الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة د. مولاي الطاهر – سعيدة
كلية الأدب واللغات والفنون
قســـــــــــــــــــم الفنـــــــــــــــون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي

المرسوم ب :

التجليات السريالية في عرضمسرحية ملحمة السراب للمخرج محمد عمرو

إعداد الطالبة :
- بن دلة عائشة

تحت إشراف الأستاذة :
د / م . سعيدي

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل
رب ارحمهما كما ربياني صغيرا

مقدمة

لعبت التجارب السريالية دورا كبيرا ومؤثرا في الحركة المسرحية العربية والسير فيها نحو مجالات أوسع وأرحب، ليتمكن من إخراجها على المستوى العالمي، وهذا النجاح كان وليد الاحتكاك بالكتاب المسرحين العالمين، ونتيجة الطفرة التي مست المسرح العربي في تلك السنوات إضافة إلى الجهود التي بدلها المخرجون العرب لمحاولة التغيير والتجديد .

وقد حاولنا أيضا من خلال هذا العمل إبراز أهم التجارب المسرحية، وأهم الأعمال المسرحية السريالية وما قدموه للفن المسرحي ومن هذا السياق نطرح الإشكالية التالية: كيف بنى المخرجون أعمالهم السريالية؟

وقد تفرعت منها مجموعة من الأسئلة نذكر أهمها:

كيف نشأت السريالية؟

وماهو مفهومها ؟

ما هي مراحل تطور السريالية ؟

وما هي الأهداف والوظائف التي تميز بها المسرح السريالي ؟

لقد اعتمد البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها كتاب " مدخل إلي السينما السريالية" لـ "معتز عرفان"، وكتاب " المدارس المسرحية المعاصرة" لـ " نهاد صليحة" وغيرها من المراجع اتكأ عليها البحث.

لقد استهل بحثي هذا، بمقدمة فضلا عن خاتمة، وقسم إلى فصلين.

جاء الفصل الأول موسوما بـ" السريالية ومراحل تطورها" وضم ثلاثة مباحث، أتى المبحث الأول بعنوان "المفاهيم العامة لمصطلح السريالية" وطرح مختلف التعريفات للمصطلح الفني الجديد الذي ظهر حديثا.

أما المبحث الثاني حمل عنوان " نشأة المسرح السريالي وتطوره"، وكيف انتقلت من فكر واتجاه إلى الفن والمسرح بصفة خاصة.ثم تطرقنا إلى أهم الأعمال والتجارب المسرحية.

والمبحث الثالث معنون بـ" أهداف ووظائف المسرح السريالي"وطرح أهم القواعد الذي تقيد بها المسرح السريالي وإتكائه على عناصر خرج عن المألوف.

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي تطرقنا فيه إلى توضيح المشاهد السريالية في عرض مسرحية "ملحمة السراب" للمخرج "محمد عمرو" ، وقد جاء هذا الفصل ليؤكد مدى تأثره بالمسرح العبثي السريالي .

ومن خلال هذا أراد المخرج أن يبني وعيا، فقد شكلت هذه المسرحية صياغة جيدة وجديدة في المسرح العربي مستخدمة بطيعة الحال الصراع الأزلي القائم بين الخير والشر الذي تتصادم فيه قوى الخير والشر في كل أجزاء الحياة بما فيها داخل الفرد نفسه .

أما الخاتمة فكانت عبارة عن نتائج توصل إليه البحث.

ولا أخفي توتري قبل أتناء وبعد البدء في هذا البحث الذي قد يكون ناقصا لقلة المصادر والمراجع خصوصا أن السريالية تجلت أكتر في الفنون التشكيلية وتكاد تكون جد قليلة في الأعمال المسرحية.

وقد اعتمدت في دراستي هذه على المنهج التاريخي للبحت عن ماضي الفن السيريالي الحديث عبر حقب مضت، والمنهج التحليلي الذي وظفناه في تحليل عرض مسرحية "ملحمة السراب".

الفصل الأول

الفصل الأول : السريالية ومراحل تطورها .

المبحث الأول : المفاهيم العامة لمصطلح السريالية

المبحث الثاني : نشأة المسرح السريالي وتطوره .

المبحث الثالث : اهداف ووظائف المسرح السريالي .

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لعرض مسرحية ملحمة السراب للمخرج محمد عمرو .

المبحث الأول : الجو العام للعرض المسرحي .

المبحث الثاني : الكتابة الركحية للمسرحية .

المبحث الثالث : تجليات السريالية في مسرحية ملحمة السراب .

تطورها

المبحث الأول : المفاهيم العامة لمصطلح السريالية.

توطئة:

شهدت الحركات الفنية تطورات متعددة خاصة في الميادين المسرحية التي تغيّرت مناهجها مواكبة حقبها وظروفها المعاصرة لها، حيث بزغت منها مختلف الموجات الفنية الإبداعية بكل اتجاهاتها ومجالاتها التي لا حصر لها، " فكان من الممكن للحركات الفنية أن تتسلل إلى أذهاننا، ومن بينها الحركة السريالية والتي أحدثت تغييرات جوهرية واضحة، ومؤثرة، والتي لايمكن حصرها في المرح فقط أو اللوحات والبورتريهات أو في السينما أو الشعر والأدب فحسب لكنه من المنطقي أن نربطها بألوان الفن المختلفة"[1]، ومن بينها الفن المسرحي الذي حاول الخروج عن المألوف وما هو معتاد عليه سابقا، واتخذ منحنى آخر مستمدا أشكاله ومضامينه من الواقع ولكن بصورة متجددة، صورة تحاكي اللاّواقع بنظرة مغايرة تمزج بين الواقع والخيال بين المنطق واللامنطق، تتغيّر من حالة إلى حالة أخرى لها معنى مخالف عمّا كانت عليه آنفا، وتولّد دلالات جديدة توحي إلى تجنب الركود والملل والرتابة.

المفهوم والاصطلاح

يقول " بريتون" في إعلانه الشهير أن السريالية هي " الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة " ويصرح في هذا الصدد أيضا : "إن التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أي شيء خارجها، سواء جاء هذا التعبير حديثا أو كتابة سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية لملك الفكر"[2]، بمعنى أنّ الصورة الفكرية التي يقصد بها "بريتون" ينبغي أن تكون خالية من الشوائب لا لبس

[1]- معتز عرفان، مدخل إلي السينما السريالية، دار عرفان للنشر، ط1 2020، ص05.
[2] - معتز عرفان، مدخل إلي السينما السريالية، م س، ص 06

تطورها

فيها، لكنها متباينة تماما ومتحررة عن "التفكير العقلاني المنطقي الموجه – فالفكر كما يراه– هو عبارة عن حركة الذهن الحر بعيدا عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة"[1] التي تتكئ على الأحلام، وهاته الفكرة استمدها من مسلمات العالم النفساني "سيغموند فرويد" الذي يرى بأنّ الأحلام هي أيضا بإمكانها أن تساهم في الارتقاء والإبداع وتحقيق الذات، فكل ما يحلم به الفرد وخاصة الفنان المبدع يمكن أن يتحقق على أرض الواقع، مضيفا في ذلك أشياء جديدة خارجة عن المألوف، وهناك أمثلة كثيرة وظفت هذا النوع في الفن المسرحي، وسأحاول إماطة اللثام عنها في العناصر الموالية.

المبحث الثاني : نشأة المسرح السريالي وتطوره.

ماهية المسرح السيريالي:

تعود جذور الحركة السريالية إلى الحركة التي أتت قبلها وهي (الدادئية)، تلك الموجة الأدبية التي قادها الفنان والمفكر الفرنسي "تريستان تسارا" عام 1916، والتي تعنى المألوف واللاّمألوف في الوقت نفسه، وهي حركة تبحث عن المعاني والأفكار الجديدة المتجددة باستمرار والخروج عن كل ماهو مألوف.

