الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة –

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص – نقد العرض المسرحي –

الموسومة بـ :

جمالية أداء الممثل في مسرحية " خاطيني "

من إعداد الطالب :

- صحرواي محمد الصديق

تحت إشراف الأستاذ :

- برجي عبد الفتاح

السنة الدراسية : 2021 / 2022

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

الإهداء :

إلى من أفضلها على نفسي ولم لا فلقد ضحت من أجلي، ولم تدخر جهداً في سبيل إسعادي على الدوام (أمي الحبيبة)

نسير في دروب الحياة، ويبقى من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه.

صاحب الوجه الطيب والأفعال الحسنة، فلم يبخل علي طيلة حياته (والدي العزيز)

إلى جميع أساتذة قسم الفنون و جميع العمال

إلى أصدقائي وجميع من وقفوا بجواري وساعدوني بكل ما يملكون وفي أصعدة كثيرة

أقدم لكم هذا البحث وأتمنى أن يحوز على رضاكم.

صحراوي محمد الصديق

شكر:

أول شكر هو لله عز وجل الموفق المعين الذي يسر لنا السبيل لإنجاز هذا العمل سبحانه وتعالى.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الفاضل المشرف برجي عبد الفتاح على ما قدمه لنا من توجيهات ومساعدات

ونتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء اللجنة اللذين حملوا على عاتقهم شرف مناقشة المذكرة.

وإلى كل من كان له الفضل في مساعدتنا من قريب أو من بعيد في انجاز هذه المذكرة جزيل الشكر.

مقدمة

مقدمة :

يعتبر فن التمثيل من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان ، ومازال ينقل إحساس التظاهر ، ويعتبر ظاهرة مسرحية نشأت مع ظهور ذلك الرجل البدائي الذي قدر درجة تأثيره مع الآخرين. يتصرف بغرابة ، عادة بالتعاطف أو التأثير على شخص ما. البكاء المبالغ فيه والصراخ غير الضروري والإيماءات المبالغ فيها كلها أمثلة على التمثيل المسرحي، شارك معهم السلوك والأدوات والعاطفة إلى حد ما وقدر كبير من الفطنة والذكاء في مواجهة الأخطار والتخلي عن الجمل في اكتساب أهم التقنيات المستخدمة أثناء سرد الحقائق ، ومن خلفية تصوير الأحداث (إيمائية ، حركية ، صوتية).

فالممثل " بالنسبة للنص المسرحي، هو الأداة الآدمية التي تجسم معانيه وتكشف أغراضه، جملة وتفصيلا، وتسير بهذا النص حتى تدق أذان المستمعين وينفذ إلى سرائرهم في نبر صوتي معبر، وفي إيماءة مفصحة وإشارة مقدرة.

الممثل كائن اجتماعي، وهو الأداة الحية والمتحركة لمجوعة من الأدوات والعلامات المسرحية الأخرى، لأنه عنصرا فعالا وكتلة مؤثرة وخالقة ومتجددة لتطوره وتنوعه في وحدة المكان المسرحي. ومهما أتي الممثل من موهبة وتقنية في فن الأداء، لابد من تعزيزه عن طريق الدراسة لكي يكون صادقا ومؤثرا وقريبا من الشخصية التي يؤديها، فالموهبة والقدرات والتجارب الذاتية تبقى عاجزة في عملية الخلق والإبداع الفني، ومهما كان الأداء قائما على العفوية والتلقائية في أسلوب التقديم، إذ لابد له أن يكون منظرا تنظيرا جيدا. وأن يكون صادر عن ثقافة وعن وعي ."ذلك لكي يفهم الممثل ويلم بطرائق أداء الممثل المختلفة وفقا للأساليب والاتجاهات الإخراجية وصولا إلى الإبداع والصدق، إلا أنه في الوقت نفسه كانت هذه الدراسة وهذا التنظير قد جاء متأخرا نسبيا إذا ما قيس بنشأة المسرح، حتى أن "معاهد التمثيل ونظرياته لم تدرس بشكل علمي إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

ومن خلال دراستي وفي إطار تخصصي نقد عرض مسرحي قد انطلقت من إشكالية حاولت من خلالها طرح بعض التساؤلات أهمها:

- ماهية أداء الممثل في المسرحية؟
- ماهية جماليات أداء الممثل المسرحي؟
- هل استطاعت جماليات أداء الممثل في العرض المسرحي "خاطيني" محل الدراسة أن تعكس لنا البيئة الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري؟

من الدوافع التي دفعتنا للبحث في الأداء المسرحي في المسرح هو أن معظم الدراسات والأبحاث كان تركيزها منصبا على النص المسرحي أو إخراج مهملة الأداء.

وكان المنهج المتبع في دراستي في هذا البحث المنهج التحليلي النقدي، دون أن ننسى ذكر المراجع المعتمدة في هذا البحث أهمها: "كتاب أساليب أداء الممثل المسرحي " ل "محمد فضيل شناوة"، و كتاب "المسرح الحديث" الخطاب المعرفي و جماليات التشكيل" ل "عبد الفتاح قلعة جي" وكتاب "التمثيل والأداء المسرحي"ل "جوليان هلتون" وغيرها من المراجع و الأطروحات.

وخصصت دراستي في هذا الموضوع جانب تطبيقي لمسرحية "خاطيني" وقد قسمنا بحثنا هذا إلى فصلين وكل فصل قسمناه إلى مبحثين.

جاء الفصل الأول موسوما ب: **الممثل المسرحي .... المفهوم و الدور**، وضم مبحثين ،

المبحث الأول معنون **"ماهية أداء الممثل في العرض المسحي"** ،أما المبحث الثاني جاء تحت عنوان **"جمالية أداء الممثل في العرض المسرحي"**.

أما الفصل الثاني جاء بعنوان**"الدراسة التطبيقية لعرض مسرحية خاطيني"** و قسم إلى مبحثين ،المبحث الأول تحت عنوان**"الجو العام للعرض"**،أما المبحث الثاني تحت عنوان **"السينوغرافيا في مسرحية خاطيني"**.

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسات تتمثل في قلة الكتب و المجلات اللازمة في البحث،وكذا صعوبة الحصول على المعلومات الكافية لمسرحية "خاطيني".

وفي ختام هذه المقدمة لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لأستاذي المشرف "برجي عبد الفتاح"الذي وقف إلى جانبي و أمدني بيد العون و النصح وأرشدني بملاحظاته،وان أصبت فبتوفيق من الله عز و جل أما إن أخطأت فمن نفسي وما الكمال إلا لله عليه توكلت و به استعين.

الفصل الأول

ماهية أداء الممثل و جماليته في العرض المسرحي .

الفصل الأول

ماهية أداء الممثل و جماليته في العرض المسرحي .

المبحث الأول :

ماهية أداء الممثل في العرض المسرحي .

المبحث الثاني:

جمالية أداء الممثل في العرض المسرحي.

– ماهية أداء الممثل و جماليته في العرض المسرحي

ماهية أداء الممثل في العرض المسرحي .

أ – مفهوم الممثل المسرحي :

الممثل هو الشخص الذي يصور شخصية في الأداء. يقوم الممثل بأداء "الجسد" في الوسط التقليدي للمسرح أو في وسائل الإعلام الحديثة مثل السينما والراديو والتلفزيون ، هو وسيلة هامة في يد المخرج لإظهار المعنى المقصود من النص المسرحي وخلق التواصل بينه وبين المتلقي وبالتالي التأثير فيه، هو الذي يجعلنا نستحضر مواقف وشخصيات لها علاقة مباشرة بالواقع، فيقوم بتجسيدها فنيا وجماليا حيث تتداخل فيه الحقيقة بالخيال والواقع بالفن .

كان المسرح الجزائري شاهدا فعليا على كل التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي مر بها المجتمع الجزائري، واستطاع أن يختصره في شخصيات ضمتها أعمال مسرحية مليئة بالتناقضات الاجتماعية والنفسية، غير أنه من جانب أخر، لم يأخذ هذا المسرح حقه من البحث والدراسة إذ لا تزال هناك جوانب معتمة فيه تحتاج إلى من يضيئها ولعل أهمها الأداء المسرحي، وعندما يسأل عن قلة البحث في المسرح الجزائري بقدر تلك الأهمية التي تعطى للمسرح العالمي، تكون الإجابة إما لنقص المراجع في المسرح الجزائري، أو إلى تلك الأحكام الجاهزة التي ترسخت في بعض الأذهان والتي مفادها أن المسرح الجزائري غير مؤهل لأن يكون مجال بحث ودراسة متناسين أنه لا يمكن الحكم على أية ظاهرة فنية أو اجتماعية حكما صحيحا ومؤمنا إلا بعد دراستها ومقاربتها بالنقد والتحليل للوصول في نهاية البحث إلى تأكيد تلك الأحكام أو نفيها بشكل علمي.[1]

يرتبط تفسير الممثل للدور – فن التمثيل – بالدور الذي يلعبه ، سواء كان ذلك بناءً على شخص حقيقي أو شخصية خيالية. يمكن اعتبار هذا أيضًا "دور الممثل" ، وقد سُمي بهذا الاسم بسبب استخدام اللفائف في المسارح . أتحدث هنا من زاوية نظر إخراجية. فاختصار مدة العرض المسرحي في العموم يعد من الاتجاهات الحديثة لدراما المسرح، يتماشى في خط مواز مع إيقاع العصر السريع.[2]

[1] حايك أمينة ، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية و التكوين الأكاديمي ، مذكرة تخرج ، جامعة وهران ، 2006 ، ص أ .
[2] سامي الزهراني ،مجلة القافلة ، الممثل المسرحي: حياة مختزلة ، يوليو - أغسطس / 2015 م ./https://qafilah.com/ar /

من بين المكونات المهمة التي تجعل لنا شخصًا على شكل ممثل ، عوامل عديدة ، أهمها: أول مهارات التمثيل التي يجب أن يتمتع بها الممثل هي القدرة الطبيعية الفطرية التي يمنحها الله له ، والمتمثلة في الموهبة. . إنها مهارة لا يتم اكتسابها ، بل هي جزء من الشخص المولود بها ، فهناك عديد من الأشياء التي يستطيع أن يختزلها إذا استطاع أن يقرأ شخصيته المسرحية بحرفية تامة. يحتاج الممثل عند تسلمه الدور المنوط به إلى تحليل هذا الدور، ليكون على وعي تام بما يستطيع أن يختزله من الشخصية في ظل وجود عديد من التفاصيل في النص الذي بين يديه. وبوسع الممثل الفطن أن يختزل كثيرة من تلك التفاصيل ويستخرج من النص ما يود المؤلف قوله من خلال الشخصية، وهذه الخطوة لا تتم طبعا دون إجراء تفاهمات مستمرة مع المخرج.

إن تحديد الأهداف الرئيسية للدور يعتبر من الأعمال الأساسية التي يجب أن يقوم بها الممثل والتي بدورها تنقسم إلى ثلاث أقسام: أولا، هدف الشخصية داخل النص، وما المراد من وجودها داخل المشاهد التي تظهر بها، ثم تحديد الهدف العام من وجود الشخصية داخل المسرحية كاملة، وأخيرا دراسة الحالة النفسية للشخصية المراد تشخيصها لكل المشاهد التي تظهر بها الشخصية. عند تحديد هذه الأهداف واختزالها سيكون دور الممثل أن يقبض على الشخصية المسرحية تماما ويؤديها على أفضل وجه. ولعل أحد وجوه الاختزال المنوطة بالممثل تلك العلاقات القائمة بين الشخصيات داخل النص المسرحي. هذه العلاقات يختزله الممثل بتعاونه مع الممثلين الآخرين في المسرحية لكشف طبيعة العلاقة ما بين كافة الشخصيات – خصوصا إذا كانت هناك شخصيات محورية في العمل إلى جانب شخصيات مساندة. لذلك، دائما ما يحرص طاقم العمل التمثيلي على أن تؤدي العلاقات ما بين الشخصيات على أكمل وجه.

ميزة أخرى للاختزال للممثل المسرحي تكمن في تعابير الوجه وحركة الجسد. عند أداء الشخصية ، تتم دراسة هذه الجوانب بعناية شديدة من قبل الممثل ، لأن هناك أشياء يمكن أن يختصرها إما إلى تعبير بسيط للوجه أو إلى حركة جسدية معينة ، والتي لا تحتاج إلى قول الكثير . وبالطبع، يمكن للممثل أيضا، وبالتعاون مع المخرج، أن يختزل كثيرة من الحركة لشخصية على خشبة المسرح عنده يؤدي دوره. ولعل إلمام الممثل بأدواته وتمكنه منها، مثل إمكانيات الصوت وقوة الذاكرة والتعامل مع مكونات العمل المسرحي الأخرى من ديكور وإضاءة ومؤثرات صوتية، هو ما يمنحه الثقة والقدرة على اختزال ما يريد داخل النص المسرحي أو العملية الإخراجية، وكل هذا لا يتحقق إلا بوجود العديد من البروفات للعرض المسرحي قبل أن يرى النور على خشبة المسرح كنتاج نهائي.[1]

أخيرا، يقول الكاتب المسرحي المغربي الدكتور عبد الكريم برشيد: «أخطر العوالم التي لم تكتشف حتى الآن هو الإنسان، الإنسان غابات كثيفة وغريبة، فيه عديد من الجزر وهو أرخبيل معقد جدة، وبالتالي فالإنسان بذاته يختزل الإنسانية.. المسرح هو أساسا فن الاختزال».

[1] سامي الزهراني ، مجلة القافلة ، نفس المصدر السابق .

تتبلور شخصية الممثل، في حياته الفعلية ومعايشته مع العرض المسرحي، داخل بروفات العمل المسرحي وعند عروضه الأولية أيضا. لذلك فهو يجد كافة جهوده داخل البروفات لتقديم الأجمل والأمثل على خشبة المسرح، ولأن فن الاختزال أحدها، يمكننا أن نقول إن الممثل المسرحي حياة مختزلة.[1]

يعرفه المعجم المسرحي لحنان قصاب حسن وماري الياس..." :هو الإنسان الذي يتقمص دور شخصية ، غير شخصيته أمام جمهور ما وذلك من أجل تقديم رؤية مشهدية الحدث ما فهو ذلك العامل الذي يعمل في المسرح ، والذي تكمن مهنته في فن التمثيل ، أي يستخدم عدة أنواع من الفنون ، قصد صناعة مواقفه التمثيلية ، تجاه الشخصية المراد تمثيلها، ومنه فان فن الممثل إذن هو فن تقمص الشخصية المسرحية المطالب بتمثيلها[2].

إن الممثل من أهم الركائز الأساسية، التي يرتكز عليها العرض المسرحي، نظرا لما يتميز به من خصوصيات عن غيره ، فهو عين المقابلة التي يشهدها الناس، ولولاه ما كان للعرض المسرحي أن يكون فهو الحامل لرسالة الكاتب، من أفكار وأساليب في عرضها إلى الجمهور، برؤية مشهدية تتيح للمتلقي فرصة التمتع والتذوق والجمالي والترويح عن النفس حيث تجمع فيها توجيهات المخرج وإرشاداته، موضحا مبينا المعنى الذي كان يقصده من النص المسرحي، ليضع جسرا تواصليا بينه وبين المتلقي بفضل حاسة انتباهه وتركيزه على ما هو بصري أحيانا ، وما هو سمعي تارة أخرى ، أو ما هو متشابك بجميع مؤثرات العرض في نفس الوقت [3]، فالمسرحية هي ملعب الممثل وفنه الحقيقي ، كفن حي لا يكتمل إلا في المسرح بمساعدة الممثلين وجميع إمكانيات المسرح الفنية وكثير من العناصر الجمالية غير الأدبية والرواية التمثيلية، ليست رواية تمثيلية بالمعنى الحقيقي ما لم تمثل في المسرح أمام المتفرجين، إذ أن كاتب المسرحية سيخلق من الكلمات صورة سيهبها الحياة كل من الممثل والمسرح لذلك ، فالممثل عنصر لا يمكن نسيانه ، أو الاستغناء عنه إطلاقا فالممثل هو الذي سيكشف عن جوانب غير مرتقبة في الحوار المسرحي[4] .

وبما أن الممثل يعتبر النقطة الرئيسية ، والذي من الصعب إخزان دوره في العمل المسرحي، برز هناك من كبار المدرسين و المخرجين أمثال ستانسلافسكي وبتربروك وغيرهم من كان له الحبو في تسيير هذا الممثل وضبطه في قائمة الصنف الأساسي الذي لابد و أن تراعي كرامته و حقوقه واحترام مكانته ، في حدود ما يتطلب النظام مما له من حقوق وما عليه من واجبات، في حياته العملية والمهنية قصد ترقية هذا الممثل وتوعيته ، في أداء أعمال فنية ومسرحية ناجحة، فنجاح العرض المسرحي مرهون بنجاح الممثل في دوره ، فبعد التأكيدات الساذجة جدا بأن الشيء الرئيسي في المسرح هو فكرة المؤلف ، ذات المغزى العميق وادعاءات المصمم الساذجة الخالية من الأفكار، وتجاوزات المخرج المهيمنة أيضا بعد، كل ذلك ظهر فجأة وبوضوح أن الشيء الرئيسي في المسرح كما كان دائما

[1] سامي الزهراني ، مجلة القافلة ، نفس المصدر السابق .
[2] حنان قصاب، مارس الياس،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون،ط1 1997 بيروت ،ص 398
[3] ينظر:حنان قصاب حسن،م .ص. ص 379
[4] ينظر:فرد بمليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية تر:صدقى خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر نيويورك 1996،ص(20-22)

وكما هو كائن وكما سيكون هو الممثل [1]. هذا الأخير الذي لا يمكن أن ننظر إليه بسخرية أو مهزلة، استطاع أن يحقق ما لم يحققه الكثيرون بفضل مجهوداته الجبارة في إثبات وجوده مهنته الفعالة.

تأتي الدراسة بعد ذلك حول الموهبة الطبيعية التي تشحذها ، حيث يزداد عمق أداء الممثل وفهمه لأداء الشخصيات المختلفة ، أو بعبارة أخرى ، لا يمكن تحسين قدراته الإبداعية لتمثيل الأدوار المختلفة إلا من خلال التخصص. دراسة واعية. لذا فإن مهماته لم تعد هباءً ، فوظيفة الممثل على اختلاف مدارس التمثيل ونظرياته هو إعطاء ما فيه الكفاية من القدرات الإبداعية المختلفة ، التي تجسد التغيرات الدرامية والانفعالية قصد إبراز النوازع الداخلية ، والمظاهر الخارجية للشخصية المطلوبة في تقمص دورها.

وكل هذا التنظيم المتكامل لأداء الممثل ، والذي يدخل في خصوصية إدارته يهدف إلى نيل مصداقية المتلقي (المتفرج) ، واثبات الفكرة المعالجة على حقيقتها ، وفك الإمام والغموض عنها بكل سهولة.

كما يجب على الممثل استحضاره لبعض الصور الحسية الانفعالية القديمة ، وإدماجها في شكل جديد في سلوك وتحركات الشخصية الممسرحة ، وتوضيح الحركية المسرحية داخل الحدث ومكونات الشخصية التي يتقمصها الممثل ، وذلك في علاقتها العملية الفنية بمضمون المسرحية.

إن جسد الممثل يعد الأداة الوحيدة التي يقوم عليها العرض ،كونه مختلف مع بقية العناصر الأخرى للعرض، من حيث هو الرمز المادي الأساسي، ومن ثمة ما هي الخصائص والصفات التي ينبغي أن يتحلى بها أي ممثل مبتدأ في وصوله مكانة الممثل الراقي المتحضر ، وهل كل من يصعد على الخشبة يمكن اعتباره ممثل أنموذجي بمعنى الكلمة ؟ أم لابد من شروط في ذلك. يمكن الاستنتاج من الدراسات السالفة أن الممثل وما يمتاز به عن غيره من قدرات بإمكانه أن يطمئن ويقنع جمهرة المتفرجين بالشخصية التي يمثلها ، أما في العصر الحديث ، فهذا ما كان محل ارتباط فن الممثل بالوظيفة التربوية، وطرحت قضايا جديدة أمام العقل والإلهام والموهبة، فكانت محل نقاش بعض المفكرين والباحثين في فن المسرح، وبعد ذلك ارتفعت وتجاوزت وظيفة الممثل على مدى أوسع في الحياة المعاصرة)[2].

يعتبر فن التمثيل (فرع من فروع الفن المسرحي) كما صرحه كمال عيد ،كما أن المتابع لمشاهدة المسرحيات التمثيلية أو الأفلام التلفزيونية أو السينمائية ، يلاحظ بأم عينه أن جل هذه الفنون حاضرة مجتمعة في هذا الفن (من تصوير رسم ديكور موسيقى رقص ... الخ) فهذا إن دل فإنما يدل على أن علاقة فن التمثيل بالفنون الأخرى هي علاقة الجزء بالكل والعكس صحيح، ومن ثمة الممثل كفنان غايته القصوى من وراء ها ته الفنون بصفة عامة ، هو اللعب على وتر الإحساس والعواطف وإثارة الانفعال، وأعمال ذهنيات التفكير لدى المتلقي ،مما تجعله يتتبع هؤلاء الفنانين والممثلين ، قصد بلوغه إدراك الصورة التي تحركه في فهم عمق الحياة، وعلاقة الإنسان بما أو بالقوى الخفية والأساسية المحركة للعالم ، والمتمثلة في وحدانية الخالق (الله) وعلاقته بالموجودات في الطبيعة والكون، ومن خلال هذا كله يتولد التأثير وتزداد قوة التعمق في أدراك هذه العلاقات على اختلاف البشر

[1] ابو حسن السلام،فنون العرض المسرحي ومناهج البحث دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية 2004،ص124
[2] ينظر:http//www.googlel/dz/ijabat،تاريخ الزيارة 16.04.2013

، من حيث تحاربهم واعتقاداتهم بدرجات متفاوتة في الفهم ، ومن هنا إذا نظرنا إلى الفن كقوة كامنة في عمق الفنان ، وجب علينا معرفة مصدر طاقته الفنية ، فقوة تلك الكلمات والألفاظ والعبارات المعبر عنها فنيا ترجع إلى كل ما يتمتع به هذا الفنان من موهبة عالية ومدى قدرته الجياشة، على تحسيس حركة المشاعر، مع إنارة التفكير بدقة حول مادة حياتية معينة ، تتخذ الإنسان وعلاقته مع باقي الظروف والأشياء ،كموضوع لها إضافة إلى تمتعه بقابلية التأثر وتحريك عواطف المتفرجين ، عن طريق قابلية الكيفية التي ينقل بها تأثيره لهم ومن ثمة كان المغزى من الفن، اللعب على وتر الحركة الفكرية والعاطفية والتي مر بها الفنان هو الأخر، لتكون ثانية من نصيب عمله الفني في إيداع مادته الفنية من الطبيعة.

ترى العديد من الأبحاث السيميولوجية و الأنتربولوجية أن اللعب مرحلة سابقة عن الأداء المسرحي وذلك من خلال تلك المظاهر الطقوسية والاحتفالية التي تقوم على استعراض المهارات الجسدية والتي يتم من خلال تكرارها الكتاب دلالة معينة وتأثير خاص لدى المشاهدين. ومن بين هذه الاحتفالات ما استطاع أن يتطور إلى الأداء المسرحي ومن بين هذه المكونات « الترنيم والغناء الجماعي، تشكيل خطوات المشي والرقص والأقنعة والأزياء والمؤثرات الخاصة كاستخدام النار »[1] .

لا يقتصر اللعب على الجانب الجسدي فقط ولكن تتدخل فيه أيضا القدرة التخيلية خاصة لدى الطفل الذي يؤسس عالما خاصا به من خلال تلك العلاقة التي يقيمها مع ألعابه، فتجده يتحدث إليها وكأنها كائنات تتحرك وتفعل، وهذا ما يؤكد أن فكرة التمثيل موجودة سلفا لدى الطفل لكن ينقصها الوعي بها.

لكن هذا لا يبطل من وجود بعض الفروق بين المسرحية والأداء المسرحي ، والتي تعتمد بشكل أساسي على "«أداء الممثل في المسرح لا يقتصر على كونه ليا فقط ، فالممثل من خلال الأداء يكتشف نفسه ويتواصل مع الآخرين ، والممثل ليس مجرد لاعب بل هو عامل وعمله يتطلب التحضير والعمل . ومع أن اللعب والأداء يتصفان بالذاتية إلا أن هناك عناصر أخرى تتدخل من تعليمك المخرج، العلاقة بالمكان والزمان والعلاقة مع الجمهور، ومن ناحية أخرى، لابد لأداء الممثل من مرتكز يقوم عليه و هو الشخصية المسرحية"»[2]، وعلى هذا الأساس بين الأداء العبي قد افتقد الكثير من خصائصه وذلك لتقيده بالنص الدراسي و التوجيهات الإخراجية، لكن هذا لم يمنع من إعادة تواجده في القرن التاسع عشر في محاولة لاستثمار الأداء الحركي لدى بعض المخرجين المسرحين المستوحى من الارتجال الكوميديا دي لارتي و الفرحة الشعبية .

كما استطاع اللعب من جانب آخر أن يدخل ضمن المصطلحات التقنية الحديثة خاصة فيما يتعلق بالفضاء اللعيبي الذي يعرفه پاتريس بافيس بقوله « هو فضاء يخلقه الممثل بحضوره وتموضعه فوق خشبة المسرح، من خلال علاقته بالآخرين (باقي الممثلين) وترتيبه بينهم »[3] .

---

[1] جيلين ولسن ،سيكولوجية فنون الاداءات د شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادابنا لكويت،2000،ص60

[2] د.حنان قصاب حسن ود.ماري الياس،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض العربي- انجليزي فرنسي،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1، بيروت.1997،ص398

[3] باتريس بافيس: الفضاء في المسرح.ت:محمد سيف ،مجلة الاقلام،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والاعلام،ع2،السنة25،بغداد،1990،ص53

وقصد الاقتراب أكثر من مصطلح التمثيل سنقوم بعرض بعض التعريفات التي تحاول بواسطتها الإسهام في بلورة مفهوم دقيق لفن الأداء.

ب- تعريف د. إبراهيم حمادة:

«"التمثيل هو حرفية الممثل ومهمته تجسيد الشخصية المسرحية المحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسمي والشعوري ".»[1]

– تعريف باتريس بافيس:

«"إن الممثل، وهو يؤدي دورا أو يتقمص شخصية ما فهو يتمركز في قلب الحدث المسرحي نفسه، فهو في الوقت ذاته الوسيط الحي بين النص والمؤلف، وبين الإرشادات الإخراجية المقدمة من طرف المخرج وأمام مرأى المتفرج ومسمعه"»[2].

– تعريف قسطنطين ستانسلافسكي :

«"التمثيل هو عملية خلق فني تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي من حياة وحركة وفعل". [3] » وفي عملية الخلق هذه تندمج ملامح الدور بملامح شخصية الممثل لتؤلف صورة مركبة فريدة ومتجددة باستمرار فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان: الجانب الذي صاغه المؤلف و الجانب الذي صاغه الممثل.

ومن تلك الآية قوله تعالى: (9)۞ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11) وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ ۖ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ ۖ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ ۖ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ (12) يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ ۚ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا ۚ وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ(13) سورة سبأ الآية 10 حث الله تعالى نبيه داود عليه السلام على العمل كان يعمل حداڈا.

2- دور الممثل المسرحي :

دور ومهمة الممثل:

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

[2] Patrice pavise.dictionnaire de theatre.edution dunod.1996.paris.p7

[3] جان دوفنيو،ستانسلافسكي وفن الممثل المسرحي http//www.awu-clan.org/oo/study oo/146-1/bookoo-sdoo6.htm p6

"منذ أن اخترع الإغريق فن المسرح ، جعلوا مهام الممثل تقتصر على تقديم المعاناة الإنسانية ومحاكاة النماذج بكلمات متوازنة[1]." فدور الممثل يتمثل في أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر، بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية[2]*."

إن مهمة الممثل حافلة بالتجديد و التطور تبعا للمشارب و الأهواء و التوجيهات في كل عصر من العصور ،كونه يقوم على التقليد و المعايشة، وعلى أن يتكلم ويعبر بشغف وهو يلعب دوره.

تظل المثالية ذات أهمية كبيرة لأنها تتناول تجسيد الدور ، "كلما أدرك طبيعة الدور والحقيقة الشخصية التي سيمثلها من حيث بنائها ، وتجلياتها الحديثة والنفسية والاجتماعية واللغوية والسلوكية و الدافع. ، ففي ذلك كله يكمن تمكنه من النهوض بحياة الدور المسرحي إذ يعرف أين يكون نبره عليا ولماذا، وأين يكون نبره منخفضا ولماذا و أين يشتد انفعاله، وأين تخفت حركته دون أن ينطفئ بريق أدائه و ارتقاء مشاعره، وأين يعايش، و أين يتصنع ولماذا يفعل هذا وذاك "[3].

فمهمة الممثل أن يتوصل إلى حقيقة الكلمة ووظيفتها وطبيعتها واستقبالها، وذلك وقت التدريب والعرض وحينما يأتي الجمهور، كما أن الممثل أشد النصوص واقعية فهو بتقمصه للشخصية، يعرف قبل ذلك أكثر مما تعرفه الشخصية، وكذلك يعرف مكمن سقطاها و يراقبها من مسافة، في هذه الحالة سيجد الممثل نفسه مطالبا بالاستعداد، والمعالجات المختلفة، وخلقها لأن المسرح يكتشف لا يعيد ولا يكرر.

يضم المسرح أنشطة إنسانية قائمة على أساس الخبرة و التجربة كونه يعد شكلا من أشكال الفكر الاجتماعي و الثقافي و الجمالي. فالمسرح ومنذ نشأته إلى اليوم بات وسيلة اتصال مهمة مع المشاهد وفق ما يقدمه من معرفة و أفكار وثقافات تعكس إفرازات كل عصر وكل بيئة، فهو يقدم صورا للواقع المعاش معتمدا في وسائله الاتصالية المهمة على الممثل، الذي يعد على حد قول أفلاطون: " الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط المؤلف والمتفرج". ذلك عن طريق أدواته الجسدية والصوتية، فهو قادر على تحمل هذه المسؤولية بصدق وأمانة، لأنه أبن المرحلة التي يعيشها فهو يؤثر بها ويتأثر. ومن هنا فإن مجمل أداء الممثل لا ينفلت من هذه العلاقة الإنسانية، إذ يطرح قضايا مثيرة وملحة وأن تعددت الصور التي يتخذها في سبيل توصيلها. فالعلاقة الجدلية قائمة ما بين الممثل بأدواته وتقنياته والمشاهد بأدواته أيضا. هناك أخذ وعطاء وتفاعل مستمر، لذا ينبغي على الممثل أن يتمكن من أدواته تفصيليا، فضلا عن معرفته لخصائص أدائه التمثيلي، لكي يكون مهينا تماما لدوره. "وفي الوقت نفسه يكون المشاهد مهيئا لدوره أيضا، لكي تتحقق حالة التواصل بينهما ودفع هدف المسرح وعدم تجميده، ومن ثم توصيل أفكاره والتي يروم الممثل القيام بها عبر أدائه. ويحدث العكس إذا ما جهل هذا الممثل لأدواته الفنية

[1] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص88
[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص105
[3] ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص112

والتقنية، وجهل أيضا خصائص أدائه التمثيلي، إذ تنقطع الحالة التواصلية بينه وبين المشاهد، وتفقد وسائل التعبير لديه فاعليتها وقيمتها الفنية والتقنية، ومن ثم تعطيل هدف المسرح وأفكاره"[1].

