الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور موالي الطاهر-سعيدة-
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي
الموسومة بـ :

البعد الجمالي و الوظيفي للتشكيل الحركي
في عرض مسرحية " جي.بي.أس GPS -2019"أنموذجا

إعداد الطالب:
بومدين وليد

تحت إشراف ألستاذ :
د. برجي أحمد

لجنة المناقشة

رئيسا: مولاي احـــمد
مشرفا : برجي عبد الفتاح
مناقشا : مذكور برزوق

الموسم الجامعي

2022-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكروعرفان

الحمد والشكر الله الذي وفقني لإتمام هذا البحث

أتقدم بشكر خاص إلى الأستاذ المشرف" الدكتور برجي عبد الفتاح " لتفضله بقبول

الإشراف على هذا البحث

كما أتقدم بالشكر لأساتذة لجنة المناقشة نظير تحملهم عن قراءة ومناقشة هذه الرسالة

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر لكافة زملائي بقسم الفنون خاصة إلى الأستاذة الزملاء

الزميل داودي معمر والزميل مير بالعالية وإلى الزميلة كوثر وكل من مد لي يد العون

لإنجاز هذا البحث

الاهداء

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على سيد خلق الله أجمعين

أم بعد

إلى من أوصانا الله بهما و قال: و بالوالدين إحسانا.... إلى والديا الكريمين

إلى إخوتي واللذين ساندوني على تجاوز المصاعب والمواصلة

إلى الاسرة الفنية من أساتدتنا الكرام وإلى أصدقائي

وإلى كل من ساعدني من قريب او من بعيد و حثني على المواصلة

المقدمة

تعتبر الحركة حياة المسرح الأخرى، و هي الجانب الجمالي الشكلي الذي ال ينتبه إليه مقدمو العروض المسرحية معتمدين على ما ينتجه المكون اللفظي للتأثير على المشاهد، في حقيقة الأمر إن أهمية موضوع التشكيل الحركي كونه الجانب الأكثر ظهورا و تأثيرا في التعبير التشكيلي للفضاء و تجسيد مضمون النص، و من ثم في صناعة العرض المسرحي، و كذلك قدرة المكون الحركي على انشاء صور المشاهد و تفاعل باقي المكونات الأخرى معه على أساس أن الحركة المنبثقة والمشيدة في العرض، سواء كان ممثلا، ضوء او ديكورا، كل ما سبق ذكره يعد من العالمات المنتجة داخل بنية العرض.

إن البحث في دراسة جديدة أهمية الحركة الجمالية في العرض المسرحي، والتركيز بشكل منهجي على مصطلحات التشكيل الحركي الأخرى، والذي لا يرتكز على حركة الممثلين فقط، بل و هناك العديد من الحركات نحو: حركة الديكور، الضوء وكذلك حركة اللواحق المرافقة، إذ ال يبدأ عمل التشكيل في العرض من فراغ، و نما هناك ع ا ناصر تكوين تتحكم في هذه العملية، و كل عنصر من هذه العناصر تعمل مع مثيلاتها بغية تقديم الوحدة الكلية للعرض. و قد كانت مراحل بداياته الأولى تقتصر على الطقوس الدينية، حيث كانت الحركة الجسدية حركة فطرية) غريزية (فالتشكيل الحركي هو ما يرتكز عليه المسرح كونه يعتمد على اداء الممثل ضمن قواعد داخل الفضاء الركحي.

مع نهاية القرن التاسع عشر، أصبح الاهتمام بالجسد وتعبيراته أهم مميزات الاداء التمثيلي، حيث الصورة المرئية صارت تمثل جسد الممثل كوسيلة تعبيرية يظهر من خلالها العرض، فيشكل الاداء الحركي مع السينوغرافيا عالقة متناسقة ومتكاملة. وقد نتج عن التجريب في المسرح إعادة بعض العناصر التي أوجدت سابقا، كالقناع والحرك، و قد

ساهمت هذه العناصر في التحرير من القيود اللغوية اللفظية وتصبح هذه الحركات و الإيماءات موضوعا للدراسة و التأمل بهدف فك رموزها و دلالتها ثم تفسيرها و تحليلها.

عطفا عما سبق ذكره، توصلنا إلى طرح الإشكالية الآتية: ما هو التشكيل الحركي وفيما تكمن جماليته داخل العرض المسرحي؟

- فيما تتمثل الطرق التي يمكن من خلالها أن يتجلى التشكيل الحركي في العرض المسرحي
- ماهي المقاييس الفنية التي تتحكم في نجاح المسرحية أو فشلها ؟

و من الأسباب الذاتية التي دفعتي الاختيار هذا الموضوع:

- الميول الشخصي لهذا النوع من الدراسات الفنية.
- التشكيل الحركي فضاء واسع مهما اكتشفنا بعض من معالمه، إلا أنه يبقى مستعصيا على الباحث إدراك جله.
- كذلك الشغف بعروض مسرح الحركة و الجسد.
- الرغبة لدراسة هذا الموضوع ألهمته في الو قت الحالي مع التغيرات الخاصة.

الاهتمام بالمجال الفني خاصة المواضيع المتعلقة بالمسرح.

- له عالقة وطيدة ومباشرة بالتخصص ويتماشى معه.

أما الأسباب الموضوعية :

- البحث في مواضيع التي أجهلها والتي لم تتناول بعد من أجل الكشف على معلومات جديدة والتجديد .
- التشكيل الحركي موضوع مفصلي في العروض المسرحية .
- ندرة الدراسات لهذا الموضوع.

دون أن ننسى ذكر المراجع المعتمدة في هذا البحث أهمها: أسس الإخراج المسرحي ل " الكسندر دين " الإخراج المسرحي ل " نادر عبد اهلل دسه " الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي ل " أوسكار ريمز" وغيرها من المراجع والأطروحات .

يتناول موضوع دراستنا " البعد الجمالي و الوظيفي للتشكيل الحركي " و قد قسمنا موضوعنا إلى فصلين، فصل أول عنوانه " التشكيل الحركي و آلياته " و قد قسم الفصل الى مبحثين، يتضمن الأول مفهوم التشكيل الحركي و تاريخيته .

أما المبحث الثاني تضمن آليات التشكيل الحركي و كيفية البناء . أما فيما يخص الفصل الثاني فقد كان عبارة عن دراسة تطبيقية لمسرحية " جي بي أس GPS " و تأتي في نهاية البحث الخاتمة، وهي ملخص مركز للموضوع و نتائج متحصل عليها والاستنتاجات التي هي بمثابة الإجابة عن إشكالية الموضوع المطروحة في المقدمة.

و قد اتبعنا في دراستنا لهذا الموضوع المنهج الوصفي التحليلي كونه مناسب لطبيعة هذا الموضوع.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا هي، قلة الكتب اللازمة في البحث، قلة الدراسات حول موضوع التشكيل الحركي، كون هذا الموضوع لم ينقل حقه في البحث المستقل، إضافة إلى ندرة الكتب التي تعالج موضوع التشكيل الحركي على وجه الخصوص.

وفي الأخير نتمنى أن يكون هذا البحث قد أضاء جانب معتما في مجال المسرح الجزائري بشكل عام، و البعد الجمالي و الوظيفي للتشكيل الحركي بشكل خاص، كما ننحني تواضعا و اعتذار أمام كل باحث مسرحي متخصص إن كان بحثنا هذا ضم أخطاء سواء على مستوى المضمون أو على مستوى المنهج، ومع ذلك نتمنى أننا وفقنا في بحثنا وأجبنا على إشكالية من بين إشكاليات عديدة ال تزال تؤرق فكر أي باحث المسرح الجزائري.

الفصل الأول:

التشكيل الحركي وتاريخيته وألياته

الفصل الأول:

التشكيل الحركي وتاريخيته وألياته

المبحث الأول: مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته

المطلب الأول: مفهومه

المطلب الثاني: نشأته و تاريخيته

المبحث الثاني: أليات وبناء التشكيل الحركي

المطلب الأول: أليات

المطلب الثاني: بناؤه

المبحث الأول: مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته

☒ المطلب الأول: مفهومه (mise en place)

ويعني بذلك تجسيد أو تمثيل المشهد على خشبة العرض، أو بالأحرى هو "البحث عن سبيل يمكن المخرج من تشكيل صورة فنية عن طريق عناصر التكوين التشكيلية في الفضاء المسرحي"، (الملابس، الإضاءة والمؤثرات الصوتية) حيث يعمل المخرج المسرحي على إظهار محتوى العمل الفني الدرامي وجمالية التشكيل الحركي بإطار زمكاني، ويعتبر من أهم الأساليب التعبيرية لدى المخرج، حيث أنه يقوم بشرح وإظهار أبعاد العرض المسرحي، إضافة الى تأثير الأدوات السينوغرافية الأخرى. ويكون ذلك داخل فضاء حركي يكتمل بحضور تصميم متقن يجسده المخرج و يكون متماشيا مع أفكاره و الرؤى الإخراجية.

من جهة أخرى، يقول عنه **أدولف_أبيا** *على أنه وسيلة تملأ الفضاء الركحي بين ما هو منطوق وما هو حركي، وتارة أخرى عن طريق الصمت من أجل المشاهدة الممتعة والفرجة[1].

أما **أوسكار_ريمز**، قال عنه في كتابه " الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي " على أنه طريقة تقسيم المخرج لممثلي العرض المسرحي في كل فترة من فترات العمل داخل العرض المسرحي، واضعا بذلك تصميما محكما للتشكيل الحركي يتوافق مع الأبعاد الفكرية للمسرحية.

---

[1] ينظر : أوسكار ريمز ، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي ، تر : ناديم معلا محمد ، منشورات الثقافية ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، سورية ، 1986 ، ص 12

*** أدولف_أبيا: (من مواليد 1 سبتمبر 1862 في جنيف؛ توفي 29 فبراير 1928 في نيون)، هو مصور ومزخرف ومخرج مسرحي وباحث فني سويسري**

غير أن التعريفات غير دقيقة، فقد شملت وظيفتين في عمليتي الإخراج المسرحي، إحداهما تضمنت فكرة تقسيم الأدوار أو مايعرف بالمعالجة الإخراجية، والثانية تمثلت في اختيار الممثلين ومنحهم الأدوار، وهذا ما نجده في المسارح الحديثة، ما يعرف ب ما **le casting** .

ويرى المخرج الروسي **ستاني- سلا-فيسكي**، أن التشكيل الحركي هو الذي يعمل على التعبير للحالة النفسية الصادقة "من غير النظر على أن المخرج قد جاء بهذا خلال التدريبات يعمل على ملئ الذاكرة الانفعالية عند الممثل وتساعده على الأداء المقنع والمتقن وكذلك التجسيد الصادق الحقيقي". لذلك فان الميزانسين يكون مقنعا و يتجاوب مع الحياة النفسية للممثل المسرحي ويمكنه في هده الحالة أن ينقل الى المتفرج.

اتخذ التشكيل الحركي سياقات عميقة في العروض المسرحية، وظهر ذلك بوضوح على يد المخرجين الذين اجتهدوا على صناعة شكل الجمال الى الدقة في نظام العرض، و بهذا صار التشكيل الحركي يتخذ شكلا كبيرا متحررا من القيود، و يبحث عن المعاني ويشكلها في الوقت نفسه. حيث يعتبر من الأدوات والوسائل المهمة عند المخرج الذي يعبر من خلالها عن تشكيلات وعوالم عميقة التأثير لكي يستمد العرض قوته في التأثير على الجانب الفني من خلال طريق معين في وضع الميزانسين معبرا عن أفكار المخرج[1].

والميزانسين هو ما يتعلق بعملية الإخراج المسرحي، حيث يقوم المخرج بكتابة الحركة التي يراها تتماشى و طبيعة الانفعال الخاص بعبارة أو كلمة في النص، بحيث يتحرك الممثلون بحسب ما هو مرسوم و يعبرون عن عواطفهم (بالمشي أو الجلوس أو غير ذلك.....) ويعتبر التشكيل الحركي مصاحبا لتلك الانفعالات التي يعيشها الشخصية تلك اللحظة.

[1] محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل و الخراج، دار الفكر، ط1، 1978 ، ص 131.

☒ نشأته و تاريخيته:

أ- نشأته:

عندما ارتبط الإخراج تقنيا بالدراما الجادة أو ما يعرف بما قبل الإخراج لعدة أسباب، وكذلك ارتباطه بتحولات ثقافية واقتصادية جعلته مختلفا عن المجتمع البرجوازي، وكان ذلك في أوروبا إبان القرن التاسع عشر حيث أكدت الدراسات التي تناولت فن الإخراج المسرحي و ناول ظهور للفرقة المسرحية لدوق مقاطعة ساكس_مينينجن وإخراجها الذي كان في برلين الألمانية الفاتح من شهر مارس 1874 و التي اعتبرت ميلادا حقيقيا لظهور مسرح المخرج، ولم تكن مطالبته بضرورة الرفع من وتيرة ومستوى الفن في العروض المسرحية، بل طالبت بضرورة التفكير بالعمل على وضع البديل والمعروض العملي.

