

التجليات الجمالية للإفراج المسرحي في

الجزائر والمغرب.

.. القرص الأصفر .. " فريف " أنموذجا -

تحت إشراف الاستاذ الدكتور:

عيسى أحمد

إعداد الطالب:

حسيني محمد علي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ
وَالَّذِي جَعَلَ الْمَوْتَ
وَالْحَيَاةَ وَالَّذِي
يُعِيدُ النَّاسَ إِلَى
حَيَاتِهِمْ



إهداء


إلى الذين رحلوا عنا أبي أُمِّي وَأَخِي الكَبِيرِ... بِرَحْمَةِ اللَّهِ أَوْجُو لَكُمْ وَأَفْضَلُ

المنزلة عنده.

أبدي نَمْرَةَ هذا العمل إلى أختي جوهري في الوجوه وأبديها إلى أبنائي وبناتي

أسراء، زكرياء، سندس، نسيم وروح الروح أوصى محافظهم الله، وإلى العائلة الأصل الاخوة

وَأخوات منعمهم الله بالصحة والعافية





كلمة شكر

أولاً الشكر والثناء لله عز وجل على الصبر والقدرة...

وبعد، فإنني أتوجه بالشكر الجزيل والانتان الى:

استاذي الدكتور الفاضل "عيسى أحمد" - المشرف على الرسالة - جازاه الله عنا خير

الجزاء.

الشكر والتقدير الى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة.

شكر خاص وانتان للزوجة الصاحبة الرفيعة والونيس على صبرها وتحملها، وبذلها الدائم

في سبيل ارضائي وتوفيرها الأسباب من أجل مساعدتي لإتمام هذا البحث بالرغم من

مسؤولياتها الجسام على كل الجهات والتي لا تقبل منها التأجيل.

لكم مني جميعاً... فائق الشكر والتقدير.



المفكرة

المقدمة:

يحمل المسرح منذ وجوده رسائل تُجمل بين طياتها هموم الناس وآمالهم، ليكون منبراً للتعبير وفضاءً للتربية الجمالية والفكرية، مستعينا في ذلك بقيم فنية ثقافية لتصويره التجربة الإنسانية، وكعادة أهل الأرض ومعمريها كان للمسرح - الذي تأسس في اليونان القديمة وازدهر في عهد الإمبراطورية الرومانية - موطئ قدم له في شمال إفريقيا القديم تؤكد عبر التاريخ بعض مظاهر العرض أو التمثيل أو الفرجة أو الدراما متجلية في بعض الممارسات الشعبية من احتفالات دينية وطقوس وموروثات شعبية مختلفة، ثم انتقل من جديد إلى المغرب العربي مع الحملات الاستعمارية، كانت بدايته مع التجارب الفكاهية الأولى التي قام بها فنانون مغاربة مع بداية القرن الماضي في الهوامش التي أتاحتها النظام الاستعماري للأهالي، داخل مؤسساته الثقافية والإعلامية أو في الأحياء الشعبية التي يقطنها الأهالي.

باكتشاف نصّ مسرحي جزائري لابراهيم دنينوس المطبوع سنة 1847 و الذي من شأنه تصحيح مسار المسرح العربي، إلا أنّ هذا التاريخ لا يغير من حداثة تاريخ المسرح العربي، فتكون البلدان العربية بذلك متأخرة عن التطورات الحاصلة على المسرح، فلكي تخفّف من وطأة تأخرها مسرحياً تراها مقبلة على هذا الفن، بالاقتراب تارة وبالترجمة تارة ثانية، وبالنقل دون ذلك أو ذاك تارة ثالثة، عساها أن تتدارك تأخرها عما له علاقة بأقدم فنّ، فتراها جاهدة البذل في سبيل تأسيس هذا الفنّ تأليفاً وإخراجاً، إعلاناً منها على تطور موقف العرب من المسرح، واحتفائهم به، لتتصدر حركة مسرحية محلية في موضوعاته وأشكاله، تهدف به إلى تحقيق تأصيل للمسرح، بالرغم من أنّه فنّ عالمي إنساني، له خصوصياته وأساليبه ومناهجه التي يتوجب تطويعها للتعبير عن ذواتنا وذوات غيرنا معاً.

إنّ إرهاصات المسرح في المغرب العربي عموماً، لا تبرّر بأيّ حال وجود إنتاج مسرحي أو جوّ فنيّ لحركة مسرحية، ليكون دور الفرق الأجنبية سبباً في ولادة مسرح فعلي في شمال إفريقيا

عامة، حيث بدأ جمهور محدود يتعرف على هذه الفرجة الفنية وتعدّد وظائفها، من تأليف وتمثيل وسينوغرافيا وآخرها الوظيفة الإخراجية، وصولاً الى تعميمه وإرساء دعائمه.

فالعرض المسرحي بحاجة إلى مكملات وإضافات العرض الأخرى، يعبر عنها المخرج من خلال أدواته المعرفية، حتى يتحقق الإدماج في العملية الإبداعية التي يضطلع بها، مجسداً بذلك رؤيته على خشبة، فضلاً عن عناصر العرض الأخرى مثل: السينوغرافيا، الديكور والإضاءة والأزياء والمكياج، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها.

ينبغي التأكيد على أنّ وظيفة الإخراج ترسّمت عماداً مركزياً في العمل المسرحي، بالرغم من غياب تسمية اصطلاحية تُحدّد هويته كمؤطرٍ منهجي للعرض المسرحي بسبب ثورة "ميننجن" الفنية، وقيام فرقته بالعرض الأول الذي ميزه الالتزام بالدقة التاريخية والواقعية، وهي بالأساس عملية إبداعية صرفة تنامت وتوسعت آفاقها بتنوع الثقافات وكثرة الفلسفات والنظريات المختلفة.

فالعامل الإخراجي في المسرح عملية تتجاوز فهم وتفسير المحتوى أو النص المسرحي، لتنتهي الى ترجمة هذا الفهم الى تكوينات العرض، فالمعنى الواسع لمصطلح الإخراج يدلّ على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وأسلوب أداء الحركة وصياغتها بشكل مشهدي على الركح اعتماداً على الرؤية الإخراجية، والتي بدورها تختلف من مخرج إلى آخر انطلاقاً من خلفيته الثقافية والفكرية وقناعاته وانتمائه للمنهج أو الأسلوب المعتمد بعدما يفكّ رموز النصّ ويكشف خفاياه مستخدماً في ذلك لغة مسرحية متنوعة تستند على مفردات العرض، وتلتحم لتقدّم لنا صورة مسرحية معبرة تتضمن جلّ جماليات الفرجة وتمتعها .

يصنّف الإخراج المسرحي تاريخياً ضمن اتجاهين، اتجاه يكشف عن الأعماق الدفينة في النصّ المسرحي، ومن هذا الاتجاه معظم مخرجي الحقبة الأولى لحركة الإخراج المعاصرة، والآخر هو الاتجاه الخارجي التشكيلي والاهتمام فيه انصبّ على العناية بالديكور والإضاءة والتكوين البصري عامة، وعادة ما يكون هذا الاتجاه الإخراجي من السينوغرافيين. عموماً، يجري هذا الأمر

على أصحاب الاتجاهين المذكورين، بالنسبة للخلفية التي يمتلكها المخرج المسرحي والتي تسمح له بإيصال افكاره الى المتلقي بواسطة أدوات سبق له أن حازها، اعتمادًا على ملكات وكفاءات استحقها نظير البحث والدراسة والتمحيص والإلمام بكل الفنون، حتى يتسنى حل ما يشكل عليه تنفيذه كمخرج.

إن الحديث عن تجارب إخراجية في الجزائر و المغرب والتي تعتبر تجارب فنية رائدة، بالرغم من اشتراكهما في مناخ متعددة، بداية من التراث و الموروث، فبالنظر للتجارب الإخراجية العالمية، نقف عند تخلف الساحتين عن هذا الفن الأصيل إلا من بدايات أولى تمّ رصدها و توثيقها هنا و هناك تمثل ظواهر ماقبل مسرحية، أما كون المسرح وجد لنفسه بيئة لا جدال في نسبها تاريخيا، فالحالة تصف أنها نتاج ظروف سياسية معينة أملت الحاجة للبحث عن وسيط فني يحمل المشروع السياسي والاجتماعي للمجتمعين إبان الاستعمار الفرنسي لبلد و الحماية للآخر، لذا لم يكن هناك اخراج و مخرج بالمعنى الحالي لأن المسرح حينها كان هدفه تلبية حاجات أملتها الظروف كما أسلفنا. بعد الاستقلال استطاع بعض المبدعين أمثال بشطارزي وكاكي وعلولة و كاتب ياسين و الصديقي و البلهيسي وغيرهم، من وضع البنية الأولى للحركة الإخراجية في المسرح الموازي، والتي تأسست بمنطلقات معرفية ووعي في أقل ما يقال أنه أسس لتجربة إخراجية متميزة، تمحور في اجتهادها ومحاولتها إيجاد هوامش ابداعية ضمن سياقات التجارب والاتجاهات العالمية التي سادت آنذاك.

من أجل تبين ذلك، ومن هذا المنطلق جاءت دراستنا تحت عنوان: "التجليات الجمالية للإخراج المسرحي في الجزائر و المغرب" - "القرص الأصفر" "خريف" أنموذجًا - ، لتحاول الإجابة عن الإشكالية التالية: ما مدى تأثير المناهج والأساليب الإخراجية المسرحية على تجارب المخرج الجزائري و المخرج المغربي ؟ فمن خلال دراسة بعض العروض المسرحية والوقوف على حدود الجودة والإبداع فيها، فكريا وجماليا في جانبها الإخراجي، تندرج أمامنا جملة من التساؤلات أبرزها:

- هل كان العرض مجرد ترجمة لنص المؤلف متقيّدًا بإرشاداته المسرحية؟ أم أنّه يصنّف كقراءة مغايرة للنص الأصلي؟
- هل بإمكان الجهود الإخراجية المبذولة أن توصل لمسرح جزائري أو مغربي بحت بمعنى الوصول إلى منهج واسلوب مسرحي جديد؟
- إلى أي مدى استطاع جيل من المخرجين حديثي السنّ والعهد بالمسرح مواصلة اثرء أبحاث الرعيل الأول في توظيفهم التراث داخل العلبة الايطالية ومنه الى المسرح المفتوح؟
- الى أيّ مدى يمكن لتجربتي الاخراج المسرحي في كل من الجزائر والمغرب أن تصل الى العالمية من خلال اعتمادها طرقا وروائز تضمن لها التأصيل والاستقلال عن النظريات والمناهج العالمية؟
- يكمن دور العملية الإخراجية في صنع الفرجة وجذب المتلقي، وإحلال الجماليات الفنية التي تحتاجها المسرحية، فهل كان اختيار مخرجي البلدين لمناهج محددة ومصبوغة بحلّة جمالية يتطلب منا تحديد مكامن سمة البنية الجمالية والفنية في عروضهم المسرحية؟
- وعود على بدء نقول أنّ دوافع اختيار هذا الموضوع زاوجت بين الذاتية والموضوعية، ضمن أولى ميولاتي الكثيرة للنشاط المسرحي وإقبالًا على مشاهدة مختلف العروض، ومن وجهة ثانية الوقوف على أهمية ما تمثله التجارب المسرحية الحديثة، ومحاولة تعديها لخطوط المسرح التقليدي من خلال التجارب الحديثة المنتهجة في التمثيل والإخراج معا.
- أما من ناحية المقاربة المنهجية فاقتضت منّي هذه الخطّة اعتماد المنهج التكاملي، بالنظر إلى اشتغال البحث في شتى جوانبه على التاريخي والوصفي والتحليلي والسيميائي، فقد قامت على التحليل تارة وعلى الوصف تارة أخرى وعلى النقد مرة أخرى، وهذا ما أملتّه طبيعة الموضوع ذاتها والمنظور إليها من أكثر من زاوية.

وبالنسبة للدراسات السابقة الجادة في هذا الموضوع فهي نادرة بالرغم من وجود بعض البحوث يمكن الاستفادة منها كونها أكثر الماما بمنطقة المغرب العربي، ولأنّ دراستنا هذه مبنية على محور الإخراج المسرحي في بلدين دون غيرهما، نذكر منها:

- (دراسة منصوري لخضر) "التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج" أطروحة دكتوراه، تخصص عروض مسرحية، تحت إشراف ملياني محمد، كلية الادب والفنون، جامعة وهران 2011/2010 وتهدف هذه الدراسة إلى تقديم قراءة للمسرح المغربي في جانبه الإخراجي، كما تتيح إمكانية مقارنة التجربة الإخراجية من حيث أساليبها ومناهجها.
- (بشير بويجرة سميرة) "التجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر" مخرجات جزائريات أنموذجاً" أطروحة دكتوراه تحت منصوري لخضر، كلية الادب و اللغات و الفنون، جامعة وهران 2020/2019، نكتشف من خلالها التعرف على الأساليب الإخراجية، وكيف أثرت في أعمالهم كما أنّها تعنى بمصطلح التجربة الإخراجية العروض المسرحية التي تم إخراجها وفق منهج أو أسلوب معين تحت طائلة المعاصرة والتي تعني المسرحيات التي تم إنتاجها خلال الثلاثين العام الأخيرة مكتشفين الأساليب والقواعد التي تم استخدامها من أجل إنتاج هاته العروض في هذه الفترة.

وبخصوص ظروف إنجاز هذا العرض يلزم أن نقول أنّها لم تكن بالشكل المطلوب تماما بالنظر إلى ندرة الدراسات والكتابات الجديدة حول الإخراج المسرحي المغربي، وكذا نقص النصوص المطبوعة للمسرحيات محلّ الدراسة خاصة المغربية منها.

هذا وقد اعتمد البحث على جملة من المظان الإحالية منها:

- نظرية فنّ الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج 1، لأحمد أمل.
- نظريات الإخراج، دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، ف1، لحسين التكمة جي.
- الإخراج المسرحي، لنادر عبد الله دسه.

- فن العرض المسرحي لنبييل راغب.
- التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية أجواد، رسالة ماجستير لخضر منصور.
- المسرح في الوطن العربي، لعلي الراعي.
- المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، لجمعة قاجة.

وقد ارتأى البحث اعتماد خطة قوامها ثلاثة فصول يسبقها مدخل مفاهيمي وانتهاء بخاتمة وملحق.

احتوى المدخل دراسة حددت حاجتنا إلى الجمال انطلاقاً من علم الجمال (الجماليات) وصولاً إلى تتبع جمالية (استيطيقاً) المسرح، لنخرج على الإرهاصات الأولى للمسرح.

تعلق الفصل الأول بالجانب النظري تحت عنوان: "الإخراج المسرحي في ضوء الاتجاهات المسرحية"، والذي نهض على مباحث ثلاثة، اهتم أولاً بتحديد وضبط لمفاهيم بعض المصطلحات كالمسرح، والمخرج، والرؤية الإخراجية، والخطة الإخراجية، والسينوغرافيا،...بعدها نرحل عبر لمحة تاريخية لنكتشف فنّ الإخراج و مفهومه، و التعرف على كيفية إدارة العرض 'المخرج وظائف ومسؤوليات'، نتعرف في المبحث الثاني "تفاصيل العمل الإخراجي"، على العناصر الفنية للإخراج المسرحي، بداية من كيفية تعامل المخرج المسرحي مع النص، يليه، أخذ لمحة عن علاقة المخرج بإعداد الممثل وتقصه للشخصية على خشبة المسرح خلال العرض، لنخرج على سينوغرافيا العرض، نختم كلّ ذلك بمكامن جماليات الإخراج. في ثالث المباحث الاتجاهات الحديثة للإخراج المسرحي الذي يلخص لنا بواكير جماليات الإخراج المسرحي في مسيرة محدّدة زمانياً، وفي الأخير كان لا بد من الوقوف أمام عنصر، أجمع دارسو المسرح على حضوره في كلّ التجارب المسرحية التي توصف بالعالمية، وهو التجريب ومظاهره في الإخراج المسرحي المعاصر.

أما ثاني الفصول فعنوانه ب: "تجليات التجريب على الإخراج المسرحي في كل من الجزائر والمغرب"، تتناول المبحث الأول التجريب وآلياته في المسرح المغربي أما في المبحث الثاني: فقمنا بتحليل الظاهرة المسرحية المغربية المعاصرة وتأثيرها بالتجريب والهدف الذي سعى المبدعون لتحقيقه وصولاً الى التأصيل المنشود، لنعرج على الصيغة المسرحية التي بصمت مسرحنا متمثلة في تأثره بالبريختية الملحمية. عالج المبحث الثاني إرهابات المسرح الجزائري من خلال مدى تأثره بالتجريب الذي رافق بداياته الأولى، بعد ذلك نتناول الإخراج المسرحي الجزائري خلال الألفية الثالثة، وفي انتقال زمني نحطّ الرحال ابتداءً من الإخراج في المسرح الجزائري المعاصر مستشهدين بعينة فرضت نفسها مرّة أخرى في أعمال لا تحصى، كما لا سبيل بتجاوزها، خلّدها التاريخ بالماثر التي عبقت بها كلّ التجارب التي انشدت الحداثة و التطور لتبقى بصمة يتحتم على المارين أمامها اكتشاف مناقبها، ومن تجارب المسرح الجزائري يتم انتقاء عرض يرتبط بالحاضر، نقوم بتحليله من خلال المنجز السينوغرافي للمخرج الذي وظّفه المخرج إلى تحليل الأسلوب الإخراجي المعتمد، أما المبحث الثالث: "التجربة المسرحية المغربية المسارات والمتغيرات"، فحمل لنا مثل سابقه بداية من إرهاباته الى تموضع التجريب خلال مسيرته المسرحية، يليه تسجيل وقفة عند الإخراج المسرحي المغربي، ونذكر هنا بإيجاز مسيرة أشهر رواده، العامرة بالإنجازات و التي تدفعنا قراءتها إلى المرور الى تجارب جيل الحاضر، لنختم مبحثنا هذا بتجربة مسرحية مغربية.

جاء الفصل الثالث "قراءة تطبيقية في الأساليب الإخراجية لمخرجين مغربيين"، وقد قسمناه

الى مبحثين:

تضمن المبحث الأول دراسة مسرحية " القرص الأصفر" للمخرج "ربيع قشي" من تأليف "فتحي كافي" من خلال القراءة الركحية لهذا العمل، أما المبحث الثاني: خصص لدراسة مسرحية " خريف" من تأليف "فاطمة هوري" واخراج " أسماء هوري".

وأنهت البحث بخاتمة تضمّنت استخلاص أهم النتائج التي توصلت إليها بعد تتبع التجربة الإخراجية في أساليبها وطرائقها، من خلال التطبيقات المتضمنة في الفصل الثالث على مستوى

شكّته الإجرائي خاصة. وقد ذيلت البحث بملحق ضمّنته سيرا ذاتية لمخرجين مغاربيين لهم علاقة بالعرضين الأنموذجين، ورد ذكرهما في متن البحث، مدعما ذلك بمقالات صحفية نقدية تخص المسرحيتين نصّا وعرضا.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "الدكتور عيسي أحمد" الذي قبل تبني هذا العمل وكان لي نعم الموجه، ونعم المعين، بل كان حافزا قويا لتجاوز كل العقبات التي واجهتني بتوجيهي إلى ما غاب عني، وتذليل ما استغلق علي في دروب هذا البحث، حرصا منه أن يكون هذا العمل في مستوى مقاييسه العلمية التي تنهض عليها البحوث الأكاديمية الجادة.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر العميم إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين تحملوا عبء قراءة هذا البحث، الذي سيحيا من جديد بفضل ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم العلمية حتى يصير لبنة تثري هذا الجنس من الدراسة، الشكر موصول الى كلّ من ساعدني على إنجاز هذا البحث، ولا أدعي أنني استوفيت الموضوع حقّه من الدراسة والتحليل والاستنتاج، غير أنني بذلت الجهد، وأخلصت العمل، وحسبي أنني عملت ما في وسعي في طلب الغاية في هذا البحث.

الطالب حسيني محمد علي.

مكخل

هاجتنا إلى الجمال.

- 1- هاجتنا إلى الجمال:
- 2- معنى الجمال (ما الجمالية...؟) الاستيطقا:
- 3- الإبداع والتذوق الفني:
- 4- جمالية (استيطقا) المسرح:
- 5- الإرهاصات الأولى للمسرح:
- 6- التعرف على أرباب المسرح: (أسخناوس، وفطيس، يوربيرس...)

مدخل:

1- حاجتنا إلى الجمال:

1.1 المصطلحات والعالم:

✓ تجليات: يستعرض الباحث بعض المعاني لهذه الكلمة من الشبكة العنكبوتية:

1. تجليات جمع تجلّ بتشديد اللام وهي اسم.
2. يعيش الصوفي لحظة التجلي أي التخلي عن الدنيا والتخلي بالفضائل والتجلي بالتسامي، وتجلي إشراق ذات الله وصفاته، وعند النصارى هو إشراق المسيح بوجهه الذي أضاء الشمس وثيابه التي صارت بيضاء نورانية يوم صعد مع بعض تلامذته إلى جبل (تابور) الصوفيين ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيب.

3. إذا تأملنا الآية " والنّهار إذا تجلّى " من سورة الليل آية 2، أي ظهر بضوئه ووضوح، ويمكن القول تجلّى الأمر أي ما ظهر منه وتكشّف أو ما لاح منه لعينيك وتجلّى لبصيرتك، وفي الآية " تجلّى ﴿الأعراف 143﴾ تجلّى: ظهر و بان. أو ظهر أمره. أو ظهر من أمره ما شاء.
تجلّى ﴿الليل 2﴾ تجلّى: انكشف و ظهر.

4. " .. تجلّى... ربه للجبل " ﴿الأعراف 143﴾ " بدا له شيء من نوره تعالى"¹.

- من هذه المعاني يريد الباحث بكلمة "تجليات" ما انكشف وظهر بوضوح من هذه المفاهيم، أو ما انعكس منها، أي أنها لم تكتمل وظهر منها ما بدا حسب بصيرة المتأمل وهو يسلك طريق المعارف.

✓ كلمة "تجليات" هي من مصدر "تجلّى" والتي تعني انكشاف الحقيقة أو وضوحها أو حتى ظهورها، ويمكننا القول أيضاً أنّ معناها هي كشف أسرار الغيوب.

¹ - معجم المعاني، 12 / 7 / 2019م <https://www.almaany.com/quran/7/143/25>

حسب ما ورد في الكثير من المعاجم اللغوية العربية الشهيرة حول كلمة "تجليات" أو "تجلي" فإنّ هذه الكلمة تشير إلى بعض المعاني المتغيرة حسب طبيعة وجودها في الجملة، وفيما يلي بعض المعاني على هذه الكلمة:

- كشف الحقيقة.
- توضيح أو ظهور.
- تجلي الحقيقة أي ظهورها وانكشافها.
- ما ينكشف من أسرار الغيوب.
- مبيّناً أو واضحاً.

2.1 الجمال:

يصنف الإنسان الذائق الأول والأوحد للجمال في هذا الكون، وهو مسألة فطرية بالنسبة إليه، فالجمال كحاجة إنسانية عظيمة، تمدّ الإنسان بما يحتاجه من وسائل الإدراك وتمنحه وجوداً أكثر حياةً وفعاليةً، إنّه منجمٌ غنيٌّ للحياة، "فكلّ ما يستجيب للحواس الإنسانية ويسترعي انتباهها ويسعف حاجاتها فهو جمال"¹.

كانت قضية الجمال من القضايا التي طالما تناولها الفلاسفة والأدباء في مؤلفاتهم وبحوثهم، وحتى يومنا هذا، لذلك يعدّ مفهوم الجمال من أهمّ وأقدم المفاهيم التي ظهرت في حقل الأدب والنقد منذ فلاسفة اليونان القدامى، كون الجمال حاجة إنسانية منشودة لا يمكن التغاضي عنه، سواء كان في الطبيعة أو فيما يمثّله من فنون، حتى أطلق بعض الفلاسفة على الجنس البشري اسم عبّاد الجمال؛ لأنّ الإنسان حتى في عباداته قديماً، كان يمارسه على نحو الفنون، فالفنّ توأم الجمال ورحمه الذي ينبثق منه بعد الطبيعة.

¹ - محمد، صادق حسن عبد الله، جماليّات اللغة وغنى دلالاتها، القاهرة، دار إحياء، ط1993، ص372.

2- معنى الجمال (ماالجمالية...؟) "الاستيطيقا":

أخذ الاهتمام بمفهوم الجمال يتطور من فترة إلى أخرى وصولاً به إلى منتصف القرن الثامن عشر عند (ألكسندر جوتيب باومجارتن Baumgarten Gottlieb Alexander) الذي تشبّع بفلسفة الإغريق خاصة عند أفلاطون وأرسطو، فبحث في الجمال، وتوصل إلى النظرية الاستيطيقية وهي كلمة اشتقها من اللّغة الإغريقية Aisthetikos "علم الاستيطيقا"، و تعني الإدراك الحسي، كما أنه قدّم تعريفا لهذه النّظرية مؤكّداً على أنّ علم الاستيطيقا هو علم المعرفة الحسيّة، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفنّ التّفكير على نحو جميل، وفنّ التّفكير الاستدلالي¹.

ورد مفهوم الجمال في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب: تلك الصّفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة للحواس وخاصة حاسة الرؤية، أو تحسر ملكة العقل أو الخلق.

1.2- جمالية، جماليّة (مفرد):

1- اسم مؤنّث منسوب إلى جمال| دراسة جماليّة: تُعنى بالقيمة والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنياً.

2- مصدر صناعيّ من جمال: ما يخصّ النّواحي الجماليّة.

3- (سف) اتّجاه يرمي إلى تنظيم السّلك وفقاً لمقتضيات الجمال بقطع النظر عن الاعتبارات

الأخلاقيّة، وشعارها المشهور: الفنّ للفنّ².

¹ - عزّ الدين، إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص15.

² - معنى وشرح معنى الجمال في معجم اللغة العربية المعاصرة معجم <https://www.maajim.com>

2.2 التعريف الإجرائي للجمالية :

الجمالية قائمة على الإبداع وميزتها التذوق وفعالها الإدراك الحسي في النظر إلى الأشياء سواء في الفن أو الطبيعة ووظيفتها تحرير عاطفة ما اتجاه شيء كي يسمى جميلاً ودراسة الموقف النظري من ظاهرة الجمال في نتاجات الفن المختلفة.

يتميز الجمال بأنه:

أ- صفة تُلحظ في الأشياء وتبعث في النفس السرور .

ب- بوجه خاص أحد القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة في طبيعة الشيء، ومن ثم هي ثابتة لا تتغير، ويصبح الشيء جميلاً قيماً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعند الطبيعيين الجمال اصطلاح عرفته مجموعة من الناس.

فالجمال عند الفيلسوف الجمالي (جورج سانتيانا) هو: قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليه وجوداً موضوعياً، الجمال قيمة، أي أنه ليس إدراكاً لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هو انفعال بطبيعته الإرادية، التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، الجمال الذي لا يهتم به أحد مطلقاً إنما هو تناقض في الألفاظ، أن نقول الجمال قيمة إيجابية، أي أنه إحساس بوجود شيء حسن أو بانعدام شيء حسن (في حالة القبح)، وهو ليس أبداً إدراكاً لشيء إيجابي أي ليست قيمة سلبية.

إنّ الشّعور بالجمال يعني الشّعور والاستمتاع بالوجود، وأول مظاهر الشّعور الجمالي إرواء الحاجة، واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي. والإنسان في حياته يسعى دائماً إلى وضع القيمة الجمالية للأشياء، حتى كأنه يعيش للجمال، قال أحد الفلاسفة: " لو استطاع أحد أن

ينتزع من قلوبنا حُبّ الجمال لما بقي للحياة في أعيننا أي سحر¹، وهو يعني لدى الكثيرين ارتباطه بالمشاعر الحسيّة المتميزة التي يستثيرها بداخلنا الموضوع الجميل. وذهب بعض الدارسين إلى أنّ صلة الجميل بالجماليّة هي فنيّة خالصة كما أنّ موضوع "الاستطيقا" لا يتناول الجمال الطبيعي، وإنّما يتعلّق بالجمال الفنّي، لأنّ في نظره الجمال في الفنّ أرفع مكانة من الجمال الطبيعي هذا كونه من إبداع الرّوح ومن خلق الوعي.

إذاً مهمّة الفنّان إلى جانب الجمال الطبيعي هي كيف يبدع عملاً جميلاً، وأن يكون لفنّه ميزة خاصّة به، بحيث يصنع شيئاً خاصّاً به مختلفاً عن الآخرين، أو على الأقلّ كيف يعبر عن مشاعره وانفعالاته، وأن يحرّر من خلجات نفسه وعواطفه.

إنّ علم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذّوق الفنّي، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنيّة، وهو باب من الفلسفة، وله قسمان: قسم نظري عام، يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشعور بالجمال، وقسم عملي خاص يبحث في مختلف صور الفن ويسمى النقد الفنّي².

تعدّدت النّظريات التي تطرقت إلى الجمال فكان من الأهم أن نعرج على الأقرب للمفهوم ظلّنا ممّا جاء فيها، يسهّل علينا توضيح الرّؤى وبيّغ أهداف هذا البحث:

3.2 النّظرية الإنفعالية:

تحلّل هذه النّظرية الموضوع الجمالي وتكشف عن قوته الدرامية، فتقدر عناصره بوصفها مصدرًا للانفعالات الجمالية وترشدنا لتحليل العمل عن طريق محاولة تفسير أهميته بالنسبة للدلالة الشعورية، على الرغم من أنّها التي تتماشى مع كلّ الفنون والتّجارب الجمالية فهي التي تفسّر

¹ - يوسف خليل يوسف ومحمّد أبو النجا، الحديث في الفلسفة والأخلاق والمنطق وعلم النفس، مكتبة غريب، د.ط، د.ت، القاهرة، ص 109.

² - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 1، منشورات ذوي القربى، إيران، الطبعة الأولى 1385 هـ. ص 40.

عملية الخلق الفنّي، والتي تزوّدنا بنظام يمكن تطبيقه عملياً لتقدير الموضوعات الجمالية، فهناك كثير من الأعمال التي تثير انفعالنا ولكنها من ناحية تقنية تكون رديئة جداً¹.

وثمة مفهوم يعوّل على التوازن والانسجام والتناسق لا في المظهر فحسب، بل في أعماق الحياة نفسها، وفي ما خلف الظواهر، فمتى وجدت هذه العناصر في شيء كان جميلاً، قد لا يتنبه الإنسان العادي إليها فيرى الشيء قبيحاً، أو لا يثير فيه أيّ إحساس، أمّا الفنّان البارِع، أو ذو الثقافة الفنيّة العالية، فيكتشف مكامن الجمال، وتثير فيه لذة جماليّة، أو تحوّه على التأمل، وهذا الكشف والإثارة من قبل الفنّان سمّي بالخبرة الجماليّة... وبوساطة هذه الخصوصية يمكن التفريق بين الجمال والجماليّة، فالجمال هو ما يثير الانفعال، أمّا الجماليّة فتتّبع بأنّها الفكر الذي يفكر في الانفعال، والفكر بما أنّه يعلو الطبيعة، فإنّ علوّه يبلغ عنه أيضاً عبر انتاجاته، وعبر الفنّ كذلك²، والدليل على ذلك تمكّن المبدع في ترجمة جماليّات العالم الطبيعي إلى إبداع الإنسان الفنّي وإلى قيم جماليّة فعّالة، تحدث في المتلقّي الإحساس بالمتعة والتأثير النفسي³، وربما أكّد هذا الرأي الدكتور عبدالفتّاح الديدي بقوله " إنّ الجمال انفعال وعاطفة تخصّان طبيعتنا الإراديّة والذوقيّة، ولا يمكن أن يكون الشيء جميلاً بدون أن يحدث متعة أو لذة لدى أحد النّاس⁴.

3- الإبداع والتذوق الفنّي:

يعرّف الجمال على أنه فرع المنهج الجمالي والإبداع الفنّي من الفلسفة كما أن المنهج الجمالي هو ذلك المنهج الذي يقيم العلاقة بين المبدع والمتذوق، وأنّه نقد يهدف إلى تفسير وتحليل وتحسين العمل الفنّي، وفي تعريف آخر للمنهج الجمالي، فهو " علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق

1- نايف، بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، سوريا، 1999، ص24.

2- عبد الله، خضر حمد، روائع قرآنية، م س، ص 133.132.192.

3- شيخة، محمّد الأمين، التشكيل الأسلوبّي في الشعر المهجر الحديث، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ونقده، جامعة محمد خيضر، بسكرة/ الجزائر، السنة الجامعية: 2008 . 2009 م، ص446.

4- عبدالفتّاح، الديدي، علم الجمال مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط، القاهرة، 1996، ص40.

على التمييز بين ما هو جميل، وما هو قبيح¹، ومن هذا التعريف تتضح العلاقة بين علم الجمال وذات المتذوق، وبهذا يمكننا اعتبار **الجمال شعورا**، لأنّ من خلاله يمكن للمتذوق فهم الجمال بمشاعره.

فالجمال يستند على الذوق الذي هو الإحساس بالجميل والشعور باللذة، ومن ثمّ لا يمكننا أن نخضع الجمال إلى قوانين العقل، ومما لا يمكن إغفاله هو الإشارة إلى أنّ الجمال متعلق بالذوق بشكل كبير، "فلا شأن له بالحجج والبراهين والأدلة وتكون صلة الذوق بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها، فالحقيقة حقيقة سواء أعجبتك أم لم تعجبك، غير أنّ الحقيقة التي في صورة قبيحة لا يسهل نفاذها إلى النفوس، وعلى العكس من ذلك لو صيغت في صورة جميلة"²، ومن هذا نتوصل إلى أنّه لا يمكن لعلم الجمال أن يحتكم إلى العقل، فالجميل أمر لا مفهوم له أي أنّه لا يخضع للعقل بل هو إمتاع، وقد يقتضي الحكم على الجميل الصدق الكلّي.

1.3 الخبرة الجمالية دليل على التذوق:

عُرِّفَت **الخبرة الجمالية** على أنّها: دراسة حسية أو قيم عاطفية تسمّى أحيانا الأحكام الصادرة عن الشعور، وهي التفكير النقديّ في الثقافة والفنّ والطبيعة، الذي يعيننا على ترقية أذواقنا عن طريق تحديده لمعاني الانسجام والنظام والرشاقة في موضوعات الطبيعة والفنّ، وتحديده لما ينبغي أن يكون عليه الشيء الجميل.

¹ - بول، أرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص762.

² - كريب، رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 2009، ص20.

إنّ الإحساس الجمالي كما يستشعره المشاهدون هو إحساس سار أو ممتع، وقد يكون بصرياً في الأساس أو سمعياً، ثم يمتد ليشمل جسد الفرد كلّه ومع ذلك لا يرتقي الى حكم، وإنّما الحكم الجمالي تشترك فيه ثلاثة عناصر وهي الحاسة والوجدان والعقل¹.

تتوقف جودة العمل الفني على الخبرة الجمالية الفنية، وهنا يجب أن نفرق بين نوعين من هذه الخبرة، الأول: الخبرة الفردية، والثاني: الخبرة النوعية، والخبرة الفردية تحدث نتيجة تفاعل الفرد مع البيئة، وهذا معناه أن الفرد يحاول أن يشكل البيئة، ونتيجة هذا التفاعل يكتسب الفرد الخبرة الفردية²، أما الخبرة النوعية فتتعلق بخبرة الجنس البشري ككل، أي رصيد الحضارات السابقة المتعاقبة، وقد تبدأ الخبرة فردية، ولكنها تتوارث جيلاً بعد جيل³.

إنّ الاستمتاع الجمالي في معناه الواسع، يكون في كلّ خبرة نستمتع بها لذاتها، وكما يقول (جون ديوي) "أنّ كل نشاط عملي يتصف بالتكامل ويتحرك بدافع داخلي نحو الإنجاز يتصف بالصفة الجمالية"⁴، وهذا يعني أنّه بلغ درجة الاتقان في العمل الفني.

4- جمالية (استيطيقا) المسرح:

يتّصف فنّ المسرح بشموليته لكلّ الفنون تقريباً إذ يعدّ أحد الأشكال المؤسّسة للوعي الاجتماعي، وهو يرتبط بكل المنجزات الحضارية معبّراً عن قيمه الجمالية من خلال وحدة خاصة بالعلاقات فيما بين الأشياء التي تدركها حواسنا، فالمسرح يعكس الواقع ضمن حالة من الرقي والتّقدم في صور فنيّة كونه يشكّل وسيلة هامة من وسائل الاستيعاب والتّصوير الجمالي للعالم.

¹ - إن تحكيم العقل في إصدار الحكم الجمالي يعد ميزة جاحظية لم يسبقه إليها أحد غيره من الفلاسفة الكبار في ذلك أرسطو.

على بوملح مقدمة كتاب القيان للجاحظ (رسائل الجاحظ الكلامية)، دار ومكتبة الهلال ط1، بيروت 1987 ص 11.

² - محمد لبيب، النجيجي، فلسفة التربية، المكتبة التربوية، القاهرة، ط2، 1967، ص 659.

³ - محمد لبيب، النجيجي، ن م، ن ص.

⁴ -John Dewey: 934 ،Art as Experience ،Minton ،Balchand.co. New York ،P : 39.

إنّ للعرض المسرحي سحر خاص يتولد عبر إنشاء عناصر متنوعة لتحقيق غاية جمالية مطلقة يستطيع عبرها المتلقي أن يستقبل مفاهيمه الجمالية عبر تلك التوليفة المنسجمة.

الجمال في العرض المسرحي انفعالي - وجداني يتداخل في مسكه والتّعرف عليه، عناصر كثيرة من إعداد الممثلين واختيار أدوارهم وعلاقتهم ببعضهم وبالمشاهد وتهيئة سينوغرافيا المسرح لعكس الصّورة الدرامية للعرض من (مكياج وأدوات وإكسسوارات وملابس واضاءة وغيرها)، ثم إنّ الجمال في المسرح يتطلب نصًا دراميا شعريا أو نثريا ومدى قدرة المخرج على توزيع الادوار على الممثلين وما الى ذلك، وهذه عناصر أو مثيرات يصعب الحصول على استجابة المشاهد لها من دون قدرة الممثلين والمخرجين الفنية. إنّ البحث عن تقنيات المسرح سواء أكانت ذاتية او خارجية روحية أو مادية يعني البحث عن جمال العرض المسرحي لتقويمه او تقييمه، فالعمل الفنّي المسرحي لا يعكس جمال شكله ومضمونه من دون اشتراطات بمعرفة قوانينه، تلك القوانين التي ينبغي أن تكون طبيعية لا مصطنعة، فمثلا اتصاف النصّ المسرحي بالهزل قد يعكس لدى المشاهد استجابة غير مرضية لأنّ العرض المسرحي حينئذ قد يصل الى الاسفاف، في حين أنّ المسرح الملتزم والجاد قد يولد السأم والملل " إلا أنّ بريخت كان يهدف الى الجمع بين أيديولوجيته المعروفة وبين الضحك والتسلية، او مزج كل منهما بالآخر فلجأ بريخت الى خلط النوعين الدراميين " التربوية والتثقيف زائدا الترفية والتسلية العاقلة " وبفعل من التّكثيف الدرامي وفي حرص شديد على عدم تضارب عناصر كل منهما"¹.

5- الإرهاصات الأولى للمسرح: نشأ المسرح في محاولة تأثيره على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء، فنّ المسرح هو فنّ تلتقي عنده جميع الفنون، مكّنته هذه القيمة من أن يصل الى موهبة الخلق الفنّي الغامضة اعتمادًا على موهبة التّلقي.

¹- كمال، عيد، علم الجمال المسرحي، الموسوعة الصغيرة، الرقم 349، 1990، ص 56-57.

مرّ المسرح في نشأته (المسرح قبل التاريخ حتى اليوم)، بمراحل عديدة جاعلة منه كيانا لا يشبه ما هو عليه في أيّ مرحلة من مراحل تطوره وتشكّله بداية من شكل خشبته، وصولاً الى شكل العروض التيتمثّل داخله.

لا يخفى على الدّارس لهذا الفنّ أنّه كانت الاحتفالات والأعياد الديونيزيوسية سبباً في وجود ما يسمى بـ "الدراما المسرحية" فكانت الطّقوس والرّقصات والأناشيد (الديثرامب*) بمثابة الرّحم الذي احتواها والقي بها على ركح تمثّل لإبداعات الشعراء حاضنة، ومن المواقب التي كانت تقام تكريماً لإلههم "ديونيزوس" وعبدته من اليونانيين، فكانوا يكرمونه في مهرجانات مفعمة بالبهجة وألوان من الشعائر الدينية المعرّبة.

لتظهر أسطورة من أساطيرهم يعلنون بها مجيء ديونيزوس، فتكريماً له كان المكان المكرّس لحفلات البسط هذه يسمى "مسرحاً" وأصبح بعض المحتفين بالآلهة يسمون "كهنة"، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد "بالممثلين"، وأصبح غيرهم ممن يمكنهم نظم أناشيد جديدة و يتولون قيادة الإنشاد، يسمّون "الشعراء"، ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم آخر الأمر اسم "الكتّاب المسرحيين"، كما أطلق اسم "الجمهور" أو "النظارة" على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئاً غير المشاركة في تمجيد "ديونيزوس" تمجيداً عاطفياً في حفلات تكريمه والثناء عليه.

واتخذت الدراما لنفسها عنصراً جديداً مولداً عن الحركة الراقصة، أما أين يقترب الرقص من المسرحية، ففي الميدان الذي اقترب فيه أحد الأشخاص البدائيين ورقص رقصاً معبراً فيه عن انتصاره في معركة، مبيناً كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يدّاً بيد، ثم كيف كان يتقاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية

* الديثرامب: عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلاً مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسيوس، ربّ الكرم والخمر والخصب بوجه عام.

الصحيحة، أما الرقصات الغرامية الصامتة فتفاوت بين المشاهد الثنائية الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو من الاستعراضات غير المحتشمة.

وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلاً عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ.

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئاً قليلاً، والنصوص القديمة كافة، وخلاصة مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني.

6- التعرف على أرباب المسرح: (أسخيلوس، يوربيدس، سوفكليس،...):

يعدّ القرن الخامس قبل الميلاد أهمّ فترة للمسرح الإغريقي واليوناني حيث وجد الفنّ المسرحي طريقه إلى الوجود وهذا بشهادة معظم الباحثين واتفاقهم أنّ انفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء أو الرقص، وقيامه بقيادة أعضاء الفرقة في أداء أغانيها أو رقصاتها، كانت البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي. و يروي أنّ أول عمل مسرحي يضمّ حواراً بين الممثل ورئيس الجوقة كان من تأليف ثيسبيس*، وقد عرض عام 543 ق.م، كما يُروى أنّ أول تراجيديا تفوز بجائزة عام 535 ق م، كانت من تأليف ثيسبيس¹، الذي يعود له الفضل باختكار شخصية الممثل الأول الذي يسمى الهيبوكريتيس hypokrites أي (المجيب) أو (الردّاد) و كان يجيب على الأسئلة التي كان يطرحها عليه الكوراس كما أنّه استغنى عن الأقنعة القديمة واستعمل بدلاً منها أقنعة غير ملونة مصنوعة من الكتّان. كان "ثيسبيس" ينشد سيرة الإله ديونيزوس ويروي تمزيقه بأيدي التائيتين والمردة الأسطوريين.

* ثيسبيس (Thespis): أبو التراجيديا اليونانية، كما يقول أرسطو هو خالق التراجيديا اليونانية باختكاره الممثل الأول، وإضافته إلى أعضاء الجوقة التقليديين بعد أن كانت هي التي تقوم وحدها بأداء الأناشيد الديثرامبية، ولقد نتج عن هذا الابتكار الثوري وجوب لاعب يحاول الجوقة وقائدها، ويمثل أهم الشخصيات المذكورة في المقطوعة الديثرامبية
¹ - جميل، نصيف التكريتي، قراءة وتأمّلات ي المرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1985، ص 88.

قدّمت المدينة اليونانية "أثينا" للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة أكبر كتّاب المسرح، إن لم يكونوا هم أباء المسرح الحقيقيين الذين لا أباء قبلهم وهم:

"أسخيلوس Aeschylus" و"سوفوكليس" و"يوربيدس Euripides" و"أريستوفانس Aristophanes".

اسخيلوس (525/524 ق.م. - 456/455 ق.م.) يمثل المكتشف الحقيقي للفعل الدرامي لأول مرة، كان له الفضل من خلال دوره في انتقاله بالمسرحية من شكلها البدائي الكورالي البحت تقريبا الى وضعها في بداية طريق التراجيديا، من خلال إسهاماته العديدة منها ابتكار الكثير من ملابس المأساة ومعداتها وطور من المسرح، كما يشار إلى أنّ اسخيلوس هو الذي زاد عدد أفراد الجوقة من 12-15 وليس سوفوكليس، و آخر انجازاته، اضافته الممثل الثاني والذي يعد أكبرها قيمة، غير أنّه - نعني اسخيلوس - لم يستثمر هذا الاكتشاف العظيم منذ اللحظات الأولى إلاّ جزئياً، بتطوره و تعمّقه مع كلّ مسرحية جديدة يكتبها. ومعروف أيضاً أنّ اسخيلوس وهو الأكبر سناً وهو شيخ المسرح الأثيني، كما يعدّ أستاذا لسوفوكليس الذي استفاد من ابتكار تلميذه وأدخل الممثل الثالث في ثلاثيته الأخيرة "الأوريستية"¹.

واصلت المأساة على يدي **سوفوكليس (498 - 405 ق.م)** تطورها، فإليه يعود الفضل في إدخال الممثل الثالث، وبذلك فتح آفاقاً رحبة وواسعة أمام الفعل الدرامي للتطور والازدهار، يروي ارسطو أنّ من يقرأ مسرحيات سوفوكليس يلاحظ أنّها أقلّ احتفاءً بالنعمة الدينية مقارنةً بمسرحيات اسخيلوس، إلاّ أنّها أكثر عنايةً بالشخصية الإنسانية.

يوربيدس (480 - 406 ق.م) ثالث شعراء المأساة الإغريقية الكبار، ساهم في تطوير المأساة، حيث تضاعف دور الجوقة في مآسيه كما زاد الاهتمام بالملامح الفردية للشخصيات، فضلاً

¹ - جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986، ص 93.

عن الاهتمام بمشاكل الحياة الفردية والاجتماعية، لقد زاد يوريبديدس من تعقيد الحدث الدرامي مما اضطره إلى ابتكار "الإله من الآلة" ليفرض على المسرحية نهاية معينة.

كتب يوريبديدس أكثر من تسعين مسرحية، إلا أنه فاز بخمسة انتصارات وواحدة منها ربحها بعد موته¹، ومع ذلك فالتاريخ أنصفه فأصبح خلال قرن من الزمان أكثر شعراء الإغريق قاطبة قربا من قلوب الناس حيث ظلّ عدد من مسرحياته خالدة محفوظة، فبينما وصلتنا عن اسخيلوس سبع مسرحيات وعن سوفوكليس سبع أيضا إضافة إلى مقطع هام من مسرحية 'ساتورية' وهي الوحيدة التي وصلتنا كاملة من بين جميع المسرحيات الساتورية* الإغريقية.

أريستوفنس (386 - 446 ق.م): كاتب مسرحي كوميدي أثيني ويُعرف بلقب أبي الكوميديا وكذلك أمير الكوميديا القديمة، يجري الحديث على أنه جدّد الحياة في آثينا القديمة أكثر من أيّ كاتب آخر، وإنّ سلطته المعرفية في كتابة المسرحية مكّنته من إشاعة الفكاهة والسّخرية في المجتمع الأثيني مما حملت معاصريه بالاعتراف بتأثيره، فمثلاً خصّ في مسرحياته الفلاسفة كل من سقراط وأفلاطون وبالتحديد في مسرحيته "السّحب" و"الإفتراء"، وكتب أرسطوفان ثلاثين مسرحية كوميدية وظلّت ثلاثة عشر منها محفوظة وخالدة ومجموعة فقرات من مسرحيات أخرى.

¹ - أنظر: كليبرت موري، يوريبديدس وعصره، مطبعة جامعة أكسفورد، لندن 1946. وكذلك: ماري لفاوتز؛ حياة الشعراء اليونان. * المسرحية الساتورية، (الساتورا هي أشعار ساخرة ظهرت في عهد الرومان) تحتوي على كثير من النكات النابية (اقل من الكوميديا) فهي ملهاة دامعة، توصف بالبهجة والمرح، كما أن الشخصيات فيها كانت تتصف بالجرأة والخفة، وتنتهي المسرحية دائما نهاية سعيدة.

العصل الأول

الإخراج المسرحي في ضوء الاتجاهات المسرحية.

المبحث الأول: تحديد وضبط المفاهيم بعض المصطلحات...

المبحث الثاني: تفاصيل العمل الإخراجي.

المبحث الثالث: الاتجاهات الحديثة للإخراج المسرحي.

تمهيد:

يعتبر الفنّ المسرحي من الفنون التي تتطلب كفاءات فكرية ناضجة وخبرة كبيرة في التعامل مع المشاكل الإنسانية فضلاً عن امتلاك القدرة على فهم حقائق الوجود الإنساني، كما أنه فنّ يشكّل باتحاد عناصره منظومة فنية واحدة، تجعل العرض المسرحي كلّه يستمر وجوده، فالإخراج المسرحي أحد عناصر المسرح المكتشف حديثاً مقارنة مع غيره، يعتمد على قدرات فنية تستدعي من المخرج إلمامه بكلّ الفنون، الأمر الذي يضمن جودة عمله على الركح، اعتماداً على رؤية إخراجية هدفها الوصول إلى خلق حالة من التوازن الجمالي والمعرفي بأدوات وأسلوب تمكّن من الارتقاء بجوهر العملية الإبداعية، تختلف من مخرج إلى آخر بناءً على المنهج والاتجاه الإخراجي اللذان ترسخهما قناعاته وتصوراتهِ صانعةً بذلك تبلور تصوراتهِ التي تفرضها سياقات متعددة، سواء على مستوى النصّ من خلال فكّ رموزه وكشف خفاياه، مستخدماً في ذلك لغة مسرحية متنوعة تستند على مفردات العرض، أو التمثيل المسرحي ليتحدد على يد فنان قادر على تجاوز حدوده الخاصة للتعبير عن مشاعر الآخرين أثناء تفاعلاتهم الحياتية، حيث تحتم قوى الصراع، مبررين الحقائق وممثلين الأحداث بعناصر درامية متشعبة، فتلتحم لتقدم لنا صورة مسرحية معبرة، تتضمن جلّ جماليات الفرجة ومتعتها، وفي هذا السياق، يعد عمل المخرج عاملاً مهماً في بناء الإطار المادي الذي يسمى الأداء المسرحي، ويمكن القول أنّ مهنة المخرج ظهرت في المسرح المعاصر بالرغم من تسترها وراء أسماء أخرى منذ البداية، فهي وظيفة تحدّدها قيم المتعة والجمال، فالكاتب في المسرح هو الفنان الخلاق الوحيد، أما المخرج و الممثل والمصمّم فما هم إلا مفسرون¹، فيفصل في كون المخرج يُحيي عرضاً بدأه شخص آخر، بدلاً من أن يمنحه حياة جديدة خاصة به، إنّه نصّ العرض الذي أبدعه المخرج من خلال عملية التجسيد الإبداعي.

¹-دين، ألكسندر، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1972 م، ص 27.

المبحث الأول: تحديد وضبط لمفاهيم بعض المصطلحات:

1. تحديد وضبط لمفاهيم بعض المصطلحات:

(المسرح، المخرج، السينوغرافيا، الرؤية الإخراجية، الخطة الإخراجية،...)

المسرح:

يعرّف المسرح على أنّه وسيلة للتعبير الفنيّ عمّا يدور في حياة الإنسان من صراعات تحدث معه، فأصل لفظ "مسرح" يعود للكلمة اليونانية، 'theatron' و تعني مكان الفرجة أو المشاهدة... حيث يقوم الممثلون بأداء حيّ لتسلية الجمهور أو وعظه " تبعا للاختيار المسرحي، وكانت اليونان مهد الميلاد، فيها نشأ وبها قُنّنت له ضوابط، فقسّم إلى تراجيديا "المأساة" وكوميديا " الملهاة"، كما كان لهيكل المسرحية حظّ من التقنين برأي "أرسطو" وصولا إلى تنظيم العرض الذي ينقلها من الوضعية اللفظية "إلى الصورة المرئية/ المشهد/ الفرجة على لسان ممثلين في مكان يسمى المسرح فضاء العرض /الفرجة قُبالة جمهور.

يرى كوردن كريج: " أنّ المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنّهُ إدماج لكلّ العناصر، بداية بالفعل الذي يعد لبّ التمثيل، واللّغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية، والإيقاع الذي يعتبر جوهر فنّ الرقص"¹.

وفي تعريف جامع: المسرح هو فنّ مجسّد على خشبة المسرح مستخدما في ذلك وسائل عديدة لبثّ رسالة يرصدها ممثل يثبت حضوره من خلال استغلال لتقنيات السّمع بصري كما حمله لنا هذا العصر.

نال المسرح لقب "أبي الفنون"، ليس لأنه أقدمها جميعها، لكن لأنه يجمعها ويحويها كلّها، يظهرها ويستغلها لإنتاج جماليات خاصة به، منها الغناء والرقص والرسم والموسيقى وغيرها، لتصبح

¹ – Edoward.Gorden.Craig ,Ltd.TheArt of the theatre ,William Himann.L td.1975.P138.

المسرحية مسرحية بتوفر أركان شروطها متمثلة في الوحدات الثلاث الحدث والزمان والمكان، فتشكل بذلك "النص المسرحي القابل لأن يمثل"¹، ليكسب شرعيته بوقوع فعل التجسيد/ التمثيل به.

يشترط للمسرح وجود نصّ مسرحية تمثل فيه ليطابق تسميته ويملك مقومات العرض داخله من شخصيات مشخّصة، سيرورة أحداث، حركيه الصراع، قوة حبكة، دقة في الموضوع /الفكرة، إدارة حوار، اختيار لغوي، كلّ هذا في مكان وزمان معلومين وقد يكونا مجهولين بحسب الرؤية الفنية للكاتب والمخرج معا ونوع التيار المسرحي المتبع، والمسرحية /النص أثناء كتابتها يؤخذ في الحسبان أمر العرض وإن لم يتم ذلك تفقد خاصية التمثيل الترجمة البصرية للنص وتحويله من حالة الجماد إلى الحركة وهذه ميزة النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره البنائية التي تجتمع على دلالة معينة.

فالمسرح مكان، أرضية، فضاء مادي رقعة جغرافية أو مساحة معلومة محدودة تحتضن العرض المباشر العيني/المرئي، فهو "ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية"² التمثيلية، وقد يكون مكانًا لا سقف له في أفضية مفتوحة، مكان ليس ككل الأمكنة إذ يخضع أو يكيّف مع طبيعة ما يقام فيه، وحديثًا هناك تقسيمات، به حيّز للعرض وآخر للجمهور فالمسيرين وغيرهم.

• مفهوم الإخراج:

يقول باتريس بافيس: "الإخراج المسرحي هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح، من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركات الممثلين، إذ يتجلى كمنشآت منسّقة في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأيّ عمل درامي"³.

¹ - خليل، الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ، تنظير، تحليل) دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ص 21 .

² - محمد زكي، العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، د ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص 02.

³ - Patris Pavis, dictionnaire du théâtre, page 210.

ويعرّف جروتوفسكي الإخراج المسرحي بقوله: "هو تلك اللّمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية"¹. فكلّ مخرج له لمسته وحرّيته في التعامل مع النصّ وباقي الوسائط المسرحية، وتأويلها وتجسيدها على الخشبة حسب رؤيته الإخراجية.

• المخرج:

كان يطلق على المخرج اسم *Didaskalos* ومعناها المعلم والمنظم للعمل المسرحي، أما مصطلح المخرج فهو "مصطلح حديث نسبياً تمّ اشتقاقه من كلمة إخراج وهي تسمية تطلق على الشّخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض"²، أي أنّ مهام المخرج عموماً تراكمت مع البدايات الأولى للمسرح اليوناني، وفي العصور الوسطى كان مدير اللعبة "Meneur de jeu"، وهو المشرف على الممثلين والمتكفل بعملية الديكور، ثم عُرف مصطلح مدير المنصة "ريجيسور" *Regisseur* والتي مازالت تستعمل لحد الآن، أما "المخرج" فلم يظهر له وجود عندهم إلا في المسرح الحديث.

في بداية عهد المخرج ظهر مستحوّداً متحكّماً في كلّ تفاصيل العرض المسرحي،" أي أنّ ميزان العرض المسرحي كلّه يقع بين أصابع المخرج ويديه"³، فكان أهم مهامه اختيار كافة عناصره والأشخاص المشاركين فيه، مستنيراً برؤية فنية واضحة، محقّقاً التّرابط والانسجام بين كافة عناصر العرض ليصبح وحدة متكاملة تحقّق أهدافاً فكرية وفنية وترفيهية لدى جمهور المشاهدين⁴، ومع مرور الوقت أصبحت المسؤولية مشتركة ومتداخلة ليدخل في هذه اللعبة الإبداعية كلّ من السينوغراف ومصمّم الإضاءة والكوريغراف ومصمّم الموسيقى فصبغ العمل كلّه بالتشاركية، إنّ

¹ -سعد، أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع19، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 15.

² - ينظر ماري الياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 418.

³ - نبيل، راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ش م ل، ط1، 1996، ص 99.

⁴ - سعد يوسف، عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للعلم والتكنولوجيا للنشر والطباعة والتوزيع، السودان، 2014،

"...الإخراج ليس إبداعاً فردياً، وإنما هو إبداع جماعي برغم أن المخرج قائده"¹، وكل واحد منهم له رؤية خاصة بالعرض، تجعل من العرض عرضاً متكاملًا حيث تتداخل مفرداته السمعية والبصرية والأدائية.

• العملية الإخراجية:

يمثل الإخراج العنصر الثالث من عناصر العرض المسرحي، فبعد تحضير المكان، و تحضير النص الجيد فإنه من الضروري العثور على فنان يحول كلمات هذا النص المكتوب إلى صورة بصرية، يعرف "سعد أردش" المخرج بأنه هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو المسؤول عن القيادة الفكرية والفنية والإدارية والدلالية للعملية المسرحية، فالمخرج هو الذي يدير العملية الإخراجية، بداية يكون عليه أن يختار النص المسرحي أو يوافق عليه، "أي أن الإخراج ليس مجرد محاكاة للنص على المنصة، بل هو إضافة بصرية وصوتية وحركية وجمالية إليه"²، كما يحدد متطلبات العرض من مكان للعرض وفنيات وتقنيات، فيختار مؤلف الموسيقى ومصمم الرقص حيث يوكل لهم المخرج مهمة تدريب العازفات على اللحن المطلوب مع تدريب المغنين، وعلى مصمم الرقص أن يقوم بتدريب الراقصات على الرقصات المطلوبة والمتفق عليها مع المخرج، كما يحدد أيضا الفنان التشكيلي الذي يوكل له مهمة تصميم المناظر والديكورات والأزياء وذلك على حسب الرؤية التي استقر عليها المخرج في إخراجها للنص المسرحي، أما أصعب مهمة توكل للمخرج في اختياره للممثلين الذين يراهم صالحين لتجسيد الشخصيات المسرحية، والذين تتوفر فيهم كل الشروط البدنية والفنية، كما يتولى مهمة تدريبهم انطلاقاً من مرحلة تتمثل الأولى في التدريبات الصوتية والتي تكون في اجتماع المخرج مع الممثل، أما المرحلة الثانية فتعنى باكتمال صورة العرض ككل، و تتمثل في التدريب الحركي على الخشبة بوجود الديكور، وعليه فالعملية الإخراجية تعمل على "تجسيد الكلمة

¹ - نبيل، راغب، م ن، ن ص.

² - نبيل، راغب، م س، ص 89.

المكتوبة بمساعدة العناصر البصرية الدائرية، والصوتية المسموعة، والحركية المحسوسة¹، بمعنى أنه يتطلب من المخرج أن يعمل على خلق صورة سمعية وبصرية من خلال التنسيق بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، " ولذلك يأتي الحسّ الفني الإنساني في المقام الأول قبل المهارة الحرفية في فنّ الإخراج، لكن هذا الحسّ ليس مجرد موهبة فطرية، لأنه ينبع من قدرة المخرج على التفسير الواعي للنصّ، ودرجة عالية من الحساسية تجاه التعبير الصوتي والبصري الذي يجب أن يتميز بتلقائية في المواقف الحوارية، ووعي نقدي وتحليلي قادر على استيعاب كلّ مكونات المنصة سواء الثابتة منها أو المتحركة"².

• الرؤية الإخراجية:

جاءت كلمة "رؤية" في كتاب المنجد في اللغة والأعلام: "الرؤية وجمعها رؤى: النظر بالعين أو بالقلب"³، وأتت أيضا بكلمة أخرى مع تقارب بالمعنى وهي "الرؤية: الرؤية: التريئة: المنظر أو حسنه. الرءاء: الكثير الرؤية"⁴.

ويعرفها البعض: "إنّ الرؤية تقترن بالعملية الإبداعية لخلق العمل الفني والتي تعتبر التفكير الإبداعي تدفقا للأفكار عن طريق الخيال والحلم والإلهام والحدس والنظر والتي يعمل الفنان جاهدا لتحقيقها"⁵، وبالتالي تنبع عن ابداع تجتمع على تحقيقه جملة من المصادر قلّ ما نجدها في فنان بعينه.

¹-شكري، عبد الوهاب، الأسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 2007، ص9.

²- نبيل، راغب، فن العرض المسرحي، ن م، ص 99-100.

³- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986، ص243.

⁴- المنجد في اللغة والأعلام، م ن، ص243.

⁵- العبيدي، صبيح صادق، الرؤية الإخراجية في الفلم الروائي العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، 1987، ص54.

" إنَّ الرؤية لا تعتمد على القدرة البصرية وإنما تتعداه لأنها نابعة من قدرة الفكر، والإدراك والتخيل لأنَّ التخيل هو كذلك فكر الرؤية"¹.

ب- إجرائيًا هي البناء الصوري لما هو ظاهر ومضمر من الأشكال والأفكار التي أنتجها الخيال عند قراءة النص من قبل المخرج، اذن فالرؤية هي مجموعة الأفكار والتصورات يدركها المخرج منطبعة على شاشة دماغه ويودّ تحقيقها على الركب، فيحوّلها في تناغم فيما بينها ليشكّل منها عرضه المسرحي إلى فضاء متخيل داخل المبنى الصوري، تتعزز بعناصر اللغة المشهدية التي يوظفها كدلالات من خلال مرجعياته الثقافية والفنية والاجتماعية.

يتفرد كل مخرج مسرحي برؤية خاصة به تميزه عن غيره من المخرجين ولديه نهج فنيّ وجمالي وخزين ثقافي أو موروث وهذا الموروث متغير من مخرج إلى آخر يتبعه لإيصال الفكرة مستعينا بوسائط مادية لإنشاء الصورة، وهي العناصر الأساسية لبنية العرض المسرحي مثل الشخصية واللون والإضاءة والملابس والإكسسوارات والحوار والمؤثرات الصوتية والصّمت وغيرها من عناصر اللغة المسرحية، والتي يعمد المخرج إلى بناء علاقات متجددة فيما بينها، في المقابل تمثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية التراكمية كأحد الأسس المهمة في تشكيل الرؤية وبناء صور ذهنية ذات صفة تحويلية متباينة تختلف من منطقة إلى أخرى تبعا لاختلاف منظومة العلاقات المكونة لذهن المخرج فاسترجاع الصور المخزونة في الذاكرة التي تحتوي على كم هائل من الصور والمشاهدات التي تم استحضارها وإعطائها صيغًا تعبيرية أو ترميزية جديدة تتم عن طريق ملكة الخيال، "الفنان هو الذي يعيد ترتيب الأوضاع في عالم الخيال والى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي ينتج بقرائن تشكيلية"²، إذاً هي الفكرة الأساس المستخلصة كتصور حاصل للمخرج بفهمه لنصّ ما، وتتشكل الرؤية لفهم وإدراك الصور، شكلا وحجما وكتلا، يدركها المخرج منطبعة على شاشة دماغه ويودّ تحقيقها على الركب، فتأتي أنساقه الصورية والمعرفية

¹ - ميرلوبونتي، موريس، المرئي واللامرئي، تر: سعاد محمد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1987، ص39.

² - خمري، حسين، فضاء المتخيل، دمشق، منشورات وزارة الثقافة السورية، 2002، ص54.

وفق تلك الرؤية. "إنّ الرؤية تعني الحياة بحركتها التاريخية، وهي تصاعد الذات والموضوع من خلال العمل والإنجاز الذي يقوم به، والرؤية ضرورتها التاريخية تقدّم إلى الآخرين كخبرة وتجربة ومعرفة، وهي في الوقت نفسه تعني محصّلة الموقف الفكري والفلسفي"¹.

• الخطة الإخراجية:

تعرف الخطة الإخراجية بأنّها نقطة النهاية للعملية النظرية للمخرج، والمرحلة الحاسمة لتنفيذ العملية الإخراجية وتجسيد الرؤية الفنية، وفي تعريف آخر لها هي "تتويج لجهود المخرج الإبداعية ولكل ما عاناه من تعايش مع الشخصيات وتفاعل مع الأحداث، وشحذ خيال تفكير عميق وتساؤلات كثيرة، وحلول جمالية وافتراسات وذلك خلال مرحلة عمله الذاتي"²، فلكي نصل الى تحضير جيّد لإنجاز عرض مسرحي، يتعين اتمام ذلك وفق مراحل تتسم بالسلاسة في الإعداد، بداية بإعداد خطة إخراجية، يسبقها موافقة المخرج على إخراج النص، وضع برنامج أولي يبيّن فيه خطة عمله (من دراسة وتحليل ومراجعة بعض المصادر)، يعقب ذلك برنامج تنفيذي يختلف باختلاف نوع المسرحية وطرزها وأساليبها، فيتحتّم على المخرج أن يُكوّن صورة واضحة للعرض المسرحي يرافقها اكمال توزيع الأدوار والبتّ فيها بالاحتكام الى معايير دقيقة وهي خطوة يفضّل ارجائها الى ما بعد الانتهاء من وضع خطة كاملة، لتكون المرحلة القادمة الشروع في وضع البرنامج التنفيذي حصرياً.

