

محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وستة وعشرين وفي اليوم التاسع من شهر جوان (2026/06/09)

الطالب: بوزيدي الحبيب

المولود في : 1989/05/03 بتيارت

ناقش علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ

" أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح - المسرح الجزائري انموذجا "

وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منح الطالب

درجة دكتوراه لـ م د

مشرف حـ د

التقدير: الملاحظات:

.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: السيد : جمعي رضا

أستاذ

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم

المشرف: السيد: عيسي احمد

أستاذ

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم

الأعضاء:

السيد: بخيرة الحسين

أستاذ محاضر ب

جامعة سعيدة

السيد: بن عزوزي عبدالله

أستاذ محاضر أ

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

السيد: العايب احسن

أستاذ محاضر أ

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

السيد: صياد سيد احمد

أستاذ

جامعة وهران 1

السيد: لزعر محمد

أستاذ محاضر أ

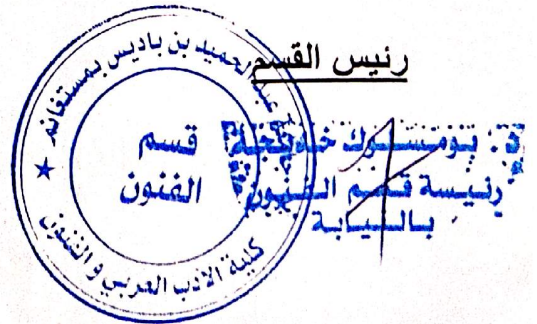
جامعة سعيدة غائب بهذر

رئيس القسم

د. بن عزوزي عبد الله

نائب رئيس القسم

د. بن عزوزي عبد الله





الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم



كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

تخصص: نقد العرض المسرحي

موسومة بـ:

أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح –
(المسرح الجزائري انموذجا)

تحت إشراف:

أ.د عيسى أحمد

إعداد الطالب:

بوزيدي حبيب

السنة الدراسية 1446-1447 الموافق ل 2025-2026 م



كلمة شكر

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على رسوله الكريم، بعد

فضل الله ومنته علي

أشكر أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عيسى أحمد علي مرافقته ونصحه وإرشاده

لي في كل مرحلة من مراحل هذا البحث

والشكر موصول إلى كلّ أساتذة قسم الفنون بكلية الأدب العربي والفنون بمستغانم

إهداء

أهدي بحثي هذا إلى الوالدين الكريمين

وإلى كلّ من ساهم من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيّبة

أو دعا لنا بالتوفيق والسداد

قبس

قال تعالى "وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا"

(سورة طه الآية 114)

قال أستاذ البلغاء القاضي الفاضل عبد الرحيم البيساني للعماد الأصفهاني . مُعْتَذِرًا عَنْ كَلَام

استدركه عليه . «:إِنَّهُ قَدْ وَقَعَ لِي شَيْءٌ، وَمَا أَدْرِي أَوْقَعَ لَكَ أَمْ لَا، وَهَا أَنَا أَخْبِرُكَ بِهِ :وذلك أَنِّي

رَأَيْتُ أَنَّهُ لَا يَكْتُبُ إِنْسَانٌ كِتَابَهُ فِي يَوْمِهِ إِلَّا قَالَ فِي غَدِهِ: لَوْ غُيِّرَ هَذَا لَكَانَ أَحْسَنَ، وَلَوْ زِيدَ هَذَا

لَكَانَ يُسْتَحْسَنُ، وَلَوْ قُدِّمَ هَذَا لَكَانَ أَفْضَلَ، وَلَوْ تَرِكَ هَذَا لَكَانَ أَجْمَلَ، وَهَذَا مِنْ أَعْظَمِ الْعِيَرِ،

وهو دَلِيلٌ عَلَى اسْتِيْلَاءِ النَّقْصِ عَلَى جُمْلَةِ الْبَشَرِ»

مقدمة

تستمدّ جُلّ الفنون والثقافات جمالياتها من تغيّر قواعدها وتجدد أشكالها وقوالبها مع تغيّر فكر المجتمع والحضارة والإنسان، وغير بعيد عن فنّ المسرح الذي رأينا أهم التطوّرات التي طرأت عليه على مرّ العصور على مستوى النصّ والعرض، ولا شكّ أنّ مبدعي المسرح وفنّانيه قد وجدوا متعتهم وذائقتهم الفنية في كسر قواعد من قبلهم من أجل اكتشاف الجديد المبتكر دوماً. وقد حدث هذا مع المسرح كثيراً على مستوى العرض المسرحي الذي مرّ بكثير من القوالب والأشكال حيث أنّه بدأ من أمام المعابد قديماً عندما كان دينياً محضاً، ثمّ وُضعت له منصّات ودرجات ومراتب أيضاً في العصر الوسيط حينما سيطرت الكنيسة ومسيحيوها على كل مجالات الحياة آنذاك، ثمّ لم يلبث أن سارت العروض في الساحات العامة وأثناء تنقل الجوّالين بعرباتهم كعروض رحالة بين المدن، ثم بقي ردحا من الزّمن تُقام عروضه في القاعات والعمارات الإيطالية حتّى كُسرت الأعراف تارة أخرى وخرج الفنّانون والمخرجون وبِعروضهم في الشارع والأسواق والساحات والحدائق حتّى انفرد هذا العرض بخصائصه وسماته الفنية وطريقته المثلى التي اُشتم بها تحت مُسمّى "مسرح الشارع" كنوع من عروض الفضاء المفتوح على مصارعه من كل جانب.

وبما أنّ مسرح الشارع والفضاءات المفتوحة أصبح عرضاً جديداً قائماً بذاته فقد كان لزاماً أن تطرأ على بعض عناصره الإخراجية بعض التغيّرات ولا سيما على مستوى الأداء التمثيلي الذي يعدّ جوهره وأهم عناصره، حيث أصبح للمثل المسرحي في العرض المفتوح مهمّة شائقة وصعبة تُعوّض كثيراً ممّا كان يغطّيه مسرح العمارة الإيطالية.

لقد مرّ على مسيرة المسرح الجزائري كثيراً من الأسماء الّلامعة والعروض والأشكال والاتجاهات التي سارت جنباً إلى جنب مع تطوّرات المسرح الغربي حيث كان يستمدّ منه القواعد الفنية التي أفرزتها المدارس الفنية في كلّ حقبة من الزّمن، وقد أُقيمت كثيراً من المهرجانات والاحتفاليات والمناسبات الثقافية التي برزت فيها عروض الفضاء المفتوح، ثمّ

أصبح لمسرح الشارع في الجزائر مواسم تنشط فيها الفرق والجمعيات والتعاونيات لإحياء أنواع من العروض الفنية في مختلف ساحات وعواصم المدن الجزائرية.

إنّ هذا الزّخم الفنّي الذي دار حول العرض المسرحي الجزائري جعلني أخوض غمار هذا البحث تحت مُسمّى " أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح: (المسرح الجزائري انموذجا)، وذلك بعد طرح الإشكالية المحورية الآتية:

ماهي تمظهرات الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المسرحي المفتوح؟

وقد تمخّض عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية مثل: متى بدأت التجارب المسرحية في الفضاءات المفتوحة وما إرهاصاتها؟

ما هي أهم النظريات والمناهج الإخراجية الحديثة التي تبنت العمل على ضوء الفضاءات المفتوحة؟

إلى أي مدى وصل المسرح الجزائري في توظيفه وتطبيقه لمسرح الفضاء المفتوح بمختلف أشكاله وتجلياته؟

إنّ هذه التساؤلات تخولنا إلى طرح بعض الفرضيات مثل:

قد يكون مسرح الفضاء المفتوح أو مسرح الشارع مسرحا بديلا يخرج عن أعراف القاعة أو اللعبة الإيطالية ويتمشى مع المسرح التقليدي الذي نعرفه في كل التظاهرات المقبلة والمناسبات الثقافية والفنية.

يمكن لقواعد فن التمثيل أن وأساليب أداء الممثل أن تأخذ منحى غير الذي عرف في تجارب ومناهج المسرح الحديث لأنها تُساير ظاهرة معاصرة انفردت بخصائصها في العرض المسرحي.

مع امتزاج فنون العرض بالوسائل التقنية والرقمنة بإمكاننا المراهنة على الخروج بعروض المسرح إلى الشارع والإبقاء على ما يشترك مع التقنية مثل الهولوغرام والشاشات الكبيرة التي أصبحت جزءاً من المسرح داخل قاعة العرض.

طبعاً وللإجابة على هذه الأسئلة رسمنا خطة بحثية تكوّنت من مدخل وفصيلين نظريين وآخر تطبيقي فضلاً عن المقدمة والخاتمة، حيث جاء المدخل واصفاً لتطوّرات خشبة والعروض المسرحية عبر العصور وأهم التغيّرات التي طرأت عليه حتى الفترة المعاصرة.

جاء الفصل الأول بعنوان: أساسيات فن التمثيل والإخراج المسرحي في الفضاءات المفتوحة، حيث تطرّقنا في المبحث الأول إلى الفضاء المسرحي وتعدّدية الوظائف الدرامية بما يختصّ به هذا المكان من عناصر تختلف عن الفضاء المغلق المعروف بمسرح العلبة الإيطالية، أمّا المبحث الثاني فقد خصّصت فيه التوجّه إلى الفضاء المسرحي المفتوح وأهم أشكاله وطرقه التي تجسّد فيها، أمّا المبحث الثالث فقد جاء متحدّثاً عن أساليب الأداء التمثيلية والمناهج الحديثة ونظرياتها في الفضاء المسرحي، كما تفرّع واصفاً إعداد الممثل والمخرجين الذين نجحوا في تأسيس قواعد جديدة ومبادئ يقوم عليها المسرح الجديد.

ثمّ جاء الفصل الثاني المعنون ب: التجارب المسرحية الحديثة في الفضاء المسرحي المفتوح والذي قسمته أيضاً إلى ثلاثة مباحث رئيسية أولها تعلق بأهم المناهج الحديثة التي درست الفضاء والخشبة وبعثت بأساليب جديدة في تصميم العرض وكذلك تكوين الممثل المسرحي، أمّا المبحث الثاني فقد خصّصته لتجربة المخرج المسرحي الإنجليزي بيتر بروك وأهم ما جاء به في نظريته عن الفضاء والعمل مع الممثل ومبادئ الإخراج المسرحي لديه، أمّا المبحث الثالث فقد تعرّضت فيه إلى تجربة المسرحية أريان مانوشكين في المسرح الذي أطلقت عليه مسرح الشمس وأهم ما جاءت به نظريتها وقواعدها في إعداد العرض والفضاء والسينوغرافيا والممثل المسرحي.

وأما الفصل الثالث الذي كان تطبيقياً فقد قمت بتحليل ثلاث مسرحيات من عروض الفضاء المفتوح ضمن مهرجان المسرح المتوسطي المقام في وهران صيف جوان 2021، وفيها قمت بدراسة الفضاء والسينوغرافيا وأساليب الأداء التمثيلي وأهم الأشكال والتنوّعات التي عرضت ضمن هذه التظاهرة. ثمّ ختمت بحثي ببعض النتائج التي استنبطتها بعد هذه التجربة البحثية.

أما الإجراء المنهجي الذي قام عليه بحثنا فكان أن اخترت المنهج التكاملي الذي جمع بين إجراءات منهجية مختلفة فكانت الدراسة تارة وصفية فيما كان من شقّها النظري؛ وتارة أخرى بنيوية تهتمّ بعناصر العرض المتداخلة فيما بينها؛ وتارات أخرى كان جماليا وتحليليا.

كانت أهم الأسباب الموضوعية لاختياري هذا الموضوع انتمائي لهذه الشعبة " شعبة فنون العرض" أولا ، أما الأسباب الذاتية فهي حبّ الاطلاع والتعمّق في جماليات الظاهرة المسرحية قديما وحديثا؛ نصّا وعرضا.

تكمن أهمية البحث وأهدافه في كون ظاهرة مسرح الشارع وأساليب الأداء التمثيلي بكلّ أنواعها مونودرام، مونولوج، عرض موسيقي، عرض مسرحي أصبحت ظاهرة معروفة لها غايات إيديولوجية من جهة وفنية جمالية وثقافية من جهة أخرى، وعلى هذا الأساس يتسنى للدراسات الأكاديمية أن تضع كل ما هو مستحدث جديد وطارئ على الفن المسرحي نصب أعينها وتسلّط الضوء على مثل هذه الظواهر الفنية كمرحلة جديدة من تطورات العرض المسرحي في ظلّ وسائل التواصل الاجتماعي والرقمنة ووسائل التصوير الحديثة.

إنّه من بين الصعوبات التي واجهتني في شحّ المصادر والمراجع باعتبار مسرح الشارع ظاهرة ليست بالمتجذّرة في المسرح الجزائري، وعدم وجود عروض مسجّلة كاملة إضافة إلى ظاهرة عدم التعاون مع طلبة البحث عند طلب تسجيلات من المسارح الجهوية والمماثلة في ذلك بدون فائدة تُذكر.

أما الدّراسات السابقة التي كانت تصبّ في مجال بحثي فأذكر منها:

✓ أطروحة دكتوراه للدكتور عزّوز بن عمر الموسومة: "السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، التي جاءت مفصّلة في المكان المسرحي وتطوّراته عبر العصور والتي لامست جزءا كبيرا من بحثي هذا.

✓ أطروحة دكتوراه للباحث خوجة بوعلام الموسومة " الفضاء المفتوح في المسرح المغربي"، وهي تقريبا تُشابه وتقارب إشكالية بحثي إلا أنّ شمل دراسة الفضاء المسرحي المفتوح في الدول المغربي ولم يخصص للمسرح الجزائري وحده.

✓ أطروحة دكتوراه للباحث مراح مراد الموسومة " الفضاء المفتوح في المسرح الجزائري : تجربة جمال بن صابر انموذجا"، وهي أطروحة كذلك تصبّ في صميم بحثي إلا أنّها تُعالج تجارب أحد أعمدة المسرح الجزائري جمال بن صابر.

أمّا بالنسبة للمصادر والمراجع التي تشرّب منها بحثنا فكثيرة أذكر منها:

- (المعجم المسرحي) لماري الياس وحنان قصاب حسن.
- عطية أحمد سلمان (الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي).
- عليوي بشار (مسرح الشارع).

هذا ولولا فضل الله أولاً، ثم توجيهات أستاذي المشرف الدكتور عيسي أحمد الذي كان مرافقاً للعمل في كلّ مراحله حتى وصل إلى برّ الأمان لما تمّ كما ينبغي؛ ومع هذا كلّه لا أدّعي أنّي قدّمت بحثاً متكاملًا في هذا المجال ولكن أحسبني قد أنرت جانباً من جوانبه المظلمة ومازال الكثير منه لخوض تجاربه من قبل الباحثين والمهتمين بالمسرح.

مدخل

تطورات الفضاء المسرحي المفتوح عبر العصور

توطئة:

يحتاج الإنسان دائماً إلى الترويح عن النفس والتعبير عن مكبوتاته وما يؤرقه من أعباء الحياة وما فيها من محطات؛ سعيدة أحياناً وتعيسة أخرى، وكان الفن دائماً من بين أكثر المنابر التي يجد فيها متعته وراحته النفسية، ولذلك ارتبط المسرح منذ تاريخه برقصات الديثيرومب والرقصات الرعوية التي كانت أحياناً تُمازجها الطقوس والاحتفالات الدينية؛ فكانت أشكال الفرجة هذه تسهم في صفائه ونقائه وشكلاً من أشكال تجديد مشاعره وأحاسيسه وفي هذا معاني قريبة مما أورد أفلاطون بأنّ "مهمّة الفن التمثيلي هي إثارة الانفعالات"¹، ولعلّ هذا يدخل ضمن التنظير الذي أطلقه الفيلسوف اليوناني عن معنى التطهير عبر تحقيق عواطف الخوف والشفقة.

إنّ أغلب حالات تجلي الفن الحركي والأدائي وحتى ذاك أحياناً الذي يراود البصر والعين من رسومات وأشكال نحتها الإنسان القديم ونقشها على الحجر كانت تتجسد في الفضاءات الخارجية حيث تكتسب هذه الشعائر والطقوس نوعاً من التكامل والتوحد مع عناصر الطبيعة وتكون أكثر شعبية، ولذلك لا نستغرب اليوم بتأسيس نوع من الفرجة المسرحية خارجة عن مألوف القاعات والمنصات الدّاخلية لأنّ المظهر يختلف وحتى التلقي والتأثير على الجمهور يختلف ويأخذ معانٍ وأبعاد مغايرة، ومثل ذلك نجده لدى الإنسان الإفريقي اكتشف وسيلة حقيقية لزيادة قوّته وإثراء حياته: رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدّي فعلاً إلى زيادة شعور القبيلة بقوّتها، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدّي فعلاً إلى زيادة المحارب عزماً وتصميماً، .. والاحتفالات الدينية بشعائرها الدّقيقة كانت تؤدّي فعلاً على تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو في القبيلة..."²، هذا القول الذي يُثبت حالة الاندماج مع عناصر الطبيعة متمثلاً ذلك في محاكاة ما سيكون بعد رحلة الصيد أو القتال في الحرب وهذا طبعاً

¹ روبين جورج كولنجود، مبادئ الفن، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص 101.

² إرنست فيشر، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط 1، 1973، ص 60.

لا يتم إلا في فضاءات واسعة من الأدغال التي تعطيه مكانا ملائما يتوافق مع تعبيراته ورغباته التي يسعى إلى الوصول إليها، ولأنّ الرقص عند الأفارقة كان كما عند الإغريق يمثل نوعا من التنفيس الأسطوري يسكن أرواحهم فلا يُستغنى عنه أبدا في كلّ الأوقات، بل كان أنيسهم الذي يجدون فيه راحتهم ومتعتهم كنوع من التطهير الداخلي وكأنّهم يغيّبون عن وعيهم في حالات الرقص المختلفة من أجل الوصول إلى النشوة، أو إلى التقرب إلى آلهتهم كمعتقد ديني.

إنّ الحديث في هذا المقام عن الرقص كنوع من الفنون الأدائية التي سائرت المسرح وزمانته في كل الأحيان؛ بل يمكن القول أن الرقص هو البداية التاريخية لظهور فن المسرح وارتباطه بالشعيرة الدينية أمام دور العبادة، وكان هذا العمل الاحتفالي أيضا تأسيسا لظهور مسرح الشارع بالمفهوم الحديث والذي اتخذ مناحي عدّة وتمظهرات كثيرة ومفاهيم وخصائص سنورها فيما يأتي من متن البحث.

1- الفضاء المسرحي المفتوح:

1-2 نشأته وتطوّره:

تطوّرت الدراما المسرحية كثيرا منذ نبوغها في العصور القديمة الفرعونية والإغريقية والرومانية ، ولا شكّ في أنّ الدّارس للمسرح سيلاحظ حتماً أنّ الحياة الطبيعية للإنسان البدائي قديما كانت عبارة عن محاكاة لما يعيشه الصياد في مغامرته مع فريسته، حيث كان يقلّد ويمثل بحركاته ورقصاته كل تفاصيل المغامرة التي عايشها راسماً بذلك فضاءً دراميا مفتوحا يحيط به كلّ أفراد القبيلة. ومن مظاهر الدراما أيضاً ما كان يقوم به اليونانيون القدماء في شعائرهم الدينية التي كانت تُبرمج في مناسبات خاصة تظاهرات احتفالية موسمية مهيبه أما المعابد الدينية لوفرة الخصب والنماء فكانوا يقدّمون القرابين ويغنّون ويرقصون ممهّدين بذلك لظهور الفن المسرحي،"وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون

لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفو بشوارع المدن وأنحاء الريف..¹ ومن خلال هذا المشهد الذي تجتمع فيه تقريبا كل عناصر الدراما نرى أنّ حدود المكان الدرامي قد بدأت في الفضاءات المفتوحة التي لا تحدّها أي بنايات أو هياكل وأعمدة ثمّ انتقلت الأحداث الدرامية بعد تأسيس نظريات الكتابة الدرامية عند أرسطو إلى أماكن خاصة للعروض ذات مدرجات عالية ومنصّات وأماكن للجوقة وما شابه ذلك، وبالنسبة للعرض المسرحي فيمكن القول أنه بدأ في الشوارع بذى غايات روحية متعدّدة يسعى من خلالها الإغريق الشكر على النعم والمحاصيل الوفيرة.

إنّ المكان الدرامي قديما وقبل أن يتأسس المسرح نظرياً لدى فلاسفة وكتاب اليونان اتخذ في مظهره عدّة تجلّيات حيث كان "الشعر الذي يلقيه المنشد من فوق منصة أو هو واقف في مساحة خالية وسط جمهور من النظارة..."² ، وكذلك الأناشيد الديثيرومبية والأغاني الرعوية التي يردّها الفلاحون، وهكذا كان المكان المسرحي الذي تجري فيه الأحداث دائم التغيّر والتطوّر والتشكّل من عصرٍ إلى عصرٍ.

وبعد أن تنافس الكتّاب المسرحيون والشعراء الإغريق على الجودة الفنية في صناعة الدراما التراجيدية والكوميديّة وبحثوا كلّ السبل عن صناعة جمالية المشهد والعرض المسرحي استهلّوا أعمالهم الفنية بمظاهر تقليدية ولم تعرف المناظر المسرحية الخاصة عندهم إلّا ما كان من عناصر الطبيعة والأماكن المناسبة للعروض والحيل وابتكار بعض الآلات والوسائل، وأمّا المسرح الروماني فقد استفاد من منجزات الإغريق كثيرا وطوّروا أساليبها فيما يخصّ الخشبة وأماكن العرض حيث ارتفعت المسارح عندهم إلى ثلاث طوابق وظهرت

¹ ينظر: سرحان سمير.. دراسات في الأدب المسرحي. مصر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ص15.

² سرحان سمير.. دراسات في الأدب المسرحي ، م س، ص17.

الأعمدة والزخارف وبنوها وسط المدينة ولم يرتبط بالمعابد كما كان عند الإغريق، وبنو المدرجات وأصبحت صالة العرض بأشكال دائرية¹.

أمّا في العصور الوسطى فقد سيطرت الكنيسة على كلّ الأصعدة والمجالات في المجتمع آنذاك ولا سيّما المسرح وطُمت معالم الإغريقية والرومانية الوثنية، حيث أصبح المسرح خاضعا لرجال الدّين وتحت إشرافهم وقوانينهم في ضرورة ارتباط العروض المسرحية بشعائر الدّين كبنية أساسية، "وقرّر رجال الدّين من البابوات والرهبان والمسؤولين في الكنيسة انتقال القداس والأعياد على خارج الكنيسة حيث الفضاء الواسع المتمثل في فضاء الكنيسة وحدائقها"²، ومنه يمكن القول أنّ الفضاء المسرحي في العصور الوسطى قد ارتبط مجاله دينيا بالكنائس وما قاربها من الفضاءات التي سيطر عليها رجال الدّين فكان النص خاضعا ومستمدّا في بنيته على الكتاب المقدّس وحكايا الصالحين في معجزاتهم وأسرارهم، ومع مرور الوقت رفعت الكنيسة قبضتها عن المسرح تدريجيا مع بقاء الموضوعات الدينية مهيمنة على بنيتها الدرامية وكانت هذه النصوص تحتاج إلى بعض المناظر البسيطة لتحديد طبيعة الفضاء المسرحي الذي كان لا يخرج عن ثلاثة أماكن: السماء، الجحيم، الأرض³.

أمّا عصر النهضة الذي أحدث تجريبا جديدا في كل المجالات تطوّرا وتنمية وازدهارا ولا سيّما الثقافة والفن والمسرح، وإلى هذا العصر كان المسرح بقيا في شكله التقليدي بفضاءاته المتعدّدة في الساحات والأسواق والمعابد وغيرها، كما نشطت في إيطاليا فرق الفن والكوميديا ديلارتي وهي من الفنون التي لها صلة خاصة بالمجتمع الايطالي، والتي نشأت عن الفلاحين البسطاء بقصائدهم الرعوية منذ القرن السادس عشر مع أن التسمية لم تظهر إلا

¹ ينظر: عبد الوهاب شكري. المكان دراسة في تاريخ تطور الخشبة. الإسكندرية: المكتب العربي الحديث 1987، ص18.

² كاظم الشمري، جواد حيدر.. جماليات الإخراج في عروض الفضاءات المفتوحة. مجلة جامعة بابل للفنون الجميلة

، 2019، ص484.

³ ينظر: شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص86.

في القرن الثامن عشر، وقد سميت بالكوميديا المرتجلة لأن الارتجال يلعب الدور الرئيسي فيها، كما يوظّف فيها الممثلون أيضا العروض الإيمائية الصامتة بين شوارع المدن وقرب الشواطئ عبر بناء منصّات بينونها بأنفسهم¹ ، ويبدو أنّ هذه الفرق قد تأثرت بعروض الجوالين التي كانت تنتقل بها العربات في إنجلترا في العصور الوسطى.

أحدثت إيطاليا في هذه الفترة أهم إنجاز تاريخي في مكان العرض المسرحي حيث ظهرت العمارة المسرحية أو ما يسمى بالعلبة الإيطالية كفضاء مغلق خاص بفن المسرح له منصة مرتفعة خاصة بالممثلين²، هنا بدأ الفضاء المسرحي يأخذ ثباته وخاصيته من خلال مباني وهياكل عمرانية أصبحت تُشيد وفق قواعد وتخطيطات هندسية ملائمة لعروض المسرح والأوبرا وما قارب ذلك، مع هذا فقد بقيت عروض الفضاءات المفتوحة سائرة في الأمصار معبرة بكل تجلياتها الفرجوية والاحتفالية في مناسبات خاصة وعامة وفي الأعياد الدينية والوطنية لأنّ مثل هذه التظاهرات ذات الحشود الكبيرة لا يمكن أن تتحصر ضمن هذه المسارح والمباني ذات المستوحاة من شكل العلبة الإيطالية.

وفي العصر الحديث ازدهر الإخراج المسرحي وطرق العرض وأساليب الأداء التمثيلي بعد أن ظهرت مذاهب فنية كثيرة ونظريات في الإخراج المسرحي التي راحت تؤسس للكاتب والمخرج والممثل المسرحي مبادئاً وتقنيات وقواعد خاصّة في الإعداد المسرحي، وفي خضم هذه التجارب المسرحية أصبح للمسرح استوديوهات ومختبرات مهيأة خصيصاً للتدريب والتكوين المسرحي .

وأما بالنسبة للمنظر المسرحي فيعتبر الدّوق ساكس ميننغ أوّل من تصدر قائمة المخرجين العالميين في التصميم وفي تغيير النظرة الإخراجية للمسرح من خلال ربطه بالواقعية من

¹ ينظر: باركر كليف. (2003). الألعاب المسرحية معالجة جديدة في التدريب المسرحي. القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح

التجريبي، ص 3.

² ينظر: عبد الوهاب شكري. المكان دراسة في تاريخ تطور الخشبة، م س، ص 66.

أجل تحقيق الدقة التاريخية في العرض المسرحي، ثم يليه أندريه أنطوان وقسطنطين ستانسلافسكي وآدولف آبيا، وغوردن كريغ، وماكس راينهاردت، ومايرهولد¹، وغيرهم ممن قدّموا للمسرح رويّ كثيرة في مجال الإعداد والإخراج المسرحي وتصميم المناظر والفضاءات.

2- الفن المسرحي كظاهرة اجتماعية:

يبقى الفن كغيره من الظواهر المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإنسان والمجتمع؛ وعلى هذا الأساس راح يُحاكي الطبيعة وعناصرها بكل تفاصيلها عبر تمظهرات فنية وثقافية شتى "إنّ وجود الفن يرتبط دائماً بالظروف الاجتماعية ويتطوّر وفقاً لقوانينه، ويؤكّد التاريخ الاجتماعي للفن أن الأشكال الفنية لا تنشأ عن وعي فردي فقط وإنّما هي أيضاً تعبير عن نظرة يحددها المجتمع اتجاه العالم"²، ومعنى هذا أنّ الفن قضية جمالية واجتماعية متجذرة في الزمن وقد رأينا كيف مارس الإنسان القديم طقوسه الروحانية جامعا بين التعبير الديني والمتعة الفنية التي تجلّت في الرقص والرسم والمسرح والمحاكاة وغير ذلك.

لم يجد الإنسان القديم والمعاصر غير الفنّ منبرا للجمال والمتعة والتشويق لقضاء أوقات في الجدّ والهزل، وكلّما تمّ التعرّض لأحد مباحث الفنون في الدّراسات الأكاديمية كلّما عدنا للتاريخ والعصور الغابرة مُتتبعين تفاصيل ما مارسه المجتمع في القديم وكيف نظر إلى هذه الظواهر، ومن خلال هذه الإشكاليات وجدت الدّراسات الأنثربولوجية ضالّتها "في مجال الثقافة بالكشف عن المبادئ التي تحكم تطوّر الإنسان ثقافيا، وتبحث عن تفسير للتنوع الثقافي بين البشر وعن السبب وراء تغيّرها..."³، ولعلّ هذا أيضا من بين أسباب الخوض في تطورات المسرح والخشبة ومسرح الشارع وأهم الخصائص والتفاصيل التي أصبح يعيشها

¹ ينظر: عطية أحمد سلمان. الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي. عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع.

2012، ص 23.

² محسن محمد عطية، الفن والحياة الاجتماعية، دار علا للكتب، القاهرة، 2007، ص 13.

³ محسن محمد عطية، الفنون والإنسان، دار علا للكتب، القاهرة، 2010، ص 17.

المبدع والفنان والمخرج في ظلّ هذه التغيّرات المتسارعة والكثيفة للثقافة المسرحية المعاصرة، وباعتبار مسرح الفضاء المفتوح أيضا أحد الظواهر الاجتماعية التي أفرزتها ثقافة المجتمع وما أسرع عداوها بين فئات المبدعين والمهتمين بالمسرح حتى أصبحت مجالا خصبا للدارسين على الصعيد النظري والتطبيقي. ولذلك دائما ما يكون تفسير بعض الظواهر الاجتماعية منطلقا أساسيا من فهم الحياة الاجتماعية والتاريخ الإنساني ارتكازا على دراسات علم الاجتماع بأن الفن والأدب ما هو إلا صورة عن المجتمع وانعكاس له فهو يتجلّى من خلال أبوابه ومجالاته المتعدّدة، وقد رأى غولدمان من خلال قراءته للمسرح والمجتمع "أنّه يمكن ربط الأعمال المسرحية بقضايا ومصالح معينة"¹ يعني بذلك مصالح جماعية ومجتمعية، إذا فلا مناص من ملامسة دراسة مسرح الفضاء المفتوح والذي يرتبط مباشرة بالمجتمع في عرينه إن صحّ التعبير أي الخروج بالعروض الفنية للقاء مختلف فئات المجتمع وطبقاتها المتعدّدة. لأنّ البحث في علاقة العرض المسرحي والمجتمع يؤدّي حتما إلى البحث مجالات سوسيولوجيا المسرح التي تحدّدت كما يأتي:

- "دراسات سوسيولوجية للوضع الممثل في المجتمعات ووضع التمثيل كحرفة ومهنة وبنية الفرقة المسرحية والأشكال التي اتخذتها على امتداد تاريخ المسرح؛
- دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح؛
- سوسيولوجيا المضمون الدرامي؛
- سوسيولوجيا الشكل الدرامي؛
- سوسيولوجيا الاستقبال وهي مجال يشمل دراسة الجمهور كمجموعة بشرية..."².

وهذا ما يؤكّد على أنّ فهم المجتمع ومظاهره الثقافية ونشاطاته المسرحية منذ مختلف العصور وتقنياتها وفضاءاتها يجعلنا نحصل على الكثير من الإجابات لشيوع عروض

¹ببير زيماء، النقد الاجتماعي، تر: عابدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1985، ص71.
²ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص257.

الشارع والأماكن المفتوحة وإلى تعدّد الأشكال والكتابات إلى غير ذلك. إنّ المجتمع هو أساس كل ما نراه من الظواهر الفنية وغير الفنية لأنّ الإنسان دوماً هو المبتكر والمفكر والمتأثر بما يدور حوله من التغيّرات الحضارية وعلى أساسها ينجلي ما يبدعه من زخم فني وثقافي ومسرحي، ضف إلى ذلك أهمية التاريخ الاجتماعي للفن كمجال من المباحث الاجتماعية التي تطرّق لها علم الاجتماع حيث تلعب الفنون المسرحية على شاكلة الاحتفالية والشارع وما تشابه منه دوراً بارزاً في تأريخ وأرشفة تراث مجتمع أو أمة ما ممّا يسهل ذلك على تأصيل تراثها وفنونها وفهم تاريخها مثل ما رأينا تأريخ المسرح في كتابات أبو القاسم سعد الله (تاريخ الجزائر الثقافي)، هذه الدراسة وغيرها ذكرت أنّ الأشكال المسرحية والبدائية هي الأرضية التي سيقوم عليها المسرح الجزائري¹، وهذا مثال فقط على أهمية الأخذ من تاريخ المجتمعات وما تعكسه ثقافتها وفنونها، وهذا الحديث يجعلنا أيضاً نفهم بأن المسرح الجزائري عرف قديماً عروضاً كانت تُقام في الأزقة على شاكلة حيال الظل، والكراكوز، والفارس الشعبي وكانت موضوعاتها غالباً ساخرة.

3- المسرح والجمهور في الفضاءات المفتوحة:

إنّ المسرح على مرّ عصوره ومراحلها كان مرتبطاً دائماً بالمشاهد الذي يُمثل أهم حلقة في العملية المسرحية كلّها، والمشاهد يمثّل الجمع والحشد والمجتمع الذي تطرّقت له دراسات كثيرة من الناحية الفنية والتلقي، ولا يخفى على دارس المسرح والنقد المراحل التي سارت عليها نظرية الاجتماعية للفن والأدب والنقد، ومبحث الفضاءات المفتوحة ومسرح الشارع لا بدّ يجعلنا في مواجهة مع فهم حالة الفرد الاجتماعية ومظاهر التلقي أو ما يُسمّى بسوسيولوجيا الفن والتي تدرس العلاقات القائمة بين المجتمع والفن وأهم التحوّلات. وقد وضح ناتالي إينيك في كتابه "سوسيولوجيا الفن" أهم المراحل التي مرّ بها الفن منذ الكلاسيكية وصولاً إلى جمالية التلقي وقد لخصّ هذا في فكرة وافية بقوله: "المشاهدون هم

¹ بن داود أحمد، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة القرطاس، عدد 2، 2015، ص 270.

الذين يصنعون اللوحات الفنية"¹، وهذا وإن كان عن تلقي الفنون التشكيلية فلا يختلف عن تلقي المسرح فهو مشاهد للفن ككل؛ وهنا تكمن أهمية المتلقي الذي أصبح لديه دور ثنائي في المشاهدة - ثم المشاركة في الإبداع على حسب التدوقات الفنية والفئات الاجتماعية. كل هذا يجعلنا نخوض في نوع الجمهور الذي يستقبل المسرح في الشارع؟ وهل كل متلقٍ في الشارع سيفهم بأن هذا نوع من الفرجة والمسرح الذي يُحاول إعطاءهم بعض الأوقات الفنية كمادة مغذية للمجتمع من الناحية النفسية؟ بطبيعة الحال نحن أمام ظاهرة فنية ربّما لم يكن لها صيت ذائع قبل هذا وخاصة في مجتمعاتنا المحلية، لكنّ سرعان ما اعتادت المدن الكبيرة ذات المزار السياحي الموسمي على تنوّع العروض حتّى بات لكلّ مدينة أماكن خاصة لعرض مختلف أنواع الفرجة سواء ملاهي وألعاب تسلية ونشاطات ثقافية، وهذا ما أعطى نوعا من التجاوب واعتياد الجمهور على مثل هذه النشاطات الموسمية المرتبطة بمناسبات وطنية ودينية وفنية. هذا من ناحية؛ ومن ناحية أخرى يعدّ مسرح الشارع من الأشكال الفنية الظاهرة حديثا في مجتمعنا وقد سار بعض الباحثين في التنظير له مثل ما كان مع مناهج الإخراج المسرحي وإعداد الممثل والسينوغرافيا وما إلى غير ذلك.

إنّ التعامل مع الجمهور في الساحات العامة يستوجب خبرة وتجربة عميقة لأنّ المارّون ليسوا كلّهم من محبّي الفن، كما أنّ الجمهور ليس كلّهم واعيا وفي حالة صحية جيّدة، فقد يدخل أحد المجانين أو المخمورين أو المشاغبيين فضاء العرض وهنا تجد الفرقة المسرحية نفسها أمام مواقف يجب التعامل معها بحكمة كبيرة؛ ولا أظنّ أنّ مثل هذه الأفكار تخفى عليهم وقد خرجوا بعروضهم إلى الشارع، بطبيعة الحال فإنّ الفرقة متدرّبة ومتكوّنة من الناحية النفسية والجسدية وعلى ضوء مناهج الإخراج وإعداد الممثل المسرحي، لأنّ هذه المواقف تُشبه نوعا ما بعض المواقف حتّى في مسرح العلبة أو داخل العمارة، وقد وضع مخرجون عالميون أمثال ستانسلافسكي وغيره تقنيات خاصة بالتدريب النفسي والجسدي تُغني

¹ ناتالي إينيك، سوسيولوجيا الفن، تر: حسين جواد قببسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011، ص 91.

عن مثل هذه المواقف وتؤدي إلى نجاح العرض والخروج من أي مأزق مثل لو السحرية، الذاكرة الانفعالية، الخيال وغيرها من التقنيات، "يساعد التدريب الخاص بالمنهج الممثلين على الشعور بالانفعالات المناسبة للشخصية والموقف..."¹. الجمهور بالنسبة للممثل كائن عظيم يستوجب الرهبة والاحترام والتقدير وتقديم أفضل ما يمكن أمامه فإذا رضي وتفاعل مع ما يشاهد أمامه وهذأت نفسه ودخل في أجواء الفرجة والمتعة الفنية هنا يتأكد الممثل المسرحي بالقبول وتزداد ثقته فحاول عرض أفضل ما لديه من قدرات ومواهب فنية. والجمهور هنا يمثل المتلقي الذي عنت الدراسات النقدية الحديثة كثيرا به وذلك انطلاقا من كونه عنصر مُتمم للعملية الإبداعية وقد تم تقسيم هؤلاء المتلقين إلى درجات وهو تقريبا الأمر الذي ذكرته سابقا عن أنواع الجمهور يعني أنّ هناك جمهور مثقف يعرف ثقافة المسرح فلا تجد الفرقة المسرحية أي معوّقات للعرض أمامه، وهناك جمهور لا يفقه شيئا عن المسرح وجمهور يفهم بأن هذه العروض عادة ما تكون في الساحات العامة والرئيسية للمدن "المسرح لا ينشأ من تلقاء نفسه أو ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي؛ وإنما يتشكّل من ديناميات التغيّر، وفعلها الدرامي المتبلور في الواقع الاجتماعي"²، وهذا ما يؤكّد التطوّرات التي وصل إليها المسرح والتغيّرات الموازية لتغيرات الفكر والحضارة والمجتمع، والمجتمع هنا هو الحلقة العامة للجمهور الفني والثقافي الذي تسير معه التفاعلات المختلفة، وفي ظل التسارع الزمني والتطوّر التكنولوجي ربّما سيكون مسرح الشارع أحد المحطّات المهمة التي مرّت عليها مسيرة المسرح وهو ماشٍ إلى ما لا نعرف من الابتكار والإبداع والجديد الطّارئ في عروض المسرح المستقبلي.

إذا كان العرض المسرحي يعتمد على عناصر معروفة وضرورية لا تقوم للعرض قائمة إلا به مثل السينوغرافيا والممثلين والمكان المسرحي إلى غير ذلك؛ فإنّ الجمهور هو الآخر أحد

¹ جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص135.

² إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1986، ص8.

أهم العناصر الضرورية التي قام من أجلها العرض وبدونه فلا حدث "إن الشخصية الجوهرية التي لا تظهر على خشبة المسرح ولا تعمل شيئاً.. هو الذي يُوجّه إليه الخطاب الشفهي والمسرحي، وهو المتلقي في قضية الاتصالات وهو ملك الحفل"¹، إذا فالجمهور هو أحد صنّاع العرض المسرحي ولا سيّما في الشارع والأماكن العامة حيث يتضاعف دوره ومهمّته إذا تمّ التعامل معه كما سبق القول بكلّ حرفة ومقدرة وتجربة وخبرة مكتسبة عبر ما طُرِح من مناهج التعليم والتدريب في العصر الحديث على مستوى كل العناصر المسرحية التي نظّر لها مخرجون كبار من روسيا وبولندا وبريطانيا. وبهذا يكون من السهل على فرق مسرح الشارع أن تقوم بعملها على ضوء الدراسات المسرحية ونظرياتها في كل المسارح، حيث كان من بين المخرجين الكبار من اختصر العملية المسرحية بتوفر عنصرين هما الممثل والمتفرّج وهذا إن دلّ على شيء فللمكانة الكبيرة التي يلعبها الجمهور المسرحي، "فالعرض المسرحي كي يتحوّل إلى تجربة غنية لا بدّ أن يُصبح المتفرّج جزءاً منه بمعنى أن يتمّ التفاعل بين المتفرّج وخشبة المسرح..."². فكلّ هذه الأقوال تدعم الفكرة الجوهرية التي تؤكّد القيمة الكبيرة للجمهور وأحد أهم العناصر المهيمنة على العرض المسرحي بكل أشكاله المختلفة. وتعتبر عروض مسرح الشارع أحد أهم قنوات الاتصال بين الفنّان والجمهور؛ فالفنّان ينقل إلى هذه الفئة كلّ خبراته وتجاربته وما كان ماتعاً أيضاً من الفرجة إضافة إلى محاولة تقريب صورة المسرح الذي لا تعرفه الجماهير كلّها إلّا الفئة المثقفة التي تتابع بشغف المهرجانات التي تقام في مناسبات خاصة وسنوية أيضاً، "والفنّانون لا يبدعون من أجل استمتاعهم الشخصي فحسب وإنّما يسعون إلى أن تحظى أعمالهم بقبول الآخرين.. ولا يتحقق لعمله الفنّي الاكتمال إلّا مع عثوره على جمهور يتذوقه"³. إذا فعملية التواصل عبر عروض الشارع وغيرها لا تتمّ

¹ أن أوبرسفيد، مدرسة المتفرّج- قراءة المسرح- تر: حمادة إبراهيم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2012، ص329.

² روجيه محمد عبد الباسط، دراسة ميدانية على جمهور العروض المسرحية الرسمية في مهرجان المسرح القومي، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج1، العدد 29، 2022، ص538.

³ محسن محمد عطية، الفنّان والجمهور، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى 2001، ص39.

حتما إلا بالجمهور الذي لا يقل شأنًا في الاندماج مع عناصر العرض المسرحي المهمة الأخرى مثل الممثل، والسينوغرافيا، والنص المسرحي وما إلى غير ذلك، وبهذا تتأكد قيمة الجمهور في العملية التواصلية التي تكمل أغراض كل من يحيط بعملية العرض في الفضاءات المفتوحة خاصة وقد أصبح مسرح الشارع في سهولة تلقّيه وتقديمه على أطباق جاهزة ومذلّة للمشاهدين كالسينما وما جاورها من الفنون البصرية الرقمية، وإذا فإن الجمهور بالنسبة للفن عامة ولعروض مسرح الشارع خاصة هو أحد أهم المكونات التي لها تأثير كبير في التواصل وفي عملية التقييم وكذلك التجاوب الذي يجعل المخرجين والمقيمين على هذه العروض نفسا ودافعا للمتابعة وممارسة المزيد من احتياجات المتلقي وما تريده أهواؤه الفنية.

