الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي بسعيدة

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي

موسومة ب :

الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح

من إعداد الطالب :

- بن مداح معمر

تحت إشراف :

الأستاذ : خوجة بوعلام

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ :.....رئيسا

الأستاذ : خوجة بوعلام .....مشرفا و مقررا

الأستاذ : .....مناقشا

السنة الجامعية

2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم
البشير

إهداء

إلى من بكت لأحزاني و سعدت لأفراحي ، وأخلصت الدعاء من قلبها للمولى لي بتوفيقي،"أمي" الغالية.....

إليه من عاش وربى وتعب وكد من أجل نجاحي وفرحتي ، صاحب القلب المؤمن و الروح النقية الطاهرة "أبي.... "

إلى زوجتي الغالية و قرة عيني إبني محمد عبد الرحمان

إلى أخوتي و أخواتي كل باسمه.....

إلى الأحبة و الأصدقاء.....

إلى شيوخنا و أساتذتنا و معلمينا.....

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا البحث

كلمة شكر وامتنان

انطلاقا من قول النبي صلى الله عليه وسلم: " من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

أتوجه بالشكر الخالص وعظيم التقدير إلى الأستاذ المشرف على هذه المذكرة " خوجة بوعلام على الثقة التي منحنيها وعلى رحابة صدره، فلقد كان نعم العون.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذة قسم الفنون بجامعة الدكتور الطاهر مولاي بسعيدة.

ولقد قال صلى الله عليه وسلم :" كان الله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه "

كما لا أنسى الذين أسدوا لي النصائح والتوجيهات وساهموا بذلك في إعداد وإنجاز هذه المذكرة .

كما لا يفوتني أن أنوه بالمساعدة التي وجدتها من عمال مكتبة معهد اللغة العربية بجامعة سعيدة وعمال مكتبة دار الثقافة مصطفى خالف بسعيدة.

مقدمة

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي عرض مسرحي ، فهو الأصل في العرض منذ القدم ، يقف على الخشبة ليخلق صورة مسرحية معبرة و متكاملة تجسد سلوك الأنسان في صورة فنية ، تشد المشاهد من خلال حركاته و إيماءاته وسكناته ، فنجاح أو فشل أي عرض مسرحي يوقف على أدائه .

وتزامن مع متطلبات العصر الحديث و تنوع مناهج تكوين الممثل التي تناولت بشدة دراسة أدائه ـ صارت هناك حاجة ملحة لممثل متميز و متخصص تتجاوز مهارته الأداء العفوي فوق خشبة المسرح ، وعلى هذا كان لزاما أن يطور أساليبه وتقنياته الادائية من خلال التدريبات الفكرية و الجسدية الداخلية و الخارجية لكي يحقق الأداء المتكامل ، بحيث يكون قادرا على إبراز مهاراته الفنية و الإبداعية وبخاصة في أمكنة تختلف تماما عن تلك التي أعدت خصيصا للعرض ، كالساحات العمومية و الشوارع و الفضاءات المفتوحة ، ومنه يمكن صياغة الإشكال التالي :

ما مدى قدرة الفضاء المفتوح على استيعاب حركة الممثلين مع الجمهور و العناصر المسرحية الاخرى؟ ما هي نسبة التناسق و التجانس و الألفة بين ذلك المكان الممسرح و الممثل و المتلقي في أجواء تختلف تماما عما هي عليه داخل العلبة الإيطالية ؟ هل بإستطاعة الممثل التحكم و التركيز على الأداء مع وجود مؤثرات جانبية اخرى كالضوضاء و الأصوات الخارجية خاصة في الشوارع ؟ وماهي الجمالية و فيما تكمن الممارسة في تلك الاماكن من ناحية الشكل و المضمون؟.

وللإجابة على هذه التساؤلات تم صياغة موضوع بحثنا الذي أوسمناه :

الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح-تجربة خالد بلحاج أنموذجا-

أ

وإخترت هذا الموضوع لأسباب موضوعية و أخرى ذاتية ، فالموضوعية هي :

1-إرتباط المخرج خالد بلحاج بهذا النوع من العروض .

2- تميز خالد بلحاج برؤيته الإخراجية في الفضاءات المفتوحة مقارنة ببقية التجارب المسرحية في الجزائر.

3-نقص الدراسات و البحوث الاكاديمية في مجال الأداء التمثيلي خارج العلبة الأيطالية .

أما الذاتية منها فتتمثل في :

1-الإهتمام بالتجارب المسرحية الجزائرية .

2-ميولنا للتخصص وإهتمامي الخاص بالتمثيل .

وقد إستعنت فيها بالعديد من المراجع الهامة أهمها :

- أبحاث في الفضاء المسرحي لبابلي دنيس

-أماكن العرض المسرحي لكارسون مارفن

-الفضاء المسرحي دراسة سيميائية لأكرم اليوسف

-نظرية العرض المسرحي لجوليان هيلتون

-المساحة الفارغة لبيتر بروك إضافة إلى بعض الدراسات و الرسائل ولعل أهمها رسالة ماجستر لمراد مراح الموسومة ب الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن صابر انموذجا

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع ، فلقد قادني البحث إلى إتباع المنهج التاريخي و المنهج التحليلي النقدي

ولغرض التنظيم المنهجي للبحث ،قسمناه إلى ثلاثة فصول مشفوعة بمقدمة و خاتمة .

أما **الفصل الأول** الذي عنونته ب : **الأداء التمثيلي مفهومه و تطوره** ، أين قمت بالإشارة إلى سرد تاريخي لفن التمثيل من العصر الإغريقي إلى الروماني مرورا بالعصور

الوسطى إلى عصر النهضة وصولا إلى العصر الحديث ، لأنتقل بعدها إلى كيفية إعداد الممثل و تكوينه و دراسة أدائه عند كبار المخرجين المسرحين المعروفين على المستوى العالمي من خلال تجاربهم الميدانية في كيفية إعداد الممثل ك جروطوفسكي ،و بيتر بروك ، بريخت معرجا في نهاية الفصل على أدائية الممثل في الفضاءات المفتوحة.

في **الفصل الثاني** من البحث المعنون ب : **الفضاء المفتوح** ،فقمت بتدقيق المصطلحات نظرا للتداخل الكبير بينها من المكان المسرحي إلى الفضاء الدرامي إلى الفضاء المفتوح و غيرها من المصطلحات المتداولة و لهذا السبب إعتمدت على التفصيل لإيجاد المصطلح الموافق لبحثي مشيرا إلى معظم الفضاءات المتداولة في المجال المسرحي مركزا على الفضاءات المفتوحة بالخصوص مع مقارنة بينها وبين العلبة الإيطالية .

وأخيرا يتطرق **الفصل الثالث** و الذي يحمل عنوان:قراءة في تجربة **خالد بلحاج** ودراسة تطبيقية لمسرحية **حفل إعتزال في الشارع "** التي عرضت في برج المقراني بولاية برج بوعريرج ، هذه المسرحية التي لقيت نجاحا كبيرا على المستو ى العربي أين تحصلت على الجئزة الاولى في مهرجان عمان بالأردن و تونس وهذا ما جعلها محور دراستي لألتقي بمساعد المخرج قاصدي مهدي الذي طرجت عليه بعض الأسئلة حول تجربة المخرج خالد بلحاج في مسرحيته حفل إعتزال في الشارع .

أما الخاتمة فتتضمن اهم النتائج و الملاحظات المسجلة طيلة فترة البحث ، مبينا جمالية الفضاء المفتوح الذي يلغي كل المساحات وحدودها الفاصلة ، و يجعلها مساحة واحدة لكل من الممثل و المتلقي على حد سواء.

ومن أهم الصعوبات التي لاقيتها كانت في نقص الدراسات و البحوث التي تناولت دراسة الفضاء المسرحي بالتحليل بل كانت دراسات تصب مجملها في دراسة المكان المسرحي إضافة إلى نقص في بعض المراجع إضافة إلى قلة العروض المسرحية في

الفضاءات المفتوحة و فصر مدتها ، التي أخذت بعين الدراسة و التحليل إلا بعض التنظيرات والتحليلات النقدية.

الفصل الأول : الأداء التمثيلي مفهومه و تطوره

المبحث الأول : تاريخية و تطور فن التمثيل

المبحث الثاني : الممثل برؤية إخراجية في الإعداد و التكوين

المبحث الثالث : جمالية الأداء في الفضاء المفتوح

المبحث الأول : تاريخية و تطور فن التمثيل

مفهوم فن التمثيل: الفن أداة من أدوات التواصل بين الأفراد ، وقد تعددت تعريفات الفن منذ عصر الإغريق إلى اليوم ولعل أقدم تعريفاته هي ما سجلها أرسطو في كتابه فن الشعر والتي تقول بأن الفن هو " محاكاة للطبيعة ..بمعنى مشابهة الحياة وليس صورة فوتوغرافية منها

..تمثل لها و ليس نسخا مباشرا لها"[1] ، وهذا يعني أن الطبيعة التي قصدها أرسطو ليست هي عالم الحس الظاهر و إنما قصد بها القوة الخلاقة في الوجود وتبعا لهذا فإن الفن يسمو على الطبيعة الظاهرة المحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص و يعبر عما ينبغي أن يكون و ليس عما هو كائن، فالفنان يحاكي الأشياء كما هي ، أو كما كانت ، أو كما ينبغي أن تكون ، أو كما إعتقد الناس لأنها كانت كذلك ،أي أن الفنان يعرض الأشياء الحاضرة أو الماضية أو المثالية أو ما يعتقده الناس ، وخيال الفنان هو أساس هذا التعبير وهو حجر الزاوية في الإبداع الفني . وفن التمثيل هو إحدى هذه الفنون وقد تتعدد مفاهيم فن التمثيل و تختلف بين مجالات دراسة هذا المصطلح في مختلف مجالات الفنون المتنوعة و بالأخص الدراما و المسرح و السنيما .

فالتمثيل لغة مشتق من الفعل تمثل أي تشبه "فتمثل لها بشرا سويا " [2].

و التمثيل في اللغة العربية يقصد به :"تمثل بالشيء أي تشبه به ، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، و التمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية ، يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر ، أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام ، و الممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها"[3].

إذن فالتمثيل هو كل ما شمل التشبه و التقليد و المحاكاة ، أما الممثل فهو كل مقلد لسلوك شخص آخر ، و التماثل معه و التشبه به ، إلا أن هذا المصطلح أكثر تداولا في ميدان الفن و بالأخص الدراما و المسرح بشكل خاص و على هذا الأساس يعرفه كمال الدين عيد على أنه"العمل الفني الذي يقوم به الممثلون في مسرحية ، يجري عرضها داخل مبنى مسرحي"[4].

أستخدم مصطلح التمثيل في المذاهب الفنية بغية التفريق بين أساليبها في التعبير من جهة و إعطاء مهنة التمثيل و الممثل أكثر خصوصية و تميز من جهة أخرى ، وقبل استعمال هذا المصطلح كانت مصطلحات أخرى شائعة مثل التقمص و التشخيص و التقليد ...و غيرها ، إلا أن فن التمثيل أوسع من بذلك بكثير ، حيث أنه سلوك مرتبط

بالفن و أسلوب من أساليـــب التعبيـــــر و لذلك "فالتمثيـــــل في المسرح يعني به معايشة الدور و التفكير به و تقريب نمط نموذجه إلى المشاهد في قالب فني و جمالي أشبه بالحقيقة ، ومهما تعددت المعاني فإن هذا المصطلح هو كل ما شمل التقليد و المحاكاة و التقمص ، من قبل الممثل ، الذي يعتمد في هذه العملية على جسده و صوته و ذاكرته و ذهنه، بهدف تمثيل الشخصية الحقيقية و عرضها"[5].

---

[1] جلال الشرقاوي : الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 ، ص 16.

[2] القرآن الكريم : سورة مريم ، الآية 17.

[3] ماري إلياس حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان للنشر ، ط1، 1997، ص147.

4كمال الدين عيد ، قاموس أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي ، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط1، دت،ص 152.

[5] ينظر: أسعد عبد الرزاق – عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل ، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي ، العراق ، د ط ، 1980، ص 10.

فالمسرح "يقوم على وجود الممثل الذي يؤدي و المتفرج الذي يتلقى ضمن حيزين هما حيز اللعب و حيز الفرجة بغض النظر عن شكل المكان و العمارة ومن خلال هذا التعريف نفهم جيدا دور الممثل وقيمته في العرض المسرحي ، حيث يمكن للعرض المسرحي أن ينجز دون ديكور أو موسيقى و لكن لا يمكن أن ينجز دون ممثل لأنه لا ينفصل عن العرض المسرحي "[1]، ففن التمثيل لون من ألوان التعبير و تجري عملية التعبير بان تحس بالشيء و تنفعل به و تجسمه و تبرزه ، وفن التمثيل فن جماعي يشترك في العمل على إبرازه الكاتب و الأديب و المخرج و الممثل وواضع الموسيقى و مهندس الديكور و الفنان التشكيلي و مهندس الصوت و الإضاءة و كل هذه الأعمال مجتمعة يتكون فن التمثيل ليحمل في طياته تعاليم و ثقافة كل من أشترك في تكوينه فالنتيجة التي يخرج بها المتفرج (المشاهد) من المسرح نتيجة حتمية لمجموعة أحداث مصورة في إطار فني يمس العرض المسرحي .

تطور فن التمثيل:

الممثل عند الإغريق : آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأو طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر ، كثيرة التغير من جبال و تلال و كهوف ، وسفوح مخضرة و رعود قاصفة و سيول جارفة ، فتوهموا أن تمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتلقوها بالقرابين و العبادة ، وكان من آلهتهم التي قدسوها **"ديونيسوس"أو باخوس** إله النماء و الخصب ، "وقد اعتادوا ان يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب و عصر الخمور ، و يغلب عليه المرح و تنشد فيه الأناشيد الدينية و تعقد حلقات الرقص و تنطلق الأغاني"[2] ،" ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة(**الكوميديا) و** الحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت و تجهمت الطبيعة و هو حفل حزين و منه نشأت المأساة (التراجيديا) ،فكان التمثيل في بادئ الأمر لا يعدو بعض الرقص و الأناشيد و الأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله و الابتهال إليه أن يعود ثانية ،ثم مثل شخص "ديونيسوس" فكانت الجوقة الفرقة تشير إليه و هو على مسرح مرتفع ، ثم أدخل الحوار بينه و بين الجوقة ، ثم مثلث شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني و الأناشيد ، ويعد ثيسبيس 534 ق م الأول الذي أوجد الممثل الأول الذي أخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة ، "ليأتي بعده أسخيليوس (456-525ق م) ليضيف الممثل الثاني وبعده سوفوكليس (405-497 ق م) ليضيف ممثلا ثالثا إلى جانب الممثلين الذين أدخلهما أسخيلوس ليقوى جانب التمثيل على جانب الغناء"[3] .

عند الرومان: تأثر المسرح الروماني بالمسرح الإغريقي ، ولم يعرف الرومان فن التمثيل إلا عن طريق الإغريق فكانوا بارعين في فنون الحرب و القتال و المصارعة ، فحاول الرومان بكل الوسائل النهل من ثقافة اليونان القدامى ليؤسسوا مسرحا يخدمهم و يخدم

---

[1] ينظر: بوعزيز عبد الرزاق ،الممثل المسرحي بين نص المؤلف و الرؤية الإخراجية ، رسالة ماجستير ،جامعة وهران ،2013-2014، ص 11

[2] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها تاريخها و أصولها ، ملتزم الطبع و النشر ، دار الفكر العربي ، جمهورية مصر العربية ، د ت ، دط ، ص06

[3] عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها تاريخها و أصولها ، م س ، ص 07.

رغبات شعبهم فقامت ببعض التغييرات "أضافت روما التي أخذت فن التمثيل من الإغريق ، تقليدا جديدا بإشراك النساء في تمثيل المسرحية ضمن نشاطات فنية ...، كان الممثلون لا يضعون القناع ... ، لكن ممثلي (البانتوميم) احتفظوا بتقليد القناع عند التمثيل ، فكانت الطقوس الرومانية تستمر طيلة أيام سبعة"[1] ، وعرفت هذه الفترة بروز الكثير من الكتاب و الأدباء الرومان الذين كتبوا في الأدب المسرحي **بلاوتس* و ترنس**** الذين إشتهرا في كتابة الكوميديات أما في التراجيديات فقدأشتهر **"سنيكا***"** وكان له الأثر الكبير في التراجيديات الأوربية فيما بعد ،فأعتنق سينيكا مذهب وحدة الوجود لدى الرواقيين فإعتبر العالم كلا ماديا و عقليا واحدا و أوضح بصورة أساسية المشكلات الأخلاقية ،فكان يدعو إلى الأخوة و المحبة بين الناس .

وتميز هذا العصر بظهور التمثيل الإيحائي الصامت و التمثيل الإيحائي الهازل ، وفيه يستعرض الممثلون أنفسهم أمام مجموعة من الجمهور و هم يرتدون ملابس كبيرة قياسا لأحجامهم الطبيعية مع وضع الأقنعة المبالغ في حجمها و يقسمون أعمالهم بشكل مرتجل و يقوم الممثلون بالمبالغة في الافتعال لاستقطاب المشاهد ، كما أستحدث الرومان نظام فرق الهتافة و المصفقين المأجورين لإشعال نار الحماسة بين الجمهور ، "ما يدفع الممثل وهو يعيش في حالة فوضى إلى المبالغة في تجسيده للشخصية ، فالعروض المسرحية في الفترة الرومانية

مالت نحو المبالغة في الحركة و الصوت"[2] ، فكان المسرح في روما للتسلية و الفرجة لإرضاء الطبقة الحاكمة فلم يهتموا بفكرة المؤلف أو النص المسرحي ولكن يرجع الفضل إليهم في إنشاء التمثيل الإيمائي الصامت و التمثيل الإيمائي الهازل .

العصور الوسطى : وسميت هذه الفترة بالعصور المظلمة لأوروبا ، فبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية عام 476 م ، بلغت العروض المسرحية حدا من الرخص و البذاءة ما جعل الكنيسة تتسلم مقاليد السلطة و تستولي عليها ، واعتبرت الممثلين من المنبوذين في المجتمع فأصبحت الكنيسة هي منبع الفن و الجمال .وطبعت المسرحيات بطابع ديني واخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس"Bible" وحياة المسيح وحياة مريم العذراء فشاعت مسرحيات الأسرار ، فحرصت على أن تبقى المسرحيات دينية للوعظ والإرشاد و ظهرت حلقات من مجموعات دينية و أخلاقية ذات قيمة تاريخية ، وشارك رجال الكنيسة أنفسهم في القيام بادوار لأنهم رأو أن فن التمثيل لونا من ألوان التبشير في عصر كثر

---

[1] ينظر : بوعزيز عبد الرزاق ،الممثل المسرحي بين نص المؤلف و الرؤية الإخراجية، م س ، ص31.