• السينوغرافيا:

يعود مصطلح "السينوغرافيا" إلى البدايات الأولى للممارسة المسرحية الإنسانية اعتباراً من ظهور الطقوس والممارسات الدينية التي تشترك فيها الحضارات الأمامية قاطبة، إلا أنّ تتبع جذور المصطلح السينوغرافيا يحيلنا إلى المسرح الإغريقي القديم الذي أسّس لما بعده من (أساليب) مسرحية.

¹ - عبد الكريم، سعد، الأساليب الإخراجية للمخرج المسرحي العراقي، ط1، ج1، بغداد: مكتب الفت، 2012، ص151.

² - محمد، سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، دمشق، 1978، ص33.

كلمة " سينوغرافيا Scenographia مشتقة من اللاتينية Scenografia والكلمة حرفياً تعني فنّ رسم Graphien المشهد (Skéné)¹. إذن فالكلمة هي اشتقاق من اندماج كلمتين لكل منهما معناها بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية المشهد. ومع ذلك يبقى ذلك المعنى غير واضح فهل يعني المشهد المنظر المرسوم أم هل يدخل فيه رسم المشهد المسرحي الكامل؟ أي ما يحتويه من ممثل وبالتالي حركة وهو ما يدخل في صميم عمل المخرج.

وفي تعريف المعجم المسرحي، السينوغرافيا " كلمة مستمدة من الكلمة اليونانية Skenographia المنحوتة من Skene وتعني الخشبة (Graphikos) وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. وفي اللغة الإنجليزية يستعمل إضافة إلى كلمة (سينوغرافيا) تعبير (Set Design) أي تصميم الخشبة، و(السينوغرافيا) بالمعنى الحديث للكلمة هي فنّ تشكيل فضاء العرض"².

كان جوردن كريغ يطالب بأنّ "الصورة يجب أن تتخطى الكلمة وأن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصورة، لقد كانت لديه طريقة مادية صارمة في التفكير في الصورة"³، بينما يرى آبيا أنّه "لا بد من تحرير الصورة لا مسرحية (المشاهد) من ضرورة إعادة خلفيات الفعل، كان عليها أن تغير مظهرها حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد إثارتها كجزء لا يتجزأ من شكلها ولونها وتصميمها العام، إنّ الزخم أي (التعبيرية) هو واحد من مصطلحات آبيا المحبّبة وقد أصبح حجر الزاوية، الذي أنشئت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخر⁴، فكانت الثّورة الحقيقية على السائد من خلال رفض الرسم والمنظور مطالبين بالعمل على الفضاء والجسد داخل إطار المكان وعلى الأبعاد، فرفضاً كلمة وفكرة الديكور وتنسيق الديكور وهي كلمات مرتبطة بالاسم لصالح السينوغرافيا التي اعتبرت تدخلاً

¹ - أن، سور جير، سينوغرافيا المسرح الغربي، تر : نادية كامل مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006، ص 6.

² - النياس ماري، وحنان القصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 265.

³ - بياتريس، بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، ج 1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2004، ص 91.

⁴ - إريك، بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975، ص 18.

شاملاً وكاملاً داخل حيز العرض¹. وهكذا دخلت مصطلحات جديدة أيضاً لمصطلح الفضاء ليُجعل من السينوغرافيا فناً كاملاً يقوم على صياغة الفضاء وليس خشبة المسرح فحسب وذلك على اعتبار أن الفضاء المسرحي هو المكان الذي يشمل مكاناً لمسرحي الجمهور ومكان التمثيل معاً.

يعود انتشار هذا المصطلح المسرحي الحديث (السينوغرافيا) في فترة التسعينيات من القرن العشرين، استخدمه البعض كبديل لمصطلح الديكور بل ظهر البعض يستخدمه متلازماً مع الإخراج، فاستقر تحديد مفهوم السينوغرافيا بأنه " ... يشتمل كل شيء موجود داخل إطار المنظر المسرحي من قطع ديكور ثابتة أو معلقة أو طائفة في فضاء المسرح حتى جسد الممثل وحركته والزيّ الذي يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى"². إنها تشتمل على كل ما هو مرئي، وتواصل بذلك حركية الرؤى والابتكار لتصبح لغة متفردة لها قوامها الذاتي ومفرداتها الخاصة بها ورؤاها التشكيلية في المسرح المعاصر، باعتبار أنها ترسم فضاءات وتعيد صياغة مختلف خشبات المسرح من جديد، لقد أضحت فناً مؤثراً فاعلاً في التجربة المسرحية المعاصرة ورؤاها.

2. لمحة تاريخية عن فن الإخراج ومفهومه:

1.2 تاريخية الإخراج المسرحي:

لقد عبر المسرح حقبا ومرّ بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا ويكاد أن يكون موحدًا: الأزياء واحدة في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، والتقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نصّ مسرحي أو إدارته، أو توجيهه، أو تنفيذه قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتاً وأداءً وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذاً لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من ابسط الأمور وغالبا ما كان يقوم بها

¹ - أن سور جير، سينوغرافيا المسرح الغربي، م. س، ص 14.

² - عايدة علام، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصاً وتغير المتحقق عرضاً، جريدة الفنون، عدد 65، الكويت، مايو 2006، ص 49.

المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي¹. وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحتى الممثل أحيانا.

وشهدت العصور الوسطى وعصر النهضة "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي، وأطلق عليه "المدير" أو "الرئيس" أو "القائد"، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور"². واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بأعمال شكسبير الانجليزي وموليير الفرنسي والى أن فرضت أعمالها طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقي الممثل يواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولت التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر بدأت مقومات المخرج المسرحي تتشكل نظرا للتراكمات الفنية والتقنية التي ولدت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، "ومن أهم ما أفرزته تشكيلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات الهادئ من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء في العرض وركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئاً أو متفرجاً"³. وبدأت معالم الإخراج والسينوغرافيا تتضح أكثر برؤى جديدة وبأدوات تعتمد لما كان سائدا من قبل في إنجاز العرض المسرحي، لتعمل خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية المسرحية،

¹ - سعد، اردش، المخرج في المسرح المعاصر، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص21.

² - احمد، إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، م س، ص57.

³ - عبد الرحمن، بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص261.

وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية "نحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة التي تجعل المجتمع يفكر بها وينتج بها وعليه، ويدرك دور التقنية في مساءلة الذات والمجتمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمانيه".¹

وفي القرن العشرين تمكّن المخرج من التّحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحوّل "المخرج إلى لاعب عرائس يسيطر على العرض والممثلين سيطرة تامة"² وبهذا تنامي دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي في العرض المسرحي، ولكنّه واقعيًا فنّ جماعيّ كالمرح ما كان ليتألف ويلتئم ويستقيم إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا لتوحيد العمل.

2.2 مفاهيم فنّ الإخراج المسرحي:

الإخراج المسرحي مصطلح حديث النشأة ارتبط ظهوره بالتطورات التكنولوجية والحضارية، فهو فنّ إبداعي يدرك طاقة الخيال ويرتبط بها، وهو علم له أصول وأساليب ومناهج مختلفة، يعتمد على عملية التخطيط والأسلوب الفني لتحقيق العروض الحية في وقت ومكان محدّدين لكل بعد.

أخذت مهمة المخرج تتبلور تدريجيا كما زادت عملية الإخراج وضوحًا بعد ان تطورت الامكانيات وظهرت حاجات فنية مستجدة واستدعت الى شخص يشرف على تنظيمها وتوحيدها لكي يصبح ذلك الشخص بالتالي المرجع الاول والاخير في اعداد العرض المسرحي ولكي يحصل على لقب (سيد الانتاج المسرحي) او كما سماه البعض بـ (اوتوكراط المسرح)، " ويمكن اعتبار الأول من ماي عام 1874م تاريخا للتحوّل الكبير في فنّ الإخراج المسرحي والانتقال من اسلوب العمل الفردي الى اسلوب العمل الجماعي وذلك عندما جلب (دوق ساكس مننجن) فرقته المسرحية الى برلين لتقدم عروضاً مسرحية تتمثل فيها عناصر العمل الذي يتحكم بها المخرج كسلطة عليا فقد استطاع ذلك

¹ - المرجع نفسه، ص 269.

² - احمد إبراهيم: الدراما والفرجة والمسرحية، م ن، ص 61.

الفنان أن يجمع كل الاستكشافات السابقة ويوحد بينها بوحدة رائعة¹، لقد قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وتجوّل بها في أوروبا مقدّماً مسرحه الذي عُرف بمسرح المخرج.

كانت الوظيفة الإخراجية متواجدة منذ عهد الإغريق ولكنّ المصطلح عرف مع مسرح ساكس مننجن حين قام مع فرقته بجولة فنية في أرجاء أوروبا وذلك سنة 1874، التي شهدت الميلاد الحقيقي للإخراج المسرحي وقد قام الدوق "ميننجن" بتجميع النظريات السابقة، والتزم في أعماله بالدقة التاريخية والواقعية كما اهتم بحركة الممثلين واستخدم المنظور ووظّف الانارة وبهذا مهّد لظهور أكبر المدارس الإخراجية التي أصبحت مرجعاً جوهرياً في كلّ أنحاء العالم نذكر منهم الفرنسي اندريه انطوان André Antoine صاحب نظرية الجدار الرابع والستارة الشفافة ليحقّق الايهام وسُمي مسرحه بالمسرح الحر، ومن روسيا قسطنطين ستانيسلافسكي Constantin Stanislavski صاحب أشهر نظرية في فنّ التمثيل والذي اعتمد في منهجه على الواقعية النفسية واعتنى بشدة بتدريب الممثل "La Formation de "La construction du personnage".

ويشير المختصّون إلى أنّ نظم بناء الخطاب المسرحي تغيرت منذ مطلع القرن العشرين وتطورت آليات تشكيله، إذ يقوم المسرح على مجموعة من العناصر والتي تتمثل في النصّ المسرحي والممثلين والجمهور، ولا بد من أن يكون هناك شخص يسير من خلال رؤيته الخاصة ويفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي، والذي أطلق عليه اسم المخرج².

في الحقيقة لم يحمل تاريخ 1874 ظهور فنّ الإخراج بصورة حقيقية باعتباره فناً مستقلاً في ألمانيا على يد الأمير جورج الثاني "دوق ساكس ميننجن" (1826-1914)، فقبل هذه الجولة بستّ سنوات كان الدوق يطبق مبادئ الإخراج الأساسية التي لا تزال مستخدمة حتى الآن رغم استقبالها لبعض التعديلات، وشملت هذه المبادئ: **انجاز بروفات مكثفة، تشجيع الاداء التمثيلي**

¹ - بدري، حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد، 1980، ص 14.

² - نورة، مقدس: تداولية الخطاب في المسرح الجزائري: مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجاً، أطروحة دكتوراه (غ م)، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة الجيلاني النابلس - سيدي بلعباس، الجزائر، 2017، ص 113.

الجماعي، تحريّ الدقة في الملابس والديكورات المستخدمة بحيث تتماشى مع السياق التاريخي للأحداث، ضرورة أن يتحلّى المخرج برؤية خاصة وسيطرة محكمة على كلّ جوانب إنتاج العرض المسرحي، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، واجمالاً فالمخرج تقع على عاتقه مسؤوليتان متمثلتان في: تنفيذ رؤيته الشاملة و المسؤولية الثانية تخصّ قيادته للآخرين نحو تحويل النص المكتوب الى عمل حيّ على خشبة المسرح.

وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون عالميون كبار كانت تجربة سايكس مينجن أرضية تقعيد وانطلاق لفنّ الإخراج المسرحي، أمثال " أدولف أيبا، بريخت، كوردن كريغ، ستانسلافسكي، ومايرهولد، وبيسكاتور وغروتوفسكي الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي"¹.

يشتمل الإخراج المسرحي على مجموعة من العمليات تتمثل في الآتي:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- التأكد من قراءة محدّدة للنصّ والتعبير عن معناه الأصيل من خلال أدوات العرض وتحديد أسلوب العرض.
- توضيح الأحداث أو المعطيات الدرامية للنص في مساحة معينة، وترتيب عناصره، وتنسيق مكونات الأداء المختلفة.
- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية في العرض المسرحي"².

يمكننا أن نحصر "مفهوم الإخراج" في جملة القراءة الثانية للنص، أو كتابة ما يعادلها من النص، مع تمثيل محاولة موجهة لإيجاد رؤية تتجاوز النص، فهذه الرؤية تتأسس هنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بوسائل عدة منها: الديكور، والملابس والإضاءة،

¹ - الحبيب، سوالي، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير (غ.م)، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011، ص 97.

² - إلياس، ماري وحسن، حنان قصاب: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م ن، ص 7.

والموسيقى، وكذلك الممثل، بحيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل بحسب المنهج أو المدرسة الذي ينتمي إليها المخرج¹.

يقول الناقد المسرحي الايطالي سيلفيو داميكو عن الإخراج أنه يعني: " فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح، ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون لدى المخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدمتهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والأزياء والأضواء، وفي النهاية إذا لزم ذلك ميكانيكيا العرض والموسيقى والرقص"².

في إشارة الى الإرشادات الإخراجية و هل لها نفس معنى الإخراج، نجد أنّ الإرشادات الإخراجية تعمل على تحويل النص المكتوب إلى العرض، وهي موجهة أساسا لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغرافيا كما أنّها تساعد القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي بما تتضمنه من معلومات مختلفة متنوعة عن مكان الحدث وزمانه وأسماء الشخصيات والمعلومات الخاصة بكلّ منها أحيانا كالمسكّن والشكل الخارجي والمهنة ... كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل كاللهجة والنبرة والحركة والانفعال...، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية... وذكر اسم كل شخصية متكلمة بجانب الحوار على امتداد النص³.

3- الإخراج فن إدارة العرض:

1.3 المخرج وظائفه ومسؤولياته:

كان لتطور المناهج المسرحية الأثر البالغ على نماء العملية الإخراجية وتطورها، فاعتبارا من النصف الثاني من القرن العشرين، صار للمخرج أهمية وأولية كمؤلف، حيث قام معظم المخرجين

¹ - الحبيب، سوالي، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، م س، ص 94.

² - سعد، اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، 1998، ص 15.

³ - ماري الياص، حنان قصب، المعجم المسرحي، م ن، ص 22.

بإحياء نصوص كلاسيكية قديمة، بتقديمها برؤية جديدة معاصرة لدرجة أنّ العمل صار يوقّع باسم المخرج¹.

فها هو المخرج الروسي "قنسطنطين ستانسلافسكي" يشير إلى أنّ المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث وربطها باعتبار أنّ الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكلوجية ومن هنا تأتي في نظره مهمة المخرج التعليمية الصرفة²، لتكون غاية المخرج هو التأثير في المتلقي، عن طريق استخدام عناصر العرض وتسخيرها للأحداث والبناء الدرامي في المسرحية، عبر التجارب والثقافات وضمت الآداب والفنون وأثمرت فنون العرض، التي تتباين بتباين الطرق والمناهج (التقنية والفنية والجمالية)³.

يجب أن يتحلى المخرج بإدراكه مضمون المسرحية بصيغ درامية وقبل أن يبدأ بالإخراج، عليه أن يجد صياغة بأبسط الوسائل لتقرير ماهية الفعل العام الذي يحرك المسرحية؟ ما هو الصراع الأساس؟ أو الدراما الأساسية؟ التي عقدتها النص والناس فيه، ما الصراع السلوكي والجهد المقدم؟ كان المخرج (ريتشارد بوليسلافسكي) يسمي الجواب عن تلك الأسئلة العمود الفقري للمسرحية.

سيسعى المخرج إلى إكمال التركيب الصوري للتكوين على خشبة المسرح وفقا لقواعد التصميم الجمالي والتشكلي بتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا يراعي فيها الاختلاف الإضاءة المستخدمة والألوان والأزياء المستخدمة والمناظر والإكسسوارات وملاحظاتنا وبذلك يحصل المخرج على تكوين تشكيلي وفني مدعم ومزخرف بالحركة والميزانسين على خشبة العرض المسرحي⁴.

¹ - سيزار، موليناري، فنان المسرح ورموزه، تر: سعيد الحكيم، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، مجلة الأقاليم العراقية، ع 261، 1988، ص9.

² - ايمان، عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة صلاح الدين أربيا، بغداد، 1998، ص9.

³ - عثمان، عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية الإخراجية عن المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1996، ص170.

⁴ - محمد، فرحات عمر، فن المسرح، السلسلة الثقافية، العدد: 268، مصر، 1971، ص90.

لقد خرج الكثير من المخرجين عن أفكار المؤلف وأخذوا ينادون بإحلال رؤيتهم الخاصة محل رؤية المؤلف بذلك يكون المخرج مؤلف ثانٍ للنص وسندهم في ذلك أنّ المتفرجين لا يمكن أن يتشابهوا في نظرتهم للأمور، كما يرى "اندرية أنطوان" أنّ هناك نوعان من الإخراج نوع يسمى (بلاستيك) وهو خاص بالديكور والملابس والإكسسوار والإضاءة، وآخر يسمى الإخراج وهو فنّ مازال مجهولاً لدينا¹.

و مع كلّ هذا، يرى بعض الدارسين أنّ المخرج أصبح بحقّ قائدًا للعمل المسرحي و "أما (...). كمبدع خلاق فهو الدور الذي يراه الجمهور مرأى العين لأنه المسؤول الأول والأخير عن الإنتاج الدرامي ككل، وهو الإنتاج الذي يهدف إلى خلق الجو والأسلوب والتناسب والتوازن والوحدة وغير ذلك من العناصر التي تجعل من العرض المسرحي عملاً فنياً قائماً بذاته"²، إنّهُ الشّخص المسؤول عن قوّة العروض الفنية بشكل عام في المسرح الحديث، إنّهُ صاحب الكلمة العليا في اختيار المفردات الفنية لتحقيق رؤيته الإبداعية، كما أنّه يمتلك سلطة كبيرة في المسرح حتى قيل (إنّ العرض ملك المخرج) وحتىّ يتأتى لنا فهم ذلك أكثر ينبغي لنا تحديد أدقّ النقاط و أهمها تقنياً، التي تُبرز دوره ووظيفته في العرض المسرحي وهي في الآتي :

- اختيار النص وتقرير التغيير المناسب الذي سيحدد شكل العرض.
- تكوين الرؤية الإخراجية.
- التخطيط لإخراج المسرحية بمشاركة العمل مع المؤلف والفنيين ومصممي الديكور والإضاءة والأزياء.
- قيادة الممثلين وتوزيع الأدوار.
- تصميم الحركة المسرحية.
- القيادة والإشراف على التدريبات والبروفات³.

¹ - ينظر: الأسم، باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة، 10228، الاثنتين 5مارس، 2000.

² - نبيل، راغب، مكتبة لبنان ناشرون ش م ل، ط1، 1996، ص 98.

³ - ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م ن، ص 10.

المبحث الثاني: تفاصيل العمل الإخراجي.

1-العناصر الفنية للإخراج المسرحي:

أ. التمثيل : يسعى التمثيل في العملية الإخراجية بوصفه جسرا بين المؤلف والجمهور إلى إيصال الرسالة المراد تبليغها من العرض ككل،" وقبل أن يأخذ المخرج دوره الأساسي في العمل المسرحي كان الممثل يعمل بنفسه على إعداد شخصية دوره، ولكن بمجئ الإخراج الحديث عهد للمخرج مهمة إعادة الخلق"¹، أي مساعدة الممثل في تلك العملية الإبداعية، فهو مسؤول الى حد كبير عن نجاح المسرحية، وهنا تكمن خطورة دور الممثل وحساسيته، لتكون قدرة فهمه وإدراكه للشخصيات التي يمثلها واندماجه في دورها، مجموع كفاءات وقدرات يتوجب على الممثل امتلاكها، بالاعتماد على الدراسة و البحث والانضباط والإبداع لترجمة أفكار المؤلف المسرحي الى حركة وفعل، كونه هو الذي يبعث الحياة في الشخصية، فهذا الكم من المكتسبات و بمرافقة الموهبة، يجعل معايير تحقيق نجاح أي عرض ممكنة.

يحدّد المخرج على خشبة المسرح طريقة وقوف الممثل بالنسبة للمتلقي ممثلة في عدة وضعيات، حسب ما يراه وما يريد إبرازه من خلال رؤيته، هذه الوضعيات تزيد قوتها أو ضعفها حسب المنطقة التي يستعملها المخرج فوق الركح، يضاف الى ذلك يعمل المخرج مع الممثل " وفق ثلاث مستويات البصري، السمعي، الحركي"²، يتطرق البصري منها لكل ما يتعلق بالشخصية التي سيؤديها الممثل، أمّا السّمي فهو كل ما يتعلق بطريقة الأداء، ويعني الحركي كلّ حركة يقوم بها الممثل محسوبة إخراجيا، لأنها تعبر عن مضمون المسرحية وعن فهم الشخصية وتبين علاقاتها مع باقي الشخصيات وهنا يحقّق الإيقاع الحركي، " ففقدرة المخرج على فهم الشخصية بوصفها شخصية تعيش حياة

¹ - بدري، حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، منشورات جامعة بغداد، العراق - وزارة التعليم العالي، 1980 ص25.

² - لخضر، منصور، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة الدكتوراه، السنة الجامعية 2010-2011 ص 53.

مستمرة، حتى خارج حدود المسرحية هي السمة الأساسية للتفكير الإخراجي الخالق للوحدة الفنية في العرض المسرحي، والشيء نفسه بالنسبة للممثل، إذ أن استمرار حياته في الدور، وعدم خروجه عن الجوّ المسرحي و الفعل الدرامي سواء كان ذلك في فترات الصّمت أو الحوار، هو دائما دليل فعله الحيوي"¹.

إنّ الغاية من تحقيق الممثل لهذه المستويات يؤكد بما لا يدعو الى الشك، أنّ المخرج استطاع تطويع جسد الممثل وإيماءاته وفق ما تمليه عليه تلك الشخصية، و يبقى أن نشير الى أنّ هذه الطريقة التمثيلية ليست بالنموذج بل هي طريقة يشكّلها أسلوب تعامل المخرج وطريقة عمله، فالعلاقة بين الممثل والمخرج، في العمل المسرحي علاقة تكاملية بموجبها يولد تكامل فني في الشكل المسرحي و هذا الارتباط ناتج عن النضج الفكري من جهة تبلور الفكرة المسرحية ومن جهة أخرى مدى اقتناع المخرج بالممثل الذي سيكون عليه واجب ميلاد ناجح لجنين المخرج و الفرقة الفنية جمعاء.

ب. السينوغرافيا:

ترافق ظهور التيارات الإخراجية الحديثة مع ظهور مصطلح السينوغرافيا مكان مصطلح الديكور بصورة و تعريف اشمل، متميزة بذلك بسعة نظرتها للعرض المسرحي متجاوزة حدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، فمن خلال تعريف "باتريس بافيس" بأنّها: " فنّ تزيين المسرح والديكور والتصوير"²، نجدها (السينوغرافيا) تتجاوز في تحديد نطاقها حدود الديكور الموجود على خشبة المسرح ، فلكي تستحوذ السينوغرافيا على جوانب عدة من خشبة المسرح، " ... يجب على السينوغرافي أو المصمّم أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تتضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي

¹ - أليكس، بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة والرشاد القومي، دمشق، ط1، 1976، ص88.

² - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, p 347.

والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا¹، وفي المسرح المعاصر أصبح السينوغراف ينافس في وظيفته المخرج فاشتغل على التقنيات وعلى الإخراج وعلى الكثير من التفاصيل الأخرى، وذلك نتيجة للدور المحوري والمؤثر الذي يمارسه السينوغراف في العملية الإخراجية، وهنا نقف عند عمل السينوغرافيا مع الممثل المسرحي بوصفه أحد أهم العناصر المسرحية التي تؤسس فنّ التنسيق من خلال التشكيلات الجسدية التي تضيف إلى العرض جمالية تكوينية تهتم بالصورة الحركية الدرامية متداخلة مع التقنيات الأخرى من إضاءة وأزياء.

ج. الديكور: لم يكن الديكور وليد الأمس القريب، بل يمتد بجذوره إلى قدم المسرح نفسه، وكلمة ديكور مأخوذة من اللاتينية Décoris ومعناها التزيينات²، فأول ما توحى إليه هذه الكلمة هي ما تحقّقه من جماليات، يعتبر الفضاء المسرحي الذي ستدور فيه أحداث المسرحية والذي عن طريقه يمكن للمتلقّي معرفة مكان الأحداث، لأن أول ما يراه المتلقّي هو الديكور ويعطيه صورة أولية عن سياق ما سيقدم عن هذا العرض المسرحي.

تتجلى للمخرج فكرة الديكور من النصّ المسرحي لأنّ لكل مسرحية ديكورها الخاص، ويعمل السينوغراف على تنفيذ وتصميم رؤية المخرج، ولا بد أن يكون الديكور في خدمة الممثل أي لا يعيق حركة أدائه وتكون موحية بالحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية ويحمل دلالات جمالية.

يعد الديكور واحدة من عناصر الإخراج الفني التي لا هدف لها سوى تقديم المسرحية إلى الجمهور من خلال العرض الذي يقدمه مجموعة من الطاقات الإبداعية من قبل مجموعة من الممثلين ممن يسعون إلى تقديم عرض يتميز بالقدرة على تحقيق المتعة والفكر في آن واحد، فلا يتم العمل المسرحي بمجرد تأليفه، وإنما يتم في الواقع بعد إخراج وأداءه على خشبة المسرح.

¹ - معلا، نديم: لغة العرض المسرحي، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر، سورية، 2004، ص98.

² - خميس، نجود: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الدراويش ل فارس الماشطة (حسن بوبريوة أنموذجاً)، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد لخضر، باتنة، 2010، ص43.

من خلال الحركة التي تؤديها الشخصيات على المسرح، وعالم الديكور الذي يتم توظيفه بتقنيات متعددة، وطقوس الإشارات، والتحويلات المشفرة التي يبدعها الإخراج، يعتبر الديكور أحد عوامل الجذب والاقبال على مشاهدة الأعمال المسرحية.

د. الإضاءة:

تعد الإضاءة خطاباً بصرياً وظيفياً يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتسليط الضوء على الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول، فالإضاءة المسرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي، وفي تصعيد المواقف الدرامية وإضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح، ورافقت الإضاءة الإخراج المسرحي ليكمل أحدهما الآخر¹، إن توزيع الضوء على مفردات العرض هو الذي يحدّد حركته أو انحساره ومسقطه، وعلى المخرج المسرحي أن يطلب من مصمّم الديكور استخدام مواد بنائية خفيفة لها القدرة على الإيحاء إلى نوعية المادة حال سقوط الضوء عليها يضع كذلك اعتباراً لشكل ودرجة وطريقة تفاعل هذه المواد واستجابتها للألوان².

تتيح الإضاءة رؤية المناظر المسرحية وتبرز ملامح وجه الممثل وتعبيراته الإيمائية والجسدية وانفعالاته النفسية التي تعبر بها عن طريق اللون الذي تستخدمه وبهذا "ألوان الإضاءة لها دلالات وانعكاسات تأتي وفق ما تقتضيه رؤية المخرج حول كل مشهد وما يحمله من إيحاءات وتساهم في تعميق الرؤية الفلسفية والجمالية للعرض"³، فلا بد عند استخدامنا للإضاءة المسرحية من مراعاة عنصر التوازن في الفضاء المسرحي وذلك بخلق الجوّ العام للمسرحية، فعن طريقه يمكن إبراز الجوانب السيكولوجية للشخصيات وأن تكون متناسبة مع طبيعة المكان والجوّ الذي يدور فيه الحدث،

¹ - محمد، بشار عبد الغني، الأساليب الإخراجية الحديثة والإضاءة المسرحية، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003، ص 61.

² - حسين، حيدر منعثر، الرؤى الإخراجية في عروض المسرح الشعبي العراقي، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009، ص 107.

³ - ينظر: سمير، عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة د.حيدر جواد العمدي، ط1، 2013 م، ص 110.

ومراعاة استخدام الإضاءة لإبراز ملامح الممثلين ونوع الماكياج المستعمل وحتى لون الأزياء والديكور، إذ لا بد أن تتماشى وفكرة المخرج.

هـ. الأزياء:

تشكّل الأزياء التي يرتديها شخوص المسرحية جزءاً من المكوّن المرئي للعملية المسرحية، فهي قماش أو لدائن أو جلود أو تركيبات معينة يرتديها الممثل ليظهر أمامنا بالشكل الذي يريد لنا المخرج أن نتفهمه ضمن رؤاه وطريقة تقديمه للعرض¹، تتكون للمخرج فكرة الأزياء المسرحية منذ أن يصبح على دراية عامة و تامة عن فكرة إخراج هذه المسرحية، وبهذا يكون على معرفة بطبيعة الشخصية وعمرها ومركزها الاجتماعي وكل ما يتعلق بهذه الشخصية ويتناسب مع فكرة المسرحية، فيحرص المخرج المتمكن من رؤيته الإخراجية مع مصمّم شكل الملابس ومادتها وألوانها، لتتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة العامة للعرض، فإذا لم يهتم المخرج بهذه القواعد، فإنّ عرضه سيكون غير جدير بالمشاهدة.

تقدّم الأزياء القراءة الأولية عند ظهور الممثل فوق الركب، لأنه يمثل علامة لها دلالة وتأثير من خلال ما يحمله من تكوين ولون وملمس، تساعد الأزياء الممثل في التعبير عن الشخصية التي يمثلها، وهذا لا يعني " أنّ الملابس هي التي تصنع الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كلّ منهما وتساعد في التعبير عن ذاته"².

ترتبط الأزياء في المسرح بوسائل الإخراج الأخرى يضمّنها ويصمّمها المصمّم لربط العلاقة بين نصّ المؤلف ونص المخرج، وتلعب الألوان والاكسسورات في هذا الإطار دوراً هاماً من حيث تماشيها مع باقي المؤثرات الأخرى المكونة للفضاء المسرحي، يقدم الزيّ القراءة الأولية عند ظهور الممثل فوق الركب، لأنّه يمثل علامة لها دلالة وتأثير من خلال ما يحمله من تكوين ولون وملمس.

¹ - حسين، حيدر منعرث: الرؤى الإخراجية في عروض المسرح الشعبي العراقي، م ن. 2009، ص 104.

² - هيننج، نيلمز، الاخراج المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 1962، ص 187.

و-الموسيقى:

انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة انطلاقاً من توقعها داخل الجوقة في المسرح اليوناني، فكانت تجسد الحالة النفسية للشخصيات، داعمة بذلك الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها.

تعددت وظائفها في العرض، أبرزها الفصل بين المشاهد المسرحية، كما كان استعمالها ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية، وكشفها للحالات التي تحياها الشخصوس على ركح المسرح.

تناولت المناهج الإخراجية المكانة و التأثير الذي تتركه الموسيقى في اعمالهم وكان من بين هؤلاء برتولد بريخت، وأدولف آبيا هذا الأخير الذي اعتبرها الحكاية التي تؤدي فوق الركح بطريقة فنية تهزّ مشاعر المتفرج، مشكّلة مركزاً مشعاً للحوية والروح، و" قد يسعى بعض المخرجين إلى اختيار موسيقى تتوافق مع رؤيتهم الإخراجية كما قد يسعى بعضهم الآخر الى استخدام الموسيقى التي ألّفت خصيصاً لعرضه، من هنا تبرز وظيفة المؤلف الموسيقي في العرض المسرحي الذي يجب عليه أن يقدّم موسيقى تتواءم مع رؤية المخرج ومع القيم الفكرية والجمالية للأجواء التي تتخلل العرض"¹.

¹ - كاطع، تحرير جاسم: التوظيف الفني والتربوي للموسيقى والغناء في عروض المسرح المدرسي (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009، ص78.

أولاً. جدلية تعامل المخرج المسرحي مع النص:

1- المخرج وإعداد النص للعرض.

1.1 النص المسرحي أساس العملية المسرحية:

يكتب النص المسرحي لكي يجسد على شكل أقوال وأفعال وأحداث ليمثل الحياة على خشبة العرض من نصّ مقروء إلى مشاهد مرئية ومسموعة بعد أن يوفر لها الكادر الإبداعي الذي يبدأ من كاتب النصّ والمصمّم السينوغرافي ومخرج العمل على أن يتضمن النصّ الملامح الدرامية والموضوعية بالرغم من أنه منتج أدبي، إلا أنه يحتفظ بدلالاته الدرامية التي تساعد على الابتكار في تمثيل الحياة ضمن نظام من العلاقات والعلامات والتطبيقات تضع الأساس وتمهد للنهاية المحتومة.

لا تتعامل كلّ العروض بنفس النمط من حتمية توفر النصّ المسرحي، فبعضها يعتمد مبدئياً على ما يعرف بالمخطط القصصي، والذي يعتمد على الأحداث المتتابعة التي ستقدم في العرض المسرحي¹، وينسب هذا التوجه لأصحاب المسرح الارتجالي كإعلان نهاية الاعتماد على النصّ، حجّتهم في ذلك وجود عروض تُدار مبدئياً بالمخطط القصصي الذي يحتوي على الأحداث المتتابعة والتي ستقدم في العرض المسرحي بحوار وأداء لممثلين ارتجالياً. ورغم ذلك فالمبدع يتصور المسرحية التي يكتبها في عقله قبل أن يدونها، وهذا ما يسمى بحسب تعبير (كريستيفا) النصّ الجنين* لذا فقضية إبعاد النصّ الأصلي لم تؤت أكلها كون العمل المسرحي ينتقل من النصّ الجنين إلى العرض من دون الحاجة إلى تدوينه²، على الرغم من عدم التمكن من قراءته حتى يعرض على المتلقي، فإنّ

¹ - سهيلة، عزوز، السينوغرافيا، وزارة الشباب والرياضة-مطبعة دار أشريفة، الجزائر، 1999، ص14.

* النصّ الجنين فان عملية الكتابة للمسرح لا تتم إلا بعد أن يكون الكاتب المسرحي ذو دراية بمكونات العمل المسرحي، ولهذا هو يتصور المسرحية التي يكتبها في عقله قبل أن يدونها، وهذا ما يسمى بحسب تعبير "كريستيفا" نصّ -جنين. ينظر: أوبرتيلد، آن، مدرسة المتفرج (قراءة المسرح)، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة (المجلس الأعلى للآثار)، د.ت، ص18.

² - أوبرت فيلد، م.ن.

وضع ممثلين على خشبة مستغنين عن النص، سيفضي في الكثير من الأحيان إلى كلام غير مفهوم، ولكن سيكون التمثيل جيداً¹، ورغم ذلك فالنص المسرحي هو الركيزة الأساسية للعملية المسرحية بكل مكوناتها وعناصرها وصولاً إلى العرض، كصناعته للشخصية الدرامية من حيث أن " لدى المؤلف رؤية كلية استند إليها في كتاباته لنصه وفي توصيفاته لشخصياته الدرامية وأفعاله الداخلية والخارجية"² كما أنه من غير الممكن الاستغناء عنه، وخير ما يدلّ به وقد عادت الفرق الإيطالية (الكوميديا دي لارتي) إلى النصّ المكتوب في أواخر حياتها³.

بما أنّ المخرج هو المفسّر الأول والمسؤول عن تحويل لغة النصّ المكتوبة إلى لغة العرض البصرية، كما هو المسؤول أيضاً على تدريبات الممثلين لذا استوجب عليه أولاً الفهم الدقيق للنص حتى يتمكن من ترجمتها إلى صورة بصرية وذلك من خلال تحديد الديكور والملابس والماكياج والإنارة والظلال والأكسسوارات والموسيقى... إلخ، من أجل هذا يتطلب من المخرج أولاً البحث عن النصّ الجيد الذي يتمتع بالقابلية للتقديم على خشبة المسرح، فإذا فشل المخرج في فهم النصّ فهما دقيقاً فسوف يؤثر ذلك سلباً على العرض المسرحي وعلى أداء الممثلين⁴، وهذا ما يؤكد المخرج "جوشوا كوغان" بقوله: "إذا اكتشفت نصّاً أستطيع إكمال قراءته فأقدمه"⁵، وهو أمر لا يتمّ بهذه السطحية، كون عملية الاختيار تتم بطريقة مدروسة من قبل المخرج المسؤول عن نجاح العرض المسرحي، وعن فشل المسرحية، وعن أداء الممثلين، وعن عدم تفاعل المتفرج⁶، إذ يجب أن يتصف النصّ المسرحي وفقاً للصفات الأدبية والفنية، الأمر الذي يفرض على المخرج الأخذ بشروط توفر

¹ - كروتودفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، تر كمال قاسم نادر، بغداد دار (الرشيد)، 1982، ص 31.

² - سامي، عبد الحميد: نحو مسرح حي، (دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة)، بغداد، 2006، ص 46.

³ - سامي عبد الحميد: نحو مسرح حي، م س، ص 47.

⁴ - انظر: جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منشورات العصرية صيدا، ط 1، بيروت، 2009، ص ص.

182.181

⁵ - هارولد، كليمان: حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1988، ص 29.

⁶ - محمد، سعيد الجوفدار: مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، (د.ت)، ص 73.

عوامل تقف على تحديد حسن وجودة المسرحية وامتاعها لدى المتلقي، وهي: نوعية النص وجدديته ومدى ملاءمته، والقبول الجماهيري لهذا النص، وامكانية إخراجة، و الغرض من إخراجة.

يقول جاك كوبو " jaeque copeau ": "كلّما كان النصّ المسرحي في الحقيقة غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلّما كان النصّ الدرامي عميقا، وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلّما كان النصّ الدرامي أصيلا في أسلوبه دقيقا في بنائه، تعدّدت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"¹. يعقب مرحلة اختيار المخرج للنص قيامه بربط علاقة تكون تواصلية تفاعلية، من خلالها يتحدد مفعول القراءة ونتاج التلقي اللذان سينعكسان على عملية التفسير والتأويل،" فالنصّ هو الذي يحيل المخرج إلى معرفة كل المعطيات اللفظية والدلالية، والإرشادات الإخراجية، باعتبارها جزء من الفهم اللفظي والمعنوي للنص، وبالتالي من واجب المخرج الوقوف عنده أثناء تعامله مع النصّ من خلال عملية القراءة والتلقي، لأنها تعتبر دوافع ومحفزات تمكّنه من تحديد اتجاهاته ورؤاه الإخراجية المحتملة"² و التي توصله الى تحديد الهدف الذي يصبو إليه من تعامله مع النصّ في العمل الإخراجي بعد عملية الاختيار.

مرّة أخرى، قراءة النصّ المسرحي تعني الوقوف على قراءة محتواه والبحث في مخيال المؤلف عن علامات و دلالات بادية كتلميحات، فيستغل المخرج خبراته الفنية ورؤى إخراجية لتقريب تأويلات النصّ وتصويراته الإبداعية مع أهداف النصّ ومقاصد المؤلف، فيكون الهدف فهم بنية المسرحية والمعنى الكامن وراءها، بما في ذلك فهم جوانب شخصيات النصّ لتنمية فهم الجوّ العام للنصّ ونقل هذا التصور إلى مستوى الديكور واستخدام عقلائي لمساحة المسرح، وتقتضي عملية التفسير، القيام بقراءات عديدة للمسرحية، حتّى يستتطق النصّ بغية تفجير إمكاناته، فالقراءة الأولى للمخرج ورد فعله التلقائي يجب أن يكونا مشابهين لرد الفعل المتلقين فيما يتعلق بمشاهدتهم ورصدهم للأداء.

¹ - عثمان، عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م ن، ص 25.

² - ينظر: أبو الحسن، عبد الحميد سلام: معمار النصّ المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1999، ص16.

لكي يقرّر المخرج الشيء الذي تتحدث عنه المسرحية، يجب أن يمر تعامله مع النصّ بمرحلتين هامتين، الأولى تسمى القراءة الاستكشافية، وتتعلق بالبحث عن المادة وتحديداتها والثانية تتعلق بالإعداد الدراماتيورجي أو المعالجة الدرامية وتسمى القراءة الاستبدالية.

1.1.1 القراءة الاستكشافية:

توصف هذه القراءة بالمعمّقة نظرا لعمل المخرج على استكشاف كلّ خبايا النصّ وطبيعته دراسة الأفكار وتقسيمها إلى أفكار جزئية انطلاقا من الفكرة العامة والعمل على استيعاب النصّ وصراعه منتبعا في ذلك سير الفعل الدرامي والذي يعوّد المخرج على إدراك وفهم المعاني الخفية من وراء النصّ وصولا إلى فهم أبعاد الشخصيات في علاقتها المركبة التي لا تستثني حتى الجماد منها. إذا القراءة الاستكشافية تصل بالمخرج إلى تحديد أهدافه من العرض المسرحي فمن خلال هذه القراءة يستطيع المخرج استنباط أو استخلاص مجمل عناصر البناء الدرامي تتقدمهم الفكرة، الحوار، الشخصيات، الصّراع، الحكمة، والزمان والمكان، وذلك انطلاقا من الحوار الذي بدوره يعبر عن فكرة المؤلف وعن زمان ومكان الحدث المعالج في النصّ، وعن الشخصيات وبيئتهما والصّراع القائم بينهما¹.

يهدف المخرج من هذه القراءة المعمّقة للنصّ الوصول إلى ترجمتها إلى صورة في العرض المسرحي عبر تلخيص فكرة المؤلف، ومراعاة جانب تفسير وتحليل ما يشكل حتى يفهم مغزاها ويستفاد من توظيفها فيما بعد.

2.1.1 القراءة الاستبدالية:

هي تلك القراءة التي تعبر عن فكرة ورأي المخرج من النصّ المسرحي، تحمل القراءات الاستبدالية للمخرج القيم الفكرية والجمالية لنصّ المؤلف، بغض النظر عن المنحى الذي يتبناه المخرج عبر ترجمتها إلى صورة بصرية أو تضاف لها قيم جديدة.

¹ ينظر: لخضر، منصور، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي م س، ص 23.

تدعى هذه المرحلة بالإعداد الدراماتورجي، فمن خلاله يتم تحديد الفضاء المسرحي، والديكور، والأزياء، والتشكيل الحركي، الإنارة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية والبصرية، وتستمر القراءة الاستبدالية حتى مرحلة العرض، وحتى يتسنى للمخرج تدارك بعض الأخطاء أو اجراء بعض التعديلات على مستوى التشكيل الحركي مثلا أو على أفعال الشخصيات¹.

يعتمد هذا النوع من القراءة اصباغ العرض وقبله النص بالحدثة ويستدل على ذلك من خلال تعديل زمن الأحداث المسرحية، حتى ترومها المجتمعات المعنية بوقوع الاحداث فيها، يقول مايرخولد "إن المسرح لا يحتمل الركود ولا الجمود، وهو لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى في تناوله موضوعات الماضي"²، وهذا الذي يجبر المخرج على انجازه ما يقرب للوقائع أثناء حدوثها فيضطر المخرج للمساس بما يراه موضعا للتحويل حتى يتمكن من تقريب النص المسرحي.

ويتأكد من انجاز الاعداد الدراماتورجي لدوره في دعم جهود الفاعلين لتحقيق وثبة العرض نحو الانطلاق، تحقيق الشروط الآتية: الأمانة، والمعاصرة، ومعرفة الهدف.

أ. الأمانة: وتعني هنا عدم التعدي على النص المسرحي من خلال تحريفه او تشويهه بالإضافة لما يملكه المؤلف من حقوق، يقول أوتو براهام: "إن المخرج هو ذلك الفنان الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل (للنص) ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد في النص الذي يجري عرضه وليس خارج حدوده"³ وهذا تأكيد على ضرورة الحفاظ على فكرة المؤلف وهنا تكمن الأمانة في التعامل مع النص.

ب. المعاصرة: يتضمن ذلك إعادة صياغة الأحداث في وقت مختلف عن الوقت الذي حدثت فيه، وهذا ما يتعين على المخرج انجازه كتكييف الاحداث ومعاصرتها.

¹ - لخضر، منصور ن.م، ص24.

² - ينظر: كاترين، بليزايون، مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية 1997، دمشق، سورية، ص90.

³ - ينظر: سعد، اردش، الاخراج المسرحي المعاصر، م ن، ص46.

ت. تحديد الهدف: يتحدّد الهدف من طرف المؤلف والمخرج معاً مع بداية القراءة الاستكشافية وبشكلٍ نهائيٍّ مع القراءة الاستبدالية، وذلك كفيل بضمان نجاح العرض، فيقود المخرج كلّ الطاقم التقني العامل على تحقيق العرض المسرحي، فيطلعهم على المنهج والطريقة والأسلوب محققاً من خلال تلك الوحدة الفنية للعمل الفني الدرامي الهدف الأخير للعرض المسرحي¹.

يعتمد المخرج في هذه المرحلة آليات دورها تسهيل سير عملية الإخراج وتتمثل في التقديم والتأخير، الاختصار، والحذف، والإضافة، وإعادة الترتيب².

ج. التقديم والتأخير: يمسك المخرج المحترف بمفاتيح تعامله مع النص وفق امتلاكه لمملكة الخيال الذي يجعل النص يتنفس الحياة على خشبة المسرح، الامر الذي يجعل منه صاحب حقّ في مباشرة عمليتي التحوير والتعديل التي تحكمهما قواعد علمية فاعلة في بنية العمل في ذات النص المسرحي المعدّ، و يندرج ذلك ضمن وظائف المخرج التي تعد من بينها معرفة خلفية النص المراد إخراجها لأنّ العملية الإخراجية ليست خيال فحسب وإنما هي حرفية تعتمد على التبديل والتغيير والحذف، فيستعيد النص بناءه وتكامله وانسجامه جراء تقديم مشهد أو عبارة فيزيد من متعة النص، ويترك الأثر الجلي على المتلقي من خلال اعادة صياغة حوار أو تركيب معدل لجمل، ولا تخرج ممارسة هذه التقنية عن أحد الاثنتين المخرج او المعد (الدراماتورج) وهذا الأخير يعمل مع المخرج على إعداد العمل نصياً و يمكن أن يستأثر بهذا لوحده، إلا أنه لا يخرج عن الرؤية الإخراجية التي يريدها المخرج.

يؤكّد المخرج الألماني " أدولف أبيا Adolphe Appia" على أنّ: " المخرج هو بمثابة المفسر لعمل المؤلف بينما اعتبره "إدوارد كوردون كريج" "Edward Gordon Craig" فنان مستقل له رؤيته الخاصة للعمل الأدبي"³.

¹ - سعد، اردش، الإخراج المسرحي المعاصر، م س، ن ص.

² - أحمد، أمل، فنّ الإخراج المسرحي من الرؤية إلى التطبيق، م س، ص 130.

³ - بدري، حسون فريد، مبادئ الإخراج المسرحي، منشورات وزارة التعليم العالي، العراق، ط1، 1980، ص 24.

يختار المخرج مدى تفاعل الأحداث وفق منطقته ووفق الإيقاع الذي يريده، والمؤثرات المناسبة لذلك، حتى يثير في المشاهد/المتلقي أكبر قدر من المتعة، ومن هذا المنطلق يتجلى دور المخرج كمؤلف ثانٍ، نتيجة قيامه بعملية التقديم والتأخير.

ح. الاختصار: تعترض المخرج حالات يكون أمامها مرغماً على اتخاذ قرارات تحمل اختصار ما هو جوهرى في تلك النصوص وهذا تجنباً لملل المتلقي الذي يجد نفسه أمام مسرحيات حواراتها طويلة فلا يجد المخرج بداً من اللجوء إلى اختصار الأفكار الأساسية لشدّ انتباه المتلقي لمدة طويلة.

د. الحذف: يعتمد هذا التصور على قدرة المخرج المسرحي ضمن تصوّره أو خطة إخراجية في تفسير النص وتوصيله بشكل مبدع وفني للجمهور، من أجل ذلك نجده لا يعدم وسيلة مثل حذفه لحوارات أو شخصيات من شأنها إطالة زمن عرض المسرحية فتبث الملل لدى المتلقي. تتأسس آلية الحذف على قاعدة جمالية وهدف استراتيجي للعرض ككل، يكون وصول المتلقي إلى متعة المعيشة جزءاً منه، " كتب المخرج والممثل الروسي أليكسي ديكي في مؤلفه (قصة عن الشباب المسرحي) يتذكر عمله في إخراج مسرحية (البرغووث) المعدة عن قصة ليسيكوف والتي كانت من أوائل تجاربه الإخراجية، حيث انتقد أستاذه العرض قائلاً: (يجب أن يختصر إلى الثلث كي ينجح العرض)، و أكمل أليكسي: لقد بدا لي هذا الأمر مستحيلًا ولا معنى له، فتذرت بإصرار بأمور غير جوهرية كي لا أختصر شيئاً، ومع هذا فإنّ كلمات أستاذي قد عُرسَت في رأسي، وعانيتُ من هذه الكلمات لمدة يومين وبعدها طبقتُ ما قاله واختصرتُ العرض على مضض، رغم احتجاجات الممثلين وعدم رضاي أنا شخصياً، غير أنّني وفي لحظة من عملية التفاني هذه أحسست فجأة بأنّ العرض أصبح خفيفاً وأخذ يتدحرج على مدارج الفعل المسرحي، بل أصبح تأثيره أكثر حدة مع أنني لم أختصر إلى الثلث كما طلب أستاذي إذ إنّ نفسي لم تطاوعني في فعل ذلك، إلا أنّ النتيجة تجلت بسرعة رغم أنّ الأجزاء التي حذفتها لم تكن أسوأ من تلك التي حافظت عليها في العرض أبداً، وهكذا ولأول مرة أدركت بشكل عملي قانون التناسب في فن المسرح، وما أكثر الحالات التي ينصح فيها الزملاء والأصدقاء المخرج في أولى البروفات العامة باختصار العرض ليصبح أفضل، (...) فالمخرج لا

يتزعزع عن رأيه، بل يدعو الجميع إلى حضور البروفة العامة الرابعة أو الخامسة، والعرض لم ينطلق بعد، ولم يكتسب السرعة الضرورية¹، لذا يستطيع المخرج أن يحذف أي حوارات بل قد يتعدى إلى الشخصيات أو حتى إلى مشاهد، بشرط أن لا يكون الشيء المحذوف يخل بتسلسل أحداث المسرحية.

ذ. الإضافة: الإخراج هو إبداع جديد للنص، ولا حدود لأي إضافة سوى ما يغير من الخط الأصلي لكتابه إذ لا يُعتب على المخرج أو الدراماتورج إضافة شخصية، إلا أنه يستثنى في هكذا حالة، التّصل من الفكرة التي تعالجها المسرحية ولا تقدم حلولاً تعيد بناءه وفق الرؤية الإخراجية.

من خلال قراءة متعددة للنص المسرحي يصل المخرج إلى نوع من التغيير في البنية العامة للنص الأول وبالضرورة إعادة صياغته، وغالبا ما تكون في الحوارات التي يرى أنها تملأ ثغرات في النص مقتربا في ذلك من الأسلوب الأصلي، وكما نعلم فالإخراج هو إبداع جديد للنص، ولا حدود لأي إضافة سوى ما يغير من الخط الأصلي لكتابه إذ لا يُعتب على المخرج أو الدراماتورج إضافة شخصية، إلا أنه يستثنى في هكذا حالة، التّصل من الفكرة التي تعالجها المسرحية ولا تقدم حلولاً تعيد بناءه وفق الرؤية الإخراجية.

يعتبر المخرج المسرحي باعثاً للتواصل بين النص المسرحي والجمهور، ويعمل على تحقيق أفضل تجربة ممكنة للمشاهدين من خلال مهاراته ومعرفته الفنية في ترجمة المادة النصية إلى عرض مسرحي مبدع على المسرح.

¹ - أحمد، الماجد، مقال: التكتيف والاختزال في العرض المسرحي، المجلة العربية العراق، مجلة شهرية - العدد 564، السبت 2020/02/29. <https://www.arabicmagazine.net/arabic/ArticleDetails.aspx?id=7268>

فحتى يكون المخرج المسرحي باعثاً للتواصل بين النص المسرحي والجمهور، عليه أن يمتلك حساً فنياً يصنع من مشاركة هذا النص سبباً في استقطاب المتلقي دون ايهام*، قريب في الوقت ذاته من المعاشية**.

ر. إعادة الترتيب: للمخرج الحق في إعادة ترتيب المشاهد حتى لا تختل الحبكة بعد الحذف الحاصل في النص¹.

2. الفضاء المسرحي:

الفضاء المسرحي هو المساحة التي تتناولها القصة المسرحية وتتجاوب معها العناصر المختلفة مثل الديكور، يتحدد الحدث المسرحي بإطار المكان والزمان، وقد أخذ مفهوم المكان المسرحي يتطور في المراحل الأخيرة إلا أن تعريفه بمصطلح المكان لم يعد قادراً على استيعاب التطورات المعقدة التي حدثت فيه، ولذلك تم استخدام مصطلح الفضاء المسرحي حسب ما ورد في المعجم المسرحي، الذي يشير إلى المكان الذي يطرحه النص ويتخيّله القارئ بخياله، وكذلك المكان الذي نراه على الخشبة و كل عناصر المسرحية المجسّدة ضمن جملة الاحداث، اذن هو" المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتحرر فيه الشخصيات"².

يعتبر الفضاء أحد المكونات الأساسية للخطاب المسرحي التي بدونها لا يستقيم للمسرح معنى ولا يكتب له وجود، فتجد المخرج مستخدماً هذه العناصر والمتمثلة في المكان (متسعاً أو ضيقاً مغلقاً أو مفتوحاً) والشخصيات (التي تملأ الفضاء حسب الوضعية المسرحية) فتسهم كل واحدة منها بدورها

* يسعى المسرح الملحمي إلى إشراك المتلقي في العمل المسرحي كي لا يستلب في أحداث المسرحية وهذا ما أسماه بمؤثر التعريب الذي أوجده برتولد بريشت، فالمشاهد لا يجلس في القاعة ويتلقى أحداث المسرحية دون مشاركته فيها بل عليه أن يتخذ موقفاً مما يجري أمامه في الركح.

** هدف المنهج النفسي في المسرح هو معاشية الجمهور لأحداث المسرحية.

¹ - ينظر: نفس المرجع السابق، ن ص.

² - ريف، كرم، السيميائية والتجريب المسرحي، عالم الفكر، المجلد 24، العدد 3، 1996.

في تكوين أهم عنصر الذي يتشكل من منظومة الإشارات وإيماءات وحركات الممثل التي تعمُ الفضاء وفق مسافات حسب الوضعية المسرحية.

يرتكز تقسيم الفضاء عموماً اعتماداً على طبيعة الميزانين في رسم جلّ التشكيلات الحركية لأي مخرج مسرحي، فهو يُبنى عموماً بطبيعة الشخصيات ووظائفها ومرجعياتها الجغرافية والاجتماعية. إنّ التشكيل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي، يساعد هذا التشكيل العين (المتلقي) على ربط العلاقات ونقاط البؤر، وتأجج الصراع الذي يعتبر القلب النابض للدراما، فحواه تصوير سلوك البشر الهادف داخل هذا الفضاء والذي مصدره الوحيد النص.

3. التشكيل الحركي:

عرّف أصحاب التنظير المسرحي التشكيل الحركي بتعاريف عدّة، كانت على النحو الآتي:

✓ الميزانين هو البحث عن طريقة بنائية للخطة الإخراجية التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبّر عن جماليات خاصة أو وضع المشهد على الخشبة بمعنى: تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين البصري مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي¹.

✓ التشكيل الحركي يشار إليه اصطلاحياً (بالميزانين mise-en-scene) ويعني وضع المشهد على الخشبة بمعنى البحث بطريقة بنائية إنشائية يستطيع المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية في فضاء العرض المسرحي ليعبّر بها بصرياً عن مضمون العمل الدرامي وللتشكيل الحركي جماليات خاصة يعمل فيها الزمان والمكان في متصل زمكاني كما تحلله النظرية النسبية.

✓ يعرفه جلال الشرقاوي في كتابه (فنّ التمثيل وفنّ الإخراج المسرحي) بأنّه: "وضع عناصر

الإخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الأساسية والتنظيرية للعرض"².

¹ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة: 1971، ص 119.

² - جلال، الشرقاوي، الأسس في فنّ التمثيل وفنّ الإخراج المسرحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص 353.

التشكيل الحركي هنا هو عبارة "عن صور وأشكال وخبرات أعيد تشكيلها من جديد من خلال ارتباطها بالحياة العاطفية للفنان ورؤيته لواقعة، أو لجانب من هذا الواقع"¹.

تصبّ هذه التعاريف في أنّ التشكيل المسرحي يتعلق بتهيئة وتنظيم ومدى جعل الصورة المسرحية في حالة منمّقة تسرّ المتلقين، وهو ما يعكس الأثر الايجابي على العرض المسرحي، فهذا الأخير "يكتسب قوته في التأثير الفني من خلال أسلوبية محددة في وضع الميزانسين الذي يعبر بطبيعته وشكله التخطيطي وسرعة إيقاعه عن الفكرة بدقة"².

يمثل الميزانسين للمخرج أداة فعّالة يعبر بها عن تشكيلات يقترحها وعوالم يتخطاها إلى ما هو أعمق تأثيراً، فهو يدخل ضمن ما "يتعلق بعملية الإخراج المسرحي، وهو يعني ما يوضع على المسرح، حيث يكتب المخرج الحركة التي يرى أنّها مناسبة للانفعال الخاص بعبارة أو كلمة ما في النص، حيث يتحرك الممثلون طبقاً للحركة المرسومة لهم معبرين عن عواطفهم، سواء بالمشي، أو في الجلوس، أو الوقوف إلى آخر تلك الحركات التي بتطلبها العرض"³.

فالتشكيل الحركي بُعدٌ جمالي يحدّده المخرج من خلال تلاؤمه مع فلسفة عصره، كما يستنتجه من فهمه لدور ووظيفة الفنّ الجمالي في المجتمع اعتماداً على مجموعة العوامل الفكرية والاجتماعية التي تمثّل حاضره، ونتيجة لذلك فالذوق الجمالي للمتلقّي يبني على فرضية هذا الفهم لذلك يجب ربط تحليل تشكيل الحركة بعمق مرجع الفلسفة الفنية، والذي يعكس الإنجازات الإبداعية للمخرج، ويجعل أسلوبه مميزاً على وفق ابداعه لطريقة تعامله مع الفضاء التشكيلي ككل.

¹ - عبد الستار، إبراهيم، ثلاثة جوانب من التطور في دراسة الأبداع. مجلة عالم المعرفة (الكويت) المجلد الخامس عشر العدد الرابع، 1985، ص 39.

² - الكس بوبوف. التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر وآخرون، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976، ص 221.

³ - ينظر: إبراهيم، حمادة، م ن، ص 119.

1.3 الخطوط:

" يقصد بالخطوط مجموع النقاط المتعاقبة - وهي الأثر الذي تكوّنه الأداة على سطح مستو أو غير مستو، أو على حجم، أو في أي فضاء من فضاءات اللعب المسرحي"¹، يوصف بالعنصر البنائي الذي لا يخلو منه أي عمل فني عموماً، و الفنّ المسرحي على وجه الخصوص ، اذ يساهم في تحديد التشكيلات الجمالية المؤثثة للفضاء و طبيعة تحولاتها، و يكون مصاحباً لكل حركة و اشارة سواء صدرت عن الفرد ضمن مجموعة او حركة المجموعة ككل، و يعود ذلك الى تأثير أي حركة على مسار الخطّ للشكل الكليّ ، الأمر الذي يلاحظ على انتقال عين المتلقي من ركن الى اخر، فمسار الخط مرتبط بمسار الحركة و أي تغير سيضمّلهما معاً، و يتمثل دور الخطوط في تحديد الاطر المجسمة للتشكيلات الانشائية المرئية على الخشبة، مما يجعل المخرج المبدع يعمل على توظيف الخطوط و اجادة التلاعب بها قصد دفع المجاميع الى اصباغ الاشكال الصبغة الجمالية التي ترسمها في شكل التكوينات.

تعمل الخطوط على الربط بين النص المنطوق وبين المحتوى المطلوب الوصول إليه أي الرؤية الإخراجية في صورة سمعية بصرية، وإنّ نجاح الصورة المسرحية مرتبط باستخدام الخطوط الأساسية والتي بدورها تكون معبرة عن المحتوى الذي خطط له المخرج.

تربط الخطوط الوهمية بين مختلف عناصر العرض المسرحي من ممثلين ومن جماد في فضاء العرض، حيث تعمل على رسم تشكيلات حركية متنوعة، فتبرز من خلالها حقيقة الشخصية أثناء لعبها على الركح مع حركتها واتجاهاتها المختلفة والمتنوعة مما يؤدي ذلك أيضاً إلى شرح للمتلقي عن الأجسام الموجودة على الركح من ديكور وأكسيسوارات وأزياء وإضاءة وغيرها من العناصر التي يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية. تمتاز هذه الخطوط بالتنوع في الأشكال وحتى في

¹ - لخضر، منصور، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي - قراءة في الأساليب والمناهج، م ن.

المعنى أي في تعبيراتها ودلالاتها من خطوط منحنية، ومستقيمة ومنكسرة، وحلزونية فلكل واحدة تعبيراتها الخاصة بها في العرض المسرحي¹.

يهيئ المخرج المسرحي خطة حركة الممثلين على الخشبة ضمن تشكيلات من الخطوط المرسومة، بين الممثل والكتل والألوان والإضاءة لتشكيل صياغات ومدلولات لا حصر لكل مشهد، فكل لحظة مستوقفة من لحظات المسرحية بمثابة أيقونة حاضنة للخطوط تبتث صورة جديدة ومعاني مغايرة للصورة المشهدية الراشحة عن التشكيلات الحركية للحظة السابقة عنها.

2.3 الكتل:

نعني بالكتلة الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي، يوظفها المخرج كالممثل والحركة واللون والضوء..... الخ، أخذت ماهيتها من القيمة الذي يضيفها الفنان عليها، ف"الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية، أو المجموعة المكوّنة من هذه العناصر معا"²، هو ما يفرق وزن الكتلة المادي عن وزنها الفني، "فالكتلة هي الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكوّنة من هذه العناصر معاً ذلك أنّ الكتلة إما أن تتمثل في وحدات مختلفة (...) أو تتمثل في مجموعة متقاربة أو متكاملة من الأشخاص أو الأشياء التي تبدو جميعاً في وحدة تكوينية واحدة"³، وتتعكس بدورها على المشهد المسرحي و العرض ككل، ذلك أنّ الكتل المؤثثة لفضاء المشهد ستثير لدى المخرج صاحب التجربة انطباعاً عن مدى الفائدة التي يستطيع أن يكتسبها عبر التعامل الفني المدروس مع الكتل في انشائية فضاءه.

¹ - ينظر: إيمان، عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة صلاح الدين العراق، 2010، ص15.

² - كونسيل، كولين، علامات الأداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ن د.ت، ص 42.

³ - جوزيف ماشيللي، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ص 43.42.

تتعدد أنماط الكتل -في تكوين الصورة- أهمها: كتلة ثابتة (جامدة) كالديكور مثلا وكتلة متحركة (آلية) كالأفراد أي الممثل، كما أنها تتحول من أشياء إلى "علامات signes لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية"¹.

تختلف تعبيرات الكتل ومدلولاتها على حسب نوعية الكتلة، فيعمل المخرج على توظيف مجموعة من عناصر العرض التي يراها مناسبة له من ممثل، أزياء، إضاءة ألوان... إلخ. حيث يعتبر "الممثل ككتلة معبرة وفعالة ومؤثرة في فضاء الركب فيعطيه قوة ونشاطا. كما يعتبر أيضا بمثابة نقطة أو مركز النظر لدى المتلقي"² وكل ذلك يستنتجه المخرج من النص المسرحي.

يعتمد الخطاب البصري للعرض المسرحي في تأنيث فضائه على الآلية الذي يتم عبرها ترتيب الكتل، من خلال تشكيلات تكوينية وهندسية تخضع لمنطلقات جمالية، فتبنى الكتل لضخ شفرات توحى بفكرة العمل عبر صورة جمالية منبثقة من الترابط مع عناصر التشكيل الأخرى، حيث أن "الكتلة لا تعتمد في إبراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط، وإنما على عناصر التكوين الأخرى، مثل اللون والملبس والخط والشكل، فضلا عن التوازن كأساس جمالي"³.

تهدف العلاقات التي تنشأ بين كتل التشكيلات المتحركة لبناء علاقات بين الثابت والمتحرك، كما أن هاته الكتل تتحرك في مراحل أخرى نسبيا بناءً على تغير الإنارة، فاننتقال الممثل مثلا من مكان إلى آخر بمرافقة الضوء يعطي دلالة حركة الكتلة، لأن الضوء والظلام يعطيان للكتلة لونا، ويحركان إحساسا، فاللون الكتل لها ميزتها ووزنها الجمالي، كما أن لأحجام الكتل علاقة في تأكيد الفعل مراعاة لدور الميزانين في تشكيل الحركة والأجسام.

¹ - Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 199.

² - ينظر: إيمان، عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، إيمان، عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، كلية الفنون، العراق، 2012، ص 17.

³ - ماشلي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، تر: هاشم النحاس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 44.

تحتوي الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر، فمثلا الكتل الصغيرة توحى بالتردد وعدم الفعالية والكتل الكبيرة توحى بالصلابة والقوة والعزيمة¹، كما تختلف مجموعات الناس- الحشود- في الوزن تبعاً لمكان وضعهم على الركب وطريقة اصطفاهم، فحينما يتواجد مجموع الممثلين في منطقة خلفية من المنصة فهم أقل وزناً من مجموعة تجتمع في مقدمة المنصة.