لقد بدأ "أندريه بريتون"* العديد من التجارب في هذا الشأن عام 1920 بمساعدة زميله "نيل يبسوبو"، بحيث حاول تأليف بعض القصص التجريبية وهو تحت تأثير التنويم المغناطيسي، ثم تطورت التجارب إلى التنويم المغناطيسي الجماعي، أين يجتمع مجموعة من الأدباء تحت تأثير نفس

[1] - م ن، ص ن.
* عالم النفسي الفرنسي

تطورها

التنويم، لدراسة الفوارق النفسية التي تنتج عن معالجة مضمون واحد من وجهات نظر مختلفة، وفي الواقع فقد أحدث "بريتون" ثورة كبيرة في هذا المضمار بعد ابتداع نظريته السريالية السيكولوجية عام1924، بحيث دخلت بعد ذلك في مجالات السياسة الاجتماع والاقتصاد، ولم تقتصر فقط على الأسس النفسية للأدب بحيث أثارت زوبعة وجدالا عنيفا تراوح بين أقصى الكاثوليكية بكل تحفظاتها وأقصى الواقعية الاشتراكية بكل تطلعاتها[1].

وهكذا فقد شهد عام 1924 التأسيس الرسمي للمجموعة الفنية السريالية، وأصبح لها منهجية ثانية مغايرة لمنهجية "بريتون"، كما تدين الحركة المسرحية السريالية باسمها للكاتب الفرنسي "جيوم أبولينير" الذي يعدّ أول من استخدم هذا اللفظ في وصف عمل مسرحي، وكان هذا العمل عبارة عن عرض درامي موسيقي راقص كتبه "جان كوكتو" وأخرجه "دياجليف" وصمّم ملابسه ومناظره الفنان الشهير "بابلو بيكاسو" ووضع موسيقاه المؤلف المعروف "ساتيو" وصمّم رقصاته "ماسين" وعرض في باريس عام 1917 بعنوان الاستعراض[2]، وموضوعه كان حول شخصية وهمية تدعى "الملك أوبو" وقد أثار هذا العرض ضجة كبيرة في الأوساط المسرحية الباريسية لجدّتها وغرابتها، وقد أرفق بعدها "أبولينير" بمسرحيته "أثداء تيريسياس" عندما أتمّها عام 1918 وصف فيها المسرحية بأنها دراما سيريالية، وفي البرولوج الذي يسبق رفع الستار يقول "أبولينير" أن مسرحيته تهدف إلى بعث روح جديدة في المسرح، روح من المرح والترف بدلا من روح التشاؤم التي سيطرت عليه قرابة قرن كامل والتي ملّها الجمهور[3].

---

[1]- ينظر، نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، مكتبة الجامعة الأردنية (المكتبة الثقافية)، ط1، ص235 .

[2] - ينظر، م ن، ص68.

[3]- ينظر، نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1986، ص55.

تطورها

ويضيف أنّه كان يتمنى لو عرضت مسرحيته على مسرح دائرى به خشبة مسرح تتوسط المتفرجين، وأخرى تحيط بهم في شكل دائري حتى يتسنى لهم توزيع ومزج كل عناصر العرض من أصوات وحركات وألوان وصرخات وموسيقى ورقصات وشعر وأكروبات وكورس ولوحات وديكورات مركبة في مزج سليم قد يتنافي مع الواقع المألوف ولكنه يتفق ومتطلبات هذا النوع الجديد من الفن الذي تقدمه[1]، وعندما ترتفع الستار عن المشهد الأول من هذا العرض ترى منظرا يمثل أحد الأسواق في زنزيار؛ وفي خلفية المسرح يجلس أحد الممثلين (الزوج) مرتديا الملابس القومية لأهل زنزبار، وتحيط به مجموعة من الآلات الموسيقية التي تستخدم أثناء العرض المصاحبة الممثلين، وفي مقدمة المسرح تقف تيريزا (الزوجة) ترتدي ثياب ربة منزل عادية وتحمل في يدها رموز مهنتها مثل بعض أوعية الطهي ومكنسة، ويشتبك الزوجان في نقاش حاد تعلم منه أنّ تيريزا قد علت وضعها كزوجة تقوم بأعمال المنزل وتطيع زوجها وتنجب الأطفال وأنها تريد أن تهجرك لهذا لتصبح جنديا أو ربما عضوا بالبرلمان أو وزيرا، وتقرر تيريزا أنها لن تنجب بعد الآن وفي اللحظة التي تتفوه فيها بهذه العبارة تنبت لها فجأة لحية ولا تكتفى تيريزا بذلك بل ترغم زوجها على أني ستبدل ملابسه بملابسها وترفض أن تنصت إليه عندما يجد أنها عن أهمية الإنجاب، وفي النهاية يقرر الزوج أن يتولى هو مهمة الحمل والولادة مادامت هي ترفضها[2]، وهنا يتدخل الكورس بينهما بالغناء وينتهي هذا المشهد وفي المشهد الثاني نرى الزوج جالسا في السوق وتعلم أنه قد تمكن في ثمانية أيام من إنجاب ما يربو على أربعة أطفال(4051) وأن المجاعة تتهدد البلاد بسبب نشاطه هذا، ثم يتقدم شرطي إليه ليقبض عليه ويضع حدا لهذا الموقف الخطير، وهذا الشرطي مصاب بالعقم، وهنا تتدخل عرافة بينهما وتمتدح خصوبة الزوج وتكتشف في النهاية أن هذه العرافة ما هي إلا تيريزا نفسها وقد عادت نادمة على تمردها، والطريف أنه عندما هاجم النقاد العرض لغرابته، قام بكتابة مقدمة

[1]- ينظر، م ن، ص ن.
[2]- ينظر، نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، م س، ص 56

تطورها

جديدة للمسرحية ادعى فيها أنه يهدف إلى الدعوة لرفع معدل الإنجاب لأن " رخاء الأمة يتوقف على عدد أطفالها![1]، واعتبر البعض هذا الرد نكتة خبيثة من جانب "أبولينير" ومهما يكن من أمر مضمون المسرحية فقد كانت "الداء تيريسيساس" من حيث أنها شكلت أول مسرحية سيريالية، ولم يقدر لأبولينير أن يقوم بتجارب أخرى في هذا الشكل المسرحي الجديد إذ أنه توفي في العام التالي1918 ورغم ريادته في هذا المجال فان السريالية لم يقدر لها أن تنتشر وتزدهر كحركة فنية على يدي "أبولينير" ولكن كان الفصل في ذلك للكاتب المسرحى الآخر هو "أندرية بريتون" الذي بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها ففي عام1922 بدأت شعلة الدادية تخبو وكان أحد الأسباب الرئيسية لهذا هو أن بريتون نفسه الذي كان له الفضل في ازدهارها قد بدأ يضيق بها لعقمها الفكري وفشلها في أن تثمر[2].

مراحل تطور المسرحية السريالية

لقد تأثر بعض الكتاب في مجال المسرح بهذه الاتجاهات، ولكنهم لم يدخلوا في نطـاق الأدب السريالي على الإطلاق، ولعل الكاتب المسرحي "ثورنتو نوايل درخير" هو من يمثل هذا الاتجاه في مسرحية "جلد الإنسان بين الأسنان" التي كتبها عام1942، وهي مسرحية لا ترتبط بالأشكال القديمة التي أرسى تقاليدها أبو المسرح الأمريكي "يوجين أونيل"، بل تجنح إلى الخيال الجامح والصور المغرقة في الأغراب والعنف الناتج عن شطحات اللاوعي عند الشخصيات، ولكن بقية الأدباء الأمريكيين ظلوا يكتبون على نفس النسق التقليدي دون استيعاب حقيقي للفنانين الفرنسيين الذين هاجروا إلى بلادهم[3] .

هناك أحد الاتجاهات المسرحية نسبت إلى السيريالية وهو الاتجاه العبثي كونه يكتسي الخصائص نفسها من الخطاب اللغوي إلى العناصر السينوغرافية التي

[1] - ينظر، م ن، ص57.
[2]- ينظر، نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، م س ، ص58
[3]- ينظر، نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، م س، ص238.