1 .ملامح الأداء لدى الإنسان البدائي:

لقد عرفت الشعوب القديمة فن المسرح، إلا أنها عرفت التشخيص منه وليس فن التمثيل، ولأن الإنسان لم يكن بعد مدركا للعقل والمنطق، فحياته قد تدرجت في عدة مراحل على الصعيدين الديني والدنيوي وعلى مستوى الحياتي والبيئي، ولكونه كائنا اجتماعيا رأي العالم الذي يعيش فيه مسرحا للصراع بين قوى يجهل كنهها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها، لأن عقله لم يكن مهيئا بعد لتفسير هذه الظواهر، بل كانت الغرائز الفطرية والمكتسبة هي الباعث أو الدافع للسلوك لكي يؤمن سير حياته وبقائها. من ذلك ظهرت تعبيرات وعلامات متبعة بسلوك حركي بوساطة اليدين والوجه، بحيث أضحت هذه التعبيرات وما يمكن أن تحمله من دلالات، لتعبر عن الخوف أو الألم أو الفرح، وحملت في الوقت نفسه أنماطا أدائية لا تخرج عن نطاق الفعل المسرحي"[2].

أهم نشاط كان يقوم به الإنسان البدائي هو الصيد، لكي يؤمن قوته اليومي وتأمين استمرارية الحياة والبقاء. وحتى يضمن نجاح نشاطه هذا، لجا إلى طريقة التقليد ومحاكاة الحيوان الذي ينوي اصطياده، متخذا شكله الخارجي وتقليد حركاته وصوته . فانحصرت علاقة التقليد والمحاكاة في حلقة صغيرة تمثلت بين الإنسان (الصياد) المحاكي والحيوان المحاكى.

تعددت المحاكاة بتنوع الحالات التي يحاكيها الإنسان، فهي تبدو غريزية أو فطرية مرتبطة بصورة أو بأخرى بحياته الاجتماعية والدينية. وهي عند أرسطو محاكاة فطرية يرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في إنه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى "[3]. ومن الممكن هنا عد هذه الطقسية البسيطة (التقليد والمحاكاة)، هي النواة أو البذرة الأولى لنشوء فكرة التمثيل والذي قام بأدائه الإنسان البدائي، وأنها شملت بالإضافة إلى التمثيل فنون أخرى، بوصفها تعكس الحياة وتحتوي مضمونا دراميا، يعمل القائم بإبرازه داخل إطار أو شكل يراه مناسبا لتلك العملية".[4]

عندما تقدم الإنسان البدائي منطقيا وما تفكيره، بحث عن الاستقرار والأمن مما اضطره إلى العيش بشكل جماعات، وعندما استقر بدأ يلاحظ ظواهر الطبيعة ويتأملها من أمطار وبرق وبراكين وزلازل والتي كانت تحدث أمامه، ومن جراء هذا التأمل أثيرت في ذهنه تساؤلات كثيرة حول كنهه هذه الظواهر. ولكي تهدأ نفسه ويزيل مخاوفه أجاب عن تلك الأسئلة عن طريق ابتداعه أنواعا عديدة من العبادات الإلهية خرافية بما تصور لتلك الآلهة التي اختلقها خياله من بطش وسيطرة . ولكي يجسد تلك الآلهة، أوجد فكرة (الطوطم) فقام بعبادته والتضرع إليه في المعبد الذي أقامه له، وهذه العبادة كانت مصحوبة بالحركات والرقصات والإشارات والهمهمات والأصوات والصراخ، ليمنح نفسه الهدوء والاطمئنان، فأخذه رمزا للمخلص ولو بشيء رمزي حتى يقوي ضعفه، وبدا يمثل

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، د ط، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ،ص8
[2] ريكان ابراهيم،رؤية نفسية للفن،(دار الشؤون الثقافية العامة،1997)،ص58
[3] ارسطو فن الشعر،ت ابراهيم حمادة،(القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ،1982،)ص79
[4] كمال عيد،فلسفة الادب والفن،(ليبيا،تونس:الدار العربية للكتاب،1978)،ص253

القوة القدرية والذي هو أحد أطراف الصراع في التصور الدرامي بين الإلهي والشيطاني. وفي خضم هذه الطبيعة المخيفة له،آمن بوجود إله خالق، لتمظهر المقدسات التي من شأنها تحقيق نوع من الحماية النفسية ومتنفسا لتحقيق الرغبات بوساطة الدعاء والصلاة. متخذا أسلوبا طقسيا دينيا مكونا بذرة أخرى أو ملمحا لصورة أداء تمثيلي قام به هذا الإنسان البدائي، فهو يسجد ويركع ويرفع يديه (حركة مسرحية) ويتمتم ويصدر صوتا (حوار)، فمعالم المسرح فيه متوفرة من مكان وحوار وحركة، فضلا عن توفر الجو النفسي الذي تولده هذه الطقسية المتمثل بالخوف والخشوع.

"لقد شاعت في عدة شعوب، ممارسات سحرية طوطمية وشعائر دينية، اختلط فيها الرقص والغناء والتمتمات العديدة والمتنوعة"[1]. هذه الممارسات والنشاطات التعبيرية ذات الطقس الديني والتي مارسها الإنسان البدائي، تنم بشكل أو بآخر عن ملامح ونشاطات شبه تمثيلية يتخللها أداء تمثيلي، فضلا عن كون الدافع من هذا الأداء من طقوس دينية سحرية وطقوس الصيد والتقليد والمحاكاة، ما هو إلا " بث الرغبات الدفينة في النفس "[2]. فهي وسائل للتعبير عن الحاجات والغرائز والدوافع الداخلية، لأن هم الإنسان الأول " طبيعته ومشكلاته، قيمه ومصيره، لأن الإنسان لا يفلح نهائيا في جعل نفسه موضوعا علميا لنفسه. وحاجته للسمو على فوضى التجارب والحقائق المتناقضة التي تؤدي به إلى البحث عن فرضية ميتافيزيقية قد توضح له مشاكله الملحة." [3]

هذه الفرضيات أخذت أشكالا وصورا عديدة، بالإضافة إلى الممارسات الطقسية والعبادات والصلوات الدينية، فالرغبات أضحت الموجه لتسيير حاجاته وقضائها، وفي الوقت نفسه لم يستطع تحقيقها لمجرد التفكير فيها، لذا لجا هذا الإنسان، إلى " الحركة والمحاكاة. وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت ومن هنا نشأت الطقوس والشعائر التي كان يقيمها القوى الطبيعة المختلفة بصفتها القوى المسيطرة على حياته والتي في يدها تحقيق هذه الرغبات "[4].

.6-أداء الممثل في القرون الوسطى:

أعلنت الكنيسة موقفها الواضح إزاء المسرح والداعي إلى محاربته وبشدة ولمدة طويلة، ذلك حرصا على أخلاق الشعب مما كان يعرض في المسارح الرومانية من فجور وخلاعة ومهازل وقضايا تثير الشهوات الدنيئة، وأطلق على المسرح بأنه مكان الفسق والفحش بسبب إظهاره الرجال والنساء في زينة مفرطة، فضلا عن المادة التي كان يقدمها والتي تعرضت إلى شعائر الدين المسيحي الجديد من خلال تقديمه مواضيع وثنية، بالإضافة إلى ارتياد مثل هذه الأماكن كان يشغل بال الناس ويصرفهم عن تعاليم الدين الجديد، يضاف إلى ذلك أن بعض رجال الدين كانوا يرتادون تلك الأماكن، لذلك حرمت الكنيسة المسرح نهائيا، مما أدى ذلك بدوره إلى انحسار ملحوظ في النشاط التمثيلي واختفاء شخصية الممثل بصورة شبه نهائية، مقتصرا ظهوره على بعض أداء الممثلين الجوالين، وهم امتداد للممثلين المتشردين والأفاقين في نهاية العصر الروماني، فقدموا عروضهم في أماكن مختلفة في مفترق

[1] عقيل مهدي يوسف ،نظرات في فن التمثيل،(الموصل:مديرية دار الكتب للطباعة و النشر،1988)،ص13
[2] محمد زغلول سلام،المسرح و المجتمع في مائة عام،(الاسكندرية :منشاة المعارف الفنية للطباعة و النشر د.ت)،ص3
[3] و.فرانكفورت و اخرون،ماقبل الفلسفة،ط2،ت:جبرا براهيم جبرا:المؤسسة العربية للدراسة و النشر،1980)ص14
[4] سمير سرحان ،دراسات في ادب المسرح،(بغداد :دار الشؤون الثقافية،د ت)،ص7

الطرق والشوارع والساحات والأسواق والحانات خلسة من دون علم الكنيسة، وفي بيوت الأمراء والملوك والإقطاع ذلك لكسب العيش، وكان يطلق عليهم أسم (الملهين) باللاتينية Jocutatore وبالفرنسية الجبو نجليو Jongleur، "وكانوا يقومون بالعاب التسلية وبعض الألعاب الأكروباتيكية واللعب بالسيف والأعيب الحواة وسرد النوادر والحكايات والارتجال وقذف السكاكين والمشي على الحبال، مستخدمين في نشاطاتهم هذه بعض الحيوانات المدربة، ويصاحب الأناشيد والغناء عزف على بعض الآلات الموسيقية، ونتيجة إلى مهارتهم في الحركة اشتركوا في بعض التمثيليات الدينية فيما بعد، لتمثيل بعض الشخصيات التي تحتاج إلى تلك المميزات والخصائص".[1]

احتاجت الكنيسة إلى المسرح كوسيلة لنشر تعاليم الدين الجديد، لكونه نزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب، فظهرت بوادر نشاط تمثيلي بسيط وذي طابع ديني باستناده إلى الحكايات الدينية والوعظية، ومن ثم تطور من طقوس دينية بسيطة إلى المسرحيات الشعبية، وكان هذا النشاط التمثيلي البسيط يتم داخل سقف الكنيسة .

ظهر أداء تمثيلي بسيط ذو طابع ديني أيضا داخل الكنيسة، عبارة عن ترتيل بضعة أسطر مأخوذة من الكتاب المقدس يقوم بتلاوته الآباء القسس أنفسهم، وقد انشأ من جراء هذا النوع من الأداء الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه البابا جريجوار الكبير في القرن السادس الميلادي، يتناوله المرتل الفرد والمجموعة[2]. فانتشر هذا النوع من الأداء الترتيلي في أنحاء كثيرة وعلى يد الرهبان، ولم تخرج فكرة الغناء عن نطاق الدين المسيحي ومن محتويات الكتاب المقدس وباللغة اللاتينية، والتي غالبا ما كانت تؤدي في الأعياد والمناسبات الدينية، لذا عد الممثل الأول فيها، هو العامل باسم المسيح وكلماته والمكرر لحركاته، أنه الكاهن الذي رسم في احتفال خاص لهذا الغرض والذي هو أخيرا: ممثل المسيح على الأرض .[3]"ونتيجة جهل عامة الشعب بلغة الكتاب المقدس وعدم فهم معنى ذلك الحوار المرتل على لسان القسس والمتناوب مع المجموعة (جوقة) والذي كان يسر به كثيرا"، وعلى الرغم من أن هذه الطقوس كانت تحتوي على نص درامي وحركات أدائية، ولحرص الكنيسة ورجالها من نفور الشعب، نتيجة الملل الذي قد يصاب به لجهله للغة اللاتينية، أدخلت بعض الحوارات والأناشيد وتصوير بعض المشاهد ويسمونه (Trope)، بوساطة منشدين أثنين بدلا من واحد وعلى صورة سؤال وجواب، وبذلك أصبح وجود حوار تمثيلي يكون أوقع وأجمل في تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها"[4]. ومن خلال هذا الحوار التمثيلي وتصوير المشاهد والحادثة ومحاولة تشخيصها بوساطة شخصين بوسيلة مشوقة، ولد المسرح داخل الكنيسة، وقد صاحب هذه الحوارية وهذا الأداء القداسي، الحركة والإيماءة والتعبيرات التي كانت لغة التفاهم والشرح ما بين القائم بالأداء والمشاهد، والتي غالبا ما كانت تتم في أعياد الميلاد وعيد الفصح، ثم أدخلت الموسيقى الكنسية فيها وبعض الأناشيد والصلوات، فضلا عن عديد من الأعياد التي كانت تقام فيها الاحتفالات والدرامات الدينية التي يكون

[1] عبد الرحمان صديقي ،المسرح في العصور الوسطى،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للتاليف و النشر،1969)،ص158
[2] ر.بينار،تاريخ المسرح،مصدر سابق،ص49
[3] ليون شانصوريل،تاريخ المسرح،مصدر سابق ،ص31
[4] عبد الرحمان صدقي،المسرح في العصور الوسطى،مصدر سابق،ص37

فيها تنظيم لحركة الممثل. إذ وجد أنموذج كتاب يظهر فيه تنظيم سير القداس، وأخذت بعض هذه الأعياد والطقوس طابعة دراميا، وكان بعض المصلين يأخذون بعض الأدوار البسيطة يتخلله بعض الحوارات التي تلقى في باب الكنيسة، ويصحب هذه الأعياد والطقوس الغناء مصاحبة المزامير، والمصلون يرددون على شكل مجموعة (جوقة)" [1]. وهنا برز نوع آخر من الأداء إلا وهو عنصر التلاوة إلى جانب الغناء، وهي اشتراك أصوات عديدة في قراءة التراتيل الدينية والتي ولدت بدورها نوع درامي ذات طقس ديني، لذلك نتجت الدراما " ذات الطقوس الدينية عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير، لتبين للناس حقائق دينهم بيانا أكثر جلاءا"[2]. بدأت هوية المسرح الحقيقية تظهر أكثر جلاءا من جراء الطقوس والصلوات والأناشيد القداسية، لقد أفرزت هذه النشاطات الحركة والحوار والطقس العام، وأخذت تنمو عن طريق المحاكاة والتشخيص وتقليد الحركة واستخدام الأقنعة والملابس المناسبة للأدوار، ثم توسعت القصة المطروحة بإضافة حوادث جديدة لها صلة بالموضوع الأصل، فاتسعت وتشعبت أحداثها مع احتفاظها بالطابع الديني واللغة اللاتينية، يرافقها تعليمات للممثل ومسالك يجب إتباعها، من حيث تعامله مع أجزاء الديكور البسيطة وحمله لبعض الإكسسوارات، وهذه التعليمات فسمحت المجال للممثل في التوسع في طريقة المحاكاة وإتقانها والوصول بها إلى النجاح والتقرب من الشخصية وأبعادها، ولم يقتصر الأتساع في القصة وحوادثها، بل تعددت المشاهد، والشخصيات أخذت تغير في ملامحها الخارجية باستخدام اللحى، فضلا عن الملابس الملائمة لها وحسب الدور. كما استخدمت الأجنحة للممثلين القائمين بأدوار الملائكة، كما اشتركت الراهبات في بعض المشاهد التمثيلية." [3]

من أهم المسرحيات التي قدمت داخل الكنيسة، هي مسرحيات الأسرار التي توضح حياة السيد المسيح. ومسرحيات القداسية التي تتناول حياة أحد القديسين وميزتها أنها لا تستند إلى الكتاب المقدس. والمسرحيات الأخلاقية التي تمثل صفات البشر وتحمل شخصياتها أسماء أفعالها، كالجمال والخير والمحبة والسلام وتعبر عن سلوكها، "وحرصت الكنيسة تمام الحرص عدم تولي الممثلين تشخيص الشخصيات عالية المقام، كالذات الإلهية والسيد المسيح والسيدة مريم العذراء، وكان يتم التشخيص بالعرائس والتماثيل لتدل عليهم، وفي مرحلة متقدمة سمح بأداء بعض الشخصيات وتقديمها"[4].

خرجت المسرحية خارج الكنيسة نظرا لاتساع عدد المشاهدين الذين لم تستطع قاعة الكنيسة استيعابهم، فضلا عن انتقال التمثيل من يد القساوسة ورجال الدين إلى عدد محدود منهم، الذين شجعوا الحركة المسرحية الدينية مع اشتراك عامة الشعب فيها. هذا فضلا عن اشتراك العنصر النسائي في العروض المسرحية الدينية. وادى خروج المسرح من الكنيسة إلى استخدام المشاهد المنظرية والديكورات التي كانت واجهة الكنيسة ملائمة كخلفية للديكور، فضلا عما أصاب الكنيسة في مدة مناخرة من دنس، نتيجة لما كان يعرض فيها من أعمال تمثيلية البعيدة عن الخلق الديني واستخدام كلام وأفعال بذيئة لا تليق بسمعتها، ذلك في بعض الاحتفالات والأعياد،

[1] جان فرابيه و جوشار،ا،م،المسرح الديني في العصور الوسطى،ت:العصور الوسطى،ت،محمد قصاص(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و الطباعة و النشر،د ت)ص9،ص10
[2] لويس فارجاس،المرشد الى فن المسرح،مصدر سابق ،ص75
[3] ينظر:الاردايس نيكول،المسرحية العالمية،ج1،مصدر سابق،ص203،ص206
[4] عبد الرحمان صدقي ،المسرح في العصور الوسطى،مصدر سابق ،ص43

كعيد الحمقى وعيد الحمير، حتى إن بعض رجال الدين كانوا يرتدون أقنعة قبيحة ومخزية في أوقات الصلاة والخدمة الدينية ويرقصون مع الجوقة وقد ارتدوا ملابس نسائية و يغنون أغاني ماجنة." [1]

ومن أهم ملامح الأداء في العصور الوسطى، هو أن معظم الممثلين لم تذكر أسماؤهم من بعدهم، إذ كان معظمهم من الحواة والشباب، والسمة التي غلبت على المسرحيات الكنسية وعلى الأداء هو الحوار السردي ودخول المجازات التي تتطلب وجود ممثلين اثنين، وتأكيدها الجانب الوعظي والتبشيري، مما أدى إلى غياب التنظيرات المسرحية والنقدية، فأطلق على المسرحيات التي نهايتها سعيدة بالكوميديا والتي تنتهي بنهايات حزينة بالمأساة. "كذلك أن هذه المسرحيات لم يرد ذكر أسماء مؤلفيها. أما طبيعة الأداء فكان ذا شكل طقسي عبارة عن أناشيد وتراتيل وصلاة وقداس لتأكيد الجانب الديني على حساب الدنيوي وتأكيد الخير على الشر، فضلا أن الممثل أصبح أكثر قربا من المشاهد وأكثر وضوحا. كما أحتفظ المسرح في العصور الوسطى بطابع المسرح الكامل، من حيث المنظر والموسيقى والحوار والحركة والرقص"[2].

من أهم المسرحيات التي قدمت وأشهرها مسرحية (آدم) مجهولة المؤلف، وهي من مسرحيات الأسرار والتي وجد فيها إشارات للممثل عليه إتباعها، منها " ينبغي أن يتدرب آدم على أن تأتي إجاباته في مواقعها، وألا يتعجلها أو يتلكأ فيها، وعليه وعلى جميع الشخصيات أن يتدربوا على الكلام في رزانة وأن تكون إشاراتهم متفقة مع كلامهم، وأن يحافظوا على النص، وألا يزيدوا على الأبيات أو ينقصوا منها حرفا. وأن يحسنوا نطقها ويتحكموا في مخارج ألفاظها وأن لا يخلوا بترتيب الكلام أو سياقه"[3] . فضلا عن التعليمات الدقيقة لحركة الممثلين مع كل حوار، بالإضافة إلى التمثيل الصامت.

أخذت النقابات تقوم بنشاطاتها التمثيلية، فظهر بذلك التمثيل الحقيقي والفني، فضلا عن شيوع الكلام الشعبي العامي وطغيانه على الكلام اللاتيني، إذ قاموا بأدوار عديدة مستلهمة من أنواع مهنهم، فضلا عن دخول عنصر التسلية والمرح والفكاهة مادة لهذه الأدوار، فقدمت عروض كوميدية مثلت مسرحيات العبرة لتطرق الجانب الأخلاقي، كذلك مسرحيات الحماقة التي أخذت جانب الانتقاد الهازل. ومسرحيات المهزلة ذات التهريج الخالص. ومن أهم هذه المسرحيات، مسرحية تحت ورق الشجر ومسرحية طشت الغسيل ومسرحية الأستاذ باتلان"[4]. المهم في أداء هذه المسرحيات أن الممثلين من العامة والحوار ذو كلام شعبي دارج يتصف بعدم اللياقة والتهذيب، فكان نجا عميقا، ويكثر في الأداء الحركات البهلوانية المضحكة والمسلية للمشاهد، والميزة الأهم هو تمكن هذا الأداء من الانفصال نهائيا عن الطقس الديني.

أضفت الكنيسة التي حاربت المسرح في بداية الأمر مزايا مهمة ومن صميمها، منها الأبهة التي يتم فيها القداس الكاثوليكي، وتلك الموسيقى المقدسة المحركة للعواطف، والخلفية المعمارية ذات القدرة العجيبة على التأثير،

[1] شلدون تشيني،تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة،مصدر سابق215،ص221،ص
[2] جان فرابيه و جوشار، ا م،المسرح الديني في العصور الوسطى،المصدر السابق،ص13
[3] عبد الرحمان صدقي ،المسرح في العصور الوسطى،مصدر سابق،ص80،ص81
[4] عقيل مهدي يوسف،نظرات في فن التمثيل،مصدر سابق،ص29

وصدق الإلقاء واقتناع المتلقي بما يلقى"[1]. "كما أثرت الشخصيات الكوميدية في المسرحيات الإنجيلية والأخلاقية في ما بعد القرون الوسطى، لاسيما على مستوى التأليف المسرحي، إذ تأثر شكسبير بهذه الشخصيات أثناء تكوينه ورسمه لشخصيات المهرج، لاسيما مهرج الملك لير وشخصية حفار القبور في مسرحية هملت." [2]

. أداء الممثل في عصر النهضة :

انتقل المسرح في عصر النهضة من الشوارع والأزقة والحارات ومنصات التمثيل التي كانت سائدة في نهاية القرون الوسطى، إلى القصور الخاصة بالنبلاء والأمراء والإقطاع، وباتت المسرحيات والحفلات وسيلة تسلية وهو لهذه الطبقات الأرستقراطية، مما أدى إلى انحسار الفكر والثقافة في حدود هذه الطبقة، وتميز المسرح بالفخامة في التقديم والأبهة في المنظر، والذي رافق حالة الانفتاح الاجتماعي والمادي في أوربا لاسيما إيطاليا، نتيجة التقدم التقني والفني في القرن الرابع عشر، فضلا عن حركة الاستكشافات الجغرافية والعلمية وظهور الطباعة والتفتح والإلهام الفكري وظهور الأكاديميات والجامعات والمدارس الفنية بأنواعها وتخصصاتها كافة"[3]. هذا الازدهار في النشاط الإبداعي وإحياء العلوم والمعارف وهذا التقدم المعرفي، أدى إلى قفزة نوعية في الفن والمسرح، لاسيما في مجال التأليف المسرحي وتغيير معمارية المسرح، الأمر الذي أدى بالضرورة إلى تبلور نوع من الأداء التمثيلي يتماشى مع هذه التغيرات، فضلا عن تنوع واختلاف أذواق المشاهدين غير المنسجمة الاختلاف مراتبهم الثقافية والاجتماعية.

كان من أهم التجديدات التي ظهرت في عصر النهضة إضافة إلى الرغبة في العودة إلى الكلاسيكية القديمة في معالجة المواضيع المطروحة، فضلا عن الكتابة باللغة الوطنية أو في مجال المحاولات الإخراجية التي بدورها أثرت في أداء الممثل، هي التجديد في تقنية الأزياء والمناظر والموسيقى والتي كانت إيطاليا مركزا لها والتي لها الفضل في ترسيخ الفن الغنائي، فضلا عن المعمارية الزخرفية لبناية المسرح، ولعل عام 1594م يعد بداية ظهور الأوبرا، ومنها أوبرا (دافن) لرنيوسيني، و موسيقى (بري)، وهذه الأوبرا أضحت شكلا جديدا ومألوفا لدى المشاهد وبديلا لتلك المآسي والملاهي التي كانت تقدم في مسارح الطبقة الأرستقراطية والطبقة المثقفة، مما أدت هذه الأوبرا إلى ظهور الدراما الموسيقية أو الأوبرا الموسيقية، ذلك في مسرحية (أورفيو) لمؤلفها (مونتفردي) الذي تفوق كموسيقي وله السبق في ذكر أسمه بالأوبرا، إذ كانت الموسيقى في الغالبة في نسيج المسرحية، وكان الحوار والشعر يعد أمرا ثانويا فيها[4]. ومن هذا كان الأداء في هذه الدراما الموسيقية يميل إلى الإلقاء الغنائي، فضلا عن إجادة الممثل لفن الرقص الذي كان يصاحب الموسيقى والغناء. ويمكن تلمس صدى هذه التقنية عند مايرهولد في إخراجه مسرحية المفتش لغوغول، حيث التنظيم الموسيقي للفصل الدرامي، ومنجزه المسمى بالواقعية الموسيقية. كما يتردد صداها عند توجه بريخت نحو الأوبرا الموسيقية، بوصف الموسيقى لديه لا تجسد الحدث قدر تفسيره. وهذا ما تجلى في مسرحياته، أوبرا مسرحية صعود وسقوط المساه كوني ومسرحية أوبرا القروش الثلاثة.

---

[1] شلدون تشيني،تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة،مصدر سابق،ص213

[2] المسرح في العصور الوسطى،ت:فريدة ضياء شكارة:مجلة الثقافة الاجنبية،العدد4 ،بغداد،دار الشؤون الثقافية،1987،ص69

[3] شالدون تشيني ،تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة،المصدر السابق،ص262

[4] لويس فارجاس،المرشد الى فن المسرح،المصدر السابق،ص82،ص84

نتيجة التغييرات الجذرية الفكرية والجمالية في عقلية المشاهد في العصر الإليزابيثي، فضلا عن الأوضاع والقيم والتقاليد السائدة فيه، بالإضافة إلى التغيير الحاصل في معمارية المسرح وأماكن جلوس المشاهدين، أخذ التغيير يحصل في مجال التأليف والعرض المسرحي وطبيعة أداء الممثل. ونتيجة لمعمارية المسرح وشكله الذي انقسم إلى ثلاثة أقسام، كان الممثل يقف وسط المشاهدين ويلتفت حيث يشاء، ويلقي بحواره بسرعة أكثر وبصورة طبيعية وافية،" ويتخلل أثناء حواره هذا ملاحظات جانبية بين مدة وأخرى، ونتيجة وقوف الممثل في المنصة الخارجية وهي قسم من أقسام بناية المسرح الإليزابيثي الثلاثة حيث يجري فعل المسرحية كله فيها، يجد الممثل نفسه قريبا من المشاهد الذي يجلس على مقربة منه وعلى جانبيه، إذ باستطاعته أن يمسه، وأخيرا وفرت له هذه الفرصة مجالا خصبا للاتصال بمشاهديه والتحدث إليه بسهولة ويسر وبصورة مباشرة وعن قرب، ولا يبذل جهدا كبيرا إذا أراد التحدث بهمس أو أراد التحدث بحوار جانبي"[1].

ومن مميزات أداء الممثل الأخرى، هي اضطلاع الممثلين الرجال بالأدوار النسائية، إذ كان الصبية منهم عادة ما يؤدون تلك الأدوار ذلك بسبب عدم وجود ممثلات، وتعد هذه مشكلة في حد ذاتها، إذ غالبا ما صور الكتاب الشخصيات النسائية ملامح وصفات قوية، وكان الصبية المؤدون يحملون صفات فتيان الكليات، بحيث كانت صفاتهم هذه تلاءم أدوار شخصيات جوليت وأوفيليا وفيولا. وكان هؤلاء الصبية يخضعون لتدريبات لسنوات عديدة ابت داءا من سن السابعة، حيث يخضعون لتمرينات عديدة، ويشاهدون ويحضرون عددا منها، ويمثل الصبي ويشاهد عديد من المسرحيات يوميا، ويؤدي أدوارا ثانوية، ويلم بأسلوب تمثيل فرقته كافة التي يخضع إليها، ويجيد ويتقن فن تقليد النساء، بحيث يصبح مؤهلا لأداء دور نسائي بشكل جيد وهو في سن الثالثة عشرة، وغالبا ما يتصف هؤلاء الصبية بالجمال والوسامة والصوت الجميل، حتى يؤهل للانضمام إلى الفرقة المسرحية أو تحت إشراف وتدريب ممثل ناجح ومشهور، إذ كانوا يبحثون ويتصيدون هؤلاء الصبية وبتلك المواصفات"[2].

وضع عديد من كتاب المسرح في عصر النهضة جملة من الملاحظات في متن نصوصهم المسرحية، سواء كان ما يخص كيفية التعامل مع المكان المسرحي وتبعا المعمارية المسرح، كما فعل مارلو في مسرحية الدكتور فاوست، و شكسبير في مسرحية أنطونيو وكليوباترا، فضلا عن التعليمات والإشارات التي تخص أداء الممثل والتي تجلت بصورة جلية على لسان هملت في مسرحية شكسبير، ذلك لتحقيق غاية الإقناع وصولا إلى الصدق الفني والنجاح في تجسيد الدور، لاسيما فيما يخص الإلقاء حيث تقول نصيحة هملت:

أرجوك أن تلقي العبارة كما قرأتها لك، كأنها تقفز على لسانك... ولا تنشر الهواء نشرا بيدك، بل ترفق بالقول لأن عليك حق في دفق العاطفة وعصفها، بل وإعصارها أن تدرك وتولد اعتدالا يضفي عليك النعومة والسلاسة، لشد ما يسوؤني أن أسمع غلاما مستعار القحف والشعر يصطخب ويمزق العاطفة فرقا وخرقا بالية، ليشقق أذان المشاهدين.. كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين. فلتكن فطنتك أستاذك، لائم الكلمة حركتها، والحركة كلمتها متقيدا بالشرط... نبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين إلا يقولوا إلا ما دون لهم من القول، لأن منهم

[1] فيردب ميليت وجيرالدايس بنتلي،فن المسرحية ،المصدر السابق،ص109،ص110
[2] المصدر نفسه،ص111،ص112

فئة تضحك من تلقاء نفسها، لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء، بينما المسرحية فيها أمرا غير الضحك يجب الالتفات إليه..." إنني أستقبح ذلك، وهو أنما يدل على طموح حقير في المهرج الذي يفعله"[1] .

"نصيحة شكسبير على لسان هملت لرئيس فرقة الممثلين، فيها تنظيرا فلسفيا الهدف المسرح ورسالته الفكرية والجمالية، بعد أن برع في تنظيرات أداء الممثل على المستويين الحركي والصوتي، وهناك أمثلة أخرى في مسرحيات شكسبير جعلت منه ممثلا ومخرجا وكاتبا، إذ قدم شكسبير حلولا واضحة للممثل سواء ما يخص الصوت والإلقاء والموقف الدرامي للحركة، وهذه الملاحظات غالبا ما تكون محددة وواضحة ودقيقة. ويمكن تلمس هذه الملاحظات في مسرحية حلم منتصف ليلة صيف ومسرحية الملك لير ومسرحية مكبث"[2].

"وهناك شواهد و ملاحظات أخرى لكتاب فيما يخص أداء الممثل، منها ما جاءت على لسان شخصيات مسرحية بيدرو للكاتب سرفانتيس، حيث يصف مهنة التمثيل، بأنها وظيفة لا يمكن اعتبارها مجرد تسلية"[3].