ومن الأسباب التي دفعت بضرورة التفكير لإيجاد شخصية المخرج، هي الإشكالية الثقافية التي تتعلق بتفسير النص وجماليات العرض[1]. ومن اجل تحقيق الواقعية في العروض المسرحية لجا لمعرفة حلول التناقض بين المظهر المسرحي المرسوم وراء الممثل المتواجد فوق خشبة العرض، فاعتمد في عمله على ديكورا قريبا من الواقع يحتوي على مدرجات وسلالم من اجل أن يربط بين الممثلين وبين المخرج المسرحي، وكذلك من اجل أن يخلق ترابطا حركيا منسجما بينهما، فأصبح الوجود الإنساني الحي للممثل فوق الخشبة هو الوحدة والركيزة الأساسية للمشهد المسرحي. وهناك دراسات أخرى تقول على أن ظهور المخرج جاء من اجل الإنتاج المادي للعرض المسرحي، والذي تزامن مع تغيرات الطبقة البورجوازية وثقافتها ونمو الصناعة وتطورها.

[1] بلعربي محمد ، جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي، تجربة طلعت سماوي نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه نظام ل م د ،قسم الفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2019-2020 ، ص 119 ص 120.

وكذلك أكد البروفسور والباحث الإيطالي **روبرتو لونجي** في كتابه " مسرح المخرجين " ويبرز في هذه الدراسة أن مرحلة تحولات الثورة الصناعية قد دفعت بضرورة الانتقال من نموذج "الإنتاج الحرفي " الى نموذج "الإنتاج الصناعي" ، أي التخلي على حرفة الممثل الكبير الذي كان يعتمد على قدراته الفردية في التمثيل واللجوء للعمل الجماعي وتعليم زمن الإنتاج الصناعي.

وفي مرحلة تلك التحولات الصناعية كانت مشاهد الممثل الكبير بارزة في أوروبا، وكانت هناك مجموعات كبيرة ترتكز في منظومتها التنظيمية في تقسيم مهمات العمل في إنتاج العروض، ونذكر من خلال هذا " مسرح كوميدية فرنسية" مثلا [1].

وقد عرفت تلك الفترة أيضا بظهور الفوتوغراف، وكانت الأفكار الفلسفية الوضعية هي البارزة آنذاك. وتزامن ذلك مع ظهور الكثير من التيارات والاتجاهات الفنية المختلفة كالانطباعية الخاصة بالفنون التشكيلية والرومانسية الخاصة بالأدب، وكان لذلك تأثيرا ظاهرا على ممارسة فن المسرح وطريقة فهمه في تلك الحقبة.

وقد جاء في تلك الفترة أيضا، بحسب ما جاءت به الدراسات التاريخية أنه كان هناك صراعا حادا بين طريقة وأسلوب العمل الخاص بالممثل الكبير في عروضه المرتكزة على المهارة الفردية والقدرات الشخصية، وبين أسلوب ووجهات نظر نخبة من النقاد الأدباء البرجوازيين، الذين قاموا بالتعبير على ثقافتهم وقارنوها بثقافة تلك الفترة من التحولات، وهذا ما جعل صوتهم النقدي يرتفع من خلال نظرتهم الثقافية فيما يتعلق بالعروض النازلة عموما وحول عروض الممثل الكبير التي تميزت وعرفت بتأثيرها الكبير متتبعي تلك الحقبة، حيث عرف أيضا أن الممثل الكبير كان يجعل النص متماشيا مع مهاراته وقدراته الفردية لدرجة انه كان

[1] روبرتو لونجي ، مسرح المخرجين ، لاتيرزا ، روما ، باريس ، 2005 ، ص 22

يلجأ أحيانا إلى حذف بعض المقاطع والتخلص منها ليجعل النص مناسبا مع طريقة عرضه الفني.

ب-تاريخيته:

- **في المسرح الروماني:**

إتجه الرومانيون نحو الخطاب الغير لفظي الذي عكس كيفية اهتمامهم بتهيئة الجسد عسكريا ورياضيا بالرغم من تواجد عروض مسرحية ذات الخطاب اللفظي عندهم، إلا أن التفوق كان لعروض المصارعة والغير لفظية، وهذا ما أدى إلى جعل الإمبراطورية الرومانسية إمبراطورية التمثيل الإيماني قديما، وقد اكتسبت موضوعاتها من الميثولوجيا.

وقد كان الممثلون يقومون بالحركات الجسدية مستعينين بالأقنعة والأزياء، بالإضافة الى وجود جرس معلق بأقدامهم من أجل ضبط الإيقاع لحركاتهم، فيظهر الممثلون يرتدون أزياء ثقيلة ومنتفخة وأقنعة ضخمة، ويقدمون عرضا مسرحيا بإيقاع منضبط، إضافة الى تواجد الحوار الارتجالي، غير أن الأداء الجسدي عند الرومان كان بشكل موازٍ للأداء اللفظي خصوصا التمثيل الإيماني.

حيث أشار الاستعراض التاريخي في تلك المرحلة إلى تواجد شخصية فنية تقوم بعمل الإخراج المسرحي، حيث قام أحمد زكي بشرح ذلك من خلال كتابه، في قوله " : لن نعدم الوسيلة في إمكانية استنتاج وجود تلك الشخصية كما تصورت ولاحظت، فظاهرة تحويل مكان الأوركسترا مثلا في المسارح الرومانية الى حفرة تفيض بالماء وتطفوا على سطحها بعض القوارب التي تشبك مع بعضها البعض في معركة حربية لدليل على وجود شخص ما يقوم بإعداد وتنفيذ هذه العملية المسرحية كما يقوم بها مخرج معاصر". فقد اثبت هذا الكاتب على أن هناك مشرف على تجسيد العروض بجمالية واحترافية، وهنا يكمن دور المخرج

بالمسمى الآني، حيث يقوم الطاقم الفني لتجسيد رؤى جديدة وتقديم طبيعة مختلفة للعرض المسرحي.

وما عرف به التمثيل الروماني، ابتعاده عن الطابع التراجيدي والعمل على الطابع الهزلي أو ما يسمى بالكوميدي، حيث تميزت هذه العروض بمحاكاتها للقدرات الصوتية والجسدية، فجمعت بين الأناشيد والملاهي إضافة الى الكوميديا الموسيقية، مما جعل الممثل يعمل على تطوير فن التمثيل الإيماني الصامت أو الغير لفظي، عن طريق الإحساس والتخلي عن القناع [1].

- **في المسرح الشرقي:**

أخذ التمثيل الصيني شكل الأوبرا، التي كان يصعب الأداء فيها، "خصوصا عندما ترتبط بسياق الأداء الموسيقي"، حيث عرفت بالدقة والتأسلب واحترافية الأداء الجسدي إضافة إلى دقة الترابط الموسيقي، لتحديد الدلالات المراد إيصالها وفقا للرؤية الإخراجية. حيث يعتبر أي خلل في الأداء مغيرا للدلالة، كما استخدم المسرح الياباني لغة الجسد لتجسيد دلالات مختلفة ذات طابع ياباني التي امتازت برمزيتها النابعة عن خيال وإبداع الفنان الياباني والتشكيل المقنن والمتقن للعرض.

أما بالنسبة للمسرح الكابوكي فقد عالج المواضيع الرومانسية والمأساوية، التي ارتكزت على الأداء الجسدي للممثل وإضافة إلى العناصر السينوغرافية المتبقية المندرجة ضمن العرض، فالممثل يعمل على تجسيد تلك الشخصيات معتمدا في ذلك على الخبرات التي يكتسبها، بالإضافة الى العمل على بلورة وتطوير المهارات وقدراته الجسدية وتوظيفها، فيصبح بذلك

[1] أحمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، 1989، ص 17.

عبارة عن وسيلة تعبيرية تبين نمط الشخصية للمتلقي. "ويتجسد ذلك عن طريق إخفاء ملامح الوجه بواسطة الماكياج والتخلي عن بعض العناصر المادية وتعوضها حركة الجسد كدلالة بديلة لها" .

بينما مسرح النو فقد أعطى أهمية كبيرة للمظهر الصوري الذي يعطي المعنى الدلالي لكل حركة أثناء العرض، "ومن أجل هذا يجب على الممثل أن يمتاز بالدقة الحركية والفكرية لأن ذلك يتمثل في ترابط كل العناصر الخاصة بالعرض بغية أن تترجم تلك الأحاسيس والمشاعر للمتلقي"، فلكل ذلك معنى، بداية من رفع يد الممثل وصولا الى حركة القدم التي يدور حولها جورب محكم، كما يعتبر القناع من ثوابت التشكيل المسرحي لأنه يعمل على إخفاء ملامح وجه الممثل ويصبح بديلا لها، مبينا ماهية الشخصية ونوعها بالرغم من كونها جامدة، فهي مفتوحة بكيفية جميلة تحتوي على دلالات متنوعة ومختلفة[1] .

وقد اعتمد المسرح الشرقي على العرض البصري أكثر من استعماله لما هو لفظي، وقد اكتسبت هذه العروض البصرية سمات الطقوس الدينية وتقاليد الشرق، زيادة الى ميثولوجيا الفكر الشرقي القديم، حيث انصب اهتمام المسرح الهندي على جسد الممثل وحركاته بتفصيلاتها الدلالية، مما جعل الممثل مطالب ببذل مجهود يمكنه من تجسيد مهارة جسدية احترافية وعالية الأداء بحركات تتماشى مع الأماكن التي يتواجدون فيها.

بالإضافة الى المسرحية الهندية التي عرفت تطورا بداية من القرن الرابع الميلادي والتي عملت على التمثيل الشفوي للعديد من القرون وعلى الإنشاء كمرجع ديني، "وتأثر **أرتو** جعله يرى أنها تمتلك غير الكلمة للتعبير على المسرح، وهذه الوسيلة هي لغة الجسد التي تعتبر

[1] محمد عباس حنتوش ، خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل ، ع07 ، 2011 ، ص349.

أداة مادية وحركية تحيل الى زمكانية الحدث، بالإضافة إلى تفاصيل العرض"، كالملابس وحركات الرقبة ومختلف مناطق الجسد. مما يجعله رمزا لهذه المضامين المتمثلة في التقاليد والطقوس الدينية في الهند[1]. وقد ساهمت ملامح الشكل الحركي المتقن والدقيق في التركيبة العامة للعرض المسرحي إضافة الى الرقص والغناء في منح جمالية عالية للعرض البصري الذي يحمل الكثير من العلامات الصورية التي تشكل مرجعا ثابتا للمسرح الشرقي.

- **في المسرح الإغريقي :**

انحصر أداء الممثل في المسرح الإغريقي من خلال الضروريات الفنية والتقنية التي أوجدها التجديد والتدرب الذي خطه **ثيسبيس سوفوكليس ويوريبيديس** من أجل أن يكسب ويحصل على صيغة الخطاب اللفظي من دون الحركة متماشيا مع مضمون العرض، فيكون الممثل ساردا للأحداث عن طريق الأداء الصوتي المبالغ فيه وبشكل ملائم للمسارح الضخمة المكشوفة التي كانت تقام عليها العروض، حيث اتسم كذلك أسلوب الأداء بالحركية المقيدة، حيث كان عمل المخرج سهلا يتمثل في إدارة آليات عرضه المسرحي، أيضا الشاعر المسرحي كان يقوم بتلك الأعمال السهلة، وهذا ما جعل **أسخيلوس** يطلق عليه لقب الأستاذ لأنه كان يقوم بالتوجيه وإعطاء التعليمات ويعمل على تدريب وتجهيز الممثلين على كيفية إلقاء الشعر وكذلك كيفية الرقص، إضافة على عمله كمصحح، لأن الفضاء بين الكلمات المكتوبة والمسموعة كان نوعا ما منعدما. "حيث أن المسرح الإغريقي كان يعتمد على

[1] د.محمد عباس حنتوش، أساليب التمثيل في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، ع08 ، 2011 ، ص 272.

خطاب الجسد واللفظي معا بشكل متوازن". غير أن طريقة استخدام عناصر العرض المتمثلة في الأزياء والأقنعة كان ثانويا مقارنة بالخطاب اللفظي[1].

وقد كان في أداء المسرح الإغريقي الطقس الديونيسي الذي يرتكز على الحركات الجسدية المحملة بالإشارات البصرية ذات بعد ديني الهدف منه التطهير أو إظهار عاطفتي الخوف والشفقة للمتلقي، فبرز بذلك الخطاب الجسدي عن طريق الحركات والوقفات المطابقة لمواقف الشخصيات وأعمالها بحسب الأسطورة الإغريقية التي كان يجسدها الممثل الواحد وكذلك اللغة اللفظية الحوارية بين الممثل وقائد الجوقة والحركات الجسدية التي تؤديها الجوقة، وهذا شكل إحدى أهم أسس المسرح الإغريقي.