3.3 التنوع:

يعمل التنوع على إقصاء الرتابة والملل عن العمل الفني، عبر الارتكاز على التغييرات المتوالية في عناصر العمل وتنويعاتها وامكانيات ترتيبها ضمن حاضنة جمالية تؤسس لبناء علاقات مرئية مترابطة ومتنوعة بين مفردات الخطاب التشكيلية المختلفة والمتعددة رغم وحدتها إذ " ينطوي التنوع على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف أنواعها، ذلك أنّ التنوع يجب ان يكون بقدر يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدة البصرية، ودون أن يؤثر في وحدة الشكل"².

يصبّ التأثير الجمالي الناتج عن التنوع في الحس التخيلي لدى المتلقي المستوعب للتشكيل في فضاء مؤنث بخطوط واللوان وكتل ثابتة او متحركة تسعى لإشباع الجانب المرئي بإحالات جمالية من شأنها اثراء النتاج المرئي المتجدد في مضموناته وتكويناته، والمتألف في وحدته عبر الاعتماد على "تحقيق التغيير والتنغيم الإيقاعي، بحيث لا يفقد العمل وحدته، ولا تطغى وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته"³. ففي عملية الإخراج سيكون المخرج مجبراً على مراعاة عنصر التنوع حتى لا يشعر المتلقي بالملل عند مشاهدته للعرض، فالعين تحبّ التنوع في أوضاع الجسم مثلاً أو حتى في الإيماءات أو الإشارات فلهاذا على العملية الإخراجية أن تفرض وحدة في الأسلوب وجنس

¹ - لخصر، منصورى، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي-قراءة في الأساليب والمناهج-، م ن.

² - عبد الفتاح، رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية، ط1، 1973، ص1.

³ - شوقي، إسماعيل، الفن والتصميم، الإسكندرية، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، د ط، 1999، ص 227.

العرض المسرحي وذلك انطلاقاً من التشكيلات الحركية المتنوعة بشرط أن تخلق وحدة متناغمة وموحدة¹.

4.3. الوحدة:

يكمن تعامل المخرج مع نوعين من المواد لتحقيق الوحدة في العرض المسرحي: " الأول هو ذلك الذي تتميز به الأشكال الهندسية المنتظمة الجامدة الذي تعتمد على وحدات متكررة للدوائر والمثلثات والمنحنيات المتماثلة، أما الثاني فهو الذي تتميز فيه الأجسام الحيّة كالإنسان، وهذا يعني أنّ (الممثل) بوصفه إنساناً و بوصفه الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات"²، إذ أنّه المحرك الأساس لخلق صفة الوحدة بين أجزاء العمل وإضفاء نبع من الدلالة عليها، لذا فعلى الممثل بجسده وحركته بوصفه جزء من كل اكبر - الفضاء الذي يساهم في تأثيثه - لأن ينشئ مع مفردات ذلك الفضاء علاقات متبادلة تربطها الوحدة، فضلاً عن علاقته مع الكتلة التي ينتهي إليها داخل الفضاء.

فمن مهام المخرج خلق شبكة من العلاقات المتوافقة هدفها ربط المفردات المؤثثة للفضاء بوحدة فنية، ومحقّقة التناسق المؤدي للسيطرة على تنظيم المفردات المساهمة في تأثيث الجانب البصري من العرض المسرحي، على وفق وجود ميزانين إيقاعي فيه، للوصول إلى شكل جمالي يدعو إلى الارتياح حين مشاهدته ف"إذا كان أحد جانبي التكوين الموجود فوق المنصة متكافئاً مع الجانب الآخر، وهو الغاية الدائمة التي يسعى إليها التكوين"³، فإنّ التأثير الجمالي ينشأ عبر تنظيم الأجزاء المؤثثة للفضاء - الثابتة والمتحركة - من خلال خلق علاقات مترابطة بينها، فالحركة الديناميكية للممثلين تنطوي على تشكيلات متعدّدة من شأن الممثل الواحد الاستسلام للوحدة مع

¹ - ينظر: نبيل، راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 109.

² - أكرم، اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص12.

³ - ألكسندر، دين، م س، ص 227.

حركة المجموعة ومراعاة وحدة الكتل الثابتة المترابطة فيما بينها من جهة، ومع وحدة التشكيلات الحركية للمجموعة من جهة أخرى.

5.3. التوازن:

تكمن الأهمية الكبيرة للتوازن في العرض المسرحي في المساعدة على جذب انتباه المتلقي، وعلى المخرج أن يكون خبيراً في تحقيق التوازن خلال التشكيلات حتى لا يشتت المتلقي، ويكون هذا التوازن بمثابة المسير أو الموجّه لعيون المتلقي والمساعد على تتبع تطور الأحداث حسب أهميتها، فمن أجل أن يخلق المخرج هذا التوازن عليه أن يستغل الجزء الأكبر منها، كأن يلجأ إلى استعمال الديكورات حتى يخلق التوازن في صورة العرض المسرحي¹.

يعتمد المخرج على مراعاة عنصر التوازن في تشكيله لصورة العرض المسرحي، فيشمل هذا التوازن نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج وذلك من خلال تنظيم الكتل داخل الفضاء المسرحي من أجسام الممثلين، أثاث، ألوان، إضاءة ... إلخ.

يعتمد تصميم العمل الفني جمالياً التوازن مبدأً أساسياً في الأثر التشكيلي تأسيساً لقيم فكرية وجمالية تستسيغها عين المتفرج، وغالباً ما تكون الكتل متوازنة القوة والثقل، وفي الأعمال المسرحية التي تعتمد على المجاميع يرتكز المخرج في تحقيق توازن محوري أو شعاعي للتشكيلات الحركية، فقد يقسم المشهد التشكيلي المتحرك إلى كتلتين أو أكثر لبناء صراع يربح توازناً الكتلة الأثقل، حسب التكوين التشكيلي أو الحجم، أو الحركة، أو حتى المفردات التي يؤكّد من خلالها المخرج كتلة ما بالاتكاء على موقعها على المنصة، أو ألوان الزي، أو الضوء المسلط على المجموعة، فإنّ هذه المعالجات تنشئ خطّ اتصال جمالي مع المتلقي وتحول بؤرة المشاهدة إلى الوزن المراد تأكيده وتوجيه النظر صوبه، ليتم تحقيق التوازن على كتل بقصد توضيح الصراع بينها وجعل المتفرج يغفل

¹ - ينظر: شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي - دراسة في ابداع الصورة المرئية - مصر، ملتقى الفكر، ط 1، 2002، ص 344.343.

عما سواها. فخلق التوازن البصري في التشكيلات تتطلب دقة في ترتيب الشكل الملائم للحدث في الصورة المسرحية، وترى اهتمام المخرجين منصب على تحقيق جماليات التوازن من اجل إعطاء الدلالة الصحيحة لكل حركة وتشكيل.

4- حركة الممثلين في المسرح وأنواعها:

1. الحركة:

حدّدت معاجم اللغة العربية معنى كلمة "حركة" بأنها ضد السكون كما يذكر ذلك ابن منظور في لسان العرب¹، تنشأ الحركة من أداء عضو أو مجموعة من أعضاء الجسم مشكلةً تغييراً يظهر على مستوى الوضع العام لهذا الجسم خدمة لهدف معين، وتأخذ إحدى الصّفتين الارادية منها المفسرة لمعناها والثانية لا إرادية وهي إمّا أن تكون انعكاسية غير متوقعة والتي لا تؤول لبرمجة عقلية، فتكون ميكانيكية دفاعاً أو استجابة لمحفز خارجي.

تترجم الحركة الى إيماءات ووضعيات وسلوكات خارجية وحركة مجموعات، فهي "طاقة التعبير الكامنة في الجسد البشري، وصفة جامعة لكل الحركات التي يمكن للجسد البشري أن يؤديها وفي ضوء هذا تصح تجلياته الفعلية المنوعة التي تشمل الإيماءات أيضا وهي وحداتها المعبرة والمعادل الحركي للكلام"²، فهي المفتاح الذي يمنحنا القدرة بالتعرف على الفعل ومعناه، كما أنّها هي التعبير عن الأحاسيس والمشاعر.

مسرحياً، تتنوع الحركة حسب منشأها أي واضعها الاصلي، ما بين مؤلف للنص اللفظي فتكون فطرية كونها ضرورية لتقدم المسرحية، فلا يستقيم بناء حوار النص بدونها، كما لا تخلو الارشادات المسرحية المرافقة للنص منها، وبين نوع ثانٍ وهي الاختيارية يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة.

¹ - كارسون، مارفن، فن الأداء، مقدمة نقدية، تر: د.منى سالم، القاهرة، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان بالقاهرة الدولي للمسرح التجريبي (10)، 1999، ص 77.

² - هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة، دار الشارقة للنشر، الشارقة، 2002، ص 109.

على مستوى الإخراج، الحركة فعل جمالي تمثل مساراً حافلاً بالديناميكية التي تلقها قيمة استيطيقية يبلورها تتاغم ايقاعي وفق زمن محدد، و قبل ذلك تعدّ الحركة على المسرح من الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه وإيصالها بأفضل الطرق، مستعيناً بتحليله لتلك الحركات وفق أنواعها وخصائصها* وأشكالها بأبعادها وتراكيبها التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث من جهة، وبالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية والاجتماعية والنفسية) من جهة أخرى، ينسب للحركة التغيير في المكان، والتغيير هنا يعني تغيير الشكل والحالة، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية بنائياً، أنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغيير، فالحدث المسرحي باعتباره تغيير مكانيا لأبد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاً وتغيّراً في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغيير إلى الشخصيات الأخرى.

يتكوّن العرض المسرحي "من مجموعة من أنساق بنائية كالنسق اللفظي والنسق الحركي والنسق التكويني التركيبي والنسق الضوئي واللون ونسق الأزياء"¹، فنجد أهمية الحركة في العرض المسرحي متجلية في الأثر الذي تطبعه في الذهن جاعلة الممثل في نشاط حركي، حينها يستطيع الممثل أن يعبر بجسده عما تحسّه روحه عبر الحركة النابعة من دافعية تجعل "الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي قوي، ووجود سبب جوهري وقوي ومنطقي يحمله على القيام بتلك الحركة"².

بعدما يضع المخرج التشكيل الحركي المناسب، يقوم بتخمين لحركة الممثلين التي تتواءم مع النص وتكون مناسبة للوصول إلى صورة بصرية مثيرة لدى المتلقي، كما تكون أكثر تعبيراً عن الموضوع، يحدّد المخرج مبدئياً في مخططه الإخراجي حركة الممثلين وذلك من خلال إبراز نوعية الحركة المناسبة في كل موقف سواء كانت حركة مستقيمة أو دائرية، لذلك يستوجب على المخرج

* خصائص الحركة: الاتجاه، القوة، السرعة، الاستمرارية، التوقيت، الكمية. وهي الخصائص التي تحدد المعنى العام للحركة من خلال المعنى الخاص لكل منها في علاقته ببقية معانيه. ينظر: نبيل، راغب، مكتبة لبنان ناشرون ش م ل، ط1، 1996.

¹-علي، عواد، شفرات الجسد، أزمنة للنشر، عمان، 1996، ص 19.

²- الخطيب، إبراهيم وزملائه، فن التمثيل (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر)، 1981، ص 21.

بعد تحديد التشكيل الحركي أن يقوم مباشرة بوضع أماكن لعب وحركة الممثلين، لأن لكل منطقة مدلولاتها على خشبة المسرح بالنسبة للمتلقي، تعتبر الجهة اليمنى مركز قوة على عكس الجهة اليسرى، ونفس الشيء بالنسبة للمنطقة الأمامية والتي تعد مركز ثقل بالمقارنة مع عمق المنصة¹، أما الوضع وسط العرض فإن " حركة الممثل تشتمل على انتقالاته فوق خشبة المسرح وهذا له دلالاته الأيقونية الواضحة مثل شخصية تسقط مغشياً عليها فوق الخشبة نتيجة سماع خبر حزين ولكن كثيراً ما تكتسب الحركة في الفراغ الدرامي (للممثل) أيضاً معنى رمزياً،...²، نستنتج من هذا أن الحركة النابعة من دافعية تجعل "الممثل يؤدي كل حركة تحت تأثير باعث داخلي قوي، ووجود سبب جوهري وقوي ومنطقي يحمله على القيام بتلك الحركة"³.

2. أنواع الحركة في المسرح:

تتبدل الحركة وتتغير وفقاً لتغيرات البيئة ومصادر استنباطها، لذا هناك تنوع في الحركة تبعاً لهذه المتغيرات التي ساهمت في تكوين تلك الأنواع والتي لها علاقة مباشرة بالدوافع، التي صنفها علماء النفس بالدوافع الشعورية واللاشعورية للشخصية، وتحدد الحركات بالأنواع الآتية "الحركة الاضطرارية والحركة الانعكاسية والحركة التقنية"⁴:

1.2 الحركة الاضطرارية:

وهي تلك الحركة التي يرسمها المؤلف (جزء من الفكرة أو الهدف أو الحدث)، في المقابل، لا يكون المخرج ملزماً بكل ما يضعه المؤلف بين أقواس، إذ أن بعض المخرجين يشطبون الأقواس

¹ - ينظر: نفس المرجع السابق، ص ص119.123.

² - سكين، أبو بكر، المسرح كونه نظاماً سيميوطيقياً، المسرح دوت كوم: WWW.almasrah.com 22 نوفمبر، 2005.

³ - الخطيب، إبراهيم وزملائه، فن التمثيل، م س، ص 21.

⁴ - كرومي، عوني، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، م س، ص 18.

منذ القراءة الأولى للنص، ليضعوا بدلها أقواساً جديدة ترتبط ببنية نص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض.

2.2 الحركة الانعكاسية:

وهي ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور، وقد يعتمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة، غير أنّ الحركة تكشف هذا الإخفاء، والعكس يحدث حينما يخفي البطل مشاعره السلبية أمام البطلة أو العكس، فإنّ حركتهما تكشف كلّ خفي.

3.2 الحركة التقنية:

وهي منطقة مفرغة تماماً للمخرج يفعل بها ما يشاء وفق ضروراته الإخراجية، فقد تتعلق هذه الحركة بإيصال فكرة ما، أو لإعطاء جمال ما، أو ليشير بها لدلالة ما، وقد تكون لضرورات فنية وكذلك يستطيع المخرج أن يزوج بين تلك الحركات مستمداً تبريراته من خلال تحليله وتفسيره للنص وكذلك من خلال مشاعره اتجاه الشخصيات وأهدافهم.

من جانب آخر فـ " لو دققنا في مجمل الحركات على الركح أو في الفضاء المسرحي، فليس هناك إلا نوعان من الحركة، حركة رأسية وحركة أفقية"¹، وهو أمر متعلق بدخول أي شخصية إلى منصة المسرح يصل من خلاله الى هدف أو يحقق فائدة درامية أكيدة.

يشرف المخرج على تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين في تصميم المنصة، التي يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية الدخول والخروج أثناء التدريبات وفي رؤيته الإخراجية، دون اغفال إشراك المشاهد في منطق الرؤية الإخراجية لما لها من أهمية في إنتاج المعاني والقيم الدرامية والجمالية المطلوبة، فيضع المخرج في مخططه الإخراجي - ضمن أفعال الدخول والخروج - إمكان الفتحات وغالبا ما تكون في عمق المنصة من الناحية اليسرى أو اليمنى حتى لا يضر بتوازن

¹ - لخضر، منصور، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، م ن.

الإخراج انطلاقاً من فكرة دراسة المواقف المسرحية أثناء تطور الحكاية المسرحية، إلا أنّ هناك من شدّ عن القاعدة حين استن آلية جديدة لخروج الممثلين من وسط المتفرجين، وهي صيغة تضمن لا محالة مشاركتهم في التركيز على أحداث المسرحية، هذا اجتهاد تبناه "برتولد بريخت" الذي جعل من دخول الممثلين أحياناً من عمق الصالة (جهة الجمهور)، خدمة لمؤثر التغريب في تكسير الجدار الرابع¹ في إشارة أنّ ما يعرض أمامهم ما هو إلا مسرح (تكسير الجدار الرابع). وتأكيداً على مشاركة المتلقي في صناعة تطور العرض المسرحي.

اذن، يُبنى التشكيل الحركي منطقياً على توزيع مكاني تحدّد فيه كل بقعة مدلولاتها بالنسبة للمشاهد ولا يستثنى في ذلك تفسير الحركات (الدخول والخروج) درامياً التي تخدم الفعل وفهم المشاهد لما يراه على منصة المسرح والسّياق العام للعرض.

فالحركة تكشف عن القصة والشخصية وتساند الفعل وتمهل وتعطي وجهة النظر، إنّ التتابع والتأكيد والتوتر والإيقاع والتنوع في الحركة لا بد أن يعكس الوحدة والتناسب والتأكيد والتوازن والإيقاع،²

4.2 العبور: هو تحرك شخص من مكان إلى مكان آخر فوق الركح ويكون العبور عادة أكثر من خطوة يقوم بها الممثل، كما يمكن القيام بالعبور بإحدى الطريقتين:

أ. **العبور المباشر:** يتم فيه عبور الشخص في تواصل بصري دائم مع المشاهدين محافظاً على قدرته في جلب الانتباه دون مبالغة وتفادياً لاحتكاك الأقدام متجنباً لأيّ تعديل في وضع الجسم في خط مستقيم مباشرة اتجاه شخص آخر (نقطة الوصول مقصودة)، فلا تتغير هذه الحالة إلا إذا تطلبت الرؤية الإخراجية ذلك.

¹ - ينظر: شكري، عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، م س، ص 329.

² - بيتر، بروك، نحو مسرح ضروري-المساحة الفارغة-النقطة المتحولة-الباب المفتوح، تر: فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 68.

ب. العبور المقوس: يُستعمل هذا العبور تفادياً لقطع الأثاث أو ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر، أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار ممثل بطريقة طبيعية إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة، ويتخذ هذا العبور منحني مفرداً أو مزدوجاً.

5.2 الحركة المتوازية والمتعكسة:

الحركة هي العبور من شكل إلى آخر، مستمدة قوتها وضعفها إلى حدٍ كبير بالمدلولات العاطفية الموجودة داخل النص من خلال حوارات الشخصيات وآثارها على المشاهدين.

تمتلك حركة جسم الممثل على الخشبة امكانية خلق فضاءات جديدة للمكان وتحديد الزمان فيها، الامر الذي يفرض على المخرج انفاذ خطته القادرة على جذب انتباه المشاهد أثناء العرض ليلاحظ هذا الاخير حركة أو تحريك أحد الممثلين بطريقة غير مصممة أو غير مرغوب فيها، فيوليها اهتمامه في عملية التلقي، كما أنّ من مصلحة المخرج أن يكون يقظاً دائماً محافظاً على عدم شرود ذهن المشاهد خلال العرض.

6.2 أبعاد الحركة:

يخطّط المخرج على وفق رؤيته المسرحية للحركة المزمع انجازها، بناء على سلسلة من المخططات الدقيقة التي فحواها مجموعة من الافعال المصنفة حسب نوعها (رئيسية او ثانوية)، فمرجعية المخرج في تصميمه للحركة متغيراتٌ تحكمها فرضية العرض المسرحي، إذ أنّ "الاتجاه والسرعة والطاقة والسيطرة"¹ تدخل في نطاق الأبعاد الحركية، لذا فمن المعقول أن تتنوع الحركة في أبعادها ومهامها وأن يختصّ كلّ بُعد بخصائص وهي كالاتي:

1-الاتجاه: يؤكد المنظر المسرحي (ألكسندر دين) في موضوع اتجاه الحركة على أهمية المنصة (الخشبة) وتقسيماتها وفق اتجاهات اليمين واليسار والوسط وأعلى وأسفل، معتمداً على

¹ - حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، العدد 26، مج7، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999، ص80.

عنصري القوة والضعف، وهما صفتان تلزم احدهما اتجاه الحركة بعيدا عن الدافع او التّحرك صوبه باستثناء وضعية الوقوف.

ب- السرعة: يحتاج المخرج المسرحي إلى "أن يتميز ... بشعور وإحساس بالإيقاع وبمعدل سرعته في الحركة والصّوت ليضمن بذلك انسيابية الحركة والحوار بما يتجانس ومحتوى النصّ ومن ثم لإنجاح العمل الذي سيؤدي بلا شك لإيصال أفكار المؤلف وأساليب المخرج بالمستوى الفنّي المطلوب"¹، إنّ الشعور بالإيقاع، ومعدل السرعة في الحركة وإلقاء الحوار من بين أهم ما يتفرد به المخرج، وهو شعور تقوى به أركانه اعتمادا على نسج خيوط الانسجام بين الإيقاع ومعدل السرعة، و اللذان بدورهما يخضعان لمزاج الشّخصية المتقلّب متعمدا ايجاد حالات متغيرة ذات تأثير على المتلقي لخلق تواتر متواصل نحو الهدف المرسوم داخل العرض المسرحي.

ت- الطّاقة: و تعني الجهد المبذول أي " أن لكل حركة جهد معين يبذله صاحبها ويقصد به الطّاقة المصروفة أثناء الحركة، إنّها القوّة التي تديم الحركة واستمراريتها ويمكن قياس الجهد بالقوّة الضرورية لتنفيذ الحركة والتي تشمل الشّدّ والاسترخاء المستمرين من بداية الحركة وحتى انتهائها"²، فالممثل يستثمر طاقاته بشكل مبرمج ليوزّعها على طول خط سير عرض المسرحية بشكل منظم مستعينا بمبدأ الاقتصاد في الحركة من خلال معرفة متكاملة بطبيعته الفلسفية إذ أنّ الحضور الذي يعبر عنه الممثل رويداً رويداً هو في كل مرة الصورة النهائية للتطور وليس نهايته. " وفي نفس الوقت إنّ كل مرور إلى الشّكل هو حضور، إنّ الحضور هو نفس التطور للطاقة أي الجسد الحي... ذلك الجزء المرتبط بالحياة بالمعنى المحدّد"³.

¹ - حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، م س، ص 79.

² - بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي منشورات جامعة بغداد، جمهورية العراق-وزارة التعليم العالي 1980، ص 42.

³ - حسين، صفاء الدين، وسامي عبد الحميد، م ن، ص 80.

ث- السيطرة: تعني التحكم إذ يقصد به "مقدار سيطرة الشخص المتحرك على حركته ويتحرك الشخص عندما يكون هناك دافع غلاب للحركة عندها تكون سيطرته غير طوعية، أما عندما يكون هناك مجرد رغبة، عندها تكون السيطرة طوعية والتحكم معناه تنظيم الحركة"¹، وتفعيل ضبطها.

7.2 الحركة والحوار:

حين يتأكد المخرج من أنّ سطور المسرحية تنطبق بما يقصده المؤلف منها وأنّ أيّ حركة - تكون قابلة لإنتاج الحركة بواسطة الممثل-يضيفها المخرج تقوي أو تضعف كلمات النص، في هذه الحالة، عليه اختيار الحركات التي تصاحب كلمات النص المنطوق²، كما على المخرج أن يراعي التوافق بين الحركة والكلمة حتّى لا يعبث بالإيقاع الذي يجعل من الحركة لغة بديلة في العرض سحرها كسحر الفاظ النص، وكقاعدة، يجب أن يصاحب النصّ القويّ الحركة القوية.

ثانياً - علاقة المخرج بإعداد الممثل:

لقد كان هدف فنّ التمثيل وما يزال إعادة خلق الشخصية المسرحية " وقبل أن يأخذ المخرج دوره الأساسي في العمل المسرحي كان الممثل يعمل بنفسه على إعداد شخصية دوره، ولكن بمجئ الإخراج الحديث عهد للمخرج مهمة إعادة الخلق"³ أي مساعدة الممثل في تلك العملية الإبداعية، ف" التمثيل كفنّ وحرفة، نظام صعب ومعقد ويحتاج إلى مهارات عديدة: الإلقاء، إخراج الصوت، تلوين النبرات، مرونة الجسم التعبيرية، التوقيت، العمل الجماعي، المكياج، التشخيص والحس العميق الواعي بكل هذه المهارات التي تحتاج إلى وقت طويل وجهد متواصل للتمكن منها"⁴، لذا فإنّه بالضرورة بمكان اللقاء الضوء على نشاط المخرج المتمحور حول تركيبه وبناءه لمخطط اخراجه

¹ - فريد بدري حسون، وسامي عبد الحميد، م س، ص 4.

² - voir, Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III « le dialogue de théâtre» éditions Belin, France, 1996, P:141 et 142.

³ - بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، م س، ص 25.

⁴ - نبيل، راغب، م ن، ص 131-132.

المسرحي الجيد المتمثل في كيفية اختيار الممثلين، و الذي يعني " ... الطاقة التي يتم تشغيلها من قبل المخرج حتى يعمل على إيصال محتوى الرسالة المسرحية، وذلك من خلال شكل أداءه الجسماني والحركي والصوتي، ومن أجل تحقيق رؤية المخرج وفكرة النص " ¹.

يستمد المخرج ما سينجزه من مراحل -بعد الانتهاء من النص قراءة ودراسة- من مشاركته لشركائه في العمل أمثال المؤلف ومصمم الملابس لتحديد دقيق لمعالم الشخصية وتحديد صفاتها، بالاعتماد على فهمهم لأبعاد كل شخصية من شخصيات المسرحية.

يختار المخرج في مرحلة أولى الممثل الأنسب لكل شخصية من شخصيات المسرحية، ويكون ذلك على أساس قدرته التمثيلية ومرونة جسده وصوته وقدراته الإبداعية وذكائه ورهافة حسّه ومدى تطابقه مع الشخصية المطلوبة فيتم ذلك عن طريق المقابلة الشخصية أو الاختبار، وبعد الانتقاء يعمل المخرج على إعطاء للممثل معلومات حول الشخصية التي سوف يؤديها بوصفه لملامحها ومقوماتها وحالتها النفسية ومزاجها.

بعد ذلك تأتي مرحلة القراءة والتدريب على الأداء، حيث يعمل المخرج على قراءة النص مع من اختارهم، فيعمل على تحديده لطريقة وأسلوب الأداء المطلوب لكل شخصية، وفي هذه المرحلة يبدأ المخرج بإعطاء أدق التفاصيل عن كل الشخصيات حتى تكتمل الصورة لدى الممثلين تجسيداً بدون صعوبة، وكلما انتقلوا من مرحلة إلى أخرى زاد ذلك من فهمهم أكثر للشخصية وهذا ما يجعلهم يبدعون في أدائهم ².

1. التوزيع: يمكن لحركات الممثل في الفضاء أن تحكي قصة، وتتكشف هذه القصة تبعاً، من خلال اهتمام المخرج بجسد الممثل، الذي يمثل بداية اجتهاد المخرج، يبتغي منها تكوين ملمح إيجاد طرق جديدة تجعله ينهل من ثنائية النص والعرض بغية بلوغ المشاهدين درجة استيعاب تيمة

¹ - مصطفى، مشهور، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج؟ دار، مصر، 2006، ص 10.

² - ينظر: لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي -قراءة في الأساليب والمناهج- م ن، ص ص 51.52.

وهدف العرض المسرحي، ولا يتسنى له ذلك إلا بتوفر ممثل محترف يخوض في أبعاد النص بخطأ حثيثة في اتجاهين هامين هما الجانب الفكري ويمثل أبعاد الشخصيات وأبعاد النص والعلاقات فيما بينها والبعد الجسدي للمسرحية، ويتعلق بجسد الممثل، فغاياته تحقيق صدقية الشعور والاحساس كي يلتسمه المتلقي في اجادته لمسك الديكورات وتعامله مع الإكسسوارات دون اهمال الأثر الذي تتركه الاضاءة.

يظهر جلياً مدى تمكن الممثل من أن يعيش شخصية الدور، وهو أمر يرجع لقدرته على التعبير فوق منصة المسرح منطلقاً من فهم المخرج لفكرته الإخراجية فمن هنا يتحدد مدى تمكن الممثل من أن يعيش الشخصية، "... دون أن يقلد المخرج بل يذهب إلى تصوير الشخصية في صفاتها وطبائعها وعلاقتها على حسب رؤية ستانسلافسكي"¹، مثله مثل من يعتبر الممثل العنصر الأساسي داخل اللعبة المسرحية ومن بينهم جاك كوبو* الذي اعتبر الممثل "بمثابة الحضور المعاصر للمؤلف كما أن جيرزي كرتوفسكي أعطى الممثل المكانة التي يستحقها في جزمه بأن لا وجود لمسرح من غير ممثل أي أنه لا يتأثر بالنموذج الذي يعرضه المخرج عليه، في المقابل توجد آراء تخالف صاحب الواقعية النفسية وغيره مثل "كريج" و"راينهارت" و"مايرهولد" حيث كانت معاملتهم للممثل، على أنه أشبه بالدمية (كريج خصوصاً) أو أداة بيدهم، يحركوها ويوجهوها حسب إرادتهم وسار "برتولد بريخت" على نفس هذا المنهج².

يحاول بعض المخرجين المعاصرين استخدام أسلوب ستانسلافسكي Stanislavski لأنهم في إنتاجاتهم المسرحية يسمحون للممثلين بالحرية المطلقة في اكتشاف عمق الشخصيات الدرامية وطريقة التعبير عن صفاتها من خلال الأفعال والسلوكيات على المسرح، فهو كممثل يفهم دوره وطرق التعبير عن صفاتها، ومن خلال قربه من ثقافته المستمدة من بيئته، سيكتشف حتما حقيقة

¹ - بنظر: تمارا سورينا - ستانسلافسكي وبريخت-تر: ضيف الله مراد - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية.

² - Voir Bernard Dort, lecture de Brecht, Editions du Seuil - Collection "Points/Littérature" 1972, Paris

France , p 58.

الشخصية ومكوناتها، مما يجعل أعماله على المسرح تصبح أكثر أهمية، فإن تعذر على المتلقي لمس أيّ إخلاص من الممثل بسبب قيود المخرج جاعلا منه دمية لا ابداع يرجى منها، كما أنّ الممثل قد لا يرى الدور الذي يؤديه على المسرح كما يراه المخرج، يصبح غير قادر على إدراك مدى أدائه للدور على المسرح، وهو في حالته هذه لم يصل إلى أبعاد الشخصية التي يمثلها و الدور المنوط به.

يمكن حصر علاقة المخرج بالممثل ثلاث جوانب حيث تبني على:

أ- الجانب البصري: يتمثل في شكل الممثل الجسماني أي مظهره ومدى موائمه للشخصية المسرحية في أبعادها الفيزيولوجية والطبيعية، ويشتمل هذا الجانب أيضا على الأزياء والماكياج والألوان وعلاقتها بالإضاءة في مدى قدرتها على رسم حركة الممثلين وإيقاعهم، وعلى مدى قدرتها على تحقيق هدف العرض المسرحي وإيصاله إلى المتلقي في صورة موحدة ومطابقة بين الشكل والمضمون¹.

ب- الجانب السمعي: يتمثل في أصوات الممثلين، ويعتبر هذا الأخير أداة الممثل وسلاحه في تحسيد وتصوير الشخصية المسرحية، من حيث يراعي المخرج عند اختياره للشخصية من أن تتوفر فيها كل الشروط التي من شأنها تحقيق الهدف العام للعرض².

ج- الجانب الحركي: يتمثل هذا الجانب في حركة الممثل وإيماءاته التعبيرية ومدى موائمتها مع أبعاد الشخصية ودوافعها وعلاقتها مع باقي الشخصيات الأخرى، حيث يتم "رسم هذه الحركة وفقا للتشكيل الحركي العام من ممثلين وديكور وإضاءة"³.

¹ - ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م ن، ص 310.

² - ينظر: ن م، ن ص.

³ - ينظر: شكري، عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م ن، ن ص.

يستفيد الممثل بشكل كامل من كل طاقته الجسدية والصوتية والحركية على المسرح لتحقيق متطلبات الأداء الدرامي الشاملة، وهو ما يتحقق من خلال الجمع بين الجسم والصوت والحركة، ولا يتحقق ذلك الا بالتدريب المستمر على أشكال الأداء.

2- التمثيل الاستغلالي:

تأتي على المخرج حالات من ممثلين انعموا بملكات وصفات، يرى من اللائق استغلالها في تقوية رؤيته وتثبيت أركان تأسيسه لسير العرض، ومن جملة ما يقوي به الممثل دوره المشهدي صوته ونوعية شخصيته اضافة الى ما يميز جسده، تكون له مطية في إبراز ملامح الشخصية التي يجسدها وشدّ انتباه المنفرج ولما جرّه للتعلق بما يشده في هذا الممثل دون ذلك.

تميل فئة المخرجين المحدثين إلى هذا النوع من التمثيل، سعيا منهم لجذب المشاهد كونه يميل ويعجب بهذا النوع من التمثيل في خطوة نحو بسط صفة الإقناع والتواصل مع المتلقي في جانبه النفسي.

3- التمثيل الآلي أو الميكانيكي:

مختصر هذا الشكل من التمثيل، يتجلى في أنّ الممثل يكتفي بالبحث عن أصناف الانطباعات التي اكتسبها في تجربته الحياتية*، فعلى الممثل "توظيف جميع طاقته التخيلية والحركية والحسية، فالنص المسرحي يحتاج دائما لخلق عالم ذهني وحسي للشخصية، من خلال عملية تثقيف بناء الشخصية L'intellectualisation من خلال العمل الفني لا من مجرد إعادة صناعة الانطباعات"¹.

* ويسمى ستانيسلافسكي بالذاكرة العاطفية، حيث أن الممثل يستجد بذاكرته والأحداث الحياتية التي مرّ بها ليجد من خلالها آليات جديدة تساعده على تكوين الشخصية المراد تمثيلها.

¹ - ينظر: هارولد، كليمان، الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، مر: وتقديم علي كنعان - دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر -1988، ص120.

4- التمثيل والمعيشة:

يتضمن هذا النمط من التمثيل كلّ الأشياء التي يضيفها الممثل على التمثيل التمثيلي، فهو يشمل الشعور الحقيقي في كلّ مرة يمثل فيها الدور، وهذا ما يتطلبه بناء الدور، فالإيهام يتطلب القفز على الفاصل الموجود بين شعور الممثل أثناء تكوين شخصية دوره وحقيقة الاحساس بصدق عاطفة الشخصية من جهة ثانية، فإذا أحست الشخصية مثلاً "بعاطفة الغضب، فإنّ الممثل نفسه يشعر هو أيضاً بنفس العاطفة، وبنفس الشدّة تقريباً، كما أنّها مشابهة لها، فيعيد الممثل معيشة الشخصية بجميع مواصفاتها.

5- التمثيل التمثيلي:

ينتقي الممثل بعضاً قليلاً من الحركات العاطفية المعبرة الذاتية، كطريقة الجلوس أو ضحكه أو تكون مثلاً طريقة الأكل أو بطريقة غير عادية في النطق لكلمات معينة، فيسخر جهده في التّعود على عواطف خاصة بالشخصية، تكون بمثابة نموذج يقترب من طرح المؤلف والمخرج وهي حالة وصول الممثل الى مرحلة متقدمة من تمثيله التمثيلي، وهي درجة أن يفصل نفسه عن شخصية دوره عاطفياً.

6- مرحلة البروفات:

البروفة وتعني التمرين والتدريب والتحضير والإعداد، وهي أسماء تحيل على الإعداد للعرض المسرحي، وتتضمن كل ما يتعلق من تدريبات بدنية، وتوزيع الأدوار وقراءة الطاولة وحفظ النص المسرحي والعمل على الشخصيات، وإنجاز الديكور وتصميم الملابس، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي¹.

¹ -Daif. Bouselham, The highlights of the theatrical rehearsal and its problems (first edition) Essam Abu al-Qasim. (Sharjah Department of Culture and Arts, 2019.p.59.

إجرائياً: البروفة هي مختبر جمالي يتم فيه الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية، من أجل إنتاج شراكة معرفية وجمالية يقودها المخرج المسرحي ويساعده في صياغة تكوينها وتشكيلها فريق العمل المسرحي من الممثلين والمساعدين والدراماتوج والمصممين، عن طريق إعادة اكتشاف النص والأفكار التي يتضمنها، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي، يعتمد المخرج في تحقيق البروفة المسرحية على تقنيات مختلفة منها الارتجال، التكرار، الهدم، البناء والاكتشاف.

البروفة هي مرحلة يتراجع مستوى التمثيل التمثيلي فيها، فيفصل نفسه عن شخصية دوره عاطفياً، ويصير يتعامل مع الشخصية كفنان مبدع، تشتمل مهمته على التفسير من خلال أسلوب إيماءاته وحركاته الجسدية ونبراته وإيقاعه الصوتي، وهو أسلوب محكوم بالإطار العام للعرض والرؤية الإخراجية، تعني حرفياً التكرار بصوت مرتفع، ليجد هذا الممثل نفسه في النهاية قادراً على تجسيده لشخصية مسرحية.

عموماً، تتشكّل جدلية الإخراج في عمل الممثل من جدلية الحركة والصوت، فحركة الممثل سواء كانت مرسومة أم عفوية، لا تكتسب طاقتها وتشكلها إلا من خلال جدلية علاقتها بالركح وإسقاطها في المنظر المسرحي وباستعمالها أحياناً للإكسسوارات المستعملة، كما أنّ للمتلقّي دورٌ بارز في مشاركة الممثل في عملية خلق تشكيلات حركية مفترضة، تلك التي ترسم صورة ذهنية لحركة الأحداث والأفعال، فبما يتمتع به الممثل من لياقة بدنية ونفسية وفكرية وعصبية ما يساعده على الاستجابة وعلى التحكم والسيطرة الصارمة حتى لا يشتت قواه، يملك زمام أموره فتراه ضمن إطار مساحة الأداء، يبدع ويرتجل كي يفصح عن البعد الحقيقي للشخصية التي يؤديها ليكون بمثابة الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد.

ثالثاً- السّينوغرافيا وجدلية العلاقة مع الإخراج:

1-الديكور في الإخراج المسرحي:

الديكور في المسرح هو ترتيب للمساحات والكتل والأشكال ضمن فضاء العرض وذلك انطلاقاً من الرؤية التي يخرج بها المخرج من خلال قراءته للنص المسرحي والتي يقوم بتنفيذها مصمّم الديكور تحت إشراف السّينوغراف، وفي هذا الصدد يقول باتريس بافيس: " كلّ ما هو موجود على الخشبة والذي يتكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية"¹، فبعد اختيار المخرج لمصمّم الديكور، ومناقشته لفكرة العرض معه، يعمل هذا الأخير على ايجاد صورة مرئية محسوسة تتفق مع التّصور الفنّي ومع التّفسير الذي وصل إليه المخرج.

تتمثل وظيفة الديكور في التمهيد للحالة النفسية والعقلية للمتلقّي/ المشاهد، حتّى يكون جاهزاً من الناحية النفسية لتقبل دلالات الأداء الحركي والصّوتي، وإثارة أيّ جوّ نفسي آخر مثل الخوف أو الحزن أو الفرح، وتضاف له وظيفة جذب انتباه المشاهد إلى النقطة المطلوبة من خلال الرؤية الإخراجية، فاختيار الديكور المرجو كفيلاً بتحديد نوعية الاستجابة عند المشاهد وبالتالي الإرسال الكلّي للعرض الذي يشدّ عاطفة وعقل المشاهد.

يبني مصمّم الديكور الفضاء الرّكحي، منشئاً عليه أماكن تعبر عن المواضيع التاريخية والاجتماعية ومقدّماتاً تصويراً تشكلياً للمسرحية، حيث يحرص إما على تبسيطها أو تعقيدها من أجل إثارة انتباه المشاهد وخلق المتعة لديه، فيبتكر أشياء غير موجودة في نصّ المؤلف ولا في نصّ المخرج، عبر وسائل مرئية، تعتمد أسلوب العهد الكلاسيكي الذي يمثل صورة واقعية، أو أسلوباً يميل إلى التّجريد، وتخطيط الأشكال يحزّر المتفرج منها ويفتح له أفاق التخيل الشاسعة.

¹- باتريس، بافيس، المعجم المسرحي، تر: ميشال ف - خطر، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، ط2، 2009، ص159.

2- الانارة (الإضاءة):

تعتبر الإضاءة من العوامل الرئيسية في العرض المسرحي، فهي تكمل وتؤكد كافة عناصر العرض ليتمكن المشاهد من إدراك مكوناته البصرية من الفضاء، الممثل، اللباس، المكياج، أو القناع، وعناصر الديكور الأخرى، وبذلك يمكن اعتبار الإضاءة عنصرًا هامًا من عناصر السينوغرافيا يؤثر في خيال المشاهِد، فالإضاءة تعمل على جلب انتباهه كما من خلالها يمكننا معرفة الزمان والمكان الذي يمثله العرض.

تعمل الإضاءة المسرحية على التنسيق بين مكونات العرض المسرحي من خلال الربط بين العوامل المحيطة به بداية من الألوان التي لها تأثير بالغ الأهمية في العرض المسرحي فهي تعطي للمتفرج الدلالات ورموز ترشده ل فك شيفرات العرض المقدم له ومن ثمة شدّ انتباهه والاستمتاع بما يعرض عليه، بالإضافة الى الأشكال والديكورات والأزياء والمكياج، فتوصل معانيها بفعل الضوء، وأيّ تغيير يحدث في الضوء تتغير العوامل الأخرى وتكتسب قيمًا جديدة أو تتخذ وضعًا جديدًا داخل العمل الدرامي¹.

يتخذ المخرج رفقة مصمّم الإضاءة التدابير اللازمة لاستباق أيّ آثار سلبية قد تحدث على الجوانب الأخرى من الإنتاج بداية من تعاونهما لفهم جوهر النصّ الذي يحدّد طبيعة الإضاءة، وموازة مع ذلك يظل الأداء المسرحي غير متأثر بعمل مصمّم الإضاءة، ولضمان ذلك يأخذ المصمّم في الاعتبار بعناية العناصر المختلفة، مثل مكياج الممثلين ونوعية ملابسهم، لضمان عدم تشويه وجوههم بالإضاءة، ليصل في النهاية الى تحقيق حيوية في الحفاظ على انسجام المكونات الكلية للعرض.

¹ - ينظر: جلال، جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، بط، مصر، 2007، ص 127.

3- الملابس (الأزياء المسرحية والإكسسوارات):

حين ينتهي المصمّم من قراءته للنصّ المسرحي، يقوم بتصميم ملابس العرض انطلاقاً من رؤية المخرج ومعرفته لذلك، فيبدأ بأخذ مقاييس الممثلين، بعد الانتهاء من ذلك، يقوم الممثلون بارتدائها استعداداً لإجراء بروفة أولية لملابس العرض بحضور كلّ من المخرج ومصمّم المناظر ومصمّم الإضاءة والسينوغراف، حتى يتم تدارك بعض الأخطاء ليتم تدارك تصحيحها قبل العرض النهائي.

إنّ المخرج الناجح لا يدع أدقّ التفاصيل تفوته فيما يتعلق بالملابس من ناحية الشكل ومادة صنعها ولونها، ثم يناقش ذلك مع المصمّم حتّى يكون هناك توافق بين الملابس وفكرة العرض من ديكور وإضاءة وغيرها من العناصر الأخرى، لأن العرض المسرحي هو تناسق بين كل عنصر من عناصر العرض وكل واحد منهم مكمل للآخر، وإذا اختلف أحد العناصر فبطبيعة الحال سوف يؤثر سلباً على العرض ككل¹، ولهذا يعمل المخرج على اختيار مصمّم الملابس ذا المعرفة الكافية بمجال عمله من معرفته للألوان وكيفية مزجها بأسلوب متنسّق ومعرفة ذلك لدلالة الألوان الرمزية التي تلعب دوراً فارقاً في إبراز الدلالات والمكونات الداخلية للشخصية لأنها "تأخذ قوة تأثيرية دالة في العرض حيث توظف دلالة ألوان الملابس و مظهرها العام في الإيحاء بالجو النفسي و الحالة الشعورية في مواقف بعينها"²، ومدى علاقة الإضاءة بالملابس.

الأزياء التي يرتديها شخص المسرحية، يتم تصميمها واختيار الجاهز منها فريق الأزياء المسرحية مكوّناً من مصمم ومنفذون من خياطين وأخصائي تفصيل أو العاملين بالتطريز والحياسة ومسؤولي الأحذية والخفاف والأشياء الجلدية الأخرى والقبعات وكلّ ما يلبسه الممثل سواء من أصل التصميم الذي وضعه المصمّم أو ما يطلبه الممثل نفسه أو يضيفه المخرج. وتلحق الإكسسوارات عادة في كل عناصر العرض وفق متطلبات وحاجات ضرورية للتشكيل البصري يطرحها المخرج والمصمّمون لبيان رسالة الخطاب وتقوم على المفردات التي يستعملها الممثل، وفق أدوارها وفعل

¹ - جلال، جميل محمد، م س، ن ص.

² - هلتون، جوليان، تر: نهاد صليحة، نظرية العرض المسرحي، الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفني، 2020، ص222.

وجودها والتي تدعم الديكور وفضاء العرض الثابت والمتحرك، وهي أيضا تشتغل تفاعليا مع البنى الأخرى¹.

4- الماكياج:

يضع المخرج ماكياج وطريقة تسريحة الشعر لكل شخصية على حدى، فيختلف الماكياج على حسب الشخصية المرسومة في العرض، فماكياج شخصية مستنة يختلف بطبيعة الحال عن ماكياج شخصية فنتية شابة، بشرط أن يكون هناك تناسق بين الماكياج والملابس، فهما مكملان لبعضهما البعض وحتى لا يكون هناك تناقض بين شخصيات العرض وبالتالي سيؤثر ذلك سلبا على قيمة العرض²، ويصبح عرضًا تشوبه التناقضات الموجودة فيه، و تكمن قيمة الماكياج في اتمام ما ينقص الشخصية فهو " لا يخلق ... الشخصية و لكنه يساعد على إبرازها ...، وأنّ الماكياج المعتبر تحفة فنية في حدّ ذاته ما لم يكن ذا صلة بتمثيل موضوعي"³، فأول ما يشدّ انتباه المتلقي وجه الشخصية و بذلك يتحقّق التناغم المرجو بين المتلقي و الشخصيات.

يساعد الماكياج على تشكيل الشخصيات الأكثر غرابة، وخلق دوافعهم النفسية، وبالتالي تشكيل حركاتهم الجسدية على المسرح، "فالمكياج يعيد تصوير وجوه الشخصيات، حيث يشكل نسقاً جمالياً لا يخضع سوى لقواعده الخاصة، فالملامح التي يتم إبرازها وتحويرها يمكن أن يكون لها تأثير ساحر"⁴، كما يمكن للمكياج أيضاً تشكيل الحالة الفكرية وفقاً للحالة الذهنية ووضع الأساس لأجواء العرض بدعم من الإضاءة التعبيرية، من خلال خلق صفات ثابتة للممثل موافقة لتعبيره، يسمح لأدائه بعدم مقاطعة التواصل والانتقالات المطلوبة للدور الدرامي.

1- الحبة، شيماء زكي عبد الحميد: دراسة تحليلية لمعالجات التصميم الداخلي في فضاءات العروض المسرحية في العراق، رسالة ماجستير (غ م) كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000.

2- ينظر: شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص 294.

3- ريتشارد، كورسون، أمين سالمة، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، القاهرة: دار الفكر العربي، 1979، ص 10.

4- نديم، معلا، لغة العرض المسرحي م س، ص 85.

يجب أن يتناسب المكياج مع الخصائص الجسدية لشخصيات الدراما، مثل ملامح الوجه وتغيرات العمر، وأن يكون لديه القدرة على اظهار تلك العلامات والتشوهات من جروح غالباً ما تكون في الوجه او الأطراف التي تحملها الشخصية وجب اظهارها فتكون جزءا من المشهد المسرحي، يتمتع المكياج بقدرة سحرية في التحول والتغيير على إحداث ما يميز شخصية دون غيرها، ولا يبقى أمامنا سوى قدرة الممثل على التغيير والتحول من خلال تركيبته الخاصة.

ويرتبط المكياج بشكل مباشر بزّي الممثل، مما يسمح له بإدراك سمات الشخصية بطريقة إيحائية أثناء الأداء، بإظهارها على المسرح، فبتوفر الماكياج "يستطيع الممثل أن يضيف شيئاً إلى عمره أو أن يبدو في منتهى الصبا كما يستطيع أن يخلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية وأن يبدو أصلعا أو دون أسنان"¹، سيسعى المكياج إلى تعديل مظهر الممثل بحيث يتوافق مع صورة المؤدى.

يلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي تحقيقاً للوظيفة الجمالية ففي تجميل صورة الممثل باعتباره جزءا من التشكيل الجمالي العام للعرض تحقيق ما يهدف اليه العرض المسرحي، ولذلك نقول إن المكياج هو التشكيل البصري والرمزي لصورة الشخصية، ويعبر عن الحالة النفسية للممثل وجوهر الدور الذي يلعبه على المسرح.

5-الملحقات المسرحية "الإكسسوارات" (L'accessoire):

تطلق الإكسسوارات على توابع الزي المسرحي الذي تلبسه الشخصية كالتاج والقلادة والخاتم، وغيرها وعلى كلّ المكملات الزائدة خاصة بالديكور لإنجاز الفرجة الدرامية والدلالية، يلجأ المخرج إلى استخدامها للإشارة إلى الزمان بناءً على رؤيته الإخراجية، كما أنّها توضح في المسرح الأمور المرئية للجمهور، حيث نجد في العديد من المسرحيات تصاميم مجردة تعمل كحيلة للمشاهدين لتعزيز فهم موضوع العرض، ويدخل ذلك في نطاق عمل مصمّ الديكور ومصمّم الملابس، فتكون هذه الملحقات متّسقة مع أسلوب العرض ومكملة له ومتوافقة مع رؤية المخرج، ليتم مناقشتها ومدى

¹ - جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، م ن، ص 177.

صلاحيتها لعدة مشاهد مختلفة في نفس العرض، فيكون لشكلها ولونها وموقعها على المسرح وقربها من العناصر الأخرى، الدور المنوط بها وبالترسيير الذي يصاحبها.

تقوم الإكسوارات بوظيفة ثلاثية حيث أنها معلومات، وعلامة، وقيمة فهي تعطينا معلومات عن عالم متخيل، وتحدد الرؤية للعالم، وتعمل على إعطاء معنى للعمل المسرحي وفي نفس الوقت تأخذ معناها منه، وقد تأخذ نظرة سيكلوجية وتحقق بعداً جمالياً، وتقتصر وظيفتها أحياناً في تعرفنا على المكان الذي توجد فيه وفي اكتشافه¹.

6-الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

ونعني بها الموسيقى التصويرية وافتتاحيات الفصول والمشاهد وخاتمتها فيتم اختيار الموسيقى على حسب المفهوم العام الذي وضعه المخرج للعرض، وتكمن أهميتها في كونها تعمل على تهيئة الجو العام للممثلين حتى يعيشوا أدوارهم على أكمل وجه كما أنها تبرز الحالة النفسية والمزاج الخاص للمشاهد كما تبرز أيضاً الفترة الزمنية للعرض من خلال استعمال موسيقى قديمة أو حديثة، بالإضافة إلى ذلك تعمل على إثارة التشويق لدى المشاهد من خلال التغيرات المفاجئة للموسيقى والتي تكون على حسب ايقاع العرض من سريع إلى بطيء²، اذن عند اختيار الموسيقى الخاصة بالعرض لابد من أن نختار المقطوعات المناسبة وفق فكرة المسرحية، أو تصميم مقطوعات خاصة بالمسرحية و بهذا نجعل الممثل والمتلقي يندمجان في أعماقها.

فالمخرج يستعمل الموسيقى حتى قبل أن يرفع الستار، فيستعين بالموسيقى الافتتاحية *Musique D'ouverture* وهذا من أجل جعل المشاهد يتعايش مع أجواء المسرحية التي سيشاهدها، وستواصل بعد ذلك الموسيقى التي ستتماشى مع العرض المسرحي، فنجد موسيقى تأتي من أجل أن توضح معنى هذا النص، وتؤكد على معناه و أهميته و نسماها بـ *Effet de contrepoids*

¹ - انظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكنة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط.1، ص 57.58.

² - ينظر: شكري عبد الوهاب، م س، ص 296.

ومعناها إيضاح معاني النص مع لعب الممثلين لذا فمن الضروري أن تتوافق مع أداء الممثلين، وحركاتهم ليحققا إيقاعا حركيا موسيقيا، للمسرحية وهي بذلك " تضع نفسها داخل ثغرات النص المسرحي"¹.

للمؤثرات الصوتية دور مكمل للمخرج، وهي بذلك تخضع لتعليماته، والتي تكون إما حقيقية أو خيالية، يتم تسجيلها على أشرطة، كصوت فتح الباب أو أصوات الباعة المتجولين، وتصفيقات جماهير الملاعب، حيث تكون هذه المؤثرات على حسب نوعية العرض المسرحي، و من خلاله التعبير سواءً عن الحالات التي تعيشها الشخصيات كحالة نفسية، فيستعمل مؤثرات الأصوات الغربية والضجيج الذي يصاحب الحالة، وكذلك يوظفها للتعبير عن الاجواء كهبوب الرياح وسقوط الأمطار وتتعدد الحالات التي يمكن لهذه المؤثرات أن تحدثها، فعلى قدر ماتبدو عليه هذه المؤثرات الصوتية بالشيء البسيط، على قدر ما تكون في أعلى درجات التعقيد من خلال عدم توافق ظهور الصوت مع الحدث ففي هذه الحالة يؤدي ذلك إلى كارثة².

المبحث الثالث: الاتجاهات الحديثة للإخراج المسرحي.

1 - الاتجاهات الإخراجية المسرحية الحديثة :

شهد الفن المسرحي منتصف القرن الماضي موجة من التيارات والاتجاهات المعاصرة التي امتلكت ثورة على المسرح الأرسطي، صحب ذلك تبدلات جذرية في معالجة النص الدرامي، في الحركة ودور الجسد والطقسية والبدائية وغيرها، ومن أكثر المنعطفات في الاتجاهات المسرحية المعاصرة جذريا هو مسرح (بريخت) الملحمي الذي اعتبره البعض مسرحا عكسيا، لكونه يخاطب عقل المتلقي قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية، ف(بريخت) تأثر ب(ارفين بسكاتور) الذي كان يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة ويستعين بالحوارات التي توجه

¹ - هاني، أبو الحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في اخراج الدراما الاذاعية، مجلة الحوار المتمدن، عدد 3946 تاريخ 19-

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=337416.2012-12>

² - م س، ن ص.

مباشرة إلى الجمهور، أما (بريخت) فقد اهتم بالمتن الحكائي، وكانت مهمته تقديم أي عمل أدبي ما على المسرح، فتمكّن من إيضاح الدافع الفكري الأساسي لهذا الإخراج، وبطريقة تقطيع المشاهد النصية بوسائل المسرح الملحمي، وأحياناً يسعى إلى إضعاف الجانب التقني للنص عبر خلق المفارقة عبر وسائل التغريب، فقد تعامل مع النص بلحمية تتساوى مع قراءاته الإخراجية، على الرغم من أنّه أكثر المخرجين المعاصرين الذين تبنّوا السرد كطابع ملحمي يميّز مسرحه الذي يهدف فيه استخلاص نتائج عملية، كما يسعى إلى وضع منطلقات تأسيسية للنص عبر نقل الديالكتيك والفلسفة الهيكلية والفكر الماركسي إلى المسرح.

تأثر (كوردن كريغ) بالقيم الرمزية والتشكيلية والحركية، إذ اعتبر الحركة رمزاً للحياة، فهو يرى أنّ المتلقي يهفو إلى الرؤية أكثر من الاستماع، ويلم بأحاسيس العامة للعرض المسرحي، لا عبر معاني الكلمات بل عبر القيم الرمزية التي تعتمد الحركة والإشارة والعناصر المادية الأخرى فهو لا يعتمد على النص المسرحي، إلّا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام¹، وكذلك (أدولف ألبا) طلب إعادة القدسية إلى المسرح عن طريق نسق المحاكاة وحذف النص، فقد تخلّص من أهمية النص متّهما إياه (النص) بعدم تجسيده للسينوغرافيا بل ركّز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله لذلك يبقى عرض الكلمة سينوغرافياً أهم من كلمة النص، فهو لا يدعو لإلغاء النص وإنما يوليه أهمية كبرى ويفسّر النص عبر تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي، بإيجاد علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (بلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (بلاغة المرئي) وحاول رسم أجواء النص التي تخضع لتطبيقات عنصر الإضاءة²، ولعل أول من همّش النص وأخلّ بقدسيته هو (مايرهولد) عندما قدّم مسرحية (المفتش العام) لـ (غوغول) مما أثار حينها ضجة كبيرة، لأنّ النص له خصوصية كبيرة عند الشعب الروسي، لكونه من كلاسيكيات الأدب الروسي وكذلك لأنهم لم يعتادوا على رؤية

¹ - كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، ط2، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1999م، ص63.

² - صلاح، القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر: المجلس الوطني للثقافة والتراث، 2002، ص65.

النصوص الكلاسيكية خالية من قدسيته¹، حيث اعتمد على الحركة والمؤثرات الضوئية لخلق أحاسيس النص بدلا من الحوار، وادخل شخصيات جديدة على نصّ (غوغول) واعتبر مسرح (مايرهولد) عدوّ الكلمة، ... فالنصّ عنده يؤدّي بصورة حيادية لا لون له، هذا بالإضافة إلى إدخال العبارات والشخصيات على النص². في حين أنّ (بيتر بروك) جعل من النصّ منطلقاً للعملية كلها وموحٍ للطقس، إلا أنّه لا يحدّد المسار في الخطاب المسرحي، فهو يسعى إلى ما يسمى بـ(مسرحة النص) على حد قول (أدريان بيچ) إذ اعتبر " أنّ كلّ شيء في المسرح لا يرد في النصّ ولا يلتزم بحدوده، ما هو إلا مجرد جزء من عملية (مسرحة النصّ) كما أنّها في مرتبة ادنى من النص³. ومن التيارات المهمة التي تأثرت بالتجارب المسرحية في العالم (مسرح القسوة) الذي نادى به (انطوان ارتو) والذي بحث عن مسرح يخاطب الحواس أولاً بدلا من أن يخاطب الفكر، واستبدل اللغة البلاغية بلغة تمزج الإشارة والإيماء والحركة والموسيقى والصراخ والهيروغليفية ووسائل التعبير الأخرى⁴، كما تدين لغة مسرح القسوة ببدائيتها إلى طقوسيتها وحركاته وشعورها الموسع، التي ترسم الفضاء وصراعات الفلسفة التي تمثل الجانب المثير في توحيدات البدائية، فهو بذلك يسعى إلى هزّ كيان المتلقي ويتعامل معه بقسوة بصرية تخلخل كيانه.

لقد دعا (ارتو) إلى التخلص من الكلمة وسيطرة النصّ و التحول إلى ممارسة طقسية عبر سعيه إلى فكرة عضوية وليس إلى فكرة لفظية ومركزية موضوعية تتشكل في طقس يغمر المشاهد بلغة خاصة ترتكز على فكرة النصّ وما دور النصّ في تشكيل الخطاب إلا مذابا داخل عناصر التشكيل الأخرى التي تغادر السرد والوصف لكون المسرح البدائي الأول كان حركة قبل كل شيء. كما قدّم (كروتوفسكي) عرضا يرتكز على عنصر الممثل فهو بذلك سحب القدسية من عنصر النصّ وباقي العناصر وأعطاها للممثل كونه يشكّل الأهمية القصوى والعنصر الوحيد الذي لا يمكن أن يتم

¹ - بارت، رولان: لذة النص، تر: منذر عيانتني، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2002، ص76.

² - بروك، بيتر: الأعمال الكاملة، تر: فاروق عبد القادر، د. ب: دار الهلال، 2004، ص90.

³ - بريخت، برتولد، دراما التغيير، تر: تيس الزبيدي، ط 1، سوريا، دار كنعان للنشر والتوزيع، 1984، ص90.

⁴ - برينجر، أتخل، النظرية والنقد في المسرح، تر: سمير متولي، القاهرة: مركز اللغات والدراسات، 1996.

تقديم عمل مسرحي بدونه قاذفًا به طقسية سحرية شبيهة بنمط الطقوس الدينية التي تتبنى الأساطير وليست أنماط أسطورية أصيلة بل تلك التي تنتمي للتراث المعروف، الذي يمتلك مساحة في ذاكرة الوعي الجمعي للشعوب والذي يستدعي اشراك المتلقي فحاول تغيير المسرح من فعل درامي إلى بيئة عاطفية تشرك الكلّ في العملية الإخراجية جاعلاً من القاعة خلية إبداعية حيث يشترك الكلّ فيها، لذلك طالب بمصطلح "المشاركة". أما (جوزيف شاينا) فقد عدّ أهمية النصّ لا تزيد عن أهمية العناصر الأخرى باستثناء الصّورة والحركة التي تفوقه قيمة وأهمية، كون النصّ ينتمي إلى الأدب، إلّا أنّه يعالج على وفق احتياج الصورة ويقول بهذا الصّدّد: "في المسرح أريد أن أحوّل الكلمات إلى صورة"¹.

2 - ملخص عن بواكير جماليات الإخراج المسرحي :

يمثل الأول من ماي تاريخاً لبداية الإخراج في العالم منطلقين من محاولة (الدوق ساكس مينجن) وفرقة الألمانية في (برلين)، والذي من خلال تلك التجربة حاول خلق التوافق بين الممثل والمنظر إضافة إلى إعطائه النصّ الصورة التشكيلية، وكان نتيجة لتلك التجربة أن اتبع الكثير من المبدعين ما حدّده دوق ساكس مينجن في فنّ الإخراج المسرحي، ففكرة (المخرج) كانت وليدة التطور الذي نشأ في القرن العشرين، فجملة ما يورد فرانك.م. هويتج عن هذا النظام - الذي كان بمثابة القاعدة - في تقديم العروض المسرحية في عموم القرن العشرين وفي المسرح الأمريكي بالآتي:

- كانت فترة التدريبات قصيرة تصل إلى بضع ساعات في الأعمال الدورية، ونادراً ما تتعدى الأسبوع للأعمال الجديدة .

- الأزياء والماكياج، كانا يتركان في الأغلب للممثل واجتهاده، وكان هذا سبباً في غياب الوحدة الأسلوبية للعرض، بل وإلى فوضى الأساليب في العرض الواحد.

¹-خالد، أيما، الصورة الإخراجية في مسرح الصورة، د.ب: مطابع النخلة، 2018، ص43.

- كان الديكور من النوع التقليدي، عدا بعض التعديلات الطفيفة التي قد تدخل عليه، لملائمة احتياجات العرض.

- الأدوار الصغيرة ومشاهد المجمع غالبا ما كانت تهمل، أو يعهد بها إلى أشخاص غير ممثلين تفرضهم الصدفة.

هذه الفوضى دعت إلى البحث عن عمل على توحيد تلك الأجزاء، وعلى تنظيمها ويكون قادرا على قيادة المجموعة، فكان ظهور "فن الإخراج" و"المخرج"، كصيغه مستقلة كما نعرفها اليوم، التي تكونت بشكلها النهائي في نهائيات القرن الثامن عشر في ألمانيا في الفترة الواقعة بين الأعوام 1826-1914 (دوقية ساكس مينجن) على يد "الدوق جرج الثاني" الذي أحب المسرح وقاد فرقته الناشئة منذ العام 1874، وقام معها بجولات في عموم ألمانيا، ليعرض معها أول مسرحية ضمن ما عرف بمسرح "المخرج"، كما أسلفنا، تميّز "مسرح مينجن" بما يلي:

1- الشدة بالترام النظام، لذلك كانت فترة التمرينات فيه طويلة ودقيقة.

2- امتازت الفرقة بعدم احتوائها على النجوم، لذلك كانت فيها كل الأدوار تعامل بنفس الأهمية وكذلك الفنانين.

3- كانت المجمع بأهمية أدوار البطولة.

4- تخضع كل من الإضاءة، الملابس، الديكور، الماكياج، للتخطيط الدقيق¹.

ويقال بأن (جوته)* هو أول من استخدم مصطلح (المخرج)، والبعض يذهب إلى أن (ليون دي سوميه)** الذي عمل مرشدا في (قصر ألما نتوان) كان أول من مهّد لظهور المخرج ومن أفكاره

¹ - فاضل، خليل، المسرحية الجيدة. الممثل الجيد، مقال، الحوار المتمدن-العدد: 3004، بتاريخ 2010.05.14.

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=215286>

* "جوته" فيلسوف ألماني

** ليون دي سوميه، مخرج حركي، وقف ضد طريقة الأداء القائمة على الإلقاء الرصين الفخم مطالبا في الوقت نفسه بأسلوب الأداء الطبيعي الذي يمتزج باللهجة المحلية مع السعي إلى تكييف الإيماءات لمعنى الكلمات ومضامينها.

قوله: "إنّ من الضروري أن نحصل على ممثلين جيّدين، بدلاً من الحصول على عرض مسرحي جيد"¹، وهو دليل على مناداته بالاهتمام بالممثل في العرض للحصول على عروض مسرحية جيدة، كما طالب بالدقة التاريخية في الأزياء، وأكّد على الاعتناء بالأجواء النفسية بواسطة الضوء، وهو الذي طالب الممثلين باتباع قواعد المحاكاة الأرسطوية، وفي ألمانيا كان هناك صنفان من المخرجين، فئة الذين توجّهوا تماماً إلى عقل الممثل، وطالبوه بالتحليل التفصيلي والدقيق للدور، و فئة وقفوا على قمة الوجدان الإبداعي للممثل، ورأوا بأنّ مهمّة المخرج الأساسية تنحصر في إيقاظ الحسّ الإبداعي عند الممثل .