*بلاوتوس (184-254 ق م) كاتب كوميدي روماني

** بوبليو ترنتيوس أفير(185- 159 ق م) كاتب كوميدي روماني

*** لوكيوس أنايوس سينيك (04 – 65 ق م)فيلسوف و خطيب وكاتب مسرحي روماني

[2] ينظر : ينظر مراد مراح ، الاداء الثمثيلي في الفضاء المفتوح ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، 2013، ص. 12

فيه الجهل و انتشرت الشعوذة الدينية ،فاستمر رجال الدين يؤلفون و يكتبون مسرحيات ويمثلون مسرحيات مع استعانتهم بغير رجال الدين ،فقدمت تمثيليات الأسرار و المعجزات التي تعبر عن كرامات و معجزات القديسين ،فعرفت مسرحيات "قطعة من يوم القيامة" و "تمثلية آدم" فارتبطتا أشد الارتباط بالطقوس الدينية الكنسية " فتميزتا بميزتين جوهريتين و هما أن الحوار فيهما باللغة العامية و لم يعد باللاتينية و أن الحدث لم يعد يجري في الكنيسة بل في مسرح مقام في الساحة التي أمامها أو ربما في الدير "[1] ، وقد احتفظت الدراما الدينية في العصور الوسطى من أصلها الطقوسي بطابع المسرح الكامل ، حيث نرى المناظر و الغناء و الموسيقى و الحوار بل و الرقص يتوالى كل منها بدوره المساهمة في إثارة المشاهد و إمتاعه و تعليمه ."إن التمثيل كان يفسر نفسه بنفسه بالنسبة لنفوس تعودت منذ طفولتها على المناظر العظيمة التي يتضمنها تاريخ المسيحية ، هذه إذن هي الدرامية التي إنبعثت من الكنيسة منطوية على مواضيع متنوعة كل التنوع و مألوفة كل الألفة..."[2] ، فساهم المسرح في حركة الخلق الأدبي و الفني لتلك الفترة .

عصر النهضة :

عرفت هذه الفترة طفرة فكرية و أدبية و فنية كبيرة في جميع المجالات ، وبالخصوص الفن المسرحي وفن التمثيل ، فطرحت أوروبا قيود العصور الوسطى (وتحمست حماسا بالغا لكل شيء كلاسيكي و انكشفت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية وبدأت موجة الحماس في "إيطاليا" وآياتها في البناء و العمارة و النحت و انتقلت إلى إنجلترا و آياتها في النقد و الأدب...)[3]، فكان الإيطاليون أول من نهض بالحركة الكلاسيكية إبان عصر النهضة وحدد إثنان منهم " "كاستلفترو" و"إسكاليجر"أصول هذه الحركة حيث غذت بمثابة تمهيد لما عرف بعد بالمذهب الكلاسيكي الجديد" [4] ، فكان لهذه الحركة الفكرية الأثر الكبير على الممثل وفن التمثيل فأعادت له مكانته في مجتمعه وأصبح العنصر الرئيسي في العمل المسرحي فطور آدائه و أساليبه الإبداعية وبخاصة مع تطور العمارة المسرحية الإيطالية التي انتقلت للتمثيل من فوق المنصات و الأرصفة التي كانت تقام في الطرقات إلى التمثيل في عمارات فنية ووسط ديكورات مرسومة ،" فظهر نوع جديد من التمثيل لدى الإيطاليين ما يعرف بالكوميديا المرتجلة أو ما يطلق عليه كوميديا ديلارتي والتي كانت تعتمد على الارتجال دون نص مكتوب"[5] تهدف إلى التسلية و الضحك ، فعرفت شهرة لا نظير لها وداع صيتها في أوروبا قاطبة ،كما عرفت عودة المرأة للتمثيل لتقمص أدوار نسائية .

---

[1] جان فراييه المسرح الديني في العصور الوسطى، تر محمد القصاص ،المؤسسة المصرية للتأليف و الطباعة و النشر، د ت، د ط،ص . 13

[2] م ن ، ص 16.

[3] ينظر أحمد صقر ، المسرح في عصر النهضة ، الحوار المتمدن ، العدد 3696 على الموقع الإلكتروني www.ahewar.org

[4] محمد حمدي إبراهيم : رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق م حتى القرن العشرين ، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية ، مصر ،ط1 ، 2007 ، ص 110

[5] كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، 2007 ،ص 145

العصر الحديث : أخذ التمثيل بعدا آخر مع ظهور المسارح و السينما و التلفزيون في الستينيات من القرن العشرين و ظهرت معه معاهد و أكاديميات تعلم فن التمثيل ، وتعددت أساليبه و اتجاهاته وطرق تدريب الممثلين فمنها من اهتمت بصوت الممثل "كالمدرسة الصوتية من دون العناية بالجسد و إمكانياته و منها من اهتمت بالجسد وخزينه من الحركات و الإيماءات الجاهزة مثل (مدرسة الحركة البحثة و التمثيل الصامت) بحيث أصبح دور الكلمة ثانويا وظهرت مدرسة التشخيصية و التي اهتمت بالحرفية الخارجية للمثل صوتا و جسدا دون الاهتمام بخياله "[1] ،كما عرف هذا العصر (بثلاث اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي الذي يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية و يقترب من الإيهام بالواقع و الثاني الاتجاه التقدمي و فيه يكون التمثيل معبرا عن الصفة المسرحية له و بعيدا عن الحياة أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع بين الاتجاهين الأول و الثاني ....)[2] ، وخاصة مع التطور الكبير الذي عرفه المسرح في القرون الأخيرة الذي أستوجب "إعداد الممثل مختص يتطلب تأهيله و تعليمه لاكتساب المهارات و الفنيات وهذا بالعودة إلى نظريات المسرح الحديث التي تعتبر ضرورية في تكوين الممثل "[3]، فأصبح فن التمثيل مجالا و اسعا للبحث و التجريب في مختلف المعاهد و الأكاديميات المهتمة بفن التمثيل .
وبرز العديد من المخرجين و المحترفين و رواد المسرح الذين وضعوا مجموعة من القواعد و الأسس التي توجه الممثل في تقمص الأدوار و تنمي وتصقل مواهبه و قدراته الإبداعية الفنية و التمثيلية ومن هؤلاء و أبرزهم : أدولف أبيا ، قنسطنطين ستانسلافسكي ، فيسفولد مايرخولد ، جوردن كريغ ، أنتوين أرتو ، بيتر بروك ، بريشت ، جيزي غروتوفسكي...)[4] ، فأصبح الممثل محل الدراسات و الأبحاث و التجارب التي تشغل كل فاعلي الحركة المسرحية للوصول إلى إعداد ممثل موهوب محترف مثقف وواعي يعرف كيف يتقمص شخصية و كيف يؤديها و يقدمها لجمهور يتتبع كل حركاته و إيماءاته على خشبة المسرح .

4 ينظر محمد عباس حنتوش أبو تجيل ، تطور فن التمثيل ، كلية الفنون الجميلة ، العراق ، مقال على الموقع الإلكتروني للكلية www.uobabylon.edu.iq

[2] ينظر ، مراد مراح ، م س ، ص 17

[3] ينظر : أسعد عبد الرزاق –عوني كرومي ، طرق تدريس التمثيل ، م س ، ص 17-18 .

[4] بوعزيز عبد الرزاق ،الممثل المسرحي بين نص المؤلف و الرؤية الإخراجية، م س ، ص44.

الأداء التمثيلي

الأداء : يحدثنا التاريخ المسرحي بأن أبرز الممثلين و أشهرهم اعتمدوا على موهبتهم و قدراتهم و تجاربهم في تطورهم الذاتي ، كما أن أدائهم أعتمد على العفوية و التلقائية كأسلوب و طريقة في تقديم أدوارهم على المسرح ، وإنتشر مصطلح **الآداء** في السنوات الأخيرة انتشارا واسعا من حيث الاتجاهات و الموضوعات و الأولويات .

الأداء : 1- "عبارة عن إتيان عين الواجب في الوقت ،فإذا أدى الإنسان عمله على الوجه الأكمل سمي أداء كاملا ، و إلا كان أداء ناقصا . 2- الأداء الفني للغناء و الموسيقى و التمثيل : فالأول أداء بالفعل ، و الثاني أداء بإخراج الحروف من الحلق أداء مناسبا وجيدا "

[1] ، ويعرف الأداء بأنه هو اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع و الجنس و الحضور المادي للجسم .

التعريف الإجرائي للأداء : "هو عملية تعبيرية لفظية صوتية تنسجم مع لغة الجسد و حركاته في تكوين موضوع معين يعتمد على مرجعيات أداء الممثل الثقافية ، الجمالية ، الفكرية و الاجتماعية "2 ، وأن أي أداء لابد أن يتمثل على قدر معين من الكفاءة و التمكن و السيطرة على الأدوات و الأساليب و المهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء وقد تختلف المرجعيات الأدائية لمهارات الممثل حسب مايخزنه الممثل من تجارب و خبرات في الذاكرة تجعل للأداء مفهومان مختلفان أحدهما (يشتمل على استعراض المهارات و الأخر على استعراض أيضا و لكنه استعراض لأنماط معروفة و مقنعة من السلوك أكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن أداء الممثل ...)3 . **أداء الممثل** : نتاج الممثل على خشبة المسرح من حركات و إشارات و إيماءات وتكوينات فعل سواءا كان خارجيا أم داخليا متفاعلا مع عناصر العرض المسرحي الأخرى مستعينا بأدواته الجسدية و الصوتية طبقا لخصائص أدائية معينة ووفقا لأسلوب إخراج المسرحية للوصول إلى تجسيد أو تقديم الشخصية التي نسجها الكاتب و تصورها المخرج...)[4] ، يفرض الإنتاج المسرحي على العاملين في العرض أسلوب معين يمثل الطريقة التي يعبر بها الفنان ويتعامل مع مادته لصياغتها فنينا وإبداعيا وعندما يخضع هؤلاء المبدعون إلى نظام متميز في طريقة تعبيرهم يؤكدون انتمائهم إلى اتجاه معين يطرحون تصوراتهم ومفاهيمهم ، وانطلاقا من هذا المبدأ فقد تنوعت درجة اتصال الممثل بالمتفرج ضمن فترات تاريخ المسرح لقد حدد" (الكسندر باكشي) صيغتين لتميز هذا النوع من الاتصال الذي يقوم علية فعل تلقي الأداء التمثيلي وهما الأسلوب

---

[1] محمد النونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، الجزء 1 ، ط 2 ، 1999، ص 46

[2] فاطمة رفعت حسين السعدي ، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي ، مجلة جامعة بابل ، العلوم الإنسانية ، المجلد 24 ، ع 4، ص 2523

[3] ينظر : فاطمة رفعت حسين السعدي ، م ن ، ص 2524.

4 ينظر م زيد ثامر عبد الكاظم ، أداء الممثل في المسرح التعبيري ، مجلة الفنون المسرحية ، على الموقع http/theateras.blogspot.com

التقديمي

والأسلوب التمثيلي .

وعليه يدرك الممثل حضور المتفرج في الأساليب التقديمية للإنتاج المسرحي ، وغالبا ما يمثل مباشرة له ويعكس ذلك في الأساليب التمثيلية حيث يتجاهل الممثل وجود المتفرج وعلى أية حال هناك تنوع في درجة الاتصال في طرائق التمثيل "[1] ، فالأداء يشترط ضمنيا أن يوظف الممثل قدراته الذاتية على التمثيل لكي يدفع بدوره نحو الاكتمال و الأداء المتميز الذي يبهر به المشاهد و المتفرج ،"فيطلب مهارة التقليد و المحاكاة و ضبط الحركة و فق التشكيل الحركي للعرض المسرحي و تشترط اليقظة و البديهية و الذكاء وغيرها من الإمكانات الفردية و الإبداعية التي يتطلبها حسن الأداء بفرديات الممثل بحضوره الذاتي فلا تسطو عليه رقابة مؤلف أو مخرج"[2] ، فيعرف كيف يمثل و متى يؤدي ما هو صغير و ماهو كبير وكيف يتحكم و يسيطر سيرة تامة على جسمه و صوته ، (مستخدما إبداعه الفائق و المحترف في بناء الشخصية و العلاقات مع الممثلين الذين يشاركونه أو حتى مع الجمهور الذي يشاهده فيوفق بين كل ذلك اعتمادا على أدائه الفني و المعرفي بما أكتسبه من خبرات و مهارات ...) [3]، فالعرض المسرحي شكل من أشكال الاحتفال و الاجتماع يقيمه اثنان الفنان و المتلقي و في حالة العرض المسرحي يقيمه الممثل و المشاهد على الرغم من أن الممثلين و المشاهدين يدركون بان العمل الدرامي وهم مسرحي فيدرك المشاهد بأن التمثيل محاكاة لحدث ، ويجري تجسيد هذا العرض المسرحي في مكان محدد و هو المسرح و إن أختلف شكل معمار هذا المكان في التخصص البحث او أختلف في الحجم أو في العرض الذي شيد أصلا من أجله ، فوجود الممثل هنا ذاتي و موضوعي في الوقت نفسه فيأتي(الممثل كذات فردية بتجربتها و مواهبها و تصوراتها فيحدث التصادم مع الفرديات الخاصة الأخرى فيحدث الصراع داخليا و خارجيا وهي أولى الخطوات نحو التفاهم و الانسجام و التناسق مع بقية العناصر الأخرى المكملة للعرض فيصبح الأداء هنا أداء نوعيا مكتسبا عن طريق الخبرة و التجربة و الاحتكاك مع بقية الممثلين الآخرين...)[4]، فكل إشارة يصدرها الممثل إنما هي تعبير بحد ذاته يعطي الانطباع بما يمتلكه الممثل من مرجعيات ثقافية و فكرية ، جمالية و اجتماعية في تحقيق الدور على خشبة المسرح ومن هنا جاء **الأداء** تعبيرا عن تحول (الوعي وقدرة الإنسان (الممثل) على رؤية نفسه و العالم في مرآة الخيال المركبة متعددة الأوجه ،

---

[1] -ريتشارد موريل . أساليب التمثيل ، ترجمة سامي عبدا لحميد، جامعة الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ،2002 ، ص 26.

[2] ينظر:إبراهيم عبد الله غلوم وأخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2002 ، ص39

[3] ينظر : هايز جوردون ، التمثيل و الأداء المسرحي ،ترجمة محمد سيد ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، ط 2 ، ص 451

[4] ينظر إبراهيم عبد الله غلوم وأخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، م س ، ص 109.

فيمكن لجسد الممثل أن يفوق في شعره شعر الكلمة المنطوقة "[1] .فكل ما يصدره الممثل من إيماءات و إشارات واعية أو غير واعية لها أهمية كبيرة و تأثيرا خاصا على من يشاهده ، وهو ماذهبت إليه الكثير من الاتجاهات المسرحية عندما التقت عند منعطف مهم هو الصدق في التعبير عن الحياة و قد دأبت الاتجاهات الأدائية المسرحية إلى التطلع نحو نقطة جوهرية أساسية هي الصدق و مقاربة الحياة الواقعية على المسرح فكافة الأساليب و النظم الأدائية تتكون من منظومة باتة للعلامات و الإشارات التي يوجد بها الواقع الثقافي و الاجتماعي لهذا الممثل أو ذاك حيث أن هدف الممثل المؤدي في في المسرح هو المتلقي الذي يعمل جاهدا طوال العرض بهدف الاستحواذ على اهتمامه و انتباهه مما يتطلب من الممثل أساليب و تقنيات للوصول إلى التميز و التفرد في العرض المسرحي لأداء الدور المنوط به في أكمل وجه لهذا الغرض سعى الكثير من المخرجين و الفاعلين المسرحيين جاهدين في البحث و التجريب عن تلك الطرق و الوسائل.

المبحث الثاني : الممثل برؤية إخراجية في الإعداد و التكوين

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه ، فهناك نوع واحـــــد مـــــــــــن الدراما ، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة ، ولا بد ان يكون هناك اتجاه إخراجي مناسب لكل مذهب درامي ، كما يكون هذا الاتجاه ، نابعا من فكر المخرج نفسه ، بما أن الإخراج المسرحي فعالية إبداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد من ان تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الإخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تأسيس على كلمة، مهما كانت أهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت و التكلم او الرقص بأنواعه او الغناء او العزف او كليهما معا. إما التعبير فهو ايضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات ، والذين يضعون الأزياء والموسيقى والإضاءة لهم دورهم أيضا. أما المتلقي فهو العنصر الأخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الأهمية ، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي أو درجته فان له تأثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي . إلا ان المشكلة تتعلق بإتباع الكيفية الأسلوبية التي على وفقها يصار الى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد. فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض ان يكون العرض مزدانا بشئ من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو الى رقيب، او حينما يلجأ الى الاتجاه

[1] فاطمة رفعت حسين السعدي ، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي ، م س ، ص 2525.

التجريبي، فينبغي ان يكون العرض محتشدا بالصور غير التقليدية، أي أن يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه "[1]

، لذلك على المخرج ان يستخدم أسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الأزياء، والديكور، والموسيقى من العناصر المسرحية الأساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل أفكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

-دينيس ديدرو ذلك المفكر الفرنسي و الباحث الذي توجه إلى الممثل المسرحي و نظر في أدائه من خلال كتابه مفارقة حول الممثل و **ستانسلافسكي** (صاجب الطريقة في الأداء الداخلي عند الممثل (الواقعية النفسية) و أخيرا من خلال متغيرات اللاإيهام التي عمد إليها برتولد بريخت عبر مسرحه التعليمي ثم نظرية المسرح الملحمي و أثر الديالكتيك على أداء الممثل .