4- الممثل والجمهور في الفضاء المسرحي المفتوح:

إنّ من بين أساسيات قيام العرض المسرحي يتربع الممثل المسرحي على عرض عناصره الفنية التي تكمل العملية الإخراجية؛ ونظرا لأهمية أداء وأسلوب الممثل فقد ساهمت الدراسات والتجارب الإخراجية الحديثة في طرح عدّة نظريات تختص بتكوين وتدريب الممثل المسرحي وأشهرها على الإطلاق منهج الواقعية النفسية الذي ابتدعه المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي، ثم توالى بعد ذلك اتجاهات أخرى لا تقل أهمية عما سبقها مثل منهج فسفولد مايرهولد الذي اتخذ مسارا مغايرا عن ستانسلافسكي الذي كان معلّمه بداية الأمر؛ حيث اهتم مايرهولد بالحركة الميكانيكية للجسد وقام بتجارب ودراسات كثيرة للوصول إلى الأداء المثالي الخارجي للممثل عكس معلّمه ستانسلافسكي الذي يعتمد على مثالية دور الممثل من خلال التكوين النفسي الداخلي للممثل. ومن بين المخرجين أيضا الإنجليزي غوردن كريغ وبيتر بروك صاحب المنهج الشامل وغيرهم ممن اعتنوا بأداء الممثل كونه مُحرك العملية المسرحية. كلّ هذا العمل المسرحي الدؤوب اهتماما بالممثل غرضه الأساسي التأثير على الجماهير التي جاءت لتتابع الفرجة سواء في الدّاخل أو الخارج؛ فالجمهور هو الحاكم الحقيقي لجودة ما يُعرض أمامه "أيّا ما كان الأفراد الذين يُشكّلون الجمهور.. تبقى

حقيقة أنهم تحوّلوا إلى جمهور وتلك الحقيقة تجعلهم حائزين على نوع من التفكير الجماعي، يجعلهم يشعرون ويفكّرون ويتصرّفون بطريقة مختلفة تماما عن تلك التي يشعر بها الفرد في حالة من العزلة¹، ويعني هذا أنّ الجمهور المسرحي المجتمع على عروض الشارع بمختلف أشكالها وأنواعها يجعله ذلك التجمّع في قوّة للتأثير في جمالية العرض من رداءته؛ هذا الأمر الذي وضع الممثل المسرحي في موقف لا يُحسد عليه بكونه المُواجه الأول لهذه القوّة التي تتربّص بتفاصيله صغيرة كانت أم كبيرة. "المسرح فن بصري أولا وقبل كل شيء، إذ يستطيع الاستغناء عن الكلام والموسيقى والمؤثرات الصوتية؛ لكن لا يستطيع الاستغناء عن الفضاء والممثل لأن الجسد هو صانع العرض الوحيد..²"، وهنا نلاحظ أهمية الممثل الذي تجتمع حوله كلّ خصائص ومكوّنات العرض المسرحي الأخرى بالإضافة إلى اتصاله المباشر بالجمهور في فضاءات المسرح المتعدّدة، فالممثل هو العنصر الوحيد الذي يشدّ انتباه الجماهير المشاهدة، وبالنسبة للعرض في فضاءات مفتوحة فمهمّته تزيد أهمية وصعوبة في الأداء الذي يشمل جميع جوانحه وأعضائه، فبالحركة الكثيفة والمرونة والتلاعب وحيله التي تدربّ عليها يمكنه التأقلم في بيئة مباشرة مع المارة من المشاهدين، ولا ننسى هنا أهمية الحركة الجسدية التي ينبني عليها كامل العرض والتي على أساسها قام المخرجون في المسرح المعاصر بإنشاء مختبرات ومعامل خاصّة لتدريب الممثلين للوصول بأدائهم إلى أعلى مراتب المثالية والنجاح، وعلى هذا الأساس طوّر المخرج الروسي تقنيات تدريب الممثلين على طرق مبتكرة وحديثة وأساليب كثيرة مثل : البيوميكانيكا، الغروتسك، الشرطية وكان يقول: "أن الكلمات للسمع أمّا البلاستيكا فمن أجل العين و هكذا يعمل خيال المتفرج

¹ستيفن كولمان، الإعلام والجمهور، تر: صباح حسن عبد القادر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2012، ص21.

²بلحوالة سهيلة، الممثل صانع الأداء المسرحي - قراءة في ثنائية المتلقي وجسد الممثل - مجلة النص، المجلد 10، العدد 1، 2023، ص294-306.

تحت ضغط أثرين بصري و سمعي و إن تقنية الجسم البلاستيكية هي الأساس عند الممثل
...»¹.

وعلى شاكلة ستانسلافسكي ومايرهولد راح مخرجوا العصر الحديث يبحثون في تطوير مواهب الممثل المسرحي جسدا وفكرا ونطقا وتماهيا وتأثيرا واندماجا وغير ذلك من التقنيات التي لها دور في شد انتباه المشاهد وتشويقه وتمتيعه فرجة ودراما، خاصة وأنّ فضاء الشارع يحتاج جهدا كبيرا من الممثل المسرحي سواء على مستوى الجسد أو الصوت والإلقاء الذي يُمثّل أهم عنصر مؤثر خارج صالة العرض "إنّ العلامات الصوتية تعبّر عن كلّ التقلّبات النفسية للشخصية، فالنغمة الصوتية تلعب دورا مهماً بإيصال روحية الفعل والحدث وتؤثر في الجمهور..."²، وذلك أنّ الممثل في علاقة مباشرة مع الجمهور وعليه يجب أن تكون نبرة صوته ذات تأثير في دواخل المشاهدين، كما قد يُساهم الجمهور في العرض المسرحي ويكون مشاركا فيه من خلال دعوة الممثلين لهم لغاية فنية وحميمية وإضفاء روح الفرجة والاحتفال، لأنّ الارتجال يعدّ أحد أهم الأساليب التي يُتقنها الممثل الناجح الموهوب الذي يمتلك سرعة البديهة والخروج من المواقف الحرجة وما شابه ذلك، وباعتبار مسرح الشارع ظاهرة ثقافية واجتماعية بامتياز فلا بدّ من توظيف هذه الأساليب الأدائية "الممثل في المسرح التفاعلي ومن خلال عمله يكتسب ضمن طبيعة أسلوبه وعيا توليديا في الحركة كمكوّن أساسي..."³، ومعنى هذا أنّ صناعة التفاعل مع الجمهور تستوجب مرونة وخفّة وذكاء ومقدرة من الممثل المسرحي حتّى يلقي الترحيب الواسع من جمهور العرض في الشوارع. وقد اشترط أصحاب الأدب وتعليم فنون الخطابة والإلقاء من المتحدّث في الجماهير بعض القواعد التي من شأنها التأثير في الجماهير وإقناعها مثل جهورية الصوت،

¹ - عقيل مهدي يوسف ، أسس نظريات فن التمثيل ، م س ص 183 .

² أحمد شرقي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2013، ص 121.

³ وسام عبد العظيم الجوزري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار ومؤسسة رسلان، دمشق، 2019، ص 18.

والارتجال، وحسن البديهة ، وغزارة الريق وحضور الشخصية وغير ذلك، والممثل المسرحي هنا لا يقل شأنًا عن الخطيب لأنه يُقابل جمهورًا كجمهوره وفي ساحات ومنابر مختلفة وهدفه أيضًا هو الإقناع والتأثير "فنّ الإلقاء له أهمية كبيرة بالنسبة إلى الممثل مسرحيًا كان أم إذاعيًا أم تلفزيونيًا، أم سينمائيًا، لأنّ الإلقاء جزء لا يتجزأ من فن الممثل وهو أحد أدواته الفنية المعروفة"¹، خاصّة وأنّ المُتحدّث هو ممثل مسرحي يُواجه حشودًا مختلفة الأعمار والصفات والأفكار وهنا تزداد مهمّته صعوبة في التأثير، ولذلك يجب على الممثل أن يراود جمهوره بتقنيات وأساليب مختلفة وأن يختار مقامات الحديث ومتى يجب أن يرفع ويزيد من صوته، ومتى يُنقص ومتى يبقى صامتًا وهكذا حتّى يتمكّن من جمهوره ويسترضيه في نهاية العرض.

5- مسرح الفضاء المفتوح بين الدراما والاحتفالية:

إن مسرح الشارع يدخل ضمن فعاليات الفولكلور والاحتفالية والفرجة الشعبية بحيث نجده قد اتصف بكثير من هذه الخصائص إذا ما عدنا لعروض الاحتفاليات في إطار النشاطات الثقافية، إضافة إلى هذا فدائمًا ما تكون مهرجانات ومناسبات عروض الفضاء المفتوح في الشارع متوافقة مع مناسبات وطنية وأعياد ومواسم ذات تجمهر واحتفالات صاخبة، وهذا ما يقودنا إلى القول إن مسرح الفضاء المفتوح يتغذى من العروض الاحتفالية كما يكمل أحدهما الآخر، فمسرح الشارع وإن كان يقدم من قبل الفرق المحترفة الهاوية ومن نخب مثقفة وأكاديمية ويعالج أحيانًا موضوعات مستمدة من روائع المسرح العالمي ومن نصوص كبار المؤلفين مثل شكسبير، إيسن وموليير وحتى من سبقهم من شعراء وفلاسفة اليونان إلا أننا نجد اليوم عروض الفضاء المفتوح قد صبغت بصبغة شعبية بسيطة في لغتها وأساليبها الأدائية والمسرحية وهذا تقريبا لمستوى التلقي لدى الجماهير الشعبية التي لطالما رافقت الحلقات الشعبية وحلقات المداحين والقوالين والحكواتي وما إلى غير ذلك.

¹ إبراهيم صبيح وآخرون، فن الكتابة والتعبير، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، 2001، ص118.

لا ريب في أن العروض الاحتفالية كانت تمهد لميلاد شكل جديد من عروض المسرح الخارجي الذي يسمى اليوم مسرح الشارع، فثقافة المسرح المفتوح باتت اليوم جزء من التراث الشعبي وثقافته وأصبح مما يقال عنه "ثقافة الشعب أو فنون العامة وثقافتهم"¹، وهذا مما يحيلنا إلى أن المسرح اليوم سائر في التشكل والتحول على حسب البيئة والمجتمع والحضارة وما تستجليه التطورات اليوم في كل مجالات الحياة.

إن مادة المسرح المفتوح هي الشعب لا شك ولذلك خرجت العروض إلى المشاهدين لتقدم لهم المتعة والفرجة في كل مكان، الفرجة التي يصنعها المتلقي كعنصر مهم في هذه العملية وإلا يكون ذلك بلا قيمة، فالعملية التواصلية لا تتم إلا عبره، وقد ركزت النظريات الحديثة في مجال النقد والفن على المتلقي ودوره البارز الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مسيرة تطور الأدب والفن ولا سيما المسرح بدفئته النص والعرض. وهذا ما كان من هؤلاء المبدعين الذين حملوا أفكارهم وقضاياهم وديكوراتهم وأثاثهم وملابسهم وحملوا أنفسهم للمشاهد وهو يسير في الشارع تسهيلا وتذليلا لكل ما يقف عائقا أمام التذوق الفني، يعني أنهم أرادوا ملا تلك المقاعد التي تكون في أغلبها فارغة في عمارة المسرح (العلبة) وهنا لا مجال هنا للمتلقي إلا الخضوع لما يجده أمامهم فرجة مسرحية وإن كان متعجلا؛ لأن أصحاب العروض في الشارع قد وضعوا لعروضهم مدة زمنية تناسب ما يرغب بهم تذوقي الفن المعاصر الذين يملّون ويسأمون لما يُطال عليهم الأمر.

إنّ مسرح الشارع يُمثّل أفضل اختيار للفضاء بالنسبة لأصحاب الفن والأدب ومن يُريدون التغيير والتأثير برسالات الفن البليغة، ولذلك اختيرت الجماهير في الخارج لشعبيتها ومادّتها التي تُكمل ما يصبون إليه "إنّ الانفعالات المختلفة التي تخضع لها الجماهير يمكنها أن

¹ يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياها وتاريخه، تر: حلمي الشعراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000،

تكون كريمة أو مجرمة، بطولية أو جبانة.. ولكنها سوف تكون دائما قوية ومهيمنة"¹، ولذلك اعتمد كثير من المبدعين في أعمالهم على الالتفاف الشعبي وال جماهير لتمرير الأفكار والقناعات ناهيك عن المادة الجمالية والمتعة الفرجوية، ولذلك يمكن القول أن مسرح الفضاءات المفتوحة هو نوع من الاحتفالية التي لا تكتمل مظاهرها الفنية إلا بتوفر عنصر مهم هو الشعب والتجمهر، "يشتمل التخاطب الاجتماعي في المسرح على ثلاث مجموعات من البشر : 1) الكتاب، 2) المؤدون، 3) الجمهور"²، وإذا كما سبق القول أن العملية الجمالية جمعاء لا تكتمل إلا بتوافر الجمهور وليس الفرد لأن الفرد لا يمكن أن يحقق فرجة احتفالية ودرامية متكاملة الأركان. ولذلك نلاحظ اليوم أن كل شيء متاح في الشارع ليس فقط المسرح والعروض وخاصة مع هذه التكنولوجيا الرقمية الهائلة؛ حيث نجد سينما الشارع عبر شاشات ضخمة في ساحات خاصة للمشاهدة، كذلك أصبحنا نرى ترويجا للسلع والإشهار في قلب الشوارع كنوع من إشهار الشارع، إضافة إلى الإرشادات والتبرعات والعمل الجماعي وما إلى غير ذلك من هذه المعاني.

ومن الجدير بالذكر أن الثقافة الشعبية كانت تمثل قديما نظيرا للحياة الرسمية على قول ميخائيل باختين عن تطرقه للاحتفالات الشعبية في العصور الوسطى "لقد شارك رجال العصور الوسطى في حياتين: الحياة الرسمية وحياة الكرنفال"³، حيث أن المجتمعات اليونانية كانت تعيش جانبيين من الحياة الأولى تمثل التعامل الرسمي للمؤسسات وتقاليدهم والحكم وانشغالات الشعب وما إلى غير ذلك، والثانية التي كانت تمثل الفرجة والمتعة والتسلية والترويح عن الأعباء الجدية في يومياتهم، ولهذا ترى أغلب طقوسهم وعاداتهم تعتمد بشكل

¹ غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط1، 1991، ص64.

² جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص93.

³ Sara Forsdyke « Street Theatre and popular Justice in ancient Greece », past present, Nov, 2008, No 201 ; pp 3-50 , Oxford University Press on behalf of The past and present Society .

كبير على الجمهور والشعب والتجمعات وهنا تبدأ تلك العروض الفنية المختلفة والتي كان المسرح أحد نتائجها بظهوره ضمن رقصات احتفالية ودينية اختلفت غاياتها الروحية والمادية. إنَّ الخوض في مباحث العروض الدرامية وتقديم رؤية عن علاقتها بالاحتفالية كنوع من العلاقة المشتركة في كونها تنطلق أساساً من الجماهير ومحاولة التأثير عليها سيُختم علينا التلاقي في النظريات التي جاء بها الألماني بريشت في تنظيره للمنهج المسرحي والإخراجي حيث يرى في ضوء هذا أنَّ المسرح هو أفضل مبرر للتغيير ولكن كيف؟ يتساءل بريشت في كتابه الأورغانون الصغير: "لماذا لا يبحث المسرح عن المتفرج؟ لماذا لا ينطلق إلى الفضاءات المفتوحة والمغلقة؟ يفتح ذراعيه للجميع"¹، ويُفهم من هذا أن بريشت لا يُفرق بين المسرح في الفضاء المفتوح أو المغلق إذا كانت له الغاية نفسها وهي التأثير في الجماهير وإقناعهم، وعلى هذا الأساس راح كثير من المنظرين في العصر الحديث أمثال "باربا، وغرتوفسكي وبيتر بروك" يبحث في الأنثروبولوجيا الثقافية وأنتربولوجيا جسد الإنسان والتحويلات والتطورات وصولاً إلى منهج أصيل يحاكي الإنسان في حقيقته تلقياً وعرضاً وإبداعاً. إنَّ فكرة بريشت في الوصول إلى أي متفرج وتغيير أفكاره تميل أكثر إلى الطريق الشعبي والجمهور والكرنفال لكن بالطريقة البريشتية الملحمية التي تكسر الإيهام وتبرز حقيقة العرض وغايته الدّينية. يؤيّد يوجينيو باربا الألماني بريخت بطريقة ما حيث يرى هو أيضاً أنَّ المسرح هو التعبير عن الأشياء والحقائق وذلك بأي طريقة مسرحية "يمكنك أن تذهب إلى الشارع وتصبح حكواتياً.. هناك مسارح ثالثة تقدّم تشاطاً في الشوارع والسجون والمجتمعات المغلقة، المسرح وسيلة لتجمع الشباب كي يعبر عن تمرده ورفضه"²، وهذه فكرة أخرى تؤكد قضية تأثير المسرح وضرورة نقله لأي فضاء يكون ملائماً لطرح الأفكار حسب "باربا" فهو لا يميل إلى ذلك المسرح المبتذل الذي تقيده الشروك الإدارية والمؤسسات الثقافية

¹ ينظر: نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2004، ص133.

² رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، 2007، ص134.

بل يسعى إلى تكوين عرض بسيط عبر تدريب جماعته وفرقته الفنية لخوض كل أنواع التمثيليات بأقل تكلفة ممكنة؛ في فطرة قريبة من المسرح الفقير لا ريب في ذلك لأنه كان كثير اللقاء به.

أمّا جيمس روز إيفانز فيرى في تمثيليات الشارع نوعاً جديداً له ما له من التلقي والتأثير وأنّ كلمة الدّعاية والبروباغندا لم تعد تنفر الناس في قاموس الفن "يقدم هذا المسرح عروضه حيث يجتمع الناس في الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع وهو مسرح سياسي راديكالي..."¹، وقد رأينا تقارب كبار المسرحيين هؤلاء حول المسرح الشعبي إن صح التعبير عن مسرح الفضاءات المفتوحة الذي له من التميّز والتفرد ما يجعل الجميع يستصغف فكرة عرض الشوارع ومكان تواجد الجماهير التي إن لم تدخل القاعة والبنائية المسرحية فإنّها ستجد أنفسها في الشارع تواجه عروضاً ورسائل وقضايا وموضوعات جدية مُتلبّسة بالفن المسرحي الجامع بين جوانحه كل المظاهر الفنية والتي تؤدّي الغرض المنتظر بأساليبها التي لا تُقاوم.

¹ جيمس روز إيفانز، المسرح التجريبي، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، 2013، ص 11.

الفصل الأول

أساسيات فن التمثيل والإخراج المسرحي في الفضاءات المفتوحة

المبحث الأول الفضاء المسرحي وتعددية الوظائف الدرامية

المبحث الثاني الفضاء المسرحي المفتوح؛ الأشكال وعناصر العرض المسرحي

المبحث الثالث أساليب الأداء التمثيلي في مسرح الفضاء المفتوح

المبحث الأول: الفضاء المسرحي وتعددية الوظائف الدرامية

1- مفهوم الفضاء المسرحي l'espace:

جاء في لسان العرب عن مفهوم الفضاء تحت مادة (ف.ض.ا): "المكان الواسع من الأرض والفعل فضا، يفضو، فضوا فهو فاض، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه حيزه.. والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض واستوى والصحراء فضاء، ، ونقول مكان مفضي أي واسع ونقول المفضي أي المتس¹. أي أنه كلّ مدّ للبصر بدون أي حدود أو حصر للأرض والشساعة الكبيرة للفقير والخواء الذي يراه الناظر.

وورد أيضا في معجم الوسيط فضاء المكان، فضاءً وفُضُوا: اتّسع وخلا، والفضاء هو ما اتّسع من الأرض².

ومما ورد في هذه التعريفات عن مفهوم مصطلح الفضاء يتبين لنا أنّ كل المفاهيم تتفق في أغلبها على معنى واحد للفضاء، وهو الذي يدل على الاتساع والفرغ والحيز والامتداد واللامحدودية، وهناك تعريف آخر للجرجاني، حيث عرّف المكان بأنه المكان المبهم والمكان المعين والمكان المحصور³. والمكان هنا يقصد به الفضاء؛ غير أنّ الجرجاني أضاف للمفاهيم السابقة صفة الغموض واللاوضوح والانحصار في تعريفه للفضاء.

والمفهوم المسرحي للفضاء عند ماري إلياس فهو كنص جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي، وهو كعرض يعتبر ممارسة اجتماعية (اللقاء والاحتفال)، وهو كفن يقوم على الفرجة le spectaculaire والتوضع في المكان⁴. وبالتالي فإنّ أي عرض مسرحي سواء قُدّم في صالة المسرح أو ساحة عامة أو شارع فلا بد له من فضاء يحتويه لكي تكتمل

¹ ابن منظور، لسان العرب ج 15، دار صادر، بيروت، ط1، دت، ص 157.

² إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (فضا)، المكتبة الإسلامية اسطنبول، تركيا، ط1، 1972، ص 293-294.

³ عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، ط1، 1985، ص 03.

⁴ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س، ص 338.

العملية المسرحية، انطلاقاً من قواعد العرض المسرحي التي لا يمكنها الاستغناء عن المكان الذي ستجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات ويوضع فيه الديكور المناسب للمسرحية.

إضافة إلى الفضاء المسرحي نجد الفضاء الدراما تورجي "ويُقصد به الاستعمال الخاص لمكان ركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك"¹.

ويرى ميشال كوغفين Michel Corvin في كتابه dictionnaire encyclopédique de théâtre، حيث حدد ثلاث فضاءات متميزة عن بعضهما وهي: فضاء للعرض وفضاء درامي وفضاء مسرحي²، يعني الفضاء الذي تتجسد فيه المسرحية من خلال تحويلها من النص إلى عرض تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل فيه مختلف العناصر المسرحية الأخرى. وفضاء درامي الذي يحقق التشويق والمفاجأة وتُصنع فيه الأحداث الدرامية داخل قصة المسرحية، وفضاء مسرحي عن كل ما يحيط بالمسرحية وهو الفضاء العام الذي يحمل كل ما سبق ذكره.

ويتبين من خلال المفاهيم العامة للفضاء المسرحي أنها تتميز بنفس التقسيمات والأجزاء في تكوين الفضاء العام المسرحي.

2- أنواع الفضاءات في المسرح:

لكل نص مسرحي فضاء درامي متخيّل يتحقق بداخله مختلف العلاقات الجسدية المادية وغير المادية بين الشخصيات المسرحية غايته تحقيق نشاط إنساني يستند في أساسه ومرجعياته إلى هذا النص الذي يريد البوح بكثير من الأحداث والتفاعلات المبنية من فكرة المؤلف المسرحي.

¹ ينظر: هاجر متقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر في التركيب الجمالي في العرض المسرحي لعبد المجيد شكري، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة (الجزائر)، العدد 2، 2016، ص 331.

²Voir : Michel corvin, dictionnaire encyclopédique de théâtre, bordas, Paris-France, 1995, p 324.

ومن أهم عناصر الفضاء التي تشترك في العمل المسرحي وتكوينه وبلورته نجد الأماكن فقد تكون متسعة أو ضيقة أو مغلقة أو مفتوحة ثم يليها الشخصيات التي تسهم بدورها في تكوين أهم عنصر الذي يشكل من منظومة إشارات وإماءات حركات وأداء الممثل وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك بأن المسرح فضاء فارغ في المقام الأول¹.

وقد رأيت ماري إلياس أنه يوجد أربع فضاءات للمسرح وميزت وفصلت بين هاته الأنواع ومثلتها في ما يلي:

- الفضاء المسرحي Espace théâtral: وعنت به المكان المسرحي lieu théâtral وعلاقته بمكان أوسع مثل مدينة، قرية، كنيسة أو معمل².
- الفضاء الدرامي Espace dramatique ويتعلق بنص المسرحية، وما يسرده كاتبها من أحداث تقوم في أمكنة وفضاءات ومناظر متعدّدة.
- الفضاء على الخشبة Espace scénique ويتعلق بمكان الحدث lieu de l'action الذي يصوره النص المسرحي، ويتعلق بفضاء خارج الخشبة Espace extra scénique وهو مكان الكواليس ويُسمى بالفضاء المفترض Espace virtuel وهو فضاء ركحي داخل Espace intérieur ويتقاطع مع الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي.
- الفضاء اللعبي Espace ludique ويتعلق بفنون أداء الممثل فوق الركح.

في حين آخر نجد أن باتريس بافيس أوماً إلى تسمية أخرى للفضاءات المسرحية وقصد بها الحيز المسرحي الدرامي والحيز المسرحي والحيز السينوغرافي وحيز اللعب والحيز

¹ كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رؤوف كرم، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط1، 1992، ص 88.
² ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 339-340.

النصي والحيز الداخلي¹. ولكل حيز مفهومه ودلالاته الخاصة التي تهيئ الجو العام للمسرحية ، غير أنها تسعى لتحقيق هذه وحيد وهو تشكيل العرض المسرحي العام.

3 - أهمية الفضاء المسرحي Espace théâtral:

يعتبر الفضاء المسرحي من أهم وظائف الفعل الدرامي إذ يعتبر الحيز العام للمسرحية المعروضة، ويتضمن كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من العمارة المسرحية وجميع مفردات العرض التي تكوّن الجو العام للنظارة، ويعد الديكور إذا أحسن استخدامه إشارة إلى المكان الكلي المتخيل فهو يرتبط بالمكان المتخيل في علاقة تشبه تمثيل الكل بالجزء في البلاغة².

وتجدر الإشارة هنا أنّ الديكور المسرحي الجذاب لا يمكن استيعابه إلا في وجود فضاء مسرحي خلاب لأنه جزء هام من دونه لا تكتمل العملية الدرامية .

لقد كان المسرح الإليزابيثي العاري يمثل الديكور والمكان الخيالي العام في آن واحد³، يعني أنّ الفضاء صمّم ليكون أرضاً درامية لتفاعل الأحداث وفي الوقت نفسه ديكورا مصمّمًا يكمل فكرة المسرحية.

وبهذا فإنّ المكان المسرحي له دلالات ورموز تُعيّر عن موضوعية ترتبط بالحياة الاجتماعية فهو يُعد مكان الفعل يعرضه أناس لآخرين سواء كان هذا الفعل صامتاً أو لفظياً أو راقصاً⁴.

¹ ينظر: باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطّار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2015، ص 212-213.

² جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص 128.

³ المرجع نفسه، ص 128.

⁴ يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 103.

وهذا معناه أن المكان المسرحي هو الركيزة الأساسية لبدء العرض فلا يوجد ممثلين ووسائل السينوغرافيا والضوء والموسيقى والمخرج من دون وجود فضاء مكاني يحويهم فلا وجود لمسرحية من دون مكان تُلعب فيه ويُحيط بهم الجمهور.

وبالتالي فإن الفضاء المسرحي هو حقل معرفي هام يهدف إلى تحليل مواضيع الذوات والأطر المكانية للمواضيع¹.

ومنه فإنّ الفضاء المسرحي هون الفضاء الحقيقي للمسرح الذي يتحرك فيه الممثلون محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث وسط الجمهور². ومنه فإنّ الفضاء المسرحي له الحصة الكبيرة في الأداء المسرحي فهو يرتبط بشكل خاص في المسرح في حدود علاقته المميزة "نحن/هنا/الآن"³. إذن الفضاء المسرحي عنصر مكون للمسرح وله كل العلاقة بحيثيات اللعب فوق الخشبة فهو السبيل الوحيد لمشاهدة العروض وأداء وأراء المخرجين فهو عنصر ثابت ومهم لخلق الحركات والأفعال الدرامية.

ويأخذ المكان في المسرحية أشكالاً مختلفة، بحسب علاقته بالواقع وعلاقته بالخشبة التي يُنقل إليها، ولعلّ ذلك يعود إلى المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الكاتب ثم المخرج، أما الفضاء المسرحي فهو " ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنّه مكان الحدث Lieu de l'action...الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والأكسسوار وحركة الممثل⁴.

¹ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، دار مؤسسة رسلان، سوريا، ط1، 2010، ص 13.

² يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية م س، ص 103.

³ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، م س، ص 30.

⁴ عواد علي المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 49.

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهري تتميز به المسرحية لما له دور جوهري فيها¹. وقد أشار أبرهام مول إلى أنّ العرض المسرحي يأخذ مجراه في إطار فضائي في ثلاثة أبعاد للمكان وبعد واحد للزمان ومجموعة متحدة².

وبما أن المسرح هو حياتنا وهو شغفنا لأبد من وجود ثلاث عناصر أساسية فيه وهي مجموعة الممثلين لأنّ الممثل هو الحبل الوسيط في العملية الدرامية، وكذلك لأبد من وجود مساحة الأداء وهي المكان الذي بدوره لا يوجد العرض، إضافة إلى الجمهور الذي يعتبر الدعامة الأولية للعرض التمثيلي فلا مسرحية تؤدي من دون جمهور يُشاهدها³.

3- مكونات المكان المسرحي:

من أجل تقديم أي عرض مسرحي لأبد من وجود ممثلين يؤدون وجمهور يشاهدهم ومخرج يراقب تحركاتهم وأفعالهم فوق الخشبة، وكذلك يجب أن تتوفر كل عناصر العرض الدرامي من ديكور وإضاءة وموسيقى لكي يتزين المكان ويُعطي جمالا بصريا للنظارة، ويتم العرض في ظروف حسنة مفعمة بالفرجة والبهجة، إذ يجب أن يتكون جو ملائم ومكان مناسب من خلاله تتحقق الدراما وتظهر المسرحية.

3-1. الفضاء المنصي:

"إذا أمكن نسمي بالمكان المنصّي الفضاء المادي الذي يستعمله الممثلون، فإننا نسمي بالفضاء المنصي المجموع التجريدي لرموز المنصة"⁴.

فهو مجموعة الرموز المتمثلة في عناصر السينوغرافيا وأداء الممثلين دراميا، بحيث يوجد الإيقاع الموسيقي وتتنوع الإضاءة، "إذا يجب أن يكون الفضاء واسعا لأنه مكان الحدث

¹ مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط2، د ت، ص 212.

² أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 31.

³ Voir : Puis Ngadu Nkashama, théâtre et scènes de spectacle : étude sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris L'harmattan, 1993, p 233-235-236.

⁴ أن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، تر: حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص ر، ط1، 1981، ص 60.

فوق المنصة¹. وقد جاءت التسمية بحتة لتدلّ على المكان المحدّد وهو المنصة المادية المستخدمة والمصمّمة خصيصاً للعمل فوقها بما يتناسب مع العروض المسرحية.

2-3. المكان المنصي:

ويتمثل مبدئياً في المكان التي تُلعب فيه المسرحية التي تتطلب وجود القاعة والمنصة، فأهمية هذا المكان يتعلق بالفنانين الممارسين، إنه بطبيعة الحال المبنى المسرحي أو العمارة المسرحية، فهو أيضاً مكان الجمهور والديكور وكل شيء يتضمن التجسيد والتمثيل المسرحي.

3-3. الفضاء السينوغرافي:

وهو فضاء الجمهور الذي يعتبر أساس اكتمال العمل الفني الدرامي، ولا ننسى مهمة السينوغرافي في تشكيل رموز الفضاء المنصي؛ فالسينوغرافيا تجمع بين كل الفضاءات بغض النظر عن سلطة المتفرجين في تكوين صورة جمالية للعرض المسرحي، " فالجمهور يمثل جزءاً مهماً في العروض المسرحية من خلال مشاهدته وفهم لكل التفاصيل الآنية للحدث والفعل الدرامي"²، خاصة في مثل العروض التي تُمثّل في فضاءات الشارع والأمكنة العامة فالجمهور يلعب دوراً كبيراً في رسم حدودها ومعالمها.

والجدير بالذكر أن مهمة السينوغرافي هي تكوين التشكيل الفراغي المحيط بالمكان المنصي، ويظهر ذلك جلياً في عملية التأثيث والتصميم الجيد في استخدام الديكور " إذ يساعد على التكامل الجمالي والفكري والاجتماعي في العرض المسرحي"³. وهنا نستنتج "أن المكان السينوغرافي ينشأ من خلال هندسة ونظرة للعالم (التصويرية)، أو الفضاء للحيز بشكل أساسي بأجساد الممثلين"⁴.

¹ ينظر: آن أوبر سفيلد، المرجع نفسه، ص 60.

² ينظر: آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، ص 60.

³ ينظر: جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص 243.

⁴ ينظر، باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص 213.

4-الفضاء الدرامي Espace Dramatique:

الفضاء الدرامي هو " الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومي: المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إرشادية)، والفضاء الوهمي المشكل انطلاقاً من النص، ويوحى به النص سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة"¹. ويبدو من هذا السياق توضيح مهم في تشكيل الفضاء الدرامي المتعلق أساساً بالنص الدرامي ومعرفة كيفية استخدامه.

وهكذا فإنّ الفضاء يُعدّ في الوقت ذاته إبراز لظروف الكلمة الاستدلالية (الحدث Action) ونصاً مستقلاً ومشكلاً، يقول آرطو: إنّ الفضاء ينشأ من فوضى تتشكل وتتنظم"².

ويرى "آن أوبر سفيلد أنّ الفضاء الدرامي هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية، وهو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة في النص، والذي يشكل البنية العميقة لهذا النص التي تتجلى عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع"³.

ونفهم من قولها أن الفضاء الدرامي هو فضاء متخيل يلعب فيه المتفرج عنصر يُكمل العرض المسرحي.

يقول تواين فان ديك T.A.Vandyke يكون الفضاء الدرامي هو الشكل والمضمون اللذان يتوضع فيهما النص الدرامي. بما هو مجموعة مواقف ومسارات وأحداث⁴، فالسمة الأولى للنص المسرحي هي استخدام الشخصيات التي يؤديها الممثلون في خضم وجود فضاء تتواجد فيه وفي هذه النقطة يبرز لنا فضاءين هما فضاء النص وفضاء التمثيل⁵.

¹ عواد علي، المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، م س، ص 49.

² آن أوبر سفيلد، المرجع سابق، ص 40.

³ ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 339.

⁴ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، م س، ص 53.

⁵ Voir : Anne Ubersfeld, lire le théâtre I ; Paris, Edition Sociales, 1977, Paris, Belin, P 113.

وللفضاء المسرحي خاصيتان أساسيتان:

- إنه منفصل عن كل يوم، وفي داخل حدودنا فإنه يحقق الحرية عن كل يوم¹. وأهم مثال لهذا المعنى هو عندما استطاع الدكتور فاوست في مسرحية مارلو أن يستدعي الأرواح فقط بعدما أحاط نفسه بدائرة سحرية، وهنا نلمس حرية العرض المسرحي.
- إن فصل الفضاء اليومي عن الفضاء المسرحي له موازنات تركيبية وروابط تاريخية مع الفصل بين الفضاء المقدس². فكلمة معبد نفسها دليل على الفصل بين الفضاء المقدس والفضاء المدني لأن كلمة معبد بالإغريقية تعني الانفصال.

5- توزيعات الفضاء المسرحي:

يعد المسرح من الفن الرفيع الذي أصبحت له قواعده وأصوله المعترف بها في العالم علما ينأى بنفسه عن الوسائل التمثيلية الزائفة إذ " يجب أن لا يكون فن هواية وهواة بل يجب أن يكون فن احتراف ومحترفين"³.

وهذا الفن يحتاج إلى بيئة تخصّه بحيث لا مناص من تواجد المكان المسرحي الذي يؤدي فيه الممثل المحترف لأنّه يحتاج إلى صالة تتسع إلى جمهور هوايته حب الفن والاستعراض داخل قاعة تحتويها منصة التمثيل من أجل القيام بالعملية المسرحية وتحقيق المسرحية العامة، لكن يجب شروط وقواعد من أجل العرض الدرامي لا تتأتى إلى عن طريق التوزيع المحكم للفضاء المسرحي نجملها في ما يلي:

- في النص المسرحي التي تتشكل مواصفاته أو تسمح بتشكيل أنواع من الفضاء: نصي/ خارج نصي، ثم أنواع تتصل بالنص نفسه الذي يبدع فئاته الخاصة به⁴. وتجدر الإشارة هنا إلى التشكيل الفضاء من خلال النص المسرحي فبواسطته يتوضح لنا نوع الفضاء

¹ جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1996، ص 14.

² المرجع نفسه، ص 14.

³ ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ج1، تر: دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، القاهرة، ط1، 1954، ص 18.

⁴ أن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، مس، ص 103.

وسياقه الدرامي وبالتالي يسهل على المخرج والممثل كيفية تكوين فضاء يستلزم الأداء والفعل مع فضاء المتفرج.

- في المكان المسرحي نفسه مع المناطق المتنوعة لعمارته.
- من "خلال توزيعات الفضاء الوهمي أو الخيالي، الفضاء الاجتماعي"، فضاء المرجعية"¹.

6- وظيفة الفضاء المسرحي:

يعتبر الفضاء المسرحي مثل غيره من عناصر العرض المهمة في العملية المسرحية، بل هو الحامل الرئيسي لمجريات الأحداث وله من الوظائف الفنية والمظاهر والدلالات ما يلخص الكثير من طول المسرحية ويوضح معالمها، ويُبَيِّن فكرتها وموضوعها ومن أهم الوظائف التي يمكن ذكرها:

- يمدد ويحول النص إلى فضاء مشكل بأجساد الممثلين والعناصر البصرية ويعتمد إلى مشاكسة النصوص من منطقته الأولى لإحداث المسرحية المعلنه"².
- يعتبر اللبنة الأساسية في اللعبة الدرامية لأنه يجعل الممثل يؤدي أفعاله وحركاته إلى جانب الإشارات والرموز الدلالية فوق الخشبة وكذا التجسيد وتقمص الدور وخلق الفضاء العام للمسرحية"³.
- جعل المشاهد يتأمل جيدا باستخدام عقله وخياله، ورسم صورة العرض وأحداثه والتركيز الدقيق على كل فعل وحركة درامية من خلال عملية التركيب والتفكيك.
- الفضاء المسرحي يمنح المتفرج رؤية الصورة المطابق للأصل أو بصفة أخرى يجعل المستحيل ممكن في العروض الأدائية وبذلك تنشأ المتعة في الجمع بين مهارة إنشاء

• الفضاء الاجتماعي: علم البونية (Proxémies) يدرس تنظيم الفضاء تنظيمًا دالًا، سواء صغر هذا المكان أو كبر وقد كان إدوارد هال أول من وضع الأسس لهذا العلم، والمعلوم أن الناس خلال تعاملاتهم اليومية يميلون إلى تعيين الحيز المكاني الخاص بهم، وقد ميّز هال بين المسافات الاجتماعية والشخصية والحميمية والمسافات المتباعدة.

¹ أن أوبر سفيلد، مرجع سابق، ص 103.

² ينظر، عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانين في العرض المسرحي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط 1، 2003، ص 148.

³ يحيى سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، م س، ص 103.

مثيرات مبرمجة وبين وجود عناصر مادية نادرة مثل حيوانات نادرة، جياذ وحوش كاسرة، ملابس غريبة أو فاخرة.

➤ الفضاء الركحي يزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة (العالم المرجعي) بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي (أي تأثير الواقع) وإظهار آلية التفاعلات الاجتماعية¹.

➤ إخفاء ما حول منطقة التمثيل، أي معناه إخفاء جانبي المنطقة إضافة إلى خلفيتها كي لا يتسنى للناظر أن يكتشف الأجهزة والمعدات والآلات، ويبقى جل اهتمامه منصبا حول الأحداث التي تدور أمامه².

➤ وبما أن المكان هو الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فالفضاء يقوم بتحديد الزمان والمكان إضافة إلى إنشاء الحبكة الدرامية، وكذا الدور المهم في بناء الشخصية في فضاء اللعب التمثيلي، كما أن "المساحة في الفضاء لها خصائصها كما تُشير الشخصية"³.

يعتبر المسرح فضاء اللعب الدرامي فبدون الفضاء المسرحي لا يوجد فن التمثيل، فالممثل والمشاهد والوسائل السينوغرافية كلها تسير في إطار فضاء درامي ركحي ومسرحي، فهو وصف لحقل دلالي وأنساق بنيوية ومنظومة علاماتية يُسهم في وضع الأطر النظرية والنقدية التي تدعم فناني المسرح من مخرجين وممثلين وغيرهم من أجل إثراء قيمة الفن المسرحي.

إنّ جماليات الفضاء المسرحي تُشكل طفرة نوعية في تأصيل أعمال جديدة، من أجل التجديد والإبداع في الأداء الدرامي والشعور بالرضا والارتياح في نفس المتلقي. إذن إن الفضاء المسرحي له طبيعة مزدوجة فإنّه يوجد عن طريق العرض وتارة أخرى يتحدد بالنص⁴، فلفظ الفضاء المسرحي في أحسن الأحوال هو تعبير عن وقفة فلسفية للكاتب

¹ أن أوبر سفيلد، مس، ص 68.

² ينظر: عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص 78.

³ Brigitte Brunez, Le Théâtre de boulevard (Sous la direction de daniel bergez), Paris ,Nathan, sujet, 2004, P 115.

⁴ جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، م س، ص 18.

المسرحي فيصبح له أهمية تركيبية وفكرة رئيسية للمسرحية"¹. لكن هل يمكن للمسرح أن يخرج إلى فضاء مغاير أو إلى العالم الدنيوي ويكون الاقتراب منه في الموقف اليومي مثل المعاملات اليومية الأخرى؟

¹المرجع نفسه، ص 18.

المبحث الثاني: الفضاء المسرحي المفتوح؛ الأشكال وعناصر العرض المسرحي

1- ماهية الفضاء المفتوح:

مما لا شك فيه أبداً أن شكل المسرح منذ ولادته على يد اليونان كان فضاء لا مفتوحاً، وذلك يتبدى من الاحتفالات والطقوس الشعائرية التي كانت تُقام في مواسم الحصاد، تكريماً وتمجيذاً للإله ديونيزوس إله الخصب والنماء في اعتقادهم.

كانت مواكب التكريم تقام في الهواء الطلق وتحت سفوح الجبال والأماكن المفتوحة، وأدت الجوقة دوراً بارزاً في الاحتفال الشعبي من خلال الأناشيد والغناء بالإضافة إلى الممثل الأول في هذه الدراما وهو ثيسبيس* الذي أضاف للعرض الأدائي بريقاً ولمعاناً زاد من جمالية المشهد لدى المشاهدين بفضل الحركة والصوت والتمثيل في فضاء مفتوح ومشهد حميمي مباشر، وبعد حين من الزمن اقتبس الرومان مسرحهم من اليونان فتشكل فضاء دائري أو نصف دائري في عروضهم المسرحية كمسرح الأغورة مثلاً، ضف إلى ذلك الملاعب والساحات ثم انتقل المسرح إلى فضاء الكنيسة أو الفضاء الديني وعند اكتظاظ الجمهور لجأت الكنيسة أن تتخذ من القصور والحدائق مسرحاً لها، ثم تطور الفضاء تدريجياً وبقي مفتوحاً حتى العصر الإليزابيتي ثم استقر به المقام في فضاء العلبة الإيطالية.

وبما أن "لغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل والمنظومة البصرية في العرض المسرحي"¹. فقد شهد الخطاب المسرحي مع أوساط القرن العشرين تحولات عديدة مزدهمة بالإبداع والتجديد فأدى ذلك إلى اندفاع عدد من الفرق المسرحية للبحث عن جمهور آخر غير ذلك الذي اعتاد شراء تذاكر المسرح الباهظة². فظهرت ما

* ثيسبيس ممثل وكاتب مسرحي إغريقي عاش في القرن السادس قبل الميلاد وله الدور الأكبر في ابتكار وتطوير المسرح المعاصر.

¹ ينظر: صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة قطر، ط1، 2003، ص 44.

² ينظر: كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، مكتبة عدنان، ط1، العراق، 2013، ص 118-119.

يسمى بالمدارس الاخراجية المعاصرة وقد اعتمدت هذه الاتجاهات المسرحية على إيجاد مكان مناسب للعرض المسرحي المفتوح، وهجر كل الثوابت المعمارية التقليدية.

2- مفهوم الفضاء المفتوح:

2-1. لغة: ترد كلمة المفتوح من فتح وتعتمد على إلغاء القيود¹.

2-2. ومصطلح الفضاء المفتوح في القواميس الإنجليزية هو لفظ (space) وهو "المحل المحدد الذي يعبر عنه بتوزيع الأشياء الموجودة تلقائيا والذي يقع ضمن مجال النظر"²، أي معناه هو فضاء مفتوح بحيث تتوزع فيه الأشياء بصورة غير منتظمة.

ويعرفه باتريس بافيس في المعجم في المعجم المسرحي بأنه " المكان الذي يدور فهي العرض في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في خان، أو مسارح غير شكلية كمسرح الشارع"³، وهذا القول يعني أن كل لعبة مسرحية تؤدي خارج العمارة المسرحية تُعد مسرحا مفتوحا.

ويذكر أيضا غاستون باشلار طرحا جديدا لفكرة الفضاء المغاير، إذ أنّ مفهوم الفضاء عنده يتجاوز ما كانت تقول به الفلسفات الكلاسيكية⁴، التي تعتمد الشكل المغلق أو الشكل المسرحي التقليدي. ومنه فالمسرح ليس مكانا مغلقا تُقام فيه حفلات أكل عليها الدهور لأعمال خالدة، المسرح المفتوح سيمارس في المصنع وفي المدرسة وفي كل مكان وينبغي أن يتجاوز معه مبدعون آخرون، كما يجب أن يولد مسرحا يتصل بملايين البشر الذين لا

¹لوبيس معلوف، المنجد في اللغة، دار المشرق، بيروت، ط22، 1986، ص 314.

²Patrick hanks, Encyclopedior world dictionary, New York , 1974, P 497.

³ ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سينمائية، دار المشرق-مغرب، دمشق، ط1، 2000، ص 26.

⁴ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984. فوزي ناجي، أفق الفن السينمائي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2003، 65.

يزالون يلزمون الصمت¹، ومن هذا السياق يتبين أنه لابد من وجود مسرح شعبي يتلاحم فيه الممثل مع المشاهد وبالتالي كسر كل القيود المسرحية التقليدية.

من خلال التعاريف السابقة للفضاء المسرحي المفتوح تطرقنا إلى أنه الحيز الذي يحوي كل التكوينات والتشكيلات في الهواء الطلق المتطورة من قبل المتلقي عموديا وأفقيا، ويضمن مجمل العلاقات المكانية والبصرية والسمعية التي قصد منها ان تكون منظومة جمالية موحدة في العرض المسرحي.

3-السينوغرافيا والفضاء المفتوح:

عندما تؤدي أي مسرحية سواء كانت تراجمية أو كوميدية أو أوبرالية، لابد من وجود عامل مهم لكي تكتمل العملية اللّعبية وهي السينوغرافيا لأنها " فن تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة...وهي من جهة ثانية علم لأنها تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفن والتقنية"². وهذا يعني أن السينوغرافيا هي أساس الفرجة والمسرحة، إذ أن الفضاء أيا كان نوعه مغلقا أو مفتوحا فقد يستوجب وجود وسائل جمالية تكمل العرض المسرحي.