أما صفات الممثل فينبغي أن يمتلك ذاكرة قوية ولسان طليق ويتقن ارتداء الزي والمظهر الحسن وعدم التصنع في الحركة مع عدم الإلقاء المنغم، وأن يتماشى مع الدور والشخصية و مميزاتها سواء كان أبا أو شابا لعوبا، وعليه أن يظهر الشخصية الممثلة في كل الكلمات، وأن يلم باللغة، وأن يجيد الانتقالات من الفرح إلى الحزن أو العكس، وأن يكون قادرا على عكس وجه كل مشاهد وجه الممثل نفسه"[4]. لذا كان الاهتمام بالجانب الحركي وعلى تصوير الشخصيات أكثر من الاهتمام بالجوانب التقنية لأخرى، فانصب الاهتمام بالممثل وأدائه الذي اعتمد، على جودة النص وبراعة الشعر في إثارة خيال (المتلقين) وتحقيق متعتهم النفسية *[5]. ذلك بوساطة إلقاء الممثل حواره بصورة خطابية، ذلك لشعرية النص ولخشبة المسرح التي تتوسط المشاهدين، إلا أن هذا الأداء في نهاية هذا العصر بدأ يميل نوعا ما إلى الأداء الطبيعي، بتزايد التقنيات الآلية في مجال الإضاءة والمناظر المسرحية، فضلا عن ظهور بوادر الأداء التمثيلي النسائي، واهتم المخرج ليون دي سومي بوصفه مخرجا حركيا بتقديم عرض مسرحي مع أداء ممثلين قائم على الحركة والإيماءة والكلمة إلى جانب تقنيات الأزياء والإضاءة، وقد وقف ضد طريقة الأداء القائمة على الإلقاء الرصين الفخم، مطالبا في الوقت نفسه بأسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكييف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها"[6].

ونظرا لتبني عصر النهضة المذهب الكلاسيكي تأليفا وإخراجا مع بعض الشخصيات والتعديلات والإضافات، أخذ الممثلون بمبدأ التخصص في مجال من مجالات الدراما، مأساة كانت أم ملهاة مع وجود البعض ممن مثل في هذين النوعين من المسرحيات. وقد نال هذا التخصص الكاتب أيضا في مجال التأليف المسرحي"[7].

---

[1] ويليام شكسبير،مسرحية هاملت،ت،جبرا إبراهيم جبرا،(القاهرة:دار الهلال،د ت)،ص86،ص87
[2] زيجمونت هبنر،جماليات فن الاخراج،مصدر سابق،ص75،ص77
[3] عقيل مهدي يوسف،نظرات في فن التمثيل،المصدر نفسه،ص37
[4] اوديت اصلان،فن المسرح،ج2،مصدر سابق،ص575
[5] فاطمة موسى،ويليام شكسبير شاعر المسرح،(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتاليف و النشر،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،د ت)،ص21
[6] زيجمونت همبر،جماليات فن الاخراج،مصدر سابق،ص74
[7] اشلي ديوكسي،الدراما،مصدر سابق،ص88،ص89

شكلت في عصر النهضة عديد من الفرق المسرحية، ولعل من أهمها فرقة ريتشارد بيرباج، الممثل البريطاني البارز، وكان شكسبير أحد أعضائها. وفرقة أدوارد الين، الممثل والمدير للمسرح الإليزابيثي، والذي كان مارلو أحد أعضائها.

الممثل بين الشخصية والدور:

إن الحضور الجسماني للممثل المسرحي واجبة إذ يعد ذلك الإنسان أو الشخص بسمته المادية وهو الشخصية التي تحول إليه وقتيا وهو الخيال التي تولد في عقل المشاهد في الزمان والمكان واقعا أو مفترضا. إن هذه الإبعاد الثلاثة (الإنسان, الدور والخيال) هي التي كونت قدرة الممثل على الفعل ومن ثم على الحركة الدالة فالممثل هو "علامة على الشخصية الخيالية بكل ما تتسم به من خصوصية معقدة .لكن هذا الممثل يظل محتفظا بالكثير من شخصيته الخيالية كما هو معروف كممثل . إذ أن الرجل يدل هنا على علامة تدل على رجل يرى بدوره ويهيم باعتباره نفس الرجل "[1].

"لا ريب أن هناك توتر قائم بين الإنسان الممثل في الزمان والمكان الواقعيين وبين الشخصية المتخيلة في الزمان والمكان المتخيلين . وهذا التوتر يكون من أهم عوامل الجذب التي تحققها أفعاله وحركاته. فالمتلقي لا ينسى أن الوظيفة الأيقونية للممثل الإنسان هي نوع من التظاهر .وهو ما عبر عنه قسطنطين ستانسلافسكي ,التحليل بالحركات الطبيعية ." [2]

ويشير إليه يوجينا باربا بوصفه السلوك اليومي ما فوق المعتاد ,وبما طالب به الاثنان (ستانسلافسكي . باربا) بقولهما بضرورة أن يكتسب الممثل طبيعة ثانية .وان اختلفت سبل كل منهما للوصول إليها . فبينما سلك ستانسلافكي طريق المحاكاة الواقعية للحركات الطبيعية. فقد سلك باربا سبيل الحركة غير المعتادة للممثل/الإنسان .ومع ذلك فالممثل عند الاثنين يؤدي أفعاله وحركاته في مكان وزمان متخيلين خلال الزمان والمكان الواقعيين ,وعليه فان الجاذبية التي تمتع بها الشخصية الإنسانية هي في حد ذاتها مولد قوي للمعنى والدلالة إلى جانب الشخصية المتخيلة.

ولذا فأننا نجد الحضور المادي للممثل يقوم بتوليد أثرا حسيا لدى المتلقي .حيث يملك عددا لا متناهى من نظم العلامات الخاصة بالتقنيات التعبيرية التي اكتسبها عبر سنوات ممارسته للأداء والتي تقوم على استخدام الجسد للقيام بالفعل والحركة في الفراغ من ناحية .وعلى مجموعة من النظم العلاماتية التي يحملها على جسده مثل الماكياج والملابس وغيرها من ناحية أخرى ,حيث تتفاعل كل هذه النظم العلاماتية باستمرار مع جسد الممثل عند قيامه بالفعل والحركة . "وهذا يعني أن المودي يقوم برسم مجموعة من الأوضاع الجسدية ذات الدلالة داخل الفضائين الزماني والمكاني في ذاكرة المتلقي"[3]. ففي الوقت الذي يتظاهر فيه الممثل بأنه ينوب عن شخصية أخرى (وهي الشخصية الدرامية الخيالية) فإنما يحاول محاكاة الأفعال الإنسانية الخاصة بها وفق سياق العالم الافتراضي الذي

[1] سعد محمد راضي،لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي،مجلة مداد الآداب ،العدد العشرون 571،ص9
[2] مجلة مداد الاداب،نفس المصدر السابق،ص9
[3] مجلة مداد الاداب،نفس المصدر السابق،ص10

أبدعه المؤلف وذلك مستعينا بالحركات الدالة على هذه الأفعال . وهو في الواقع يقوم بهذه الأفعال ,ألأمر الذي يجعل الممثل منتجا ومنتجا في مجال الدلالة على الشخصية الخيالية التي ينوب عنها . ولما كان الممثل بحضوره الجسدي الحي (فاعلا ومتحركا) هي العنصر المميز بين عناصر أي عمل فني . بوصفه مركزا لبناء الدلالات والمعاني فهو في ذات الوقت يتحرك في مكان محدد وتتدفق في هذا المكان عناصر مرئية أخرى في شبكة متداخلة ومعقدة من العلاقات.

انه يعبر عن نفسه فور دخوله في المجال المكاني والزماني المتخيلين حسب سياق محدد ومن ثم فان العناصر السينوغرافية الأخرى كالملابس والماكياج والإكسسوارات داخل وحدات المنظر المجسد داخل الصورة المسرحية كانت أو سينمائية او تلفزيونية تعد جزءا مهما ومؤثرا في أداء الممثل للفعل والحركة . إذ انه من البديهي أن يجتمع الممثل مع هذه العناصر المرئية في مكان ما . ذلك على اعتبار "أن كل جسم موجود داخل مكان ما . وهذا المكان هو بالضرورة وقبل كل شي جسم موضوع[1]" وهذا المكان بالطبع قد اعد خصيصا ليكون مسرحا لأداء ألأفعال والحركات. ومن بين نظم العلامات التي يعنى بها للدلالة على نوعين من العلاقات أولهما العلاقات التي تحكم حركة جسد الممثل ,وثانيهما العلاقات التي تحكم استخدام الممثل للمكان المسرحي بما يحتويه من عناصر مرئية . الأمر الذي يؤثر في الأسلوب الذي يتم من خلاله تصميم هذا المكان المسرحي حيث يعتبر علامة ثقافية للمجتمع الذي يقدم فيه المسرح.

و إن فعل الجسد وحركته عند الممثل لا يتحقق في مجرد فضاء مسرحي فحسب ؟ بل أن هذا الفضاء يعطيه القدرة على الجدل . عندما يضعه في علاقة جدلية بعناصر العرض أخرى . سواء شغلت بعض هذه العناصر حيزا في المكان . أو شغل البعض ألأخر منها حيزا في الزمان مثل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بما في ذلك لحظات الصمت ,على اعتبار "إن كل ما في المسرح يمكن قراءته وفهمه انطلاقا من وظيفة الفضاء بوصفه مكانا ماديا وهندسيا للرموز المنصية "[2] الأمر الذي أكده انتو نين ارتو بقوله "أن الفضاء المسرحي ينشأ من فوضى تتشكل وتنتظم "[3]. وهذا الشكل وذلك الانتظام من البديهي أن يتمان في إطار أو مكان وزمان معينين فداخل هذه المساحة الزمانية والمكانية "يصبح للمسرحية امتداد حسى". تحققه تلك الفضاءاة المسرحية الزمانية والمكانية المتعددة في علاقاتها بحركة الممثل.

الممثل المسرحي و الممثل السينمائي:

إن أول و أهم فرق بين عمل الممثل المسرحي وعمل الممثل السينمائي يرجع إلى الاعتبارات التالية : يجد الممثل المسرحي أمامه مسرحية فنية كاملة و تامة من جميع الوجوه . وفي الواقع أننا نجد أن شخصيات تراجيديات

[1] مجلة مداد الاداب،نفس المصدر السابق،ص10
[2] مجلة مداد الاداب،المصدر السابق،ص11
[3] مجلة مداد الاداب،المصدر السابق،ص11

(أشيل) و (سوفوكل) أو شخصيات درامات (شكسبير) تعيش بنفسها كاملة حتى خارج المسرح . أي وهي بمعزل عن التمثيل الذي يقوم به الممثلون . وأن هذا التمثيل هو عمل فني جديد يضاف إلى . العمل الفني الأول . ولكنه ليس ضروريا ، إذ أن العمل الفني الأول، قد بلغ حد الكمال .. لذلك كان الممثل المسرحي يعتبر بحق مفسرا أو مترجما للمؤلف . ويمكن مقارنته . من ناحية معينة – بعازف البيان الذي يعزف قطعة من قطع الموسيقار (باخ) Bach فإن معزوفة الموسيقار العظيم باخ تعيش بنفسها حية والعازف ما هو إلا مترجم لها يقوم بالترجمة والنقل بين الموسيقار العظيم والجمهور. أي أن العازف يجعل فن باخ يتوغل في شخصه وبعرضه على الجمهور. ولا تختلف عن ذلك حالة الممثل المسرحي . فإن (هاملت) هو هاملت . وكل واحد منا يعرف القراءة يجد أمامه صورة هذه الشخصية في كامل هيئتها عند قراءة هذه القصة والمثل يتدخل فعلا بين شكسبير و بيننا و جعلنا نرى الشخصية كما يفهمها هو عند قراءته لشكسبير . لذلك يعتبر الممثل مترجما أو بالأحرى أنه كما لاحظ ذلك أخيرا الفيلسوف الإيطالي الكبير (بنيد تو كرتشى) B. Croce مترجم لا أكثر.

"وأن عمل المثل هو عمل خلاق قام ذاته. ولكن قوته وعظمته تتمثل في عمق تمثيله الشخصي أي في المقدرة على الوصول من خلال ترجمته وعبقريته الفنية إلى صميم فن شكسبير ، أي التوغل في جوهر الشخصية والعثور على المعنى والقيمة التي أرادها شكسبير [1]".

وليت شعري كيف يمكن أن يتم عمل الممثل المسرحي أن لم يكن ذلك من خلال قراءته لمسرحية شكسبير و تحليل حوار الشخصية التي يقوم بأداء دورها .

هذه هي المسألة أن الممثل يرى من الحوار الحالة النفسية للشخصية وأفكارها وأغراضها ويؤديها بنبراته ونغماته وحركاته .

أن أهم شيء في الدراما أو الكوميديا عند تمثيلها فوق المسرح هو الحوار . وليس للناظر وحركات الشخصيات قيمة أكثر من قيمتها التي تظهر من النص المكتوب .

- **الحبكة المسرحية و الحبكة السينمائية:**

إن الحبكة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن الحركة السينمائية . و فضلا عن وذلك فإن الممثل المسرحي يقوم بالتمثيل فوق خشبة المسرح – بين جدران من الورق أو الورق المقوى أو المحمل، ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة – على مسافة معينة من الجمهور المتفرج الموجود بالصالة . وهذه الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي الضغط على نغمات صوته ويبالغ في حركاته ويعبر بجسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه . وعندما أهملت هذه القواعد نبت التمثيل الطبيعي ونبتت معه الكوميديا الشعبية وتساوى التمثيل وانتقل من الطلقات إلى الصالونات . وهكذا بدأ ما يسمونه بأزمة المسرح . : أن المسرح هو أيضا نوع من الشعر ، وبوصفه كذلك كانت له أساليب تختلف مع الواقع. ولذلك وجب على الممثلين أن يراعوا هذه الأساليب . ويمكن القول من هذه الناحية أن آخر عمل مسرحي كبير جرى تمثيله في إيطاليا.

[1] ل.كياريني.بربارو.فن الممثل،الدار المصرية للطباعة و النشر،الاسكندرية،ص132

من بين التي كتبها لويجي بيراندييللو ، والتي حاول figlia di Joris كانت مسرحية (ابنة بوريو) فيها أن يحدد هذه القواعد والأساليب التي أهملها المسرح الشعبي . ولم يتأخر بيراندييللو عن أن يختار في مسرحيته هذه أبطاله من بين الأسر البورجوازية كما فعل ذلك أيضا في مسرحيته المعروفة باسم (ست شخصيات تبحث

عن مؤلف Soi Pero naggi in Cerca d'Aostore[1] .

- **صناعة السينما وصناعة المسرح صناعتان مختلفان :**

أن الممثل المسرحي مثل الممثل السينمائي يجب أن يكون سيدا لصناعته الفنية وعارفا بأسرارها . ويجب عليه أن ينطبق مع شخصية الدراما التي يقوم بأداء دورها دون أن يضع نفسه محلها . أي أنه يجب عليه أن يقوم بالتمثيل بعقله الواعي ولا يمثل وقلبه في يده . ولكن صناعته الفنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل السينمات الفنية . فإن الأشياء التي يقولها هي شعر ، ويجب أن تبدو نبراته و تكهناته في هذا القالب الشعري الخيالي . ويجب أن تنطبق حركاته مع هذه النبرات والتفاته كما أن حياة الشخصيات على المسرح لا يجب أن تكون هي حياته في الطبيعة ، بل يجب أن تطبق مع الحياة الشعرية التي خلقها وابتكرها المؤلف في مسرحيته .

وأن مثلا يقوم بدور هاملت و يعصر أنفه بينما يقوم بالإلقاء ربما كان عمله هذا لا غبار عليه من الناحية الطبيعية ، ولكن هذا العمل يعتبر من الأضحية الفنية خطأ فاحشا . وبالة فإن تمثيل الممثل وإخراج الدراما يجب أن يكون من شأنهما خدمة الدراما نفسها . وذلك لأن العرض المسرحي بكل ما فيه ما يراه الجمهور يجب أن يرمي إلى هذا الهدف.والويل كل الويل إذا كان ذلك الإخراج أو ذلك الممثل قله تسيبا بمجوداتهما المعقدة في إضاعة معنى الحوار وقيمته [2]".

- **في الأفلام يبدع الممثل:**

إذا ما انتقلنا الآن البحث في صناعة الممثل السينمائي الفنية ، لكي تبين الفرق بينها و بين صناعة الممثل المسرحي الفنية ، يجب أن نلاحظ قبل كل شيء أن الممثل السينمائي ليس في متناول يده قطعة فنية كاملة . ومن ثم ليست لديه شخصية واضحة تمام الوضوح يقوم بأداء دورها .

[1] .فن الممثل،المصدر نفسه،ص133
[2] فن الممثل،المصدر نفسه،ص133

إن السيناريو ليس هو الفيلم كما رأينا ذلك من قبل . إذ يشتمل السيناريو . على إشارات فنية فيما يختص باللقطات وتصويرها. ويمكن أن يقال بوجه خاص إن الشخصيات ووظيفتها في الفيلم تبدو من خلال التابع (Treatment) الذي يضع المخرج على أساسه التقطيع (الديكوباج). على أن هذا التابع ليس قصة أو رواية ، إذ أنه بيت هو أيضا في دور التحضير ، وعلى أساسه يظهر العمل – النهائي للفيلم .

لذلك فإن الممثل السينمائي يعمل في مرحلة إنشائية من مراحل العمل ، كما أنه على أساس السيناريو وتحت إشراف المخرج يعاون على خلق الشخصية .وهذا كان الممثل شريكا في خلق الفيل ، وبهذا الوصف يتعاون مع المخرج تعاونا أشبه بتعاون مهندس الديكور أو تعاون المصير ، ومع من عاونوا في الجانب الأول من العمل مع المخرج.

هذا و أن الشخصية تظهر بفضل خالقيها ومبتكرها . وبينما يقوم الممثلون المسرحيون بالتمثيل بيتي العمل المسرحي ما كان دون تغيير.

أما الفيلم الذي يعمل فيه ممثلون مختلفون فإنه يتغير ويصبح شيئا آخر . أي أن المسرحية إذا ما قام بتمثيلها ممثلون معينون لا تتغير إذا ما قام بتمثيلها غيرهم . أما الفيلم فإنه يتغير بتغير الممثلين .

ويكفي أن نذكر فيلم (المرحوم ماتيا باسكال) التي قام بإخراجه مرة المخرج (ليربيبه) L'Horlier ومرة أخرى أخرجه المخرج المسرحي (شينال) ebonal إذ نجد بينهما نفس الفارق بين المخرج السينمائي والمخرج المسرحي . كما نجد أيضا هنا الفرق بين مترجم و منشئه .

هذه هي النقطة الأساسية من نقط الخلاف بين الصناعتين الفنيين ، إذ أن الممثل السينما يتمتع بحرية لا يتمتع بها الممثل المسرحي ولا يجب أن يتمتع بها. وإن التمتع بحرية اكبر في هذه الحالة معناه الحنون النظام في أكثر ، أي أن نجد الممثل في نفسه تلك القواعد وتلك الحدود التي رسمتها المسرحية للممثل المسرحي وقررتها مقدما . وليس هناك أكثر من ذلك . فإن السينما رغما من وجود الصوت بقيت : عملا يعتمد على الرؤية .أما في المسرح فإن الجانب المرئي يجب أن يستخدم لتوضيح . سماع الحوار . وبما أن الجانب الناطق في السينما يستخدم لإيضاح رؤية التمثيل."[1]

- **العلاقة الوثيقة بين الفيلم و الممثل:**

إن الممثل السينمائي الحساس التغير الذي يدع نفسه تحت رحمة حالته النفسية . هو الممثل السينمائي الذي يستحيل العمل معه . أعني أن الممثل المسرحي قد يبدو أيضا متوسطا لأن هناك المسرحية الكاملة التي

[1] فن الممثل ،المصدر نفسه،ص135

بقدرها المتفرج . أما الممثل السينمائي فلا يمكن أن يكون متوسطا أبدا ، لأن معنى أن يكون متوسطا هو سقوط الفيل . وفي الواقع أنه لا يختلف تمثيل الفيلم فحسب بل يتخلف موضوع الفيلم نفسه.

"عودوا بالذاكرة إلى فيلم (اليوم الكبير) Le Grande IIlation ، وتصوروا أنه قام بالتمثيل فيه ثلاثة من الممثلين المتوسطين بدلا من (إيريك فون ستروهايم Erict Vone Stroheim و (دينا پارلو) Dita Parlo و (جان .جابان) Jaan paban فان هذا الفيلم يصبح بلا شك غير محتمل ولابد أن يفشل."[1]

هذا وتشتمل صناعة الممثل السينمائي الفنية من باب أصلي على الملاذ بوصفها تعبيرا عن الحالة النفسية والعقلية . ولذلك فإن كل حركة يجب ألا تكون مهمة ولكن يجب أن تكون دقيقة محددة وأن تكون أقرب ما تكون إلى الكلمة في العمل الأدبي . وهذه هي لغة الممثل السينائي فإن حركاته حسب الأحوال وحسب الظروف يجب أن تكون نسمة تقرب من النغمة الطبيعية . ولذلك فإنه من الخطأ . الاعتقاد بأن الفرق بتمثل في أن الممثل المسرحي يمكن أن يكون اصطناعيا في حين أن الممثل السينان يجب أن يكون طبيعيا . بل يجب أن يكون الاثنان طبيعيين. ولو أنهما يؤديان عملين مختلفين . ولكن لا يجب أن ينقل أحدهما الطبيعة. ولكن يمكننا أن نقول ما قاله (رازى) Rati من أنه من الممكن إدماج الطبيعة في الفن . و لكن الممثل السينائي بوجه خاص يجب أن يعرف كيف يختار حركاته أكثر ما يعمل الممثل المسرحي . وأن تكون حركاته متجاوبة مع الشخصية ومع مختلف ظروفها ومواقفها وذلك باستعمال كل ما يزيد في التأثير والإيضاح.

إن الكلمة يجب أن تصحب الحركة وذلك لأن الكلمة لا تعبر وحدها . ولهذا . السبب يجب أن يتم التمثيل من ناحية الإلقاء بنغمة أقل من النغمة الطبيعية حتى . لا تزعج ولا تؤثر على الجانب المرئي أن الممثل المسرحي الذي وهو أمام جثة أمه كرر كله يا أماه مرتين أو : ثلاث مرات ، إنما يعطى قبل كل شيء معنى الألم الذي يشعر به من خلال نغمة الكلمة .

أما الممثل السينمائي، فإنه يعبر عن المعنى قبل كل شي. بوجهه الذي يبدو في المنظر الكبير ولذلك كان من الواجب أن تكون نغمة الكلمة مختلفة في السينما أو تكاد لا تكون مسموعة"[2].

- **الممثلون والأدوار:**

نظرا لوجود تقاليد في السينما أيضا ولوجود أدوار في السينما يقوم بأدائها الممثلون كما هو الحال في المسرح ، كان من أصعب الأمور على المخرج إقناع ممثلة شابة قد اعتادت على تمثيل أدوار العاشقات أو القيام

[1] جرت العادة في الوقت الحاضرفي الفيلم الايطالي ان يقوم بالتمثيل فيه اشخاص من غير الممثيلين المهنيين (من الشارع)، بل اغلب الممثليين ليسوا ممتازيين،وان الحياة الحاضر، وميل الجيل الجديد يتطلب ممثليين افذاذا، و في حال عدم وجود هؤلاء الافذاذ يجب ان يحل محلهم اشخاص تنطبق اوصافهم على الاقل.

[2] ل.كياريني.بربارو.فن الممثل،الدار المصرية للطباعة و النشر،الاسكندرية،ص138

بدور البطلة التي تستهوي القلوب بتمثيل أدوار ذات طابع ظاهر . وخاصة دور الفتاة الشريرة أو الخبيثة . وأن هذا الضرر لا يقع على الممثلة الجميلة وحدها ، بل يقع على الممثلين الشبان الذين يعملون دائما بتمثيل دور في العصر سارق القلوب أو بدور البطل .

لذلك كانت الأفلام الرديئة متشابهة و تميز كلها بعدد قليل من أنواع الممثلات ذوات الوجوه الجامدة والعيون الضيقة والأنوف المقوسة ، ومن الممثلين ذوي الشوارب الرفيعة . وأن قيمة الممثل لا يصح تقديرها من طريقة : تقديمه للشخصية كما كانت ولكن تقدر قيمته بحسب طول الدور الذي يقوم به وحسب الفضائل الأخلاقية التي تمتاز بها الشخصية التي قام بأداء دورها . هذا وأننا نجد كثيرا من الممثلين يرفضون القيام بأدوار الشخصيات الشريرة على مختلف أنواعها" [1].

- **ضعف الممثلين وأوهامهم:**

إن الأوهام التي يشعر بها الممثلون هي مسألة عامة و ليست بنت اليوم . فإن :الكاتب الايطالي الكبير جولدوني Goldoni قد خصص لهذا الأمر فصلا من مسرحية (الخادمة اللامعة) La Cameriorn Brillante. و إن تمثيل إحدى الكوميديات في المصيف ليست ابتكارا جديدا . ولكن الجديد هو إعطاء شخصياتها طابعا وضيعا والعمل على أن يظهر في التمثيل هذا الطابع عكسيا . لأن الممثل رفض الظهور بمظهر وطباع هذه الشخصية . وهذا الوهم ليس معروفا عن الممثلين الكوميديين وحدهم ، بل أنه ظاهر أيضا عند المرأة . فإن الجميع يميلون إلى تمثيل أدوار الأبطال أو ذوي الأخلاق الحميدة ، أو الأدوار التي تتفق مع عبقريتهم وفهم ومظهرهم وهؤلاء لا يعرفون وحتى إذا كانوا يسرفون فإنهم لا يريدون أن يتذوق المتفرجون الكوميديا إذا كان تمثيلها قد تم بطريقة . جيدة . وفي هذه الحالة لا يرجع الفضل إلى من يقوم بأدوار الأبطال وذوي الأخلاق الفاضلة وحدهم ، بل يرجع الفضل أيضا إلى الذين قاموا بتمثيل الشخصيات الرذيلة فإن الممثل الماهر لا يفقد قيمته متى قام بدور شخصية شريرة . ولا الممثل الضعيف يصبح عبقريا مشهورا لقيامه بدور من أدوار الأبطال أو ذوي الأخلاق الفاضلة .

وما أكثر الممثلين الذين على شاكلة (اوكتانى) الدعي في مسرحية الخادمة . اللامعة – الذين يقولون للمخرج . أن هذا ليس دوري . أني سبق أن قمت بالتمثيل أكثر من مرة بمصاحبة أمراء وأميرات وقمت دائما بدور البطل ولا يمكن أن أقوم بتمثيل دور رجل حقير . ثم يقول خذ هذا الدور انه لا يصلح لي .

ولقد ردت أرجنتينا على ذلك الريفى فلورينيو الذي كان يرفض القيام بدور فتي العصي، بقولها . أن من الممكن في التمثيل عمل كل شي." [2]

ولقد انتهى الأمر بكل ممثل بأن يقوم بأي دور مهما كان مخابره الأخلاق و مخالفا لطباعه .

[1] فن الممثل المصدر نفسه،ص141
[2] فن الممثل المصدر نفسه،ص142

وهكذا نجد أن جولدوني قد ناقش في مسرحيته (الخادمة اللامعة) على طريقته – أي على طريقة الفنان – هذه المسألة التي ظهرت منه جديد في الوقت الحاضر لأن الجميع لا يريدون أن يضعوا فن الممثل فيه وضعه الحقيقي."[1]

[1] فن الممثل، المصدر نفسه،ص142

المبحث الثاني: جمالية أداء الممثل في العرض المسرحي.

- **جمالية العرض المسرحي:**

الجمالي، المفهوم والموضوع:

وكانت المرجعية واضحة في كتاب عبد المجيد شاكر بعنوان الجماليات دراسة لمفهوم ومنهج التجليات والتصورات، إلى أن "مركزية مفهوم الجمالية يصعب تقديم تعريف محدد له ، أو صيغة ثابتة لمجال تجلياتها ، وأن كل محاولات التعريف والتعريف ليست سوى نوع من المقاربة. يُفهم في علاقته بالفلسفة والعلم.

لقد طرح المفهوم إشكالية على أنها كيف وجدت الجمالية ؟ هل كانت ممارسة أو تفكير أم نظاما له موضوعه و منهجه؟، وتجلياتها إحساسا وقيمة وتفكيرا تشمل المعرفة والوجود والأخلاق ظل واردا لدى مجموعة من الفلاسفة منذ أفلاطون وأرسطو، وشكل هذا الاهتمام الجمالي في تصوراتهم عضوا ضمن نسق كلي يتداخل فيه مبدأ الوجود بنظرية المعرفة بالتصور الأخلاقي. فيما كان مؤلف الفيلسوف الألماني "ألكسندر بومجارتن A.Baumgart" المعنون ب ؛ "Aesthetic.

إيذانا ببداية عهد جديد في تاريخ الجمالية، وهو عهد التفكير ألنسقي في الجمال ضمن إطار علميا فلسفي له نظامه وموضوعه ومنهجه ومفاهيمه.

وقد تجلى مفهوم الجمالي في المعجم العربي: "لسان العرب لابن منظور تحديدا، في اقتران الجمال بالحسن، وارتباطه بالفعل والخلق، وتمظهره في الصور والمعاني، وهي رؤية عربية قديمة للجمال تقرنه بالحسن والبهاء وتربطه بالإبداع والابتكار، وتحدد تجلياته في المعاني والصور. بينما جاء في معجم روبير .Robert P'، مفهوم الجمالية ذات الأصل اللاتيني بمعنى الإحساس، وزاد أن ميز بين الجمالية باعتبارها علما يهتم بالجمال في الطبيعة والفن، ومجالاته التي تشمل الفلسفة وعلم النفس وسوسيولوجيا الفن، وبين الجمالية باعتبارها صفة ملازمة للإحساس، وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي، والحكم الجمالي، والانفعال العاطفة الجمالية.

الجمالية تصنيف وسط بين الفلسفة والعلم، فهي تنتمي إلى الفلسفة من حيث كونها تطرح نقاشا إبستيمولوجيا انطلاقا من الصرح ألمفاهيمي الذي تشيده من قبيل: التصور الجمالي، التفكير في الجمال، الحكم الجمالي، الذوق الجمالي. وتنتمي إلى العلوم من حيث كونها تسعى إلى تأسيس علم للجمال يكون موضوعه هو الفن أو العمل الفني. ومهما كانت الجمالية، علما أو فلسفة، فإنها لا يمكن أن يكون لها خطاب خاص ومنسجم إلا إذا استطاعت أن يكون لها موضوعها، فما هو، إذن، موضوع الجمالية؟ إنه الجميل Beau ها، بما هو محمول Prédicatيؤهل الأشياء لكي تمنح نفسها للإدراك ألأي لتصبح مدركة). فالموضوع الجمالي لا يمكن وصفه إلا داخل تمظهر محسوس (الثقافة / التاريخ) وعبر إدراك نافذ (الذات)، وهذه الثنائية هي ما يبرر وجود جماليات عوض جمالية واحدة، نظرا لتعدد الذوات ومجالات التمظهر المحسوس للموضوع الجمالي"[1].