- **في المسرح الإليزابيثي:**

برز في هذا المسرح الدور الكبير ل **وليام شكسبير** من خلال فترته التي أوردها في مسرحيته " هاملت " والتي كان معناها الأخذ بكلامه ونقله نقلا حرفيا دون الإخلال به وبطريقة هادئة وأن لا يأخذ الممثل في الإسراف وتضييع الإشارات، وأن يتمتع باليقظة والتوافق بين كلامه و حركاته.

ومن هذا المعنى توصلنا إلى إدراك تام بأن شكسبير لم يكن كاتبا فقط بل وكان أيضا رجل مسرح بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وقد توضحت شخصيته انطلاقا من هذا القول[2].

[1] ماري الياس حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1997 ، ص 8.

[2] ا.م.د.سعد عبد الكريم خيون، بناء منظومة قيادية للمخرج في العرض المسرحي، مجلة فنون البصرة، العدد 10، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، سنة 2013 ، ص 64.

حيث أدركنا أنه يعرف كيفية توجيه ممثليه وتقديم نصوصه بطريقة جيدة، إضافة إلى كونه ممثلا، مؤلفا وصاحب مسرح بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل منه شخصية فنية لا يقتصر دورها على تنظيم آليات العرض المسرحي فقط، بل الى ما هو أكثر من ذلك .

أما في إنجلترا فقد كان ل **موليير** دورا بارزا أيضا في توجيه ممثليه وتحديد معالم الشخصيات، حيث توفر على جميع الإمكانات التي تجعله مخرجا مثل (فرق البالية، الجوقة كذلك الأوركسترا) وهذا ما جعله محظوظا في نظر الكثيرين وجعله من الذين لا يركزون على المقروء بقدر ما يركز على العرض المسرحي [1].

بالإضافة إلى الرائد المسرحي الآخر **يوهان فولفانج جوته*** الذي اهتم باختيار النصوص والممثلين الجيدين وذلك بتطوير قدراتهم باستخدام الإيماءات والتعابير الحركية، واهتمامه أيضا بمناظر الكلاسيكية الجديدة في عمليته الإخراجية التي أكد الدارسون أنها تحسب له في قولهم " إن توجيهاته قد تجاوزت الاهتمام بالممثلين إلى ألوان ملابسهم وانتقائها".

[1] محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، دار شرقيات، القاهرة، مصر، ط 1 ، 2005، ص 17.

*(1883م –1922م) مخرج و ممثل روسي تتلمذ على يد ستانسلافسكي و يعتبره النقاد رمزا للمصالحة الفنية بين ستانسلافسكي و ماير هولد اذ جمع أسلوبه في الإخراج بين عناصر منهج ستانسلافسكي الواقعي و أسلوب ماير هولد التركيبي، كما يعد من العناصر البارزة في مسرح الفن ب موسكو كممثل و مخرج. ينظر: محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي ص 205.

آليات وبناء التشكيل الحركي:

☒ آلياته:

- **التكوين:**

هو بناء شكل أو تصميم مجموعة ومع ذلك فهو لا يعني الصورة، التكوين قادر على التعبير عن شعور كتلة وحالة الموضوع المزاجية من خلال الخط، الكتلة والشكل، إنه لا يروي الحكاية إنه التكتيك وليس التصور.

– تعريفه

هو الترتيب المنطقي للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد، الثبات، التتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق للناس.

- **التأكيد**

هو العامل الأول في التكوين الذي سنلتزم به ولما كان لكل إنتاج فني عنصر تأكيده، وجب أن يكون لكل مجموعة على خشبة المسرح شخصها أو شخصياتها المؤكدة. مشكلة المخرج تحل نفسها بنفسها باختيار الشخصية التي يجب أن تتركز عليها أنظار الجمهور على الفور، وهذا أمر تحدده أهمية الشخصية التي سيؤديها الممثل وأهمية طول الكلام الذي سيقوله وبالطبع فإنه في أي مشهد مكتوب ينبغي أن يرى ويسمع المتكلمون الهامون، ويجب أن يؤكد التكوين ويركز على هذه الشخصية حتى يزداد الصوت المسموع قوة من خلال الرؤية، بحيث يجب على المخرج أن يعمل على تقديم إجابة واضحة على السؤال المتعلق بشخصية الممثل في مجموعته الموجودة على الخشبة مهما يكن الأسلوب الذي يتبعه في الإخراج واقعيا كان أو طبيعيا. ليس هناك عذر في عدم وجود تأكيد، تأكيد يتغير وينتقل

بالضرورة من شخص لشخص آخر مع تطور المشهد في المسرحية، بل إنه قد يعمد إلى تأكيد عدد من الأشخاص في وقت واحد ويجب عليه كذلك أن يستخدم مجموعة واسعة التنوع والتباين من الطرق في تأكيد شخصياته، وإلا يلجأ دوما لنفس المنهج أو الطريقة. "إلا أن ذلك من شأنه خلق نوع من الرتابة، وهو من الناحية الفنية يعني ضحالة الخيال"، وتبعا لذلك فعل المخرج أن يستخدم كل وسيلة من وسائل التكوين المتاحة له لتحقيق ما يهدف إليه من تأكيد على تلك الشخصية والتأكيد النسبي على غيره من الأفراد المشتركين في المجموعة، بالنظر الى أهميتهم النسبية للشخص المركز عليه .

ثم مرة أخرى قد يضع المخرج على المسرح عددا كبيرا من الأشخاص قد يصل الى درجة الحشد أو الزحمة، وهنا كيف يمكنه أن ينقذ الشخصيات الرئيسية من أن تضيع وسط الزحام؟ وفي مشهد يضم شخصية ليست هامة حتى لحظة معينة، كيف يتسنى للمخرج أن يجعل هذه الشخصية هامة وينقل إليها التأكيد وتصبح أهم شخصية على خشبة المسرح؟ كل هذا يتطلب معرفة تامة بكيفية الحصول على التأكيد[1] .

- طرق الحصول على التأكيد

أبسط الطرق في هذا المجال هو استخدام الأوضاع الجسمية القوية (المساحات، المناطق، المسطحات والمستويات)، في هذا العنصر من عناصر تأكيد التكوين. ويمكن الحصول على التأكيد كذلك عن طريق التضاد، فإذا تناولنا الأمثلة التوضيحية التالية، فسيتضح لنا ما هو المقصود من كل نوع من أنواع التأكيد .

[1] ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص173.

1- عن طريق وضع الجسم

الوضع الجسمي القوي هو أبسط الطرق التي تؤدي للحصول على التأكيد، ففي مجموعة من الناس واقفين على خشبة المسرح في أوضاع جسمية مختلفة، فإن الشخص الواقف في وضع مواجهة كاملة بالجسم هو الذي سيتلقى التأكيد، ومع ذلك في الإخراج الواقعي لما يكون الوضع الجسمي القوي عمليا عندما يستخدم وحده، لأن أوضاع الممثلين تحتاج إلى المحافظة على علاقتها فيما بينها.

2- عن طريق المنطقة أو المجال

يستخدم وضع المنطقة القوي كثيرا للتأكيد، فإذا وزعت مجموعة من الناس على خشبة المسرح دون أن يكون لها شكل معين، "فسينقل التركيز إلى الممثل الواقف في منطقة الوسط إذا تساوت الأشياء الأخرى مثل أوضاع الجسم"، ومع ذلك فإذا دخلت عناصر أخرى بما لها من قدرة على منح التأكيد في الصورة المسرحية عندما يكون التأكيد المنبثق عن وضع منطقة القوى صادقا نسبيا.

3- عن طريق السطح

إذا تساوت العوامل الأخرى كأوضاع الجسم مثلا، يكون المسطح الأسفل هو أقوى المسطحات، وأن شخصا في هذا الوضع سوف يتلقى التأكيد ومع ذلك فعند استخدام المستويات بغرض التأكيد فإن عوامل كثيرة مثل التركيز البؤري تدخل في الاعتبار كما سوف نعرف فيما بعد، ولهذا فإن السطح القوي نادرا ما يستخدم بمفرده.

4-عن طريق المستوى

تنتج المستويات منهجا أكثر استخداما، فانتباه المشاهد يجذبه ما هو أعلى من مستوى الخط العادي (المنتظم) للرؤية، فإذا كانت مجموعة من الناس جالسة فوق المنصة ووقف الشخص المهم أو جلس على ذراع مقعد أو حتى جلس في مقعد بمسند عال، ففي هذه الحالة سيكون مؤكدا للعيان .

وفي مشهد يسمح فيه مضمون المسرحية لشخص بأن يقف على كرسي، فهو موقف يستخدم فيه المستوى بغرض التأكيد.

ومثال ذلك مسرحية تريلوني "حين تقول **تريلوني** وداعا لصديقاتها الممثلات ويشربن نخبها، لكن قبل أن يقلن هذا تكون قد رفعت كالعادة على كرسي، فنجمة السنين الماضية كانت تحب ميزة العلو عند ظهورها على الخشبة لأول مرة"، وكثيرا ما تحايلت لتهبط بسرعة بضعة درجات من سلم لمجرد أن تبقى واقفة على ارتفاع خطوة أو خطوتين من القاع [1].

- **التنوع في مناطق المسرح**

إن أهم طريقة مبدئية للحصول على التنوع هو استخدام مناطق مختلفة للمشاهد المتعاقبة مع تنويع استخدام منطقة واحدة مع منطقتين أو كل المناطق في مشاهد متعاقبة، وتعرف هذه الطريقة باسم التمثيل فيما بين المناطق أو الكسر، وعند استخدام هذا الشكل من أشكال التنويع ينبغي ملاحظة عدد المشاهد التي تم أداؤها في منطقة بعينها، وكذا ما إذا كان مشهد من المشاهد سيؤدى في نطاق منطقة واحدة أو في عدة مناطق.

[1] ألكسندر دين ، نفس المصدر، ص 174 ، ص175 .

" والمصطلح مشهد **scène** كما هو مستخدم في هذا الصدد يبين الفعل المسرحي الواقع بين دخول جديد وخروج جديد". كانت هناك عدة مسرحيات لم تتمكن فيها شخصية من الشخصيات من التحرك من فوق مقعد لأسباب عضوية، هذا الموضوع من شأنه أن يثير مشكلة صعبة فيما يتعلق بمعالجة عنصر التنويع. عند إخراج مثل هذه المشاهد يمكن تقدير كمية التنويع في أوضاع الجسم، المناطق، المسطحات والمستويات التي قد يستخدمها الشخص أو الأشخاص الآخرون مثل: أوضاع وقوف مختلفة حول الجالس، أوضاع انحناء مختلفة، وجلوس. ويمكن للشخص الثابت في مكانه أن يستخدم أكبر قدر من التنويع في أوضاع الجلوس، الانحناء، الميل أو الإستناد.

فالمشهد ككل يتكون من شخص يكسر بحدة الرقابة داخل منطقة، بينما الآخر سوف يستفيد من مبدأ كسر الرقابة الحاد فيما بين المناطق [1](المجالات) .

- **التنويع بين المناطق وفي داخل المنطقة**

هناك جانب آخر من عنصر التنويع يقتصر على ترتيب الأثاث وحفظ المناطق، "ففي مسرحية تتألف من منظر واحد، هناك اعتباران ضروريان فيما يتعلق بالتنويع"، أولهما هو الترتيب الذي بموجبه نحصل على أكثر ما يمكن من وحدات الأثاث.

ورغبة في الإفادة من الترتيبات الممكنة للأثاث في الحصول على مناطق للأداء التمثيلي، كل من هذه الوحدات تشكل في الحقيقة منطقة للأداء التمثيلي، وهناك مناسبات ربما أمكن فيها الحصول على ما يقرب من إحدى عشر وحدة تمثيلية، ويرد الاعتبار الثاني عند حفظ مناطق إذا ما كان ينبغي استخدام نفس ترتيبات الأثاث خلال الفصول الثلاث.

[1] نفس المصدر، ص 178، ص 179.

في مثل هذه الحالات تبدو الحاجة الى الامتناع عن استخدام كل مناطق التمثيل في الفصل الأول وفي الفصل الثالث، أما عملية الحفظ للفصل الثالث فتأتي من التوفير للمناظر الرئيسية في هذا الفصل من بعض المناطق التمثيلية التي لم تستخدم في مناظر هامة من فصول سابقة، وإنما استخدمت فقط للشخصيات الثانوية[1] .