إن لكل سينوغرافي تقنياته وأفكاره التي تظهر من خلال ما يقدم على الفضاء المفتوح وعلى المستويات كافة، أي أنه من خلال ذكائه ومهاراته الاحترافية في التصميم والتشكيل بالرغم من أن الفضاء المفتوح يحتاج إلى سينوغرافيا فقيرة، ويتأثر ذلك عن طريق التنظيم بحدود الفضاء المفتوح وكذا تنظيم مساحات التمثيل وتنسيق وانسجام هذه المساحات مع عناصر وتقنيات الفضاء المسرحي"³.

¹ جان بيبير رينجر، قراءة المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، مطبوعات مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2004، ص 50.

² صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001، ص 92.

³ ينظر: سامية أسعد، المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 15، العدد 4، جانفي، فيفري، مارس، 1985، ص 68.

4- أهمية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي المفتوح:

- معالجة الفضاء المسرحي كاملاً بجميع العناصر المرئية بما فيها جسم الممثل والزي الذي يرتديه والإضاءة الموجهة على منطقة التمثيل¹.
- تستجيب عناصر السينوغرافيا لنسق من التشفير ممّا تتيح للمتلقي تأويلها واستنتاجها ضمن سياقاتها الرمزية.
- تؤدي السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة دوراً مهماً في بعث الجمال في العرض المسرحي، من خلال احتفائها بالشكل وما ينطوي عليه من علامات سيميائية بصرية ذات دلالات تعبيرية².
- تحتل الصدارة الفنية المرموقة أي أنّها "تلعب دوراً أكبر وأكثر عمقاً واختصاصاً وشمولية"³ ويعني ذلك أنها معيار كل عملية درامية وأساس جمالية العرض فبدونها يصبح العرض المسرحي جافاً.
- جعل الأداء التمثيلي أكثر صدقاً وعفوية وإقناعاً، وإعطاء الممثل الحرية التامة في الأداء، حيث تُتيح المساحة للممثل التعبير بصدق ومهارة⁴، فهي العامل المهم والمساعد للأداء التمثيلي في توصيل المعنى وبأقل جهد.

5- الفرق بين فضاء المسرح المفتوح وفضاء العلبة الإيطالية:

¹ سامي عبد الحميد، السينوغرافيا وفن المسرح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 5-6، أيار، حزيران، 2005، ص 7.

² حيدر جواد كاظم العبيدي، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح أنموذجاً)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون، <https://www.uobabylon.edu.iq..doc>، 01: 22/01/2023-09.

³ كاطع سيف الدين، سينوغرافيا العرض المسرحي، المفهوم والمنظور والقيمة الجمالية المتحولة: مجلة سينما ومسرح، بغداد، العدد 8، السنة الثانية، شباط 2008، ص 22.

⁴ مصطفى كاظم محمد، آليات الأداء التمثيلي وسينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المفتوح، مجلة مداد الآداب، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 21، 20 نوفمبر 2020، ص 687.

العلبة الإيطالية théâtre à l'italienne أو الخشبة الايهامية Scène d'illusion هي تسمية لشكل من أشكال العمارة المسرحية ظهرت في القرن السادس عشر في إيطاليا، وأيضاً لها علاقة مجابهة للمتلقّي بحيث تحقق له الايهام المسرحي¹.

6- أهمية العلاقة بين الفضاء المفتوح والفضاء العلبوي:

- الفضاء المغلق هو الحيز الذي يدور فيه العرض في مسرح مغلق ويكون بين أربعة جدران يشعر فيه المتلقّي بنوع من الغربة ويولد لديه الوهم الدرامي، يقول تاديوش كانتور: "إنّ الوهم الدرامي ما زال يعامل اليوم بشكل تقليدي، ونعني بهذا وجود مقدمة الخشبة ومكانتها الفاصلة بينها وبين المتلقّي، فبعد عدد من العروض ينسى المرء هذا الوهم"². بينما المسرح المفتوح يعمد إلى إخراج المسرح من البناية إلى الشارع وإقامة العروض في الهواء الطلق أي معناه إخراج المسرح من المسرح théâtre hors théâtre³.
- في المسرح الإيطالي تكون منطقة اللّعب معزولة عن المشاهدين بحيث يصعب التفاعل بين الجمهور والممثلين على غرار ما نجده في المسرح الفقير، فالخشبة تجمع بين أماكن جلوس النظارة ولعب الممثلين⁴. بينما الفضاء المفتوح يبحث عن متلقّي من نوع آخر، يُتيح له المشاركة في العرض المسرحي وإلغاء المسافة بينه وبين المُمثل.
- يسمح الفضاء المفتوح للجمهور بأن يكون محيطاً بالحلقة وليس مواجهاً لها، كما في العلبة الإيطالية التي تتسم بالكلاسيكية والخطية والجمود وهو ما يتنافى مع الجمهور الشعبي الذي يريد أن يكون طرفاً في الفعل المسرحي.

• العمارة المسرحية تعبير يقصد به البناء المشيد الذي تقدم فيه عروض مسرحية.

¹ ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 314.

² ينظر: يان كوسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب، تر: هناء عبد الفتاح، مطابع المجلس الأعلى، القاهرة، د ط، 1994، ص 74.

³ محمد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمن، المغرب، ط 1، 2006، ص 66.

⁴ عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، دار إيد يسوفت، المغرب، د ط، 2014، ص 110.

- الفضاء المسرحي الخارجي يضيف بُعداً آخر إلى العرض¹. وهنا نشير إلى أنّ الفضاء المفتوح يساهم في جمالية المشهد المسرحي. وأي مسرحية أو أسلوب درامي قد يتصف بتوازن خاص يتخذه بين الفضاء المسرحي الداخلي والخارجي والمعنى النسبي الذي تلصق بهما². وهنا تجدر الإشارة إلى أهمية العلاقة بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح كونهما يتخذان معنى واحداً وهو العرض المسرحي ولكن بوجهان أو شكلان مختلفين.
- إنّ أهمية العناصر المسرحية والمؤثرات السمعية والبصرية واشتغالات الحركة في مسرح العلبة الإيطالية، ليس بالضرورة لها نفس التأثير في الفضاء المفتوح، بحيث وجد بعض المخرجين بأن الفضاء المفتوح أكثر ثراءً وأعظم تأثيراً، ويحقق التفاعل من خلال تغير نظم العلاقة بين العناصر المسرحية.
- الممثل في الفضاءات المفتوحة يمتلك قدرات خاصة من الحميمية والمرونة والاستعداد التام لأي مشاركة من الجمهور حتّى ولو كانت صيحات غضب أو ترحيب³. وهذا ما يفقده فنان المسرح التقليدي الذي يعتمد ويرتكز على مبدأ القواعد الثلاثة وعدم الخروج عن نص المؤلف، بل وقد يشعر جمهوره بالتثاؤب والنعاس واللامبالاة بمجريات الأحداث المسرحية.

7- الأشكال الفنية لمسرح الفضاء المفتوح:

7-1 مسرح الشارع: Théâtre dans la rue

من المتعارف عليه أن ظاهرة مسرح الشارع قديمة النشأة، وهنا يتبادر إلى أذهننا منذ الوهلة الأولى إلى العروض التي كان يقدمها الممثل اليوناني ثيسبيس في القرن السادس ق.م في الشوارع وخارج المعبد، ثم تجلت في المسرح الروماني عن طريق التمثيل الاليمائي والفنان

¹ جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، م س، ص 16.

² المرجع نفسه، ص 17.

³ <https://www.gocp-gov.eg.articles..,18/01/2023> à 12:17

الجوال، وقد تطور هذا النوع الجديد من المسرح عبر العصور وأصبح مقولبا ولديه قواعد وأعراف من خلال المحتويات والمضامين التي ولدت جمهور من نوع فريد، غير ذلك الجمهور المنزوي في مسرح البرواز والمسرح التجاري، إذ سطع نجمه مع ممثلين ومُبدعين أرسوا لهذا الفن شكلا مفتوحا ومساحات في أماكن خارج المبنى المسرحي لمزاولة نشاطاتهم الدرامية.

إذن تطوّر مفهوم مسرح الشارع وأصبح "تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الساحات العامة والشوارع"¹.

ويُعدُّ مسرح الشارع "تلك المنظومة التي بموجبها يمكن للعلاقات البشرية أن توجد وتتطور إلى جميع الرموز الفكرية، بما في ذلك رسائل بثها عبر الأبعاد والسلوك في الزمان، وتشتمل على تعبير الوجه والحركات وردود الأفعال ونبرات الصوت"². وهنا تتمثل أهمية التآلف واللحمة بين الجمهور والممثل في مسرحيات الشارع وكيفية إيصال الفكرة التي يتضمنها العرض الأدائي بشتى الطرق الفنية من طرف المؤدي لإرضاء المتلقي وجعله يتمتع ويتسلّى بل ويشارك في العملية المسرحية.

فمسرح الشارع هو مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في الشوارع والمدارس التجارية، وخارج بوابات المصانع وفي أي مكان آخر يمكن أن يتجمع فيه الناس، إنه مسرح بسيط وإثارة للقضية وتمارس فرق هذا المسرح نشاطها بصورة واعية لدورها، كوسيلة للدعاية لصالح حركات اليسار³، تتضمن هذه الفكرة أن مسرح الشارع لا يقتصر على الفرجة والضحك بل وقد تكون موضوعاته سياسية واقتصادية وثقافية تهدف إلى إنارة العقول وبث روح المعرفة والاستكشاف لدى الجمهور.

¹ مارس إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 268.

² عبد الزهرة سامي التميمي، الاتصال والتواصل المسرحي، المسرح التفاعلي أنموذجا، دار الفنون والأدب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، ط1، 2020، ص 11.

³ هنري ليبسك، مسرح الشارع في أمريكا، تر: عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط1، 1979، ص5.

لذا عروض مسرح الشارع هي عروض مسرح فقير لكنّه غني بمواهب مبدعية وطاقاتهم وإمكاناتهم الفنية، حيث نرى الممثل في هذه العروض يستخدم الأدوات والأشياء العادية مثل الطبق والكوب والعصا بالإضافة إلى جسده بشكل مبتكر وجديد¹. من مفهوم هذا السياق يتضح لنا قوة وبراعة الممثل في مسرح الشارع، " فسر الممثل وهو يؤدي تمثيلياته في الشارع يضمن قدرته على استمالة زملائه والجمهور إلى ما يفعله أو يُحسّ به ويكون ذلك عن طريق الاقناع أو حتى الإغواء"². هنا يتبين " إذا كان الممثل صادقاً فإنّه يعترف أنّ أية عاطفة، معاناة حقيقية أثناء الأداء تمنحه متعة حقيقية مختلفة³.

كما أنّ "الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، وأحياناً استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض"⁴.

وبطبيعة الحال مسرح الشارع " يرسخ التواصل المباشر بين المشاهد وبين المشهد، وبين الممثل والمشاهد، فالقائمين عليه لا يفكرون في شارع مدينته ولكن عليهم تخيل حظيرة يعاد بناؤها لتصبح مكاناً مقدساً"⁵. وهنا يتموضع أن "التمثيل في الشارع خاضع لعلاقة ثنائية بحتة والتي تربط مكان تقدم العروض الشارعية بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائياً مع الحدث المسرحي"⁶.

وبالتالي فإنّ مدى تفاعل جمهور مسرح الشارع مع ما يقدّم له من عروض وإدراكه لها، يُوصل إلى أربعة نتائج هي"⁷:

¹ ألان ماکونالد وآخرون، مسرح الشارع، الأداء التمثيلي خارج المسارح، تر: عبد الغني داود وأحمد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة في الكتاب، القاهرة، د ط، 1999، ص 8.

² ينظر: سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، إصدارات أكاديمية الفنون القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 307.

³ سونيامور، تدريب الممثل، تر: زياد الحكيم، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د ط، 1986، ص 5.

⁴ بشار عليوي، مسرح الشارع، حفريات المفهوم والوظيفة والنتائج، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط1، 2015، ص 31-30.

⁵ بشار عليوي، مسرح الأقليات، دراسات في المسرح المعاصر، دار الوفاق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 155.

⁶ ينظر: بشار عليوي، م ن، ص 127.

⁷ سوزان بينيت، جمهور المسرح، تر: سامي فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1995، ص 125.

- إن موقف المتفرج من بغية الجمهور وإدراكه له وعلاقته معه تمثل عاملاً هاماً في تجربته المسرحية.
- إن العمليات الإدراكية في مسرح الشارع تمثل ضمن أمور أخرى شكلاً من أشكال التفاعل الاجتماعي.
- الجمال قد يكتسب في المسرح دلالات إنسانية أو رمزية أو كليهما معاً.
- إن المسرح البيئي* يساعد على تحقيق ردود أفعال جماعية متجانسة لدى الجمهور.

2-7 المسرح الشعبي: Théâtre populaire

تبلورت فكرة المسرح الشعبي كردة فعل على المركزية في الثقافة وفي المسرح، وعلى توجه المسرح البرجوازي* إلى النخبة، وعلى اقتصار الربرثوار* المسرحي على نوعية معينة من المسرحيات¹.

يُعد الفرنسي "موريس بوتيشير أول من شكل مسرحاً للشعب في مقاطعة الفوج في فرنسا إذ قدّم عروضه في الهواء الطلق وبعيدا عن العاصمة، ومن ثم توالى عروض المسرح الشعبي في جميع أنحاء العالم"².

هناك مقولة تؤكد أنه "يجب أن لا يتم لوم مسرح الشعب لأنه أولاً وقبل كل شيء، فرع لمكان اجتماعي أو منتدى سياسي"¹. ومن خلال هذا السياق يتبين أن المسرح الشعبي عبارة

* المسرح البيئي تسمية تطلق على أسلوب في العمل المسرحي، وعلى شكل خاص تطور في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن في أمريكا على يد المخرج الأمريكي ريتشارد شيشنز، وكان هدفه القضاء على المسرح العلوي واستخدام البيئة المحيطة للمتلقى والمؤدي كعنصر مكون أساسي في العرض، نقلا عن ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 426.

* الدراما البرجوازية هي نوع مسرحي ولد في القرن الثامن عشر على مبدأ طوره كل من الفرنسيين ماريفو وديدرو، وبومارشيه، تتميز بشخصيات من البرجوازية وهي تبحث عن الطبيعة على حساب الحقيقة الواقعية.

* الربرثوار المسرحي تطلق على المسارح التي تقدم العروض فيها فرقة ثابتة يتقاضى أعضاؤها رواتب شهرية نظير قيامهم بتمثيل ربرثوار مسرحي بصورة منتظمة، بحيث يمثلون عدة مسرحيات بالتناوب في موسم مسرحي واحد، من أهم الربرثوار المسرحي الكوميدي فرانسيز وفرقة شكسبير الملكية، وفرقة رمسيس في القاهرة، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 222، 223.

¹ م ن، ص 278.

² بيم ميسوم، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، تر: حسين البدر، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 279.

عبارة عن مكان يجتمع فيه الناس عن طريق ممارسة درامية يحاكي فيها الممثلون موضوعات سياسية مهمة وكذلك مواضيع خاصة باحتياجاتهم الاجتماعية والمدنية، " فمسرح الشعب يجب أن يتميز عن غيره بحيث يكون إبداعاً معاصراً مليئاً بالحياة الحديثة، خاصة اللغة التي يختارها جموع المشاركين في العرض الدرامي بعيداً عن الخشبة الإيطالية². في مسرح مفتوح ومحفوف من كل جهة من طرف المشاهدين والتعبير عن كل ما يكمن في صدورهم، من مخاوفهم وذكرياتهم وآمالهم.

3-7 مسارح الأسواق: théâtre forain

مسرح الأسواق هو "تسمية تطلق على عروض وأشكال فرجة كانت تُقدم على هامش الأسواق التجارية وخلال الأعياد الدينية منذ القدم وفي كل الحضارات"³. أي معناه كل عرض درامي تُشاهده الجماهير الشعبية في الأسواق الشعبية أو مركز تجاري وبصريح العبارة هو انتباز مسرحي في مكان داخل السوق يشاهده الجمهور من أجل خلق جو فُرجوي من طرف المؤدين.

تُعتبر عروض مسرح الشارع شكلاً من أشكال المسرح الشعبي لأنها تجتذب جمهوراً متنوعاً ويتمثل الأداء التمثيلي فيها من عروض الخفة والايماء وعروض الدُمي من أشهر الأسواق التي كانت يُعرض فيها هذا النوع التمثيلي سوق سانجرمان في فرنسا وسوق ماي فير وبارتولومي في إنجلترا وسوق دانريغ في بولونيا⁴.

4-7 المسرح الاحتفالي:

"الاحتفال هو كشف عن إحساسات الانسان الداخلية، ويكون في الفرح كما يكون في الحزن وهو يتميز عندئذ بالآنية والتلقائية، فهو لا يُعبر غداً عن الشيء الذي يقع اليوم أو

¹Chantal meyer, plantureux, théâtre populaire, enjeux politiques de janrés à malreux (préface de pascal ory), France, Horizon, P30.

²IBD, P 31.

³باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 35.

⁴ينظر: بشار عليوي، مسرح الشارع، حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، م س، ص 49، 50.

وقع بالأمس"¹. إنه في حقيقته وجوهه تعبير جماعي عن حس جماعي، إنه تعبير يضطلع به الكل للتعبير عن الكل"².

ويمكن القول أن المسرح الاحتفالي يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالي"³، وبذلك كانت صفة الاحتفالية مرتبطة بالمسرح باعتبار أنه يعمل على إحياء فعل ما إنه يخلق تظاهرة آنية، تظاهرة تتم في حضور الجميع وبمشاركة الجميع"⁴.

وبالتالي فإنّ المسرح الاحتفالي يتوجه مباشرة إلى هذا المتلقي عن طريق إلغاء الحواجز والستائر والكواليس وبناء قواعد اللعبة في حضرته وأمامه وبمشاركته"⁵.

ويعني هذا السياق أن كل احتفالية خارج العمارة المسرحية في فضاء مفتوح يتلاحم فيه الجمهور مع المؤدين يعتبر تمسرحاً *théâtralité*، لذا المسرح والاحتفالية لا يؤديان إلا في أماكن مفتوحة نظراً لضخامة العرض وكثرة المشاهدين، ولأن العلبة المسرحية لا تتسع لهذا النوع المسرحي.

لذا فإنّ الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس تقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصوراً جديداً للوجود والانسان والتاريخ و الفن والأدب والسياسة والصراع"⁶. ومن شروط المسرح الاحتفالي المشاركة فهي جوهر الاحتفالية وفكرتها المحورية والجماعية لأن المسرح لا يكون له معنى إلا بالجماعة والتلقائية. بحيث تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة كما نراها في حياتنا اليومية، إضافة إلى التحدي فهو شرط مهم في المسرح الاحتفالي بالنسبة للممثل وكذلك الإدهاش والشمولية و تعرية الواقع الاجتماعي"⁷

¹ محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، مصر، د ط، 1994، ص 119.

² محمد السيد عيد، م ن، ص 119.

³ محمود نسيم، المسرح العربي والبحث عن الشكل، فصول مجلة النقد والأدب، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 14، العدد 1، ص 83.

⁴ أسماء عجاتي، المسرح الاحتفالي، قراءة في بياناته، مجلة العلوم الاجتماعية تصدرها جامعة محمد بوضياف، المسيلة، العدد 28، السنة 2018، ص 121.

⁵ عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان، ليبيا، ط1، 1989-1990، ص9.

⁶

الاجتماعي¹ كل هذه الشروط المتباينة تؤدي إلى احتفالية مسرحية محضة وخالصة تجعل جمهور المجاميع في غاية الانتباه والتمحوص.

5-7 المسرح الحي: living théâtre

تأسس المسرح الحي عام 1964 من قبل جوليان بيك وزوجته جوديت مالينا، ويُعد هذا المسرح من أهم المسارح التجريبية التي حاولت أن تعيد الصلة بين المسرح والمجتمع². حيث قدّم المسرح الحي عروض مسرحية في الهواء الطلق وكل الفضاءات المفتوحة الخارجة عن الأطر والقواعد الأرسطية التي "حققت تفاعلا كبيرا بينها وبين الجمهور وتمثل ذلك بحالة العناق ما بين الممثلين والجمهور"³، يقول بيك: "نحن الذين نقف على خشبة المسرح لأن نعكس نفسية كل فرد من أفراد الجمهور، كل إنسان تراه في الطريق شكل الواقعية، أو الهابننغ* happening الذي لا يُحب أصحابه أن يسموه بالمسرحية أو حتى العرض المسرحي، إلى مركز"⁴. وهنا تجدر الإشارة إلى نفس التعاليم الذي دعى بها آرطو صاحب نظرية مسرح الفشوة، دعى اليهما أيضا جوليان بيك وهنا نستنتج أن المسرح الحي هو تجربة هامة تتعدى بل وتتجاوز مرحلة ما بعد المسرح الحديث.

يُقدر العروض التي قدّمها المسرح الحي في الشوارع والأماكن العامة بأكثر من 140 عرض انطلاقا من إعلان بيك بأن ضرورة الذهاب إلى الشارع تنطلق من ضرورة تحطيم العمارة التي تفصل بين البشر⁵. وهنا تقتضي الضرورة القصوى لهذا النوع من المسرح المفتوح هجر كل الطرائق التقليدية ومعاداة الأرسطية، فيتحقق عرض مسرحي معاصر يستطيع المشاهد من خلاله اكتساب الثقافة المسرحية والمتعة المشهية.

¹ ينظر: عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، م ن، ص 123-124-125.
² شانك ثيودور، ما وراء الحدود، المسرح الأمريكي البديل، ج1، تر: سامي خشبة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2008، ط1، ص 191.
³ عقيل مهدي يوسف، فكرة الإخراج، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ط1، 2011، ص37.
* الهابننغ happening هو نوع من النشاط المسرحي الذي لا يستخدم نصا أو برنامجا محددا مسبقا (في أحسن الحالات سيناريو أو طريقة استخدام)، وهو يقدم ما يسمى على التوالي "حدث" عند جورج بريخت و"فعلا" عند بويس. نقلا باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 265.
⁴ سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص 215.
⁵ بشار عيوي، مسرح الشارع، حفرات المفهوم والوظيفة والنتاج، م س، ص 68-69.

6-7 مسرح العرائس théâtre du marionnettes

مما لا شك فيه أنه توجد عروض مسرحية فضاءها مفتوح ولا تؤدي إلا في وضوح النهار، وقد لا تأتي بغتة في أماكن مُمتلئة ومزدحمة بالناس أو تُحدّد هذه العروض بتوقيت زمني معين في مكان مفتوح خارج الأطر التقليدية للمسرح، إنه مسرح العرائس أو بصفة أخرى عروض الدمى، فهي "شكل من أشكال العروض تكون فيه الشخصيات عبارة عن دُمى بدلاً من الممثلين الحقيقيين"¹. "تأسس هذا النوع من المسرح على يد بيتر شومان" ويُسمى أيضاً مسرح الخير والدمى نسبة إلى التلاحم والمشاركة من طرف الجمهور في العملية الدرامية². فهم يُشاهدون الدمى على قارعة الطريق أو جلوس في الأرض أو حتى وهم يأكلون ويشربون، فهو مسرح خالٍ من كل التعقيدات أو الصعوبات التي تواجه الجمهور.

"تتكون فرقة مسرح الخبر والدمى من عدد من الأشخاص يتراوح عددهم بين 15 و100 شخص وذلك حسب الحاجة"³. وغالباً ما تستند عروض الدمى إلى كنفاه* محددة تترك حيزاً للإرتجال ولمخاطبة الجمهور، حيث الأدوار تؤدي شخصيات نمطية مثل شخصيات الكوميديا ديلارته"⁴.

لقد "وجد المخرج الألماني بيتر شومان أنّ جمهور الشارع هو المفتاح الجوهر في عروض الفضاء المفتوح، إنّه فضاء مسرح جديد للعرض يمكن الحصول عليه بسهولة"⁵. لأن بسهولة⁵. لأن "الفضاء الوحيد الذي رفضه شومان دوماً هو المسرح التقليدي"¹ وهنا يتبدّى

¹ ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، م س، ص 210.
* بيتر شومان (بالإنجليزية Peter Schumann) هو مُحرك دُمى ومخرج أمريكي ولد في 11 يونيو 1934 في بلدة في بولندا.

<https://ar.m.wikipedia.org> 39:16 à 05-06-2023.

² بشار عليوي، مسرح الشارع، حريات المفهوم والوظيفة والنتاج، م س، ص 62.

³ بشار عليوي، م ن، ص 61.

* كنفاه مصطلح مأخوذ من الإيطالية cameraccio وتعني في مفردات المسرح مجموعة المشاهد والمواقف الدرامية والمضحكة التي كان الممثلون يبنون عليها ارتجالهم، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، م س، ص 266.

⁴ مسرح الشارع، حريات المفهوم والوظيفة والنتاج، م س، ص 211.

⁵ ينظر، بشار عليوي، مسرح الشارع، م س، ص 62.

أهمية وإحقية المسرح المفتوح التي تتمثل مهمته في شمولته الأدائية ونقل المحمولات الفكرية دون عناء ونصب، والغاية الكبرى منه إسعاد الجماهير وإمتاعهم خاصة و أنه مسرح موجّه للأطفال وهذا ما لا يستطيع المسرح العلبوي، لأنه يركز على دعامة أساسها تربية النشأ وزرع البذور الصالحة في عقول الأطفال، وجعلهم يستندون من خلال المسرح المفتوح إلى صقل المواهب وحُب المعرفة وتحرير الفكر لديهم.

"وقد كان لابد لهذا المسرح من أن يتطور أكثر في الأسلوب والتقنية، ولهذا بدأ باستخدام الطرق الفنية المتطورة التي توصل المعنى إلى المتفرج الصغير فهو نافذته التي يطل منها للتعرف على الحياة².

وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من العرائس المتحركة هي:

أ- العرائس المتحركة باليد؛

ب- العرائس المتحركة بالخيوط؛

ج- العرائس المتحركة بالعصا³.

فالعرائس المتحركة باليد تُسمى أيضا بعرائس القفاز وهي أبسط العرائس وأسهلها في صنعها وتحريكها وهي أحسن وأحب أنواع العرائس بالنسبة للأطفال⁴.

إنّ الدراما في المسرح المفتوح لها أثر بالغ في عصرنا الحديث في جذب الجمهور بمختلف طبقاته، كما أنّ الأداء التمثيلي في الشوارع والمساحات الخالية سهلت في ترويجه وشهرته خاصة أنّه يتنافى والمسرح التقليدي، فمسرحته تحقق المتعة والفرجة من خلال

¹ م ن، ص 62.
² ينظر، جان ألكسان، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري، 159-1969، تجربة رائدة في مسيرة المسرح العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ك1، 1988، ص 120.
³ نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، الدار الإصدار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 33.
⁴ ينظر: حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1991، ص 252.

التواصلية والاشتراكية بين الممثل والمتلقي، إنه المسرح الواقعي الذي يحمل بين طياته الفكرة الإبسنية، مسرح المواجهة الحقيقية الممتلئة بالروح الثقافية من المهم أن نضع أمام أعيننا دائماً، أن المسرح المفتوح يهتم بالإتقان التمثيلي، ففيه تتكامل الصورة المشهدية من احترافية وارتجالية الممثل وكل قدراته الذهنية والجسدية وإبرار كل المواهب الفنية لديه، من أجل إبراز العلاقة المباشرة بين الممثل والجمهور، فالمسرح المفتوح يُنمي التذوق الفني ويمنح الشعور بالتوازن والرضا ويثري المعرفة والخيال خاصة وأنه لا يتقيد بالعمارة المسرحية وشروطها.

أدى الاكتشاف الجديد إلى ظهور فضاءات جديدة للمسرح المفتوح، كما أدى كذلك إلى التنوع في الكتابة والإخراج والتمثيل، فكان مسرح الحلقة والمقهى والمسرح التحريضي والسياسي منبعاً مهماً في التنوير الفكري لدى الناس، وأصبح المسرح لديهم كـرغيف الخبز وشرب الماء لإشباع أرواحهم ترفيهياً وتثقيفياً.

المبحث الثالث: أساليب الأداء التمثيلي في مسرح الفضاء المفتوح

1-الإرتجال l'improvisation:

الارتجال "تقنية الممثل الذي يؤدي دوراً غير متوقع من دون استعداد مسبق و"مبتكر" في خضمّ الفعل المسرحي"¹. ومعنى هذا أنّ الارتجال يعدّ تقنية أدائية فجائية لا تسبقها أي تحضيرات أو تمارين إنّما يُبأشرها الممثل الموهوب أثناء تأديته لدوره من أجل تنمّة فكرة المشهد المعبر عنه.

وهناك مستويات متعددة للارتجال كابتكار نص انطلاقاً من نسيج تصميم أولي معروف ودقيق ونجده في "الكوميديا ديلاتي" وكذا اللعب الدرامي انطلاقاً من موضوع معين، وقد عُرف هذا الأسلوب منذ القديم عندما كان يحتفل اليونانيون أمام المعابد الدينية بوفرة المحصول الزراعي، فكان المؤدّون والراقصون يقومون بحركات عفوية وارتجالية لتمثيل بعض المشاهد.

بصيغة واضحة هو حرية الأفكار والأفعال والحركات الجسدية والأداء المحترف التلقائي، وهذا ما نصّ عليه البولندي (جيرزي غروتوفسكي) والمخرجة الشهيرة (أريان منوشكين) وفرفت الإبداعية الارتجالية التي كان لها الدور الكبير في تأسيس مسرح الشمس الفرنسي².

يعود أصل كلمة improvisation في الفعل الإيطالي improvisare الذي يعني ألف شيئاً ما دون تفكير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية improvisus التي تعني ما هو غير متوقع³. وفي اللغة العربية ارتجل الكلام يعني تكلم به من غير أن يُهيئه. وقد كان اللعب الارتجالي مع باكورة الفن المسرحي عند بروز الممثلون الجوالون Jongleurs وفي أداء الإيمائيين الرومان وكذلك عن المدّاح والحكواتي⁴.

إن الارتجال مصطلح يتعلق معناه بالناس العاديين الذين يقومون بأساليب عفوية وغير مقصودة ولهذا السبب عد الارتجال ناقصاً وسهلاً، وقد ورد عند ابن رشد أنّ "الأنقص من

¹ باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 283.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 283.

³ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 19.

⁴ ينظر: ، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 20.

الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان، لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً¹. ومن بديهية هذا السياق يتوضح لنا أن الارتجال يضم جميع الفئات من المجتمع ولا يتقيد أبداً بالفئة المثقفة وأصحاب الفن فقط، و" طبعاً هذا الارتجال كان نسبياً كون الممثل المعني يكون قد اكتسب عبر الزمن رصيماً من الدعابات والحوارات والملاحظات ويقوم بتجديدها بصفة دائمة"².

وبناءً على ماسبق فقد كان (سنتسلافيسكي) يبسط معطيات الدور وأفعاله بشكل عام ثم يمر بسرعة إلى التجريب عبر الارتجال ويؤدي الأمر به في النهاية عبر الأسلوب الأدائي الارتجالي الركحي إلى تبلور رؤية نشطة وأمينة للدور³. وهذا طبعاً لأهمية هذا الأسلوب في تطوير قدرات الممثل المسرحي.

وهنا يُبرز لنا المخرج الروسي مهارة الممثل الارتجالي الذي يدرك أنّ الحرية الحقيقية تتحقق لديه من خلال المزج بين أشكال الارتجال فالأول ينشأ من الحرية الكلية للممثل والثاني أخذ بعين الاعتبار العناصر المعطاة والعناصر التي يتم بناؤها⁴. يعني الارتجال الذي يبتكره الممثل من نسج خياله وأدائه، وهناك الارتجال أو الحركة المدروسة والمُتمرن عليها كأسلوب ارتجالي يقوم على التحضير قبل المشهد.

ومنه نستخلص أنّ عنصر الارتجال في العملية الدرامية لا بدّ منه فهو مصدر الإلهام لدى الممثل في شد عقول النظارة وبالتالي نجاح المسرحية وتحقيق الفرجة المسرحية.

1-1. التمثيل الارتجالي:

¹ أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1999، ص 31.

² Voir : O.dramla, « istoria teatrului universal », éd, soeculumi.O, Bucuresti, 2000, P56.

³ ينظر: عبد المولى محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، م س، ص 94.

⁴ ينظر: بيتر بروك (الباب المفتوح)، أفكار في المسرح والتمثيل، م س، ص 67-68.

يستوجب على الممثل الارتجالي أن يتَّبَع مجموعة من التمارين لكي يتسنى له الأداء في جميع العروض دون أن يتلقَى مشاكل تُعيق فنّه التمثيلي وخاصّة في المسرح المفتوح، ولزماً عليه أن يكون مُلماً بمجموعة من النقاط المهمة نجملها في ما يلي:

- في المسرح الارتجالي " يجب على اللاعب دائماً أن يرى ويوجه كل الفعل نحو زملائه اللاعبين وليس للشخصية التي يلعبها"¹. بمعنى أن يكون التمثيل جماعي على حسب نوع الدور الذي يؤديه الممثل. إذا يجب أن ينبه أصدقائه الممثلين بنوعية الشخصية التي يلعبها وبالتالي يُسهل عليهم فهم أفعاله المسرحية.
- "هناك حد مُعيّن يقف عنده الارتجال، بحيث ينبغي الحفاظ على الإيقاع المناسب"². ومثال ذلك نجده في المسرح الروماني القديم المرتجل.
- إنّ غرض الارتجال خلال عملية تدريب الممثل في التمارين المسرحية، يهدف إلى إعادة الممثل مرّة أخرى إلى تخومه الخاصة، والقضاء على المسرح التقليدي، وإيجاد أساليب مسرحية حديثة وسهلة المِران"³.
- ومن بين أولئك الذين نبغوا في فن الارتجال الممثلة الجميلة الموهوبة ذات الثقافة العالمية إيزابيلا أنوريني"⁴.
- "لا بد أن يكون اللاعب واعياً بنفسه في البيئة بشكل متساوي مع اللاعبين الآخرين، فهذا يعطيه هوية/ذاتية دون الحاجة لمُيول الاستعراضية"⁵. ومنه يتضح أنّه يجب على الممثل الارتجالي الابتعاد كل البعد عن النجومية على الرغم من اكتسابه لفنون ومهارات تمثيلية تُميزه عن باقي الممثلين، فلذا يجب أن لا يغوص في الأنانية والتألق ويتعامل مع أصدقائه بصفة احترافية.

¹ فيو لاسبولين، الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، أكاديمية الفنون، مصر، ط2، 1983، ص 90.

² ينظر: عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 29.

³ ينظر، المرجع نفسه، ص 267.

⁴ م ن، ص 39.

⁵ فيولاسبولين، المرجع السابق، ص 91.

• "الارتجال في حد ذاته ليس منهجا للتمرين، إنه إحدى نتائج التمارين"¹.

إذن التمارين التمثيلية بالنسبة للممثل وخاصة العمل المكثف والمركز يُفضي إلى أفعال تمثيلية دقيقة.

إن أسلوب الارتجال هو تجميع المشاركين الضروريين ووصف الفروق المعطاة وتوزيع الشخصيات، وبعد ذلك التفاعل، وكل شخصية ربّما أو ربّما لا تتعهد بتأدية دور محدد². ومنه إنّ الارتجال هو مشهد أصلي يؤدي بطريقة عفوية، وبدون إعداد ويمكن أن يقوم على نص المؤلف وهذا ما نجده في أعمال شكسبير، والموقف المتوازي ثم الأدوار أو المواقف المعاد ترتيبها³، وبالتالي إنّ كل ارتجال يمكن أن يمارس وظيفة ما، ولكن عندما يستخدم الارتجال بشكل حكيم فإنه يمكن أن يُصبح وسيلة هادفة عامة وقوية⁴.

2-1. الارتجال في فنون التمثيل:

"الارتجال في الفن هو محاولة الفنان المبدع في الوصول إلى بلاغة الخيال، الأدائي ارتكازاً على الخبرة العريضة في مجال التخصص مدعماً بتخصصات أخرى متصلة بفنّه، ويؤدي إبداع الممثل المرتجل إلى توجيه خيال المتفرج وتحفيزه على إكمال الصورة المجسدة أو المؤداة"⁵، وفي كل الأحوال فإنّ المرتجل المبدع يكون سيّداً للمادة التي يوظفها في ارتجاليتها لا خادماً لها، بحيث يكشف عن بصمته الفنية وعن سرعة بديهية وحضور طاغ⁶.

يقول س. إي مونتاج C.E.Montage (1867-1928): " إنّ الفنان يُعبر بحرية في فهمه للواقع، وبعدئذ يضيف إليه عاطفة صحيحة ليُمسك ويحدد بالكلمات أو السطور أو الألوان أو النوت الموسيقية أو أيّا ما كان جماله"⁷.

¹المرجع نفسه، ص 91.

² هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، (ج1، ج2) تر: محمد سيد، أكاديمية الفنون، مصر، ط2، 1992، ص 289.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 289، 290.

⁴المرجع نفسه، ص 295.

⁵أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004.

⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص 297.

⁷ س.إي.مونتاج، مذكور عند إدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعمال، المرجع السابق، ص290.

ونحسب هنا أن الارتجال لون من المسرح المعني بالأداء و لا شيء سواه، إذ أنّ أي شيء بمجرد ظهوره على خشبة المسرح تُفقد صفته الأولى: يبدأ اكتساب المعاني، قيمته الاستعمالية تتغير، وأحيانا تزول بفعل قيمته الدلالية ومع كل فالمهم ليس فيما يعنيه الشيء بقدر طريقته في اكتساب المعاني، وفي مسار المعاني الذي يُعديه طول فترة العرض¹.

وإذن نستنتج أن الممثل المسرحي الارتجالي ينجز عرضه المسرحي والأدائي اعتماداً على مخزونه المعرفي، وعليه فإنه يضطر في أغلب الأحيان إلى أن يتخذ أدائه بينه وبين المتفرجين من خلال الحوار المرتجل والعرض الارتجالي بُرهة من الزمن².

وما لم يكن مُسلحاً بالاكتمال الثقافي والمعرفي فلن ينجح في مواصلة أدائه الارتجالي³.

"وعلى سبيل المثال حينما يقول الممثل المرتجل بيتا من الشعر، رداً على هُزء الجمهور له وشتمه فيقول أثناء تأديته الارتجالية:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص * فهي الشهادة لي بأنني كامل⁴**

وإذن فإنّ الارتجال صيغة وتصميم لنقل الخبرات إلى ميدان الأعمال، والتعلم، والعلاقات، والحياة، وهو تكنولوجيا وتقنية ونظام معاً، وتمارين وخبرات واستعدادات⁵.

ويوضح لنا المخرج الروسي (فاختانكوف) على مبدأ الارتجال في التمثيل بحيث: "أراد أن يستند العرض كلّهُ على الارتجال، وثم اقترح أن يكون ذلك ضرباً من ضروب تمثيل

¹ برنارد دور، العرض المسرحي المتحرر، تر: حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السادس، 1994، ص 151.

² ينظر: أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص 299.

³ أبو الحسن سلام، م ن، ص 299.

⁴ ينظر: م ن، ص 299.

⁵ روبرت لوي، الارتجال، كسب الناس والجماعات بالعفوية، تر: عبد الإله الملاح، مكتبة العبيكان، ط1، 2001، ص 34.

الارتجال"¹، يعني أنه أراد أن يؤسس للارتجال كأسلوب تمثيلي واجب على الممثل أن يتقنه حتى يقوم بدوره على أفضل حال.

أي معناه "التحضير الفني للتمثيلية المرتجلة بالدقة والجهد المكثف والصدق والصراحة أثناء البروفات التدريبية وهذا يمكن من احترافية الفن الارتجالي بالنسبة للممثل"².

2- أنواع الارتجال:

إن الارتجال مهارة فردية وأخيراً سواء كان ارتجالاً منفرداً (يقوم على ممثل واحد) مثل العزف الفردي، أو كان جماعياً (تشخصه مجموعة ممثلين متناغمة الأداء) مثل العزف الأوركستراي.

2-1. الارتجال الفردي:

يقوم على الاستجابة السيكولوجية الجسدية الفردية للموضوع، وهي المصدر الأساسي للتعبير الارتجالي جنباً إلى جنب مع الاستجابة الصوتية حالة ارتباط الموقف المسرحي المرتجل لتزامنهما"³.

3- الارتجال الجماعي:

يقوم على الاستجابة الفردية أولاً، وهي استجابات سيكولوجية صوتية وجسدية جماعية متناغمة بعضها بعضاً"⁴.

إن "المسرح الارتجالي يتطلب علاقات جماعية حميمية، لأنه من خلال إتقان المجموعة ولعب المجموعة تتطور المادة إلى مشاهد ومسرحيات"⁵.

¹ قاسم بياتلي، الإخراج وفن المسرح، الطليعة الأولى في إخراج المسرحي في أوروبا، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص 243.

² ينظر: قاسم بياتلي، الإخراج وفن المسرح، الطليعة الأولى في إخراج المسرحي في أوروبا، م س، ص 243.

³ أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص 306.

⁴ المرجع نفسه، ص 306.

⁵ فيولا سبولين، الارتجال للمسرح، المرجع السابق، ص 47.

والأداء التمثيلي وخاصة العروض المفتوحة على مختلف وتنوع الجماهير يعتمد على الإبداع الجماعي Création Collective، إذ أنّه فن جماعي بامتياز¹.

¹ باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 153.

4- المسرح الإيمائي والفضاء المفتوح:

4-1. مفهوم الإيماء المسرحي: Mime/Pantomime

الإيماء هو "فن التمثيل الصامت، وتستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة والإيماءة ووضعيات الجسد وتعابير الوجه بعيداً عن الكلام"¹، وكلمة إيماء باللغة العربية مأخوذة من اللغات الأجنبية Mime وPantomime ومأخوذة من اليونانية Mimos وهي المحاكاة، وكلمة بانтомيم باليونانية Pantomimos التي تعني الممثل الذي يحاكي أي شيء"².

"الإيماء قديماً كان عبارة عن "عرض مرئي وسمعي" لكل ما يمكن تقليده سواء بواسطة الصوت أو الحركة: تقليد حركات التجديف، والألعاب البهلوانية، وركوب الخيل، والكرنفلات، وأعياد النصر..."³.

والمسرح الإيمائي هو أسلوب شائع منذ القدم وحتى في عصرنا الحديث، فقد استعمله ممثلون ومخرجون في فن المسرح والسينما، ففي المسرح نجد الممثل الإيمائي الشهير مارسيل مارسو (1923) والمخرج الفرنسي جان لوي بارو (1910-1993)، وكذلك في السينما نجد الممثل الكبير شارلي شابلن (1889-1977) البارع في التمثيل الصامت، وهناك مخرجون في المسرح رأوا أنه لا مناص من إدخال هذا الفن في مسرحياتهم وعروضهم الأدائية وخاصة التي تلعب خارج جدران المسرح.

4-2. الجسد والإيماء:

لقد اهتمّ المخرجون المعاصرون بجسد الممثل وأهميته البارزة في جمالية العروض المسرحية وخاصة أن جسد الممثل يحمل بين ثناياه الكثير من الايحاءات والرؤوس التي تتأتى عن طريق الحركة والفعل، ونجد في هذا الصدد المخرج الكبير فيسفولد مايرهولد صاحب

¹ مارس إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 87.

² ينظر: م ن، ص 87.

³ باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 375.

نظرية الشرطي، يؤكد على أنّ الحركة الجسدية المتمثلة في الإيماءة والإشارة لها دور كبير في عروض مسرح الفضاء المفتوح وهنا يقول: "إنّ فاصل الصمت مُغر للغاية، فهو يعطي إمكانية الأداء وخاصة إذا كان الممثل يتمتع بأداء إيمائي"¹. وهنا نجد أنّ مايرهولد استخدم فن الأداء الصامت وأشاد به حقّ الإشادة في عروضه المسرحية.

وهذا الفن تطرق إليه المخرج الانجليزي "جوردن كريج" حينما قال: "كل الدراما العظيمة تتحرك في صمت... كل الطبيعة تكون صامته عندما تقوم بفعل، ولا يمكن للكلام أن يأخذ مكان الفعل..."²، ولم يكن اهتمام "مايرهولد" بالحركات المأخوذة من المسرح الياباني بمحض الصدفة والتقليد بل لما وجد فيها من إحياء وجمالية، لأنّ أداء الممثل الإيمائي يقتصر عنده على أهمية فيزياء الجسد"³.

5 - الفرق بين الميم والباننوميم والدراما الإيمائية:

5-1. الدراما الإيمائية: Mimodrame

"هي جنس مسرحي قائم لا على الكلام المنطوق بل على أشكال وأدوات التواصل، الغير اللّغوي"⁴، "وهذا يستوجب من الموميء المؤدي مؤهلات خاصة وقدرة عالية على التعبير عن فكرة أو شعور أو وضعية بواسطة تقاسيم الوجه والتموقع في الفضاء، ولغة الجسد عُموماً"⁵.

ومن أهم الأمثلة عن الدراما الإيمائية نجدها في مسرحية "أفعال بدون أقوال" لصامويل بيكيت، ومسرحية الحصان لجُون لويس بارو، ومسرحية المعطف لمارسيل مارسو.