تطورها

نلفي فيها الغرائبية والعجائبية التي لم تفهم من قبل المتلقي سوى القارئ لهاته الأنواع.

انبثق المسرح السيريالي من مدينة باريس وأعيد إليها بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية واستأنفت رعايتها لهذا الفن بعدما هاجر إلى أمريكا، وهذا ما ذكرناه آنفا، ومن بين الكتاب الذين قاموا بتطوير الفن في شكله الجديد، نلفي "صمويل بيكيت" و"يوجين يونسكو" و"أرتور أداموف"، وقد هوجم النقاد الفرنسيين أمثال "كلود مورياك" هذا النوع الجديد من الفن، وخاصة فن " صمويل بيكيت" عندما قال أننا لا نفقه من كتابات "بيكيت" شيئا أو مفهوما مما يقول على حقيقته، وينضم الناقد "أندريه ماريسل" إلى "مورياك" الذي يرى أنّ الهدف الرئيسي في الكتابة الأدبية لـ"صمويل بيكيت" هو الشيء الذي لا يمكن تأليفه، إنها محاولة نحو المستحيل، وهي مأساة فشل لامفر منه... ولكن "ماريسل" يعود ليؤكد ارتباط السيريالية الحديثة بالتطوير الطبيعي للفنون والتغيير الذي طرأ من الرواية أو اللارواية ينبغي عليه أولا أن يهدف إلى إقناع القراء بضرورة الاعتراف بموقف الإنكار الذي وقفه هذا الاتجاه من التقليد الفكرى[1] .

المبحث الثالث : أهداف ووظائف المسرح السريالي

تدعو السريالية إلى إطلاق العنان للفكر والذهن تماما، وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة وترى أن ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليها وإعادة الحركة الذاتية الحرة إلى النفس وانضم إلى بريتون في حركته الجديدة كل من "بول الوار أراجون" و"انتونين أرتو" و"أندريه ماسون" و"بيريه وبيكانيا"، وحاول هؤلاء جميعا أن يجدوا أشكالا ووسائل فنية جديدة للتعبير عن اللاوعي وتوصلوا بصورة واعية تماما إلى نظرية جديدة في الجمال تجمع بين رومانسية القرن التاسع عشر، كما نجدها في

[1]- ينظر، نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، م س، ص239.

تطورها

"رامبو" و"مالارميه" وبين الطبيعة العلمية التي سادت القرن العشرين وامتد هذا التيار فشمل التصوير والبيت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما[1]

الأهداف والوظائف:

تهدف السريالية إلى تكسير الحواجز المألوفة والمعتاد عليها عن طريق إضافة تقنيات جديدة غير منتقاة من الواقع التقليدي في الأعمال الأدبية، وهذه الأعمال تستمد من الأحلام سواء في اليقظة أو في المنام، ومن تداعى الخواطر الذي لا يخضع للمنطق والسبب والنتيجة، ومن هواجس عالم الوعي اللاوعي على السواء بحيث تتجسد هذه الأحلام الخواطر والهواجس المجردة في أعمال أدبية، يرى فيها القارئ ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول إلى تجربة جمالية ممتعة تعيده إلى نفسه المشوشة والإحساس بالتوافق مع العالم الخارجي والتناغم مع البيئة المحيطة عن طريق الفهم والوعي العميق، وبذلك تنخفض عوامل الصراع النفسي داخله إلى أقل نسبة ممكنة، مما يمكنه من مواجهة الحياة بإدراك وقوة لا تعرف الخوف أو التردد لذلك فإن الفنان السريالي – يسمح لنفسه أن يقيم عمله الفني على أساس لامنطقي بعيدا عن التسلسل قائم على السبب والنتيجة، بحيث يقترب إلى أقرب مسافة ممكنة من منطقة اللاوعي داخل المتلقي، لأنه لايمده بأشكال وأحداث مألوفة، ليقدم له كلما يثير في داخله من إحساسات جديدة عليه[2].

ولكن هذا لا يعني بأنّ الأعمال السريالية فاقدة للشكل الفني الذي يمكن للمتلقي التعرف عليها، فالفارق الوحيد بين الأعمال الواقعية والأعمال السريالية أن الأولى تعتمد على مضامين مألوفة للجميع، بينما الثانية تعتمد على مضامين مألوفة للأفراد كل على حدة، بحيث تختلف اختلافا جوهريا من شخص إلى آخر ولكن كل منهما يرتبط بشكل فني معين وإلا تحولت الأعمال السريالية إلى مجرد حالات معروضة على المحلل النفساني لا نجد فيها سوى التشويش والتشتيت المميزين لنفسية المريض الفاقدة لعوامل التوازن، بينما الفن يقوم

[1]. ينظر، نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، م س، ص61 .
[2]- نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، م س، ص236.

تطورها

بوظيفة مضادة لذلك لأنه يعيد التوازن المفقود عن طريق التناسق بين جزئيات الشكل الفني وخطوطه[1] .

من مظاهر الاضطراب والغموض في هذا الفن أن الكتاب السرياليين كانوا يتركون مسرحياتهم وأعمالهم الأدبية والفنية بدون خاتمة، تاركين للقارئ فرصة التخييل والتأمل لتخيل النهاية قصد التحرر من المكبوتات عن طريق الإشباع الغريزي والارتواء الإيروسي.

الأعمال المسرحية السريالية:

كانت أهم الأعمال المسرحية السريالية مسرحية "الدولاب ذو المرآة*" ومسرحية "أسفل الحائط"** التي نشرهما "لوي أراجون" معا سنة 1924م من طلائع المسرح السريالي. إلى جانبهما العمل الثنائي الذي كان بين "أراجون" و"بريتون" والمتمثل في المسرحية السريالية "كنوز اليسوعيين"،

---

[1]- م ن، ص237.

* مسرحية عبارة عن اسكتش ممتع يقوم على فكرة تقليدية تكسر من تقليديتها جدة العرض وغرابته فعندما رفع الستار نرى خليطا غريبا من الشخصيات على المسرح ثم نرى جنديا يلتقى بامرأة فيصحبة الزنجي " ثم تتقدم من رئيس الجمهورية توأمان ملتصقتان وتتوسلان إليه أن يسمح لهما بالزواج دون أن ترتبط واحدة منهما بالأخرى! ثم يعبر المسرح رجل يركب دراجة بثلاث عجلات ولها نف بالغ الطول لدرجة انه يضطر إلى رفع رأسه عاليا كلما أراد الكلام . ثم يتقدم تيودور فرانكلو كان من أعضاء الحركة السريالية إلى الجمهور ليقدم لهم شخصية الجنية الطيبة وبعد تلك المقدمة أو البرولوج، تبدأ المسرحية بمشهد تقليدي وهو عودة الزوج المتعب من العمل إلى بيته ليجد زوجته في حالة من الاضطراب الشديد مما يثير شكوكه. فالزوجة تنظر بتوتر شديد إلى دولاب في جانب من المسرح وترجو زوجها ألا يقترب منه أو يفتحه. ويستمر المشهد في التصاعد حتى يصبح الجو مشحونا تماما بالتوتر والغيرة والإشارة العاطفية، ثم يختفي الزوج ان في الحجرة المجاورة وأخيرا وبعد فترة من الصمت الرهيب، يظهر الزوج وملابسه غير مهندمة ثم يتجه إلى الدولاب ويفتحه فإذا بموكب عجيب يخرج منه يضم كل الشخصيات التي يقابلانها في البروارجو ينتهي العرض بأن يتقدم رئيس الجمهورية ويغني أغنية لامعنى. نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، م س،68

** - هي عبارة عن حدث تقليد يتخلله فقرات سريالية تغرق في الرومانسية إلى حد يثير السخرية . فهي تقدم لنا شابا تركته حبيبته يتجه إلى فندق صغير في الريفليدا ويجرح قلبه وهناك تقع خادمة بالفندق في حبه ثم يجبر هذا الشاب الخادمة على أن تنتحر حتى تثبت له حبها بصورة تقطع كل شك، وفي الفصل الثاني يجد بطلنا فردريكو حبيبته الجديدة يهيمان على غيره في جبال الألبال عالية، وتنتهى المسرحية بأن يلتقى البطل فريديريك بالراوي الذي صاحب جميع جوانب المسرحية، ورغم الفقرات السريالية التي تتخلل العرض كالظهور المفاجئ واللامنطقي لمجموعة " عمل باريسيين في زيهم الموحد، وكظهور الجنيات على المسرح فالمسرحية تنتمي أساسا إلى المسرح الرومانسي الذي عهدناه في كتابات فيكتور هيجو والفريد ديموسيه – م ن، ص 69

تطورها

بينما ساهم كل من "أنطونين أرتو" و"ڤيتراك" في إخراجها بعد انسحابهما من المدرسة السريالية.