- **التنوع في المسطحات**

لما كان لخشبة المسرح ثلاثة أبعاد، فمن المهم لدى تجمعات المسرح أن تأخذ في الاعتبار هذا البعد الثالث للعمق وأن تستخدم أكثر من مسطح في تكوين الصورة المسرحية. فالأشياء، المناظر والمجموعات في الحياة ذات ثلاثة أبعاد والتجمع المسرحي الذي يتصف بهذه الصفة لابد وأن يصبح مطابقا للحياة من مجموعة من الناس ليس لها عمليا سوى سطح واحد في ترتيبها، وقل ما يرى المرء في الحياة حشدا من الناس قد اصطف للفرجة على عرض موسيقي، مثل هذا الصف على المسرح حتى ولو انحنى قليلا يكون في الواقع في مسطح واحد، ولو أن مثل هذا الشكل مناسب بالنسبة لعرض موسيقي تتخلله قفشات، فإن استخدام سطح واحد ينتهي بالشخصيات إلى الوقوف صفا واحدا مستقيما ومن ثم تبدو الصورة المسرحية رتيبة مملة، مسطحة، جافة وغير طبيعية. وفي مشاكل الإخراج الأكثر تقدما حين نأخذ الأسلوب في الاعتبار سيتضح لنا أن التكوين المسطح يستخدم للمسرحيات القياسية المصبوبة في القوالب التقليدية العرقية، أما الآن فسوف نناقش الأسلوب الواقعي للإخراج وعند تشكيل أوضاع ممثلينا مستهدفين التكوين، "ينبغي أن نخلق ما يمكن أن يسهم به العديد من المسطحات من قيم[2]، فالخط المستقيم سواء كان موازيا أو مائلا للإضاءة السفلية يعطي حينئذ صفة مرفوضة وطفيلية بالنسبة للتكوين"، ومن ثم فعل المخرج أن

[1] ألكسندر دين، نفس المصدر، ص 182.

[2] مصدر سابق، ص 183.

يتجنب الخطوط في الأساليب الواقعية بعناية ويميل الممثلون لبعض الأسباب أن يشكلوا خطوطا مستقيمة، في حين أن المخرج دائما يرى استبعاد مثل هذا التشكيل من تكوينه، وهناك طريقتان لاستبعاده .

أ: بتشكيل مجموعات غير منتظمة في الصف.

ب: باستخدام تنويعات من المسطحات بحيث يكون هناك بعض الأشخاص على مسطح منخفض، أو في أسفل المنصة، والبعض الآخر في مسطح أعلى أو عند أعلى المنصة، وفضلا على مجرد تحطيم استقامة الصف فإن التكوين كله يصبح أكثر امتاعا حينما تستخدم مسطحات كثيرة .

وفي الواقع أن هذا التنويع في أوضاع الجسم والمستويات يؤدي إلى معالجة للصف، زد على ذلك أن صفة الأبعاد الثلاثة التي تحصل عليها في التكوين المسرحي تضيف عمقا وثراء وصفة المطابقة للحياة بالشكل، بل أن هذه المعالجة ضرورية وأساسية في مناظر المجموعات في تلك التي تجمع بين شخصين وكما لمسنا الحاجة الى تنويع مواضع المناظر في مختلف المناطق، ينبغي الآن أن نقدر قيمة فعالية تنوع المسطحات والحاجة إليها.

- **التنوع في المستويات**

تكمن الأهمية القصوى للمستويات في إمكانياتها الغير محدودة بالنسبة لتنويع التكوين المسرحي، وحين نقدر العدد الكبير الممكن من المستويات في منظر يتألف من غرفة معيشية عادية تضم مقاعد بلا مساند وكراسي وأوضاع جلوس على أذرع الكتب والمقاعد وأوضاع الجلوس على منضدة وأوضاع الوقوف والسلالم والدرجات المؤدية إلى الغرفة.

"حين نقدر هذا كله يسهل علينا تصور مدى التنوع الذي يمكننا الحصول عليه"، فإذا نظرنا إلى التنوع في المستوى بالقياس إلى ومع التنوع في أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات لوجدنا هذه الإمكانات لا نهاية لها[1] .

فهذه العوامل وحدها قد تمنع المخرج من تكرار نفس التكوين في مسرحية من ثلاثة فصول ذات منظر واحد، لكن كل عامل من عوامل التكوين يناقش هنا يؤدي إلى مزيد من التنويعات للتكوين الكلي .

- **الثبات:**

هو عامل من عوامل التكوين، تشد الصورة أو تربطها بالمنصة، وهو الذي يحد ويحدد الفضاء، إنه العامل الذي يرضى النزوع الداخلي في الإنسان للتناسق في ذواتنا وفي كل ما نرى بقوة الجاذبية، فالصورة المفتقدة الى الثبات "تبدو وكأنها تطير في قلب الفضاء ولهذا السبب تبدو منفرة ويمكن بسهولة توضيح ذلك بوضع مجموعة تتألف من سبعة أشخاص كلهم في أعلى المنصة". ومهما كانت المحاولة لكسر شكل هذه المجموعة، وإيجاد لون من التنويع فيها، فسيبقى هناك شعور واضح بالنفور عند النظر إليه.

وبعد أن يتم تأكيد الشخص المهم أو الأشخاص المهمين ،فإن الخطوة التالية في التكوين هي إضافة الثبات (الرسوخ) وفي المشاهد التي تضم شخصين أو ثلاثة، ومع استخدام منطقة واحدة أو منطقتين (لا يتعدى العدد منطقتين)، فسيدخل عامل الثبات دائما في الترتيب دون تدبير واع أو مقصود من جانب المخرج، لأن مثل هذا التصرف في المنطقة يصبح بؤرة أو وحدة تجميع وتركيز، وعند ذاك يستبعد النظارة باقي المنصة من اعتبارهم لكن في اللحظة

[1] نفس المصدر، ص 184.

التي تستعمل فيها كل المناطق أو معظمها وتستوعب الصورة البصرية معظم المنصة، هنا يصبح عامل الثبات شيئا له أهميته واعتباره عن وعي وقصد.

ويتم التوصل إلى الثبات بإيجاد ثقل من شخص أو شخصين في يمين المنطقة السفلى أو يسارها أو في كليهما، وفي بعض الأحيان يمكن استخدام مجموعة واقعة أو جالسة أو في مشهد يضم جماهير محتشدة مفترشين الأرض أو جالسين عليها في المنطقة الوسطى السفلية كعامل ثبات وترسيخ لربط المجموعة أساسا بالوسط.

وحين يكون عدد الأشخاص في المشهد كله كثيرا، كما هو الحال في مشهد الجماهير "نجد أن النقل الترسيخي ينبغي أن يصبح أكبر منه في مشهد يضم ستة أو سبعة أشخاص"، حين أنه عادة يكفي شخص واحد في إحدى جانبي المنصة أو شخصان على أقصى تقدير، إما أن يوضع كل منهما على جانب من جانبي المنصة أو أن يوضعا مع في جانب واحد.

ويتعاون عنصر التثبيت اللازم لربط الصورة المسرحية بحسب العدد في الصورة الكلية، وكلما زاد الثقل من أعلى المنصة كلما دعت الحاجة إلى ثقل زائد لإحداث الثبات، فإذا استخدمنا حشدا كبيرا في أعلى المنصة وعلى مستوى مرتفع فإن الحاجة تدعو إلى عدد من الأشخاص في المنطقتين اليمنى واليسرى من أسفل المنصة.

والحق أن الخط المنحرف المستقيم أو المتقطع المؤلف من عدد من الأشخاص الموضوعين في أي مكان على المنصة، ينطوي على قيمة تثبيت وترسيخ مائلة ويمكن أن يبدأ الخط من المركز ثم يمتد إلى أعلى يسارا أو إلى أعلى يمينا، وفي أي من الحالين يدخل عنصر الثبات ويتضمن الخط المنحرف تأكيدا لذلك. ومهما كان الشخص الموجود في أعلى المنصة يصبح هذا الشخص مؤكدا "حيث أن العين تميل الى الإسراع الى طرف الخط قبل أن تتوقف، ومن ثم فالخط المنحرف مثل على كل من عنصري الثبات والتأكيد".

وهذا يصدق أيضا على شكل المثلث حين يكون رأسه على المنصة في اليسار أو اليمين، وأحد ضلعيه طويل والضلع الآخر قصير، على أن يبدأ الضلع الطويل في أي مكان بحيث يكون أساسا مستقيما أو منحرفا متقطعا[1].

- **التتابع**

في التركيز البؤري استخدم الخط لربط مختلف الأشخاص معا في وحدة مسرحية شاملة، لقد جعل الخط كل شخص جزءا من التكوين المسرحي ومع ذلك فكثيرا ما نواجه بأمثلة لا تسمع فيها مقتضيات الأوضاع بربط ثلاثة أشخاص أو أكثر أو مجموعات من أشخاص معا في الخط، ووجود مسافة كبيرة بين الأشخاص أو مجموعات أمر ضروري كي يظهروا وكأنهم لا يمتون بصلة لبعضهم البعض، لكن ما يحدث بدلا من ذلك، هو أنهم يظهرون كأشخاص كثيرين أو مجموعات غير مترابطة، فمشاهد الأسرة الكبيرة وحفلات الشاي والرقص ومشاهد حفلات الكوكتيل، أو كثير من المشاهد الخارجية التي لا يكون بين الأشخاص بها أي علاقة تربطهم بكل ما في كلمة رابطة من معاني. هذه المشاهد تثير مثل هذه المشكلة، فلو نظرنا إليها من حيث المعنى وحده لكان هؤلاء الأشخاص او المجموعات مجرد وحدات مستقلة، لكنهم من وجهة نظر التكوين يجب أن يضيفوا إلى بعضهم في تكوين واحد على أن هذه الأجزاء المفككة التي لا يمكن توحيدها بالخط يمكن ربطها مع بالمسافة[2].

والتتابع هو عبارة عن ربط الوحدات سويا على المنصة بواسطة المسافة، هذه المسافة المقررة لا بد أن تكون ذات تواتر منتظم أو ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة.

[1] نفس المصدر، ص 220، ص 221، ص 222.

[2] مصدر سابق، ص 223.

ومن ثم فحين نتحدث عن التتابع بمفهومه الشامل، فهو يعني علاقة مسافية و هو في تأثيره عبارة عن نبرة تحدث بانتظام، إنه إيقاع في التكوين، إيقاع في المسافات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات على خشبة المسرح.

- **التوازن**

يميل الإنسان عندما يرى كفتين غير متعادلتين إلى المعادلة بينها ورفع الجانب الراجح، وكلما طالت مراقبته له كلما زاد ضيقه بسبب هذا الموقف الغير المتكافئ، "وهذا القول يصدق على الرسم والتصوير الفوتوغرافي". فإذا كان جانب من الصورة مثقلا أحسه المشاهد على الفور وسرعان ما يبدأ في رفع كتفه كرد فعل عكسي لا شعوري كحركة تعويضية، إن مرأى المنظر غير متوازن، هو في معظم الأحوال أمر منفر.

فإذا كان أحد جانبي التكوين موجود فوق المنصة متكافئا مع الجانب الآخر، نقول إن التكوين متوازن، وهذا عامل هام في إحداث تأثير لطيف ومرض وهو الغاية الدائمة التي يسعى إليها التكوين.

-حينما يشار موضوع التوازن

يستخدم التوازن على خشبة المسرح كلها أو على الأقل في التكوين ذي المناطق الأربع وفي كل التكوينات التي تتألف من شخصيتين أو أكثر، تستخدم نصفي الخشبة عليهما، وحين نتحدث عن التكوين الذي يستخدم كل المنصة أو مناطقها الأربعة، إنما نعني بذلك تلك التكوينات التي تكون فيها الشخصيات داخلة ضمن مجموعتين تتألفان من واحد أو أكثر من الأشخاص وبينها منطقة أو أكثر وليس ثمة ما يدعو لأن نهتم بالتوازن في التكوينات ذات الوحدات الصغيرة التي توضع مجموعة الأشخاص فيها في منطقتين متجاورتين أو في منطقة. وهنا يأتي التوازن مثلما يأتي الثبات من تلقاء نفسه، طالما أن المشاهد يستبعد من

اعتباره المناطق المتبقية ومن الناحية النظرية في هذا المثال ينبغي من غير شك أن يؤخذ عامل التوازن في الحسبان، لكن المخرج في الممارسة الفعلية ليس بحاجة الى ذلك لأنه يصل الى التوازن كما يصل الى الثبات من اعتبار عوامل أخرى مثل التأكيد، "وكما هو الحال في التكوينات ذات الوحدات الصغيرة". لا ينبغي الاهتمام بأمر التوازن في التكوينات التي تستخدم نصف المسرح فقط .

-المنظر والأثاث والملابس المتعلقة بالتوازن

قبل أن نمضي بعيدا في مشكلة التوازن، يجب أولا أن ندرس علاقة المنظر والأثاث والملابس بالتوازن، فالمنظر والأثاث يجب أن يتوازنا فيما بينهما حتى لا يتأثر التوازن بين الممثلين، يجب أن تحيد الخلفية الكلية للممثل من حيث التوازن، وهذا أمر هام لأنه إذا كان في المنظر نقطة بؤرية تشد الانتباه إليها بقوة فإنها سوف تعاكس باستمرار النقطة البؤرية الموجودة في التكوين الذي صممه المخرج، أو أنه سوف يتعين على المخرج أن يأخذ في اعتباره دواما بؤرة المنظر حين يوازن تكوينه، ونفس هذا الكلام يصدق على الملابس، فلما كان لأصباغ اللون المختلفة ودرجات تركيزها وتألقها ووزنها المتغاير وجب أن يكون للملابس ارتباطها فيما يتعلق بأهميتها بالنسبة للشخصيات الأساسية والثانوية، ولما كان هذا الارتباط في مسرحية جيدة الإخراج يتناسب مع تقييم المخرج للشخصيات التأكيدية والغير تأكيدية، لذا ينبغي أن لا يدخل موضوع توازن الملابس في تقدير التوازن المتعلق بالتكوين المسرحي للمخرج [1].