5-2. الميم Mime والباننوميم Pantomime:

¹ فيسفولد ما يرهولد، في الفن المسرحي، ج2، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1979، ص 49.
² لبيهارت توماس، فن المايم والباننوميم، تر: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب 2، 1995، ص 141.
³ ينظر: صبري حافظ، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 196.
⁴ التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، المعاجم 3، ج1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، السعودية، ط1، 2017، ص 126.
⁵ التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، م ن، ص 127.

هناك كثير من الشروح للفرق بين الميم والباننوميم، تقوم إحدى النظريات بتعريف "الباننوميم" على أنه كل عروض المايم الكوميديّة، و"المايم" على أنه كل العروض الجادة¹، وتُعرّف نظرية أخرى "الباننوميم" على أنه شيء يُؤدى بأسلوب الحركة الواسعة والغير مقيدة، و"المايم" على أنه أي شكل يُؤدى بأسلوب الحركة الدقيقة².

نستنتج أن المايم والباننومايم يشتركان في خاصيّة التمثيل الإيمائي الصامت وهذا ما يحتاجه هذا النوع من الأسلوب، إذ أنه مُهم جداً في تلك العروض التي تُؤدى في الشارع وفي الأسواق وفي الأمكنة الخالية لأنه يتطلب ممثل فنان وبارع وإلى جمهور يُحيط به، لأنه خالٍ من كل الديكورات المسرحية.

3-5. أساليب التمثيل في المسرح الإيمائي:

الجسد مادة الممثل الأولية في إنجاح العملية الدرامية، فقد "قام" ديكر "بربط ابتكاره المسمّى (المايم الجسدي) بالجسد، الذي اعتبره العنصر الجوهرى لأداء الباننوميم"³. فالمهارات الجسدية قد تتراوح بين لعب الأكروبات والباننومايم، المسرح الصيني التقليدي، وبين اللغات الجسدية للرقص والإيماءة كما نجدها في المسرح الهندي القديم⁴.

التمثيل الصامت يعتمد على قابلية الممثل على التذكر واستعادة الذكرى، فعلى الممثل أن يتذكر ماهية المادة الحقيقية التي تظهر في قصة، وعليه أن يعيد خلقها كما لو كانت حقيقية وقد يمارس الممثل الصامت كثيراً من الصفات الحيوانية، فعليه أن يتذكر تلك الصفات ويستعيد صورها في ذاكرته⁵.

¹ مراقين شپارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص 31.

² مراقين شپارد لوشكي، م ن، ص 31.

³ توماس ليبهارت، فن المايم والباننوميم، تر: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني (1790)، 1995، ص 59.

⁴ كليف باركر، الألعاب المسرحية، معالجة جديدة للتدريب المسرحي، تر: منى سلام، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، د ط، 2003، ص 2.

⁵ <http://www.ahali.iraqu.net/detail.aspx?c=culture&id=19954>.vue le lundi 21 mars 2022, H :13 :11.

ويضيف مارسيل مارسو 1923Marceau : "الأسلوب في فن التمثيل الإيمائي هو اختيار الخطوط ومعرفتها معرفة دقيقة، بحيث توضع في خدمة الفن"¹.

وعلى سبيل المثال: يصور الممثل الإيمائي المصنع والشجرة والماء والرياح أو النار بحيث يشير إليهم مُستخدماً ذكاءه في استرجاع أدوات الحياة.

الممثل البانتومي يجب عليه أن يجيد الرقص ويؤديه أداءً باهراً لكي يستطيع إيصال محتوى فنّه لأنّ الرقص له علاقة وطيدة بفن البانتوميم، يقول جان لوي بارو (1910-1993): "الرقص هو طفل الموسيقى، والبانتوميم هو طفل الصمت..."².

وهنا يتبين لنا أنّ الراقص والممثل الميمي يلتقيان في نقطة جوهرية مميزة في فن التمثيل المسرحي وهي الجسد.

تقول سوزان لانجر: "إنّ الإيماءات في الرقص ليست إيماءة حقيقية، بل مفتعلة، إنها حركة حقيقية فعلية، ولكنها تعبير ذاتي مفتعل"³.

وهذا يكشف لنا عن أهمية حركة الممثل الصامت إذ يستوجب عليه إتقانها جيداً، فهي الأداة التي تسهل عليه فنون الإيماءة وخاصةً عندما يتعلق الأمر في مسرح الفضاء المفتوح مثل مسرح الشارع ومسرح الهواء الطلق أو المسرح الحلقوي.

¹ أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص 306.
² باري رولف (تحرير)، كتابات في فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني الماييم، تر: سامي صلاح، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13)، 2001، ص 267.
³ مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، تصدير: مذكور ثابت، دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون، مصر، ط1، 2006، ص 135.

"السكون هو أيضا إيماءة"¹، فالممثل صامت وهو في الحقيقة يتكلم بالحركة والإيماءة، (وأيضا بالسكون)، وهو من ناحية أخرى يتكلم عن نفسه في حين أنه يلزم الصمت...².

ويؤكد المخرج والممثل الفرنسي جاك لوكوك على أهمية الحركة بالنسبة للممثل البانتومي، ففي مفهوم لوكوك أن فن البانتوميم هو البحث عن الديناميكية الداخلية للمعنى فالإيماء هو التوافق وصولاً إلى الفهم السليم...³، وتجدر الإشارة هنا أن يكتسب الممثل فن الارتجال المسرحي ويعتمد على تحليل حركة الجسد أثناء القيام بالعملية الركحية.

و يعتمد هذا اللون من التمثيل على الحركات الجسدية والإشارات بالأيدي أو الوجه فقط دون أن يصاحبه أي حوار أو كلمات⁴.

6- عروض الكوميديا الفنية وتجلياتها في مسرح الفضاء المفتوح

6-1. مفهوم الكوميديا دي لارتي: Commedia dell'arte

"كانت الكوميديا دل آرتي تُسمى قديماً ، الكوميديا الإيطالية أو كوميديا الأقنعة، ولم يأخذ هذا الشكل المسرحي الموجود منذ أواسط القرن السادس عشر، تسمية "كوميديا دل آرتي" إلا في القرن الثامن عشر، وكلمة آرتي تعني آنٍ واحد، الفن والمهارة وتقنية الكوميديين ومهنتهم وهُم دائماً محترفو المهنة"⁵.

¹ مدحت الكاشف، مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل م س، 141.

² حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح: اللغات المسرحية الغير كلامية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1987، ص 30.

³ ، المرجع نفسه، ص 147.

⁴ شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية الأصول: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2009، ص 330.

⁵ باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص 133.

أما تعريف الكوميديا عند أرسطو فهي: "محاكاة لأناس أurdياء أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألماً وأذى"¹.

والكوميديا عكس التراجيديا من ناحية الموضوعات والتجلي الفني فهي تحاول معالجة قضايا المجتمع بطريقة هزلية وساخرة، ولذلك فهب تحتاج من الممثل جهداً مضاعفاً من أجل تمرير أهدافها.

والكوميديا ديلارته مصطلح إيطالي يعني كوميديا الفن، تعود أصولها إلى عروض الممثلين الجوالين Jongleurs الإيمائية التي كانت تُقدم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخص ثنائيات الخادم والسيد"². والحديث عن عروض هاته الفرقة يقودنا إلى المسرحة في الشارع أي تقديم عروض أدائية في فضاء مفتوح يسمح لكل الناس من مشاهدتها، وهذا دليل قاطع على أن المسرح المفتوح وُجد منذ القدم، أي قبل المسرح المعماري، بعدما استحوذ هذا الفن المعقد على فضاء الشوارع دخل القصور والصالونات الفخمة لينتقل إلى الدول الأوروبية"³.

وتعبير "الكوميديا ديلارتي يدل، كما يقول الدكتور ميكيل سكيريلا، على شكل من الكوميديا، يميزه عن الكوميديات المكتوبة، إنه لم يُقدم ولم يكن من الممكن تقديمه إلا من قبل ممثلين محترفين، وقد تحدث عنه مورييس صاند ببساطة على أنه "الكمال بين

¹ أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1983، ص 88.

² ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 388-389.

³ عبد الناصر خلاف، فن الممثل عن أرسطو إلى ستانلافسكي، م س، ص 82.

المسرحيات"¹. ومن الملفت للنظر أنّ جميع الممثلين يرتدون الأقنعة (نصف قناع) باستثناء شخصية العاشق.

واتخذت الكوميديا ديلارتي لنفسها مكاناً على عربات الفرق المسرحية الجوّالة، في الوقت الذي كانت التراجيديا والأوبرا والميلودراما منهكة في ابتداع وسائل الإبهار البصري داخل القصور وأمام جمهور من النبلاء والطبقة الأرستقراطية"².

6-2. شخصيات الكوميديا دلارته:

"تتمثل شخصيات الكوميديا الفنية في بولتشيونيلا والكابتن والعجوزان بنتالون والدكتور والزّنيان أو الخادمان المضحكان هارليكان وبرغيل أو فرانكاتريبا، وجميعهم كانوا يلبسون الأقنعة"³، "عكس النساء التي لا تلبس الأقنعة وهنّ: دونا إنامورتا، والخادّات (فانتيسكا) والساذجات والخيليات والعابثات والسيدات البارزات حسب ما تتطلبه المناسبة، وكان العشاق في عداد الصنف ذاته"⁴.

¹ بييرلوي دوشارتر: الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1991، ص 9-10.

² Voir : Martine David, le théâtre, collection sujet, Ed :Belin, Paris, 1995, P34.

³ ينظر: بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، م س، ص 10.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص 10.

7- الإيقاع المسرحي من أساليب فنون الأداء:

7-1. الإيقاع المسرحي:

"الإيقاع Rythme هو كل فعل صوتي أو حركي يسمّى قيد إيقاعي، إذ أنّ الإيقاع هو تقييد الأداء بزمان محدد تقييداً جمالياً تقبله أذواق في مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً أو لهما معاً في حالة من توافق إيقاعاته مع إيقاعات الفعل الذاتية، وترفضه أذواق في مجتمع متلق له رؤية أو سماعاً في حالة تنافر مع إيقاعات المجتمع المتلقي الذاتية"¹.

"كذلك يعتبر الإيقاع من أهم العناصر المؤثرة في شكل تلقي العرض المسرحي، وهو العنصر الأساسي في خلق الانطباع الذي يتشكل عند المتفرج"²، "فهو يساعد على الأداء الركي للممثل من خلال سرعة الأداء ونشاطه"³، فالإيقاع كما يدرسه الممثل هو حركة الحدث سواء أكانت سريعة أم بطيئة وكثيراً ما يكون إيقاع المسرحية عاملاً هاماً في نجاحها أو فشلها"⁴.

7-2. أنواع الإيقاع:

7-2-1. الإيقاع المرئي:

"وهو ما تلمسه العين من النسب غير المنسقة وغير المنتظمة، و المتعاقبة في حيز مكاني، وهو يتحول إلى إيقاع فني عندما يُنظمه الفنان ويُنسقه في لوحة أو عرض مسرحي أو (سينمائي) مُركب العناصر"⁵.

7-2-2. الإيقاع السمعي:

¹ أبو الحسن عبد الحميد سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفا لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2004، ص 10-11.

² ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 86.

³ ينظر: شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية الأصول، النص المسرحي، م س، ص 336.

⁴ سمير سرحان، كاتبات في المسرح، دار غريب، القاهرة، ط1، 1999، ص 207.

⁵ أبو الحسن سلام، م س، ص 09.

"وهو ما تلمسه الأذن من الأصوات غير المستقة، غير المنتظمة والمتعاقبة في حيز زمني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، يرق أو يغلط حسب العاطفة ودرجة الانفعال والتدفق"¹.

ولما كان المسرح فن الصوت والحركة والشعور الحاضر في الأداء وفي الاستقبال في آن واحد معاً، فقد ضمّ بين جوانحه الإيقاعين معاً، مضافاً إليهما إيقاع الجمهور المتلقي بالحضور.

7-3. الأداء المسرحي:

"اقترح إيريك مكدونالد Erik Macdonald في الدراسة التي قام بها عن مسرح ما بعد البنيوية post-structural stage أنّ فن الأداء قد فتح في شبكة العروض المسرحية مساحات لم يلتفت إليها أحد من قبل، فهو يجعل التصنيفات التي يضعها تتحول إلى معضلة. ولهذا فهو بالتالي يضيف بالضرورة عملية التأمل النظري إلى ديناميكية المسرح"².

"إنّ التمثيل والأداء المسرحي هما تعبيران يستخدمان عادة بشكل متبادل وبينهما قد يكون هناك الكثير من الروابط بينهما"³، ومنه يتولد الممثل الجيد من أدائه الجيد.

الإيقاع المسرحي وتقنيات فنون الأداء هي أساليب حديثة ومعاصرة تساهم في بناء الأعمال الدرامية الناجحة وخاصّة المسرح المفتوح الذي يعتمد على الممثل الإرتجالي والكوميدي الفنان، واستخدام البانتوميم من أجل الولوج إلى عروض شاعرية غير تجارية هدفها الفرجة المسرحية والامتناع وتحقيق المسرحية العامة للمتفرجين.

¹ أبو الحسن عبد الحميد سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، م س، ص 09.

² مارفن كارلسون، فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2002، ص 06.

³ هايزجوردون، التمثيل والأداء المسرحي، م س، ص 454.

الفصل الثاني

التجارب المسرحية الحديثة في الفضاء المفتوح

المبحث الأول : التجارب الإخراجية الحديثة في الفضاء المسرحي المفتوح

المبحث الثاني: الفضاء المسرحي المفتوح؛ الأشكال وعناصر العرض المسرحي

المبحث الثالث : تجربة آريان مانوشكين في الفضاء المسرحي

المبحث الأول : التجارب الإخراجية الحديثة في الفضاء المسرحي المفتوح

ساهم القرن العشرون في تأجيج الثورة على الساحة الفنية برمتها وكذا العلوم وتطوراتها في شتى الميادين، مما أفضى إلى تطور الفن المسرحي قلبا وقالبا في التأليف والكتابة والتمثيل والإخراج، حيث أدى الاكتشاف المهم في الاشتغالات التطبيقية والتجريب* المسرح ونظريات الدرامية المتعددة الروافد¹، إلى ظهور كوكبة من المتخصصين والمفكرين من مخرجين وكتاب وممثلين مسرحيين سهلوا حركه الفن المسرحي خاصة والفنون الأخرى عامه.

ومن المعلوم أن جل العمليات الدرامية تقام في فضاء داخل يتكون من العمارة التقليدية والتي يوجد بداخلها حال العرض وجمهور يراقب حركه الممثلين فوق خشبه التمثيل، ولما كانت الحركة والتطور المسرحي لفن الإخراج، من كل الإسهامات والتقاليد المسرحية القديمة بعرض الحائط، واتضحت الرؤية من زاوية مغايرة جعلت المذاهب والمدارس الفنية تؤسس للكيفية الصحيحة التي تجعل من المشاهد يتلقى عروضاً أدائية في فضاء مسرحي جديد ومغاير، لا يتفق أبداً مع قوانين المسرح الرباعي.

ومن أبرز الأسماء التي شقت لنفسها فضاءات مسرحية حديثة من خلال الممارسة التمحيصية والخبرات والمهارات الميدانية الإجرائية للمسرح والفن التمثيلي نجد أشهرهم المخرج المسرحي الروسي الملهم كونستانتين ستانسلافسكي الذي مازال الكثير يسير على نهجه في إعداد العرض والممثل، وذلك بتقويم الجهد الإبداعي المسرحي في منهجه وطرائقه التعليمية والتعلمية، إلى جانب ثلة أخرى من رجالات المسرح الحديث أمثال فسفولد مايرخولد وغروتوفسكي وآرطو وكريج وأبيا وبريخت وغيرهم، ممن حاولوا استحداث مسرح جديد من خلال وضع قوانين وأسس فن التمثيل والإخراج المسرحي، خاصة في مجال الفضاء المسرح

* التجريب (expérimentation) يقول بافيسي معرفه التجريب: هو موقف الفنانين إزاء التقليد، وإزاء المؤسسة المسرحية وبالتالي إزاء الاستغلال.

¹ خوجة بوعلام، الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي، اطروحة الدكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعته وهران، الجزائر،

الخارجي، أو مسرح الفضاء المفتوح " الذي انتقل حرفيا الى الشوارع، وقد تعرض الى الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذي أصبح يتم في الهواء الطلق وفي وضح النهار¹."

ومنه فقد تعددت الفضاءات نتيجة للأبحاث العلمية المسرحية وفي هذا الصدد سنتحدث عن أنواع الفضاءات الركحية المعاصرة.

1-الفضاء المسرحي عند أنتونين أرتو:

يقول أنطونين أرتو*: سنطلب من الإخراج لا من النص أن يعني بتجسيد الصراعات القديمة² ويضيف قائلا: " لن نمثل المسرحيات مكتوبة لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع والمؤلفات المعروفة"³، من خلال السياقين يتبين ان المخرج الفرنسي أراد تنحيه نص المؤلف وقلل من حجمه واستصغاره،

أين وجود للنصف ظل الإخراج المباشر والتمثيل المباشر وهي سمة جديدة من أهم سمات العرض المسرحي تكمن أهميتها في الاتصال والتأثير مباشر بين الممثل والمتفرج.

وقد دعا إلى عدم الاكتراث نهائيا بالنص فأصبحت الكلمة المنطوقة والحركة مكانهما وكذا اللغة المسرحية التي تحمل بين ثناياها الإيحاء المباشر، كما أشاد على أهميه الممثل

¹ - ينظر جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، م س، ص.147

* انتونين ارتو (1896 - 1948): مخرج وكاتب ومنذر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السرياليه مؤلفا ومنظما، عام 1927 اسس مع روجيه قيتراك تراك مسرح الفريد جاري، وقدم عددا من المسرحيات السرياليه دخل مستشفى الامراض العقلية عام 1927 واخرج منها سنه 1946 قبل وفاته بعامين، قدمت الكتابة المسرح وقريته لسنه 1938. نادر عبد الله دسه، الاخراج المسرحي، م س، ص.71 .

² - انتونين ارتو، المسرح وقريته، تر: ساميه اسعد احمد، عربية، القاهرة، ط1، 1973، ص.170

³ - انتونين ارتو، ارتو المسرح وقريته، م ن، ص.80

القصوى، " ما دام نجاح العرض المسرحي متوقفاً على فاعليه وإدائه، وعنصر سلبي محايد، ما دامت مبادراته الشخصية في العمل مرفوضة".¹

في المسرح عنده " يجب أن يتحول الى لهيب ونار محرقه وطاعون بين البشر يجعلوا المشاهد يفقد سيطرته العقلية، ويعيش حالها فورية هدامة على الذكاء الإنساني".²

أي معناه الفضاء المفتوح والجو المفعم بالمسرح الشامل بين صرخة الممثل وإدراكها المعنوي والمادي من طرف المشاهد، انه المسرح الساخن ليس بالكنية الحرفية للكلمة بل مسرح الاستشفاء النفسي التطهيري*.

إن السريالية* عند آرطو تمكنت منه وفي أفكاره المسرحية، فهو " يرى أن نحرر أنفسنا من الواقع ومن كل الأمور المحتملة بل ومن كل منطلق".³

¹ - ينظر احمد سلمان عطية، الاتجاهات المسرحية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012، ص.81

² - john Elsom, Postwar British theatre, Rutledge and Kegan Paul, London, 1979, p 185

* التطهير جاءت من اليونانية purgation ha Tharsis أن التطهير هو احد اهداف المأساة ونتائجها التي بأحداثها الشفقة والخوف، تحدث التطهير خاصه بعواطف كهذه، باتريس بافي، معجم المسرح، م س، ص.110

* السريالية والمسرح: السريالية كلمه فرنسيه منحوتة من كلمتي = sur فوق و réalisme الواقعية، وهي تعني ما يتجاوز الواقع، للدلالة على تيار جمال ظهر في العشرينات من هذا القرن في فرنسا أولا ثم انتقل في اوروبا والعالم وكانت له تجلياته في الرسم والرواية والشعر والمسرح، ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص.251

³ - محمد اسماعيل محمد، مسرح القصوى من انتونين ارطو إلى بيتربروك، مجله المسرح، القاهرة، ع 17، ماي 1965، ص 40.

* مسرح القسوة: نادى به في مارس 1933، تعني كلمه قسوة العودة الى المعنى القوي للكلمة والصرامة، فهو مسرح خالي من الزيف لا عقلاني ولا منطقي، مصرح هجومي يتطلب المزيد من وعي الممثلين والجمهور، voir phyllies hartnoll, the concis oxford companion to the Theater, oxford University, paris, 1981, p24.

وهنا يعني مجابهة الفضاء الداخلي والابتعاد عن الزيف والتصنع والابتعاد عن الواقعية النفسية للمسرح، " لذا وجه إشراك الجمهور في العمل المسرحي إشراكا كاملا"، فالجمهور هو المفتاح الجوهرى لفن الدراما وبدونه لا تتم المسرحية، وهنا يتمظهر فضاء مشترك في اللعبة، فضاء مفتوح يتشارك فيه الجميع من اجل إعلان المسرحية المعلنة والتشويق والفرجة الفنية.

ومما زاد مسرحه تقريبا انه أطلق عليه مصطلح القصوى اي مسرح القصوى* وهذه القصوى لا يقصد بها الخشونة او القوة بالمعنى العام، بين انه " مسرح يبحث عن التعمق دون التقييد، ويتجنب التسلسل الطبيعي للقصة او النصر المكتوب، مضحيا من اجل الوصول الى المعرفة المباشرة والتلقائية...".¹

والفضاء المسرحي عنده ينص على " إلغاء خشبه المصلح والصالة معا، وحل محلها مكان واحد دون حواجز، لتحقيق الاتصال مباشر بين الممثل والمتفرج،² من هنا نستنتج أن عرضه أراد القضاء على المسرح التقليدي، فوجد أمكنة وفضاءات مفتوحة كالحظائر او المخازن أو المرآب لكي يتمكن الجمهور من متابعه العروض بصفه جماعية وهذا ما نجده في مسرح الشارع.

في الفضاء المفتوح عند عرض هو عبارة عن حركات ووقفات وصرخات في منتهى الدقة فيترك في المشاهد اثرا المغناطيسي سحريا".³

¹ - محمد اسماعيل محمد، مسرح القسوة من انتونين اربو الى بيتر بروك، م س، ص.39

² - ينظر، احمد سلمان عطيه، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، م س، ص.83

³ - ينظر، عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتابة الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2001، ص.258

روبرت بروتستين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة ابسون الى جان جينيه، تر، عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، د ت، ص.330

* جيرزي غروتوفسكي: (1933- 1999) Jerzy Grotowski (مخرج ومنذر ومدرّب مسرحي بولوني، صاحب نظريه المسرح الفقير pour theatre، ومؤسس المختبر المسرحي fheatrelaboratory، وإذا في مدينه رزيشوف Rzeszów وتوفي في وارسو مريضاً بسرطان الدم، درس التمثيل في كراكو وموسكو وبيكين، لكنه سرعان ما تحول الى الاخراج

والسحر هنا ليس المسرح الواقعي بل يفوق الواقع والطبيعة، يجعل المشاهد عنصر مهم في الدراما الارتودية، "فقد عدى الوظيفة الرئيسية لمسرحه هي طرد الاوهام والخيالات"، وبالتالي لا وجود للمسرح النفسي والعاطفي الذي يوهم المشاهد.

2-الفضاء المفتوح عند غروتوفسكي:

يعتبر المخرج البولندي جيرزي غروتوفسكي* من أفضل ما أنجبه القرن العشرون في مجال الفن الدرامي، فقد كان حبه لأبي الفنون أن جعله من رواد العصر الحديث في المسرح أداء وتمثيلاً وإخراجاً، خاصة وأنه جاء بقوانين سهلت مهمة العرض المسرحي للممثل كما سهلت أيضاً على الجمهور التمسرح والفرجة، وكسرت كل القيود والعقبات التي كانت موجودة في مسرح العلبة الإيطالية أو بالأحرى المسرح التقليدي، مما جعل الحركة المسرحية لها نكهة جديدة وطابع خاص اثري المسرح والمسرحين خاصة من جانب الفضاء المسرحي المفتوح، فقط " كان جزء اهتمامه بالأماكن التي تجرى عليها الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور، فمثلاً يحيط الممثلين بالجمهور على شكل هلالين منفصلين ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بين صفوف الكراسي أو صالة عرض فارغة ويكون المسرح خالياً من أي ديكور والاستغناء عن الإضاءة المسرحية¹."

تجدر الإشارة هنا من العلاقة الحميمة بين الممثل والمشاهد "وعدم الفصل بين المنصة وصالة العرض حيث يجعل الجمهور عنصر فعال بل مشارك في العملية المسرحية"².

ومما تقدم يتضح أن المخرج البولندي يهدف " من محاولاته المسرحية في جعل الفضاء التمثيلي مفتوحاً، حيث نص أن يكون اللقاء في العرض المسرحي أشبه بحلقه صوفيه، أو

المسرحي وكان أول عمله في عام 1957 " الكراسي chairs" ليوجين يونسكو، الموسوعة العربية، جيرزيغروتوفسكي، الرابط arab-ency. بتوقيت 24 أوت 2023 على الساعة التاسعة مساءً.

¹ - ينظر، نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، م س، ص. 88

² - ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص. 198

طقس من الطقوس الدينية البدائية التي لم تعتمد المناظر المسرحية ولا الملابس ولا المكياج، ولم تعتمد أيضا على خشبه مسرح منفصلة عن الجمهور¹ وهنا يتبين أن المسرح الفقير عند غروتوفسكي هو مسرح يتواضع عن جميع المفردات الأساسية للعرض أهمها على الإطلاق عنصر الإضاءة، ويبحث عن خشبه المسرح مفتحة وملتصقه بجمهور المسرح.

أساليب إعداد الفضاء المسرحي والممثل عند غروتوفسكي:

"اطلق على مسرحه اسم المسرح الفقير في مواجهة ما اسمها المسرح الغني وهو المسرح الشامل، واشترط مسرحا صغيرا من حيث مكان العرض وعدد ممثلية وعدد مشاهديه بحيث لا يزيد في العرض الواحد عن عشرين متفرجا².

إلى المكان المرموق أو الأساسية التي يقوم بها الممثل الذي لابد أن يعتبر عصب الفن المسرحي³ كما أكدته غروتوفسكي، فهو "يرفض التجميل أو المكياج على المسرح ويعتمد الممثل عنده على التعبير بعضلات وجهه يشكلها كيف يشاء، ويتصرف تصرف تلقائيا في تناوله للأثاث أو المنقولات تماما كما يفعل الطفل، في أرضيه المسرح تصبح بحرا أو منضدة أو ظهر مقعد أو زنزانة وهكذا".⁴

هنا يتبين أن المنهج الغروتوفسكي يركز على دعامتين أساسيتين وهي الممثل والمتفرج وكل العناصر الأخرى المكمل للعرض المسرحي من سينوغرافيا وأضاءه وديكورات لا تمت صله إلى الفن التمثيل بل هي عبارة عن بهرجة وعناء وإثقال تشوش عقل المتفرج كما تخلق صعوبة للمخرج المسرحي من خلال إعداد الدراما تورجي للعرض.

¹ - احمد سلمان عطية: الاتجاهات المسرحية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص. 206

² - جلال الشرقاوي، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012، ص. 344- 345

³ - جلال الشرقاوي، م ن، ص. 345

⁴ - كمال الدين حسين، المصطلح التعليمي والمصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 2005، ص

يؤكد غروتوفيسكي أنه "يجب على المخرج أن يوحي للممثل بالصوت والإشارة، لا بالتمثيل أمامه، وأن يكون المخرج أكثر قدسية من الممثل لكي يكون معطاء كما يجب على المخرج أن يكون ملماً بآخر ما وصلت إليه أبحاث علم النفس¹."

كما أيدّ ابتعاد عن النص وإهماله وتحويله إلى لا شيء وأن الممثل يؤدي دوره على تفسير المشاهد ومسرحة الأحداث، لأن الممثل هو المخرج الحقيقي للمسرحية والمشاهد هو الممثل في نظره،² "ويختتم غروتوفيسكي رأيه بأن الروائع الفنية تقدم على أساس تجاوز القوانين"،³ وهاته القوانين هي التي كانت سائدة في المسرح التقليدي وأعرافه ومبدأ المنظور والوحدات الثلاثة، وتجاوز القوانين أي معناه مسرح خالي من كل مفردات العرض حتى الإضاءة والموسيقى المسرحية وعدم التكلفة المادي والمعنوي في الإخراج المسرحي.

الفضاء المفتوح عند ماكس راينهاردت:

مما لا شك فيه أن عروض المخرجة النمساوي ماكس كانت فخمه جدا وفضاؤه المعتمد للمسرحية احتل الشوارع والأماكن المفتوحة، نظرا للوسائل المبهرة التي كان يقدمها على خشبه المسرح، "فلم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية المتوافرة آنذاك وبدأ يقدم عروضه في أماكن واسعة فسيحة مثل السيرك شومان وأمام الكاتدرائيات لا سيما كاتدرائية⁴ سالبورج (salburg) نظرا للأعداد البشرية الكبيرة التي استخدمها في التمثيل."

¹ - ينظر شكري عبد الوهاب الاسس العلمية النظرية للإخراج المسرحي، م س، ص. 199

² - ينظر شكري عبد الوهاب، م ن، ص. 200

³ - جيرزي غروتوفيسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ص 56.

⁴ - احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص. 59

كما "استطاع أن يجمع بين المسرح الإغريقي القديم وبين المسرح الحديث بتجاوزه إطار المنصة، بعد أن لمس إمكانات المسرح المدرج"،¹ "كما استخدم المنصة الدائرية المتحركة، التي مكنته من تقديم مشهدين أو ثلاثة أو أربعة مشاهد دون عناء في تبديل الديكور".²

أسلوب منهجه وإعداد الممثل المسرحي:

يرى المخرج النمساوي الذي حقق شهره عالميه في وقت وجيز "أن المخرج هو الإنسان الوحيد القادر أن يعرض المسرحية دون أي تدخل فني من الممثل والمدير المسرحي، فهو يرى أن النص المسرحي هو الأساس في التفسير"،³ "كما اهتم في عروضه بالتجانس الصوتي والحركة والموسيقى وقد حقق مكانه المخرج خاصة في الأعمال الرمزية والانطباعية، بأسلوب الكباريه في أداء وتقديم بعض العروض، وأكد أن العرض يجب ان يخدم النص وليس العكس"،⁴ وهنا يتمظهر ان كل وسائل وعناصر العرض هي التي تحقق المسرح والتأثير الفني حينما تتصهر في "كاللعب بالإضاءة وبالألوان وهذا يدل على التقديس السلطة المطلقة لحق المخرج في السيادة العرض المسرحي وهنا تنتهي مهمة نص المؤلف ويبرز بريق فن المخرج المسرحي".⁵

كما استعمل المخرج النمساوي راينهاردت "أغلي الأقمشة وأفخر الإكسسوار ومختلف الأساليب والطرائق سواء على المسرح الكبير (neuestheater) الذي كان يقدم أعماله لعامة الناس او العروض في المسرح الصغير (kleinestheater) من اجل الإبهار

¹ - نادر عبد الله دسه، الاخراج المسرحي، م س، ص. 144

² - ينظر نادر عبد الله دسه، م ن، ص. 144

³ - ينظر شكري عبد الوهاب، الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 119

⁴ - شكري عبد الوهاب، م ن، ص. 121

⁵ - ينظر سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص. 85

المسرحي"،¹ فقد برع "في إيجاد التكنيك الجديد في عروضه خاصة في بناء فورمه الجسم التكنيكية والفيزيكية للممثل".²

وفي هذا الصدد يشير احد النقاط الانجليز بوضوح: "اذا كان راينهاردت لا يقدم لنا الدراما الإغريقية فماذا يقدم؟ انه يقدم الراينهاردتية، جوهر الدراما كما استقر هو".³

وبين القول أن المسرح الراينهاردتي هو مسرح المسرح أو المسرحانية وهي توظيفه لكل ما يمتلكه الممثل من ارتجال وميمات وبانتوميم ورقصات وأغنيات ومهازل ومجون، يراد به المسرح المتكاملة من طرف الممثل من اجل إشباع رغبة المتلقي وإبهاره وجعله ليتمتع من خلال المسرحية.

الفضاء المفتوح عند برتولد بريخت:

"يهدف المسرح البريختي المفتوح إلى عدم الاهتمام بالعمارة المسرحية صالة العرض وعدم استخدام عناصر السينوغرافيا عندما تتم العملية المسرحية، لأنه يركز على المصدرين أساسيين في العملية الدرامية وهي الممثل والجمهور".⁴

وهنا يتجلى مضمون الفضاء الدرامي المفتوح في نظره من خلال "العلاقة الحرة والمباشرة بين المشاهد والممثل، لان الهدف الأساسي هو الإعلان عن شيء ما يقدمه الممثل الجمهور بهدف أن يؤكد للمشاهد انه في مسرح تعليمي وتوعوي، ان المسرح الثوري الذي يهدف الى التغيير والثورة".

منهجه في لإخراج والتمثيل:

¹ - نادر عبد الله، الاخراج المسرحي، م س، ص. 145

² - ينظر عقيل مهدي يوسف اسس نظريات فن التمثيل، م س، ص. 222

³ - عقيل مهدي يوسف، م ن، ص. 222

⁴ - ينظر، شكري عبد الوهاب الأسرية للإخراج المسرحي، م س، ص. 162 .

لقد جاء المخرج الألماني بقواعد جديدة في فن المسرح وبالتالي قضى على كل ما هو قديم وتقليدي، قد "عرف نظريته بالنظرية اللأرسطية التي قضت على الإيهام وكذلك حدث من الدراما الحديثة مسألة التطهير الأرسطي"¹ و"حذف المسرح البرجوازي وابتكر المسرح الملحمي الذي يتميز بأسلوب مختلف ومتميز في الأداء والتمثيل حيث يكمل فمه في خلق الدهشة بدلا من التقمص لأنه مسرح واقعي مرئي وجمهوره هادئ يتابع المشهد بدون توتر واضطراب وهذا ما نجده في المسارح الأخرى.

مسرح يعتمد على الحركة أكثر منه على التقمص ويكون الفعل الدرامي مبنيا من خارج الشخصية المؤدية أي الشكل الخارجي للممثل يجب أن يكون حاضرا،² فهو يمثل تارة وتارة أخرى يسرد الواقعة وهذا ما نجده في الملحمة.

فقد أثار " بريخت استهداف مخاطبه العقل العاطفة وتأويلات كثيرة تعتمد على المساحة الفارغة والتكشف البديع في مجال الفن المسرحي"³.

"يقول بريخت: أنا اينشتاين الشكل المسرحي الجديد"⁴ وهنا يكمل إبداعه وتطويره في تغيير المسرح من التقليد الأرسطي الإيهامي، وكسر كل القيود والأغلال التي جعلت المشاهد لا يرتئي إلى المسرحية الحقيقية، وجعل المسرح فضاء مفتوحا لكل من يحب المسرح ومن لا يحبه، فمبدأ التشاركية مع جمهوره وممثليه والعلاقة الحميمة بينهما جعلته عروضه تتبنى شكلا جديدا يتيح للمتلقي أن يكون عنصرا أساسيا في العرض بل يمكن أن يتحول إلى ممثل.

¹ - ينظر، شكري عبد الوهاب، م ن، ص، 162.

² - ينظر بريخت فلتر بنجامان، سلسلة أعلام الفكر العالمي، تر: أميره الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، باريس، ط1، 1974، ص 29 .

³ - ينظر رياض عصمة، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص. 228- 226

⁴ - جلال الشراوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، م س، ص. 216

"ويدعي بريخت أن طريقته في الكتابة والإخراج والتمثيل هي فقط التي تستطيع تقديم تعقيدات الحال الإنساني في عصر لم يعد فيه فهم حياه الأفراد¹."

يجب على المتلقي ان يقف موقفا سلبيا وان يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، فالتغريب المسرحي من أهم ما نادى به بريخت في منهجه التمثيلي فهو " عملية جعل الأحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئه المتلقي ووضعه على مسافة نقدية للنظر إلى الظاهرة بعين النقد من اجل التصحيح"²، أو بمعنى اخر هو " الخروج من الأمور المألوفة في الفعل المسرحي والتسلسل المعتاد ينفي وجوده، وينفصل ممثلا عن دوره لا بمعنى تناقضه مع دوره بل عرضه لهذا الدور وكأنه يعرض حادثه معينه يرويها او سال عنها محركا ذهن الجمهور بطريقه الاستفزاز لمحاكاته عقليا، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة أو يجيب عن تلك التساؤلات"³، أن تغريب أي حادثه ببساطه يعني تخلص تلك الحادثة من بديهيته ومألوفيتها واستبدالها بالدهشة أو الفضول، والعالم إذا عرض على انه غريب فلا بد أن يوقظ الرغبة في المشاهد على تغييره.

وفي سياق آخر لمفهوم التغريب verfremdung يتحدث قائلا: " يقصد بالتغريب أو التباعد القدرة على جعل المشاهد يقترب من الأحداث برؤية المنقبة ونقدية"⁴، ومعنى القول هو فهم المشاهد للحدث المغترب بصفه ورؤية دياكتيكية أي جدلية، وفك او نزع الطلاسم التي تكشف لنا هذا الاختراع وبالتالي من خلال التأويل من طرف المشاهد يعني هذا التغريب مما يدور إلى المشاركة الفعالة التي تحفز تفكيره النقدي في الواقع.

¹ - ينظر، جلال الشراوي، م ن، ص. 216.

² - نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرح، م س، ص. 77.

³ - احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص. 138.

⁴ - احمد سلمان عطية، م ن، ص. 138.

وكذلك الإضافة الجديدة للمسرح البريختي هي عنصر آخر مهم في العرض الدرامي وهو الجيست (guests) أي الحركات والايماءات الاجتماعية فهي عمليه تشبه بفكره توحد عناصر العرض،¹ إلى أن يكون الفعل المرئي والإيحاء والإشارة أقل عرضه للتزييف من اللغة،² أي معناه ان يكون الممثل اثناء تأديته لدوره أكثر إحياءا بحيث يقدم فعلا مرئيا مستعملا الإشارات والرموز التي يوحي من خلالها للمتلقي التمثيلية في أدق وأوضح معنى.

والجيست كذلك تعني " الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكشف ليس فقط بالوسائل السيكلوجية، بل عبر التصرفات والحركات أيضا، وهنا يظهر دور الممثل الفنان الذي يجعل من موقفه الارتجالية والحركية تساعد في تسهيل العرض المشهدي للمتلقي وكذلك جعله يدهش ويبهز من احترافية المسرحية³."

وفي هذا السبب يقول: " إن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"،⁴ ومنه قد أكد بريخت بأنه يشيد أساسا لمسرح يؤمه يشاهدون يأكلون اليوم " لحم العجل" أي أن المشاهدين أصبحوا طبقه واعية وتختار الأفضل، وتستطيع التمييز بين الرث والسمين⁵.

ويتجلى الحديث هنا عن أهمية الأسلوب التعليمي الذي أنار عقوله المتلقين بعدما كان اليأس والإحباط يسيطر على الجمهور فقد رد بريخت الاعتبار الكلي لفنه المسرحي وأصبح الجمهور يحتل المكان الأساسية في العمل الدرامي، بل اعتبر الجمهور هو الحلقة المفقودة التي من شأنها يكتمل العرض وفقدانها يعكر المسرحية.

¹ - نادر عبد الله دسه، م س، ص. 78

² - جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1994، ص 242.

³ - ينظر فريديريك اوين برتولدبريخت، حياته فنه وعصره، تر: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص. 170.

⁴ - برتولدبريخت، نظريه المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف التكريتي، وزارة الاعلام بغداد، ط1، 1973، ص. 72.

⁵ - عدنان رشيد مسرح بريش، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1988، ص. 202.

وأما التمثيل فالممثل بريختي يفصل نفسه عن الشخصية التي يصورها وعن الأشياء التي يفعلها ... انه تقريبا محاضر يقوم بشرح إضاحي ... يعرض ما فعلته الشخصية الموكلة إليه بنفس الطريقة التي يصف بها شاهد عام للأخرين الحادثة في الشارع دون أي تقمص عاطفي، انه يقدم شخصيته للجمهور بطريقه واقعيه بدلا من الشاعرية،¹ وأما بالنسبة لصالة العرض وخشبه التمثيل فلا بد من ازاله جميع التوترات والضغوطات للمشاهد البريختي ودمجه مباشره في العرض وهو ما سماه بريخت بالجدار الرابع.

يقول بريخت: " إن فكرة الحائط الرابعة التي تصوروا أنها تفصل المشاهد عن المنصة وهم إن أحداث المنصة تحدث فعلا دون متفرجين لابد من التخلي عنها ... يجب على الممثلين أن يتجهوا مباشره وان يتحدثوا إلى المتفرجين حديثا مباشرا²."

يتبين من هذا السياق ان مسرح بريخت يحث على الحميمية واللقاء المباشر في الدراما بين الممثل والجمهور، حيث يكون الممثل أمام الجمهور فقد يكون بجانبه ويمكن مصافحته والتكلم معه بل يعانقه ويسف له مجريات الحدث المسرحي قبل الشروع في فصول المسرحية ذلك يرتجل معه، فيصبح المشاهد أحيانا جزءا من التمثيلية، وهنا أشار إلينا المخرج الألماني انه لابد من كسر الجدار او الحائط الذي يبعد الجمهور عن أحداث المسرحية، وعندما تزول أوهام منصة التمثيل وفصلها عن حقيقة الفعل الدرامي يصبح للفن المسرحي نكهة وذوق جميل خاصة وان المشاهد يتحرر من مخاوفه، اذ يكتشف ويتولد لديه المسرح الحقيقي أو المسرح المفتوح القائم على التسلية والفرجة والمناقشة والتحليل وتبادل الأفكار والتساؤلات المبهمة وتحقيق المسرحية.

"لا شك أن سيره بريخت وممارساته الإبداعية والسلوكية معا، تطرح عدیدا من التساؤلات الغامضة الملتبسة، حيث لم تخب بعد وفاته بل ازدادت وكثرت"،³ وهذا دليل يقولنا إلى عدم

¹ - جلال الشرقاوي الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، م س، ص.223

² - جلال الشرقاوي، م ن، ص.217

³ - رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، م س، ص.229

الشك أبداً في صحة أقوال بريخت ومنهجيته المسرحية وفيما جاء به ولخصه في كتابيه الأورجانون الصغير الكبير الذين أصبح دستورهما في تعليم المسرح الحديث.

الفضاء المفتوح عند أدولف آبيا:

يعتبر المخرج المجدد السويسري أدولف آبيا من السابقين لفن المسرح، وجاء بفضاء يلبي حاجات المتلقي وقام بإصلاحات مسرحيه من أجل الظفر والنجاح في العمل الدرامي، لقد ابتكر عنصر الإضاءة المسرحية وجعله أساسيا في العرض.

أهم القواعد المسرحية التي وضعها :

"يرى آبيا على المخرج أن يتناول نصا مسرحيا حديثا، إذا أراد أن يخرج عملا ما، يتيح له هذا النص فرصه استغلال المنظر المسرحي والإضاءة والموسيقى والحركة وغيرها من عناصر العرض المسرحية الأخرى، اختيار هذه النصوص، تسجيلا لدرجة الرقبة الفنية التي بلغها المسرح¹".

وأطلق على مسرحه بالمسرح الشامل وهو "المسرح الذي تمتزج فيه عناصر التمثيل والمناظر والإضاءة والموسيقى والرقص والشعر، ويعبر بقوله: أن نظام تناغم (انسجام) (harmony) الحركة مع الموسيقى هو الوسيلة الفنية الوحيدة للوصول إلى الفن الحي"²، أي معناه الحركة المناسبة مع الفن الموسيقي وأدائهما الجيد يؤدي إلى المسرح التامة.

ويشير إلى أنها الممثل يمثل في الفضاء الخارجي الغير المشكل الأبعاد الثلاثة³، فالممثل في نظاره هو " صانع الأفعال والحركات الدرامية فهو العنصر الذي يتم بموجبه ضغط

¹ - محمد الطيب الحسيني، أدولف آبيا والإخراج المسرحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 28، السنة الثالثة حزيران، 1964، ص. 94 - 95.

² - جلال الشراوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، م س، ص. 188.

³ - عقيل مهدي يوسف، تسنى نظريات فن التمثيل، م س، ص 71 في

التكوين الفني على خشبه المسرح لخلق الانسجام بين العناصر التشكيلية الموزعة"¹، يتجلى من خلال هاته الفكرة أن الممثل يجب أن يمتلك مهارات عالية في فن التمثيل، وان يكون قادرا على مجارات الأحداث والانفعال والحركات وان يكون ذكيا في ربط الحركة مع الموسيقى والتنسيق بين كافة مفردات العرض المسرحي.

ويضيف آبيا بقوله: " مسرحنا هو أفق ممتد إلى المجهول إلى الفضاء اللا محدود، هذا الفضاء الذي ترون إليه أرواحنا بغية أن يستطيع خيالنا الاندماج فيه"² وهنا يبين أن مسرحه المفتوح يقصد به فضاء لا حدود له لا يمكن للممثل والمتفرج أن يستمتعا معا في المسرح بدون معيقات.

