



مدخل عام حول المسرح

* المبحث الأول:

مفهوم المسرح

* المبحث الثاني:

نشأة المسرح

* المبحث الثالث:

الفضاء المسرحي

➤ المسرح:

المسرح في اللغة هو مكان تمثيل المسرحية، وجسعه مسارح، وفي معناه الفني هو شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل نص المسرحية الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيلية، يؤديها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور، ويختلف المسرح عن المسرحية على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدلالة في بعض الأحيان، فالمسرحية هي النص الأدبي المكتوب، وتشير إلى الجانب الأدبي من العرض المسرحي، "وهي عنصر واحد من عناصر المسرح المتعددة، كالإخراج، والتمثيل، والأزياء، والإضاءة، وفن الديكور، والموسيقى والغناء والرقص في بعض الأحيان"¹.

وقد وصف المسرح بأنه أبو الفنون، الاستيعابه هذه العناصر الفنية مجتمعة

1.2 مفهوم المسرح :

ويمكن تعريف المسرح بشكل بسيط على أنه ظاهرة فنية قائمة في أساسها على لقاء واع ومقصود بين الممثل والمشاهد، يكون في مكان وزمان محددين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نص أدبي ما من قبل الممثل للمتفرج، مستخدمة التعبيرات اللغوية أو الجسدية أو الاثنين معاً، بهدف تحقيق متعة فكرية وجمالية والجدير بالذكر أنه على الرغم من بساطة مفهوم المسرح "إلا أنه لا يوجد تعريف واحد له متفق عليه ويتجلى ذلك في تعدد تعريفات المسرح في المعاجم والموسوعات المختلفة"² ، حيث يعد المسرح شكلاً من أشكال التعبير

¹ محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد التاسع، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، ص

348 349

² _ المعجم المسرحي، الدكتورة ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب حسن، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،

1998، ص425.

عن المشاعر والأحاسيس البشرية والأفكار المختلفة باستخدام في الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثرات الأخرى، ويعد وسيلة للترفيه والمتعة أيضا بقدر ما هو وسيلة للتعبير، فقد ورد في معجم مصطلحات الأدب مثلا، أن المسرح يعبر عن الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين معينين في عصر معين، "كما عرفه على أنه البناء الذي يشتمل على خشبة المسرح، والممثلين، وقاعة المتفرجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لتمثيل أدوراهم"¹، كما يمكن أن يقتصر المسرح على قاعة المشاهدين والممثلين فقط، وقد ورد تعريفات للمسرح في دائرة المعارف البريطانية ينص على أن فن المسرح يقتصر على العروض الحية الموجهة بكل دقة، ويتخطيط محكم الخلق إحساس عميق بالدراما

3.1 نشأة المسرح

ترجع نشأة الفن المسرحي حسب المؤرخين والباحثين إلى تلك الاحتفالات والطقوس الدينية المرتبطة بكل الحضارات القديمة بما فيها الحضارة الفرعونية القديمة، على الرغم من أن الباحثين يعزون البداية الحقيقية للمسرح في شكله المتقدم وفي قوالبه المنتظمة إلى الحضارة الإغريقية واحتفالات الإله ديونيزوس.

الفراعنة قبل ذلك عرفوا أشكال الفرجة والاحتفال، والدليل مخطوط لمسرحية دينية مصرية كتبت قبل 2000 سنة ق.م، تؤرخ لقصة الإله أوزوريس وبعثه وهو المكلف بمحاكمة الموتى في الأساطير الفرعونية والذي قال على يد أخيه ست .

رغم أن الحضارات القديمة عرفت أشكالاً متعددة من الاحتفالات، إلا أن الدراما الإغريقية تعد أصل النشأة وملهمة التأليف المسرحي في قوالب الغربية، وقد انبثقت الفرحة عن

¹ ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع نفسه، ص15.

الاحتفالات بعبادة الإله ديونيزوي، إله الخمرة والخصب، إذ الناس يضعون أقنعة على وجوههم ويرقصون ويتغنون احتفالاً بذكره وبوفرة المحصول .

كان الاحتفال في بداية الأمر يتشكل من جماعة المحتفلين والتي تردد الأهازيج والأشعار غير أن انفصال شبس عن الجماعة، والذي يعد أول ممثل في التاريخ، أدى إلى نشأة الفعل المسرحي وظهور الحوار الذي يعد منطلق الصراع الدرامي.

"بعدها أضاف الشاعر التراجيدي اسخيلوس ممثلاً ثانياً ليبلغ المسرح الإغريقي أوجه مع سوفوكلوس وبوريديس"¹ إذ يعدون أبرز شعراء التراجيديا وتركوا إرثاً مسرحياً غنياً بالمآسي التي لا تتسى كثنائية سوفوكل الشهيرة والمكونة من " أوديب ملكا واوديب في كولونا وانتيجون ليظهر بعد ذلك ارسطوفانس وبيدع في كتابة الكوميديا لتصلنا من نصوصه أعمال كالضفادع و الطيور وليسيستر انا .

تأثرت الحضارة الرومانية أيضاً بهذا الإرث الإغريقي على الرغم من أنها لم تصل إلى مستوى الدراما اليونانية غير أن كتاب من أمثال " سينيكا " و " بلاوتوس كان لهم تأثير بالغ في الدراما بعد القرن 16 تراجع المسرح كثيراً في ما بعد وكاد يختفي أمام معارضة الكنيسة ليظهر نوع آخر من المسرحيات الدينية، كمسرحية الأسرار والمعجزات .

استمر المسرح تدريجياً في الانفصال عن الكنيسة وموضوعاتها الدينية ليتأثر لحركات الفكر والفلسفة واهياء العلوم يعد المسرح فتاً قديماً، عرف منذ القدم عند المصريين واليونانيين، وقد ارتبط في البداية بالشعائر الدينية، إلا أنه ما لبث أن أصبح فناً قائمة بذاته،

¹ معجم المسرح ، باتريس بافي، ترجمة ميشال، المنظمة العربية للترجمة ، بيت النهضة، كمراء، بيروت، لبنان ، ط1،

لا تقتصر غايته على الإمتاع، بل تشمل أهدافا فكرية وتثقيفية وترفيهية للمشاهدين، ولذلك يوصف المسرح بأنه مدرسة الشعوب .

ويذهب معظم الكتاب الذين درسوا فالمسرح إلى أن بدايته كانت عند الإغريق، لما تمتع به هذا الفن من ازدهار عند اليونانيين القدامى، وتعود بداية ظهوره عند الإغريق إلى القرن الخامس قبل الميلاد، "إلا أن ازدهار المسرح في ذلك الوقت لا يعلي أنه لم يكن موجودة عند الحضارات السابقة للإغريق"¹، وعليه فإن فكرة عدم وجود فن المسرح قبل الإغريق يعد إنكارا لقدرة الإنسان من مختلف الثقافات على الترفيه عن نفسه، خاصة أن المسرح وسيلة للترفيه وليس للتعبير فقط ولهذا يعد المسرح على اختلاف أشكاله وأنماطه

الفنون التعبيرية التي أوجدها الإنسان منذ قديم الزمان، ويصعب تحديد مكان النشأة الحقيقية الأولى للمسرح وزمنها، فقد ظهرت التراجيديات وكانت تمثل في أثنائها في القرن السادس قبل الميلاد، وبلغت ذروة ازدهارها في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالاحتفالات الخاصة بتمثيل الطقوس والشعائر الدينية القديمة لم يعرف العرب المسلمون المسرح في بداية الحضارة العربية الإسلامية وانتشارها، حتى إن العرب لم يعرفوا أهمية الأبنية المعمارية المسرحية الرومانية الشهيرة المنتشرة من شمال سوريا وحتى المغرب، وعندما ترجموا فن الشعر لأرسطو وضعوا مفهوم الرثاء والهجاء العربيين مقابلا لمفهومي المأساة والملهاة اليونانيين، وذلك بسبب عدم معرفتهم بالنص المسرحي أو العرض المسرحي، كما لم يعرف الصليبيون المسرح، وذلك بسبب التحريم الكنسي لهذا الفن، ولذلك لم ينتقل للمسلمين أثناء فترة الاحتلال الصليبي لأجزاء من العالم العربي والإسلامي² .

¹ راني بن علي ، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية نون، للمخرج عزاء شعبان - أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران أحمد بن بلة .ص15.

² ماري إلياس، الذكورة حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص16

ومع نهاية العصور الوسطى عاد المسرح الأوروبي للظهور من جديد، وكان مصدره الطقوس المسيحية التابعة للكنائس، وكانت أولى النصوص المسرحية آنذاك متعلقة بالحروب الصليبية وبشخصية صلاح الدين الأيوبي.

1. أنواع المسرح :

-المسرح الحديث :

يتضمن عروضاً مسرحية درامية ومسرح موسيقي الأشكال الفنية من الباليه والأوبرا هي أيضاً مسرح وتستخدم العديد من أدوات المسرح مثل التمثيل والأزياء، فالعروض الدراما كانت مؤثرة على تطوير المسرح الموسيقي .

تتفرع أنواع المسرح لأكثر من هذا بالطبع وسنوضح كل الأنواع بالتفصيل لاحقاً

-المسرح الموسيقي :

تعرف المسرح الموسيقي : هي مسرحيات يتم تنفيذها بشكل كامل في شكل أغان ورقص، "إذ أن الشخصيات يغنون لبعضهم بدلاً من التحدث والقصة كلها تحك في شكل مجموعة من الأغاني المصحوبة بالعزف"¹. أصبحت المسرحيات الموسيقية شائعة للغاية من قبل ويست إند بلندن إلى مسرح برودواي في نيويورك .

-المسرح الهامشي:

تعريف المسرح الهامشي: هو شكل من أشكال المسرح تجريبي في أسلوبه وسرده، من أبرز معالم المسرح الهامشي أنه يتميز بطبيعته إلى حد ما من حيث الجوانب الفنية وقيمة

¹ ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص17

الإنتاج وما إلى ذلك أيامه الأولى، تم عقد المسرحيات الهامشية في مسارح صغيرة وغرف صغيرة فوق الحانات .

-المسرحيات التاريخية:

تستند هذه المسرحيات على سرد تاريخي فهي إما إعادة الحدث تاريخي عرض قصة شخصية تاريخية تم عرض هذا النوع بشكل أفضل من خلال مسرحيات وليام شكسبير مثل بوليوس قيصر وهنري

-المسرح الهزلي

تعريف المسرح الهزلي :

يشبه المسرح الكوميدي بعض شيء "وتستخدم المسرحية الهزلية أحداثا سخيفة ومبالغ فيها في المؤامرة المسرحية الهزلية مليئة بالعناصر السخيفة والعجبية للغاية"¹ وفي مثل هذه المسرحية ، تبرز الشخصية بشكل تافه غالبا أو مبالغ فيه .

يمكن القول أن المسرح الهزلي هو مهزلة تعتمد في الغالب على الفكاهة

-مسرح منفرد :

كما يوحي الاسم، يقود المسرح المنفرد ممثل واحد فقط، يمكن أن تكون هذه المسرحيات أي شيء من الأعمال الكوميديية إلى التمثيل المسرحي للشعر والقصص .
يتبع هذا النمط من المسرح من التاريخ الغني والقديم لرواية القصص الشفوية الموجودة في كل ثقافة تقريبا من ألف عام حيث يجتمع الناس حول شخص واحد ينفذ القصة بأكملها (بما في ذلك شخصيات متعددة) .

¹ هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه ، دار الشؤون الثقافية العامة 1986. ص 304

ما يجعل المسرحيات المنفردة مثيرة للاهتمام هو حقيقة أن الممثل يجب أن يتأكد من أن الفعل لا يصبح اسم أو رتيبا للجمهور عليها عليها الاستمرار في إضافة تشويقات وظلال مختلفة إلى أدائه على الصعيد الدولي مثل السير باتريك ستيوارت جميع الشخصيات الـ 43 في رواية تشارلز ديكنز الشهيرة (A Christmas Carol) وهي الرواية الوحيدة في التاريخ التي تحولت إلى عمل مسرحي منفرد) .

-المسرح الملحمي :

غالبا ما يتم خلط تعريف المسرح الملحمي بالمسرح التراجيدي (المأساوي)، "على الرغم من أن كليهما مفاهيم مختلفة تماما في المسرحية الملحمية ينصب التركيز بشكل أقل على جعل الجمهور يتعرف على الشخصيات على المسرح بينما يركز أكثر على إبراز عناصر القصة والشخصيات"¹، المسرح الملحمي بمعنى آخر ويعتمد على جعل الناس يتفاعلون مع القصة بشكل أكثر عقلانية.

من الأحيان تكون هذه الأنواع من المسرحيات مليئة أيضا بقصص غير تقليدية، يقودها شخص واحد ويتم تمثيلها في مشهد واحد المسرح الانفعالي قد يكون المسرح الانفعالي أكثر أشكال المسرح إثارة وتفاعلا في الوقت الحاضر على عكس الأشكال التقليدية للمسرح حيث "يكون خط الاتصال من المودين الجمهور غير موجود في المسرح الانفعالي يلعب الجمهور أيضا دورا نشطا في الأداء"²، يمكن إعداده كبحث عن كنز في جميع أنحاء المدينة من قل الجمهور أو حتى إيصال الجمهور من غرفة إلى أخرى يشارك الجمهور أيضا في حركة

¹ هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه، مرجع سابق، ص 304.

² ماري إلياس، الدكتور حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 15.

المؤامرة أي قد يسأل أحد أفراد الجمهور سؤالاً أو يختار بين باين الأمر أشبه بمشاهدة فيلم ثلاثي الأبعاد ولكنه أكثر واقعية

-مسرح الميلودراما

تعريف المسرح الميلودرامي :

هو شكل من أشكال المسرح حيث يتم المبالغة في المؤامرة والشخصيات والحوارات من أجل جذب عواطف الجمهور مباشرة من البداية .

غالبا ما تستخدم موسيقي الأوركسترا أو الأغاني المشاهد لزيادة الإثارة أو للدلالة على شخصيات معينة، كان هذا الشكل من المسرح أكثر شعبية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

مسرحيات السير الذاتية :

مسرحيات السيرة الذاتية كما يوحي الاسم ، يتم فيها سرد المسرحيات من منظور الشخص الأول . يأخذ الممثل الجمهور خلال حياته ولحظاته العديدة يمكن أن تكون السير الذاتية إما مسرحية فردية أو مسرحية متعددة الشخصيات .

مسرح الكوميديا:

أعتقد أن الجميع لديه فكرة عن تعريف المسرح الكوميدي، يمكن أن تغطي مسرحيات الكوميديا مواضيع مختلفة تشمل الهجاء وسوء التصرف والقصص الغريبة والكوميديا السوداء وما إلى ذلك .

في زمن مسرحيات شكسبير إذا كانت المسرحية لها نهاية سعيدة فهي كوميديا ، ولكن على مر السنين أصبحت الكوميديا تشير إلى أشياء أخرى كثيرة - أحدها ينقل رسالة اجتماعية للجمهور بتنسيق أكثر استساغة من خلال إثارة ضحكاتهم .

المسرح التراجيدي :

يستند المسرح التراجيدي أو المأساوي إلى المعاناة الإنسانية والأحداث المؤلمة عاطفياً . تطورت هذه المسرحيات من مسرحيات مأساة يونانية ركزت على موضوع واحد ومؤامرة إلى شكلها الحالي الذي يعالج موضوعات متعددة وخطوط قصة ومخططات فرعية كانت المسرحيات في السابق مأخوذة فقط عن الملوك وأناس في أماكن ذات قوة هائلة ولكن مع مرور الوقت أصبحوا قصصاً عن نضال الرجل العادي، غير عادلة الفرق المسرحية التي تقدم الفن المسرحي العربي داخل الوطن العربي وخارجه¹، كما ظهر مسرح خاص للأطفال في مختلف الدول العربية ومع تسارع الأحداث السياسية العالمية اليوم، وحدثت الأزمات التي مرت بها البلدان المختلفة في النصف الثاني من القرن العشرين، انحدر الفن المسرحي العربي وقلت حركته، وتراجع دوره في ظل ظهور المسرحيات التجارية جنباً إلى جنب مع المسلسلات الدرامية التلفزيونية التي تنافست مع الفن المسرحي منافسة نبذة عن المسرح العالمية تطور الفن في مختلف دول العالم على مدى الأزمان، وقد مثل فن الدراما في كل دولة العادات السائدة، والمعتقدات المحلية، والأساطير، بالإضافة إلى تمثيله لظروف الحياة المختلفة فقد ظهر في اليابان مثلاً ثلاثة أنواع من الدراما التراثية ويقصد بها المسرحيات الكاملة وهي الأقدم²، حيث إنها مبنية على الأدب الياباني القديم كايوكي في المسرحيات الشعبية جوجوري هي مسرحيات الأمي، ويذكر أن مسرحيات كابوك وجوجوري تحتويان موسيقى صاخبة، ورقصة رياضي وفي الهند أشهر التراث المسرحي الجنوبي تحديد المعروف بكاتاكال، كان يؤدي في طقوس المعابد، وقد ارتدي فيه الممثلون أزياء مترفة ومرتفعة الثمن، ومثلوا قصصاً مأخوذة من الأساطير الهندية، كما كانوا يقومون بحركات

¹ معجم المسرح ، باتريس بافي، ترجمة ميشال، مرجع سابق، ص41

² ماري إلياس، الذكورة حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص19

بالأيدي والأذرع بشكل مبالغ فيه، بالإضافة إلى التعابير الوجهية، وفي الصين كان التعبير عن الدراما يتم بأداء استعراضات تجمع بين الرقص والغناء، والموسيقى الساخبة، والتهرج، بالإضافة إلى الألعاب البهلوانية.

➤ نشأة المسرح العربي

1,3 نشأة المسرح عند العرب :

عرف العرب المسرح بمعناه الغربي في العصر الحديث على إثر احتكاكهم بالثقافة الغربية في بداية القرن التاسع عشر الميلادي، حيث ظهرت بعض الفرق المسرحية في بلاد الشام¹، ثم انتقلت إلى مصر ولاققت فيها قبولا وتشجيع كبيرين، مما أدى إلى ظهور فرق تمثيلية جديدة .