[1] ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص 227، ص 228.

-التوازن المادي

التوازن هو ثقل يقابل ثقلا بحيث تتصور خشبة المسرح، وقد أصبحت ميزانا كبيرا محور ارتكازه في أي نقطة على خط وهمي يقسمه الى جزأين متساوين يمينا ويسارا ويتجه رأسيا الى الأضواء الأرضية، "خط الوسط الوهمي هذا والذي يجري من المنطقة السفلى من المنصة أعلاها طويل يعمق المنظر ذاته"، وفعلا عن ذلك فأن ذراعي هذا الميزان ونقطة ارتكازه بوصفه محورا يمكن أن يدور ليتخذ أي زاوية قائمة مع الإضاءة الأرضية، أي مع الوضع الثاني الى الوضع الأول. هذا التوازن المادي إذن هو بالضبط نظرية هذا الميزانسين، ونحن نحتاج إليها للحصول على التوازن بين نصفي المنصة. وأبسط طريقة للحصول على التوازن هي إيجاد تجمع متساويا على جانبي خط الوسط وعلى بعد متساو منه، وهذا النوع من التوازن يطلق عليه اسم التوازن المتناسق [1].

التوازن الجمالي (الإسطيقي):

حين دخلت الواقعية، أو مشاكلة الواقع في تشكيل المجموعات على المنصة "والمزاج الناتج من الشكل التكويني في الإخراج"، لم يستطع التوازن المادي وحده أن يحل مشاكل التوازن وكان من الضروري الاتجاه إلى فن التصوير الزيتي، وأن نطبق على المسرح مبادئ المصور والرسام المعروفة بالتوازن الجمالي أو الخطي [2].

سوف يبدو التوازن الجمالي في بادئ الأمر صعبا ومستغلقا، لكن بعد قليل سيسهل استخدامه وتطبيقه، لأنه أكثر أنواع التوازن شيوعا واستخداما، وحين ذكرنا الأمثلة التوضيحية الخاصة بالتوازن المادي لاحظنا كيف كان من الصعب استبعاد ما وقع على بعض

[1] نفس المصدر، ص 229.

[2] نفس المصدر، ص 233.

الأشخاص من ثقل مأخوذ من مبادئ التأكيد، وكثيرا ما كان حدوثه راجعا إلى إمالة خط ذراعي الميزان بانحراف وبذلك ركز الأشخاص الموجودون أسفل المنصة.

☒ بناؤه:

الخطوط

إن أساس نجاح كل مسرحية يكمن في الإرتباط الوثيق للخطوط التي تعمل على توضيح المضمون الذي يريده المخرج، مع النظر إلى طبيعة الموضوع، فالخطوط قادرة على تشكيل الفضاء المسرحي من خلال الدور الهام الذي تلعبه في الربط بين النص المنطوق والمحتوى المراد الوصول إليه والمتمثل في الرؤية الإخراجية.

ترتكز آلية الميزانسين في العرض المسرحي على ثلاثة ركائز، تشمل الممثل، الفضاء الركحي والموضوع، تنوع الخطوط يعطي ثراء في العرض المسرحي لا ينبغي التخلي عنه، فيكون لها دور للإيحاء بالحقيقة الداخلية للشخصية من خلال تمثيلها على خشبة المسرح، زيادة على هذا، فإن موضوع الخطوط تعمل على كشف وشرح الأجسام الموجودة على الركح المختارة من طرف المخرج في إظهار الصورة المسرحية، كما أن الأداء المسرحي يفرض على الممثل إجبارية الدخول في عوالم الخطوط .فالحركة على خشبة المسرح بخط مائل تعتبر إخراجا وتساهم في اكتمال زاوية الرؤية للمشاهد باتجاه ما يتضمنه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول، عرض، عمق)، فالعلاقة الداخلية مع الأحداث تساهم في معرفة الشكل الذي تكمن فيه الفكرة، فأي حركة ترتبط ارتباطا وثيقا بالخطوط (الوهمية) التي تجعلنا نفهم طبيعة الموضوع[1].

[1] ينظر: أوسكار ريمز ، الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي، مرجع سابق، ص 16.

ب: الحركة

هي عبارة عن تعاون مجموعة من الأعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة لهدف معين، وتنتج نوعين من الحركة، الحركة الأولى (الإرادية) وهي التي يتحكم ويحس بها الجسم والثانية (لا إرادية) وهي إما أن تكون انعكاسية réflexe والتي يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعا من ميكانيكية دفاع أو استجابة لمحفز خارجي، أما في المسرح فالحركة نوعان: حركة فطرية هي التي نجدها أصلا في نص المؤلف (السيناريو) والضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في تعليمات الكاتب didascalie وإذا لم تذكر فإنها مؤكدة في بعض الأمور، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح، وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار إلا في حالة معالجته للنص، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الاختيارية **mouvement non imposée**، هي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة، إذا فالحركة هي النقلة أي العبور من شكل إلى آخر، وبهذا فهي تغير في المكان والتغيير يعني تغير الشكل والحالة. "ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية (بنائيا) إنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغير"، فالحدث المسرحي باعتباره تغيرا مكانيا لا بد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلا وتغيرا في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح و هو الفعل action الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل، ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل الى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علما قائما بذاته في الدراسات الحديثة، لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة فتشكل في ذهنه خلفية النص

المنطوق وما وراء المنطوق وإخراج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، "وأن تترك انطباعا متكاملا وموحدا"، فالحركة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع[1].

ج: التنوع:

تكمن الغاية من الذهاب إلى المسرح في البحث عن المتعة، التسلية أو حتى من أجل التعلم، وليس من أجل الضجر والملل. من خلال هذا السياق يجب على المخرج أن يعمل في عرضه على الحصول على التنوع بأي طريقة وينبغي له بذل الجهد من أجل ذلك.

و أن يكون التنوع طيلة فترات العرض، و أن يكون رسم الخطوط حائزا على جل أماكن التمثيل لكي يمنع وجود التكرار في التشكيلات الحركية، و لا ينبغي أن تكون هذه التشكيلات الحركية من أجل الزخرفة الشكلية فقط بل عليه الإستمرار في استخدام المثلث بعديد من الأشكال التي تمكنه من الحصول على المتعة حتى يتضمن بذلك وحدة من التنوع يجعل بها المتلقي عنصرا يشاركه إيجابيا و يتفاعل معه في العرض، و كل ذلك راجع إلى التقنية و الموهبة التي يمتلكهما المخرج من خلال جمعه لعناصر عمله.

يقوم المخرج بعمليات التقديم و التأخير في تشكيلاته الحركية و يجعلها سهلة الوصول إلى الآخرين، و هذا ما يزيد من عظمة عمله، كما قال **هيدجر** أن: " قدرة الفنان تقاس على الاختفاء وراء عمله و كأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله الى التفتح

[1] ينظر: جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نيهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر ، 2000 ، ص 193.

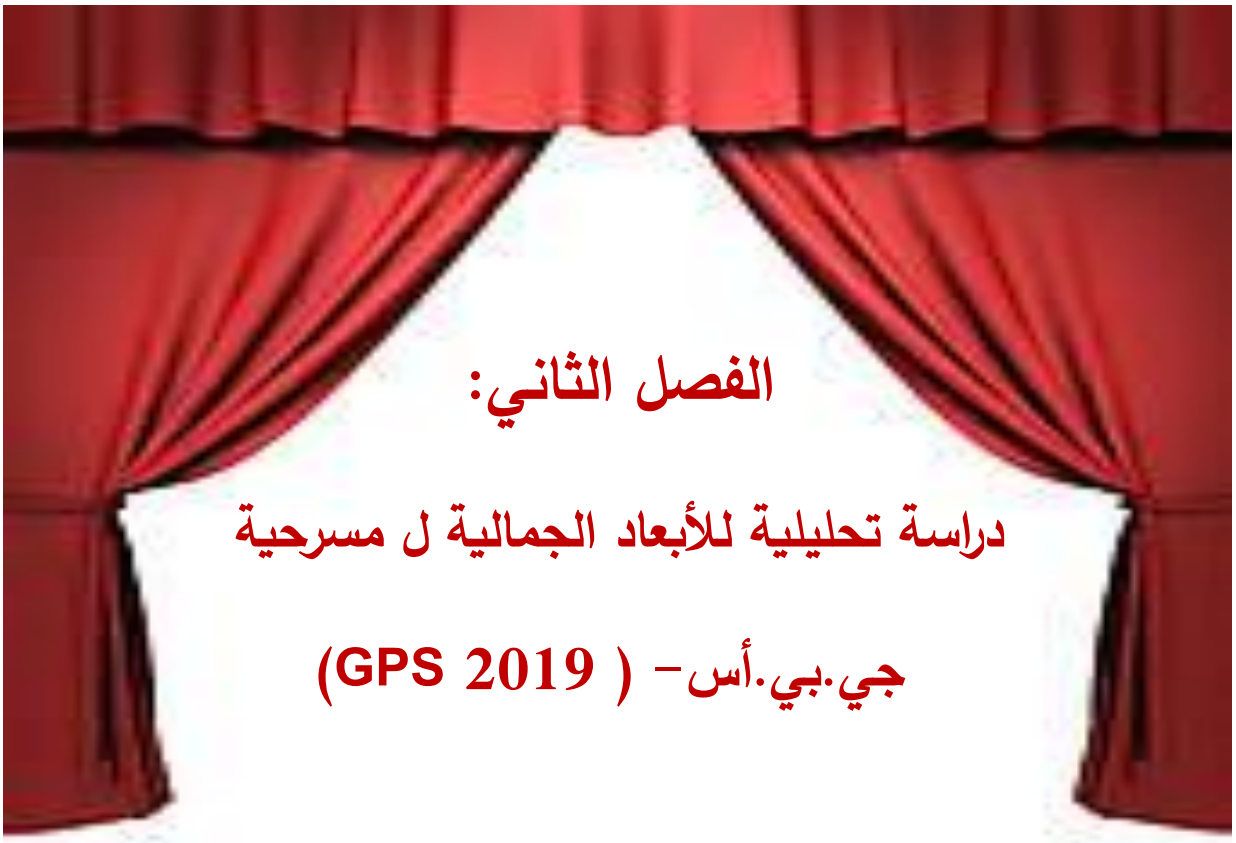
و الإنكشاف " بمعنى أن هناك أنواع متعددة للتنوع نذكر منها، التنوع الحيوي **dynamique** والذي تتميز به الأجسام الحية كالإنسان ، و الثاني جامد statique و تتميز به الديكورات و كل ما هو جامد من الأشياء التي تقف نصب أعيننا فوق الخشبة . و من هنا ندرك أن الممثل وحدة حيوية لمجموعة كاملة داخل العرض المسرحي، كونه يشكل طابع التنويع على الركح من خلال الحركة[1].

د: الكتلة

في المجال المسرحي تتمحور في شكل مادة في خضم التركيب الذي يحوز على مجموعة حدود تكوينية معينة والتي تتداخل مع العناصر الأخرى التي ينتج عنها العرض المراد طرحه، حيث أن المتمعن في الكتلة يدرك جيدا ان العرض المسرحي يتخذها عنصرا مهما وإضافة بفضل ما تحوزه من دور في سير المجال المسرحي، فهي عبارة عن كمية تنتقل إلى عنصر أخر يسمى النوعية بفعل العناصر الأخرى، إذ نجد المخرج يوظفها في أشكال مختلفة، كالحركة، اللون والضوء وغير ذلك، ولا يكون دور الكتلة مقيدا ولا محصورا، بل يتسع لتمتعها بالوزن. فهي تمتع نظر المشاهد وتجذبه من جهة وتثير المشهد من جهة أخرى، ويكون ذلك من خلال تشكيلها للمعنى الدلالي على خشبة المسرح باختلاف أنواعها وتعدد أنماطها كالجامدة والمتحركة .وعليه، ينبغي على المخرج الإلمام والإحاطة بالكتلة لما لها من دلالات متعددة، تعطي معنى للعرض المسرحي. الكتلة تحتوي أيضا على خصائص عاطفية معينة للمناظر، فمثلا الكتلة الصغيرة توحي بالتردد وعدم الفعالية، بينما الكتل الكبيرة توحي بالصلابة، القوة والعزيمة[2].

[1] شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إبداع الصورة المرئية ، ملتقى الفكر ، ط1 ، الإسكندرية ، مصر ، 2002 ، ص 347.