-الممثل عند ستانسلافسكي (1863-1938) : يقول ستانيسسلافسكي "اكتشفت اكتشافا عظيما ، وأدركت حقيقة معروفة منذ القدم : إن حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح في اللحظة التي يقف فيها أمام جمهور كبير و تحت أضواء ساطعة أمر غير طبيعي و يعتبر عائقا أساسيا في الإبداع العلاني ، زد على ذلك فهمت أنه في مثل هذه الحالة الروحية و الجسمانية لا يمكن إلا التصنع و العرض ، وأن يبدو الممثل و كأنه يعاني ، أما أن يعيش وأن يستسلم للشعور فهذا غير ممكن "[2] ، وهكذا يبدأ ستانيسلافسكي الفن مثله في ذلك مثل (أرسطو) بوضع الحد الفاصل بين واقعية الحياة وواقعية الفن ، فالفن لا يبدأ إلا عندما تظهر كلمة "لو" الإبداعية و بالأحرى الصدق الوهمي المتخيل لأن الصدق في الحياة يطلق على ما هو كائن و موجود ويعرفه الإنسان أما على خشبة المسرح فإن مايطلق عليه كلمة الصدق هو غير موجود في الواقع ، ولا يمكن أن يقع"[3] ، وقد طبق ستانسلافسكي مع فرقة مسرح الفن نظرياته التي جاءت في البداية متأثرة بعروض فرقة ميننجن و تجاربه الشخصية رافضا الأسلوب الذي كان سائدا آنذاك المتسم بالتمثيل الخطابي و الأزياء و المناظر غير الواقعية و نمطية اختيار الممثلين ، فجاءت "دعوته لانتهاج أسلوب البساطة و الصدق في التمثيل لإضفاء الإيهام الكامل بالواقعية على العرض المسرحي ، فأنتهج أسلوب تدريب الممثلين على طريقة جديدة في التمثيل مؤسسا منهجه على التطور النفسي للشخصية و إستداء ذاكرة الممثل الانفعالية "[4] ، ويرى و يعتبر ستانسلافسكي كلمة "لو" الإبداعية التي تستمد حياتها من الواقع احد أهم عناصر التي تقوم عليها التقنية السيكولوجية الواعية القادرة على بلوغ مجال اللاوعي لإدخال النظام إلى مادته و تحقيق مبدأ منطق الترابط الذي يجب أن ينكس بالضرورة في جميع حلقات الإبداع

---

1 ينظر الاعسم باسم ، الاخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد) ، العدد 10228، ا2000

2 كونستانتين ستانيسلافسكي ،إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، ترجمة شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 9.

3 ينظر : كونستانتين ستانيسلافسكي ،إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، م ن ، ص11

4 سعد يوسف عبيد ، أسس الإخراج المسرحي ، دار جامعة السودان للنشر و الطباعة و التوزيع ،الخرطوم ، ط1 ، 2014 ، ص30.

المسرحي ، و على هذه الصورة يتوصل ستانسلافسكي إلى صوغ الأساس الأول في فن المعاناة الإبداعية الذي يكمن في فعالية الإبداع و الفن المسرحي ، إنه يقول" ينبغي أن نفعل على خشبة المسرح الفعل و الفعالية-هذا هو الشيء الذي يقوم عليه الفن وفن الممثل ، ولما كانت قيمة الفن تنحدر بمضمونه الروحي لذلك أغير الصيغة بعض الشيء فأقول يجب أن نفعل على خشبة المسرح داخليا و خارجيا"[1] ، فإهتم ستانسلافسكي بتذليل حالة الإحساس التمثلية الناشئة عن ظروف الإبداع العلاني الصعبة إلى البحث عن تقنية سيكولوجية تساعد الممثل على أن يخلق في نفسه حالة تقربه من الحالة الإنسانية السليمة فوجد أن هذه التقنية تقوم على أساس الفعل المتبادل بين محركات الحياة السيكولوجية كالعقل و الشعور و الإرادة وعلى إمكانية حفز كل محرك من هذه المحركات بصورة طبيعية و عضوية و هذا بدوره يحفز جميع عناصر العمل الإبداعي .

-الممثل عند بريخت (برتولد بريخت 1898-1956م) :

يعد (بريخت وزميله بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (ارسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد استفاد (بريخت) في نظريته تلك من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني انه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف او التمثيل او الإخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فأراد بريخت أن ينقل المتلقي، وان يجمع أمامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله – أي أن المتلقي يجب أن يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي اوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وأيضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بيسكاتور) على أن المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الأحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك "فان المتلقي يجب أن يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار" [2] ، والمعيار المثالي في تقييم الممثل ينصب على مدى اندماج الممثل في دوره و تقمص الشخصيات المختلفة ،فجاء بريخت فرفض هذا المعيار لأنه يشجع الممثل على إستارة عواطف المتفرج و يشل تفكيره و حاسته النقدية ، ودعا إلى احتفاظ الممثل بأفكاره و

[1] كونستانتين ستانيسلافسكي ،إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية ، م ن ، ص14.

[2]. لقط، عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، بيروت/ دار النهضة العربية، 1978، ص271

مشاعره الخاصة "ان عليه فقط أن يعرض الشخصية التي ينوب عنها " دون أن يذوب فيها و يمكن تحقيق ذلك بتحويل عملية العرض إلى عملية فنية ، ويوضح بريخت هذا الأسلوب بقوله "حتى يظل الممثل محتفظا بموقفه المستقل يمكن أن نتركه يصدر حركات و إيماءات تفصله عن دوره وتذكرنا بأنه الممثل فلان ، كأن يدخن سيجارا و يضعه من يده كل مرة"[1] ، فكان بريخت يطلب من ممثليه الابتعاد بينهم و بين الشخصيات التي يصورونها فسعى بريخت لأن يكون مسرحه ممتعا و تعليميا في الوقت ذاته .

إن نظرية بريخت في جوهرها هي محاولة لإعطاء المسرح دورا فعالا في سياق تغيير و عي فكتب و اخرج العديد من المسرحيات حاول فيها البحث عن أسلوبه الخاص (فتوصل إلى نظرية التغريب التي هدف منها إلى تحرير موضوع الدراما عن طريق كسر الإيهام و قطع تسلسل الحدث و كسر حدة الإثارة العاطفية حتى يظل المشاهد متيقظا طوال فترة العرض وقادرا على اتخاذ قرار جول ما يعرض أمامه فعمد إلى استخدام كافة عناصر العرض لتحقيق نظريته وجعل المألوف غريبا فوضع نظرية متكاملة في التأليف و التمثيل و السينوغرافيا و الإخراج ...)[2] ، فالمسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الأحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده، مما يؤدي إلى إن الحوادث تسير إلى غايتها بخط منحن. فضلا عن انه يروي الأحداث نفسها كصور لما في العالم ويقدمها كموضوعات متعددة، كذلك له خاصية التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتدقيق، ويقوم كسر الإيهام وكسر الاندماج الكامل، أي انه يقول للمتلقين لا تشاهدوا أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل قصصا حدثت في الماضي، ويعتمد المسرح بدوره على عنصرين مهمين رئيسين هما: **التغريب**: هو عملية جعل الأحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة المتلقي ووضعه على مسافة نقدية. للنظر إلى الظاهر بعين النقد من اجل التصحيح، ولهذا تقنية الأحداث الاجتماعية والإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف (3 . **الجست** : gestsهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود أفعاله وألعابه الجسمانية. وإنما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية بل عبر التصرفات والحركات أيضا. إن عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الإشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى أن يكون الفعل المرئي والايحاءي والاشاري، اقل

[1] ينظر : الرشيد بوشعير ، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة دمشق ، 1983 ، ص 49.
[2] ينظر : سعد يوسف عبيد ، أسس الإخراج المسرحي ، م س ، ص45.
[3] ينظر بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل نصيف التكريتي ،بغداد:وزارة الاعلام،1973 ، ص72.

عرضة للتزييف من اللغة"[1] ، فعلى الممثل في مسرح (بريخت) أن يتجنب الاندماج في دوره، وان يظل مدركا بأنه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة- أي أن الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد أفعالا قام بها شخص أخر في زمان سابق ، فالممثل يجب أن يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:-

1- النقل على لسان الشخص الثالث.
2- النقل بالزمن الماضي.
قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات "[2]

الممثل عند بيتر بروك :

يعتبر عام 1960 هو "بداية حقيقية لعملية الإخراج لدى (بروك) وخلال فترة من الزمن اخرج فيها مختلف ألوان المسرحيات المأساوية والملهاوية الاجتماعية أو العاطفية أو الرمزية أو التجريبية[3]. فعمل أولى تجاربه الإخراجية، كان يجهز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل في كتاب المتلقين الخاص به، ليقرأه أمام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الأماكن المرسومة لهم. بيد انه اكتشف ان حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت أفضل ممارسة في (السكربت). بيد انه اكتشف إن حركة الممثلين التي صدرت عنهم، ويعزو أهمية ذلك أن حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع ومجسدة بالحماس والإيقاعات المختلفة ومتفتحة على إمكانات غير متوقعة، ومن ذلك الحين لم يقم بإتباع الخطة المكتوبة سلفا. وإنما اعتمد على الإنسان الحي بدلا من المادة الجامدة[4]. نفهم ان أعمال المخرج لم تكن جاهزة بشكل مباشر، وإنما هناك لحظة ما يطلق عليها (الإحساس الداخلي)، ومن انطلاق هذه اللحظة سوف يعمل على إخراج أي مسرحية طالما يملكه هذا الشئ من اجل الوصول إلى الفكرة المناسبة، ومن ثم إخضاع هذه الفكرة الى عملية التجريب والتي يرغب الوصول إليها في أعماله المسرحية، (النص المسرحي) هو العنصر الأساسي والدائم. فالمهم هو ان يكتشف كل أهداف المؤلف، وان يجسدها بكل الوسائل المتاحة لنا. كما انه لا يجب ان يتعلق المخرج بالنص تعلقا سطحيا بل عليه ان ينفذ الى فكر المؤلف العميق، ويجعل الجمهور يحس بالكلمة، واستطاع ان يتوصل إلى جعل الكلمة جزءا من الحركة، بحيث يستطيع ذلك بأكثر الطرق حيوية. وذلك باستخدام لغة خالية من الكلمات، ولغة خليطه من الأصوات والإشارات استوحاها من منهجه التجريبي. إذن يستطيع أي شخص ان يعمل ما يحلو له مع النص وما يراه ضروريا للعمل فليس الشئ المراد الحصول عليه انما الفعل (النتيجة).

---

[1] هلتون، جوليان ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص242.
[2] لقط عبد القادر ، م س ، ص 270.
صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 1984)، ص3.12
ينظر : بروك ، بيتر ، المساحة الفارغة، المصدر السابق، ص4.116
- ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص200

يعد الممثل عنصرا أساسيا، وله دور مهم في العملية الإبداعية، فهو يشرع بإمساك أي شئ يقوم بتجسيده، فيجب ان يقوم الممثلون بأساليب متنوعة، فالدرجة الأولى على الممثل ان يقوم بفعل الاختزال، كما عليه ان يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤلا عنها مسؤولية تامة، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لانه أكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الأداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال إلى آخر، ويستخدم بدلا منها الإحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، أهمها:-

1- طريقة (التمرين الجماعي): وملخصها ان الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وانما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها- أي ان الممثل يبدأ التدريب بإحساس انتمائه إلى المجموعة إلى فرقة المسرحية ، وأمثال ذلك مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) للكاتب شكسبير .
2- طريقة (القص واللصق)، أو(collage): أي أن يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، وبمعنى أخر هو أداء اللحظات أو الومضات غير مترابطة، وغير منتظمة تماما كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر الى أخر، أو أن يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما إن تمضي ثوان على أدائه، حتى يتطلب منه أن يلقي حوارا من مسرحية أخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل إلى شخصية أخرى ومن مسرحية الى الاخرى، ثم يعود الى المسرحية الأولى، وهكذا يؤدي في ذلك إلى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة[1] مثال ذلك مسرحية (اوديل) للشاعر اللاتيني سينكا .
3- طريقة (الارتجال): فقد نحت العروض المسرحية التي أخرجها (بروك) منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بدأها سابقه وهكذا[2].

إن الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التأثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ (المسرح الفوري) أو (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و (الخشن أو الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي او المسرح الميت الذي يسمى بـ الردئ ، المتلقي له دور هو الأخر مهم في العرض المسرحي ومكمل لعناصر الإبداع وخطواته، فعلينا ان نضع له كل شئ مكشوفا لا نخدعه أو نخفي عنه شيئا. وعلينا ان نفتح له أيدينا الفارغة ونريه ليس هنالك

(1 ينظر : سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت: دار المعرفة،1970)، ص81-82.
(2) ينظر : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص203.

شئ – أي ان المسرحية بدون الجمهور تبقى الصورة كاذبة، فالجمهور هو التحدي الدائم في المسرح[1].

توضع المناظر المسرحية الجاهزة جميعا قبل التمرينات النهائية الاولى. وغالبا ما يقوم بوضع التصاميم بنفسه، وفي هذا الإجراء فوائده الخاصة. فالمخرج بهذه الطريقة تكون مفاهيمه النظرية ومعلوماته المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الألوان و الأشكال، تتطور بالسرعة نفسها، كما كانت عليها في التمرين. والمصمم الأفضل هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، ويكون قادرا على ان يعود من حيث بدا فيجري التعديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي. لذلك يتبين لنا ان المنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية، وهكذا المنظر المسرحي الردئ يؤدي إلى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الإمكانات التي قد تتوفر للممثلين ، يهتم (بروك) بالصورة المسرحية المتحركة، بدلا من الصورة المسرحية الثابتة وهذا على العكس مما يقوم به الرسام عندما يقف أمام اللوحة.
فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي أفعالا مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد. وعمل المصمم يشبه مرتب الصور (المونتير) في السينما، يرتب مادته بعد انتهاء الحدث تماما، غالبا ما يشبه او يقطع مادته المتحركة الى أشكال عديدة قبل أن تظهر لك المادة الى الوجود، وكلما تأخذ في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله2، ما يؤكد (الحدث المسرحي) لا المنظر المسرحي. فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه هو حقيقة وجود ممثل يعبر عن الخشبة فقط. فالحدث من وجهة نظره، صاحب الأهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لانه يتم في كل حركة من دون ان ينفصل عن استجابات الجمهور[3]. كما يؤكد وجود عنصرين مهمين في المسرح هما (التركيز) و(المساحة)، فالأول هو ما يجيز مساحة عن مساحة أخرى، فإذا كان اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية فهو اختلاف من الصعب أن نحدده- فهو دائم الاختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه ويطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط

(1) ينظر : بروك ، بيتر ، المصدر السابق،ص108-109.
(2)ينظر : بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991) ، ص109.

1-ينظر : بروك ، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص110
2 م ن، ص31-32 .
3 م س ، ص 216

معينة وتعينات خفية يصبح التركيز فيها أفضل بهذا نجد أن المساحة والتركيز عنصران متحدان فيما بينهما[1]. نفهم من عمل (بروك) كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه (كريج). ولكن يختلف عنه، بأنه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته، وليس في المنظر حفظ، بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي.

يقوم (بروك) على وضع تصاميم أزياءه منسقة، فمنذ اللحظة الأولى من التمرين يجب ان يعرف آراء الممثل عن أزياءه، فالزى لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة. فمثلا ممثل اوروبي ابيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزي (الساموراي) الذي يظهر في الأفلام، فالممثل في النهاية لا يقدر أن يطوع الزي الذي يرتديه لكي يقنع به المصممون العارفون، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس ليس صحيحا أيضا، فلا يعني ان ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح. اذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي2. ندرك أن على المصمم أن يتأنى ويخطط بشكل سليم في لحظة انتقائه واختياره للأزياء المسرحية، لان عدم استخدام الزي الصحيح في الشخصية المناسبة إلى عدم الوضوح لمعالمها والفترة التي تنتمي إليها ومن ثم سوف يفقد العمل جودته ويفشل العرض المسرحي ، قدم بيتر بروك العديد من عروضه في الساحات العامة أو ربما على البساط- السجاد-أو ربما في الأسواق او أماكن شبه خالية ، فركز بروك في بحوثه المسرحية في مركز الأبحاث على كل من الممثل و الجمهور العلاقة مع النصوص و كيفية ارتجالها و التخلي عن لغة الكلمة إلى لغة شاملة ترتكز على الأصوات و الإشارات و الطقوس متجاوزا بذلك لغة المسرح التقليدي السائد في العالم الغربي ومنه كان لابد أن يهتم بهذه العناصر التي ميزت تجربته في إنجاز العروض المسرحية و تكوين الممثلين...)[3]، واستنتج بروك من خلال تجربته أن للأصوات طاقة هائلة في التعبير و النفاذ إلى أعماق النفس البشرية أكثر مما هو عليه بالنسبة للغة الكلمة فكانت اللغة المشتركة و الجسر الرابط بين الممثل و المشاهد اللذان يختلفان من حيث التفكير و الثقافة فهو في بحث دائم عن مختلف أشكال التعبير التي تقدم العديد من الرموز و المعاني ...)[4].

---

[3] ينظر : بن عزوزي عبدالله ، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، 2013-2014 ، ص 75.

[4] م ن ، ص77.

***جيرزي كروتوفسكي* :**

دعا (كروتوفسكي) مسرحه باسم (المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت إمكانياتها الآلية، ستبقى ادني من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لأنه يمثل جوهر المسرح ، لذلك يقترح الفقر في المسرح. إما ما يسمى بـ (المسرح الغني)- فيرى بأنه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والأمانة[1].

يحتل المخرج مركزا قياديا خاصا في المسرح البولندي، ويعد نفسه ليس مجرد مخرج او منتج او معلم روحي بالدرجة الأولى، وإنما عمله يتخذ عدة اتجاهات في تحقيق الإبداع الفني. فالعرض المسرحي يتضمن متناقضات مسرحية، بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى والممثل، والممثل والمتلقي، الممثل والأزياء، او بين عضوين من أعضاء الجسم (الأيدي نعم، الأرجل لا، ...الخ). فضلا عن ذلك يقوم العرض من الناحية التقنية عنده على استغلال كل الطاقات الفيزيقية والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للإنسان الأول. وكذلك التقنيات يجب ان تكون علاقة صحيحة بين المتلقي والممثل ودمجهما معا[2].

يرى (كروتوفسكي) أن المجابهة هي الجوهر. وليس النص جوهر المشكلة، فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. إما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى أقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة أساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الأساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موح بالرمز او الطقس او الأسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، او الفكرة الواحدة في العرض. لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس اقل عنصر من عناصر العرض أهمية- أي ان المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا ينزلق في التفسيرات الشخصية قط، وإنما يشغلها كما يشغل الرسام الألوان...)[3].

دعا إلى الالتحام بين النص والممثل لأنه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. "فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع أن يحلل نفسيته، وبها

---

* جيرزي كروتوفسكي: (1933- 1999): مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. واسس مع صديقه (فلازان flaseen) مختبر المسرح في مدينة (ادولي) عام 1959 ونقل التجربة نفسها الى وارشو عام 1967 وطوره على انه فرقة مسرحية ومعهد لبحث في فن التمثيل. درس طريقة (ستانسلافسكي) في بداية حياته وعده مثله الاعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الاساسية للتدريب بالنسبة للممثل في اوربا و غيرها . قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب اسماه (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968 وترجم الى العديد من اللغات الالمانية، الانكليزية، الفرنسية ثم العربية.

(1) ينظر : كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982)، ص17-18.
(2) ينظر : سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي ، ص 49.
(3) سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ، الكويت .1998، ص 222

يتمكن من إعادة خلق علاقته مع الممثلين الآخرين- أي أن النص ليس بتمثيلية، وإنما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، ويفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الأصوات وموسيقى اللغة"[1].