ومع بداية القرن العشرين، تم إنشاء العديد من المسارح الحكومية الجديدة، وكانت أغلب المسرحيات المؤداة قتيصة أو مترجمة من أغة إلى أخرى، أو منقولة من القصص الشعبية العربية²، أنا نجاح المسرح فقد كان الدافع الأساسي الذي جعل الكتاب يتجهون إلى كتابة فن المسرح، ومع بداية خمسينيات القرن العشرين انتشر المسرح في العالم العربي انتشارا كبيرا، وأصبح معترفا به في معظم المؤسسات الثقافية الرسمية، كما تم تأسيس معاهد خاصة للتمثيل، وشهد المسرح العربي تطورا كبيرا على أيدي كبار الممثلين والمخرجين العرب.

2.3 نشأته في الجزائر

نبذة عن المسرح في الجزائر

¹ . فلسفة الأدب و الفن، كمال عبد، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978، ص253.

² _ ارسطو، فن الشعر، ت: غبراهيم حمادة، مكتبة الانجلوا المصرية، القاهرة، 1978، ص79.

مما لا شك فيه ان محاولة المستعمر الفرنسي الاستيطان والبقاء في الجزائر دفع برجال للثقافة الفرنسيين بان يبنو في هذا الوطن كيانا مسرحيا قاءما قصد غرس للثقافة الغربية التي كانت نوعا ما دخيلة على مجتمعنا، فالممثل الجزائري قبل الاستقلال نشأ عصاميا من دون أن يتعلم عن غيره¹ غير ان فطنة الطبقة المناظلة لكل مكاءد الاستعمار الفرنسي حالة دون الولوج الى العالم الغربي، ودالك بمعرفة المناظلين برغبة الاستعما رفي توجيه الجمهور.

بحيت بدأت محاولة بداية التاريخ النهضة المسرحية في الجزائر بدالك النوع من النشاط الذي تمثل قبل وبعد الاحتلال الفرنسي.

بفرق وجماعات المداحين والفولكلورين، وافراد وجماعات القراقوز التركي دالك ان مداحي الاسواق واماكن التجمعات الطرقية وغيرهم مع تشخيصهم لبعض القصص امثال قصص "اسماعيل الديبح، ويوسف السجين وعنترة الشاعر البطل وعلى وراس الغول غير ان اول عامل في النهضة المسرحية في الجزائر فقد كان اتر نزول اول فرقة مسرحية عربية في البلاد يقودها الفنان العربي جورج ابيض في اخر صيف سنة 1921 فكانت اولى الخطوات في السير بعد ارتجال هذه الفرقة العربية عن ارض الوطن، بحيت تم عرض اول مسرحية في قاعة كورسال تحمل اسم في سبيل الوطن، بحيت كان اول من نقل هذه المسرحية الى تراب الوطن هو الفنان الشاب محمد المناظلي.

وتمت جانب اخر تجدر الاشارة اليه هو ان الكاتب المسرحي الجزائري لايملك موروتا ونصيبا كبيرا من الاعمال، كدالك الذي يحمله الاروبي، وهذا ما ادى بالكتاب والادباء الجزائريين الى نهج التجربة المسرحية، وبلغو بدالك درجة التميز ككتابات قادة بن سميشة،

¹ المسرحية بين الشطرية والتطبيق، محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1966، ص93.

والكاتب ياسين محمد، شواط دويلة، نور الدين عباس، بون عبد القادر، علولة عبد الرحمان، كافي مصطفى كاتب، ومحمد توري، عمر فطموش، محمد بختي.

بحيث كانت اللغة الفصحى اول لغة في المسرح الجزائري، متلا فمسرحية في سبيل الوطن، وفتح الاندلس يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا، كما ان اختيار اللغة الفصحى تدل على رغبة الفنان الجزائري لاتبات الدات الوطنية¹، وضد المستعمر من خلال اعمال الفنانين الجزائريين، وهي رسالة تدل على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسح الشخصية العربية في هذا الوطن، وهذا ماتجسد في اعمال الرواد الاوال امثال محمد رضا المنصالي 1899-1943 وعلاو سلاي 1902/ وكدا عز الدين بشطارزي وجلول باش جراح وغيرهم غير ان ايصال الرسالة المسرحية لا يتوقف عن اللغة وحدها بحيث لم تكن تشكل اللغة اي مشكلة وكان هدفها سامي في اتبات الهوية، وعلى هذا الاساس ومما سبق فقد اختلف الدارسون في تاريخ المسرح الجزائري حول النشأة الاولى للمسرح، علاو ام باشطارزي ام القسنطيني، والدراسة السابقة تثبت لنا من هو الاحق بالتسمية فادا كان علاو قد قدم عام 1923 بعض السكاتشات الفكاهية²، متلا نسيبي هامك المسحاح، والخادم الا انه لم يحقق النجاح سوى ابتداء من مسرحية جحا سنة 1926، بالعامية اما القسنطيني فكانت بدايته سنة 1927 في مسرحية العهد الوفي، بحيث لم يسبقها ببرنامج موسيقي وغنائي عكس ماجرت عليه العادة، غير ان باشطارزي يرى من خلال الجزء الاول من مذكراته انها. فشلت لكونها تتنافى مع طبيعة القسنطيني الذي خلق للكوميديا، وليس للدراما ولم يقدم النجاح سوى في عام 1928

¹ . الفلسفة في التربية والحياة، أحمد حسن الرحيم، مطبعة الأداب، النجف، 1977، ص16

² اكرم اليوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1 ، دار مشرق، المغرب ، 1994، ص 69.

في مسرحية زواج بوبرمة، والتي قال عنها ارليت روت ان القسنطيتي بعد تقديمه لهذه المسرحية اصبح يسيطر على المسرح الجزائري، اما باشطارزي فكانت بداياته سنة 1919 بمسرحية جهلاء التي يقول عنها على انه تصدى للطرقية والشعوذة في الجزء الاول من مذكراته، بحيث حقق باشطارزي نجاحاته سنة 1932 في مسرحية البوزريعي في العسكرية، وكانت بالعامية وعليه ومن ومماسبق فقد كانت النواة الاولى في بداية النشاء للمسرح الجزائري على يد خيرة فنانيين جزائرين، ابدعو وحاولو فرض منطقهم بارساء قواعد المسرح الجزائري.

➤ الفضاء المسرحي

الفضاء المسرحي الحديد مصطلح الفضاء تحمل كلمة فضاء من المعاني ما يجعلها تلتبس على الأذهان فهي تعني ما تعنيه الحيز والفراغ والمدى والمساحة ابونعني ما يوجد تحت السماء وفوق الغلاف الجوي للأرض او تحت السماء بصفة عامة فهي كلمة تتصل دائما في الأذهان بالفراغ .

ان كلمة قضاء " التي ترد كمراد أو مصطلح بديل للمكان المسرحي فهي اللغة العربية تعني استماع و الانتهاء، كما يشرح لنا محمد مرتضى الزبيدي في كتابه " تاج العروس " يفض كل شيء أي يصير فضاء وكذا في النهاية¹ .

نجد عند بطرس البستاني في قاموس المحيط المحيط " حين تعريفه للفضاء عن معجم لسان العرب، "بل وكانته اقتبس منه على الرغم من انه لا يحيل القارئ عليه إذ يقول الفضاء

¹ احمر جروان الكنز فرنسي عربي دار السائق التأليف والنشر، بارين دت، ص 325

الساحة وما اتسع من الأرض، ومكان فضاء أي واسع"¹. والإفضاء في الحقيقة الانتهاء و من فض المكان، يفضو، إذا اتسع² ، وهكذا تأتي كلمة الفضاء بمعنى الاتساع و الخلاء كما يرد في النص التالي والمفضي المتسع وأفضى بهم، بلغ بهم مكانا واسعا وترك الأمر قضا أي غير محكم ويقولون لا يفيض الله فاك أي أنه يجعله فضاء واسعا خاليا³ .

الفضاء المسرحي دون الحدودية على الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات والتي خلفت جدلا تقديرا كبيرا، فقد تناولت مفاهيمه دراسات مختلفة تارجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والحضاء والدوز والفراع ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولاً في الكتابات النقدية هما مصطلح المكان والفضاء، وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفاً للمكان في الكثير من الكتابات النقدية ، لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولاً وانصاعاً من السلاح 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 الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممقان والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية يشكل الفضاء المسرحي عنصراً أساسياً في العرض المسرحي ، فضلاً عن كونه وسيلة للتعبير ، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي ، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل

¹ محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد التاسع، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، ص

349 348

² ينظر ابن منظور، الفنان العرب ، ج 15 ، دار صامد، ص157.

³ الفنان العرب، المرجع السابق، ص157.

الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يوثق الفرجة، و يبيلورها فنيا ويشكلها جماليا . المسرح يمتلك خلافا للرواية والشعر والقصة بعدا قضائيا " وهو يفرض على المسرح العناية بفهم كيفية اشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق التي يتم بها توظيف الشفرات الفضائية لإنتاج المعنى¹ فنستطيع أن ندرس المكان في القصيدة، كما ندرسه في الرواية والقصة والنص الدرامي، وإذا كان المكان عاملا مشتركا بينهما، فلا بد أن نجده بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع، فالمكان عنصر جوهري في الأعمال المسرحية، والمسرحية تتميز بدور جوهري للمكان، حيث لا بد من تحديد المكان والزمان لنرى دور الفعل والظروف المحيطة به²

¹ محمد النوافن العماري، مدخل القراءة الفرحة المسرحية، ص 74 .

² . احمد طاهر حسين واحمد غنيم وآخرون : جماليات المكات، ط 2 ، دار قرطية ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص



الفصل الثاني:

النص المسرحي بين الكتابة والإرشادات والإخراج

* المبحث الأول:

الكتابة الدرامية

* المبحث الثاني:

عناصر الكتابة الدرامية

* المبحث الثالث:

- مكونات وأجزاء الفضاء المسرح

❖ الكتابة الدرامية:

إذا كان النص الدرامي النصا مفارقا، ومختلفا عن النصوص الإبداعية الأخرى وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والمسرح وفه ويعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصويرت استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي وما تشترطه من تحليل ودراسة من شأنهما أن يحققا مفهوم المسرح لهذا النحس، والذي يعتبر السمة التي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى وتفتح أمام القارئ أفقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدراسي في حركته وحيويته وتجميده ووتحقيقه¹ ، فلها عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على استعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها بعض ليصبح نصا متعدد الأصوات، متعدد اللغات والشيء الذي يجعل له هذه القيمة الفنية والفكرية هو تعامله النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها² .

إن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي متعدد عناصره،

¹ _ ميلود بوشايد وعبد الرحمان امفيدي دراسة المسرحية ابن الرومي في مدن الصليح العبد الكريم برشيد ، قراءة توجيهية تحليلية ، ص 18.

² _ ميلود بوشايد وعبد الرحمان امفيدي دراسة المسرحية ابن الرومي في مدن الصليح العبد الكريم برشيد، المرجع السابق، ص 2.

فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن أية مادة أدبية، فالمقصود إذن " هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية وبناء الشخصية و الصراع الدرامي و ما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمي في قواعد القانون المسرحي (الحكمة)" ¹.

وهذا طبعا لا يعني على الإطلاق ألا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب وتصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة، أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف " ولكن مانفعله هو أنها تقدم هذه العناصر بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما إلى معالجة هذه الوسائل والعناصر الإدراك ومظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن" ²، وهذه الدراما تهدف أبعادها الفكرية والمعرفية المعرفي ويمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بحيادين أو بوجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، والعروض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شبريلا سيلا، لكنه رغم ذلك يتبخرمحتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج اما الكلمات المديرية هي التي تبدو الصورة التي ترسمها أطول عمرا" ³.

فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا المسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيفا عمرا زمنيا لهذه الشخصية، أو تلك والعرض المسرحي يكس عمرا آخر للكلمات .

¹ _فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة والفعل، دط ، منشورات المواد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 ، ص20.

² _ فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع السابق، ص20.

³ _ نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي ، قضايا نقدية ، در 219.

ويمكن النظر إلى النص الدراسي بكاي نسر في إبداعه آخر، لكونه مؤلفا من مجموعة من الرموز لكل منها مضمونه الخاص، وأنه يضم مجموعة من الدوال اللغوية الحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، " لكن من جهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة في النص نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقه تماس وتشابه في الوقت ذاته، وبهذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه مؤلف النص مع قارئه"¹ وهذا النص لا يكف عن التفاعل فهو يفكك دوما لغة الاتصال ولغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى منفصلة وناجية عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية وبهذه الطريقة تتمكن من قراءة هذا النص عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية، التي تتركز على تكويناته الصوتية، ووحداته الدلالية، فالنص الدرامي يتمتع بقدرة واسعة على بث العلامات 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 ينشا الإطار المسرحي على أساسها، فإنه يهدف إلى تمكين القارئ (القارئ والمخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية، فيسمح بقابلية التنبؤ بظاهرة ما من الظواهر أو من معلومات تكسب القارئ كفاءة درامية تمكنه من فك الرموز المخصصة للنص الدرامي بالمقارنة مع النصوص الأخرى .

الكاتب المسرحي ليس أديبا معزولا عن العرض المسرحي بل كان ولا يزال يلاحق مسرحياته ويختبر بعدها البصري عن كئيب، وقد تكون مثل هذه المتابعة سببا رئيسيا من

¹ . اكرم اليوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، المرجع السابق، ص 69.

² _ اكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، المرجع نفسه، ص 69.

أسباب قابلية ما يكتب للعرض واحتفاظه بدراميته، فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه، ليس فقط الآخر والمجموعة من الآخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن تفك شفرة المسرح بوصفه عملية أسرار أو تعبير عن شخصية وأحاسيس ومشكلات المؤلف¹.

تعتمد إن كل المظاهر الذاتية يتم إحالتها بوضوح على أفواه الآخرين، إن أول ما يميز الكتابة الدراسية هوانها ليست ذاتية، بما أن الكاتب لا يرفض بإرادته الحديث باسمه، إذن كاتب النص الدرامي يتوجه بنصه إلى القارئ وإلى المخرج، وفي هذا النص يلتقي الخطاب المسرحي مع الخطابات الأدبية التي على اللغة كأداة للتواصل، ونص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السينوغرافية 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 يعكسه من ردود أفعال سلبية وإيجابية إن الأبعاد التواصلية للنص الدرامي، تتداخل في تشكيلها مجموعة من المعطيات، والعناصر اللغوية والفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من العناصر التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي، الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات، كالشخصية والحديث والزمان والمكان والحوار وغيرها.

¹ _ أن أوبر سفلد : قراءة المسرح ، ترجمة مي التلمساني ، مهرجان الظاهرة ، المسرح التجريبي ، ط 1 ، 1997 م ، ص

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل الفصل الدرامي، باعتبارها ذاتا تحيل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، ترتبط أفعالها ومواقفها، بشخصيات فاعلة أخرى داخل النص ذاته¹ .

والحدث المسرحي هو تلك الأفعال والمواقف التي تؤثر على من يجسدها داخل النص من زمان ومكان وشخص، كما يحيل إلى الصراع الدرامي وما يتولد عنه من مواقف تعمل على تصوير الحدث وتنامية .

أما الزمان فهو الذي يتحكم في الإيقاع الداخلي للنص ويفسر الكيفية التي تتعاقب بها المواقف الدرامية ويفسر كيفية انتهاء الحكاية سواء بالانفتاح او الاغلاق، هذا في الوقت الذي يشغل فيه المكان المسرحي داخل الفصل الدراسي باعتباره القائم في العالم الخارج بالإضافة الى احواله على الأجواء النفسية والبيئات الاجتماعية والفضاءات التي تقوم فيها الشخصيات بإفعالها²

وتبقى اللغة الدرامية تقنية لسانية يعتمدها المؤلف لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، اعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي

¹ _ ميلود بوشانيد وعبد الرحيم اميدى : دراسية لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية ، ص 16 .

الحدث المسرحي : هو مراحل احتدام الصراع نحر النهاية ، وقد يكون الحدث نفسيا أو ماديا قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح فقط وقد يتحقق في إدراك المتفرج فقط ، وقد يتم من خلال جدل الخشبية المسرحية والصاللة نهاد صليحة : المسرح بين النص والعرض ،

² _ ميلود بوشانيد وعبد الرحيم اميدى، المرجع السابق،ص16.

يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلاءم ومواقف الشخصية المسرحية، وتعمل على الدفع بالحدث الدرامي الى 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، لاسيما إذا كانت ادوات مستنبطة اعتماد، للإرشادات لتميزها عن الحوار الذي يكتب هو أيضا بطريقة خاصة تخضع لتنظيم محكم على بياض الورقة، تراعي فيه التوازنات وتوزيعات الكتل النصية، واعتماد الخطط البارزة، والبياضات بين الفصول واللوحات، كما أن العنوان والانتماء الأجناسي للنص، من بين الأشياء الأولية التي تلفظها العين الأول وهلة وكل هذه الأشياء يمكن استغلالها كفرضيات قرآنية أيضا¹.

إن استحضار التمييز بين هذين المكونين النصيين، أثناء قراءة النص المسرحي أمر ضروري، لأن من شأنه أن يضيء مجموعة من الأبعاد المكونة لهذا النص، حكائيا خطابيا، أدبيا، درماتورجيا .

❖ عناصر الكتابة الدرامية

- الحوار الدرامي

الحوار المسرحي : عرف (أتيان سوريو) الحوار المسرحي في كتابه (القضايا الكبرى للجمالية المسرحية) فقال الحوار يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية، فالحوار هو اساس العمل المسرحي وله خصائص تميزه عن الحوار القصصي مثلا

الخاصية الاولى المميزة للحوار الدرامي : هي الخاصية الصراعية، فالاقوال المحكومة بالصراع او بالسمة الصراعية وتضارب الأقوال ووجهات النظر، من شأنه أن يخلق جوا

¹ _ دليلة شقرون ، الماساة في شهر زاد الحكيم . دار محمد علي ، تونس ، 2001 ص 76.

صراعيًا ضرورياً لخلق فضاء درامي كله حركة وتصادم. هذا الطابع الصراعي يتجلى عبر تلك التدخلات القوية المثبتة التي تتخذ في الأحيان تسقا تصاعديا يعبر عن الاحتداد والتشنج .