[2] منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون، تخصص فنون درامية، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010-2011، ص 34.



الفصل الثاني:

دراسة تحليلية للأبعاد الجمالية ل مسرحية

جي.بي.أس- (GPS 2019)

دراسة تحليلية للأبعاد الجمالية ل مسرحية جي.بي.أس- (GPS 2019)

* المبحث الأول:

تحليل المسرحية

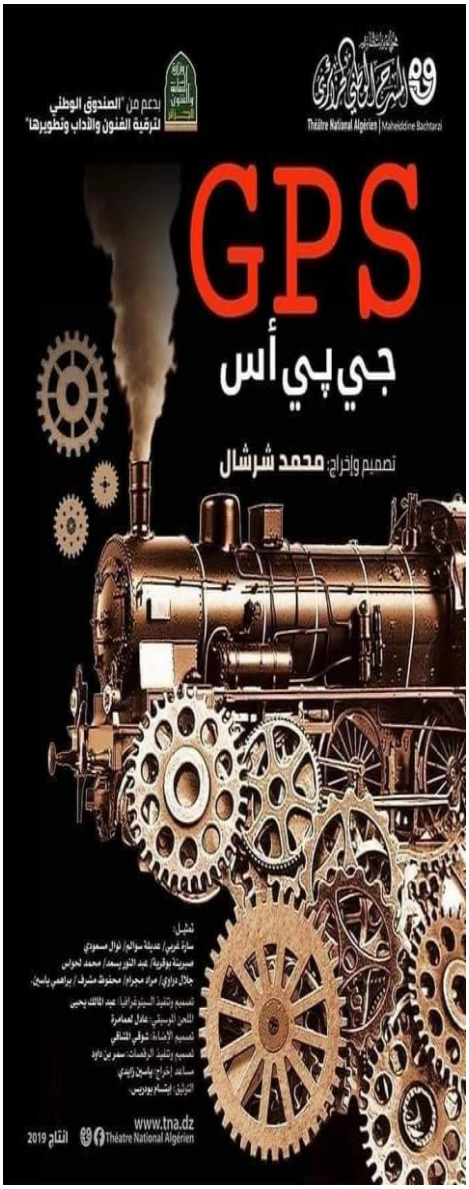
* المبحث الثاني:

جماليات التشكيل الحركي في المسرحية

❖ المبحث الأول: الجو العام العرض المسرحي

- **البطاقة التقنية لعرض مسرحية GPS 2019**

السنة :2019



عنوان العرض: GPS 2019

المخرج : محمد شرشال.

السينوغرافيا : مالك يحي.

الموسيقى : عادل لعمامرة.

مصمم الإضاءة : شوقي المشاقي.

تصميم وتنفيذ الرقصات: سمر بن داود.

مساعد إخراج: ياسين زايدي.

التوثيق: إبتسام بودريس.

إنتاج: المسرح الوطني الجزائري،

بدعم من: الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها.

- **الممثلين:**سارة غربي \ عديلة سوالم\ نوال مسعودي \صبرينة بوقرية\ عبد النور يسعد محمد لحواس\ جلال دراوي \ مراد مجارم محفوظ مشرف \ براهيمي ياسين.

الشكل(1)

ملخص العرض:

مسرحية جي بي أس، هي مسرحية من تأليف واخراج محمد شرشال، تدور فكرتها حول عقليات المجتمع التي تفرض على الفرد، فتدفعه لتغيير فطرته، وقد جسدت ست شخصيات رئيسية شرائح المجتمع المختلفة.

تقوم المسرحية على لوحات تكاد أن تكون منفصلة يربطها خط الموضوع، حيث يحاول نحّات الانتهاء من مجموعة منحوتات معاصرة والتي لم يرض عنها، فيحاول في كل مرة إتلافها وإعادة صناعتها من جديد، لكن المنحوتات تقاوم وتتمرّد على النحات من أجل

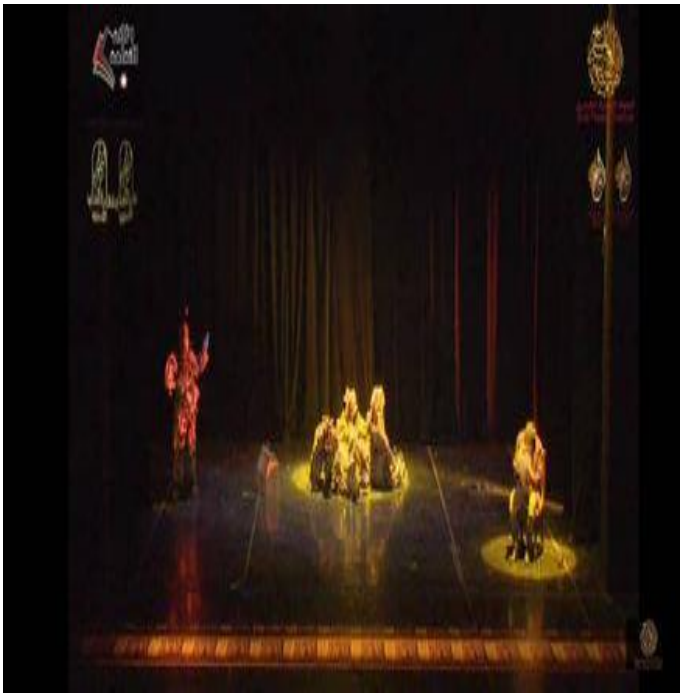
الخلاص من عالم الجماد لتحاول الدخول معه في صراع ليصل الأمر إلى تقييده والهروب. وتقرّر المنحوتات أن تكون هي من يؤسّس حياتها وتتحكم بقراراتها، فتبحث على الانتقال من الجماد إلى الحركة ومن الشيء المقيّد إلى الإنسان الحرّ المتحرّك بغرض التخلّص من جمودها واستعادة حركتها وحريتها كي تسترجع إنسانيتها المفقودة، فتبدأ رحلتها من أول محطة للإنسان وهي الولادة ثم تتبع مراحل أشكال الاندماج الاجتماعي الثقافي ظنًا منها أنّ الإنسان هو الحرّ الذي يتحكم بمصير حياته لتصطدم بعدة عراقيل تبرهن لها عكس معتقداتها، ويعالج العرض متاهة الانسان المعاصر بين المبادئ

والأفكار والعواطف (الحب/ الغيرة/ الكراهية/ الحقد ...). وفي نهاية الرحلة تكتشف المنحوتات أنّ الإنسان ما هو إلا أداة متحكّم فيها، وتحاول الخروج من تلك الحياة (حياة الإنسان) لكن دون جدوى، فكلّ مرة يفوتها قطار العودة من محطة الحياة لدرجة ادمانها الانتظار.

لتلخص وتحدد المراحل الحياتية التي يعيشها الفرد من خلال أربع لوحات فنية:

المراحل التي مرّ بها العرض المسرحي:

- بداية، بمشهد يلخص موضوع المسرحية.
- ثم مشهد عن الخروج للدنيا، مشهد لمدرسة الحياة الاولى.
- ثم محطات الحياة من الشباب إلى العجز.



وقد اتجه المخرج بطريقة تصاعدية إلى تفسير النتائج الوخيمة التي يتعرض لها الإنسان نهاية حياته واثبات أن الإنسان ما هو إلا نتيجة قراراته الماضية.

ولهذا فقد اعتمد المخرج شرشال في مسرحية "جي بي أس" على مجموعة من الأفكار ولم يخضع في إخراجه إلى نص مسرحي مكتوب ومحور، مما جعل ذلك يتفق مع رأي مايرهولد ، ويؤكد على استحالة وضع خطة صحيحة لفكرة تجسدها حركات جسدية قبل خوض التمارين والتدريبات الميكانيكية اللازمة للجسم، مع اختيار الممثل الصحيح واشراكه في العملية الاخراجية؛ يقول شرشال بخصوص ذلك: "الممثل هو روح الفعل المسرحي، وهو المتعامل الاهم بالنسبة الي، وعليه نمنحه فضاء للابداع داخل المخبر يقترح فيه تشكيلته وأدائه ومشاهده وحركاته، هناك حرية مطلقة عندي للممثل، وكل ما شاهدتموه في مسرحية جي بي أس من اقتراحات الممثلين".

❖المبحث الثاني: جماليات التشكيل الحركي في المسرحية

- **التشكيل الحركي في مسرحية جي بي اس:**

هو انتقال من النص الى تعبيرات حركية ايمائية يجسدها الممثل عبر الآداء والصوت، أصبحت الصورة المرئية في المسرح المعاصر تتشكل بواسطة اللغة الحركية (الغير لفظية)، حيث شهد العرض المسرحي ندرة في اللغة اللفظية التي تعتبر تشكيلا في الزمن، وكثرة اللغة الغير لفظية (الحركية) التي تعتبر تشكيلا في المكان او ترتكز على ما هو مرئي على خشبة العرض والتي تعتبر الأكثر تأثيرا من الصوت .

في مسرحية جي بي اس عمل المخرج على تكثيف الحركة، وقد استخدم العديد من التعبيرات الحركية في عرضه المسرحي، نذكر منها الحركات التي كانت عن طريق الجزء العلوي من الجسم كالرأس واليدين التي كانت حركتهما اشارية، بالإضافة الى حركة الساقين الإنتقالية، زيادة على ذلك وظف شرشال تعبيرات ب ملامح الوجه على غرار العين التي كان لها دور فعال في ضمان سيرورة الآداء الحركي للممثل، ظهر ذلك في النظرات الماكرة والخبيثة التي أوحت لنا بوجود الشر.

اقتصرت الإيماءات والإشارات في العرض المسرحي، على أجزاء معينة، كاليد التي اختيرت واستخدمت بشكل متقن، وساهمت في تسهيل إيصال الفكرة الى المتلقي، ولم يخلو العرض من تواجد الحركات الإنتقالية التي تواجدت طوال المسرحية، والتي رسمت خطوطا بأشكال مختلفة ومتعددة، كان دورها خلق أحاسيس تعطي بعدا للأحداث وتأثيرات متنوعة أثناء رؤيتها، بالإضافة الى عملها على تكملة معنى الأحداث لتزيد من حركية الصورة.

- **الممثل المفكر:**

بالنسبة إلى فسيفولد مايرهولد، فإن الممثل عليه أن يخضع للفعل المسرحي معتمدا على قواه الفكرية والعضلية، فالبيو ميكانيكية منهج يقوم بتطبيق قوانين فيزيائية على جسد الممثل من أجل تقديم حر كات أدائية آلية، إلا أن الممثل ملزم بترتيب الافكار وتسلسلها، يقول مايرهولد بخصوص ذلك: "إننا كممثلين مطالبون أن نفكر، ونحن بحاجة ألن نعرف لماذا نمثل، وماذا نمثل، ومن هم الذين نمثل من أجلهم ونعلمهم أو نهاجمهم من خلال العرض المسرحي"

- **المشهد البيو ميكانيكي:**

يؤكد مايرهولد على انقسام الحوار إلى حوار ظاهري يتألف الى حوار داخلي الذي لا يسمعه المتلقي بل يفهمه في صمت من خلال إيقاع الحركة الايحائية الجسدية: "الفنان على خشبة المسرح مثل النحات يجسد بشكل ملموس المضمون نفسه أي نفحات روحه وأحاسيسها، وان مادة عازف البيانو هي أصوات آلته، ومادة المغني صوته أما مادة الممثل فهي جسمه ونطقه وتعابير وجهه وايماءاته، والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص" إن هذه المقولة تلخص بشكل حرفي المشهد الأول من مسرحية جي بي اس كما هو موضح كالتالي في الصورة رقم (1) و(2) .

حين وظف المخرج حركات ايحائية مرنة لشخصية الفنان الكاتب في (مقدمة الخشبة يمينا)، وشخصيات التماثيل الست، والتي انفصل أحد التماثيل عنهم ليجسد تمثال مثاليا (يسار الخشبة)، بينما سعت الشخصيات الخمس الاخرى (وسط الخشبة) بشكل تدريجي بين البناء والهدم البيو ميكانيكي للجسد إلى محاكاة شكله المثالي، مترجمة بذلك أفكار شخصية الفنان الكاتب، التي يعيد صياغتها على ورق، وقد حقق بذلك المخرج شروط المسرح الشرطي "التي تجعله يحرر الممثل من الديكورات ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة، ويضع في خدمته البلاستيكية (النحتية الطبيعية) ويقصد بها الطريقة التدريبية الجسدية في فن الأداء التي تنتج حركات ايحائية مرنة بشكل آلي.

- **الاضاءة البعيدة عن العاطفة:**

لقد استعان المخرج بتسليط اضاءة عمودية باللون الأزرق على الشخصيات الآلية، لإضفاء البرودة على المشهد، إضافة إلى المؤثرات الصوتية لتحركاتها وموسيقى مدمجة بصليل الحديد والتي استطاعت أن تبعد المتلقي عن جو الاحاسيس وتشعره ببرودة المشهد وتنشر

جوا من القسوة، تعبيرا عن "قسوة الحياة" وهو العنصر الأساسي لتحقيق تقنية البيو ميكانيك بعيدا عن العاطفة والأحاسيس.