"ترجمة وتفسير لنص درامي ، وتحويل هذا النص إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية التي تحتوي المشاهد وتثير انفعالاته، هذه المنظومة معقدة ومتشابكة العناصر من إخراج وتمثيل وديكور وموسيقي وجمهور، وهي ليست مجرد عناصر مادية وآلية وتنظيمية، بل عناصر عضوية أيضا تتفاعل فيما بينها لكي تشكل الجسم الحي لمنظومة العرض المسرحي، وبدون هذا التفاعل لا يوجد مثل هذا العرض، بل لا يوجد فن المسرح على الإطلاق ،يعرف الباحثون إجرائية جماليات العرض المسرحي بأنها تكامل عناصر العرض المسرحي من (ديكور، إضاءة، موسيقى، أزياء،....الخ) في وحدة فنية منسجمة تتوحد مع بعضها للوصول إلى عرض شيق ومعبر عن فكرة العمل المسرحي وتشبه أوركسترا العرض الموسيقي في تناغمها، وجمالية العرض المسرحي ونجاحه تظهر من

[1] عبد المجيد شكير،قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي،دمشق،سوريا، مجلة العلامة ،العدد الثاني 2016،ص326

خلال رد فعل الجمهور الذي شاهد العرض ومن تعليقاته وانفعالاته ومدى تأثره بالعرض المسرحي. الرمزية: هي التعبير عن الأفكار والعواطف والإيحاء بها عن طريق الرموز، قد تكون إشارة أو صورة أو كلمة أو نغمة لها دلالتها ومعناها المجرد، الذي يساعد على توصيل المفهوم والمزاج النفسي، وقد شهد المسرح رجالا أفرغوا كل جهدهم في تأكيد الرموز في أعمالهم الفنية، سواء في الإضاءة أو المناظر، أو الموسيقى وكل فنون المسرح، وأهم هؤلاء أدولف آبيا وجوردن كريج، وقد نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث جاءت بأفكار جديدة معادية للواقعية والطبيعية، وعلى صعيد الإخراج والعرض المسرحي ركز الرمز يون على الجوانب الروحية "[1].

أ- جمالية الفضاء المسرحي :

الفضاء المسرحي هو المكون الذي يفرض نفسه أولوية لا مناص منها في الإنجاز المسرحي، وأشكال التأثيث الفضائي هي التي تعكس الاهتمام الجمالي في التصورات والرؤى الإخراجية، وهو مع ذلك تكتنفه صعوبات كثيرة من حيث كونه عنصرا مركبا Compos6 يتمظهر من خلال مستويات متعددة: معمارية وسينوغرافية، ودرامية؛ وبذلك فإنه يجمع بين فضاء ركدي مرئي (مادي) وفضاء خارجي غير مرئي (تخييلي)، كما يقابل بين المدرك Perceptible وغير المدرك. ومن حيث كونه أيضا حقيقة معقدة Complexe تبني بطريقة مستقلة، فهو – في الوقت نفسه– محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية، ولنص مسرحي (أدبي)، ثم إنه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور مما يعني أن مقاربته ليست بالأمر السهل، لأنه يفرض استيعاب النسق العام الذي تنتظم وفقه عناصر مكان الحدث المسرحي، وكذلك ضبط العلاقات والروابط التي تتأسس من تلقاء ذاتها أثناء العرض المسرحي بين ما يقدمه أي عرضه الممثل وما يستقبلها يدركه المتفرج، أي العلاقة التي يبنيها العرض بين الركح والقاعة. ثم – أخيرا– من حيث كونه متعدد الأبعاد Multidimensionnel يفرض الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته المتجلية في طريقته النوعية في الإرسال والتلقي.

يعد الالتباس بين مفهوم الفضاء المسرحي وبين المكان Le Lieu من لأهم الصعوبات التي تعترض الباحث، ذلك أن الحديث عن الفضاء يطرح إمكانيات ثلاث على الأقل:

1- المكان المسرحي (المعمار).

2-المكان الركحي Scenique (السينوغرافيا)

3-الفضاء الدراماتورجي (الأستعمال الخاص للمكان الركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك).

لذلك فكثير من البحوث والدراسات، على امتداد تاريخ الجماليات المسرحية تناولت المكان المسرحي وليس الفضاء المسرحي، في حديثها عن أشكال المسارح والقاعات المعمارية، أو أنواع المنصات وتطورها التاريخي من

[1] عبد المجيد شكير،قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي،دمشق،سوريا، مجلة العلامة ،العدد الثاني 2016،ص327

المدرجات الدائرية في المسرح الإغريقي حتى الشكل الإيطالي (العلبة أو المكعب) في الجماليات الكلاسيكية، ومنه إلى الأشكال المتحولة أو المفتوحة في المسرح المعاصر." [1]

ومع ذلك ، استمر الفضاء المسرحي في تشكيل الفضاء الفارغ الاستثنائي ، كما يسميه "بيتر بروك" ، والذي لا يوحد فقط الممثلين والمتفرجين في علاقة حية (نحن الآن / هنا) ، ولكن أيضًا آلية تشكيل هذا التخيل. والفضاء المرئي ، الدرامي والمسرحي ، وهو المكان الذي يرى فيه السينمائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه في تحليل المسرح، فكل شيء في المسرح يمكن أن يقرأ ويفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره مكانا" (ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية ، فالفضاء المسرحي بشكل أول نص جزئي يجب أخذه بعين الاعتبار، والذي يمكن – انطلاقا منه – أن تحلل العلاقات التي تنسج بين كل العلامات الركحية وقد اهتم "باتريس بافيس P.PAVISبمفهوم الفضاء المسرحي، وقسمه إلى أربعة أنواع في معجمه المسرحي:

1. الفضاء الدرامي Espace Dramatique: وهو الفضاء الذي يتضمنه النص المسرحي، ويقوم المتلقي ببنائه عن طريق التخييل.

2. الفضاء الركحي Espace Scenique: وهو الفضاء المدرك فوق الخشبة الذي يشغله الممثلون، وتتداخل فيه كل الأنظمة والأنساق لتجسيد الفضاء الدرامي.

3. الفضاء السينوغرافي Espace Scenographique: وهو فضاء دامج يجمع بين الفضاء الركحي وفضاء المتلقي، ويتشكل انطلاقا من العلاقة بينهما، لذلك يمكن اعتباره الفضاء المسرحي العام لأنه يشمل كل عناصر الفرجة المسرحية ، سواء من ينتجها أو من تتحقق لديه.

4. الفضاء اللعبوي Espace Ludique: وهو فضاء حركي بامتياز، أي فضاء الحركة والتحرك الذي يخلقه أداء الممثلين ولعبهم ضمن مجموعات التمثيل، لذلك يعتبر الممثل فيه هو المركز والأصل، فهو منتج هذا الفضاء ومرسله.

هذه الفضاءات الأربعة تسمح بإقامة تصنيف ثنائي يتضمن فضاء مسرحيا مرئيا Visible حيث الفضاء الركحي، والسينوغرافي، واللعبوي، ثم فضاء مسرحيا غير مرئي Invisible حيث الفضاء الدرامي. ولا يختلف تصور آن أوبرسفيلد A, Ubersfeld" عن تصور "بافيس"، بل يتكاملان في اتفاقهماحول مركزية الفضاءين الدرامي والركحي، غير أن "أوبرسفيلد تميز فضاء الجمهور الذي جعله بافيس جزءا من الفضاء السينوغرافي، كما أنها طرحت أهمية المكان المسرحي وعلاقته بالفضاء العام / المدينة، في حين نص بافيس على فضاء للعب داخل الفضاء الركحي وتبدو الإضافة النوعية التي قدمتها "لويز فيجان L, Vigeant" تبدو في قراءتها المفصلة للعلاقات بين هذه الفضاءات الأربعة التي تتداخل فيما بينها، وإبرازها عناصر اختلافها. وأول مستوى تختلف عنده هو كونها فضاءات ينتجها مرسلون مختلفون، فالمكان المسرحي يبنيه مهندسون معماريون، والفضاء الركحي

1عبد المجيد شكير، الجماليات، بحث في المفهوم، ومقاربة للتمظهرا ت والتصو ا رت، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سورية، ط1،2004،ص330

يبنيه الإخراج وأداء الممثلين، والفضاء السينوغرافي يشترك في بنائه منتجو العرض (الإخراج/ التمثيل) ومستقبلوه (الجمهور)، في حين أن الفضاء الدرامي تنتجه مخيلة المتلقي، وتتكامل هذه الفضاءات وتتداخل من حيث كونها تغطي في مجموعها كل عناصر الظاهرة المسرحية، ذلك أن الإخراج والتمثيل ينتج فضاء سينوغرافي، ثم تنصهر كل الفضاءات لتنتج في النهاية مكانا مسرحيا ".[1]

ومن خلال استقراء مجموعة من التجارب التي اعتبرت تعبيرا عن البعد الجمالي في المسرح تبين أنها تراهن على ثلاثة أشكال جمالية في التأثيث الفضائي، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي.

أ- الفراغ:

أضحى الفراغ في الفضاء ، أو الفضاء الفارغ ، سمة من سمات المسرح الحديث ، حيث اتجهت معظم تجاربه نحو الفراغ ، وخصص العمل السينوغرافي لإلغاء عناصر الزخرفة أو الاتجاه – في أحسن الأحوال – لتقليلها. إلى أقل عدد ممكن من العناصر. لقد تم تبني الفراغ في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلائها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي.

وعلى مستوى آخر فإن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي تقود فيها الرموز البصرية إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

ب. التجريد:

ويسير التجريد مع الفراغ أحيانًا ، "الفضاء المسرحي التجريدي الفارغ" ينسجم معه أو يكمل وظائفه في أوقات أخرى. علامة أخرى هي إظهار جماليات تأثيث المساحات في المسرح ، لأنه على عكس التحول العميق في الرؤية المسرحية بعيدًا عن الصراحة والعزم ، فهو يرفض الإبداع ولا يقدم متعة الإيحاء. ، وهو مدخل حقيقي للعرض المسرحي. جمالية العمل الفني بشكل عام وداخله الودائع المسرحية. فالتجريد يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، وغيابه يحول العمل المسرحي إلى مجرد نقل فوتوغرافي للواقع أو الطبيعة الحية، ليس في إقصائها إنما في تجاوزه إعادة إنتاجها.

والتجريد وإن كان في شكل من أشكاله اختبار فرضته قلة الإمكانات المادية على المبدع المسرحي، لكن يعززه وعي جمالي باختصار العنصر الواقعي فيما هو جوهري، فاكتسب عنفا تعبيريا وقوة إيحائية حررا المتفرج من الفضاء التقريري المباشر، ومنحاه فرصة التجادل مع العرض للمساهمة في إنتاج دلالاته المختلفة والمتحولة انطلاقا من تعدد أشكال التلقي للعنصر المجرد. كما كان الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركية و الدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية سببا من أسباب التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي، حيث تراجع النص

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص323،ص333

الكلاسيكي المباشر لتحل محله لغة الرموز الكثيفة. وبذلك لم يعد التجريد نقيصة، بل توجها فنيا ورؤية لهما خصوصية إبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة.

ج. العجائبي:

عنصر مميز، ومؤشر دال على اللعبة المسرحية التي تحاول أن تنفصل عن العادي والمألوف وتخلق عوالم إبداعية خاصة تستوعب أفكار وأحلام و استيهامات المبدع الطامحة باستمرار إلى تجاوز حدود الواقعي والطبيعي دون أن تشكل معه القطيعة، إنها عملية استيحاء للواقع والطبيعة بأدوات إبداعية تستحضر الرمزي والإيحائي، وتراهن على مباغتة المتلقي. فالعجائبي هو ما يتحقق عندما يأخذ العرض المتلقي إلى الحيرة والتردد أمام ما يشاهده لما يجد ذلك مخالفا لقوانين الطبيعة / الواقع، إنه يقف عند المسافة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل، وتحققه يشترط في المتلقي عنصرين أساسين لا بد من توفرهما:

- **أولهما:** أن يعتبر ما يشاهده عالما حيا وشيئا حقيقيا، غير أنه ليس من الطبيعة ولا ينتمي إلى الواقع.

- **ثانيهما:** أن يستبعد التأويل المجازي أو الشعري لما يشاهده، وينخرط في هذا العالم فوق الطبيعي على أنه الحقيقة المباشرة وليس مجرد ترميز أو إيحاء بالحقيقة غير المباشرة عن طريق الاستعمال المجازي[1]".

فالعجائبي توليف بين الغريب والعجيب، عنصران يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلم بها في عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة. وبهذا يشكل العجائبي فضاءات لعبوية Ludique تشكلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة Superposables تنتج علامات تقوم على التنضيد بطريقة تتميز بالغرابة في توزيعها غير المجانس على مساحة اللعب المسرح، حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وقد تمتد في الجمهور أيضا. أي أن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الإكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء Les Objets، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين، وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير متجانس يضفي العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تنتجها.

هذه العناصر الثلاثة الفراغ والتجريد والعجائبي تؤسس في تداخلها القوي مظهرا من مظاهر الاشتغال الجمالي في المسرح، يتجاوز ثبات وتقليدية الشكل المسرحي الكلاسيكي ذي الفضاءات المجترة القائمة على التقريرية والدلالة المباشرة، والالتصاق بالطبيعي والواقعي بطريقة تكاد تكون ميكانيكية.

ب. جمالية الاشتغال التقني:

يعتبر الاشتغال التقني وأدواته مظهرا جماليا يبرز البعد الجمالي في العرض المسرحية وهذا لأنه اشتغال مغاير للاستخدام الكلاسيكي، لاكتسابها لأهميتها الفنية والجمالية بالوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص33،ص334

تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، واعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد انتبه المسرحيون على هذا الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه هذه العناصر، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا إلى قيمتها الفنية والجمالية التي يمكن أن تضفيها على العمل المسرحي، فاعتبروها مكونا مركزيا في اهتمامهم الجمالي.

1- الإضاءة:

"عن طريق الاضاءة ، يستطيع الفنان منح عمل فني على مسرح فارغ !! " وهكذا ، عبر ناقد بولندي يدعى "جيرس كونغ" عن أهمية الإضاءة في الإنجاز المسرحي ، الذي يتجاوز وظيفة إلقاء الضوء على ما هو مظلم ، ويقدم نفسه على أنه شكل تعبيري يساهم في إبراز الآثار المترتبة على الإنتاجية المسرحية. ، من حيث كونها عضوا ضمن الأنساق العامة التي يقوم عليها العرض المسرحي، فهي واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور كما اعتبرها أصحاب univers du theatre'ا، فهي اللغة الأكثر مرونة وديناميكية.

- تلعب بالألوان – تتحرك وتتنوع في الكثافة.

- تستخدم الإسقاط الثابت والمتنقل.

تستوحي بعض الحالات السينمائية (كالتبئير مثلا).

تضمن الاتساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي التي تسقط عليها. – تحدد إيقاع المسرحية.

- تشي بالحالات النفسية غير العادية (كأن تعبر عن العزلة اليائسة لشخصية ما عن طريق بقعة ضوئية مركزة).

- تبرز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات. – تبرز التسرب الزمني"[1].

- الانتقال من الواقع إلى المتخيل أو الحالم بما تمتلكه من قيمة مجازية ورمزية..

- مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعاؤها لاختيارات المخرج على مستوى زاوية التبئير.

ويعتبر "جوليان هيلتون" الإضاءة من العناصر التي تشكل سباق العرض وإطاره، من جانبين:

- أحدهما يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العملية (إضاءة الممثلين، إنارة مساحة العرض).

- والثاني يشتغل إيحائيا للإحالة على الجو التخييلي للعرض المسرحي (تبئير الأحداث، التأشير على الزمن وتحولاته، إبراز الحالات المجردة).

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص335،ص336

ومن أهم الاستعمالات الوظيفية التي أبرزت جمالية اشتغال الإضاءة، نجد:

أ- الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضيء:

بقدرتها على خلق فضاءات متعددة على الخشبة المسرحية الواحدة دون عناء أو تكلف، وبطريقة جمالية تحقق متعة نوعية، بالتمييز بين فضاءين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقين أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا Multiplie تنبثق عنه فضاءات مختلفة ومتناقضة أحيانا على امتداد العرض.

ب. الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:

لأن عملية التفضيء هي في ذاتها عملية انتقال في المكان وتحول في الزمان. وهذا التمظهر الجمالي للإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال المكاني تعبيرا عن التحول لزمني يأتي من قدرتها على المرور من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر دون جهد تفني كبير يستدعي تغيير الديكور والممثلين، إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية Ambiance Lumineuses بأخرى سواء باستعمال للون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية.

ب- الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية:

إن البعد الجمالي الأكثر تميزا في استعمال هذه اللغة المسرحية ذات المادة التقنية هي قدرتها على تمثل العوالم المجردة والعمل على تجسيدها برمزية وإيحائية، واستطاعتها استجلاء الدواخل وملامسة الشعور والإحساس لأجل التعبير عن الحالات النفسية والمكنونات الداخلية. إن الإضاءة على هذا المستوى، تصل بدرجة أقوى إلى إقرار نفسها لغة مسرحية ذات بعد جمالي أكثر من كونها تقنية تقوم بوظيفة معينة، لأن فكرة الضوء "تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات", لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية التي "تساهم في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين (..) كما أن لون الإضاءة وتحديد وتوزيع الظلال لهما تأثير كبير في خلق القيم الجمالية والعاطفية لدى المتفرجين". ولم يكن اشتغال المخرجين على نظام الإضاءة مفصولا عن وعيهم بهذه التصورات عن جمالية الضوء والإضاءة، لذلك اعتمدوها في رؤاهم الإخراجية وسيلة للاقتراب من هذه المتعة الجمالية التي توفرها الإضاءة لعين الشاهد، خصوصا عندما تخترق المجرد والمكنون"[1].

2- الديكور:

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص337

يعتبر الديكور عنصرا أساسيا تتمظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، وتأرجحه بين الحضور والغياب والتضخم والاقتصاد هو ما جعله يأتي بعد الإضاءة في الاعتبار، وإن كانا متلازمين في غالب الأحيان، بل إن تلازمهما يندرج ضمن ارتباطهما بالعناصر التقنية الأخرى من ملابس وماكياج ومؤثرات صوتية، وحتى اللعب الذي يخلقه التمثيل، فينصهر الكل ضمن الرؤية الإخراجية عموما، والتصور السينوغرافي على الخصوص.

ولأن الديكور هو مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي، فهذا جعله يختلف بين تصورين:

أ- تصور واقعي يريد لأن يكون حقيقيا في كل تفاصيله من أجل الإيهام بالواقع، من سلبياته تراكم عناصره حد التضخم الذي يشحن الخشبة، بحيث يصعب تحويله وتحريكه، فيظل ثابتا على امتداد لحظات العرض، وهذا يحول دون فصل الأمكنة المتعددة والمتداخلة، المتعاقب منها والمتزامن والمتوازي.

ب. تصور إيحائي، أو الديكور الإيحائي: المدروس جيدا، الذي يترك حرية الخيال للمتفرج، موحيا بجو خاص شاعري. وبها فإن ميزة التصورات الإخراجية راهنت على المبدأ الجمالي في تشكيل الديكور من خلال مظهرين أو مظهر الانتقال من السكون والثبات إلى الحركية والدينامكية. ب. مظهر الانتقال من التقرير إلى الإيحاء.

3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

أصبحت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصرًا مركزيًا يعمل دلاليًا وجماليًا في البنية الدرامية للأداء المسرحي ، لكنها أثبتت نفسها كلغة تعبيرية وإرشادية من حيث التعويض عن صمت الكلمة (النص) والوقف. من الحركة (التمثيل وفعل الجسد) ، ورأيه هو ترجمة الكلام إلى مظهر سمعي يحمل معنى ومتعة. . فالموسيقى، إذا تستطيع أن " ترافق خطوط الفعل وحبكة العمل الدرامي، وتسعى في ضوء قوة الفكر والخيال للمؤلف الموسيقي، إلى توفير المناخات الحسية التي تعطي فضاء الوحدات العرض، كما تشبع أذن وخيال المتلقي بنشوة إمتاع سمعي، وتتيح لمؤلف العرض الدرامي أن يشحذ إشاراته أو دلالاته في الحالة التعبيرية للموسيقى.

أ. ومن وظائف الموسيقى في العرض المسرحي أو إتمام المظهر العام للفضاء المسرحي؛ أي المظهر السمعي، إضافة إلى المظهر المرئي الذي يؤسسه الديكور والإضاءة.

ب. الموسيقى تعبير عن الزمن وتصور فني له، مظهر زمني للعرض، بما فيه من زمن فيزيقي وزمن نفسي وزمن تخيلي.

ج- تشكل الموسيقى التقاء الزمن والمكان بتكاملهما الفلسفي في الإنجاز المسرحي[1].

د. تكون الموسيقى في العرض المسرحي في شكل تأليف موسيقي خالص، يقدم مقطوعات غنائية أو ألحانا موسيقية. أو عبارة عن أغنية جاهزة يتم توظيفها.

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص337

وقد يصبح العنصر الموسيقي – غناء كان أو لحنا – جزءا من النص الدرامي، وتصبح الأغنية عنصرا في التأليف الدرامي، وهنا يصبح لها مكانة الحوار المسرحي نفسه لأنها تقوم مقامه.

- **الملابس:**

تعد الملابس عنصرا جماليا وقاعدة مركزية في التأسيس السينوغرافي، بل يمكن أحيانا المراهنة عليها بشكل أولي في السينوغرافية المتحركة التي يلعب فيها التشكيل الجسدي للمثلين الدور الأول؛ إذ عبر ألوانها وأشكالها والحقب التاريخية التي تحيل إليها والرمزية التي تشير إليها ضمن سياق سوسيوثقافي معين، تقدم شحنة دلالية كثيفة في ذاتها، ثم مظهرا جماليا لافتا. فدورها الدلالي يتمثل في قدرتها على التأشير الشامل على السمات المميزة للشخصية على مستوى الجنس والسن والانتماء الطبقي والذوق الذي تمتلكه، في حين أن البعد الجمالي لهذا المكون التقني يتجلى في كونه الامتداد التشكيلي للمنظور المسرحي، من هنا تزاوج الملابس ضمن الفاعلية المسرحية بين الدور الدلالي والبعد الجمالي "فهي تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث"

تمتلك أدوات الاشتغال التقني من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تملكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع فني تقلي، فهذه الآليات هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام[1].

ج. جمالية التمثيل:

– يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي، فمفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله. إنه عنصر التمثيل وما ينتجه من حركات وتحركات وإشارات، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس موضوعاتي يأتي في شكل أحداث أو سرد يكون الممثل منبعه، وعلى أساس لعبوي ينجزه، أيضا، الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته ومن أجل إبراز دوره، وكل هذا يؤكد بالملموس مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية.

واعتبر ت.كوزان الممثل جوهر الأنظمة الثلاثة عشر التي وضعها في تصنيفه للعلامات المسرحية ، حيث خص الممثل بثمانية منها تقع في إطار النص المنطوق (الحوار والتنغيم) ، والتعبير الجسدي (الحركة والإيماءة والمحاكاة) والمظهر الخارجي للمثل (الملابس والماكياج وتسريحة الشعر (وحتى الأنظمة الخمسة المتبقية فهي ترتبط بالعالم الخارجي للمثل، لكنها مع ذلك، تكون على علاقة به ولو بشكل غير مباشر، وهي الإضاءة والديكور والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص338،ص339

وحديثنا عن التمثيل هو حديث عن وضع مزدوج بالضرورة، يقدم لنا ذات مادية مماثلة فيزيقيا هي ذات الممثل، تحيل إلى ذات خيالية لا تحضر إلا من خلال تمثلها التقريبي من لدن الممثل وهي الشخصية Le Personnage، فيصبح التمثيل على هذا الأساس، توليفا إلزاميا بين الممثل والشخصية، وبالتالي، يصبح كل فعل تمثيلي هو عبارة عن وجود شخص يمثل شخصية، مجندا لهذا الغرض كل إمكاناته الفيزيولوجية والذهنية والنفسية، وما تستدعيه منه على مستوى تلوين الصوت والجسد والشعور، فالماثل أمامنا صورة مشهدية تحيل إلى شخصية درامية، تلتقي عندها العلامات الركحية التي تنتج خلال العرض من خلال حركاتها وتحركاتها وإشاراتها ومختلف علاقاتها بباقي الصور المشهدية (الممثلون) وبعناصر الفضاء المسرحي، لذلك كان الممثل محور العلامات المسرحية وتحولاتها وتشكلاتها[1].

تستدعي الوظيفة التمثيلية وظائف أخرى تتساوق معها:

. الوظيفة اللعبوية: لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفه الموضوعاتي. فيقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل – الشخصية بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية الخاصة بالممثل، والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية. وهذا يفرز في الوظيفة الجمالية التي ينتجها هذا المزج بين السمات الطبيعية والصناعية وتتضمن علامات دالة ترتبط بالوظيفة التمثيلية، وعلامات غير دالة اعتباطية تلامس إدراك المتلقي ولذته مباشرة؛ فهي علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم المعرفة بالضرورة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا والتعبير الجسدي من رقصات ولوحات تعبيرية تراهن على المتعة البصرية وجماليتها قبل المعرفة الذهنية وتتمثل تمظهرات جمالية التمثيل في:

1-التجارب التي اعتمدت تقنية التمثيل داخل التمثيل.

2. الاهتمام بالجسد والمراهنة عليه في تأسيس الفرجة البصرية[2].

2- جماليات العرض عند أدولف آبيا:

إن ثنائية النص والعرض هي قوام العمل المسرحي، المسئول عن النص هو شخص واحد (المؤلف)، لكن الحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي إلا عندما يتجسد على خشبة المسرح وذلك لا يتم إلا عن طريق (العرض) الذي يتم إنتاجه من قبل مجموعة والتي تتمثل في المؤلف، الممثل، مجموعة مصممين (أزياء، إضاءة، ديكور، إكسسوار، ماكياج,الموسيقى) والمخرج وهو المسئول عن جميع عناصر العرض المسرحي ومسئول عن تكاملها الخلق تركيبا فنيا جماليا .

أبيا اكترث بالممثل وتأكد أن الخداع المسرحي هو قوة إشعاع الممثل على المسرح ، ولا يظن الممثل على أنه حامل كلمة كما ستجد مع جاك كوبو ، لكن الممثل لديه عنصر التركيب الشعري الناتج عن التفاعل بين حركة الجسم الحي وحركة الزخرفة والإضاءة على المسرح. لتستكمل بالموسيقى ، وكان تصوره يعتمد على

[1] الجماليات،المصدر نفسه،ص339
[2] الجماليات،المصدر نفسه،ص340

إدخال الجمباز الموسيقى في فن التمثيل لتصبح الموسيقى هي التي تتحكم بتعبير الممثل وليس الكلمة، وكان يحض الممثل ليكتشف بنفسه الإيقاع الموجود في سطور المسرحية وحدثها، لكي يخلق التآلف بين العنصر الزماني والمكاني.

يظهر ذلك في مسرحية (سيجفريد) الفصل الثاني، لم يعطي صورة مخادعة للغابة بل قدم تصور للإنسان داخل مناخ الغابة – فالحقيقة هنا هي الإنسان ومن العبث أن نضع حوله أي عناصر خداع (فالديكور تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيلين التصوير من خلال النور والظلام، النحت" من خلال الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ ولكي يعطي الممثل الشخصية) أكبر فرصة للتطور علينا تقييم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي[1].

والأداء الصوتي للممثل بالنسبة له هو المعادل لصوت الممثل المغني والموسيقى في الأوبرا، وهذا يزيد من أعباء الممثل لأنه سيقتضيه اهتماما خاصا بالجوانب الموسيقية في أدائه الصوتي (من إيقاع وعلاقات بين الطبقات والأحجام الصوتية المختلفة)، ثم بالعلاقة الهارمونية بين الصورة الصوتية والصورة الحركية، ثم علاقة كل ذلك بالمناخ الذي يتحرك فيه أفقية ورأسية داخل الديكور المشيد من براتيكابلات وسلالم ومصاعد ومهابط ومن ألوان وظلال (سعد أردش، ١٩٩٨، ص١١٢).

ويتضح ذلك في الفصل الثالث من مسرحية (سيجفريد) المشهد الأول عندما تنزل النار من صخرة الفالكيرات ويتزايد تهديدها بالخطر وتنشأ عن الكشف الخلفي التدريجي عن أجزاء الجبل التي تمثل نارا مندلعة وقد رسمت رسمة شفافة هنا تكمن القضية إما الممثل إما الرسم. والتطور الحالي يخص أساسا درجة البيئة وعدد الأشياء التي يمكن أن تصورها دون الإضرار بالممثل كثيرا.

يعد في مقدمة المتحمسين الثائرين على الاتجاه الواقعي في المناظر المسرحية، حيث يشكل اتجاهه الجديد ثورة في إيجاد الطريق الحديث المفهوم المناظر المسرحية ،جميع مشاهده مرسومة ومضمونة بحيث تعمل بانسجام وانسجام مع الممثل ثلاثي الأبعاد الذي يتحرك بداخله فكل مناظره مرسومة و مضمونة بحيث تسيير في توافق و انسجام مع الممثل ذي ألأبعاد الثلاثة الذي يتحرك داخلها، وقد أكد وجود الدرج والمستويات والأعمدة والمعلقات المنسجمة للخطوط باعتبارها عنصر لا يمكن أن يستغني عنها المسرح فالمنظر المسرحي عنده تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين: التصوير (النور والظل)، والنحت السلالم والمستويات، فهو يرى أن الإعطاء حركة الممثل الشخصية فرصة أكبر للتطور، يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والمنحدرات وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتقييم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بعد ذلك يلجأ إلى التصوير ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية، وبوجه عام فإنه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة نوعا من أنواع السحر الذي يوحي بالمناخ النفسي والحسي للصراع الدرامي.

[1] محمود همام عبد اللطيف،جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المجلة العلمية لكلية التربية النوعية، العدد الرابع عشر، ابريل ٢٠١٨ ج ٢،ص49

وظهر تأثره بالرمزية بوضوح في تصوره للديكور المسرحي في مسرحية (بروميثيوس) الاسكليوس Aeschylus حيث ظهر بروميثيوس مقيدة بالأغلال إلى صخرة صممت بأسلوب الا صلة له بالواقع، إزاء سماء عريضة وسلم يملا عرض منصة المسرح ويؤدي إلى موضع فرقة الأوركسترا، وفي النهاية أربع ستائر ترخي على منصة المسرح الغارقة في الظلام لتوحي بالمياه المتدفقة.

كان تركيزه على الوحدة العضوية للمنظر المسرحي وتكامله، والتركيز على المعاني والدلالات التي تعطيها الصورة المسرحية للمشاهد، وكان يعتمد على الإضاءة في التحويل بين مفردات المنظر وتغييره إلى منظر آخر بالتحكم في إضاعته.

ويظهر ذلك في مسرحية (تريستان وإيزولده) عند رفع الستارة تظهر شعلة كبيرة وسط المسرح، المسرح مضاء حيث يمكن التعرف بوضوح على الممثلين، يوجد بعض الخطوط التي لا تكاد تدرك تشير إلى الأشجار، تعود العين تدريجيا على المنظر ثم يتضح شيئا فشيئا أن هناك كتلة من المعاني مرتبطة بالشرفة، تبقى إيزولده ويرانكان أثناء المشهد الأول على هذا السطح وبينهما وبين مقدمة المسرح منحدر لا يمكن لأحد أن يحدد ملامحه، وعندما تطفئ إيزولده الشعلة يظهر ضوء شاحب لا تستطيع العين معه أن تميز شيئا، تنطلق إيزولده بانغمارها في هذا الظلام إلى تريستان وخلال هذا اللقاء الشاعري الأول يطلان على الشرفة وعندما يصل المشهد إلى القمة يتقدمان نحو الجمهور تدريجيا وبشكل غير ملحوظ يتركان الشرفة ثم بخطوات واسعة ملحوظة يصلان إلى ما يشبه المصطبة قرب مقدمة المسرح، وبعد أن تهدأ لهفتهما بعض الشيء وتربطهما فكرة واحدة وعندما نكون في طريقنا لإدراك موت الزمن يصلان أخيرا إلى أقصى مقدمة المسرح حيث نلحظ لأول مرة أن هناك مقعدا بانتظارهما، إن السر كله ينحصر في ذلك الفراغ المظلم الذي يحيط بهما جعلنا لا نرى شكل الشرفة ولا القلعة وحتى المستويات المختلفة الأرضية المسرح كانت تلاحظ بصعوبة.