الخاصية الثانية: الميزة للحوار الدرامي فهي خاصية الوضوح : وتعني أن الشخصية تعبر عما بداخلها وتوجه حركاتها بل تخلق وجودها ذاته عبر منطوقها ، لذلك نرى الشخصية تفصح نفسها وهي تتكلم وتعرف براياها وتكشف عن خواطرها بل حتى تعلن رمزيتها بشفافية كبيرة .

الخاصية الثالثة : الحوار الدرامي كونه مجهورا قويا ، فلا بد من جزالة وقوة وجدية اللفظ، ولا بد من احتشاد وتآلف كل مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي بخلق أجواء حركة وصراع هما (جوهر الدراما) .

الحوار الدرامي هو حوار مركز منتقى مهذب وله غاية محددة في صنع الدراما ، ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرفون ذلك ويفرقون تقريبا دقيقا بين الحوار الدرامي وبين الحديث العادي فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات إحداها الأخرى لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره، وما دام الموجه الأساسي لهذا الإخبار هو المؤلف، فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات، فهو أيضا وأساسيا حوار موجة من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لايتجاوزها إلى غيرها، "أما الحوار الدرامي فينتقل بمنطقية وتوسع من نقطة إلى نقطة الى نقطة"¹، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم

¹ _فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص،190

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 وطينة جمالية درامية أي تنقل الحياة اليومية بساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها، ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم يحصل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الشعر من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار، أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها، وجامع لشمع عناصرها، ولهذا على الكاتب المعاصر أن واكب العصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة التي صارت سمة العصر والتي صار القارئ أو المتفرج يطلبها في العروض المسرحي والذي يجب أن يمدلي بكل مقومات البناء المسرحي، في عمق الصراع وأدوية الموموشموع واكتمال الشخصيات، وبهذا الشكل فالحوار الدرامي هو السبيل الوحيد أمام الكاتب المعاصر وسلاحه القوي. الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو يشابه الواقع من ناحية ومخالف له من ناحية ثانية، إذ يشابه في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني ويحالفه في أنه مركب بطريقة فنية، لها وظائف محددة فهو ليس حوارا واقعا، وإنما يوحى بالواقع فالكاتب المسرحي يضع الشخصية، في ظرف عاد، وكل شيء يحدث كما في الحياة العادية اليومية، فالدوار الدراسي ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو الاستعراض مهارات لغوية وإنما لخلق عالم درامي " والأبطال الذين يعيشون فيه يعتبرون عناصر مستمرة ومترابطة لاستمرار

الوهم، فاستخدام الحوار يمكن أن يعتبر تحريكا لساكن¹ ومع إعلاء مكانة المخرج، أخذ الحوار الدرامي ثقل أهميته رغم امتلاء المسرح به، ويعود نص أهميته، من أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بين الشخصيات فيصراعها أو في توافقها، وعندما ازدادت براعة المخرجين والممثلين الصار الفعل يحل محل الحوار في التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية، فصار الحوار مكملًا للفعل وليس بديلاً عنه².

فلم يعد الممثلون يفتقون على خشبة المسرح بحكايتهم القديمة ذات الفخامة في القول والفعل، ولم يعد الحوار يجلب بفصاحته في آذان المتفرجين، بل صار حديثاً عادياً، قد يعنف في أزمان الصراع لكنه يظل ضمن دائرة الحديث الواقعي، ولم يكتف المخرجون بإنزال مكانة الحوار إلى المرتبة الثانية أو الثالثة بل صاروا يكيّدون الكاتب كيّداً مؤلماً بحذف أطوال من نصوصهم، ثم زادوهم كيّداً أشد في أواخر القرن العشرين بان قدموا عروضاً دون كلام³.

غير أن هذا الصراع الخفي بين المخرج والكاتب لم يذهب بقيمة الحوار، لأنه ليس من الممكن الاستغناء عنه، لأن العرض المسرحي في نهاية الأمر تجسيد لظروف الكلام، إذ كائناً ما كان شأنه.

¹ _إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة عباسي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996، ص 97.

² _فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع السابق، ص 107.

³ _فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع نفسه، ص 107.

العرض المسرحي، فإنه أن يقوم إلا بالحوار فهو كلام يتصدى له الممثل بالإلقاء المتقن فينبرات الصوت وضوح الكلمات والتعبير¹

فالحوار هو عمدة العناصر الأدبية في النص المسرحي المكتوب، كما يعد إتقان تجويده في العرض أهم أسس نجاح العمل الفني المسرحي ككل، فهو أساس فعال في إنجاح العرض في النهاية والحوار المسرحي فوق خشبة المسرح من أهم العوامل التي بدأ بعدها الاحمرادى، بان الحوار اللغوي التاليفي يتحول عند العرض إلى دراما تمثيلية، في مقدمة عناصرها الحوار أو النخالي ان العناصر البشرية فوق خشبة المسرح مما يكشف عن المعاني أو الحقائق.

الإرشادات المسرحية

إن أصل الكلمة من اليونانية وتعني التعليم، والتثقيف «، والتكوين، ولم تكن معروفة في العيسور الكلاسيكية، بل أصبحت ميزة أساسية للمسرح الحديث منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبعد ذلك، تعاضم دورها فنيا وجماليا، الإرشادات المسرحية هي التي يكتبها المؤلف المسرحي للممثل أو المتلقي أو المخرج او السينوغراف؛ لأن تلك الإرشادات تتضمن مجموعة من العمليات التي تتعلق بحالة الشخصيات وطبيعة التصوير، وتحديد الفضاء الدرامي، والتأشير على الإضاءة والمكونات السينوغرافية الأخرى التي تحيل على الموسيقى والإكسسوارات.

وهذه الإرشادات مهمة بالنسبة للمتلقى المتمثلها أثناء قراءة المسرحية، أو أثناء تحليل المسرحية فهما وتفسيرا، أو تفكيكا وتركيا. كما أنها مهمة بالنسبة للممثل أثناء مرحلة قراءة الطاولة أو القراءة الإيطالية، لأنها توجهاء وتساعد على تمثل الدور، وتقمصة، واستيعابه

¹ _ فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع نفسه، ص109.

لغويا وبصريا. وهي مهمة كذلك للسينوغراف لأنها توجهة إلى مجموعة من السبل، لاختيار مجموعة من التقنيات المناسبة التي تصلح في بناء المشاهد المسرحية، وتجسيدها بصريا ومرئيا.

علاوة على ذلك، فهي مهمة بالنسبة للمخرج الحرفي أوالمفسر؛ لأنها توجه، بناء وتركيبا وتخطيطا، وتسعفه في فهم المسرحية وتفسيرها إن اغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية التمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات والملاحظات، التي تضع إطار لهذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، ليتوجه بها للقاري لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء ولذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الدرامي.

الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وتركبتها فوق الخشبة، كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان؛ وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهم اللعب ولأداء التمثيلي؟ المصاغة والملابس والماكياج¹ أو كل ما يتعلق بالفضاء السينوغرافي وإنما هذه الإرشادات هي نقدم لها الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات

تتضمن الإرشادات المسرحية مجموعة من العناصر التي تشكل العمل الدرامي، وتؤثنه بشكل لغوي وبصري سيميائي، ومن بين هذه العناصر، تستحضر هذه المكونات:

أسماء الشخصيات، والتي يتم تحديدها في شكل لائحة في بداية المبرحية أو داخل الحوارات

¹ _ ميلود بوشايد وعبد الرحيم الصميدي: دراسة المسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية ص 20.

_ مؤشرات الفضاء الترامي سواء أكانت دالة على الزمان أو المكان ، حيث تجيب عن أسئلة محورية، مثل : متى ؟ و من ؟ وأين ؟ ويعني هذا أن هذه الإرشادات التي تحدد سياق التواصل أو الإبلاغ ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام .

_ مؤشرات دالة على الشخصية الدرامية، وذلك من حيث استعراض أسمائها، والتركيز على وظيفتها الاجتماعية، وتحديد بيئتها الخارجية، وتبيان موقعها وعددها، وتصوير حالتها وملامحها الفيزيولوجية ورصد شيمها وسجاياها الأخلاقية، واستنقراء أبعادها الاجتماعية والنفسية إن شعوريا وان لاشعوريا، ورصد وظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي

_ مؤشرات سينوغرافية تتعلق بالديكور والأثاث، فضلا عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة ، والماكياج، والملابس، والموسيقى، والإكسسوارات .

_ مؤشرات دالة على عمليات النطق والتصويت والتعجي والقراءة والغناء والإنشاد والصرخ¹.
تقسم الإرشادات المسرحية معلومات عن الشخصية وحركاتها وملامحها ونبرات صوتها وملابسها وماكياجها .

كما تعطي صورة عامة أو مفصلة حول الديكور والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة تساعد الإرشادات المتلقي على فهم الحوارات وتفسيرها، واستيعابها تفكيكا وتركيا، كما تسعف الممثل او المخرج أو السينوغراف على تشخيص النص الدرامي، وتحويله إلى عرض أو درجة بصرية يتداخل فيها اللغوي والبصري، ويتقاطع فيها اللساني السفياني.

تجعل الإرشادات الركحية المسرح أي الفنون كلها، مادام تجمع بين العلامات اللغوية والبصرية .

¹ _ جميل حمداوي. ديوان العرب، الارشاداتالمسرحية 23 ابريل 2001.

وفي هذا السياق يقول الدكتور يونس لوليدي الدور الإرشادات المسرحية لا يقف عند حد التعليق على الحوار وشرحه أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين الإنجاز العرض، وإنما يتجاوز كل هذا البيت ان المسرح هو أكثر الفنون ثراء وتعقيداً لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير، ولأن جوهره بفوم الجمع بين كل الفنون الهدف هنا من جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يقلد خلق العالم، عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ونبرات أصواتهم، وملابسهم، والديكور والإنارة، أن يقود الجمهور الى حالة من الهوس الجماعي. ولا يكفي المؤلف الدرامي أن يجمع بين مختلف عناصر هذه الإرشادات، وإنما عليه أن يخلق بينها مجموعة من العلاقات حيث يصبح من الممكن أن يكرر بعضها البعض، أو يوضح بعضها البعض، أو يحذف بعضها البعض، أو يصحح بعضها البعض، أو يناقض بعضها البعض¹.

تؤدي هذه الإرشادات الوظيفة الميتامسرحية، ويعني هذا أنها تفضح لعبة الفعل المسرحي، وتكشف أسراره عن طريق التوضيح والتفسير والنقد والتعليق. فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والنقطيات (فصل، مشهد ... وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها، ووظائفها، مع ما تشير إليه من أمكنه جغرافية وتاريخية وأسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية (مثل الغرف، المداخل الخارج، الأغراض ...) كذلك وصف حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها (ببرودة، بلطف، بحماس)

¹ يونس لوليدي: . الميثولوجيا الأفرقية في المسرح العربي المعاصر ، مطبعة انفويرانت فاس ، الطبعة الأولى سنة

1998 م ،ص196.

وكذلك إرشادات تتعلق بالتقنيات مثل الإنارة، أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج " ¹ .

إن الإرشادات المسرحية مكمل للبنية الأدبية للمسرحية، وأنها توحى بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تحث مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار، " فالإرشادات المسرحية تضح إطار الحوار بمعنيين : حرفيا في الإخراج الطباعي الصفحة، ومسرحيا في أنها تضي على النص المطبوع كونه مسودة للإخراج المسرحي، إن فريق الإخراج يعرض عليه سلسلة من المؤشرات الدالة عن النوايا المسرحية الكاتب الدرامي، ويقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية من مخيلته " ²

وهناك ملاحظة تتعلق بالعلاقة بين النص الرئيسي والإرشادات المسرحية وهي علاقة التواري والظهور، فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والاستعارات كلما قل تدخل المؤلف، وقصر طول نص الإرشادات الذي يهدف منه إلباء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية والعكس صحيح وللإرشادات المسرحية أهمية، سواء داخل الحوار أو خارجه " أنها تمثل بالنسبة إلى الكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق بها النص في حالة العرض " ³ ، ومن الإرشادات ما يرتبط بالشخصية والممثل، ومنها تهتم بالمناظر والاضاءة، وتتعامل مع المؤثرات البصرية والصوتية وموجهة الى التقنين .

¹ _ اكرم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص 378 .

² _ إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ، ص 108.

³ _ إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، المرجع نفسه ص 17.

فالإرشادات المسرحية تظهر مظهر وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض والتفاعل فيما.

وهو وهذا له دور مهم والتدريب إلى العمال المابن المكاملة المشار إليها الإرشادات تعكس قضايا المكانة والممتازة والظروف العمانية الخارجية الخاصة والقصة تفيد في الإشارة إلى الظروف والصراعات السيكلوجية الداكرة ويمكن تقديم المعلومات الخامسة وهوية الشخصية وذاتها ودلالة الشخصية بالنسبة إلى الفعل¹.

أما بالنسبة إلى العناية سير التصميمية والتقنية، فإن الإرشادات المسرحية ترتبط بعمل المصمم، مصمم الإضاءة والتقني، وفي غراب الإرشادات الخارجة عن الحوار في معظم النصوص الدرامية الكلاسيكية فالمصمم يقوم في استنباط الأساسيات من الحوار، فهنا يكون المصمم الاختيار من الأزياء السائدة في العصر، وكذلك من الناحية الجمالية قد يلجا المصمم إلى رسوم الأواني الزخرفية المعاصرة للمسرحية " أما بالنسبة إلى النصوص 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 دور ومكانة الشخصية 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 باعتبارها تمثيلات استعارية، وأخيرا هناك إرشادات خاصة بخشبة المسرح وإرشادات خاصة بالإضاءة كوسيلة إضافية على التغيير الطبيعي من المصنوع، والدور من الواقع.

¹ _إلين أستون وجورج سافونا: المسرح و العلامات،المرجع نفسه، ص 108.

إن القيام بترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالمناظر والممثلين والحركات الأساسية تجعل المرء ينمي إحاما واضحا بطبيعة لية الشخصيات ودلالاتها بالطبيعة المكانية والمركبة للعلامات .

العملية الإخراجية

1-الإخراج المسرحي

رغم من البدايات السحيقة لفن المسرح إلا أن لفظة مخرج من الناحية التاريخية لم تظهر إلا في حيث يعتبر نوق (ساكس مينجن) الذي ظهرت فرقته، حوالي النصف الثاني من القرن التاسع عشر لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في مايو عام 1874 م حيث كان يتشدد في مراعاة النظام¹، ولذلك كانت فترة التدريبات عنده طويلة ودقيقة . ولم يكن في فرقة نجوم، إذ كانت كل الدوار هامة في معرفة، أما مشاهد المجموعات التي كانت تترك حتى ذلك الوقت تحت رحمة النكرات، فقد حضيت بعنايته وجهاء المتمر، كما أخضعت المنظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات التخطيط الدقيق وامتزجت جميعها في التأثير العام .

قالبدايات الأولى للعملية الإخراجية كانت المهام كلها على عاتق المؤلف بحيث يصبح تجسيد نص مسرحي أو إدارته، أو توجيهه، أو تنفيذه قصر بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداءا وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ

¹ حضاري بعلي أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ط 1 ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، ص 366-

لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، و غالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي¹.

وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسحت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحتى الممثل أحيانا .. وشبنت العصور الوسطى وعصر النهضة ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض.

في العرس المده مرادي، و أطلق عليه " المدير " اور " الرئيس " أو " القائد "، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر في حkra على المكان الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور² واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر والذي المشاهد المسرحي بأعمال شكسبير الإنجليزي ووليدر الفرنسي والتي فرضت أعمالها دلووعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقي الممثل بواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية، وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول نفس اور الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحويلات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الإخراج

¹ سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، دط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1998 ، ص 21.

² راحت ابراهيم الدراما والدرجة المسرحية ، ص 57.

والسينوغرافيا برؤية جديدة وبادوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في إنجاز العرض المسرحي ومن أهم ما أفرزته مشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات الهادي سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء العرض وركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئاً أو متفرجاً¹

ولم يكن التخفيف من هذه السلطة الأدبية وليد الصدفة، بل عملت خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية المسرحية، وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية نحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة التي تجعل المجتمع يفكر بها ويتتج بها وعيه ويدرك دور التقنية في مساعلة الذات والمجتمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمائه².

وفي القرن العشرين تمكين المخرج من التحكم في كافة ناصر العروض المسرحية بحيث تجول المخرج إلى لاسي، فرانس يسيطر على العرش والممثلين سيارة تامة³ أوذا تنامي دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي في المران المسرحية وكما أشرنا سابقا أن النص المسرحي كان خاوترا في المسرح القديم بقوة، وكانت أدبية وأسطوريته وكانت تعزز وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع أنا حماية المسرح، ما كان الأنف، ويلتئم هي التي وستقوم إلا

¹ عبد الرحمن بن زيدان التحريفي في النقد والدراما ، دط ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 2001 ، ص 269.

² الموجه نفسه ص 269.

³ - احمد ابراهيم الدراما والفرحة المسرحية ، ص 61

بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تم هذا أتوحيد العمل .. لاشك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط السالي بتقوي بالعالم، ويتحصل بمصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية .

فهم و تفسير للمسرية، وإنما قد تبدأ بالفهم ، لتنتهي إلى الترجمة، إذن فالإخراج هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية الكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح¹، والتحقق من هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية والإشراف عليها، حتى اكتمال إنتاج العرض، وتتضمن إعداد الممثلين، وتدريبهم على الأداء الصوتي والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم.

كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت، والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، والعمل وراه الكواليس، وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة المسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه .

إن الإخراج بالمعنى العميق لهذه الكلمة يبدأ تماما عندما تنشأ اركان غنية من صور عدة تتحد في سيمفونية العرض المسرحي، وعملية الإخراج تقضي بايدي بدء التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالأخص دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة ادبية ونقدية²، وهذا يعني أن الممارسة الإخراجية تحتاج إلى دراسة عميق نظريا

¹ سعد ارتش المخرج في المسرح المعاصر ،ص15 .