الصوت والموسيقى التعبيرية:

من المبادئ التي وظفها مايرهولد في تجاربه الابداعية " تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما وأساليب مسرح الاطفال، إذ لا يؤدي الممثل حياة الشخصية المصورة بكل زخمها وتنوعها وانما يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني مؤسلب، ولهذا قد استعان الممثل بالاسلبة the staylization في شعوره الدرامي مستغلا بذلك صوته في ترجمة السمات الداخلية بطرق إبداعية، من خلال استعمال الانماط الصوتية الغريزية غير اللفظية، وقد كان هذا سجيا في مشهد حوار بين الاب والام بالحركة والنوتات الموسيقية المختلفة الايقاع، التي عبروا عنها من خلال الاختلاف بين الذكر والانثى كما هو موضح في الصورة (3) وقد اعتمدت الام على التعبير صوتيا لتجسيد الم المخاض (الصراخ دون الاعتماد على الكلمة)، كما ارفق صراخها مقاطع من نغمات صوتية ملحنة بطريقة بهلوانية طريفة أما بعد الانجاب، وفي كل مرة، عبر صغارها الشغوفين لحب الحياة بأصوات طفولية جسدت بالصفير، رافقتها حركات بهلوانية

قريبة من الحركات المتداولة في مسرح الطفل فأعطت جوا مرحا لحظات خروجهم كما يظهر في شكل الصورتين (4) وقد كانت لهذه الطريقة الخاصية نفسها التي اعتمدها مايرهولد في مسرحية موت تيناجيل The Death Of inagiles (1907)حيث "أعطى طريقة بلورة الحوار الداخلي بمساعدة موسيقى الحركة الايحائية، وامكانية اختبار النبرات الفنية عوضا عن النبرات المنطقية، وفي المشهد الثالث لجأت الممثلة الشابة إلى غناء الاوبرا للتعبير عن وقوعها في الحب و لتخلق جوا رومنسيا جعل من حبيبها يشاركها بالرقص على موسيقى صوته .

- **السينوغرافيا الرمزية:**

إن المنهج البيو ميكانيكي يسعى للفت انتباه الجمهور من خلال المزج بين سحر قوام الممثل في ترجمة أحاسيسه والمنظر الممتع، ولهذا فالمنهج البيو ميكانيكي يستبعد تلك الديكورات المألوفة، ويعوضها بديكورات رمزية وبسيطة، وفي ذلك يقول مايرهولد مقتبسا عن الفيلسوف الألماني أرثر شوبنهاور "ان التماثيل الشمعية رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد ألقصى، لا يحقق تأثيرا جماليا ولا يمكن اعتبارها نتاجا فنيا لأنها لا تقدم شيئا الى خيال الرائي"، وهذا ما لجأ إليه المخرج شرشال في مسرحية جي بي أس، فعبر عن ارتباط الإنسان بطفولته بالحبل السري، وعن مدرسة الحياة بأزياء مدرسية، وعبر عن سيرة الحياة بمحطة قطار، وعن الوقت بساعة حائط، وعن مجيء

الفرص في حياتنا بسكة القطار، التي إن لم نلحق بها فاتنا الاوان، وفاتتنا بذلك فرص الحياة واحدة تلو الأخرى فأحاط الفضاء المسرحي بديكور يحفز المتلقي توسيع خياله لفك شفراته.

لقد تميزت مسرحية جي بي أس بكونها مسرحية ناضجة ذات دلالات عميقة مضمونا وشكلا، وتمتعت بقوة التعبير في موضوع فلسفي قدم بطريقة جمالية راقية، ما جعلها تحصد جوائز عديدة أهمها كأفضل عرض مسرحي في المهرجان العربي القاسمي لسنة 2020

- **تعقيب حول المسرحية:**

بحسه الكاريكوتوري المفرط في السخرية الغروتسكية المسخية السوداء، يؤسس المخرج الجزائري المبدع محمد شرشال تجربته المسرحية الاستثنائية المغايرة نصا وخلقا (جي بي إس)، التي حصدت "جائزة القاسمي" لأفضل عرض مسرحي عربي في مهرجان الهيئة العربية للمسرح بدورته الثانية عشر. التي أقيمت في العاصمة الأردنية عمان والتي تم عرضها على خشبة مسرح قصر الثقافة في افتتاح أيام الشارقة المسرحية في دورتها الثلاثين. إنها رحلة المسخ البشري والاجتماعي في عالمنا العربي منذ النطفة الأولى وصولا إلى أقنة التدجين حتى غياب بوصلة الوعي حد متاهة الرؤية وانعدام ملامح الكائن في شتى تكويناته العضوية والمادية والمعنوية والرمزية، إنها رحلة الانقياد نحو الكارثة، حيث لم يعد الحلم مسعفا لنقل الكائن من حالاته الخردوية الصفيحية المفككة الهشة المهشمة الأولى إلى أول بؤر التكوين الحية القابلة للتحول الخلقي السوي.

لقد تمكن خالق التجربة #محمد شرشال من أن ينسج بفكره المتوقد ومخيلته الجامحة عرضا قادرا على استنطاق كل تفاصيل وتضاريس ارتحالات المسخ البشري والاجتماعي المتباينة والحائرة والمضطربة والمتأرجحة، وذلك من خلال استثماره لكافة تقنيات اللعبة

الغروتسكية، كالدمى المشوهة والأقنعة المزيفة والأجساد المفولذة والصحف الجدارية الوهمية وأقنة الخلق المدجن والساعة اللازمنية، لتصبح جميعها وتتكثف في رحلة خارج الزمن وخارج السياق البشري والإنساني، إذ تصبح كل الحبال السرية قيودا تأخذنا نحو أزمنة المسخ في أقسى حالاته، وإذ تصبح كل العيون التي كان لها أن ترى وتبصر، عمى يقودنا إلى أزمنة التيه والظلام واللامعنى للوجود، وإذ تصبح كل الوجوه التي نرى من خلالها تباين الخلق والشكل، أقنعة تزجنا إلى أزمنة المتشابه والمتماثل حد غياب ملامح الوجود حتى بعد نزعها من الوجوه التي ألفت بتقادم الأزمنة القهرية عتمة استقرارها الطويل على قلب هذه الملامح ذاتها .

ما استوقفنا طويلا وأدهشنا هو اشتغال المخرج صانع تجربة المسخ في هذا العرض على اللابشري بالرغم من حضور المؤدين بأجسادهم وأرواحهم على الخشبة، إذ أننا في حضرة هؤلاء المؤدين المتمكنين من أدواتهم الأدائية والتقنية والقادرين على جذبنا بقوة ، نتبين مدى الزمن الرؤيوي الإبداعي لاشتغالات المخرج شارشال كي يبدون مجازا خارج أزمنتهم البشرية وخارج ملامحهم الأدائية البشرية، وهو اشتغال مخبري صعب وشائك بلا أدنى شك، خاصة وأنه ينقلنا معهم من حالة إلى أخرى إلى أكثر من طريقة وأسلوب واتجاه، ولكن ضمن سياق رؤية واحدة لزمن المسخ، حيث الحركة لا تتباين في اشتغالاتها عن الصورة (البافيسية المكثفة) المعبرة الجمالية

والكارثية في آن، وحيث الاتكاء على الأصوات المجردة اللابشرية التي تلغي اللغة المنطوقة بوصفها كائنا حيا، لا يتغاير والموسيقى الغرائبية ومؤثراتها التقنية والبشرية الموازية لها، وحيث النشاز فيها يتسق وحالات المسخ والموت العبثي والمجاني في أكثر من لحظة وموقف.

وإن كانت لنا ملاحظة أو ملاحظتين حول هذا العرض الإبداعي المغاير، فهي وقوع بعض المشهديات الصورية في خانة الأرجحة الاختيارية لدى المخرج، حيث تبدو بعض المشهديات غير مشظية لما بعدها أو شكلا ارتحاليا لا يضفي على ما سبقه وهجا جماليا أكثر قدرة على الانتقال به إلى ما هو في دائرة الفعل المسخي، وأعني بذلك التورط إلى حد ما في التشابهية أو التماثلية الشكلية خارج القيمة الجمالية الموظفة.

أما الملاحظة الأخرى، فتكمن في الشروح المستفيضة في نهاية العرض والتي يمكننا اعتبارها أنها زوائد لا حاجة للعرض بها، كنزع الساعة من موقعها والعودة إلى الحضن الأول، علما بأن وجود الساعة في موقعها أو في برجها العبثي ستبدو أكثر أهمية في تأجيج حالة المسخ من نزعها، كما أن صورة العودة إلى الحضن الأول، أرى أنها نهاية مباشرة تأتي في سياق الأمنيات الموجوعة، فكان بالإمكان الوقوف عند لحظة الشيخوخة ومرور القطار دونما حاجة إلى تكرار تقريري. هما ملاحظتان لا تقلل حتما من قيمة هذا العرض المسرحي العميق والآسر.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد التحليل والدراسة التي شملت جماليات التشكيل الحركي في العرض المسرحي " **GPS 2019** " لـ" محمد شرشال" توصلت إلى النتائج التالية :

- المسرح هو ظاهرة اجتماعية وثقافية وفنية حساسة ومتداخلة ترقى بالانسان والمجتمع، والمسرح الجزائري وأن لم يسلم من الاخطاء والهفوات التي تتميز بها منذ نشأته، فهذا لا ينقص من قيمة الرواد الذين كانوا بمثابة الجسر الذي حمله الجزائريون على ان تكون لديهم فرصة الاطلاع على فن راق مثل المسرح، لانهم قاموا بمجهودات لا يمكن لأي أحد أنكارها، ونحن مدينون لهؤلاء بالتقدير والاحترام لأنهم على الرغم من نقص الامكانيات المادية والمعرفية والتقنية للمسرح، وعلى الرغم من الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذين كانوا ينشطون فيه إلا ان كل هذا لم يكن ليمثل لديهم حاجز أمام تحقيق هدفا كان دائما نصب أعينهم إلا وهو خلق تقاليد مسرحية وتأسيس قالب مسرحي جزائري.

- تسليط الضوء على مسرحية "**GPS 2019** " باعتبارها المسرحية التي كانت نموذجا لهذه الدراسة، وعلى هذا الاساس قمنا بجمع البيانات والمعلومات الدراسية اللاّزمة ومن خلال دراستنا للموضوع سوف نتوصل إلى عدة استنتاجات تتعلق mise en scène النص والعرض، ولعل التنويعات التي أحدثت على مهمات mise en scène قد ساهمت في معرفة حدود النص الفارقة على العرض المسرحي وهو ما قامت عليه جدلية الإخراج في محاولتها إخراج النص من أدبيته ووضعه في دائرة المسرحية، وأي معالجة جمالية لهذا النص ما هي إلا تأويل جمالي وبناء للتشكيل الحركي، الذي هو المفهوم المركزي لبنية العرض المسرحي.

- يعمل المخرج الجزائري على اتخاذ الاتجاهات الإخراجية أو المدارس الإخراجية التي تتوافق وموضوع النص المسرحي والظروف الاجتماعية والسياسية للجمهور الذي تقدم له العروض، كما أنه يأخذ بعين الاعتبار الإسقاط على الوضع الحالي الذي يعيشه المجتمع الجزائري حتى لا يحس المتفرج أنه يشاهد عرضا لنص عالمي أو تاريخي بعيد عن ثقافته فيسهل عليه التفاعل معه.

- ولتفصيل اكثر في معطيات العرض والغوص في اعماق التشكيل الحركي اوالذي لا يرتكز على حركة الممثلين فقط، بل وهناك العديد من الحركات نحو : حركة الديكور، الضوء وكذلك حركة اللواحق المرافقة، إذ لا يبدأ عمل التشكيل في العرض من فراغ، وإنما هناك عناصر تكوين تتحكم في هذه العملية، وكل عنصر من هذه العناصر تعمل مع مثيلاتها بغية تقديم الوحدة الكلية للعرض، يعتبر التشكيل الحركي المادة الأساسية والحقيقية في العرض المسرحي.

فالعملية التمثيلية عملية تكاملية تتضافر فيها عدة عناصر وجهود، بروح جماعية الا ان الشيئ المهم والاساسي والمحرك الوحيد الذي ينبغي ان تسلط عليه الاضواء هو التشكيل الحركي، لأن مهمته هنا هو انجاح وتثمين العملية التمثيلية والذي لا يمكن الاستغناء عنها بتاتا .