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الإبداعية، اذ بدونه لا يمكن أن تتم هذه العملية، أما العناصر الأخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالأزياء، والإضاءة، والموسيقى...الخ . ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لانه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن ان نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل الى أقصى حد.

إن تدريب الممثل "لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها او نعطيه (حقيبة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. وانما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الإنسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذا ما يطلق عليه (كروتوفسكي) بأسلوب (الغيبوبة) أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. إذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية،وانما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية"[2].

"يقسم (كروتوفسكي) الممثل إلى ثلاثة أنواع:-

1- ممثل بدائي: كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.
2- ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
3- ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الأخير ويدربه في معمله المسرحي"[3].

ويحتاج هذا الممثل لإبداعه شرطين أساسيين في عمله، للوصول إلى القمة هما : (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب ان يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، ولا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الأساسي وانما الاستعداد البدني[4].

اراد من المتلقي ان يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة، فالمتلقي مشارك في العرض المسرحي، فمثلا في مسرحية (كورديان) للكاتب

(1) ، تكنيك الممثل عند كروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الاقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان- مايس، 1983)، ص211.
- ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180
(2) كوتوفسكي ،جيرزي ، المصدر السابق، ص14.
سعد أرد ش ، م س ، ص 223.[3]
(4) ينظر : جميل الحمداوي ، التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج ، ص07.
- ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180

البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور الى مرضى في مستشفى المجانين. فالمتلقي يفهم شعوريا او لا شعوريا ان هذا العمل دعوة له لان يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لان جهد المتلقي اليومي سينصرف الى اضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه أيضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة لهذا الأداء- أن يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين إنما يهدف إلى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي[1]. نفهم من المخرج انه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وإنما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لأصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لإنجاح العرض المسرحي.

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت ساندة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى أبهى صورة، بوجه عام فانه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فأراد المخرج في مراحله الفنية الأولى الابتعاد عن جميع أشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية. فضلا عن اهتمامه بالأماكن التي تجري عليها الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور ،على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، او يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط[2].

أراد المخرج ان يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل إلى درجة أن يسمع أنفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وإزالة كل الحدود المتصلة بها.

يعد (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية فيقول:" تخلينا عن التأثيرات الضوئية فتبين أن في مصادر الضوء الثابتة إمكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس"[3]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الإضاءة، يعني ان دوره قد بدأ أيضا في العرض المسرحي.

استغنى عن (الأزياء) أيضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه ازياءا وظيفيا أشبه بأزياء اليوغا . اذ أرادها أن تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهرجة والزخرفة.

---

(1) ينظر: كروتوفسكي جيرزي ، م س ، ص08.
(2) م ن ، ص179.
(3)كروتوفسكي جيرزي، م ن ، ص20

أصبح (الماكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فيقول:" تخلينا عنه هو الأخر وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فان العرق والنفس تحول عضلاته إلى قناع"[1]. معنى ذلك ان الممثل له قدرة على التحول من نوع الى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة الى صورة من خلال البراعة المسرحية.

استغنى عن الموسيقى فيقول:" تخلينا عنها أيضا سواء كانت حية أو مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق أصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب.

(1) م ن، 21

المبحث الثالث جمالية الأداء في الفضاء المفتوح

أجمعت الكثير من الاتجاهات المسرحية على أهمية أداء الممثل و تواجده الحي على خشبة المسرح ، فحيوية فن المسرح و أهميته تتأتى من تواجد ذلك الكائن الحي المعبر عن الحالات الانفعالية و العاطفية الصوتية و الحركية و الإيمائية ألا و هو الممثل ،حيث أن فن المسرح هو فن الأداء الذي يضطلع به الممثل أمام المتلقي **الآن و في اللحظة الراهنة** ، وكل ما يصدر عن الممثل من إيماءة أو إشارة و اعية أو غير واعية لها أهمية كبيرة و تأثيرا خاصا على من يشاهده ، حيث أن هدف الممثل المؤدي في المسرح هو المتلقي الذي يعمل جاهدا طوال العرض بهدف الاستحواذ على اهتمامه و انتباهه، وبغية الوصول إلى ذلك يستوجب على الممثل أن يستخدم كل الوسائل و التقنيات و الخبرات و المهارات التي توصله إلى الجمهور. يجسد العرض المسرحي في مكان محدد وهو المسرح و إن أختلف شكل معمار هذا المكان في التخصص البحث أو أختلف في الحجم أو العرض الذي شيد أصلا من أجله ومكان التجسيد هذا يصبح هو المنصة المسرحية المعدة بفعل رؤى و خبرات صانعي العرض و الممثل هو أحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها هذا العرض ، فالأداء التمثيلي يعتمد على التكوين الجسماني وفق بناء جسم الممثل و قدرته على التكيف مع المكان الذي يؤدي فيه ليظهر مهاراته و إبداعه الفني و التمثيلي وهنا تختلف المهارات الأدائية لكل ممثل و يتميز الواحد منهم عن الأخر بحسب ما يؤديه أمام جمهور وخاصة إذا كان هذا المكان غير معد أصلا للمسرح و إنم تم تهيئته و إعداده لوقت وفترة زمينة معينة تنتهي وظيفته مباشرة بعد نهاية العرض فيعود ذلك المكان إلى طبيعته الأصلية التي وجد من أجلها مما يتطلب من الممثل أداء متميزا غير الأداء الذي يكون عليه في مكان معد أصلا للعرض وهو المسرح،"فالأداء دائما أداء بالنسبة لشخص ما ،فهناك دائما جمهور ما يراقب ويقيم أداء هذا الممثل أوذاك وأن جسد الإنسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض"[1] .على الممثل أن يكون(واعيا ومثقفا ويعتمد آلية تمثيل متطورة ولا يكون متخشب لاحياة فيه , و أن يكون يقضا وحساسا وغير اندماجي.. أن يراقب نفسه أثناء العرض حتى لايسبق الشخصية ولا يتخلف عنها وان يتمتع بخيال خصب وان تكون مخيلته خصبه ويستطيع ان يسبر غور الشخصية التي يراد تمثيلها...)[2] وذلك بالتعرف الجيد على كل الإبعاد التي تتمتع بها تلك الشخصية كما في (البعد الطبيعي البعد الاجتماعي البعد النفسي) وعليه ايضا ان يعي تاريخ الشخصية وتطورها في مراحلها الإنسانية ، فالممثل يعلن أنه يمثل وأن مايقدمه ليس واقعا بل محاكاة للواقع وهو أيضا يكون (منشئ الحدث) وعندما يحدث الاشتباك بين العرض المسرحي والجمهور لابد للمثل ان يعرف كيف يؤدي الدور بشكل جيد و التمثيل هنا هو الارتقاء بالنص وانتشاله من الهبوط , والمسئول عن ذلك هو الممثل من خلال تحريك طاقته.

---

[1] ينظر : فاطمة رفعت حسين السعدي ، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي ، م س ، ص 2524.

[2] ينظر نعمة السوداني، الممثل بين التمثيل و الأداء المسرحي ، الحوار المتمدن ،7-11-2009 على الموقع الإلكتروني www.m alkhawar.org

ولابد من القول ان اعتماد الجسم على الروح من الأهمية القصوى لفن التمثيل لكي يبقى محور نظم العلامات والدلالات من خلال **ادائه المسرحي** لأنه المولّد الحقيقي للمعنى بصوته وحركته وحركة جسده والوجه واليدين، كما انه يعني التركيز على قوى الممثل الخلاقة بأكملها للوصول إلى الهدف عبر أدائه المسرحي أي التجسيد لكل شئ يقدم على خشبة المسرح ، فالممثل اليوم، هو حصيلة تجارب الآخرين الذين سبقوه والذين مهدوا له الطريق بمعرفة أشكال جديدة تمارس في المسرح في بلدان متعددة، والممثل كما هو معروف هو الشخص الذي يخلق شخوصه على الخشبة. ولكن تبقى طبيعة حركته هي التي تميزه وتحقق إبداعه، ويتجلى ذلك من خلال ارتباطها بالتعبير الكلامي، ومن ثم مقارنة حركة الممثل بحركة الآخرين ، "فالإيماءة بإمكانها ان تكشف عن الحالة الداخلية للممثل فتعمل على الإيجاز و تكثيف المعنى ، فحركة صغيرة أو إشارة بسيطة من الممثل قد توجز الكثير من الجمل وذلك يعني أن الإيماءة قد تؤدي إلى الاقتصاد في التعبير العاطفي حيث أن بإمكان الممثل استخدامها كمحطات إستراحة عاطفية في الإحساس العالي و الإنفعال المتدفق طوال فترة العرض قد يتسبب في هدر طاقة الممثل العاطفية و العقلية "[1]، ولقد تميز القرن الماضي بالتجديد و التجريب و البحث المسرحي على يد العديد من مجددي المسرح وكان حصيلة ذلك الاهتمام هو التوجه نحو المؤدي و المتلقي مما ساهم في تطوير الأساليب الأدائية للممثل" فمثلا يمكن للممثل أن يؤدي منفردا في المسرحية المونودرامية فهو من خلال السرد الحكائي ينتقل مابين الشخصيات متعددة و مختلفة طبقيا جسمانيا وعلى وفق اشتراطات النص المونودرامي وربما يؤدي بشخصيته ذاتها و يدور مابين شخصيات أخرى وقد يستخدم إكسسوار ، ضوء ، موسيقى ...بهدف التحويل إلى شخصية أخرى مثل:

-الممثل يؤدي شخصية رجل مسن =تقمص (ستانسلافسكي ،الممثل يستعد للتحول إلى شخصية أخرى =لا تمثيل - الممثل يقدم شخصية فتاة=تقديم (بريخت) "[2].

والمهمة الأساسية لأي ممثل في أدائه هي بالضرورة "أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (**انا- هنا- الأن**) أي تأكيد حضوره لشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي و الواقعي و أن يكون قادرا أيضا قادرا على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتتبيثه و تكتيفه ليصبح قادرا على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض"[3] . إن الممثل الحي و المعاصر هو ذلك العنصر المبدع غير المقلد المسلح بالثقافة و المعرفة و التدريب الشامل العارف بكل أساليب عمله و مداخله و مدارسه لان(الممثل المعاصر مطالب لا بتنفيذ دوره فحسب بل بإغناء العرض و تفاصيله المتدرجة من البسيط إلى المركب من الواقعي إلى المتخيل ، من المادي المعروف إلى الأسطوري وستكون قيمة كل ذلك سموا او هبوطا مرهونة

[1] ليلى محمد : قراءة في مشهدية الأداء و تطوراته ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد ، العدد 70، 2014، ص 210.
[2] م ن ، ص 214.
[3] ينظر: فاطمة رفعت حسين السعدي ، مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي ، م س ، ص 2526.

بقيمة الممثل نفسه فكلما كان الممثل قيما حقا موهوبا صالحا معطاء كان فنه كذلك ، فتميز أدائه وحقق غايته للوصول إلى إرضاء و إعجاب المشاهد ...)[1]، فتكرار العرض المسرحي و إعادة تقديمه مرات و مرات يحقق توازنا موسميا بين الاستمرارية و البقاء من ناحية و بين التحليل و الفناء من ناحية أخرى "بل إن البروفات و التدريبات المسرحية على العرض التي ينخرط فيها الممثل تشكل عملية تاريخية و موسمية في أن ، فهي تاريخية بمعنى أن المؤدي يخلق دوره في زمن محدود ينتهي بانتهاء البروفات ، لكن عمل المؤدي في البروفات لا ينتهي بانتهائها بل يفضي إلى تطور في ناحيتين ، فالجهد الإبداعي الذي يبذله يساهم في تطوير كل من شخصيته و معنى الدور تطويرا مطردا ، كما يمثل بحثا في عمليات التحول و الإبدال التي يتم من خلالها إنشاء علاقة شبه دائمة بين وعيين وعي المؤدي من ناحية ووعي الدور أو الشخصية التي يمثلها من ناحية أخرى "[2] . إن الأداء

على خشبة المسرح من المفترض ان يكون جهدا خاصا بفريق العمل كله ويقوم المخرج بدور المنسق لهذا الجهد ،فأداء الممثلين ينبغي ألا يفسد فيتحول إلى صراع تنافسي بين الممثلين ،حيث يحاول كل واحد منهم أن يبرز نفسه على حساب الآخرين "أي يجتذب أضواء أكثر مما يستحق" أو"أن يسرق العرض" ،فهناك مبرر آخر للتخطيط المسبق للحركة و توقيتها وهو نظام محرر لأداء الممثلين فمع التحرر من عدم اليقين او الحيرة المكانية (أي ألا يكون المرء مضطرا لاتخاذ قرارات لحظية حول ماينبغي عليه أن يفعله لاحقا و حول الموضع الذي ينبغي أن يتجه إليه بعد ذلك)، يكون قادرا على التركيز على جوانب أخرى من أدائه أو أدائها "[3] ، ويواجه المؤدي ثلاثة خيارات في تناول عملية الاتصال في المسرح (و تتجلى هذه الخيارات في نوعين من أنواع الإلقاء المسرحي فالأول هو الحديث المباشر إلى الجمهور و الثاني هو مناجاة النفس وكلاهما يفرض أنماطا خاصة للاستماع ،فيتخذ الحديث المباشر إلى الجمهور أحيانا صيغة التعليق الجانبي الذي يدفع الجمهور إلى اعتناق منظور الشخصية المتحدثة و تفسيرها للأحداث أما الثانية وهي مناجاة النفس فتتميز في المسرح بطبيعة مزدوجة فهي تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور من ناحية و بين سمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحية أخرى فاستماع الجمهور إلى المناجاة هو احد أهدافها و شرط من شروطها فالتصديق أو عدم التصديق يظل بيد الجمهور دائما و هو أمر لا يقره سوى المتفرج وحده في نهاية الأمر ...)[4]، الذي يحكم في النهاية على أداء الممثل هذا أو ذاك فالممثل الرديء يظهر عليه التململ وعدم الراحة ،مالم يقم بشيء معين يود القيام به و عادة ما يميل

---

[1] إبراهيم عبد الله غلوم وأخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، م س ، ص 109.

[2] جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي : تر نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع ، القاهرة ،ط 1، 2000، ص 28

[3] جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2000، ص 150 .

[4] ينظر جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، م س ،ص 247.

الممثلون غير ذوي الخبرة إلى القيام بحركات تململ عصبية بأيديهم أو بأقدامهم و غالبا ما يدرك الجمهور هذا الحركات غير الضرورية على أنها تعبيرات عن القلق .
فمن الضروري أن يتميز أداء الممثل المبدع عن الارتجال المسرحي الذي يتطلب سياقا خاصا للدراسة عن الأداء لدور سواء من خلال مقارنته مع أداءات أخرى لنفس الممثل في أدوار مختلفة أو لنفس الدور من خلال ممثلين آخرين ، فالتمييز بين الأداء كعمل إبداعي و صيرورة إبداعه و إنجازه فالأول مجاله الخشبة و الثاني قاعة التدريبات ،فالأداء لدي الممثل يجب أن يحتكم إلى معايير و أحكام كالجدية (الجديد الذي أتى به الممثل أو ماقدمه) إضافة الجودة و الأرقى بذلك يعتبر مبدعا مقارنة مع القدرات التي يمتلكها "[1] ، فالممثل أحيانا ما ينبغي عليه أن يتحرك بطريقة تجعله قادرا على إجتداب الانتباه و أحيانا أخرى غير مدرك أو غير مثير للانتباه (غالبا من خلال عدم الحركة) حيث إن الشكل المتحرك يجتذب عيون الجمهور بعيدا عن الشكل الساكن ،(فالمؤدين الذين يشدون اهتمام الجمهور يمرون أمام زملائهم الموجودين عند مقدمة المسرح وعندما يلتفتون كي يفعلوا ذلك فإنهم يفعلونه ووجوههم متجهة نحو مقدمة المسرح و متطلعة إلى الجمهور بدلا من أن تكون موجهة نحو مناظر مسرحية أو الديكور...)[2] ، وللقيام بهذا يستوجب على المؤدي أن يمتلك بعض القدرات والإمكانات الإبداعية و الفنية التي تمكنه من أداء دوره على أكما وجه كالسيولة و المرونة ، الجاهزية و الخفة و الدهاء و الوعي الكامل لما يؤديه و لمن يؤديه [3] ،وهو المشاهد الذي يلاحظ كل ما يقوم به من حركات و إيماءات و حتى الكلمات المنطوقة ومدى تجانسها و تناسقها .
علاقة المتفرج بالممثل تزداد خطورة و حميمية و صراحة في مسرح الفضاء المفتوح سواءا كانت خشبة بارزة أم نصف دائرية أم دائرية تماما فهناك اتصال مباشر مع الجمهور يقلص المسافة الفاصلة بينهما و قد يكون الأداء أحيانا وسط المشاهدين أنفسهم وهذا ما يجعل الممثل في امتحان صعب لأداء دوره في مكان يختلف تماما عما هو عليه داخل المسارح المعدة خصيصا وهو ما يعرف بالعلبة الإيطالية ، وهذا التغير في المكان يفرض على الممثل أن يعي تماما ما يقوم به ، وخاصة أن هذه العروض تقدم أمام الجمهور مباشرة وقد يشترك فيها الجمهور نفسه مما يجعل عملية الأداء صعبة ، "فحين نرى ممثلا مثلا يمشي على منصة مسرحية من الخشب العاري ثم نسمعه يقول وهو يشير إليها "أنظروا إلى العشب،يال خضرته وجماله"فنتخيل نحن المتفرجون أننا نرى عشبا أخضر حقا تحت قدميه ،فالمؤدي هنا يعتمد على استعداد المتفرجين و المستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية إلى عشب أخضر عن طريق الخيال ، و المتفرجون يعتمدون على قدرة المؤدي على إقناعهم بصدق ما يقول داخل الإطار المحدد

3 ينظر مسعود بوحسين ، إبداعية الممثل في المسرح المعاصر ، سلسلة إصدارات المنهل ، على الموقع الإلكتروني http : almanhal.com

[2] جلين ويلسون ، م ن ، ص227.
[3] ينظر مسعود بوحسين ، إبداعية الممثل في المسرح المعاصر ، م س ص 06.