ويلاحظ أن الإنتاج المسرحي السريالي قليل جدا بالمقارنة مع الفنون الأخرى كالتصوير والشعر، وربما" يرجع ذلك كما يقول الناقد الشهير "مارتن أسلن"، إلى أن فن الكتابة المسرحية يتطلب قدرا من الوعي أكثر من الفنون الأخرى، بحيث يصعب على الكاتب المسرحي أن يكتب عملا يعتمد تماما على تكنيك الحركة التلقائية الذاتية الذي ابتدعه بريتون[1]

تأثر المسرح العربي بالسريالية

لقد تأثر المسرح العربي بهذا النوع الجديد الذي ظهر عند الغرب وأحدث إشكالا ، خاصة في ضوء ظهور موجة من التيارات الإيديولوجية ، التي أسست إلى تبني السريالية في المسرح العربي ، ومن أهم رواد السريالية في المسرح العربي ، "صلاح عبد الصبور" التي تعددت أعماله في هذا الإتجاه نذكر منها

مسرحية "مسافر الليل" وعرضت عام 1969 والتي تتحدث عن مسرح العبث وتصويره للوجود.و مسرحية " ليلى والمجنون" عام 1971، إضافة إلى "توفيق الحكيم" الذي نحى نحو سابقه، ومن أهم أعماله المسرحية السريالية :مسرحية "أهل الكهف" عام 1933، ومسرحية "يا طالع الشجرة".

[1]نبيل راغب،المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، م س، ص64.

المبحث الأول: الجو العام للعرض المسرحي

الملخص :

إن المتمعن في عرض "ملحمة سراب" يلحظ بأنه نص يتأسس على الخطاب والأداء، وتتمحور أحداثه حول جدل قائم بين الأخوين بحضور الوالدة بخصوص إمكانية بيع أرض مشتركة عبر لوحات مشهدية يمكن تصنيفها كالآتي:

اللوحة الأول: التقاء أفراد الأسرة في بيتهم الريفي من أجل أخذ الميراث

اللوحة الثانية: اقتراح مروان بيع الأرض التي تشترك الأسرة في ملكيتها ليتدبر كل واحد منهما أموره المستعصية.

اللوحة الثالثة: تأزم العلاقة بين الأخوين بسبب الرفض القاطع لأمين من أجل فكرة بيع الأرض، وإصرار مروان على أخذ نصيبه" وهكذا يتضح أن الحدث المسرحي الذي يتمحور حول اختلاف الأخوين مروان وأمين حول قيمة الأرض؛ فمروان ينظر إليها باعتبار قيمتها المادية وما ستعود به عليه من تحسين أوضاعه الاجتماعية، أما أمين فيعتقد أن الأرض لا يمكن أن تقدر بثمن مهما ارتفع، ولعل ذلك راجع إلى المقومات الشخصية للأخوين، فمروان يمثل شخصية الموظف المتأثر بالحياة المدنية، والذي يعاني من ضغوطاتها المادية، بينما يمثل أمين شخصية الفلاّح المزارع المحافظ على مبادئه أصالته، القنوع بما تيسر من الرزق"[1].

وإذا كانت هذه المشاهد المسرحية قد جرت في فضاء مكاني هو بيت الأسرة الريفي، فإن هذا المكان يشكل فضاء مناسبا لصراع القيم بين الأخوين، ففي هذا البيت تربيا وترعرعا قبل أن تفرق بينهما السبل والمواقف.

الزمن في العرض المسرحي:

[1] - خالد الغريبي، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب، مجلة علامات ، العدد 31، تونس، 2009، ص45.

هناك زمنين في هذا العرض؛ زمن الحاضر الذي يخص "مروان" وزمن الماضي الذي لم يستغن عنه "أمين"، فبالنسة لـ"مروان" فهو مليء "بالمتغيرات والتحولات التي تفرض تغييرا في السلوك والمواقف لمجابهة تحديات المستقبل (في أيامنا هذه..، لقد تغيرت الدنيا، سيكون بوسع كل منا أن يسوي وضعه، وأن يبدأ مع الحياة بداية جديدة..)[1] ، أما بالنسبة لأمين فالحاضر مرتبط بالماضي الذي يؤصل به موقفه (لا تنس يا أخي المتعلم أن هذه الأرض هي التي ربتك، وأنفقت عليك حتى تعلمت وتوظفت وأدرت لها ظهرك)"[2].

الحوار والصراع في العرض:

يساهم الحوار في تمكين الشخصيات للتعبير عن مواقفها وإبراز أبعادها الثلاثة، كما يساعد في تصاعد الصراع الدرامي وتعميقه، "وهو صراع يعكس تفاوت وجهات النظر بين الفئات الاجتماعية المتأثرة بما حولها والفئات المحافظة المتعلقة بأصولها وبأرضها، وقد انعكس هذا الصراع على لغة العرض التي اكتست طابعا حجاجيا، إذ استدل كل طرف على سداد موقفه باستعمال أساليب حجاجية ولغوية، فأمين استعمل عدة أساليب منها: التعريف (الأرض هي بالنسبة لي رفيقة وعشيرة ورزق وحياة في الأبناء بعد الممات)، و التحذير (إياك أن تزدري الأرض أمام فلاح)، أما مروان فقد وظف أسلوب المقارنة "إن بسطة صغيرة على رصيف شارع يمكن أن تدر أضعاف ما يكسبه المزارع من محصوله)، وأسلوب السخرية (في أيامنا هذه لم تعد للأرض قيمة إلا في الأشعار والأغاني)[3].

المبحث الثاني:الكتابة الركحية للمسرحية:

[1] أنظر إلى رابط العرض https://youtube.com/channel/UCOemH5t5sc_jllHtc-_hzpQ.
[2] - خالد الغريبي، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب، م س، 46.
[3] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 46.

مستوى الفضاء الرّكحي ومكوناته :

الفضاء المكاني، ويمكن تقسيمه الى :

أمكنة مجردة : تميل إلى الغموض والرمزية وتنأى عن التحدد والتعين الدقيق، مثل الأمكنة الواردة في الفاتحة من الفصل الأول "من الصعب تمييز الملامح وكذلك تفاصيل المكان "[1]، والمشهد السادس من الفصل الثاني "ركن نصف معتم تتراقص فيه ألسنة من ظلال داكنة الزرقة "[2]، والمشهد الأول من الفصل الثالث " الأمكنة هلام رخو يتأرجح بين التشكل والزوال "[3].

- **أمكنة مجسدة** ، وتتوزع كالآتي :

أ- أمكنة ركحية:

ونعني بها الأمكنة التي تنتظم في إطار رؤية تجسيدية للمسرح باعتماد تقنية الخشبة أم المصطبة التي تعكس دلالات ثقافية وبيئية مكثفة. وتعني أيضا وظيفة المصطبة في مجتمع قروي متمثلة في المحاورة والمسامرة[4]، مما ينشئ عن هذه تقنية المسرح داخل المسرح . وللمصطبة بهذا المعنى حضور إعلامي متميز في المشهد الرابع من الفصل الثاني "مصطبة أمام بيت المختار يغطيها حصير، والمشهد السادس من الفصل الثالث "مصطبة أمام بيت أمين التبان "، والمشهد الثالث من الفصل الرابع "أرض فضاء فيها مصاطب حجرية " والمشهد الثاني من الفصل الخامس " المصطبة الكائنة في دار الزرقاء".