لقد اعتبر أن الإضاءة المسرحية هي أساس فن الدراما لان الضوء يعمل على تقويه التأثير الدرامي لكل من الممثل والمنظر، كما يعين على فهم الحكاية مثله مثل الموسيقى التي تقوم بتحسين مزاج المشاهد³.

فالإضاءة السفلية في نظره تمحو من الملامح الإنسانية كل تعبير وفي المقابل نجد أن الضوء المركب من الأعلى يستطيع أن يجعله الوجوه نموذجيه ناحية التعبير فيها كما يفعل النحات⁴، فالضوء هو أهم عنصر تشكيلي على المسرح.

فبواسطة الضوء أصبحت خشبه المسرح الممتلئة بالديكورات الثقيلة عارية وحل الضوء مكانها من اجل ذلك.

يعد آبيا أول من أبدع ديكورا ضوئيا أي ديكورات مكونه من الإضاءة مستخدما أجهزة الإضاءة النقطية اي المرتكزة على نقطه أو نقطه محدد¹.

¹ - احمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م س، ص. 43.

² - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص. 73.

³ - ينظر جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، م س، ص. 188.

⁴ - ينظر عقيل مهدي يوسف، م س، ص. 73.

ولالإضاءة المسرحية عند آبيا تأثير في العرض المسرحي لا يقل عن تأثير الكلمة المنطوقة وهنا يقول جيمس لافر: " لقد اهتم آبيا بالإضاءة خاصة لتغييره (الميزانسين) وبإحساسه بأهمية المنصة المنحوتة"،² ويضيف بها قائلاً: " مع الإضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به، فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل".³

ونستنتج مما سبق ومن ما لا شك فيه أن الفضاء المسرح المفتوح الذي جاء به المخرج السويسري أدولف آبيا هو فضاء الإضاءة الحديثة وحسن استعمالها فوق الخشبة يؤدي إلى مسرح متكامل يسوده المتعة والفرجة.

¹ - زينوبسيسترزلسكي، المسرح والبحث عن تقنيه جديدة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الاول، السنة الخامسة، 1985، ص.65

² - جيمس لافر، الدراما ازيائها ومناظرها، تر: مجدي فريد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963، ص.189

³ - جلال الشرقاوي، م س، ص.179

المبحث الثاني : تجليات مسرح الفضاء المفتوح عند بيتر بروك:

يعتبر المسرح تلك الحرفة الماهرة التي يمتلكها المخرج المسرحي الذي يعمل بجد، ويُنتصت ويُعين الممثلين على العمل الجاد وكيفية التحكم في عقولهم وجوارحهم، من أجل إيجاد السرّ أو المفتاح الذي يؤدي إلى نجاح فن التمثيل لدى المؤدين في شتى العروض ومختلف الأساليب الأدائية، وهنا نخصّ موضوع التمسرح في فضاءات مفتوحة بعيدا عن الأبنية المسرحية أو بالأحرى المسرحيات التي تُؤدى في دور العمارة المسرحية ذات الشكل المغلق.

وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك* " أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإنّ هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"¹، وهنا يتضح من كلام المسرحي الكبير الذي كرّس كلّ حياته في التجريب المسرحي ودراسة أبعاده وأفقه من تمثيل وإخراج - أن- اللعب الدرامي لا ينحصر تماما في المكان الركحي المغلق، بل ويتعدى ذلك خارج الخشبة الإيطالية ويعني بذلك أن كل عمل مسرحي يهدف إلى الطريقة الملائمة للتعبير والشكل الانتمائي إلى الحياة المعاصرة هو بطبيعة الحال تمسرح، وهذا ما نجده في الحفلات والأسواق والمساحات الفارغة كالملاعب بأنواعها وحلبة المصارعة والأفنية الموجودة في الشوارع والطرق العريضة.

* ولد بيتر بروك في 21 مارس 1925، بريطاني الجنسية، روسي الأصل والمولد، أخرج بيتر بروك ما بين 1955 و 1965 مجموعة من العروض المسرحية تمثلت في: نحن الولايات المتحدة (اليو، إس)، أورجاست الفارسية والأليك الإفريقية واجتماع الطير ذات المصدر الفارسي، والمهابهاراتا الهندية، إضافة إلى مسرحيات أخرى مثل تيتوس أندرنيكوس، دقة بدقة، الملك لير، حلم ليلة صيف، مار/صاد، اوديب، وندوة العصافير. أسس "جمعية الفيلم لجامعة أكسفورد" وتحمل كمدير لفرقة "شكسبير الملكية".

¹ بيتر بروك، نحو مسرح ضروري (المساحة الفارغة- النقطة المتحولة- الباب المفتوح)، تر: فاروق عبد القادر، دار الكتب والوثائق القومية، ط2، القاهرة، 2016، ص 446.

والخشبة العارية يقصد بها أي مكان في الشارع أو البادية أو مكان رئيسي، فهو يرى أن أي مكان يمكن أن يكون خشبة وفضاء مسرحياً.

وأضاف المخرج الانجليزي أيضاً أن "الفضاء الجيد هو فضاء تتجمع فيه طاقات مختلفة وعديدة وتختفي كل تلك التصنيفات"¹ والتصنيفات يعني بها كل العوائق التي تؤدي إلى اللامسرح وخاصة المسرحيات التي يُسدل فيها الستار مثل المسرح التجاري والمسرح البورجوازي، وهذا لا يعني بالضرورة الخروج عن الأطر والقواعد الدرامية، بل جعل المسرح حراً ومتفتحاً يتشارك فيه أنواع الجمهور مع أنواع الممثلين فهناك جمهور يحب الدراما المسائية أي تمثيل العروض خارج العمارة، وهذا ما يجعله في ارتياح واستعداد ومقارعة هاته العروض التي تجعله مبتهجاً ومسروراً ومُحباً للمسرح من أجل التلاقح الثقافي أو المثاقفة.

وقد يتخذ المسرح عند بيتر بروك المنهج التحليلي العسكري بصفته أحد أصعب الفنون لأنه يجمع أساليب أدائية وتمثيلية صعبة المران مثل الارتجال وعنصر الإيقاع والتمثيل الایمائي Mile/Pantamine، يقول ألكسندر أوستروفنسكي " بدون النظام لا يوجد فن مسرحي"²، وعلى هذا الأساس نستنتج أن المسرحية التي يتحلق حولها الجمهور وتدور أحداثها في الفضاء الخالي (أي مكان مفتوح) ويحيط بها الجمهور أو النظارة وهم يشاهدون الأفعال والأحداث من قبل الممثلين أن هناك وجود حيوية طبيعية متصلة ومنسجمة ومختلفة عن مسرحية العلبة الايطالية والمسرحية الإيهامية المعتمدة. و" العمل الفني الكامل هو إبداع للروح الإنسانية وإبداع للطبيعة أيضاً"³.

وقد بيّن لنا المخرج المسرحي بيتر بروك من خلال اكتشافاته وسفرياته المتعددة عبر أرجاء المعمورة وخاصة المسرح الانجليزي في عهد الملكة اليزابيث التي كانت من المولعين

¹ بيتر بروك (الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، تر: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1، 2007، ص 10.

² عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 121.

³ علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973، ص 115.

بثقافة الآداب والفنون وشغفها الشديد بالعروض المسرحية، فقد تأثر المخرج الكبير بيتر بروك بالموهبة الأدبية والمسرحية وليام شكسبير وقد غاص عميقاً في تخيلاته وتصويراته التي أصبحت إلى حد الآن تُحلّل وتُفسر، فقد كانت مسرحية "العاصفة" لشكسبير مثالا حيا لمسرحيات الفضاء المفتوح أو المساحة المفتوحة وهذا ما استنبطه بيتر بروك من هذه المسرحية، حيث وجد هو والمصمم أنها تصلح في أن تعرض في أي مكان خارج البناية المسرحية، حيث عبّر قائلاً " أصبحنا المصمم وأنا مقتنعين أنّ ما كنّا نحتاجه هو فضاء فارغ"¹، وقد يتضح من خلال هذه الفكرة أنّ هناك أسلوب جديد في العروض التمثيلية وهو الفضاء أو المكان المفتوح الذي يرحّب بكل الناس حسب تنوع طبقاتهم وثقافتهم في المشاركة والأداء مع الممثل والمخرج والموسيقي، فمثلا في مسرح القرية منذ النقرة الأولى للطبول تبدأ مشاركة الموسيقيين والممثلين والجمهور في عالم واحد ومكتمل.

والجدير بالذكر أنّ " أحد المظاهر المتأصلة والحتمية للفضاء المسرحي الفارغ هو غياب الديكور، فإذا كان هناك ديكور فإنّ الفضاء ليس فارغاً وإنّ عقل المشاهد يكون قد تأثّر للتو"². وأساس صناعة المسرح هو "إنتاج علاقات مفيدة مع الجمهور من خلال عناصر مشخصة وواضحة للعيان"³، ويشير بيتر بروك أيضا إلى نوعية الاختلاف بين الفضائين، الفضاء السينمائي والفضاء المسرحي ويؤكد أن مجابهة المتفرج في أسلوب الأداء المسرحي في الفضاء المفتوح يحتاج إلى التركيز من قبل المشاهد وملء الفضاء بمخيلته، بينما في السينما تُعد الشاشة هي ممثل الفيلم، " وأقرّ بيتر بروك أنّ المخرج السينمائي يمتلك ميزة لا ينافسها فيها المخرج المسرحي إلا إذا ترك الفضاء الواقعي وعاد إلى المنصة المفتوحة"⁴، والمقصود بالمنصة المفتوحة التي تقع في مكان مفتوح كسطح الأرض مثل البساط الذي يتخذ شكلا محايداً وجذاباً، وكذلك خشبة الحلبة المفتوحة عكس خشبة مسرح البرواز المغلق.

¹ ينظر، بيتر بروك (الباب المفتوح)، أفكار في المسرح والتمثيل، المرجع السابق، ص 104.

² ينظر: بيتر بروك (الباب المفتوح)، أفكار في المسرح والتمثيل، م س، ص 28.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

⁴ المرجع نفسه، ص 469.

ومما لا يحتمل الشك أن كل تلك الاكتشافات المسرحية التي قام بها بيتر بروك وفرقته الجواله، أثمرت وأنتجت أساليب فنية أدائية أثرت المسرح بصفة عامة، وجعلت من المسرح الانجليزي مرجعا للثقافة والمعرفة المسرحية، فقد أشاد بروك على هذا الأسلوب الجديد في العرض التمثيلي لتسهيل العملية الدرامية وكذا النشاطات التي تتعلق بالأداء المسرحي Le performance théâtral، وعند زيارته لإفريقيا لقي ترحيبا كبيرا من قبل سكان القرى، ومثل تجربته المسرحية في مكان مفتوح، حيث مدة زمن العرض لا تتعدى الساعة الواحدة وبطبيعة- الحال كان جلّ التمثيل من المؤدين يعتمد على الفن الارتجالي لديهم، وفي هذا الصدد يقول: "أحيانا كنا نترك للجمهور أن يسيطر تماما على الممثلين، مثلما حدث في لامونت بولاية كاليفورنيا، صباح يوم أحد، حيث كان عدد من المتظاهرين محتشدين تحت شجرة لا يسمعون إلى (سيزار شافيز) فأثاروا ممثلينا إلى خلق الشخصيات التي كان المتظاهرون يرغبون رغبة قوية في الهتاف لهم أو ضدّهم، حتى أصبح الماضي كلّهُ إسقاطا مباشرا لما في عقل الجمهور أولاً"¹.

ومن خلال كلام بروك يبدو أنّه يجب على الممثل أن يكون ملماً وعارفاً لجميع الطرق الارتجالية الفنية، وعروض البساط المفتوحة وبذلك يشكل الممثل والمتلقي علاقة تواصلية تكاملية تجعل المشاهد عنصراً مشاركاً ومساعداً في العرض الدرامي، وهنا يستشهد بروك مثالا، عندما زار صحراء الجزائر وجد سوق شعبية وأمر فرقته التمثيلية قائلا: "لنلعب للمرة الأولى هنا". " بحيث كان المتفرجون يشاركون مشاركة تامة"² في اللعبة الدرامية وأسفر هذا العرض إلى نتائج وهي كالتالي:

¹ علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع،

عمان، ط1، 2014، ص 211.

² بيتر بروك، نحو مسرح ضروري، المرجع السابق، ص 147.

- ظهور جمهور يستجيب بطريقة آنية للعرض المسرحي والمشاركة فيه ووجود أناس بمختلف الفئات العمرية ومختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية والسياسية وخاصة كبار السن الذين يخشون الخروج في الليل.
- المكان الذي يلعب فيه المؤدون يتكون من بساط أو سجادة وهي بمثابة خشبة المسرح الإيطالية وساحة في الشارع أو السوق أو كل من مكان أو فضاء مفتوح يستطيع فيه الممثلون من تقديم عرض درامي.
- الأداء المسرحي يتعلق بالارتجال L'improvisation وتقنيات التمثيل الصامت بالنسبة لأداء الممثلين وكذلك الحركات الرشيقة واللغة السهلة المنطوقة بأسلوب واضح ومسموع.
- التطرق إلى مسرح حي أي (أن، نحن، الآن) أو ما يسمّى بمسرح الواقعة، فهو مسرح مفتوح على شكل دائرة والضوء هو الشمس والخشبة هي سطح الأرض والجمهور يلتف حول الممثلين و"بالتالي تحقيق المسرحة Théâtralisation"¹. وفي هذا الصدد يقول شكسبير " وما الدنيا إلا مسرح كبير، وما النساء ولا الرجال إلا شخصيات درامية تلعب أدواراً عدّة"². ومنه يتضح أنّ بيتر بروك أراد أن يرتدي معطف شكسبير وذلك يتبدى من النجاحات التي حققها في تجاربه المسرحية وصلها في إثراء حقول العالم المسرحي.

1- تجليات الفضاء المفتوح في مسرح التعازي:

أثناء قيام المخرج الانجليزي بيتر بروك بزيارته في العراق وتحديدًا في مدينة كربلاء اتّضح له نوع جديد من التقاليد والاحتفالات الشيعية والتي تقام كل سنة في هذه المنطقة وأسماء بمسرح التعازي نسبة إلى الفتنة التي أودت بمقتل سيدنا الحسين ابن فاطمة ابنة النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)، وأبوه هو رابع الصحابة رضوان الله عليهم وهو الإمام علي بن أبي طالب.

¹ ينظر: بيتر بروك، نحو مسرح ضروري (المساحة الفارغة-النقطة المتحولة-الباب المفتوح)، المرجع السابق، ص 288.

² <https://org.eg/daily/news/790347.aspx.25/02/2022.Heur> 16:27.

وعلى العموم نستخلص أنّ هذا النوع من المسرح كان يتحرك في صورة خيالية تماماً أو عارية من كل أنواع الديكورات والتربينات، " أمّا مسرحيات التعازي فقد كتبها مؤلفون* مجهولون ويتم تمثيلها في الساحات العامة وفي الهواء الطلق وفي التكية"¹. ويوضع في منتصفها صيوان خشبي دائري أو مربع يطلق عليه (سيكو) "ويستعمل في مكان المنصة التمثيلية غير أنّه لا يُزين بالديكور، وكل جوانبه مفتوحة، ويتجمع الناس حول الصيوان في الصباح الباكر لكي يُشاهدوا العرض من قبل الممثلين"².

ويطلق على هذا النوع من العروض اسم التراجيديا الفارسية، حيث تُعيد أداء وتمثيل آلام السيد الحسين.

2- المسرح الشامل وأساليب الأداء :

1-2. المسرح الشامل: Le théâtre total

المسرح الشامل مسرح تتضافر فنون عديدة في بلورته، لذلك وصف بالشامل مادام يشمل تلك الفنون المتعددة. وتُعدُّ الحلقة إطاراً لمسرح شامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع قدر من حرية الانجاز³. وعند ماري إلياس وحنان قصاب يُعرف بـ " تسمية تُعبر عن مسرح يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان"⁴. وعند المخرج الانجليزي جوردن كريج (1872-1966) أكدّ على تكامل مجموعة من الفنون مجتمعة فيما بينها وهي الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع.

* وحسب رأي شود زكو فإن التعازي قد كُتبت بأشعار ذات إيقاع يُدعى بالعربية بالهرج (المسرح الفارسي).

¹ محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، تر: رفيق صيان، دار قرطبة، منشورات عيون، ط2، 1988، ص 40.

² ينظر، محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، المرجع نفسه، ص 40.

³ حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرارز، المغرب، ط1، 1994، ص 36.

⁴ ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، المرجع السابق، ص

ومنه يتبين أن المسرح الشامل مسرح متكامل وهذا ما نصّ عليه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر (1813-1883) في نظريته اجتماع الفنون " ومزج بين الشعر والموسيقى مزجا عبقرياً"¹ وعلى هذا الأساس أصبح فنّه فناً درامياً متكاملاً وأسلوب أدائي يُحتذى به في الدراما الموسيقية والأوبرا وفن البالية.

2-1. المسرح الشامل عند بيتر بروك:

أدرك بيتر بروك منذ الوهلة الأولى في تفاسيره الممحصة حول موضوع المسرح أنّ "السياقات الثقافية واللغوية، هي في حقيقة الأمر بمثابة حواجز تعوق التواصل، وذلك على مستوى كوني أعمق، ومن ثم الشروع في البحث عن مجموعة من الظروف التي يمكن من خلالها للمسرح أن يخاطب الجمهور بشكل مباشر"². وهنا يقصد لون وشكل جديد وهو المسرح المباشر، وقد تصادف مع هذا الأسلوب التمثيلي في "مسرحية (أوجاست) التي قدمها عام 1971، وهي من إعداد (تيدهيوز) وبطروحات مباشرة من قبل (بيتر بروك) تم اختيار كلمات انجليزية مصطنعة لا معنى لها، إنّما هي مزيج من الأصوات بنمط إيقاعي معين، أكثر منها كلمات لغة معروفة"³.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا ونطرح السؤال الذي قد يجيبنا عنه بيتر بروك وهو نوعية الفضاء الذي كان يعتمد في عروضه وأساليب أدائه التمثيلية فما هو نوع هذا الفضاء الدرامي الذي من خلاله يحقق المسرحية؟

3- العرض المسرحي المفتوح عند بيتر بروك:

اختار بيتر بروك فضاءات عروضه المسرحية بشكل يدل على تنوع كبير على وفق اهتمامه بالمتلقي، الذي يروم إقامة علاقة تواصلية معه، فمن مدينة صغيرة قرب باريس، إلى

¹ فؤاز زكريا، ريتشارد فاغنر، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2018، ص 66.

² كريستو فراينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996)، ص 253.

³ ينظر: جلال حافظ، ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، المجلد 13، العدد: 04 (القاهرة: الهيئة المصرية

العامّة للكتاب، 1995)، ص 37

قرية نائية في إفريقيا، أو عرض أمام الصُم، أو نزلاء مستشفيات الأمراض العقلية وأطباء العقول، والمتدربين على العمل، والأحداث الجانحين، أو في حلبة، أو في سوق للجمال أو في نواصي الشوارع، أو مراكز التجمع، أو المتاحف، أو حتى في حديقة الحيوان، وكذلك في أماكن حسنة الإعداد والتنظيم"¹.

4- مكونات المسرح الشامل عند بيتر بروك:

لقد تكلفت جهود المخرج الانجليزي بمسيرات حافلة تموضعت حول معرفة ماهية أبو الفنون، حيث عكس مفاهيم المسرح التقليدي الذي يتخذ شكل اللعبة الإيطالية Théâtre à l'italienne، وأتى بأساليب حديثة في الأداء التمثيلي ولعلنا ذكرناها فيما سبق كالعروض في الفضاء المفتوح مثل الشوارع والمقاهي والمستشفيات وغيرها من الأمكنة الفارغة، وحولها إلى أمكنة للفرجة المسرحية.

قسّم بيتر بروك أشكال المسرح إلى أربعة وهي: المسرح المميت والمقدس والخشن ثم المسرح المباشر، يقول بيتر بروك: " قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنباً إلى جنب في بعض الأحيان سواءاً في الويست آند West End في لندن، أو ساحة التايمز في نيويورك، وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال فنجد المسرح المقدس في وارسو والمسرح الخشن في براغ، وقد يحدث أحيانا ان نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالات مستعارة وقد يظهر نوعان في مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان"². ومن يتبدى من خلال القول أنّ جمع هاته المسارح وتآلفها يؤدي -بطبيعة - الأمر إلى مسرح شامل وهذا ما يساعد على العملية الدرامية فالمسرح مثلما يقول بيتر بروك

¹ ينظر: بيتر بروك: النقطة المتحول، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1991)، ص 192.

² نادر عبد دسه، الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 173.

: "لعب في القوى". والفضاء الخالي أو الفضاء الذي يجب ملؤه هو حقل للتجارب ومكان للصراع والجدل¹.

5-التقسيمات المسرحية الأربعة عند بيتر بروك:

5-1. المسرح المميت:

- هو عبارة عن مسرح رديء مثل المسرح التجاري الذي يهدف إلى الربح؛
- فن غير خالص ويبتذل طاقة نشيطة وبدون فائدة وفي اتجاه خاطئ؛
- يعتبر فن مسرحي زائل وعابر، لذا " يؤكد بيتر بروك أنّ المساحة الفارغة تُتيح للمشاهد أن يرى عالما مركبا يضم كل العناصر التي يضمها العالم الحقيقي"².
- المسرح المميت يقتل الممثل والمتلقي، وهذا ما نجده في الأوبرا الفخمة والأعمال الدرامية الكلاسيكية مثل مسرحيات موليار وشكسبير وبريخت الألماني؛
- يتخذ الأسلوب التقليدي العلبوي ويؤكد على القواعد والأعراف المسرحية التي نجدها في مسرح الستائر المسدولة المنغلق.

5-2. المسرح المقدس:

المسرح المقدس هو جعل اللامرئي يبدو مرئيا ويتبدى ذلك من موهبة وإبداع الممثل المحترف المصاب بمسّ المسرح، الممثل الفنان القادر على لعب أي عملية درامية في مختلف الميادين والفضاءات وهنا نقصد الفضاء المسرحي المفتوح للنظارة، وبفعل التجربة الفنية المسرحية يجعل الممثل يكتشف ويبحث عن كل ما هو خفي وجعله مُسرّحا. فمثلا

¹المرجع نفسه، ص 188.

² أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق،

ط1، 2012، ص 238.

الصوت قد تتجلى قُديسيته عندما يستعمل بصورة فنية وهنا يقول بروك: " الصوت مثل جبل ذي كهوف، ادخل كل الكهوف المختلفة التي تجدها فيه¹.

5-3. المسرح الخشن:

المسرح الخشن هو "مسرح شعبي يتخذ أشكالاً مختلفة، العامل المشترك بينها هو الخشونة التي تتمثل في النكهة الحادة كالضجيج والصراخ والصفير وجميع الاحتفالات الطقسية التي تلعب فيها الحشود والجُموع من الناس دوراً هاماً في العملية الدرامية"². فهو المسرح الذي " يقدم على مركبات وناقلات ومنصات وجمهوره واقف أو جالس، يأكل ويشرب ويُشارك في التمسرح"³.

فالمسرح الشعبي يمتاز بالخشونة وهو مُعادي لكل ما هو سُلطوي وتقليدي، إنّه مسرح الضّجة والبهجة، والمسرح الخشن له قوى متعددة ومتجددة ومثال ذلك نجده في مسرحية الكيل بالكيل، ومسرحية هنري الرابع والملك ليز.

5-4. المسرح المباشر:

"إن المسرح المباشر يعني أنّه مهما كان الموضوع المعالج، يجب العثور على أحسن الإمكانيات هنا والآن من أجل بعث الحياة في هذا الموضوع"⁴. ومنه نستنتج أنّه مسرح يقع في اللحظة الآنية، حيث يستوجب على الممثل أن يؤدي ويلعب مستنبطاً من جهوده الفنية التي اكتسبها كالارتجال الفني والحركات والايماءات المسرحية، والحضور الفيزيولوجي والنفسي، وأن يؤدي دوره مهما كانت الظروف المعمولة لأنّه يتوجه مباشرة نحو الجمهور المتلقي.

¹ جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، القاهرة، 2000، ص 279

² ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 170.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 170.

⁴ نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 250.

ويضيف بروك عن أهمية التجارب المسرحية "وهي قدرة الممثل على أن يشعر ويمثل مع أو بدون أي مادة مساعدة في طريقة بسيطة مباشرة"¹.

"هذه المادة يمكن أن تُستثار من دوافع الممثل وبصريح العبارة تجسيد العلاقة الحقيقية للممثل على المسرح وذلك أن يعمل مع نفسه ومع الممثلين الذين أمامه، ومع الفضاء وبدون ذلك تكون العملية الدرامية منقوصة وجوفاء"².

6- أساليب الأداء التمثيلي عند بيتر بروك:

لقد اعتمد "بيتر بروك" البساطة والبديهية في مسرحه، حيث المسرح بحيث أن يكون مسرحاً، و أوماً بشدة الاهتمام بالمسرح الارتجالي العفوي الذي لا يُراعي النص المكتوب بكل ما يحتويه"³، وفي هذا يقول بيتر بروك: "إن مهمة المخرج هي مساعدة مجموعة الممثلين على تطوير عملها حتى تصل إلى الحالة النموذجية...حتى تتدفق المادة الدرامية بحرية"⁴، وهنا يشيد المخرج على فنون الأساليب الأدائية للممثل وتطويرها من أجل إنجاح المسرحية التي تبعث في الجمهور الحياة والنشاط وفهم اللغة المسرحية من الفكرة الهامة للخطاب المسرحي الموجه إلى المتلقين.

ومما لا شك فيه أن أساس فكرة "بيتر بروك" هي محاولة التجريب والتجديد المسرحي "إننا دائماً نريد التغيير ويمكننا أن نرتفع من حضيض إمكانياتنا إلى قيمتها أو حتى نصفها"⁵ وهنا يتبين من كلام المخرج البريطاني بيتر بروك أن المسرح فن شامل لا يتقيد بقوانين وشروط،

¹ مجد حمدي القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 239-240.

² ينظر: محمد حمدي القصص، م ن، ص 240.

³ ينظر: بوزيدي محمد، تعليمية في التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، الجزائر، 2013-2014، ص 51.

⁴ العابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي في الجزائر، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 01، الجزائر، 2013-2014، ص 33.

⁵ صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، د ت، ص 15.

بل هناك دائما إمكانية البحث عن لغة خطاب مسرحية أخرى تُعبّر عن حقائق الطبيعة الإنسانية ولا يتم ذلك إلا عن طريق المزج بين الأفكار والخلط بين مختلف الثقافات للحصول على عروض مسرحية غير ملتزمة بقوانين ثابتة تمتاز بالنقاء والجدية الإبداعية.

ويشير بروك إلى عنصر مهم أساسي في أداء الممثل في العملية المسرحية وهي تقنية حركة الجسد، وإذن " فإن الممثل المحترف لا يكتفي بالموهبة بل يسعى بقوة إلى اكتساب التقنية والثقافة التي تمكنه فعلا من إعطاء فنّه تلك القيمة الجمالية والفنية التي تبهر المتلقي وتزيده وعيا وبالعالم"¹.

يبدو أن القاعدة الأساسية التي تقيد بها "بيتر بروك" في مسرحه هو التكيف والتنوع في تدريب الممثلين لأنّ التدريب في نظره يساعد على الكمال ولا يوصل إلى النتيجة الجيدة سوى العمل وبذل الجهود والتكرار في الأساليب الأدائية والانضباط"².

إنّ مطلب بيتر بروك البيداغوجي أن يكون جسد الممثل وميكانيزماته النفسية مدربة تدريباً جيداً وإن يكون عقله وذكاءه الفني³، بمعنى آخر ودائماً حسب بيتر بروك، على الممثل أن يكون شخصا مُتفتح الكيان "أعني أنّه الشخص المتفتح في كل أجزاء نفسه، شخص قد طوّر ذاته ونماها إلى الدرجة التي يستطيع عندها أن يتفتح تفتحاً كاملاً بجسده وعقله ومشاعره"⁴. وتجدر الإشارة هنا إلى توضيح بيتر بروك لذلك الشخص المتفتح في كل أجزاء ذاته، الشديد الحساسية عبر تقنيته التي تُحرر جسده، وبالتالي فإنّ " حسّاس تعني أن

¹ عبد المولى محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2009، ص 68.

² عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 233.

³ ينظر: عبد المولى محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، م س، ص 85.

⁴ المرجع نفسه، ص 85.

يكون الممثل إبان كل لحظة في اتصال مع جسده كله، عندما يرتمي يعرف أين هو جسده¹.

يتضح جليا أنّ المنهج الذي اتبعه "بيتر بروك" في إخراج المسرحي والذي يجمع بين مختلف المدارس أفضى إلى جملة من المبادئ، والارتكازات الخاصة بالممثل وهي:

- تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أقل الممثلين لدعم المعمل المسرحي؛
- الدخول في تمرينات وتدريبات شاقة تصل مدتها إلى ثلاثة أشهر أو أكثر؛
- ابتكار لغة أداء تقوم على الكلمة لأنّ الكلمة جزء من الحركة؛
- التدريب عن طريق التمارين الجماعية وإطلاعهم على الأشكال الدرامية المتنوعة على مستوى الصوت والحركة.

¹المرجع نفسه، ص 86.

المبحث الثالث : تجربة أريان منوشكين في الفضاء المسرحي المفتوح (مسرح الشمس)

يعتبر مسرح الشمس من أشهر المسارح في أوروبا، سطع نجمه في سنة 1930 وأصبحت أريان منوشكين من أشهر مخرجي فن المسرح في أوروبا، خاصة وأن هذا النوع الجديد من المسرح حاول أن يتدخل في الثقافة الشعبية من خلال معارضته للنظام الرأسمالي وإثارة التساؤلات حول طرق الحياة وكيفية مجاراتها، فظهرت عروض مسرح الشمس وتطرفت إلى كيفية معالجة المواضيع بواسطة أبي الفنون، حيث تأسس مسرح أريان منوشكين سنة 1964 من مجموعة أو فرقة des Groupes طلاب جامعيين يتكون عددهم حوالي خمسة وثلاثين طالب وطالبة من مختلف الأجناس والدول كان هدفهم الوحيد التطلع إلى مستقبل جديد لفن المسرح وذلك من خلال إرساء قواعد وأسس حديثة لهذا الفن النبيل لأنه يعتبر ممارسة اجتماعية في أوساط الشعوب وهو الأسلوب الجيد والمهم في توعية وبعث الأمل في النفوس الإنسانية، فبرزت فرقة مسرح الشمس مستلهمة أفكارها ومفاهيمها من منظري ورجال المسرح التجريبي أمثال آرتو وبريخت ومايرهولد وبيتر بروك وغيرهم، علاوة على ذلك فقد أوجد المسرح التعاوني أو الجمعي تقنيات جديدة أضافها إلى الأساليب الأدائية لفنون المسرح الشعبي ووضحت المخرجة الفرنسية أريان منوشكين أن المخرج عبر تاريخه قد حقق أعلى درجات السلطة حيث أكدت من قولها " وهدفنا هو تجاوز هذا الحد بخلق شكل مسرحي يمكن لأي شخص من خلاله أن يشترك في العمل دون أن يكون مُخرجا أو فنيا أو غيرها من وظائف المسرح بالمعنى القديم"¹، أي أن المخرج المسرحي قد أصبح لديه كامل الحرية في مجارة اللعبة المسرحية من النص المكتوب إلى عناصر العرض ومفرداتها والتحكم في زمام العرض من خلال الحرية المطلقة لرؤيته الإخراجية، وهذا ما أدى إلى جعل أريان منوشكين تدين كل هذه الأفعال التي يتميز بها التسلط

¹ دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: أمين حسين الرباط، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ط1، 1999، ص 11.

وحرية التحكم في العمل المسرحي بالنسبة للمخرج، وقد ساعدت أريان من خلال مراميها ومسايعيها وشغفها لكل إنسان يحب المسرح وماهية هذا الفن البديع، فشجعت على أن تُقام العروض والأداء والتمثيلات على نحو شكل جديد من أشكال المسرح ألا وهو العمل الدرامي المتمثل في الجماعات الإبداعية من الممثلين المحترفين ذوي المهارات العالية، " إن النتائج الإبداعي الذي تمخضت عنه تجارب المخرجين المسرحيين"¹.

أو بصريح العبارة الممثل هو ملك اللعبة الدرامية فجودته وكفاءته ومهاراته هي الآلة أو المكيبة الرفيعة في خلق الفرجة والتمسرح ولذلك كان (ستانسلافسكي) عيوصي ممثلي فرقته بقوله: « كن أنت نفسك في كل دور تؤديه ولكن كن مختلفا في كل مرة، فمادامت بنييتك مختلفة هي الأخرى يجب أن تختلف وكذلك سلوكك وإحساسك بالقيم»².

وقد دعت أريان منوشكين الممثلين إلى الإبداع الجماعي وركزت على الابتعاد عن كل أشكال وأعراف المسرح التقليدي العليوي والتطلع، إلى مسرح تعاوني ينصُ مبدئيا على الجماعة وفن التمثيل الجماعي لمحاكاة الواقع الحقيقي من قبل الممثل المحترف الذي يعمل بكثافة ويتدرب طويلا حتى يصبح ممثلا محترفا بما تعنيه الكلمة إنه الاحتراف التلمحي التي تؤكد عليه المخرجة الفرنسية ونجد عرض مسرحية المهرجون مثال يُحتذى به في المنهج التلمحي، فالمشاهد يكون في حرية تامة خاصّة والفضاء المسرحي المفتوح بعيداً عن كل أساليب العروض العلبوية، خاصّة إذا كانت ساحة العرض متواجدة في السوق أو معرض أو مكان عام خالي من كل التهيئات المسرحية المحصورة في الأماكن والأبنية المغلقة وهذا ما ترمي إليه فرقة مسرح الشمس التعاونية إنما تعمل جاهدة أن تكسر كل القيود والأغلال التي تُسيطر على المسرح التقليدي الأرسطي لذا سعت مع فرقته إلى تكوين فضاء أو مكان جديد للتمسرح وإمتاع الجماهير الشعبية بكل أصنافها وعدم التمييز بين نوعية الجمهور، ضف

¹ عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص135.

² - قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العثماني، مراجعة، جرين خشبة، دار ألها للطباعة، 1983، ص 98.

إلى ذلك أن فرقة مسرح الشمس Théâtre du soleil المتكونة من خمسة وثلاثين فرداً من ممثلين وممثلات، كانت جل تدريباتهم تركز على فن الجسد في الأداء المسرحي، بيد أن الجسد هو الركيزة الأولى التي ينطلق منها الممثل، حيث المرونة والحركات الأكروباتية هي الطابع الذي يغلب على فن الإرتجال لدى الممثل الفنان والمحترف، ويتجلى ذلك من خلال الحركات البلاستيكية والدقة والوضوح والقدرة على تنفيذ العمل المسرحي بشكل مُوحي وسريع وهنا يتطلب الحيوية الداخلية لجسم الممثل تلك الحيوية التي تساعد في إبهار الجمهور لذلك نجد المخرج الروسي فيسفولد مايرهولد (1874-1940) يؤكد على بلاستيكية جسم الممثل من لياقة بدنية وبنية قوية للعضلات حتى يتمكن الممثل من إعطاء صورة بصرية للجمهور وفي هذا المقام يعبر بقوله " إن فن الممثل في وجهة نظري يعني بخلق الأشكال البلاستيكية على خشبة المسرح"¹، ومنه يتضح أن الممثل الرشيق هو الذي يعطي إضافة هامة على مستوى الركح، وبالتالي نجاح العرض المسرحي لذا فمن البد أن يتميز الممثل بكل هذه الصفات الفنية التي تقوده إلى الفرجة المسرحية spectaculaire.

وتوضح المخرجة الفرنسية الطليعية أيضاً أن الممثل يحتاج إلى فضاء خال كبير، لتحرير كل العمليات الفيزيولوجية لفن التمثيل وهذا نجده في مسرح أو معمل بيتر بروتك، وفي التدريب الذي قام به ممثلوا مسرح الشمس لمسرحية 1789 (الثورة الفرنسية) والفضاء الخالي هنا تقصد به المكان الذي تُجرى فيه العملية المسرحية، يتكون من مشاهدين متجولين وممثلين أحرار يتصرفون بكل ما ينص عليه مسرح الفضاء المفتوح الخالي من كل الضغوطات والقواعد المسرحية التقليدية المتمثلة في العمارة المسرحية أو مكان مغلق لكي يتبدى لجميع المشاهدين المنظر الحقيقي الغير مزيف، المنظر المسرحي المفتوح والذي يجعل الجمهور عنصراً فعالاً في هذا الأسلوب الأدائي البسيط لذا اعتبرته المخرجة الفرنسية منهجاً حرفياً جمعياً لاكتساب المهارات من عنصرين متكاملين يتمثلان في اللحمة المشتركة بين الجمهور وأداء الممثلين.

¹ أوديت أرسلان، فن المسرح، ج2، تر: سامية أحمد، المكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص 794.

من هنا نستطيع الولوج إلى مدى الرؤية لدى أريان منوشكين ونتطرق إلى فكرة مفادها أنّ المسرح هو المكان الوحيد الذي تنطلق من خلاله الأشياء فهو مكان ليس للإخفاء أو الخفاء بل العكس هو المواجهة الحية التي تبيض بالواقع الحقيقي أمام كل أصناف الجمهور، هو تلك الصرخة المدوية الرافضة للأعراف القديمة في الواقع الإنساني المرير وهذا معناه الاستفاقة الإنسانية النابعة من كيانه الداخلي وذلك لأجل تغيير الواقع وفهمه وإدراكه، وبهذا تكون العملية الإخراجية في مسرح الشمس المنوشكيني تعتمد على الخبرات القبلية المكتسبة من طرف الممثل، والذي بدوره سيظهر الجمهور خاصّة من أداء فن الارتجال بكل دقة ومهارة وعلى هذا الأساس لا يسعنا إلا أن نقول وهو أنّ هذا المسرح شبيه بما كان يفعله الألماني برتولد بريشت من خلال قواعده التي أسّسها في مسرحه والتي تنصّ على المشاركة الثنائية بين المتلقي والممثل من خلال هدم الجدار الرابع وكسر كل الإيهام المسرحي illusion théâtrale وتحقيق المسرحية Théâtralité والذي يبدو جليا عند فرقة أعضاء مسرح الشمس لأن الطريقة المستخدمة لديهم في العرض المسرحي لا تشمل خشبة المسرح بل يتجاوز ذلك إلى الجمهور الذي يلعب الدور الوسيط والفعال قبل بدء المسرحية وبعد انتهائها وهذا مؤشر يدل على المساهمة الفعلية من الجمهور وهنا تعبّر بقولها " إذا استطعنا الوصول إلى نوع من التوازن يصدّق فيه المشاهد ما يراه مع علمه أنّه مسرح نكون قد وصلنا إلى حالة مثالية في العرض وهي تؤدي إلى حالة من التوازن المثالي بين المسرح والواقع"¹. وفي هذا السياق نجد أيضا بريخت الألماني الذي كانت له نظرة سابقة تمحورت في مسرحياته التثقيفية وجدول الجمهور طرفاً مشاركاً في اللعبة المسرحية وفي هذا الصدد يقول برتولد بريخت (1898-1956) " ابقوا ستائري نصف مرفوعة، ولا تُخفوا المسرح عن العيون، بل دعوا النظارة وهم مُسترخون في مقاعدهم يحسون بما يجري من إعداد بارع"².

¹ نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، عمان، ط1، 2016، ص 125.

² عبد القادر القط، من فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ت، ص 269.

وطبعاً هذا ما دعى إليه المسرحي الألماني أنفا وهذا ما أسفرت عليه تجارب فرقة أعضاء الشمس وهذا ما حاولت أن توصله إلينا هذه المخرجة القديرة من خلال جمالية العرض العام وممتعة التلقي وشد عقل الجمهور وتحقيق الفرجة في المسرح.

ومن الدراسة المعمقة لهذا النوع الجديد من الفن المسرحي وبواسطة التجريب عن طريق اللعب المسرحي Jeu Théâtral انبثق مسرح الفضاء المفتوح فعرض مسرحية 1789 هو المفتاح الوحيد لوجود هذا النوع إذ أن المخرجة الفرنسية أ. منوشكين وجدت أنه من الضروري وجود ساحات كبيرة مثل ملاعب كرة السلة وغيرها من الأماكن المفتوحة مثل صالات الرياضة لأنها تجد هذه الأماكن صالحة لزراعة اللعب المسرحي فيها، حيث تكون ملائمة جداً لعروضها وهذا دليل على شيء وإنما يدل على أنّ هذا النوع من العروض لا يتم داخل العلبة الإيطالية من أجل تقديم عرض مسرحي لائق مما يؤدي إلى ولادة مجتمع ثقافي جديد يتماشى وطبيعة هذا التمثيل.

ومن هنا ظهرت لدى المخرجة الفرنسية أن ملاعب كرة السلة تجعل من الشكل العام للعرض المسرحي يبدو واضحاً من خلال التمثيليات حول المشاهدين ويكون لدى المشاهدين فرصة للمشاهدة من كل الزوايا والجوانب التي يؤديها الممثلون، ولاشك أن هذه التجربة الجديدة تُتيح للمخرجين والممثلين عبر كافة العالم أن المسارح المغلقة قد تعرقل الممثل المحترف الذي يُجيد كل أنواع فنون الأداء وبالتالي يعجز عن ابتكار الأحداث التي اكتسبها مُسبقاً في تدريباته وفي ذهنه وخاصّة الألعاب الارتجالية les jeux d'improvisations وهذا ما أوماً إليه الإنجليزي بيتر بروك (1925) مُعبّراً " شكل مفتوح يخضع للتجريب والتعديل، هذا الشكل هو المشهد المسرحي"¹ معناه الابتعاد عن المسرح التقليدي التي يتكون من أربعة جدران وخشبة داخل عمارة مسرحية وبصفة أخرى دحر أفكار المسرح التقليدي المحصور في مكان مغلق والإتيان بعروض وسط الشارع أو في الأسواق والأمكنة العامة

¹ بيتر بروك، النقطة المتحولة، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الأهرام التجارية، العدد 154، القاهرة،

وتحرير أفكار رُواد المسارح القديمة من التزييف المعماري الذي يتمثل في الصالة المسرحية والخشبة والممثل والجمهور والتوجه نحو جمهور يستطيع أن يكون مشاركاً في الدراما المسرحية الحديثة.

1- الممثل في مسرح الشمس:

1-1. آليات التمثيل في مسرح الشمس:

يرى الممثل والمخرج الكبير كوستانتين ستانسلافسكي (1863-1938) " أن القدرة على التقمص الروحي والخارجي هي مهمة الممثل الأولى"¹، ويتضح من خلال هذا القول أن الممثل المسرحي هو أساس دور اللعبة المسرحية وبدونه لا يوجد العرض الدرامي، ولا يكتمل الأداء واللعبة إلا بوجوده على الركب، ولكي نجب الممارسة المسرحية لأبد من وجود ممثلين يؤدون هذا الفن الإنساني، و"دراسة التجربة المسرحية منذ نشأتها في العصور الإغريقية القديمة إلى العصور الحديثة والبحث عن إمكانيات ووسائل مسرحية جديدة تتعلق بفنون التمثيل"²، "فقد ترك فنانون عباقرة أمثال شكسبير وشبكيين وغيرهم تقاليد حية كانت نعمة عظيمة لصالح الممثل لما فيها من فوائد إبداعية تخدم الممثل والتمثيل المسرحيين وانطلاقاً من هذا المبدأ يعلن ستانسلافسكي أن "قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها"³، والفن المسرحي يتطلب ممثلاً فنانياً بكل المقاييس فالممثل هو روح المسرح وجسده، فالمخرجة الفرنسية أريان منوشكين ذهبت بنا في فننا إلى ما يتجاوز حدود المسرح، فُحب الفضول لديها فتق أشياء خفية لأبد أن تكون بحوزة الممثل لكي يعطينا مسرحاً نابعاً من الحياة، مسرحاً تلعب فيه الجماعة أكثر مما يلعب الفرد الواحد فأرادت أن يكون الممثل مبدعاً في تجسيد الشخصيات وخاصة في الاعتماد على المسرح الكوميدي الإيطالي، حيث يلعب الارتجال الدور الأساسي في الكوميديا ديلارتي Commedia dell'arte التي تطورت في

¹ كوستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية)، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997، ص 6.

² ينظر: كوستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية)، المرجع نفسه، ص 6.

³ كوستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1985، تر: شريف شاكر، ص 484.

إيطاليا في القرن السادس عشر ويجدر الإشارة أن يكون الممثل الارتجالي مُلماً وعارفاً للشخصيات التي تتكون منها الكوميديا ديلارتي التي تضم مجموعة من الممثلين وهم أركوكوين، متامور، بنتالون، بوليشينل، زربين، وإيزابيلا وبريجلا، والأهم يجب على الممثل أن يستعين بمعارفهم وقدراتهم اللعبية وأدائهم الفني.