يرى أنه لا يجب أن نصب الاهتمام باللون والدهان على حساب وضع الديكور، ويعارض هذا التيار الذي كان قد ظهر في العصر ألفجري، لأنه لم تكن الدراما بحاجة إلى الإيهام باللون، فهذه الدهانات تبقى أمام أعيننا للرؤية فقط[1].

فقد كان يتم إهدار الألوان والموارد الخاصة بالمشهد من أجل تقديم تباين جميل للضوء والظل، فعلى سبيل المثال شرفة مظلمة مع سماء مضيئة في الخلفية، أو ربما زاوية من صحن الكنيسة تبرز هندستها المعمارية ونوافذها الزجاجية الملونة، حجرة رديئة اجتازها شعاع من ضوء الشمس، ساحة الفناء غمرت يظل بارد بينما يضيء ضوء النهار الطوابق العليا من المبنى... الخ، وعندما يتحرك الممثل أمام هذه القطرات المرسومة، يبطل تأثيرها .

يظهر ذلك في الفصل الثاني من مسرحية (دارسيفال Parsifal) المشهد الأول الذي يتمثل في زنزانة كلينجزور (KingsOf dungeon)، حيث لا يمكن أن يكون المنظر هنا عميق، لأنه سيتم تغيير المشهد الذي يليه بدون إقفال الستارة، وبالتالي تم وضع الخلفية عند الستار الخلفي بعيدا جدا عند الكواليس، مع وضع

[1] ، جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه ، ص51

إطار مسطح في المقدمة يخفي الحواف والأجنحة، هذا الترتيب كان مناسب للعب بالإضاءة التعبيرية، ثم أعطى السطح في المقدمة دورا إيجابيا في تركيبه وذلك عن طريق تحميلهم بتفاصيل مشهدية رائعة. نتج عن هذا الاتحاد أكثر الخلفيات إثارة وسحرا، لأن اللوحة لم يتم تقطعها، وبالتالي تمت استعادتها إلى قيمتها الأصلية. لكن الممثل ضاع هنا أكثر من أي وقت مضى لأن وجوده مقابل تأثير المنظر أبعد الممثل، ونجد دور الممثل والإكسسوارات كأنه سقط في زنزانة واسعة ومخيفة، فكل ما تبقى هو بعض اللوحات الزيتية المرسومة والمدهونة ببراعة. الساحر الشرير أصبح مجرد دمية وتمثيله غير ضروري، والظلال المزعجة في منزله زائفة، والشيء الحقيقي الوحيد هو الأوركسترا غير المرئية التي تدوي في الفراغ.

يرى أن الإضاءة المسرحية عنصر درامي فني حي متجدد، ويعد أول من وضع نظريات عن الإضاءة في المسرح، والوحيد والأكثر تميزا، بالرغم من أنه لم تكن لديه خبرة شخصية بالمسرح، وتربيته كانت بعيدة تماما عن عالم المسرح المحترف ، يعود الفضل له في اكتشاف الإمكانيات الدرامية والجمالية الكامنة لاستخدام الإضاءة في المسرح، فبعد أن كانت الإضاءة مجرد وسيلة إنارة لكي يرى المشاهد ما يجرى على المنصة من أحداث، أصبح لها دورها الكبير في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النفسي المطلوب للعرض وأصبح لها القدرة على تحديد الأشكال وإبرازها وإعطائها قوة جديدة ومعنى جديد، ومازالت الكثير من القروض التي وضعها تستخدم كقواعد نظرية وتطبيقية حتى اليوم.

أضاف إلى الإضاءة فكرة عرض الصور باستخدام ما يطلق عليه اليوم Gobos وجد آبيا في استخدام الضوء الحرية نفسها التي قدمتها الموسيقى، حيث أن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فكما أن الموسيقى تحرر مزاج المشهد وتبرز أعمق المعاني العاطفية لمشهد ما، فإن حدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع وتضفي عليه كل المدلولات العاطفية[1].

يظهر ذلك في الفصل الثاني من مسرحية (تريستان وإيزولده) عندما تدخل إيزولده ترى شيئين فقط: المشعل المضيء كرمز لتريستيان، والفراغ المظلم حوله، فهي لا ترى حديقة القلعة التي تبعد عنها بمسافة في تلك الليلة المضيئة، فالأمر بالنسبة لها فراغ مرعب يفرقها عن تريستيان، فقط تظل الشعلة كما هي في مكانها دليلا على انفصالها عن الرجل الذي تحبه، تطفئها في النهاية فيقف الزمن دون حركة، يتوقف الزمان والفراغ وأصداء العالم الطبيعي والشعلة ذات التهديد قد زالوا جميعا، ولم يبقى شيء لأن تريستيان أصبح بين ذراعيها هوايتنج[2].

سواء كان السبب راجعة إلى الاختلاف الواضح بين الظلام الداكن وخفوت ضوء المشعل أو ربما بسبب تعقب أعينا الخطوات تريستان وايزولده، على أي حال فقد أحسسنا كيف غابت عنا بنعومة الأشياء المحيطة بهم، وفي أثناء أغنية برانجان يزيد خفوت الضوء فيميل إلى العتمة حتى يبدو شكل الأجسام غير واضح، يلمع فجأة ضوء أخضر خافت على الجانب الأيمن من مؤخرة المسرح: يكون الملك مارك ورجاله المسلحون قد بدءوا يقتحمون المكان ويزداد ببطء ضوء النهار البارد الذي لا لون له فتبدأ عين المتفرج أن تميز حدود المنظر ويبدأ لونه

[1] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج،المصدر نفسه،، ص52،ص53
[2] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه،ص54

بالظهور بكل ما فيه من خشونة حينئذ يسيطر تريستان بعد جهد كبير على نفسه ويدرك أنه بعد كل هذا على قيد الحياة فيتحدى ميلوت ويدعوه للمبارزة، لا شيء يغلف المكان البارد اللون الجامد كالعظم سوى كشاف واحد خافت الضوء كأول النهار ويبقى ناعمة غير وهاج والمقعد الخشبي عند أسفل الشرفة تظهر نظريته في تصميم المشهد، وكيفية خلق فراغات لها مدلولات درامية وتشكيلية، في تصميم مسرحية بارسيفال Parsifal يقصد بالأشجار عندما تضاء من الخلف ويصبح الفراغ كتلة، أشجار الغابة المقدسة، وعندما يستخدم عنصر الإضاءة من الأمام ويقوم بإظلام الخلفية فيصبح الفراغ الخلفي بعيدا فتصبح الأشجار أعمدة المعيد، وهو بذلك يخلق أبعاد جديدة في التناول التشكيلي للمنظر وما يحمله من تناغم بين الفراغ والكتلة .

صار على مسار أستاذه وملهمه فاجنر حيث يعتبر الإضاءة من الوسائل التي تعطي للمكان والممثل قيمة تشكيلية كبيرة، وأفرغ الخشبة من الإكسسوار وجعل الإضاءة بديلا عن الديكور، ويعد الضوء من أهم عناصر الإخراج التشكيلية، لذلك فقد أبهر الكثيرين باستخدامه (سلايدات زجاجية ملونة) لإبراز الصور وفق وحدة ضوئية معينة، كذلك تغيير بيئة المكان من خلال استخدامه للون الذي يتطلبه المشهد، وكانت هذه الأطروحات أخذت أهميتها الكبيرة على الممثل الذي استطاع من خلال الألوان ومساقط الضوء الوصول لروح الشخصية التي يمثلها ، وتحسب له أهمية استخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم، ويقال أن المخرجين اهتدوا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلا من إضاعتها إضاءة مسطحة ومملة بوحي من نظرياته .

فلقد كان الضوء بالنسبة له رسام المشاهد الأسمى، فقد كان الضوء ذا قيمة بالقياس إليه لما فيه من قوة الإيحاء التي أصبحت علامة تميز لكل شيء فني. ويتضح ذلك في (ذهب الراين)، حيث يشير كيف يستطيع المرء أن يقدم انطباعا عن الماء من خلال الإحساس العميق، بالحفاظ على ظلام المسرح، وملء المشهد بغموض مبهم حيث لا تتحدد معالم الأشخاص، وفي (Die Walkure) الهواء الطلق لا يمكن أن يحس به إلا إذا كانت قمة الجبل منفصلة بوضوح عن الأرض المنبسطة الضبابية، وألسنة اللهيب في (Feuerzauber) تضئ ضوء قوي بصورة متقطعة، ويجب أن تنتهي مع الوقت المخصص لها في المقطوعة الموسيقية، أما الضوء في كهف البيريش فهو يستمد شعاعه من موقده فلابد أن تكون نوعيته مختلفة تماما، حيث يعطي إحساسا بضيق وضالة الضوء، وفي مسرحية (سيجفريد) فالدفين كانت ترافق بضياء الشمس وظل الأوراق، أما الغابة أشار إليها بأغصان وجذوع أشجار قليلة، وبذلك يرينا أن انسيابية الإضاءة المسرحية تتناسب مع كل حركة يقوم الممثل بها، حيث يوضح كيف أن سيجفريد وهندئك في الفصل الأول يتناوبان الضياء والظل على حسب دور كل منهما من حيث الأهمية، ويشير أيضا إلى أن كل جزء كبناية أو شجرة أو خلفية غرفة يمكن إبرازه أو شطبه حسب أهميته الدرامية أو تضاؤله.

ظهرت موهبته في الموسيقى في سن مبكر، فالموسيقى كانت الفن الذي اختاره، فقد كان يحصل على نتائج متوسطة في جميع المواد ماعدا الموسيقى ، في بداية حياته ركز على الموسيقى كروح للدراما ولكنه تحول بعد

ذلك إلى التركيز على الجسد الإنساني عندما أصبح ملم بنظرية جاك دالكروز، وكفنان موسيقي قدم الإصلاح في المسرح الإيقاعي، فقد أستخدم الإيقاع كوسيلة لتعريف أعماله، واستخدم الموسيقى لتحديد وقت وحدة كل شيء يحدث على المسرح، فهي تعطي إيقاع موحد للعناصر المسرحية[1].

ألف العديد من الكتب عن الموسيقى منها : (الموسيقى وفن المسرح، الموسيقى والإخراج، الموسيقى وتصميم المناظرة الموسيقى والميزانين، الموسيقى والسيناريو، الموسيقى والإعداد المسرحي)، لديه الكثير من الموسيقى الألمانية الحماسية المعروفة ب "Schwarmerie"، ويقوم بتحليل دقيق للثقافة الفرنسية مبينة كيف يمكن للموسيقى الألمانية إثارة الطبيعة الدينية لدى الموسيقيين الفرنسيين، وكيف يمكن تقليل الاعتماد الغريزي لكمان على الواقعية.

يرى أن الموسيقى تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي كلها في وحدة إنسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز قدرة خيالنا. ولكنها إذا لم تكن موظفة التوظيف الدرامي النابع من صلب الدراما فلا تفيد ، وكان تصوره يعتمد على إدخال الجمباز الموسيقي في فن التمثيل لتصبح الموسيقى هي التي تتحكم بتعبير الممثل وليس الكلمة، فالموسيقى عنده عنصر رئيسي في العرض المسرحي، لا يقل أهمية عن الممثل والديكور، فيرى أنها شكل من أشكال الفن العلوي.

يظهر ذلك في مسرحية (روميو وجوليت) لحظة لقاء الحبيبين في قاعة قصر الكابيوليت حيث تخفت جميع الأضواء على الخشبة وتركزت حول الحبيبين واستطاع آبيا التعبير عن لحظة اللقاء وتأكيدها بالموسيقى .

كانت خلفيته عن المسرح والسينوغرافيا من منطلق كونه مشاهد للدراما الموسيقية لريتشارد فاجنر، والمادية الواقعية لسينوغرافيا فاجنر في "festspielb' في بايرويث هي التي اختارها كارض لعرض طلباته الخاصة بالرفض والإصلاح، وكانت سينوغرافياته الدراما فاجنر الموسيقية كماكينات للعرض، تعرف وظيفتها وتبقي في خدمة الحدث الدرامي ، لذلك انصب اهتمامه بخلق مكان القضاء العرض الحي الذي كان يبحث عنه، كانت أفكاره عن السينوغرافيا يراها معظم قادة فناني المسرح في أوروبا، وكانت ردود أفعالهم متحمسة، وكان هناك مدح خاص لمشاهد أوبرا جلوك "Eurgdice and Orpheus" التي كانت تبدو كأنها تعرض تركيبة الحدث الدرامي وإدراكه المادي في الوقت والفضاء الذي حدده آبيا في "musik und Inszenie numg"" عام ١٨٩٩ ، لذلك قدم نيكولاي أخلويكوف Okhlopkov المخرج الواقعي في المسرح الروسي في بداية عام ١٩٣٠ تجربة مسرحية في صالة مستطيلة الشكل، وأقام في وسطها منصة دائرية مرتفعة يضع درجات، كان يعبر بذلك عن أفكار آبيا المثالية التي تدعو إلى التخلص من القوالب القديمة للفضاء المسرحي بين آبيا لريتشارد فاجنر الذي كان أول من دعا إلى التكامل بين جميع فنون المسرح، والذي تعتبر أفكاره بمثابة علامات مميزة في تاريخ الإخراج، على أن الفضل يرجع له أكثر مما يرجع إلى فاجنر في تحديد معالم النظرية القائلة بضرورة امتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في وحدة عضوية، وكان يحس على ضرورة تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتواءم

[1] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه، ص55،ص56

مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة، وقد تحولت الإضاءة بلمساته اللماحة إلى عنصر درامي فعال، يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر، ويضمها معه في وحدة متكاملة [1].

دمج عناصر العرض بشكل فعال وبما يخدم أهداف المسرح، لم يتحقق بسهولة وذلك لأن كل فن منها يحاول أن يطغى على الآخر، فالموسيقى مثلا تحاول الحد من تفاصيل الحدث المسرحي، أو يحاول الحدث المسرحي إضعاف الموسيقى وأن يفقدها تأثيرها، لذلك قام بإعداد الخشبة وكأنها ستستخدم لرقص الباليه، حيث أنه يبحث عن معمار مسرحي يكتسب من الحركة والموسيقى والإضاءة نوعا من الإيحاء بالمناخ التنفسي والحسي للصراع الدرامي، وبذلك فإن حركة الممثل يجب أن تخضع لقانون الموسيقى حيث الوفاق بين الزمان والمكان، والإضاءة تحول الفراغ المسرحي بمستوية الأفقي والراسي إلى عالم حسي موحد – وفاق بين الزمان والمكان – فالإضاءة والموسيقى فقط هما المعبران عن كافة المظاهر، والممثل عنصر من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسد الحي وحركة الديكور والإضاءة وتكملها الموسيقى. يرى أنه لابد من وضع المنظر المدهون في مكان قائم على الخشبة يسمح للإضاءة بان تقع عليه، وعلى هذا فإن وضع الديكور يلعب دورا هامة بين الإضاءة المسرحية والمناظر المرسومة المدهونة، كما أن وضع الديكور يجب أن يكون في مكان بعيد إلى حد ما عن مصادر الإضاءة حتى لا تفضح الرسومات المدهونة، ووضع الديكورات وتحديداتها تعكس اجتهادات ونشاطات التأثيرات الضوئية، فإذا ما دخل الممل إلى خشبة المسرح فإن على الإضاءة والديكور، أن يكونا في خدمته من أجل الحصول على وحدة فنية تؤكد العلاقة العامة ولا تعرقل من تطور الدراما، هذه العناصر الثلاثة (الإضاءة، الديكور، المناظر المدهونة) لا يمكن أن تعمل وحدها في تكوين مستقل لكل منها، كما لا يمكن أن تنفصل واحدة عن الأخرى لأن ذلك يؤثر على العنصر الأخر وهو الممثلين على خشبة المسرح (كمال عيد، ١٩٨٢، ص 44).

إن آبيا أول من أصر على الأهمية القصوى للمخرج باعتباره الديكتاتور المسيطر على كل عنصر من عناصر الإخراج المسرحي، فهو يرى أن المخرج والذي يتضمن عمله في تنظيم الترتيبات المسرحية المتكاملة، يلعب في الدراما الموسيقية الشعرية دورة سلطوية، باعتباره الأستاذ المدرب الذي لابد له أن يدرك ما يقتضيه الإعداد المسرحي من دراسة مبدئية، وتوظيف كل عنصر من عناصر الإخراج المشهدي بغية خلق محصلة فنية .

والمخرج يستلهم مكوناته بطريقة تدريجية نتيجة طبيعة عمله، فنجد استلهام التكوين عند المخرج يختلف عنه عند النحات مثلا الذي تصل إليه فكرة التكوين دفعة واحدة ثم يبدأ في تحقيقها، أما عند المخرج فرغم وضعه لنفس فكرة التكوين في البداية إلا أن مراحل عمله تتيح له التعديل والتغيير. لم يستطع التفكير في عملية تعاون فنية الصناعة المسرح، وبالتالي قدم المخرج الفردي كمسئول عن الإنتاج في المسرح، وهو يذكر أنه يجب أن تكون هناك ضرورة اتصال بين النية الدرامية وإدراكها المادي كأسلوب للإخراج، وذلك شيء أكثر أساسية من الحاجة إلى العلاقة بين المضمون وشكله، وكان مقتنعا أن البناء الهرمي المنطقي للإنتاج المسرحي يجب أن يبقى ويجب أن يوجد كفن تعبيري لخلق إدراك حي الحركة درامية مركزية.

[1] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه، ص57

وتحسب له أهمية استخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم، وكان يرى أن المخرج والذي ينحصر عمله في مجرد ترتيب المناظر والمعدات المسرحية المجهزة سلفا، سيكون له في الدراما الشاعرية Poetic drama دور الحاكم الطاغية في اللعبة، وسيكون عليه أن يقوم بأبحاث ودراسات طويلة ليتوصل إلى تصميم المناظر والمعدات المسرحية، كما سيكون عليه أن يوظف كل عنصر من عناصر الإنتاج المسرحي، بقصد إبداع تركيب فني موحد، وعليه لذلك أن يضع كل صغيرة وكبيرة تحت إدارته، وبوجه خاص الممثل، الذي غالبا ما يحتاج الأمر إلى السيطرة عليه جملة وتفصيلا، ولا شك أن كل ما سيعمله المخرج سيكون راجعة بالدرجة الأولى إلى ذوقه وتقديره الخاص، هذا المخرج سيكون قريبا كل القرب من شخصية قائد فريق الأوركسترا، وكذلك فإن تأثيره سيكون مغناطيسية ساحرة "[1].

1- مهدت جهود آبيا وكريج لتأسيس نظرية المسرح المسرحي Theatrical Theatre وهي النظرية التي يقوم عليها مسرح اليوم منذ وضع لها الأسس جيل كامل من الأساتذة

والرواد، ابتداء من جاك كويو في فرنسا وانتهاء بيرتولد بيرخت في ألمانيا.

2- من خلال التتبع لمفردات آبيا وكريج في المنظر المسرحي يظهر مدى الاهتمام الواضح

الدراسة العلاقة البصرية والتي تعد مجالا جديدا لفتح أبواب جديدة أكثر حداثة على المسرح، ومن ثم أصبح المسرح غير قاصر فقط على أنماط الدراما التقليدية، التي قد تتطلب قاعات نمطية أو خشبات ذات طابع إيطالي، وهذا ما نادى به كل منهما .

3- نتيجة لما ذهب إليه آبيا وكريج في مسألة التوافق (correspondence) بين عناصر العرض، أدى هذا بشكل مباشر إلى وجود محاولات مختلفة لإيجاد مسرح شامل.

4- رؤية كريج للعديد من الصور التصميمات آبيا قبل أن يقابله في زيوريخ، يدل على مشاهدته لرسومات آبيا وتأثره بنظرياته قبل الإعلان عن نظرياته الخاصة في المسرح. ولكن دينس بابليه Denis Bablet يرى أن كتابات آبيا النظرية قد نشرت قبل كتابات كريج لكن لم يكن أي منهما على علم بأعمال الأخر .

كثيرا من أفكار آبيا طمست بسبب ترجمتها الألمانية الغير ملائمة، وساعد ذلك كريج الينصب من نفسه نبية على المسرح.

أعمال آبيا الخاصة بالفنون التصويرية graphic work تتكون فقط من حوالي مائة تصميم للمناظر والأماكن المتناغمة، وأعمال كريج حتى بعيدا عن أعمال الحفر على الخشب التي لا عدد لها وأعمال الحفر على المعادن ورسومه التوضيحية العديدة تتكون من عدد ضخم من تصميمات المناظر والملابس والإكسسوارات والرسوم الفنية، لكن أوجه التعارض الأعمق بين كريج وآبيا تتعلق بأمور نظرية[2].

3- جماليات الأداء في الفضاء المفتوح:

[1] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه ،ص58
[2] جماليات العرض المسرحي عند ادولف ابيا وادوارد جوردن كريدج، المصدر نفسه، ص58

لقد اعتدى الجمهور الإغريقي مشاهدة العروض المسرحية في الهواء الطلق ولم يكن هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة بل كان يقدم عروضه على العربات ، ومثل هذا التواجد كان يسبقه ارث بدائي في المشاهدة ، ففي بداية الأمر لم يكن المسرح الإغريقي يعرف هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة، بل كان يقدم عروضه الأولى في زمن (ثسبيس) عام (535ق.م) على عربات حيث يذكر" هوراس شيئا عن (عربته) ومنها يمكن الاستنتاج أن ثسبيس لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وانه كان يمثل الجمهور يحيط به من كل ناحية "[1].

لقد كانت العروض الإغريقية تقدم في الأسواق و القرى بعيدة عن المساحات التقليدية للمسرح، ولكن بتطور الدراما الإغريقية بعد ذلك وظهور المسابقات الرسمية ظهر المسرح المفتوح الواسع حيث " اتخذ المسرح الإغريقي شكله المعروف بمدرجاته التي تستقر على الأرض الصلبة في أسفل الجبل ، ولعل مسرح ديونيزيوس بأثينا الذي قدمت عليه لأول مرة مسرحيات اسخي لوس ، وسوفكلس، ويوربيدس، وارستوفانيس أشهر المسارح الكلاسيكية"[2] ثم أقيمت بعد ذلك المدرجات الكبيرة على شكل نصف حدوة ليأخذ الشكل النهائي في تقديم العروض اللاحقة حيث أصبح الجمهور الإغريقي يرى العروض من مكان مرتفع خلاف المرحلة السابقة حيث كان يجلس بمستوى واحد في مسرح دائري كبير، فقد " تطور فعل المشاهدة بطريقة متأملة من فعل المشاهدة التلقائي بطريقة تنطوي على المشاركة ومن تحديد فضاء مخصص للمشاهدة كما يتجلى في نشاط المسارح المتقدمة التي تأخذ شكل حدوة الحصان " [3].

أما في العصر الروماني فقد اخذ الكثير من التصميم العمراني الإغريقي بالإضافة إلى إنشاء مسارح ذات خشبة عملاقة تميزت بخشبة مسرح طويلة وضيقة تمثل شارع تحيط به عدة منازل ، حيث أن " بعض هذه المسارح المؤقتة كانت من النوع الذي يستخدم في الاحتفالات الخاصة بالانتصارات العسكرية أكثر من استخدامه لاحتياجات العروض المسرحية"[4]. ولكن بعد ذلك ظهرت الحاجة الى بناء مسارح من الحجر ، حيث باتت النزعة المتعالية الرومانية تتفاخر بهذا السمو ففي عام " 154 ق، م تم بناء مسرح روماني من الحجر ولكن بمجلس الشيوخ الروماني الذي كان مشهورا بتزمته قد اصدر حكما بحكم هذا المبنى ، ثم بعد ذلك بمائة عام (55-52) بني بومبي أول مسرح ثابت[5].

إما في العصور الوسطى وبعد سقوط روما عام 476 ظهرت الدراما من جديد في القرن العاشر، وظهرت عدة فرق من الممثلين المتجولين حيث كان هناك ثلاث أنواع من المسارح التي كانت تعرض في الهواء الطلق وكانت متحركة لأنها تمثل على عربات أو على مصطبات مؤقتة فالأول هو " مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة والثاني المسارح المتصلة المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار والمعجزات والثالث مسارح العربات المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار الانجليزية و الألمانية "[6]. ولكن عندما عادت الكنيسة للاهتمام بالدراما الدينية وتبنت

[1] هوايتنج فرانك :المدخل الى الفنون المسرحيه ، تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970 ،ص285
[2] مرجع نفسه، ص286
[3] استون الين:المسرح والعلامات، تر:سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996 ،القاهرة، ص160
[4] هوايتنج فرانك المدخل الى الفنون المسرحية، مرجع سابق ، ص290
[5] مرجع نفسه ، ص291
[6] مرجع نفسه ، ص292

هذه العروض و أدخلتها بين أسوار الكاتدرائية التدخل المسرحية من فضائها الرحب والمتحرك المتجول إلى دهاليز الكنيسة وزخرفتها الجميلة حيث " شغلت دراما الطقوس الدينية التي ازدهرت داخل الكاتدرائية مكانة ما بين الشعائر الدينية و الإطار الفني للمعمار والنحت والزجاج الملون "[1] وقد استفاد العاملون من زوايا الكاتدرائية مثل سرداب الكنيسة والمقابر الملاصقة ، والغريب أن معظم الفرق كانت تطوف الشوارع قبل دخولها للعرض داخل الكنيسة وكأن المدينة باتت هي المكان المسرحي الخاص بهم .

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

في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين تمرد التجريبيون على النمط المتكرر للعروض التقليدية و أماكن عرضها حيث أن " التيارات المسرحية في القرن العشرين أظهرت رد فعل مضاد لهذا الاتجاه وشهد هذا القرن الابتعاد عن الفضاء المسرحي المعماري الجامد وانتشار مفهوم مواءمة الفضاءات التي تصنع المسرح و القدرة على أن نتخذ أية مساحة فارغة ونعتبرها خشبة مسرح عارية [3] ."وقد يكون الرومانسيون وفي مقدمتهم (فيكتور هوجو) من شجع على الخروج إلى أماكن اكثر قدرة على امتلاء الروح و إمكانيات المشاهدة ، حيث أصر (هوجو) كجزء من جداله ضد الوحدة التقليدية للمكان على أهمية تحديد المكان في الدراما فان "الموقع المحدد هو واحد من أوائل عناصر الواقعية ، فلا تستطيع الشخصية المتحدثة أو المؤدية وحدها أن تترك انطباعة صادقة في روح المشاهد عن الحقائق ويصبح المكان الذي تحدث فيه مثل هذه الكارثة شاهدة قوية لا ينفصم عنها [4] . "ثم توالت هذه التحديات لتعلن عن ولادة المخرج (ماكس راينهارت) ففي بداية القرن العشرين قدم مسرحية (كل إنسان)

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

[2] كارلسون مارفن : أماكن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص45

[3] استون الين : المسرح والعلامات، مرجع نفسه، ص161

[4] كارلسون مارفن : أماكن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص46

على مسرح في الميدان المقابل للكاتدرائية الكبرى في سالزبرج مستفادة من الشوارع المحيطة وبرج الكنيسة ، كما قدم مسرحية (حلم منتصف ليله صيف) في الثلاثينات من القرن العشرين في غابة حقيقية ، وفي الستينات كان أكثر العروض نجاحا ذلك الذي قدم في "الأكروبوليس في أثينا وفي برج دافيد في القدس وفي باريس وفي الأهرام في مصر وفي برسبوليس في إيران [1] ."وكذلك العرض الذي قدم في الستينات والسبعينات وهو بعنوان (ست فصول شعبية في مصنع مهجور في بلجيكا ، والذي عبر هذا العرض عن ديناميكية إبداع هذا النوع من الدراما ، وكذلك قدم في الثمانينات مسرحية (كما تشاء) ومسرحية (شكسبير المخلص) في الغابة حيث علق عليها "لم تترك الصورة أي شيئا للخيال فقط ، لقد كانت أدق من تقليد للواقع بدقه تصل إلى دقة التصوير الفوتوغرافي بل كانت الواقع نفسه [2] ."من هذا نرى المحاولات الحثيثة للتمرد على الخشبة التقليدية و إقامة العروض في أماكن قد تتطابق بنيتها مع أحداث العرض ، وهذا يكون اكبر في المسرحيات التاريخية حيث يطالب دعاة المسرح الواقعي أكثر ملائمة وانسجام بين أحداث العرض والبيئة الجغرافية الاجتماعية لذلك العرض وكذلك وحدة الاندماج الموضوعي بين المؤدي والمتلقي ، والمدافعون عن هذا النوع في الخروج المكاني يقولون ان المهم هو أداء الممثل لا الزخرفة المكانية وحجمه ودقه بناءه ، أن الخروج على الخشبة التقليدية في الوقت الراهن بات أمرا معروفا لا سيما عند الفرق الجوالة التي لا تملك الإمكانات للعرض الثابت حيث تعمل فرق كثيرة كجماعات متجولة في مدي صغير أو متوسط دون أن يكون لها مسرح خاص بها [3] ."ومنذ بداية القرن العشرين لاسيما النصف الأخير منه جرت محاولات حثيثة لركوب موجة الانزواء عن التقليدية في العروض المسرحية وباتت وكأنها قد صنعت مستقبلا لاستقبال أحداث العرض المسرحي نحو الاهتمام بالشكل إلا المواءمة بين جغرافية المكان و أحداث العرض ، وانطلقت تجريبية المسرح و عشوائية مكان العرض من "المسرح الدادي ، وهي حركة فنية انتشرت في فرنسا وسويسرا حوالي (1916- 1920) وتؤكد على حرية الشكل بعيدة عن القيود التقليدية ، وقد استمرت مع مسرح (ارتادوا) المتسم بالقوة والمسرح الملحمي لبرشت [4] ."وقد أطلق على هذا المسرح أشكال مختلفة كالمسرح البيئي والفن الأدائي ثم المسرح ذي الموضع المحدد، ولكن هذه الحرية في الشكل الفرضي لحرية المكان المسرحي وعدم أهمية التطابق بين النص وإحداثه وبين البيئة المكانية للعرض جاورها مهتمون أيضا برفض الخشبة ولكنهم جعلوا من مسرحة المكان عنصر الهام أو مؤامرة شديدة بين جغرافية المكان الممسرح وبين أحداث العرض من خلال "تشكيل الأفكار التقليدية لمواقع الفضاء المسرحي بدقة شديدة [5] ."وهكذا ينطلق الفضاء المفتوح بلا حدود ويعمل على بلورة إلغاء المساحات الفضائية وتصنيفها أو الحدود الفاصلة لتكون مساحة واحدة لا تفرق بين الصالة والخشبة أو مؤدي ومتلقي ولتمتزج كل عناصر المسرح في بوتقة واحدة معلنة كسر حدود الفضاءات وإعلانها منطقة فضائية واحدة ليدخل الفضاء المفتوح حالة من صيرورة الاندماج الذاتي مع عناصره ليكون سينوغرافية طبيعية قائمة بذاتها.