للعرض "[1] ، فيختلف أداء الممثل من واحد لأخر وكيف يقنع المشاهد بإشارته مع كلمته فالمتلقي هنا يسمع ما يقوله الممثل ويرى مايشير إليه من أنه عشب خضر دون الحاجة لوجود العشب الأخضر فعلا ، فحركة الممثل هي التعبير المرئي بالنسبة للجمهور وكلمة عشب هي التعبير الصوتي . تزداد أهمية جسد الممثل كلما تحررت وتغيرت خشبة المسرح عن الأشكال التقليدية المعروفة ، على الممثل التأقلم مع المكان المفتوح والسيطرة على نفسه خاصة مع اختلاف عناصر العرض الأخرى كالإضاءة وكيف باستطاعته إقناع الجمهور بأن مايحدث في النهار أو في الليل (أي إشارة يستخدم) كي يتجاوب معه الجمهور وهذه ميزة الفضاء المفتوح ، وبالتالي فإن التركيز على الإيماءات الصادرة من الممثل يكون لها أشد التأثير في فضاء التلقي لكنها لا يمكن أن تنفصل عن عنصر التأشير الذي يعين الموقف الإتصالي وهي وتيقة الصلة بالممثل الذي ينشئها و هي الوسيلة الأولية التي تؤكد جضور الجسد و توجيهاته الفضائية و ان اهميتها في إنشاء الفضاء المسرحي ناتجة عن كونها مرتبطة بالحركة التي يقوم بها الممثل في فضاء واسع و مفتوح ، فحركة الممثل هي الوسيلة الأغنى و الأكثر ليونة في التعبير عن الفضاء المكاني المسرحي [2] ، والأداء الجيد للممثل هو يجعل المتفرج و كأنه في قلب الإحداث التي تجري أمامه و تدفعه إلى الاشتباك الجدلي مع العرض وجوديا و معرفيا [3]، فيتحول الجمهور من مشاهد سلبي إلى مشاهد إيجابي بفعل القراءة المتعددة لدلالات الحدث المسرحي .

[1] ينظر جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، م س ،ص 36.

[2] أحمد قتيبة يونس ، الفضاء في مسرح طلال حسن ، دراسات موصلية ، العدد 19 ، 2008 ، ص 34.

[3] جوليان هلتون ، م س ، ص 253.

الفصل الثاني : الفضاء المفتوح

المبحث الأول : مفاهيم حول الفضاء

المبحث الثاني : أنواع الفضاءات المسرحية

المبحث الثالث : العرض المسرحي و جمالية الأداء في الفضاء المفتوح

المبحث الأول : مفاهيم حول الفضاء

تعددت التعريفات حول مفهوم الفضاء المسرحي وخاصة في سياق التداخلات الاصطلاحية التي تمارس على مستوى تداول المصطلحات الفنية و النقدية ، فيورد حينا مصطلح المكان المسرحي ويقصد به الفضاء المسرحي ، كما يورد حين أخر مصطلح الفضاء المسرحي و يقصد به المكان المسرحي لامتلاك هذا المصطلح دلالات عديدة على مستوى الخطاب الأدبي أو الخطاب الإيمائي .

المكان : يعرف (إبن منظور) المكان "بأنه الموضع ، والجمع أمكنة و أماكن وهو الفضاء غير الفارغ و المحدود أي المسكون فيزيائيا و جسديا"[1]

أما **الفضاء** فهو "الأرض البوار الشاسعة و الفارغة أو ما اتسع من الأرض"[2].

ويعرف المعجم المسرحي : المكان بأنه "الموضع الذي يقدم فيه العروض المسرحية ، سواء كان بناءا شيد خصيصا لهذا الغرض كصالة المسرح ، أو مدرجات الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم في ظرف ما لعرض مسرحي شارع ، مقهى ، ساحة ...إلخ) ويشمل بالضرورة على حيزين مستقلين عضويا هما حيز اللعب الذي يتم فيه الأداء وحيز الفرجة وهو مكان المتفرجين"[3] .

كما يعرف **الفضاء المسرحي** : بأنه "ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس و مرئي على الخشبة بمعنى مكان الحدث الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور و الإكسسوار و حركة الممثل ...إلخ)[4]

ويعرف قاموس المسرح الفرنسي لباتريس بافيس المكان المسرحي lieu théâtral بأنه "**المكان** الذي فيه العرض في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو مدرسة ...أما **الفضاء المسرحي** في اللغة الفرنسية Espace و باللغة الإنجليزية Space وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص و يقوم القارئ بتشكيله في خياله و على المكان الذي نراه على الخشبة و يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات "[5] ، ومنه يستنتج أن المكان هو جزء من الفضاء و المكان المسرحي بدوره جزء من الفضاء المسرحي ،

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم إبن منظور ،لسان العرب ، ج 13 ،دار صادر ، بيروت ، ص 14.

[2] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم إبن منظور ،لسان العرب ، ج15،دار صادر ، بيروت ، ص 157.

[3] ماري إلياس و حنان قصاب حسن- معجم المسرحي- مكتبة لبنان- بيروت،ط2-1997- ص 473

[4] م ن ، ص 339.

[5] ينظر أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي ، "دراسة سميائية" ، دمشق ، دار مشرق ، المغرب ، 1994 ، ص 26.

كما يستنتج أن هناك فرق بين الفضاء الدرامي الذي يطرحه المؤلف في النص المسرحي و الفضاء المسرحي المرئي و المجسد على خشبة المسرح.

ويعرف أيضا بأنه: الحيز المسرحي الذي يحوي كل التكوينات والإنشاءات والتشكيلات ويتضمن مجمل العلاقات +المكانية و الزمانية والبصرية التي تشمل الفضاء النصي وفضاء العرض بوحدة جمالية جدلية فنية تصهر جميع عناصر العرض المسرحي ببودقة واحدة ، **فالفضاء المسرحي** :" هو المكون الذي يفرض نفسه أولوية لا مناص منها في الإنجاز المسرحي و أشكال التأثيث الفضائي هي التي تعكس الاهتمام الجمالي يتمظهر من خلال مستويات متعددة : معمارية وسينوغرافية و درامية و بذلك فإنه يجمع بين فضاء ركحي مرئي(مادي) وفضاء خارجي غير مرئي(تخيلي)" [1] ، فهو مكان الفعل المعروض كما هو مكان تجمع الوسائط العرض المسرحي كلها بما في ذلك المخرج و الممثل و المشاهدون حين يكون الفضاء المسرحي هو الخشبة التي تصور رؤية المخرج عن طريق الممثل بالإضافة إلى تقنيات الديكور و الملحقات التي تساعد في تنفيذ المنظر المسرحي...إلخ.)[2] ، ويوصف الفضاء عامة بديناميكيته أي بالهندسة و بخصائصها أي بالجو المحيط ،فالهندسة إحدى طرق قياس الفضاء ووصفه حتى يتمكن شخص أخر من تصوره وفهم ديناميكية الفضاء تعني التعرف عليه من خلال ملاحظة هندسته و المكان الذي تكمن فيه قوته ،فجو الفضاء ونوعيته يؤثران تأثيرا عميقا في كل من الجمهور و الممثلين ،فالفضاء شخصية حية لها ماض و حاضر و مستقبل "[3] ، ويستخلص من ذلك أن الفضاء المسرحي هو فضاء متعدد الجوانب ويتضمن و يحتوي عدة فضاءات أخرى :

أنـــــواع الفضـــاءات في المسرح

الفضاء الدرامي L'espace dramatique

ينظر هاجر مدقن ،قراءة في عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لِعبد المجيد شكير، مجلة العلامة العدد 02 ، 2016، ص 325. [1]

ينظر غوار نادية ، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية ، رسالة ماجستر، جامعة وهران ، 2013-2014، ص 107. [2]

ينظر حيدر جواد كاظم العبيدي ، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، مج04، ع 1، ص30 [3]

يشكل الفضاء الدرامي أحد مكونات النص المسرحي إذ يصاغ بأشكال و أساليب متنوعة داخل النص المسرحي ،فهو فضاء على القارئ أو المتفرج أن يبنيه بخياله ، فهو بشكل عام (**الفضاء المكاني**) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة انتقالات مكانية [1] ، فعند قراءة أي نص مسرحي يمنح القارئ صورة مكانية لعالم خيالي للنص ، فهذا التصور هو فضاء درامي إذ أننا نبني هذا الفضاء من خلال التوجيهات المسرحية التي يضعها مؤلف النص و التوضيحات الزمانية و المكانية موجودة في الحوارات المكونة عبر اللغة او الإرشادات المدونة ، فكل متفرج وقارئ يرسم صورة خاصة للفضاء الدرامي .

الفضاء الركحي أو فضاء الخشبة L'espace sinique

و هو "الفضاء المدرك فوق الخشبة الذي يشغله الممثلون وتتداخل فيه كل الأنظمة و الأنساق لتجسيد الفضاء الدرامي "[2] ، وهو جزء من الحيز و المكان المسرحي حيث يتجلى الممثلون ، كل عرض مقيد بتجربته في تحديد إطاره الذي يشكل مكانا رمزيا منيعا لا يمكن اختراقه من قبل الجمهور ، حتى لو كان هذا الأخير مدعوا لاجتياح الجهاز المسرحي ، ما إن يتمكن الممثلون جسديا من السيطرة على حيز الأداء حتى يصبح المكان مقدسا لأنه طالما أعتبر مكانا ذا حرمة ، فالتطورات الحركية للممثلين تبني هذا الحيز الخالي وذلك بتجهيزه و باستعمال مساحاته و هكذا تكون مساحة الأداء مبنية بحركة الممثل ـ أو بنظرة واحدة منه ، هذه الهيكلية تذهب أحيانا إلى حد احتلال مرمز و موسوم للخشبة ،أي إلى خلق مواقع وخانات ضمن شبكة العلاقات الإنسانية البيوت أو الأراضي أو الجماعات"[3]، فيكون الفضاء الركحي محددا بنوع السينوغرافيا ثم بتصور المعاينة البصرية للفضاء الدرامي الذي يكون المخرج في قرائته للنص لكن يبقى للسنوغراف أو مصمم المناظر و المخرج من جهة ثانية حرية كبيرة لتشكيل هذا الفضاء كيفما يشاءون ومن هذه الجدلية القائمة في التحديد و الحرية في تصور الفضاء و إعداده يولد الفضاء الركحي الذي يتم اختياره للعرض "[4] ، فما يظهر و يشخص على الخشبة ليس هو إظهار لحقيقة أخرى غير ظاهرة بل حتى غير مشخصة ، فهذه الحقة هي جقيقة المشاهد الذي يلقى نفسه بداخلها ،أكثر مما هي حقيقة المخرج الذي يصورها أو يعدها بالمكان الركحي و بحضور الممثلين .

---

[1] أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي "دراسة سيميائية" ، دمشق ، دار مشرق –مغرب ،د ط ، 1994 ،ص 66.

[2] ينظر هاجر مدقن ، م س ، ص 331.

[3] باتريس بافيس ، معجم المسرح،ترجمة ميشال ف.خطار، مكتبة الفكر الجديد المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت ، ص 72

[4] ينظرمراد مراح ، م س ، ص89.

الفضاء السينوغرافي L'espace scénographique

و(هو الفضاء الذي يتواجد فيه كل من الممثل و الجمهور خلال العرض ، وتقول أن اوبرسفيلد إلى أنه يبنى من خلال معمار أو منظر فوتوغرافي أو من خلال فضاء متكون أساسا من أجساد الممثلين ، فيصير هذا الفضاء فضاءا ذا بعد جمالي وفني من خلال ما يستعمله السينوغراف من ديكورات و إكسسوارات و مؤثرات سمعية و بصرية إضافة إلا الإضاءة في حركتها مع جسد الممثل ، ففضاء السينوغرافيا يحدد بأسلوب حسي تشكيلي الخط الرمزي بين الحقيقة و الخيال و بين المرئي و اللامرئي بواسطة المدركات التشكيلية والموضوعية و الجمالية التي تحققها سينوغرافيا تتشكل من الديكور الذي ينتج العلاقة التفاعلية بين الممثل و المكان ، فالإطار المكاني وليس المكان الذي يحمل الأبعاد الهندسية المتمثل في الديكور يشكل العنصر الأساس في الفضاء السينوغرافي حيث تتأسس عليه وتنطلق منه القيم الجمالية التعبيرية عن الضوء و اللون و الخط و الكتلة و الفراغ و المساحة و الحركة[1] .

الفضاء اللعبي(متعلق باللعب و الحركة و الإشارة) L'espace ludique et gestuel

"وهو الفضاء الذي يخلقه الممثل عن طريق حضوره و تموضعه فوق الخشبة من خلال علاقته ببقية الممثلين "[2] ، فأصبحت كلمة اللعب من المصطلحات اللصيقة بالمسرح و بمختلف مكوناته بما فيها الفضاء و الممثل و االغة و الاداء و حتى النوع الدرامي أيضا ، فشاعت كلمة اللعب المسرحي " Jeu Théâtral" الذي يتميز عن الأنواع الأخرى من اللعب بكونه يفرق بين اللاعبين و المتفرجين و يحول المتعة بإتجاه الاخرين فيصبح محاطا بنوع من البراغماتية التي يجعله يتجاوز اللذة الخالصة ولعل هذا ماجعل باتريس بافيس يؤكج أن "للمسرح علاقة وطيدة مع اللعب في مبادئه و قواعده غن لم نقل في أشكاله أيضا، فالدلالة المسرحية للعب تقترن أساسا بعمل الممثل كما تؤكد ذلك أن أوبر سفيلد "إن فكرة اللعب نفسها تتضمن مفهوم الحرية و ذلك عندما يقال في المجال الميكانيكي إن هناك لعبا بين قطعتين "[3] ، فاللعب جانب الإبداع الخاص بالممثل الذي يخلق العناصر المكونة للعبه حسب مواهبه و عبقريته .

الفضاء النص (L'espace textuel)

1 ينظرشادية زيتون : فن السينوغرافيا ، فن صياغة فضاء المسرح ، مجلة البيان عن الموقع الألكتروني www.albayan.ae[1]
بوطويل أمينة ، جمالية المكان في النص المسرحي الجزائري ، رسالة ماجستر ، جامعة و هران ، 2015-2016، ص27 -28.[2]
ينظر حسن يوسفي، المسرح و اللعب-تقاطعات الجوهر و الوظيفة ، مجلة الخشبة ، العدد 01، 2013[3]

"ويعتبر هذا الفضاء في مادته المكتوبة اللفظية أو البلاغية فهو الفضاء الذي تستودع الحوارات و الإرشادات و التوجيهات الإخراجية التي يذكرها المؤلف في نصه ، لكي يتقيد بها المخرج و ممثلوه،(فيعنى بالصياغ و الانتظام الشكلي أو الشكلاني للنص المسرحي و المشهد المسرحي وبالانتظام الباطني الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف و يتكون منها النص المسرحي وتعني أيضا بديناميةتطور سياق المعنى و مدلول اللفظ و التعبير ...)[1].

الفضاء الداخلي L'espace intérieur

إنه الفضاء المسرحي بما هو كمحاولة لتقديم استلهام (تصور تخيلي خارق من حلم و رؤية كاتب مسرحي أو شخصية اخرى"[2]، فهو مثابة المادة الأولية التي يتعامل معها المصمم الداخلي و هو العنصر الأساس فيه فضمن حيز الفضاء نحن لانتحرك فحسب و لكن نرى الأشياء و نسمع الأصوات و نشعر بالدفء و البرودة و أن "الفضاء الداخلي يكتسب شخصيته الجمالية و الحسية من مجموع هده العوامل او العناصر الموجودة ضمن مجاله ، فيستطيع المتلقي أن يدرك المبنى من الداخل و الخارج معنويا و ماديا ، فيكون بذلك الفضاء الداخلي حيزا محدودا خارجيا و ممتلئ داخليا و مسيطر عليه بيئيا و له شكل و معنى"[3] ، وبذلك تتداخل مجموع الفضاءات فيما بينها التي ينتجها مراسلون مختلفون فالمكان المسرحي يبنيه مهندسون معماريون و الفضاء الركحي يبنيه الإخراج و أداء الممثلين و الفضاء السينوغرافي يشترك في بنائه منتجو العرض(الإخراج /التمثيل) ومستقبلوه الجمهور و الفضاء الدرامي تنتجه مخيلة المتلقي فتنصهر كلها لتنتج في النهاية مكانا مسرحيا.

المبحث الثالث : الفضاء المفتوح :

1 -الأشكال البدائية للمسارح المفتوحة

كان الإغريق يقدمون عروضهم الأولى في زمن (ثسبيس) عام (535ق.م) على عربات حيث يذكر " هوراس شيئاً عن (عربة) ومنها يمكن الاستنتاج أن ثسبيس لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وأنه كان يمثل لجمهور يحيط به

2 ينظر : أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي ، بين النص الإجتماعي و الإقتصاد الدرامي ، دار رسلان ، للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1، 2010 ، ص 12

بوطويل أمينة ، م س ، ص 28.[2]

1 عادل سعدي فاضل السعدي ، مفهوم الفضاء الداخلي ، كلية الفنون الجميلة ، العراق ، عن موقع الكلية [3] www.uobabylon.edu.iq

من كل ناحية"[1]، هذه البداية الصعبة للمسرح الإغريقي قد بدأت في فضاء بعيد عن المساحات التقليدية للمسرح، ومثل هذه العروض كانت تقدم في **الأسواق والقرى**، 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 مره مسرحيات (اسخيلوس ،وسوفكلس،ويوربيدس،وارستوفانيس) أشهر المسارح الكلاسيكية" ثم أقيمت بعد ذلك المدرجات الكبيرة على شكل نصف حدوه 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 بطريقه متأمله من فعل المشاهدة التلقائي بطريقه تنطوي على المشاركة ومن تحديد فضاء مخصص للمشاهدة كما يتجلى في نشاط المسارح المتقدمة التي تأخذ شكل حدوة الحصان "[2]

[1] ينظر هوايتنج،فرانك :المدخل الى الفنون المسرحيه ، تر: كامل يوسف ، دار المعرفه، القاهرة ، 1970، ص 285-286 .

[2] استون، الين:المسرح والعلامات ، تر:سباعي السيد القاهره :مهرجان القاهره الدولي للمسرح ، التجريبي ،1996ص 160

صور من مسرح ديونيزوس بأثينا (مسرح مفتوح)

أما **عند الرومان** فقد اخذوا الكثير من التصميم العمراني الإغريقي بالإضافة إلى إنشاء مسارح ذات خشبه عملاقه تميزت بخشبه مسرح طويلة وضيقه 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"[1] ، ولكن بعد ذلك ظهرت الحاجة إلى بناء مسارح من الحجر، حيث باتت النزعة المتعالية الرومانية تتفاخر بهذا السمو ففي عام 154 ق م، تم بناء مسرح روماني من الحجر ولكن مجلس الشيوخ الروماني الذي كان مشهورا بتزمته قد اصدر حكما بهدم هذا المبنى ، ثم بعد ذلك بمائه عام (52-55) بني بومبي أول مسرح ثابت.

[1] هوايتنج،فرانك :المدخل الى الفنون المسرحيه ، م س ، ص 290.