² - الكمي وترف : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة شريف شاکر ، تط ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد

القومي ، شمشق ، 1976 ء عصر 2- مد رش المفرح في شرح المفسره سر - المرجع نفه ، می 17 23

وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي، وبوجه خاص خشبة المسرح بكل موضوعا وإمكانياتها، " لأن على خشبة المسرح سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجا إليه لتكثيف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة .

المخرج المسرحي

في ترجع لفظة مخرج من الناحية التاريخية إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وإن وجد دائما من يتولي القيام بأعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة في اليونان القديمة كان هذا الشخص في الأحيان هو المؤلف وفي إنجلترا أو ابرز ممثلي الفرقة إلا أن فكرة المخرج هي في الواقع وليدة التطور القرن العشرين .

فالمخرج عند اليكسى بوبوف هو " الساحر الخفي عن المتفرج الذي يملك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقدة (كلها ذلك المطلق للإرادة الإبداعية الخلاقة عند جميع فناني المسرح) ثم هو كذلك الفنان الذي يعطي العرض المسرحي كله طابعه ولونه ونغمته الخاصة .

ظهور المخرج

الم يتبلور الدور الحيوي والرائد للمخرج إلا في أواخر القرن التاسع عشر حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الإعتماد علي شخص يستطيع أن يمسك ببيديه خيوط العرض المسرحي وبالتالي يمكنه ملح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة ومساعدة كل فنان مشترك فيه علي إخراج أفضل ما عنده من إبداعات واضافات ولم يقتصر الأمر على الإعتراف بهذه الحقيقة الجوهرية بل أم ليشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدراسات المستفيضة والممارسات المتجددة والتجارب

الطليعية إذ كان يقوم بدور المخرج في البدايات الأولى للمسرح المؤلف المسرحي لسيادة النص علي كل العناصر المكونة العرض المسرحي "1 .

ينبغي الإشارة إلى أن البراعم الأولى للمخرج الحديث لاشك تتردد إلى أولئك الرجال الذين أداروا مؤسسات مسرحية في لندن وأوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد تميزت عروضهم المسرحية بأسلوب تقليدي موحد في الديكور والملابس وكافة معطيات العرض دون أن تكون لها فلسفة أو خطوط محددة الهدف الفني فقد جمعتهم الأصالة والدقة التاريخية في كافة مظاهر العرض²

ولقد كان التطور الحقيقي للمخرج في دوقية ساكس مينلجن بالقرب من فايمر حاليا علي يد جورج الثاني 1826-1914 دوق المقاطعة الذي هام بالمسرح ومن أهم منجزاته إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم المتفرد) وألهمت أفكاره بعد ذلك أندريه انطوان في فرنسا وستانسلافسكي في روسيا ونجد أن الواقعية التاريخية التي أسسها وطورها دوق مقاطعة آل ميننجن قد رسمت الطريق لأندريه انطوان نحو مسرحه الطبيعي متجاوزة مع الصدق التاريخي إلى صدق أكثر إلتحامين بالحقبة فقد ذاعت طريقة انطوان في فدفت الكثير من المخرجيين لتكوين مسارحهم الحرة وظهر اليمين وسترنديج وهاويتمان وجوجل ولابد لنا أن نحدد فاصلا واضحة للفترة التاريخية التي ظهر فيها المخرج ويتلخص ذلك في مرحلتين المرحلة الأولى : من الدور الرئيسي والمنظم (للرئيس او الرئيس) في (مسرح خيال الظل) عند العرب .والذي تقع فترته التاريخية بين القرن السابع الهجري إلى القرن الرابع عشر الهجري

¹ _ كارلا غرويزيت : الإخراج المسرحي ، ته اسين سلامة وال م فرد ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1980 ص 9

² _ احمد تكي : الإخراج المسرحي و تراسة في عفرية الإبداع و البيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 م

2 - المرحلة الثانية : المرحلة التي تقع بين الربع الأخير للقرن التاسع عشر الميلادي فقد تغيرت الأشياء والعلاقات في هذه الفترة التاريخية المحدودة وتناولت تلك التغييرات العاصفة مفهوم المسرح نفسه .

ولقد أرخ الفرنسيون لمهنة الإخراج في 30 مارس 1886 م ففي هذا اليوم بالذات " جري العرض الأول في المسرح الحر لأنطوان ويعتبر هذا العرض نقطة تحول في تاريخ الإخراج المسرحي وإرساء أسسه على قاعدة علمية تعتمد على البحث عن دلالات أخرى لما وراء الكلمة والفعل وعدم الإكتفاء بالمعني المباشر " ¹.

ولقد عبر أنطوان عن اتجاهات الإخراج في إنه هناك اتجاهان متعاصران في عمل المخرج اتجاه تشكيلي (مناظر، إنارة، اثاث، ...) والاتجاه الداخلي الذي لا يزال مجهولا وهو في الواقع فن الكشف عن الأعماق الدفينة للنص المسرحي .

دور المخرج المسرحي

تختلف العديد من الآراء المهمة عن أهمية دور المخرج فيعتقد البعض بان دوره يأتي بالدرجة الثانية يعد أهمية الممثل بالعملية الإبداعية المخرج سواء كان سينمائية أم غير سينمائي هو فنان بالدرجة الأولى

ومدير بالدرجة الثانية، فالمخرج هو مدير العمل الفني وهو الذي يجمع وينسق بين كافة الأدوات الفنية التي يبني عليها العمل الفني سواء كان فيلم أم مسلسلا أم فيلما وثائقية ام فيلما تسجيلية أم غير ذلك من أنواع الأعمال الفنية المختلفة .

¹ - كارل الزورث : الإخراج المسرح ، ته ان سنة القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ، 1980 ص 12

1- المخرج في المسرح هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي ، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع التفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية والعلمية للمسرحية .

2 - الدور الأساسي الذي يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هو اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية بحيث تتوافر لكل منها المقومات الفيزيائية والفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها " ¹ ، فالمخرج يقوم بتوجيه الممثلين لضبط الصورة الصوتية العرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، والأصل والعماد في الصورة الصوتية للعرض الكلمة، من خش صوت الممثل والكلمة كائن حي، لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقلت من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية الحقيقية بكل مقوماتها.

المخرج هو الذي يختار النص الدرامي أو يوافق عليه على الأقل لأنه إن لم تتضح له الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور، وإذا توصل المخرج في دراسته المبدئية إلى هذه الفكرة ورصد إليها أسانيد في نص المؤلف، استطاع في يسر أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي يشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة وموسيقى وديكور

صفات المخرج المسرحي

¹ - سعد اردش ، المخرج المسرح المعاصر ، المرجع سابق ، ص22

- 1- أن يكون ذا ثقافة واسعة، ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على التعمق في المسرحية أو من يستطيع أن يشير إلى المستلبن بكيفية ادائهم ، ويقوم بتوزيعهم على خشبة المسرح وحسنية ، بل إن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية¹ .
- 2- عليه أن يكون ذا ثقافة علمية واسعة لأنه كلما كان النص المسرحي في الحقيقة عليا بمحتواه الأنبي والشعري والنفسي والأخلاقي كلما كان النص الدرامي عميقا وعناصر الجمال فيه عظيمة وكلما كان النص الدرامي أصلي في أسلوبه، دقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج، والتي لا يستطيع أن يتغلب عليها الأب وبخبرته وثقافته العلمية. ويبقى المخرج المجبر على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه، بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية ومثيرة ، لذلك تقع على عاتقه أدوارا ووظائف عديدة² .

❖ عناصر الإخراج المسرحي النص

- العناصر السمعية : تبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في ثم نقل هذه التطورات للممثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية والانفعالية، وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدى، وبين الشخصيات

¹ الكنسي بويوفر الكامل في العرض المسرحيه ما (2- عقيل مهشى وسف : مطعة المسرح ، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا ، ط 1 ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2001 ، ص 35 مستعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ،

ببعضها البعض، وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع استخدامها ومدة استخدامها في العرض المسرحي .

العناصر البصرية :

المخرج: يخلق لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات، "وفق وجهة نظر فلسفية جمالية متفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات تأليف النص واستراتيجية ونظم استقباله من قبل المتفرج"¹، فللمخرج حرية استخدام المكونات البصرية العرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية العرض، وإضفاء الشكل الحي على النص الدرامي، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية

مستويات التركيب الجمالي في إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي استخدام الشخصيات التي يؤديها ويمثلها الممثلون ، فإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل يضيف بالأولى : " هي وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما ، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء المتفرجين علاقة ذات ثلاثة ابعاد² .

وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية " أنه يحتاج لمكان أو فضاء تتم فيه العلاقة الجسدية بين الشخصيات³ ، وكأنه يقدم نشاطا إنسانيا ، يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط إذن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي " دون ديكور يوحي إلى المكان الذي

1

² احمد طاهر حسنين واحمد غنيم وآخرون : جماليات المكان ، ص 22

³ المرجع نفسه، ص 15

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 يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان¹ أي التي ومن المعروف أن النص هو شبكة من العلاقات اللغوية ومن العلامات الرجعية التي تشير إلى المكان، فالنص يظهر في العرض بوصفه نصف من العلامات اللغوية والمادية الصوتية ليعلم الحوار بوصفه كلاما، لكن " العرض صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية لأنه من البديهي أن يوحي النص بمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة بمواصفاته² ، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية الموجودة في المسرحية وكذا المستنبطة من الحوار .

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحديث لا يكون في لا مكان، إنه مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفة أساسية في المسرحية وهي الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه معها "

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 الفصية من أهم القضايا التي تطرحها ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يمنح الفضاء دلالات رمزية وثقافية وإيديولوجية وأن يحوله إلى لغة

¹ 3- عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2003 ، ص 90 ،

² ان اويز عقد قراءة المسرح ، ص 193

❖ مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي

- النسق المعماري يملك الصرح المسرحي كبناء

مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط ، ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها ومن دون هذا المكان لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده¹ .

والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن الهندسات المعمارية متعددة تبعا لذلك ، أقلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته الأولى إلى عدة أشكال

فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابتية، وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة، فهندسات المسرح العربي اليوم تختلف عن هندسات المسارح الشرقية ... الخ إن تشييد 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 تقام في الأسواق والساحات العمومية، في مناسبات معلومة، حيث كانت العروض أشبه ما تكون احتفالات دينية التي يشارك فيها كل الحضور، على أنه سرعان ما يتحول هذا الاحتفال المفتوح إلى فرجة تأملية، يقتصر المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة ولعل

¹ عبد الرحمان التسوق الوسائط الحديثة في الميوجرافيا المسرح ، ص 49 د . محمد التهامي الساري منخل لقراءة الفريدة

هذا هو سر ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة ، والحقيقة أن شكل هذا المكان ومهندسينه لم يكن يسمعان الإنجاز الفرحة المسرحية فحسب، بل كانت اها وظيفية أخته مرة اخرى في قومود ثقافة وبنية المجتمع الإغريقي، المليفية الاجتماعية، فمواقع المتفرجين في المرات كانت متناسقيه مع مكانتهم الطبقية، ويقى المسرح بنحو هذا الاتجاه إلى أرون طويلة، إلى غالية شهور العمارة المسرحية الإيطالية في أواخر القرن السادس عشر، وأد ايمن هذا الطراز المعماري المسرحي على المسرح الأوربي لفترة طويلة، "وحققت انتشارا واسعا تجاوز الحدود الأوروبية إلى قارات"¹ ونشكر عمارة الزمنية الإيطالية من مكانهن متجابهين : الخشبة والصالة أما الخشبة فعبارة عن علبة تقع في أعتذ جادوبيها على الجمهور، والجانب الآخر على عالم الكواليس، أما الجانب الرابع فيكون يا مريدا بلوحات على الحر وشمي مصور، وتقوم بين الأصالة والخشبة حواجز مادية عبارة عن إطار من باب تخلفه ستارة حمراء ترسيم الحدود بين المتفرج والسل، رغم أن العمارة المسرحية الإيطالية من أشهر الهندسات المعمارية المسرحية التي عرفها المسرح في العالم، غير أنه ظهرت أنواع عديدة من البدايات المرورية المسرحية، يمكن أن نشير إلى باختصار ..

جانب مسرح العملية الإيطالية ظهرت أنواع كثيرة نذكر منها :

المسرح التقليدي: حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة المسرح المفتوح نو المنصة ثلاثية الجوانب والمنصة الإليزابيتية ، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جو .

المسرح الدائري : مسرح الحلبة حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة المسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عفوي في أي مساحة من الصالة، حيث يأخذ

¹ ابن محمد التهامي العمري منخل لقراءة الفر بن عبد الرحمن العوفي الوسائط الحديثة في السينوجر في المسرح ،

فيه العرض شكل ممر، ويجلس الجمهور على جانبيه مهندسوا ورجال المسرح، أبعادا وخلفيات اجتماعية أيضا أثناء تجميد تصميماتهم، وتتمثل في السعي في جعل المسرح أكثر ديمقراطية، وتحقيق العدالة والمساواة في تلقي العرض، بعدما كانت مشاهدة العروض المسرحية حكرا على الأثرياء والطبقة الأرستقراطية، أما عن الخلفيات الجمالية هي التخلص من التزعة التجارية ومظاهر البذخ والتبذير التي كانت تغطي على الألبسة والديكورات... والاهتمام والتركيز على إمكانات وقدرات الممثل الجسدية والصوتية وكذا كفاءة المتفرج الثقافية والفنية، في فك شفرات الرسالة التي تنتصر على الخشبة، وكذا عدم إغفال دور التطورات التقنية التي ظهرت في القرن الأخير، ولاسيما ما يتعلق بالإضاءة ووسائل التسجيل السمعية والبصرية¹.

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

المكان الدرامي والمكان الركي

يقصد بالفضاء الدرامي الفضاء الذي يتحدث عنه النص، الفضاء المحسوس الذي يضعه القارئ أو المتلقي عن طرق الخيال، " هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي أو من هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي الإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية (المكان الركي)، وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة

¹ - محمد التهامي العماري، منخل لقرافة الفرحة المسرحية، ص 68.

بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للقضاء الدرامي"¹ .

أما المكان الركحي، المكان المادي الملموس، الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو "الموضع أو الحظ وجود برادي يمكن إدراكه بالحواس اورنقصد به الخشبية، والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره لا يملك ملوك يحيل على مزجع غائب هو المكان الدرامي"³، والمكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المعادي الجد وبضم المكان المسرحي عناصر من بينها "⁴، الحيز العام المساحة والأرتفاع النكتة بما في ذلك جسد العمل ككة متحركة وكتلة الديكور .

الضوء والون بما يسهمان فيه في تشكيل بصري وحركة الضوء و المؤثرات البصرية الفراغ بما يوحي به من علاقات بين الكتل ويسهم في التشكيل المكاني .

الحركة بجميع دلالاتها ومفرداتها كحركة الممثل والديكور والضوء

- الفن الدر فكل هذه العناصر تؤثر وتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلات المكانية في التشكيل البصري العام ويؤثر ويتأثر بحركتها .

¹ - محمد التهامي العماري، المرجع نفسه، ص 68

² أعز النيز حفرجي : المسرحية الشعرية في الألب المغاربي المعاصر ، ص 192

³ أعز النيز حفرجي : المرجع السابق، ص 19

⁴ - ينظر عزوز بنعمر، والسينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 31

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 اعتمادا على انساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم، والصور واللوحات ... وكذا استعمال الموسيقى، بحيث يحيل كل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة، وأيضا استعمال المؤثرات الصوتية يحيل إلى مدلول معين مثل صوت العصفير مثلا يحيل إلى الريف أو الغاية، وصوت الرصاص يدل على .

العرض المسير معركة أو الحرب ... الخ . المسرحي ولقد انتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن تلعبه الإضاءة والديكور والموسيقى، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات، داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا كذلك للقيمة الجمالية والفنية التي بإمكان هذه الأدوات والعناصر أن تضيفها إلى العمل لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، والبعد الجمالي الذي تبرزه الإضاءة والديكور والسينوغرافيا من كونه أصبح استخدامها مغايرا للاستخدامات الكلاسيكية وأصبحت أكثر من مجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم ، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، ولكن خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي¹ ، 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 باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي .

¹ ام عبد المجيد شكر : جمالية الانشغال التقني في العرض المسرحي ، مجلة طنجة الأدبية ، العدد 24.



الفصل الثالث

التقنيات الفنية والإبداعية في العرض المسرحي

* المبحث الأول:

التقنيات الجمالية وإبداعية في العرض المسرحي:

* المبحث الثاني:

التقنيات الجمالية في الفضاء المسرحي

■ التقنيات الجمالية وإبداعية في العرض المسرحي :

تعريف لويس بيك دوفوكبي:

في الدراسة الأولى يعرف لويس بيك دوفوكبي أيضا الجمالية المسرحية قائلا: "تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل"¹

يتعلق الأمر هنا بتعرف متناقض ظاهريا، حديث وتقليدي في نفس الوقت، حديث بما أن "بيك دوفوكينغ" يعرف الجمالية المسرحية من خارج الجمالية ويجعل موضوعها ليس نص المسرح بل "عرض الأعمال الدرامية، إن ظهور الجمالية المسرحية بإعتبارها خطابا مستقلا مرتبط إذن .بولادة الإخراج وبالإعتراف بالبعد المشهدي كعنصر أساسي في الفن المسرحي"، لكن هذا التعريف في نفس الوقت تقليدي بما أنه معياري (دراسة المبادئ والقوانين (ويرتكز على معيار الجميل. يمكننا القول إنه يقع أيضا ضمن إستمرارية أرسطو والكلاسيكيين من خلال المعيار المزدوج ل' المثير للعواطف' ول'الجميل' وأن الأمر يتعلق بشعرية أرسطية للإخراج .