---

[1] 3 مرجع نفسه، ص48
[2] مرجع نفسه، ص47
[3] استون الين : المسرح والعلامات، مرجع سابق، ص160
[4] كارلسون مارفن : أماكن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص28
[5] مرجع نفسه، ص28

تقمص المكان الحر أو المفتوح صفة الفضاء المسرحي الواحد ما يختلف عن المسرح التقليدي الذي يقوم أساسا على الفصل بين مكان العرض و مكان المشاهدة، فهذا المكان الممسرح تنتهي فيه وتزول عنه صفة المسرحة حال انتهاء العرض ، فتحول أي مكان لمكان عرض هو آني ووقتي تزول عنه صفة المكان أو الفضاء المسرحي بعد نهاية العرض مباشرة فيعود لوظيفته الأساسية التي أنشأ من أجلها "فالشارع مثلا إذا تحول إلى فضاء منصي فترة ، فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية بعد انصراف الممثلين[1] "، فالمكان الحر يكسب جماليته من كونه فضاء فطري أو عشوائي أو طبيعي تتحرك فيه العلامات وتتطور على وفق عشوائيتها الجغرافية، أي أنه كتله واحده أو فضاء واحد عكس المسرح التقليدي الذي يشمل فضائيين (للمؤدي + المتلقي)، إن الفضاء النفسي هو الذي يحدد الفضائين وهو نفسه الذي يحدد الفضاء الواحد في المكان الممسرح وذلك لغياب القواعد المسبقة في عملية الإنشاء والتكوين وحضور الفطرة المكانية في وجود حيز يأخذ شكلا ما في المكان المنصي (مكان التمثيل) ممتزج مع مكان الجمهور، ومن ثم يستطيع الفضاء النفسي أن يحدد أو يوحد أو يلغي الفضاءات، وعلى هذا الأساس هناك فرق كبير بين المكان المسرحي والمكان الممسرح أو الحر، فالمكان المسرحي "يتحدد بعلاقته المادية والمعمارية بالمدينة، من الأماكن المسرحية كالمسرح الإغريقي، مدرج المسرح الروماني، أوبرا باريس [2]. "(أي أن المكان المسرحي مكان ثابت ووظيفته الأولى والأخيرة هي العروض المسرحية وتنتمي إليه فسحة مستقلة للتمثيل (خشبة المسرح) ووجود المقاعد (الصالة وغير ذلك الانتماء النفسي والحسي للمثل والمتلقي لذلك المكان ففي "معظم الحالات يكون المكان المنصي بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسولوجية التي ينبغي له أن يعرف كيف يتصرف حيالها، إن المكان المسرحي هو جزء من هذه السوابق التي على أساسها يشكل النص الجنيني أو النص المبدئي الذي يصفه الكاتب وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج ، ويكون فيكتور هيجو من الداعين و المشجعين للخروج والبحث عن أماكن أكثر قدرة على امتلاء الروح و إمكانية المشاهدة ، وتستخدم العروض عادة أنواعا مختلفة من المؤدين تتراوح بين عناصر ووحدات المنظر المسرحي وبين المؤدين فلا توجد قواعد تحدد حجم مكان العرض المسرحي [3]" ، فالمكان له مكانة هامه في قضاء العرض المفتوح ، فالبيت و الفراغ ليسا مجرد عنصرين متجاوزين من المكان فهما في مملكة الخيال يثيران أحلام يقظة متعارضة [4]، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية بهذا نشعر بثقة و اطمئنان حين نكون في البيت القديم " [5]، فجمالية المكان تعتمد على الخيال الذي يطرحه الممثل للجمهور مما يتطلب وعي و إحساس وتفاعل الجمهور مع الممثل عندما يريد أن يصور له أي شيء دون وجود ذلك الشيء فيستجيب المتلقي بمخيلته وكان الشيء الذي يصوره له الممثل

[1] ن أوبر سفيلد ، م س ، ص 55
[2] م ن ، ص56
[3] جوليان هلتون ، م س ، ص35،ص36
[4] هلتون جوليان : نظرية العرض المسرحي ،تر : نهاد صليحه ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000 ،ص36
[5] جاستون باشالر ، جمالية المكان ، م س ،64

حاضر، فهذه القناعة هي المدرك بالمكان ففي العرض المسرحي يفضي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل فإدراكنا الخصوصية المكان المسرحي يشحد وعينا بالمكان الواقعي المناظر لها "[1]، كما أن هناك أمر لابد أن نأخذه بعين الاعتبار ألا و هو وضع المتلقي في الفضاءات المفتوحة و كيف تعطيه إحساس مغاير لما يحسه لو كان جالسا في موقع أو مكان دائم للعرض المسرحي و شعوره بأنه هو موضع العرض و الفرجة مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع و الاعتقاد بأنه هو الممثل شأنه شأن الممثل الحقيقي لأنه داخل رقعة الحركة و التمثيل، وبذلك تتحجم غربة المكان و غموضه و تزداد جماليته الفطرية و سوف يزول الإحساس بصعوبة الجلوس أو الرؤية العشوائية فيحس الجمهور بأنه جزء من هذه العملية و مشاركا فيها ذلك الإحساس يجعلنا نحس بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا[2]" ، فإن المكان الممسرح قد يعطي المتلقي الوعي بالمشاهدة أو الإحساس أنه يشاهد عرض طيلة الوقت أو لعبا دون الإحساس بالفضاء التخيلي أو الوهمي بسبب أنه جالس في مكان غير المسرح الحقيقي وأنه غير خاضع للوهم في حدود الفضاء داخل الفضاء التي تصنعه الإضاءة، والذي ينشأ من خلال إظلام حدود مكان الجمهور وإضاءة المكان المنصي للمؤدي, بينما هذا الإحساس غير موجود في المكان الحر لسببين، الأول هو. ربما يكون العرض في الأماكن الممسرحة (الحرة نهارا في الهواء الطلق وبذلك تنتفي الفضاءات الوهمية والنفسية والتخيلية وحتى لو كانت هناك إضاءة فإن الفضاء ين (فضاء الجمهور وفضاء المنصة أصبحا وحده مندمجة لعدم ترسيم أرضي للفصل بينهما، حيث لا يعني استخدام الإضاءة. إننا يمكن أن نخلق فضاءا داخل فضاء، إن دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد إظلام صالة المتفرجين وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحه خشبة المسرح، وهو وعي مختلف اختلافا حادا عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق، ومع كل هذه المتغيرات بين الفضاء المفتوح و الفضاء الأخر (داخل العلبة الإيطالية) يبقى الممثل هو العنصر الأساسي الذي يقوم عليه نحتاج هذا النوع من العروض في أماكن ممسرحة فهو مطالب بالتأقلم و التوائم مع خصوصية المكان سواء من ناحية جغرافيته و بيئته أو حتى اختلاف جمهوره لان هذا النوع من العروض التي تقام في الساحات العمومية أو الشوارع تستقطب جمهورا عشوائيا من مختلف الأعمار و الطبقات الاجتماعية ومختلف الثقافات فالممثل البارع هو الذي يستطيع يحل معادلة هذه الاختلافات بأدائه التمثيلي الإبداعي التابع عن مواهب وقدرات جسدية و تمثلية تحقق تلك العلاقة التواصلية المنشودة و المرجوة من أي عرض مسرحي يقدم للجمهور فهو في النهاية المتلقي و المستقبل الأخير لمنظومة العرض المسرحي.

[1] هلتون جوليان ، م س ، ص 37

6 ويلسون جلين ،سيكولوجية فنون ألاداء ، تر شاكر عبد الحميد،مجلس الثقافة و الفنون ، الكويت ،2000، ص93

الفصل الثاني:

الدراسة التطبيقية لعرض مسرحية" خاطيني"

الدراسة التطبيقية لعرض مسرحية" خاطيني"

المبحث الأول:

الجو العام للعرض.

المبحث الثاني:

السينوغرافيا في مسرحية "خاطيني"

- **الجو العام للعرض المسرحي:**

1- الهيكل العام للمسرحية:

كانت مشاهد مسرحية "خاطيني" عديدة ومقسمة إلى عدة مشاهد مهمة. احتوى المشهد الأول عرضا يتم فيه تقديم الشخصيات الرئيسية. ثم تأتي المشاهد التي تحمل فكرة التعقيد. هنا نتبع تسلسل طبيعي للأحداث ، والمشهد الأخير هو الحل. ينتهي الأداء العام للمسرحية عند هذه النقطة ، حيث يتم الكشف عن عقدة هذه المحطة في هذه المحطة يتضمن كل مشهد وحدات الحوار والمونولوج ، حيث يتضمن الأول التفاعل والتسلسل والتبادل ، ويتضمن الثاني التدخل والتواصل اللفظي ، وسنسلط الضوء في هذه الدراسة على كيفية تحليل بنية الحوار الوارد في مسرحية "خاطيني" القائم بين الشخصيات الخيالية، وذلك وفق منهج التحليل المحادثي من منظور سوسيولساني، وكون المسرحية طويلة نوعا ما، ولا يتسنى لنا تحليل كل المشاهد، تم التركيز على المشهد الأول والأخير من مسرحية "خاطيني"، وتم تحليلهما وفق المعطيات النظرية التي سبق ذكرها، وهو تحليل يعمم على بقية أجزاء المسرحية.

يعرف اللغويون الاجتماعيون ، كما ذكرنا سابقًا ، بنية المحادثة من خلال التركيز على التفاعل الاجتماعي ، حيث تستجيب كل بنية اجتماعية لبنية لغوية أخرى ، وقد لاحظنا في مسرحية "خاطيني" أن التفاعل اللغوي القائم بين الشخصيات قد أستعمل فيه اللهجة الجزائرية، إذ يسعى المخرج من خلالها إلى تسهيل عملية فهم الرسالة التي يتلقاها المرسل إليه (الجمهور / القارئ)، باعتبار اللهجة الجزائرية هي الأكثر تداولا للتواصل بين أفراد المجتمع.

في مجال تحليل المحادثة ، يعتقد الباحثون أن التفاعلات اللغوية الاجتماعية من جميع الأنواع لا تخلو من الهيكل العام الذي يتم من خلاله تنظيم الأحداث اللفظية والتحكم فيها ، وعليه فالحوار في مسرحية "خاطيني" كونه يجسد الأحداث الواقعية، ينقسم إلى:

أ. هنا ، يتجلى التبادل الافتتاحي والتأكيد من خلال التبادلات التناظرية. المتفاعلون والمشاركون في التفاعل اللغوي وغير اللغوي يتبادلون التحيات قبل الدخول في أي موضوع، وتجسد هذه التفاعلات في صيغ لغوية متداولة ضمن مجتمع واحد يتقاسم نفس الثقافة والطقوس الاجتماعية، كما يمكن أن يكون تبادل التحية عبر وسائل أو تصرفات غير لغوية مثل المصالحة، نحاول أن نستخرج من المشهد الأول من المسرحية هذا التبادل التأكيدي، ويدور الحوار في الأول بين شخصية "خالتي جميلة" زوجة شخصية "ماشي هو الصادق" على النحو الآتي:

يظهر في جو موسيقي " ماشي هو" في ديكور منزلي بسيط، أمام شاشة التلفيزيون ويسمع المتفرج صوت برنامج تلفيزيوني مع لقطة من الإشهار عن التطعيم، ثم أغنية فرنسية، وصوت سيارات الشرطة خارج البيت أي في الشارع، وبعد مدة قصيرة يصرخ:

"ماشي هو" : ذهبية ::: ذهبية وين راحت هذي المصيبة ::: ذهبية

جميلة : واش كاين ::: واش كاين أسيدي آه علاه العياط هذا كامل:: طاحت عليك السما ولا شكون ذهبية هاذي:::

ماشي هو: ذهبية مرتي أم عيالي ذهبية

جميلة : ذهبية جارتنان: أنسيت ولا راك مهبل ياخي ماتت

ماشي هو: ذهبية ماتت باش مات

جميلة : يا ربي يا ربي أعطيني الصبر ياخي طاحت من البالكون أوعندها أربعسنين: أبقيت أنا كل على جدي الحلوف أوتهنى

ماشي هو: أنت شكون

جميلة : أنا هي عيالك :: مرتك جميلة

ماشي هو: أنت مرتي :: موحال: تخلي مهدية او نديك أنت

جميلة: أيا ذوركى: أشكون مهدية هذي

و ماشي هو: اللي دزيتيها مع الشكالي ألي ذورك قولتيلي عليها

جميلة : (الاشمئزاز من رائحة كريهة من خلال حركات وتصرفات توحي بذلك) بائث وقيلة درنها تحتك: نوض: نو ضراك خرفت يا راجل ما بقاش :: أيا تقعد

ماشي هو : ما نوضش مانوضش أنا خرفت يا شيبة النار: حسبتيني أنسيت مين دزيتي سعدية من السكالي على خاطر قلتلك باغي تعاود الزواج : والله أنت نبوزي بك بلانت وثباسيك :: عاونيني انوض

جميلة: شوف سعدية أنتاعك أتتوضك إمالا كي عاد مكى إيفففف بابب تزوج أبقالك الما يحمى

ماشي هو: تزوج إيه تزوج خبط رجلي بارك ونجيبها مولات ديزويطون

جميلة : أخبط راسك ماشي هو: تخبط رجلي وتخبط راسي أي (يسقط على الأريكة) ثم يسمع الطرق على الباب[1].

- **التحليل:**

[1] Voir: Catherine Kerbrat- Orecchioni, La conversation, p 41-42 . 33

الأجواء المضحكة عمت الحوار الذي دار بين "جميلة" و"ماشي هو" ، حيث استقبل الجمهور شخصية الفنانين من خلال بعض التفاعلات والمداخلات بين الطرفين ، والأخيرة مصحوبة بحركات وإيماءات جسدية يتم من خلالها للجمهور يفهم الرسالة الموجهة من مؤلف المسرحية بشكل غير مباشر ، باعتباره المرسل الأول، ومفاد هذه الرسالة هو أن الشخصيتين تمثلان عجوزين قد نال منهما الزمن، وقد وظفت الشخصيتان كلاما عاميا من حين لآخر يستعمل فيه كلمات أجنبية، الأمر الذي يشير إلى ظاهرة الازدواجية اللغوية في الجزائر، وعليه الحوار القائم بين "جميلة" و"ما شي هو" بمثابة تبادل تأكيدي تم بوساطة تناوب الأدوار بينهما بانتظام وفق تسلسل محكم للخطاب، حيث طغى على هذا التبادل ثنائية السؤال والجواب.

ويشاهد في الحديث القائم بين الزوجين استخدام مداخلات تكون أحياناً قصيرة ، وفي أحيان أخرى تكون طويلة ، إذ ارتبطت لغة المتفاعلين بالحركات الجسدية المتداولة بين الشعب الجزائري ، مثل حركة الشعب الجزائري. اليدين لأعلى ولأسفل في حالة الغضب والعاطفة ، أضف إلى ذلك الكيفية التي كانت الشخصيتان تنتقل فيها من مكان إلى آخر فوق الخشبة، تدل على كبر سنهما وعجزهما.

- تواصلت التغيرات التفاعلية بين "ماشي هو" و "جميلة" حول أحد المسائل المعتادة في البيوت الجزائرية بين عجوزين (تعدد الزوجات ، المرض ، إهمال الزوجة) ، وتمت محاورة هذه المواضيع في جو من الفكاهة ، والذي ساهم فيه الجمهور. استجابوا بضحك ، مما يدل على أن الجمهور قد تعرف مبدئيا على الشخصيتين، وهذا الرد من الجمهور بمثابة تبادل تأكيدي لا يشير إلى تبادل التحية بطريقة مباشرة، وإنما نستنتج أنه ثمة تحية متبادلة بين الجمهور والشخصيتين بطريقة ضمنية، وقد تجلت في عملية التعريف بهما كزوجين أمام الجمهور.

- يُلاحظ في المرحلة الافتتاحية للحوار أعلاه ، أنه على الرغم من إعداد تبادل الأدوار بين الشخصيتين ، وتناوب المؤلفين بينهما ، إلا أنه يشبه إلى حد ما التبادل التلقائي للكلام الذي يتم فيه تناوب الأدوار على الكلام التلقائي ويعد تدخل الجمهور بوساطة الضحك، تواصل غير لغوي بينه وبين الشخصيات الخيالية والمؤلف (التواصل الداخلي والخارجي).

بين المقتطف التالي من حوار جرى بين ثلاث شخصيات (جميلة وماشي هو ومبعوث الرئاسة) التبادل الإيجابي الذي تجلى من خلاله تبادل التحيات وفق طقس اجتماعي، فبعد أن أخبرت "جميلة "زوجها أن الطارق مبعوث من الرئاسة، وقد دار الحوار بينها في جو من السخرية والفكاهة لجذب انتباه الجمهور، ثم صاغ المفوض من الرئاسة "ماشي هو" وقدم نفسه، وهو سلوك اجتماعي يترجم من خلاله تبادل التحية بطريقة غير لغوية،

المفوض العام للرئاسة: la presidence

جميلة: أو قالك جا على جالت الطفل ولدنا

ما شي هو: أمم

جميلة: جا على جال الطفل ولدنا

ماشي هو: صار أنا وياك متزوجين en plus عندنا طفل آه

جميلة: رايحة تندب في وجهي : ياه أنا مرتك جميلة بنت الحاج مبروك

ماشي هو : يا سيد الرئاسة je te presente ma femme خالتي يمينة

المفوض: خالتك هاذي

جميلة : جميلة

ماشي هو: خالتي جميلة

جميلة: (بحركة جسدية تبتعد عن زوجها) اطلق: أي مارانيش خالتو أنا مرتو خالتي جميلة بنت الحاج مبروك خالتي

- **المفوض:** (يتمتم) لا حولة ولا قوة إلا بالله: حبس حبس هذي ما فهمتهاش
- **جميلة:** الر::: الرجالة تع هذا الزمان ::: أه ماشي خالتو مرء تو خالتي جميلة بنت الحاج مبروك خالتي
- **ماشي هو:** (ينظر إلى جميلة) هذا والله ما يفهم حبة (ينظر إلى المفوض الخليقة هذي مرتي بنت خالتي حاج مبروك
- **المفوض:** قولي راك مزوج مع بنت خالتك أسيدي اوهنيني
- **ماشي هو:** (يوجه الكلام أولا لجميلة) ذوك هذا يخدم في الرئاسة هذا::: على بها كلى الدراهم (ضحك الجمهور) يوجه الكلام للمفوض ينظر في اتجاهه) يا محمد يا الخليقة هاذي ماهيش بنت خالتي هي بنت خالتي عمي حاج مبروك خالتي (ضحك الجمهور)
- **جميلة:** (تجه مباشرة نحو المفوض) هاها سما ماتفهمش انت ذورك ::: يسمكي انا بابا خالتي مبروك باباه خالتي لزهر أفهمت ولا مازال
- **المفوض:** وقيلة بديت نفهم شوية (ضحك الجمهور) انتي باباك نكوتو خالتي
- **جميلة** : الحمد الله (برفع الأيدي إلى السماء)
- **ماشي هو:** الحمد الله (برفع الأيدي إلى السماء)
- **المفوض:** يسمى هذا راجلك
- **جميلة:** ما شي هو (ضحك الجمهور)
- **المفوض:** شكون اللي ماشي هو
- **جميلة:** الصادق
- **المفوض:** شكون هذا الصادق

- **جميلة:** آه :: الصادق ما شي هو
- **ماشي هو:** هاذا والله مايفهم مستقني في راسه:: ذوك أنا تبطله الأمور
- **جميلة:** إيه جرب
- **ماشي هو:** سيد الرياسة (ينظر إلى جميلة ويقول لها: دحسي على شوية الحية) تبعني مليح آه (ينظر من جديد إلى جميلة ويقول لها: قلتلك دحسي على راك تشوف فيا
- **المفوض:** راني نشوف
- **ماشي هو:**l'image راهي complet
- المفوض : ذورك راهي مليحة
- **ماشي هو:** أنا ماشي هو
- **المفوض:** أيا العرق اللي بقيلي زيدي كمل عليه: ذوك نتاي دروك كيفاش أنت ماشي هو كيفاش أنا لا فهمت هاذي مرتك ماشي بنت خالتك ::: تك :أنت اسمك ما شي هو
- **جميلة:**الحمد لله
- **ماشي هو :** الحمد الله

- نشاهد من خلال هذه التبادلات أن هناك من حين لآخر خرق لقوانين نظام التناوب كما يحدث في الأحاديث الطبيعية ، وثمة أيضا تضمين لتداخل داخل آخر، وقد تم تعيين الدور الموالي من خلال النظر إلى اتجاه المتحدث؛ بمعنى أن ثلاثتهم (الشخصيات الثلاث لوحظ انسجام في تناوب الأدوار بينهم، حيث عندما يأخذ أحدهم الكلمة ينظر في اتجاه الشخصية التي ينتظر منها الرد وهكذا، من الرغم أن هذا التناوب قد تم تهيئته من قبل إلا أنه يتماشى نوعا ما وتناوب الأدوار الحاصل أثناء التفاعل اللغوي العفوي.

ب- الموضوع:

- يعتبر موضوع الحوار أو المحادثات من العناصر الأساسية التي تجعل التفاعل بين المشاركين ناجحًا ، حيث يجب أن يكون الموضوع هو بؤرة الاهتمام والوعي بالتفاعل، فمن خلال التبادلات التأكيدية بين الشخصيات الثلاث (ماشي هو، وخالتي جميلة، والمفوض من الرئاسة) تعرف الجمهور على سبب زيارة المفوض من الرئاسة العائلة "ماشي هو"، فثمة تمهيد للولوج إلى المرحلة الثانية من الحوار ، وهو الموضوع الأساسي للمسرحية بأكملها.
- يدخل الوفد الرئاسي والصحافة إلى بيت "ما شي هو"، ويزور الرئيس شخصيا، هذه العائلة ليطلب من الوالدين منع ابنهما "خاطيني" من السفر والهجرة، حيث دار حوار بين الوالدين والشخصيات

السياسية والرئيس، في جو من الفكاهة، حول الموضوع الأساس للمسرحية، وسنبين ذلك من خلال هذا الجزء القصير من الحوار الذي دار بينهم"

- يدخل أولا الجنرال وتستقبله "خالتي جميلة" قائلة:
- مرحبا مرحبا سيد الريس
- **الجنرال**: راهو جاي راهو جاي)
- **ماشي هو**: أهلا سيد الرئيس
- **جميلة** :ماشي هو ماشي هو
- نلاحظ أن التبادل القائم بين "جميلة" و"الجنرال" بمثابة تبادل إصلاحي، حيث تعتقد جميلة في الأول أنها ترحب بالرئيس ليرد عليها الجنرال بطريقة غير مباشرة أنه ليس الرئيس. وأثناء هذا التبادل يضحك ويصفق الجمهور تأكيدا على فهم الرسالة الموجه إليه، وهي أن البلد يسيره جنيرالات.
- يتوغل الرئيس(العجوز) يسير بخطى بطيئة للغاية على سجادة حمراء ، مما يدل بوضوح على تدهور حالته الصحية، والكل ينتظره بشغف بوجوه تظهر عليها ملامح الخوف والتعجب، ويصطحب هذا الاستقبال موسيقى يستدل من خلالها على مدى عظمة مكانة الرئيس في البلاد.
- **الجنرال**: راهي جاتنا معلومات أتقول بلي وليدكم أعطولوا فيزا
- **جميلة**: االه هو راه ايقول:: الطفل ملي يخرج الصباح ما يجيش لنص الليل
- **الرئيس**: أوكيفاه هذا الوا راه معول ايروح سمانة هذي ولا السمانة اللي موراها
- **الجنرال**: المخابرات انتاعي راهي تقول وليدكم ايروح أنهار خميس
- **جميلة**: واحد إيقول أنهار خلخميس :: واحد إيقول السبت:: واحد إيقول الحد أنا عدت منشفاش والله ماعلابالي
- **الرئيس**: حنا مدا بنا لكان راه أهنا لوكان رانا تفهامنا معاه
- **ماشي هو**: المخابرات أه:: شتي دار خاطيني
- **الرئيس**: ماتقلقش غير الخير
- **بن حملاوي**: ما يقصدش خاطي يا سي الرئيس": ولدهم .....
- **الرئيس**: المهم ولدكم ما عندو وين إيروح.:: أو مايقدرش إيفوايجي
- **جميلة**: علاه أسيدي لاه أه ::: أصحابو اكل راحوا يحب يلحقهم كيش ما تسالوه
- **ماشي هو**: حتى أنا نروح

- **جميلة:** وين تروح
- **ماشي هو:** تلحق صحابي
- **جميلة:** صحابك راهم في الجبانة.....
- **الرئيس:** المشكلة راهي ثم المشكلة راه ثم صحابو أكامل راحو أو واحد ما رجع: وعلى هذي مالازمش إيروح ،وراك أرواح فهمهم أه أه أرواح فهمهم
- **الجنرال:** ما فهموش هي في الحق ساهلة رونسينمو اللي تحت لديركسيو انتاعي أو نتاع سيد فامة الرئيس ربي ايطولنا في عمرو وفي أعمارنا انشاالله
- **الصحفية:** آمين
- **الجنرال:** تقول الجون jeune أخر الي بقى فلبلاد طول أو عرض هو وليدكم.

في ظل التبادل اللغوي التفاعلي القائم بين والدي خاتيني والشخصيات السياسية ، وخاصة الرئيس ، يبرز الهدف من زيارة الوفد السياسي لعائلة "ماشي هو ، حيث يتمحور الموضوع حول منع "خاطيني" من السفر لأنه الشاب الوحيد الذي بقي في البلاد، ومن خلال التبادلات القائمة بين أطراف الحديث لاحظنا أن استعمال مصطلحات تدل على مكانة الشخصيات (خامة الرئيس، سيد الرئيس) و(عائلة ماشي هو، خالتي، وليدهم خاطيني)، أي تشير هذه الأخيرة إلى مختلف الأمكنة الاجتماعية التي يتم استعمال فيها صيغ مألوفة أو متكلفة تفرض على المتكلم نمط العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يلجأ إلى استعمالها[1]، حيث إن هذه الصيغ بمثابة عوامل ترتبط بالبعد الاجتماعي للمتفاعلين، والتي يتم الكشف من خلالها عن العلاقات العمودية والأفقية التي تقوم على تأسيس التفاعل.

نتأ تفاعل الجمهور مع التفاعلات اللغوية وغير اللغوية بين الشخصيات الروائية من خلال التصفيق والضحك من وقت لآخر للتعبير عن موافقتهم على الفكرة ، ولكن بدلاً من ذلك لتوثيقها ، ويبين مدى تجاوبه مع رسالة المؤلف غير المباشرة.

ج –الاختتام:

جاء في شكل تبادلات ايجابية و إصلاحية وتفاعلية تمهد الطريق للنهاية، وقد لاحظنا معظم المشاهد لا يتم التصريح مباشرة بنهاية الكلام، أي التبادلات التفاعلية بين المشاركين التي تمهد لنهاية المشهد، حيث كان يلمح إليها بتخفيض الصوت وإطفاء الأنوار وإصدار موسيقى توحي بنهاية الحوار، أما في المشهد الأخير وهو "الحل"، فقد ظهر فيه الاختتام الداخلي، إن صح التعبير، الذي يدور بين الشخصيات الخيالية، حيث تصرخ في آخر المشهد صديقة "خاطيني": أخلاص، وبهذه الصرخة فهي تتفاعل مع الجمهور الحاضر والغائب وتوجه لهم الرسالة المهيمنة في كل الحوارات ألا وهي: خلاص الحقرة، خلاص زمن حكم الشيخوخة، فكرامة الشباب لا تكون إلا في

[1] Voir: Catherine Kerbrat- Orecchioni, La conversation, p 41-42 .33

وطنهم في ظل حرية الرأي، وكل هذه المعاني أشارت باختتام العرض ككل. ثم يأتي في الأخير التبادل التأكيدي والإصلاحي بين الممثلين والجمهور، حيث أدى الممثلون تحية جماعية غير لغوية (الانحناء أمام الجمهور ليرد عليها بتصفيقات الجمهور ووقوف الحاضرين ليعبروا بذلك عن التبادل التأكيدي، الذي يحمل معاني التقدير والشكر من الجمهور إلى الممثلين الواقعيين على أدائهم الجيد والمميز على الخشبة.

- **ملخص المسرحية:**

مسرحية "خاطيني" إخراج أحمد رزاق وإنتاج مسرح مستغانم الإقليمي ، قدمها جيلالي بن عبد الحليم ،مساء السبت 20 مارس 2021، بالمسرح الوطني محي الدين بشطارزي"، ضمن مجريات الدورة ال14 للمهرجان الوطني للمسرح المحترف، وتناولت جرأة الراهن السياسي الجزائري؛ إذ نقل المخرج أجزاء من الحراك الشعبي على الخشبة من خلال قصة خيالية مدهشة، مبنية على حوار ومواقف ساخرة، ولوحات كاريكاتورية ممتعة.

وجه المخرج أحمد رزاق سهامه الانتقادية إلى الأنظمة الفاسدة التي يسيطر عليها المشايخ الذين أضاعوا الفرص للشباب ، الأمر الذي جعل هذه الفئة تختار الهجرة كحل لمصير حياتهم، وجعل من قصة شاب يدعى ‘‘خاطيني"، مثلا لتسليط الضوء على هذه المعضلة، إذ تنطلق المسرحية بلوحة زوج طاعنين في السن، يرغب ابنها خاطيني في الهجرة، وهو آخر الشباب في ذاك البلد التي لم يبق فيه سوى الشيوخ، إلا أن أبويه يرفضان فكرة تحجرته خوفا من المصير المجهول. تلاحقه سلطات بلده لتمنعه من السفر رغم حصوله على التأشيرة؛ تفاديا للإحراج الذي سببته أمام الدول الأخرى.

في أكثر من 80 دقيقة ، يسلط المخرج وكاتب السيناريو الضوء على ازدراء المجتمع للحكام القدامى وتعطشهم للسلطة . ونهل من شعارات وأغاني الحراك الشعبي في الجزائر؛ الأمر الذي جعل العمل في فترات عديدة، يستخدم الخطابات المباشرة، على الفعل المسرحي، وأحيانا يقدم دروسا في الوطنية.

ينجذب الشاب "خاطيني" إلى صحته في حب صديقته إيمان ، ويختار التظاهر في وجه النظام السياسي القائم في بلاده ، بهدف تغيير الوضع نحو مستقبل أفضل . وتمكن السلطات من إلقاء القبض عليه؛ ما يولد حالة من الحسرة والأسى عند أمه وأبيه وصديقته . وتقرر الأم الخروج إلى الشارع من أجل ابنها، لتنتهي المسرحية بصرخة ‘‘إيمان"، قائلة: ‘‘خلاص"، فيسقط أفراد النظام منقلبين على بعضهم.

قدم المسرحية بوحجر بوتشيش وسميرة صحراوي وبن دابة فؤاد وحورية بهلول وربيع وجاوت وعيسى شواط و قريشي صبرينة وبشير بوجمعة وشهرزاد خليفة وسمرين بلحاج ودراوي فتحى وبصغير عبد الله وقطاري محمد وين

أحمد حمزة. وألف الموسيقي صوفي عبد القادر. وتقد الديكور محمد قطاوي رفقة براسيل محمد تقنيا للصوت، وبن أحمد حمزة ريجلسور، وعامرة سمير تقني الإضاءة، وساعد في الإخراج بشير بوجمعة.[1]

- **الأداء والتعبير الجسدي للممثل:**

- **أدوات الممثل :**

ويمكن تقسيم الأدوات إلى عنصرين:

أدوات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها وأدوات مساعدة من الممكن الاستغناء عنها وتتمثل في:

- **الجهاز الخارجي**: الجسم و الصوت

- **الجهاز الداخلي**: الأحاسيس و المشاعر والانفعالات

1- **الجهاز الخارجي:** منطقة الرأس – الجذع – الأطراف

أ– **منطقة الرأس:** و أي تعبير يصدر من هذه المنطقة يسمي إيماءة كالرفض و إيماءة القبول بشكل أفقي أو رأسي و تقاسيم الوجه.

ب - **منطقة الجذع:** و تختص بتغيير الاتجاه أو زاوية الجسد و أي تعبير يصدر من هذه المنطقة يسمى اتجاه كاليمين و اليسار.