ب- أمكنة إطارية وتنقسم بدورها إلى :

أمكنة مغلقة أو شبه مغلقة ، وأبرزها المنازل: منزل محمد القاسم، منزل المختار ، منزل ريفي، الدار: دار الزرقاء ، الغرفة:غرفة زهية، لجناح:جناح

[1] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 46.
[2] - م ن، ص 47.
[3] - م ن، ص ن.
[4] -م ن، ص ن.

كريمة وزهية "وتشكل هذه الأمكنة سلسلة موحدة، رغم تنوعها من حيث الاتساع والضيق والثراء والفقر ،إذ لها جميعا دلالة السكن والاقامة والانتماء الى فضاء بيتي يمثل جزءا من هوية الشخصية، ويكشف مجريات الأحداث"[1].

إضافة إلى الأمكنة التي تشغل أنشطة مغايرة (تجارة ،تصرف..)، وتشمل الدكان الذي يعمل به يوسف علواني، والمخزن الجديد، والمكتب الذي يشغله عبود في التجمع، ومنبر الجامع، ويتوزع صنف هذه الأمكنة على 18 مشهد.

أمكنة مفتوحة:

وكلها لا تخرج عن فضاء القرية ،بدءا من الإسطبل، مرورا بالبرية، وكرم التبن، وصولا إلى أحد دروب القرية،حيث يتجسد رمزيا المشهد الأخير من الفصل الخامس ،وتشغل هذه الأمكنة المفتوحة أربعة مشاهد.

الديكور والتأثيث:

تبدو عناصر التأثيث مرتبطة بالبعدين الواقعي والرمزي "فبعضها لا يتعدى طابع المسرح الفقير، وكأنه يمثل مجرد وسائط بين الشخصية والحدث"[2](مثل كرسي واطئ من القش في المشهد الثاني من الفصل الأول أو حصير من القش في المشهد الرابع من الفصل الثاني)، وقد يتحدد الفضاء المكاني دون وصف شامل ما نلحظه في (المشهد الرابع من الفصل الثاني)، "وقد لاتحدد صورة تأثيث المكان إلا بالإشارة العامة الدالة على فخامة المكان دون وصف تفصيلي له، مثل قوله في المشهد الرابع من الفصل الأول"غرفة زهية مؤثثة بمبالغة وإسراف " أو قوله في المشهد الرابع من الفصل الرابع "في بيت ياسين ركن مفروش ""[3].

[1] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 48.

[2] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 48.

[3] - م ن، ص ن.

إن العناصر التي يتضمنها الأثاث والديكور هي عبارة عن دلالات وإشارات رمزية تعكس لنا "التناقضات البيئية بين "بذخ وهمي ، وفقر لا ينقضي. لذلك تبرز العناصر الرمزية المؤطرة للأحداث"[1] مثلما جاء في المشهد الافتتاحي من الفصل الأول "مزهرية سوداء فيها وردة صفراء اللون ،ولكن الذبول يجعل الصفرة تنحل الى ألوان بنية، تتدرج حتى الاهتراء"وفي المشهد الرابع من الفصل الخامس "نلحظ في المكتب مزهرية سوداء و فيها وردة صفراء نضرة الأوراق واللون.

ويتغيّر الديكور من مشهد إلى آخر، ونجده في الفصل الخامس يدلّ عن التغييرات التي اصطبغ الفضاء بها وتميز "بضوء الانتعاش الوهمي للأشخاص .فالأريكة مريحة في المشهد الأول ومكتب عبود عصري جدا ومجهز بشاشات تلفزيونية تكشف كل ما يدور في المجمع في المشهد الرابع، وهكذا تصير عناصر الديكور والتأثيث ،رغم حضورها النسبي دالة على أبعاد الحدث رامزة إليه"[2].

الإضاءة:

لقد اهتم المخرج في عرضه هذا بعنصر الإضاءة، حيث افتتح عرضه ببقعة زرقاء يتخللها اللون البرتقالي، مركز في ذلك على مجموعة من الممثلين، معبرة عن البريق الزائف والظلام الحالك الذي ستؤول إليه مجريات الأحداث، وتتغير من مشهد إلى آخر، وتتراوح بين الإضاءة الساطعة والإضاءة الزرقاء لتشير إلى شدة الصراع وصولا إلى الذروة لتنتهي بتدرج الظلال والأضواء الخافتة ثم تنطفئ الإضاءة.

المؤثرات الصوتية والسمعية:

توزع المؤثرات الصوتية في هذا العرض إلى ثلاثة محاور:محور الموسيقى والطرب، ومحور أصوات العناصر المؤثثة، ومحور أصوات الأشخاص.

[1] - م ن، ص ن.
[2] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 49.

محور الموسيقى والطرب : ينقسم هذا المحور إلى نوعين نذكر أهمها:

الموسيقى الشعبية المتأصلة:

والمتمثلة في عزف ياسين لآلة الربابة واقترانها بالعزف والغناء وهذا ما نلحظه في المشهد الثاني من الفصل الأول، والمشهد الثالث من الفصل الثاني "يعزف ويتمتم" والمشهد الخامس من الفصل الثالث "صوت ياسين يشوبه ارتعاش". وجل هاته الموسيقى توحي إلى فكرة التأصيل والهوية في مجال الموروث الثقافي الحضاري.

الموسيقى الحديثة:

استعمل هذا النوع من الموسيقى في بداية من الفصل الثالث تماشيا مع ما يجري في داخل القرية من تغييرات في الأحداث.فقد تكون موسيقى ناعمة وخافتة حينا. وقد تعلو مواكبة الحدث كما في المشهد الثالث من الفصل الثالث حينا آخر. وقد يكون مصدرها المكبرات فتجيء إيقاعية وصاخبة كما في المشهد الخامس من الفصل الثالث بمناسبة افتتاح المجمع[1].

وفي جناح كريمة (في المشهد الأول من الفصل الخامس) تكون الموسيقى إيقاعية غزلية مثيرة في المشهد.وتبلغ الموسيقى دلالتها القصوى حين تعبر عن فعل تزييف الأصل وطمس معالمه مثلما يحصل في المشهد الثاني من الفصل الخامس[2].

المؤثرات الصوتية المؤثثة للفضاء:

وهي عناصر مساعدة للمؤثرات سابقة الذكر لها دلالة رمزية وواقعية، ففي المشهد الافتتاحي من الفصل الأول يتولد البعد الرمزي من "رنين جرس زجاجي صغير ومن رنين ورقات الزهرة وهي تسقط "[3]، إضافة إلى مجيء

[1] - سليمان خالد، المفارقة و المسرح : طقوس الإشارات و التحولات لسعد الله ونوس نموذجا، العدد 27، مصر 1999، **ص 66**

[2] - م ن، ص ن

[3] - سليمان خالد، المفارقة و المسرح، م س، ص67.

"عبود الغاوي" في المشهد الثالث من الفصل نفسه مصحوبا بهدير محرك سيارة.

4- الأداء التمثيلي:

لقد اهتمت البحوث والدراسات الأكاديمية بأداء الممثل باعتباره علامة من علامات النظام المسرحي، حيث ترى بأن الأداء التمثلي فضاء لعبي يشغله التعبير الجسدي في كل الاتجاهات الأفقي منها والعمودي والباطني والظاهري، وبمقتضى هذا، يجدر بنا دراستها في أربعة مستويات:

أ- "الشخصيات الممثلة من خلال الهيئة واللباس والسمات.