وقد حصر بيك دو فوكينغ، في فن الإخراج المسرحي، رهانات التطور والصعود في تأثير ما يسميه الفن المسرحي) art théâtral فن الإخراج المسرحي (في مقابل الفن الدرامي) art dramatique فن شاعر (، لكنه حاول عبر سلسلة من القوانين، أن يلحم الإخراج، وأن يضمه في معايير الشرعية التي تصور وحدة النص وتفوقه، وقيم الدراما القديمة فليست غاية الإخراج في ذاته. إلا القضية النهائية بالنسبة إلى الدراما هي قضية

¹ becq de fouquieres(1998) pp.9_10_1

شكالية بالنسبة إلى الإخراج¹ إن تعريف بيك دو فوكيغ إذ كان يثبت الولادة المزدوجة الإخراج والجمالية المسرحية، فإنه يقدم ذلك بطريقة حزينة ومحدودة، حديثة وفي نفس الوقت ماضوية.

يميز أندري فنسطن، في الإخراج المسرحي وشرطه الجمالي condition esthétique la Mise en scène et sa المسرحية عموما التي يسميها بالأحرى "جمالية درامية، و "جمالية الإخراج " بالمعنى الدقيق للكلمة. ويتطلب وجودهما في الحالتين الربط بين ظهور الإخراج الفني وممارسته. علاوة على ذلك فإن إشتغالهما يجب أن يتولد من فكر المنجزين أنفسهم: " إن إصلاح المسرح، وهو الهم المشترك لدى المخرجين المعاصرين، من آثاره، إذا لم يكن إعادة النظر فيه، على الأقل إعادة التفكير فيه. وهذا المقال، من خلال الآثار العريضة التي تتركها فيه كل التأملات النظرية، يساهم في إبراز أنه بالرجوع إلى العمق يمكن للجمالية أن تقدم للمسرح مساهمة ملائمة.²

تتشكل كذلك "خلفية التصورات والوثائق" هذه إطارا ضروريا لكل بحث جمالي له صلة بأصل المسرح، وتكونه، وتطوره، وطبيعته وخصوصيته، أو مع مواضع محدودة، بعناصره الريبيرتوار، وفن الكوميدي والموسيقى، والديكور، والإنارة، الخ يبدأ باتريس بافيس في معجمه المسرحي في إعطاء تعريف تركيبى للجمالية المسرحية يستعيد المعطيات المنبثقة من تاريخها مع إدماج خصوصيتها الحالية: تصوغ الجمالية (أو الشعرية) (المسرحية تركيب النص والعرض وإشتغالهما. إنها تدمج النسق المسرحي في مجموع أكثر اتساعا: الجنس،

¹ _المرجع السابق، ص 95

² _veinstein(1993).p.34

ونظرية الأدب ونظام الفنون الجميلة، والنوع المسرحي أو الدرامي، ونظرية الجميل وفلسفة المعرفة. يبدو البعد التعاقبي diachronique لهذا التعريف واضحا وهو يعيد الإعتبار لمختلف سمات الجمالية التي إشتغلت داخلها الجمالية المسرحية إلى نهاية القرن التاسع عشر: المظهر المعياري (صياغة القوانين)، وإستيعاب الفن المسرحي في الأدب (مجموعة أكثر إتساعا، نظرية الأدب) وإدماجه في "نسق الفنون الجميلة"، والتفكير في الجميل (نظرية الجميل)، وعلم الفن (فلسفة المعرفة). إنه يلمح فقط إلى البعد التزامني synchronique للمفهوم في عبارة النص والعرض

■ التقنيات الجمالية في الفضاء المسرحي:

-الديكور والمشهد المسرحي :

الديكور كلمة لاتينية الأصل، يترجمها البعض بكلمة (التزيين) وتعني إخفاء عيوب الشيء أو إعداده إعدادا كافيا كي يلائم عدة إستخدامات مع إمكانية تغييره لمتطلبات أخرى ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعان إلى تصميم مرئي مكمل لباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، وفقا للأسس والقواعد العلمية.

يكون الديكور مع والإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية وإهتمام الكبارين، ولكن في العصر الحديث كثر الإهتمام به، وأصبح أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا¹ لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحى

¹ أعز النيز حفري : المرجع السابق، ص 19

بمكان وزمان وقوع الحدث الدرامي، لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعد على تعميق لإلهام¹ ومع نهاية القرن التاسع عشر، إستقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وإزدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية ينهض عليها العرض بكامله، وإذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم لخياله الخاص فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع. بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره، لذلك يتوقف تصميم ديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينية. 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 إنفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات 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 باستخدام وحدات الديكور مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مذهشة..... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة. تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بها وتلوينها²

¹ _ أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسحية، 96.

² _ أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، مرجع نفسه ص 71.

ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وضايف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيد في إبراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافية " بحر، جبل، غابة"... ولاجتماعية "مدينة، ساحة شعبية، سوق... " والطبقية " قصر، شقة، كوخ... " وقد يفيد في دلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي "قديم، حديث " والفصل "شتاء، خريف..."، والجو "حرارة، مطر، ثلج..."، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها...

ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات.....، وهي تلعب دورا مهما، فهي تقدم للمتفرج معلومات قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق

- الأنساق البصرية الخاصة بالتمثيل :

فهو جزء من السينوغرافيا بحيث تمثل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل تكاد تغطي على العرض المسرحي كله، فهي تشكل جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره الجامدة "ملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لاتعدو أن تكون جمادا لا روح لها، لكنه ما إن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته"، ويمكن القول أن الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك¹، فهي تتحكم في حركة الممثل وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، فهي تساهم في تحقيق

¹ _ نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي _ قضايا نقدية، ص12.

عدد من الأهداف الواضحة لأنها تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسياتها، وديانتها، ومكانتها الاجتماعية، وذوقها ومزاجها الخاص وملامحها المتميزة وانتماءاتها الاجتماعية كأنها فهرس كامل يلخص على مستوى صورة طبع الشخصية وطبيعتها، ويمكن للملابس أن تحيل أيضا إلى حالة الطقس والفصل والسنة (الشتاء، الربيع، الصيف).... وقد تشتغل عكسا فتساعد الشخصية في العرض على التكر وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي، لأن المظاهر أحيانا تكون خادعة، وأن الملابس لاتعدو في بعض الأحيان إلا ستارا خادعا يضللنا أو قد تستخدم كوسيلة للإيهام ينجم عنها سوء الفهم والتقدير، "فنتثير لدينا ولدى الشخصيات المسرحية توقعات لا تلبث أن تكتشف وهميتها كما أن الملابس في الأنماط الموروثة عادة في تفسير المتفرج لشفرة الملابس المسرحية"¹، فالمتفرج يدرك من خلال هذه الأنماط الموروثة أن التيجان هي إشارة للملوك والشحاذين يتكوون عادة على عصى ويحملون أنية صغيرة لتلقي فيها الهبات والصدقات، وأن الجنود والبحارة يتميزون بزى معين ولهذا فحين يخالف العرض المسرحي هذه الدلالات الموروثة أو يقابها رأسا على عقب، يكتسب هذا الانقلاب الدلالي قوة درامية بالغة فإذا رأينا على سبيل المثال ملكا عاريا يتبختر على خشبة المسرح وقد توهم أنه يرتدي أجمل الثياب، أو شاهدنا ملكا يمزق ملابسه في ملابسه العاصفة ليمشي عاريا فوق الوادي والسهول فسوف يداهمنا إحساس بالصدمة وسوف تمتزج في نفوسنا أحاسيس السخرية العارمة، والدهشة والغرابة بمشاعر الحزن والأسى بل والغضب أيضا. تدل الملابس على الحالة النفسية فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأذواقه ونياته وما فعله وما يجب أن يفعله ولذا وجب أن تكون الملابس في المسرحية لها دلالتها النفسية

¹ _ إسماعيل فهد إسماعيل، الحكاية الفعل في مسرح سعد الله و نوس، دار الآداب، بيروت، ط981، ص167

في إظهار الشخصية فإذا خرجت شخصية ما من المسرح دون أن تقول كلمة واحدة ودون أن نفهم عنها شيئاً ففي هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت ويكون صانعها لم يقم بواجبه إذن فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ولكن المطلوب منها تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين ميزاتها

ويمكننا بصورة عامة أن نصف الملابس المسرحية بأنها جزء مكمل لعنصري الديكور والإضاءة وذلك لأنها تمثل شفرة تستخدم في إرسال مجموعة من الأفكار والمفاهيم إلى المتفرجين، وذا المعنى يمكننا اعتبار الملابس امتدادا تشكليا متحركا للمنظر المسرحي¹ إن المخرج المتكامل الرؤية هو الذي يحدد مع مصمم الملابس شكل الملابس وخاماتها وزخارفها وألوانها بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة المسرحية بل مع العقود والقفازات وجميع الإكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحي أو إكسسوارات الممثل الشخصية فالمخرج إذا لم يعط لكل هذا أهمية وإذا لم يدقق في كل شيء حتى في أصغر التفاصيل فلن يقدم عرضا مسرحيا ناجحا جديرا بمشاهدته ملايين الناس وعشرات النقاد- .

المكياج :

بوسع المكياج المسرحي أن يخفي واحدة من أهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحية أو يشوهها كما بوسعه أن يضلل المتفرجين ومن ناحية أخرى ستطيع بصفته جزء متكامل من تمثيل الشخصية أن ينير الشخصية وأمام الممثل وأمام النظارة ويضع بين يدي الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لإخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية . لا يخلق المكياج الشخصية ولكنه يساعد على إبرازها ولن يصل أي مكياج إلى حد الكمال بغير وجود الممثل

¹ عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص و العرض و النقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

الكفاء وإن الماكياج المعتبر تحفة فنية في حد ذاته ان لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوع مهما كان الأداء رائعا فهو عديم الفائدة بل وأسوأ من أن يكون عديم الفائدة إذ قد يفسد جهد الممثل في تمثيل شخصيته . وهذا يعني أن الماكياج لا يعني كعكاز لأغنى عنه بل على العكس أنه الخطوة الأخيرة في جهود الممثل لإبراز شخصية في صورة حية ويقدم له مساعدة غالبا ماتكون ضرورية بعد أن يبذل كل ما في وسعه للعمل بدونه.

فعن طريق الماكياج يستطيع الممثل أن يضيف شيئا إلى عمره أو أن يبدو في منتهى الصبا كما يستطيع أن يخلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية وأن يبدو أصلعا أو دون أسنان . وعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل مثل الماكياج العادي أو كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض وفي بعض العروض الدرامية مثل أفلام ومسرحيات أو مسلسلات، رعاة البقر مثلا يلعب الماكياج دورا هاما في الإشارة على الأصول العرقية للشخصيات وثقافتها المختلفة فالهنود الحمر مثلا يرتدون الماكياج المسرحي دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نجد الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات¹ . وللماكياج وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها فأولا وربما كانت هذه أهم وظيفة الماكياج أن الممثل يستعمله ليعطي المتفرجين في الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها وصحتها وصفاتها الاساسية فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية صمم الماكياج ليعكس هذه الصفات وبعبارة أخرى الماكياج وسيلة فعالة لنقل أنواع معنية من المعلومات الى النظارة دون ضياع الفاظ وقت . وثانيا يؤدي الماكياج وظيفة معادلة الاثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة كما أن الضوء الشديد الذي يجعل الممثل مرئيا لكل

¹ حكاية اليلة الثالثة، الصياد و العفريت ،مجلد الأول، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ص23.

شخص في قاعة المتفرجين يميل إلى ان يغسل اللون من على وجه ويدي الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوي البشرة الزاهية اللون أما الممثلون السود أو ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون الا قليل من اللون الاضافي أو يحتاجون إليه اطلاقا .وثالثا يؤكد الماكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم والتي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين فاذا ما أكد الماكياج هذه الملامح مكن الممثل من نقل احساساته بدقة الى أولئك الجالسين في أبعد المقاعد بصالة المشاهدين .

"على الرغم مما للماكياج من قيمة نفسية معينة بالنسبة للممثل فإن وظيفته الحقيقية من وجهة نظر المتفرج أنه يصد مفعول الإضاءة المسرحية"¹ ويرسم الشخصية ويساعد في القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور وتعتبر الخاصية الثانية أهمها جميعا فالسن والجنسية والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك الماكياج المساعدة على نقلها. كذلك يجب على الممثل أن يساعد الماكياج فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بأدائهم للشخصيات الاستحواذ على وجوه مرئه وأرواحه مرهفة الحس ويتأتى التأثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج والملابس والتعبير وعلى اي حال ليست كل أنواع الماكياج مما يتطلب تغيير ملامح الوجه فهناك ما يعرف عادة باسم الماكياج السوي ولا يستهدف أكثر من تغيرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تذكر اذ يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذي يتبدى من مظهره ولا يستدعي الأمر أكثر من توكيد صفات التي يستحوذ عليها الفعل ويسفر مثل هذا العمل في العادة عن محاولة لإبراز أشد سمات الوجه جاذبية تبعا لذوق العصر وهو ذوق متغير

¹ سعد الله ونوس ملاحظات حول الاقتباس او الاعداد المسرحي مجلة الحياة عدد 6 ص 112

يعتبر ماكياج الشخصيات أكثر إثارة للاهتمام من الماكياج السوي حيث أنه يؤدي إلى تغييرات واضحة الملامح ففي كثير من الحالات قد تغير شكل الوجه تغييرا كاملا .ورغم أهمية وقيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي، إلا أن المبالغة في إبرازه قظ تحوله إلى سلاح ذو حدين تماما مثل الملابس المسرحية، فإذا به يتحول إلى مركز الانتباه، وقد يسرق الأضواء من الممثل ويصرف والأنظار عنه، ولكن الممثل المتمكن يستطيع الاستغناء عن الماكياج، لأنه يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية والتعبيرية دون الحاجة إلى تلوين وجهه بالأصباغ .ومن هنا نقول أن الماكياج هو الذي يوظف الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح.

- الأفعنة

تعتبر الملابس والماكياج بما فيها فيها الأفعنة من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحاقل البدائية التي تمثل نواة الدراما وعلى الرغم من أن الاغريق كانوا يهملون المناظر إلى حد كبير فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهملو الملابس أو الأفعنة¹ وهناك من الشواهد ما يدل على أنهما كانا من أبهى ما عرفه المسرح الشرعي كان بطل المأساة الإغريقية يضع في قدميه حذاء عاليا ثقيلًا ويرسل على بدنه عباءة طويلة تنسم بالوقار وكان وجهه يتغطى بالقناع العالي للشخصية المأساوية وكانت نتيجة كل هذا كما يعتقد البعض شخصية فارعة تمتد في الطول إلى حوالي سبع أقدام شخصية ذات عظمة ووقار لا تمت إلى بشر زائل بل إلى بطل مأساوي إلى اله أو ملك .وتلعب الأفعنة دورا مسرحيا هاما في توضيح ملامح الشخصية الدرامية لدى المتفرج

¹ عواد علي غواية المتخيل المسرحي مقارنات لشعرية النص والعرض والنقض ص 77 المركز الثقافي العربي الدار

وحتى من مسافة بعيدة فيصبح للخصائص البصرية تأثيرا وجدانيا قويا نتيجة التصميم التشكيلي الذي يرسم عليها ملامح الحزن أو الفرح أو الغضب أو الرعب، أو الشفقة أو غير ذلك من الانفعالات الموحية، فالقناع يعبر عن الجوانب النفسية والخيالية والاجتماعية بشكل فني مؤثر، حتى لدى أصحاب التجارب الإخراجية الجديدة¹، حيث يطلبون من الممثل قدرات خاصة في التعامل مع القناع واستخدامه. والقناع وسيلة صامتة لإخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية كأن يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح في مثل هذه العروض يتحول القناع إلى بديل الشخصية الدرامية المتفردة، ويختزل الشخصيات المسرحية إلى مجموعة من الأنماط التي تشكل عدد ضئيل من الملامح الجسمانية والنفسية البارزة. ومهما قلنا عن القناع وأهميته ودوره في التشكيل الدلالي والجمالي للعرض المسرحي فهو يعد وسيلة بلاغية ومجازية يقوي من خلالها (الممثل) على عكس عالم الشخصية وعلاقتها الخارجية ومواقفها المتنامية والمتغيرة بين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يهدف إلى إخفاء قسما من الممثل وإبراز ملامح الشخصية الدرامية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما ويسمح بتغييرك عضلاته في حين يخفي القناع الوجه كاملا أو جزءا منه فيحرم الممثل من عنصرين تعبيريين هما تعبير الوجه والماكياج غير أنه في المقابل له ميزتين تتمثل الأولى في تخلص الممثل مما يصدر عن وجهه من علامات لا إرادية، قد تخل بأدائه، أما الثانية فتتمثل بلجوئه إلى لغة الجسد أكثر لتعويض عن الخسارة الدلالية الناتجة عن حرمانه من العنصرين المذكورين سابقا (تعبير الوجه والماكياج) وهذا في حد ذاته إنتصار للمسرح . ويحتاج إنتاج القناع المسرحي الناجح إلى تعاون وتضافر جهود المخرج ومصمم الأزياء،

¹ عواد علي مرجع سابق ص 79

وصانع الأفعنة والممثل، وذلك من أجل إقوار شكله النهائي، لتحقيق الفائدة الدرامية القصوى من خصائص القناع.

- تقنيات الإضاءة المسرحية:

تعتبر الإضاءة عنصرا مكملا لفنيات العرض المسرحي، ويغتنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، وتلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء الممثل، اللباس، الماكياج، عناصر الديكور¹.... ولقد نشأت للإضاءة المسرحية، بعدما إنتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة.

- الوظائف الفنية للإضاءة

الرؤية

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت تاريخيا في المقدمة، وهي إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاع لياتهم الحركية، وإثارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو إكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقي وتجعل المتفرج في إرهاق شديد

- التأكيد والترميز:

لأن العالم الفني على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته، فقد ينتقي تفصيلا صغيرا على خشبة المسرح أو جزءا محدودا منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء في أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر

¹ عواد علي مرجع سابق ص 79

أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعميم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه الممثل أو أحد أعضائه أو على إكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوء أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء في الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسية التي تنتقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم وأمام نفس المنظر

التكوين الفني:

فلإضاءة جمليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسي للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة¹، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة والتكوينات البصرية الأخرى .

✓ خلق الجو الدرامي:

الإضاءة أول ما يشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إحياء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح أو السعادة، أو الحزن والأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإثارة وتوزيع البقع على الخشبة وهي بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات... الخ.