ج – منطقة الأطراف: أي الذراعان و القدمان، فالتعبير الصادر من الذراعان يسمى إشارة، فمثلا يشير ناحية اليمين أو اليسار و الصادر من القدمان يسمى حركة كالأمام أو الخلف.

أ-الصوت: وهو التعبير الذي يميز كل شخص الدرجة و النوع و الطبيعة.

2-**الجهاز الداخلي**: الأحاسيس و المشاعر و الانفعالات: وهي مصطلحات تقترب من بعضها و تدعم الجهاز الخارجي لإضفاء نوع من المصداقية و الروحية عليها .....[2]

من المعروف أن هناك فرقًا كبيرًا بين الممثل والشخصية والشخص ، فالإنسان موجود خارج النص ، كائن بشري عضوي حقيقي من الجسد والروح ، في حين أن الشخصية شيء تخيلي وفني وجمالي ، لا حياة لها خارج خشبة المسرح وترتبط أدائيا بعدة أدوار اجتماعية تناط بها لإنجازها سرديا أو دراميا أو شعريا.

أما الممثل فهو كائن تاريخي ثابت يتأرجح بين الشخص و الشخصية . بمعنى أنه إنسان حقيقي عضويا و نفسيا فوق خشبة الركح، غير أنه مطالب بأداء دور الشخصية الخيالية إيهاما، أو تقمصا أو إبعادا و هنا يطرح في

[1] محمد الأمين بحري،مسرحية خاطيني لأحمد رزاق- الرهان الفني للمسرح الشعبوي،26ماي2020، atitheatre.ae/ /مسرحية-خاطيني-لأحمد-رزاق-الرهان-الفني

[2] منتدى مجلة الفنون المسرحية، أساسيات فن التمثيل، (مقال)، إعداد عمر قاسم،الاثنين 24 نوفمبر 2014

المسرح إشكال الحقيقة و الوهم أو الصدق أو الكذب بل يمكن الحديث مع كري ماص عن العامل السينمائي، على أساس أن العامل مقولة نحوية قد يعني شخصا أو شخصية أو فكرة أو شيئا أو مكان أو مؤسسة النقل بصفة عامة العامل هو كل المجردات و المحسوسات[1].

في مجال المسرح نستطيع الاستغناء عن كل عناصر السينوغرافيا بل حتى الاستغناء عن المؤلف والمخرج معا، ولكن لا يمكن الاستغناء عن عنصرين ضروريين بدونهما لا يتحقق العرض المسرحي هما: الممثل و المخرج.

– الممثل هو الذي يجسد فكرة أو فكرة المؤلف أو التمثيل المسرحي على المسرح ، وهو الذي يحقق الأداء مادياً فوق المسرح من أجل التأثير على الجمهور – ومن هذا السياق ينجز الممثل مجموعة من الأفعال ذات أهداف و أغراض معينة و هي أفعال إجرائية سلوكية عقلية و وجدانية و حسية حركية و يتميز الفعل بأنه وحدة تجمع بين مستويين: المستوى الفيزيولوجي و المستوى السيكولوجي. وقد يكون الفعل المسرحي المؤدي قولا أو حركة .

ب-الجسد:

وشمل العرض الجسد والحركة وتعابير الوجه ووجود الممثل واستغلال الفضاء في الجسد أو حتى الصوت . أظهرت الدراسات الحديثة ، مثل دراسات الممثل الإيمائي الفرنسي إتيان دوكرو ، ودراسات الباحث فرانسوا ديلسارت حول الأشكال المسرحية القائمة على التعبير الجسدي ، أن الجسم التمثيلي لا يُنظر إليه على أنه كتلة تشكل أداة تعبير واحدة ، بل هي تنقسم إلى عدة أجزاء حيوية تشكل عدة مصادر للتعبير (الوجه ، اليد ، الجذع ، إلخ) ، وذلك التعبير الجمالي من خلاله (مسرح كتاكالي) ، والذي يعتمد على التعبير باليد.

- **نوعية الممثلين وأسلوب الأداء:**

تكمن قوة هذه المسرحية في جودة الممثلين ، من حيث تشكيل الجهاز العرضي، وهي العامل الأول في تحقيق الهدف الفرجي : حيث يحسب للمخرج اختيار التشكيلة التي ستغطي على جميع نقائص العرض (الخطاب الدراماتورجي خاصة)، من أمثال: بوحجر بودشيش (والد خاطيني)، وسميرة صحراوي (خالتي–أم خاطيني). وعيسى شواط (رئيس الجمهورية المعاق)، وربيع أوجاوت (قائد أركان الجيش)، وصبرينة قريشي(صرهودة، زوجة رئيس الجمهورية وكاتبة خطاباته)، حورية بهلول (فيفي. الصحفية)، فؤاد بن دبابة (بلحملاوي. مستشار الرئيس)، ويبدو أن عامل الخبرة لدي هؤلاء الممثلين هو ما أسهم بشكل حاسم في تحقيق هدف الفرجة في هذا العرض.

والعامل الثاني في تحقيق فرجة العرض هو الأسلوب الكاريكاتوري سواء في اللعب الجسماني (انحناء ومشية وأصوات الممثلين الدالة على الشيخوخة وانتهاء الصلاحية)، أو في ألبسة الممثلين وهي أسمال بالية ممزقة لدى الشخصيات الشعبية، وملابس كلاسيكية متحفية قديمة لممثلي السلطة. وتجسدت اللوحات الكاريكاتورية أيضا في ديكور الفضاءات التلفزيون والخزانة القديمين في البيت المكتب المتهالك والعتيق لرئيس

1صحيفة المثقف، قراءات نقدية (أدب المسرح) ، تاريخ المقال11/2017، العدد : 4102 . إعداد، د-جميل حمداوي.

الجمهورية الحمام الشعبي التقليدي – المقهى الشعبي البائس). أما العامل الذي حرك كل تلك اللوحات الكاريكاتورية هو أداء الممثلين المترنحين جميعهم في حركاتهم، عدا الشابين: (خاطيني وصديقته إيمان)، وسط اصفرار الإنارة التي صبغت الأسلوب الكاريكاتوري المضحك، بلون مرضي، شاحب، ومأساوي، مزج كوميدية العرض بإضافات حسية تراجيدية، ومنح الطابع التراجي–كوميدي للرعض دلالته المكتملة.

والعامل الثالث نحو هدف الفرجة الذي حققه هذا الفريق المخضرم من الممثلين، هو اللعب الجماعي الذي أزاح مفهوم البطل الشامل في هذا العرض، حيث الم نشاهد بروز أي بطل بمفرده من بين هذه الشخصيات، بل برزت ككتلة متوحدة، انمحي فيها أي دور البطولة، حتى الشاب خاطيني الذي سميت المسرحية باسمه، نراه قد ذاب في اللعب الجماعي للفريق. وجدير بالإشارة أن تناغم اللعب الجماعي الذي يقضي على مفهوم البطل الوحيد، يمثل إحدى ميزات مسرح أحمد رزاق، ونقطة قوة طالما أكدها واختص بها في المسرح الجزائري[1].

- **الشخصيات : (الممثلون)**
- **الشخصيات الرئيسية:**

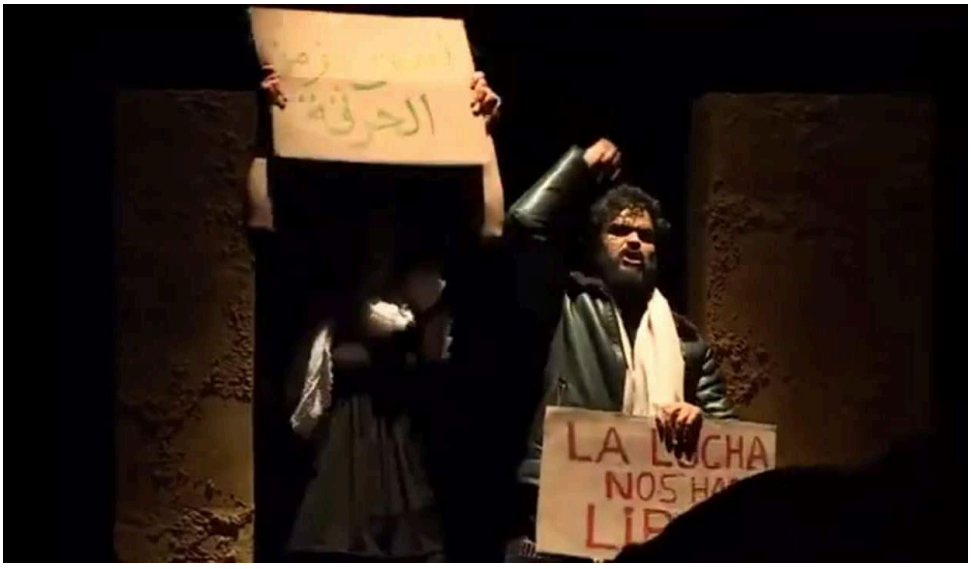
- عيسى شواط (شخصية الرئيس الطاعن في السن)
- فتحي داوري (شخصية خاطيني)
- سميرة صحراوي (دور الأم)
- بوحجر بوتشيش (الأب المسن)
- شهرزاد خليفة (الصحفية)
- ربيع (قائد الجيش)
- **الشخصيات الثانوية:** و مثلت في أدوار مختلفة كالشرطة و المواطنين العاديين:
- درقاوي محمد
- حورية بهلول
- بشير بوجمعة
- ياسمين بوجمعة
- بن أحمد حمزة

[1] محمد الأمين بحري،مسرحية خاطيني لأحمد رزاق- الرهان الفني للمسرح الشعبوي،26ماي2020،atitheatre.ae/ /مسرحية-خاطيني-لأحمد-رزاق-الرهان-الفني

- قريشي صبرينة
- بن دبابة فؤاد

- **شخصية خاطيني:**

وهو شاب من شباب الجزائر الذين تأزمت عليهم ظروف الحياة، يرغب في الاستقرار و العمل و تكوين عائلة في وطنه و في نعش والديه، لكن البيئة و النظام لم يساعده في تحقيق أحلامه كحال معظم الشباب الجزائري، فيقرر الهجرة إلى الضفة الأخرى لعل وعسى يجد ما يبحث عنه هناك، لكن السلطة تمنعه و تقرر الإبقاء على الأخر خاطيني، ليس التحقيق أحلامه في بلده و لا لفائدته بل لتحافظ السلطة على ماء وجهها اتجاه الرأي العام، و بالفعل خاطيني يقرر الهجرة و يترك والديه و خاصة والدته لتواجه ألم الفراق، فراق فلذن كيدها، وهو ما مثله شخصية خاطيني في واقع الشباب الحراق الذي مصيره بقي مجهولا أوصل أم لم يصل، أبني مستقبله، هل وجد ما كان يحلم به أم أصبح غذاء للبحر، تتقاذفه الأمواج، و هذا حال شباب الجزائر في الواقع الذي جعله يقاسي و يضحي بأغلى ما يملك و هو وطنه و حبه لوالديه في ضمان العيش الكريم و تصور شخصية خاطيني في فراقه لوطنه (الصورة 01) أن لا أحد يقاسي من بعده غير والديه، فالنظام لا يخدم الشعب بل جعل الشعب في خدمته لتحقيق مصالح شخصية على حساب مستقبل و سعادة شباب و عائلات مزقها فراق فلذة أكبادها، وهو الواقع المرير الذي تعيشه الجزائر و سائر بلدان العالم الثالث.



الصورة (1) شخصية" خاطيني" في فراقه لوطنه

- **شخصية الرئيس الطاعن في السن:**

رئيس عجوز يحكم الجزائر (الصورة 02)،حيث هجر شباب البلاد وتركوا البلاد في أيدي كبار السن من المسؤولين الذين لا يستطيعون حتى إدارة حياتهم ، ناهيك عن بلد،حيث يمثل دور الرئيس الذي يمثل فقط واجهة النظام مستبد لا يريد ترك الكرسي بالدارجة ولا يريد ترك الشعلة للشباب فهو فقط يوقع على المراسيم، فهو واجهة النظام خفي، هو الذي يقرر بلسانه و ينفذ بلسانه وهذا ما حصل في واقع الجزائر الذي آلت إليه.

يخشى الرعايا الحاكم ، لكن الحاكم يخاف من الزي العسكري لقوة خيالية دفعت بنفس التعسف للاحتفاظ بآخر من "خاطيني" الوطن بالتعسف كل من كان خاطيه أن يترك المتسع للمشايخ التي صامت عن الحق وأذنت للباطل .

-تبين أن من يحكم البلاد ليس رئيسًا ولا الوجوه السياسية التي تخاطب الناس ، فهم مجرد أناس بلا كلمة وبدون حرية. ، فلقد لقنت ما تقوله و ما تفعله من قبل أشخاص خفيين هم من يقررون وهم من يحكمون و هم من لهم السلطة والقوة و الهيمنة،وأن الكلمة الأولى و الأخيرة لهم و ليست لتلك الوجوه التي ألفها الشعب في خطاباتهم التي توهم الشعب بالتغيير و الحياة النزيهة و الكريمة و وعودهم الكاذبة التي تبعث في الشعب أملا مزيفا في الحياة.

الصورة (2) شخصية الرئيس الطاعن في السن

- شخصية القائد العسكري:

لعب دور ربيع هو ذلك القائد العسكري الذي يخشاه النظام المدني (الرئيس)(الصورة 03) و واضح انه يحكم بيده، لأنه من بيده مفاتيح السلطة و تحت قيادته الجيش و السلاح، و يمثل أن النظام الحاكم في أغلب دول العالم الثالث ليس النظام المدني، و إنما النظام العسكري و أن النظام العسكري إذا حكم بلاد ما يعيش فيه فسادا. – لكن تلك مفاتيح القوة هي من عامة الشعب و الجيش من الشعب، فمنهم الأخ و الأب و الأم فلن يرضى بتاتا أن يمس الشعب بسوء، وهذا ما تجلى في واقع الجزائر الذي كان الشعب و الجيش إخوة، وما كان

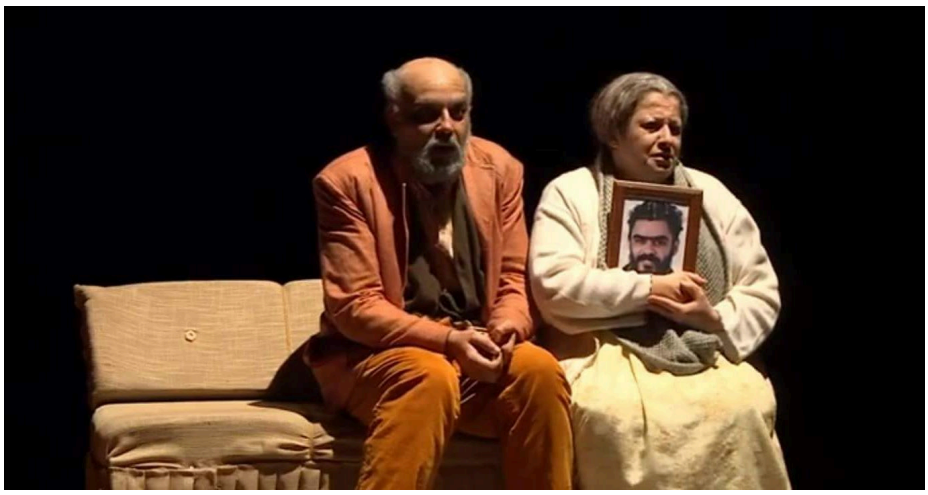
الشعب يردده في حراكه كل جمعة (الجيش – الشعب خاوة خاوة) و هو ما أدى بذلك النظام إلى سقوطه لأن الجيش كان في خدمة الشعب لأنه من صلبه و يمثل عائلته، فكانت الكلمة الأولى و الأخيرة للشعب. – حتى لم ترضخ لأوامر قادتها فمثلت أبهى صور السلمية بين عامة الشعب وبين البزة أو الكاسكيطة كما يسميها الشعب، و هو ما تردد في شعارات الشعب (نحي الكاسكيطة وارواح معنا) وهو شعار الشعب لأبناء الشعب في النظام.

الصورة (3) شخصية القائد العسكري

- شخصية الوالد و الوالدة (خاطيني):

لعبت" سميرة صحراوي "و" بوحجر بوتشيش "دور الوالدين الذين ليس لديهما سوى ولد (خاطيني) ،الذي قرر الرحيل و الهجرة و ترك والديه في كرب و ضيق (الصورة 04)، قرر ترك من رباه صغيرا، قرر ترك أعز ما لديه، تركهما في معاناة و هو إسقاط لواقع معاش الآباء و أمهات احترقت قلوبهم على أولادهم، وفي مشهد من المسرحية نلاحظ الأم تبكي و تمسك بصورة ولدها الذي غاب أهو حي أم ميت في مشهد مأساوي حزين عاشه كل من شاهد المسرحية، الأب خاطيه لأن المواقف تتناقض بكبر السن و تتهاوى بارتفاع أسعار المواد الغذائية و تكلفة الحياة الذليلة التي أصبحت بمرور السنين.

فالأب في المسرحية هو الأب في الواقع يركض وراء الخبزة كما يسميها الواقع، فلا هو قادر على أن يواكب طبيعة الشباب الذي ألهمه الغرب ولا يستطيع توفير ما يحلم به ولده في إسقاط مؤلم كما يعانيه الأب في تكلفة الحياة و غلاء المعيشة، لا هو قادر على ترك ولده و لا هو قادر على إبقاء ولده في نزاع بين موقفين كلاهما ليس بالهين.



الصورة(4) تظهر دور الوالد والوالدة (خاطيني)

- **شخصية الصحفية في المسرحية:**

لعبت دور الصحفية شهرزاد، عرض لواقع الإعلام والصحافة في الجزائر ، والذي وُجد أساسًا لخدمة النظام ويفتقر إلى النزاهة دون أن يخجل(الصورة05)، في زمن الألوان ظهر أن الإعلام هو أقدم مهنة في التاريخ، وراء الشاشة السوداء حقيقة زواج بين السياسة و الصحافة و بين الصحافة و رأس المال الفاسد، في كل المنظومات سيدات أولى تصنع القدر للرجل الأول إلا عندنا فالحريم من يقرر و إنما الحريم إعلام لم تستطع كياسات الحمام غسيل أوزاره النتنة.

– واقع الإعلام وزخرفته على النظام وظهوره في صورة خادم الشعب ، هو إعلام فاسد ، وسيط مقيّد بقيود السلطة ، إعلام مزيف وإعلام لا يهتم بالحقيقة و يخاف قولها، إعلام في خدمة الأنظمة الفاسدة، لكن مع الحراك أصبح الإعلام حرا مستقلا، الحراك أعطى لحرية الصحافة دفعة قوية لقول الحقيقة دون الخوف من السلطة، أعطاه القوة النقد نظام كان فيما قبل قول كلمة ضده تؤدي إلى السجن أو الموت ، كلمة حق تقال مكانها كلمة باطل و تزييف للحقائق بما كان الإعلام يلعب دور كما يسميه الشعب بالدارجة (الشيتة) للنظام .

الصورة(5) تظهر دور الصحفية في المسرحية

- الشخصيات الثانوية:

وتم تمثيله في باقي الشخصيات التي زادت في إظهار نوع من الاندماج مثل ادوار الشرطة في مواجهة الحركة وهو ما ظهر في البزة الرسمية فمثلوا طبقة المغلوب في أمرهم فلا هم ضد الحراك و لا هم مع النظام، فهم يمثلون أرباب أسر يعيلونهم وذاك عملهم و رزقهم، فلا هم تركوا البزة وانظموا إلى الشعب و لا هم ضد الشعب.

– فالشخصيات الثانوية هي شخصيات مكملة للعرض المسرحي و مكملة للشخصيات الرئيسية في المسرحية و تكون أدوارها صغيرة غير مؤثرة في العرض بشكل مباشر.

- **السينوغرافيا في مسرحية خاطيني.**

. **تعريف السينوغرافيا:** إن مفهوم السينوغرافيا موجود منذ فترة طويلة ويعتبر حديثًا في استخدامه. ومن ثم فإن السينوغرافيا هي تصوير للفضاء المسرحي وتشكيله بتزويده بمجموعة من العلامات المرئية والمسموعة. وذلك لتوضيح معاني النص الدرامي.

تحول المسرح من مجرد عمل بلاغي إلى حالة تصويرية. رمقت انجلترا في القرن الثامن عشر ومع التوصل إلى أساليب وتقنيات حديثة،واستخدام أجهزة مسرحية أكثر تعقيدا،تزايدت القدرة على إنتاج مزايا تصويرية أعظم أدت في النهاية إلى تعديل مفهوم العرض المسرحي بشكل عام.والفراغ السردي هو تركيبة شاملة تستخدم وتنفذ أدوات متنوعة لإعداد المسرح؛ من أجل توليد موضوعات مسرحية ومؤثرة وعاطفية .ومن ثم، فإن الفراغ السردي يشكل بيئة يمكن الوصول إليها جسديًّا تعمل كوسيلة لنقل المعلومات أو العواطف .فهو يمكِّن الزائر من المشاركة، وهكذا تظل الانطباعات لفترة أطول في ذاكرة الزوار.

تستعمل السينوغرافيا عدة أوجه من أدوات تجهيز العرض لمختلف التخصصات الإبتكارية ، مثل: الهندسة المعمارية، والتصميم الداخلي، والتصوير، والضوء، والصوت، وتصميم الوسائط، والأداء، والفنون الجميلة، وفن التركيب، والمسرح، والأوبرا، والسينما .ونظرًا للتفاعل بين التخصصات المختلفة والمعالجة الديناميكية للفراغ، فإن السينوغرافيا قادرة على إنشاء فراغات تجريبية يمكن استكشافها جسديًّا، وتتميز بتجربة جمالية، وتوجه متزايد للزائر.

تمثل «متغيرات السينوغرافيا» وهي المحتوى والهدف والمساحة والمتلقي، بالإضافة إلى الدراما الأساس ونقطة انطلاق كل خطوة لتطوير مفهوم المعرض، الذي يتم إنشاؤه باستخدام المحتوى والتصميم الشامل وهي:

1. يمثل «العنصر» المصدر أو الشيء الأصيل، حامل المعاني وراوي القصص.
2. يمثل «المحتوى» السرد العام، ورواية القصص، والمؤامرة، والرسالة.
3. يحدد «الفراغ» خطوط المكان؛ إنه يمثل السرد، ومساحة العرض المصممة، والمسرحية.
4. «المتلقي» هو المرسل إليه الرئيسي أو الزائر؛ ويعتمد إدراكه على علاقته بالأشياء، والمحتوى، والفضاء، والتصوير السينمائي، والدراما.
5. تمثل «الدراماتورجي» أو فن التأليف المسرحي الخيوط الإرشادية من خلال المعرض وهيكل تجربة الزوار.

يجعل السينوغرافيا مساحة رائعة ومثيرة ومصممة للرقص. تتيح أدوات السينوغرافيا للمصمم إنشاء تجربة تخيلية تحفز جميع الحواس ، هذا وتقدم عروض السينوغرافيا الحديثة سلسلة من الاستراتيجيات المختلفة لتقديم العناصر والمحتوى؛ مما يأتي بمنظور جديد ومثير للدهشة في تصميم المعارض[1].

- العلاقة السينوغرافية:

مكونات الأداء المسرحي من السينوغرافيا والحركة وأداء الممثل وغيرها كلها تساهم في هيكل العرض ، تتحد لتشكل (لغة الصورة)، فديناميكية الصورة تشكل سلسلة من الصور تشير إلى تواصل مستمر و أفكار و معان، و تقرأ بالمستوى الفكري و النفسي و بالتالي فإن محاولة القراءة و الوقوف على مكونات الصورة و مسح معالمها ما هو لا منتمي و ما هو غامض و مشوش، بأكثر دقة ما لا يقرأ أو ليس له معنى، المتفرج دائما يبحث عن الهدف و المعنى من خلال الصورة، من خلال التشكيل الحركي للمشهد " فالقدرة على بناء تركيب الصورة و القطع و على فهم كيفية تربيط الألوان هي الإسهام الخاص الذي يمكن للسينوغرافي أن يقدمه للعمل المسرحي[2].

إشارة السينوغرافيا هي فهم لما تعنيه جميع عناصر السينوغرافيا ، على سبيل المثال ، الملابس الممزقة هي دليل على الفقر و الضوء الخافت دليل على الحزن أو موقف محزن، من خلال هذا فإن السينوغرافيا و استخدامها مع حركة جسد الممثل، فالديكور تؤدي بالضرورة إلى حركة الممثل، من خلال هذا يتضح أن المسرح هو عبارة عن لوحات متناغمة و متدفقة تحقق اللغة البصرية لسياق العرض كله، فمن خلال السينوغرافيا و جسد الممثل، يتكون الهدف و المعنى[3].

و من دون ذلك فإن العرض المسرحي تتحد جميع العناصر و تشكل مشاهد منسجمة نستخلص منها رسالة بصرية وسمعية تتجه إلى المتفرج و هذه ما تسمى بالعلامة السينوغرافية .

- مميزات السينوغرافيا الناجحة:

— أن تكون هادفة وتخدم العرض المسرحي والمشاهد على حد سواء.

— أن تكون شاملة ومنفتحة وتوائم المؤثرات السمعية والبصرية والحركية.

— أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية.

— أن تكون مشوقة وحارة وممتعة للمشاهد.

— أن تكون مؤثرة وعلى جانب كبير من الدهشة لتشد انتباه المشاهد.

[1] علا محمد،خريف 2018 «العلم والفن10،فبراير 2019،https://www.museums-exhibiting-europe.de

[2] هاورد، باميلا، ما هي السنوغرافيا، ص11

1 .ينظر، الحموي، حازم، في السينوغرافيا ص54

– أن تكون كتابة ثلاثية الأبعاد(عرضا وطولا وعمقا)
– أن تتسم بالرمزية والإيحائية والشاعرية و التناصية.

– أن تكون تجريبية و حداثية ومتسمة بالتناسق الدلالي.

– أن تنبع المشاهد من رغبات الممثل وقناعاته الجمالية والتصويرية.

– أن تستخدم التقنيات الحديثة والرقمية خاصة بما يخدم المؤثرات الفنية.

- **أنواع السينوغرافيا:**

- هناك نوعان من السينوغرافيا من حيث المستوى الفني: فهناك السينوغرافيا الكلاسيكية والسينوغرافيا الطليعية أو التجريبية.

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية على ما هو زخرفي وخارجي و تتميز بسمو الديكور وكثرة القطع التي تملأ الخشبة ووجود مجموعة من الإكسسوارات التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيلية كما أنها تحاكي الواقع بحرفية مباشرة أو غير مباشرة.

أما بالنسبة للسينوغرافيا التجريبية ، فهي عبارة عن سينوغرافيا شاملة تجمع بين تقنيات المسرح الرديئة لغروتوفسكي ، واستخدام الرموز السيميائية المرئية والإيحائية ، واستخدام الفولكلور ، واستخدام الرقص والغناء وجسم الممثل (الكوريغرافيا) والاستفادة من التكوين والتشكيل.

جميع الفنون المرئية المتعلقة بالرسم والنحت والعمارة والنقش والرسومات مكننا التحدث عن أنواع مختلفة من السينوغرافيا على مستوى التوظيف. هناك سينوغرافيا وظيفية وغير وظيفية وسينوغرافيا ثابتة وسينوغرافيا متحركة وديناميكية تتسم بالحيوية وحرارة الصراع الدرامي والحياة المفعمة بالتوتر.

- كما يمكن الحديث على مستوى الوسائل عن:

سينوغرافيا فوتوغرافية وسينوغرافيا رقمية وسينوغرافيا مسرحية وسينوغرافيا كوريغرافيا وسينوغرافيا سينمائية وسينوغرافيا إذاعية وسينوغرافيا تشكيلية.

ومن حيث التأثير:

نلقي سينوغرافيا ذهنية عقلية وسينوغرافيا انفعالية وجدانية وسينوغرافية حسية حركية.

- **ومن حيث ما هو فني وجمالي:**

تتعدد أنواع السينوغرافيا حسب تنوع المدارس والاتجاهات الأدبية والمسرحية. يمكننا التحدث عن سينوغرافيا واقعية ، سينوغرافيا طبيعية ، سينوغرافيا بيوميكانيكية ، سينوغرافيا خيالية ، سينوغرافيا بشعة ، سينوغرافيا شعرية ، سينوغرافيا واقعية سحرية وسينوغرافيا رمزية وسينوغرافيا سريالية

وسينوغرافيا تكعيبية وسينوغرافيا تجريدية وسينوغرافيا تراثية وسينوغرافيا فارغة أو صامتة وسينوغرافيا سوداء وسينوغرافيا أسطورية ميتولوجية وسينوغرافيا طقوسية / دينية وسينوغرافيا عبثية وسينوغرافيا وثائقية تسجيلية وسينوغرافيا جسدية كوريغرافية وسينوغرافيا رقمية إلكترونية.

- **من حيث المكونات والعناصر :**

هناك سينوغرافيا الصوت وسينوغرافيا الموسيقا، وسينوغرافيا الحركة وسينوغرافيا الجسد وسينوغرافيا الكلمة وسينوغرافيا الإضاءة وسينوغرافيا الألوان وسينوغرافيا الأشياء وسينوغرافيا الأزياء وسينوغرافيا التلقي والصالة وسينوغرافيا المكان.

بل هناك أنواع أخرى من السينوغرافيا في مجالات أخرى كسينوغرافيا المعارض وسينوغرافيا الرقص الاستعراضي وسينوغرافيا الكرنفال وسينوغرافيا الألعاب[1].

- **أدوار السينوغرافي واختصاصاته:**

للسينوغرافي دورا هاما في تأخير العرض الدرامي وتفاقم العمل المسرحي، فهو يقدم خدمات جلى للمخرج حيث يساعده في تزيين الخشبة المسرحية وزخرفتها وتعميرها وبنائها وتأثيث الركح الدرامي بالصور التشكيلية والصور الموسيقية والصوتية، وتوضيب الصور اللفظية في علاقة بالصور الجسدية. ومن هنا، يقدم السينوغرافي مساعدة كبرى للمخرج من حيث تسهيل عملية تنظيم المكان وترتيبه وتنضيده وخلق شاعريته الجمالية ليأتي المخرج ليعطي إشارة الانطلاق للشروع في إنجاز العمل من خلال تقديم قراءاته المشهدية وتحويل ما هو مكتوب إلى ما هو بصري جسدي وسينوغرافي. ويمكن اعتبار السينوغرافي في الحقيقة مخرجا مساعدا أو مخرجا ثانيا للمخرج. وإذا فشل السينوغرافي في عمله وتزيين الخشبة وتأثيثها مكانيا، فإن هذا العمل سيؤثر بلا ريب سلبا على عملية الإخراج بشكل كلي.

وإذا كان عمل السينوغرافيا في الأيام الخوالي يتعلق بالزخرفة ووضع الأثاث على الخشب ، فإن دوره الآن واسع ومهم للغاية ،'' ليس لكونه يتيح انتشارا واسعا للنص الدرامي فحسب، ولكنه يفهم باعتباره إضاءة له وللفعل الإنساني، بغاية تشخيص وضعية، وتحديد معنى الإخراج المسرحي في إطار متبادل بين الفضاء والنص. إن السينوغرافيا، إذاَ، نتيجة تصور سيميائي للإخراج المسرحي؛ فهي تقوم بوضع ترابط بين مختلف المكونات المشهدية''.

وتتنوع علاقة السينوغرافي مع المخرج أثناء الشروع في تنفيذ العمل المسرحي، فيمكن في هذا الصدد الحديث عن أنواع ثلاثة من العلاقات: علاقة استقلالية، وعلاقة تنسيق وتشاور، وعلاقة تداخل وتقاطع[2].