وكذلك إيجاد العرض المسرحي المناسب للمثل، بحيث تلعب كل من الكلمة والإشارة والنغمة الصوتية أهمية خاصة، وتكون مصدر إحياء ودلالة ورمز وتكون واضحة للمشاهد والتعرف عليها بطريقة سلسلة، " كما يتضمن هذا الاتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لأن الكلام يُعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأي أرتو"¹، ومنه فممثل مسرح الشمس يجب أن يتشبع بأفكار المسرح الأرتودي Théâtre de la cruante، ضف إلى ذلك عنصر مهم آخر، لا يجب التغاضي عنه وهو التجمع الخيالي لدى الممثل والمواقف الدرامية التي نقصد بها أداء الشخصيات للأدوار المفتعلة ولعبها بشكل جذاب وجيد.

لقد كان هدف فن التمثيل وما يزال هو إعادة خلق الشخصية الدرامية " وقبل أن يأخذ المخرج دوره الأساسي في العمل المسرحي كان الممثل يعمل بنفسه على إعداد شخصية دوره، ولكن بمجيء الإخراج الحديث عُهد للمخرج مهمة إعادة الحلق"²، وهذا يدل على شيء وإنما المكانة المرموقة للممثل فهو الأداة الوحيدة لإيصال مضمون العمل المسرحي للجمهور الذي يرتاد المسارح بشتى أنواعها.

وفي المسرح الجمعي التعاوني يتطلب من الممثل التعبير عن حيثيات المجتمع الصحيحة بالتفصيل لتصل إلى المشاهد أو الجمهور بصورة معبرة عن الحياة الحقيقية ودوره الأساسي في التجسيد والأداء التمثيلي بالمهارة اللازمة وكشف كل الشوائب التي تعترى المسرح وزرع القيم الأخلاقية الحسنة للجمهور لأن المسرح وسيلة تربوية قبل أن يكون فُرجوي.

¹ ولورث جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، ج1، مطبعة مبولي، القاهرة، 1979، ص 71.

² بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، منشورات جامعة بغداد، العراق، وزارة التعليم العالي، 1980، ص 25.

من الضروري للممثل أن يربط الدراما بالحقيقة المعاصرة عن طريق الارتجال المسرحي، فالممثل المرتجل بمثابة الكاتب المسرحي وذلك يتمظهر في استخدام الحواس وحركة الجسم المدروسة، ومن اللافت للنظر أن أداء الممثل *jeu de l'acteur* في مسرح الشمس لا يعتمد على فضاء اللعبة الإيطالية المنغلقة بل يتعدى ذلك في عروض الفضاء المفتوح المتمثلة في أرصفة الشوارع والساحات العامة المفتوحة، بحيث يُمكن ويُسهّل للجمهور عملية التلقي والهدف الأسمى من هذه العروض والأداءات المفتوحة تساعد على تسهيل الرسالة المسرحية لأي نوع من الجمهور، حيث تكون الإفادة والمنفعة الجماعية واحتكاك الجمهور بالممثلين. وزيادة على هذا، يجب الإلمام بقواعد وأسس الدراما البريختية وأساليب مايرهولد في التمثيل وخاصة حركة الممثل.

إن بريخت يؤكد على أننا نعيش اليوم في مجتمع إنساني مشترك وينبغي أن ندرك أيضا الأوضاع التي تحيط بنا، ولذلك فإن الشكل الملحمي يُعد الوسيلة الوحيدة لإدراك هذه العملية الدرامية التي تخدم المسرح كمادة دسمة تهم الإنسان في كل زمان ومكان، ويُعد الإنسان ثمرة على هذا المخاض الاجتماعي فبدون سيادة وجوده الفكري والأخلاقي لا يكتمل مسرح الإنسانية وكما يقول بريخت "...ينبغي أن نؤسس مسرحا جديدا على أساس الفكر العلمي لروح المعاصر الحالي"¹، ويتبين من هذا السياق أن أساس العمل الفني هو الممثل الاجتماعي الذي يكرس جهده من أجل ترقية الشعوب، ولا ننسى بطبيعة الحال الممثل الميرهولدي التي استقت منه المخرجة الفرنسية آريان منوشكين فنون الممثل الجمّة خاصة تجسيد الحركات بطريقة سليمة واستخدام أسلوب الشرطية وأسلوب البيوميكانيك وفن البانتوميم واستخدام الغروتسك وكل أنواع العروض الأدائية التي كانت تقدمها المخرجة الفرنسية وفرقتها المتميزة، وتعرضها في الشارع عبر الفضاء المفتوح، وفي هذا المجال يعبر مايرهولد قائلا " يجب على الممثل أن يجلب معه التقاليد العريقة لعدد المناهج التي لم يبتكرها مخرج أو مؤلف بعينه وإنما رسّخها الممثلون الشهيرون"، بحيث يجب على الممثل

¹ عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1988، ص 236.

بناء نظام كامل، يمارس أسلوب البيوماكانيك في العمل والحركة الدقيقة والمختزلة وضرورة التهذيب الجسماني الذي يعتبر الأداء الوحيدة لميلاد فن الممثل الحديث.

كما نوهت المخرجة الفرنسية منوشكين على طريقة الإبداع الجماعي الذي يتولد من الجهود المبذولة في التمارين والتدريبات التمثيلية للفرقة والتي تسهم في بناء الشخصية الدرامية وكذلك التقيد بفن التمثيل الشرقي مثل مسرح النو الصيني والكيوغن، والكاتكالي في الهند وغيرها من التقاليد الجديدة المستوحاة من المسرح الآسيوي كالبونراكو والكابوكي والبولرلوك والبولرليتا وكل عناصر التأثير الدرامي.

ومما لا شك فيه أبدا ضرورة حضور الذهن دائماً بالنسبة للممثل وأن يتقصد الشخصية في كل ثانية من خلال قدراته وأفكاره لنجاح العملية المسرحية والتمسرح، والتأكيد على الانضباط وهو ما يجب أن يتحلى به الممثل البار، والانضباط في المسرح يعني الالتزام بقوانين العمل المسرحي واحترام الوقت وتعاليم المخرج والاحترام المتبادل من طرف الممثلين ببعضهم البعض، وكذا الاحترام بين كامل الأسرة المسرحية من أجل الرقي بهذا الفن النبيل، فمسرح الشمس المنوشكيني يتميز بالالتزام الأدبي والاجتماعي والسياسي، وعلى سبيل المثال لا الحصر تجنب المبالغة والزخرفة في التمثيل. لأن الممثل النجم قد يقتل الدور الذي يؤديه وبالتالي طغيان الغرور النفسي يؤدي إلى رداءة الأداء الركحي، لذا على الممثل أن يؤدي بطريقة سهلة وبسيطة.

وتؤكد المخرجة أن الفعل المسرحي يجب أن يلتصق بالممثل حتى نهاية المسرحية وتفسر لنا الفعل الصحيح هو نتاج الأفعال الأدائية وبراعتها وكيفية استخدام الفعل يؤدي إلى نجاح المسرحية وتؤكد قائلة: " ليس هناك مسرح وليس خشبة مسرح، هناك فقط فضاء"¹، ويتمظهر جليا من خلال ما قالته المخرجة أن الفضاء المسرحي هو الركيزة الأساسية في علوم المسرح وقواعده، ولذا يجب على الممثل التقيد بجميع جوانب فن التمثيل المسرحي، وخاصة الفضاء المفتوح وفهم كل النظريات المسرحية التي تعدت وشربت منها المدارس

¹ ينظر: دافيد وليمار، مسرح الشمس، تر: أمين حسن الرباط، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ص 256.

الفنية والمناهج المعاصرة لأساليب الأداء التمثيلي وهذا ما نجده عند البولندي جيرزي غروتفسكي ومسرحية الفقير، واجتماع الفنون عند كريج وريتشارد فاغنر الألماني واستخدام الإضاءة الحديثة وتفعيل تقنياتها، وهذا ما تطرق إليه السويسري ادولق آبيا، وهذا ما نظرت إليه المخرجة الفرنسية في مسرحها التعاوني الذي يعرض أعماله خارج نطاق العلبة الإيطالية، " ثم توالى أعمالها التي قدّمتها في أماكن عامة مختلفة، من خلال تبني مفهوم المسرح الشعبي (Popular theater) كما في مسرحية (لأزونولد ويسكي) عام 1968 التي قدمت في داخل مصانع العمال"¹.

والأهم قبل المهم أنّ المضامين الفكرية والمواضيع التوعوية وكل عمليات التعليم المسرحي لهاته الفرقة أفضى إلى إيقاظ وعي الجمهور ومشاركته في الأحداث الدرامية، التي ما لبثت أن وجدت طرق مفيدة لا تجعل الجماهير محبة ومهتمة لهذا الفن الراقي.

2- المسرح الشرقي: théâtre de l'Extrême-Orient

لقد مرّت فرقة أعضاء الشمس بقيادة الملهمة والمبدعة الفرنسية أ.منوشكين، بفترة مليئة بالاكتشافات والمغامرات ويتبدى ذلك في تجاربها الطليعية مع ممثليها المحترفين، ولعلنا نستطيع القول والجزم أنّ تكريس كل تلك السنوات جعل فنّها يدخل في اليرتوار العالمي من خلال جولاتها وصولاتها العديدة والمتكررة عبر أنحاء العالم وخاصة اكتشافاتها المسرحية الآسيوية والهندية وأهمها مسرح النو، والكابوكي، والبوانراكو، والكيوغن، والكتاكالي وأوبراكيين وغيرها من المفاهيم الشرقية التقليدية.

يرى المهتمين بالمسرح أنّ الأصل في المسرح الشرقي هو أداء طقوسي انبثق عن الاحتفالات الدينية كما نشأت الدراما من الرقصات الديشمبية، وتعتبر الهند النواة الأساسية للمسرح الشرقي لأن رجال الدين لديهم حملوا طابعه الطقسي كانوا يسافرون كمبشرين ولعل

¹ حسين النكمه جي، نظريات الإخراج (دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار المصادر، بغداد، ط1، 2011،

هذا ما برّر انتشار الدراما الهندية خاصّة العروض المستمدة من الرمايانا والمهابهاراتا كما يجمع هذا النوع من المسرح بين مختلف الفنون كالموسيقى والرقص والشعر والغناء .

المسرح الشرقي "هو مسرح الأعراف المنمطة التي تتحكم في كل عناصر العرض"¹، فنجد "الأداء فيه مؤسلبا ويقوم على الرمز ويبتعد عن الإيهام المسرحي، حيث تقوم الحركة فيه أكثر من التمثيل ويلعب الإلقاء دوراً هاماً إضافة إلى الزي المسرحي والماكياج والأقنعة والإيماء"². أما بالنسبة للمسرح الياباني ونقصد هنا الثقافة الفنية لمجتمعات دول آسيا والتي تمثلت في مسرح الكابوكي الذي يعود في الأصل لمسرح الشعب الذي يتسم بتلك الرقصات الجماعية المتناسقة، وعدم وجود الدور النسائي في العروض التي كانت تؤدّي، ونصوصه ذات المواضيع التاريخية وتتعلق بالحرب، وكذا الأسلبة Stylisation بحيث هو " هو أسلوب يرتكز على تقديم الواقع تحت شكل مبسط ومحدد بما هو ضروري لصفاته من دون تفاصيل كثيرة"³، إضافة إلى وجود التغريب والترميز، وما يملأ فراغات الفضاء هو حركات الممثل السريعة المتقنة وفي بعض الأحيان حركات مفاجئة لا يتوقعها المشاهد كما تقترب تقنياتها من الاتجاه البنائي في تصميم الديكور.

وهناك نوع آخر مهم وملهم في العروض المسرحية اليابانية وهو مسرح النو الذي يعتبر شكلاً مناقضاً لفن الكابوكي، لأنّه يبتعد عن الزخرفة المشهدية والإبهار، ويدخل في حيز الخدع والسحر والقوى الخيالية التي تحقق بالتوازن والتركيز، وهو في أغلبه يأخذ الطابع الإيمائي، وكانت تُقدّم عروضه للطبقة الأرستقراطية والنخبة من النبلاء والمتقنين، وكذلك يعتبر مسرح البونراكو المأخوذة والمستعارة من صاحبها (Uemura Bunrakuken) الذي أسّس مسرح الدمى في مدينة أوزاكا سنة 1815، وبعد ذلك اطلقت تسمية البونراكو على الفضاء الذي تقدم فيه عروض الدمى وعلى العروض بصفة عامّة، " يمكن اعتبار هذا النوع

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان، بيروت، ط2، ص 277.

² ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، المرجع نفسه، ص 277.

³ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص 515.

من العروض مسرحاً شاملاً لأنه يجمع بين فنون شتى ومختلفة حيث يقوم على السرد المغنى الجوروري Jorury والعزف الموسيقي على آلة الشاميزن Shamisen وأداء الدُمى المحركة فيما تحاكيه الجوروري¹، إضافة إلى الكيوغن Kyogen، حيث "تطلق هذه التسمية على نوع من الفواصل المسرحية التهرجية تتخلل مسرحيات النو الصيني ذات الطابع الجدّي، بحيث تشكل معها عرضاً متكاملًا يدخل ضمن رِبِرتوار النو التقليدي، فهي عبارة عن تقديم أربع مسرحيات كيوغن ضمن خمس مسرحيات النو الياباني، وفيما بعد أصبحت تُعرض مسرحيتان من النو تفصل بينهما مسرحية كيوغن واحدة"².

وبناء على هذا الأساس، كانت أريان منوشكين قد أحاطت بنا خُبراً وذلك يتضح باهتمامها بقواعد المسرح الشرقي وأساليبه وهنا يقول وليام كارلسون: "كنا نسعى في عملنا للوصول إلى التعبير الحركي الشرقي، وقواعد الرقص الهندي وأوبراكيين ورقص الباليه الكلاسيكي، والبانتوميم والرقص المعاصر"³. ومن خلال هذا السياق نرتئي إلى أنّ ثقافة المسرح الشرقي كانت عبارة عن الخبز والرغيف التي تقّات منه فرقة مسرح الشمس مع الملكة الفرنسية أ. منوشكين، ونحسب أنّ مسرح الشمس لا يهتمه الملامح والأصول والمواضيع الدرامية الشرقية بقدر ما يهتم الشكل الخارجي لها وطرق الأداء وكيفية عن المشاهد بلغة جسدية ممتازة ومبهرة للنظارة.

يبدو أنّ هاجس البحث المعمق والتجريب المكثف لدى أ. منوشكين قد أخذ مساراً طويلاً بهدف تحقيق الكمالية والجمالية في العمل المسرحي Travail théâtral ككل، وكذلك ما لاحظناه في مسيرتها المهنية من جدّة ومثابرة وإبداع، وكل ما أرادت تقديمه لفن المسرح لم يُدَقِّها حلاوة النجاح بالرغم من نجاحاتها.

¹ ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات فنون العرض، المرجع نفسه، ص 113.

² ينظر: المرجع نفسه، ص 391.

³ فاضل الجاف، فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، بيروت، ط1، 2012، ص 162.

ومع ذلك لا تزال تُفكر في اكتشاف شكل من الأشكال الفنية المسرحية التي أرادت من خلالها إرضاء جماهيرها قبل إرضاء نفسها والرقي بفن المسرح الذي يفتح كل الأبواب الموصدة أمام المشاكل والعقبات التي تواجه الإنسان في الحياة.



الفصل الثالث

تحليل عروض من المسرح الجزائري في الفضاء المفتوح

❖ تحليل عرض مسرحية عطيل الغيار

❖ تحليل عرض مسرحية القافلة

دراسة عرض مسرحية عطيل الغيار

البطاقة التقنية للمسرحية

العنوان: عطيل الغيار

التأليف: ويليم شكسبير

الإخراج والدراما توجيا : سمير بوعناني

الإنتاج : مسرح عبد القادر علولة الجهوي - وهران

الجهة المنتجة : ورشة مدرسة مسرح وهران ، تعاونية إشعاع

مكان العرض : ساحة بورسعيد : واجهة البحر

مدة العرض : 35 دقيقة

لغة العرض : الدارجة والفصحى

التاريخ: 2025-08-10

التوقيت : 19 : 00 سا

الممثلون :

❖ يوسف بن زهرة في دور عطيل

❖ أمين فواتيح في دور ياغو

❖ حاج محمد الأمين في دور القوال

❖ عماد براهيم في دور الجندي

❖ بشرى غراد في دور دزد مونة

❖ نرجس بن عمارة في دور إميليا

ملخص المسرحية :

تندرج المسرحية التي نحن بصدد دراستها ضمن التراجيديات العالمية المشهورة برمتها في الفن المسرحي من ناحية التأليف والإخراج والأداء الفني، ويعود نص مسرحية عطيل إلى الكاتب الإنجليزي الكبير ويليام شكسبير الذي أراد من خلال هذي القصة الرائعة والملمهة للعقول أن يحذرنا من عواقب الوخيمة التي تنتج من الغيرة والحسد، ومن نفس المنظور الشكسبييري تمكّن الأستاذ والمخرج المسرحي سمير بوعناني من إعادة صياغة المسرحية دراما توجيها والقيام بإعدادها مسرحيا ثم إعادة عرضها خارج أسوار العلبة، الإيطالية وقد قام بعدة تعديلات فنية كونه المسؤول الأول لهذا العمل المسرحي إذ اقتبس نفس الفكرة المتمثلة في غيرة عطيل وما آلت إليه من مآسي وأحزان وما ترتبَتْ عنه شكوكه ووساوسه وزيادة عن هذا فقد اقتصرت رؤيته الإخراجية بالحفاظ على العنوان نفسه وأضاف إليه كلمة الغيار في لهجتها العامية التي تعني شديد الغيرة ، أو باللغة الفصحى الغيور فجاء العنوان على النحو التالي: عطيل الغيار، وبالتالي نجد المخرج قد تحفظ على رونق و مضمون الحكاية دون الإخلال بالفكرة المسرحية التي تُعدّ أحد أهم العناصر المكونة للدراما فهي " المقدمة المنطقية لأنها تشمل على جميع عناصر العرض"¹ إضافة إلى احتفاظه بالشخصيات المسرحية الأساسية المتمثلة في البطل عطيل وياغو الشخصية المناوئة إضافة إلى دزدمونة وإميليا وتعتبر هاته الشخصيات المحورية للحكاية هي سر قوة نجاح العرض المسرحي في الفضاء الدرامي

المفتوح.

ولا ننسى شخصية جديدة استزادها المخرج من أجل إكساب العرض جمالية فنية فريدة من نوعها وهي شخصية القوال الذي يقوم بسرد الحكاية على لسانهم تمصا الأدوار الثانوية والغير بارزة في العرض المسرحي مبرزاً أهم مجريات الأحداث لكي يتسنى للجمهور أن يفهم كل أجزاء العرض وبالتالي تحقيق الفرجة والمسرحية.

¹ لايسايجري، فن كتابة المسرحية ، تر: ديني خشبة ، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط1، ص43.

1-الرؤية الإخراجية:

لقد اختار المخرج مجموعة من الشباب المبدعين وهم من خيرة المسرحيين الأكاديميين لأنهم أبهرُوا الجمهور من خلال أداءهم وإرتجالاتهم ونولوغاتهم الرائعة، خاصة وأن التمثيل والعرض المسرحي جرى في الشارع أمام جمهور شعبي متكون من مختلف الفئات العمرية.

وعلى هذا الأساس لم يجد المخرج سمير بوعناني إلا هذا النوع الجديد من الفن المسرحي وهو الفضاء المفتوح أو مسرح الشارع لكي يقرب المسرح من الجمهور، واللافت في الأمر أن المسرحية التي عرضت في ساحة عامة نالت الإعجاب من المتفرجين حيث الجمهور شكّل طرفاً أساسياً في اللعبة من خلال مشاركته مع الممثلين واندماجه مع أحداث الحكاية وما يثير الانتباه هو تلك النبرة للغة المحلية الوهرانية إذ أضفت للعرض البهجة والمتعة للمشاهدين وكذلك الأسلوب الكوميدي الذي كان يغلب عليه طابع الفكاهة والضحك، وأكد المخرج والمسرحي سمير بوعناني ضرورة تواجد الفكاهة في الفعل الدرامي للممثل فهي أساس اللعبة في مسرح الشارع لإيصال الفكرة العامة لموضوع المسرحية.

إذن أراد المخرج تمرير في فكرته في عرض قدم في إحدى الساحات المتواجدة وسط مدينة وهران من طرف مجموعة من الممثلين حيث كانا المغزى من هذا الحدث الفني هو عدم السقوط في الغيرة التي أصبحت ظاهرة اجتماعية تمثل خطراً كبيراً من ناحية سلوك الإنسان وتؤدي به إلى الانحراف عن الفطرة السليمة التي نعيشها في بيئتنا فعطيل عندما أسرف في حبه لدمونة وأصبح شديد الغيرة عليها اكتشف عدوه ياغو أنها نقطة ضعفه فقام بخداعه حتى أنه من كثرة غيظه على زوجته قتلها وارتكب جريمة دون أن يكتربفضاعة فعلته الشنيعة.

وفي هذا العرض تحذير وتنبيه من الغيرة والحسد وما يفعلانه بالإنسان وعدم التعصب والتسرع في اتخاذ القرارات حتى نتبين صحتها من عدمها، فاللامبالاة وعدم التحقق من صدق الأخبار التي كان يروج لها ياغو لقائده عطيل أدت إلى وقوع الكارثة فلو أنه تريث قليلاً ونزع العصبية العمياء وتحكّم في غضبه وقَلَب الأمور جيداً بعقلانية فربما انكشفت

حيلة ياغولم تتفاقم الأحداث ولم يحصل القتل، لكن المخرج أراد أن يستثمر النص بما يوائم العرض ويخدم جماليته ويبرز الحكمة المستنبطة من الفكرة التي سوقها لنا و للمشاهدين.

2-التعديلات والحذف:

بما أن النص الدرامي متعدّد القراءات لدى المخرجين ومنفتح على كثير من الرؤى الإخراجية فقد قرر المخرج سمير بوعناني إحياء كلمات النص المنطوق وتفجيرها ركحيا بما يناسب ويخدم رؤيته الإخراجية بصفته المسؤول الأول في العملية المسرحية، حيث قام بإعادة تعديل النص الأصلي كلياً وطوعه، كما قوض صلاحيات اللغة اللفظية عن لغة جديدة تتجلى فيها أفكاره لتتحول إلى إشارات ورموز ركحية ذات دلالات أكثر عمقا من النص الأولوبما أن النص الدرامي يروى إحدى التراجيديات الشكسبيرية الجادة ذات النهاية المسرحية الحزينة والمأساوية فالمخرج يرى أن نص مسرحية عطيل يسهل ويقدم له الحرية في التعامل والتصرف في تفسيراته وتحليلاته الدرامية وكذا اقتناص رؤاه الفنية والفكرية إذ أنه يحبذ ويميل إلى مثل هاته النصوص العالمية لمؤلفين مشهورين . كما أنه لم يترك كلمات النص ورسالة المبدع الأول (الكاتب) تغادر معاني العرض ، ومن بين التعديلات التي بدأها سمير بوعناني في اشتغاله على تحويل النص الجامدهي الحذف و الإضافة والتقديم والتأخير والاختصار فحذف شخصيات هامة أبرزها "رو دريغو، كاسيو، بينيكا ، برا بنسيو، منتانو" ، وغيرهم من الشخصيات الثانوية التي لا تؤثر على مجريات العرض ، لأن كثرة عدد الممثلين في نظره يصعب من مهمة التحكم في الأداء التمثيلي على الركح خاصة وأن هذا العرض يقدم في الشارع على شكل الحلقة الشعبية في فضاء درامي مفتوح.

ومن الشخصيات التي أضافها المخرج إلى المسرحية هي شخصية القوال بحيث ساهمت في سرد الأحداث وفي قص الحكاية دراماتوريا يعتبر هذا الدور من العناصر المهمة في المسرح الشارعي إذ يضع الحدث في إطار سردي كما حمل القوال الذي بين أيدينا في عرض مسرحية عطيل الغيار نصيبا من التراث الشعبي لمدينة وهران الجزائرية، فالقوال في هذا العرض توجه مباشرة للجمهور ليسرد له الأحداث التي لم تعرض في المسرحية من أجل

كشف الغموض الذي يحيط بالمشاهدين وتتنوير عقولهمولكي يتسنى لهم الولوج إلى إدراك ووعي فكرة العرض التمثيلي .

و أيضا استغنى كليا عن النص الأصلي واستبدله بنص موازي وفق رؤيته الفنية بلغة عامية جزائرية لكن من دون الإخلال بعنوان وفكرة العرض و ماميزجمالية المسرحية هو حفاظ المخرج على نفس العنوان المتمثل في كلمة عطيل بطل مسرحية شكسبير وإذ أنه أضاف كلمة موحية ودالة على الغيرة وهي كلمة الغيار فعنوان العرض «عطيل الغيار» ، يحمل علامات تفسر الصفة الموجودة في مكنون عطيل وسريته، فهذا العنوان كان بمثابة الطريق المختصر لتسهيل عملية الاستيعاب والتلقي لدى الجمهور منذ الوهلة الأولى، وهذا كي يفهم أنّ عالمية شكسبير هنا ممزوجة بقلب فني جزائري لا يقلّ شأنًا عن دراما عطيل الأصلية.

وهكذا فالعنوان نفسه يقوم بوظيفة دراما توجية، فالمتلقي منذ الحظات الأولىيشيره الفضول ويدفعه لمتابعة العرض المسرحي فالرؤية الإخراجية لدى سمير بوعناني سعت إلى جزأة النص الشكسبييري في قالب درامي ، وهذا ما رأيناه في عرض عطيل الغيار من طرف ستة ممثلين شباب يؤدون أدوارهم بشكل احترافي جذاب يستقطب الجمهور من جميع أطياف المجتمع ويتحلقون حولهم رغم بعض الفوضى الشارعية وأبواق السيارات وضجيج حركة المارين لأنه عرض مسرحي ذو فضاء مفتوح ، و قد لاقى العرض استحسانا كبيرا من الجمهور والصحافة بمختلف قنواتها وخير دليل على نجاح العرض هو بعدما انتهى العرض بدأ الجمهور يهتف ويصفق بكل حرارة مع تلك الإبتسامات البادية في وجوههم،كماالتقطوامع الممثلين صورًا تذكارية ووقع التحام ما بين المشاهدين والممثلين وكانت أجواء البهجة والفرح تتسم على الجميع والجدير بالذكر أيضا هو حضورثلة من الفنانين من بينهم مخرجين مسرحيين أبرزهم مدير المسرح الجهوي بوهران مرادسنوسيوالذي عبر عن هذهالتجربة في مسرح الشارع أنها تتميز بالجادة والرصينة و أعطت طابعا خاصا من الفرجة المسرحية تزامنا مع فترة العطلة الصيفية مما يمكن حضور العائلات من مختلف المدن الجزائرية من

داخل الوطن وخارجهم مشاهدة العرض ويعيد بريق ولمعان الفن الوهراني المتجذر في اليربوتوار المسرحي الجزائري خاصة وأن العرض يتوجه بالنقد نحو الغيرة التي تبيح للإنسان كل ما هو قبيح من أجل إرضاء رغباته وميولاته.

3- تحليل العرض:

انطلقت الفرقة المسرحية في عرض "عطيل الغيار" من فضاء مفتوح تمثل في ساحة بورسعيد الواقعة أمام واجهة بحر مدينة وهران و هو موقع استراتيجي هام يشكل قلب المدينة النابض بالحياة وقد استغلت الفرقة إحدى زوايا المكان بوضع أمتعتهم المكونة من الأزياء المسرحية وبعض الأكسيسوارات القليلة مما أعطى الانطباع الأولي بالبساطة والواقعية التي تميز مسرح الشارع، واللافت أن العرض لم يبدأ مباشرة بالأحداث الدرامية بل استهله الممثلون بأغنية جماعية رددوها بصوت واحد تحمل في طليعتها خلاصة فكرة المسرحية وتدعو الجمهور للحضور والتقرب منهم:

"قرب قرب

قرب تشوف وتسمع

حكايات الخيال والواقع

تدي العبرة وتتمتع

وتضحك حتى تشبع

و تبكى حتى تتفرقع"

لقد كان لوقع الأغنية تأثير مميز على المارة والسواح و العائلات والأشخاص المتواجدين بجانب الساحة العامة، وشكلت لحظة جذب قوية إذ اجتمع الحاضرون في شكل حلقة دائرية حول الممثلين وهو ما يبرز آلية الحلقة الشعبية بوصفها بنية فرجوية أصيلة في الثقافة

الجزائرية، فالغناء هنا لم يكن مجرد إفتتاحية بل وسيلة فنية دراما تورجية لجذب المتلقي واستدراجه إلى عالم الحكاية مع إرساء علاقة حميمية مباشرة بين الجمهور والممثلين.

بعد الأغنية مباشرة برز أحد الممثلين وهو "الحاج محمد الأمين"، الذي تقمص شخصية القوال حاملا آلة الدف (البندير) التي تعكس عمق البعد الشعبي للفن الحكائي في الجزائر وقد أبدى القوال براعته في السرد والإلقاء حيث تولى مهمة الوسيط بين العرض والجمهور وقف يخاطب الحاضرين قائلاً إنهم اجتمعوا هنا ليعرفهم على حكاية عطيل المغربي ثم لجأ إلى تقنية التفاعل المباشر إذ بدأ بطرح أسئلة على بعض المتفرجين: هل تعرفون من هو عطيل؟ وكانت الإجابة غالباً بالنفي وهذا ما يبرز فيالعرض الدرامي البعد التوعوي والتواصلي.

بعد ذلك قدم القوال خلاصة بسيطة لفكرة العرض عرض «عطيل الغيار» موضحاً أن القضية الجوهرية التي سيتناولها العرض هي «الغيرة» قائلاً للجمهور اليوم يا جماعة جينا وجبنا لكم مسرحية «عطيل الغيار»، ومن ثم عادت الفرقة بأكملها إلى الغناء الجماعي حول ما تسببه الغيرة الشديدة للإنسان وهذه بعض المقاطع من الأغنية :

"ها الغيرة ها الغيرة ها الغيرة

ها الغيرة لي عمات العظماء

ها الغيرة لي سكنت الشعراء

ها الغيرة لي فضتحت الأمراء

ها الغير لي غبنت الفقراء"

إذا الأغنية المسرحية لم تستعمل بشكل اعتباطي بل جاءت كفيصل درامي وفكري داخل العرض، لذا نجدها قد شكلت المفتاح المشهدي للعرض حيث لم تكن مجرد عنصر

ترفيهى بل أداة فكرية وجمالية أساسية في رسم العلاقات بين الشخصيات وتوجيه المتلقي نحو جوهر الصراع الدرامي.

فعندما التقى ياغو بديمونة وأراد أن يفاجئها بما يسعدها لم يختار هدية تقليدية بل إختار أغنية للشاب حسني (رحمه الله) فهنا تجلت رؤية المخرج في إدماج عنصر من التراث الفني الوهراني (الأغنية العاطفية الشعبية) كأداة لفك كل الشفرات والرموز والتعقيدات الدرامية وتبسيط الحدث العام للجمهور بيد أنالعرض شارعي وقد لا يتسنى للكثيرين من فهم فحو الرسالة المسرحية.

والأغنية أيضا أبرزت البعد العاطفي والعلاقة الإنسانية بين الشخصيات، خاصة حينما قدمها عطيل لدزدمونة إذ جعل المشهد أكثر تأثيرا و صدقا، وربط الجمهور مباشرة بالحدث من خلال ذاكرة سمعية ووجدانية مشتركة فبمجرد إنتهاء عطيل من أغنيته التي أسمعها لياغو وأرادَ منه أن يعطيه رأيه الخاص في هذه الإهدائية لحبيبته وزوجته دزدمونة وإذا بهتأجبت نيران الحقد من ياغو فلجأ إلى أسلوب المكر والخداع والكذب إذ أوهم عطيل أن زوجته تحب شخصا آخر، بهذا الإنتقال الدرامي تحولت الأغنية معالفكاهة من لحظة البهجة والفرح والضحك إلى انطلاقة ديناميكية نحو تصعيد المأساة وهو ما يكشف الحس الدراماتيقي للمخرج، وكذلك أيضا في هذا العرض يشي ياغو للجمهور عن طريق حديث جانبي أنه سيوقع بعطيل، و تتعدد دوافعه أكثر بحلول الضابط الشاب كاسيو، محله، ونيلهمكانة عند عطيل وهو غر في شؤون القتال والمعارك ، وهذه غيرة أخرى يتميز بها ياغو هذه المرة وهذه نقطة مهمة لا يجب التغاضي عنها في دراسة هذا العرض من الناحية النقدية للمسرحية فالغيرة هنا تعددت جوانبها إذ نلاحظها في ياغو عندما أفصح عنها للجمهور قائلا: "اليوم غادي ننتقم من عطيل على خاطر طلع صاحبه كاسيو في القراد وأنا خلاني التحت" وهنا دلالة حتمية مفادها أن ياغو يعاني من مشكلة نفسية اتجاه صديقه عطيل وجي عدم رضاه وتقبله للمكانة التي يحظى بها عطيل.

إن كُلاً من عطيل وياغو نقيض للآخر: "لقد استبدل عطيل كل أمجاده كقائد عسكري ناجح وواثق بنفسه و معتد بأمجاده بجائزة حب دزدمونه له ، لذلك عندما أوحى له ياغو كذبا بأن تلك الجائزة تلاشت، بل أصبحت وصمة عار دمر كامل عالم القيم لديه وجعل العالم في عينيه يغرق في الفوضى"¹

يبدو أنّ المخرج سمير بوعناني قد اختار أن يلج مباشرة في صلب الفكرة المسرحية دون تمهيدات مطولة، حيث قام باختزال المشاهد الأولى للعرض ، وقَدَّافَتَحَ العرض بمواجهة مباشرة بين الممثل الذي يجسد شخصية البطل (عطيل) و الممثل الخصم الذي يجسد شخصية (ياغو) حيث يحتدم الصراع بينهما حول قضية دزدمونة ، وقد أتاحت هذه الأحداث إلى تكثيف الإيقاع المسرحي ممّا ساهم في تأزم وتصعيد الأفعال وبلورة الحبكة الدرامية عبر معالجة ذات محاكاة تهكمية وأسلوب تراجيكوميدي فني.

كما ارتكز العرض المسرحي كله على أكسيسوار بسيط تمثل في المنديل الذي تحول إلى رمز وقيمة تعادل الذهب بالنسبة لعطيل، فهو المفتاح الدرامي للمسرحية والعقدة التي من وراءها يكمن الحل والمنديل كان بمثابة القنبلة الموقوتة فحينما اكتشف عطيل حقيقة المنديل أنه ليس بحوزة دزدمونة أدى إلى قتلها مباشرة. وعند اكتشاف إميليا أن موت سيدتها تأتي عن طريق فقدانها للمنديل أدركت أنها في ورطة حقيقية وكشفت الحادثة لعطيل فاكشف عطيل أنه قتل دزدمونة بالخطأ، لذا لجأ مباشرة لقتل إميليا عندما أخبرته أنها هي من تسببت في إعطائه لزوجها ياغو.

لقد نجح المخرج في إبراز العمق النفسي لشخصية إميليا ورسم معالمها بوضوح حتى أصبحت إحدى الركائز الجوهرية في تطور الأحداث، بل إن حضورها العفوي شكل عنصرا حاسما في مسار الحادثة المنديلية وهو ما يفسر دورها البارز في العرض المسرحي فهي شخصية أساسية مهمّة في إكتمال البنية الدرامية و بدونها لا يكتمل العمل الفني .

¹رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، المرجع السابق ص 176

إضافة إلى هذا فقد كان جزاء إميليا القتل من طرف عطيل عادلا بيد أنها اقترفت خطأ لا يغتفر ولو لم تحمل أي نية خبيثة اتجاه سيدتها دزدمونة فالمتلقي في عرض "عطيل الغيار" ، حدث له نوع من التطهير الدرامي (catharsis) لما قتلت إميليا وهنا يتجلى الفكر الشكسبيري الذي أنصف المشاهد والمخرج المسرحي في آن واحد، كما نجد أن المخرج غير في نمط نهاية المسرحية وجعل المتلقي يشاهد العرض وهو في قمة الرضا في اللحظة التي قتل فيها ياغو من طرف عطيل حيث شعر الجميع بالإرتياح إلا عطيل فما زال يظن أنه ارتكب خطيئة لا تنسى ولا تغتفر وهي قتل زوجته دزدمونة وعلى إثر الصراع الداخلي بينه وبين نفسه تبدى له أن يقتل نفسه فيستريح من عناء تأنيب الضمير من جهة، ومن جهة أخرى يدرك ثأر دزدمونة بقتل نفسه وبالتالي يقضي على الغيرة التي أدت إلى قتل زوجته .

إذاً لقد فرض عرض مسرحية عطيل الغيار على المتلقين والنقاد معا جملة من التساؤلات الجوهرية التي تتبع من وهج الأضواء المسطرة على مختلف مكوناته الفنية والجمالية ، فهل يمكن اعتبار، عطيل الغيار مسرحية فقدت تأثيراتها الدرامية وانحصرت في معالجة سطحية لموضوع الغيرة فأصبحت رهينة زمنها وسياق إنتاجها ؟ أم أننا أمام عرض كوميدي ذي نكهة شعبية خاصة استطاع فيها المخرج أن يطوع من خلاله مأساة شكسبير الكلاسيكية لتستجيب لحس المتلقي الجزائري المعاصر ؟

إن قراءة العرض في مجمله تكشف عن تجربة إخراجية جادة تحاول المزوجة بين التراث العالمي والذائقة المحلية، بحيث لا يفقد النص الأصلي وهجه ولا يغترب عن بيئته الجديدة، فعلى الرغم من وجود بعض الهفوات التقنية الطفيفة يبقى "عطيل الغيار"، عملاً ذا حضور درامي وجمالي معتبر يستمد قيمته من النص الأصلي - عطيل الشكسبير-الذي يظل جوهره خالدة في تاريخ المسرح الإنساني قادرة على أن تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان بما تحمله من دلالات إنسانية عميقة تتجاوز حدود العصور والثقافات.

4-الأداء التمثيلي في مسرحية «عطيل الغيار»

1-4. الأداء الصوتي (الحوار) :

يُعد الحوار في مسرحية عطيل الغيار أحد المرتكزات الأساسية التي اعتمد عليها المخرج سمير بوعناني في بناء الحدث الدرامي ونقل الفعل المسرحي إلى المتلقي الشعبي في المسرح ذي الفضاء المفتوح.

لقد اتسم الحوار في هذا العرض بقدر عال من الواقعية اللغوية إذ حرص المخرج على توظيف اللهجة الوهرانية المحلية بوصفها لغة التواصل اليومي بين الناس ، مما سهل الأداء على الممثلين من حيث سهولة حفظ الدور المنوط بكل شخصية وكذلك تمكن الجمهور من فهم الأحداث واستيعاب الصراع الدرامي دون عناء، خاصة وأن المتلقي في هذا النوع من المسرح ينتمي في الغالب إلى الفئة الشعبية التي لا تتفاعل بسهولة مع اللغة المسرحية الفصحى أو المتكلفة .

ومن هنا جاءت الحوارات محملة بالعموية والبساطة تتخللها أحيانا النكت الشعبية والهزأة اللفظية التي تعكس روح البيئة الجزائرية. كما اعتمد المخرج على التصعيد الصوتي وقوة الصرخات التعبيرية في الإلقاء و المحادثة الركحية أثناء تنامي الصراع وحدته بين الشخصيات الأساسية في العرض ونجد على سبيل المثال المشادة الكلامية التي تطلبت من الممثلين عطيل وياغو التكلم بصوت جهاري عالي وتدفق في قوة الكلمات وارتفاع الحس الصوتي لديهما خاصة عندما أقر ياغو لعطيل أن زوجته تخونه مع شخص آخر حيث ردّ عليه عطيل بشدة في القول وانفعال كبير : بلع ذاك الفم رَاكَ عَارِفُ وَاش رَاكَ دَقُول، سمع.

الرعد يبرهن على قدوم الشتاء واللَّيل يبرهن على غياب الشمس

ونتا دروك تبرهن على خيانتها وَلَا رَأْسُكَ يطير .

جاء هذا المقطع على لسان عطيل وَقَدْ كانت نبرة صوته قوية وكان نطقه للكلمات على شكل صرخات هزت أرجاء المسرح وجعلت الجمهور مذهولا و منتبها و مصغيا بشدة

في مجريات العرض ، وهذا نظرا لأهمية كل إيماءة وحركة صغيرة كانت أم كبيرة؛ وقد رأينا من قبل اهتمام مخرجي المسرح الحديث بأهمية حركة الممثل حتى خصّصوا مباحثا في ذلك. إذّا نستنتج من هذا السياق أن إشارات الممثلين نابت عن بعض التأويلات اللغوية وقلصت الكثير من الحوارات الدرامية المسترسلة من أجل اختصار الزمن في العرض المسرحي وحتى لا يُطال على الجمهور ويصيبه السأم.

إن التمازج بين اللغة الفصحى واللغة الدارجة، وبين الجدية والسخرية منحت الحوار في "عطيل الغيار" بعدا اجتماعيا وإنسانيا وجعلته مرآة للواقع الجزائري، كما نوّعت في عملية تداخل الأصوات

ونجد الحوار الدال على هذا التمازج عندما أفصح ياغو لعطيل أن دزدمونة مريضة بالحب والعشق إذ قال له: "قَلْبُهَا لَا بَاسَ pas مولاي" وهذا الحوار فيه أسلوب تهكمي مضحك يجعل المتلقي لا يشعر بالملل ويثير انتباهه جيدا أثناء العرض وكذلك يحقق الفرجة المسرحية.

ومما تقدم نستطيع أن نقول أن الحوار بين الشخصيات الدرامية في عرض مسرحية "عطيل الغيار" كان أساس الدراما في الفضاء المفتوح حيث كان تجسيده فنيا متوافقا مع وظائفه وخصائصه الجمالية التي تسعى إلى التوضيح والتفسير والإفهام وتبسيط الأحداث بين الشخصيات، وقد تبين لنا أن شخصية ياغو شريرة من خلال حوار الجانبي الذي أخبر به الجمهور والممثل في خطاب الكراهية والحقّد لسيدة عطيل، وبالتالي علم الجمهور حقيقة شخصية ياغو الممتلئة بالشّرور والحقّد والغيرة وأن ما يجول في كيانه هو حب الانتقام وشتى أنواع الغدر والغيرة لأنه بطبيعة الحال يمتلك شخصية ضعيفة فكلامه كلهينم عن المكائد والأفكار السلبية.

4-2. الأسلوب التمثيلي في مسرحية عطيل الغيار:

بما أن هذا العرض يجري في فضاء دائري مفتوح فقد اعتمد الممثلون على إبراز مواهبهم التي تكمن في المسرح الحركي إذ شكلت حركاتهم الدائرية خطوطا ملئت مساحة التمثيل من أي فراغ يؤدي إلى الإخلال بالعملية الدرامية ، فكان استخدام التشكيل الحركي للجسد من أهم التقنيات الأدائية التي ركز عليها المخرج فهي التي تعطي صورة تعبيرية حيّة تجعل المتلقي يشعر أن ما يشاهده من تمثيل هو إبداع وقوة وإرادة من الممثل الفنان الذي لا يقتصر دوره فقط على التقمص والتجسيد بل هو أبعد من ذلك لأن الحركة الجيدة تساهم في جمالية الإيقاع وإنتاج المعنى، فقد لاحظنا في عرض مسرحية عطيل الغيار،



إنسجاما فنيا في الأداء الحركي لكل شخصية من حيث الحركة والأداء والإيقاع والإيماء والصوت والصمت بعيدا عن كل البهرجات السينوغرافية، وهنا تتجلى النظرة الفنية للمخرج الذي انتهج بعض المفاهيم من المسرح الفقير الذي تبناه المخرج المسرحي البولندي جيرزي غرو تفسكي ، من حيث يؤكد على التمثيل الإيجابي الذي يولد للمتفرج نوعا من الاهتمام والجدية أثناء مشاهدته للعرض، وهذا ما جعل أداء الممثلين في هذه المسرحية يعتمدون على مهاراتهم الفردية المكتسبة من التدريبات الشاقة

والمكثفة من أجل إمتاع المتفرج ومما ساعد أيضا على تسهيل لغة العرض الشارعي هو توظيف المخرج لبعض تقنيات المسرح الملحمي حيث شاهدنا الالتحام بين المتفرج والممثلين و هذا دليل على إزالة الجدار الرابع لتمكين المشاهد من المشاركة والنقد والإدلاء بآرائه وتصوراتهِ الدرامية وجعله عنصراً ثانوياً مساعداً على بنائية العرض المسرحي ، فمثلا نجد

المتفرج والمُشاهد يرى الحدث أمامه وهو يعني أن هذا مجرد تمثيل وليس حقيقة بعيدا عن التقمص والتشخيص والمعاشية التي تجعله من مخدرا بصفة مؤقتة ومُعَيَّبا، بينما شاهدنا هنا في هذا العرض ذكاء حاد من الفرقة المسرحية أثناء الأداء لتجعل المشاهد مستخدما لعقله أثناء إثارة المسرحية، وقدر لنا لاحظنا أن غياب مكان الكواليس مكن المشاهد من رؤية الممثل وهو يقوم بارتداء الزي المسرحي أمامه مباشرة وأحيانا يطلب أحد الممثلين من المشاهد من إعطائه قارورة ماء ويشربها أثناء مجريات العرض وتحل هذه الحركات والارتجال الجماعي ودور المساهمة الجسدية و الإيماءات الفنية والتشكيلات الذكية للخطوط وأشكال التعبير الدرامي المتمثل في الرقص والغناء الذي أدى إلى إنتاج خطابات بصرية وائمت هذا النوع المسرحي وفضاءه المفتوح وجعلته عرضا حيا وشاملا ممتزجا بين الفكاهة والضحك وبين الجدية والموضوعية من أجل إرساخ قاعدة درامية بين المتلقي والمؤدي وهي علاقة تعاملية توحد الفكر الإنساني وتحرره من قيود المسرح التقليدي التي تواجه طبقة المسرح الشعبي الذي يحبذ مسرح الشارع كونه موروثا شعبويا منذ القدم، وقد لمحنا هذا أيضا من خلال توظيف المخرج للمسرح السردى المتمثل في القوال وهذا يدل على شيء وإنما يدل على حنكة وخبرة المخرج من حيث درايته من أسلوب التمثيل الملحمي فالقوال في هذا العرض يسردُ الحادثة ويرويها للمشاهد لكي يعي المشهد بوضوح و يتحكّم في المشهد مستندا إلى تقنية الإسترجاع (الFLASH باك) وأسلوب الإلقاء الذي يعتبر شرط جوهري من شروط المسرح السردى الذي اعتمده المخرج في مسرحية "عطيل الغيار" بهدف تحقيق الجمالية الإخراجية والأدائية للمشاهد في الفضاء الدرامى المفتوح.