1.2- المعالجات الإخراجية في المسرح:

يعرّف الإخراج عند الكثير من المخرجين والمنظرين المسرحيين بأنّه قراءة ثانية للنص، ويحاول المخرج في الوقت نفسه ايجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجياً، وبما أنّ الإخراج يختلف عن النصّ المسرحي وينفرد عنه من حيث ادواته ووسائله التعبيرية، وبما أنّ النصّ الدرامي يعتمد على اللغة لأنّها وسيلة أساسية في عملية التواصل الدرامي، لذلك فإنّ ما يعادلها هنا في العملية الإخراجية هي اللّغة البصرية حيث تتأسّس الرّؤية ها هنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بعدة وسائل (الديكور، الأزياء، الموسيقى المكياج وغيرها من وسائل العرض الأخرى)، حيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج او المدرسة التي ينتمي اليها المخرج وكما يقول (غروتوفسكي) عن الإخراج هو تلك اللّمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج الى آخر حسب حمولاته الثقافيّة والفنيّة، فإذا ما قدم النصّ الى مخرج يعتمد على الفلسفة فإنّه سيضفي على هذا النصّ طابعاً فلسفياً، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية اذ نجده يضيف على اخرجه طابعا أدبيا ورومانسياً، لذلك فإنّ ممارسة العملية الإخراجية تحتاج الى ممارسة واسعة وموهبة وخبرة فنيّة

¹ - فاضل، خليل، المخرج ... قائد للفريق في المسرح، مجلة الحوار المتمدن، العدد: 6990، بتاريخ 2021.08.16.

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=728430>

واطلاع واسع على تاريخ المسرح منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا، حتى يستطيع المخرج أن يلعب دور القائد وأن يسيطر على مجريات العمل المسرحي، " لأنّ النص كلما كان غنياً في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقاً وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص أصيلاً في أسلوبه ودقيقاً في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"¹.

3-التجريب ومظاهره في الإخراج المسرحي المعاصر:

صاحب المسرح منذ نشأته نزعة التجريب في أساليب التعبير، وذلك من أجل طرح أفكار جديدة بأشكال تسير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع، ولتطوير الاتصال تجاوزاً للحدود التقليدية، ومما لا شك فيه أنّ هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المسرحيين، باكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني.

يُعرّف الباحث "التجريب" تعريفاً إجرائياً على أنه (فعل يهدف إلى استحداث رؤى تغاير وتخالف الرؤى التقليدية الأرسطية عن طريق كسر المألوف في المسرح وتهشيم الزمان والمكان والبناء الأرسطي والخروج عن السياقات الفنيّة السلفية في العرض المسرحي التي تقوم على النظريات الجمالية القائمة على الشكل والمضمون).

في المعاجم المتخصصة بالمسرح، نجد أنّ معاني التجريب تقترب نسبياً من المعاني السابقة التي ذكرتها معاجم اللغة العربية؛ كالاكتشاف والابتكار والامتحان والانتقاء، في حين أنّ المعاجم المتخصصة تربط فعل التجريب العقلاني المنفتح مع ظهور مصطلح المخرج المسرحي.

إنّ مفهوم التجريب المسرحي مفهوم إشكالي وغامض ومنفتح، وتتسع تعريفاته باتساع المشتغلين فيه، ولاستجلاء بعض معانيه التي يدور حولها كما أشرنا إلى ذلك، يمكن العودة إلى معاجم اللغة العربية التي يستند إليها التجريبيون وغيرهم لكشف معنى التجريب، بل إنهم لا يكتفون بالوقوف

¹ - سعد، اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص ص15.16.

عندها، إنّما يتحرّرون منها ويتجاوزونها، وتتبع إشكالية مفهوم التجريب من خاصية الخطاب المسرحي نفسه، "إنّ للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تُشكّله، وفي كونه فنّاً مفارقاً، بل يمكن أن نذهب بعيداً وننظر إليه على أنّه فن المفارقة نفسها، هو إنتاج أدبي وتمثيل مادي، سرمدى متجدّد ومُعاد إنتاجه، ولحظي ثابت وقار إنتاجه"¹، وما التّدخل الحاصل بين الفنون وتعدّد أنواع الإخراج المسرحي لعرض لشكسبير الّا دليل على تخطي العرض المسرحي عناصر الثّبات والتّعيين والتّحديد، فلكل مخرج قراءته للنّص ورؤيته الفكرية للعرض عبر العصور المختلفة.

من خلال مهرجان القاهرة الدّولي للمسرح التجريبي في دوراته الثلاث الأولى، تمّ تحديد معنى التّجريب باتفاق أكثر من أربعين شخصاً من مسرحي العالم والوطن العربي، ويمكننا أن نستخلص بعض التعاريف:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة، كما أنّه مرتبط بالديمقراطية وحرية التعبير.
- كل مسرحية تتضمن نوعاً من التجريب.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.
- التجريب ابداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- التجريب انفتاح على ثقافات الآخرين.
- التجريب عملية معملية.
- التجريب مرتبط بالمجتمع. - التجريب ثورة².

في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، ارتبط التّجريب بمفهوم الدراما الحديثة، حيث ظهر التّجريب في الفنون أولاً وعلى الأخص في الرسم والنحت ، بعد أن تلاشت آخر المدارس

¹ - عبد المجيد، شكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، ط1، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، 2013م، ص13.

² - مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي: آراء نظرية وعروض تطبيقية، (القاهرة: وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي)، 1993م، ص166.

الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد، وعربياً، عرف التجريب في النصف الثاني من القرن العشرين عندما بدأ الكتاب والمخرجون العرب ينهجون في أعمالهم نهجاً يخالف المسرح التقليدي الذي ساروا عليه منذ نشأة المسرح العربي .

شهد المسرح العربي المعاصر انتقالات جوهرية في ميدان (التجريب)، من خلال بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجملة من النتاجات المسرحية التي قدر لها أن تكون أنموذجاً متفرداً من حيث الصياغة التجريبية، والبحث عن الدلالات المعرفية التي يلزم المخرج بتقديم اشتغالات فاعلة على المستوى الشكلي والمضاميني، لا سيما وأن صور التجريب كانت تأخذ مديات تحديثية واسعة.

لعلّ التجريب من السمات المميزة التي طغت على المسرح المعاصر ومعه المسرح العربي، لأن من دون التجريب لا يمكن للمسرح أن يبقى مؤثراً ومتطوراً، وخاصة أنه يهتم بالمستحدث، ومن هنا تكمن أهمية التجريب، كونه نقلة في ذهنية المسرحيين من الكتاب والمخرجين والتقنيين، كما أنه إقصاء لذائقة جمالية مستهلكة، فالعلم يرفض الوقوف إزاء المنجزات البشرية، فهو مشروع لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع، وإنّ هدف كل تجربة مسرحية البحث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطة خطاب مسرحي تقليدي، من أجل تجاوزها والعثور على منهج مسرحي يساعد بالضرورة على إحلال عناصر جديدة في الشكل والمضمون تلائم روح العصر .

عندما أخذ المسرح طابعاً تجريبياً، أخذ المخرج يشكّل مفردات العرض المسرحي فوق خشبة المسرح، على وفق صياغات جديدة تتماشى مع فعل التجريب، وبدأ المخرج يقترح علينا شكلاً جديداً للعرض المسرحي، وقد يكون التجريب الحقيقي الذي يعدّ مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيئاً يتّسم بالابتكار الجدي في العروض المسرحية التي سيشترك فيها فيما بعد المتفرجون كي تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

1.3. مضامين التجريب في عملية الإخراج:

من أهم التقنيات التي اتخذها الإخراج كنزعة تجريبية كسر حائط الوهم بين الممثلين والجمهور وإشراك المتفرج في الحوار والمناقشة، واتخاذ موقفا مما يجري أمامه من تمثيل كان له صدى واسعاً في المسرح الملحمي الذي عمد إلى كسر الإيهام المسرحي، وطالب بالتغريب، وهذا ما يتجلى بوضوح في مسرح السامر الشعبي، ومسرح الحلقة

يعرّف باتريس بافي التجريب المسرحي بقوله: "غالبا ما يتجاوز التجريب التعديل، وبالنسبة إلى الكثيرين، فإنّ مفهوم التجريب المسرحي يوحي فقط بالتجديد على مستوى التقنية الهندسية والسينوغرافيا أو السمعية، في حين أنّ التجريب يجب أن ينصب أولاً على الممثل والعلاقة مع الجمهور، ومفهوم الإخراج المسرحي، أو إعادة قراءة النصوص، والنظرة إلى التلقي المتجدد للحدث المسرحي.

2.3. الإخراج والتجريب:

تدخل عدة فنون في تنفيذ العمل المسرحي، إذ تسهم في إيصال التعبير المطلوب إلى المتفرج، ويدخل في مجال التعبير فنان الديكور وفنان الموسيقى وفنان الإضاءة المسرحية، كما أنّ الجمهور يشارك في صياغة الصورة المسرحية ولا يمكن للعرض المسرحي أن يتم دون تنظيم¹، فالعملية المسرحية هي عملية تركيبية بين مختلف وسائط العرض بما فيها الممثلين وديكور وسينوغرافيا، ويتم ذلك تحت إشراف ورقابة المخرج الذي يضمن تنظيم العملية، وخلق التوازن والانسجام بين العناصر من أجل وضع عرض مسرحي مميز تطبعه الرؤية الإخراجية واللمسة الإبداعية للمخرج.

ربما لا يستطيع أحد في العمل المسرحي أن يحدّد الرؤية الإخراجية إلا ذلك المخرج المبدع بعد استيعابه التام للنص المسرحي بجميع تفاصيله، فمهما تكن صياغة العرض من قبل المخرج ومهما يكن أسلوبه في الإخراج، سواء تعلق الأمر باكتشاف علامات الإخراج من داخل النص أو

¹ - ينظر: الأسمم باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، م س.

من خارجه، فإنّ أيّ مخرج يمتلك خاصية ما وميزة معينة، تتضح من خلال العرض، بل إنّ العديد من مخرجي العصر الحديث قد أناروا أعمالهم بخيالهم الواسع وإبداعهم الفذّ، كما يرى العديد من النقاد، ويمكن تحديد مراحل الرؤية الإخراجية من خلال التفسير الإبداعي للنص واختيار المنهج والأسلوب¹.

وإذا كان هدف الإخراج أن يكشف النص في تمام فضائله ويؤمّن الإتقان الفني للمشاهد، فإنّ المخرج الموهوب سيحاول أيضاً إعطاء الممثل كل ما هو قادر عليه، وأحياناً يكشف لنفسه، ويجب أن يشعر بواسطة نوع من الفطنة، بوسائل مزاج خاص غير مستعملة، أو مستعملة بشكل سيء، وقد شوهدت ممثلة، بقيت لفتراتٍ مدفونة وغير معروفة، إلا أنّها وبعد فترة من الزمن تكشّفت للجمهور بموهبة ساطعة، وكان السبب مخرج عرف كيف يفتح مواهبها، وأيضاً على المخرج دور كبير على صعيد الإضاءة، إذ عليه أن يتحقّق من أنّ الإنارة المتألّقة لا تلقي ظل الممثلين على عناصر الديكور، ومضاعفة بذلك حركاتهم وتكبرها بشكل غير قياسي، الأمر الذي قد يؤدي إلى إضحاك الجمهور بشكل ساخر.

أما بالنسبة للديكور، فعلى الرغم من احتفاظ مصمّم الديكور بحرية كبيرة في خلق الديكور فإنّه لا يستطيع أن ينصرف إلى أهوائه وحدها، وليس عليه فقط أن ينفذ إلى قلب النص، بل أن يعرف التأدية التي يريد المخرج إعطاءها للنص، إذن يجري ترتيب الديكور في أغلب الأحيان بعد إرشادات المخرج الدقيقة وخصوصاً حين يتعلق الأمر بزخارف أو عناصر زخرفية مبنية، فليس بالمستطاع فصل الحركات المتوقعة من الممثلين عن مكان وتنظيم هذه العناصر؛ وكذلك فما لا بدّ منه في هذه الحالة أن يتكرّر الإخراج في هذه العناصر، ثمّ يجب تنظيم الحركات وتمثيل المشاهد بالنسبة إلى هذه العناصر، وكذلك فلا يمكن إيقاف مشاريع المصمّم والمنفذ إلا بعد التفاهم مع المخرج بموضوع التأدية التي تهدف إلى إعطائها للمسرحية. وذات الضرورة تفرض نفسها، ولو في أدنى درجة بالنسبة

¹ - اريك، بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط2، 1986، ص32.

إلى الفنان الذي يصمّم الملابس، إذن فحقل استقلال المصمّم كبير بحيث لا يسع المخرج إلا أن يكون مسؤولاً عن الأخطاء المرتكبة على صعيد الديكور، ودون التّكلم عن الأخطاء الذوقية في الألوان أو في هندسة البناء المتوجبة فقط على من يصنع الديكور، فمن الممكن أن يكون هناك تباين بين نسق التمثيل ونسق الديكور، والتأثير الناتج لا يكون هو الذي توقعه المخرج، وأحياناً بالعكس، فإن فكرة المخرج تنفذ بدقة وهو وحده مسؤول عن الإخفاق.

وتنظيم الضجيج أيضاً من واجبات المخرج، حين تسنح الفرصة إما لدمج نصّ موسيقي بالنّص الملقى، وإما بأن يقطع سير العمل بموسيقى المشهد بشكل افتتاحيات وفواصل موسيقية، ومقاطع مغناة، وخصوصاً حين يكون النصّ الموسيقي مخصّصاً لخلق جوّ نفسي قبل رفع الستار، فلا يمكن اختياره إلا بموافقة المخرج على مسؤوليته.

والآن لقد توضّحت جميع عناصر الإخراج، وتمّ تمثيل المسرحية، وعندئذٍ قد تتكشف عيوب لم تكشفها البروفات بل عين المشاهد المترصدة، فمن الجيّد رصد تلك العيوب والملاحظات وحفظها في الأرشيف، للاستفادة منها في المرّات القادمة، وطبعاً في حال كانت ملاحظات دقيقة وذات قيمة احترافية.

العصل الثاني:

الإخراج المسرحي بين التّفليد والتّجريب

في كلّ من: الجزائر والمغرب.

✓ توطئة

✓ البحث الأول: التّجريب وآلياته في المسرح الفارسي.

✓ البحث الثاني: التجربة المسرحية الجزائرية.

✓ البحث الثالث: التجربة المسرحية المغربية المسارات والتّغيرات.

تمهيد:

لا أحد ينكر أنّ المسرح بالمفهوم الحديث ظهر في الأدب العربي حديثاً، وذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية¹، ثم حلّ على المغرب العربي من جديد مع الحملات الاستعمارية، ليكون حاضر المسرح المغربي اليوم، مشكّلاً نتاج إشكالية تاريخية ونقدية في التّراث العربي وتراث الإنسانية على حدّ سواء، فحواها كشف هوية المسرح المغربي من خلال تأصيل الظاهرة المسرحية.

ظهرت البواكر الأولى للمسرح في بلاد المغرب العربي بعد تلك الزيارات التي قام بها مجموعة من الفنانين والفرق العربية، وقد كان لهذه الزيارات تأثير إيجابي ساهم بطريقة مباشرة في تقديم عروض مسرحية أثناء المرحلة الاستعمارية " فكانت لزيارة "جورج أبيض" عام 1921 لدول شمال إفريقيا كالجزائر والمغرب الأقصى مثلاً، وقيامه بجولة فنية في مناطق مختلفة قدم فيها مسرحيات باللغة العربية الفصحى، هما "صلاح الدين الأيوبي" و"آثار العرب" غير أنّ الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد المغربية².

تشير آراء بعض المسرحيين وهذا بناءً على انجازات المسرح المغربي التي خلّفت وراءها كمّاً من التّقاليد كما هو الحال في واقع التجربة المسرحية المغربية، إلى تيارات محدّدة تحيط بأفاق النهوض المسرحي المرتجى، وتستند في الوقت نفسه إلى موروث أو تراث حديث في الممارسة المسرحية العربية، فكانت تلك الآراء لا تخرج في مجملها عن ثلاث تفسيرات، يرى أولها في استخدام الشّكل المسرحي السائد في الغرب توجّهاً صحيحاً كونه نتاجاً حضارياً عالمياً كما أنّ له السّبق في اطلالته على شعوب المنطقة (أصول المسرح اليوناني-رومانية)، لذا وجب محاولة التّحاور مع المسرح العالمي الذي سار عليه الكثير من المسرحيين المغاربة عبر إعادة إنتاج مسرحيات عالمية لكبار الكتّاب بداية

¹ - العيد، ميراث، "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية"، مجلة إنسانيات مركز البحوث في الأنثروبولوجيا الاجتماعي والثقافة وهران، عدد 12 سنة 2000.

² - ينظر: علي، الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة عدد 247 الطبعة الثانية ص 473. م ن، ص ص 483-480.

من (سوفكليس) وصولاً إلى الكتاب المحدثين في سبيل إرساء جماليات خاصة بالمسرح المغربي و يؤكد في هذا الصدد الباحث المغربي "عبد المجيد شكير" على: "أنَّ عمر التجربة المسرحية جدّ قصير بالمقارنة للتجارب العالمية وقد نشأ المسرح العربي في مناخ حافل بالإشكاليات (الهوية) وظواهر (الاستعمار) الشّيء الذي جعل كلّ تناول لا ينفصل عن النقاش العام المتعلق بالهوية والتأصيل"¹، ويشير التفسير الثاني إلى الشّعائر والتقاليد والمأثورات التي تعبّر عن أشكال مسرحية مغربية عبّت بها الظاهرة المسرحية المتواترة، وظهر هذا التيار فعّالاً ومؤثراً في الستينات ومطلع السبعينات في كلّ من الجزائر والمغرب، ومن ممثليه ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة والطيب العليج وعبد الكريم برشيد والطيب صديقي، كما أنّ خصوصية المسرح العربي تجعله حافلاً بالجماليات والأسئلة النوعية في تميزها عن الجماليات المسرحية الأخرى. الرأى الثالث يتبنى مسرحاً همّه صناعة الفرجة التي تشكّل في الأصل وسيلة اتصال جماهيرية، الأمر الذي يستدعي من المسرح المغربي خلق تقاليده أثناء التجربة التي لا بد أن تصقل جوهر الظاهرة المسرحية، و يتجلى هذا في أعمال فنانيين وفرق في كلّ من الجزائر والمغرب مثل "كاتب ياسين" وعبد الكريم برشيد (الواقعية الاحتفالية)، لتبقى هذه الآراء مجتمعة على أنّ أزمة التّجديد في هذه التّجارب من فكرة الاختبار المسرحي مع الجمهور الذي من شأنه أن يقود إلى تثير لغة الاتصال الفكري والفني ويضمن التأثير والإقناع في قلب المتعة والتشويق.

تتحكم الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية التي كان لها تأثيرها البالغ على البحث في تأصيل المسرح العربي المعاصر ككل في الواقع المعبر عن حصيلة التجربة المسرحية المغربية، ومن هنا نستكمل النّظر في حاضر المسرح المغربي اليوم ثمّ ننتقل إلى شؤون التفكير الأنّي في حدود الألفية الجديدة من ظهور مخرجين ساهموا في بلورة مفهوم تأصيل التراث وقراءته بأساليب حديثة.

يتفق أغلب دارسي المسرح ومؤرخيه على أنّ البداية الحديثة للمسرح المغربي (حسب تعريف

¹ عبد المجيد، شكير، الجماليات المسرحية، التطور التاريخي والتصورات النظرية، دار الطليعة الجديدة، سورية، دمشق، ط 1، 2005، ص 73.

الدراما الغربية) كانت في منتصف القرن التاسع عشر، وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث شهدت دور العرض حينها نشاطاً ملحوظاً للفرق الفنية التي كان المسرح يمثل بعض برامجها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض، ويكون اقتباساً أو إحياء لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص¹، مصدرها الكم الضخم من الأشكال الشعبية الغزيرة و المخزون الثقافي الشفوي الذي تملكه كل من الجزائر والمغرب على مستوى الثقافات العالمية للبشرية، وبما يشكّله من صفات مشتركة بين جماليات المسرح المغربي، رغم بقاءه تحت ظلال قواعد جلبها عليه المسرح الغربي الارسطي.

المبحث الأول: التجريب وآلياته في المسرح المغربي:

1- الظاهرة المسرحية المغربية المعاصرة:

عمل المؤرخون للمسرح في المغرب العربي على اكتشاف ما يتسنى لهم من جذور موهلة في التراث العربي ينسب لهذه المنطقة، فكان بحثهم منصباً للعثور على أي أثر لمظاهر العرض أو التمثيل أو الفرجة أو الدراما في الممارسات الشعبية من احتفالات دينية وطقوس وموروثات شعبية مختلفة، أو في عرائس الغراغوز أو في حلقات الحكواتي والبراح في الأسواق والأعياد وغيرها²، ونعتقد أنّ البحث في ذلك الاتجاه ليس خصبا بقدر خصوبة الجذور التي يمكن أن يقدمها التاريخ الروماني لشعوب الضفة الجنوبية من البحر المتوسط، وما تزخر به هذه المنطقة من آثار لمسارح ما تزال شاهدة على أنّ المسرح لم يكن أبدا غريبا على هذه الديار.

يستمد المسرح تلك الأهمية من الأدوار القيّمة التي يلعبها وفق تقاليد وقواعد حفرتها الاحقاب والازمنة المبريرة فكان ومازال فنّ التّواصل مع الجماهير، صانعا بذلك شعبية واسعة وبريق لا يأفل فلا يعوزه الرّقي الذي صنّعه له القيم الثقافية والتربوية والتي هي خزان لا ينضب، يغترف منه خلال العرض.

¹ أبو النجار، السيد عطية، "المسرح في الوطن العربي عالمياً" في مجلة "المعرفة" (دمشق)، عدد 136، حزيران 1973م، ص212 وما بعدها.

² تمارا، الكسانروفا بوتنتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت 1981.

في فترات يمرّ بها المسرح يُظنّ به وصوله للتلاشي والفقد نظير غفلة العاملين فيه زمناً عن الأهداف نافيا بذلك ديمومة الوضع، ورغم ذلك تجده يندّر بالعودة في حل جديدة توطرها أساليب أكثر نجاعة وحادثة، فمثلا عقب حرب أكتوبر عام 1973، تغيّرت نظرة المسرح العربي لما كان يقدمه كونه لا يواكب الحداثة و المعاصرة، فيتغير العمل حينها بعرض ما يلائم و يواكب الراهن، و لا يختلف الوصف بالحديث عما يوقف الزمن بالتخلي عن التعود وفي المقابل مجابهة ما يحل و يقع، كان سقوط جدار برلين دليلاً على الانقلاب الذي نال التوجهات الفكرية لدى اليساريين، كتباً كانوا أو مخرجين باحثين عن مواضيع تهّم المتلقي المغربي من خلال الرجوع إلى اكتشاف المسارح العربية، وفجأة يكتشف أنّ ما تقدمه تجاوزه الزمن ولا يصلح عرضه للجماهير، فيمس عروضها التّغيير لتصل للقبول ورضى المتلقي، و كذلك الحال - بعد سقوط جدار برلين عام 1989- فالمؤلفون والمخرجون اليساريون، بحثوا لأنفسهم عن مواضيع إنسانية تُعنى بالحياة الاجتماعية للمتلقي المغربي فلا يكون لقضايا الوطن و العروبة حظٌ يذكر.

تقنيا اعتمد المسرح المغربي على التعبير الذاتي والبحث عن الجماليات الداخلية من جهة وعلى جذب انتباه المتلقي من خلال تقنيات السينوغرافيا و مسرح الجسد ومسرح الغموض* وعن التنبؤات و استشراف الآتي، فظهرت موجات جديدة تحاول التركيز على تسمية " الإنسان " بمفهومه العالمي جعلته مثار نقاشات متعددة، بين مؤيد و معارض للشكل والمنهج المسرحي الذي يريده الإنسان المغربي فيذهب للمسرح لأجله، ومن جهة أخرى استطاع المسرح المغربي في بعده الحداثي أن يؤسس مجموعة من التجارب المسرحية الفاعلة بعد أن انتهى زمن مؤسسيها الأولين، ليكتب لهذا المسرح واقع جديد بميلاد تجارب مسرحية مغربية رائدة على وفق الأساليب والمناهج الإخراجية الحديثة في مراحل متعددة من عمر هذه التجربة، في انتظار ما ستفرضه حركية التطور السريعة و المستمرة من المفاهيم الجديدة التي أمّلتها فكرة التأثر بالآخر، هذا إضافة الى أنّ دخول عامل جديد

* ذلك أن الغموض هنا هو احدى الجماليات الفنية التي يتستر المسكوت عنه تحتها، وبالتالي فهي ظاهرة صحية، تساعد على تحقيق المتعة الفنية لدى الجمهور، دون أن تغلق عنه باب النظر والتبصر فيما يقدم له. ينظر: لخضر منصوري، رسالة دكتوراه، من.

الى ساحة الفن الرابع متمثلاً في التطور التكنولوجي سيشكل معضلة أمام ما تمّ انجازه من عروض مسرحية مغربية رائدة.

أ- مفهوم التجريب المسرحي:

صاحب المسرح منذ نشأته، نزعة التجريب في أساليب التعبير، وذلك من أجل طرح أفكار جديدة بأشكال تساير المتغيرات التي تطرأ على المجتمع، ولتطوير الاتصال تجاوزاً للحدود التقليدية، ومما لا شك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المسرحيين، باكتشاف سبل وأدوات وإمكانات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني.

فيُجمع من يتنفسون مسرحاً، دارسون له أنّ المسرح في العالم العربي، بدأ بالنقل والاقْتباس، تلاها الأخذ بالتأليف، وصولاً إلى التجريب الذي شغل المؤلفين والمخرجين والنقاد والمنظرين، وكذا المشتغلين والمهتمين بعمق الحداثة والتجريب وقضاياها، وبذلك تكون نزعة التجريب مصاحبة للمسرح العربي منذ نشأته من أجل طرح أفكار وأشكال جديدة تتساقق والمتغيرات التي تطرأ على المجتمع، وكذا تجاوز الحدود التقليدية، فالناقد المسرحي الجزائري الحبيب سوالي* يقدر أنّ هذا التجديد مرده "عمق الأشكال القديمة ورتابتها وعدم قدرتها على الخروج من وعاء المسرح الأرسطي، فخصوصية المسرح الأدبية والفنية والتخيلية وبعده ظاهرة حضارية وإنسانية، تفرض عليه وتؤهله لأن يغيّر من لغته وأبنيته وخياله وتركيبته بتغيير المكان والزمان"¹، ومما لا شك فيه أنّ هذا التطور ساهم في استنبات آفاق وأدوات جديدة أمام المسرحيين مما أفرز تجارب مغايرة في مألوف المسرح النموذجي.

* الحبيب سوالي أستاذ محاضر، قسم الفنون جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.

¹ الحبيب، سوالي، "التجريب في الإخراج المسرحي الجزائري ضرورة وظيفية أم تخريب جمالي؟"، مداخلة موسومة برسم الملتقى الفكري لأيام الشارقة المسرحية الـ 33، 2024.

في هذا الخصوص، يميّز الناقد المسرحي المغربي "سعيد الناجي" بين التجريب المسرحي باعتباره مفهوما عاما وهو الذي سمح للمسرح بالحياة والاستمرار والملاذ والتطور والنشأة، وبين التجريب باعتباره أسلوبا منظّما وعملية تثوير وتفجير لثوابته في الغرب منذ أواخر القرن التاسع عشر.

إنّ الحديث عن مفهوم التجريب في الجانب المسرحي، يجعلنا لا نستثني كل من النصّ والإخراج والركح وحتى المتفرج وعليه يكون التجريب المسرحي إقصاء لذائقة جمالية مستهلكة، ومشروعا لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع المسرحي بل وتجاوزها وصولا الى العثور على آليات وعناصر جديدة في الشّكل والمضمون تلائم روح العصر، وليس ذلك بغريب مادام "الأصل الاشتقاقي لكلمة 'تجريبي' يعني الذهاب خارج، أو بعد الحدود"¹. يقول المسرحي الكبير "ريتشارد شيكنر**:

" يتجلى التّجريب المسرحي، في كلّ من الكلمة و الفعل التّمثيلي، فما يتعلق بالكلمة نجده قد أعاد الاعتبار للعرض، وقصّص من أهمية الأدبي لصالح المسرحي"²، فأعلا من شأن المخرج على حساب المؤلف إن لم يكن تأكيدا على أنّه فجر صراعا بين طرفي المسرحية (الكاتب والمخرج)، و أسبق الصورة على اللفظ والحركة على البلاغة اللغوية، أما على مستوى الفعل التمثيلي فكان التمثيل الصّامت ليسيّطر على قسم كبير من العرض المسرحي، متحكّما في جسد الممثل ليحيله إلى قدرة هائلة من التّعبير الرّامز والثّري في الوقت نفسه، يضاف الى ركيزتي المسرح اقتحام فنون أخرى في الوقت نفسه، من بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والباليه التي كان لها الاضافة و التعجيل بتوليد الجديد من جهة، و ربطه بناءً على ما مضى، لقد كان للتّجريب مفعول السّحر في استحال المسرح الى مسرح الحركة والإيماء والصورة، حتّى السّينوغرافيا باتت خطابا داخل خطابه.

¹ - معنى التجريب من كلمة المسرحي الأمريكي ريتشارد شيكنر التي ألقاها في افتتاح مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2009.
**ريتشارد شيكنر "واحد من أعلام المسرح منذ ستينيات القرن الماضي وحتى الآن، فهو أحد أهم المخرجين المعاصرين الذين فتحوا آفاقا كبيرة نحو التجريب وتغيير بعض مناهج ونظريات الإخراج في العالم، فعلى مدار مسيرته الاستثنائية والرائدة استطاع أن يجمع بين الإخراج المسرحي والتأليف والبحث العلمي في مجال المسرح إنه أحد مؤسسي دراسات الأداء. هو واضع نظريات الأداء ومُخرج مسرحي ومؤلف ورئيس تحرير مجلة (TDR) وسلسلة كتب (the Enactments) وأستاذ جامعي وأستاذ دراسات الأداء. يجمع شيكنر بين عمله بنظرية الأداء والمناهج الإبداعية المختصة بجوانب عديدة للأداء.

² - الحبيب، سولمي، م ن، ص 133.

ب- بدايات التجريب المسرحي:

نشأ التجريب عالميا كمفهوم في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كان اول ظهور للتجريب ميدانيا في الفنون (الرسم والنحت) أما كمفهوم فتاريخه يتحدد في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، جاعلا نهايات لتلك القواعد التي فرضتها المدارس الجمالية بفعل تأثير الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل، وصولا لمفهوم الدراما الحديثة التي كان اساسها البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المؤلف والسائد.

وإذا عرجنا على الصعيد العربي، فالتجريب وجد له موطأ قدم من خلال أعمال الكتاب والمخرجين العرب وقوفاً عند مخالفتهم للمسرح التقليدي.

لقد كان للتجريب من الفاعلية ما حفر لمعالمه في تاريخ المسرح المعاصر، حيث شهد المسرح العربي المعاصر عامة والمسرح المغربي خاصة انتقالات جوهرية في ميدان (التجريب)، من خلال بلورة هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجملة من النتاجات المسرحية التي قدّر لها أن تكون أنموذجاً متفرداً من حيث الصياغة التجريبية، والبحث عن الدلالات المعرفية التي يلزم المخرج بتقديم اشتغالات فاعلة على المستوى الشكلي المضاميني، لا سيما وأن صور التجريب كانت تأخذ مديات تحديثية واسعة.

لعل التجريب من السمات المميزة تأثيراً وتطوراً التي طغت على المسرح المعاصر ومعه المسرح العربي ومنه المغربي، وخاصة أنه يهتم بالمستحدث، ومن هنا تتجلى أهمية التجريب المسرحي كونه تغيير تتأثر به عقلية الكاتب المسرحي والمخرج والدراماتورج والطاقم الفني، إنه رفض للذوق الجمالي الاستهلاكي، فالهدف من كل تجربة مسرحية هو الدراسة المستمرة والواعية للوسائل الفنية التي تعتبر مرجعية للخطاب المسرحي التقليدي من أجل التغلب عليها وإيجاد أسلوب مسرحي يساعد حتماً على استبدال العناصر القديمة بجديدها.

تكمّن أهمية التجريب، كونه نقلة في ذهنية المسرحيين من الكتاب والمخرجين والتقنيين، كما أنّ هدف كل تجربة مسرحية هو البحث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطة خطاب مسرحي تقليدي، من أجل تجاوزها والعثور على منهج مسرحي يساعد بالضرورة على إحلال عناصر جديدة في الشكل والمضمون تلائم روح العصر.

لقد استحوذ التجريب ولا يزال على اهتمام الممارسين والمبدعين المسرحيين الذين ينشدون التميز، ويسعون إلى تكريس روح الابتكار والجدّة عن طريق فتح الأبواب الموصدة والحرص على اختبار آليات وأدوات التجربة المسرحية وأدواتها بشكل متواصل للحصول على الأفضل، رغبة في الارتقاء بالفعل المسرحي، وإيجاد سبل فنية جديدة تختبر ذهن المتلقي وفكره وتداعب خياله لتقحمه في التجربة المسرحية وتفتح مغاليق التواصل، بهدف السمو بالتجربة المسرحية إلى أسمى وأرقى الصور الجمالية وأرقاها.

ج-تحقيق التأصيل المسرحي:

رغم أنّ المسرح ذا أصول غربية، إلّا أنّ محاولات تأسيس مسرح عربي، استلزم البحث أولاً عن قالب أو مسرح مشابه للمسرح الإغريقي والأوروبي، لكنّه يتمتع بالخصوصية الشعبية الموروثة كشرط لإيجاد مسرح ذا هوية خاصة عبر الرجوع به إلى أشكاله الموروثة على وفق المضامين المعاصرة التي تسمح بتوظيف التراث مسرحياً، إنّ تحقيق التأصيل المنشود لمسرح عربي ضمن اطار علمي " بحثاً عن شكل مسرحي أصيل نابع من صميم الواقع الثقافي العربي، ويستمد تقنياته وآليات اشتغاله من الأشكال الشعبية، أي أنّ الأمر يتعلق بإعادة قراءة النصوص والحكايات الاحتفالية العربية"¹، حتى نتمكن من تطويعها للمسرح. فكان حال المسرح المغربي يصبّ في الاهتمام نفسه بالتطلع الى ما ذكر سلفاً تؤكّده مساعيه لاستدراك خطأ بداية تكوّنه وعرضه حينما حاول نقل أجساد المسرحيات، " ولم يستطع هذا المسرح الاستفادة من الأشكال الاحتفالية العتيقة (...) إلا في وقت جد متأخر بالنسبة لظهور الخشبة

¹ - عبد الرحمان، بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 185.

المسرحية من جديد في الوطن العربي"¹، وبنظرة متفحصة دراميا لعينات تراثية صرفه، يتأكد بلوغ مستويات مشجعة تجعل الصلّات التي تربطنا بالغرب تظهر في أضعف حالاتها.

مغاربيًا، كان المسرح على موعد مع التجريب الذي يهدف بشكل رئيس إلى إيجاد أشكال عرض وكتابة مسرحية مختلفة عن جميع القواعد المسرحية السائدة، ومتطلباته في ظلّ البحث الدائم عن شكل مسرحي ملائم للظرفية التاريخية والفنية، مشكّلا "فترة انتقال استثنائية فما أن تنتهي إلا وتعبها حالة استثنائية أخرى جديدة، حيث لا يتوقف التجريب كسنة من سنن الحفاظ على النوع"² المسرحي، فهو ضرورة فنية وحتمية درامية لا مناص منها إلا إليها، ما سينفرد هذا المسرح بعرضه التجريبي و استكشاف الدلالات المعرفية على مستوى الشكل والمضمون، مما يضطر المخرج إلى تقديم عمل فعّال، وبهذا يوسّع التجريب نطاق الحداثة، فأبى تأخر عنه وعن مستلزماته يُعرض المسرح لقطيعة تاريخية مع المسارح الأخرى وما جادت به في حقل الدراما. هذا من جانب، ومن جانب آخر سيجد هذا المسرح مع مرور الوقت فرصته للعودة إلى المنابع التراثية لاستقاء مادة درامية، و" الدعوة إلى خلق مسرح عربي جديد يحمل مقومات مسرحية عربية أصلية، وبيتعد في ذات الوقت عن مقومات المسرح الغربي"³، فكان الغوص بحثا عن أشكال قديمة قابلة للتشكيل المسرحي، وتأكيدا لحقيقة أنّ الماضي يقي من التكرار اللامجدي والذي مؤداه إلى تطور نصي وركحي، ويمتد أثره إلى التلقي / المشاهد.

2- المسرح المغاربي وحتمية التجريب.

حين أراد المسرح في المغرب العربي استدراك خطأ البداية المتمثل بنقل أجساد المسرحيات، وجد نفسه أمام خيار وحيد يكسبه الاستقلالية ويمدح فيه إنتاج فرص الابداع الخلاق، فبات لزاما عليه

¹ محمد أديب السلاوي: الاحتفالية البديل الممكن دراسة في المسرح الاحتفالي، ص 92.

² أبو الحسن، سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص 255.

³ سيّد علي، اسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي لنشر المعرفة والثقافة، 2018، ص 37.

خوض غمار العودة إلى المنابع التراثية لاستقاء مادة درامية و" الدعوة إلى خلق مسرح عربي جديد يحمل مقومات مسرحية عربية أصلية، ويبتعد في ذات الوقت عن مقومات المسرح الغربي"¹، فلايجاد أشكال قديمة قابلة للتشكيل المسرحي، توجب على رجالته الأولين توظيف التراث بنية التأصيل لمسرح عربي، هذا الأخير تراه أخذ منح عدة، حسب الأيدي الموظفة له وقدرتها الإبداعية وإحاطتها العلمية بالتراث فكان احتواء التراث وغربلته والأخذ مما هو مفيد وتحقيق الهوية بإعادة استنباته مسرحيا من خلال أخذ عينات تراثية وفحصها بمنظور درامي متأخرا لكنه أتى أخيرا وأفلح في قطع الصلة قليلا بالقالب الغربي، وكيفية توظيف التراث فكان تتبع موظفيها "بحثا عن شكل مسرحي أصيل نابع من صميم الواقع الثقافي العربي، ويستمد تقنياته وآليات اشتغاله من الأشكال الشعبية، أي أن الأمر يتعلق بإعادة قراءة النصوص والحكايات الاحتفالية العربية"² وتطويعها للمسرح وإخضاعها له بناءً، ولا يستقيم ذلك إلا بتشريح المادة التراثية والقيام بالفرز الابستمولوجي* والجمالي، فالحكايات الشعبية وشبهاتها لا تنقل الصور الجامدة إلا بعد إعادة معالجتها، كتابةً وتأقلمًا مع العصر، والمسرحي كاتباً كان أو مخرجا أوحى ممثلاً " لم يعد همّه الأساسي أن ينقل إلينا الأحداث والشخصيات التراثية بصورة فوتوغرافية كما جاءت في مصادرها التراثية، بل أصبح مهماً مزج التراث بالعصر الحاضر"³ ليتجنب ويتفادى الاختلال الزمني والموضوعاتي.

استهل المسرح المغربي وجوده بداية بالظواهر الما قبل مسرحية** والتي انعكست في طقوس شعبية واحتفالية متمثلة في الحلقة والبساط والقوال وسلطان الطلبة وغيرها من الطقوس القديمة التي

¹ - علي، إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، ص 37.

² - عبد الرحمان، بن براهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 185.

* الإبستمولوجيا وتعني نظرية المعرفة فهيئعلمنا كيف نبرر اعتقاداتنا أو ادعاءاتنا، التبرير المنطقي بوجود تلك الحقيقة التي أدعيها.

³ - سيد، علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، ص 157.

** ينظر: باتريس بافيس يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الطقوس الاحتفالية كالرقص والغناء والمرح والتعبد والعريضة والصرع وهي تنطوي على "عناصر ما قبل مسرحية" من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لقضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري.

تنظم في باطن الخيال الشعبي، ورغم ذلك وجد هذا المسرح نفسه مقيداً بالسلوكيات التي جلبها رواده نتيجة تواصلهم بالمسرح الغربي، لتكون العلبة الايطالية فضاءه المحتوم، على وفق مناهج تم تهيئتها وتقعيدها عبر الاقتباس والنقل والترجمة.

كما يمكن الإشارة الى جماليات المسرح المغاربي في كل من الجزائر والمغرب واللّتان هما صلب هذه الدراسة، كونهما تشتركان في المخزون الثقافي الشفوي وأشكاله الشعبية المتنوعة، فهما مسرح بقدر ما واجه قدره السياسي والثقافي ومحاولة تقديم اجابات حضارية، والتي فرضها المسرح بصفته فناً له قواعده الأرسطية تلتها البريختية، وبمعنى آخر فرض على المسرح المغاربي مهمات مزدوجة على الصّعيد الفنّي (البحث وتعلم القواعد الفنية التي تقتضيها الممارسة المسرحية) و هو من هذه الناحية يعتبر غائباً تماماً في تشكيل الارهاصات الاولى لهذا المسرح .

3-تأثر المسرح المغاربي بالبريختية الملحمية:

ينسب ازدهار الثقافة المسرحية عند العرب الى ابداع المسرح الملحمي، رغم أنه مسرح يمثل ظاهرة أوروبية وأنّ المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات، إلا أنّ المسرحي العربي يجد نفسه قريباً فكرياً من مفاهيمه ورؤاه التاريخية ووعيه الجدلي لهذه المفاهيم، والمسرح الملحمي الذي وجد في طريقه اضافة الى التأليف وتغيير أسلوب بناء المسرحية ومعالجة مضامين جديدة فيها، شمل كل مقومات العرض المسرحي والأسلوب، الأمر الذي أدى إلى تأليف نظرية جديدة هي نظرية المسرح الملحمي، ليكون حسب هدف الفنّ المسرحي التعليم، وذلك إما عن طريق البنية الفنية للعمل المسرحي أو بنية الحوادث والحوار.

تتمثل المهمة الأساسية للمسرح البريختي في طبيعة الحكاية التي تدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث أمامه والحكم عليه من خلال بثّ المعنى عبر عمليات "التماسف" *La distanciation**

* التماسف Distanciation آلية دراماتورية تخلق المسافة المزدوجة بين المؤدي والشخصية والموضوع والمتلقي. تحد من التقمص تشخيصاً، وتوظف عملية التغريب التي تجعل الموضوع غريباً غير مألوف لدى المتفرج، لتضمن عدم الاندماج الوجداني الكلي أو تعطيل اليقظة الذهنية والنقدية والتوقعات العقلية للمتلقي.

التي تعدّ أهم الآليات لوصف الطريقة التي تحدّد معادلة وظيفة الممثل والمخرج والمتفرج، فهي تعني " جعل مسافة زمنية وافتراضية بين الممثل وجمهوره بحسب نظرية برتولت بريخت Bertolt Brecht الشهيرة"¹، وهو الذي أكد في كثير من أعماله أنّ المهم ليس تفسير العالم بل تغييره، لذا لم تعد وظيفة المسرح التّصغير كما كان في السّابق بل التحريض والتغيير. كما أنّها ترتبط بمفهوم التّصور والأداء، بأكمله، الذي يعيد النظر جذريا في الدراما الأرسطوية بتحديد حالة الخطاب والبناء الدرامي والأداء، وإنتاج الحدث المسرحي واستقباله، وذلك باستحداث آليات وكيفيات تشكيل قدرة المؤدي على تحديد العلاقات الاجتماعية والاستراتيجيات وكيفية الإشارة إلى أصول الفئة والمجموعة، ووضع قضايا الناس وأشكال الصّراع، بذلك لا يبقى الممثل والمتلقي في وضعيات الغموض والوهم من خلال تحويل الدراما عن الوظائف المفاهيمية والميتافيزيقية ومن الوظيفة الغرائزية والنفسية إلى الوظائف الاجتماعية والأيدولوجية.

كما يسمح اختيار الشكل الملحمي بتوظيف اللوحات المشهدية والسردية المستعارة من النظرية البريختية بالمرور تدريجيا من الكتابة الجماعية التي عزّزت ظاهرة المشاركة وتسمح بالأرضية التي تفضي إلى الحوار ومناقشة القضايا المجتمعية والثقافية والمسرحية.

يُجمع الدّارسون أنّ حضور الكثير من الأشكال والممارسات على الساحة المغاربية، والتي تحتوي على الكثير من العناصر الملحمية مثل: الطقوس والأغاني الدينية، والرقصات الصوفية الفردية والجماعية... هيأت الجمهور المغاربي لاستيعاب ظاهرة المسرح الملحمي، كما أنّ ملاحظته تمّ رصدها في الراوي أو الحكواتي أو القوّال الذي يسرد وقائع تاريخية أو أسطورية.

يتعلق ظهور شريحة من المثقفين مؤلفين ومسرحيين عرب، بهزيمة حزيران 1967، الأمر الذي تولّد عنه صحوة ضمائر النّخب نتيجة تأثرهم بالمسرح السياسي والمسرح الملحمي، فكانت كتاباتهم،

¹ باتريس، بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف. خطّار، مراجعة نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2015م، ص10.

مسرحيات تكشف طبيعة المشاكل الاجتماعية والسياسية التي تعاني منها مجتمعاتهم مما أدى إلى تشكّل ملامح عرض مسرحي عربي بتأثير ملحمي، ليكون الشرارة التي ألهبت الكثير من العروض العربية التي تنهل من المفاهيم الملحمية سواء ذلك بداية بالكتابة وصولاً إلى رسم معالم الفكر الإخراجي لصورة العرض المسرحي، وهذا ما تجسّده مسرحيات عبد الكريم برشيد، وغيره من المسرحيين العرب على مستوى الكتابة العربية المعاصرة.

فمثلاً في الجزائر، نجد أنّ البريختية وجدت الحقائق التاريخية والتقاطع الأيديولوجي وبنية الثقافة الشفاهية ذاتها، ما عجل بتبني نهجها لدى المسرحيين مترجمين ذلك بلجوئهم إلى تكييف النصوص التي تتناول المشاكل المتعلقة بالخطاب السياسي وبناء مجتمع اشتراكي حيث سيطرت النصوص البريختية في البداية المترجمة منها أو المعدلة أو المقتبسة أو المستوحاة شكلاً على المسرح مع ولد عبد الرحمن كاكي، وكاتب ياسين، وعبد القادر علولة، وغيرهم من الهواة والمحترفين، لتكون ممارستهم بالاشتغال على عدد من العناصر الجمالية والتقنية والسند الأيديولوجي، تنفيذاً لتجاربيهم بمقاربات نظرية وتطبيقية نوعية متفاوتة، تتأرجح بين التناول الآلي والاستنساخ أو التناول النقدي ومحاولة التّجاوز كما هو الحال في تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في تكييفه لنصوص مترجمة، ساعياً إلى الاتصال المباشر مع الجماهير من خلال التجريب على اللغوي والأدائي و الفرجوي والفضائي، غير أن سوء الترجمة أو التكييف إلى اللغة الشفاهية، غالباً ما تميز باختلالات شوهدت بعض النصوص البريختية، وأفقدت طابعها الأيديولوجي ومعالمها الجمالية الأساسية، بسبب تداخل المرجعيات الدراماتوجية، حيث ظهرت القطع المترجمة أو المعدلة من نصوص بريخت لا تتوافق مع الخطاب الشعري والفلسفي والأيديولوجي للمؤلف، وقلّت بشكل كبير من نطاق الحالات الجمالية حتى على المستوى السردى*، يرى أحمد شنيقي أنّ " اشتغال ولد عبد الرحمن كاكي على النصوص البريختية

* يتميز وضع البناء الدرامي البريختي بفواصل متتالية ويعمل كسلسلة من الروايات الدقيقة غالباً ما يفسح المجال لبنية خطية تشوه الخطاب المسرحي الأولي، ويختفي البعد الشعري، لصالح النسخ والتماثل الاعتباطي الذي يمنع تنفيذ المواقف الملحمية.

بأسلوبين سرديين مختلفين يمزج بين الأسلوب البريختي وأساليب شعرية الأدب الشفهي، وعلى الرغم من إتقانه للتقنيات الإخراجية لمسرح بريخت، فإنّ هذه العملية التوفيقية لمنظورين دراميين مختلفين لم تبلغ مداها الإبداعي بإهمالها المرجعيات الأسطورية والفلسفية والإيديولوجية والجمالية، بسبب الاستتساخ الآلي، مما أثر في تجارب بعض الفرق المسرحية الهاوية للمقاربات البريختية¹.

أما بخصوص عبد القادر علولة فقد كان شديد التأثر بالمسرح الملحمي بجميع تقنياته تأليفاً، وضمن المرجعية البريختية تحقيقاً لاستقلالية الخطاب الشفهي شكلاً ومضموناً من ناحية، وإخراجاً يؤسس لمنظور مسرحي يقوم على التراث الشعبي وتراكم التجارب المسرحية السابقة وإعادة تكييفها.

فتح "علولة" المجال للتجريب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، في محاولة منه للخروج عن قوانين المسرح التقليدية، وجرأةً منه لإجراء فعل التغيير على الشكل و المضمون شاملاً بداية بالكتابة، ليضمّ المتفرج و الممثل و المكان و الزمان، لقد ساهمت المكونات الثقافية لدى علولة بتوجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا الهامة، متبنياً الفكر الاشتراكي العلمي ومتأثراً ببريخت* كما أسلفنا، معمّقا رؤيته لجماليات التراث الجزائري، فكان هاجسه البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية، جاعلاً مسرحياته عروضاً فاضحة للقمع و الظلم، في المقابل تحقّق الرسالة المسرحية بين المرسل والمتلقي هدفها أنيا في الجمهور.

أمّا المغرب، فقد أحصى العديد من الأعمال و التجارب المسرحية الرائدة التي جعلت من الاتجاه الملحمي مرجعية، فكان أبرزها أعمال المؤلف/المخرج /الممثل الطيّب الصديقي إضافة الى المبدع

¹ –Abdelkader Djeghloul, éléments d'histoire culturelle algérienne, Alger, E.N.A.L, 1984, p. 124.

* بريخت، برتولد، Bertolt Brecht (1956-1898) دراماتورج وشاعر وكاتب سيناريو ومخرج ألماني وناقد أدبي، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كان عضواً في أكاديمية الفنون في برلين، من أعماله البارزة: دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة وأولادها، بعل، حياة ادوارد الثاني، طبول في الليل، الرجل هو الرجل الانسان الطيب في ستشوان مؤسس المسرح الملحمي الذي يقوم على تكتيك التغريب والذي يسعى الى هدم الجدار الرابع. ينظر أكثر شكري عبد الوهاب الاخراج المسرحي دراسة في الصورة المرئية، م س، ص 93.

عبد الكريم برشيد المسرحية، لتتمكن أبرز هذه النماذج من تمثيل هذا الاتجاه، فدعوة برشيد إلى تأسيس مسرح عربي مغربي، يدعمها الإنطلاق من بيئة مغربية محلية تجسيدا لأمال وآلام المجتمع المغربي الذي يعيش فيه بمختلف طبقاته، سواء على مستوى المضمون، حيث دعم برشيد المسرح المغربي بالعديد من المواضيع الهادئة المستوحاة من مصادر مختلفة تراثية وشعبية أو على مستوى الشكل من خلال دعوته المستمرة لإقامة مسرح مغربي احتفالي ينهل من الذاكرة الشعبية التراثية، أما تجربة المغربي الطيب الصديقي فكانت في الوصول إلى العرض الشعبي مستفيدا من المفاهيم الملحمية و التي توصف بالزائدة، من خلال تكييف المفاهيم الملحمية مع التذوق الجمالي والفكري للجمهور العربي بغية المساهمة في تغيير مفاهيمه، كما ينسب للصديقي دعوته إلى تحرير العرض المسرحي من أطر القوانين وإحياء الأشكال التراثية القديمة، فوظف التراث العربي توظيفات مختلفة استتطقت الحدث التاريخي وامتداده في الذاكرة الجماعية في عصرنا الحاضر.

لقد أثرى الصديقي نصوصه المسرحية بمصادر تراثية في المسرح العربي متأثرا بتجربة بريخت الذي اعتمد في مسرحياته على كثير من التراث والآثار، فشملت حكايات السير والغزوات، المقاومة الوطنية، التاريخ للتحويلات الاجتماعية والثقافية والسياسية ومفارقاتها، فاتخذ الحلقة الشعبية توسيلا فعلا، كونها تعدّ خزانا حيا للتراث الثقافي والأدبي واللساني والفني المتجدد بين الماضي والحاضر، مشكلةً فضاءً تفاعلياً بين العرض والجمهور، تختار زمنها ومكانها وعفوية اختيار مادتها ومضامينها وألوانها، تملئها عمليات استلهام وامتلاك أسرار المتلقي وتوقعاته من خلال التجوال والتنقل المكاني والثقافي والسوسيولوجي، الهدف منه تغيير الحاضر وبناء المستقبل.

المبحث الثاني: التجربة المسرحية الجزائرية:

تشكّلت ارهاصات المسرح الجزائري الأولى من حيث تواجده الفني والجمالي، ضمن سياق الأسئلة الاجتماعية والسياسية، أي أنّ هذا المسرح المسمى جزائريا، جاء نتيجة ظروف تاريخية خاصة، بمعنى آخر أنّ ولادة هذا المسرح، برّرت ظروف وجماليات شفوية، من جهة، وضرورات سياسية وقومية كرد

فعل للنزعة الاستعمارية من جهة أخرى والتي كان لها الأثر البالغ والمحفّز في بروز هذا المسرح وعناصره المرافقة له.

ترعرع المسرح الجزائري، في ظل حالة استعمارية كاملة، كانت قدرًا محتوماً، فناله ما نال باقي المسارح المغاربية كونه لا يختلف عنهم من حيث الخصائص الكبرى على مستوى ظروف النشأة الاجتماعية والسياسية والثقافية الأصيلة وصولاً الى تأثرها بالعقلية الاستعمارية بتوظيف المنظومة الثقافية الاستعمارية التي تمتلكها كي تغرس مسرحها المستمد من ثقافتها البرجوازية وامتدادها التاريخي للثقافة المسرحية والتي تخدم وجودها الاستعماري والاستيطاني، فرغم التقييد و فرض الأمر الواقع لطول الفترة، لم يفقد المسرح جزائريته نتيجة ظروف تاريخية خاصة، بررته لنا ضرورات سياسية وقومية كرد فعلٍ لنزعة استعمارية كان لها الأثر البالغ والمحفّز في بروز هذا المسرح وعناصره المرافقة له.

انطلق المسرح الجزائري منذ ظهوره و حتى السنوات الأخيرة ابحارا ضد التيار واستحضارا للحظة تحطم الوهمية بين العقل والمشاعر، فنحن حينما نحدّد شروط الفعل المسرحي داخل حقله الجمالي فإننا نحددها عن طريق تشكيل مادته الدرامية أولاً ومدى استيعاب هذا المدى الدرامي للشروط الموضوعية المتحكمة فيه ككلمة موجهة ذات ابعاد معرفية ودلالية، فكانت الأشكال الأولى لهذا المسرح لا تعدو كونها اسكاتشات اجتماعية تقال وتمثّل بشكل عفوي في فضاء المقهى، وهو الفضاء والمنتفس الاجتماعي اليتيم، في تعبير عن الحالات الاجتماعية والنفسية والجزائرية وفي هذا الصدد نجد مثلاً " اسكاتشات رشيد القسنطيني" التي تعد تجارب اجتماعية تقترب الى جماليات المسرح، خاصة المسرح الذي يُنسب الى عالم المقاومة السياسية، كما أنّها نموذج من نماذج الشفويات الأولى والتي تقترب نوعاً ما من الدراما الاجتماعية، بحيث تُعرفنا نصوصه عن نمط العلاقات الاجتماعية والثقافية التي كان عليها الشعب الجزائري وحدود ثقافته الشفوية والخرافية والشعبية، لنخلص أنّها إرهابات تتركز في زاوية محدّدة.

توصف كل الأشكال الاجتماعية والمتجذرة في بنية الثقافة الشفوية الجزائرية عموماً، بالاحتفالية التي أثرت ثقافة مسرحية متأصلة، فكل ما له علاقة بفن المسرح ك (التوزيع والحلقة والمداح)، يمكن الاعتماد عليه في اخراج عناصر فنية مسرحية، بحيث تعطي المسرح الجزائري هويته الجمالية، ومن جهة أخرى فإن البدايات الأولى للمسرح الجزائري كانت مع زيارة " فرقة جورج ابيض " إلى الجزائر سنة 1861م، وقد عرض مسرحيتين (صلاح الدين الايوبي، وثارث العرب)، إلا أن هذه الزيارة المسرحية لم يكتب لها نجاح تجربتها لاعتبارات ثقافية، كجهل المجتمع الجزائري لتقاليد فن المسرح الحديث، إضافة إلى عدم فهم الجمهور لغة العرض المسرحي (اللغة العربية الفصحى) نظراً لصعوبتها، كما سنشهد تكرر هذا التبرير كثيراً مع تجارب مسرحية عديدة، كعرض فرقة جمعية الآداب والتمثيل لأول عمل لها بعنوان (الشفاء بعد العناء) 1921، ومسرحية (خديمة الغرام) سنة 1922، وعموماً تمثل اشكاليات التلقي المسرحي عند الجمهور، أهم أسباب فشل تلك العروض، كما أعاد بعض الدارسين هذا الإعراض من الجمهور الجزائري إلى أسباب عقائدية، حيث كان الشعب الجزائري يتوجس خيفة من كل ما يأتي من الغرب فيستهجنه ولعله شكك في تلك الفرقة التي يحمل رئيسها والممثل الأول في مسرحياتها اسماً اجنبياً¹.

بعد استقلال الجزائر وبالضبط بعد فترة الثمانينات، بدأ المسرح الجزائري مسرحاً في مرحلة تختزل فيه معاناة الإنسان وحاضره، من أجل طرح رؤية مستقبلية، فكونه ينطلق من جذور الواقع الاجتماعي، إلا أنه مسرح يحاول أن يبدو مسؤولاً بالكلمة والحركة، متعدد الدلالات الأدبية والفنية المتطلعة إلى التمرد على رواسب الماضي.

1- التجريب في المسرح الجزائري: لم يكن لدى المسرح الجزائري في تجربته الفنية ذلك التراكم الذي يستدعي العمل والتفكير في شأن مستقبل المسرح الجزائري وفق هذا المنحى رغبةً في التجديد

¹ - سعد الدين، بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ص 30. انظر: صورية، غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه، في الادب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، سد، 2013/2012.

والتميز، لذا تزامنت لديه عملية البناء والتأسيس مع عملية التجديد والتجريب، فقد وجد المسرحيون الجزائريون أنفسهم في زمن البداية وزمن التجريب في الآن نفسه، "ولم يكن بوسع التجريب أن يكون فعلا مؤثرا نظرا لغياب التراكم المسرحي كما أسلفنا، لهذا كان التجريب تأسيسيا، وبذلك فقد معناه الحقيقي كفعل ثوري تمردى على قواعد سابقة"¹، و مراعاة للمسرح الجزائري فإنه حتما لا يخلو من بذور التجريب الحقيقية التي تقوم في جوهرها على التقويض والهدم لأجل البناء والتجاوز والتخطي للمفاهيم القارة والجاهزة ليبحت عن أفاق جديدة للمسرح تأخذ بالشرط التاريخي والحضاري وتتطلق من واقع الأمة لتعود إليه ولعل أهم التجارب المسرحية التجريبية في الجزائر تلك التي قادها ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة تحت مسمى مسرح الحلقة" وقد "أفرزت (..) أعمالا مسرحية مميزة كانت ثمرة بحث ودراسات معمقة منها رائعة "القراب والصالحين"، وثلاثية "الأقوال" و"الأجواد" و اللثام..."²، وهنا لن نسترسل في الحديث عن التجريب في المسرح الجزائري ككل، لكننا سنتحدث عنه من خلال تجربة المسرحي عبد القادر علولة.

اعتمدت المسرحيات التأسيسية الملامح التراثية ليتأكد لدى دارسي المسرح مرافقتها ومساهمتها في بناء ما يعرف بالأحداث وصولا الى البناء التجريبي للعروض المسرحية على قاعدة الموروث الثقافي، فالمسرح الجزائري اقتبس من التراث وكان السباق مغاربيا³ في بداية محتشمة، فأطل المسرح الشعبي من نافذة شخصيات المسرحيات (بوجميلين، بوعقلين، زعيك، معيط...) زيادة على مسرحة المواقف الشعبية وإسقاطها على الحالية كالزواج والعلاقات الاجتماعية وغيرها⁴، فكان يميل إليه وإلى أسلوبه، فيرى فيه جذوره، وتعت هذا القالب المسرحي التراثي بمسرح "الحلقة" الذي يصبو إلى مشاركة المتفرج دون أن يكون الممثل في حِلِّ مما يسند له، فاللعبة المسرحية لأساسها الدائم حضور فاعل لطاقة الممثل الحركية والصوتية في الآن نفسه، "منذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينيات من القرن

¹ - الناجي، سعيد، قلق المسرح العربي، منشورات دار ما بعد الحداثة ط 1، فاس، 2004، ص 26.

² - كام، الشيرازي، اهتمام بتحديث مسرح الحلقة في الجزائر، 2009 مقال إلكتروني نقلا عن موقع إيلاف: www.elaph.com

³ - تمارا، الكسندروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 201.

⁴ - إدريس، قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ص 70.

العشرين لتبرز من جديد على يد كاكي ثم علولة الذي واصل البحث فيه وتطويره ليصبح شكلا قائما ويكسب جمهوره الذي يتذوقه¹، تعمل في اشتغال كبير على جسد الممثل أثناء العرض فكل حركة هي علامة أو مجموع علامات تؤدي إلى فهم ظاهري وآخر عميق مؤول، أما اللغة وجمالياتها يتكفل بها القوال أو المداح وتوكل له الوظيفة التفاعلية الاتصالية وشد المشاهد للمشاهد من بداية العرض إلى نهايته، ولا بد من توفره على القوة الصوتية والتعبيرية والحركة الموحية الموافقة للمقام الدرامي، وبتحاد حركات جسد الممثل والأيقونات التي يصدرها مع ملفوظات القوال يتشكل مسرح الحلقة مع سينوغرافيا بسيطة لعلولة وكاكي، مترجمة بذلك توجهًا مسرحيًا جزائريًا للحلقة، ليتكرر المشهد و المنظومة المسرحية في المغرب أيضًا كما سنشهد.

2-الإخراج المسرحي الجزائري في الألفية الثالثة:

شهد المسرح الجزائري في حقب مضت نموًا محسوسًا دعمته شهادات نقاده، فحين نخرج على شقّه العملي (العرض) التقني منه ورأسًا مسألة حضور "الإخراج"، يتأكد لنا غيابه عكس المسرح المكتوب، حيث كان حظّ المسرح الجزائري يظهر بإسقاطه على مجالات دون غيرها كالتاريخي والموضوعاتي أي يقوم بدور الوظيفة التاريخية من حيث اشتغاله على التاريخ وانشغالات المجتمع مجسدة في الواقع الاجتماعي.

فلم يحظ موضوع الإخراج باهتمام رواد المسرح الجزائري إلا في وقت متأخر من تواجد ذلك المسرح في الحياة العامة للشعب فكان له أن يتواتر وصولًا إلى إشرافه على بناء العرض كله. بدايةً سنجد أنفسنا أمام رأيين متناقضين يمثلان حقيقة وجود الإخراج و المخرج في تلك الفترة، فمن قراءتنا لتصريحات "باشطارزي" و "علالو" و هما ما هما في ميداننا هذا، كونهما يعدّان من مصادر وآباء الحركة المسرحية الجزائرية، نصل إلى واقع مفاده تجاوز أي حديث عن المكانة التي حظي بها الإخراج في المسرح الجزائري من ناحية الأشكال في وجوده من عدمه كحرفة أو تقنية، أما حين نخرج

¹ - أحمد، بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 260.

على شخصية ممثلة في "أرليث روث" ولها من المصادقية ما يؤهلها للاعتراف بأن للمسرحيين الجزائريين في فترة ما قبل الاستقلال، مجهود في ميدان الإخراج والتّمثيل قيمة كبيرة الا أنّها أغفلت حقيقة مفادها أنّ ذلك لم يحمل معه الشّروط الجمالية للإخراج التي سادت الفترة نفسها، فكان العمل بالإخراج قبل تأميم المسرح يقتصر على تكفل مدير الفرقة بمهام الاشراف، لينظم لنا عرضًا دون الاشارة للمخرج او حتى مهامه، كون الإخراج تخصّصًا فنيًا، كما أنّ العروض في الغالب عبارة عن مناسبات تنفّذ في وقت قصير والتي كانت تستعين الى حدّ ما بنفس المعدات المسرحية.

فيما يتعلق بالمخرج دائما، يرى "عبد القادر علولة" أنّ وظيفة المخرج كما مورست و تمارس في أوروبا بالمعنى الحقيقي للكلمة، مرتبطة بتأسيس المسرح الجزائري، فظهوره تزامن مع تأميم المسرح ابتداءً من سنة 1968 وهو رأيٌ تكوّنت معالمه في أحد الحوارات مطلع الثمانينات، ففي تعقيبه بوجود "الإخراج" من عدمه، أشار علولة الى أنّهم كانوا لا يحملون تصوّرًا دقيقًا للإخراج، واستند الى أنّ الشائع في الممارسات المسرحية على مستوى اعداد العرض، كان لا يأخذ الا يومين أو ثلاثة أيام، و بديكورات وبملايس كانت موجودة مسبقًا بالمسرح البلدي، ليرفق العرض بعرضٍ للمنوعات، وكل هذا يحسبه ضمن العوامل التي أرجأت الاهتمام بفنّ المسرح وعطلت من وثبته المنتظرة.