ب- الحضور النصي والركحي للشخصية الممثلة (personnage-acteur)

ج- الشخصيات الممثلة وفضاء الحركة .

د- الشخصيات الممثلة وفضاء اللغة"[1].

الشخصيات الممثلة من خلال الهيئة واللباس والسمات:

في "ملحمة السراب" اثنتان وعشرون ممثلا ، من بينهم الممثل "عبود الغاوي "وهو اسم يدل على إغراء أهل القرية بماله وجاهه الذي أتى به من المهجر، وأراد أنّ يغيّر من بيئته الوهمية من الأسوأ إلى الأفضل، ويقوم باستبدال العادات والتقاليد المتعارف عليها آنفا، غير أنه تجاوز الأمر بانتهاكه حرمة الغير ودنس المكان والفضاء، وعبود هو شخص "بسيط في مظهره ولباسه وحركاته، رغم أناقة عفوية ولطيفة.."[2].

لننتقل إلى الممثل "ياسين"، الذي يعتبر رمزا للفنان الشاعر المتعلق بتربته وتراثه، والشغوف بحب ربابتيه: ابنته ربابة التي توحي إلى الهدوء طاعة

[1] - م ن، ص ن.
[2] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 49

لوالديها، كما نلفيها طموحة وتسعى إلى تحقيق أحلامها هذا من ناحية، وآلة الربابة التي توحي إلى الفن الشعبي الأصيل الذي لم ولن يقدر الاستغناء عنها فهي بمثابة الروح المتعلقة بالجسد من ناحية أخرى.

لذلك كان موقفه معارضا لما حلّ به بعد تملّق وتضليل أفقداه الثقة وارتياب وشك وسوء الظن لما حوله (الزوجة/عبود)، وكشف الزيف والكذب اللذين آل إليهما بعد المفاوضة حول" ربابة " ابنته وهكذا "لا نعرف أيضا عن صفات "ياسين" سوى أنه شاعر ومغن (المشهد2الفصل1) في حضنه ربابة يعزف عليها أو أنه صار يعيش الضياع والتمزق والغياب بعد أن انكشفت اللعبة في المشهد الثالث من الفصل الخامس، حيث يتفرد بالمشهد في وضع مونودرامي يتخبط متعثرا بخطاه وهو يمشي في الكرم"[1].

أما الممثلة "الزرقاء" فترمز إلى التنبؤ ،واسمها الحقيقي مريم ولقبت بالزرقاء لأنها كانت تتنبأ بالأشياء التي ستحصل مستقبلا، ولكنها ليست من الفجائع التي سيتلقاها ابن جلدتها، كما ترمز إلى صفة المقاومة والمناضلة والمجابهة لأفعال "عبود" المسيئة لبيئتها. "ولعل مشهد الخاتمة يعبر عن هذا البعد الفجائعي ، اذ تبدو الزرقاء في حالة غريبة من الانخطاف والذهول "تسير حاسرة الرأس ،متعثرة الخطوات، ويوشح قسمات وجهها تعبير حاد من الخوف والتفكك"[2].

[1] - م ن، ص ن.

[2] - سليمان خالد المفارقة و المسرح ، ص، 69.

المشهد الختامي لمريم الزرقاء

ب_الحضور النصي والركحي:

عند مشاهدتنا للعرض المسرحي، وجدنا أنّ نسبة حضور الممثلين كانت متباينة فيما بينهم، حيث كان "حضور الخادم الذي يوجه أفعال الغاوي ومشاريعه فهو بمثابة المخرج أو الملقن أم الشيطان الخفي يوسوس في صدور الناس"[1]. وهكذا فحضور هذه الشخصية له أهمية كبيرة باعتبارها الشخصية الرئيسة التي تحرك أحداث العرض.

ليأتي بعدها حضور الممثل "ياسين" الفنان المقاوم الذي "يمثل وجدان أهل القرية وأفراحهم وأتراحهم . ولكن سقوطه التدريجي وانطلاء الحيلة عليه تجعله يمثل جزءا من اللعبة الكبرى : لعبة الغاوي المستثمر الرأسمالي في

[1] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 49

تحويل وجهة الشخصية الفنان من مجال فن عريق الى مجال فن زائف لا يخدم إلا القوى الرأسمالية الصاعدة في عصر الانفتاح"[1]

أما الممثلة "مريم الزرقاء" فتولت الحضور بعد "الخادم" و "ياسين" وهي شخصية " ترمز إلى القوة المستضعفة في زمن الصعود المستشري للرأسمالية الاستثمارية ، بحيث لم يعد لها مجال إلا الفراسة والتنبؤ بالمستقبل ،وتضل في كل الأحوال فريسة هذا الوضع المتشابك من المصالح . وما مصيرها الدموي الفاجع، حيث تموت تحت أقدام همجية في زمن العنف والحرب الطائفية ، إلا علامة على رمزية وضعها المأساوي والملحمي في الوقت نفسه"[2].

الحضور حسب المشاهد:

في هذا العنصر يتباين الحضور بين الممثلين بارتباطه بركح المسرح هذا من جهة، وخطابات "القول والحركة وإنتاج نظام اتصالي يزداد تعقده بازدياد عدد الشخصيات في المشهد الواحد. وقد تراوحت كثافة حضور الشخصيات من مشهد إلى أخر"[3].

- **الحضور حسب فضاء الكلام:**

فبالملفوظ نتعرف ونكتشف أغوار الشخصية سواءا كان منطوق أو غير منطوق وهذا ما يعكس مدى حضورها في النص وعلى الركح.

ج_أداء الممثل وفضاء الحركة:

وهذا العنصر نستشفه في المشهد الختامي "لمريم الزرقاء" وهي تسير "حاسرة الرأس متعثرة الخطوات، يتبعها شخص أو شخصان ثم يزداد العدد حتى يتحول إلى حشد صغير، يحاصر الرجال الزرقاء ، ينشب خلف يده في عنقها. يبدأ الرجال بضربها ، تسقط على الأرض فيتكومون فوقها.. تضع يدها على صدرها، انها تنتفض بصعوبة، يمر رجل يركض بأقصى سرعة ثم

[1] -م ن، ص ن.
[2] -م ن، ص ن.
[3] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 50.

يختفي . إلا وقائع حركية لنهاية فجائعية، حيث صارت الفتنة بين أهل القرية أكثر فتكا وأشد مرارة ، في الوقت الذي يفر فيه "عبود الغاوي " بأموالهم وأرزاقهم ، ولم يترك لهم غير الدم يسيل"[1] . ولا شك فقد عمل المخرج على التشكيل الحركي بشتى أنواعه مجسدا جل المشاهد سواء كانت مونودرامية أو جماعية، وذلك لإضفاء رؤية إخراجية وجمالية في العرض.

المبحث الثالث : تجليات السريالية في مسرحية ملحمة السراب

1- سريالية المشهد الأسطوري :

لقد استحضر " المخرج" من التراث العربي أسطورة (زرقاء اليمامة) والتي تحمل بعدا فكريا يتمحور حول امرأة "تبصر بعيدا في الزمن وتتنبأ، لقبت بالزرقاء تشبيها لها بزرقاء اليمامة التي ضرب المثل بها في حدة البصر بعيدا في الزمن وصدق الخبر... وعلى ذلك أصبح يضرب في قوّة بصرها المثل فيقول البعض "أبصر من زرقاء اليمامة" للإشارة إلى قوة وحدة بصر شخص ما، وتعود قوة بصر زرقاء اليمامة بحسب الروايات التاريخية إلى تكحلها الدائم بحجر الأثمد العربي، والذي أكدت الأبحاث الحديثة التي أقيمت عليه قدرته على الحفاظ على صحّة العين ووقايتها من الأمراض"[2]

جمالية الترميز:

نجد البعد الجمالي الذي يتضمنه العرض بأنه يشمل كل من أسماء الألقاب والفضاءات المكانية وظواهر الواقع المعيشي، وسنبدأ بعنوان العرض الذي أبقاه على العنوان الأصلي ل"مسرحية السراب" لـ "سعد الله ونوس"، والسراب هو ظاهرة طبيعية تتجسد في المناطق الواسعة المفتوحة، وقد استدعاه المخرج ضمن سياق رمزي بأبعاد دلالية لعرضه ، "فالمال والحضارة و العولمة ماهي إلا سراب ووهم زائف سرعان ما يزول، فهناك

[1] - م ن، ص ن.