كل هذه المظاهر والأساليب التمثيلية تنمّ عن دراية المخرج بأساليب ومناهج الإخراج المسرحي الحديث التي وضعت قواعد وطرقا كثيرة لتدريب الممثلين والتنويع من تقنيات التمثيل المسرحي، وهذا ما رأيناه في زمن العرض الشائق الذي يجعلك منجذبا مندمجا مع العرض تحاول متابعته حتى النهاية.

5-جماليات تشكيل الفضاء في مسرحية عطيل الغيار :

اختار المخرج فضاء دراميا جديدا تمثل في فضاء الشارع بعيدا عن الفضاء التقليدي للمسرح المتعارف عليه فاقصر الفضاء اللعبي للممثلين على رضية ميدان في ساحة عامة وسط مدينة وهران حيث أظهر المخرج نوعا فنيا يتناسب والمسرح الشعبي الجديد إذ كانت حركة الممثلين

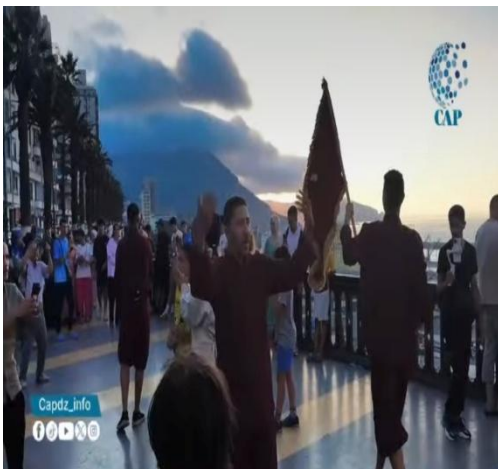


بداية تشكّل الفضاء قبل الوصول إلى ساحة
بور سعيد

القلب النابض لخلق فضاء تمثيلي طبيعي مختلط بأهازيج وأصوات الجمهور المحتشد على شكل حلقة دائرية، فقد شكّل الجمهور حيزا دراميا ساعد الممثلين من تحركاتهم و أفعالهم ورسم جو حميمي مع المتلقي، فكانت مساحة التمثيل تشكل فضاء طبيعيا يتلائم مع العملية

الدرامية، وقد استطاع المخرج من خلال الفضاء الدرامي المفتوح أن يجعل المشاهد قريب من العرض وإقحامه في فضاء العرض بالتعاون مع حركات جسد الممثل والوسائل السينوغرافية والتكوينات البصرية المكملة للعرض المسرحي .

ولا يمكن إغفال الجانب التمثيلي ووظيفته



مواصلة السير لاستقطاب الجمهور وأخذه
إلى المكان المحدد للعرض .

الجمالية في تشكيل الفضاء البصري لأنه مكان تصارع الشخصيات وإبراز الأحداث المعلنة عنها و كذلك يساهم في توضيح الفكرة لدى المتلقي فمثلا عند بداية المشهد تقدم الممثل (القول) وأطلع الجمهور بفكرة العرض المتمثلة في الغيرة وهنا يكمن الدور الأساسي للفضاء المفتوح في صناعة الفرجة والإثارة المسرحية لدى المتلقي الذي أصبح بدوره الطرف المهم في اللعبة المسرحية.

إنّ أهم ما يمكن قوله عن فضاء مسرحية عطيل الغيار أنّ كان فضاء متنوّعا بامتياز صانعا للحدث، حيث ابتكر المخرج الفضاء المتعدّد ليس فقط الفضاء المفتوح ومعنى هذا أن العرض المشاهد في ساحة بور سعيد كان نهاية الاختيار وتحديدًا لكان سرد الأحداث، أمّا البداية الأولى لتشكيلات الفضاء فقد بدأت مع الساحة الواسعة لواجهة البحر بوسط مدينة وهران أين يستقطب هذا المكان كل السياح والزائرين لمدينة وهران؛ فكانت هذه النقطة ذكية من المخرج لكي يضع حقا وظيفة جمالية لهذا العرض ممزوجة بالترويج للثقافة الشعبية السائدة في مدينة وهران.



الفضاء النهائي للعرض

وعلى هذا الأساس فقد كانت حدود فضاء العرض واسعة وغير مُعيّنة في بداية استقطاب الجمهور، وما كان على الفرقة المسرحية إلا السير بين الزائرين والمستجيمين لعبق مدينة وهران من أجل شدّ انتباههم إلى آخر مكان مقصود لتنمّة سير أحداث الحكاية.

يمكن القول في الأخير أن الفضاء المسرحي

كان جماليا مُحققًا للأغراض الفنية ومتميّزا كونه ينتمي إلى فضاء الشارع غير أنّنا استدقنا فيه تنوّعا متفردا عمّا ساد من العروض الشارعية، وطبعا اندمجت فيه أفكار الحكاية من العصر الشكسبييري فزادته تأثيرا في الحبكة والتشويق والإثارة المشهدية التي كما رأينا شكّلت جمهورا كبيرا يتابع كل حيثياته.

6-السينوغرافيا في مسرحية عطيل الغيار :

تعتبر السينوغرافيا من الوسائل المسرحية الحديثة باعتبارها مكملّة للمنظر المسرحي وعنصر لا يمكن الاستغناء عنه أبدا في العرض المسرحي وقد ارتئى المخرج إلى إشراكه في

هذه المسرحية بعض مفردات العرض الأساسية المتمثلة في الأكسيسوار واللباس والديكور المتكشف، وقد لاحظنا أن السينوغرافيا لعبت دورا بسيطا كون هذه المسرحية لا تحتاج إلى ديكورات حقيقية ملموسة فهي تعتمد بالأساس على فن الأداء التمثيلي على فضاء درامي شبه خالي.

7-1. الأكسيسوارات:

تمثل الأكسيسوارات في العرض المسرحي أحد أهم المستلزمات التي تساعد وتسلي الحدث للممثل حينما يستعمل الأكسيسوار باحترافية وأداء للدور الذي يلعبه في المسرحية، فهو يساعده أيضا في تدعيم حركاته وحواراته وإشاراته وهُو أداة لها دلالتها ورمزيتها الخاصة التي يستعين بها الممثل من أجل تحقيق غرض ما أو كشف عن غموض لشخصية أخرى كي يسهل على المشاهد فهم الحكاية ، كما يَستَخدمُها المخرج لإبراز رؤيته الفنية في العرض المسرحي.

وقد تمثلت الأكسيسوارات في عرض مسرحية عطيل الغيار في خنجر و منديل وراية بها علم وكل أداة من هذه المستلزمات كان لها غاية وهدف معين، فالراية التي كان يعملها الجندي تدل على الحرب وتدلُّ أَيْضًا على جيش مدينة فنيسيا ، والخنجر كان الأداة التي استخدمها البطل (عطيل) لقتل ياغو وإميليا وكذلك استخدم الخنجر في آخر المشهد و قتل به نفسه .

والأكسسوار المهم في هذا العرض تمثل في المنديل الذي أدى إلى الحل الدرامي في النهاية، فقد كان له عدة معاني ودلالات في العرض المسرحي من جهة يرمز إلى الحب والصداقة إذ أهده عطيل لحبيبته دزدمونة في ليلة عرسهما، ومن جهة أخرى يرمز إلى الخيانة والغدر وذلك حينما استخدمه ياغو في مكيدته ضد عطيل فَبَسَبَبِ المنديل قتلت دزدمونة خنقا ، ولا ننسى أَيْضًا أَنَّ المنديل كان سببا مهما في كشف مؤامرة وغدر ياغو فنال عقابه المستحق من عطيل وقتله بخنجره.

إذ لعبت الأكسيسوارات دورا بارزا ومهما في مسرحية عطيل الغيار وساعدت من مهمة الإخراج وأضفت الجمالية الفنية والمشهدية من خلال الاستعمال الأمثل والاستخدام البارع لها في مساحة التمثيل.

7-2. الديكور:

كذلك الديكور في هذا العرض لعب دورا في غاية الأهمية إذ لاحظنا أن الفضاء المسرحي كله كان فارغا عدا آلة حمل الأزياء والملابس (porter à costumes) وقدارتني المخرج إلى العمل بسياسة النقشف معتمداً على مبادئ و أساليب الإخراج في المسرح الفقير الذي أراد به تبسيط المنظر المسرحي وعدم التعمق والتعقيد في تشكيل الصورة البصرية للعرض ، ففضاء الشارع يعتمد على جسد وأداء الممثل أكثر لأنه هو محرك الأفعال وباستطاعته و موهبته تجسيد الديكور من لا شيء، وهذا ما شاهدناه أثناء العرض خاصة عندما قتل عطيل زوجته فقد أصبحت جثتها عبارة عن لباسها بالنسبة للمشاهد، فعند موتها تركت الممثلة معلما في مكان الجثة لباسها لتدل على موتها ، وعندما دخلت شخصية



إميليا شاهدت الجثة من خلال اللباس وعندما قتلت إيليا لاحظنا نفس المشهد والممثل في لباسها بجانب لباس دزدمونة على أرضية التمثيل.

إن استخدم المخرج جثامين الشخصيات وإبراز ملامحها من خلال وضع ديكور يدل على حالة أو منظر القتل والموت في فضاء التمثيل مستخدما ومُسْتَعِيرًا شَيْئًا من مما يخص دور الممثل وفقاً لمنظوره الفني والفكري.

توظيف اللباس كجثامين للشخصيات

7-2. الملابس:

تعد الملابس أو الأزياء مفردة أساسية من مفردات العرض المسرحي باعتبارها وسيلة إخراجية تساهم مع العناصر السينوغرافية الأخرى في إكمال صورة وجمالية المنظر المسرحي، والملابس في العرض المسرحي "عطيل الغيار"، كان توظيفها من قبل المخرج متجانس ومتوافق مع أدوار الشخصيات الدرامية، فقد لاحظنا اللباس موحدًا بين الشخصيات الذكورية الذي تمثل في اللون الأحمر الداكن الأرجواني، وأيضًا لباس الشخصيات النسوية كان مُوحّدًا تمثل في اللون الرمادي الفاتح وقد مكن اللباس من فهم وتأويل الفكرة المسرحية للمشاهد ووضح له معالم كل شخصية ودورها الأدائي في العرض، وأدّى الإستخدام الجيد لألوان الأزياء إلى التأثير في عين المتلقي .

كما أن المخرج استخدم اللباس الموحد ensemble costumé في شكله التقليدي والفضفاض للدلالة والإشارة على الطابع الشعبي لعروض مسرح الشارع والتي لا تحتاج إلى الإبهار والتزيين والفخامة في الأزياء والديكورات.

ومما لفت انتباه المشاهدين هو أن الممثلين كانوا يقومون بتغيير الملابس المسرحية أثناء لحظات العرض الحاسمة أمام الجمهور المتعلق حولهم وهذا يدل على شيء وإنما يدل على أن الجمهور فهم المسرح في الفضاء المفتوح من خلال قربهم من الممثل وأحيانًا يشاركه الحدث ويتفاعل بشدة مع المواقف الدرامية واندماجه مع المشهد بطريقة راديكالية وديالكتيكية.

7-3. المؤثرات الصوتية :

وَقَدْ نعلم أن أي عرض مسرحي ناجح لا بد أن تتوفر فيه شروط العملية الإخراجية المكونة والمساعدة في توضيح المشهد البحري وهي وسائل السينوغرافيا الحديثة مثل الإضاءة والديكورات والأكسيسوارات والأزياء وغيرها مما يساعد الممثلين في سهولة الأداء والتمثيل، ومن أبرز وأفضل هذه الوسائل الفنية المساهمة في الحدث الدرامي هي إضافة عنصر الموسيقى أو المؤثرات الصوتية للعرض بهدف التأثير في المشاهد وتعزيز مزاجه من خلال حاسة السمع لديه.

وفي العرض المسرحي "عطيل الغيار" غيّب المخرج سمير بوعناني عنصر الموسيقى تماماً، بل كان الإيقاع المسرحي متمثلاً في المؤثرات الصوتية التي استخدمها الممثلون من خلال الأغاني الجماعية والضرب على آلة الدف وكذلك الأصوات والصرخات والنداءات أثناء الحوار بين الشخصيات إذ كانت عاملاً مهماً في إيقاظ أحاسيس ومشاعر الجمهور خاصة وأن التمثيل في الفضاء المفتوح يتطلب الإلقاء القوي ويعتمد على الكلمة المنطوقة التي تبعث في المتلقي نوعاً من التأثير السمعي وتحرك وجدانه .

أدت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عامّة وظائف فنية متعدّدة كان لها فضل كبير في سيرورة هذا العرض واستمراريته بتسلسل منذ البداية، حيث إنّ أول ما استهلّ به العرض كان الضرب على البندير مع الأصوات الصاخبة الجماعية تارة والمنفردة تارة أخرى باتساق وانسجام كبيرين، وكل هذا العمل من أجل استقطاب والجمهور وأخذه على مكان العرض المحدّد لسرد أحداث المسرحية.

8- البناء الدرامي:

8-1. الشخصيات في مسرحية عطيل الغيار:

عمد المخرج إلى تقليص عدد الشخصيات من المسرحية الأصلية التي يتجاوز عددها العشرة، ليحصرها في ست شخصيات أساسية فقط ، وقد حافظ على جوهر الفكرة المسرحية الذي يتمثل في الغيرة دون أن يُخل بمضمون الحكاية وبنيتها الدرامية .

وتتكون شخصيات مسرحية "عطيل الغيار" من :

8-2. يوسف بن زهرة (عطيل):

وهو البطل التراجيدي الذي يجسد الخير والحد والقوة في آن واحد ، غير أن نقطة ضعفه تكمن في حبه المفرط لذدمونة إذ يتحول إلى غيرة شديدة وعمياء تدفعه إلى ارتكاب مجزرة حقيقية دفاعاً عن شرفه المزعوم وبما أن العرض قدم في فضاء الشارع كان من الضروري أن يتسم الأداء بالإبهار السمعي والبصري وهو ما تجسد في شخصية

عطيل التي تقمصها الممثل يوسف بن زهرة الذي استطاع أن يأسر الجمهور بإبداعه الفني وحضوره الطاعى وقدرته المميزة على التمثيل الحركي والصوتي ، كما شكلت شخصيته في هذا العرض محور الجمالية الأدائية والركيزة الأساسية في العملية الدرامية خاصة عندما يتوتر الصراع في الحوارات الهامة التي تجعل الحدث يتحرك بسرعة نحو إكتشاف مؤامرة ياغو، ولأن هذه الشخصية حركت أفعال الشخصيات الأخرى نحو التحول وكشف الحقيقة الدرامية ، ولا بد أن نشيد بالمهارة لفنية العالية لممثل شخصية عطيل الذي جعل الجمهور يتفاعل معه بعمق ودهشة حيث امتزج أدائه بين القوة الخطابية في لحظات الصراع مع ياغو، والحوار الرومانسي مع دزدومونه مما أبرز تنقله السلس والمنسجم بين التوتر والعاطفة والانفعال والهدوء، كما أضفى صوته الرخيم أثناء الغناء لمسة وجدانية مؤثرة تضاف ، إلى ما يمتلكه من قدرات تمثيلية وجسدية بارزة إذ أظهر مهارة في الرقص و استخدام آلة الدف (البندير) ببراعة واحترافية .

8-3. شخصية ياغو:

جسد الممثل أمين فواتيح شخصية ياغو التي ترمز للشر في أقصى تجلياته ، إذ تمحور أدائه حول إبراز الصفات القبيحة والأفعال الدنيئة مثل الخداع والكذب والمكر والنميمة ، ومن المتعارف عليه أن تجسيد مثل هذه الشخصية المعقدة ليس بالأمر الهين غير أن الممثل موهبته الفنية بجدارة في تقمصه لهذا الدور العسير، الذي يتطلب الدقة والمهارة والخفة وسرعة الأداء الحركي والتحكم في الجسد والصوت والانفعال أثناء العرض.

تُعد شخصية ياغو في هذا العرض الشارعي المحرك الرئيسي للأحداث وتساعدنا، فهو الخصم المباشر لعطيل ويريد الثأر والانتقام منه بكل الوسائل الموجودة وقد كشف للجمهور عن دوافعه النفسية المتمثلة في شعوره بالظلم لأنَّ عَطِيلًا قام بترقية كاسيو في الجيش وتجاهله رغم خبرته وحنكته العسكرية في فينيسيا، ومن هنا بدأ ياغو في حبك مؤامراته مستعينا بزوجه إميلي التي كلفها بأن تجيئه بمنديل دزومونة ليستخدمه كدليل ومؤشر من أجل

القضاء على كاسيو ليحل محله في الرتبة العسكرية، لقد كانت شخصية ياغو من أكثر الشخصيات التمثيلية أداء وقوة في العرض المسرحي من خلال أدائه الجسدي المفعم بالحركة وإلقائه الصوتي المؤثر ونبراته الكلامية العالية وإيمائاته التهامية وصرخاته الهزلية كعناصر أساسية في إثارة التشويق وصناعة الفرجة للجمهور، وقد تمكن من زعزعة مشاعر عطيل وإقناعه أن زوجته تخونه مما أدى إلى ارتكاب الفعل التراجيدي في العرض المسرحي وهو قتل دزدومونة.

كما برزت قوة شخصية ياغو في تفاعلها مع الشخصيات الأخرى لا سيما شخصيتي إميليا ودزدومونة حيث شكلت هذه العلاقات خيوطا متشابكة عمقت الفكرة الرئيسية لعرض المتمثلة في الغيرة وبهذا تجد الممثل أمين فواتيح جسد شخصية ياغو بكامل طاقاتها الشريرة والدرامية فكان أدائه ركيزة أساسية في بناء الصراع الدرامي في عرض مسرحية عطيل الغيار.

8-4. شخصيته دزدومونة وإميليا :

لعبت كل من شخصية " دزدومونة وشخصية إميليا دورا استثنائيا في سير العملية الدرامية في عرض مسرحية "عطيل الغيار" حيث شكلتا معا الجانب الإنساني والعاطفي في مقابل الدهاء والمكر المتمثل في ياغو.

جسدت الممثلة بشرى غراد دور دزدومونة ووظفتها دراميا مع باقي الشخصيات وقد ظهرت كأنموذج للمرأة الجميلة والنقية إضافة إلى براءتها وطيب أخلاقها في تعاملها مع الآخرين ، غير أن قدرها المأساوي لم يمهلهما إذ وقعت ضحية مؤامرة ياغو وخداعه ، فقد استغل هذا الأخير منديلها وأوهم عطيل بأنه وجد المنديل عند كاسيو مما أشعل نيران الغيرة في نفسه ودفعه نحو ارتكاب فعل القتل الغير عمدي، وبهذا أصبحت دزدومونة الشرارة التي فجرت الصراع الداخلي لعطيل لتصبح رمزا للبراءة المغدورة في مواجهة الظلم والانتقام .

أما شخصية إميليا التي أدتها الممثلة نرجس بن عمارة فقد مثلت الضمير الأخلاقي في العرض المسرحي، جسدت الإخلاص والوفاء لسيدتها دزدمونة وكانت شاهدة على المأساة ومحركا أساسيا نحو تفجير الأزمة الدرامية ففي المشهد الأخير حين اكتشفت مقتل سيدتها أبدعت الممثلة في تجسيد مشاعر الصدمة والألم من خلال صرخاتها وبكائها وعويلها ، وانفعالاتها الجسدية المتقنة والدقيقة، وأضفت على المشهد قيمة جمالية عالية وأثرا بالغا لدى الجمهور.

8-5. شخصية القوال :

جسد الممثل الحاج محمد الأمين شخصية القوال إذ اقتصر أدائها على السرد والحكي والتعريف بالشخصيات وإبراز مواطن قوتها و ضعفها أمام الجمهور، وبما أن مسرح الشارع يُعد أحد أهم أشكال التعبير المسرحي في الجزائر قديما وحديثا، فقد كان من الطبيعي أن يقيم ويشرك المخرج شخصية القوال في العرض ولاحظنا أيضا أن المخرج سمير بوعناني استلهم من تجربة الفنان المسرحي عبد القادر علولة مؤسس مسرح الحلقة الشعبية في الجزائر.

اعتمدت شخصية القوال في عطيل الغيار على السرد كوسيلة لإيضاح جوهر الفكرة المسرحية للجمهور، ففي بداية العرض بدأ الممثل (القوال) بطرح أسئلة مباشرة على الجمهور للتعرف على مدى معرفتهم بعطيل عنوانا وشخصية، وقد أظهر الجمهور تجاوبا لافتا مؤكدين جهلهم بمضمون القصة ، هذا التفاعل ساهم في كسر الجدار الرابع وأشرك الجمهور في الفعل المسرحي منذ الوهلة الأولى أداء القوال بجاذبية وواقعية واضحة من طرف الجمهور من خلال تحركاته الدائرية واستعماله المبدع لآلة الدف(البندير) ممّا أضفى على العرض بعدا جماليا ، كما استخدم أسلوب المداح في الإلقاء، إضافة إلى ذلك لجأ إلى أسلوب البراح في عدة مواضع من العرض لخلق عنصر التشويق وهنا في النداء الآتي (أرجا، أرجا) و يوجد نوع من الإخبار والسرد والتعليق على الحديث الذي سيرويه للمشاهدين.

كما برز في العرض توظيف القوال لتقنية الفلاش باك (الاسترجاع) التي استخدمها لإعادة سرد مقاطع لم يشاهدها الجمهور مثل مشهد إعطاء اميليا منديل دزدمونة لياغو، وكذلك إعادة مشهد زواج عطيل بدزدمونة.

لقد أعاد المخرج سمير بوعناني إحياء الموروث الشعبي لعرض مسرحية عطيل الغيار من خلال إقحامه لشخصية القوال الذي حاول من خلاله بسط العنصر التراثي وحضور الثقافة الشعبية الجزائرية في الفضاء المفتوح والذي يقترب كثيرا من عروض الحلقة الشعبية المعروفة في الأوساط الجزائرية والتي تلقى ترحيبا واسعا ومتابعة على المستوى الوطني، فكان هذا الحضور التراثي مظهرا وخاصة لجذب الجمهور في الشارع من أجل مواصلة سير الأحداث وسردها.

شخصية القوال شخصية فريدة من نوعها، تصنع الحدث الدرامي وتشد الانتباه وتستقطب المشاهدين خاصة وأنّ بعض المارة في الشارع غير مهتمين بالعرض، لكن توظيف شخصيات من عمق التراث الشعبي الجزائري أكيد كان الثقافة فنية وجمالية لإنجاح هذا العرض.

8-6. شخصية الجندي (المهرج):

جسد الممثل عماد براهيم في هذا العرض الشخصية الجندي الأبله وتمحور أدائه حول المشاركة في الأغنية الجماعية مع الفرقة المسرحية، إلى جانب الرقص والقيام بالحركات البهلوانية التي تهدف إلى إضحاك الجمهور، ولا قلما ظهرت شخصية الجندي في الموافق الجدية أو في ذروة الصراع بين الشخصيات الأخرى، وقد تجلّى دوره الدرامي نتيجة لما شاهده من جثث متناثرة هنا وهناك في المشهد الذي أقدم فيه عطيل على فعل القتل.

وفي منصة هذا المشهد اتخذ الجندي موقفا تهكميا ساخرا من قائده جراء ما فعله، كما أراد منع عطيل من قتل نفسه و لكن محاولته باءت بالفشل وأصابه الذهول وخرج مسرعا إلى المدينة ليُخبره عن الواقعة المأساوية.

لقد أراد المخرج من خلال إقحامه الشخصية الجندي التي لعبت الدور الثانوي في العرض الذي بين أيدينا أن يلفت انتباه المشاهدين عبر تقنية التغريب إذ نشاهد شخصية الجندي على هيئة المهرج من خلال سلوكه الممتزج بين الإضحاك والحركات الإيمائية المرتجلة، وبين قفزات بهلوانية وتصرفات غبية، إلى جانب خطاباته التهكمية أثناء حوار مع عطيل.

وقد اتسم أداء عماد براهيمى بخفة الحركة والرشاقة أثناء تنقلاته فوق أرضية الميدان وتواصله المباشر مع الجمهور، ممّا خلق جوا يغلبه طابع الضحك والتحكم والفرجة.

7- الصراع في عرض مسرحية عطيل الغيار :

الصراع الدرامي هو "العمود الفقري للبناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له، حيث يؤدي في جزئياته إلى خلق نوع من التوتر العاطفي ، فالصراع الدرامي صراع إرادات لأن هدف كل من الشخصية المحورية وخصمها تحطيم كل منهما لإرادة الآخر"³ وهذا ما لاحظناه في مسرحية عطيل

تجسد الصراع في مسرحية عطيل الغيار من خلال الشخصيات الثنائية الى المتناقضة تمثل في صراع خارجي بين عطيل و ياغو، وقد نشأ هذا الصراع عبر الحوار الذي أدى إلى تفاقم الحدث وتطوره نحو التأزم والتعقيد، حيث شكل اللقاء الذي جرى بينهما نقطة تحول حاسمة في مجريات العرض المسرحي، فقد استغل ياغو ذلك الحوار ليزرع الشك في نفس عطيل متهمًا دزدمونة بالخيانة وهنا زادت حدة الصراع الخارجي بين الطرفين والذي انعكس فيما بعد على التأثير السلبي في نفسية عطيل ليولد لديه صراعا داخليا عنيفا بين الحب و الغيرة وبين الثقة والشك ، هذا الصراع النفسي الذي دفعه إلى اتخاذ القرار المأساوي بقتل زوجته وينهي الجدل القائم في ذاته.

يبدأ الصراع يتصاعد من خلال تسلسل الفعل الذي قام به ياغو من أجل إرضاء رغباته وأهدافه إذ انجر عنه ردة فعل كارثية من عطيل فحين يخبر ياغو قائده بأن زوجته تخونه مع

صديقه المقرب كاسيو تبدأ مرحلة الانفجار الدرامي وتتحل العقد التي لازمت عطيل إذ ينتقل الصراع من الشك إلى الفعل فيتشكل الموقف الدرامي ويتجلى ذلك في المشهد الذي يجمع عطيل بزوجته في غرفتها وقد تولد عن حوارهما تصادم في الآراء صراح حول الخيانة وقد برهن لها ذلك بواسطة المنديل الذي يعتبر أكسيسوارا مهما غير من مجرى الأحداث وكشف السر الدرامي فكان دليلا قاطعا على خيانة دزدمونة لتبلغ المأساة ذروتها حين يخنق عطيل دزدمونة ويتركها جثة هامدة.

وقد بلغ الصراع ذروته عند دخول إميليا إلى مخدع دزدمونة وقد كشف هذا اللقاء حقيقة الأحداث وأزاح الغموض الذي كان يعتري المشاهد إذا عترفت إميليا أمام عطيل أن ياغو هو من لفق هذه الخدعة وأنها أعطته المنديل دون أن تدرك نواياه الخبيثة، وهنا نلاحظ تسارع وتيرة الصراع وتطوره حيث انتقل الفعل من مرحلة التعقيد إلى مرحلة الحال، فيقتل ياغو من طرف عطيل في محاولة لتصحيح خطئه، لكنه يدخل في دوامة نفسية جعلته يتصارع مع أفعاله فلجأ إلى الإنتحار ليخلص نفسه من عبء وثقل الكارثة التي آل إليها.

مسرحية القافلة (مسرح الشارع)

نص: الكاتب المسرحي الدنماركي هانز كريستيان أندرسون
إخراج وإعداد واقتباس قادة بن شميصة، تعاونية مسرح الديك

1- ملخص المسرحية:

تروي مسرحية القافلة شغف إمبراطور وحبّه المفرط بالألبسة والأقمشة ذات الجودة العالية، محاولاً إخفاء نقص شخصي يتملّك نفسه والذي دفعه إلى الاهتمام بمظهره الخارجي على حساب الجوهر غافلاً بذلك عن متطلبات وهموم شعبه الذي يعاني الحرمان وشغف العيش، وهذا كلّه من أجل أن تظهر صورته مرموقة أمام شعبه المغلوب على أمره .

يأمر ها الإمبراطور مصممي الأزياء بتصميم حل جديدة له وتكون الألبسة راقية لم يكن لها مثيل، فتأتيه أصناف من الأزياء لكنّها لا تعجبه ويقوم بقتل هؤلاء المصمّمين.

أما حاشيته المترلّفة التي تحيط به فتتافق وتزيّن له أعماله وتطبلّ له لأنّه الراقي الأنيق صاحب الفكر الواسع المنير؛ هدفهم هو ألا يفقدوا مكانتهم ومناصبهم لديه . يأمر الملك منادياً في الأسواق على أن الملك يريد أحسن الخياطين والمصممين لملابسه؛ فيذهب إليه مدّعيان أنهما سيصمّمان له ملابساً سحرية جميلة زاهية الألوان شفافة لا تظهر عند لبسها، وقد استحسّن الإمبراطور فكرتهما.

يأخذ النصابان مبلغاً كبيراً من المال ادّعاء أنهم سيشتريان الحرير والاحتياجات المختلفة لهذا الزي السحري. وتبدأ عملية المتابعة من قبل الوزير فيرى أنهما يعملان وهما ولاشيء ينسجانه، فيكذب على الإمبراطور لأنه غبي ويصادق على قولهما بأنها ملابس زاهية ورائعة، وعلى هذا المنوال يسير كافة مستشاري الملك. وفي اليوم الموعد يأتي دور الإمبراطور لتجريب الملابس ليريه النصابان اللاشيء الذي نسجاه فيكذب عينيّه؛ أيعقل أن أكون غيباً دوناً عن حاشيتي فيعمي بصيرته الشعور بالغرسة والتفوّق عن رؤية الحقيقة. فيلبس الملك هذه الملابس الوهمية التي يعطيها له النصابان ويوهمانه أنهما يلبسانها له ليخرج

أمام حاسيته وهو عار ولا يملك المستشارون إلا أن يشيدوا بجمال ملابسه، ثم يذهب في موكبه أمام الشعب والذي يصفق له ويكذب عيونه ؛ حتى يصدق طفل صغير بكلمة الحق ليقول في الجمع أن الإمبراطور عار ولا يلبس شيئاً؛ فيستفيق المارة والشعب من غيبوبتهم، وتبدأ أصوات السخرية والفقهة في كل مكان ويغضب الإمبراطور غضبا شديداً.

2- كاتب النص الأصلي:

"ملابس الإمبراطور الجديدة" هو نص مسرحي لهانز كريستيان أندرسون، يعدّ واحداً من الكتاب البارزين في كتابة الحكاية الخرافية، ولد في أوديسة عام 1875، كانت حكاياته الخرافية موجهة للكبار والصغار وتحمل من العبر والأمثال ما يأخذ به الإنسان اللبيب فيصبح ذو عقل راجح وفكر منير .



3- تحليل المسرحية:

3-1- أساليب الأداء التمثيلي:

اختار مخرج المسرحية سبعة شخصيات دارسا كل وظائفهم في العرض ومهامهم الفنية التي تختلف عن العرض المسرحي حينما يكون على الخشبة، ويذكر المخرج بن شميصة أن تدريبات الممثلين كان تُقام في قبو العمارة التي يقطنها مستفيدا من درجاتها وفضائها الذي فيد الممثلين في أثناء التدريبات خاصة وأنهم في أجواء مسرحية خاصة في ذلك المكان المخصص لعرض الدمى والعرائس. اعتمد المخرج بن شميصة حسب أقواله في



إعداد الممثلين لهذا العرض على الحركة الرشيقة والأكروباتية، والارتجال الذي يعدّ أسلوبا مميزا بعروض الفضاء المفتوح، والإلقاء والصرخات العالية الملائمة لفضاء واسع وحتى تصل إلى كل المارة والمشاهدين في المكان.

إنّ الأداء الجيّد الذي تقمّصه صاحب شخصية الإمبراطور في احترافيتها بالحوارات والحركات الفجائية وملامح الوجه تذكرنا بمسرح القسوة للمخرج المسرحي أنطونان آرطو، أما باقي الشخصيات فقد كانت منسجمة ومتناسقة مع أحداث وفكرة المسرحية من جهة ومع اجتذاب الجمهور بأساليبهم المشوقة وتقنياتهم في التمثيل، خاصة وأن الممثلون كانوا شبابا حيث ساعد ذلك على نظارة أدوارهم وجماليتها التي تشدّ انتباه الفئات العمرية الأصغر لمثل

هذه العروض. وقد تمرّنوا على رياضة المشي والرياضة الجبلية التي كانت عاملا مهما في رشاقتهم وقوتهم على أداء الأدوار بدون ملل أو كلل.

كانت حركاتهم رسم حدود الفضاء الدائري وهو خط وهمي لدمج أذهان المشاهدين في جو العرض المسرحي وتشكيل فضاء دائري يساعدهم على عرض المسرحية بكل أريحية وفي وضوح تام لفكرتها.



إنّ البداية الأولى للمسرحية كان أداء الممثلين فيها كثيفا وحركيا وبتريديد جماعي معرفين عن مسرحية القافلة ومشكّلين حدود الفضاء الدرامي الذي ستجري فيه الأحداث، هذا الأمر الذي ساهم في جذب الجمهور في وقت وجيز وهذا هو مُبتغى عروض الفضاء المفتوح التي تتجح في أقل مدّة على جمع جمهور غفير ممّا يعطي ثقة كبيرة لدى الممثلين فيقدّمون عرضا رائعا لا تشوبه اية زلات أو هزّات جانبية.

كانت حركاتهم الشبه عسكرية وكأنها آلية تذكر بأسلوب (البيوميكانيك) الذي ابتكره المخرج الروسي فيسفولد مايرهولد؛ الذي يقمّ الأداء من الخارج إلى الداخل ولا يعتمد على الاندماج والتأثر النفسي الداخلي، ربما هذا راجع لخصائص العرض المسرحي في الشارع الذي يعتمد على محاولة جذب الانتباه بمختلف الأساليب التمثيلية وكأنها تشبه نوعا من الكوريفاريا الجماعية، وكان نشيدهم عن القافلة التي تجعل من المستحيل والعسير يبدو يسيرا ، القافلة التي ترتحل بعرضها بين القرى والمداشر وتعود بالزمن إلى عروض الكوميديا ديلارتي وإلى عروض الجوالين، كل هذه الأساليب تنمّ عن دراية وثقافة مسرحية لهؤلاء الشباب الممثلين.

3-2-المظاهر الفنية لعرض مسرحية القافلة:

3-2-1-توظيف المسرح الدائري:



وهو المسرح الذي تتوزع فيه المقاعد على جوانب المسرح الأربعة، وليس في الجانب

الأمامي فقط؛ وتكون خشبة المسرح منخفضة قليلا لتسمح للمشاهد مشاهدة الأحداث من كل

جانب وبكل وضوح وسهولة تامة، قريبا من

معنى كسر كل الجدر الأربعة ويبقى الجمهور محيطا من كل جانب، وإن كان في عرض القافلة عدم وجود المقاعد فقد استلهم بن شميمسة من هذا النوع من العروض الذي يتلاءم مع فضاءات مسرح الشارع، كما يمكن أن نقول أنه وظف بعض أساليب مسرح الحلقة من خلال



الأناشيد والأهازيج عبر تشكيل حلقة دائرية يوسطها الموسيقي وصاحب المؤثرات الصوتية. فمسرح الحلقة بكل خصائصه المستمدة من واقع التراث الشعبي الجزائري لا يمكن لمخرج مسرح الشارع أن يستغني عن أساليبه ومظاهره الجمالية والتي يجب الاستعانة بها في عروض الفضاءات المفتوحة. فمسرح الحلقة شكله دائري ويمتاز في الأداء بمثل ما جاء في القافلة من أناشيد جماعية وتناغم وتناسق

للأصوات والحركات التمثيلية التي تزامنها.

3-2-3. توظيف المسرح الاحتفالي:

يظهر ذلك جليا في الأصوات والأغاني والأهازيج التي جعلت من عرض القافلة جوا فرجويا واحتفاليا مع التصنيفات وموسيقى العرض التي يؤدّيها مخرج المسرحية عبر مكبرات الصوت. كما تمتاز الاحتفالية أنها تُقام في مناسبات خاصة مثل التي عُرضت فيها القافلة وهي التي تكون فيها الوفود وال جماهير المتدفقة في كل مكان مما يسهم في كثرة العروض الفنية ومن ذلك عروض المسرح.

تكمن مظاهر الاحتفالية في مسرحية القافلة أولا أنها تعالج فكرة قريبة من الأسطورية التراثية؛ والفكرة تتجلى عبر العرض الذي يفرض توظيف خصائص هذه القصة التراثية أو الخرافية ذات العبر والحكم تعليمية، وعرض الحكايات الشعبية وعروض التراث من أهم خصائص الاحتفالية. ثانيا الأداء التمثيلي الجماعي والتصفيق مع الموسيقى والحركات الشبيهة بالرقص والأغاني كلّ هذه الأساليب هي من مميزات المسرح الاحتفالي الذي دعا إليه المغربي برشيد ، ووظفه عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكى. فالعرض الاحتفالي يمثل تظاهرة اجتماعية عامة من الواقع المعاش وقد تجلّى كل هذا في مسرحية القافلة التي تعطي درسا للإنسان المغرور بنفسه حتى يجد نفسه في الهاوية ومحل سخرية الجميع.

كان قاد الفرقة مثل قائد الجوقة ديما ؛ هو منظّم الحوارات والأغاني الجماعية وعدد المرات التي تُعاد ترديدها وهذا شبيه أيضا بشخصية القوال والمدّاح التي تجسّدت كثيرا في مسرح الحلقة والاحتفالية، والقوال والمدّاح أهم شخصيتين في المسرح الذي يعتمد على التظاهرة الاحتفالية والفرجة المسرحية.

3-2-4. الديكور المسرحي:



كانت الحقائب المحمولة على ظهور الممثلين هي كل ما يحتاجونه في عرضهم، ففي هذه الحقائب ألبستهم وكل الأكسسوارات، وقد وُظِّفت هذه الحقائب كنقاط رسم لحدود الفضاء الذي ستعرض فيه المسرحية بشكائها الدائري، فكان مسرحهم قريب من منهج البولندي جيرزي غروتوفسكي المعروف بالمسرح الفقير، والذي لا يحتاج إلى أي

تكلف مفرط في الأثاث، وهذا ما امتز به مسرح الشارع الذي لا يحتاج إلى ثقل كبير وأحمال تتقل كاهل الممثلين. فقد كان الأداء المكثف للممثلين يملأ ويعوّض كل فراغ من فراغات العرض المسرحي.

3-2-5. الأزياء المسرحية:



من العوامل المهمة لجذب الجمهور هو حسن اختيار الأزياء والأكسسوارات وقد وُفق المخرج إلى حدّ كبير في اختيار ملابسه للممثلين التي جسدت الوظيفة الفنية لها من عدّة جوانب؛ أولها جذب الانتباه لدى المشاهدين؛ ثمّ تزيين مكان العرض والشارع وبالتالي تقديم صورة شبيهة باللوحات التشكيلية. كما تلعب دورا فنيا

في توضيح أدوار الشخصيات مثل شخصية الإمبراطور التي يمكن لكل مشاهد معرفتها من خلال لباسه الفخم المزركش، والتاج والصّولجان الذي يحمله ومختلف الأكسسوارات الأخرى.

استخدم المخرج الأزياء ذات ألوان متباينة ومزركشة وفضفاضة تدل على الزمن التاريخي لهذه الحكاية الخرافية؛ وهو أسلوب فني يستخدمه كل أصحاب عروض مسرح الشارع، فالسمع والرؤية أهم حاستين تتحكمان في المشاهد وعلى هذا الأساس يجب أن تكون الحوارات وأسلوب الإلقاء وظيفيا وذلك ما يشد الانتباه من ملابس وديكور ومؤثرات في العرض الخارجي. ولعلّ هذا هو المسرح البديل الذي دعا إليه آرتو والذي لا يحتاج إلى القاعة بل يجب أن يُنقل العرض أمام المشاهد .

خاتمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات أما بعد ؛ ففي ختام بحثي هذا استخلصت بعض النتائج نذكرها فيما يأتي:

- مرّ المسرح عامة عبر العصور المتعاقبة بمراحل وتطوّرات جمّة سواء ما تعلّق بالكتابة الدرامية ومبادئها وقواعدها الكلاسيكية، أم ما كان من جانب العرض وتصميم مناظر الخشبة والفضاء المسرحي، وقد عرفنا سابقاً أنّ الفضاء المسرحي المفتوح كان أول ما بدأ عند اليونانيون القدماء في المواكب الدينية المهيبة، ومع تقديم القرابين في طقوس كثير أمام المعابد الإغريقية.
- إنّ خشبة المسرح والفضاء في المسرح الإغريقي لم يكن في بداية النضج الفني للمسرح في عهد ثيسبيس وبداية دخول الممثلين للعرض مُغلَقاً بما تعنيه الكلمة كما مسرح اليوم؛ بل كان جانباً كبيراً منه مفتوحاً ثمّ طرأت عليه تلك التغيّرات حينما بدأت أعداد المتفرّجين تزداد وتتدمج مع الفن المسرحي في المسابقات الدينية في مواسم الاحتفالات .
- وبمرور الزمن في العصور الوسطى والنهضة الأوروبية طرأت تجديدات كثيرة على مستوى النصّ والعرض، أمّا الفضاء فقد بدأ المكان المسرحي يتشكّل بمختلف التجلّيات، ظهر الممثلون الجوالون وأصحاب العربات والمشاهد الكوميديّة الارتجالية، أمّا فضاء المسرح الإليزابيثي فقد كان مغلقاً ومفتوحاً في الآن نفسه، وتغيّرت منصّات العرض وتقدّمت نحو الجمهور مع سقف يغطّي نصف مكان العرض، أمّ السقف الكبير فقد كان مفتوحاً.
- إنّ مسرح الشارع من التجارب المسرحية التي ازدهرت وتطوّرت وأخذت أشكالاً جديدة في العصر الحديث، وقد تميّزت عروضه بجمالياتها الفنية التي أثّرت الساحات العامة وأعطت للمتلقّي رؤية جديدة في تعامله مع الفن المسرحي.

- إنَّ مسرح الفضاء المفتوح فتح المجال أمام المخرجين ليوظّفوا عناصر الطبيعة الواقعية من خلال اختيارهم لأمكنة ملائمة ذات مناظر معبّرة وتأثيرية على جمهور المشاهدين.
- مع مطلع القرن العشرين ظهرت تجارب مسرحية وإخراجية عديدة في أوروبا كان لها دور كبير في التجديد المسرحي على مستوى كل العناصر، في تكوين الممثلين وتدريبهم وتنمية قدراتهم، وفي تشكيلات الخشبة والتأثيث والسينوغرافيا بكل عناصرها، وفي الفضاء المسرحي والجمهور والتلقي.
- تتجلى الجماليات الفنية لمسرح الشارع أنه يحاول الخروج من ضيق التلقي في مسرح العلبة الإيطالية، إلى التوجّه نحو جميع المشاهدين في الخارج وتقديم نظرة جديدة عن المسرح لم تكن لدى الكثير من الناس.
- مسرح الشارع من التجارب الفنية الجديدة التي يجب تحظى بعناية واهتمام كبير من طرف المؤسسات الثقافية والمسارح الجهوية وأن يكون لديها مرافق وإمكانيات مُخصّصة لها تسهياً على الفرق المسرحية التي تشارك في التظاهرات والمناسبات المختلفة.
- لقد سائر المسرح الجزائري تجربة الفضاء المفتوح وأصبح هناك مهرجانات وتظاهرات خاصّة بمسرح الشارع في مختلف ولايات الوطن، ولعلّ أفضل تظاهرة أُقيمت بهذا الخصوص كانت أيام الألعاب المتوسطة بمدينة وهران صيف جوان 2022، وكانت هذه التظاهرة ناجحة بامتياز وبرمجت إدارة المسرح الجهوي عبد القادر علولة مختلف العروض في ساحات وهران العامة وأمام دور الثقافة ووسط المدينة وعند واجهة البحر؛ ممّا زادها توظيفا جماليا وإبداعيا

كان من أهم العروض التي عرضت في الشارع بمناسبات كثيرة مسرحية "عطيل الغيار" التي أنتجت عن المسرح الجهوي بوهران، وقد عرضت في عدة مدن وولايات من الغرب والجنوب، وهذا ما جعلها تكون ضمن مختاراتنا من العروض التي تابعتها وقمنا بتحليلها، أما باقي العروض الشارعية فكانت موجزة جدًا وقصيرة الزمن مثل عرض القافلة، ومسرح الحكواتي والعرائس لبن شميصة وغيرهم؛ لكنّها تحمل الكثير من الخصائص الفنية والرسائل الهادفة للمجتمع داخل وخارج الميادين.