جلب تأميم المسرح في الجزائر العديد من التغييرات التي سيكون لها شأن كبير مستقبلا في رسم الصورة النهائي له، أبرزها التأكد من وجودٍ حقيقي للإخراج، لتعرف هذه المرحلة عمومًا اهتمامًا حقيقيا بقضايا المسرح وتنظيمه وفي هذا الوقت بالذات تظهر شخصية المخرج، كما اعتُمد تطبيق تصورات العمل الأكثر عقلانية وتمييزا بدءًا من منفذ الديكور الذي غالبا ما تنسّق الإيماءات، التّنقلات و الحركات، خدمة للديكور الذي يوضع تحت النّصرف، دون اغفالٍ لمجهود مصمّم الملابس ومهندس الإضاءة،... كلّ ذلك يتجسّد في تجربة الفرقة الفنية الوطنية إبان الثّورة التحريرية في تونس، كما كانت هناك جهود ومحاولات تراعي جانب الإخراج هنا وهناك، فكان ميدان طرح الأسئلة مغايرا تماما، إلّا أنّه لم يأخذنا العمل بما سلف ذكره وصولا الى التّحدث عن الإخراج في الجزائر لمعناه الاصطلاحي في ذلك الزمن.

وتزامناً مع مرافقة التّجديد، تحصى أعمال احترافية لمسرحيات مثل "ترويض الشرسة" لـ"شكسبير" و "وردة حمراء لأجلي" و"دائرة الطباشير القوقازية" لـ"بريخت برتولد"، كما تمّ تصنيفه بالعمل الإخراجي المتطور وفق الطريقة الأكاديمية الكلاسيكية للإخراج، استمر ذلك الى غاية 1973/1972م، لتعتمد بعدها اللامركزية، فانطلاقاً من هذه الفترة أعيد النظر في الإخراج وفي تنسيق المسرحية، مثلها في ذلك مثل جوانب فنية أخرى.

احتلّ المنهج البريختي أهمية كبيرة بين المخرجين الجزائريين، نظراً لكونه يُبنى على جملة من الطروحات والإيديولوجية التي تتناسب مع الطابع المحلي للمجتمع الجزائري، كونه منهج ذا طابع سياسي ملحمي جعله يخدم رؤى المخرجين الجزائريين في تلك الفترة، كانوا يولون أهمية كبيرة للتعبير عن الثورة التحريرية، وهكذا لاقى المنهج الملحمي "رواجاً شديداً في الجزائر، فحاول العديد من المسرحيين تمثله نظراً لتمييزه بجملة من الخصائص الفنية والطروحات الإيديولوجية التي تناسب طبيعة المجتمع الجزائري في فترة من فتراته، وتستجيب لطموحات الطبقة العاملة منه بخاصة، وهي التي أولاهـا "بريخت" عنايته الفائقة، فجعل مسرحه ناطقاً بلسانها، على اعتبار أنّ هذا المسرح يتطلب بالإضافة إلى مستوى تكتيكي معين، حركة اجتماعية قوية لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرة، وحلّها حلاً أفضل حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضد جميع الاتجاهات المعاكسة"¹.

ترجع المكانة التي بُعث فيها هذا المنهج رافداً مهماً من روافد المسرحية الجزائرية، الى شيوع الاعتقاد بأنّ "إضفاء صفة الملحمية على عمل مسرحي ما يعفي المؤلف من التقيد بأصول الحكبة الدرامية، كما يُعفى المخرج والممثل من مشقّة بناء العرض المسرحي المترابط المقنع"²، دون اغفال الصّفة السياسية التي حازها "بريخت" نفسه، فلم يقتصر تأثير المنهج البريختي على ميدان بعينه، بل

¹ - نادية، موات، ملامح التمثيل الملحمي في عرض الشهداء يعودون هذا الأسبوع إخراج زباني شريف مجلة العلوم الإنسانية العدد 47 جوان 2017 المجلد، أ، ص 60.

² - رشيد، ياسين: دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، منشورات، دمشق، 2000، ص 134.

إنه شكّل عند المتتبعين زلزلا شمل الكتابة والتمثيل والإخراج، ليكون هذا التيار بمثابة الهواء الذي يتنفسه مسرحنا، بداية من المخرج "كاكي ولد عبد الرحمان" الذي كان من أبرز الموظفين المحترفين لأسلوب المخرج العالمي بريخت الى جانب "عبد القادر علولة"، و"زياني الشريف عياد"، و"محمد بن قطاف"، وفي الوقت نفسه لا يعني هذا أنّ لا أثر لغيره من التيارات والتجارب المسرحية العالمية، إلا أنّ للمنهج البريختي الملحمي من خصوصية مشتركة مع المسرح الجزائري وعلى رأسها سمة الثورية، جعلت المسرحيين الجزائريين المشبّعين بالقيم الثورية يجدون ضالتهم فيه.

بعد أن اكتشف الجيل الجديد من المخرجين "بريخت" في ثقافتهم قبل أن يجدوه في نصوصهم من خلال تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي، أصبح يعرف ما يفعله، مما جعل المسرح الملحمي يتطور بسرعة، متاغما مع موجتي التجريب والتجديد التي رافقت الثقافة العربية في الستينات ومع موجة التحديث السياسي التي وجدت في المسرحية الشعبية ذلك البعد الثقافي الذي تريد توصيله للناس، فمن خلال المسرحية العربية والكلاسيكية والتاريخية التي كانت في مواجهة نكسات وقمع حريات الشعوب، ستجد أنّ الشكّل الفنّي قد جعل من المؤلف ينتقل زمنيا بين مراحل متباعدة كي يتعلم فكرته، وأمّكن المخرج أن يرى في حرية الشكل مجالا لاستيعاب حركات وأفعال الممثلين، كما أسهم في تكوين حرية واسعة للممثل من خلال انفتاحه على اللوحات والمشاهد بدلا من بنية الفصول الصارمة، ولم يستثن الجمهور في جعله ايجابيا يشارك ويشترك في الحوار¹، بعدما كان غارقا في سلبيته.

وجد المخرجون الجزائريون في القواعد التي بني عليها منهج بريخت الملحمي سبيلا للتطور على مستوى الإخراج والتمثيل دون اغفال التغيير الذي حصل للمتلقّي بمشاركته في العرض المسرحي، ليرتكز عملهم على البعد الثقافي الذي يخدم توجههم المسرحي الشعبي في بعده السياسي الذي تريد

¹ ياسين، النصير، الحداثة في المسرح أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية دمشق، 2010، ص 76.

إيصاله للناس بالعروض الجزائرية، فكانت أهم تجربة إخراجية ضمن هذه التجارب المسرحية الحداثية تجربة عبد القادر علولة التي تزامنت مع سنوات الثمانين والتسعين من القرن الماضي، جمع علولة خلالها بين المنهج البريختي والمنهج الواقعي الستانسلافسكي - من خلال مسرح "القول" الذي كان مسرحاً احتفالياً وملحمياً بالدرجة الأولى يجمع بين الأصالة والمعاصرة - فاعتمد على المنهج الأول من خلال التعبير الملحمي المعبر عن الحياة السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري، وكان العمل بالمنهج الواقعي النفسي معتمداً فيه على التجسيد والتدريب والإعداد.

لم يعمر الوضع طويلاً، فمع منتصف الثمانينيات، ستهب رياح التجديد في انفتاح واضح على الاتجاهات المسرحية الأخرى لينتج المسرح الجزائري مسرحيات يغلب عليها الطابع الاجتماعي، "غير أنّ المشكل انحصر في انعدام النصّ الذي يقوم على أسس درامية، وهذا ما جعل الحركة المسرحية في الجزائر تتسم بالسطحية والارتجالية، لأن الممثل هو الذي يقوم بكتابة النصّ المسرحي وتمثيله على خشبة المسرح في الوقت نفسه وهذا شيء غير معقول"¹.

لم تقتصر التجارب المسرحية الإخراجية في الجزائر على المنهج البريختي وإنما تجاوزت ذلك إلى مناهج مختلفة كالمناهج الواقعية النفسية الذي تواجد منذ البدايات الأولى للمسرح، حيث ظهرت تجارب مسرحية هاوية اتخذت من الاتجاه الواقعي التقني أسلوباً لها نذكر على سبيل المثال لا الحصر فرقة "ترشيح المعلمين" بباتنة التي قدمت مسرحية بعنوان "سقوط غرناطة"، إضافة إلى رصد عدة مسرحيات، لها بعض السمات الجادة في تكوين الممثل على النهج المذكور، كمسرحية "الريح والمربوح" من إنتاج فرقة المسرح البودواوي عام 1990، حيث تدور أحداث المسرحية في حي شعبي، وتعالج مشكلة اجتماعية (الظلم)، وقد اعتمدت على بعض أسس ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي"²، إنّ اعتماد أسس وقواعد ستانسلافسكي في إخراج بعض العروض المسرحية يؤكد أنه أغلب المخرجين

¹ - الحبيب، سولمي، تيار الواقعية النفسية في تجربة المسرح الجزائري، قراءات في المسرح الجزائري، مخبر البحث/: ارشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد، ص 203.

² - الحبيب، سولمي، ن م، ص ص 202.203.

المعاصرين فـ "لا تخلو أية عملية مسرحية في العالم من بعض بذور هذا الاتجاه الإخراجي المسرحي وخاصة على مستوى التمثيل، والعملية المسرحية في الجزائر بدأت من الواقع كتابة وتمثيلا وامتازت في مرحلتها الأولى ببروز فنانيين حاولوا تقديم مسرحيات واقعية تهتم بقضايا المجتمع إذ يمكن اعتبار مسرحية "جحا" من أشهر أعمال تلك الفترة، وهي مسرحية كتبها (علالو) بلغة عامية آخذًا في حسابه الجمهور الذي لم يكن على مستوى ثقافي يؤهله لفهم المسرحيات باللغة الفصحى حيث جاءت هذه المسرحية في طابع كوميدي، كما ورد في كتب التاريخ للمسرح الجزائري، وبالرغم من أنها كانت مسرحية تعري الواقع الجزائري المعاش في تلك الفترة إلا أنّ التقنيات التي استعملت في إخراجها لم تكن بمستوى مدرسة ستانسلافسكي التي تخوض في أعماق الشخصية، وتحاول أن تبرز الجانب النفسي منها وهذا راجع ربما لكون مسيرينا في تلك الفترة لم تكن لهم دراية كافية بأساليب الإخراج المسرحي كمناهج وتيارات مثلما هو الحال آنذاك في أوروبا، ولهذا يمكن تصنيف أعمال تلك الفترة في خانة الواقعية الاجتماعية"¹.

اقتصرت عروض بداية الفنّ المسرحي في الجزائر على محاكاة الحياة الواقعية، من هنا يتضح أن أغلب أسس الإخراج والتمثيل في منهج ستانسلافسكي تجدها في الأداء التمثيلي بشكل عفوي دون تخطيط أو تدريب، ولعل السبب في هذا كون الممثلين يعبرون عن واقع معيشي.

فربما تكون البدايات الأولى للتجربة المسرحية لم تلق أهمية إلا أنه مع الفترة الثمانينات والتسعينات وما بعدها ستبرز مجموعة من المخرجين الجزائريين الذين سعوا إلى التغيير والتجديد، فقدموا تجارب مسرحية مختلفة، ومن بين رواد ومخرجي المسرح الجزائري إضافة إلى كافي الذي كتب مسرحياته وفق رؤية إخراجية مسبقة لها والمخرج عبد القادر علولة، سنجد كلّ من زياني الشريف ومحمد بن قطاف، أما من المخرجين المعاصرين فالقائمة تطول بذكرهم، نجد: المخرج الربيع قشي، محمد شرشال، شوقي بوزيد، لخضر منصوري، حميدة آيت الحاج. صونيا، فوزية آيت الحاج، أحمد

¹ - لخضر، منصوري، فتحة الزاوي وآخرون، قراءات في المسرح الجزائري، م س، ص 201، 202.

رزاق... الخ، أنهم شباب تنبوا هذا الفن وأخذوا على عاتقهم احياؤه عبر ترسيخه واعادة بريقه المفقود، بالاستفادة من التجارب المسرحية الجزائرية التي خضعت للمناهج الإخراجية العالمية متجاوزة حد الاقتباس والترجمة، وبإخضاعه للتجريب بمرافقة المناهج والرؤى والنظريات الحديثة على مستوى الفن المسرحي سواء ما تعلق بكتابة النصوص المسرحية أو السينوغرافيا أو الإعداد الركحي، وحتى الإخراج والتمثيل، وصولا إلى مواكبة التطور المسرحي الحاصل في البلاد العربية.

3- تجارب أصيلة في الإخراج المسرحي الجزائري:

يتعدى ما غنمه الجزائريون ضمن الشروط الجمالية للإخراج التي سادت فترة النشأة إلى الاستقلال، الحديث عن الإخراج وعن وظيفة المخرج ضربا من ضروب التجاوز ذلك أن وظيفة المخرج بالمعنى الحقيقي للكلمة، كما يرى "عبد القادر علولة" مرتبطة بتأسيس المسرح الجزائري كما سبق ذكره، مع العلم أن هذا النشاط له من الشهادات ما يثبت حضوره في العرض المسرحي، إلا أن ما يهمنا هنا، لقاء نظرة عامة على الأثر الفني الذي حسمته بعض العينات الفرجية في مسألة تتجاوز ظهوره الى قضية رسوخ هذه الصنعة و اعلاء كعبها تاريخيا وفنياً.

حفلت الساحة المسرحية في هذه المرحلة بكثير من أسماء المخرجين الذين قدموا تجارب مسرحية مؤثرة مثل "زياني الشريف عياد"، "محمد بن قطاف"، "عبد القادر علولة" وغيرهم من مخرجي الثمانينات وحتى التسعينات وربما كان من المفيد في هذا الصدد التعرض لبعض العناصر المكونة للأساليب المسرحية الإخراجية لهؤلاء، إلا أن ما أعجزنا بلوغ ما نصبو اليه، نحصره في قلة الدراسات وندرة المراجع.

نستهل هذا الجزء من البحث بمسرحية "قالوا العرب قالوا" التي قدمها المسرح الجزائري من اقتباس الثنائي "زياني الشريف عياد" و"عز الدين مجوبي" عن "المهراج" لـ"محمد الماغوط" هذه المسرحية التي انتزعت جائزة أحسن اخراج في مهرجان قرطاج الأول، اقتبس عنوانها الثنائي المذكور عن أغنية للمطرب "الحاج محمد الطاهر الفرقاني" عن القائد "صالح باي" زعيم المقاومة الشعبية في قسنطينة

و هي تتعرض بالنقد الشديد للواقع العربي حيث تعري الكثير من الحقائق المرّة، والتي يعيشها الإنسان العربي في كل مكان و ما يمارس عليه من تسلّط و رعب داخلي نتيجة تقييد حرياته الفردية في بعض الدول العربية، حيث تتداخل شخصيتي العرض (صقر قريش) و(الدرويش)، ليبرز لنا الواقع المتناقض المتردي من خلال تداخل الأحداث، كان أسلوب إخراجها معتادا على ديكور مناسب تمثّل في توظيف مقهى وساحة عمومية في الفصل الأول ثم (تول) أي (قماش رقيق) مخطط وستار ابيض كبير موضوع في الوسط أما الفصل الثاني والفصل الثالث، فقد وضعت خلالها قضبان سجن وحواجز بالأسلاك الشائكة، في الوسط حبال متدلّية للدلالة على القمع الممارس في بعض الدول العربية¹. كان نظير تناول المسرحية لهذا الواقع بطريقة تهكمية ساخرة، الفوز باحترام واعجاب الجمهور التونسي، هذا من جهة، وفي توجّه آخر كشف هذا الإخراج الجميل للمسرحية عن قدرة الجزائري على الإبداع والمضي قدما في مواكبة التطور المسرحي الحاصل في البلاد العربية.

ومع ملحمة أخرى، يُشهد لمسرحية "الدهاليز" التي اقتبسها "عبد القادر علولة" عن كاتبها "ماكسيم غوركي" بالنجاح أيضا حيث تطرح المسرحية هموم الطبقة المسحوقة في المجتمع الروسي اثناء حكم القياصرة وترکز على حياة البؤس والشقاء في المسرح الجزائري التي عاشها ثمانية عشر شخصا في بيت واحد تطرح من خلال المناوشات والشجارات الخاصة بين أفرادها، التّعاسة التي يعيشها هؤلاء الأشخاص من جراء ضيق السكن وصعوبة العيش وتهديد مالك الأرض لهم بالطرد، مما يدفعهم للتساؤل عن مدى احترام النساء وحقوقهن...، هي مسرحية تميزت بإيقاع ثقيل في العرض أثر في الديكور وهذا الأمر لم يكن ناجما عن ارتفاع عدد الممثلين ولكن عن التوظيف التصويري للمشهد أحيانا والإحيائي أحيانا أخرى².

¹ - ينظر: احمد، بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص146.

² - المرجع نفسه، ص148.

في عرض ثالث، من تأليف "محمد بن قطاف" وإخراج "زياني الشريف عياد"*، مسرحية "عقد الجواهر"، عكست المراحل التي عرفها الاحتلال الفرنسي لبلادنا في سبع لوحات، وكشفت عن الأسباب الحقيقية التي جاءت به حيث كانت الأزمة الاقتصادية التي هدّدت الحكومة الفرنسية سببا مباشرا للغزو، أما اللوحات المتبقية فشكّلت عرضا كاملا فحواه "كوكتيل اخراجي" من شعر في الدور الأول الى جانب الغناء والرقص وكذا الحركة والموسيقى والإضاءة، لتصل المسرحية في النهاية الى نتيجة مفادها أنّ الثورة طابعها شعبي.

يرتبط المسرح الوطني الجزائري مرة أخرى سنة 1985 بعرضه مسرحية "حافلة تسير" لـ "إحسان عبد القدوس" وأخرجها "زياني الشريف عياد" وتقاسم الدوران كل من "عز الدين مجوبي" و"دليلة حليلو" اللذان تألقا في الأداء بالرغم من النقش البادي على الخشبة حيث وصف الديكور والإخراج بالبساطة ليحكي معاناة زوج وأحلامه في خضم معترك الحياة المليء بالصعاب وتمثل البنت (الدمية) الأمل والاستمرارية بل التواصل والتفاؤل بمستقبل أفضل.

وتتوالى عروض المسرح الوطني، إلا أنّ الإشارة فيها تعود الى أسلوب الإخراج، الذي يكاد يقتصر على ذكر ملامح عامة من الديكور والإضاءة ولم يكن هناك من سبيل الى الكيفية التي تمّ بها إخراج هذه المسرحيات.

لم تقتصر الساحة الفنية في مسرح تلك الفترة على المخرجين الرجال فقط، بل كان عام 1987 على موعد من تسجيل المسرح الجزائري لأول إخراج نسوي قامت به "حميدة آيت الحاج" ** لمسرحية عنوانها "أغنية الغابة" المقتبسة، بتعاونها مع "أحمد بوخلط" عن الكاتبة السوفياتية "ليسيا أوكرانكا" و تتناول المسرحية شخص (لوكاش) الذي تتم متابعته منذ سن المراهقة الى الشيخوخة، تاركا مع مرور

* زياني شريف عياد، 1948 بتلمسان. عمل ممثلاً في المسرح الوطني الجزائري بين سنتي 1971 – 1980. اعتباراً من 1979، شرع في إخراج عدة عروض منها: "سي بونوار وجماعته" (1979).

** حميدة آيت الحاج 1954، انتقلت من باريس إلى الاتحاد السوفيتي السابق، حيث درست الإخراج المسرحي والسينمائي لمدة ست سنوات في المعهد العالي للمسرح والسينما بـ "كييف" توجّتها عام 1985 بنيل ماستر وبمعدل ممتاز.

الزمن جانبا من شخصيته المتكونة من أحلام و اهتمامات أساسية قصد العمل في الروتين والمبدئية، حسبما ترى المخرجة التي تضيف قائلة: "إنَّ السَّبب الآخر الذي جعلني أهتم بهذه المسرحية، يعود إلى ألفة الشخصيات الطبيعية المكتشفة التي يبدو أنَّها نابعة من فلكلورنا الوطني كما يمكن تصور إخراج (لحن الغابة) من خلال محورين- أولهما استعمال الجسم و ليونته حسب صفته الدرامية وإخراج الأحاسيس وانفعالات المحيط و الشخصيات خاصة شخصية (مافكة) التي تعبر نوعًا ما عن لونها الجزائرية"¹.

كان التماس النَّجاح في عروضٍ عدَّة استطاعت تطبيق نظريات ورؤى جلبتها لنا عالمية الاتجاهات المسرحية في سبيل تقعيد فنَّ الإخراج، في المقابل تجد الإخفاق يحلُّ هنا ويخيِّم هناك، فها هي مسرحية "بائع راسو في قرطاسو" التي قدَّمتها المسرح من نفس السنة عن (مغامرات رأس المملوك جابر) للكاتب السوري "عبد الله ونوس" وأخرجها "مصطفى كاتب" وهي حكاية مستوحاة من تاريخ المماليك، تصوِّر الخلاف القائم بين الخليفة "شعبان المقتدر بالله" والوزير "محمد العلقمي"، ولحسم الخلاف يفكّر كلٌّ واحد في الإستعانة بحليف أجنبي للتخلص من خصمه، غير أنَّها لم تحقق نجاحا كبيرا من حيث الإخراج والتي علّق عنها "الشريف الأدرع" قائلا: "(غطرسة لم تصب غرضها) و هو عنوان مقال نشره في صحيفة أضواء جاء فيه: "إنَّ مادة حكاية- مغامرات رأس المملوك جابر - هي عينها حكاية - بايع راسو في قرطاسو - و لكن بالنظر الى العرض المسرحي لهذه الأخيرة نجد أنفسنا أمام إخراج تقليدي... و لعل أبرز مظاهر التقليدية في عرض - بايع راسو في قرطاسو - نراها في نمط الأداء، أي أنَّ المخرج الكاتب لم يستعمل القوال مكان الحكواتي الذي استعمل في عرض سعد الله ونوس... و يضيف قائلا: كان بالإمكان تنويع الأداء وفق منوالين سارد وتمثيلي و

¹ - أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 120.

نفس الشيء كان يتطلبه الحوار لاختلاف مستويات الشخصيات و تعدد المواقف الدرامية، علاوة على مستويات لغة الحوار التي كان يجب أن تتعدد هي الأخرى¹.

مرة أخرى يحضر "زياني الشريف عياد" بإخراجه لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من اقتباس "محمد بن قطاف"^{*} عن قصة "الطاهر وطار"، ركّز المخرج خلالها على الرمز واللغة والديكور الى جانب تواجد نخبة محترفة من الممثلين أمثال "عز الدين مجوبي"، "صونيا ساحل" و"عبد الحميد رماس" الذين أتقنوا التشخيص باقتدار وكان توظيف القول أكثر من ضروري بل وناجح، عموماً كان عرضاً متكاملًا، باتفاق المسرحيين العرب على فوزها الذي يعود عمومًا لتبنيها تقنيات إخراجية ناجحة.

يقول "زياني الشريف عياد": "القضية عندي ليست مجرد استغلال طريقة قول الحاكي (الشفوية) بل أحاول استخدام كل مكونات التراث الشعبي، اللغة، الفضاء المسرحي، السينوغرافيا الخ، لكن دون الوقوع في الفولكلورية، بل اسعى الى توظيف كل ما ذكرته توظيفاً معاصراً"².

عرضت هنا عيّنات مختصرة مقتضبة، أردت الوصول من خلالها الى رسم صورة تكون بمثابة دليل يستشف منه احاطتنا باللموس مما حقّقه مسرح تلك الحقبة، فما ذكر سابقاً حول إخراج بعض المسرحيات، يجعلنا نؤكد امام مسرح حاول بطريقة ما أن يستحضر صيغة جديدة لنفسه، أو ربما أنّ كثيراً من عروضه حقّقت نوعاً من الايجابية وإن كان البعض منها اعتمد على المغامرات وعلى الصدفة كقانون حاكم للتجربة المسرحية وعليه ينبغي أن يعمل رواد المسرح على الاجتهاد الحقيقي في الاتخاذ من التقليدية مركزاً ومنطلقاً للبحث عن المسرح في الجزائر ولنا في التجريب قاعدة انطلاق

1- أحمد، بيوض، م ن، ص ن.

* احمد بن قطاف 2014/1939 ظهر في المسرح الإذاعي في تمثيلية "بلا عنوان" لمحمد حلمي سنة 1965، ما مكّنه من الانضمام الى المسرح الوطني الجزائري، التمثيل والإخراج المسرحي، كما شارك كمثل في أكثر من 85 مسرحية، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، نالت الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج عام.

2- أحمد، بيوض، م ن، ص 122.

و تأكيد تحقيق ما أشكل على ما أعجزنا بناؤه، فهو أمر لا يصدر على المستقبل بل يؤسس له وهو في نفس الوقت ليس دعوة للانكفاء بالذات، بقدر ما هو دعوة للانفتاح على العالم.

4-راهنية الاخراج في المسرح الجزائري:

1.4 عبد القادر علولة*:

ارتقى عبد القادر علولة سلم المسرح العربي والعالمي متدرجا، فكانت بدايته بالتمثيل مبدعا فيه في أول مسرحياته مع "مصطفى كاتب" ضمن فرقة المسرح الوطني TNA، تلا ذلك خوضه تجارب إخراجية عديدة، و لم تقتصر على الإخراج، بل تعدى ذلك الى تجارب رائدة مع ميدان التأليف المسرحي، مروراً بطرقه مجال الاقتباس، فاستمد سعيه لمسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد بمواضيع شتى يحاكي فيها هموم شعبه، مركزاً على المستضعفين منهم، ومواكباً للتجارب العالمية في المسرح، متجنباً في اختياراته الشكلية البحتة المقيدة لإبداعه المتقدم.

لقد اكتشف دارسو الحضارات والشعوب والأقوام (الأنثوغرافيون) الذين حلوا ببلادنا، قبل مجيء الاستعمار تراثاً شعبياً زاخراً، متمثلاً في تعدد مظاهر الفرجات والتقاليد والعادات التي جعلت من البلدان المغاربية خصوصاً الجزائر والمغرب، خزائناً حقيقيين لمخلفات تراث الماضي السحيق، فتمكّن

* عبد القادر علولة: بدأ في المسرح عام 1956، فقدم في 1962 عرضه المسرحي "les captifs" الأسرى " للكاتب "plaute" بلوتس مع مجموعة المسرح الوهراني تم استدعاه ليكون جزءاً من الفرقة المسرحية الناشئة للمسرح الوطني الجزائري عام 1963 (TNA)، وشارك في عدة عروض: أولاد القصبه، حسان طيرو، القسم، don juan، كما أنه مثل أيضاً في السينما: "الكلاب، حسان النية لغواطي بن ددوش 1990. كتب وقدم للمسرح: "les sangsues" العلق 1969، الخبزة "le pain" 1970، حمك سليم مقتبسة من مذكرات مجنون لـ gogol 1972، الاغوال "les dires" 1980، الاجواد "les généreux" 1985، اللثام "le voile" 1989، التفاح "les pommes" 1992، آرلوكان خادم لسيدتين "Arlequin valet de deux maitres" 1993 (اقتباس من كارلوجولديني) و بهذا يصبح أهم كتاب جيله في الجزائر. قتل عبد القادر علولة في مارس 1994 في وهران، عند الخروج من منزله بحي بمستغانم.

سكان هذه البلاد من الحفاظ على الذاكرة الشعبية المتمثلة في هويتهم المحلية وحماية ذاتهم وذاكرتهم مما كان يتهدّدها من جراء رياح الاستعمار، وأهواء ساكني السرايا ورعاة الفن التّافه.

وظّف عبد القادر علولة في مسرحه من التّراث والفنون الشعبية ما مكّنه من ترك الأثر العميق تأصيلاً وتجريباً، يضاف له الاحترافية التي رسم صورها تحصيلاً من تجاربه المسرحية الماضية التي كانت له زادا أغناه خلال مسيرته، فساعدته ذلك على إبراز معالم مسرحه الجديد الذي طمح إليه، مسرح يستمد ويستقي قوته من ينباع التراث والفنون الشعبية التي تعدّت الجزائر الى الوطن العربي، عالج أثناءها قضايا العصر، بنظرة نقدية للمجتمع، محاولاً في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث و تتجه للمجتمع الجزائري، محققاً بذلك السّبق في جلّ أعماله المسرحية.

لقد كانت لعلولة غاية، استطاع في سبيل تحقيقها استنطاق الفنون الشعبية من خلال القضايا الاجتماعية عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي "كالقوال" و"المداح" و"الراوي" داخل فضاء إيطالي، فحاول تكسيه بجلب فضاء قديم/جديد، متمثلاً في "الحلقة" ليجد في المنهج الملحمي ضالته ومؤكداً في هذا الصدد "بعودتنا بالاحتلام مع بعض من عاداتنا الفنية والثقافية" (أي إعداد أو استخدام تراثنا، قد تمّ على نحو واسع، وفق أنماط أرسطوية) فإنّ عملي ينصب على قدرات التجديد، والاستهواء، والإبداع فكلّ هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعاً من المناهل الشعبية والعلمية

* عرف المجتمع الجزائري عدّة أشكال فنيّة خاصّة منها المسرحية، وبعض الآداب الشفهية كالشعر الشعبي، والشعر

الملحون وفنون الارتجال كالحلقة، فارتفعت في بداية العشرينيات الدعوة إلى المحافظة على هذا التراث عن طريق إخضاعه لخطط التوثيق، والتصنيف والبحث وقد تمت بعض المحاولات التي مكنتنا اليوم، أن نقف على نماذج أصلية مما جرى تسجيله أو تدوينه،

مثل نصوص الملحون وفنون الوشم انظر: حسن، البحراوي، المسرح المغربي، بحث الأصول السوسيو ثقافية /المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 19. -هناك نماذج وأشكال فنية، لم تندثر إلا في أواخر الثمانينات والتي كانت تقام في بعض المدن

الداخلية المعروفة بتظاهرة "الحلقة"، الشّكل الذي حاول عبد القادر علولة استلهامه في تصويره لمشروع مسرحي جديد.

على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلة تجعله عنصرا فعّالا وغير مستلب Alinée أثناء العرض"¹.

جمع "عبد القادر علولة" بين التمثيل والإخراج في التأليف المسرحي ما مكّنه بالإضافة إلى تسييره للمسرح الوطني الجزائري (لم يعمر في هذا المنصب طويلا)، إلى المساهمة في الممارسة المسرحية بجهد تنظيري هام في سبيل الوصول إلى مسرح جزائري يجمع بين الأصالة والحداثة في وقت واحد، مستلهما لحاجياته الجمالية من حاجيات جمهوره و عصره، "لقد وضع علولة على عاتقه مسؤولية ديباجتها فحوها الدعوة إلى خلق قالب مسرحي جزائري له خصوصيته وفرادته متوسلا في ذلك السبيل العلمية التي تمكنه من تحقيق نتائج إيجابية في ضوء التجارب المتكررة، ليتضح لنا جليا أنّ مسرحه مسرحٌ تجريبيٌّ حداثي متنوع وثرى، يقوم على التثوير والتغيير والتجديد والانفتاح على التراث الشعبي، وذلك بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة والسيرة والحكي والكوال"².

2.4 تجريب الحلقة في مسرح علولة:

تندرج تجربة الراحل علولة ضمن التجارب الرامية إلى التجريب المجدي ولعل تجربته تلك تدخل "... في سباق التجارب العربية التأصيلية الباحثة عن نمط مسرحي مخالف للنمط الغربي الذي يجعل من المسرح الأرسطي معلما للاقتداء والمحاكاة"³، و ما يفسر إقدام عبد القادر علولة على التجريب يترجم بعدم اقتناعه بما قد يقدمه المسرح الأرسطي، فكانت التجارب الإبداعية التي خاضها تعكس صدق نيته إلى ضرورة التفكير بجدية أكثر بشأن صناعة العرض المسرحي وسط جمهور له ميزانه وخصائصه، فما يميز مسرح علولة هو اعتناقه للمذهب الاشتراكي ليكون مسرحه بيئة مناسبة له، يسير على وفقه نتاجه الإبداعي وأبحاثه العملية في المسرح لتجتمع كلها في جعل علولة يخطو خطوته

¹ حوار أجرته الدكتورة لميس العماري، مجلة المسرح، العدد والتاريخ مجهولان، ص 23.

² حمداوي، جميل، م.س.

³ حميد، علاوي، (2012) مسرح الحلقة الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد نموذجا وقائع الملتقى العلمي (2011) التجارب المسرحية مسارات وبصمات، بحاية، منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح وزارة الثقافة، ص 153.

الأولى في معتزك التجريب المسرحي ومن ثمة يمكن أن نلخص " حدود أوليات الشروط التي وضعتها على المحك في التجريب المسرحي فيما يلي :

- اكتشاف طبيعة الجمهور وخصوصياته.
- اعتناقه لمذهب سياسي وإيمانه بضرورة ترجمته عبر فنّه المسرحي.
- إيمانه بضرورة إيجاد قالب مسرحي يحتضن إبداعه المسرحي الذي ينوء المسرح الأرسطي بحمله"¹.

وفي ظل هذه الشروط نستطيع القول إذا أنّ عبد القادر علولة قد "بدأ تجربة واعية لتأسيس مسرح سياسي جماهيري"²، وهي انطلاقة عن وعي وقاصداً بما ينبغي فعله وفق أسس قويمية لإيجاد المسرح البديل استجابة لحاجيات فنية جمالية وجماهيرية في الوقت نفسه وما لاشك فيه أنّ الشّروط السّابق ذكرها قد اجتمعت وتضافرت لتشكل رؤية عبد القادر علولة، فها هو يقول بعد دراسة لمجمل ما سبق: "...وفي خضم هذا الحماس، وهذا التّوجه العازم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها اتجاه العرض المسرحي..."³.

انطلق علولة بعد دراسة عميقة للموروث الشعبي في رحلة " البحث عن بعض الأشكال المسرحية القابلة للاستغلال والاستلهام من أجل إغناء النشاط المسرحي العربي المعاصر وتأصيله"⁴، فتّوح جهده الحثيث بإثبات فهمه الجيّد لـ " الحلقة" من خلال معرفته وبحثه في عمقها ليكتشف تشابهها مع الفن المسرحي، مما أدى بعلولة إلى استثمار شكلها ومكوناتها، نظرا لاحتوائها على جماليات فنية وتقنية قد فرضت حضورا قويا في مسرح علولة.

¹- ليلي، بنت عائشة، التجريب في مسرح علولة، مقال صادر في المجلة الافريقية للكتب، 2018.

https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2018_ben-aicha_liela.pdf

²- ليلي، بنت عائشة م ن.

³- علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة الأقوال -الأجواد - اللثام، الجزائر، موفم للنشر، 1997، ص 17.

⁴- محمد هاشم صوصي علوي: المسرح العربي والتراث المسرح المغربي أنموذجا، ص 41.

كانت "الحلقة" في شكلها التراثي تعجّ بالعبر والفوائد والطرائف المتنوعة التي قد تأتي في توافق تام مع الموضوعات المطروقة ذات الوظيفة الترفيهية الترويحية، أي تلك التي يكون العرض فيها مقتصرًا على إمتاع المتفرج وإثارة الضحك، تتوفر الحلقة على العناصر المكونة للعرض المسرحي (ممثل - فضاء - نص - متفرج) الصورة رقم (1)¹، هذا ما جعل علولة يحاول التركيز على هذا الشكل وفق منظوره للفن المسرحي* متأثرًا بالنظرية الملحمية في تحليلها للخطاب الدرامي ولعناصر العرض معًا.

أراد علولة توظيف الشكل الشعبي في مسرحه¹، خاصة في الثلاثية الأخيرة "الأقوال" و"الأجواد" و"اللثام"، فأخذ من الحلقة الشكل الفرجوي، حيث قام بتوظيف المفهوم الشعبي للحلقة، مع إفراغها من محتواها الذي عرفته في الأسواق، وفي هذا يقول محمد أديب السلاوي "إنّ الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية وبين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة وإنما داخل نفس الجمهور، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق"²، فحلم علولة بجعل جلّ مسرحياته، فضاء مفتوحاً على الجمهور المشارك، في وجود عناصر سينوغرافية هامة و مادة درامية لا يستهان، بما تجعل منه مسرحاً دائرياً من طراز خاص، وذلك

* إن اعتماد هذه الخاصية، تحيلنا إلى ما قام به سوفوكليس حينما أضاف للإكزرخوس (رئيس الجوقة) ممثلاً ثانياً وهذا ما فعله عبد القادر علولة في جلبه للحلقة في الفضاء الإيطالي.

¹ - لا بد من الإشارة، أن الحلقة لم تكن محل التجريب علولة كمؤلف ومخرج مسرحي لوحده، بل خاض هذه التجربة كتاب ومخرجون آخرون، من بينهم ولد عبد الرحمن كافي في مسرحيات كثيرة نذكر منها "القراب والصالحين" والطبيب صديقي في مسرحيته "ديوان عبد الرحمن المجذوب". ينظر أحمد شنيقي والطبيب لعلج في مسرحيته "القاضي في الحلقة" و عبد القادر البدوي في مسرحيته " الحلقة فيها وفيها Voir: Ahmed Chenniki, le théâtre en Algérie, histoire et enjeux, Edi sud, Aix-en - Provence 2002 p 42.

² - محمد أديب، السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الأعلام، ع 06، وزارة الثقافة بغداد، 1980، ص 21.

بحضور التشخيص وأشكال التعبير الجسدي وأحيانا الأزياء، التي تتعدد وتتداخل وأشكال أخرى مثل الألعاب البهلوانية والحركات العشوائية وحتى الإكسسوارات كالعصا وآلة البندير والدف¹، كما هو موضح في الصورة رقم 02.



الصورة رقم: 02



الصورة رقم: 01

تتفرد الحلقة بخاصية فريدة ظهرت بقوة مع نظريات التجريب² والتباعد التي اشتهرت به مع برتولد بريخت تتمثل في ظاهرة اشتراك الجمهور في انجاز العرض و اعتباره طرفاً فعالاً وليس مجرد مشاهد "سلبي" حيث أنّ من مسرحيات بريخت ما تؤدي إلى جعل بعض المشاعر باردة مستقرة، على العكس في مسرحيات أخرى يعيش المتلقي جواً نفسياً مشحوناً وملتهباً، إنّ هذا التوافق مع النظرية الملحمية، وشكل الحلقة في إشراك الجمهور في العرض الاحتفالي/ المسرحي سمحا لعولمة بامتلاك الأدوات الأساسية، في التحكم في الفضاء المسرحي، في الإخراج والتمثيل، كما سمحت له الحلقة،

¹ - لخضر، منصور، "التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، اطروحة دكتوراه منشورة، جامعة وهران 2010/2011.

² - التجريب: مصطلح مسرحي جاء به برتولد بريخت ويعني مستخدماً وسائل كثيرة كاستخدام السرد وتقطيع الحدث وتوظيف اللافتات وشاشة السينما والاعتماد على الراوي وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل وبين الشخصية، وإعطاء فعالية كبيرة للحركة التي تكشف المنبت الاجتماعي للشخصية، إضافة إلى وسائل السينوغرافيا من ديكور وإضاءة وموسيقى.

من تجديد موقفه من الفنّ الدرامي في مجتمع له ثقافته وشخصيته. بما يسمح له توجيه خطابه المسرحي للجمهور بغية ضمان ما يعرف في "المسرح الملحمي" بالمشاركة في العرض.

لقد كان لتلك النقاشات التي يفتحها مع الجمهور بعد كل عرض، سعيا منه في خلق تقاليد راسخة تضيء على مسرحه التحديث والحركية في إطار صناعة المحتوى التجريبي للمسرح العلوي إذ يقول: "كنا ننظم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج بتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرّر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية ولما خضنا تجربة اللاديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر مما يشاهده، ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"¹.

1- صناعة المحتوى التجريبي للمسرح "العلوي":

إنّ اعتناق علولة للمذهب الاشتراكي، يدفعه حتما نحو تجسيد مبادئ الاشتراكية في المجتمع، حيث "كان علولة ينتمى إلى مدرسة الواقعية الاشتراكية وكان يعتقد بنظرية الانعكاس"²، مما جعل التجريب وسيلته على مستوى المضمون، لقد كان الفن المسرحي أحد أهم قنوات الاتصال التي تضمن وصول هذه المبادئ وانتشارها، إذ يتحقق عبرها مبدأ المشاركة الفعلية والوجدانية للجمهور الذي سيقتنع بما يسوّقه العرض المسرحي بطريقة جمالية وفنية، يقول عنه سعد أردش: "إنّه مفكّر سياسي يعتقد فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، وهو يأخذ عن ستانسلافسكي اهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي، وعن بريخت ملحميته و تعليميته وتلخيصيته"³.

¹ - "حوار مع عبد القادر علولة"، جريدة النصر، عدد 4820، 13 ماي 1989.

² - حمومي أحمد التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر-مجلة إنسانيات المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الإنسانية، نقلا عن موقع المجلة insaniyatrevues.org

³ - سعد، اردش، المخرج في المسرح المعاصر القاهرة، الطبعة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 379.

يهدف عبد القادر علولة الى انشاء مسرحٍ يحقّق من ورائه كشف الظلم و الجور الذين نخرا فئات المجتمع، فيعمل على دحرهما و القضاء عليهما، و على هذا الأساس يعتمد نشاطه على " التآطير الصّارم والجامد للعمل الإبداعي من خلال هيمنة المضمون على الشكل، وخلق أبطال إيجابيين من أوساط العمال وعدّ العمل أسمى معيارا والتركيز على آفاق الثورة الاشتراكية في العالم"¹، واختصارا، تمثّل نشاطه في انتقاء ممثلين من العامة وتحديدًا من عمال ينتمون الى وسطهم، ليصنع منهم أبطالاً حقيقيين لكتاباتة، ليشارك ومن يعمل معه في تبنيهم افكارا يلقها الاختلاف والتّمائل ولا يستثنى منها التناقض فمصدرها تجاربهم الخاصة، مما مكن علولة من الخروج بعملية إبداعية لمسرحه الحلم، ليتجلى سعيه الدؤوب في النهاية لتغيير مشاهدي مسرحياته، لقد كان يبحث منتقلا من المسرح إلى المعمل وصولا الى الأحياء الجامعية، لعلّه يعثر له على قالب جديد، كان يرى الأشياء بكثير من التمعن، مدركاً لدور المسرح في توعية الشعب وتعليمه والتّعلم منه.

استطاع عبد القادر علولة تبني الخطاب الحدائي التأسيلي للمسرح وفق منحى أساسه التجريب، وفق دراسة عميقة تكفل له النجاح على المستوى الإبداعي والفكري، ويؤكد الباحث المغربي مصطفى رضاني بقوله: "إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني"².

إنّ التجريب لدى عبد القادر علولة على مستوى المضمون بينيه اتجاهان:

¹ - أندرية، جيد عن الموسوعة الإلكترونية الحرة ويكيبيديا.

² - مصطفى، رضاني، "مسرح الكوال عند عبد القادر علولة، الأدب المغربي اليوم، الرباط منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 2006 ص 323، نقلا عن حمداوي جميل "نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع الجزائري عبد القادر علولة، صحيفة المثقف صحيفة سياسية مستقلة.

<http://almothaqaf.com/jupgrade/index.php/araaa>

- اتجاه ثوري تتجسد عبره مبادئ الاشتراكية، فقد " اتسم مسرح علولة بنبرته الثورية ليس لأنه ترمد على العلبة الايطالية فحسب، بل لأنه أيضا أوجد بديلا إبداعيا فهو من المبدعين العرب الذين وظفوا التراث الجزائري بوصفه منبعاً خصبا ومنهلاً ثريا بحثا عن صبغة درامية متميزة"¹.

- اتجاه إنساني، يركز من خلاله على النماذج الإنسانية وهواجسها وانشغالاتها، وطموحاتها بوصفها نماذج إيجابية.²

لا تخلو الحلقة في شكلها التراثي من العبر والفوائد والطرائف المتنوعة التي قد تأتي في توافق تام مع الموضوعات المطروقة ذات الوظيفة الترفيهية الترويحية، أي تلك التي يكون العرض فيها مقتصرًا على إمتاع المتفرج وإثارة الضحك.

تمثل الجزائر في تلك الحقبة تشكيلا لامتناه من الأنشطة والعروض الشعبية ذات الوظيفة الترفيهية الترويحية وكانت الأسواق حاضنتها الرئيسية، فتجد " الحلقة " و " القوال " و " الراوي " و " المداح " * يختص هذا التكوين بمكان وزمان مميزين لدى روادهم ليسرد محتواها بطريقة لا تتكرر في

¹ - هشام، بن الهاشمي، التجربة المسرحية العربية ما بعد الكولونيالية حدود ومحددات، المقال نشر بمجلة المسرح التي تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام إدارة المسرح الشارقة نوفمبر 2013. <http://www.dramamedianet>

<http://www.dramamedianet>

² - ليلي، بن عائشة، التجريب في مسرح عبدالقادر علولة، م ن.

https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2018_ben-aicha_liela.pdf.

* المداح ارتبط مفهومه في الثقافة الشعبية الجزائرية برباط مقدس أي بالمديح الديني والنبوي بحيث كانت الأسواق والأعراس والمناسبات الدينية مسرحا للفرجة والتلقي واستعراض الخطب والأقاويل، وكان الشعر الملحون الذي كان أغلب ناظميه من منتسبي الصوفية وعاء يستقي منه المداح أغراضه ومواضيعه، خاصة ما يتعلق بموضوع الإصلاح الجهاد الكرم، الوفاء، حب الوطن.. ، ولا توجد وسيلة أكثر فاعلية لإيصال هذه الخطابات إلى الناس من المديح أو الغناء، وهذا هو بالضبط الدور الذي كان يقوم به "المداح". ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار ظاهرة المداح في المتخيل الشعبي الجزائري اختراقا فنيا للمجتمع عن طريق المبادئ الصوفية، أو بتعبير آخر توظيف الأسلوب الغنائي والحكواتي كوسيلة لتحريك الخطاب الديني الصوفي على مستوى الطبقات الاجتماعية المختلفة وخاصة البسيطة منها ولا شك أن مدائح سيدي لخضر بلغت انتشاراً أوسع وبقاء أطول عندما تحولت إلى طبوع وأناشيد غنائية، بحيث جمعت جلال الكلمة وقوتها وصدق العبارة وجزالتها، فحفظتها شفاه الرواة والقوالين والحكواتيين وحملتها فوق موجات الأثير لتعرف في أقاصي الشرق والغرب فحافظ بالتالي الشعر على مكانة الأولى بين الفنون الإسلامية، ينظر: أكثر المداح في المتخيلة الشعبية الجزائرية شعر سيدي لخضر بن خلوف، نموذجا، كراسات المركز رقم 30 تراث رقم 09، 2014، ص 19-33 .

مناطق متعددة من الجزائر مع حصول التشابه، لتتسلل نحو المسرح فيظهر تحاور دائم ما بين تراثنا الثقافي والفن المسرحي، وحتى تتوحد الرؤى على كيفية توظيفه كمادة مسرحية، قابلة للعرض، في المقابل يستحضر علولة شكل الحلقة بما يحمل من شاعرية من الحياة اليومية إلى المسرح، دون أن يترك "القول" في وسط الناس مضيئاً له ممثلين آخرين يحملان معه الحكاية ويروونها بشكل ومضمون جديدين، ويقول علولة بصدد القول: "إنه حامل التراث الشفهي بكامله، فهو يؤلف ويغني ويروي"¹. لم يكن علولة ليستثمر في شكل الحلقة ومكوناتها، لو لم يفهم معانيها وأسرارها جيدا من خلال معرفته وبحثه في عمقها مكتشفا تشابها مع الفن المسرحي، ليكتشف احتوائها على جماليات فنية وتقنية.

ب - القول ... رمزية فارقة في الحلقة:

يعتبر علولة (القول) شخصية مركزية في مسرحه، لما تحمله من معاني في التراث الشعبي لبلدان بحجم الجزائر والمغرب، فيقول علولة في شأنه: "القول هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني و يروي الحكايات والأساطير المتداولة"¹. فحين هم علولة بتوظيف "القول" في مسرحه، لاحظ أن شخصيته داخل القاعة الإيطالية كانت مفرغة من محتواها التراثي، ليكون (القول) مجرد ممثل، محروم من آلياته وأدواته، فما كان من علولة سوى توجيه استدرارك تلك القيمة التي تمنحه التميز خارج بيئته الجديدة متمثلة في "طريقة اللقاء والتخييل وجلب المستمع عن طريق الصوت، وكذا تحلق الجمهور حول العرض إضافة إلى الحركات الإيحائية التي كانت توحى في أغلب الأحيان إلى مضمون الحكاية التي يريد "القول" إيصالها لجمهوره، فالصعوبة الكبرى التي واجهها علولة تكمن في ازدواجية مسرحيين، الأول أوروبي يعتمد على الحوار وعلى إبراز دلالات ذات منطوق معين والثاني شعبي يعتمد على السرد، يحمل في داخله فضاء السمع والاحساس و التشويق و يهدف إلى إبراز

¹ - عبد القادر علولة، حوار مع امحمد جليد، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص 240.

دلالات ذات منطق مبسط ملائم وذهنية المشاهد الشعبي¹، ليتسنى له بذلك الأخذ من ذا وذاك في حلّة معدّلة تنقل النموذج البدائي الى منصة المسرح برؤية درامية جديدة، محاولاً إعطائه بعداً فكرياً حتى تظهر هذه الشخصية متزنة وذات أبعاد درامية تجعل من القوال نموذجاً مسرحياً "جديداً" يتبعه المشاهد الجزائري باهتمام، ليظهر عن طريق سرد أحداث وحكايات مشوّقة يرويها عن شخصياته المسرحية.

إنّ علولة بما يتمتع به من ملكات متعددة تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، تمكن من جلبه للقوال الشعبي التراثي، فبدأ بمنح ممثليه مجالاً حياً بتعامله معهم عبر نظرية التجريب* في تقمص أدوارهم، ومحاولة تعليمهم طرق جديدة في ميدان فنّ التمثيل، بإعطاء فسحة أخرى ومجال حيّ لممثليه، حتى يتسنى لهم معرفة قدراتهم الإبداعية، في تقمص أدوارهم، ومحاولة تعليمهم طرقاً جديدة في ميدان فنّ التمثيل، وعملياً، كان منح علولة لشخصية "القوال" مهمة سرد الحكايات عن طريق الغناء جاعلاً هذه الشخصية المحورية كطرف في اللعبة المسرحية في مسرحياته بناءً على حضوره ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية ليسهل عليه اكتشاف، أفضى الى معرفة أسرار هذه الشخصية التراثية في سردها الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور، ليقرّر اعتماده هذا التقليد اعتباراً من مسرحية الخبزة*، فكان التدرج في ذلك، الى غاية ظهوره المكتمل في مسرحية الأقوال** في لوحتها الثالثة.

تحت طائلة "القوال" شخصية حرة تتحرك، تشخص وتروي الأحداث على عكس الممثل في القاعة الإيطالية، حاول علولة من خلال شخصية القوال كسر الإيهام لدى الجمهور فمن خلال عملية السرد يكون المشاهد منساقاً، فيجد نفسه في عمق الحكاية من خلال التدقيق في صفات البطل، فهو يروي

¹ - لخضر، منصور، "التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، اطروحة دكتوراه منشورة، جامعة وهران 2011/2010.

* التجريب مفهوم اكتشفه المخرج الألماني برتولد بيرشت و يعني إظهار الحوادث المألوفة بطريقة غير مألوفة.

* مسرحية الخبزة: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة 1970.

** مسرحية الأقوال: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة 1980.

أحياناً، كما يتعمص الشخصيات أحياناً أخرى في تبادل حوار مع مرافقه، فكان تجريد علولة للقوال من النص القصصي المستعمل في الحلقة الشعبية، وانهاؤه بذلك من قيود منصة العرض الكلاسيكي، ومن كل المؤثرات الأخرى، وفي هذا الصدد يقول الكاتب علولة: "نود الاستفادة من تجربة بريخت في مسألة تطويع التراث والأشكال الفنية الشعبية، كي نجعلها قادرة على تقديم الأحداث بمفهوم اجتماعي معاصر"¹.

عاشت شخصيات ثلاثية علولة الشهيرة (الأقوال-الأجواد - اللثام) أحداث بناء مسرحيته، وتشخيصها عن طريق السرد والحكي، الذي يستقطب الجمهور وتتأكد مشاركته، ويدفعه لأخذ موقف مما يعرض عليه، ليتأكد لنا تحقيق ابداع منقطع النظير: غياب الممثل في حضور السرد، وتحقيق التوافق بينهما اذا ثبت الحوار، فالفعل المسرحي يتم من الداخل ومن الخارج في نفس الوقت، إذ أن الممثل يروي الحدث في زمن، وفي نفس الوقت يمثل شخصيات عن طريق الحكي والفعل.

وتعتبر تقنية "المسرح داخل مسرح"* من الحيل التي يستخدمها الأدباء في نصوصهم المسرحية، لكسر أفق توقع القارئ/المتفرج، هذه التقنية يكون موضوعها وجود مسرحية داخل مسرحية في النص المسرحي، فالمتلقي يفاجأ بوجود لعبتين مسرحيتين، المسرحية الخارجية الإطار، والمسرحية الداخلية المتقاطعة معها، وحين تمثل تلك النصوص على خشبة المسرح فالمتفرج الخارجي (الجمهور) يشاهد عرضين والجمهور الداخلي (الممثلون) يشاهدون عرضاً واحداً، كل ذلك من أجل إزالة الإيهام، وكسر الحواجز، وزلزلة المشاهد، ودعوته للحكم على الأشياء وانتقادها، فرجويًا يحسب تحديد هذا المصطلح

¹ - عبد القادر، علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الاجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص:18.

* المسرح داخل مسرح يخلق علاقة الفرجة التقليدية التي تبنى على الإيهام، وعلى تعمص الممثل للشخصية، وعلى الفصل بين الممثل والمتفرج فالممثل في هذه البنية، يتعد عن الدور الذي يؤديه، ويتحول أمام الجمهور إلى متفرج. انظر: رجب، أحمد، عبد الرحيم حسن، المسرح داخل المسرح في مسرحية ليلي والمجنون لصلاح عبد الصبور، دار الكتب المصرية، العدد 24، ج10، 2020.

لعلولة، ويعني أن يُنشئ مسرحاً داخل مسرح باستعماله لطريقة السرد في تحويل حدث مسرحي إلى وضعيات متعددة باستعمال عملية التشخيص إلى وضعيات أخرى دون أن نشعر بتغيير في الفعل¹.

تتشكل مهمة القوال في فرض حضوره عبر فضاء حي في وضع الإطار الذي يحلّ ويوصل الخطاب المسرحي، حتى يجعل الجمهور يشارك فيما يعرض على خشبة من أفعال، وهو ذات الأمر الذي جعل عبد القادر علولة²، يمنح القوال أهمية يجعله يستأثر بمقام المرسل الأساسي وسط "الحلقة".

تمكن علولة من خلال استغلاله للسرد بمقوماته الحكائية والفنية وما تكتسبه هذه الآلية من هيمنة وأهمية بالنسبة للقوال على لسانه ليكون استلهامه لشخصية القوال الشعبية عميقاً من خلال قراءة حصيفة للتراث، سعى في ذلك إلى توظيف جمالي مدروس لبلوغ غاية فكرية آمن بها لأجل تجديد مشاهديه ولأجل تجريب طرق ورؤى إخراجية جديدة³، كما أنه كان يهدف إلى إحداث التغيير لكي يحافظ على وعي المتلقي، بالإضافة إلى اعتبار السرد شكلاً من أشكال الحكيم الذي اشتهر به تراثنا الشفوي الجزائري مما أغنى تجربته المسرحية بعدد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي للتراث الشعبي الجزائري، لقد كان مسرحاً سردياً تمثيلاً مكتوباً بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء...

¹ -سمية، كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، جامعة باتنة، 2011، ص:328.

² - يقول عبد القادر علولة الذي بحث حول واقع الحلقة في الجزائر: لقد عانى مسرح الحلقة كثيراً خصوصاً مع بداية الثورة عام 1950م أصبح القوالون والمداحون من الملاحقين من قبل السلطة الاستعمارية آنذاك، لأنهم حملوا أعلام الثورة وصاروا لسان حالها، ورسل التوعية بأهدافها في القرى والأرياف فاضطر الكثير من القوالين إلى ترك مهنتهم هذه بينما استغل المستعمر بعضهم للدعاية ضد الثورة ومع هذا فقد كانوا مطالبين بتقديم نصوص الحلقة لإجارتها، وقد سجن وشرّد الكثير منهم، والتحق الآخرون بالثورة ليزاولوا الأعمال نفسها، سواء في الأجزاء المحررة أم الأخرى التي لا تطالهم أيدي المستعمر فيه. نقلا عن أوهان فاروق محاوره مع الفنان الجزائري علولة. عبد القادر (1987) نقلا عن مجلة الثقافة العربية المعاصرة 142/ <http://www.ithaqafa.com>، نشرت هذه المحاوره لأول مرة في مجلة المسرح المصرية سنة (1995).

³ - ينظر: لحضر، منصور، م س، ص 132-133.

في الحلقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط¹.

3.4- تجربة الإخراج المسرحي العلوي:

اعتمد عبد القادر علولة دوماً على السرد والرواية من خلال القوالب (السرد-الحكي)، الذي يمثل لسان علولة في بناء المسرحية والتواصل مع الجمهور، ثم بناء الشخصية ودراسة أبعادها وتنوعها ما بين الرمزية والواقعية والبطولية والثانوية والهزلية، فلأجل خلق فرجة مميزة، أعلى علولة من شأن الأفكار الدرامية لشدّ انتباه المشاهد والاستعانة بسلطان الحكاية المشوقة، فتحكّم في الضوء من خلال تسليطه على شخصيات وملاحم شعرية لأبطال عاديين، زادت الأغاني الحكائية في المسرحية توظيفاً يضاف لما يتركه النور طيلة مراحل العرض.

كرّس علولة جهوده في البحث عن إخراج مسرحي يترجم رؤيته الفكرية، ويقوم في هذا الصدد بتحليل الشخصيات وتحديد أبعادها الحسية والفكرية والعاطفية، أولاً اختيار الأزياء، حيث أنّ للملابس وظيفة اجتماعية تحمل دلالة مكانية وزمانية، كما تسهم في التمييز وتبيان الفوارق الاجتماعية والانتماآت الطبقيّة للشخصيات، وكذا الأمر بالنسبة للموسيقى التي تتخلل العرض المسرحي، فكانت الأغاني الموظفة في المسرحيات تعتمد على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري وعلى اللغة العامية، لنعرج على الإضاءة ووظيفتها في مسرح علولة لما تعطيه من قيمة جمالية، إلى جانب الإكسسوار الذي يُعرّف ويكشف سياقات العرض المسرحي، ووظف علولة في الإخراج عدّة إكسسوارات، حيث كان يقوم بتغريبها وتحويلها عن وظيفتها الحقيقية، يستخرج الممثل في مسرح علولة شخصياته المسرحية من الحياة اليومية، بإضفاء المعالجة الفنية والجمالية وينفي مسألة البطل الفردي الذي يرى أنه لا وجود له إلا من خلال الجماعة.

¹ - كريمة، منصوري، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، ماجستير جامعة وهران، الجزائر، 2005.2006، ص180.

استعان علولة كثيرا بتقنيات ممزوجة ما بين منهجين ينظر كل منهما عكس الآخر، ففي إدارة الممثلين نجد المنهج النفسي لستانسلافسكي بحيث يكون للممثل دور التّمص و في الآن نفسه يظهر دور التجريب في الأداء تأكيدا لبريخت من خلال مؤثر التجريب، كما وظّف التراث في مسرحياته الثلاث الشهيرة وذلك بهدف الولوج إلى معرفة جديدة لعلاقة العرض مع الجمهور، ويدعو من خلال المسرح إلى تحريك ضمائر المشاهدين، فكان يمزج في التركيبة الدرامية بين الشكل القديم في الكتابة وتقنية التأليف الحديثة وفق أسلوب الحكّي السردّي، ما يؤدي إلى إبداع صور تدهش المتفرج.

أدخل علولة وزملاؤه في الفرقة على عروضهم بعض التعديلات، فألغوا في البداية جزءاً من الديكور، لكنهم وجدوا أنفسهم بعد عشرة عروض بدون ديكور، ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الأكسسوارات ذات الضرورة القصوى، ثم أعقب هذا التعديل في الديكور بتعديل مماثل في الأداء التمثيلي أيضاً، يتلاءم مع الوضع الجديد، فكان يلزم الممثلين قبل الشروع في أدائهم القيام بالتحضيرات اللازمة، الا أننا "...اكتشفنا من جديد... الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيكارة، دون أن يعجب من ذلك أحد"¹.

أما على مستوى الجمهور، فردّ فعله كان مختلفا تماما عما ألفوه من جمهور الصّالات المغلقة، فهو لا يريده أن يكون منعزلا عن اللعبة وعن الممثلين، هذه التفاصيل تجسّد لها مسرحية "الأجواد" التي ألفها وأخرجها علولة سنة 1985، ضمن المسرح الملحمي البريختي، إذ يتشكل (نص/ عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد مسرحية لا يوحدتها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه، وهي رؤية تريد للواقع أن يستقيم،

¹ - ينظر خالد أمين، رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب: السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18-19-20-21-أكتوبر 2010 محافظة المهرجان الدولي للمسرح المحترف -الجزائر، ص 141.

فيضعك المؤلف أمام "راو" أو "قوال" في قلب الحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة مأساة الإنسان البسيط ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكيم وعلى التلوين الدرامي فتشعر كأنك أحد أبطال النص المشاركين في الحدث، إن ما يميّز مسرح علولة استلهامه لأشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: " إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي"¹.

أما تنظيمياً، فشكله كان جماعياً سواء تعلّق الأمر بميدان الإخراج، في هذا الوقت أيضا ظهرت طريقة جديدة في توزيع الفن المسرحي، وتزامنا ومجموع التغييرات يخرج فن المسرح في ممارسته الاحترافية من البناية المسرحية ذاهبا الى القرية ولتقديم عروض في الساحات العامة وداخل المؤسسات وفي أراضي تعاونيات الثورة الزراعية... ليصل بنا الأمر الى تحديد الإخراج ضمن حدود ما يمكن أن نمارسه الى الآن عبارة عن تمثيل أكاديمي بديكور وظيفي من خلال الصيغة المسرحية بصورة تقليدية استوردناها ببساطة من أوروبا.

في الأخير، يتأكد لنا بما لا يدعو الى الشك، حدوث تغيير شامل، أتى على النشاط المسرحي كلّه بما فيه الإخراج، ليكون بصدد إعادة النظر في الذات من خلال صياغة مسرحية على صلة بتراثنا الشعبي ومسرح يعيد الارتباط من جديد مع العلامات الاصطلاحية والتصويرية العابرة لتراثنا الثقافي الشعبي.

¹ - رجاء، علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة، (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، ت: أحمد زياد، جريدة اليوم ع/ 35، س1، دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999، ص19.

5- من تجارب المسرح الجزائري:

يمثل المسرح الجزائري احدى التجارب العربية الرائدة، فكانت انطلاقته الاولى تتراوح بين الاقتباس والترجمة من المسرح العالمي، لتتوالى مراحل تطوره من حقبة الى اخرى، رصد أهل الاختصاص أنّ المسرح الجزائري أخذ من الستينات أشكالاً متفردة من المسرحية التجريبية وكان الشكل الملحمي شكلاً آخر من أشكال المسرحية التجريبية¹، فبريخت ومسرحه الملحمي/التعليمي كانا محط تجريب، واللجوء إلى " بريخت" لم يكن محض صدفة، بل للثورية التي اتسم بها مسرحه، ليمكث طويلاً بعد "موليير"، فجزّبت تقنياته كالتغريب والإيهام، في مسعى لإعمال التغيير لا التطهير، لتحقيق تفاعل مع الجمهور وتحفيز التفكير النقدي، ساعين لتقديم القضايا الاجتماعية والثقافية بطرق مبتكرة ومثيرة، ولنا في العروض التجريبية والمعاصرة كتجربة " عبد القادر علولة " مثلاً على ذلك، كما سيكون للتجريب المسرحي الجزائري فرصة مع المسرحية التسجيلية في مسرحية " الجثة المطوقة"² لـ " كاتب ياسين " الذي اتبع خطى "بيسكاتور" فتمايزت الوسائل التجريبية من مخرج لآخر، تقول الباحثة فرقاني جازية: "إذا ما أردنا أن نلقي نظرة على التجربة الجزائرية في هذا المجال وجدناها غنية وأكثر أصالة على يد كل من كاتب ياسين وعبد القادر علولة"³.

من ناحية أخرى لم يعطِ التجريب المسرحي للمسرح الجزائري ذلك السبق المسرحي، فرغم جلبه لتقاليد وتقنيات تفرّد بها المسرح البريختي، ورغم ترك بصمته على المشهد المسرحي إلا أنه لم ينفِ عنه صفة تقليد العروض الماضية التي سبق تجريبها مسرحياً، لنخلص في النهاية الى أنها لا تعدو كونها محاكاة الجيد على العرض والتنويع السينوغرافي والاهتمام بالمثل وإشراك الجمهور في العملية المسرحية.

¹ حفناوي، بعلي، مظاهر التجريب في المسرح الجزائري في الأشكال. في التأليف. في الإخراج، الثقافة، ع 01، الجزائر، 2004، ص60.

² حفناوي، بعلي، م ن، ص 60.

³ جازية، فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص 201.

1.5- مسرحية "خاطيني" لأحمد رزاق:

1.1.5- ملخص وفكرة مسرحية "خاطيني":

قدّم المسرح الجهوي بمستغانم "مسرحية" خاطيني"، في إسقاط واقعي على ظروف المجتمعات الحديثة، يدور موضوع المسرحية في مدة تتجاوز 80 دقيقة حول صراع بين فئتين "حاكمة ومحكومة" بطلها المدعو "خاطيني" و هو شاب يجد نفسه وحيدا في حيّه أو قريته، بعدما اختار الكثير من أقرانه الهجرة، فما كان منه الا أن يقرّر الهجرة مثلهم إلى أوروبا بحثاً عن تحقيقه للأحلام التي اعجزه وضعه المعيشي تحقيقها، عكس ما تقوله أم هذا الشاب، فهم بالنسبة لها "...أنهم ذهبوا لينيروا شوارع أوروبا فقط"، يضاف الى معارضة الأم، اصطدامه بمعارضة المحيطين به والمقربين منه، أبرزهم صديقه "إيمان" التي تحاول ثنيه عن هذا القرار وتشجيعه من أجل البقاء والنّضال في وطنه، في الجانب الآخر يُتخذ قرار للسلطة الهرمة بإبقاء "خاطيني" حياّ بأية طريقة ورغم أنفه وأنف والديه، فكلّ منهما (السلطة والوالدين) يرى فيه مستقبل البلاد بعد أن شاخ كلّ من فيها، وباختصار، تعرض لنا المسرحية فكرة الاحتيال والسّرقة التي تقترفها السّلطات ضد الشعب.