صورة من مسرح بومبي

المسرح المفتوح في روما كولوسيوم

في **العصور الوسطى** وبعد سقوط روما عام 476 ظهرت الدراما من جديد في القرن العاشر ظهرت 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 الإنجليزية والألمانية"[1]. ولكن عندما عادت الكنيسة للاهتمام بالدراما الدينية وتبنت هذه العروض وأدخلتها بين أسوار الكاتدرائية لتدخل المسرحية الآن من فضائها الرحب والمتحرك المتجول إلى دهاليز الكنيسة وزخرفتها الجميلة حيث شغلت دراما الطقوس الدينية التي ازدهرت داخل الكاتدرائية مكانه ما بين الشعائر الدينية

[1] ينظر هوايتنج،فرانك ، م س ، ص 292.

والإطار 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 .

وفي **عصر النهضة** باتت النزعة الارستقراطية هي المهيمنة على مستوى البلاد، لذا فإن معظم هذه المسارح المزخرفة أصبحت داخل قصور الأمراء والارستقراطيين، ولكن هذه الاحتكارية للعروض داخل القصور حثت مجموعه الشباب البحث عن عروض خارجها والتوجه نحو أسلوب راديكالي شعبي يحقق الذات لهذه المجموعة من الممثلين فقد " شجع مركب من الأماكن المسرحية التقليدية المحدودة ورغبه 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 مره في عصر النهضة من خلال إدراك واعي بالأسلوب التجريبي وعدم حصر العروض داخل الأبنية المشيدة لهذا الغرض بالذات، ورغم ذلك فقد بنيت في عصر النهضة مسارح ضخمة تعبر عن الزخرفة المعمارية في هذا العصر التنويري، فقد كان هناك المسرح الاولمبي الذي بني على الطراز الكلاسيكي ثمرة الجهود المستمرة لجماعة عصر النهضة، فالأماكن التي مسرحت وأخذت تقدم العروض خارج نطاقها التقليدي أو الوظيفي بحثا عن مصاهره طبيعيه بين النص وأحداثه 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 غرفه الرياضة أو النوم أو السوق أو الكنيسة أو المعمل أو السجن أو غابة أو جبل أو كان ذلك المكان الممسرح فيه سقف أو لا، فالغرض هنا هو الخروج من مسرح العلبة الايطالية والتحول الراديكالي في مكان العرض المسرحي، لقد تمرد التجريبيون أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على النمط المتكرر للعروض التقليدية وأماكن 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

---

[1] كارلسون ، مارفن : أماكن العرض المسرحي ، تر : ايمان حجازي القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ،2002 ، ص 28

[2] م ن ، ص45.

الفضاءات التي تصنع المسرح"[1] والقدرة على أن نتخذ أية مساحه فارغة ونعتبرها خشبه مسرح عارية على حد قول بيتر بروك في كتابه المساحة الفارغة وقد شهدت التيارات المسرحية في بداية العشرينيات من القرن العشرين ظهور عدد كبير من الفاعلين و المخرجين الذين طالبوا بالخروج عن المعمار المشيد و الخروج إلى الأماكن العامة و الأسواق و الشوارع و الساحات لتقديم العروض المسرحية و منهم ماكس راينهاردت ففي بداية القرن العشرين قدم مسرحية (كل إنسان) على مسرح في الميدان المقابل للكاتدرائية الكبرى في سالزبرج مستفيدا من الشوارع المحيطة وببرج الكنيسة، كما قدم مسرحية (حلم منتصف ليله صيف) في الثلاثينات من القرن العشرين في غابه حقيقية، وفي الستينات كان أكثر العروض نجاحاً ذلك الذي قدم في " الاكروبوليس في أثينا وفي برج دافيد في القدس وفي باريس وفي الأهرام في مصر وفي برسيوليس في إيران،وكذلك العرض الذي قدم في الستينات والسبعينات وهو بعنوان (ست فصول شعبيه) في مصنع مهجور في بلجيكا، والذي عبر هذا العرض عن ديناميكيه إبداع هذا النوع من الدراما، وكذلك قدم في الثمانينات مسرحيه (كما تشاء) ومسرحيه (شكسبير المخلص) في الغابة حيث علق عليها " لم تترك الصورة أي شيئا للخيال فقط ، لقد كانت أدق من تقليد للواقع بدقه تصل إلى دقه التصوير الفوتغرافي بل كانت الواقع نفسه"[2] ، من هذا نرى المحاولات الحثيثة للتمرد على الخشبة التقليدية وإقامة العروض في أماكن قد تتطابق بنيتها مع أحداث العرض، فيستطيع فعل الإشارة و التعريف أن يحول أي مكان إلى مكان للعرض "أن أغرس عمود خشبي في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما إلى مكان للعرض المسرحي –فالدائرة التي يحددها العمود حوله و يشير إليها تصنع حدا فاصلا بين مساحة المؤدي و مساحة المتفرج"[3] ، 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 أن المهم هو أداء الممثل لا الزخرفة المكانية وحجمه ودقه بناءه، إن 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

---

[1] ينظر استون، الين:المسرح والعلامات ، م س ، ص 161

[2] كارلسون مارفن ، م س ، ص 47 .

[3] جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، م س ، ص 32.

مدى صغير أو متوسط دون أن يكون لها مسرح خاص بها"[1]، و يذكر جاستون باشلار أن جمالية المكان هو تصور إلى البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة ومركز تكيف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه حيث يقول "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء العضوي، ننخرط في ذلك الدف الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله" [2] ، فحيز النوعية هو بالفعل واقعي يعتبر واحدا من الأشياء التي يشتهر بها المسرح الحر ، هذا الانفلات الجغرافي والعلاماتي في الأماكن الحرة جعلها أكثر تحدياً وأكبر قدرة على إعطاء التنوع الجمالي بسبب غربة المكان وخصوصيته على طبيعة العرض وشكله، ولكن هناك أمراً لابد أن نأخذه بنظر الاعتبار ألا هو وضع المتلقي في الأماكن الحرة وكيف تعطيه إحساس مغاير لما يحسه لو كان جالسا في موقع أو مكان دائم للعرض المسرحي وشعوره بأنه هو موضع العرض والفرجة، مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع والاعتقاد بأنه هو الممثل حيث تسلط عليه الأضواء شأنه شأن الممثل الحقيقي لأنه داخل رقعة الحركة والتمثيل، وبذلك تتحجم غربة المكان وغموضه وتزداد جماليته الفطرية وسوف يزول الإحساس بصعوبة الجلوس أو الرؤية العشوائية هذا المكان فيزداد الإصرار على الخضوع لتجربه مغايره بها نوع من الصعوبة والمتعة وإحساس الجمهور بأنه جزء من هذه العملية ومشاركاً فيها ذلك الإحساس يجعلنا نحس بأننا " جزء من مناسبة اجتماعيه ما أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا"[3]، ولما كان العرض المسرحي فنا علنيا جماهيريا فإن" أي مكان عام يؤمه الجميع وتخضع رؤية المؤدي و المتفرج لاماكن العرض لمؤثرين : أولهما هو نسق التوقعات الثقافي السائد المتعلق بشكل المسرح و تصميمه ووظيفته وثانيهما هو مجموعة القواعد الخاصة المتفردة التي يرسيها كل عرض على حدة ...إلخ)[4] ، فنقسم مواقع العرض المسرحي إلى ثلاثة أنواع: مواقع محايدة و مواقع عارضة و مواقع مخصصة دائمة / أما المواقع المحايدة فهي أماكن مفتوحة و خالية ، لا تميزها ملامح محددة ثابتة و لا ترتبط بأنماط استعمال محددة ، وفي هذه المواقع قد يوجد العرض المسرحي جنبا إلى

---

[1] استون، الين:المسرح والعلامات ، م ن ، 160.

[2] 4 باشلار، جاستون :جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ط2، 1980 ، ص 45-46.

[3] 1 ويلسون جلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، الكويت : المجلس الوطني للثقافه والفنون ، 2000 ، ص93

[4] نهاد صليحة ، نظرية العرض المسرحي ، م س ، ص . 33

جنب مع أنشطة أخرى مثل الملاهي و الألعاب الرياضية ...أما المواقع العارضة فهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس أو قصور الملوك و الأمراء وفي أحيان كثيرة قد يقترب التصميم الداخلي لهذه المباني و تجهيزاتها من تصميم وتجهيزات المسرح الدائم مثل الكنيسة أو قاعة المحاضرات حيث نجد صفوفا من المقاعد مرصوصة في اتجاه واحد يقود إلى بؤرة مركزية أ أما المواقع الدائمة فهي أمكنة خصصت تماما أو بصورة شبه تامة لهدف واحد وهو تقديم العروض المسرحية"[1] ، فنجد الكاتب

و الفيلسوف جان جاك روسو نموذجا أوليا للمكان في خطابه إلى دالا مبير عين يقول روسو " لإقامة مهرجان يكفي ان تزرع وسط ميدان عمودا مكللا بالزهور و تجمع الناس حوله ومن الأفضل أيضا أن تحول النظارة إلى موضوع الفرجة أي أن تحولهم إلى ممثلين حتى يرون صورهم منعكسة في عيون الآخرين ...)[2]، ورغم التنوع و التباين في الآراء المسرحية، وتنوعت طبيعة النصوص و العروض المسرحية بدءا من المسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى، وصولا إلى المسارح"الطبيعية" والمسرح الملحمي"البريشتي"و انتهاء بمسارح الساحات والمقاهي وعروض المسرح الحي و مسرح الدمي، و سواء كانت العروض تقدم في صالات والأبرا الضخمة أو في أنفاق الجبال أو كانت تقدم على لوحين من الخشب وممثلين وانفعالات جامحة...إلخ)[3]، فيكون هذا الفضاء المفتوح فضاءا تواصليا مع المتفرج ، ولا ينفك الفضاء المسرحي يعلن تمسرحه و يكشف عن خصوصيته المسرحية و يحتل فيها اللعب المسرحي وظيفة أساسية لتحقيق فرجة تبتعد عن محاكاة واقع خارجي ... لتنتج عروضا و أشكال جمالية و فرجوية في مجال ومكان التبادل ويبقى العرض هو الذي يعطي الفضاء صبغة المسرحية)[4] ، وهذه الصبغة تجعل من فضاء المسرح مجالا للبحث و التجريب وفي القرن العشرين على وجه الخصوص انتشرت أنوا عديدة وتزامنت مع بعضها البعض فأصبحت العروض تقدم في أماكن متعددة مسرح الشارع و مسرح الحلبة ومسرح الساحات و ثم توظيف أماكن غير مسرحية لتقديم عروض مسرحية عليها مثل الحائق و الشواطئ و الميادين ،و يعتبر المخرج ايوجينيوباربا من الذين انتفضوا على الخشبة التقليدية وأخذ يقوم بتمارينه المسرحية في الهواء الطلق، وأكد على عروض الشارع وجعل

---

[1] نهاد صليحة ، م س ، ص 34.

[2] م ن ، ص 35-36.

[3] ينظر أكرم اليوسف ، م س ، ص73- 74

[4] ينظر : مراد مراح ، م س ، ص 100.

المتلقي جزء من العرض كما حدث سابقا فمن" أهم ما جعل باربا يطور مسرح الشارع هو تفكيره في المشاهدين ، فعلى عكس المسرح التقليدي الذي يحتوي على جمهور مسحور من المشاهدين الذين يجلسون حسب التصميم السائد في حيز فإن المكان الحر هو مكان أصبح (بعد **مسرحته)** مكان مادي مشغول من خلال وجود الممثلين وعلاماتهم وعلاقاتهم بالجمهور، وهو كذلك اكتسب صفه **الفضاء المسرحي** الواحد القائم على وحدة الصالة والخشبة، لاكما يحدث في المسرح التقليدي القائم على الفصل بين مكان العرض ومكان المشاهدة ، **وبما أن المكان الحر مكان آني فإنه سوف تنتفي فيه صفة المسرحة حال انصراف الجمهور عنه بعد العرض** ، فالشارع "على سبيل المثال إذا تحول إلى فضاء منصي فترة فإنه يعود إلى وظيفته الحياتية لمجرد انصراف الممثلين"[1]، **فالفضاء المسرحي** في **المكان المسرحي** التقليدي(المخصص لإقامة العروض) فضاء ذو ثلاث أبعاد ومن بينها عمق المكان المنصي ، فأن هذا العمق غير محدد وغير ثابت في **المكان الحر أو الممسرح** وبتالي فهو خاضع لأبعاد متفاوتة تبعاً لشكله الهندسي أو عشوائيته الطبيعية، لذا فإن فحوى الفضاء المسرحي سوف يخضع جدلياً للتكوين الجغرافي لأبعاد ذلك المكان الممسرح، ومادامت الحدود الجغرافية وأبعادها غير موجودة في حدودها المختارة لما هي عليه بالفعل وليس كما هو محدد بالدقة في المسرح التقليدي فإن الحدود كلها باتت متداخلة بأبعاد فطرية تخضع لإرادة حركة الممثل وترتيب مهماته المسرحية لذا فإن " المفتوح والمعلق والمرتفع والمنخفض والداخل والخارج ، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض ، "إن إمتلاء المساحة و الطرق المتعددة التي تشتغل عن طريقها المساحة و تنقل لفظيا و تضج بالحياة هي أساسا تصميم المسرح البيئي و هي أيضا مصدر تدريب لمؤدي الأدوار المرتبطة بالبيئة و"ا كان المشاهدون هم أحد عناصر التي يجري عن طريقها العرض فإن المساحة المليئة بالحياة هي عنصر أخر ، إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح و ليس ما تدعوه خشبة المسرح فقط"[2] ، وانفصال الفضاء المسرحي شرط ضروري لأي عرض. وحتى أشكال المسارح تبدو وأنها تلغي التمييز بين الاثنين (الخارجي والداخلي) مثل مسرح الشارع فهي في الحقيقة تتدخل في المساحة اليومية وتأثيرها الكلي يعتمد على وعي الجمهور بأن هذه مسرحية وليست واقعاً، ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب أن ندرك أن هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا أناساً مشتبكين في شجار حقيقي في الشارع. ونشاطهم يعزلهم عن المساحة اليومية ويجعلهم متباعدين في المساحة المسرحية، وعلى الرغم من أن

---

[1] أن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، تر :حماده ابراهيم ، القاهره: مهرجان القاهره الدولي للمسرح التجريبي،1996، ص55- 56

1 ينظر أونا شود هوري: :المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثه) تر: امين حسين الرباط ، القاهره : مهرجان القهره الدولي للمسرح التجريبي ، 2000) ، ص30

مسرح الشارع ينكر مساحة المسرح التقليدية وذلك بتحاشي مبنى المسرح إلا أنه لا يستطيع الهروب من حمل مساحته المسرحية الخاصة به" ، ويمكن أيضاً استخدام المتفرجين لعمل المؤثرات الصوتية، مثل ابتكار صوت المطر من خلال فرقعة أصابعهم على اليد الأخرى، أو يصفرون لعمل صوت الرياح، أو صوت أزيز الأبواب .. الخ، وبالاعتماد على رغبة المتفرجين يمكنك أن تعلمهم الاستجابة المتكررة عندما يتردد سطر معين في النص، أو يحدث شيء معين، (وهذه الطريقة تنجح مع الأطفال ، وربما تقرر أن تطلب من المتفرجين مباشرة، ولكن احذر أن تطلب منهم شيئاً حيوياً وضرورياً لاستمرار الحبكة – فربما لا تحصل دائماً على الإجابة التي تتوقعها! كون – أثناء التدريبات – متفرجين هازئين من بين الممثلين، ومارس أو جرب ردود أفعال أو استجابات مربكة ومحرجة أو مضادة ، وهذا يتراوح مابين استخدام شخص واحد لكي يكون إضافياً، واستخدام جماعة من الناس لكي يكونوا غابة أو جيشاً .. الخ، طوال المسرحية، والتي تعد لكي تكون تجربة جماعية مشتركة، ومثل هذه المسرحيات تستخدم أعضاء من المتفرجين لكي يؤدوا معظم الشخصيات، وجميع المتفرجين لعمل أشياء أخرى. ويمكن أن ينجح هذا المنهج بشكل طيب جدا"[1] ، وقد أعلن "أنتونان آرتو" هذه الثورة في البيان الأول لمسرح القسوة الذي نشر عام 1938م: "المسرح- القاعة: سنلغي المسرح والقاعة ونستعيض عنهما بمكان واحد، دونما حواجز أو فواصل، ليصبح مسرح الأحداث، وستنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والعرض، بين الممثل والمتفرج، وبالنظر لوضع المتفرج وسط الأحداث، وإحاطة الأحداث به، سيتأثر بها جثمانياً، إن هذا التطويق ناتج من تغيير القاعة بالتجلي ...[2] ، في عام 1966 كتب بروستاين يقول: "إن مسرح الطليعة أو المسرح التجريبي قد انتقل – حرفياً – إلى الشوارع وقد تعرض إلى الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذي كان يتم في الهواء الطلق وفي ضوء النهار، هذا إلى جانب الضوضاء والفوضى التي يسببها المشاهدون ، حلول عام 1965م كانت شوارع مدينة نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبي "الجاد"، فلقد كانت الشوارع والساحات، والحدائق خاصة في المناطق المأهولة من المدينة هي آخر مكان مسرحي حيث إن التمثيل في الشوارع كان يمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة، وبالرغم من أن العرض المسرحي كان يقام في الهواء الطلق، وفي ضوء النهار الطبيعي، وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوى الذي وصل إليه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع في مدينة نيويورك بين 1965 و 1975م كان مميزاً ومتحركاً ومرناً من حيث الشكل والأسلوب، فلقد تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء كانت سياسية أو فنية أو دينية

[1] محمود سعيد : عروض المسرح في الفضاءات المفتوحة ، مجلة الفرجة ، العدد 34 ، 2014، ص 04
[2] محمود سعيد ، م ن ، ص 06

مما جعل الناس يتدافعون إلى الشوارع ليشاهدوه،" ولقد كان الغرض الأساسي المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة في إزالة الحواجز خاصة من ناحية أولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقي في المسرح الداخلي، وبالقضاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التي ترى المسرح على أنه مكان داخلي مغلق ومحكوم بالمستوى الطبقي [1] ، ويتميز مسرح الشارع بتحطيمه لكل الأشكال؛ إذ أنه لا يعتمد على تقنية محدودة؛ ولكنه يعتمد بشكل أساسي على تحطيم هذه التقنية التاريخية والتأريخية والمتوارثة منذ أرسطو كما أن هناك أنواع من العروض ارتبطت بالشارع بشكل وثيق مثل: المسرحيات التي تنتمي إلى فن رفيع يعاد تقديمها في الشارع، ومسرح الجوارNeighborhood Theatre ، والذي تتناول فيه المسرحية الأصلية مشاكل وآمال جماعة معينة في المدينة مثل الأفروأمريكان والإيطاليين والبورتريكان، إلا أن مسرح الشارع بمفهومه المعاصر المرتبط بالرفض والمعارضة من قبل المؤسسات الرسمية ترجع جذوره الأولى للقرن الثالث عشر حينما كان يعيش المسرح في الظل، في شكل الممثلين الجوالين الذين كانوا يشقون طريقهم بصعوبة ليقدموا عروضهم في الأسواق، والحانات والموالد،لكن يلزم ذلك فهماً لأبعاد المسرح المفتوح على حد قول محسن مصيلحي "إن المسرح المفتوح يعني أول ما يعني أنه مسرح مكشوف لكنه لا يعني أن يترك (سداح مداح) يختلط فيه الحابل بالنابل، ويستطيع أي متفرج أي يعبره حين يشاء أو أن يتدخل في مجريات أحداثه الدرامية متى أراد، إن المسرح لمك يكن (مفتوحاً) طوال تاريخه بهذا المعنى أبداً، وقد تختلف درجة (الانفتاح) من عصر لآخر ومن تجربة لأخرى لكنها لم تصل لدرجة عبور الحمير والبط والأوز منطقة التمثيل في أي وقت يشاءون، إن للمكان المسرحي خصوصيته، وهي خصوصية تتنافى تماماً مع (عمومية) المكان الطبيعي أو الحياتي، والخلط بين الخاص والعام جائز ولكن لأهداف مغايرة تماماًخاصة أن أي تجربة مسرحية لا يمكن أن تحكمها الصدفة إلا إذا كانت الصدفة مقصودة ومستهدفة، إن الفن "نظام" في المقام الأول – نظام حتى في محاولة تحقيق التلقائية والفوضى في العروض المسرحية [2]".