قائمة المصادر والمراجع

☒ قائمة المصادر والمراجع:

- **الكتب بالعربية :**

- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1989 .
- أ د أبو الحسن سلام ، المخرج المسرحي و القراءات المتعددة للنص ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،الإسكندرية ، ط 1 ، 2004 .
- جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1 ، 2011 .
- حسين التكمه چي ، نظريات الإخراج ، دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج ، دار المصادر للنشر و التوزيع ، ط 1 ، بغداد ، 2011 .
- شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إيداع الصورة المرئية ، ملتقى الفكر ، ط1 ، الإسكندرية ، مصر ، 2002 .
- محمد سعيد الجوخدار ، مبادئ التمثيل و الإخراج ، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، د ط ، 1978 . محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2005.
- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، ط 1، عمان، 2016.
- نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، القاهرة، 1986.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1997.

- **الكتب المترجمة :**

أوسكار ريمز ، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي ، تر : نديم معلا ، منشورات الثقافية ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، سورية ، 1986 .

الكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، تر : سعدية غنيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1983

جوليان هلتون ، نظرية الإخراج المسرحي ، تر : نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، 2000 .

جان دوت ، التعبير الجسدي للممثل ، تر : أ د حمادة ابراهيم ، مركز اللغات و الترجمة ، أكاديمية الفنون ، 1995.

ستانيسلافيسكي ، إعداد الممثل ، تر : شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1997.

- **المعاجم**

ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 1997.

- **المجلات**

محمد عباس حنتوش ، خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث ، مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة بابل ، ع07 ، 2011 .

خيون ،سعد عبد الكريم ، بناء منظومة قيادية المخرج في العرض المسرحي ، مجلة فنون البصرة ، جامعة البصرة ، ع 10 ، 2013.

- **الرسائل والأطروحات**

منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون، تخصص فنون درامية، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2010-2011.

بلعربي محمد ، جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي، تجربة طلعت سماوي نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه نظام ل م د ،قسم الفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، سنة 2019-2020.

ملاحق

ملاحق

التعريف بالمخرج

كاتب – مخرج

محمد شرشال كاتب ومخرج مسرحي من مواليد 1 جانفي 1964 بالجزائر العاصمة.

بدأ خطواته الأولى في مجال المسرح كهاوٍ في بداية ثمانينيات القرن الماضي إثر مبادرته بإنشاء فرقة مسرحيّة بالثانوية التي كان يزاول فيها دراسته الأدبية، فرقة كان منشطها، كاتبها ومخرجها العصامي طبعا.

تحصل سنة 1987 على شهادة مربي مختص في الفنون الدرامية بالمعهد العالي لإطارات الشباب في تقصراين، ألّف وأخرج "بيت النار" جمعية محفوظ طواهري مليانة (1993)، قبل أن يؤلّف ويُخرج "ميلوديا" مع مسرح محمد اليزيد (1994).

سنة 1998، اقتبس وأخرج "هاملت" لوليام شكسبير، إنتاج جمعية أشبال عين البنيان، ثمّ أخرج "الملك يتماوت" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2001)، وفي أعقاب تخرجه من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية –تخصص إخراج– (2002)، أخرج "الدرس" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2003).

وواصل شرشال عطاءاته باقتباس وإخراج "علماء الطبيعة" لفريديريتش دورينمات، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2005)، واقتبس وأخرج "الأمير الصغير" لأنطوان دي سانت

أوكزيبيري، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2006)، كما ألّف مسرحية "عشيق، عويشة والحراز" لمسرح تيزي وزو الجهوي (2007).

وكانت لشرشال تواقيع أخرى مثل "أبناء القصبة"، "صيف الرماد"، إضافة إلى "الطوفان"، "نوبة في الأندلس"، "حب وجنون في زمن المحبوب"، "رحلة حب"، "فن الكوميديا" و"الفيزيائيين"، كما سبق له كتابة عدة مسلسلات تليفزيونية على غرار "شجرة الخلد"، "حالتو حالة"، "الغائب" و"شوف العجب".

اقتبس شرشال نص "الخرتيت" لـ "يونسكو" وأخرجه في مسرحية وَسَمَها "الهايشة"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2015)، وفي نهاية العام ذاته أخرج مسرحية فن الكوميديا لـ "إدواردو دي فيليبو" لتعاونية ضياء الخشبة في حاضرة تيارت (2015).

في مجال كتابة السيناريو التلفزيوني، كانت بدايات شرشال سنة 2001، حين ساهم في كتابة حوارات مسلسل الغائب للمخرج "دحمان أوزيد"، وفي عام 2007، كتب للتلفزيون الجزائري حوارات السلسلة الفكاهية "جمعي فاميلي" (الجزء 1)، وألّف في السنة الموالية، حوارات الجزء الثاني من سلسلة "جمعي فاميلي" التي أخرجها جعفر قاسم.

وكتب لجمعية أصدقاء رويشد، وان مان شو "فايسبوك" (2009)، كما صمّم الحصة السياسية الساخرة "جرنان القوسطو" على قناة الجزائرية (2011).

صمّم ونفذّ حصة " topسكانتش" لاكتشاف المواهب التمثيلية على تلفزيون الشروق تيفي (2013)، وفي العام ذاته، كتب للتلفزيون الجزائري، حوارات سلسلة "دار البهجة" من إخراج جعفر قاسم.

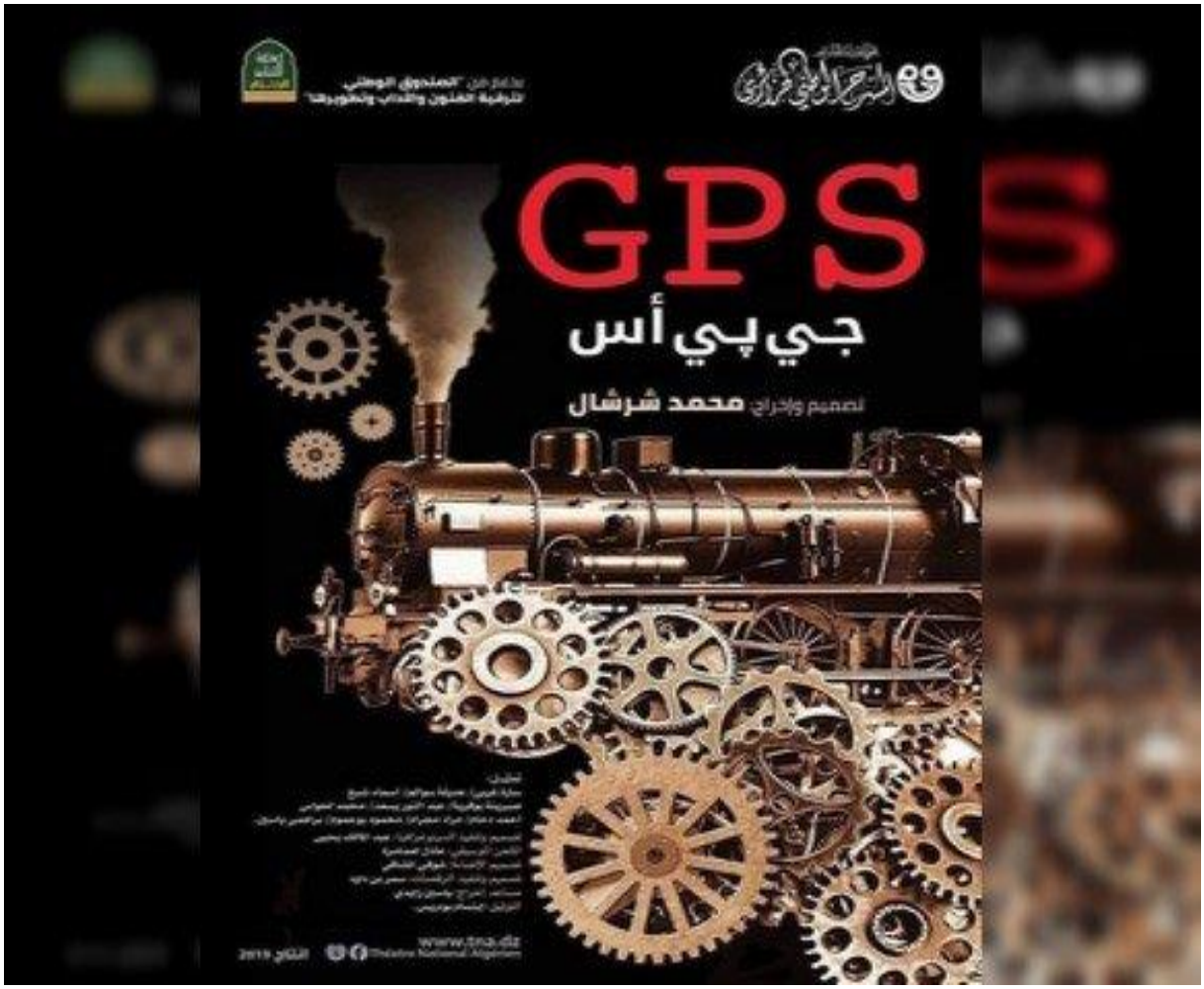
بخصوص مزاوجته بين الإخراج المسرحي وكتابة السيناريو، يعتبر شرشال نفسه محظوظاً جداً، حيث جمع بين تخصّصين يستفيد كل واحد من الآخر. وشارك شرشال

كعضو في اللجنة الوطنية للقراءة على مستوى تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية (2014).

نال محمد شرشال عدة جوائز، أبرزها: أحسن عرض عن مسرحية "ميلوديا" بمهرجان مسرح سكيكدة 1994، أحسن إخراج عن مسرحية "بيت النار" بمهرجان المسرح المغاربي في عنابة 1993، أحسن عرض عن – بيت النار– مهرجان مسرح مستغانم 1993، أحسن إخراج عن "بيت النار" في الأيام المسرحية لمليانة 1993، أحسن نص عن مسرحية "ميلوديا" بمهرجان المسرح المحترف لتبسة 1994، جائزة أحسن عرض متكامل عن "الملك يتماوت" في مستغانم 2002، جائزة أحسن إخراج عن "الملك يتماوت" بسيدي بلعباس 2003، أحسن نص عن "الهايشة" للمهرجان الوطني العاشر للمسرح المحترف بالجزائر 2015.

آخر أعماله "ما بقات هدرة" مع مسرح سكيكدة الجهوي (2017).

الملصقة الإعلانية الخاصة بمسرحية "جي.بي.أس GPS 2019"



الفهرس

الفهرس:

الموضوع **الصفحة**

- مقدمة.....أ

الفصل الأول: التشكيل الحركي وتاريخيته وألياته.....6

- المبحث الأول: مفهوم التشكيل الحركي وتاريخيته.....8

1. ماهية التشكيل الحركي.....8

2. تاريخية التشكيل الحركي.....10

- المبحث الثاني: أليات وبناء التشكيل الحركي.....18

1. أليات التشكيل الحركي.....18

2. بناء التشكيل الحركي.....32

- **الفصل الثاني**:الدراسة التحليلية لعرض مسرحية جي.بي.س2019.....35

- المبحث الأول: تحليل المسرحية.....37

1. البطاقة التقنية للمسرحية.....37

2. ملخص المسرحية.....38

- **المبحث الثاني**: جماليات التشكيل الحركي في المسرحية.....41

- الخاتمة.....49

- قائمة المصادر والمراجع.....52

- الملاحق.....55
- الفهرس.....60

الملخص

منذ البذور الأولى للمسرح وهو يخضع للتغيير، حيث لم يكن الأقدمون بمنأى عن التطوير والتجديد والتجريب، ومع الزمن إذْ تطوّرت جميع الأجناس الأدبية والفنية، عرف المسرح هو الآخر موجة من التجديد، خاصة مع دخول الإخراج المسرحي في القرن التاسع عشر. وظهرت بعد ذلك مصطلحات نقدية مهمّة مثل الدراما الجديدة والمسرح ما بعد الدرامي. ومما لا شك فيه أن المسرح الجزائري، بحكم تعدّد الثقافات والمسارب لدى المهتمين به، فإنه شهد أيضًا بعض التجارب التي تراهن على التجديد الدرامي والمسرحي، من ناحية الأسلوب الإخراجي وكذا من حيث الأساليب الدرامية للنصوص، وفي هذه الورقة البحثية سنتطرق إلى نموذج من أعمال المخرج محمد شرشال وهي مسرحية (جي بي أس) مبرزين أهم علامات التجديد الدرامي للعرض

الكلمات المفتاحية:

الإخراج المسرحي؛ الدراما الجديدة؛ المسرح ما بعد الدرامي؛ مسرحية (جي بي أس)

Résume

Since the first origin of theater, It's always been changing. Ancients didn't quit renewing and improving the theater. all literary and artistic genres have been developing over time. On the other hand, the theater has seen a wave of new Change since the raise of theater directing in the nineteenth century During this period new critical terms have been known such as neo-drama and postdramatic theater. besides that the Algerian theater because of some factors such as the diversity of culture, Also it has seen some experiments in order to renew the theater and drama from both perspectives the style of directing as well as types of dramatic texts. moreover, in this following research, we will discuss one of Mohamed charchal works its “gps”. including the important signs of renewing drama in this play

les mots clés:

Theater directing; new drama; postdramatic theatre; Play (GPS)