تتنمي هذه المسرحية إلى الكوميديا السوداء، قدّمها المخرج لجمهوره في تسع لوحات فنية* جمع فيها فئتين متقابلتين من الشّخصيات فئة أولى تمثّل الشعب وتتكون من والدي الشاب "خاطيني"، وهما الشيخ: "ماشي" وزوجته العجوز خالتي "جميلة"، وصديقه إيمان، أما فئة السّلطة فيمثلها مجموعة شيوخ وعجائز مصابون بأمراض مزمنة، تعيقهم عن الكلام والحركة والتفكير، يمثلهم: "رئيس الجمهورية" وزوجته "صرهودة" كاتبة خطابات، ومستشاره وقائد أركانه، والصحفية ممثلة لجهازه الإعلامي، بالإضافة إلى وزير المالية والشؤون الدينية.

* استطاع المخرج (أحمد رزاق) من خلال اللوحات التسعة الفنية التي جسدها في عرضه "خاطيني" نقلنا من معايشة حراك شعبي تدور أحداثه في الشارع، إلى مشاهدة حراك ثان على ركب المسرح من خلال محاكاة متكاملة الأركان للواقع الاجتماعي والسياسي فيقالب فكاوي.

2.1.5- المنجز السينوغرافي للمخرج "أحمد رزاق" في مسرحية "خاطيني":*

يطلع لنا المخرج المسرحي الجزائري "أحمد رزاق" بمسرحية "خاطيني" مترجما بها الواقع الحالي، فمن خلال عدد من الفضاءات، كان له تقديم وتناول الراهن السياسي الجزائري بجرأة (نحسبه نفس البلد)، إذ نقل المخرج أجزاءً من الحراك الشعبي على خشبة، ضمن قالب من السخرية والفكاهة المدهشة، مبنية على حوار ومواقف ساخرة، ولوحات كاريكاتورية ممتعة.

نسج "أحمد رزاق" في نصّه حبكة درامية من نوع الكوميديا السوداء، وهو أسلوبه المألوف في الكتابة، اقترن ضمن خطوط درامية أربعة: المسرح الواقعي ذو البعد الشعبي، ونوع التراجي كوميديا، وأسلوب السخرية السوداء وفكرة: النقد التهكمي من السلطة، فكانت هذه المسرحية، على غرار أعماله السابقة "كشرودة" و"طرشاقة"، غير أنّ "خاطيني" تختلف مقارنة بإيقاع باقي هذه المسرحيات.

يتكون العرض من تسعة لوحات حلّت محلّ الفصول، وقد توزّعت فضاءات العرض على خمسة أمكنة، منزل عائلة "خاطيني" ومكتب رئيس الجمهورية يليه المقهى الشعبي ثم الحمام وأخيرا الشارع. تسارعت فيها الأحداث ما بين الحلم والواقع وسط ديكور بسيط ومتحرك لجدران كبيرة كانت تقسم الحيّز والفضاء حسب احتياج المشهد.

فجاءت هذه المسرحية كشهادة على العصر القلق، تلقي الضوء على ظرفٍ خاصٍ عاشته الأمة وما زالت، وهذا لم يمنع من وجود بعض السخرية والدعابة، الحبّ والقسوة من واقع هذه الأرض.

تلقي المخرج "أحمد رزاق" العديد من الجوائز والتكريمات، والذي أبدى سعادة كبيرة لتقديم مسرحية "خاطيني"¹، استخدم فيها فريقا مخضرمًا من ممثلين لهم من الخبرة ما مكّنهم من الاسهام بشكل حاسم في تحقيق هدف الفرجة في هذا العرض.

* رابط المسرحية: <https://www.youtube.com/watch?v=yG8E3GQyeel>

¹ - مقال في جريدة الأمة، لكايتته دليلة قدور بتاريخ 23 مارس 2009.

فنيًا شكّلت هذه المسرحية منعرجاً في إدخال عناصر جديدة على الفضاء المسرحي الجزائري من حيث أنّها تؤسّس لنظام بصري تأثيثي وجمالي للعرض المسرحي واستخدامها الأبعاد الثلاثة (العرض والطول و البعد)، عبر رؤية حديثة حوّلت مجموعة من الدلالات - الموجودة في النص - إلى لغة قريبة من المتلقي الجزائري، تعتمد في أغلبها على الصورة المسرحية وتشتغل على فضاء مفتوح عبر اللون والشكل والإنارة والديكور والصورة السمعية والصورة البصرية والصورة الجسدية في إطار لعبة سينوغرافية نابغة من اليومي المعيش لقضية أكّد عليها المخرج من خلال النصّ و العرض. حاول المخرج عبر هذا العرض التّعبير عن قضية اسالت الكثير من الحبر لدى أهل الاختصاص فالمصير الذي توقعه هؤلاء، لزم المجهول وفي احسن الحالات طغى عليه الخوف من بلوغه، لتكون مسرحية واعية واقعية تجعله يستخدم من خلال السينوغرافيا بكل أبعادها التقنية لجعل هذه المحطة من الحياة السياسية محور رؤيته الإخراجية، وتدخل فيما يمكن تسميته بالتّمسّح اليومي وفي هذا السياق يندرج التّصوّر الذي يعبر عنه "بيتر بروك Peter Brook" قائلاً: "أستطيع أن اتخذ أية مسافة 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، قد نستنتج من هذا القول أنّ كل فضاءاتنا اليومية هي حقول مسرحية وأنّنا جميعاً نؤدي دوراً مزدوجاً في الحياة، دور الممثل الذي يتحرك على الركح المسرحي ودور المتفرج الذي يشاهد العرض و يتتبع حركات الممثلين و انفعالاتهم ومواقفهم، من هذا المنطلق أراد "أحمد رزاق" أن يضع المشاهد داخل لعبته السينوغرافية، في لحظات نستمتع فيها برؤية الألوان وتعدّدها عبر مشاهد العرض، وتارة أخرى يستوقفنا من خلال مواقفه اتجاه حالة التغير المستجدة، بمعنى أنّ مشاهدة الجمهور للعرض تتراوح ما بين المشاركة (مفهوم ملحمي للمسرح) والإيهام (مفهوم الواقعية النفسية) وتتم هذه العملية -كما سبق ذكره- عبر

¹ - بيتر، بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، عدد 342، ديسمبر 1986، ص19.

وسائل تقنية مختلفة، من إكسسوارات و ديكورات وملابس وإنارة تجلب الناظرين، في خلق جوٍ من الألفة ما بين العمل المسرحي و المتلقين.

يتشكل عرض مسرحية "خاطيني" سينوغرافياً من مجموعة بنايات مصغرة تنفصل عن بعضها مرئياً و تتزاحج فكرياً لخطورة مضمون فكرة المسرحية، إذ اعتنى المخرج بهذه البنايات من خلال توظيفه لمجموعة من الإيقونات - الرموز - الاستعارية تحاول كشف ثقافته الواسعة في التحكم باللون ومادة الأشياء، من أعلام وملابس بالية وإكسسوارات وديكورات، و تبقى أهم خاصية لهذا التوظيف مشاركة الجمهور بالمفهوم الملحمي، بإزاحة قناع التمثيل والمحاكاة ومحو الشّرخ القائم بين الممثل والمتفرج في لقاء تمتزج فيه الآراء والمواقف تجاه أزمة وطنية فاصلة.

إنّ قراءة العرض المسرحي "خاطيني" لا تستقر على مستوى واحد من التلقي، لأنّ المتلقي - بصفة عامة - خليط من الأذواق والاختيارات والمواقف والثقافات والمرجعيات، وتحقيق هذه العلاقة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة المخرج ورؤيته الإخراجية في جمع هؤلاء عبر موضوعية الصورة المسرحية التي يقدمها وكتابته الثانية لموضوع النصّ ركحياً.

3.1.5 - التّأثيث السينوغرافي (الملابس والإكسسوارات) في مسرحية "خاطيني":

تميّز التّأثيث السينوغرافي عن بقية عناصر هذا العرض، حيث تجمّلت كل لوحة من لوحات العرض بأثاثها الخاص، عبر الفضاءات المكانية الخمسة، منزل عائلة "خاطيني" وأثاثه عبارة عن تلفزيون يستمرّ في بثّ الأخبار، وخزانة وصالون، مكتب رئيس الجمهورية وأثاثه مكتب وخلفه إطار يحمل صورته حين كان شاباً، المقهى الشّعبي وأثاثه تلفزيون وكراسي وطاولات قمار ومشروبات، الحمام، هو حمام خاص بالنساء يمثل صورة خلفية للصراع من وجهة نظر فئة النساء في المجتمع، وتمثلهن الشخصيات النسوية في العرض: "صرهودة" زوجة الرئيس وكاتبة رسائله، وخالتي والدة الشاب "خاطيني" والصحفية، وصاحبة الحمام المتملقة للسلطة، طبعا وللحمام أناسه وأحاديثه رمزية خاصة تمثل الحديث الطويل الذي لا مخرج ولا نتيجة له في الثقافة الجزائرية، الشّارع فضاء، فيه تنظّم

المظاهرات الشعبية و تنتهي المسرحية على وقع الاعتقالات في ساحته، " بالإضافة إلى توزيع عناصر السينوغرافيا على الخشبة، الذي يكون أفقي الانتشار، حينما يكون موضوع المشهد خاصاً بالسلطة وخطابها، ويكون عمودياً صاعداً من عمق الخشبة حين يكون موضوع المشهد، الشعب وصوته، ولهذا التوازن بين الأفقي والعمودي في التأثير دلالات فنية (رمزية) بليغة ترفد الخطاب وتقوي موقف الممثلين وتسهل أداء أدوارهم في كل فصل، على الرغم من الجاهزية النمطية لهذه الأدوار"¹.

أسس ديكور العرض في مسرحية "خاطيني" على نوع من التّكشف الدّال على التّحكم في الزّاد المعرفي المستغل بنباهة وجب التنويه بقيمتها الاعتبارية، في العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات، بين الخشبة، كمكوّن من جزئيات غير لغوية، وظيفية بالضرورة، وبين الحوارات والتعليقات المكتملة لها، أو العكس.

ساد العرض على مستوى الديكور حركية سريعة تمثلت في القدرة الكبيرة على الاستبدالات الانسيابية من مشهد إلى آخر، شملت تغيير الديكور بكليته، أثناء الانتقال من متغير إلى آخر بوتيرة متسارعة جعلت الخشبة حيّة باستمرار، ومن دون أن يعيش الجمهور فواصل كل انتقال، وكذلك كان شأن اللباس المتحول.

بالنسبة للأزياء، تمّ توظيفها بشكل مكثّف، حيث طغت عليه الواقعية في التصميم والتّشكيل اللّوني ودورها الهام في الدلالة على الحالة النفسية للشخصية، إذ أنّ المخرج المتمكن من رؤيته الإخراجية هو الذي يحدّد مع المصمّم شكل الملابس ومادتها وألوانها، لجعلها تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة العامة للعرض المسرحي، وقد تكون المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان مادة خام للمصمّمين و للمخرج نفسه، خاصة وأن المسرحية تتشكّل من تسعة لوحات و من مجموعة

¹ بحري، محمد الأمين، مسرحية خاطيني لأحمد رزاق-الرهان الفني للمسرح الشعبي، مقال نقدي منشور في موقع الهيئة العربية للمسرح: 2020-05-26.

من الممثلين يتبادلون الحوار ضمن مجموعة من التشكيلات الحركية، تستدعي طاقة جسمانية و أزياء تساعد الممثلين على الحركة والتّنقل داخل الفضاء المسرحي، وضمن رؤية "أحمد رزاق" الإخراجية و لعله في ذلك يقتفي أثر برتولد بريخت في رؤيته لهذه الوسيلة الإبداعية حيث عمل "برتولد بريشت" على أن تكون الأزياء في مسرحه معبرة وتعكس الواقع المعيش، وكذا حملها لدلالات رمزية لخلق حالات التأمل و النقد، فكانت جلّ الملابس المستعملة في المسرحية توحى للمشاهد بالجوّ العام لها، كما أنّنا نجد اللون في هذا الإطار يلعب دورا هاماً من حيث تماشيه مع باقي المؤثرات الأخرى المكوّنة للفضاء المسرحي، و هو ما يراه " أحد النقاد أنّ للملابس وظيفة اجتماعية ذات دلالة مكانية وزمانية يمكن أن نستخلص منها علاقتين هامتين هما: علاقة ما بين الملابس والفضاء الاجتماعي والمكاني، و علاقة ما بين الأزياء والموضة"¹، وبين هذين العنصرين تتشكل علاقة تبادلية² في جلب المشاهد و إدخاله روح المسرحية وموضوعها ولعل هذه الأزياء بوصفها جزءا من مكونات الفضاء العام للعرض، تحيلنا على المرجعيات السوسيوثقافية للمخرج في علاقتها مع باقي الأنساق الأخرى: مثل التشكيلية، واللغوية والإخراجية وفي تقربها لخطاب المسرحية على حدّ السواء، على الرغم من أنّ المخرج يعتمد في إخراجها على أساليب شتى يعتمدها في تمريره لهذا الخطاب، في المقابل تجربة "أحمد رزاق" المسرحية لم تولّ اهتماما كبيرا لعنصر الملابس في هذه العروض المسرحية رغم تعددها وتنوعها - كما سبق ذكره - هذا يحيلنا لما يذكره المفكر "رولان بارت" حينما يقول "على الزيّ المسرحي بشكل عام أن لا يكون عذرا انتحاليا ومكانا مستقلا عن المسرحية... و عليه أيضا أن لا يكون نوعا من الاعتذار أو عنصر تعويض يغطي بجماله فراغ العمل أو فقره، كما عليه أن يبتعد عن إحلال قيم

¹ - لخضر، منصور، "التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج"، أطروحة دكتوراه منشورة، جامعة وهران 2011/2010.

² - أكرم، يوسف عن رولان بارت -الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994، ص 132.

خارجية محل دلالات الفعل المسرحي¹ فكانت تقليدا خالصاً لروح العصر تواكب تعدده و تنوعه بكل واقعية. والصورة رقم 03 و04 توضح ذلك.



الصورة رقم 04



الصورة رقم: 03

4.1.5 - رمزية الانارة في مسرحية "خاطيني":

يعتمد العرض المسرحي الحديث على طاقات الممثل وعلى الاضاءة في كونها تقنية تحدّد قيما جمالية على خشبة المسرح، فوفقا لقواعد التصميم الجمالي وتوزيع أشعة الضوء، توزيعا صحيحا يراعي فيه التباين بين قوة ودرجة استعمال الأضواء من خلال الأجهزة المستخدمة في تبين ألوان الملابس المسرحية والديكور وملحقاته حتى نتوصل في النهاية إلى صورة فنية كاملة²، وبسبب تطور الاضاءة تكنولوجيا ، تمكنت هذه الوسيلة من بسط سطوتها بأساليب جديدة في التعبير وجعل السينوغراف يصبو إلى مكانة مرموقة، بابتداع لوحات مرئية توحى برؤية المخرج وتضيف للنص المسرحي فهما وقرأة جديدة.

¹ - رولان، بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة، د. سهى بشور منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق - سوريا، 1987 ص 48.

² - عثمان، عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 170.

لعبت الإضاءة دورًا يوصف بالرمزي، حيث كانت شاملة وباهتة في جميع اللوحات، ماعدا المشهد الأخير من اللوحة الأخيرة في هذا العرض التي تخلى فيها المخرج عن الإنارة الشاملة الثابتة والانتشارية على كامل الخشبة (التي وظّفها في كل اللوحات)، واستعمل في آخر مشاهد الإضاءة التقنية المترددة بتناوب سريع وخاطف بين الأبيض والأسود، أثناء موجة الاعتقالات والصراع بين المتظاهرين ورجال الأمن، لتنتهي بإضاءة قمعية، على شخصية إيمان الشاب "خاطيني" في صرخة مدوية (خلاااااا)، لتضع نقطة ختام العرض، انظر الصورة رقم 05 و06 و07.



الصورة رقم 06



الصورة رقم: 05 إضاءة قمعية، على شخصية إيمان



الصورة رقم: 07 استعمال الإضاءة التقنية المترددة بتناوب سريع وخاطف بين الأبيض والأسود

وبالرغم من ذلك، فقد لعبت إضاءة العرض دوراً مزدوجاً سواء من حيث الشكل البنائي أو من خلال الموضوع الضمني، حيث كان جوهر الخطاب في موضوع المسرحية قائماً على ضعف الإنارة وتناغمها مع الموضوع وخطاب شخصياته لتتشكل من وراء ذلك جملة من خطابات الجهاز العرضي تشمل الموضوع والإضاءة والسينوغرافيا لتخصّ إضاءة وتأثيثاً وألبسة، وخطاب الهيئة الكاريكاتورية للممثلين.

جاءت الإنارة الثابتة والانتشارية الشاملة للخشبة بلون أصفر أرجواني، فكانت فاعلة جداً وبلغية الدلالة في إشارتها إلى حالة القدم والشيخوخة، خاصة بانعكاسها على ملابس الممثلين الشيوخ، ومتناغمة مع التأثيث الفضائي (أثاث البيت: الخزانة والتلفاز القديم، ومكتب الرئيس، والحمام، والمقهى)، كلّها فضاءات بدت بفضل هذا اللون في الإنارة فضاءات رتّة ومتهاكة منتهية الصلاحية، مثلها مثل الشخصيات الهرمة للممثلين، ومن جهة ثانية كان خطاب الإنارة وظيفياً جداً ومتناغماً، مع الخطاب اللفظي لبعض الشخصيات حول أزمة إنارة الوطن، الذي انطلقاً مع رحيل الشباب المهاجر لينير أوروبا، تاركاً البلد في عتمة تفتقد من ينيرها، وهذا ما أرادته المخرج من خلال تنويع فضاءاته بتعدد مشاهدتها والانتقال من مشهد إلى آخر بكل سهولة دون إزعاج المشاهد، في سبيل جعله عنصراً مشاركاً في العرض من خلال أحاسيسه ووجدانه ضمن الفضاء المسرحي، فأقدام المخرج على تغيير شكل ولون الإضاءة حتى يسمح للمشاهد أن يفرّق بين جميع حالات الجوّ والمسرحية معاً، "فالعين المجردة تميز بين أنواع الإضاءة (...). فهذا يزيد من تأثر الجمهور بالأحداث المسرحية"¹.

5.1.5 - الماكياج في مسرحية "خاطيني":

يعدّ الماكياج من بين عناصر الفن المسرحي، الذي يقدم للممثل والمخرج معا مساعدة تشكيلية (Aide Plastique)، تساهم في بلورة فكرة الإخراج، فتجعل الممثل قادراً على إبراز ملامح وجهه

¹ - أنظر: أكرم، يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، م ن، ص 179.

على خشبة المسرح وإعطاء بشرته لونا خاصا، في المقابل بتوفر الإضاءة تتبلور رؤية المخرج و نكون أمام الكثير من الحلول في تدعيم لعب الممثلين على المستوى الفيزيولوجي، وتحفيزهم نفسيا على تقمصهم لشخصية الدور عن صدق و بأداء جيّد وسليم، يصبغ الماكياج على الدور حيوية في تصميم ملامح الوجه، بما يتفق مع الجوانب الظاهرة والخفية للشخصية المسرحية، وهو أحد أهم الوسائل التي يتواصل بها الممثل مع شخصية دوره، إذ يجعله أكثر إقناعاً أمام الجمهور، فحتى يكتمل العرض المسرحي يتحتم على كل الوسائل (كالإضاءة والديكور والإكسسوارات والموسيقى) أن تستوفي شروط نجاحها على الركح في مجموع بناها المتكاملة.

من أهم عناصر الماكياج، خاصية تصفيف الشّعر -ماكياج الشّعر-، لذا على مصمّم الماكياج "أن يصفّف الشّعر جيّداً حتى يبدو مقنعاً عن قرب أو من قاعة المسرح على حدّ السواء"¹، ويختار عادة لون الشّعر الذي يناسب شكل الممثل، وإن تعذر حصول اللّون المراد، يُستجد بالصباغة التزيينية، فيصبغ شعر الممثل ليتناسب مع الشعر اللازم، ويعتبر اللون الرمادي الأشيب أكثر الألوان شيوعاً في هذا الحقل، وهذا ما نلاحظه في المشهد الأول حينما تدخل شخصية العجوز والشيب يغزو رأسها، الصورة رقم 08.



الصورة رقم: 08

¹ - عثمان، عبد المعطي عثمان، م س، ص 184.

جرب "أحمد رزاق" تقنية ماكياج الشعر في العرض، إذ جعل من شخصيات مسرحيته الأقرب إلى الواقع برؤية حديثة للمسرح فكانت شخوصه عبر تقنية الماكياج أشبه بتلك النماذج الموجودة في بلد ما من بلدان هذا العالم الواسع الذي يشبه العالم الثالث إلى حد كبير، هو شبيهه، إلى حد كبير، بعدة أنظمة عربية استمدت قوتها من تكريس المرجعيات النمطية، على حساب مستقبل الأمم التي أنهكتها الفشل والأيديولوجيات الأحادية، فكانت شخوصه عبر تقنية الماكياج أشبه بتلك النماذج الإنسانية المهمشة التي تحاول بثني السبل إقناعنا بكل جرأة في الطرح، أن الحياة في هذا البلد انتهت وحانت ساعة الهروب و الخرجة و الهجرة بل و "الحرقة"،... في سياقات جمالية متعددة تخلق التعاطف المبتغى من الجمهور، واستعارة كليشيهات متعارف عليها عند المجتمع كوضع ماكياج وكأن الشخصية ممنوعة من التعبير الصورة رقم: 09 و10.



الصورة رقم: 10



الصورة رقم: 09

شكّل الماكياج الوتر الحساس الذي جعل من شخصيات مسرحيته الأقرب إلى الواقع أو الذهاب بهذا العرض إلى الواقعية الموسعة l'hypperéalisme وإعادة صياغة الواقع حسب مفهومه لحراك شعبي معلوم المطالب، برؤية حديثة للمسرح وخدمته للقضايا التي تهم الإنسانية جمعاء، فكانت شخوصه عبر تقنية الماكياج أشبه بتلك النماذج الإنسانية المهمشة التي تحاول من خلال أفعالها إقناعنا بكل جرأة في الطرح، عن عدل القضية في سياقات جمالية متعددة تخلق الألفة ما بينها وما

بين الجمهور معاً، و استعارة كليشيات متعارف عليها عند المجتمع كوضع ماكياج وكأن الشخصية ممنوعة من التعبير. (أنظر الصورة رقم: 11/ب و12/ب) التي تبين الوضعية.



الصورة رقم: 12/ب



الصورة رقم: 11/ب



الصورة رقم: 12/ب



الصورة رقم: 11/ب

الماكياج المستعمل على الشيوخ وعلى الشباب

هذه الاستعارة نستشف منها الاقتصاد اللفظي الذي يحقق الصورة المسرحية التي تعتمد على الجمالية وتكشف المعاني الخفية للنص المسرحي كشف المخرج حول القصة التي كتبها كسيناريو فيلم سينمائي بعنوان "مدينة الشيوخ ثم حوّلها إلى سينوغرافيا مسرحية تحاكي ما تشهده الجزائر ودول

أخرى من حراك شعبي مثل فرنسا وهولكونغ ومصر، معتبرا في السياق أنّ المسرحية بمثابة محاسبة للذات في صورة فرد وعائلة أو مجتمع¹.

إنّ الماكياج في مسرحية "خاطيني" تغطي عليه أساليب يعتمدها المخرج بهدف كشف واستظهار ملامح الشخصيات المسرحية وتغترف من الواقع صورًا حقيقية أو "أسلبة قصوى وتحقق مفاجئ، بمعنى أنّه يستطيع رصد القضايا الراهنة بما في ذلك عصرنا دون أن يكون مسرحية ذات أطروحة أو تحقيقاً²، وتقوم رؤيته الإخراجية على تجاوز الإيحاء والإشارة والرمزية التي تعتمد عليها أغلب العروض المسرحية من أجل تقديم رسالات أو انتقاد واقع معاش، فحواه معاناة الأفراد وعلاقة الرئيس بالمرؤوسين.

6.1.5- الأسلوب الإخراجي في مسرحية "خاطيني":

يسعى كل مخرج مسرحي إلى تحقيق رؤيته الإخراجية عن طريق تطبيق إحدى المناهج الإخراجية، ويمكن الاستعانة بأكثر من منهج والمزج بينهما، وتمكّنًا من اكتشاف الأسلوب الإخراجي الذي اعتمد عليه مخرجنا من خلال اطلاعنا على " كيفية توزيع المخرج للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كلّ لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي"³.

اعتمد المخرج على المزج بين تيارين، المنهج الطبيعي والمنهج الواقعي، كونهما يحملان التركيز على الجوانب المؤلمة من الواقع الحيّاتي المعاش، فالطبيعي تجسّد في الديكور المتحرك المستعمل والذي هو عبارة عن كتل قد تجد لها مثل في الواقع كما أنّها ساهمت في تسهيل التشكيلات الحركية التي قام بها المخرج، وساهمت كذلك في الإيحاء عن عدة أمكنة، حدّد لنا الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات وعرفنا على مكان الأحداث وبهذا لم يكن فضاءً فارغًا، أما الواقعي فتجسّد في الأداء

¹ مسرحية خاطيني لأحمد رزاق نص سينمائي يتحول للوحات على ركح المسرح الجزائري مقال من الموقع، تاريخ الزيارة:

<https://www.flashzoomin.com.2021/01/21>

² -Patrice PAVIS: dictionnaire du théâtre. Ed. Sociales-Paris-p.186.

³ -عبد المنعم، صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانين في العرض المسرحي، م س، ص 45.

التمثيلي للشخصيات وهذا لا يمنع المخرج من توظيف الأسلوب الإيحائي في بعض الأحيان لكي يخفف من الأسلوب الصريح المباشر، الذي حقق لنا الايهام والذي هو هدف المدرسة الواقعية. كانت الموسيقى والاضاءة ايحائية تأكيدية ساهمت في اثارة الأحاسيس واعطائها عمقاً أكثر، محققة الاندماج الكلي بحيث لم تكن منفصلة عن الحدث وبهذا ركز المخرج كذلك على الجانب السمعي والذي ساهم بدوره في ملامسة مشاعر المتلقي وتكثيف الايهام، فالأسلوب الطبيعي يخاطب الناس بلغتهم الدارجة، وهذا ما تلاحظه في مسرحية "خاطيني".

إن اعتماد المخرج في مسرحية "خاطيني" على تسع لوحات فنية (مشاهد)، يؤكد لنا أننا أمام مسرح يملك من صفات المسرح البريختي الذي كان فيه المخرج "بريخت" يعتمد على اللوحات المشهدية في مسرحه السياسي، ويظهر هذا في توظيفه عنصر التّغريب من خلال طرح المتناقضات من الواقع وبناءً على هذا فإنّ مسرحية خاطيني تحّص في تحليلها ما بين المنهج الواقعي والمنهج الملحمي البريختي، حيث نجد هناك مزج ما بين الأغنية والرقصة والحدث السياسي الآني والاقتراب ما بين الواقعية الغربية في المشاهد التي وصف فيها التلفزيون. يضاف الى ذلك التنوع في المناهج الذي حملته العديد من مشاهد هذا العرض، نستدل عليها بأمثلة، كمشهد الحمام (مشهد واقعي)، أما مشهد المقهى فكان (ملحمياً بريختياً)، يضاف اليه المشهد السادس الذي جُسد في مكتب رئيس الجمهورية فهو (مشهد رمزي) أي يشير إلى رموز القمع، لكن يميل إلى التّشهير، وذلك تحسباً من الرقابة التي يعاني منها الفرد. كانت هذه المسرحية حبلية بالصّور والألفاظ الجارحة والغريبة، اضافة الى أسماء الشخصيات (خاطيني، ماشي هو، صرهودة) باستثناء أم "خاطيني" جميلة، وهي إشارة من المخرج لتلك الأسرة العربية من خلال صورهم الغربية، و أخيراً نجد أنفسنا نذكر التميّز الذي سطره التأثيث السّينوغرافي في اطار مبدأ التّخصيص، و أفضل مثلاً نستشهد به على ذلك، المكتبة كمكون هام للديكور بما تحمله بعض صورهم، وعموماً كلّ لوحة من لوحات العرض بأثاثها الخاص عبر الفضاءات المكانية الخمسة، وتوزيع عناصر السّينوغرافيا على الخشبة عمودياً كان مساعداً من عمق الخشبة

حين يكون موضوع مشهد الشعب وصوته، وأفقي الانتشار اذا تعلق موضوع المشهد بالسلطة وخطابها، ولهذا التوازن بين الأفقي والعمودي في التأثيث له دلالات فنية (رمزية) بليغة.

المبحث الثالث: التجربة المسرحية المغربية المسارات والمتغيرات.

1- إرصاصات المسرح المغربي:

1.1 البدايات:

يعرف المسرح في المغرب الأقصى رواجاً وانتشاراً بين الناس منذ أن حلّ بالمنطقة سنة 1920 على يد بعض الفرق المسرحية من خلال قيامها بزيارات فنية إلى هذا البلد، مثل فرقة "محمد عز الدين" التونسية عام 1923 وقدمت مسرحية "صلاح الدين"¹، وفرقة "سليمان القرداحي" التي قربت هذا الفن للفئات الهشة، ليُفتح المجال للفرق المسرحية بالظهور كفرقة "جوق التمثيل الفاسي" التي تأسست عام 1924²، وفرقة "جمعية العاصمة الرباطية" وفرقة "مصطفى الجزائر" وفرقة "الهلال"... فيرجع الفضل، حسب العديد من الباحثين للفرق المسرحية العربية للمغرب، في دفع المشتغلين في المسرح المغربي إلى هيكلة فرقهم المسرحية مراعية في ذلك التنظيم والهيكلية، دون أي اغفال للمضمون على غرار ما قدمته الفرق المسرحية الوافدة من المشرق العربي من مسرحيات ثرية بمادتها الأساسية من قصص وملاحم عربية ذاع صيتها شعبياً على شاكلة الفرق المصرية ممثلةً في فرقة "مسرح فاطمة رشدي" المتميزة، والتي قادتها بنفسها سنة 1933 بعرضها لمسرحية "صلاح الدين الأيوبي" وهذا ما يؤكده مصطفى رضاني الذي يعتبر أنّ "انطلاق المسرح في شكله الغربي قد بدأ تراثياً حيث قدمت فرقة "محمد عز الدين" لما زارت مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" المغرب سنة 1923، وتلتها مسرحيات تراثية أخرى كانت تركز على الجانب الأخلاقي والوطني من أجل بثّ الحماسة واستنهاض الهمم،

¹ - أنظر: علي، الراعي: المسرح في الوطني العربي: مطابع الوطن، الكويت، ط، 199902، ص، 481.

² - علي، الراعي: المرجع السابق، ص، 412.

نحو مسرحية "الرشيد والأمير غانم" لنجيب حداد، أيضا "ليلي" لأحمد شوقي... وغيرها من المسرحيات التي جعلت التراث مرجعها الأساسي لطرح قضايا واقعية¹.
لم يكن المسرح فنًا غريبًا على المغاربة، فهم إلى حد ما، كانت لهم رؤيا قريبة من هذا الفن مستمدة من واقع الفنون المحلية آنذاك، يضاف إلى ذلك إضافات الفرق الشرقية وفترة الحماية التي فرضت على المغرب كل ذلك دفع بتطور الحركة المسرحية إلى الأمام، مترجمًا لإبداعات الدراميين المغاربة تجسدها وما تتويج مسرحية "العلم" بالجائزة الأولى للتأليف سنة 1929 والتي ثمنت به التعليم ودوره في تحقيق أهداف الأمة وتحريرها.

2.1 التأسيس:

استهل المسرح المغربي مسيرة التأسيس والتأصيل على أنقاض مسرح وفق منظور المسرح بمفهومه الايطالي، فكانت تجاربه ومحاولاته تدعم مسرح عربي خالص ينهل مادته الأساسية من تلك الأشكال الفرجية المؤثثة للساحات المغربية خاصة، في المقابل لم تكن تحدث بمعزل عما يقع في الساحة المسرحية العالمية، كونها تمثل في النهاية تداخلات ثقافية بين المسرح المغربي من جهة والمسرحين العربي والعالميين من جهة أخرى. لقد شكّل التراث بجميع أشكاله الشعبية من أساطير قديمة وأغاني، ومواويل، وسير، وملاحم، وحكايات شعبية، علامات فارقة في جعل جمهور المسرحيين من مخرجين ومؤلفين يتجهون إليه، ليجدوا ضالتهم فيه، باعتباره امتدادًا لأشكال فرجية، وفي الوقت نفسه يضبط تفسيرات مقنعة لمتابعيه لما يرد في واقعهم المعيش الذي تتنابه متغيرات على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

و يبدو أنّ المسرح بمفهومه التقني والفني الحديث، عرفته الساحة المغربية إبان فترة الحماية الفرنسية على المغرب ما بين (1912-1956) أثناء مشاهدة المغاربة للعروض المسرحية الأوروبية،

¹ مصطفى، رمضاني، توظيف التراث واشكالية تأصيل المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1، 1993، ص 84.83.

وقد استخدمه الرعيل الأول للمسرح كأداة تواصلية جماهيرية لخدمة القضية الوطنية بفضح النوايا الاستعمارية وتوعية الشعب من أجل النضال والمقاومة، ونذكر من بين هؤلاء "محمد القري"، و"المهدي المنيعي"، و"عبد الواحد الشاوي" الذين جعلوا ولادة المسرح المغربي ولادة شرعية، الأمر الذي أثار رد فعل السلطات الاستعمارية ودفعها إلى استعمال القوة لقمعه، فكان من ضحايا هذه الحملة أحد أبرز رواد المسرح المغربي الشهيد الشاعر "محمد القري"¹.

" ويعود انتشار المسرح في المغرب وذيوعه إلى عدة عوامل نذكر أهمها :

- تقليد المسرحيات الغربية تأليفا وإخراجا.

- إتباع النماذج المجلوبة من بلدان المشرق العربي وخاصة من مصر ولبنان.

- ترجمة المسرحيات الأجنبية والاقتباس منها"².

ويستشف من ظهور المسرح في المدن العتيقة ك"فاس"، "الرباط"، "سلا"، "مكناس"، خلال مرحلة الحماية، التمكن من وضع آليات للاتصال المباشر مع الثقافة الفرنسية، والذي نتج عنه التعرف على مظاهرات الحداثة الغربية، إنه الظهور الذي اطلع بمهمة مواجهة الاستعمار والدعوة إلى التحرر من كل أشكاله...³.

2- الألفية الثالثة للإخراج المسرحي المغربي:

لم يُعرف الفنّ المسرحي في البلاد المغربية بشكله الغربي الأرسطي إلا مع مطلع القرن العشرين، وهذا ما يؤكد أكثر الباحثين المغاربة ضمن فكرة تأصيل ظاهرة المسرحية المغربية، يقول حسن المنيعي: "إذا استثنينا بعض القوالب الماقبل مسرحية التي عرفها المغرب عبر مراحل تاريخية، والتي تتجلى في البساط والحلقة وسيدي الكتفي وحفلات سلطان الطلبة، فإنّ المسرح بمفهومه الأوروبي لم

¹ - أنظر: محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص:12.

² - محمد، الكفاط: المرجع السابق، ص:27.

³ - عبد الرحمان، بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص:126.

يدمج في حياتنا الفنية، إلا في بداية الثلاثينات من هذا القرن¹، ومنه يُنسب تحديد بداياته الأولى للأشكال الفرجوية الشعبية كما تؤكد ذلك بعض الدراسات، فرغم أنه يعدُّ "... فنًا مستوردًا، ومع ذلك فبإمكاننا أن نشير إلى وجود عدد من الأشكال المسرحية التي كانت تمتاز بحيوية دافقة وتحمل المسرة إلى قلوب الذين يشاهدون العروض في مناسبات خاصة²، إنَّ توفره على هذه الطقوس هو ما جعل المبدعين يؤكدون على حضور المادة التراثية في عملية التأصيل، ومن بين هذه الطقوس الاحتفالية التي كانت تزخر بها الساحة الفرجوية بالمغرب نجد:

■ **الحلقة:** هي عبارة عن مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية أو الإيماءة، والألعاب البهلوانية، يعتمد هذا الفن على حركات أدائية تشخص وتفسر ما يرويه راوٍ أو راوي ومساعدته لتشكيل من المرويات المتمثلة في القصص والحكايات الخاصة بالأساطير والبطولات الشعبية وقصص الأنبياء، وطريقة الحكيم التي يتخللها انشاد للقصائد والرقص مع الغناء، تقدم لجمهورها في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى بلوازم من الديكور والملابس الخاصة وبعض الآلات الموسيقية التي تتحول في لحظة إلى شخصيات تلعب أدوارا متخيلة يستنطقها الراوي أو مساعدته في أصوات شبيهة بالكلام، أو معنى الحوار المتولد في المونودراما. وإذا كان المسرح في بداياته قد نشأ على شكل حلقة، فما ذلك إلا لأن الطبيعة الأولى للفرجة كانت حميمية، تتطلب مشاركة الجميع وتهمهم، "حيث لا تتحرك الشخصيات الوهمية داخل هذه الفرجات، وإنما داخل الجمهور"³.

كان اهتمام جلّ المخرجين المسرحيين بـ "الحلقة" كبيرا على حساب الأشكال التراثية الأخرى، التي تعكس أروع مظاهر الإبداع الشعبي القائم على الحركة والفضاء والحكايات العجائبية، "إنّها البؤرة الأولى

¹ - حسن، المنيعي، حول المسرح المغربي، الأعلام مجلة ثقافية تصدرها وزارة الشؤون الثقافية والإعلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، 1980م، العدد: 06، ص 25.

² - حسن، المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، مكناس، المغرب، 1974، ص 13.

³ - محمد، أديب السلاوي، المسرح المغربي البداية والامتداد، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش المغرب، 1996، ص 25.

التي ساهمت في ترسيخ وسائل التعبير المسرحي وتحقيق التواصل مع الجمهور من خلال مشاركته الفعلية في كل ما يقترح عليه من سرد عجائبي ومن عروض شيقة ومتنوعة يروم أغلبها إلى التسلية وإلى نقد الأوضاع الحياتية¹.

■ **البساط***: ومعناه بالدارجة المغربية المداعبة وترك الاحتشام، وهو مسرح انتقادي، تعرض فيه تمثيلات ساخرة تتعرض لانتقاد ممثلي السلطة وتذمر الشعب من سلوكياتهم المتعجرفة، كما يحتفظ بأدوار قارة وثابتة تتمثل أساسا في ("البوهو"**) و("المسيح"**) و ("الشاطر"****)²، تتجز في السّاحات العمومية والأسواق، معتمداً على المحاكاة، والرقص والغناء والفكاهة واللّهو، وعلى الارتجال في تشخيص المشاكل الاجتماعية والسياسية بالبلاد.

■ **سيدي الكتفي**: ارتبط بدايةً ببيوت ممن يستضيفهم من أعيان المدينة قبل أن تصبح الأماكن العمومية والأسواق حاضنة له، تبدأ الفرجة بدخول "المقدم"، وهو رئيس الفرقة، ويليه أفراد المجموعة الذين يحيطون به، يقدم المعلم تعليماته فيما يخص الموضوع وتوزيع الأدوار، وبعض الإرشادات الأساسية... وكلّ مجموعة تتكون من اثني عشر فردا، والطابع الغالب عليهم هو الهزل والارتجال.

■ **سلطان الطلبة**: يمثل حفلة تنكرية، تقام صباح كل يوم خميس أول من شهر مارس من كل سنة، حيث يُنصّب طالب سلطانا بعد التباري حول هذا المنصب، ومن ثمة يختار حاشيته ووزراءه

¹ - حسن، المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز فاس 1994، ص 59.

* تعني كلمة البساط في اللغة العربية البسط، كما تعني الضحك والتسلية. وفي اللغة العامية تعني المزاح والفكاهة دون احتشام. تتعدد أنواع مسرح البساط باختلاف المناطق، كما يرتبط ببعض الأعياد الدينية كعيد الأضحى وعيد المولد النبوي. ونجد أن مسرح البساط يشبه كثيرا الاحتفالات التي كانت تقام للإله "دينيزوس".

** "البوهو"، هو الشخصية الأكبر سنا في المجموعة، يحمل سبحة من التين المجفف بلحية متدلّية.

*** "المسيح" هو الشخصية الأكثر حركة والأكثر معاناة.

****"الشاطر" هو الشخصية التي تظل مرتبطة بالحدق وحسن التصرف.

² - لخضر، منصوري، رسالة دكتوراه، م س.

الذين لا تتعدى سلطتهم مدينة فاس، ويكون هذا في حضرة السلطان الفعلي للدولة، "تستمر حفلة سلطان الطلبة أسبوعاً كاملاً، تختتم بمبايعة السلطان الحقيقي للبلاد مع الدعوة له بالنصر والتأييد"¹.

■ **عبيدات الرمي** *: يُعدُّ الأقدم تاريخياً، تتسم بالانتشار الواسع لمصادفتنا لها في كل المناطق المغربية نتيجة الهجرة في فترات مختلفة من التاريخ، وتقوم فرجة عبيدات الرمي على الارتجال والتكثيف، و المعنى نفسه نجده عند محمد أديب السلاوي " الرماية ترميز إلى الكلام الناقد"². لقد نالت تلك الأشكال الفرجوية الشعبية اهتمام رعاة المسرح المغربي فكانت الصورة مقسّمة اجماً لا بينها لتكون إرهاباً، يعود الفضل في استمرارها بممارسة المغاربة لتلك الفرجات فكانت " الحياة العامة في المغرب تتأطر في نطاق فرجات مسرحية دائمة سواء في السهول أو الجبال أو في ساحات المدن الكبرى"³، وتوفّر موادها طيلة الحقب والازمان للألسن التي كانت تلوك الحكايات والأساطير سرداً وشعراً على وقع الأهازيج والرقص وهذا قبل أن يعرفوا ما يسمى بالمسرح الإيطالي و بمفهومه الحديث، غير أن الأمر كان سيجعل تلك المواد أقوى تأثيراً بإبكارها في التوسيل لدى دارسي المسرح لو عُثر لها على نصوص مكتوبة يمكن الرجوع إليها، بل كانت ستصير مسرحاً بعد تطويرها والاعتناء بها من منظور مسرحي، لذلك فهي في أحسن الأحوال لا تعدو كونها أشكال ما قبل مسرحية، منع تطورها إلى مسرح، اهمال توثيقها، مما عجل باندثارها.

أسس كل من الطيّب الصديقي والطيّب لعج للحظة النشأة في المسرح المغربي بمنحها وجوداً خاصاً بالاعتماد على المادة التراثية وتوظيف ملامح بارزة من مخزونها من الفنون الشعبية المغربية

¹ - سالم، اكويندي، الثقافة الفنية (جذع مشترك)، م س، ص 205.

* تدل تسمية " عبيدات " على الخدم و "الرمي" على الصيادة أو الرماة. "كما يدل "الرمي" كفعل على الذي يعزف على آلة وترية أو إيقاعية والعازف "الرامي"، والاصطلاح اللغوي المباشر للرمي هو القذف، الكلام الناقد، وغالباً ما يكون له ارتباط بالسهم ورامي يطلق السهام من القوس سواء كان مرتبطاً بالسهم أو النغم الصادر بالنقر من الآلة الموسيقية. والمعنى الإيجازي للرامي هنا هو المغني أو المنشد أو المردد.

² - محمد، أديب السلاوي، المسرح المغربي البداية والامتداد، م س، ص 13.

³ - ينظر عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في المسرح العربي، مجلة المسرح، العدد 12، ص 56.

وما تتضمنه من أهزيج وإيقاعات ورقصات...، فكان لهم السبق في الأخذ بأيدي جيل من المبدعين المسرحيين الذين ربطوا النشأة المسرحية المغربية والبحث عن وجودها بالقدرة على الحفر في الذاكرة التراثية واستلهاهم مخزونها.

كان ظهور "الطيب الصديقي" كنموذج لتلك الفترة، حيث اتخذ أشكالاً مختلفة، كاستثماره في المادة التاريخية كمسرحية: "المغرب واحد" و"المولى إدريس" و"معركة الملوك الثلاثة"، واستند إلى الأشكال الفرجوية التقليدية ذات الجذور التراثية الشعبية كالحكايات والخرافات الأسطورية كما في مسرحيتي: "سيدي عبد الرحمن المجذوب" و"الحراز"*، أما جهود "الطيب لعلاج" فتجلت في استنطاق المادة التراثية، خاصة الحكاية الشعبية كما في مسرحيتي "النشبة" و"قاضي الحلقة"، والموروث الشعبي المتنوع (الأغاني، الأهزيج، الرقصات، الكلام العامي المسجوع...) كما في مسرحيات: "السعد" و"حليب الضياف" و"البلغة المسحورة".

يضاف لمنجزات تلك الفترة ظهور الاحتفالية كتيار مسرحي لمتزعمه "عبد الكريم برشيد"، ساعياً إلى تأسيس خطاب درامي متميز في المسرح المغربي والثقافة العربية عموماً، يقول عبد الكريم برشيد: "إنّ البحث عن المسرح الاحتفالي يمرّ عبر الحفر في الثقافة العربية، وذلك بحثاً عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحياً"¹، كانت العودة إلى التراث لبنة أساسية لقيام المشروع الاحتفالي، اعتباراً منه أنّ حضور التراث هو في جوهره حضور أشكال قادرة على إيجاد الصيغة المسرحية المتميزة التي تتجاوز نمطية الشكل الغربي ذي الأصول الإغريقية كـ "دراما" وذي الشكل

* "الحراز": كلمة مغربية تعني المترصد، والذي يتتبع اخبار وخطوات الآخرين، ويستعين بالسحر والشعوذة، والعلاج بالأعشاب، ويذهب العين ويعالج من به ضرر، لذا شهرته ومكانته كانت معروفة آنذاك، وهاته الشخصية اشتهرت في الوطن العربي وخصوصاً بالمغرب، ينظر أكثر www.alittihad.ae مقال معنون "العشيق عويشة والحراز" مسرحية تغرف من خزائن التراث، صحيفة الاتحاد.

¹ يوسف، عبدالرحمن إسماعيل السيد، الاحتفالية في المسرح العربي - الجذور .. والمنطلقات، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد 41، يناير 2016.

الإيطالي كـ"خشبة"، ليصبح من الضروري تحويل هذه الأشكال التراثية تحويلاً فنياً وتوظيفها توظيفاً مسرحياً.

سأحاول التركيز في هذا المبحث على أهم تجربة وبلا منازع، وصفت بالمتحمّسة لهذا التراث على ما ينطوي عليه من تراكمات فنية وما يمكن لهذه التراكمات أن تفرزه من جماليات مسرحية تساهم في إثارة النقاش حول هذا التراث الشعبي المتوارث والمهدد في وجوده والبحث عن السبل الكفيلة لإعادة الاعتبار إليه وبعث الروح فيه، وقبل ذلك سأعرج على التجريب والمكانة التي استحدثها في المسرح المغربي تأثيراً وتأثراً، أسوة بالمسرح الجزائري.

3 - التجريب في المسرح المغربي:

لعل مغامرة التجريب والتجديد والبحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم إلى إيجاد خطاب إخراجي مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية على التوغل والحفر في التراث الشعبي المادي وغير المادي للوقوف على أشكال فرجوية والإحاطة بعناصرها التي تتعلق باللعبة المسرحية.

إنّ طرح قضية التراث لم يأت من خلال التعامل مع إبداعات الماضي كمادة جامدة، بل كونه اكتسب أهمية من خلال الإسقاطات التاريخية وذلك عن طريق إعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني، ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية فقضية التراث لا يفك ارتباطها بالبحث عن الهوية العربية للمسرح العربي ذلك، إذ راح الكاتب المسرحي يختار من أحداث الماضي وصوره ما يراه صالحاً للتعبير عن أفكار وأحاسيس تهمة وتهمة مجتمعه بهدف طرح وجهة نظره تجاه الواقع بغية تغييره¹.

¹ - حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ص 284. 249.

عرف المغرب بعد الاستقلال المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي، لكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضايا وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعينات الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية مثل بيان الجماعة الاحتفالية سنة 1976م بمدينة مراكش مؤدناً بظهور التيار الاحتفالي الذي يوافق احياء اليوم العالمي للمسرح، ولتكون الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها "عبدالكريم برشيد" باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد والطيب الصديقي المطبق الرئيس لهذه النظرية التأسيسية، سيظهر لنا تشكيلاً لمسرح ظهرت على الساحة الفنية، منها مسرح النقد والشهادة مع "محمد مسكين" والمسرح الثالث مع "المسكيني الصغير" والمسرح الفردي مع "عبد الحق الزروالي" والمسرح الاحتفالي مع "عبد الكريم برشيد" ومسرح المرحلة مع "حوري الحسين" والمسرح الإسلامي مع "محمد المنتصر الريسوني"، و عموماً شكّلت الاحتفالية أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا وانتشاراً واستمراراً، بل يعود لها الفضل في اعادة وجود المسرح العربي أصالةً وهويةً بعدما سلبه المسرح الغربي روحه وقالبه وطريقة تفكيره.

4- بدايات الإخراج في المسرح في المغرب:

لم يكن فنّ المسرح المغربي من وجهة نظر أنثروبولوجية، سوى طقس احتفالي وشكل من أشكال وعيها وشعورها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالمتخيل والوعي باللاوعي، فالعناصر ما قبل المسرحية كانت بداية تميّزها يُختار لها مكان خاص لممارسة الطقوس الاحتفالية، تلا ذلك اقتناء ملابس و إكسسوارات وشخصيات إنسانية وحيوانات توظف في طقوس تضجّ بالرقص والغناء والمرح والصراع، تنتهجها تجمعات احتفالية فتنتقي لذلك أسلوباً للتجاوز وسرد الحكايات، فحواه فصل الأدوار بين الممثلين والمتفرجين واعتماد الحكي، ليخلق من كل ذلك ما يصطلح عليه حديثاً مسرحياً ليعرض أمام الجمهور.

تحدّد الطقوس الاحتفالية الانطلاقة الأولى للمسرح المغربي، وهذا ما يؤكد دارسوه كونه المسرح (المغرب الأقصى) الذي سبق غيره في امتلاكه لمسرح يعتمد تظاهرات احتفالية تتوافق مع طبيعة الفن المسرحي، كونها تحدّد مواصفات الفرجة الشعبية من خلال حضور عناصر المسرح تؤطرها الأساليب

والفنون التراثية، " إذ سجد الجميع في التراث ما يبحث عنه من علامات تخدم استراتيجيات الكتابة المسرحية وأيديولوجياتها"¹، التي تدعم آليات التأصيل وتمحق استمراره في التبعية للغرب.

1.4- المخرج المسرحي الطيب الصديقي*:

- صانع الحياة في الفُرجة:

"لا يذكر تاريخ المسرح المغربي الا ويذكر اسم الطيب الصديقي باعتباره مؤلفا ومخرجا مسرحيا مجددا ومؤصلا للفرجة المسرحية العربية لأنه استطاع أن يكتب تاريخ معرفته المسرحية وثقافته العالمية في نتاجه المسرحي. يشكل الطيب الصديقي حالة فنية خاصة في المغرب بعدما قدم اعمالا مسرحية كبيرة امتد صداها الى انحاء العالم العربي فقد وفق هذا المبدع في اعادة اعمال ادبية تراثية للوجود مانحا اياها الحياة وأفقًا جديدًا يزخر بالبعد الحضاري والانساني"²، اشتغل الطيب الصديقي على كل ما يزخر به المغرب من موروث، بمنظور جمالي حديث مع استحضار المعمار المغربي

¹ سعيد الناجي، أنثولوجيا التراث في المسرح المغربي، مداخلة قدمت في الملتقى الدولي حول توظيف التراث في المسرح المغربي، بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر ماي 2010 منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، ص 231.

* الطيب الصديقي فنان مسرحي مغربي، ولد عام 1937 في مدينة الصويرة بالمغرب.سافر -وهو في السادسة عشر- إلى فرنسا لاستكمال الدراسة، فحصل على البكالوريوس في شعبة الآداب، وتلقى دورات تكوينية مسرحية قبل أن يعود إلى وطنه لاستئناف نشاطه الفني.سأهم في التعريف بالمسرح المغربي سواء في أوروبا أو في العالم العربي. كان هاجسه الكبير منح المسرح المغربي هويته وخصوصيته التراثية دون الاستغناء عن روح العصر.

بدأ الطيب الصديقي ممثلا بفرقة التمثيل المغربي، بعد عودته من فرنسا طلبت منه نقابة "الاتحاد المغربي للشغل" تكوين فرقة "المسرح العمالي" سنة 1957 بمدينة الدار البيضاء، حيث قدمت في موسمها الأول مسرحية "الوارث" عام 1957.

ألف عام 1966 أول مسرحية "في الطريق" التي سيحولها هو نفسه إلى فيلم سينمائي بعنوان "الزفت"، وهي مسرحية اجتماعية، تعالج ظاهرة الأولياء (الأضرحة)، وفي نفس الموسم، قدم مسرحية "مدينة النحاس".

كتب الطيب الصديقي وأخرج واقتبس ومثل في الكثير من المسرحيات التي وظف فيها التراث المغربي والعربي وأشهرها: "الإمتاع والمؤانسة"، "الرأس والشعكوكة"، "الحراز"، "خرقة المسكين"، وشكل الراحل الطيب الصديقي حالة متفردة في النبوغ المغربي، وأعطى لفن

"الحلقة" إشعاعه وصيته العالمي، كونه كان من أشد المؤمنين بأن "الحلقة" هي منبع المسرح المغربي ومهده. توفي الصديقي يوم: 05

2016/02/

² صفحة "ذكرى وحكاية"، الطيب الصديقي"، مي دي 1، 2009.02.22. <https://www.medi1.com/fr/episode/5875>

والأمثال الشعبية والأزياء والأوشام والعادات والتراث البصري، ليصنع مسرحه الخاص المستمد من أسس وقواعد المسرح العالمي.

تميز "الطيب الصديقي" عن اترابه من المسرحيين العرب في المشرق والمغرب، كونه حصل سبق في التعامل مع التراث بتوظيفه جزءا من مخزون الثقافة الشعبية، من خلال الاتجاه إلى الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة وفي مقدمتها فن "الحلقة" (الفرجة والحكاية الشعبية في الساحة العمومية) الذي جعله من أسس المسرح العربي الحديث، فهو الفنان الذي واكب الحركة المسرحية الحديثة بالمغرب، منذ انطلاقتها بعد الاستقلال، وعاشها عن قرب منذ سنة 1954 عبر كل تحولاتها وازدهارها وانتكاساتها، وساهم بقسط كبير في التعريف بالمسرح المغربي سواء في أوروبا أو في العالم العربي .

بدأ "الطيب الصديقي" تجربته المسرحية بمحطات فارقة ومحورية، دشّن خلالها بدايات مشروعه التأصيلي لمسرح عربي استرشادا بنصيحة أستاذه الفرنسي "جان فيلار" *، التي وجهها له بعد أن أنهى تكوينه في فرنسا: " أن ينسى ما شاهده في فرنسا وأن يتذكر التقنية فقط وأن يتعلم الفن الصحيح من شعبه"¹. إنها الكلمات التي عرف الصديقي كيف يستثمرها بمشروعه المسرحي، فكانت تجربة انخراطه في المسرح العمالي اهم الاشتغال المسرحي لديه، ليأتي ثمرة توصيات أصحاب الصديقي ممن تابعوا تكوينهم بالمسرح الشعبي بفرنسا، فحوّاهم العودة إلى صيغ التعبير الفرجوية والاحتفالية التي يزر بها الموروث العربي والمغربي خاصة، وانطلاقا من هذه المرحلة الهامة يتكشف لنا ماهية الاخراج عند الطيب الصديقي ومفهومه للمخرج، كون الاقتباس فيها لم يكن هدفا لذاته أو لنقل تجربة عالمية وإلباسها ثوبا عربيا أو مغربيا، بل كان الاقتباس واعيا وذا قصدية اشتغالية، وبوعي مثقف يدرك أسرار اللعبة المسرحية، كما لم يكن الاخراج مجرد ترتيب للشخوص والديكور على الخشبة، بل كانت هناك رؤية

* جون، فيلار، مخرج مسرحي فرنسي مؤسس للمسرح الشعبي في فرنسا ومن بين رواد المسرح الملحمي في سنوات الستينات.

¹ - محمود، د فاطمة موسى، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 944.

مدركة لكيفية تطويع العناصر المسرحية لخدمة الرؤى الجمالية داخل جسد العرض، وقد "عُرِضت هذه الانتاجات كلها في إخراج رائع يحترم النص الاصيل ويستغل كل امكانيات المسرحية"¹.
 رسم الطيب الصديقي لنفسه اهدافا أبرزها تقمصه بروح التأصيل التي طبعت طرق اشتغاله فانحاز إليها منذ بداياته الأولى ليكون تأثير ذلك على معظم النصوص التي أسهم في تأليفها اعدادًا واقتباسًا لـ موليير، غوغول، اريستوفان، غولدوني، بيكيت، يونيسكو، اربال.. او العروض العديدة (حوالي ستين عرضا) التي قام بإخراجها*، فزاد ذلك من رصيده المسرحي وبلور تصوّره الناضج.

لقد كانت الغاية من تعامل الصديقي مع المسرح العالمي في هذه المرحلة المبكرة من مشواره الفني، استقراء تاريخي للكتابة المسرحية العالمية تمهيدا لمرحلة النضج التأصيلي الذي ميّز مشروعه المسرحي خلال عمره الفني والإبداعي، فيضمن المؤلف والمخرج نجاح الإرسال نسبيا، و" التيار التأصيلي ينطلق من المحن الحضارية، ومن الإحساس بالغبن والقهر الذي يقيم داخلنا"².

تُوصف فترتا السبعينيات والثمانينيات من حياة الطيب الصديقي على مستوى التأليف بالثرية، كون النصوص المسرحية التي قام بتأليفها، قام هو نفسه بإخراجها... كما وقّع نصوص روائعه المسرحية: "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"، "معركة الزلاقة"، "مقامات بديع الزمان الهمداني"، "السفود"، "كتاب الإمتاع والمؤانسة"، "سيدي ياسين في الطريق" حولها إلى فيلم روائي تحت عنوان "الزفت" صاغ حواره الكاتب المسرحي مولاي أحمد العراقي"³.

¹ - حسن، المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مكناس المغرب، 1974، ص 123.

* شارك الطيب الصديقي في تأليف نصوص مسرحية قام هو نفسه بإخراجها: "سلطان الطلبة" مع رفيقه عبد الصمد الكنفراوي "اللاكباش تتمرن" مع احمد الطيب العليج، "النور والديجور" و"الحراز" مع عبد السلام الشريبي، "ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ" مع نضال الأشقر ووحيد سيف في أول تشكيلة لفرقة عربية تضم أبرز ممثلي وفناني الوطن العربي من الماء إلى الماء. "نحن" مع جماعة من الكتاب، "أصوات وأضواء" مع محمد قاوتي والسعيد الصديقي، "أبو نواسص و"كان يا ما كان" مع السعيد الصديقي. ينظر: لخضر، منصور، م س.

² - عبد الكريم برشيد: في معنى التأصيل المسرحي، ضفاف، ع 07، المغرب، 2004، ص24.

³ - لخضر، منصور، م س.

2.4- مسرح الصديقي عنواناً للتراث:

تأثر الصديقي بمسألة التخلي عن النقل الدرامي الغربي الفرنسي عبر ترك العمل بالاقْتباس المسرحي الغربي لمدة طويلة رغم انعكاسها سلْبًا على مستوى التلقي/ المشاهدة، مما جعل الإرسال نسبيًا عنده يسوده الملل و التّفور، ولمعالجة ذلك تجده يعود أدراجه إلى مرابع التراث علّها تداوي الدراما العربية، بيد أنّ هناك من نفّر من هذه الرجعة أو الاستدارة وُعدّ " اللّجوء إلى التراث إنّما هو نوع من الهروب السّلبّي نتيجة انعدام الشجاعة في تناقضات الواقع بشكل مباشر"¹، ومع ذلك فقد تخطّى القواعد التّقليدية في مواجهة تراثه بالمغرب، وتحديدًا "في أواخر الستينات تحوّل الطيب الصديقي إلى داعية لمسرح عربي مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي ولكنه يؤسّس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث"²، بدعوى اكتشافه نقاط التقاطع التراثية الدرامية، لذلك " قامت في المغرب دراسات حول التقاليد المسرحية المتجليّة في الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والتظاهرات الكرنفالية كما ظهرت مسرحيات تحاول أن تستفيد من تقنيات هذه الاحتفالات الشعبية"³ وتكسب صفة التّمسرح، عبر إدخال التّراث الصّورة المرئية السّمعية أو معاصرة التراث للمسرح.

يتوقف بناء الحلقة على أسس متينة تبدأ بإعادة الترتيب على مستوى البناء الفني وهذا يخصّ المؤلف، ليأتي دور الالقاء، فقد "... ركز الصديقي على الممثل/ الحكواتي، الممثل الذي يعرف كلّ شيء، يمثل ويغني ويرقص ويقوم بالألعاب السحرية البهلوانية"⁴، مظهرًا حركات جسدية وإيماءات لتكييف الشكل الاحتفالي التراثي مع المكان (العرض) وكلّ ذلك سيجلّيه للمتفرجين، الذين سيكون لهم بمناسبة الحلقة توافد جماهيري مشهود.

¹ مصطفى، رضاني، توظيف التراث وإشكالية التّأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، ع 04، الكويت، 1987.

² حسن، المنيعي: البدايات والتأسيس في المسرح المغربي الحديث، آفاق، ع 03، 1989، ص 13.

³ عبد الكريم، برشيد: م س، ص 94.

⁴ المرجع نفسه: ص 102، 103.

رغم اهتمام الصديقي بالحلقة في أعماله، إلا أن ابداعه تعداها الى صيغ ما قبل المسرحية، كمسرح الرّوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والحكايات الشعبية، ليعمد إلى توظيف فنون "البساط" في سلسلة من العروض الفرجوية جاءت عناوينها على التوالي: "الفيل والسراويل"، "ولو كانت فولة"، "جنان الشيبة" ثم "قفطان الحب" وأخيراً "السحور عند اليهود والنصارى والمسلمين" مما جعله يحوّل كل نصّ مسرحي مهما كان موضوعه موعلاً في التاريخ إلى فسحة كبيرة للتفرّج والاندهاش، متجاهلاً التقليدي منها ليصل إلى "التأصيل". الصورة رقم 13 و14.

فبالنسبة لفرجة البساط مثلاً، والتي تحمل الشيء الكثير من المسرح، لما تتمتع فيه من عناصر مسرحية ومنها الأزياء بألوان وأشكال متعددة وايضا لوجود الاقنعة وتغير الحكايات، وإن كان شخص البساط هم انفسهم بكل فرجة يقدمونها، وهذا فعل متغير، قياسا ما هو موجود بالحلقة الذي يكون فيه الفعل ثابتا، منذ قرون وهي تكرر نفسها، والأهم عدم اقتصاره على التسلية، بل كانت تحمل فكرا في داخلها، "... وبإمكاننا ان ندرك أهمية البساط كفن، لا ينغلق في جوانب التسلية العقيمة، بقدر ما يبرر ظاهرته كفنّ يفصح اساليب الظلم وعيوب المجتمع، فهو اذن يحمل إرهابات الالتزام العميق كمسرح تقليدي... وقام بدور فعال في نطاق الحركة الوطنية"¹، و مثال على ذلك في سعي المخرج "الطيب الصديقي" لتقديم هذه في مسرحية (معركة الملوك الثلاثة) في ملعب كرة قدم(مكان العرض)، كان ترويضه للمكان يتم عبر إخضاعه لشروط رؤيته الإخراجية والجمالية، إنّ هذه التجربة الرائدة، فرضتها رؤية ومخيلة المخرج للعمل المسرحي الذي وظف له اعداد بشرية كبيرة، وحيوانات و اكسسورات، لكن هذه التجربة لم تقدم لأكثر من يوم واحد، والتي تعتبر أهم تجربة اخراجية عربياً في توظيف تلك الاعداد الكبيرة واستخدام الحيوانات، وإخضاع كل ذلك لرؤية مخرج، اختار بعناية كبيرة أدوات وعناصر لتجسد قراءته لمعركة "الملوك الثلاث"، كما أنّه وجد في اشتغاله على التراث مساحة أكثر رحابة لتأكيد مهارته الإخراجية، وايضا توظيف المجاميع بشكل جمالي، شكّل خصوصيته

¹ - حسن، المنيعي، ابحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2000، ص128.

الإخراجية ورسخ حضورها في المشهد المسرحي المغربي، لهذا سعى لتقديم أعمال أخرى بهذا الاتجاه، ومنها "المغرب واحد"، "سلطان الطلبة"، "مولاي اسماعيل"، "سيدي عبد الرحمن المجذوب" و "مقامات بديع الزمان الهمذاني"¹.



الصورة رقم: 13 أشكال تراثية فرجوية في المغرب



الصورة رقم: 14 أشكال ما قبل المسرح

3.4- تجربة الطيب صديقي مع الإخراج المسرحي:

برز الطيب الصديقي في حياته الفنية كمخرج مسرحي، فكانت أعماله تصبو لبلوغ حدّ الاختلاف عما هو سائد من أعمال على السّاحة المسرحية المغربية آنذاك، لقد سعى الى كسر سكونية وجمود المتفرج بوعي كبير من خلال اشراكه في مناقشات حول عمله المسرحي بعد العرض الذي يقدمه،

¹ - لخضر، منصور، م س.