[1] د.عائشة الحكيمي،دراسات عن فنون السينوغرافيا،09فيفري 2017،https://atitheatre.ae

[2] منتدى الثقافة و الفكر و الأدب ، ديوان العرب، (موقع) الاثنين 11 أبريل 4119 ، إعداد جميل حمداوي.

- **السينوغرافيا في مسرحية خاطيني:**

للسينوغرافي دور مهم في تحبيك العرض الدرامي و تأزيم العمل المسرحي، فهو يقدم خدمات جلي للمخرج حيث يساعده في تزيين الخشبة المسرحية و زخرفتها و تعميرها و بنائها و تأثيث الركح الدرامي بالصور التشكيلية و الصور الموسيقية و الصوتية، و توضيب الصور اللفظية في علاقة بالصور الجسدية،فكيف كانت السينوغرافيا في مسرحية خاطيني؟

أسس ديكور العرض في المسرحية على نوع من التقشف الدال على الزاد المعرفي المستغل بنباهة " وقد تأثر بريخت بالمحتوى للمسرح الصيني، لا سيما حالة التقشف بالحركة و اعتماد الرمز المكلف و الأدوات البسيطة التي من أنها أن تخلق لدى المتلقي وازعا للتفكير و تحريك المخيلة و المشاركة في إصدار الحكم"[1].

كان هناك في المسرحية و في هذا العرض اللافت عنصر غاية في القوة و القدرة الكبيرة على الاستبدالات الإنسانية من مشهد إلى أخر كان الديكور يتغير كلية بسرعة، و تلك سمة طاغية على المسرحية جعلت الخشبة حية باستمرار.

لن يلاحظ المتلقي أثناء إسدال الستار، أو لحظة إطفاء الأضواء تغيير ديكور بعض المشاهد، أي تبطئة في استبدال الخشبية ككل يتقشف واضح استبعد الزحام الممكن.

لقد تفادى العرض عنصر الإطناب بمنح الديكور دلالات غاية في التركيز لأنها ضرورية للمسرحية و جاء مدروسا بإتقان و بتميز ظاهر بين للجمهور المتلقي بعيدا عن الرمزية التي يتميز بها المخرج أحمد رزاق في مسرحياته.

و السينوغرافيا كتصميم فني أو تقنية تكمن في تصميم الملابس و عناصر مشهدية كالديكور و المسرح ككل، " أكد مخرج المسرحية اعتماد سينوغرافيا بدت فيها أشكال الديكور و الملابس باهتة اللون، يتخللها اللون القرمزي القريب إلى الدماء، الوجوه شاحبة، الملابس البالية" و اعتبر أن الانتقال في العرض من المشهد العام المصغر و رصد التفاصيل الدقيقة بدا جليا كالصور المركبة مثل التلفزيون بمؤثرات البصرية و الصوتية و الحمام و المكتبة[2].

– و السينوغرافيا في المسرحية تخللها العديد من الأغاني الشعبية فكانت عبارة عن خطاب شعبوي محض و في ما يلي دراسة في عناصر السينوغرافيا في المسرحية:

2 .المسرح و القضايا المعاصرة، الدكتور يحيى البشتاوي، الأكاديميون للنشر و التوزيع، ص25

[2] موقعar.maberler.com.جريدة الأناضول.21.02.2021.بقلم حسان الدين إسلام(مقال)

– المسرحية:

شكل من أشكال الأدب يكتبه كاتب مسرحي ، ويتكون عادة من الحوار أو الغناء بين الشخصيات ، والنص المخصص للأداء المسرحي بدلاً من مجرد القراءة [1]. يتم تقديم المسرحيات على مستويات مختلفة، و الموسيقى في مسرحية " خاطيني " كانت عبارة عن خطاب شعبوي و كانت موسيقى من المجتمع الجزائري باللغة العامية و ألحانها من عمق التراث تؤدي رسالة و توحي بالمكان و الزمان الذي تدور فيه أحداث المسرحية.

- الإضاءة:

تعد الإضاءة من بين العناصر أساسية في العرض المسرحي ، ويحتفل العرض بحضوره الفعال ، ولها فعالية على ازدهار المشهد وتزيد من شوق المتفرج خاصة على الصورة المسرحية التي يشاهدها ، لا تقتني الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطوير تقنياتها ، ولكن من المعالجة الواعية والمدروسة لكل مفتاح ، حتى لو كان العرض بأكمله راضيًا بثلاث حركات أو أكثر أو أقل ، ومن بين أهداف الإضاءة في المسرح:

الزمان (ليلا، نهارا) و المكان (حديقة، منزل) ، التعبير عن الجو النفسي للشخصيات (مؤامرة، حزن، حب، ظلم)،إبهار المتفرجين و لفت أنظارهم و تحريك مشاعرهم وعواطفهم،إبراز الحجم و الكثافة، الإبهام بالحركة، تأكيد حدود الأشياء[2].

الإضاءة في المسرحية كانت قوية نسبيا في معظمها مع التركيز في الشخصيات الرئيسية و خافتة في مشاهد الحزن إلى شبه مظلمة في تصوير بعض المشاهد.

الصورة (6) تظهر الإضاءة في المسرحية و مدى تركيزها على الشخصيات الرئيسية

2أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، قيس عودة قاسم الكناني، ط1

[2] أضواء على المسرح المدرسي و دراما الطفل، جمال محمد النواصرة، دار الحامد للنشر و التوزيع، ص100

- **الملابس:**

إن للأزياء والملابس موقفا هاما و كبيرا في الأداء المسرحي وهو معاونة المشاهدين على الصوغ والتعبير للخصائص المسرحية المميزة، كما تعاون في معرفة الحقبة الزمنية والمكان الذي وقعت فيه المسرحية ويمكن للملابس تحديد الوقت من اليوم وتحديد الفصل والمناسبة وتقديم معلومات عن الشخصيات مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية و المكانتين الاجتماعية والاقتصادية، كما يمكنها توضيح العلاقة بين الأشخاص والتعرف على الفئات المتحاربة وتعبر عن الجو العام للمسرحية وأسلوبها والجو العاطفي السائد في كل مشهد. يدرس مصمم الأزياء النص بشكل دقيق للتشاور بشأنه مع المخرج ومصمم الديكور والإضاءة للتأكد من أن أفكاره تتناسب مع التفسير الصحيح للمسرحية. كانت ملابس التمثيل في الاحتفالات الدينية لدى معظم الأمم الأولى رمزية إلى ابعد حد فكان لكل إله من الآلهة المشخصة زي نمطي خاص أما ممثلو المأساة الإغريقية القديمة يستعملون إلى جانب الأقنعة و الأحذية نوعين من الزي (تشيتون) وهو رداء طويل وفضفاض يمتد من الكتف حتى الكاحلين، كما كانت هناك ملابس تصنع للملوك والرعاة والشحاذين والمحاربين وفي الملهاة اليونانية كان الممثلون يستخدمون الرداء المنتفخ أو لباسا ضيقا له لون جلد الآدمي، كما كانت تستخدم بعض الملابس والأقنعة التي تمثل بعض الحيوانات والطيور والسحب وفي المأساة الرومانية كان الزي اليوناني هو المستعمل في الغالب وفي الملهاة الرومانية كان هناك خليط بين الطابع اليوناني والرمزي فقد كان اللون الأبيض للعجائز من الرجال والرمادي للطفيليين والأصفر للبغايا، اما في العصور الوسطى فالشخصيات العادية ترتدي زي الحياة اليومية والشياطين تتقمص أشكالا حيوانية[1].

و بدت الملابس في مسرحية " خاطيني " باهتة اللون بالية و ذلك لخدمة العرض المسرحي الذي يصور الحالة التي كانت فيها الشخصيات هي فقيرة فلابد إذن أن تكون بالية لتعكس واقع المجتمع و الواقع المعيش لعائلة خاطيني، أما شخصيات الرئيس و قائد الأركان فكانت ملابس تعكس المرتبة و حالة السلطة الحاكمة.

- **الممثل:**
- **ما الممثل؟**

هل هو ذلك الشخص الذي يستخدم لغة الجسد في الإيحاءات والإيماءات والإشارات والترميزات مدعمة بحوار يلقيه، يحمل موضوعات ما اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، له عوالمه و اشتغالاته الخاصة والمدعمة بإرشادات المخرج وما تمليه عليه حوامل العلامات الأخرى في الديكور والملابس والإكسسوارات وفنون السينوغرافيا وغيرها؟ الممثل أيقونة (بوصفه شخصاً عادياً) قبل ولوجه الخشبة، لكنه على الخشبة يتحول لعلامة، والأخيرة ستلد علامات بوساطة الجسد تارة، وتارة أخرى، بتفاعلها مع العلامات المحمولة «الأزياء، الديكور، الموسيقى، الإضاءة، الإكسسوارات». ولكنها تموت مع العلامات التي استنفدت تأويلها زمنياً، أي عبر زمن العرض المسرحي، أو أن الممثل «رابط حي بين نص المؤلف وإرشادات المخرج من جهة، ونظر وسمع المشاهد من جهة أخرى، وهو يجسد الشخصية التي يتحقق وجودها من خلاله، هو . قبل كل شيء- حضور مادي، فوق الخشبة، يحقق تلك العلاقة الملموسة مع الجمهور». يبقى الممثل على اختلاف النظريات منذ المسرح الإغريقي وإلى نظريات ستانسلافسكي ومايرهولد والملحمي التغريبي بريشت وإلى نظرية المسرحي أحمد شرجي، وهو يحفر في علم

[1] المرجع نفسه،ص138

السيميولوجيا وتمظهراته على خشبة المسرح مثمراً لنا نظرية «الممثل الباحث» بعد جهد جهيد وإضافة نوعية إلى فن المسرح العظيم، يبقى هذا الممثل قمة هرم الفن الدرامي[1].

وكان الممثل في المسرحية بملابس باهتة، يتخللها اللون القرمزي القريب من الدماء و الوجوه شاحبة، و اعتمد المخرج هذه السينوغرافيا لتبيان حالة البؤس و الحزن و الهم الظاهرة على وجوه و أجساد الشخصيات المجسدة للدور.

2- التأثيث السينوغرافي (الديكور الإنارة الألبسة):

من بين جميع عناصر العرض،لعب الأثاث السينوغرافي الدور البطولي، حيث تميزت كل لوحة من لوحات العرض (لوحات بدل الفصول) بأثاثها الخاص، عبر الفضاءات المكانية الخمسة التي أشرنا إليها سابقا، بالإضافة إلى توزيع عناصر السينوغرافيا على الخشبة، الذي يكون أفقي الانتشار، حينما يكون موضوع المشهد خاصة بالسلطة وخطابها، ويكون عمودية صاعدة من عمق الخشبة حين يكون موضوع المشهد: الشعب وصوته. ولهذا التوازن بين الأفقي والعمودي في التأثيث دلالات فنية (رمزية) بليغة ترفد الخطاب وتقوي موقف الممثلين وتسهل أداء أدوارهم في كل فصل. على الرغم من الجاهزية النمطية لهذه الأدوار.

لعب دور الإضاءة دورًا رئيسيًا في كل من الأبعاد الأفقية والرأسية. إنها إضاءة شاملة وخافتة في جميع اللوحات.، ماعدا المشهد الأخير من اللوحة الأخيرة في هذا العرض التي تخلى فيها المخرج عن الإنارة شاملة الثابتة والانتشارية على كامل الخشبة (التي وظفها في كل اللوحات)، واستعمل في آخر مشاهده الإضاءة التقنية المترددة بتناوب سريع وخاطف بين الأبيض والأسود، أثناء موجة الاعتقالات والصراع بين المتظاهرين والعسكر، لتنتهي بإضاءة قمعية (douche)، على شخصية إيمان حبيبة الشاب "خاطيني" في صرخة مدوية (خلاااااص). تضع نقطة ختام العرض.

الصورة (7) تظهر شخصية إيمان حبيبة الشاب "خاطيني" في صرخة مدوية (خلاص)

[1] المسرح التفاعلي، من الصفر إلى العرض، وسام عبد العظيم الجوذري، دار النشر، ص 151 ،KtabINC

إن المؤشر الدال على حالة الكبر والعجز هو الإضاءة المستمرة والمنتشرة للخشبة "بلون الأصفر الأرجواني"خاصة بانعكاسها على ملابس (أسمال الممثلين الشيوخ، ومتناغمة مع التأثيث الفضائي) (أثاث البيت الخزانة والتلفاز القديم. ومكتب الرئيس، والحمام، والمقهى)،وكلها فضاءات بدت بفضل هذا اللون في الإنارة فضاءات رثة ومتهالكة منتهية الصلاحية، مثلها مثل الشخصيات الشائخة للممثلين، ومن جهة ثانية كان خطاب الإنارة وظيفية جدة ومتناغمة، مع الخطاب اللفظي لبعض الشخصيات حول أزمة إنارة الوطن، الذي انطفأ مع رحيل الشباب المهاجر لينير أوربا، تاركة مصابيح البلد مطفأة لا تجد من ينيرها.

يجب أن نلمح إلى أن هذا النوع من الإضاءة (الانتشار العام باللون الأصفر البنفسجي شبيه بجدة ، ولكنه يكاد يكون مماثلًا لنمط الإضاءة في ترشاكة -2016) من قبل نفس المخرج ، والتي تعود إليه هنا بهذا التشابه ، والذي كان موضوعه بدوره مشابه لموضوع هذه المسرحية : من صراع بين سلطة عسكرية وشعب عاطفي مستضعف، وقضية الثورة وإشعالها، وانتقاد حب السلطة والتمسك بها إلى آخر رمق، لدى المتسلطين على الشعب. لتطغى على المسرحيتين أزمة الإنارة التي لا تحسم إلا بإشعال شرارة الثورة الشعبية على الاستبداد.

الصورة (8) تظهر صراع بين سلطة عسكرية وشعب عاطفي مستضعف.

ولعل المميز في مسرحيتي "طرشاقة" و "خاطيني"، هو أن أزمة النور المشتركة والوظيفية، التي لعبت دورا مزدوجة سواء من حيث الشكل البنائي أو من خلال الموضوع الضمني، حيث كان جوهر الخطاب في موضوع المسرحيتين هو أزمة إنارة وتنوير، القائمة على ضعف الإنارة وتناغمها مع الموضوع العرضين وخطاب شخصياتهما.

بفضل تقنية الإضاءة هذه ، تتشابك جميع خطابات الجهاز العرضي(خطاب الموضوع، خطاب الإنارة، خطب السينوغرافيا من إضاءة وتأثيث وألبسة، خطاب الهيئة الكاريكاتورية للممثلين) ، مع الخطاب اللفظي للشخصيات وأسلوب أدائهم الكاريكاتوري، مما منح الخطاب الشامل للعرض بعدة بوليفونية (متعدد الأصوات) وقيمة دلالية بليغة ومضاعفة ورغم نقاط الإشعاع والقوة في جهاز العرض وعناصره الشكلية، وطريقة إدارتها

الإخراجية، الهادفة إلى تحقيق الفرجة في تلقي هذا العرض، فقد اعترته بالمقابل نقاط ضعف واهتزاز عديدة وجبت الإشارة إليها والاستفهام حولها[1].

[1] الهيئة العربية للمسرح،محمد الامين بحري،26ماي2020،جامعة بسكرة الجزائر

الخاتمة

الخاتمة :

المسرح هو فن أداء مسرحية أو كوميديا،ونوع أدبي معين، والمبنى الذي تقام فيه العروض المسرحية،وهو قبل كل شيء عرض حي ، يتم أداؤه أمام المتفرج. النص عبارة عن نتيجة يفسرها المخرج ويؤديها الممثلون والفنيون.

لذلك فإن المسرح يحرك أصحاب مصلحة مختلفين: الكاتب المسرحي ، الذي يؤلف النص المسرحي والمسرح هو فن يُحول فيه الممثلون النص المكتوب إلى عرض تمثيلي من خلال مساعدة المخرج، والمؤلف، كما أنه فن يروي قصة ما من خلال مجموعة من المشاهد التي يقوم بها الممثلون أمام الجمهور، وغالبًا ما يسعى فن المسرح إلى هدف توصيل رسالة للمجتمع، أو تصويرها.

يعتبر الممثل من أهم عناصر العمل المسرحي ، فبدونه لا يمكن أن تصل فكرة المسرحية إلى المتلقي ، فهو الفنان على المسرح ، والفن لا يأتي بمفرده دون امتلاك بعض الميزات ، ودون امتلاكه بعض المهارات التي يمكن اكتسابها وتدريبها.

غالبا ما يقوم الممثل من خلال الشخصية التي يؤديها بتوصيل الرسائل والأفكار المرجوة من العمل الملقى بهدف تسلية الجمهور .كذلك وقد يقوم الممثل في مسيرته المهنية بعدة أمور فنية أخرى إلى جانب التمثيل مثل الغناء والرقص، وعزف الموسيقى لعل أفضل إيجابيات التمثيل بعدها كل البعد عن الأعمال الروتينية، حيث تكون طبيعة العمل ميدانية ليست مكتبية على الإطلاق، كما يمكن الممثل القيام بالعمل الحر عن طريق إعطاء دورات وحصص في التمثيل و لكي يحقق دوره على الشكل الصحيح لابد أن تتوفر فيه عوامل وشروط عديدة يكتسبها عبر التكوين و الإعداد النظري والتطبيقي، ومن الضروري أن يعمل كل الأدوار, لكن بالمقابل على المخرج أن يمتلك الرؤية والاختيار المناسب للممثل , والعملية الفنية هي مشتركة بين كافة الأطراف, فالمخرج يشرح للممثل المطلوب من طبيعة الدور وبعده وعمقه وكيفية العمل عليه, والمفترض بالممثل من جهة ثانية أن يكون لديه الخبرة والإلمام بالتقنية والتناول الأدائي ثم الاجتهادات لإعطاء الدور لمعة خاصة حتى لو كان يجسد دوره وفق ملاحظات المخرج, لذلك نقول هذا الممثل متميز, كونه فهم الشخصية وأعطاها أبعاداً وملامح من حيث المضمون وبالتعاون مع المخرج وقيادته.

وظف المخرج" أحمد رزاق" نهجا بسيطا في حمل الحراك من الشارع إلى الركح في عمل فني متميز و إبداعي للغاية حول واقع البلد و همومه الفكرية والاجتماعية و طريقة إدارته وعن فلسفة الحراك البسيطة التي تجعل منا الحرص على ديمومته واجبا على كل مواطن إيجابي غيور على هذا الوطن .

كل ذلك في قالب أحيانا فكاهي، وأحيانا أخرى د ارمي، عبر مشاهد متنوعة قوية، بفضل إخراج مسرحي بارع و أداء تمثيلي رائع لجميع الممثلين، مشاهد تتقاذف مشاعرك بين الألم و الأمل، و تحيي فيك الثقة في غد مشرق يسترجع فيه المسرح دوره كضمير حي للمجتمع، ولا يمكننا أن نذكر عنصر الكوريغرافيا ، الذي يمكن أن يلعب دورًا مهمًا في الأداء المسرحي حتى لو لم يكن يحتوي على رقص. يتشكل البعد الكوريغرافي للأداء المسرحي من خلال العلامات الحركية التي تنتج عن الاختلافات في شكل الأداء ، وحركة الجسد على المسرح ومكانه في الفضاء المسرحي ، والتجانس أو التعارض بين الكلام والحركة ، وهي عناصر مرتبطة بإيقاع الأداء ، ولكن الشيء الأساسي والمهم الذي يمكن أن يسلط الضوء عليه هو الممثل ، إنه السيد على المسرح ، وهو الشخص الذي يصنع الشخصية بأكملها.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر:

القران الكريم،رواية ورش عن الإمام نافع.

قائمة المراجع:

- حنان قصاب، مارس الياس،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون،ط1 1997 بيروت .
- فرد بمليت وجيرالدايس بنتلي، فن المسرحية تر:صدقي خطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر نيويورك1996 .
- أبو حسن السلام،فنون العرض المسرحي ومناهج البحث دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية 2004 .
- إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية،دار المعارف،مصر،1985.
- جيلين ولسن ،سيكولوجية فنون الأداء،ت د شاكر عبد الحميد،عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،كويت،2000.
- د.حنان قصاب حسن ود.ماري الياس،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض العربي- انجليزي فرنسي،مكتبة لبنان.
- ناشرون بيروت.1997،ص398.
- عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا.
- أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية.
- حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، د ط، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
- ريكان إبراهيم،رؤية نفسية للفن،(دار الشؤون الثقافية العامة،1997).
- أرسطو فن الشعر،ت إبراهيم حمادة،(القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ،1982).
- كمال عيد،فلسفة الأدب والفن،(ليبيا،تونس:الدار العربية للكتاب،1978).
- عقيل مهدي يوسف ،نظرات في فن التمثيل،(الموصل:مديرية دار الكتب للطباعة و النشر،1988).
- محمد زغلول سلام،المسرح و المجتمع في مائة عام،(الإسكندرية :منشاة المعارف الفنية للطباعة و النشر د.ت)

- و.فرانكفورت و آخرون،ما قبل الفلسفة،ط2،ت:جبرا براهيم جبرا:المؤسسة العربية للدراسة و النشر،1980).
- سمير سرحان ،دراسات في أدب المسرح،(بغداد :دار الشؤون الثقافية،د ت)،
- عبد الرحمان صديقي ،المسرح في العصور الوسطى،(القاهرة :الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر،1969)،
- جان فرابيه و جوشار،ا،م،المسرح الديني في العصور الوسطى،ت:العصور الوسطى،ت،محمد قصاص(القاهرة:المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر،د ت).
- ويليام شكسبير،مسرحية هاملت،ت،جبرا إبراهيم جبرا،(القاهرة:دار الهلال،د ت).
- ل.كياريني.برنارو.فن الممثل،الدار المصرية للطباعة و النشر،الإسكندرية.
- عبد المجيد شكير، الجماليات، بحث في المفهوم، ومقاربة للتمضهرات و التصورات ، دار الطليعة الجديدة، دمشق، سورية، ط1،2004.
- هوايتنج فرانك :المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970.
- أستون الين:المسرح والعلامات، تر:سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996 ،القاهرة.
- كارلسون مارفن : أماكن العرض المسرحي ، تر : إيمان حجازي، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة، 2002.
- هلتون جوليان : نظرية العرض المسرحي ،تر : نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
- هاورد، باميلا، ما هي السنوغرافيا.
- أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي، قيس عودة قاسم الكناني.
- المسرح و القضايا المعاصرة، الدكتور يحيى البشتاوي، الأكاديميون للنشر و التوزيع .
- الحموي، حازم، في السينوغرافيا.
- أضواء على المسرح المدرسي و دراما الطفل، جمال محمد النواصرة، دار الحامد للنشر و التوزيع .
- المسرح التفاعلي، من الصفر إلى العرض، وسام عبد العظيم الجوذري، دار النشر.

المراجع باللغة الفرنسية : -

- Patrice pavise.dictionnaire de theatre.edution dunod.1996.paris
- http//www.awu-clan.org/oo/study oo/146-1/bookoo-sdoo6.htm

الرسائل الجامعية:

- حايك أمينة ، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية و التكوين الأكاديمي ، مذكرة تخرج ، جامعة وهران ، 2006 .
- الهيئة العربية للمسرح،محمد الامين بحري،26ماي2020،جامعة بسكرة الجزائر .

المجلات : -

- باتريس بافيس: الفضاء في المسرح.ت:محمد سيف ،مجلة الأقلام ،دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة و الإعلام، ع2،السنة25،بغداد، .1990
- – المسرح في العصور الوسطى،ت:فريدة ضياء شكارة:مجلة الثقافة الأجنبية،العدد4 ،بغداد،دار الشؤون الثقافية،1987.
- سعد محمد راضي،لغة جسد الممثل الزمكانية في العرض المسرحي،مجلة مداد الآداب ،العدد العشرون 571.
- عبد المجيد شكير،قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي،دمشق،سوريا، مجلة العلامة ،العدد الثاني 2016.
- جريدة الاناضول.21.02.2021.بقلم حسان الدين إسلام(مقال).
- ويلسون جلين ،سيكولوجية فنون الأداء ، تر شاكر عبد الحميد،مجلس الثقافة و الفنون ، الكويت ،2000.
- منتدى مجلة الفنون المسرحية، أساسيات فن التمثيل، (مقال)، إعداد عمر قاسم،الإثنين 24 نوفمبر 2014.
- صحيفة المثقف، قراءات نقدية (أدب المسرح) ، تاريخ المقال11/2017، العدد : 4102 . إعداد، د- جميل حمداوي.

المواقع الإلكترونية :

- سامي الزهراني ،مجلة القافلة ، المثل المسرحي: حياة مختزلة ، يوليو – أغسطس / 2015 م .
/https://qafilah.com/ar/
- http//www.googlel/dz/ijabat،تاريخ الزيارة 16.04.2013 .
- محمد الأمين بحري،مسرحية خاطيني لأحمد رزاق- الرهان الفني للمسرح الشعبوي،26ماي2020،
atitheatre.ae//مسرحية-خاطيني-لأحمد-رزاق-الرهان-الفني .
- علا محمد،خريف 2018 «العلم والفن10،فبراير 2019،https://www.museums-
exhibiting-europe.de
- د.عائشة الحكيمي،دراسات عن فنون السينوغرافيا،09فيفري2017،https://atitheatre.ae
- منتدى الثقافة و الفكر و الأدب ، ديوان العرب، (موقع) الاثنين 11 أبريل 4119 ، إعداد جميل حمداوي.
- موقع ar.maberler.com

الملحق

الملحق

التعريف بالمخرج

أحمد رزاق من مواليد 26 فيفري 1967 بالجلفة

خريج المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية 1992 – تخصص سينوغرافيا

أنجز عدة مسرحيات سينوغرافياً وإخراجياً، كما خاض في الكتابة الدرامية، مثل: ''مبروكة'' و''مبني للمجهول''، ''زوبعة في فنجان'' لمسرح عنابة الجهوي، و''فوضى الأبواب'' التي أخرجها ''شوقي بوزيد'' في مسرح باتنة الجهوي.

برز ''رزاق'' بمسرحية ''الطرشاقة'' من إنتاج المسرح الوطني الجزائري، والتي نال عنها الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني الحادي عشر للمسرح المحترف 2016، علما أنّ ''طرشاقة'' حقّقت أكبر نسبة للمبيعات وكان العمل الأكثر جماهيرية منذ عقود.

وإلى جانب ''الطرشاقة''، كانت لـ ''رزاق'' بصمة في عمل ''الصاعدون إلى الأسفل'' لمسرح سوق أهراس الجهوي، التي نال عنها جائزة أحسن إخراج في مهرجان المدية التاسع للمسرح الفكاهي 2014 .

اختير ''رزاق'' عضواً في لجنة تحكيم المهرجان الوطني العاشر للمسرح المحترف 2015، وشارك في معرض بكين بالصين لتكنولوجيات العرض، كما أدى الدور الثاني في أفلام ''بن بولعيد''، ''لطفي'' و''كريم بلقاسم .''

كرر المخرج المتمرد أحمد رزاق، نهاية الأسبوع، بالمسرح الوطني، مشاهد عرضه السابق ''طرشاقة''، عندما كان الجمهور يملأ القاعات عند كل عرض.

في نهاية الأسبوع امتلأ المسرح الوطني أيضا وغص بالجمهور وهو يستقبل فريق مسرحية ''خاطيني''، التي أخرجها أحمد رزاق لفائدة المسرح الجهوي لمستغانم.

تفاعل الجمهور مع المسرحية التي لخصت واقع الشباب والمجتمع الجزائري بكل أمراضه، حيث تروي المسرحية قصة شاب يواجه قدر البقاء في مجتمع الشيوخ بعد ما هاجر البلاد كل أقرانه وأمثاله، وقد سعى من حوله لإقناعه بأن شرف وطنه مرهون ببقائه في بلاده وأن ''زمن الحرقة انتهى''، وهو أول عرض للمسرحية بالعاصمة بعد سلسلة العروض بمسارح الغرب الجزائري في انتظار جولة أخرى بمسارح الشرق. وقد تقاسم بطولة العمل عدد من الممثلين على غرار بوحجر بوتشيش، سميرة صحراوي، فؤاد بن دبابة،حورية بهلول، ربيع وجاوت، صبرينة قريشي وغيرهم.

الملصقة الإعلانية الخاصة بمسرحية "خاطيني"

الفهرس

شكر وتقدير

الإهداء

مقدمة .....أ-ب

الفصل الأول : ماهية أداء الممثل وجمالياته في العرض المسرحي

المبحث الأول: ماهية أداء الممثل في العرض المسرحي

- مفهوم الممثل المسرحي.....4
- دور ومهمة الممثل المسرحي.....9
- الممثل المسرحي و الممثل السينمائي.....20

المبحث الثاني:جمالية أداء الممثل في العرض المسرحي

- جماليات العرض المسرحي 26
- جماليات العرض المسرحي عند أدولف آبيا.....36
- جماليات الأداء في الفضاء المفتوح 43

الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية لعرض مسرحية "خاطيني"

المبحث الأول: الجو العام للعرض

- الهيكل العام للمسرحية.....49
- ملخص المسرحية.....56
- الأداء والتعبير الجسدي للممثل.....57

المبحث الثاني: السينوغرافيا في مسرحية "خاطيني".....65

- الخاتمة 77
- قائمة المصادر والمراجع 82
- الملحق 85
- الفهرست.....88

الملخص

الممثل هو ملك العمل المسرحي، وهو الأداة التي يتعرف بها الجمهور على النص الأدبي المقدم له والذي يقوم بتنفيذه (الممثل) على خشبة المسرح بعد توافر العديد من الإمكانيات له، هو وسيلة هامة في يد المخرج لإظهار المعنى المقصود من النص المسرحي وخلق التواصل بينه وبين المتلقي وبالتالي التأثير فيه، هو الذي يجعلنا نستحضر مواقف وشخصيات لها علاقة مباشرة بالواقع، فيقوم بتجسيدها فنيا وجماليا حيث تتداخل فيه الحقيقة بالخيال والواقع بالفن .

إن مهمة الممثل حافلة بالتجديد و التطور تبعا للمشارب و الأهواء و التوجيهات في كل عصر من العصور ،كونه يقوم على التقليد و المعايشة، وعلى أن يتكلم ويعبر بشغف وهو يلعب دوره.

فدور الممثل يتمثل في أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر، بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية. وكل هذا التنظيم المتكامل لأداء الممثل ، والذي يدخل في خصوصية إدارته يهدف إلى نيل مصداقية المتلقي (المتفرج) ، واثبات الفكرة المعالجة على حقيقتها ، وفك الإمام والغموض عنها بكل سهولة.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، الممثل، التمثيل، أداء الممثل .

Résume

The actor is the king of theatrical work, and it is the tool by which the audience gets to know the literary text presented to him, which he (the actor) implements on stage after the availability of many possibilities for him.
And therefore the influence on it, is what makes us evoke situations and personalities that have a direct relationship to reality, so he embodies them artistically and aesthetically, where reality overlaps with imagination and reality with art.

The task of the actor is full of renewal and development according to the tendencies, whims and directives in every era, being based on tradition and coexistence, and on speaking and expressing with passion while playing his role.

The role of the actor is to create on the stage a character imagined by the author and put in the dialogue of the play, its events and actions, and translated by the director or interpreted by the present embodiment, so that he presents a convincing picture of an individual in dramatic situations. And all this integrated organization of the performance of the actor, which is included in the privacy of his management, aims to gain the credibility of the recipient (the spectator), and to prove the treated idea as it is, and to decipher the imam and its ambiguity with ease.