كان عرض مسرحية عطيل الغيار متكاملًا من عدّة نواحي: التعامل مع النص الأصلي، الإخراج، وأساليب الأداء والفضاء الدرامي المتجدّد والمتعدّد.

A decorative border made of black ink scrollwork, featuring symmetrical flourishes and a central horizontal band with a scalloped edge.

قائمة المصادر والمراجع

1- قائمة المصادر والمراجع:

- (1) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (فضا)، المكتبة الإسلامية اسطنبول، تركيا، ط1، 1972.
- (2) ابن منظور، لسان العرب ج 15، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت.
- (3) أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004.
- (4) أبو الحسن عبد الحميد سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط2، 2004.
- (5) أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1
- (6) أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ط1، 2012.
- (7) أحمد سلمان عطية، الاتجاهات المسرحية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
- (8) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصادي الدرامي، دار مؤسسة رسلان، سوريا، ط1، 2010.
- (9) باركر كليف، الألعاب المسرحية معالجة جديدة في التدريب المسرحي. القاهرة: مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2003.

- (10) بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، منشورات جامعة بغداد، العراق، وزارة التعليم العالي، 1980.
- (11) بطرس البستاني، محيط العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1987.
- (12) التيجاني الصلعاوي، رمضان الغوري، معجم اللغة المسرحية، المعاجم 3، ج1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، السعودية، ط1، 2017.
- (13) جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2012.
- (14) حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرارز، المغرب، ط1، 1994.
- (15) حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح: اللغات المسرحية الغير كلامية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1987.
- (16) رياض عصمة، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.
- (17) سرحان سمير.. دراسات في الأدب المسرحي. مصر: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
- (18) سمير سرحان، كتابات في المسرح، دار غريب، القاهرة، ط1، 1999.
- (19) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2007.

- (20) شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية الأصول: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2009.
- (21) صافي ناز كاظم: مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط.
- (22) صبري حافظ، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- (23) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987.
- (24) عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي (الميزانسين في العرض المسرحي)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003.
- (25) عبد القادر القط، من فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
- (26) عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتاب المقدس، بيروت، ط1، 1985.
- (27) عبد المولى محتريم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2009.
- (28) عبد الوهاب شكري. المكان دراسة في تاريخ تطور الخشبة. الإسكندرية: المكتب العربي الحديث 1987.
- (29) عدنان رشيد مسرح بريش، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1988.
- (30) عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1988.

- (31) عطية أحمد سلمان. الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي. عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع. 2012.
- (32) عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- (33) عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتابة الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2001.
- (34) علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1973.
- (35) علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.
- (36) عواد علي المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- (37) فاضل الجاف، فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، بيروت، ط1، 2012.
- (38) فواز زكريا، ريتشارد فاغنر، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2018.
- (39) كليف باركر، الألعاب المسرحية، معالجة جديدة للتدريب المسرحي، تر: منى سلام، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، د ط، 2003.
- (40) كمال الدين حسين، المصطلح التعليمي المصطلح والتطبيق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2005.

- (41) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض.
- (42) مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2009.
- (43) محمد اسماعيل محمد، مسرح القسوة من أنطونين آرطو إلى ييتربروك، مجله المسرح، القاهرة، ع 17، ماي 1965.
- (44) محمد الطيب الحسيني، أدولف آبيا والإخراج المسرحي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 28، السنة الثالثة حزيران، 1964.
- (45) محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، تر: رفيق صيان، دار قرطبة، منشورات عيون، ط2، 1988.
- (46) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط2، دت، ص 212.
- (47) مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للمثل، تصدير: مدكور ثابت، دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون، مصر، ط1، 2006.
- (48) نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي، عمان، ط1، 2016.
- (49) يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

(50) ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

(51) ينظر، عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط 1، 2003.

المراجع المترجمة:

(52) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1983.

(53) إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

(54) آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، تر: حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص ر، ط1، 1981.

(55) أنطونين آرطو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد أحمد، عربية، القاهرة، ط1، 1973.

(56) أوديت أرسلان، فن المسرح، ج2، تر: سامية أحمد، المكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1970.

(57) باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2015.

(58) باري رولف (تحرير)، كتابات في فن التمثيل الصامت، مقالات لأشهر فناني الماييم، تر: سامي صلاح، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13)، 2001.

- (59) برتولد بريخت، نظريه المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف التكريتي، وزارة الإعلام بغداد، ط1، 1973.
- (60) برنارد دور، العرض المسرحي المتحرر، تر: حمادة إبراهيم، القاهرة، وزارة الثقافة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السادس، 1994.
- (61) بريخت فلتر بنجامان، سلسلة أعلام الفكر العالمي، تر: أميره الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، باريس، ط1، 1974.
- (62) بيتر بروك (الباب المفتوح، أفكار في المسرح والتمثيل، تر: ناصر ونوس، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1، 2007.
- (63) بيتر بروك: النقطة المتحول، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1991.
- (64) بيتر بروك، النقطة المتحولة، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الأهرام التجارية، العدد 154، القاهرة، 1991.
- (65) بيتر بروك، نحو مسرح ضروري (المساحة الفارغة- النقطة المتحولة- الباب المفتوح)، تر: فاروق عبد القادر، دار الكتب والوثائق القومية، ط2، القاهرة، 2016.
- (66) بيبيرلوي دوشارتر: الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1991.

- (67) توماس ليبهارت، فن الماييم والبانثوميم، تر: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثاني (1790)، 1995.
- (68) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
- (69) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1994.
- (70) جيرزي غروتوفيسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.
- (71) جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري، القاهرة، 2000.
- (72) جيمس لافر، الدراما ازيائها ومناظرها، تر: مجدي فريد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963.
- (73) جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 2002.
- (74) حسين التكمه جي، نظريات الإخراج (دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار المصادر، بغداد، ط1، 2011.
- (75) دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: أمين حسين الرباط، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ط1، 1999.

- (76) دافيد وليماز، مسرح الشمس، تر: أمين حسن الرباط، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون.
- (77) روبرت بروسناين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه، تر، عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، د ت.
- (78) روبرت لوي، الارتجال، كسب الناس والجماعات بالعفوية، تر: عبد الإله الملاح، مكتبة العبيكان، ط1، 2001.
- (79) زينوبسيسترزلسكي، المسرح والبحث عن تقنيه جديدة، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الاول، السنة الخامسة، 1985.
- (80) س.إي. مونتاج، مذكور عند إدوين دبور، فن التمثيل الآفاق والأعمال، ج2، تر: مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي الحادي عشر للمسرح التجريبي، 1999.
- (81) ستانسلافسكي، حياتي في الفن، ج1، تر: دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، القاهرة، ط1، 1954.
- (82) فريديريك أوين برتولدبريخت، حياته فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.
- (83) فسفولد ماير هولد، في الفن المسرحي، ج1، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979.
- (84) فيسفولد ماير هولد، في الفن المسرحي، ج2، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979.

- (85) فيولين سبولا، الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، أكاديمية الفنون، مصر، ط2، 1983.
- (86) قاسم بيثلي، الإخراج وفن المسرح، الطليعة الأولى في إخراج المسرحي في أوروبا، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.
- (87) كريستو فراينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996.
- (88) كوستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في التجسيد الإبداعي، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، تر: شريف شاكرا، 1985.
- (89) كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية)، تر: شريف شاكرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1997.
- (90) كير إيلا، سيمياء المسرح والدراما، تر: رؤوف كرم، المركز العربي الثقافي، بيروت، ط1، 1992.
- (91) لبيهارت توماس، فن الماييم والباننوميم، تر: بيومي قنديل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاب 2، 1995.
- (92) مارفن كارلسون، فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط1، 2002.
- (93) مراقين شپارد لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

94) هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، (ج1، ج2) تر: محمد سيد، أكاديمية الفنون، مصر، ط2، 1992.

95) ولورث جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، ج1، مطبعة مبولي، القاهرة، 1979.

2- قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

96) Anne Ubersfeld, lire le théâtre I ; Paris, Edition Sociales, 1977, Paris, Belin.

97) bertoltbrecht, écrits sur le théâtre - tr: jean tailleur et gerald edeline et serge lamare - ed l'arche - paris 1946, p 148.

98) Brigitte Brunez, Le Théâtre de boulevard (Sous la direction de daniel bergez), Paris ,Nathan, sujet, 2004.

99) john Elsom, Postwar British theatre, Rutledge and Kegan Paul, London, 1979.

100) Martine David, le théâtre, collection sujet, Ed :Belin, Paris, 1995,.

101) Michel corvin, dictionnaire encyclopédique de théâtre, bordas, Paris-France, 1995.

102) O.dramla, « istoria teatrului universal », éd, soeculumi.O, Bucuresti, 2000,

103) Puis Ngadu Nkashama, théâtre et scènes de spectacle : étude sur les dramaturgies et les arts gestuels, Paris L'harmattan, 1993.

3- المجلات والدوريات:

104) بوزيدي محمد، مبادئ فن الإخراج المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي، مجلة

القبس، مجلد 4، عدد 1، جوان 2020.

105) جلال حافظ، ملاحظات عن التجريب في المسرح، مجلة فصول، المجلد 13، العدد:

04 ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

106) كاظم الشمري، جواد حيدر.. جماليات الإخراج في عروض الفضاءات المفتوحة.

مجلة جامعة بابل للفنون الجميلة، 2019.

107) مشيد عائشة، منصوري لخضر، الرؤية الإخراجية في المسرح والسينما، مجلة أفاق

سينمائية، مجلد 1، عدد 1، 2021.

108) هاجر متقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر في التركيب الجمالي في

العرض المسرحي لعبد المجيد شكري، مجلة العلامة، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة

(الجزائر)، العدد 2، 2016.

4- الرسائل والأطروحات:

109) بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج ماير هولد،

رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، 2013- 2014.

110) خوجة بوعلام، الفضاء المفتوح في المسرح المغربي، أطروحة الدكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2019.

111) العابد عبد العزيز، واقع الإخراج المسرحي في الجزائر، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 01، الجزائر، 2013-2014.

5- المواقع الإلكترونية:

112) <http://www.ahali.iraqu.net/detail.aspx?c=culture&id=19954>.vue lundi 21

mars 2022,H :13 :11

<https://org.eg/daily/news/790347.aspx.25/02/2022.Heur>

الملاحق

السيرة الذاتية للمخرج المسرحي سمير بوعناني



الاسم و اللقب : بوعناني سمير .

تاريخ و مكان الميلاد : 25 ماي 1963 بوهـران .

رقم الهاتف : 0776023622

البريد الإلكتروني : bouananisamir14@gmail.com

أستاذ التعليم العالي بمعهد الفنون -جامعة وهران1

المسار الفني

- ممثل، مخرج، ومؤلف مسرحي
- عضو مؤسس لتعاونية حمو بوتليليس المسرحية -وهران-
- عضو مؤسس لتعاونية "مسرح الناس" -وهران-

التمثيل

✓ 1978- مسرحية "اليتم". تأليف وإخراج جماعي.

- ✓ 1979- مسرحية السوسة. تأليف جماعي، إخراج مراد سنوسي.
- ✓ 1980- مسرحية الكية المستورة. تأليف جماعي، إخراج مراد سنوسي.
- ✓ 1984- مسرحية العقدة. تأليف وإخراج مراد سنوسي.
- ✓ 1985- مسرحية العربي عبد المالك. تأليف وإخراج مراد سنوسي.
- ✓ 1987- مسرحية "النغمة السحرية" للأطفال. تأليف مراد سنوسي، إخراج غوتي عزري.
- ✓ 1992، 1996- مسرحية نسين و السلاطين. تأليف عبد القادر علولة، إخراج غوتي عزري (إنتاج تعاونية حمو بوتليلس المسرحية).
- ✓ 2000- مسرحية غبرة الفهامة. (باللغة الفرنسية) تأليف كاتب ياسين، إخراج عزري غوتي. (في إطار جامعي)
- ✓ 2003- مسرحية نسين و السلاطين. تأليف عبد القادر علولة، إخراج غوتي عزري (إنتاج المسرح الجهوي بوهران).
- ✓ 2003- مسرحية "عرض زواج" لتشيكوف، إخراج عزوز بن عمر. (في إطار جامعي)
- ✓ 2006- مسرحية "متزوج في عطلة". تأليف مراد سنوسي، إخراج سمير بوعناني.
- ✓ 2007- مسرحية "أشواك السلام". اقتباس مراد سنوسي عن توفيق الحكيم، إخراج عزري غوتي. (إنتاج المسرح الجهوي بوهران)

✓ 2010- مسرحية "النافذة". اقتباس إبراهيم هشماوي عن إمانويل روبليس، إخراج

إسلام محمد عباس. (إنتاج المسرح الجهوي بوهران).

✓ 2010- مسرحية "لعبة الزواج". اقتباس مراد سنوسي عن ماريغو. إخراج غوتي

عزري. (إنتاج المسرح الجهوي بوهران)

✓ 2017 - مونودراما "عدة زين الهدة". تأليف مراد سنوسي، إخراج سمير بوعناني.

✓ مساعد مخرج

✓ مسرحية "العربي عبد المالك". تأليف مراد سنوسي. إخراج غوتي عزري

✓ مسرحية نسين والسلطين (إنتاج فرقة حمو بوتليليس). تأليف عبد القادر علولة.

إخراج عزري غوتي

مساعد فني

✓ مسرحية "باب" تأليف مراد سنوسي، إخراج كلود أليس بيروتس.

الإخراج المسرحي

✓ مسرحية "كاره البشر" لموليير (في إطار نشاطات القسم)

✓ مسرحية "طبيب رغما عنه" لموليير (في إطار تحضير شهادة الليسانس في الفنون الدرامية -

باللغة العربية الفصحى-)

✓ مسرحية "بيبو في باريس" للأطفال لمراد سنوسي. (في إطار المهرجان الوطني للمسرح

المدرسي)

✓ مسرحية " الأسد المغرور " للأطفال لمراد سنوسي. (في إطار المهرجان الوطني للمسرح

المدرسي)

✓ مسرحية "متزوج في عطلة" لمراد سنوسي. إنتاج تعاونية حمو بوتليليس المسرحية -وهران

✓ مسرحية " الأسد والحطابة" لمراد سنوسي - إنتاج المسرح الجهوي بوهران - عبد القادر

علولة-

✓ مسرحية "عدّة زين الهدّة" لمراد سنوسي - إنتاج تعاونية مسرح الناس -وهران

✓ مسرحية "التفاح" لعبد القادر علولة - إنتاج المسرح الجهوي بوهران - عبد القادر علولة-

✓ مسرحية "إلكترا" لصوفوكليس (في إطار نشاطات القسم) - إنتاج قسم الفنون بجامعة احمد

بن بلة وهران1

✓ مسرحية " المملكة والكيمياء" لطامر أنوال - في إطار التظاهرة العلمية العالمية المنظمة من

قبل معهد ISTA للاحتفال بجدول العناصر الكيميائية لمندلييف-إنتاج مخبر أرشفة

المسرح الجزائري.

✓ مسرحية " وردة" لطامر أنوال - في إطار التظاهرة العلمية العالمية المنظمة من قبل معهد

الطب في إطار اليوم العالمي لمحاربة سرطان الثدي . -إنتاج مخبر أرشفة المسرح الجزائري.

✓ مسرحية "عطيل الغيار" عن مسرحية "عطيل" لشكسبير - إنتاج المسرح الجهوي بوهران -

عبد القادر علولة-

- ✓ مسرحية "تقديري تعيشي" - إنتاج المسرح الجهوي بوهراڻ - عبد القادر علولة- في إطار اليوم العالمي لمحاربة سرطان الثدي.

الترجمة والإعداد

- ✓ ترجمة مسرحية "عرض زواج" لتشيكونف للعامية.
- ✓ إعداد مسرحية "كاره البشر" لموليير للعامية
- ✓ إعداد مسرحية "طبيب رغما عنه" لموليير (باللغة العربية الفصحى)
- ✓ إعداد مسرحية "إلكترا" لصوفوكليس. (باللغة العربية الفصحى)
- ✓ إعداد مسرحية "المملكة والكيمياء" لطامر أنوال.
- ✓ إعداد مسرحية "وردة" لطامر أنوال.
- ✓ إعداد مسرحية "عطيل" لشكسبير. عطيل الغيار (مسرح الشارع)

التأليف

- ✓ تقديري تعيشي. نص تحسيبي لمحاربة سرطان الثدي
- ✓ صاصو الأناني. نص مسرحي موجه للأطفال
- ✓ أعضاء الحواس في اجتماع حساس. نص مسرحي تعليمي موجه للأطفال.

المشاركات

- ✓ 1980- مهرجان المسرح المدرسي بوهـران . مسرحية "الكية المستورة" التي تحصلت على الجائزة الأولى.
- ✓ 1985- مهرجان المسرح الهاوي لمستغانم . مسرحية "العربي عبد المالك" التي تحصلت على الجائزة الأولى.
- ✓ 1987- مهرجان المسرح الهاوي لمستغانم . مسرحية "النعمة السحرية" (خارج المنافسة).
- ✓ 1987- مهرجان المسرح المحترف . مسرحية "النعمة السحرية" (خارج المسابقة).
- ✓ 1996- مهرجان المسرح المحترف بوهـران . مسرحية "نسين و السلاطين" (خارج المنافسة) إنتاج تعاونية حمو بوتليليس المسرحية.
- ✓ 2003- سنة الجزائر بفرنسا . مسرحية "نسين والسلاطين" باللغة الفرنسية (إنتاج المسرح الجهوي لوهران)
- ✓ 2003- أيام عناية المسرحية . مسرحية "نسين و السلاطين" (إنتاج المسرح الجهوي لوهران)
- ✓ 2003- مهرجان قرطاج الدولي بتونس . مسرحية "نسين و السلاطين"
- ✓ 2004- المهرجان الأوروبي المتوسطي للمسرح بإيطاليا. مسرحية "نسين والسلاطين"
- ✓ 2005- المهرجان الوطني للمسرح المدرسي بمستغانم . مسرحية "بيبو في باريس".
- ✓ 2006- المهرجان الوطني للمسرح المدرسي بمستغانم . مسرحية "الأسد المغرور".
- ✓ 2007- المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة . مسرحية "أشواك السلام".
- ✓ 2008- أيام المونولوج بجيجل . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2008- الأسابيع الثقافية لدار الثقافة لولاية وهران . مسرحية "متزوج في عطلة" في مدينتي

البيض وبشار.

✓ 2009- مهرجان الثقافات العربية -أرابيسك- بالولايات المتحدة الأمريكية. مركز جون

كينيدي . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2009- مهرجان المسرح المحترف بسبيدي بلعباس . مسرحية "متزوج في عطلة" (عرض

اختتام المهرجان)

✓ 2009- الأيام المسرحية الثالثة لمدينة ندرومة . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2009- أيام المونولوج والفكاهة ببرج بوعريريج . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2009- المركز الثقافي الجزائري بباريس- فرنسا- . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2009- أيام المونولوج ببرقي -الجزائر العاصمة- . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2010- الأيام المسرحية المغاربية -مدينة باتنة- . مسرحية "لعبة الزواج" للمسرح الجهوي

بوهرا

✓ 2010- المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة . مسرحية "النافذة".

✓ 2011- أيام المونولوج بباتنة. مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2011-الأيام المسرحية ببسكرة . مسرحية "لعبة الزواج" للمسرح الجهوي بوهرا.

✓ 2011- أيام المونولوج بمعسكر . مسرحية "متزوج في عطلة".

✓ 2012- الأيام الثقافية الجزائرية بالمغرب. مسرحية " متزوج في عطلة".

✓ 2016- المهرجان الدولي مراكش للضحك بالمغرب. مسرحية "متزوج في عطلة".

الأعمال التلفزيونية

- ✓ 2000- فيلم قصير " سارق خطيبي" سيناريو مراد سنوسي، إخراج محمد حويدق.
- ✓ 2003- مسلسل " يا ليام" سيناريو و إخراج عمار محسن.
- ✓ 2004- مسلسل "ظل الورود" سيناريو فاطمة وزان، إخراج مسعود العايب.
- ✓ 2005- الدور الرئيسي في مسلسل "مفترق الطرق" سيناريو فاطمة وزان، إخراج حسين ناصف.

- ✓ 2005- مسلسل ناس ملاح سيتي، إخراج جعفر قاسم.
- ✓ 2007- مسلسل "ناس الحومة" سيناريو وإخراج عمار محسن.
- ✓ 2011- الدور الرئيسي في مسلسل "السرعة الرابعة" سيناريو نادية درابلية وإخراج حسين ناصف. (إنتاج محطة قسنطينة)

✓ 2021- مسلسل "بابور اللوح" سيناريو فاتن شذلي وإخراج نصر الدين السهيلي. (انتاج

شركة welcom)

الأعمال السينمائية

✓ 2011- فيلم وثائقي يحمل عنوان " لالة معنية" في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية.

سيناريو عمر ديب وإخراج مصطفى حسيني. إنتاج وزارة الثقافة.

التمثيل وإدارة الممثلين

✓ 2011- فيلم "زبانة" لسعيد ولد خليفة. سيناريو عزالدين ميهوب. (دور العربي دحو)

الجوائز

✓ جائزة أحسن تمثيل رجالي في مسرحية "نسين والسلطين" لعبد القادر علولة بمهرجان قرطاج

الدولي-تونس- أكتوبر 2003

✓ مرشح لنيل جائزة الفنك الذهبي لأحسن تمثيل رجالي الدورة الثانية 2005 في مسلسل "ظل

الورود".

✓ جائزة أحسن إخراج لمسرحية "بيبو في باريس" بالمهرجان الوطني للمسرح المدرسي بمستغانم

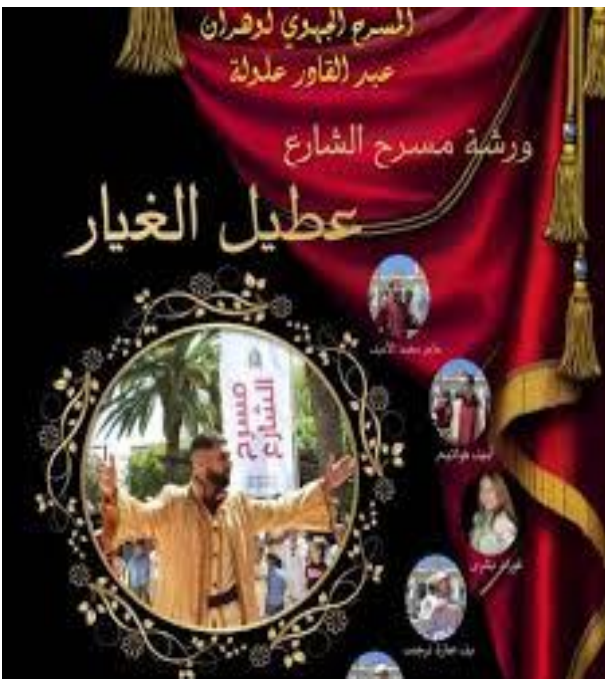
2005

✓ جائزة أحسن عرض متكامل لمسرحية "الأسد المغرور" بالمهرجان الوطني للمسرح المدرسي

بمستغانم 2006

✓ حازت مسرحية "متزوج في عطلة" على جائزة أحسن عرض مسرحي لموسم 2009. (دار

الثقافة لولاية وهران)







Bensemicha kada

Comédien, Metteur en scène, Chorégraphe,

Conteur et Marionnettiste



Né le : 26/ 06/1952

Tel fix: 00 213. 48 .57 .85 .76

Mob: 00213 775 .79.68.83

Mail : kadadik98@yahoo.fr

Adresse : 228CITE 612 LOGTS BT G3 SDJ

22000 – SIDI BEL ABBES

ALGÉRIE

Formation et études :

1964 à1966_: formation de danse classique et du théâtre dans une école privée

à Béni Saf. (Interprétation de la pièce théâtrale « **le chat beauté** »)

1967 : Etudes de théâtre et de danse classique au Conservatoire de musique et de

Déclamation de Sidi Bel Abbès

- Obtention du premier prix du Théâtre au cours des études au conservatoire de SIDI BEL ABBÉS.

1980 : Stage de comédien à l'institut national d'art Dramatique INADC Algérie

1981 : Stages de comédien dans des écoles privées en France et en Italie

(Interprétation et déclamation)

-Interprétation du personnage de Molière et de Brecht

Expériences professionnelles et artistiques :

1982 : Conception de plusieurs pièces théâtrale pour enfants.

- Création de la troupe « **le théâtre des quartiers** »
- l - Création de la troupe « **Le théâtre des 4 Saisons** »
- Création de la troupe « **Art scénique** »
- Diffusion des spectacles pour adultes à La télévision Algérienne :

« **L'os pourri** », « **Rkabe** » et « **Adèle** »

1983 : Responsable du théâtre pour enfant suite à la décision de l'écrivain Kateb Yacine, ex membre fondateur et Directeur du théâtre Régional De Sidi Bel Abbés

1984 : président et chorégraphe du ballet associations « **Tell** » et « **Benou Hilal** »

1984 à 1999 : professeur de danse classique au conservatoire de Sidi Bel Abbés

1999 : Conception du spectacle de conte « **Des contes de mon pays** »

- Participation comme conteur au Festival international de conte l'oralidad en Espagne.

2001 : Conception du spectacle de conte « **Tatouage** »

- Participation comme conteur au Festival international de conte en Italie nommé « **La dernière nuit du printemps** »

2002: Conception du spectacle de conte « **Le chant de sable** »

- Participation comme conteur au Festival international de conte en France

- création et Présidence de la coopérative du théâtre « **El-Dik** » jusqu'à ce jour

- Création d'un musée de marionnettes « **Rhandja** » à Sidi Bel Abbés

2003: Adaptation, metteur en scène et comédien dans la pièce théâtrale " **Ulysse**", présentée par notre coopérative théâtrale « **El Dik** »

- Formateur des stagiaires dans la conception, la fabrication et la manipulation des marionnettes dans plusieurs maisons de cultures en Algérie.

2004 : Adaptation, metteur en scène dans la pièce théâtrale :

" **Les vieilles femmes et la mer** "

- Adaptation, metteur en scène et comédien dans la pièce théâtrale :

" **Don quichotte** ", présentée par notre coopérative « **El Dik** »

2007: Assistant, metteur en scène et comédien dans la pièce théâtrale « **Léonardo Fibonacci à bougie** » au théâtre Régional de Bejaia.

2008: Comédien et metteur en scène dans le spectacle "**Maitre puntila**"

- Conception du spectacle de marionnettes "**le parapluie**".

- Auteur et Scénographe du spectacle théâtral pour enfants « **l'œuf bleu** »

2009 : Conception du Spectacle de marionnette « **les Ustensiles** »

- Comédien dans le spectacle « **L'homme nu** » et interprétation du rôle

du marionnettiste. mise en scène de Belgacem Amer, texte de Wadi Elsamandar au Théâtre national Algérien.

2010 : Participation au festival international « **le théâtre libre** » pour la pièce théâtrale « **Ulysse** » en Jordanie

2011 : Assistant du metteur en scène Ahmed Benaissa dans le spectacle « **سيد الحلوي** » au Théâtre national Algérien.

- Adaptation, metteur en scène et Comédien dans la pièce théâtrale

« **Sur le fil** » de Fernando Arrabal.

- Metteur en scène d'un spectacle pour enfants. texte de Khayat Ahmed, au Théâtre Régional de Sidi Bel Abbés.

2012 : Comédien, scénographe et chorégraphe dans le spectacle « **Harraga** »

au théâtre la caratula en Espagne.

- Productions de spectacle de conte tergui nommé « **Tiksi** »

2013 : Conception et réalisation d'un spectacle de marionnettes à fil nommé

« **karkouze au pays des rêves** » présenté par notre coopérative « **El Dik** »

- Présentation du spectacle « **karkouze au pays des rêves** » en Algérie, France, Espagne (iles canarie), et Tunisie

- Formateur des stagiaires dans la conception, la fabrication et la manipulation des marionnettes au théâtre régionale d'Oum el Bouaghi.

2014 : créateur du spectacle « **la vaisselle** » au théâtre régional d'Oum El Bouaghi.

- créateur du spectacle de marionnettes « **Karkouze** » au théâtre régional de Sidi Bel Abbes

- Coordinateur du conteur au festival national d'Alger.

- Coordinateur du conteur au festival international au théâtre de Bejaia.

2015 : Comédien et conteur dans un spectacle de conte Algéro Français nommé « **Semelle au vent** »

2016 : Scénographe dans le monodrame « **La dernière déclaration de Chahrayar** » mise en scène de Bensemicha Houcine, présenté au nom de notre coopérative « **El dik** »

- metteur en scène au théâtre de Saida pour le spectacle de marionnettes intitulé « **Bravo Arnouba** », texte de Samia Ben Kadfi

- Conception et réalisation d'un spectacle de marionnettes « **les babouches verte** » présenté par notre coopérative « **El dik** »

- Comédien dans un spectacle pour adulte « Harraga » en Espagne, mise en scène de Antonio Gonzales et texte de Antonio Rozano

2017 : conception du théâtre l'ombre chinoise et manipulation de ses marionnettes pour un spectacle pour enfant, œuvre de la fontaine, présenté par ma coopérative « **El dik** »

- conception et manipulation du spectacle de marionnette à fil nommé « **le monde** »

2018 : création de spectacles de contes avec des instruments musicaux, chant de Bensemicha Houcine, présenté par notre coopérative « **El dik** »

- Formateur de conte à Ghardaïa

Conception d'une pièce théâtrale pour enfant intitulé « Papillon » destiné pour les crèches

2019 : metteur en scène et scénographe du spectacle « **Pinnocchio** » au théâtre régional d'Oran

2020 : Organisation d'atelier de stage de marionnettes au festival internationale « Roussibia » en Tunisie

2021 : Scénographe et auteur de texte de la pièce théâtrale « **Adel** » mise en scène de Houcine Bensemicha, présenté par notre coopérative « **El Dik** »

- Scénographe et auteur de texte de la pièce théâtrale « **Aid Said** » mise en scène de Houcine Bensemicha, présenté par notre coopérative « **El Dik** »

2022 : Scénographe et auteur de texte de la pièce théâtrale « **elgafla** » mise en scène de Houcine Bensemicha, présenté par notre coopérative « **El Dik** »

Les prix :

2003 : Grand prix au festival du théâtre primé à Sidi Bel Abbés pour la pièce théâtrale « **Ulysse** ».

-prix du meilleur scénographe et meilleur metteur en scène de la pièce théâtrale « **Ulysse** » au festival de l'art dramatique à Mostaganem

2005 : Grand prix du festival du théâtre primé à Sidi Bel Abbés pour la pièce théâtrale « **Don Quichotte** »

- Deuxième grand prix au festival national du théâtre professionnel a Sétif pour la pièce théâtrale « **Don Quichotte** »

- Grand prix du festival international du théâtre « Garcia Lorca » en Espagne pour la pièce théâtrale « **Don Quichotte** »

- Grand prix du meilleur spectacle au festival printemps théâtral de Sousse Tunisie pour la pièce théâtrale « **Don Quichotte** »

2006: prix du meilleur scénographe dans la pièce théâtrale " **Ulysse** " au festival de Casa Blanca – Maroc

2008 : Grand prix du spectacle " **l'œuf bleu** " au festival du théâtre

Pour enfant à Arzew, Algérie



الفهرس

الإهداء

كلمة شكر

مقدمة..... ب

11 مدخل

12 1- الفضاء المسرحي المفتوح

12 1-1.نشأته وتطوره

الفصل الأول:

أساسيات فن التمثيل والإخراج المسرحي في الفضاءات المفتوحة

16 المبحث الأول: الفضاء المسرحي وتعددية الوظائف الدرامية

27 1- مفهوم الفضاء المسرحي l'espace

41 2- أنواع الفضاءات في المسرح

43 3- أهمية الفضاء المسرحي Espace théâtral

45 4- مكونات المكان المسرحي

45 1-4. الفضاء المنصي

46 2-4. المكان المنصي

46	3-4. الفضاء السينوغرافي
47	5- الفضاء الدرامي Espace Dramatique
48	6- توزيعات الفضاء المسرحي
52	7- وظيفة الفضاء المسرحي
52	المبحث الثاني: الفضاء المسرحي المفتوح؛ الأشكال وعناصر العرض المسرحي
52	1- ماهية الفضاء المفتوح
53	2- مفهوم الفضاء المفتوح
54	3- السينوغرافيا والفضاء المفتوح
54	4- أهمية السينوغرافيا في الفضاء المسرحي المفتوح
55	5- الفرق بين فضاء المسرح المفتوح وفضاء اللعبة الإيطالية
56	6- أهمية العلاقة بين الفضاء المفتوح والفضاء العلبوي
57	7- الأشكال الفنية لمسرح الفضاء المفتوح
57	1-7. مسرح الشارع: Théâtre dans la rue
60	2-7. المسرح الشعبي: Théâtre populaire
60	3-7. مسارح الأسواق: théâtre forain
61	4-7. المسرح الاحتفالي
63	5-7. المسرح الحي: living théâtre
64	6-7. مسرح العرائس théâtre du marionnettes

المبحث الثالث: أساليب الأداء التمثيلي في مسرح الفضاء المفتوح.....	67
1- الارتجال l'improvisation.....	67
1-1. التمثيل الارتجالي.....	67
1-2. الارتجال في فنون التمثيل.....	70
2- أنواع الارتجال.....	72
1-2. الارتجال الفردي.....	72
2-2. الارتجال الجماعي.....	72
3- المسرح الإيمائي والفضاء المفتوح.....	74
1-3. مفهوم الإيماء المسرحي: Mime/Pantomime.....	74
2-3. الجسد والإيماء.....	74
4- الفرق بين الميم والبانтомيم والدراما الإيمائية.....	75
1-4. الدراما الإيمائية: Mimodrame.....	75
2-4. الميم Mime والبانтомيم Pantomime.....	75
3-4. أساليب التمثيل في المسرح الإيمائي.....	76
5- عروض الكوميديا الفنية وتجلياتها في مسرح الفضاء المفتوح.....	78
1-5. مفهوم الكوميديا دي لارتي: Commedia dell'arte.....	78
2-5. شخصيات الكوميديا دلارته.....	80
6- الإيقاع المسرحي من أساليب فنون الأداء.....	81

- 81 1-6. الإيقاع المسرحي
- 81 2-6. أنواع الإيقاع
- 81 1-2-6. الإيقاع المرئي
- 81 2-2-6. الإيقاع السمعي
- 82 3-6. الأداء المسرحي

الفصل الثاني:

التجارب المسرحية الحديثة في الفضاء المسرحي المفتوح

- 84 المبحث الأول : التجارب الإخراجية الحديثة في الفضاء المسرحي المفتوح
- 85 1- الفضاء المسرحي عند أنتونين أرتو
- 88 2- الفضاء المفتوح عند غروتوفسكي
- 89 3- أساليب إعداد الفضاء المسرحي والممثل عند غروتوفسكي
- 90 4- الفضاء المفتوح عند ماكس راينهاردت
- 91 5- أسلوب منهجه وإعداد الممثل المسرحي
- 92 6- الفضاء المفتوح عند برتولد بريخت
- 92 7- منهجه في لإخراج والتمثيل
- 97 8- الفضاء المفتوح عند أدولف آبيا
- 97 9- أهم القواعد المسرحية التي وضعها

المبحث الثاني : تجليات مسرح الفضاء المفتوح عند بيتر بروك.....100

1- تجليات الفضاء المفتوح في مسرح التعازي.....104

3-المسرح الشامل وأساليب الأداء.....105

1-3. المسرح الشامل:Le théâtre total.....106

2-3. المسرح الشامل عند بيتر بروك.....106

4-العرض المسرحي المفتوح عند بيتر بروك.....106

5-مكونات المسرح الشامل عند بيتر بروك.....107

6-التقسيمات المسرحية الأربعة عند بيتر بروك.....108

1-6. المسرح المميت.....108

2-6. المسرح المقدس.....108

3-6. المسرح الخشن.....109

4-6. المسرح المباشر.....109

7- أساليب الأداء التمثيلي عند بيتر بروك.....110

المبحث الثالث : تجربة آريان مانوشكين في الفضاء المسرحي المفتوح (مسرح الشمس) . 99

1- الممثل في مسرح الشمس.....118

1-1. آليات التمثيل في مسرح الشمس.....118

2- المسرح الشرقي: théâtre de l'Extrême-Orient.....122

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لمجموعة مسرحيات من عروض مسرح الشارع

1- تحليل عرض مسرحية عطيل الغيار.....	128
1-1. الرؤية الإخراجية.....	129
2-1. التعديلات والحذف.....	129
3-1. تحليل العرض.....	133
4-1. الأداء التمثيلي.....	138
5-1. الأداء الصوتي.....	138
6-1. الأسلوب التمثيلي في مسرحية عطيل الغيار.....	140
7-1. جماليات تشكيل الفضاء.....	141
8-1. السينوغرافيا.....	141
9-1. الأكسيسوارا.....	144
10-1. الديكور.....	145
11-1. الملابس.....	146
12-1. المؤثرات الصوتية.....	146
13-1. البناء الدرامي.....	147
14-1. الشخصيات.....	147
15-1. الصراع.....	152

154.....	2- تحليل عرض مسرحية القافلة
154.....	1-2. ملخص المسرحية
155.....	2-2. كاتب النص الأصلي
156.....	3-2. تحليل المسرحية
155.....	1-3-2. أساليب الأداء التمثيلي
156.....	أ- توظيف المسرح الدائري
159.....	ب- توظيف المسرح الاحتفالي
159.....	4-2. الديكور المسرحي
159.....	5-2. الأزياء المسرحية
159.....	خاتمة
169.....	قائمة المصادر والمراجع
179.....	الفهرس

الملخص:

شهد المسرح المعاصر بعض التغيرات الأدائية الخاصة بتقنيات فن التمثيل مست مختلف عناصر العرض المسرحي، ومن أبرزها الانتقال من الفضاء المسرحي التقليدي المغلق إلى الفضاءات المفتوحة التي أفرزت أنماطاً جديدة من التلقي والتواصل الفني. وفي هذا السياق، تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ «أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح: المسرح الجزائري أنموذجاً» إلى الكشف عن طبيعة الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح، ورصد أهم الأساليب والتقنيات التي يعتمد عليها الممثل في تعامله مع خصوصية هذا الفضاء ومتغيراته.

انطلقت الدراسة من إشكالية رئيسة تتمحور حول الكيفية التي تتجلى بها أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح بالمسرح الجزائري، ومدى تأثير الفضاء المفتوح في تشكيل الأداء الفني للممثل وفي بناء العلاقة التواصلية مع المتلقي. وللإجابة عن هذه الإشكالية، تم الاعتماد على المنهج التكاملي الذي جمع بين إجراءات منهجية مختلفة، من خلال دراسة و وصف الجانب النظري المتعلق بمفاهيم الأداء التمثيلي والفضاء المفتوح، وتحليل عينة من العروض المسرحية الجزائرية التي قُدمت في الساحات العامة والفضاءات المفتوحة بعيداً عن الأطر التقليدية للمسرح.

وقد أظهرت نتائج الدراسة أن الممثل في عروض الفضاء المفتوح يعتمد على منظومة أدائية خاصة تقتضي توظيفاً مكثفاً للغة الجسد والإمكانات الصوتية والحركات الدقيقة، إلى جانب الإرتجال الفني بكل أنواعه لأنه يعد الدعامة الأساسية بالنسبة للممثل، إلى جانب توظيف أسلوب الميم والباننوميم كما بينت الدراسة أن طبيعة الفضاء المفتوح تفرض على الممثل امتلاك مهارات فنية وتواصلية تمكنه من التكيف مع المتغيرات المكانية والبشرية المحيطة بالعرض. وأكدت النتائج كذلك أن هذه العروض أسهمت في توسيع دائرة التلقي وإعادة تشكيل العلاقة بين المسرح والجمهور، بما يعزز البعد الجمالي والفرجوي للعمل المسرحي.

وخلصت الدراسة إلى أن أساليب الأداء التمثيلي في عروض الفضاء المفتوح تشكل عنصراً حاسماً في نجاح العرض المسرحي، وأن المسرح الجزائري استطاع من خلال هذه التجارب أن يطور أشكالاً أدائية تتلاءم مع خصوصية الفضاء المفتوح وتسهم في تجديد الممارسة المسرحية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الأداء التمثيلي، الفضاء المفتوح، المسرح الجزائري، الممثل، العرض المسرحي، الإرتجال، الفرجة المسرحية.

نوقشت يوم 09 جوان 2026

Abstract: Contemporary theater has witnessed several performance-related changes in acting techniques, affecting various elements of theatrical production. A key shift has been the move from the traditional enclosed theatrical space to open spaces, which has given rise to new patterns of reception and artistic communication. In this context, this study, entitled "Acting Techniques in Open-Space Performances: Algerian Theater as a Model," aims to reveal the nature of acting in open-space performances and to identify the most important methods and techniques employed by actors in dealing with the unique characteristics and variables of this space.

The study begins with a central question: how acting techniques manifest in open-space performances within Algerian theater, and the extent to which open spaces influence the actor's artistic performance and the development of a communicative relationship with the audience. To answer this question, an integrated approach was adopted, combining different methodological procedures. This involved studying and describing the theoretical aspects related to the concepts of acting and open spaces, and analyzing a sample of Algerian theatrical performances presented in public squares and open spaces, outside the traditional frameworks of theater.

The study revealed that actors in open-air performances rely on a specific performance system that necessitates the intensive use of body language, vocal abilities, and precise movements, along with artistic improvisation of all kinds, which is considered the actor's fundamental pillar. The study also highlighted the use of mime and pantomime. Furthermore, it demonstrated that the nature of open-air performances demands that actors possess artistic and communicative skills enabling them to adapt to the spatial and human

variables surrounding the performance. The results also confirmed that these performances have contributed to broadening the audience's reach and reshaping the relationship between the theater and the public, thus enhancing the aesthetic and performative dimensions of the theatrical work.

The study concluded that acting techniques in open-air performances constitute a crucial element in the success of a theatrical production, and that Algerian theater, through these experiences, has been able to develop performance forms that are compatible with the specific characteristics of open spaces and contribute to the renewal of contemporary theatrical practice.

Keywords: Acting, open space, Algerian theater, actor, theatrical performance, improvisation, theatrical spectacle.

Discussed on June 9, 2026

Résumé : Le théâtre contemporain a connu plusieurs évolutions des techniques de jeu, affectant divers aspects de la production théâtrale. Un changement majeur a été le passage de l'espace théâtral clos traditionnel aux espaces ouverts, donnant naissance à de nouveaux modes de réception et de communication artistique. Dans ce contexte, cette étude, intitulée « Techniques de jeu dans les performances en espace ouvert : le théâtre algérien comme modèle », vise à révéler la nature du jeu dans les performances en espace ouvert et à identifier les méthodes et techniques les plus importantes employées par les acteurs pour appréhender les caractéristiques et variables uniques de cet espace.

L'étude s'articule autour d'une question centrale : comment les techniques de jeu se manifestent-elles dans les performances en espace ouvert au sein du théâtre algérien, et dans quelle mesure les espaces ouverts influencent-ils la performance artistique de l'acteur et le développement d'une relation communicative avec le public ? Pour y répondre, une approche intégrée a été adoptée, combinant différentes procédures méthodologiques. Celles-ci ont consisté à étudier et décrire les aspects théoriques liés aux concepts de jeu et d'espace ouvert, et à analyser un échantillon de performances théâtrales algériennes présentées sur des places publiques et dans des espaces ouverts, hors des cadres traditionnels du théâtre.

L'étude a révélé que les acteurs de spectacles en plein air s'appuient sur un système scénique spécifique qui requiert un usage intensif du langage corporel, des capacités vocales et de mouvements précis, ainsi qu'une improvisation artistique sous toutes ses formes, considérée comme le pilier

fondamental de leur profession. L'étude a également mis en lumière le recours au mime et à la pantomime. De plus, elle a démontré que la nature même des spectacles en plein air exige des acteurs des compétences artistiques et communicatives leur permettant de s'adapter aux variables spatiales et humaines qui entourent la représentation. Les résultats ont également confirmé que ces spectacles ont contribué à élargir le public et à redéfinir la relation entre le théâtre et les spectateurs, enrichissant ainsi les dimensions esthétiques et performatives de l'œuvre théâtrale.

L'étude conclut que les techniques de jeu dans les spectacles en plein air constituent un élément crucial du succès d'une production théâtrale et que le théâtre algérien, grâce à ces expériences, a su développer des formes scéniques compatibles avec les caractéristiques spécifiques des espaces ouverts et contribuant au renouveau de la pratique théâtrale contemporaine.

Mots-clés : Jeu d'acteur, espace ouvert, théâtre algérien, acteur, représentation théâtrale, improvisation, spectacle théâtral.

Discuté le 9 juin 2026