وهذه سابقة تحسب له. وقّع الطيّب الصديقي أول مسرحية اخراجًا مباشرة بعد عودته من فرنسا إلى المغرب بعنوان "الوارث" التي اقتبسها عن مسرحية (Le Légataire universel) للكاتب الفرنسي جان فرانسوا رينيار، قدّمها مع فرقة المسرح العمالي التي أسّسها بالتعاون مع نقابة الاتحاد المغربي للشغل، ذهب الصّديقي بتجربته الى الجماهير العمالية ليقدم إليهم اعماله المسرحية، و يتحقّق تذوق الفنّ المسرحي لدى هذه الشريحة من خلال أعمال الصّديقي وتجربته الرائدة في هذا الجانب وقد عرضت هذه النتائج كلّها في اخراج رائع يحترم النصّ الأصلي ويستغل كلّ امكانيات المسرحية، بعد مسرحية "الوارث" سيخرج الصّديقي مسرحية "المفتش" عن نص (Le Revizor) للكاتب الروسي نيكولاي غوغول، ثمّ مسرحية "الجنس اللطيف" عن (L'Assemblée des femmes) لأريستوفان، والتي ستكون آخر مسرحية تقدّمها فرقة المسرح العمالي في الشهور الأخيرة من عام 1959.

في البداية كان الصّديقي يقدم اعماله وفق المسرح الواقعي، أظهر في تجاربه الواقعية براعة في ابراز شخصيته الاخراجية، لأنه لم يبق حبيس التجارب العالمية واقتباسها، بل كان يحيلها الى الواقع الذي يعيشه من خلال المخيلة الخلاقة الإبداع، والتي ترفض السكينة والركود، في مرحلة مابعد الاقتباس، يأخذ المشروع الاخراجي للصّديقي منحى مغايرًا، حيث يسير به الى مساحة أكثر وعيًا واشتغالاتًا بفنّ الاخراج، سيكون عليه الاشتغال بتقديم مسرح العبث، الذي ادخله الى الساحة المسرحية المغربية، لتكون هذه التجربة من التجارب الرائدة في المنطقة العربية، حين قدم مسرحية صموئيل بيكيت "في انتظار كودو"، باللهجة المغربية، بعد اقتباسها لكي تكون قريبة من واقع المجتمع المغربي، واصبحت "في انتظار مبروك"، وتحمل شخوص أسماء مغربية، فمثلاً نجد اسماء "يحيى" و"خليل" حلّت بدلاً من أسماء فلاديمير، و في عودته الثانية لمسرح العبث، بعد عمله واشتغاله على التراث، بعد أن قدّم مسرحية "يونسكو امديه" او "كيف نتخلص منه"، وبعد معالجتها درامتورجيا والباسها لباساً مغربيا حملت عنوان "مومو بوخرصه"، يهدف الصّديقي من وراء هذه الخطوات جلب الانتباه في رؤيته

الإخراجية للأعمال التي يقدمها، كمرجوع واعٍ، عارف لما يقدمه على خشبة، (...) مكنت صانعها من تلقين المغاربة هذا الشكل اللامسرحي الذي يتميز بالأصالة والخصوبة (...) وتعبير آخر فإن الصديقي كان قد قدّم الدليل القاطع من خلال عمله هذا (...) بعد درايته بهندسة المسرح، وعلى رغبته وطموحه في أن يكون رائد حركتنا المسرحية¹.

يحوز الكاتب والممثل والمخرج الطيب الصديقي ما يزيد عن المائة عمل مسرحي كتابة وإخراجا وتكييفًا لنصوص من المسرح الغربي وأداء كذلك، وما يميز تأليفه للنصوص، التركيب التاريخي لها لتشكل مزيجًا من التحليل الدراماتورجي والكشف عن البنيات العميلة للرؤية السياسية عند الصديقي، فهو مخرج أتقن توظيفه لـ "المسرح في خدمة النظام السياسي"، الذي ساهم في تحديد اختيارات الطيب الصديقي في بناء فرجاته المسرحية بالشكل الإخراجي الجديد المبهّر، ليصل امتداد ذلك حدّ طرقه بُعدًا من بين الأبعاد الاجتماعية التي نأى بها الصديقي عن السياسي ملامسًا قضايا اجتماعية تتناول موضوع البادية، وهو ما حقّقه في ورش تجريبية قدّمته مسرحية " في الطريق".

يجمع الدارسون لأثر الصديقي، أنّ " الغاية الأساس من الكتابة المسرحية والإخراج المسرحي، هي تأصيل المسرح فرجة موضوعا وسخرية وإبهارا، وهو ما حقّقه الصديقي في المسرحية التي أثارت جدلا قويًا بين المسرحيين العرب وهي مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" القائمة على المونتاج الأدبي التراثي، والقائمة أيضا على تأثيث فنون الفرجة الشعبية بالحلقة والبساط، فجعلته يُخرج المسرحية إخراجا مُبهرًا احتفاليا فصيحًا، تداخلت فيه جمالية التمثيل، بجمالية الغناء الشعبي، أثناء توظيف التقنيات السينمائية في تحريك الكتل، وتوظيف الخط العربي لإنجاز الديكور الذي هو زمن الكتابة

¹ - حسن، المنيعي، ابحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2000، ص128.

المكانية للعرض"¹، أما مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب" فالصديقي وجد ضالته في الحلقة موظفاً اياها لبعث الحيوية في حركة الفرجة.

5- من تجارب المسرح المغربي.

5. 1- مسرحية "شابكة" لأمين ناسور... عوالم موازية لخلق الفرجة المسرحية.

1.1.5- القراءة الركحية لمسرحية "شابكة":

يقدم المخرج المغربي أمين ناسور عرضه "شابكة" الذي يناقش التحولات الاجتماعية العربية ومآلات الأجيال السابقة ومستقبل الأجيال الجديدة، في إطار ساخر يتناقض مع الواقع المأساوي للشخصيات على المسرح.

مسرحية "شابكة" من اعداد واخراج أمين ناسور عن نص "على باب الوزير" لـ "عبد الكريم برشيد"، وتشخيص أعضاء فرقة "الأوركيد"، سينوغرافياً كانت لطارق الربح، قام بأداء أدوارها كل من حنان خالدي في دور الأم "صليحة"، معلمة متقاعدة، وعبد الله شيشة في دور الزوج، وهو أيضاً موظف متقاعد، ونبيل البوستاوي مثل دور الابن "سلطان" الثوري البراغماتي، وأدى دور "المعلق الإذاعي" عادل اضريسي، الملابس كانت لصباح لزعر.

تعتبر مسرحية "شابكة" من المسرحيات التي رصدت الصراع بين الخير والشر في المجتمع المغربي والعربي، واعتبرته اشتباكاً مستمراً، وخالداً، كما جاء اسم المسرحية "شابكة" معبراً عن ثيمة الاشتباك.

¹ الطاهر، الطويل، المقال صدر في جريدة القدس العربي يوم 9 مارس 2015: مغامرة التأصيل في مسرح الطيب الصديقي، لرشيد بناني: رحلة إمتاع ومؤانسة تجمع بين المنهجين التاريخي والتجريبي.

2.1.5- ملخص وفكرة المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول أسرة تتكون من ثلاثة أفراد انزوت للهامش بعد حصول الأم صليحة على تقاعدها كمعلمة، لتلتحق بزوجها المتقاعد أيضا، كان لهما ابن يدعى سلطان، يعاني من البطالة ويشكو ضنك العيش، وسرعان ما تكشف المقاطع الحوارية والأغاني والرقص والموسيقى عن الفقر الذي تعيش فيه الأسرة رغم مكانتهم الاعتبارية في المجتمع، فما كان منها غير اختيار العزلة حفاظاً على مبادئها، تلك المبادئ التي كرسّت الأم سنوات عمرها تلقنها لطلابها، لكن وقع الفقر على عائلتها أنهكها وعجل بقرار ابتعادها رغم محاولة الأب راب صدع ما خلفته نوازل الحياة القاسية بالبحث عن عمل في سنّه المتقدمة.

دأبت الأسرة الصغيرة على الاستماع اليومي للمذياع، الذي تشارك شخصياته حياتهم في جدال مستمر بأغانيه وأخباره المسترسلة، لتتقلب الأحداث على عقب في الفصل الثاني عندما يتناهى إلى علم المعلمة صليحة من صوت المذياع، أنّ "رابح ولد رابح" أصبح وزيرا لثلاث وزارات، وهو الذي كان أحد تلاميذها المتعثرين جدا، الأمر الذي أثار استغرابها ودهشتها، بل وحنقها أيضا،... مفارقات الواقع أدت إلى تأزيم الوضع أكثر فأكثر، حيث يتردى فيه الكفاء إلى الحضيض، بينما يرتقي من لا يستحق السلم الاجتماعي.

يستسلم الزوج لرغبته في استجداء الوزير رابح ولد رابح للحصول على عمل لابنه سلطان، أو لعلّه يوجد عليهم من خيره لمواجهة متطلبات الحياة الكثيرة، بينما ترفض صليحة ضغط أسرتها لطرق باب تلميذها السابق الذي أصبح وزيرا عن غير جدارة... لقد كان الألم يعتصر قلب صليحة لما آلت إليه الأوضاع، لكن ذلك لم يمنعها من الدفاع عن قرارها، والتمسك به غير أبهة بضغوطات الزوج والابن، ليسدل الستار على أغنية لمجموعة "لمشاهب" ترثي فيها الوضع القائم.

3.1.5 ماهية العنوان في مسرحية "شابكة":

يملك عنوان المسرحية، امتدادات تأويلية لتركيب العنوان، لغويا ودلاليا، ومن أكثر تلك التأويلات إلحاحا، خصوصا في حال ما قبل مشاهدة "العرض/ المسرحية"، مسألة التصنيف اللغوي بين الفصحى والعامية، فبالرغم من أن صاحب النص الأصلي "عبد الكريم برشيد"، يكتب عادة بالعربي الفصحى، إلا أن التركيبي الاشتقاقي (اسم الفاعل) يسعهما معا بقدر ما يجعلنا نتساءل من كون هذه المسرحية باللغة الفصحى أم باللسان الدارج، ثم إنه في نفس المستوى اللغوي الاشتقاقي، تحضر مفارقة جواز اعتماد اسم المفعول أيضا، وباللسان الدارج المغربي: "شابكة"، وقد أتى اللفظ الأخير فعلا في أحد المشاهد على لسان رب الأسرة عبد العالي، وأدت الكلمة نفس معنى "شابكة".

4.1.5 - آليات الاشتغال الإخراجي في نص مؤلف مسرحية "شابكة":

اعتمد مشروع نص "شابكة"، إعدادا وتصورا فنيا وإخراجا على فصل واحد أو نفس واحد (أربع لوحات بالدارجة) على عكس، النص الأصلي الذي يتألف من فصلين، ويقودنا من خلال تدرجه الحدتي إلى متاهات الحياة المزعجة بإثارة مسألة الوجود الإنساني، يتساءل حول الحياة وتمزقاتها الاجتماعية، السياسية، ومسألة الإنسان الثوري الذي بات متلونا وفقا لألايب السياسة ومصالحه الخاصة، وهذا ما يتجسد في شخصية الابن "سلطان" الذي يتجول ببطء في هذا الوجود البائس، وعدم قدرته في العثور على نفسه، فيلجأ إلى منطق المساومة وتقديم التنازلات، إنه أشبه في ذلك، بأبيه عبد العالي تماما، ذلك الموظف المنهك من متاعب الحياة، الذي يحاول التماس خلاصه من أوضاعه المزرية وبكل الوسائل حتى وإن كانت على حساب كرامته، ووسط كل هذا الحطام، هناك شخصية الأم المعلمة المتقاعد المتطبعة بصفات المربية الفاضلة، التي لا يمكن أن تتنازل عن مبادئها، ولا تقبل بالمساومة.

عبد العالي: واحد من تلاميذ أمك أصبح وزيرا كبيرا.

سلطان: هذا هو الفرع بعينه (...) ماذا تنتظرين يا معلمة الوزير (...) فكري جيدا في مستقبل ولدك سلطان.

صليحة: فكرت... فكرت كثيرا في مستقبل هذا البلد.

سلطان: عجبا! وما دخلك أنت بهذا الوطن؟

هنا تكمن المفارقة المسرحية، في محاولة هروب أفراد عائلة هذه المعلمة، عبثا من مصيرها القدري. بالموازاة من ذلك، نجد شخصية الراديو حاضرة بقوة في نسق دراماتوجيا العرض، تارة توجه العرض، وتارة أخرى يوجهها ومع ذلك، تبقى الدعابة قائمة في هذا العالم الميتا تمسرح، كامن وراء معظم اللوحات المسرحية.

إنّ "شابكة"، عمل يجمع ما بين ما هو بصري وغنائي وأدائي مذهل، لا يخلو من العنف الرقيق المثير للدهشة، والسخرية المرة الفاضحة، إنّه يغذّي الفكر ولا يترك مجالا لعدم المبالاة، عمل يتأرجح باستمرار بين المسرحية الترفيهية التي تشبه إلى حد كبير، مسرح المنوعات حيث الرقص والغناء والألعاب البهلوانية والتحوّل المأساوي والمسرحية السياسية الصارمة، المليئة بالقيم المضادة والمعاكسة للقيم المعروفة اجتماعيا.

يكاد العرض لدى المخرج "ناسور أمين" المسرحي أن يكون مكتملا، فهو محكم التزيين، مرتّب ومتغير ومعزّز من خلال البروفات والاشتغال الرّصين، لقد أدار هذا المخرج تفاصيل العرض شيئا فشيئا: التمثيل، الأضواء، الإكسسوارات، والموسيقى والأغاني، ولكل لحظة لها إيقاعها وأغنياتها وأدائها الخاص بها وجميع الأغاني والدندنات الموجودة في العرض جميلة، سواء هذه التي تغنى من قبل الممثلة "هند نياغو"، أو من قبل فريق العمل بأكمله، وصولا إلى الذروة التي تم التوصل إليها في اللحظة المنتظرة من قبل الجميع، الذروة التي تتوجها أغنية فرقة "المشاهب": (العفو يا بابا.. الحق يزول.. القلوب الكاذبة أنستنا في المعقول.. قاطعوه.. قاطعوه.. قاطعوه).

طبعت العرض دقة صارمة كضرورة طقسية، أسس لها "ناسور أمين" من خلال التدريب، لشعوره بالحاجة إلى التخلص من التقليد، وتحرير متفرجيه في ذات الوقت من العادات التي اعتاد عليها، ليجعله يعيش بأقصى قدر ممكن مع الشخصيات التي يقدمها على المسرح، لا سيما أنّ المسرح، كما يقول بيتر بروك، بمثابة مركبة تقود ركابها لا لتمثيل أدوارهم فقط، وإنما لاكتشاف ومعرفة ذاتهم، وخاصة التعرف على بعضهم لبعض¹.

وعلى هذا الأساس لم تكن كائنات "شابكة" مجرد شخصيات كتبها مؤلف على الورق، وإنما حياة تعكس واقعا مريرا لا زلنا نعاني منه، وهذا ما يمكن أن يصل إلينا من خلال أداء الممثلين المتقن، من خلال لعبهم على الكثافة الهائلة للغة أجسادهم غير العادية والمرنة، والصفات التعبيرية لأصواتهم، وجوههم، ووجودهم في الفضاء.

إنّ وصول المخرج رفقة فريقه الطامح إلى بلوغه الذروة، لا يمنعنا من الجهر ببعض المؤاخذات التي تمسّ العرض، منها رصد بعض الإفراط في المدّ الفكاهي وتوخي الإضحاك، مما شكّل لحظات ضعف وبياضات، وهو أمر وإن حصد تجاوبه الإيجابي لدى الجمهور الحاضر، إلا أنه قطعاً لا يستساغ من عارفين مهتمين لم تخل القاعة من طينتهم، ومن ذلك على سبيل المثال: طول الحوار الميمي الساخر لعازفي الكمان الاثنين بين مشهدين، وإقحام الانتقال الميمي لأحد العازفين ليستبدل آلة الكمان بالأورغ، أما المؤاخذة الثانية فهي السقطة الجماعية المتكررة في أحد المشاهد (ثلاث سقطات متتالية أو أكثر) دون وازع مقنع غير الإضحاك المباشر.

¹– L'Esace vide Écrits sur le théâtre, Peter Brook, Editions Seuil, 1977, p. 86

<https://www.massahat.com/2019/03/3462/>

5.1.5 - المؤثرات الاحتفالية في مسرحية "شابكة":

إذا كانت نصوص احتفالية مركزية لـ "عبد الكريم برشيد"* قد نالت منذ عقود حظاً من التحويلات الركحية (محلياً وعربياً)، بعدد القراءات التأويلية لمخرجيها، فإن نصوصاً أخرى من الأعمال الكاملة ونصوصاً حديثة له ما زالت تنتظر من يتولى إعدادها وإخراجها.

توصف نصوص برشيد بصعوبة تحويلها إلى مسرحيات، كونها تغري بالقراءة والاطلاع والتدبر والتأمل أكثر من التفكير في مشاهدتها على الركب، وذلك لزخم الحمولة الفلسفية/التنظيرية فيها، فالذي يدعي مباشرة بروفاته على أحد أعماله - محترفاً كان أو هاوياً - قبل التداول الصعب حول اختياراته الفنية والتقنية والجمالية أو حتى على مستوى المتن، سيقنع بها الفريق في الأخير اقتناعاً، لتقديمها للمتفرج المغربي والعربي، وباستثناء نص "مقامات بهلوانية" الذي عرف "عبد المجيد شكير" بما يملكه من أدوات جمالية (خاصة) للفعل المسرحي كيف يحوله ركحياً، ونجد أمامنا هنا التحويل الركحي لـ "شابكة" عند "أمين نسور" كيف انتصر لـ "الفكاهة" على حساب "الرصانة الفكرية" لكن دون الغائها، ونذكر من ذلك:

- الاختيار "المبدئي" للغة العامية المغربية باعتبارها أكثر قابلية لخدمة البعد الفكاهي الساخر للعرض، عكس التزام رائد الاحتفالية بالفصحى، وبهذا الخصوص يمكن تمييز لغة المسرحية بالسلاسة والوضوح فجاءت بلغة عربية بسيطة خالية من أي مفردات أجنبية أو لهجات محلية تعوق وصول النص إلى المشاهد.

* عبد الكريم برشيد هو كاتب ومخرج مسرحي مغربي. كتب برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير، وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي اشتهرت بـ "النظرية الاحتفالية"، من أهم المسرحيات التي ألفها عبد الكريم برشيد: "ابن الرومي في مدن الصفيح" (1976)، كما أصدر عدة كتب أبرزها: عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، اسمع يا عبد السميع، الاحتفالية في أفق التسعينات وقام عبد الكريم برشيد بتجربة مميزة مع المسرح الوطني الجزائري في جانفي 2007، حيث كتب نص مسرحية "الحكواتي الأخير" التي أخرجها التونسي المنجي ابن إبراهيم، وجسدها ممثلون جزائريون، علماً أن "الحكواتي الأخير" ألفها برشيد عام 2000.

- تورية بعض راهنيات الشأن العام (السياسي) خلف الحوار العادي المبسط كما جاء على لسان الابن "سلطان" وهو يتحدث مع والدته "صليحة" عن "فردة" حذاء رجله اليسرى: "اليسار مثقوب أ الوالدة!"

6.1.5 - الأداء التمثيلي في مسرحية "شابكة":

1. الأداء الصوتي:

لقد لعبت الحوارات في عرض مسرحية "شابكة" دورا بارزا كونها خطابات اجتماعية بنكهة سياسية، وعلى هذا فقد خلق المخرج مشاهد بصرية مختلفة تحكي حكايتها الخاصة في الوقت الذي كان الحوار يحركها بكلمات تشخيصية قوية موازية وممزوجة باللعب المسرحي، الذي كان يصل في بعض الأحيان إلى تسريع وتيرة الفرجة المسرحية بمفهومها العام، وعلى الرغم من أنّ الحوار في أغلبه قائم بين شخصيتين أو ثلاث، إلا أننا نجد المشاهد متبعا لكل ما كان يصدر عن "المذيع" من أصوات واغاني متنوعة خاصة عندما كان يتقمص أثناء تمثيله وقت العرض، فكانت هذه الأساليب الصوتية تحقق متعة المشاهد، ضف إلى ذلك أن المخرج اعتمد على منهج المسرح الفقير، كونه عاملا حاسما في أهمية الدور الكبير الذي سيكون على عاتق الممثل الذي سيبعث بكل طاقته الصوتية والحركية، ولذلك كانت اللقاءات الصوتية في فضاء المسرح بين كلمات متماوجة وبين إيقاعات صوتية ذات ألحان موسيقية، وبين توازي وانسجام وتوافق مع حركات المواقف الدرامية المراد عرضها وتقديمها. إنّ توظيف ممثلين/عازفين "حقيقيين" (موسيقى حية) مباشرين فوق الخشبة في شخص "عبد الكريم شبوبة" (الكمان والأورغ) و"أنس عاذري" (الكمان) واستثمار آلات إيقاعية نوعية (الطبل، مقص الدازة)، سطول معدنية (غريبة الديزايين)...، ثم استثمار الموسيقى المعزوفة مباشرة تملأ لحظات الانتقال من مشهد لآخر، ناهيك عن أداء صوتي مباشر أيضا لـ"مغنين في الأصل" (المطربة " هند نياغو" والابن سلطان "نبيل البوستاوي")، هوائيا، وبالمكروفون العيني المتصل آنيا بأجهزة الإصاثة، كلّ ذلك أعطى للعرض نفسا قويا على مستوى التلقي الوجداني، فجميع الأحداث والمواقف، والحوارات في المسرحية تنقل للمشاهد عبر الغناء والموسيقى، وترديد الأمثال الشعبية والرقص، والمونولوجات الثنائية بمصاحبة الموسيقى التراثية والحديثة، واعتماد تقديم المشاهد بتقنيات

مسرح الصورة*، واستخدام الظل والضوء، والتسجيل الصوتي من خارج الكادر، لإغناء المشاهد بديناميا الحدث أو لإظهار الصراع النفسي للشخصيات في صراع الأفكار، وصعوبات الحسم للاختيار بين الشر والخير.

تعبّر صليحة عن شعورها ذلك بصرخات مريرة تطلقها بين الحين والآخر، وترفض مقترحات زوجها وآراء ابنها سلطان، مؤكدة أنها لا تستطيع الخروج إلى المجتمع لتتواصل معه من جديد، وفيه كل هذه الكمية من الكراهية، والتنافس والصراع والبخل والنميمة والتناق، فقد تم صنع سلسلة من الحوارات المعبر والمكونة في مجملها لصورة جمالية مبهتة، حيث لم تكن الشخصية الرئيسية هي صانعة الجو المسرحي العام وحدها بل إن كل من كان فوق خشبة المسرح قد خلق جوا مسرحيا جمعت فيه الشخصيات بين كلمات الألم والآهات التراجيدية وبين كلمات السخرية والضحك وغير ذلك من الصرخات، ومن الحوارات الصوتية، تحكي صليحة لزوجها وابنها ذكرياتها عن الوزير الجديد "رابح ولد رابح" الذي كان أحد طلابها الفاشلين، في الوقت الذي تطابقت فيه الإيقاعات الصوتية من حركات وإشارات الممثلين، تم صنع الأحداث الدرامية التي تشد الانتباه وتزيد من متعة التشويق واللعب المسرحي.

2. الأداء الحركي:

يتمثل في كل ما قام به الممثلون من إشارات وإيماءات فوق خشبة المسرح وهو العنصر الوحيد والرئيسي الذي بنى عليه أمين ناسور منهجه لإعداد وإخراج مسرحية "شابكة"، وبقضاء إرشادات وتدريبات المخرج استطاع هؤلاء الممثلون من تحقيق متعة متكاملة تجاوزت الساعة في جو ساحر، تم خلالها توظيف كل أعضاء الجسم صغيرة كانت أو كبيرة، ويتضح مما سبق ذكره أن قلة الإمكانيات التقنية السمعية والبصرية ذات التكلفة الكبيرة، يمكن أن تتعوض عبر تشغيل جسد الممثل وحركته، وبالرغم من طول المشهد الحوارية بين صليحة وزوجها عبد العالي إلا أن مجمل الوضعيات الجسدية والحركية كانت متغيرة، متحدة، دلالات متعددة دون أن تتكرر، لم يمنع مسرحية "شابكة" من تحقيقها

* يعرف مسرح الصورة بأنه حزم من الشعر والفلسفة والتشكيل. وبالتالي، فهو مسرح تزدهر فيه السيميائية الحركية الطقوسية. حيث المفردات البصرية، يتم تحويلها إلى رموز وإشارات وأيقونات دالة تساهم بشكل أساسي في خلق معنى العمل.... مخرج مسرح الصورة يحول النص إلى عرض طقوسي أنثروبولوجي حركي، يقوم بالتركيز على تجسيد أشكال السلوك والأفعال التي تقوم به الشخصيات سواء أكان ذلك التصرف واعيا أم غير واع.

لجمالية رغم تنفيذ العرض على خشبة شبه عارية ولم يتيسر ذلك إلا بالحركات الجسدية الجيدة التي تشعر الممثل بأنّ فعاليتها لم تُستنفذ، وهذا ما لوحظ في شخصية عبد العالي. كان النص واضحاً بفكرته العامة، والعرض أكثر ببياناً بصوره المرئية والفنية بفعل التنوع الأدائي الجميل مع أن الشخصيات يلبسون أزياء منتقاة بعناية فائقة لتناسب الحدث الدرامي وشخصيات المسرحية، واستدعاء هذه الأزياء يشكل بدوره انزياحاً عن الواقع، ولكل واحد منهم ملامح مختلفة ناتجة عن التقمص والاسترخاء الدقيق والإمكانات الصوتية والجسدية المقنعة التي أبهرت المشاهدين خاصة.

عندما تتحول أجساد الممثلين إلى ديكورات مختلفة مناسبة لكل مكان يتواجد فيه بالرغم من أنّ جلّ النشاط يتمركز في هيكل المذيع متعدد التوظيفات فيه، وبالتالي لم يكن هناك أي مساحة فارغة أو مشهد غير مفهوم بل كانت الشخصيات باعثة للحياة الدرامية فوق الخشبة ببذل الممثلين جهداً كبيراً، وهو الحال عند جروتوفسكي* الذي يحمل الممثل جهداً كبيراً في خلق التفاعل الإيجابي بينه وبين المتلقي، لكن أعتقد أنّ المخرج أمين ناسور إضافة إلى سينوغرافيا المسرح الفقير التي انتهجها، تجده قد وظف بعض الحركات التي كان يطالب مايرهولد** ممثليه إتقانها وهي حركات جسمانية رفيعة وملتوية شبيهة بالحركات البلاستيكية إضافة إلى بعض حركات الغضب التي كانت تؤديها

* جيرزي غروتوفسكي Jerzy Grotowski 1933 / 1999، مُخرج ومُنظّر ومدرّب مسرحي بولوني، صاحب نظرية "المسرح الفقير" Poor Theatre، ومؤسس "المختبر المسرحي" Theatre Laboratory. درس التمثيل لكنه سرعان ما تحول إلى الإخراج المسرحي، وكان أول أعماله في عام 1957 "الكراسي" The Chairs ليوجين يونسكو. وبعد ذلك بسنتين أسس مع صديقه لودفيك فلاشن Ludwik Flaszen المختبر المسرحي. يتمحور العمل المسرحي حوله حول حالة خاصة تتركز وظيفتها في تحريض الممثل على خلق دوره بنفسه، وليس على إعادة إنتاج الشخصية حسبما تخيلها ووصفها الكاتب، وبذلك تفقد النصوص الأدبية قدسيتها. أبرز أعماله الإخراجية هي "قابيل"، و"كورديان"، و"أكروبوليس"، و"التاريخ المأسوي للدكتور فاوستوس"، و"القيامة في صور" لغروتوفسكي نفسه. أطلق على عروضه الجديدة تسمية "المسرح الفقير"، مسرح "لايوجد فيه سوى ممثلين ومشاهدين. إنّ كل ما هو بصري يقدمه الممثل بجسده، وكل ما هو سمعي يقدمه الممثل بصوته". في عروض غروتوفسكي ما هو طقسي احتفالي، كانت آخر مشروعات تأسيس "جامعة مسرح الأمم التجريبية".

** - فسيقولد مايرهولد ولد سنة 1874 شرق موسكو من أبوين ألمانيين. بدأ مشواره المسرحي عام 1892 بالتمثيل في أول دور كوميدي في مسرحية "نو العقل يشقى". ترك الجامعة والتحق بالتمثيل في معهد الفيلهارمونيا تحت إشراف المخرج والكاتب المسرحي دانتشنيكو. اعتبر مسرحه جوهر المسرح كونه اهتم بكل ما يتعلق بالمسرح انطلاقاً من البنائية والتي هيأت له الشكل المناسب لمنهج البيوميكانيكا والفروتسك الذي استعان به في فن التمثيل، والبلاستيكا والدعوة الى الشريطية التي هي أساس المسرح، والبحث عن المبدع الرابع وهو المتلقي، وربط الإيقاع بالموسيقى التي ميزت جل أعماله، ولكن هذا المبدع يتم تصفية جسده من طرف الحكم الستاليني الجائر وذلك سنة 1940، ينظر أكثر فاضل الجاف، فيزياء الجسد، ما يرهولد مسرح الحركة والإيقاع دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة 2006.

المعلمة صليحة لكنها تمثل ردة فعل تواجهه به تعليقات كل من ابنها سلطان و زوجها عبد الغني، فحركات هذا الأخير تدخل حيز تقنية البيوميكانيك*، إضافة إلى توظيف الممثل كل حركة وإيماءة من أعضاء جسده لتعطي صوراً عن مواقف مختلفة، يتجمل بها العرض و يجد ما يدعمه من مشاهد أو فواصل للباننوميم، ليستقر الحكم في الأخير أن الجسد كان الآلة الوحيدة في عرض "شابكة" المساعدة على البناء المشهدي للأحداث والمواقف التي أراد المخرج من خلالها أن يحاكي ظاهرة "اللامساواة" وطغيان الرداءة من خلال سواد عيّنات على المجتمع ك "صاحب الزارات الثلاث" هذا، بطريقته الخاصة المشوّقة والممتعة من بداية العرض إلى نهايته، رغم أنّ المخرج لم يعط فرصة للجمهور كي يسمع و يشاهد هذا الوزير .

إنّ اعتماد المخرج أمين ناسور على الممثل الموهوب قد أكسب المسرحية طابعها الخاص أيضاً، لذلك يتجاوز توظيفها تعميق الإحساس بالحزن والألم أو خلق أجواء المسرحية بصفة عامة، أو الدّفع بالمشاعر المتناقضة لتأخذ طابعاً درامياً في مشهد ما، لتتحول في هذه المسرحية إلى آلة للسرد، سرد مأساة أسرة صليحة بواسطة الموسيقى، لاسيما في بعض المشاهد التي يؤدي فيها الممثلون تجارب حياتهم الماضية أداء صامتاً على أنغام تتناسب والمشهد الدرامي.

7.1.5 - السينوغرافيا ضمن الرؤية الإخراجية في مسرحية "شابكة":

1- السينوغرافيا: أولى المسرح الحديث والمعاصر اهتماما بالغا لخطاب الصورة، ومن هنا جاءت أهمية السينوغرافيا باعتبارها فناً لتزيين خشبة العرض المسرحي، ولتزيد التطورات التكنولوجية من ذلك الشغف وتلك القيمة جراء الخدمات الكبيرة للسينوغراف التي أحاطت تجارب عروض هذا المسرح، فنجد المنجز السينوغرافي يلقي بظلاله على حصة من الرؤية الإخراجية في خطوة منه حتى يسهل ويكتمل الامام بالعمل عند المخرج، وأحياناً يكون هذا النشاط موازاً للنظرة الإخراجية فيقدم السينوغراف حصته من تلك الرؤية، وقد تفوق تلك السينوغرافيا رؤية المخرج، إنّ لم تحلّ محله

* البيوميكانيك دراسة الآلية المطبقة على الجسم البشري.. وقد استعمل مايرهولد هذا التعبير ليصف أسلوباً لتدريب الممثل يرتكز إلى تنفيذ فوري للمهمات التي أمليت عليه من قبل المؤلف والمخرج، ينظر: باتريس بافيس، معجم المسرح؛ ترجمة: ميشال خطار؛ المنظمة العربية للترجمة، بيروت. لبنان، ط1، 2015. ص: 99.

خصوصاً وأنّ السينوغرافيا عرفت " تطوراً واضحاً مع أدولف ابيا A. Appia* و ادوارد جوردن كريج** E. G. Craig وفرضت نفسها كروح للعرض المسرحي"¹.

إنّ سينوغرافية العمل الذي وقّعه المبدع "طارق الربح"، وضع الكلّ وسط مذياع رسمي، يبثّ خطاباً توزيعياً في رسائله ورموزه ومعانيه، فالعائلة مسجونة داخل مذياع يوزّع وجبات استهلاك وهضم المعلومات عبر أنماط توزيعية، ترقص العائلة على نغماته وتدجّن بنشراته وتسجّل أصواته المتنافرة، تسبح عبر موجاته المتقلبة، حتى من يعمل بداخله أصيب بالضجر وملّ من نشر التمويه الإتصالي وفي النهاية، تقرّر شخصية المذياع الثورة على وظيفة التوزيع والبحث عن أمكنة صادقة للاتصال النبيل. جاءت السينوغرافيا المتحركة مكملّة وموحية ومترجمة للرؤية الإخراجية وتصبّ في فكرة العرض مباشرة كونها جزء من تقنيات التغيير، والتي تحيلنا مباشرة الى العنوان "شابكة" فكان المذياع مناسباً بالإضافة إلى هيئة شخصية "المذيع"، متقمّصاً دور "الراوي" في أحيان كثيرة، وما تريد صليحة أن تتخلص منه هو حقيقة وجود شخصية كانت هي شاهدة على فشلها متمثلة في "رابح ولد رابح"، متبواً مكانة عالية سيكون له كلّ ذلك التقدير، لقد وضعنا السينوغراف أمام تلك الدوامة والتي تؤكد لنا أنها فعلاً تعيش في صراع لا نعرف متى ينتتهي، وهي في الحقيقة مجرد وهم.

* أدولف أبيا (1862-1928) كان مخرجاً ومصمماً مسرحياً سويسرياً يُعتبر أحد رواد التغيير في مجال تصميم المسرح الحديث. له تأثير كبير على تطوير المنهجيات الجديدة في الإضاءة المسرحية وتصميم الديكور كان يؤمن بأن المسرح يجب أن يكون تجربة متكاملة تُعنى بالتفاعل بين النص، الممثل، والإضاءة، بحيث يعزز كل عنصر من هذه العناصر تجربة المشاهد. أحد أبرز إسهاماته كان تطوير مفهوم "الفضاء المسرحي المجرد"، حيث ركز على استخدام الضوء والظل لإبراز المعاني العميقة للنصوص المسرحية بدلاً من الاعتماد على الديكورات المزخرفة، أثرت إسهاماته بشكل كبير على حركة المسرح الحديث، حيث استلهم منها الكثير من المصممين والمخرجين لتطوير أساليب جديدة في الإخراج وتصميم المسارح. أعماله ونظرياته لا تزال التصميمات المسرحية تدرس حتى اليوم، حيث تُعتبر أساساً لكثير من التقنيات المستخدمة في المسرح المعاصر.

** ادوارد كوردين كريج (1872-1966): مخرج وممثل ومصمم ومنظر مسرحي انجليزي والده الممثل ادوارد وليم غودوين. التحق بالتمثيل في فرقة هنري ارفينغ في مسرح لسيوم وفي 1897 اهتم بالإخراج عمل مع اوتو براهم في المانيا صاحب مجلة القناع نشر مقالته التأسيسية نحو مسرح جديد والتي تضمنت 40 لوحة حفر عن تصاميمه المشهدة الاصلية، خلص المسرح الانجليزي من الممثل النجم رفضه تعليمات المؤلف ابتكار دمي السوبر ماريونات وبهذا البحث عن طرق اخراجية مغايرة تبحث عن بدائل للقضاء على خاصية الايهام. ينظر: أكثر شكري عبد الوهاب الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرتبة، م س ص 82.

¹ - Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre, opcit, p 316.

يملاً الممثل فضاء العرض بالحركة والحوار والوضعيات بمعاني تضفي عليه إحساساً، يدركه المتلقي من خلال تحليله وقراءاته للعرض وأول ما يراه المتلقي في هذا العرض الديكور والذي طبعه تداخل مع إكسسوار المدياع ومنه تكتمل رؤية المخرج برؤية السينوغراف.

لقد استطاع أمين ناسور من خلال هذه التقنيات خلق عوالم مختلفة من الفرجة المسرحية، فرجة تقوم أساساً على جماليات المشاهد بواسطة نسق من العلامات التي لا تشكل كلاً منسجماً إلا من خلال قراءتها قراءة أفقية وعمودية.

2- الديكور: صمّم السينوغراف ديكوراً غير مألوف إطلاقاً على خشبة المسرح كفضاء تدور فيه أحداث المسرحية، فأول ما تراه مدياع كبير الحجم، تقع الأحداث داخله وحوله، تتفاعل شخصياته مع الأسرة، كما تم توظيف سطحه الذي يظهر فيه اللاقط الهوائي ليكون فضاء لأحداث مختلفة تتناسب مع المواقف الدرامية، إما لمناقشة مصير الأسرة التي ساءت أحوالها، أو استرجاعاً لأحداث الماضي الصورة رقم 15.



الصورة رقم: 15

تظهر الصورة أعلاه عوالم الديكور، ديكور يخلق علامات أيقونية وإشارية حافلة بالدلالات، الأمر الذي يتيح للدارس إمكانات هائلة للتأويل، غير أنّ المتتبع لأحداث المسرحية يدرك هذا التداخل

بين شخصيات المسرحية من أسرة صليحة، وشخصيات المذيع التي تشارك عالم الأسرة وتتفاعل معه.

يمثل الديكور جزءا من العالم الغرائبي للمسرحية، المذيع وما يحمله من دلالة رمزية في المخيال الجمعي المشترك في الثقافة المغربية، فهو مصدر الأخبار الوحيد المتوفر للطبقة الفقيرة من المجتمع فترة طويلة (السبعينات والثمانينات)، صوت السلطة، وهو ما يتناسب مع أحداث المسرحية، فقد علمت صليحة تعيين رابح ولد رابح وزيرا لثلاث وزارات من خلاله. فلا جرم أنّ توظيف المذيع كديكور للمسرحية قد خلق أبعادها الجمالية، فإذا كان انزياح اللغة مكن الشعرية الأدبية فإنّ هذا الانزياح البصري بدوره خلق شعرية سينوغرافية تكوّنت وفق نسق من العلامات التي استجاب لها المتلقي واستطاع فكّ شفرات كوداتها.

كان يجب الاعتراف أنّ السينوغرافية/المرئية للعرض استغلّت الفضاء العمودي بتقسيم الديكور علويا إلى قسمين، لكنهما يتقاسمان في الكثير من المشاهد واللقطات تقديم نفس الحدث أو الحوار، في ذات الحين والآن، وذلك تفریق جمالي يحسب للسينوغراف، حيث أتاح للممثلين إمكانية اللعب في المستويين بأريحية وحماس، ووجدوا في الأمر فرصة لإبراز مؤهلات خاصة، كما عند المخضرم "عبد الله شيشة" بأدائه لمشاهد القفز من أعلى، وحركات بهلوانية على العارضة نموذجاً. لقد خدم التّشذير الثنائي للمنظور (أسفل/أعلى) مفارقة تحاور الشّخص كما لو كانوا في مستوى فضائي واحد، مسهّلا التّنقل بينهما بفضل الدرج المتنقل، وهذا "تشابك" سينوغرافي آخر، عزز به تجريبية العرض التّقنية.

3. الأزياء والماكياج: تعتبر الملابس المسرحية من أهم مفردات لواحق العرض، فالعلاقة بين

الثياب والشخصية علاقة عميقة، وقد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل ولكنها بدون شك تؤثر في كلّ منهما وتساعد في التعبير عن ذاته، إنّ الملابس و الماكياج والأقنعة من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما، بل إنّها تكاد تؤلّف العرض بأسره عندما ترجع إلى المحافل البدائية التي تمثّل نواة الدراما ليضع الزيّ المسرحي نفسه أمام قراءة من طرف المتلقي بما يتلاءم مع الشّخصية المقدّمة أمامه وما يحيط بها من أوضاع سينوغرافية متمثلة بالعناصر البصرية و السمعية، فلأجل ذلك " يوظّف المسرح أيضا دلالة لون الأزياء ومظهرها العام في الإيحاء عن الجو النفسي والحالة

الشعورية في مواقف معينة...¹، تعيّن الملابس المسرحية طراز الزي الذي ترتديه الشخصية المسرحية أيقونيا، ولكنها تكون في الوقت ذاته قرينة لمكانتها الاجتماعية أو حرفتها. في العرض المسرحي "شابكة" كانت الملابس مطابقة لأدوار الشخصيات التي أداها الممثلون، وهي الملابس الحقيقية، فصليحة ترتدي فستانا أبيضًا مزركشا كما يتضح من خلال الصّور، وهو بسيط يدلّ على الوضع الاقتصادي للأسرة، كما يدلّ في الوقت نفسه على أناقتها باعتبارها معلّمة سابقة، ليس هذا فحسب، بل يتناغم مع سنّ الشخصية، أما بالنسبة للزوج والابن، فكّل واحد منهما يرتدي قميصًا وبنطلونا، لباسهما يوحي بمرورهما بأوقات صعبة، فاللباس يحيلنا إلى فترة معيّنة، لاسيما سلطان، الذي يظهر في المسرحية كرجل خرج من تلك الفترة من خلال تسريحة شعره ولباسه، لقد كانت الأزياء في المسرحية منتقاة بعناية لتناسب والحدث الدرامي وشخصيات المسرحية، واستدعاء هذه الأزياء يشكّل بدوره انزياحا عن الواقع، ويضفي على العرض مسحة جمالية الصورة رقم 16:



الصورة رقم: 16

1- سمير عبد المنعم، القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص107.

بالنسبة للماكياج، فكونه يستطيع أن يقدم أشكالاً غريبة ويستطيع أن يترجم روح الشخصية ويفجرها، "فهو يلعب دور واسطة فعالة بين الممثل وصورة الشخصية المسرحية"¹، ولكن هذا لا يعني أن هذه المفردة الإخراجية يستخدمها الممثل من أجل أن يختفي وراءها، لذا في عرض "شابكة" استخدمت صليحة ماكياجاً عادياً متمثلاً في كحلٍ وأحمر الشفاه وأحمر الوجنتين، وبهذا لم يلجأ المخرج إلى الماكياج الذي ينم عن الحزن بل كونه يساهم في إبراز عنصر التغير، جعل الشخصيتين صليحة و المطربة عاديتين حتى تظهر ملامحهما الأنثوية، وهنا يبرز الحسّ الأنثوي والجمالي مرة أخرى للتعبير عن الجمال الروحي للشخصية، أي رغم ما تعيشه من حزن وألم إلا أنّ الأمل يبقى وحتى ذلك الجمال الروحي لن يزول مهما حدث.

4. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: لقد استطاع "بريخت"^{*} أن يغيّر من دور الموسيقى في إبراز أو تأكيد معنى الكلام، ويمنحها مهمة التعليق على الحدث والتنبؤ بما سوف يحدث، وفي مناقشة بريخت للعلاقة بين الموسيقى والمسرح ما يؤكد فلسفته هذه، إذ يقول: "الموسيقى تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي، والأساس تجمل علاقات الحدث المسرحي وتضفي عليه المناخ المناسب الذي تتقارب به من استيعاب التلقي لمجريات ذلك الحدث بكل تفاصيلها الدرامية"²، وبهذا أخذت الموسيقى دوراً هاماً في العرض المسرحي، إذ أصبحت عنصراً أساسياً في بناء العرض، وأكد باتريس بافيس^{*} على ذلك حين تحدث عن طبيعة وجود الموسيقى داخل العرض المسرحي حيث صرح

¹ - ريتشارد، كورسن، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، تر: أمين سلامة، دار الفارابي القاهرة، ط 1، 1979، ص 65.
* برتولد بريخت (1898-1956) Bertolt Brecht دراما توج وشاعر وكاتب سيناريو ومخرج ألماني وناقد أدبي، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كان عضواً في أكاديمية الفنون في برلين، من أعماله البارزة: دائرة الطباشير القوقازية الأم الشجاعة وأولادها، بعل حياة ادوارد الثاني، طبول في الليل، الرجل هو الرجل الانسان الطيب في ستشوان مؤسس المسرح الملحمي الذي يقوم على تكتيك التغير والذي يسعى الى هدم الجدار الرابع، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب الإخراج المسرحي دراسة في الصورة المرئية، م س، ص 93.

² - برتولد، بريخت، نظرية المسرح الملحمي، (جميل نصيف، المترجمون)، بغداد: منشورات دار الحرية، 1970.
* باتريس بافيس 1974 Patrice Pavis، أهم منشوراته قاموس المسرح Dictionnaire du theatre، وتحليل العرض المسرحي، والإخراج المسرحي المعاصر النشأة الاتجاهات الافاق المستقبلية. تحليل الفرجات. 2007 contemporaine، وله دراسات بحثية

قائلا: "هو وجود في خدمة، بما يعني خدمة العرض المسرحي، وعلى هذا فالوظيفة الدرامية هي من أهم وظائف الموسيقى، وأن لفظة موسيقى مستعملة في معناها العام لكل حدث صوتي، سواء الصوت البشري، الآلة الموسيقية أو الصّجيج، أي كلّ ما هو مسموع على خشبة المسرح وفي القاعة"¹.

استهل "ناسور" عرض مسرحية "شابكة" بموسيقى تمهيدية للعرض، وهي عبارة عن جوقة موسيقية في محاولة منه ادخالنا جَوّ العرض المسرحي، فكانت تشعرك بأنّها تحضرك لرؤية حدث غير مألوف أو سماع حكاية لم يسبق لك وأن سمعتها من قبل، أضافت لها حركات العازفين وتصرفاتهما إلى شخصيات السينما الصامتة، من خلال استخداماتهما لطرق ومؤثرات صوتية وموسيقية خاصة، يتكلمان ويتباريان فيما بينهما من خلال آلاتهما الوترية، وأقنعتهم البشرية التي تتغير من حالة لحالة، وإيماءاتهما التهريجية، ويقومان في نفس الوقت بدور عمال الديكور، فبعد وصلتتهما الموسيقية، يذهبان لتكوين ولصق السّماعتين الكبيرتين للراديو، لكي يبدأ العرض والبثّ الموسيقي له، ولكي يصبح الفضاء المسرحي مكانًا لعائلة المعلمة المتقاعدة صليحة، التي تلعب هي أيضا دور جوقة وهو ترديد بعض المقاطع الغنائية من خلف المطربة، التي هي جزء من الجوقة الموسيقية، واقفة أمام احدى السماعات، ومرة أخرى، تدخل في حوار وتخوض صراع ومشادات كلامية مع مذيع الراديو وإعلانه عن فقرات برنامجه، الذي يقدم لمستمعيه من خلال الاستهلال المسرحي مؤلف المسرحية "عبد الكريم برشيد"، وممثلها وفنييها، وبهذه الطريقة، يضاعف ويؤكد "ناسور أمين" من حضور المؤلف في إخراجها، وكذلك ممثليها، متبعا في ذلك خطى عبد الكريم برشيد، في كتابته لنصّه، الصورة رقم:17.

متواصلة في: نظرية الأداء نظريات الاخراج المسرح المابين ثقافي، الكتابة الدرامية المعاصرة، نظرية الفرجة والمسرح المعاصر الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا، موقع ويكيبيديا.

1 -Paris: Armand Colin. Analyse du spectacle.(2005) .Patrice Pavis.



الصورة رقم 17

يحمل العرض روحاً شابة مرحة تناقض ما تعانيه شخص الرواية من فقر وقهر وعجز، ليسلط الضوء على أكثر القضايا قسوة بعين ساخرة. مرةً أخرى، تلعب الموسيقى دوراً كبيراً في العرض سواء بإدخال أغنيات مغربية ومصرية تعود لحقبٍ مختلفة أو بالعزف الحيّ لآلات الكمان، فكان اعتماد المخرج على ممثل موهوب، من شأنه اكساب المسرحية طابعاً خاصاً، تتجاوز في ذلك توظيفها تعميق الإحساس بالحزن والألم، أو الدّفع بالمشاعر المتناقضة لتأخذ طابعاً درامياً في مشهد ما، لتتحول في هذه المسرحية إلى آلة للسرد، سرد مأساة أسرة صليحة بواسطة الموسيقى، لاسيما في بعض المشاهد التي يؤدي فيها الممثلون تجارب حياتهم الماضية أداء صامتا على أنغام تتناسب والمشهد الدرامي.

5. الإكسسوار: تعطي الملحقات دوراً فعالاً في إيصال الأفكار للمتلقي وتعبّر عن عمق دلالي ليعطي مجموع الممثلين اسناداً، فقد حولت الملحقات التركيز على عمل العازفين على الكمان لتجسيد فكرة المشهد أنّ الحياة تعاش بملوها ومرّها في هذا العالم، وأنّ الحقيقة الباقية هي هروب المعلمة من الموت كمداً ومطاردة المتجاوزين الذين يخلون بتوازن مفاصل الحياة، فلا يجدون عند ذلك حقاً في الزعامة أو التسلّط على رقاب غيرهم.

في الفصل الثاني كما في سابقه ترى قطع الديكور (المذيع ولواحقه) تُراوح مكانها في استغناء جليّ للمخرج عن حدوث نشاز، مكتفياً بالملحقات مع الأزياء يضاف له جسد الممثل لتعطي صورة أو تشكياً حركياً يشغل فضاء العرض إلى جانب الإضاءة، شكّلت الملحقات فيه رغم انحصارها في مكان حُدّد بدقة، أداة فعّالة في عمل الممثل وإيصال فكرة المشهد إلى المُشاهد، فكان لها دور فعال ذو دلالات رمزية وجمالية في الوقت نفسه، كما ساعدت على خلق تأثير عاطفي للمُشاهد المختلفة.

6. الإضاءة ودورها الدرامي في مسرحية " شابكة ":

تعتبر الإضاءة أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية، حيث كانت وظيفتها الأساسية مقتصرة على إنارة المسرح لتتطور عبر الزمن، فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي، وللإضاءة أهمية بالغة في ميدان المسرح فهي وسيلة الفنان في كافة ما يجري على منصة المسرح وتأكيد أهمية ما عليها، كالإشارة مثلاً إلى الزمن الفيزيائي (صباحاً، مساءً...)، وعلى ذلك فإن الإضاءة ترعى النشاط المسرحي لتكون صنعتها "هي خلق جوّ ساحر يعيش فيه الممثلون وتتأكد فيه شخصياتهم (...). فالإضاءة هي التي تحقق صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي"¹، كما أنّها تخلق علامات مزاجية، والإيحاء بالجوّ النفسي من خلال إثارة العواطف والأحاسيس، ليس هذا فحسب، فعلى مستوى مسرحية "شابكة" نراها تضطلع بأدوار مختلفة، لا سيما وأنّها تشكّل فسيفساء متناعمة فوق خشبة المسرح، إنّها إضاءة تشكّل علامة منفتحة على قراءات متعددة.



الصورة رقم 18

¹ - ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 38.

استطاع السينوغراف وتقني الإضاءة أن يوزعا الإضاءة بشكل دقيق على خشبة المسرح، لإضفاء التناغم المطلوب بين عناصر التشكيل المسرحي، مازجين بين الإظلام والظلال والألوان القوية والباهتة لخلق عوالم الفرجة المسرحية، لذلك سنتوقف عند دلالة الألوان في علاقتها بمكانها داخل الركح بالنسبة للون الأزرق، من خلال مشاهدة العرض كاملا الصورة رقم 18، كان تسليط إضاءة زرقاء فيها على صليحة، وهو ما يتناسب مع دلالة اللون الذي يحيل على القوة والثقة والحكمة، غير أنه يدل أيضا على الإخلاص والوفاء، وهو ما تجسده صليحة التي آثرت التمسك بمبادئها ومواقفها، أما الإضاءة باللون الأصفر، فهو في العادة يدلّ على الجبن والغشّ والخداع، وفي استقراء لدلالاته في العرض المسرحي يتبين أنّ السينوغراف قد وُفق في توظيفه، إذ نجده مسلّطاً على مكبري صوت المذياع، فكل تلك الأشياء المنبعثة منه دلالة على عالم الانحطاط، كيف لا وهو مصدر خبر تولي "رابح ولد رابح" لكرسي الوزارة، بالنسبة للون البنفسجي، وهو لون ساخن لأنه يميل للزرقة، مما يجعل دلالاته تقترب من الحزن واليأس، حزنٌ على وضعٍ وَجَدَ "سلطان" نفسه فيه، يعلوه اليأس من حدوث ما يزيل كَدْر الحياة الخالد حسب رأيه.

8.1.5- حصيلة العمل الإخراجي المسرحية "شابكة":

"شابكة" هي دعوة لإيقاظ المتلقي وتذكيره بفترة مظلمة متمثلة في حالة من الفراغ واجترار آلام العمر الذي مرّ دون ايجاد حلّ للفقر المزمن الذي تعانيه المعلمة صليحة المتشبهة بالمبادئ والقيم، والتي أحييت للتقاعد وتعيش مع زوجها عبد العالي الذي تقاعد قبلها، طانين أنّ عائلتهما ستتعمر بالهدوء الاجتماعي والاستقرار المادي، وعكس ما توقعوا، يعيش الاثنان صليحة وزوجها منعزلين، منغلقيين على نفسيهما في البيت ومعهما ابنتهما سلطان ولا يربطهم بالعالم الخارجي سوى المذياع كمصدر للأخبار وأحداث العالم الخارجي، لتحمل الايام ذات مرة نبأ تولية "رابح ولد رابح" وزيراً لثلاث وزارات، وهو خبر أثار جدالا في المنزل الهادئ الرتيب، جعل من عبد العالي وسلطان يلومان المعلمة السابقة التي أهدرت فرصتهم في التقرب من تلميذها الوزير لطلب مساعدته على اصلاح الوضعية

المالية للعائلة، فبالنسبة لصليحة المعلمة المستقيمة، المتقاعدة ستستمر في صلاحها بالردّ على زوجها وعلى ابنها المتذبذب بين ثوريته وبرغماتيته، برفضها الذهاب إلى الوزير ومحاولة استعطافه وطلب مساعدته، إنّه رفض واستنكار مبدئي، بدايته استهجانها لذلك التشريف بتوليته وزيراً، فحواه وجود خلل مجتمعي و مؤسساتي أتى على القيم والذّم، وإلا كيف له أن يصل لذلك المنصب وهي شاهدة على فشله؟ لتختم جدالها بالتمسك باحترامها رغم البؤس الذي يعاندها ويرضى لها أن تحفظ ماء الوجه، وهو أقلّ واجب تقدّمه لماضيها المشرفّ، وبهذا قدّم لنا العرض عدة مشاعر وعواطف قوية امتزجت كلها تحت فكرة فساد المجتمع وسواد الرداءة فيه، تترجم قسوة الظروف السياسية وما أحدثته من ضرر نفسي وروحي أكثر منه جرح جسدي.

المتلقي في هذا العرض لن يكون مجرد مستهلك للعرض وإنما سيعي أحاسيساً لن تتبدد بسرعة فجميع الأحداث والمواقف، والحوارات في المسرحية تُنقل له عبر الغناء والموسيقى، وترديد الأمثال الشعبية، والرقص، والمونولوجات الثنائية بمصاحبة الموسيقى التراثية والحديثة، واعتماد تقديم المشاهد بتقنيات مسرح الصورة، ولذلك اعتمدنا على الصورة وقمنا بتحليلها حتّى تفكّك مدلول تلك الحركات، وأكد أن الاشتغال وفق الصورة يجعلنا نعيش كيفية تركيب الصورة النهائية المراد إيصالها للمتلقي والتي تقدّم لنا في الأخير حوصلة عن العرض لأن هدفتنا من تحليل هذا العرض هو اكتشاف الأسلوب الإخراجي الذي تمّ توظيفه، وإبراز الأدوات التي عمل بها المخرج لترجمة رؤيته الإخراجية، من بينها استخدام الظلّ والضوء، والتسجيل الصوّتي من خارج الكادر، لإغناء المشاهد بديناميا الحدث أو لإظهار الصراع النفسي للشخصيات في صراع الأفكار، وصعوبات الحسم للاختيار بين التمسك بالمبادئ أو الاستسلام. تفكيك المخرج الحالة التي وصلت إليها المعلمة وإعادة صياغتها وتركيبها وفق تشكيل حركي وسينوغرافيا ساعدت في ترجمة وتوضيح فكرة الدوامة التي وجدت أسرة صليحة نفسها عالقة فيها وضرورة معرفة بعض الحقائق التي حتّى وإن كنّا نعرفها ولكن لا بد أن نحاربها في المجتمع، و هذه الصورة هي بمثابة صورة ذهنية ستبقى راسخة في الذاكرة الجماعية، تبقى خالدة كلّما عرجنا على

حيوات صليحة و مثيلاتها، من المهم السيطرة على المتلقي وجعله يشهد على مآلات و نماذج مجتمعية تم تدعيمها ركحيا عن طريق الأداء التمثيلي بين تقنية الاندماج وتقنية التجريب.

اعتمد المخرج على حركات ووضعيات ومواجهات عن طريق أجساد الممثلين وطبعا الإستعانة بالكتلة الديكورية والمتمثلة في المذياع ولواحقه مبرزاً رؤيته الإخراجية، إنّ استعمال "الديكورات الصوتية التي يستثيرها شريط الصوت، والايخراج المسرحي بإمكانه أن يولد مجموعة متتالية من الديكورات غير المادية والسّئاتر والصّور المسرحية"¹، كما أنّ استعانة المخرج بهاته التقنية، مرده الإستهزاء والسّخرية من هواجس "صليحة" بمناقشة جمعتها بزوجها حول مستقبل عائلتها ليكون ارتقاء سلّم أوصلها أعلى المذياع وسط الخشبة، فكل تلك الخطوط والألوان والمناطق التي يستعملها المخرج ما هي إلا ترجمة فنية بصرية توضّح إيديولوجية وفلسفة خاصة بالعرض.

استند ناسور على الحركات والتي ترجمت بها حوارات النصّ، فهناك حركة لا بد منها وتكون اضطرارية لتقدّم لنا السّياق والمعنى المناسب للفكرة، واستعان بالحركات التي تعبر عن حالة شعورية معينة كرد فعل اتجاه موقف ما، وهو ما عرفناه مع شخصية "صليحة" وردة فعلها عندما تناها لسمعها خبر نزل عليها كالصّاعقة، ولكي تؤكّد على شخصية أو موقف، تراها تستند على حركة تقنية تعدّ من وظائف المخرج والذي يعمل على استنتاجها وتوضيحها وفق ما يمليه المشهد ويتفق مع الهدف العام لرؤيته الإخراجية.

ساهمت السينوغرافيا في بلورة عنصر التجريب وذلك للتعليق عن الحدث الذي أصبحت تعيش فيه المعلمة، وأصبح عقل الممثلة وجسدها في موقع محدّد بين حلم المستيقظ لغد أجمل أو لواقع فُصل فيه بوجود نفس متألمة وجسد منهك، لا ينتظر فرجاً أو حتّى بصيص أملٍ يتلبسه السّراب.

يمكن الإشارة الى أنّ هيكل المذياع و تحريك مكبرات الصّوت على يد العازفين و مرافقة المذيع لعمود المايكرفون، اضافة الى مختلف المشاحنات المصطنعة بين الممثلين في تعدادهم الزوجي، كلّها

¹ - ينظر: باتريس بافيس الاخراج المسرحي، م س، ص 183.

حملت ايحائية ورمزية اسهمت الى حدٍ ما في تحقيق الايهام، فبالرغم من أنها صورة تستدعي اشراك المتلقي لفهم معنى وجود حياة داخل مذياع فهي تجعله أمام موقفين، الحقيقة أوالوهم والتجريب وهي من ميزات المسرح الحديث، يرى باتريس بافيس أن "السّينوغرافيا تتطابق مع التّحول في عمق فهم النّص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي"¹، فالمخرج هنا نجده قد حافظ على الايقاع العام للمسرحية، والذي تحقّق عن طريق ايقاع الحوار وايقاع الحركات التي كانت سريعة، يطبعها ايقاع أعطى للمسرحية الحياة، بربط أجزاءها المختلفة في مجموعة موحدة وعمل متوافق دون نسيان الوقفات التي اختارها عند اصطناعه لتلك المشاحنة كما أسلفت، وبناء المشاهد في لوحة فنية جمالية وحتى اهتمامه بتوضيح ادوارهم وطريقة الالقاء سردًا وغناءً وطربًا و كيروغرافيًا "وقد تحقّق ذلك ركحيا"².

اعتمد المخرج في البداية على الميزانسين القطري*، والذي يجعل من مقدمة الخشبة مركز قوة، وبهذا يكمل المتلقي الصورة المشهدية بتوظيف ممثلين/عازفين "حقيقيين" فوق الخشبة مباشرة من المتلقي وفي مقدمة الركح، ثم يعود بنا الى المذياع و تعرضه لتعديلات متعمدة ما يضفي إحساسًا بانغلاق الحركة داخل هذا المكان الذي تبدو فيه الشخصيات الستّ في وسط مغلق، كما تمّ حجز شخصية صليحة داخل هذا الشكل الهندسي، الأمر الذي يعطي الانطباع والاحساس بالانغلاق، لأن الحركة تبدأ وتنتهي في المكان نفسه، والذي اعتمدت فيه على حركة دخول وخروج واحدة للشخصية "المطربة" الخيالية الواقعية، وقد كانت حركات الممثلين وانفعالاتهم الداخلية توحى بأشكال مغلقة، فهذا الفضاء المغلق يعمّق الحياة الداخلية، لتبدأ دقائق الساعة في آخر المسرحية في العمل بعد أن كانت متوقفة، وجعلت "صليحة" تستشيط غضبا وهي التي لم يجد السّلام طريقا الى كيانها فربما بقيت

1- باتريس بافيس، الإخراج المسرحي، م ن، ص 180.

2- ألكسندر، دين، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975، ص 298.

* الميزانسين القطري ينقسم الى اثنين اما يجعل من منتصف خشبة المسرح نقطة تقاطع قطري تمثل منطقة مركز القوة في المكان ويحقق خاصية الايهام، والثاني يجعل من منتصف مقدمة الخشبة نقطة تقاطع قطري للمسرح كله وهنا المنفرج جزء من العملية الاخراجية والتي تسعى الى كسر الايهام، ينظر أكثر عبد المنعم صاحب نعمة التشكيل الحركي، م س، ص 87-88.

في تلك الفترة الزمنية والواجع النفسية تحاصرهما، لولا ظهور المستجد، تجعلك دائرة الزمن تعود للنقطة التي بدأت منها وبهذا نجد أنفسنا في التيار العبثي بحيث تكون الفكرة من بدايتها مبنية على وهم يجسد حقائق وجعلت رمزية الساعة تساهم في التأكيد على أن الزمن كان متوقفا منذ ولوج الشخصيات (المذيع و المطربة اضافة الى العازفين)، كما يمكننا اثبات وضعية ازالة الجدار الرابع والذي يتخطى الخشبة في حالات محدودة كان فيه العمل وفق تقنيات المسرح الملحمي التي تحقق التغريب وتساهم في تعدي الحائط الوهمي وذلك من خلال الاستعانة بالسينوغرافيا المتحولة والبصرية التي تساهم في خلق المسرحية ومشاركة المتلقي في الحدث وجعله شاهدا على أحداث حقيقية.

ختاماً، يصنّف العمل المسرحي "شابكة" ضمن المسرح التجريبي والذي يعتمد المزج بين المدارس، باحثاً عما يميز المسرح المغربي، عبر لمسة وبصمة تخصّه، فالقالب الذي وضعت فيه المسرحية هو قالب غربي ولكن محتواه مغربي محض.

العصل الثالث

فراةة تكصيفة في الأسالب

الإفراةة لعفران مغاربين.

المبحث الأول: التجربة الإفراةة لـ "الرابع قشبي" سرهبة:

"القرص الأصفر".

المبحث الثاني: التجربة الإفراةة لـ "أسماء لهوري" في سرهبة:

"فريف".

المبحث الأول: التجربة الإخراجية للربيع قشي مسرحية "القرص الأصفر".

1- التجربة الإخراجية للربيع قشي مسرحية "القرص الأصفر":

شهدت التجربة المسرحية الجزائرية تغيرات جذرية نتيجة دخول العالم بأسره في تحولات عميقة هزت كيانه وغيّرت في الكثير من الأفكار والمفاهيم، الأمر الذي عجل بظهور أسماء جديدة من جيل الاستقلال، كان لها الفضل فيما بعد في ترجمة التطور الذي أسهم في انتقال المشهد في هذا المسرح من المضمون الفكري والبعد الإيديولوجي إلى الانتصار للبعد الجمالي الفني فـعكس الاهتمام بالجماليات في المسرح الجزائري المعاصر الرغبة في إحلال فرجة مسرحية بديلة تولي الأهمية اللازمة للبعد الفني، وتقديم مسرح يلبي حاجيات الإنسان "الفردية"، تحقيقاً لملاءمة طرق التعبير والتواصل بين الراهن من التاريخ والأصالة التي عاشت الموروث الذي شكّل من وراءه الذاكرة الجماعية.

قد لا تخلو التجربة المسرحية بالجزائر من تعرية الواقع المزري في كلّ الأوقات، عاكساً بذلك واقعاً حياتياً بكلّ حمولاته محاكياً المجتمع الجزائري، فكان نقده بين الفرجوية والسّاخرة، انطلاقاً من ذلك كان العرض المسرحي "القرص الأصفر" للمخرج "الربيع قشي" بناءً مؤسساً لما يحمله من نقد وكوميديا ساخرة ومؤلمة، سوداء بعمق معناها فلقد فرضت علينا الدّراسة التحليلية تساؤلات طرحت نفسها لتوجّه المبدع صاحب العرض المسرحي "الربيع قشي".