[2] - إسلام الزبون، مقال حول قصة زرقاء اليمامة، يرجع إلى الموقع https://mawdoo3.com/ يوم 13 مارس 2016، على الساعة 16:00.

من تعرف على حيلة الحداثة و مفاسدها ،و هناك من انخدع بها ،ووقع ضحية لها .كما استند المخرج إلى خلفية إيحائية في اختيار اسماء الحدث المسرحي، (فمحمد) و (فاطمة) و (الشيخ عباس) و (المختار) و غيرها من الأسماء في حقيقة الأمر استلهام و تعالق مع المعجم الديني الإسلامي (للنبي صلى الله عليه وسلم)و صحابته الكرام، فراح يشتغل على الكثير من الأسماء العربية ،لتقديم صورة واقعية من الحياة"[1]

تجلي السريالية في مسرحية ملحمة السراب

سريالية الخطاب السردي:

نجد الخطاب السردي في عرض مسرحية " ملحمة السراب" يتضمن لغة منمقة راقية لا يألفها المتلقي العادي، حيث كتب بأسلوب شاعري، فلم يأتي الحوار كاشفا لأبعاد الممثلين فحسب، ومساعدا في بناء الأحداث وتصاعدها، بل جاء " مرهف الكلمات يقف في المنطقة الوسطى بين الواقعية التي تنقل الأحداث والوقائع وتسمو به إلى أجواء المسرح حتى لو كان مطعما بمفردات عامية"[2]، وهذا ما يتوضح لنا من خلال الحوار الذي يجري بين التاجر "يوسف العلواني "وزوجته "فاطمة" و"خلف" صديقه:

خلف: ها ..ها ..اتذكرين يا فاطمة اخر مرسح عرفته الضيعة؟ كان ذلك يوم أصر البدوي أن يقيم عرسه حسب العادات القديمة ، في تلك الليلة ..اوقدنا النار في الميدان ، وعلى دقات الطبل والمزمار ، انعقدت حلقة الدبكة تصوري ..أذكرها وكأنه حدث البارحة .كنت مهرة ولم يكد ينهد صدرها.

(يوسف مقاطعا) ما هذا ..قلت لك دعنا من الرغي وادخل في المفيد .

خلف: بالله عليك يافاطمة .. هل يسمى كلامي وتلك الذكريات رغيا الا عديم الإحساس؟ طبعا أنت لا تذكر شيئا عن تلك الليلة لأنك كنت مشغولا بالبيع

[1] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 51
[2] -م ن، ص ن.

وعد المصاري .أما فاطمة فكانت تقود الرقص وكأنها خيال، ووجهها يقمره لفح النار ، وجسدها يتثنى كالعجين مع ايقاع الطبل والمزمار "[1].

إننا أمام لوحة مشهدية تسرد لنا مشهد العرس بصورة تمثيلية تجسيدية، وبتعابير جسدية حركية ويتبيّن لنا في هذه الحوارات اللفظية:"كنت مهرة لم يكد ينهد صدرها"،"فكانت تقود الرقص كأنها خيال" "ووجهها يقمره لفح النار" "جسدها يتثنى كالعجين"[2].

إنّ المتمعن في الخطاب السردي المنطوق بين الممثلين يلحظ بأنّه يشوبه الإبهام والالتباس، وهذا ما يتعمده "السارد بأن يسمو بالحوار سموا بلاغيا ، ففاطمة ترقص مفهوم هذا كأنها "خيال" صورة بها من المبالغة الحركية ما يضفي المزيد من التصور البصري والخيالي على طبيعة رقص فاطمة ، أي ان الصورة تعطي مبالغة معنوية ، أكثر من كونها تجسد المعنى وتبسطه .ونفس الأمر في "يقمره لفح النار" دلالة على حمرة الوجه وتوهجه بفعل الرقص"[3]، وهناك الكثير من العلامات الدلالية التي يوحي بها الخطاب القولي في العرض المسرحي الذي نحن بصدد دراسته.

سريالية الديكور:

إنّ أثاث العرض يوحي إلى سريالية المشاهد، فقد "تجاوز الوصف الحسي الذي يمكن تجسيده إلى الواقعية السحرية (ان جاز التعبير)،وهذا يتطلب مصمم سينوغرافي مرهف الحس لينفذ هذا القصور الديكوري"[4]. حيث قسّم إلى جزأين : جزء يعكس الفضاء العجائبي وأحداث التي تلازم عبود وخادمه تقريبا)، وجزء آخر يدلّ على الواقع المعيشي لأبطال العرض " وهذا ان دل يدل على اننا أمام حالة من الرؤية المستقبلية التي تقع ما بين الخيال والواقع ، الضل والضوء ، السحر والحقيقة، بين حالة التامر الدولي /العولمي/

[1] - أنظر، رابط العرض السابق.
[2] - م ن.
[3] - خالد الغريبي ، قراءة في الفضاء المسرحي من خلال ملحمة السراب ، م س، ص 51
[4] - م ن، ص ن.

الخفائي/المقنع ويعبر عنها : عبود والخادم وبين حالة البساطة/ العفوية /الفقر/الغنى/الحقيقة وفي القرية وأهلها"[1]

الفضاء التأثيثي للعرض

[1] - م ن، ص ن.

خاتمة

إن للمسرح تأثير على الشعوب وبالأخص المسرح السريالي، ومن المهم أن هناك مسرح عربي نفتخر بوجوده وله الفضل الكبير في ترقية مسراحنا، فهذا المسرح يدرس قضايا المجتمعات، ويحاول من خلالها تغير مجرى الحياة الإنسانية نحو الأفضل حسب مقتضيات عصرهم ،ومن بين المسرحيين العرب الذين تأثروا بهذا المسرح، المخرج محمد عمرو فقد قدم لنا أعمال مهمة وكتيرة منها عرض مسرحية "ملحمة السراب" التي قمنا بدراستها مسرحيته و من خلاها استخلصنا أن هذه المشاهد المسرحية المقتطفة من عرض مسرحية " ملحمة السراب " قد عكست، بأسلوب فني، قضية من القضايا الاجتماعية المتمثلة في وصول رياح التغيير والعولمة إلى البادية بعد اكتساحها لعالم الحاضرة، و ما نتج عن ذلك من صراع قيمي بين الأفراد والجماعات؛ بين متشبث بالأصالة والأرض، ومنفتح على قيم العصر وضغوط الرأسمال المادي ... وقد ظهر ذلك جليا في الحوار الذي دار بين مروان المتمدن وأمين الريفي، والذي أدى إلى ظهور ملامح الخلاف الحادبين

أفراد الأسرة .

الملاحق

السيرة الذاتية للمخرج محمد عمرو .

الاسم: محمد عمرو .

المؤهل : حاصل على بكالوريوس المعهد العالي للفنون المسرحية , قسم تمثيل واخراج دفعة 1990 . بتقدير جيد جدا .

قام بدراسة الموسيقى في المعهد ليناردو دافنشى

الأعمال المسرحية التي تم تقديمها

أولا مرحلة التفاعل الفني من خلال أكاديمية الفنون , ومن خلال مهرجانات المسرح العربي والعالمي .

من الأعمال التي حققت نجاحا فنيا أدبيا :

* مسرحية " عريس لبنت السلطان "

تأليف : محفوظ عبد الرحمن .

حاصلة على جائزة الإخراج الأولى بمهرجانات المسرح العربي بأكادمية الفنون عام 87 / 86 حث أشاد المؤلف بالرؤية الفنية الجديدة التي تم تناولها بالعمل .