مسرح المقهى : (مسرح المقهى) أو (مسرح القهوة) كما هو شائع ظهر هذا النوع من المسرح عا م 1957 بالولايات المتحدة الأمريكية ثم إنتشر في اوروبا و في العالم كله وهذا النوع من المسرحيات قد يؤلفها كاتب يعرف فنون الكتابة، ويخرجها مخرج محترف، وممثلون محترفون، يريدون الخروج عن الجمود المكرر من العروض على المسرح

[1]. آلان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع، ترجمة: عبدالغني داود، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1969، ص147

[2] محسن مصيلحي: خصوصية المكان المسرحي، مجلة آفاق المسرح، العدد 9، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص 283

ذى النمط الإيطالى، لخلق لحظة لقاء حميمى بين الممثل وجمهوره يتعامل عبرها الجمهور مباشرة مع الممثل، فى محاولة ذكية ومباشرة لتجريده من سلبيته المعتادة، بحيث يتحول إلى جزء من بنية الحدث، ومشارك فيه[1].

ومسرح المقهى ليس مجرد مكان للعرض لأن المكان ليس بريئا و ليس محايدا كذلك إن الشكل يتفاعل دائما مع المضمون حتى يصبح بذاته مضمونا فالمسرح في المقهى هو غيره في المسرح و هو في المسرح شيء اخر في الشارع "[2] ، ويتحدث عبد الكريم لرشيد عن مسرح المقهى فيقول "تجربتان لهما وجود في فضاء المسرح العربي... فهناك مسرحيات تكفي بأن تجعل الاحداث تدور داخل مقهى)[3] أي داخل مكان يخضر فيه المتفرج و الممثل في فضاء مغاير تماما لمكان المسرح المعروف (العلبة الإيطالية) و قد عرف العرب هذا النوع من العروض تشبه إلى حد كبير مسرح المقهى كعروض خيال الظل ومسرح الكاراكوز.

ويذكر أيضا **مسرح الحلقة** الذي إرتبط شكل مسرح الحلقة بنشاط رواة الاقوال و القصص الشعبي مثل المداح و القوال و، فجاءت تسمية مسرح الحلقة نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين –المتفرجين و هو إما ان يكون حلقيا او يشبه حدوة جصان [4] ، حيث يقدم المداحون عروضهم في الاماكن العامة و المناسبات الدورية مثل الأسواق الأسبوعية و الأعياد الدينية ، فقد تختلط هذه التسميات مع ما يشبهها في بعض البلدان العربية فالمداح و المقلد و الحكواتي هي أسماء تستخدم للدلالة على فن القصاصين ، في فضاء عام مفتوح امام الجمهور و مباشرة وهي شكل شكل من أشكال ماقبلية (ماقبل المسرح) تجقق الفرجة الشعبية متناولة قضايا تهم الجماهير و غالبا ماتكون في قالب هزلي و مضحك يهدففي النهاية إلى الوعظ و الإرشاد و حتى التعلم في بعض المواضيع ذات الطابع الديني كقصص الانبياء و الصالحين [5] ، فهذا النوع من العروض يحقق الخاصية الممثل – المتفرج ، ومنه يمكن إعتباره شكلا من اشكال التعبير المسرحي في فضاء مفتوح طبيعي يحقق الجمالية الفنية المسرحية خارج العلبة الإيطالية .

---

[1] محمد عبد المنعم ، مسرح المقهى في مصر ، الحوار المتمدن ، العد 3148 ، 2010.

[2] ينظر مراد مراح ، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح ، م س ، ص 102.

[3] ينظر عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي ، دار الثقافة ، الدار البضاء ، 1985 ، ص 103

[4] أحسن ثليلاني ، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري ، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ، مجلة الأثر ، ع 25 ، 2016 ، ص 121

[5] م ن ، ص . 123

المبحث الثالث : العرض المسرحي و جمالية الأداء في الأماكن المفتوحة

يكتسب المكان الحر أو المفتوح بعد شغله ماديا من طرف الممثلين و الجمهور ، صفة الفضاء المسرحي الواحد القائم على وحدة الصالة و الخشبة ما يختلف عن المسرح التقليدي أو مايعرف بالعلبة الإيطالية التي يقوم أساسا على الفصل بين مكان العرض و مكان المشاهدة ، فهذا المكان الممسرح تنتهي فيه وتزول عنه صفة المسرحة حال إنتهاء العرض ، فتحول اي مكان لمكان عرض هو آني ووقتي تزول عنه صفة المكان أو الفضاء لمسرحي بعدنهاية العرض مباشرة فيعود لوظيفته الأساسية التي أنشأ من أجلها "فالشارع مثلا إذا تحول إلى فضاء منصي فترة ،فإنه يعود إلة وظيفته الحياتية بعد إنصراف 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)، ان 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 شكلاً ما في المكان المنصي (مكان التمثيل) ممتزجاً 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

[1] أن أوبر سفيلد ، م س ، ص 55.

الأماكن المسرحية كالمسرح الإغريقي،مدرج المسرح الروماني، أوبرا باريس)"[1] . 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 "[2] ، فالمكان له مكانة هامه في فضاء العرض المفتوح ، فالبيت و الفراغ ليسا مجرد عنصرين متجاوزين من المكان فهما في مملكة الخيال يثيران أحلام يقظة متعارضة ....علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية بهذا نشعر بثقة و اطمئنان حين نكون في البيت القديم "[3] ، فجمالية المكان تعتمد على الخيال الذي يطرحه الممثل للجمهور مما يتطلب وعي و إحساس وتفاعل الجمهور مع الممثل عندما يريد أن يصور له أي شيئ دون وجود ذلك الشئ فيستجيب المتلقي بمخيلته وكأن الشيئ الذي يصوره له الممثل حاضر ، فهذه القناعة هي المدرك بالمكان ففي العرض المسرحي "يفضي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل فادراكنا الخصوصية المكان المسرحي يشحد وعينا بالمكان الواقعي المناظر له[4]، كما أن هناك أمر لابد أن نأخذه بعين الإعتبار 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 الإعتقاد بانه هو الممثل شأنه شأن الممثل الحقيقي لانه داخل

---

[1] م ن ، ص56.
[2] جوليان هلتون ، م س ، ص35-. 36
[3] جاستون باشلار ، جمالية المكان ، م س ، . 64
[4] هلتون جوليان ، م س ، ص 37

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 إجتماعية ما أو من واقعة ما تحدث الآن أمامنا"[1] ، فإن المكان الممسرح قد يعطي المتلقي الوعي بالمشاهدة أو الإحساس أنه يشاهد عرضاً طيلة الوقت أو لعباً 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) نهاراً في الهواء الطلق وبذلك تنتفي الفضاءات الوهمية والنفسية والتخيلية وحتى لو كانت هناك إضاءة فإن الفضاءين (فضاء الجمهور وفضاء المنصة) أصبحا وحده مندمجة لعدم ترسيم أرضي للفصل بينهما، حيث " يعني استخدام الإضاءة. إننا يمكن أن نخلق فضاءاً داخل فضاء، إن دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد إظلام صالة المتفرجين وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحه خشبة المسرح، وهو وعي مختلف اختلافاً حاداً عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق، ومع كل هذه المتغيرات بين الفضاء المفتوح و الفضاء الآخر (داخل العلبة الإيطالية) يبقى الممثل هو العنصر الأساسي الذي يقوم عليه نجاح هذا النوع من العروض في أماكن ممسرحة فهو مطالب بالتأقلم و التوائم مع خصوصية المكان سواء من ناحية جغرافيته و بيئته أو حتى إختلاف جمهوره لان هذا النوع من العروض التي تقام في الساحات العمومية أو الشوارع تستقطب جمهورا عشوائيا من مختلف الأعمار و الطبقات الإجتماعية ومختلف الثقافات فالممثل البارع هو الذي يتسطيع يحل معادلة هذه الإختلافات بأدائه التمثيلي الإبداعي النابع 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 الاخير لمنظومة العرض المسرحي .

4ويلسون جلين ،سيكولوجية فنون الأداء ، تر شاكر عبد الحميد،مجلس الثقافة و الفنون ، الكويت ،2000،ص93

الفصل الثالث : قراءة في تجربة خالد بلحاج

المبحث الأول:تجربة خالد بلحاج

المبحث الثاني:الممثل عند خالد بلحاج

المبحث الثالث : دراسة تطبيقية لمسرحية حفل إعتزال في الشارع

المخـــرج الجزائـــري خالـــد بلحـــاج مـــن مواليـــد 08 جـــانفي 1954 بقســـنطينة مخـــرج مســـرحي وفنـــان تشـــكيلي ، مخـــرج حـــر ومؤســـس مســـرح البليـــري بقســـنطينة قـــدم العديـــد مـــن الأعمـــال المســـرحية لمجموعـــة مـــن الكتـــاب الجزائـــريين كبوزيـــان بـــن عاشـــور و مصـــطفى بكـــوش ووحيـــد عاشـــور وكتـــاب عالميين أنطوان تشيخوف و ميقا

ل سرفانتلس ، له العديد من التربصات الدولية في مجال الفنون الدرامية و المسرحية و مسرحية حفل إعتزال في الشارع و هي مسرحية لانطوان تشيخوف بعنوان le jubilé هي إحدى مسرحياته التي قدمت في فضاء مفتوح فلاقت رواجا كبيرا داخل الجزائر و خارجها فتم عرضها في كل من الأردن و تونس وهي التجربة التي أستعرضها بالدراسة وقد عرضت هذه المسرحية عدة مرات وفي عدة ولايات من الوطن و في أماكن و فضاءات مفتوحة(مختلفة) مباشرة على الجماهير و هذا ما يؤكد توجه هذا المخرج إلى فضاءات العرض الشعبية التي يكون فيها اللقاء مباشرة مع الجمهور أين تحقق تلك العلاقة الحميمية بين الممثلين و الجماهير التي تزيل كل الحواجز الموجودة داخل العلبة الإيطالية فيشترك الممثل و المشاهد على حد سواء في المكان و قد يشارك الجمهور في العرض بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وذلك لقرب الممثلين من الجماهير .

ويظهر أثر المسرح البريختي الذي يدعو إلى التغريب حتى تغريب مكان العرض فيصبح غير مألوف لهم و هو الشارع او الساحة بدل الصالة في كثير من اعمال المخرج خالد بلحاج حين عرض مسرحيته في برج المقراني بولاية برج بوعرريج و تارة عرضت مسرحيته في شارع عمومي بولاية بجاية و هذا ما يعني تحول و تغير مكان العرض من مكان إلى آخر ، كما أنه يعتمد أيضا على اسلوب الآداء الجديد عند بريخت و هو الجست GESTOS وهي الحركات و الإيماءات الإجتماعية و الحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته و ردود أفعاله و ألعابه الجسمانية ، و(الجست) هنا تعني :الحركة و الكلام و الموقف و الموسيقى ،التي تتكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية ،بل عبر التصرفات و الحركات أيضا [1] وهذا ما قد يحققه مسرح الشارع الذي خاض خالد بلحاج تجربته عيث إعتمد على الحركة في أسلوبه التمثيلي ، وهذا ما يجسده المخرج خالد بلحاج في مسرحية حفل إعتزال في الشارع و هي مسرحية للكاتب الروسي أنطوان تشيخوف ،التي عرضت من طرف جمعية السكاملة للمسرح لمدينة بوإسماعيل بساحة برج المقراني بولاية برج بوعرريج بمناسبة الأيام الوطنية للمسرح الشعبي سنة 2016 ، أين كان لي مقابلة مع رئيس جمعية السكاملة للمسرح ببوسماعيل و هو السيد قاصدي مهدي وممثل ومساعد المخرج خالد بلحاج بالجزائر العاصمة

[1] أنظر فردريك أوين : برتولد بريخت حياته ، فنه وعصره،تر إبراهيم العريس ،دار إبن خلدون ، بيروت ،ط2،1983، ص170

يـــوم 30-04-2017 أيـــن تطرقنـــا إلـــى هـــذه التجربـــة و طرحـــت بعـــض الأســـئلة حول التجربة :

س : كيف خطرت لكم فكرة خوض تجربة في الفضاءات المفتوحة.؟

ج : جاءت الفكرة بعرضها أمام الجمهور مباشرة في الشارع بمناسبة الأيام الوطنية للمسرح الشعبي ببرج بوعرريج.

س: ما كان إسم المسرحية؟

ج: حفل إعتزال في الشارع"LE JUBILET"

س : مكان و سنة العرض؟

ج : 06أفريل سنة 2016 ببرج المقراني بولاية برج بوعرريج.

س : هل كان إختيار مكان العرض (برج المقراني) من طرفكم او فرض عليكم؟

ج : نحن من إخترنا هذا المكان لانه مكان أثري و يشهد توافد كبير من الجمهور.

س : هل تلقيتم الدعم من سلطات ولاية برج بوعرريج ؟

ج : بالتأكيد .

س : ماكان موضوع المسرحية ؟

ج : سلطت الأضواء على يوميات الإنسان الجزائري، في حفل اعتزال تتنافى فيه القيم، وتروي حماقات الشعب .

س :كاتب النص ؟

ج : مسرحية مقتبسة عن الكاتب أنطوان تشيخوف .

س : أين تدور الأحداث ؟

ج : داخل ورشة بناء .

س : كم كان عدد الممثلين المشاركين في العرض ؟

ج : تسعة ممثلين .

س : على ماذا إعتمدتم ، أقصد الديكورات و الإكسسوارات ....إلخ

ج : خزانة و باب وكراسي و ستائر وأشياء بسيطة .

أما الملابس فلم تتغير كثيرا طيلة فترة العرض.

س: هل واجهتم صعوبات مع الجمهور ؟

ج : على الإطلاق لأن الجمهور كان يستمتع بما يشاهده .

س : عرضت هذه المسرحية من قبل داخل الصالة ، فهل يمكن أن توضح الفرق بينهما ؟

ج : بالفعل ثم عرضها من قبل في عدة مسارح من الوطن ، لكن الملاحظ أن عرضها في الشارع أو في أي فضاء مفتوح ساحة عمومية أو غيرها يحقق الفرجة و المتعة أكثر لدى المتفرج كما أنه يجلب مختلف الفئات العمرية للمجتمع كبار و نساء و حتى أطفال .

س: هل يمكننا القول أن العرض في الفضاء المفتوح (المكشوف) أفضل من العرض داخل الصالة (العلبة الإيطالية)؟

ج : حسب طبيعة كل عرض .

س : من كان الممثل الرئسي ؟

ج : بيتسم أنا.

في دور عاطف المدير .

ودنيا زوجة المدير.

س : هل إستعملتم الإضاءة ؟

ج : لم نستعمل الإضاءة لأنها عرضت في النهار.

س : هل استعملتم الموسيقى

ج : نعم

س : أقصد ألات موسيقية أو فرقة موسيقية

ج : لا لم نستعمل الألات الموسيقة و لا الفرقة الموسيقية و إنما موسيقى مسجلة .

س : هل نجحتم في هذه التجربة ؟

ج : بإعتقادي نعم ولكنني لأستطيع الحكم بنجاحها أم لا .

س : كيف ذلك ؟

ج : من خلال تجاوب الجمهور معنا .

س : هل أشركتم احد المتفرجين معكم في العرض .

ج : نسبيا فقط في مشهد شد الحبل من طرف أحد المشاهدين .

س : هل لكم تجارب أخرى في عروض قدمتومها في فضاءات مفتوحة (ساحة عمومية ، سوق أو مكان عام حديقة مثلا...إلخ)

نعم : هناك عدة عروض اذكر منها

1- <u>مسرحية بعنوان العجوز المكرة</u>

قدمت في غابة بمدينة تيبازة سنة 2014 و سنة 2015

<u>ملخص المسرحية</u> : هذه المسرحية تدور أحداثها حول مجموعة من الأطفال يبلغ عددهم 07 أطفال 06 ذكور و بنت واحدة يعيشون في منزل واحد و بجوارهم إمرأة عجوز ، يذهبون كل يوم إلى الغابة من أجل التنزه ويرون الحيوانات على إختلافها فيحبونها و يطعمونها و يرؤفون بها.

وفي أحد الأيام تأتي تلك العجوز متنكرة في زي إمراة أخرى فتطلب من الاطفال كل واحد منهم أن يؤدي واحدا من الحيوانات ومن يقوم بذلك ستكافئه و تعطيه مبلغا من المال ، فرفض كل الأطفال القيام بذلك إلا تلك البنت قامت بإيذاء حيوان من حيوانات الغابة .