✓ الإيهام بالطبيعة :

¹ أعز النيز حفري : المرجع السابق، ص 19

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الشمس أو الفضاء وإذا دعت الضرورة

الدلالة على الزمان والمكان :

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف... الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة...). مع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الإضاءة ان تعمل للإخراج أكثر من مجرد إظهار الممثلين، تستطيع الإضاءة أن تسهم بقدر عظيم في إحداث الآثار عن طريق تكوين الحالة من خلال إستخدام الألوان فيستطيع أن يزيد من الحالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة فالإضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الأساسية للمظر أو المسرحية وكذلك تقوم الإضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الإنتباه إلى المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فإن المنظر الجميل لا يمكن أن يبدو جميلا إلا إذا أضئ إضاءة صحيحة¹ وأحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلا بواسطة الإضاءة الإبتكارية. فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين العوامل المحيطة به من الألوان وأشكال وديكورات وأزياء ومكياج، توصل معانيها بفعل الضوء فأى تغيير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيمة جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي. وللإضاءة قدرة على تصميم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور وهذا يعني إمكانية إضافة قيمة سيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور علامة مسرحية من خلال الإضاءة. وكذلك الحالة بالنسبة للون والذي تشعه الإضاءة، فهو أيضا يلعب دورا سيميولوجيا إذ أن الإضاءة ليست

¹ أعز النيز حفرجي : المرجع السابق، ص 19

رؤية فقط بحيث انها شعور فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا والعيني التي تعطي الاحساس بالضوء والظلام لان لها قابلية على مقاومة استمرارية التغير في امتدادات الضوء والالوان والاشكال والاحجام والملابس والخطوط تلك التغيرات التي تضيفها ذاكرة الانسان

تعد اللغة الموسيقية واحدة من اللغات الفنية المجردة فاذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التي يدركها ويفهمها الانسان ويستوعبها العقل بشكل مباشر ويعي ماتعنيه فان العبارات والجمل الموسيقية هي لغة الاحاسيس والمشاعر الانسانية لذا اطلق على الموسيقى بانها "غذاء الروح" وذلك لان تلك اللغة المجردة تخاطب المشاعر والوجدان الذي يغذي الروح الموسيقية لغة علينا ان نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ادا استخدمنا الموسيقى بدلا من ديالوج حواري اوحى مشهد لان الموسيقى هي لغة يمكن للجمهور ان يتلقاها ادا ما استخدمت استخداما صحيحا

العلاقة بين المسرح والموسيقى

هي علاقة قديمة جدا فهما ينحدران من اصل واحد وهو الطقوس الدينية البدائية القديمة حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي وهذا الارتباط الازلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرًا على المسارح الاغريقية القديمة او المسارح الغربية الحديثة بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية في اصقاع مختلفة وتضاف الموسيقى الى العناصر المنظورة في الديكور ومن الممكن ان يعهد الموسيقي الى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة¹، او الى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب ان تخفق فيها الموسيقى او ان تتداخل وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية اي فصل كي تخلق الاصوات جو ذلك الفصل او حينما يقطع المنظر أو بين مشهد،

¹ _ _ هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته فنونه وسائطه ، دار الشؤون الثقافية العامة 1986. ص 304

أو فصل وفصل، ولكن إستخدام الموسيقى وإختيارها يتم بالإتفاق مع المخرج وحسب تعليماته وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن إختياره إلا بالإتفاق وتحت مسؤوليته، 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 موسيقى بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصويرها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا أخرى مختلفة

-أنها تحيل إلى عصر من العصور، وبهذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة

-كما أنها تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركي أو خروجها منه، فتساعد المتفرج على التعرف عليها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متتكرة

_ تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعها، 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 علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى .

المؤثرات الصوتية:

الموسيقى والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزلات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة لاعرض المسرحي الحديث،

وغالبا ما يعد الصوت والموسيقى جزأين متممين للعمل المسرحي الناجح فلمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث¹، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع إختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العصر ثروة حقيقية، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات التي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى عن مصدر خفي في الكواليس، وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، وللمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية التي تؤدي إختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص، وذلك للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الأصوات التي لاتدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام.

أهم الأدوار والوظائف التي تقوم بها المؤثرات الصوتية هي:

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... الخ

-محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقترضها الحدث، "مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف... الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر..."² الخ وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل

¹ د ، بلقيسي على الدوسكي ، دور السينوغرافيا في مسرح الأطفال على الطفل المتلقي والممثل ، مرجع سابق ص 568.

² د، فريدة بولكعبيات، الأبعاد التربوية والجمالية في مسرح الطفل، مجلة النص، جامعة 20 أوت 1955 جامعة سكيكدة ، المجلد 08، العدد: 02 (2021) ص (387_388) .

صوت الأذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية... الخ.

وقد بلغ إستعمال الموسيقى والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد إعتقادا كبيرا على الموسيقى بعنصر مهياً للجو خاصة في مشاهد الحب وإستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر، والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقى منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي .والمؤثرات الصوتية ليست منعزلة عن عناصر العرض بل تتفاعل معها وتدعمها



دراسة نقدية

مسرحية الملك هو الملك _ سعد الله ونوس

* المبحث الأول:

البطاقة التقنية لعرض مسرحية الملك هو الملك سعد الله ونوس

* المبحث الثاني:

ملخص العرض

* المبحث الثالث:

التناسق التراثي والتاريخي

عنوان العرض: مسرحية الملك هو الملك.

• البطاقة التقنية لعرض مسرحية الملك هو الملك سعد الله ونوس

حظيت مسرحيات "سعد الله ونوس" باهتمام بالغ من قبل النقاد والدارسين وادلشتعلت يف حقل الإنتاج الدسرحي، ومل تكن مسرحية "ادللك بو ادلك" أقل شأن من قريناهتا، حيث عنيت بانتمام كبت جدا بعد نشرا كنص مث إنتاجها كعرض لعدة مرات، ويف بلدان سلنلفة، وذلك لتسرحيها لأنظمة السياسية واجملتمعات العربية يف تاريخ كتابتها ونشرا، وبقائها كذلك لعدم تعت طبيعة أنظمة احلكم وتركيبة اجملتمعات العربية، رغم مرور عقود على تاريخ كتابتها، وقد أنتجها وأخرجها إبل اجلمهور ادلصري والعريب ادلخرج ادلصري "مراد منت" يف عرض كبت كما أنتجت يف سو ريا ربت إشراف ادلخرج السوري "أسعد فضا"، ويتوالى الالتمام هبذه ادلسرحية، ليعاد إنتاجها وعرضها إبل غاية اليوم، والادلل على بذا بو إعادة إنتاجها مرة أخرى يف سنة 2018 ،

من قبل صبعية بسمة للثقافة والفنون.



• الممثلين: "يوسف أبو اخلت، زلمود أبو

سلطان، فادي أبو ياست، مرمي شليب، نائر

أبو ياست، سامي ستوم، ريهام فتحي.

الشكل 1.

• ديكور: علي الهندي

• تقني صوت: إبراهيم المنشاوي.

- إعداد نص: عبد الفتاح شحادة.
- تصوير ومونتاج: إسلام أحمد
- إخراج: ناهض حنونة.
- العرض إصدار تاريخ : 25/12/2018
- ملخص العرض:

تحكي المسرحية عن ملك ظلم شعبة ظلاماً لا يطاق، حيث إزداد الفقر والتخلف والأمية وإزداد الإنسحاق الشعبي إلى درجة كبيرة، وبذلك أصبحت هنالك فئة صغيرة تسيطر على بيت المال وتعيش البذخ والنعيم بينما عامة الشعب تتضور جوعاً وتحلم برغيف الخبز ولا تجده إلا ما ندر، وكان من بين الجياع رجل فقير جداً يتمنى أن يكون هو الملك ليوم واحد فقط لكي ينشر العدل بين الناس ولكي يعطي كل ذي حق حقه ويرفع الظلم عن الجميع، وكان أينما ذهب يعلن عن أمنيته للملأ، حتى ذاع صيته وأنتشر فوصل خبره الى الملك الذي أرسل العسس لكي يلقون القبض عليه ويحضرونه أمامه، هذا هو الفعل الدرامي الرئيسي في المسرحية، لكن الفعل الآخر الذي هو أكثر درامية منه هو أن الملك بدلاً من أن يعاقبه ويهز رأسه قد أمر بتحقيق أمنيته ليتنازل عن العرش لمدة يوم واحد فقط كما ذكرت .

بيد أن هذا الرجل ما أن وضع (التاج على رأسه) حتى تغير كلية فإزداد الظلم ظلاماً وإزداد البطش بطشاً، وبدأت النساء لا تخرج من بيوتهن خوفاً من الإغتصاب والأطفال يبقون في بيوتهم خوفاً من الإختطاف أو من بيع أعضائهم الداخلية في بلدان الغنى المجاورة .

ومرت الأيام والشهور والسنوات والشعب على هذه الحال، لكن الطامة الكبرى أن الناس مازالوا غير موقنين تماماً أن الملك هو الملك مهما تغيرت الوجوه أو تبدلت، بل أن بعضهم ظل يترحم على الملك السابق لشدة ما يقع عليهم من ظلم هذه الأيام .

نعم إن الظلم الذي وقع عليهم على الرغم من تعدد الوجوه قد إزداد سوءاً، ولا يكفي أبداً أن يضع مسببه تاجاً مرصعاً بالزمرد والياقوت واللالئ على راسه، خاصة ذلك الذي كان من الذين يتقلب في آرائه كما يتقلب في فراشه يمناً ويسرة من كثرة الكوابيس التي تحيط به في اليقظة والنمام . حقاً إن سعد الله ونوس الكاتب المبدع قد إستمد حكايته من بعض الحقائق وألبسها لباساً تاريخياً، لكن المشكلة في كلا الحالتين هي أن الظلم ينتج ظلماً أكبر وإن الجهالة التي غلف الظلم عقولها مازالت تحلم بالفرد المنقذ وهو الذي في الحقيقة لا يقوى على إنقاذ نفسه

سعد الله ونوس عرفت الثقافة العربية عبر مختلف المراحل الزمنية تطورا كبيرا في مختلف الميادين العلم والمعرفة، شملت العلوم، الفلسفة، البلاغة، النحو، الشعر، الموسيقى وغيرها، لكنها لم تعرف المسرح إلا في منتصف القرن التاسع عشر وهذا بالرغم من أن عناصر الفن المسرحي موجودة في طقوس كل الشعوب، وفي كل مكان ولا يمكن أن نستثني المنطقة العربية، وبالرغم كذلك من إهتمام العلماء والفلاسفة العرب لما أنتجه الفكر اليوناني في مجال الفلسفة والعلوم، وترجمتهم لكتاب "فن الشعر" للأرسطو الذي كرسه للفن الدرامي.

وعلى هذا الأساس ومما تقدم فقد إهتم سعد الله ونوس كباقي الأدباء والمخرجين المسرحيين بشؤون أمتهم لما يدور من خلاف وصراع حول السلطة متناسين بذلك شؤون وواقع شعوبهم، وهذا ما تجسد من خلال مسرحية الملك هو الملك الذي يعكس واقع الأمة العربية وهي التشبث بالسلطة والصراع السياسي حول المصالح للأمة وهذا ما قد أشار إليه

سعد الله ونوس من خلال الطبقات الفقيرة المتمثلة ب"البعيد وزها"¹ ولوضع الإقتصادي المتمثل ب"أبي عزة" اللذان يمثلان عاملي ضغط على السلطات الحاكم، وعليه فالبرغم من تغير الأفراد لا يغير النظام، وهذا ما عبر عليه سعد الله ونوس من خلال دعوته إلى تغير الجذري بعرضه للحالة الفوضوية السائدة، وهذا ما يتبث دهاء المخرج المسرحي الذي قد تجاوز عصره برؤيته المستقبلية التي تجسدت من خلال توقعه للربيع العربي كنتيجة للظغوط الإجتماعية والإقتصادية بحيث تتجلى هذه المسرحية من خلال تجسيد واقع السياسي المر وكذا تشبث الحكام بالسلطة، وهذا من خلال تقسيم مشاهد هذه المسرحية إلى عدة مشاهد معتمداً بذلك على سينوغرافيا مسرحية تتناسب وتتناغم مع أحداث المسرحية

وهذا من خلال التحكم في الإضاءة والموسيقى وكذا أزياء الممثلين والملك، وعليه فإن فحوى هذه المسرحية هي أن الملك المتجبر يختار أن يروح عن نفسه من خلال إختياره لشخصية من المجتمع وهم من أرادلة القوم أو من الضعفاء بأن يتقمص دور الملك الحقيقي وعليه عند بلوغه لقمة السلطة سيتمكن من إظهار قوة شخصيته التي إندترت بسبب كثرة أعدائه ومن ثم سينتقم منهم شر إنتقام، ومنه فمن خلال هذا الدور سيتمكن من تجسيد حلمه على أرض الواقع، وعليه فإن أبي عزة أصبح ملكا على قومه وأصبح يتحكم في زمام الأمور وإختار حكما ردعيا لكل من تسول له نفسه أن يعارض قرارات المل، كأنه يملك خبرة واسعة في التحكم بالسلطة وهذا ما أدخل الشك في نفس الملك الحقيقي والذي خيل له أن قيادته للحكم يمكن أن يقوم بها أي شخص ولو أنه من أرادلة القوم، وهذا ما أصاب الملك بالضجر والجنون كون إختياره لهذا الشخص للتمثيل ولعب دوره جاء للترفيه عن النفس والمتعة وليس لأن يصيبه بالضجر والشك وهذا ما أدى بالملك إلى محاولة إيقاف هذه اللعبة التنكيرية بل ذهب إلى أبعد من ذلك من خلال إقراره على أن اللعب والحلم والخيال ممنوع في نظام هذا

الملك وحكمه وكأن سعد الله ونوس كرس الحكم المالكي في الأنظمة العربية من خلال إختياره هذه المسرحي، بحيث إستهل المسرحية في المشهد الأول من خلال إعلانه المباشر على قصد هذه المسرحية والموضوع الذي تريد معالجته وإبراز معاني أنظمة التنكر والملكية والذي يعني المجتمعات الطبقية وعليه فتبدأ المسرحية بظلام تام ثم تعثيم ، بقعة ضوئية لعرض لافتة تقول " الملك هو الملك "فمن خلال هذه اللعبة التنكرية يسمح للشخصيات بالأحلام فقط فالأحلام التي يحلم بها الشخصيات لا يمكن أن تجسد على أرض الواقع في ظل هذا النظام المتجب ،- أبو العزة " حلم أن يصبح ملكا وليوم واحد بذريعة الإنتقام أم عزة لا تحلم أن تعود حياتها كما كانت كي تزوج إبنتها من رجل يليق بها- .الملك يحلم أن يتسلى لأنه يدرك أن التعب ملئ بالطاقات المسلية، " عزة " تحلم بالزواج من فارس الأحلام " .زاهد وعبيد " أحد قادة هذه اللعبة التنكرية يحلمان بكنم أحلامهم وعدم البوح بها، وعلى هذا الأساس ومما تقدم فالمسرحية تعتمد أحداثها على فعل التنكر وعليه فالتنكر هو تجسيد للأحلام وله أبعاد كثيرة فالملك تنكر هو ووزيره من أجل التسلية بحيث أن تنكره مثل الملكية الخاصة والطبقة الحاكمة، كذلك بالنسبة لتنكر "أبو عزة " الذي كان من أجل هدف القضاء على خصومه، وبالنسبة لزاهد وعبيد تنكرهم فالتغيير وهو إزالة الظلم وإنهاء النظام وتغييره لما يناسب المجتمع وعاداته وأعرافه، فهو تمثيل لمجتمع طبقي القوي يسيطر فيه على الضعيف ويغلب عليه طابع القانون الغابة، ولقد مثل عبيد وزاهد الطبقات الفقيرة والمستضعفة مبرزاً بذلك الحال الوضع الإجتماعي أما أبي عزة فهما عنصران مهمان في الضغط على السلطة السياسية وبالتنكر وصل أبو عزة السلطة وزاهد وعبيد داعياً إلى "أكل الملك " لكن السلطة الجديدة أشد بطشا من الأولى وهذا يعني أن تغيير الأفراد لا يعني تغيير النظام، فمن خلال تقاسم هذه الأدوار أراد سعد الله ونوس أن يعرض لنا من خلال هذه المسرحية حالة الضجر والفوضى التي تتعكس على حالة الأمة، فهي بمثابة مرآة عاكسة

لحال مجتمعنا، ومن خلال هذه المعطيات سوف نتجلى لنا هذه الدراسة النقدية في المسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس الذي كان موضوعها ملماً بجميع جوانب المسرح، فهي مسرحية عربية فيها يوظف ونوس أفكاراً قديمة مادتها التراث القديم ضامناً إياها شكل حكاية شعبية مادتها مستقاة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وفيها يروي بلباقة فنية كبيرة قصة ملك عبث برعيته وبأحوالهم، وهذا ما تجسد من خلال دراستنا النقدية لهذه المسرحية سواء

التناسق التراثي والتاريخي:

تعتمد أحداث المسرحية في هيكلها العام على قصة من قصص " ألف ليلة و ليلة " بعنوان "النائم و اليقظان " الواردة في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة"، وهي تدور حول هارون الرشيد الذي قرر أن يتنكر هو سيفاه، وفي إحدى الليالي وهما يقومان بجولة في بغداد، يلتقي برجل يدعى " أبا الحسن " الذي يتمنى أن يكون خليفة بغداد ليوم واحد ليحكم بالعدل والحكمة، ويستسيغ الرشيد أن يلعب لعبته فيضع له المخدر في طعامه وينقله للقصر، ليستفيق ويجد نفسه خليفة في بغداد، تختلط الأمور على أبي الحسن، وينتهي اليوم دون أن يظهر حكمته وعدله، فيخدر في المساء ويعاد إلى مكانه، ونوس يستلهم هذه الحكاية ويجردها من زمانها ومكانها ليضعها في زمان ومكان آخرين، حيث إستبدلت بغداد بمملكة دون إسم، وأبو الحسين يصبح "أبا عزة " وعلى العكس من أبي الحسن يحكم البلاد ويبقى الملك وتطغى اللعبة على كل الأحداث

إستلهم القصة من ألف ليلة وليلة لشخصية تاريخية عربية وبناء أحداث جديدة، يخدم الأغراض التي أرادها ونوس وهي تسييس مسرحه، حيث أسقط على النص التاريخي رؤية جديدة ليشارك الجمهور في الأحداث، وهذا فيه من عناصر التغريب التي إستخدمها (بريخت) في مسرحياته وتأثر به " ونوس " لتقريب المشاهد من الواقع الذي يعيشه ويسهل عليه فهمه

فالإستعمال التناص جاء ليخدم الأغراض الفكرية والسياسية للكاتب من إنه كان إستخداماً "إيرونيا" حيث جردت الأحداث من زمانها وماكانها الأصليين، وكذلك غيرت نهايتها وهذا يدل على الحاجة للتغير التي يدعو له ونوس، ونحن هنا إزاء مسرح وهو عنصر من عناصر التغيريب.