* مسرحية "وحش طور وس "

وهي نموذج للمسرح التركى عن المؤلف الكبير عزيز نسين , حاصلة على المركز الأول كعمل . وعلى جائزة الإخراج الأولى وذلك خلال مهرجان المسرح العالمي 87 / 86 .

*مسرحية " مغامرة راس المملوك جابر "

تأليف سعد الله ونوس ,

تم تقديم هذه المسرحية على مسرح اكادمية الفنون , وحصل على اكبر كم من جوائز المهرجان على مستوى التمثيل و الديكور و الموسيقى وحصل على جائزة أحسن اخراج .

*مسرحية " الأرض الحرام "

للمؤلف هارولد بنتر .

حصلت على جائزة أحسن تمثيل , وعلى جائزة الإخراج الأولى وذلك خلال فعاليات مهرجان المسرح 1987...

*مسرحية " يا طالع الشجرة "

وهي تقديم نموذج من المسرح العبثي من خلال التراث المصرى ,وتم تقديمها خلال مهرجان الاكاديمية , وحصلت على المركز الاول في عام 1988 .

*مسرحية " الذباب "

تأليف سارتر , وتم تقديمها من خلال مهرجان المسرح العالمى . ثانيا مجموعة من التجارب المسرحية التي تم تقديمها من خلال الأكاديمية .

*لزوم مايلزم ... لشاعرنا المسرحي الكبير نجيب سرور , وقد تحولت إلى تجربة مسرحية من خلال رؤية اخراجية تم تقديمها بشكل جيد .

*تقديم ثلاثية تشيكوف "الحفلة والخطوبة والجلف " في سهرة تشيكوفية من خلال رؤية مسرحية تقدم الثلاث أعمال في إطار مسرحي .

*مسرحية "موعظة اخر الليل " تأليف فتحى فضل ,تم تقديمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية وهي مسرحية قصيرة .

*مسرحية " برنيس المصرية "

تأليف اندرية شديد , وقد تم تقديمها على مسرح الجمهورية وحصلت على جائزة الثانية على مستوى الإخراج من خلال مهرجان جامعات مصر عام 1987...

*مسرحية " لعبة السلطان "

تأليف دكتور فوزى فهمي , وقدمتها فرقة منتخب جامعة المنوفية , وفازت بالمركز الأول , وحصلت على جائزة الإخراج الأولى عام 1988.

*مسرحية " العادلون "

تأليف البير كامية , وتم تقديمها في إطار مهرجان الجامعات ومقدمها منتخب جامعة الزقازين عام 1989.

*مسرحية "فاوست والاميرة الصلعاء "

تأليف الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد , وحصلت هذه المسرحية على درع الجمهورية , كما حصلت على جائزة الإخراج الأولى على مستوى الجمهورية .

*مسرحية " فصيلة إعدام "

تأليف الفونسو ساسترى , وكانت أول أعمال فرقة الغد التجربية , وتم تقديمها موسم 94/95 وكانت بطولة مجموعة , وهي مسرحية ذات الفصل الواحد , وقد حققت نسبة مشاهد عالية , وعرضت في معظم محافظات مصر , وتم عرضها 198 ليلة عرض فعلية و حاذت على جائزة أحسن عرض قصير .

*مسرحية " حكمت هانم الماظ "

وهي مأخوذة من مسرحيه " الخطاب المفقود " تأليف الكاتب الروماني كارا جيالى وقد تم تقديمها على خشبة المسرح القومى موسم 96/97, وحققت نجاحا نقديا وجماهريا , وتم عرضها لمدة موسمين متتاليين , وكانت بطولة سمية الالفى واسامة عباس , ابراهيم نصر , عهدى صادق , سامى مغاورى , احمد عقل , منى , ومجموعة كبيرة من فنانين المسرح القومي , واشعار محمود جمعة , والحان حمدى رؤوف , وديكور صلاح حافظ .

*مسرحية " الزفة الكدابة "

تأليف رأفت الدويري , الحان عطية محمود , وديكور نبيل الحلوجى , وقد تم تقديمها من خلال فرقة الغد للعروض التجريبية , بطولة شريف صبري ,فتوح احمد , نرميين كمال , وعلى عبد الرحيم , ومجموعة من ممثلى فرقة الغد التجريبية , وحققت نجاحا نقديا وادبيا كبيرا , وأعيد عرضها ثلاث مواسم مسرحية .

*مسرحية للأطفال " صندوق الدنيا "

قام ببطولتها مجموعة من طلبة الكونسير والموسيقى العربية , تأليف مصطفى سليم , موسيقى عطية محمود , وشاركت في إحدى مهرجانات الطفل بفرنسا .

مجلة الأفلام عبد الستار جواد ، مصممات المسرح العربي دار الجاحظ بغداد العدد 8 ماي 1979.

مجلة الطريق الحوار مع سعد الله ونوس اجراه نبيل حفار العدد2 ابريل 1986

مجلة المسرح والسنما ، ونوس ومسرح التحسيس العدد 720 بغداد 1972

معتز عرفان، مدخل إلي السينما السريالية، دار عرفان للنشر، ط1 2020، ص05

إسلام الزبون، مقال حول قصة زرقاء اليمامة، يرجع إلى الموقع https://mawdoo3.com/ يوم 13 مارس 2016، على الساعة 16:00.

إسماعيل فهد إسماعيل الكلمة الفصل في مسرح سعد الله ونوس .دار الأدب بيروت ط 1981.

اسماعيل فهد اسماعيل سعد الله ونوس ورحلة الالتزام والوضوح مجلة الأدل يوليوز 1978

تاريخ السريالية، موريس نادو، ترجمة نتيجة الحلاق، تحقيق عيسى عصفور، منشورات وزارة الثقافة، سوريا دمشق، 1962، ص5.

الدوريات

سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، منشورات اتحاد العرب، دمشق 1993.

عبد القادر القط ، فن المسرحية دار توبان للطباعة القاهرة 1998.

علي علقة عرسات ، الظواهر المسرحية عند العرب منشورات دار اتحاد الكتاب العرب دمشق 1981

فاروق عبد القهار ، صراع المساحات عند سعد الله ونوس ربيع المسرح العدد 01 الجمعة 25 ماي 1990

موقع الانترنيت:

نصر البحرة ،أحاديث وتجارب مسرحية ، منشورات اتحاد العرب دمشق 1977

هند قواس ، مدخل إلى المسرح العربي دار الكتاب اللبناني ن بيروت 1981

يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي والحديث دار التقافة بيروت ط 2. 1967.

الفهرس

مقدمة .....أ

الفصل الأول : السريالية ومراحل تطورها 6

توطئة 7

المفهوم والاصطلاح 8

المبحث الثاني : نشأة المسرح السريالي وتطوره 9

ماهية المسرح السريالي 9

مراحل تطور المسرحية السريالية 13

المبحث الثالث : أهداف ووظائف المسرح 14

الاعمال المسرحية السريالية..... 17

ثأتر المسرح العربي بالسريالية 18

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية لعرض مسرحية ملحمة السراب للمخرج محمد عمرو..... 20

المبحث الأول : الجو العام للعرض المسرحي..... 21

الملخص..... 21

الزمن في العرض المسرحي..... 21

الحوار والصراع في العرض..... 22

المبحث الثاني : الكتابة الركحية للمسرحية..... 23

مستوى الفضاء الركحي ومكوناته..... 23

الإضاءة..... 27

المؤثرات الصوتية والسمعية..... 28

الموسيقى الحديثة..... 28

المؤثرات الصوتية المؤثثة للفضاء..... 29

الشخصيات الممثلة من خلال الهيئة واللباس والسمات.....30

الحضور حسب المشاهد..... 34

المبحث الثالث :تجليات السريالية في مسرحية ملحمة السراب..... 35

تجلي السريالية في مسرحية ملحمة السراب..... 36

سريالية الديكور..... 38

خاتمة..... 41

الملاحق..... 43

قائمة المصادر والمراجع..... 56