فلما تقدمت من تلك المرأة و طلبت المكافأة كشفت تلك المرأة عن وجهها و أدركوا أنها تلك العجوز الشنطاء المكرة

2- <u>المسرحية الثانية هي مسرحية بعنوان المزهور</u>
تم عرضها بالواجهة البحرية لمدينة بوسماعيل سنة 2013
وتدور أحداثها حول طفل يتيم يدعى مزهور
كلمة المزهور تعني المحظوظ(صاحب الحظ)
هذا الطفل يتيم الاب يذهب كل يوم إلى السوق ليطلب الرزق مع التجار فيساعدهم ليعطوه بعض الدراهم ليعيل عائلته (أمه) ، فكان يساعد أحد بائعي السمك فمنذ بدأمزهور العمل معه زاد رزق بائع السمك يوما بعض يوم فكان

يتطير خيرا من مزهور و يقول له أنت مزهور ، فاخده معه إلى وسط البحر ليصطاد معه وهناك فعلا إكتشف ان الطفل الذي معه حقا مزهور
عندما علق بشبكته شيىء ، فلما إستخراجها وجدا قلادة ذهبية نفيسة ، وعند رجوعهما إلى المدينة سمعا منادي ينادي أن الملك سيعطي مكافأة كبيرة لمن يجد قلادته التي ضاعت منه . فتقدم ذلك الصياد من الملك و أعطاه القلادة فاعطاه الملك المكافأة ، فسرد الرجل حكايته على الملك فطلب منه أن يحضر ذلك الطفل .
فلما جاء إلى الملك سأله عن حاله ، فأجابه بأنه يتيم و فقير فرأف الملك لحاله و أمر أن يأتى به هو و أمه إلى القصر ليعيشا فيه.

صور للمعلم التاريخي برج المقراني بولاية برج بوعرريج

صورة للمعلم التاريخي برج المقراني بولاية برج بوعريريج وهو المكان الذي أقيم فيه

عرض مسرحية حفل إعتزال في الشارع للمخرج خالد بلحاج

وهذا المكان هو معلم تاريخي و أثري يرتاده الزوار بمعنى انه مكان لم يعد خصيصا للعرض

و إنما ثم مسرحته (مكان ممسرح)

مشاهد من مسرحية حفل إعتزال في الشارع

هذه الصورة توضح وتبرز وجود الممثلين داخل البرج أثناء العرض وهو مكان منكشف تماما وخال من جميع المناظر المسرحية و خال من الديكورات ،إضافة إلى عدم وجود أي إضاءة و إعتماد المخرج على ضوء الطبيعة ، وهذا ما يميز الفضاءات المفتوحة عن العلبة الإيطالية ،إذا أنها تعتمد على وسائل عرض جد بسيطة أو أنها شبه منعدمة ، و هنا تبرز مكانة الممثل الآدائية في التأقلم و التكيف مع مثل هكذا فضاءات مسرحية .

هذه الصورة تظهر بوضوح دخول أحد المشاهدين إلى منطقة التمثيل التي يتواجد بها الممثلون وهذا ما يجعل من المكان الحر (الممسرح) مكانا واحدا للمثل و المشاهد ،فيلغي بذلك كل الحدود الفاصلة لتكون مساحة واحدة لكل من الممثل و المتلقي ، كما تعتبر من الخصوصيات و المفاجآت التي تحدث في عروض المسرح المفتوح(يشترك الممثل و المشاهد في المكان على حد سواء)، وهنا تبرز إحترافية الممثل في التركيز على اداء دوره من عدمها.

هذه الصورة تظهر الجمهور المتحلق والمشاهد للعرض

من فئة الأطفال ،كما يبرز قرب الممثلين من المشاهد على مستوى واحد ، وما يفصل بينهما غير الحبل الملقى على الارض ، فلا وجود للصالة و لا للخشبة كما هو الحال داخل العمارة المسرحية او ما يعرف بالعلبة الإيطالية و إنما مكان صغير يتقاسمه الممثل مع المشاهد.

هذه الصورة تظهر الجمهور المتحلق والمشاهد للعرض

من فئة عمرية أخرى (فئة الكبار) في وضعية الوقوف ، يشاهدون العرض و ما يحدث أمام أعينهم مباشرة ،

وفي أماكن مختلفة لكل مشاهد (اماكن متعددة و متفرقة) ، لا وجود لمستويات ،فالكل يشترك في مشاهدة العرض

ومن عدة زوايا و هذه خاصية من خصائص المكان الحر و المفتوح.

مشهد وجود الممثلة وسط الجمهور دون أن يأثر ذلك في سير العرض فتتلاشى الحدود الفاصلة بين الممثلين و الجمهور ، فيصبح بذلك الجمهور جزءا من العرض و يندمج مباشرة .

مشهد أخر يظهر مشاركة الجمهور في العرض مباشرة و هذا مايميز الفضاء المفتوح عن العلبة الإيطالية

فيحس الجمهور بانه جزء من هذه العملية شانه شان الممثل الحقيقي ، فيجلب المشاهد و يجعل منه حيزا و حلقة هامة من العرض المسرحي.

مشهد يظهر الديكورات البسيطة المستعملة مما يسهل حركة نقلها و تغييرها بسهولة و أمام أعين المشاهد، ودون تكلف أو عناء عكس العلبة الإيطالية ، كما يتضح من خلال هذا المشهد الإعتماد الكلي للمثلين على الحركة الجسدية .فوضعية كل ممثل تعبر عن حالة ما .يتلقاها المتلقي بالتحليل والتأويل إعتمادا على خياله فيكتفي فيها الممثل بالإشارة و الإيماءة دون الحاجة إلى الديكور أو الإضاءة ،فجسده فقط هو المعبر وهذا ما يجعل من آداء الممثل في الفضاء المفتوح مصدر الإبداع .

مشهد يظهر إلغاء المساحات بين الممثل و المشاهد

ودون فواصل فيندمج المشاهد مع الممثل تلقائيا

صورة تظهر كيف يغير الممثل ملابسه أمام الجمهور وهذه من الخصائص المميزة للمكان الحر (الممسرح)

فلا وجود لغرفة تغيير الملابس و لا دخول و لا خروج للمثلين للتعبير عن حدث ما .فكل شيء يحدث امام أعين

المشاهد مباشرة .

صورة تظهر الممثلين في وسط الساحة للتعبير عن حدث ما وعن مكان ما دون الحاجة إلى أي ديكور أو أكسسورات ، فتوزيع الممثلين يجعل من المشاهد يتخيل المكان وهذا من مميزات الأماكن المفتوحة التي تجعل من المتلقي متجاوبا مع ما يعرض أمامه .

هذا المشهد يوضح تجمع كل الممثلين وسط ساحة العرض دون الحاجة إلى تقنية دخول وخروج الممثلين

فالباب الخلفي الذي يظهر في الصورة هو باب الدخول إلى ساحة البرج الذي وظيفته ثانوية في هذا العرض

المسرحي بعكس العمارة المسرحية (العلبة الإيطالية) وهنا تكمن جمالية العرض في الاماكن الممسرحة .

هذا الصورة توضح توظيف *الموسيقى للتعبير عن مكان دون وضع الإكسسورات التي تدل على أنها حفلة وذلك من خلال حركة الممثلة فقط (الرقص)*

حركات الممثل هي التي تجعل من المشاهد دائما في حالة و تركيز وتتبع لما يجري أمامه فالممثل الذي يتحرك هو دائما مركز الانتباه ويظهر ذلك من خلال الجمهور المتحلق بناظره إلى وسط فضاء العرض بمعني ان الممثل الذي يتحرك هو مركز الانتباه بالنسبة للجمهور

الخاتمة

-حاولت خلال هذا البحث دراسة موضوع الاداء التمثيلي في الفضاء المفتوح –تجربة خالد بلحاج أنموذجا- وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج اذكر منها:

-1الفضاء المفتوح يعمل على إلغاء المساحات و الحدود بين المؤدي و المتلقي فتكون مساحة واحدة لكليهما.

-2الفضاء المفتوح فضاء شاسع و منفلت تتعدد و تتحرك فيه العلامات بسهولة وتتطور.

-3آداء الممثل هو المهم في العرض المسرحي لاالزخرفة المكانية.

-4الممثل البارع هو الذي يستطيع المواءمة بين جغرافية المكان و احداث العرض في الفضاءات المفتوحة.

-5تتشكل جمالية الفضاء المفتوح من خلال تناقض المساحات في طبيعتها الخام لغير وظيفة العرض المسرحي.

-6يختلف المكان المسرحي عن المكان الممسرح(الفضاء المفتوح) حيث أن الأول وجد للعرض(نهائي) في حين أن الثاني فهو مؤقت (ينتهي بمجرد إنتهاء العرض(

-7لايمكن وجود رؤية جمالية للفضاء المفتوح إلا بتوحيد الفضاءات المتلاصقة و المتجاورة في حيز مساحة العرض.

-8القدرة و الطاقة الآدائية للممثل مفتوحة في المكان المسرحي(المخصص للعرض) و لكنها قد تتفاوت في نسبتها في الفضاء المفتوح.

-9ينشأ الوعي ويزداد عند المتلقي آليا في الفضاء المفتوح بعكس ما هو عليه داخل العلبة الإيطالية.

-10قد تشجع الجغرافية العشوائية في المكان الحر الممثل على الإرتجال لغياب تقنيات المسرح المعروفة و الجلوس العشوائي بين المتلقي و المؤدي.

-11مسرحة المكان يعني الخروج إلى أماكن أكثر قدرة على إمتلاء الروح و إمكانات المشاهدة ، لرفض القيود التي تفرضها العلبة الإيطالية.

-12قد تنجح العروض المقدمة في الأماكن المفتوحة في التناسق بين النص و البيئة التي يقدم فيها.

-13تتبع جمالية الفضاء المفتوح عند خالد بلحاج من خلال حركية و ديناميكية توزيع المهمات المسرحية بآداء الممثل و بجركاته.

14- تختلف جمالية الفضاء المفتوح من مخرج إلى آخر بحسب رؤياه في تحويل المكان الممسرح حسب إنتمائه الإخراجي و تأثره –

قائمة المصادر و المراجع

1-المصادر:

1-القرآن الكريم

2-المراجع :

1-المراجع العربية:

1-إبراهيم زكريا : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د ط،1976.

2- الأذرع الشريف : بريخت و المسرح الجزائري ، مقامات للنشر و التوزيع و الإشهار ، الجزائر ، الطبعة الأولى، 2010.

3-الزبيدي قيس : مسرح التغيير ، دار إبن رشد ، بغداد ، د ط ، 1918.

4-الكاشف مدحت : اللغة الجسدية للمثل ، إصدارات أكاديمية الفنون ،مطابع التجارية قليوب ، مصر ،2006.

5-اليوسف أكرم ، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، دار مشرق-مغرب، د ط ، دمشق ، 1994.

6-أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي ، بين النص الإجتماعي و الإقتصاد الدرامي ، دار رسلان ، للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، ط1، 2010 ،

7-إيليا الحاوي : الفن و الحياة و المسرح، دار الثقافة ، بيروت ،1985.
8-حسين كمال الدين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب ، الإسكندرية ، دط، 2007.

9-شهيد رياض : سيمياء الضوء في المسرح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د ط ، بغداد ، 2009.

10-معلا نديم : لغة العرض المسرحي ، دار المدى ، العراق ، د ط ، 2004.

11- يوسف عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، إصدارات كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، د ط ، 1988.

12- جلال الشرقاوي : الأسس في فن التمثيل و فن الإخراج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002

2- المراجع المترجمة:

1-أستون ألين : المسرح و العلامات ، تر سباعي السيد ،وزارة الثقافة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،القاهرة، 1996.

2-أسلن مارتن : مجال الدراما ، تر سباعي السيد ،وزارة الثقافة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،القاهرة.

3-أونا شود هوري: :المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثه) تر: امين (حسين الرباط ، القاهره : مهرجان القهره الدولي للمسرح التجريبي ، 2000
4- تمارا ألكسندر وفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، تر توفيق المؤذن ، مطبعة دار الفارابي ، بيروت ،الطبعة الثانية،1990.

5- أوين فردريك : برتولد بريخت حياته فنه و عصره ،تر إبراهيم العريس ، دار إبن خلدون ، بيروت ، ط2، 1983.

6-أيان واطسون : أيوجينيوباربا و مسرح أودن ، تر منى سلام ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ،2000.

7- أو جينو باربا : مسيرة المعاكسين أنثربولوجيا المسرح ، تر قاسم البياتي ن دار الكنوز الأدبية ، ط1، لبنان ، 1981.

8- باشلار جاستون :جمالية المكان ، تر غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ،1980.

9- بروك بيتر : النقطة المتحولة ،تر فاروق عبد القادر ،إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،سلسلة عالم المعرفة (154) ، الكويت ،1991.

10-جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة ، هلا للنشر و التوزيع ،القاهرة ،2000.

11- شلدون تشيني : المسرح ثلاثة ألاف سنة من الدراما و التمثيل و الحرفة المسرحية ، تر حنا عبود ،ج1 منشورات وزارة الثقافة ، المعهج العالي للفنون المسرحية ،1998.

12- فرانك هوايتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، تركامل يوسف و آخرون ، دار المعرفة، القاهرة ،
د ط، 1970 .

13 -كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982.

14-ويلسون جلين : سيكولوجية فنون الأداء ، تر: شاكر عبد الحميد ، الكويت : المجلس الوطني للثقافه والفنون ، 2000

3- الرسائل الجامعية

1- الرشيد بوشعير ، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة دمشق ،
1983
2-مراد مراح : الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح –تجربة جمال بن صابر أنموذجا-رسالة ماجستير
،جامعة وهران،2013-.2014

3-بن عزوزي عبد الله:تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران،2013-2014.

بوطويل أمينة ، جمالية المكان في النص المسرحي الجزائري ، رسالة ماجستير ، جامعة و هران ، 2015-2016

4-المعاجم العربية

1-أبي الفضل جمال الدين بن مكرم إبن منظور ،لسان العرب ، ج 13 ،دار صادر ، بيروت

2-أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم إبن منظور ،لسان العرب ، ج15،دار صادر ، بيروت

3-ماري إلياس و حنان قصاب جسن ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، 1997.

5- -المعاجم الاجنبية

1-Patrice Pavis –Dictionnaire Du Théatre .Editions 146-. 151sociales.Paris.1987pp

6-المجلات و الدوريات

1باتريس بافيس : الفضاء في المسرح ، ترمحمد سيف ، مجلة الأقلام ، السنة 25 ، العدد 2 ، بغداد ،1990.

2-سعد أردش : الثقافة الموسيقية في المسرح ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد 34-35،وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق.

3-قراءة في مشهدية الأداء و تطوراته ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد ، العدد 70، 2014،

4-حسن يوسفي، المسرح و اللعب-تقاطعات الجوهر و الوظيفة ،مجلة الخشبة ، العدد 01، 2013

5-محمود سعيد : عروض المسرح في الفضاءات المفتوحة ، مجلة الفرجة ، العدد 34 ، 2014

7- المقابلات الميدانية

-لقاء مع قاصدي مهدي رئيس جمعية السكاملة للمسرح ببوسماعيل ومساعد المخرج خالد بلحاج بتاريخ 30-04-2014

-محادثة عبر السكايب مع مساعد المخرج خالد بلحاج بتاريخ :29-12-2016 على الساعة 21:50سا.

8-المواقع الإلكترونية

www.m alkhawar.org
http : almanhal.com
www.albayan.ae

الملاحق

-قرص مضغوط CD

لعرض مسرحية حفل إعتزال في الشارع لخالد بلحاج

نص مسرحية le jubilé لأنطوان تشيخوف

البسملة
الإهداء
كلمة شكر و عرفان
مقدمة..... أ-د
الفصل الأول :الأداء التمثيلي مفهومه و تطوره
المبحث الاول : تاريخية و تطور فن التمثيل 07 .....
مفهوم فن التمثيل 07
عند الإغريق 08
الروماني :..... 09
العصور الوسطى:..... 10
عصر النهضة :..... 11
العصر الحديث 12
الاداء 13
المبحث الثاني: الممثل برؤية إخراجية في الإعداد و التكوين 15
3-1الممثل عند ستانسلافسكي..... 16
3-4الممثل عند بريخت. 18
3-3الممثل عندبيتر بروك..... 21
-2الممثل عند جروطوفسكي. 24
المبحث الثالث : جمالية الأداء في الفضاء المفتوح 29

الفصل الثاني :الفضاء المفتوح في المسرح 36
المبحث الأول :مفاهيم حول الفضاء 36

المبحث الثاني: أنواع الفضاءات 38
الفضاء الدرامي :..... 38
الفضاء السينوغرافي 39
فضاء النص 40
الفضاء الداخلي 40
الفضاء المفتوح 41
مسرح الشارع :..... 48
مسرح المقهى :..... 50
المبحث الثالث:جمالية الأداء في الأماكن المفتوحة 53
الفصل الثالث :قراءة في تجربة خالد بلحاج 58
المبحث الأول :تجربة خالد بلحاج..... 58
المبحث الثاني :الأداء التمثيلي عند خالد بلحاج..... 60
المبحث الثالث :دراسة تطبيقية لمسرحية حفل إعتزال في الشارع. 60
الخاتمة..... 76
قائمة المصادر و المراجع..... 83
الملاحق 90
الفهرس..... 102

ملخص:

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية في المعادلة المسرحية ، فلا يمكن تصور عرض مسرحي بدون ممثل ، فهو حامل الخطاب و هو المؤدي الذي يبلغ الرسالة إلى متلقي يرقب حركاته و إيماءاته ، فنجاح هذا العرض أو ذاك يتوقف على مايقدمه الممثل من أداء ، فيتناول هذا البحث موضع الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، في الفصل الأول الذي عنونته ب : الأداء التمثيلي مفهومه و تطوره ، أين قمت بسرد تاريخي لفن التمثيل و تطوره عبر العصور المختلفة من العصر الإغريقي إلى الروماني مرورا بالعصور الوسطى إلى عصر النهضة وصولا إلى العصر الحديث ، لأنتقل بعدها للحديث عن رؤية المخرجين للممثل و كيفية تكوينه و إعداده عبر مختلف الدارس المعاصرة بالخصوص ك جروطوفسكي ،و بيتر بروك ، بريخت معرجا في نهاية الفصل إلى دراسة أداء الممثل كعلامة لها نسقها في تحقيق ذلك التواصل مع المتلقي ،وفي الفصل الثاني المعنون ب : الفضاء المفتوح في المسرح،فقمت بتدقيق المصطلحات نظرا للتداخل الكبير بينها من المكان المسرحي إلى الفضاء الدرامي إلى الفضاء المفتوح و غيرها من المصطلحات المتداولة و لهذا السبب اعتمدت على التفصيل لإيجاد المصطلح الموافق لبحثي مشيرا إلى معظم الفضاءات المتداولة في المجال المسرحي مركزا على الفضاءات المفتوحة بالخصوص مع مقارنة بينها وبين العلبة الإيطالية ،وفي الفصل الثالث المعنون بي:قراءة في تجربة خالد بلحاج ودراسة تطبيقية لمسرحية حفل إعتزال في الشارع " محاولا قدر المستطاع كشف أغوار هذه التجربة في المسرح الجزائري وكانت خاتمة البحث حوصلة لمجموعة من النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث.

الكلمات المفتاحية

الاداء التمثيلي-فن التمثيل الفضاء المفتوح –الفضاء الدرامي –العلبة الإيطالية –المكان الممسرح.