ظهر التناص في موقع آخر، وهو أيضا مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة وهي بعنوان "الصيد والعفريت" حيث يروي محمد لمصطفى (وهما الملك ووزيره المتخفيان) قصة:

مرة سحب الصيد شبكته من الماء فوجد في قعرها زجاجة مسدودة، أمسكها فتناهى إليه من جوفها أنين وبكاء"ويكمل ثم عرف الصيد أن في الزجاجة التي علقت بشبكته عفريتا محبوبا هو الذي ينتحب، "فرق قلبه لتوسلاته وفتح الزجاجة كي يحرره من سجنه، عندئذ إندفع - يا حاج مصطفى - مارد جبار قهقه بصوت دوت له الفياقي والقفار، وهم ليقضي على الصيد الذي أنقذه من حبسه".

هذا التناص ينطبق، ويرمز لما فعله الملك (مصطفى) مع أبي عزة فهو الذي خدره وأوصله للقصر بعد أن سمعه يتولول من الخيانة والديون التي وقع بها فأراد إخراجها من " الزجاجة"

بعدها أخرجه ووصل القصر يمكن القول أنه قضية عليه حث أدعى أنه الملك الحقيقي وعاش اللعبة كواقع وبقي الملك الحقيقي خارج المملكة ! الحكاية إستعملت أيضا إستعمالا (إيرونيا)،فنهاية الحكاية في الليالي كانت تخلص الصيد من العفريت، حيث أعاده إلى الزجاجة، ولكن الملك لم يستطع إعادة " أبي عزة " إلى زجاجته، وهنا إشارة إلى إمكانية تغيير المصائر والحقائق ولا شيء ثابت .وإستعمال أسلوب التناص يخدم ثانياة الأفكار التي يدعو لها ونوس وهي التغيريب والتمرد، وقول ونوس أننا نقتبس أو نعد، لأننا نبحت عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا، أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي واهنا، أي فعلا هنا

والآن التناص الديني : ظهر في المسرحية تناص ديني مع آيات قرآنية مثل: "والحسنة كحبة أنبتت سبع سنابل " هذا يذكر بالآية القرآنية : مثل الذين ينفقون أموالهم...كمثل حبة أنبتت سبع سنابل"¹

التناص إشارة إيجابية من جانب عبيد لصديقه " زاهد" وإحساس بالتفاؤل لنتائج الأعمال السرية والتي تمثل ثروة على ما هو قائم، فالعمل ستكون نتيجة مضاعفة، وهذا يدعو المشاهد للتفاؤل والمتابعة

ونلاحظ ظهور الآيات القرآنية في مواضيع أخرى : "يا فاطر السموات "التناص يوضح هول الأمر عندما جاءت "أم عزة" وإبنتها إلى القصر أحس أن الأمر سوف يفتضح ويتطلب مساعدة إلهية لستره

ميمون خادم الملك يقول لأبي عزة "تبت يداي" عندما كان يتحدث معه وحسب أنه قال كلاماً أساء للملك، وهذا يعكس الخنوع والخضوع للملك اللغة

جاءت اللغة في المسرحية بثلاثة مستويات :لغة فصحي، لغة مفصحة و لغة عامية هذه الشمولية لجميع مستويات اللغة، تعكس التوتر الذي يسيطر على لغة النص، والذي بدوره يعكس التوتر العام للنص 1 وأحداثه أيضا... "عبيد " التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد، ينبغي أن نتوافق مع اللحظة المواتية، لا نكبر ولا نتأخر...ينبغي أن ننظم عملنا في الدابغ...الله يخلي شبابيك يبدأ كلامه باللغة الفصحي، فهو يعمل سرا والدقة مهمة فسسسي مهمته ،و يسودها التوتر، فينهي أقواله بجملة دعائية عامية متوجها لشريكه " زاهد " " الله يخلي شبابك"، كان بإمكانه القول، حفظ الله شبابك لكنه يريد أن يبقى بشكل دائم " يخلي " في

¹ البقرة : آية 2

الماضي والحاضر والمستقبل مثلما تعني الكلمة بالعامية، وتبقى الظاهرة متواجدة في كل مشاهد المسرحية

" عرقوب " ينفطر قلبي حين أراك تلوثين يديك بأوساخ ذلك الأحذب

يتكلم "عرقوب " مع عزة عن عبيد الذي يتنكر بشخصية متسول أحذب وعزة ترغب بالزواج منه، فقلبه ينفطر حين يراها معه.

و إستعمال اللغة الفصحى العالية على لسان " عرقوب "، وهو الخادم عند أبي عزة يعكس المفارقة في النص وهو الوضع، فينفطر بمعنى ينشق، هذا يعبر عن مدى عمق جرحه و حبه ل " عزة "، ولكنه يكمل كلامه باستعمال اللغة المفصحة : "لم تهضمه معدتي " هذه الجملة مفصحة، وكان بإمكانه أن يكمل كلامه -لا يروقني (والمقصود عبيد) ليحافظ على مستوى اللغة العالي، فالشخصية تارة تتكلم بلغة عالية، وطورا بلغة أقل فصاحة، وتكمل حديثها في مواقع أخرى

عامية صرفة وبلهجة مصرية " عرقوب " أي نعم يا جميل (" مخاطبا عزة)، ويستعمل الأمثال الشعبية: واطلع من العرس بلا قرص يتكلم هنا بعد أن أصبح وزيرا لسيده الملك الجديد "أبي عزة " حيث يطلب منه أن ينهي اللعبة جميع مستويات اللغة التي إستعملها "عرقوب " تعكس التناقض والتوتر السائد، فهذه الشخصية الإنتهازية تستعمل كلمات دينية: "يا فاطر السموات " اوزع الطاعة بينكما "بالعدل والقسطاس .و تستعمل الأمثال الشعبية كما ذكر (تناص شعبي)، ولغة مفصحة "لا تخض عقلي " فهو بهذا إنتهازي أيضا بإستعمال اللغة لتلائم شخصيته والوقع الذي يحتله.

إستعمال ثلاثة مستويات لغوية كان من نصيب كل الشخصيات في المسرحية " أبو عزة" يستعمل أسلوب السجع في كلامه الآن أن القهر للحساد ما دمت سلطان البلاد، أنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا إعتراض وكذلك يقول شعرا : أنني ما دمت حيا عاشق

الكاسات من تعاطى منها شيئاً في الدجى ما مات ولكن، هذه اللغة لم تبق عالية طيلة الوقت، فقد إعتزتها مواقف خفضت من مستواها لتتنزل إلى مستوى العامية " يا غشيم " أبو عزة، لم يخاطب "عرقوب " بلغة فصحي " يا جاهل " بل إستعمل كلمة " غشيم " بدلالاتها العامية التي تمثل عدم المعرفة -"لا تزعل من كلمة الحق " أبو عزة، يخاطب "عرقوب " بكلمات ثلاثم مستواه كخادم عنده

فالتوتر اللغوي يلائم أيضاً لغة " أبي عزة " المتوترة بين حياته العادية البسطة المثقلة بالديون، وبين الطموح والوصول إلى العالي : إلى القصور والملكية! أم عزة " تعكس لغتها أيضاً، التوتر الخاص في حياتها مع أبي عزة وإبنتها: كثر الله أمثالك - بدأ لساني يتلجج، يمكن أن أصطحب إبنتي، علها تسعفني وتمدني بالقوة

يبدأ الحديث بلغة عامية ملائمة لمستوى "أم عزة " ... المرأة العادية البسيطة، لكن مستوى اللغة يرتفع بعد ذلك ويكون فصيحاً، هنا لغة متوترة تعكس التوتر النفسي الذي تعيشه " أم عزة "، فهي تريد تغيير الواقع الصعب الذي تعيشه مع زوجها، وتطلب مناصرة إبنتها لها، تفهم واقعها الخاص و العام جيداً "العيارون واللصوص يحكمون البلاد و ينهبون العباد ..العدل نائم ..التعدي سائد ... لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة

التكرار :

مما لا شك فيه قد تجسده ظاهرة التكرار الجمل من خلال المسرحية مثل جملة "أبي عزة " أنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور " وتكررت نفس الجملة على لسان مصطفى (وهو الملك الحقيقي الذي تحظى بشخصية مصطفى، وتكررت ناقصة أنا مسحور ؟ التكرار يعني أهمية الجملة، فهي جملة قد قيلت والشخصية ليست في موقعها الخاص بها

فأبو عزة قالها وهو ملك والملك الحقيقي قالها وهو متكرر هذا التكرار يرتبط بقواعد اللعبة التي تعتمد عليها المسرحية، فالمسرحية هي لعبة واللعبة تحكمها قوانين معينة، فمن

مضمون اللعبة العبارات المتكررة حتى إنتهاءها فالتكرار هو صفة ملازمة لها وظهر هذا في المسرحية ليؤكد أن فيها من قواعد اللعب المونولوج:

ظهر في موقفين : على لسان محمود " علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه ويعامل بالإستخفاف ثوبه و تاجه، على كل يجب ألا افلت الخيط، ما يهم أن أنفذ رجائي، أما هو فليبلغ الدرس من الألف إلى الياء، لنفكر بتدبير إحتياطي وكذلك محمود لن أسف عليك لو إنتهت الحكاية هنا أما فعلي أن أدبر حياتي تدبيري المونولوج يظهر ويكشف طمع الوزير وإستهتاره بالملك، وما يهمه هو تنفيذ مأربه وتوتره يعكس التوتر العام السائد في المسرحي الوصف ظهر في الوصف البلاط والملك والأزياء، وجاء ليوضح للمشاهد وليبرز صورة غير مألوفة عن هذه الموصوفات .

وكان الوصف ساخرا وما يألّفه المشاهد عرض بشكل غير مألوف وهذا يعكس التناقضية البلاط مرقاة مكسوة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش كرسي ضخم من الأبنوس ما عدا ذلك ثمة أبهة عارية، أبهة باردة ومنفوخة بالفراغ ... الملك كتلة قماشية تجلس على العرش .. يعكس الوصف التفصيلي الوضع السوداوي، وفي ذلك الوقت هو وصف تغريبي بهدف التغيير والتشكيك بصلاحيّة الوضع وبقائه، فوصف القصر الملكي يدعو إلى التفكير في إيجاد بديل له وهو ليس حتماً أي أن الوصف عامل هام أيضا لخدمة المسرح التسييسي وهدفه.

وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتجريس، وأن تكون أبنته جارية في بلاط الوزير؟ ولكن يمكن قبول الشخصية منطقيا في إطار اللعبة التي صاغ سعد الله ونوس خيوطها، والتي تقول إن أبا عزة الحالم المغفل، قد مات نهائيا، وولد منه إنسان لا صلة له بذلك

وشخصية أبي عزة في مسرحية الملك هو الملك تختلف عن شخصية أبي الحسن في حكاية النائم واليقظان، فقد كان أبو الحسن مغفلاً فعلاً، وقد فشل في أن يحكم بعد أن حقق له الخليفة هارون الرشيد حلمه، فضلاً عن أن أبا الحسن لم يتمسك بالعرش الذي لم يكن بمستواه كما كان الحال مع أبي عزة

وإذا بقينا في بيت أبي عزة نجد صبية حاملة تحلم بفارس ينقذها مما هي فيه، وترى في عبيد منقذا لها، بل ولجميع المظلومين، ولكن ما يحصل لها يكون مأساوياً إذا تصبح جارية في قصر الوزير

أما الأم و الزوجة أم عزة، فهي صورة للألم التي تحاول أن تبحث عن مخرج الأزمة الأسرة، والمتمثلة في إستهتار الأب وإغراقه في شرب الخمرة، وعدم إهتمامه بالمسؤوليات المادية، كما أنها تحلم بزواج مناسب للإبتها، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى غي مقابلة الملك حلما فيه بوادر الإنفراج أزمته، لكن الملك يرد أم عزة خائبة على عكس الشائع في الليالي، إذ إن هارون الرشيد كان يحق الحق وينصر المظلومين، ولعل شخصية أم عزة تقترب من شخصية أم حسن في حكاية النائم واليقظان، فأما حسن كانت تعاني من غفلة إبتها، وفي نهاية الحكاية تضربه على يديه عندما يصر على أنه الخليفة هارون الرشيد ومن الشخصيات المميزة في بيت أبي عزة الخادم عرقوب، وهو شخص مبتذل أخلاقياً وفكرياً، وقد كان بقاءه مع أبي عزة بسبب طمعه بالزواج من إبتها، وحين يسند إليه تمثيل دور الوزير مع سيده، كي تكون اللعبة محبوكة يفشل في دوره، ويخرج صفر اليدين ملوما محسورا

أما الزاهد وعبيد فهما يعبران عن الثورة وعن فكرها، وعلى الرغم من أن الزاهد و عبيدا وجدا في زمن الحكاية ومكانها، وأنها مربوطان بها، إلا أنهما ظهرا وكأنهما من عالم مختلف في وعيهما السياسي، وطريقة طرحهما للأمر فهما يتبعان العمل السري، في إنتظار

الساعة المناسبة بلا تقديم أو تأخير، والغريب أن سعد الله ونوس لم يدمج هاتين الشخصيتين في بنائه الدرامي، عندما حرّمهما من الصلة مع حبكة الملك وأبي عزة في حين أن الشيخ طه وشهبندر التجار يمثلان التحالف القائم بين الدين و القوى الاقتصادية المتحكمة بالسوق، لذا فهما يمسكان بخيوط اللعبة، وبمعنى آخر، هما من يحركان أمور السياسة والإقتصاد معا، وقد كان حضور الشخصيتين ضعيفا في الحكاية، على الرغم من دورهما الكبير

وحالة الإستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية "وما يحدد درجة إستلاب الفرد هو قدرته على كشف التتكر، فأم عزة لا تستطيع أن تتعرف على زوجها ولا على خادمها، بينما ترتعش إبنتها، وهي أكثر وعيا، إذا تكاد تتعرف عليها، أما عرقوب الإنتهازي، فإنه يستلب نفسه بنفسه، لقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقة، أو أن يتحايل عليها، فخرس كل شيء، وحتى في النهاية عندما يبيع رداء الوزير بعملة زائفة، يعجز عن إستنتاج أن الرداء هو الملك، وأنا الرداء هو الوزير أيضا، وهي الضفة الأخرى يمثل ميمون والسياف فرقة الإنشاد، وحتى الملكة التي لا تظهر، حالات إستلاب خطيرة، أو يدعمون وضع الإستلاب بشكل عام، وسيحصد الإمام والشهبندر ثمار هذا الإستلاب"، ويقولان بعبارة قاطعة ومطمئنة :
لقد أصبح- الملك -ملكا أكثر

ويمثل أبو عزة قمة الإستلاب، فهو يتحول في ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وإبنته وزوجته، بل ويتنكر لنفسه، ويحكم على نفسه بالتجريس
الموسيقى:

باستعمال الجناس والشعر المقفى نلاحظ ظاهرة " تموسق " الألفاظ التي تتميز بصوت خاص بها ، فاستخدام موسيقى خاصة بالألفاظ فيه دمج بين صوت الكلمة الموسيقي ودلالاتها اللغوية ، لتخترق الواقع الذي يعيش فيه أبو عزة إلى واقع أحلامه التي يرتقي منها ،

ليصبح ملكاً و يجمله بالكلمات المسجوعة التي يستعملها وتختلف كفاية العرض المسرحي عند نهاية النص الأدبي الأصلي الذي يشعر فيه كشف لعبة المسرحية حيث يتقدم الممثلون إلى الجمهور ليحكوا لهم قصة الجماعة التي حين ضجرت من فساد مالكةا، ذبحوه وأكلوه فا وجدوا خلاصهم بأيديهم

إستعمال اللافتات:

إن كل من تتبع فحوى هذه المسرحية وإطلع على جميع أجراءها، قد طرح تساؤلاً حول ماهية تلك اللافتات وما هو المقصود من إستعمالها ؟ وعليه فإن هذه اللافتات قد أعطت فكرة حول المعروض قبل العرض حيث ظهرت اللافتة ملخصة وموضحة ما سوف يراه المشاهد " الملك هو الملك - لعبة تشخيصية لتحليل بيئة السلطة في أنظمة التنكر والملكية " فتبدأ المسرحية بهذه اللافتة لتعلم المشاهد ماذا سيرى ب " الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن إسمه أبو عزة" بحيث تأتي الأحداث موضحة الصراع القائم والمحتدم بين أبي عزة وزوجته وأحلامه بالوصول للقصر ثم بلافتة " الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزة ثم لافطة " تذكر بأنها لعبة ولنتراهن على النتيجة .ثم لافطة المواطن أبو عزة يستيقظ ملكاً لافطة " الملك يضيف لندمه ندمين جديدين " لافطة "أعطني رداء وتاجاً أعطك ملكاً " لافطة "الملك هو الملك - والطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الإرهاب ثم المزيد من الإرهاب بإستعمال اللافتات يمنع إندماج المشاهد مع المشهد حيث يبقى واعياً مفكراً كي يتخذ موقف الإنسان الناقد والمحايد وعدم الإندماج في المشهد وهذا عنصر مهم من عناصر التغريب أيضاً هو كسر الإيهام المسرحي ومنع المشاهد من الإندماج ونسيان الواقع . كما مثلت شخصية شهبندر التجار، والشيخ طه إمام المسجد السلطة الإقتصادية والدينية في البلاد بوصفها أداة من أدوات الملك المنوط بها تأييده و تثبيث دعائم حكمه المشبه في مقابل تحقيق مكاسب شخصية بإستغلال الشعب وإستلاب حقوقه على سبيل المثال إرتبطت

شخصية الشيخ طه بثنائية المقدس والمدنب فهو أحد رجال الدين الموالين للسلطة ذو الذمة المتسخة بأكل أموال اليتامى وقد تأكد هذا المعنى من خلال العديد من العلامات السمعية البصر



الخاتمة

ان اهم ماشد انتباهنا من خلال هذا البحث، هو احتواء السينوغرافي لعديد من الفنون اد راينا ان السينوغرافي، هو فنان تشكيلي فهو يشكل صورا تتحرك على المسرح، وكانها لوحات تحمل بصمة فيسعى من خلال هذه الصورة ان ينتج خطابه الجمالي، ولقد احتوت السينوغرافيا ضمنا على الفن التشكيلي والموسيقى والمؤثرات الصوتية التي صنعت من خلالها على لوحة فنية، آخر انطلاقا من تحديدها لمجموعة من الوسائل التي تكون الأداء المسرحي، بدا من النص حتى عملية في إنجاز العرض المسرحي، وقد استعنا في تحديد ذلك، بالمنهج التحليلي والوصفي قد أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج تلخص أهمها في ما يلي

❖ النص المسرحي: وهو المادة الأساسية الأولى لخلق عمل مسرحي متكامل، إذ يدونه يستحيل وجود هذا العمل ويجب أن يكتسب صبغة المسرحية هادفا من ورائها إظهار الجانب الإنساني فيه، بغض النظر على جانبيه الفني والأدبي، وذلك من خلال ما يوفره المخرج والممثلين من هوامش للابداع .

❖ الإخراج المسرحي: وهو بمثابة كتابة ثانية للنص = كتابة بالحروف والفعل والإيماء وكل المؤثرات التقنية بما فيها الإضاءة والصوت، حيث تتم هذه الكتابة بمفهومها الصحيح، لا بد من أن تمر المسرحية أو النص المسرحي بمراحل هماية تتركز في البداية على الدراسة الكاملة لها في القضاء المسرحي يشكل مجموعة من المناظر التي تجري فيها.

❖ أحداث المسرحية: هو المكان الأفضل هو الذي يحاول فيه المصمم أن يطابق ما بين الفعل والشكل وما بين الدلالة والصورة وما بين الفضاء ومحتواه، ويدخل فيه الديكور ضمن تفسيرات وفلسفة وجمالية العرض المسرحي، فهو يلعب دورا كبيرا في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض، فهو نظام من العلامات التي تحدد حركة الممثلين

وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم لذلك على مصمم الديكور أن يحلل النص تحليلا عميقا ليجسد معطياته في أشكال معبرة تساهم في خدمة العرض المسرحي وجمالياته .

❖ الإضاءة: هي قوة النور الذي يضيء الخشبة (الحلبة)، وبتركيزها على الشخص أو على زاوية من الديكور ويمكن أن تلعب دورا سيكولوجيا، فهي تساعد على جعل تمثيل النص وطبيعة وجوه المعنوي أشياء محسوسة، وتنوعاتها ترافق وتسجل تطورا عاطفيا، باختصار فهي العنصر التقني الأساسي في تكوين المناخ العام للمسرحية : دور الإضاءة وتحديد الأماكن تحديد عامل الزمن.

❖ تبيان الجو النفساني لكل لحظة من كل مشهد والتشخيص: هو عملية التعبير عن نفسية الشخصيات ومواقفها في النص المسرحي، وذلك بالحركة والفعل والإيمامة والتعبير الجسدي والتعبير بالملامح اللوازم والإكسسوارات الملابس لها أهميتها في تكوين جماليات العرض المسرحي، فهي المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات السيكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات المسرحية، فتضيف دلالة رمزية إلى المكان والزمان، فهي تعطي الخصوصية التي تحدد السلوك والانطباع وروح ذلك العصر، الان لكل عصر روحه، فكثير من المخرجين يحرصون على التأكيد على الخصوصية في والتصميم لكي تزيد من قوة الحدث والواقعة التي يريد تجسيدها ويعتمد الإحساس بها على استجابة الشكل واللون. وعليه فان المسرح هو كل متكامل تشترك من خلاله جميع عناصر المسرح بالاضافة الى موهبة الممثل وهذا مايميز كل ممثل عن الاخر فالممثل من دون خبرة لاحاسة فنية لديه والممثل الموهوب ذو الخبرة بلا دراسة اوتقافة تكون حاسته التمثيلية ناقصة غير انه كلما اقترب الممثل في اختيار حركاته كلما اقترب من ضروريات وخصوصيات الفن المسرحي وقد ساهم بذلك في تحقيق الجمالية والفنيات المطلوبة لان حسد الممثل يصل بمحيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الخارجي والداخلي وهذا الجسد يكون على اتم

الاستعداد يمتد ليشمل الإشارة ليقوم بانجاز المهمات المتاحة له ذات الطابع التاريخي او العمري
والنفسى والاجتماعى.



_ قائمة المصادر والمراجع:

+ القرآن الكريم ، رواية ورش عن الامام نافع.

_ قائمة المصادر:

+ ارسطو، فن الشعر، ت:غبراهيم حمادة، مكتبة الانجلوا المصرية، القاهرة، 1978.

+ محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، المجلد التاسع، منشورات

دار المكتبة الحياة، بيروت

+ ينظر ابن منظور، الفنان العرب، ج 15، دار صامد.

_ قائمة المراجع:

+ احمد امل: نظرية الاخراج المسرحي- دراسة في اشكالية المفهوم، ج1، ط1 كطبعة دار

النشر المغربية،الدار البيضاء،المغرب،.2009

+ احمد بلخيري سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء ،المغرب

،.2010

+ احمد طاهر حسين ،احمد غنيم :جمالية المكان ، ط2، دlr قرطبة، الدار البيضاء ،

المغرب1998 .

+ إدريس قرقوة:التترات في المسرح الجزائري دراسة في الاشكال والمضامين،الجزء

الاول، ط1،(1430-2009)

+ إدريس قرقوة:الظاهر في المسرحية الجزائرية - دراسة في السياق والأفاق،دط دار

الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،2005.

+ أكرم اليوسف:الفضاء المسرحي-دراسة سينمائية، ط1، دارالمشرق،المغرب1994 .

- ✚ بغداد احمد بلية :دراسة سيميائية الصورة-مقالات حول علاقات المتلقي بالمرح والسينماء والتلفزيون، منشورات دار الاديب، وهران، الجزائر، 2008.
- ✚ جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والضلام في العرض المسرحي، دط، مطابع الهيأة المسرحية العامة للكتاب، دب، 2002.
- ✚ حسين يوسفى : قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995.
- ✚ حلفاوي بعلي : اربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، دار هومة، الجزائر 2002
- ✚ عبد الرحمان دسوقي : الوساءط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ،دار الحريري للطباعة، مصر، 2005
- ✚ نديم معلاء محمد :في المسرح-في العرض المسرحي.....في النص المسرحي..... قضايا نقدية، ط1، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2000
- ✚ نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض ،دط، مكتبة الاسرة، القاهرة، 1999
- ✚ احمد بيوض المسرح الجزائري نشاته وتطوره، دط، دار هومة، الابيار ،الجزائر
- ✚ د طارق العداري ،المنهج التجريبي واتجاهات البحث في العرض المسرحي ،الطبعة الاولى، اربيد، الاردن، 2009
- ✚ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً، الجزء الاول، الطبعة الاولى، 2009
- ✚ تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر ارشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، الطبعة الاولى، (1434-2014)
- ✚ دجروة علاوة وهبي ،المسرح في الجزائر الازمة والحلول، دط، الجزائر

الين انستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، دط، المجلس

الاعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996

جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة محمد السيد، ط2، مطابالمجلس الاعلى

للآثار، القاهرة، مصر، 1996

الكسي بويوب: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف

شاکر، دط، منشوراتوزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1976

الكسي بويوب: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف

شاکر، دط، منشوراتوزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1976

القران الكريم ديرلي ديك الاية في فصل 3 ديكور والالوان

_ المجالات :

بعض الملامح الدرامية في الأعياد البابلية، حميد على حسون الزبيدي وهشام عبد

الستار حلمي، مجلة جامعة بابل، مجلة1، العدد1ان بابل

_ القواميس :

المعجم المسرحي، الدكتورة ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب حسن، الطبعة

الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1998

معجم المسرح ، باتريس بافي، ترجمة ميشال، المنظمة العربية للترجمة ، بيت

النهضة، كمراء، بيروت، لبنان ، ط1، 2015,

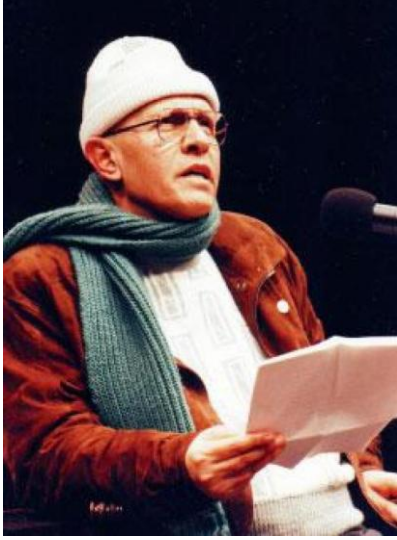
_ الرسائل الجامعية

❖ راني بن عليّة، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية نون،
للمخرج عزاء شعبان - أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران
أحمد بن بلة .



سعد الله ونوس

(1941-1997) مسرحي سوري، ولد في قرية حصين البحر القريبة من طرطوس، تلقى



تعليمه في مدارس اللاذقية. درس الصحافة في القاهرة (مصر)، وعمل محرراً للصفحات الثقافية في صحيفتي السفير اللبنانية والثورة السورية، كما عمل مديراً للهيئة العامة للمسرح والموسيقى في سوري، في أواخر الستينات، سافر إلى باريس ليدرس فن المسرح. مسرحياته كانت تتناول دوما نقدا سياسيا اجتماعيا للواقع العربي بعد صدمة المثقفين إثر هزيمة 1967، في أواخر

السبعينات، ساهم ونوس في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وعمل مدرساً فيه. كما أصدر مجلة حياة المسرح، وعمل رئيساً لتحريرها. في أعقاب الغزو الإسرائيلي للبنان وحصار بيروت عام 1982، غاب ونوس عن الواجهة، وتوقف عن الكتابة لعقد من الزمن، عاد إلى الكتابة في أوائل التسعينات

توفي ونوس بعد صراع طويل استمر خمس سنوات مع مرض السرطان، في 15 أيار (مايو) 1997،

الشكل 1





الموضوع	الصفحة
○ مقدمة.....أ	
○ الفصل الأول: مدخل عام حول المسرح.....12	
1_المبحث الأول. مفهوم المسرح.....14	
2_المبحث الثاني: نشأة المسرح.....23	
3-المبحث الثالث: الفضاء المسرحي.....26	
○ الفصل الثاني: النص المسرحي بين الكتابة والإرشادات31	
1-المبحث الأول: الكتابة الدرامية.....31	
2-المبحث الثاني:عناصر الكتابة الدرامية54	
3-المبحث الثالث: مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي.....57	
○ الفصل الثالث: التقنيات الفنية والإبداعية في العرض المسرحي.....62	
1-المبحث الأول:التقنيات الجمالية ولإبداعية في العرض المسرحي.....64	
2-المبحث الثاني:التقنيات الجمالية في الفضاء المسرحي.....66	
○ البطاقة الفنية للمسرحية الملك هو الملك سعد الله ونوس.....81	
1-المبحث الثاني: ملخص مسرحية.....84	
2-المبحث الثالث: التناسل التراثي والتاريخي.....89	
○ الخاتمة.....99	

- قائمة المصادر و لمراجع.....103
- الملاحق.....108
- الفهرس.....111

ملخص

هذه الدراسة تشكل محاولة جديدة في إلقاء الضوء على علاقة المثقف سعد الله ونوس مع السلطة من خلال مسرحيته "الملك هو الملك"، وهي مسرحية استلهم ونوس أفكارها من العصر العباسي، وتقوم المسرحية على لعبة عندما يضجر الملك يقرر أن يعاين رعيته حتى يذهب عن نفسه السأم ، فيقع اختياره لتنفيذ لعبته على تاجر يقرر الملك أن ينقله إلى قصره ويجعله ملك غير أن التاجر يبقى في عرشه ليصبح ملك أكثر ملكا ويساعد على هذه اللعبة عدم تمييز الناس بين الملك الحقيقي والملك الزائف. فالنتيجة وفق نظرية ونوس هي أن: "الملك هو الملك" فلا فرق بين ملك وملك لأن سحنة الملوك واحدة. من خلال هذه المسرحية أراد ونوس أن يثبت أن هناك إمكانية للقضاء على الوراثة في الملكية. وأن كل شيء ممكن أن يتحقق بالتاج والرداء والصولجان وكرسي العرش، وأن في الأنظمة التنكيرية لا يحسب حساب الرجال، إن الذي يحسب حسابه هو التاج والرداء. ونوس بمسرحيته ألغى شخصية (البطل ..الفرد) ليحل الشعب محله بطلا لتلك الحكايات، لأنه مثال المثقف الذي يرى أن الشعب هو صانع تلك الحكايات والمهم فيها. الأفكار في المسرحية كانت على شكل رموز لا تحمل حقيقتها فيها، بل تستر حقيقة باطنية، يبلغ خلق الرموز في مسرحية "الملك هو الملك" مستوى عنيفا من الاستحواذ بحيث تسحق الذوات الفردية المغايرة وتعيش حالة من التعصب اللاهث وراء السلامة والسيطرة التي توفرها رموز السلطة. وضع ونوس تصوره للحل للصراع الدائر بأن تذبح الرعية ملكها. أثرت حياة سعد الله ونوس الشخصية على الأفكار المطروحة في مسرحياته ومنها مسرحية الملك هو الملك، حيث أن الظروف السياسية والواقع العربي وما شهدته من هزيمة حزيران (يونيو) الشهيرة آنذاك كان له أثر فيما بعد على نمط كتاباته المسرحية. وتأثر هذا المثقف بالواقع العربي جعله يقرأ في السلطة عطب الوجود، ويبحث عن السلطة المعطوبة في ثنايا التاريخ. فاستطاع ونوس في مسرحيته أن يشكل علامة فريدة في الكتابة المسرحية العربية

المتأصلة في جذورها وترتيبها وآلامها. وذلك كان مثقفا من النوع الذي يرى أن الفكر يرتبط بالفعل وبالواقع، فالمتقف من وجهة نظره مهما بلغت الصعوبات التي تواجهه ينبغي أن يواصل دوره دون أن ينتظر تعويضا له عن هذا الدور وكان كاتباً للنص المسرحي الذي يثير الفضول، وناقدا مسرحيا مكتمل الأدوات ومثقفا نقديا مشغول بالتاريخ والسياسة ومحاورة الأفكار المعاصرة. فكان مثقفا ثائرا ومبدعا لا يؤمن بالمسلمات، يسعى إلى التغيير الثوري. وكان يرفض أن يدير النشاط الثقافي ظهره للأحداث التي يمر بها المجتمع؛ إذ يؤدي ذلك إلى تضليل مركب.

نجد بأن ونوس هو واحد من أولئك الذين وقفوا موقف الاحتجاج والتنديد إزاء ما يتعرض له الأفراد من ظلم وتعسف، ساهم بهذا الاحتجاج من خلال مواقفه ومسرحياته السياسية التي نقد خلالها سلطة سياسية لطالما حلم بتغييرها.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، التقنيات الفنية في العرض المسرحي، النص المسرحي بين التأليف والإخراج

Résumé

This study constitutes a new attempt to shed light on the relationship of the intellectual Saadallah Wannous with the authority through his play "The King is the King", a play that Wannous was inspired by ideas from the Abbasid era, and the play is based on a game when

the king is bored and decides to mess with his flock to get rid of his bored self. His choice to implement his game falls on a merchant, the king decides to move him to his palace and make him king, but the merchant remains on his throne to become a king more king. This game helps people not distinguish between the real king and the false king. The result, according to Wannous' theory, is that: "The king is the king." There is no difference between a king and a king, because the mien of kings is one. Through this play, Wannous wanted to prove that there is a possibility to eliminate heredity in property. And that everything can be achieved with the crown, the robe, the sceptre, and the throne, and that in masquerade systems, .men are not counted, for what counts is the crown and the robe

In his play, Wannous canceled the character (the hero.. the individual) so that the people replaced him with a hero for those tales, because he is an example of the intellectual who sees that the .people are the maker of these tales and what is important in them

The ideas in the play were in the form of symbols that do not carry their truth in them, but rather cover up an esoteric reality. The creation of symbols in the play "The King is the King" reaches a violent level of possession that crushes the heterogeneous individual selves and lives a state of fanaticism that is breathless behind the

safety and control provided by the symbols of power. Wannous put his vision of the solution to the ongoing conflict by slaughtering the .parish of its king

Saadallah Wannous's personal life influenced the ideas presented in his plays, including the play *The King is the King*, as the political conditions and the Arab reality and the famous June defeat he witnessed at the time had an impact later on the style of his theatrical writings. This intellectual was influenced by the Arab reality, which made him read in power the malfunction of existence, and search for the corrupted authority in the folds of history. Wannous was able in his play to constitute a unique mark in Arabic playwriting .rooted in its roots, soil and pain

Thus, he was an intellectual of the type who believes that thought is linked to reality and reality. The intellectual, from his point of view, no matter how difficult the difficulties he faces, should continue his role without waiting for compensation for this role. He was a writer of theatrical text that aroused curiosity, a theater critic with complete tools, and a critical educator, busy with history and politics, and discussing contemporary ideas. He was a revolutionary and creative intellectual who did not believe in Muslim women, and sought revolutionary change. He refused to turn the cultural activity back on

the events experienced by the society; This leads to complex misinformation. We find that Wannous is one of those who protested and denounced the injustice and abuse that individuals are subjected to. He contributed to this protest through his positions and political plays in which he criticized a political authority that he had always dreamed of changing

key words:

**Theatre, technical techniques in theatrical performance,
.theatrical text between writing and directing**