يعدّ المسرحي ربيع قشي من ضمن المخرجين الذين وجدوا في مسرح الورشة أو مسرح الأستوديو، بيئة تصلح لتفجير طاقته الإبداعية في ميدان تقنيّ بحت، فهو مسرح حسب رأيه يدور حول النظرة الفلسفية ورؤى المخرج مشيداً بما تعلمه عن كارلو بويزو في مسرح الارتجال¹ وكوميديا

¹ - مسرح الارتجال هو شكل من أشكال الفنون المسرحية تؤدي فيه المشاهد والمسرحيات بشكل عفوي ومباشر أمام الجمهور، دون الاعتماد على نص مكتوب أو حوار محفوظ مسبقاً ينظر: علي، الراعي، فن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1978، ص163.

الفن، واستلهامه التجربة الانسانية، كما عدّ تجاربه في مسرح الورشة¹ على مدار ربع قرن، واشتغالاته في فرق المنال و وعي وكفاح وياشير ومسرح التاج والمسارح الجهوية، مضيّفًا أنّ مسرح الورشة يقتضي الايمان بفكرة المخرج، وأبرز تجربته في مسرحية القرص الأصفر، التي كزّست عملاً جباراً للفريق في مسرح الورشة، وحسب رأي قشي أنّ المسرح الورشي هو الذي يجعل العرض متكاملًا، ويعكس نجاحات تجارب علولة وكاكي ومسرح الموجة.

يزعم مخرجنا أنّ مسرحية "القرص الأصفر" (69 دقيقة) عدا الفكرة التي كانت مختلفة ربما لكونها تقوم على الخيال العلمي، أين تكمن مظاهر التحديث والتجريب فيها، منوّهاً إلى أنّ التجريب روح المسرح والذي ينبغي ربطه بالحدائثة، يقول قشي: "عرض القرص الأصفر عالج فكر الانسان وتطوره، وتحكّم فئة لتصبح نقمة على البشرية، كما هو الحال في زمن كورونا"²، و التي تنتمي الى تجارب مسرح الورشة في الجزائر، مثل أعمال ربيع قشي ممن أسّسوا لتوليفات جادة مثيرة للاهتمام، والتي ينبغي تعهدها بالفكر الركلي المخبري لتصنيع المزيد وتدعيم الخط العام للمسرح الجزائري.

2- ملخص وفكرة المسرحية (القرص الأصفر):*

يتطلع هذا العرض إلى أمل منتظر يشع مثل نور الشمس في وسط مجتمع متعفن مستبد يتوارث قوة لا تقهر، وفي هذا المجتمع يوجد من يرفض هذا الاستبداد ويحتقره، ويسعى جاهداً للتخلص منه حفاظاً منه على إنسانيته المتأصلة في أعماقه.

¹ - مسرح الورشة (مسرح الورش) هو شكل من أشكال المسرح التطبيقي أو المشارك، لا يهدف بالدرجة الأولى إلى إنتاج عروض احترافية نهائية للجمهور، بل يركز على عملية البحث والاكتشاف الجماعي كجوهر للنشاط المسرحي. تعمل المجموعة، بقيادة مسير (قائد ورشة)، كمختبر إبداعي لاستكشاف الأفكار أو القضايا أو النصوص أو التقنيات المسرحية من خلال التمارين والارتجال والمناقشة. ينظر: عبد الكريم، برشيد، بيانات مسرح الهمة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 67.

² - تجربة مسرح الورشة في الجزائر"، مقال في منتدى فضاء الركب، دفتر العدال -29

[https://www.facebook.com/groups/2528474510801390/posts/2554618538186987/..](https://www.facebook.com/groups/2528474510801390/posts/2554618538186987/)

* إخراج: ربيع قشي، سنوغرافيا: عبد الرحمن زعبوبي، نص: فتحي كافي، إنتاج: المسرح الجهوي معسكر،

<https://youtu.be/qzvSBicjTm4.2015>

وبما أنّ الفنّ المسرحي له قابلية استيعاب أي موضوع وطرحه بأي شكل أو أسلوب، نجد المخرج أراح عامل الزمان والمكان في صورته الواقعية وقذف بالعرض في ترسانة خيالية يمكننا إسقاط وقائعها على أيّ مجتمع عايش هذه الظاهرة أو سيعيشها مستقبلا.

انبنى نصّ "القرص الأصفر" على زمن موغل في المستقبل، حيث ينقلنا هذا النصّ إلى مستقبل افتراضي (عام 2714)، تستقيل فيه الشمس وتصير الحياة فيها بلا نبض، في عصر تتحكم فيه الأنثى وتستبد بالذكر، فتقوم الشّخصية الحاكمة بإبادة الذكور وأكل لحم البشر، تصرف يأخذنا لمعايشة شعور من تعرّض للإبادة من الأمم تحقيقا لقوى غاشمة تطمح على هيئة اشخاص او هيئات ببسط سطوتها وفرض هيمنتها وسط المجتمع أو العالم بأسره.

انطلق المخرج في تجسيد رؤيته من النصّ محافظا عليه دون تغيير أو تحوير، بل أضاف لمستته الجمالية التي تخدم فكرة المسرحية ورؤيته الإخراجية معتمدا على الإنسان المعاصر فهو منطلقه، اضافة الى عناصر توطر لفكرة العرض وتنتج الأثر الكلي للمعنى، وتفاوتت درجة توظيفها في العرض حيث حقّق الديكور والأزياء مسحة جمالية أكبر، خدمة للرؤية الخيالية للعرض، وهاته الأخيرة وإن كانت نسبية في العرض إلا أنّها أسهمت في تبيان نماذج مختلفة من الفئات الإنسانية ودورها في هذا المجتمع ومنها الفئة الظالمة الطاغية التي تحاول السيطرة دون منازع وبشّتى الطرق وفئة خائنة تتبع ضمائرهما وأولادها للحفاظ على مكانتها الاجتماعية، و فئة ثالثة، تتبع الأوامر تنفيذا دون أي معارضة، ليتبقى لدينا من انقطعت بهم السبل، مغلوبون على امرهم على انصياع مبررين ذلك بضعفهم، ومع كلّ هذا سنجد من تأبى نفسه الظلم فيثور رافضا ساعيا إلى التّغيير.

3- مسرحية "القرص الأصفر" بين النصّ والعرض المسرحي:

يشتغل نصّ مسرحية "القرص الأصفر" على الثورة على الاستبداد/ الحرية، برؤية جديدة تجعلنا نواجه أنفسنا بالذهاب سبعة قرون في المستقبل، مع وضعيات يمكنها أن تحدث جدّيا في الطّرح لنقف على صورة الإنسان في زمن هو أبشع من الحاضر والماضي، حيث تتمّ مصادرة جميع الأسئلة

المتعلقة بالمصير، ولا تحضر الأرواح والأجساد إلا بوصفها علماً لا تتحرك خارج إرادة حكم تعسفي لا يفكر إلا في مصالحه الخاصة.

موضوع المسرحية يعرض لمحةً عن عالم الغد الذي يمثل حالة غياب للتضامن بين الأشخاص والأمم في استعارة تبين أن اختفاء الثروتين الحيوانية والنباتية تدفع بالإنسان إلى الأنانية واللامبالاة بالغير من أجل البقاء على قيد الحياة، وفي مملكة تحرق بها المخاطر لم يبق للعائلة الحاكمة أي مورد للحياة فأصبحت تتغذى على لحم البشر وتقيم علاقات تسيرها الحيلة والتآمر حيث ترى في أفراد الطغمة الحاكمة فرائساً محتملة في شكل لوحات تستقل من حالة إلى حالة، مستغلة كل تقنيات الكتابة الحديثة.

يبدأ العرض الجريء والمثير للجدل لمسرحية "القرص الأصفر" بالتركيز على حقبة مستقبلية مفترضة غابت فيه الشمس وزال دفاءها، فاستحالت الحياة البشرية من نور وضياء وصفاء إلى مستقبل دون حبٍ وإنسانية قائمة على الأنانية، تلفها اللامبالاة والأحزان المريرة.

فضّل الكاتب أن تكون انطلاقة النص من نهاية العالم، تليها حوارات بسيطة الطرح عميقة الأفكار، تنتج لنا صوراً عن حقبة مستقبلية تبدو في النهاية واقعاً مليئاً بالتناقض، فرغم غرائبية طرحه الفكري، بقي النص وفياتاً في مبناه الدرامي للبنية الأرسطية، من خلال البطل الذي يلقي مصرعه في الأخير وهو يصارع من أجل الانعتاق، ورغم ذلك فهو يعدّ بياناً فنياً، ذا طابع فرجوي. يحمل العرض رسالة عالمية في شكل إنذار للوقاية من الأضرار التي تولّدها الرؤى المتعصبة والضيقة التي تمثل سياسات أكبر الأمم التي تسود العالم، فلا يجد كاتب الحوار علاجاً لها سوى في فكرة تحمل تصوّر عالم جديد يتغذى بالحب والإنسانية والمساواة والتسامح للوصول إلى تقاسم عادل للثروات بين الأشخاص والأمم وضمان حياة لائقة للجميع.

يتشكل نص "القرص الأصفر" من مشاهد مسرحية حبل القيادة فيها شخصية شاب يسمى "أديل" خالته "إيفا" التي أزهدت روح والدته، ليقود حركة الرفض والانعتاق، رغم أن أباه وشقيقاه متواطؤون فيما آل إليه الوضع، لكن خلال هذه المشاهد نلاحظ أن تمرد "أديل" يجلب للنفوس البائسة

شعورًا قويًا بأنّ ما يعيشونه لفس بالقدر المحتوم، بل هو كغفره من كدر النفوس، سففجلى لا محالة، تحمل أحاسفسهم مؤشرات مستبشرة بدخول الحاكمة المستبدة فف مرولة شبه عجز عن الحركة، واعتمادها على كرسي متحرك لمباشرة تحكّمها فف الأجساد والأرواح، فشكل الحوار الركفة الأساسية التي بنف عليها النص، خلال جلّ المشاهد التي تقدمها المسرحفة، فعمد "الربف قشف" فف رؤففة الإخراجفة إلى تقلفصه وحذف مجموعة منه لمتطلبات العرض من جهة وخدمة للفعل المسرحف والإفقاء من جهة أخرى، كما نلاحظ أنّ المشاهد لم تحمل من اللّغة الدارولة شفئًا، لتكون اللّغة الفصحى الراقفة و بأسلوب فجعلنا نتعاطف مع شخصية "إففا" رغم حجم الشر الذي جلبته للنص والعرض معًا فما بالك بمواقف الجمهور مع من انقطعت بهم السبل ولاقوا الوبال على أففف زبائفها. الحوار فف غالب الأحيان ففدو وكأنه صفاة متلونة بالخطاب السفاسف، فففن ففنتصر النَّاص لثورة المجتمع فف النفاة رغم أفول نجم "أففل"، هذا الانتصار أتف لفعزّز به فكرة أنّ الجماهر فف التي تصنع الوثبة، فرولة الجمع العمالف فف التّخلص من ربقة السائد والتففر للآفان بشفء أفضل، أما عوامل المعارضة من تضففق وإغراء وترهفب، تحاول عبثًا تعطفل تجسفد الهدف الأسمى المراد تحفقه، لفسلك الخطّ المعارض سهم الفكرة، وهذا مرده مرجفة السفاق والتضارب بفن سلطف الخراب والضوء الدّافئ، فننقل مع شخصية "أففل" عبر مشاهد متعددة فففها للقارئ اسقاط الوضففات المتاحة من خلالها العنف السفاسف والاجتماعف الذي ففخر المجتمعات الانسانية باعتماد أسلبة* المسكوت عنه وفضح عفوب هذه المجتمعات من خلال تقنفات مسرح القسوة** للغوص فف جراح المستضعففن عبر مواضع مؤلمة فففشها إنسانا لتأرفخ المعاصر، "القرص الاصفر" النص ففخر للقارئ حاولة للأسئلة الكثرة، نادرا ما ففخر على منصة المسرح.

* نسبة للمخرج الروسي ففسفولد مافرهود الذي وضع منهجًا فففدًا فف الإخراج والتففل سماه "منهج الأسلبة".

** مسرح القسوة وضعه المخرج الفرنسي "أنطونان أرتو".

فقول "فتف فافف" فافب النّف عن مغزف اأفاره فا الصنف من الأزمنة: "إنه فاول البأف عن نفس ففد بعفا عن فراكماف الفارب السابقة الف عاشها باأباره ممثلاً¹ مؤكداً أن النّف -رغم غرائبفة فرفه الففرف- بقف وففاً فف مبناه وعمرانه الفراماأورف للبنفة الأرطففة، وفحمل نفساً فراجففاً، من فلال البفل الفف فلفف مصرعه -فف الأفر- وهو فصارع من أجل الانعأاق.

فما وفه فافب مسرففة عفة مضامفن وفصوراأ من الواقع الملفء بالشحناء والبغضاء، الفف فحمل معه أبشع أسالفف الفعزفب ومصادرة أءف فقوق البشرف، لآكون أرواأهم وأفساأهم رهفنة إراة فكم مسأبب.

فععمد مسرففة "القرص الأصفر" فف فطابها الفرامف فرفاً لمجموعة أمزجة وهوافس مآبافنة من قبل الشفوص المفسة من فالة الفطاب المباشرف العففف، إلى الكومففا الساخرة، الفف فحاول إمافة اللأام عن عالم الغء فف فالة فباب الفضامن بفن الأشفاص والأمم فف اسأعارة فبفن أن القوآ الفف فسء الرمق، سآملك الإنسان سلوكاأ فلفف الففر بل وفسعى إلى اباأفه من أجل أن فعفش هو.

فؤكء فا الصراع بفن فركة النّف وفركة الإأراج اأفارف ألوان المسرففة الفف انأصرا فف الأسود والأبفض فقط، فمنا بءافه المسرففة لا فكا بفا فر هذفن اللونفن فآاوران وفآواهان بقوة: الفوقة فف المشهء الأول فارقة فف السواء*، عبارة عن مقءمة منطففة للآء الفللف للمسرففة أفن فلنقف مع نصّ شبه عبثف فؤسس للآفاراأ الفف فسسلفها أبطال المسرففة، مقاطع نصفة مقطعة ممزوجة بأصواأ فآبع من ظلمة اللفل الفف فعفشه الشّصففة المركزية فف المسرففة، وكأنّما فحن أمام نصّ مسرفف عبثف بالءرعة الأولى، لآبءاً المسرففة بموسقف صاأبة فعلوها قرع للطفول فف مشهء فضجّ بأفراد فرفاأون بءلاأ مآمألة، فحملون عصفّ أعلاها مآوهج أأسبها أسلحة، فمف فرففة

¹ - "القرص الأصفر .. مسرففة لآعلفب الروح والفسء"، مقال من الفزفرة

نآ. <https://www.aljazeera.net/culture/2014/5/6>.

* سنآءف عن ذلك فف عنصر الفضاء فف مسرففة "أرفف".

استعمالهم لها نكتشف أنّها معركة على وشك أن تبدأ بينهم وبين أشخاص يمثلون فريقاً معادٍ تراهم يحتمون بجدار أو سدّ زجاجي. فالمراد من الموسيقى الصّاخبة تحقيق أعلى نسبة من شدّ تركيز وجلب انتباه المتفرجين للوصول الى اندماجهم باكراً، من خلال مشهد مثير يتمثل في سحل مصاب من الفريق الآخر، ليتم أسره والحاقه بمن يقبع خلف الصناديق الزجاجية.

رکز المخرج على الدفاع عن قيمة الإنسانية من خلال الحرب بين الخير (جماعة الضوء الدافئ) والشرّ (سلطة الخراب)، ليكرّس المخرج نُسقي التّحول والمفاجأة، حيث قدّم "إيفا" كمنبع للشرّ الإنساني، ورأي الأخير ناجم عن جهل، بينما الرّجل غير مرئي ولا يعتدّ به في عالم نسائي مستقبلي، سرعان ما حوّله المخرج إلى عالم ذكوري مستقبلي تتموقع فيه المرأة ككائن غير مرئي.

وجاءت الرؤية الإخراجية متشعبة بأنّ الألم هو نفسه، تماماً مثل الغيرة وكلّ مثالب وتخبّطات الإنسانية، فالرّجل والمرأة متعادلان، طالما أنّ الحرية تماماً مثل المشاعر ليس لها جنس.

وإذا كانت تراجيديا "القرص الأصفر" نسائية بطلتها "إيفا"، فالمأساة يقف ورائها الرجل المتواري، و"إيفا" التي دمّرت عائلتها بسبب نفسية دنيئة تعيشها مجتمعات العالم حالياً، بقدر ما هي امرأة قوية، تستحيل الى المرأة الضعيفة في مستنقع الرّجل، فرغم اختفائه إلا أنّه في منظومة "القرص الأصفر" مثل الدّنب الذي يتربص بالفريسة بالتزامن مع بقاءه مع الراعي باكياً.

لم يتخل المخرج خلال العرض عن إرشادات المؤلف، الا أنّ تدخلاته صنعت الفارق في العرض عبر منحنا أجواء أخرى أرادتھا الرؤية الإخراجية، فيضع "أديل" في منطقة أسفل الوسط، ليتعلق من حوله مجموع الممثلين المكونين للجوقة، ويضيئون عصيهم في المقابل لا ترى وجوههم فهم كالأشباح، وبذلك نستطيع القول بأنّ الإخراج يحاول السّير على خطى النّص في المقابل ينجز ما استعصى على النّص الالمام به بمنحه تلك الحرية وترجمتها إلى أفعال حركية سمعية مرئية.

من هذا المسعى، نقدّم صياغة درامية تضع نصب أعينها الخشبة بكل خصائصها وخصوصياتها، -كتابة شبه ركحية - فكانت النتيجة أن أتاحت هذه الأساليب الدرامية ابتداع مسرح

فمزف بفف الفففة وإمكانيات الإفراف، وهذا ما "فعل النّف فففض بشئى الرموز، ففنفو إلى الفّفففف المطف أففانا"¹.

4. فمالفة السففنوفراففا فف مسرففة "القرص الأصفر":

فشكف السففنوفراففة مسرففة "القرص الأصفر" ففب المعطفات النّففة المسففة، ففبف ففكف أففر من مرة قبل أن فأف شكلها النفاى، عملف على ففقفم ءور كبفر فف فمرفر الرسائل الفف اشفلفف علىها المسرففة، باعفبارها همزة وصل بفف المرئى وففر المرئى، ففصوا وأنّها فبف العنصر الأهم فف صناعة النّف لكونها الففاء الذى ففمع بفف المسرففة والمفلفى موفره كمّا من المفعه البصرفة على مدار العرض.

ففأسس الفرفة فف مسرففة "القرص الأصفر" على لعة فمفلة وعمففة فف الآن نفسه، وهف لعة ففمفز ببفب الإفراف المسرفى عن لفظات فوفة من الإءهاف البصرى أو السمعى أو كليهما، ففد صمم السففنوفراففا الفنار "عبء الرفمن زعبوبى" الذى عمل على بلورة أجواء أخرى لنص "القرص الأصفر" ففمن رؤفة المفرج، كما ففر أن ففصفمه لففاء العرض فشكّل ففب المعطفات النّففة المسففة، ففبف ففكك أففر من مرة قبل أن ففأف شكله النفاى، ولم ففغل "زعبوبى" منح فاقم "القرص الأصفر" مفاففح أساسفة فف فارفح السففنوفراففا، مبادئ السففنوفراففا، أحجام الففاء السففنوفراففى والأقنعة، وفف بفةة 2714، فرص "زعبوبى"، على الانفلاق من فكرة فعلفب الروح، إلى إنعاش لروح الرعة الأخيرة فف الففرر.

5. المنهف الإفرافى فف مسرففة "القرص الأصفر":

انهاز العرض المسرفى بالكلفة للجانف المشهءى السففنوفراففى على ففباب النّف ءرامى، فالعرض ففربباً لا فوفف ففه لغة منطوقة، بل هو عبارة عن فركات فعفمف فف مفلها على الفعبفر

¹ - ففن، المنفعى، هنا المسرح العربى هنا بعض ففلفاته، منشورات السففر، مكناس 1990، ص81.

الفسف، إذ كؤن المخرج فف ذهفه مموعة من اللوفا البصرفة بسلسله أفكار، ثم حاول الرفب بفن هفه اللوفا المشهفة فف فطّ فعل مئصل سرّه التمرء.

اعئمء المخرج فف مسرففة "القرص الالففر" اعئماءاً كلفاً على فركفا الجسء والإفماء، فالمشهء الأول فف المسرففة هو مشهء صامء بامئفاز ففه حوار ءاخلي بفن جمع من الممئلفن (6 ممئلفن) فرفءون بزاف مئماثلة ءوفا من خلال فركفاها الكورفغراففة، أنّها مئمل ءنظفما ما، بما فحملونه من عصف فضاءها مءوهة مّ العرف عليها ففما بعء على أنّها أسلحة، شهرف فف وفه أناس فتمووقعون فلف صناءفق زجاففة، فعرفها المئفرج أنّها الجبهة المقاومة (الصالحون)، وظّفها المخرج فف المشهء الاسئهلالف للءلاله على الفرب الءائرة بفن نظام "عاشم" عنصرف انئوئ شاء، فف المقابل فضور ءنظفم رافض لئلك ءآاوزا؁ فشح ءورة وصراف؁ ثم فسئئمرها فف مشاهء للءلاله عن فضاءا ءاخلفة مئل جءار المعئقل من خلال فركفا فقوم بها الممئلون بالءلوفب بفلك العصف؁ وءفر مئئوفاها لفنئج لنا أمكئة مءءوءة فف نفس الفضاء المسرفف الصورة رقم 19 و20؁ ففسئعملها كمئئوفا للصعوء فف فخلق مسافاا أفقففة جءفة للئشكفل الفركف.



الصورة رقم 20: ءحقق العءالة فمر عبر
المقاومة وخلق مسافاا أفقففة جءفة



الصورة رقم 19: عءوانفة وءعب وءفه وءوع
عنوان لفشر ءلك الفقففة

ثم وظّف المخرج الصّوت وليس الكلمة في الحوار الإيمائي، هذا الصّوت هو عبارة عن موسيقى صاخبة يطغى عليها قرع للطبول في سيميائية حربية يرافقها ظلام وعمّة، بين الفينة و الفينة، ليفرج عن حركات تلك المجموعة فتختم بمحاولات مستمّية لإنقاذ شخص اصابه الاعياء و التعب، من أيادِ البطش افشلت عمليات انقاذها تلك، ففكون مصيرها الرمي الى جوف صناديق عملاقة تأخذ شكل سدّ ففما بعد، وتستمر المسرحفة الى غاية ظهور كائنات بشرفة يعلوها التفه و اضناها التعب والجوع فف مشهد فحدّد أنّهم فف الرمق الأخير، على هذا النسق تبقى صور العنف تملأ المشهد فف المقابل تتضح الصورة العامة لأطراف الصراع لدى المتفرج بعد خوضه لزمن من التّشوق والتّرقب الى غاية نهاية الفرجة. أراد المخرج أن يستنطق بعض الشخصفات، وقد فعل لغافة جمالفة مفادها أنّه فستعمل تلك الألفاظ لكسر جدار الصمت ثم العودة إليه مرة أخرى، لقد كان للمخرج فف المؤثرات السمعفة البصرفة بديلاً حياً عن الحوار المنطوق كصوت الموسيقى خاصة قرع الطبول وبعض المؤثرات الأخرى المرافقة لحركات الممثلين، اضافة الى العمل على الاضاءة من خلال التعامل معها فف مناطق جدّ محدودة ومحصورة لفرك أركان الخشبة غارقة فف العمّة والظلام.

اعتمدت مسرحفة "القرص الاصفر" على التّجرب الذي أمّله ضرورات تقنية فرضتها هذه النوعفة من المسرحفات، فقد شاهدنا بعض سمات المسرح الشرطف من خلال التعبير الجسدف، والطقوسفة الفقرفة مع غروتوفسكف وخاصة فف المشاهد التي احتوت الصرخات (صرخة الملكة ففكتوريا، صرخة ايفا، صرخة أدفل...)، إذ عبّرت عن غطرسة السلطان وآلام الرعفة والطبقة المسحوقة دون أن ننسى نفاق وتزلف زبانية الانظمة الجائرة فف الحفاة المرفة والمريرة من لحظة الولادة الى حضور المنفة.

استدعى المخرج فف هذة التجربة مسرح اللامعقول¹ كذلك، فقد ظهرت عبثفة العرض منذ البداية فف مشهد التمرد، إذ لم تتوقف بوارر اللامعقول فف تعامل شرائح مجتمعة مع بعضها بداية من الاسرة الحاكمة وصولا الى صنف بشرى مستسخ لتدخل على الخط ففة من الآلبرن الذفرن انقلوا من آلرهم الى تشارك وسلب الأدمبرن الحب والشعور، بل وحتى استفاء الآلى من افساد البشر لخلوته وعزلته، فف احصاء مستمر لهكذا سخرفة.

كان التشكل الذفر رأبناه طوال العرض والذفر تمثل فف ابتداء أمكنة متنوعة، حوت صنادبق زجاجفة على شكل كبسولات عمودفة، لخلق فضاءات يسعى المخرج من خلالها إلى إبراز الأمكنة تشغل الحدث المسرحف من جهة وكذا تفعيل الفضاء المسرحف بأكثر دفرنامكفة من جهة أخرى.

فقوم الممثل بتحرك الديقور أثناء التمثيل بنفسه لفرن بذلك عنصرا درامفا مجسدا للأحداث الفر تدور على المسرح (الأداء التمثلف)، كما أنه يسهم مساهمة كبرفة فف عملية بناء المبرزانسفرن بتولفر لتقنفة تغبفر الديقورات، ففصفر جزءاً من السفرنوغراففا وكما فقول المنظر المغربف حسن المنفعف: "فتكفل المخرج بقولبة الممثل، وتكفف مسلكه وبث الحفاة ففه خلال العرض"²، فهذه التقنفة موجودة فف كثر من المسارح تستعمل ربهاً لزمن العرض وعدم تكسفر إبقاعه المسرحف.

فسرعفر المخرج بأجساد ممثلفه لرسم وضعفاة تشكلففة، من خلال الحركة وكذا فف اننشارهم فوق الركب، لفرننر لنا أنواعا من الصور المادفة - التشكلفة - تساوى صور كلمات النص أو تتجاوزها، فتكون تلك التشكلفات بمثابة كتل متحركة تتفاعل وتتوازن مع العناصر السفرنوغراففة الأخرى، من خلال توظفف تقنفة الحشود الفر تسهم فف بلورة جمالفة للمشهد المسرحف.

¹ - مسرح اللامعقول (Theatre of the Absurd) هو تفر مسرحف ظهر فف أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، ففسد العبثفة واللامعقول فف الوجود الإنسانف. فركز هذا المسرح على انعدام الغرض من الحفاة وانهباف التواصل بفرن الأفراد، مما فخلق شعوراً بالقلق والاعتراب. فنظر: مارفن إسلفن، مسرح اللامعقول، تر: على راشد، المجلس الوطنف للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكوف، 1986، ص17.

² - حسن المنفعف، الجسد فف المسرح، منشورات المركزالدولف للفرجة، الطبعة الثانية، طنجة المغرب، 2010، ص 57.

باعبار المسرح عالم الكائن والممكن، فإن إمكانفات الديكور لا ففأس فضاءه إلا إذا حضرت عوامل مغافرة تعزز من غناه، مؤولة إفاه عبر مسافات شاسعة فحضر ففها الزف (الملابس) "كجلد ثان"¹ ففوزع ما بففف التجرفد والفماهف فف عملفة فواصل وانسجام مع العرض المسرحف ككل.

6. فضاء العرض:

إن الفضاء المسرحف أحد العناصر المهمة فف فكونف رؤفة المخرج، إذ فسهم فف بفان فلك الرؤفة عبر الفحولات المستمرة الفف فحضع لها الفضاء على مستوى الدلالة وعلى مستوى الشكل الدلالف، وقد اختلفت مفاهفم الفضاء المسرحف باختلف المذاهب والنظرفات المسرحفة بدءاً من الإغرفق وحتف العصر الفالف، فإذا كان مستوى الفعامل المسرحف ففعمد على الفضاء فكونه مكاناً، فإن الدراسات الفدفة فف العلوم المسرحفة قد أعطت أبعاداً فففة على مستوى الفعامل مع المكان بوصفه فضاء، وخرج من كونه عاملاً على ففائفة الزمان والمكان إلى الاعتماد على البعد الفلسفف والفمالف للحدث، خاصة مع ظهور المنهففات الفدفة الفف درست الفضاء المسرحف كونه علامة مركزفة من علامات العرض المسرحف.

افتتح المخرج العرض بفضاء ففالف ففصارع ففه قوتان فختلفتان بكّل الأبعاد والمقافبف نمائلها بقوة آلفة ففولوجفة مع قوة إنسانفة، ثم فدخل مجموعة من الممفلن فعبرون بحركات ففناسقة عن فوعهم وبرودفهم، لففأسس مكان مظلم بفعل قطع الديكور ففلك إلى بفبف به معمل لففقفم الأعضاء البشرفة، ونجد المخرج انزوى عن العروض الفقلففة وذلك لاهتمامه بالشكل، ففجاوز الإطار الففالف الملموس واستند إلى إطار عقلف وانعكاس ففكرف وأعاد ففسفد صورة أمام الفففرج وهذا " الفضاء الفذف فقوم فوق فشبفة العرض فففة ففالف (المخرج السفنوغراف) أو حلمه ورؤففه عما افترضه من رؤفة المؤلف الفرامف"².

¹– Voir Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, Op.cit., P :72.

²– أنظر: عقفل، مهفد فوسف، أفنعة الفدافة، م. س، ص67.

فالفضاء الإنسانف الذي فستخرج من عالم الخفال لرفما هو الأفضل للفظاظ على أصالة هذه الرؤفة الخفالفة وعلى ابتكاراتها لتكون أكثر أصالة من عالمها الحقفف، ومن هذا الشك الذي افترضه المخرج بفضائه وغموض هوفته ففح مجال للخال والتصور وتعدّد الدلالات التي خاطب بها عقل المنفرف وفكره ومشاعره.

7. الإضاءة ودورها الدرامف فف مسرحفة "القرص الاصفر":

تُمكننا الإضاءة من معرفة التفرات الزمانية والمكانية وحتّى النفسية، وكذا الجمالفة والتي فمكنها التأكفد على جمالفاة أخرى مثل الحركة والتكوفاة البصرفة كونها أول ما فشاهاه المنفرف على الخشبة، وحتف تحقق "الإضاءة قفمة جمالفة على خشبة المسرح فنحن مطالبون بمراعاة التبافن بفن كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح، وبفن المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته بحيث نعطف لكل من هذه الأشياء قفرا من الضوء فتناسب وأهمفته فف العمل المسرحف، حتف فظهر للمنفرفن وكأنه أقرب إلى مظهره الطبعف"¹. من جانب آخر تعد أول عنصر فعطف إفااء ما للمنفرف ففمكن بها التعبير عن القلق أو الخوف أو الاضطراب أو الفرف أو السعادة أو الحزن.. إلخ، وذلك من خلال البناء المفهومف بفن درجة الإنارة واللون وتوزفح البقع على خشبة المسرح مما فساعدها على إكمال دور العناصر الأخرى، كتكرفسها جوّ الدراما مع الممثل وما حوله من كافة المؤثرات، إضافة إلى دورها فف صنع الإفهام بالطبعفة، نراها تعمل كمكمل لفنفاة العرض المسرحف، الأمر الذي فزفد من درجة تأفثرها على نجاح المشهد بما فمنحها جاذبفة خاصة على ما فراه المشاهد من صور مسرحفة، "عندما فسقط الضوء على المكان فنكون قد حددنا الزمان لهذا المكان، الظلال هي النفةجة الحتمفة لسقوط الضوء المركز بشكل مباشر على الأجسام ووجود الظلال فؤدف إلى وجود التفسفم الذي فضفف البعد الثالث لهذا المكان ففعطف الإحساس بالواقع وبالوجود"².

¹ - عثمان، عبد المعطف، عناصر الرؤفة عند المخرج المسرحف، مع عرض لأهم أسالفف التمثفل العالمفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 191.

² - ماهر، راضف، فن الضوء، المؤسسة العامة للسفنا، دمشق، 2005، ص 20

بدأ المخرج افتتاحية العرض بصور مشهدية مبهمة ومؤثرة أراد من خلالها أن يُعرّف الجمهور ببعض ما سيجري في هذا العمل، تصاحبها موسيقى صاحبة لتبرز بعدها بقعة ضوئية صغيرة تظهر من خلالها ما يميز عرض "القرص الاصفر". إنّ عامل الظلام الذي لعب دوراً مهماً في تطوير وتحسين الأفكار التي يحتويها النص في جانبه الرمزي والنقدي ولم تكن فرصة الاضاءة في العرض مقارنة بالظلام بالكبيرة ولا الشاملة لكل أركان الخشبة، وقد عمد مخرج المسرحية إلى الاستعانة بهذه التقنية عبر محطات العرض، ومرده في ذلك التأكيد على المشكلات الناتجة عن اختفاء الدفء بسبب زوال الشمس، إضافة الى قيام الممثلين خلال الفصل بين المشاهد بتغيرات الديكور السريعة خفيفة عن المشاهد¹ أو لتحضير المتلقي نفسياً في تقبل رؤاه الإخراجية التي كان يصعب تمريرها من خلال تقنيات العرض الأخرى، كما أنّ استعانتها بتقنية التأكيد بالبقع الضوئية كانت نادرة في العرض، و يمكن حصرها في الوقوف مثلاً على نداءات "اوبرا" بحثاً عن "اديل"، تلك البقع لم تأخذ من الوقت طويلاً بإسقاطها على وجه "اوبرا" الصور²¹ و²² و²³، تثبت ذلك، وتكمن الحكمة من هذه الطريقة في استخدام شدة الضوء وتسليطها على الممثل الذي يريد التأكيد عليه، بوضعه في بيئة ضوئية أكبر من باقي الممثلين لنوجه في النهاية كمتلقين أنظارنا له والتركيز على ما يفعل وكأننا نتابع ما يقوله المخرج بصرياً، ويؤكد ذلك "باتريس بافيس" بقوله: "المخرج هو المسؤول الأول عن العلامات والمعاني التي يمررها للمتلقين"²، وإذا حاولنا ربط هذه العمليات بطبيعة الفرجة المسرحية، لاحظنا أنّ المتلقي يحاول تفكيك بعض العلامات وربط العلاقة بينها من أجل بناء المعنى العام للمسرحية ودخوله جوّ العرض كيفما كان موقعه وعلاقته بالفرجة، فعند مشاهدته لعرض "القرص الاصفر"، تجده يحاول تكوين بنية حكاية حول ما يجري أمامه من خلال هذه التقنية في ظلالها وأنوارها، والعمل على ربطها بالفضاء والشخصيات والزمان.

¹ - Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Op cit, P271

² - Voir patrice Pavis, la mise en scène contemporaine (origines, tendances, perspectives) édition Armand Colin, Paris, France P ,133.



الصورة رقم: 22



الصورة رقم: 21



الصورة رقم: 23

صور توضّح استعمال تقنية البقع الضوئية

استخدم المخرج في المشهد الأول اضاءة أعلى الخشبة بمصابيح أفقية يقابلها أداء مجموعة من الممثلين لحركات كوريغرافية تحمل عصي (أسلحة) تعلوها مصابيح متوهجة في منظر يوحي أنك أمام مصابيح تتراقص في الفضاء وسط الظلام وهي في الحقيقة توثق لنا حالة من اللااستقرار بين جبهتين، ولعل هذه التقنية خلقت لنا بدورها جمالية خاصة، كونها صنعت في بداية العرض ما يسمى في الإخراج "شد انتباه المتلقي" و إدخاله في الجو المسرحي الذي يريده مخرج المسرحية مبكراً، وتبيان اللّغة الإخراجية التي يريدها المخرج للمسرحية فكلّ عنصر من عناصر السينوغرافيا يحمل

دلالاته الخاصة، كذلك الممثل الذي لا ينفصل بدلالاته عن الفضاء الشاسع، فالمسرح لا يمكن له أن يحيا بعنصر واحد من العناصر الأخرى، وإنما تحقيق تكامل العناصر، فلا بد أن يعمل كل عنصر مع العناصر الأخرى في تداخل وانسجام هارموني، حتى يتحقق العرض. فالمرئي هو ما تحققه السينوغرافيا، والمسرح صورة مرتبطة بالممثل والسينوغرافيا والمتفرج الذي يشاهدها، وبالتالي فإن أهمية العناصر السينوغرافية تكمن في أنها تمسح النص وتحيله إلى عرض ولا يكون لها هدف إلا تحقيق حضور الممثل في المكان والزمان المحددين.

بمجرد إنارة الخشبة وصولاً إلى أسفلها تبدو المشاهد غير محدودة في البعد حيث تظهر بمثابة مغارة عميقة في اللامنتهى¹، إلى إنارة مركزة تبحث في تفاصيل الحدث لأجل تتبعه والتركيز عليه و على حركة وفعل الممثلين، فتسليط الضوء على شخص ممدد على الأرض، والتعامل معه بعنف بعد أن فشل حاملو العصي المضيفة من انقاذه، ليتم في الأخير سقوطه بأيدي حراس الأنايب المشعة الذين قاموا بضربه واقتياده خلف الفضاء الذي رسمته تلك الأنايب، ليعود الظلام الدامس من جديد يعم المكان، ويجد المتفرج نفسه، يميز وجوه تلك الشخصيات التائهة التي يبدو عليها التعب والتشرد، إن مسألة العمل بهذه التقنية هدفه تشكيل خطاب وفق رؤية إخراجية في مسألة تغول الحكام و معاملة افراد الرعية بأشكال القهر والإرهاب، يعقب ذلك انبعاث إنارة سحرية شكّلت جمالية خاصة على المشهد بتوظيفها في مواضع محدّدة، كتوجيه الضوء نحو عنصرين يمثلان زبانية السجن يتبادلان التحية ليلتحقا بالسجن مرة أخرى، أو بتسليط بقعة ضوئية على لقاء حميمي يجمع "أديل" و "فينيسيا".

بخلاف ما سلف الإشارة إليه، نجد المخرج لم يوفق في العمل بالبقع الضوئية على العديد من المشاهد، في الوقت الذي كنا نظن أن العمل بتلك التقنية كان ملزماً كتوجيه بقع من الضوء على

¹– Voir, Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, lire le Théâtre, II Editions Sociales, 1981, Page 101.

مجموعه من البشر فظهر بؤسهم و حرمانهم، الا أن حالات الظلام غفبف مرات عفدفة من تفاصيل الأحداث كثرًا، و نفس العملفة تكررت فف مشهد اللقاء الذف جمع "أدفل" ب "فكفورفا" أفن تركزت إنارة ضعففة على مقدمة الخشبة لئففر مكان الحدف من جهة والانتقال بنا إلى فضاء آخر لم فسففره طول العرض، فكانف باقف الخشبة فف عرفة باسفففاء مقدمفها أف كل منطقة الأسفل، فلو نال المشهد حقه من الاضاءة لمنحنا بذلك أجواءً يؤكّد من خلالها علىه و فمزه عن باقف الشخصفاء وبهذا خلق صورة مسرففة أرادها للمشهد، إلا أن لعب المخرج على وتر اللقاء الأخير الذف فوصل إلى موافا باعفباره مشهد فنهف حقة حكم وفففح الطرفق على مسفقبل أحداث كثرفة فمفل صلب موضوع العرض.

8. الملابس فف مسرففة "القرص الأصفر":

لقد شكّلت الأزفاء مع الممفل وسفلة فعبر بها المخرج بطرففه الشكلفة عن رؤففه للعالم وفهمه الدرامف الإبداعف صورة مسرففة مففولة، لفكون الفأكد على أن عنصر الصّراع المطلوب فف العرض المسرفف ففخرط ضمن العناصر الفف فؤلف الشكّل ومنها (الخط واللون، والملبس، والفضاء....) ففث ففصهر بعضها مع بعض لفففقق وظفففها وفكشف عن ضرورفها الجمالفة وبالتالي ففنف القوانفن والعلاقات الففبافلة بفن الشخصفاء فف العرض المسرفف عبر فففقق الارتباط بفن الففلفف والعمل المسرفف من خلال الأداء وما ففمله من فاففرفاء شكلفة جمالفة.

فعتبر الملابس أكثر العناصر الفف فقدم لنا أفكارا حول الشخصفاء المسرففة، ففف من بفن محدّاف ملامح الشخصفاء وأبعافها، فكانف وظففها فف عرض مسرففة (القرص الأصفر) فففد أبعاد الشخصففة البعد السوسفولوجف، وحقّ البعد السفكولوجف ففث فبفن العصر الذف فففش ففف الشخصففة، عمرها، مركزها الاجتماعف، مهنفها، فالها النفسفة، وفرها، من دون الانسفاف نحو الواقفة المطلقة، على هذا الأساس عمل المخرج مع مصمّ الأزفاء على انسجام الملابس مع باقف عناصر الخطاب المسرفف، ففاءف الأزفاء مبنكرة لا ففبه الواقع فف شفء فماشفا مع الجوّ العام

للمسرحفة، كما عمل المخرج على تأكفد اأآفار أرفاء آآآص بها الشآصفاآ، فالرفف الذف مفرف الملكة "افا" فآشآل من فساآن أآمر مزدان بفرف ففقه برنس بلاسآفكف شفاف، كما اعآمذ رفف واحذ ولون واحد للشآصفاآ المسؤلولة عن آدمة الملكة، وقد اسآعمل برفآآ هذة الآقنفة فف الأرفاء للآعبفر عن الشآصفاآ الآف فآآمف للمآآمع الواحد وآآصآ دلآآآها ووظفآآها الاآآماعفة من آلال الاكسسوارآ المسآعملة والآوارآ وكفففة آفاآآها وهف فآمفز عن اللباس العادف كونها سآآرة للآسم كله، وبالنسبة لفرقة "ورم لاآف" المناهضة لنظام الآكم الآف ظهرت فف العرض ببزآب بفضاء موحدة سآآرة شعرها وملامآ وآهها آكاد آكون رفر مرئفة، آآف لا فآهر الآسد آآاء آأدفة الرقصآ الكورفغراففة وكذلك آآاء آأدفة الآركآ ووضعفآ الآلوس والوقوف الصورة رقم24، و فرفمف اللون الأبفص للسلام، كما أنه فآآاسب مع الآالة النفسفة والآزن الذف آعبشه آلك الشآصفاآ، لأن وظفآآها فف العرض آآآسد فف كونها كآلة آآفل إلى فآة من مآآمع أو بوصفها مآآمع بذآآه، لفكون هدف المخرج من وصفها فآة ، مآارنة بالوظففة المنوطة بهم وهف مناهضة ظلم الأنآف و اسآقوائها على الذكور.



الصورة رقم24: ارتداء عناصر المنظمة لبزآب بفضاء

آبدو الملابس فف مسرحفة "القرص الاصفر" وكأنها ممزوجة بنوع من السآر، فقد عمد المصمم إلى آآآفار أرفاء سآعدآ المآآلفن فف آركآآهم الكورغراففة وفف الآعبفر عن أفكار الشآصفاآ و أبعادها الاآآماعفة وفف الوقت نفسه فآآنا فآاصفل آد مهمة عن العصر الذف آآور ففه أآآآ المسرحفة، فالرفف فآآول فف فآاصفله آلال العرض، آفنا فآاصف له ألبسة أآرى أو إكسسوارآ

تحدّد ملامحه وأبعاده الاجتماعية والفكرية: الصور رقم 25... إلى 28 ، ومما سهّل من مهام الإخراج المسرحي في هذا الجانب فيما يتعلق ببلورة الرؤية الإخراجية اعتماد المصمّم على قيم لها دلالتها الرمزية كالأسود والأبيض.



الصورة رقم: 26



الصورة رقم: 25



الصورة رقم: 28



الصورة رقم: 27

عينة من تصاميم اللباس

يتأسس عرض "القرص الأصفر" على التناسق وهرمونية الألوان لألوان محددة بذاتها، حيث لا تجد ألوانا دخيلة على منظومة الألوان المستعملة فقد صمّمت وفق رؤية جمالية ساهمت في تطوير وبلورة أفكار المخرج المسرحية لتنتقل لنا بذلك أفكارا وشفرات ورموزا عديدة أثناء العرض المسرحي،

وهف الفف ففء المسرففة فف فف المكان والزمان، فلفس المطلوب فف الأزفاء أن فكون جمفلة أو فبففة، لکن المطلوب ففها أن فففق مع الشفصففة و فظهرها و فبفف فمفزافها.

وما فزفد فف جمالفة العرفف الفنل للمرفف "رفف فشف" هو الفاففرفر الصوففة المعبرة والملابس رفر المألوفة لدفنا، والفف أضف ضرورفة لمقاومة شدة البرد بعد انفهاء وظففة الشمس الفف كانت فضفء هذا العالم الموبوء، لقد أسهفم الأزفاء فف مسرففة "القرص الأصفر" بفوضفح بعض معالم الشفصففات وأمدت المفلقي بمعلوماف عنها كاشفة لمكنون أفكار النص المسرفف الخففة، وأضف على فل المشاهد حمفمفة ففشفها المفلقي مع شفصففات العرفف، فف شكلها ومضامفنها الاجفماعفة، وقد فلمس لدف مصممها نوعاً فف الاحفراففة فف هذا الجانب والبعف خاصة ففما فعلق بأبعاد الشفصففات وكان بفلك مرافقاً لرؤفة مرفف المسرففة.

9. الإكسسواراف فف مسرففة "القرص الأصفر":

ففعء الإكسسواراف فف العرفف المسرفف لفكون دعامة مهمة فف ففدم الشفصففات المسرففة و الففرفف بها و بأفكارها الفف فففها فلال العرفف فف مصاحبفها أو فصادمها مع أفعال البفل ففد فففج الكففر فف المعانف و غالباً ما ففضمف العرفف المسرفف الواحد أكثر فف إكسسوار فكل وسائل ومسفلزماف العرفف الركففة باسفلفاء الدفكور والأزفاء الفف فففعلها الممفلون فعد إكسسوارا، كما أن "آن اوبرسفلد Anne Ubersfeld" فقسفم الفضاء المسرفف إلى فلالفة أجزاء هف: "أفسام الممفلن، أجزاء الدفكور والإكسسواراف"¹، والإكسسوار فف رأفها ففمفل فف "مادة Objet" رفر ففرفة ومفعدة الفراءاف، فف فف عرفف "القرص الأصفر" أن هذف الوسفلة قد اسفلفمف فف مواضع مءدة وفولف فف مشهففن أو أكثر لفعبّر عن أفكار أخرى ففرف عن نطاق مادفها المصنوعة بها.

¹-Anne Ubersfeld, Cf, Op, Cit, P 177.

قامت الإكسسوارات بالترمز على منوال الكرسي المتحرك، والأنساق المشهدة فف القرص الأصفر لا تلغف نفسها، بقدر ما تتجمع كعفنات موضوعاتفة تصبّ فف خدمة الهدف الأسمى، إضافة الى الأسلحة المضيفة على شكل رماح خاصة المنظمة التي فُجهل طرفة عملها وفكفف عناصرها بالتلوف بها اثناء حرکاتهم الكورفغرافية، وفف مشاهد اخرى تتزف شخصفات اساسفة على شاکلة "رادو" و"جوستا" اللذان ففزفنان باقراط كبرفة و فضعان على رأسفهما رباط رأس فضف، أما "ادفل" ففجد طوقًا على رأسه: الصور رقم 29 و 30....



الصوره رقم: 30



الصوره رقم: 29



الصورة رقم: 32



الصورة رقم: 31

صور تظهر الإكسسوارات المستعملة في العرض المسرحي (الكرسي المتحرك، العصي، الطوق، العصابة،...)

سخر المخرج "الربيع قشي" وسائل بسيطة في تصميم الإكسسوارات، وحملها في نفس الوقت مضامين عميقة ساهمت في بلورة رؤيته الإخراجية والخوض في أعماق الشخصيات المسرحية والأحداث، معتمدا في ذلك على أساليب تشكيلية بسيطة من حيث الصنع والمواد التي أنجزت بها لتبليغ أفكاره الإخراجية.

10. دلالة الماكياج في العرض:

يكشف الماكياج لنا في إطار العرض المسرحي جنس ووظيفة الشخصية في إطار العرض المسرحي فهو علامة أيقونية ذات بعد دلالي، إذ بوجوده يزداد وعي الممثل لدوره ويعطيه صبغة أكثر واقعية في أداءه وفي التأثير على المتلقي من حيث شدّ انتباهه طوال مدة العرض، كما أنه يستطيع أن يقدم أشكالا غريبة ويمكنه أن يترجم روح الشخصية ويفجرها، "فهو يلعب دور واسطة فعّالة بين الممثل وصورة الشخصية المسرحية"¹.

¹ - ريتشارد، كورسن، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، تر: أمين سلامة، دار الفارابي القاهرة، ط1، 1979، ص65.

عند معاينة العرض المسرحي "القرص الأصفر" في جانب تزيين الممثلين، نلاحظ مثلاً ماكياج "فكتوريا"، لنجد أنّ المخرج استغنى عن التّاج والصولجان وكرسيّ العرش واللباس الفاخر والماكياج المبهّر، وكلّ ما يشير لأبهة السلطان و سطوته، فكونها شخصية ذات تكوين جمالي الآ أنّ ذلك لم يمنعه من تحقيق بساطة ماكياجها بالنظر لشخصيتها ذات الدلالة الرمزية فكان الغرض منه إبراز شخصيتها، بعيداً عن التّتميق و المبالغة وهذه التقنية تتكرر في شخصية "أديل" كونها شخصية قوية تلزم الاحترام، تحمل مشروع مجتمع ناجح ، يشعّ حركة و نضالاً مثل القرص الأصفر، فجاء ماكياجه هادئاً متوافقاً مع دوره وشخصيته الخيرة، وله في شهادة اعداءه (فكتوريا) دليل على نبهه :

- فكتوريا: سيختلف عندما تعلم انني أريد أن أترك الحياة مرتاحة الضمير ، اسمعني يا اديل أدرك جيداً فداحة ما فعلت في حقلك وحق اخوتك وأدرك مدى كرهك لي وسخطك على افعالي طلبت مقابلتك لعلمي بأنك أحببت الحياة بلون آخر لون ذلك القرص الاصفر الذي كان يدفئ الانسان قبل سبعة قرون.

- أديل: وذلك القرص الاصفر مرسوم في قلبي للأبد.

- فكتوريا: ولأنّ قلبك يتسع للحياة فهو يتسع لي انا أيضاً، انا التي اكلت كل انواع الاقراص الغذائية لكن حاجتي الى اكل اللحم البشري كانت اقوى مما يتصوره العقل لهفتي للنهش والمضغ كلهفتك للتحرر والانعتاق وها انا تحت رحمة المرض.

تميّزت الجدة "إيفا بيريام" بعينين ذواتا سواد بالغ، تعبيرات وجهها تتم عن القوّة والبطش والسيطرة حيث أكد هذا الماكياج على بعض الملامح التعبيرية كالعينين والتي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين كافة، تتكون لديهم صورة مصغرة لأفعالها ولدواخلها ولاسمها الذي يعبر عن الحياة الموهوبة أو عطاء الحياة وكذلك عن الموت، فبعد موت "فكتوريا" استعادت سلطتها وأصبحت تقتل وتسيطر كما تشاء. لقد أكد الماكياج ملامح وجهها في مواقف كثيرة كإظهارها الحزن والتأثر أو ابدائها القوة والوعيد فكان لذلك بالغ الاثر على المتلقي، فمثلاً:

"اقتربت إيفا من جنمان ابنتها فكتوريا: "آه يا فكتوريا يا من تقيؤك رحمي"

نطق احد الحضور مستنكراً افعال إيفا: "سيدتي - لكن إيفا واصلت: "من كان يظن ان الموت الذي طاف شبحة حولي سيختارك انت" "إيفا !"
 - إيفا: "سوف اقطعك وابعع اعضاءك في المزاد ".
 وفي موقف آخر:

- إيفا: إذا اقتضى الامر، أن اختار بين المصلحة وبين سحقك فلن اتردد عن هذا الاخير.
 و تركيزاً منا على الثلاث شخصيات محورية في هذا العرض، تأتي الشخصيات الأخرى ك"رادو" زوج فكتوريا و أولاده "فادي" و"يوحا"، كان ماكياجهم وشعرهم متماثل إحالة من المخرج بأنّها تجمعهم علاقة موحدة متمثلة في وظيفة تخزين الأعضاء البشرية، التي يشترط فيها أعلى مستوى من النظافة والتعقيم اللازمين لهكذا وظيفة فكان من الضروري أن يأتي لباسهم ولون بشراتهم أبيضاً و تحقيقاً لذلك تجسّد باللون الأبيض باستعمال " المساحيق والألوان الطبيعية المبالغ فيها حيث أنّ الإضاءة تمتص المزيد منها فيظهر اللون العادي للبشرة"¹.

11. الكوريفرافيا في مسرحية "القرص الاصفر" :

يعتمد فنّ الكوريفرافيا يعتمد الى حدّ كبير على حضور الممثل وطاقاته في انتاج لغة يكتسبها الجسد لوحده أو بمساعدة الحوار. تخاطب الحركة الراقصة، الجانب الحسي والعقلي، وذلك من خلال خاصيتها الحركية في انشاء علاقة بصرية مع المتلقي، وعن طريق اعتمادها على ذاكرته البصرية (الحركية)، التي تمنحها الايجاز والتكثيف فيما تقوله الكلمات، او ما تعجز على قوله.
 في المسرحية التي ندرس، استعان مخرجها بكوريفراف محترف ألا وهو " عيسى شواط " بهدف إعطاء بعد جمالي ومضمون يتعدى الكلام والتمثيل وحل عناصر الخطاب المسرحي وذلك لأن الكوريفرافيا (Chortgraphin) فنّ حركة الجسد عادة ما تستخدم الموسيقى مع الرقص شكلاً من أشكال التعبير عن التفاعل الاجتماعي أو الفني كما أسلفنا، وهو أيضاً شكل من أشكال الاتصال إذ

¹ - كارل، التزويرث، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص417.

تستخدم ففه لغة غير لفظفة فعبفرا عن المشاعر والوضعفات والرموز الاستعراضفة بلغة الجسم والرقص، من خلال الحركات والإفماءات الجسدفة. جاء اهتمام المخرج بتوظفف الكورفغراففا فف مسرحفة "القرص الافر" كضرورة حتمفة ومبررة فحاجة العرض إلى التعبفر الجسمل ضرورة فف وضعفات مخرلفة، وخاصة فف المرحلة الفف تنشأ ففه مقاومة الظلم لتكون تجسفدًا فعلفًا من خلال حركات متجانسة تولد ذلك الاتصال الّذف ففم بفن متفرر ساكن وراقص تبدو على مرفاه حالة من الغضب من وضع غير سللم، ففأت لزاما على المخرج استخدام الكورفغراففا فف هذه المشاهد.

كان اللجوء الى الكورفغراففا فف المسرحفة ذا مغزى منها إفرء المشهد البصرى، ففث كانوا جزءا من المشهد الدرامى، لفصوّروا مدى المعاناة الفف فلاقفها البشر فف ذلك العصر بداة من الفساد والإبتزاز والظلم وقهر الاناث للرجال وقوفًا عند التهام البشر للهوم بعضهم دون اغفال نتائج الاستنساخ البشرى ومنح سلط للآلففن الأمر الّذف شجع من لم فكونوا فومًا بشرًا فف استكمال ما فمفر الأدمى بروحه: الصور رقم 33 و34 و35.

كان توظفف المخرج للكورفغراففا فف هذا العرض إبراز مشاهد الظهور التدرجى للوضع الّذف حلّ بالأرض، وظهر ذلك جلفا بداة بالمشهد الاستهلالى وصولا الى صلب العرض، من خلال رقصاتهم فف أكثر من واقعة، ولم تكففى بالتعبفر عما له صلة بالعنف والشدة والعدوان، بل تعدى ذلك الى الأحداث الفف تركت فف النفس الأثر الطفب بارجاع الأمور الى نصابها وماجبلت علیه من ففر واحترام و وّ وهذا ما فظهره الحوار الّذف دار بفن "اففا" و خادمها و"ألفا":

إففا: كفف؟

ألفا: قبل سبعة قرون عندما كانت تسطع الشمس لتضفء بأشعتها بستانًا كبرفًا على سطح الارض كنت أنا وزوجفى نبتهج لمنظر الثلج، نصدح ونمرح، كان الحب، الشمس الفف تنوقد بداخلى فنستمع بالدفء.

إففا: لكنكما كنتما من الخدم.

ألفا : فف الحب كنت ملكا فغازل الملكة كان الكوخ الذف نسكنه ففحول الى قصر ملكف بمجرء
أن ففجاز شقوقه شمس دافئة؁ ماتت زوجف حسة على لأنهم قاموا باستنساخف؁ لكن حبف لها ضل
قائماً فر فر قابل للاستنساخ.

ألفا : ما ألد أن فضرء المرء على فء سفة عظفمة مثلك.

إففا: هذا شرف لن تناله.

ألفا: كانت زوجف...

إففا: هل كانت لك زوجة!؟

ألفا: نعم أتذكر عندما نجلس لحمّام شمس فف الظهفرة

.....

إففا: هل دلكت رفلها؟

ألفا: على العكس تماما كانت تدلك رفل فف كما أفعل الآن؁ أنا...كنت أحبها.

إففا: ماذا يعرف خادم مستنسخ مثلك عن الحب؟

ألفا: كل شفاء؁ ربما الفضل الوفء للاستنساخ هو ما مكنتف من المقارنة بفن الأزمان.



الصورة رقم: 34



الصورة رقم: 33



الصورة رقم: 35

صور لتشكلف من الكورفغرافففف فلال العرف

12. الموسفقى والمؤثرات الصوطفة فف مسرففة " القرص الأصفر":

تمثل الموسفقى فف المسرف المعاصر منظومة عبقرفة باعبارها مَنظَمة لإفقااع العرف المسرحف، اضافة الى كونها علامة من العلامات القارة فف سففنوغرافية العرف المسرحف، اضافة الى أنفا ظهرت مع مفلاذ المسرف، فلكف ففكون إفقااع النص والعرف معا متجانساً، وجب أن ففكون موسفقىا، ومعنى هذا أن السّرف الذف فرفاقف عرّفا موسفقىا أثناء العرف لهو كففل بفعلها " فساعد الممثل على إظهار المعنى الباطنف الاجفماعف، والأساس ففجل علاقاف الءءء المسرحف"¹، أف أنها سباقة بانفشاء أبرز عنصر سففنوغرافف (الممثل) قبل أن فآفف الدور على من صُنعت الفرفة من أجله (المفرج).

تلعب الموسفقى كجزء ففوف من أجزاء المكملات الفنية فف العرف المسرحف، العءفد من الأءوار وأهمها: "التمهفء لاسفهلال العرف قبل انفراج السفارة المسرحفة، المشاركة فف مواقف العرف الزمانية والسفارة المسرحفة، الفأففرات الصوطفة الموسفقىة للاحساس بالفؤ النفسف، المشاركة فف

¹ - برءولء، برفءء، نظرفة المسرف الملحمف، فر: جمفل نصففف، منشورات ءار الفرفة، بفءاء، 1970، ص260.

البناء الءرامف عزفا وأءاء؁ والموسفقى فف العرف المسرحف ففخضع لاعتبارفن: الافجاز والافجمال فف قوالب كلفة والتألف أو الاقتباس من موسفقى عالمفة"¹.

صنعت الموسفقى الفف لحنفا "حسن عمامرة" جواً كئفباف مءعومة بإضاءة جفءة؁ الأمر الفف سمح بفعرفز ما فسمى بمفهوم ءلالفة الوضعفاف فف اسءعراض مءرف ومففء. فحضر الموسفقى فف العرف على شكلفن اءفن ففرضهما ففاصفل ءعنى بالبناء الءرامف للمشهد فلها أن ءآف مسجلة؁ بفكم ضروراف فءفرفة للمخرج أو أن فسرف الففة فف جوقفها حضورفاف؁ كلا الفوظففن لها فؤكءان أنفا ففمءع بفصانة اللفة الفقففة فف العرف المسرحف؁ لا فءفلف عن اللفة الففظفة واللغة الجسءفة؁ ومع ءلك قء فصول فف فف شكل على اللغات السالف ءكرها بلوغها؁ "إنفا فخلق الجو العام للوضفة الءرامفة؁ وفعفء وصل عناصر النص بالأءاء؁ وفعزز أءفانا إبراز السخرة فف لءظة من النص أو من الأءاء؁ وءؤءن بفطور الموضوع الءرامف ولأهمفة الموسفقى وءورها الفعبفر؁ فأن أرفو فطالب المخرج باسءعمال كل وسفلة للفعبفر على الركب؁ وفشار إلى الموسفقى كوسفلة فعبفر؁ وففم فوظففها إما فف ءء ذاتها أو فف فجانسها مع وسائل أخرى؁ لفحلنا على أفكار لا على كلمات"².

افءار المخرج موسفقى مصافبة فءءم أءاء العرف بءاففة من المشهد الاسءهالف بفزف ففقق ففسفر للءالاف الءرامفة اعءماءاف على أسلوب فقف؁ الأمر الفف جعل من طرفة الإخراج أكثر ءفوفة؁ فكان ءورها كما أشرفنا سابقاف؁ جالفاف لانباف المشاهءفن ومسفراف على مسامعهم؁ على وفق إفقااع مءروسة؁ ففف ءالاف الفوف والرعب اسءءءم الأصواف ءاف الفعبفر الءالف للمشاهء؁ ووظفء الأصواف للمشاهء المسرحفة الرافصة ءاف الفعبفر المءرك؁ مما أعطى إفقااعا ءركفا منسجما

¹ - محمد؁ بن أفوب؁ العناصر المسرحفة الأءبفة والفنفة من النص الءرامف إلى النص المسرحف؁ مقال؁ جامعة ورقلة؁ الجزائر؁ صص 163.164 <https://dspace.univouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/10531/1/dakira0331.pdf>

² - ظاهر؁ شاوش ءبفب؁ رسالة ءكءوره: الرؤفة الافرأفة فف المسرح الجزائري المعاصر؁ جامعة وهران؁ الجزائر؁ 2021/2020؁ صص 221.

مع طبيعة ونوع العرض المقدم، واستخدم الممثلون تعدد الأصوات في مشاهد المسرحية مع البعد البصري، مما أضفى جمالا على شكل اللقاء.

عكس هذا النوع من الموسيقى إضفاء التغير النفسي على المشاهد بمرافقتها للصورة البصرية التي تحكي الصراع والأحداث المتتابعة على خشبة المسرح، مستعيناً بموسيقى صاخبة يميزها قرع الطبول والصياح، لتوحي للمتفرج أنه على وشك حدوث ملحمة، والعبرة من خلال اعلان النفير شدّ انتباهه واقحام تفكيره واستنباطاته باكراً في مخرجات العرض المستجدة، أن نجعل من الأصوات لعبة درامية مشوقة يرافقها ضجُّ لعنصر الموسيقى في العمل الدرامي يجعل جذوة الإبداع تستعر لدى الممثلين فيثور النشاط الحركي فيهم ليظهر جلياً على خشبة المسرح.

كما وظف المخرج موسيقى الجسد، تعبيراً عن اختياراته الجمالية، خاصة في المشهد الذي تمّ فيه تصفية "اديل"، يختار المخرج فيه موسيقى تواكب لحظات الغدر، فيدخلنا في أجواء موسيقية تنطلق من إيقاعات بسيطة*، لتندرج إلى زرع التوتر والحزن والأسى، وكأننا أمام مشهد لا وجود فيه للصراع القديم، بل اشترك الكلّ في ابداء أحاسيس موحدة ملؤها الحسرة والندامة على فقد الامل ونهاية عدوّ محترم.

تعد الموسيقى في مسرحية "القرص الأصفر" شريكا في فضاء المسرح، لتضيف الكثير من الألوان لحركة الجسد لدى الممثلين وقوة التعبير، وتقدم نفسها كلغة خاصة لمشاهد بعينها، إضافة لهذا أدخل "الربيع قشّي" مؤثرات صوتية موسيقية تمثلت في أصوات قرع الطبول والمبالغة بين الحين والحين بالرفع من الإيقاع الموسيقي، فاستطاعت الموسيقى في عرضنا هذا أن تسطرّ لنفسها دون غيرها، ما تختلج به النفوس مصدرة اياه إلى الممثلين ومن ثمّ المتفرجين.

* كمفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة في فضاء المسرحي لإنتاج فنّ بصري معاصر، لذا فإنّ الكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحية الأوروبية أكدت ومازالت، على تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل أو الرؤيا الإخراجية او سينوغرافيا الفضاء المسرحي، كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، بدءاً من تجارب "انتونين آرتو" و"جوردن كريج" و"راينهاردت" و"مايرهولد" و"دولف آبيا" ومخرجي مسرح الطليعة الفرنسيين وانتهاء بتجارب "بيتر بروك" و"أجينو باربا" و"أريان موشكين" وآخرون.

13. التشفكل الحركف فف مسرحة "القرص الأصفر":

فعد المسرح اسفمرازاً للفرمد على الأشكال الفقلفدفة، إذ فمفل انقلاباً حققفياً فف سلوكفالف العرض، كاشفاً عن الاسففادة القصوى من الجسد والحركة فف المسرح، باغناء خطابه، وفوسفف لغفه، من خلال سلسله الأفعال الحركفة المعبرة عن مجموعة من الدلالالف الفف فمكن تصدفرها بالحركة والإفمافة اللفان فمفلان رصفد الفعبفر الإنسافف القفم، أما المسرح الحديث فلم فعد فقف عند حدود الحوار الملفوظ، والنص المحفوظ، بل باف فؤكد جوانبه البصرفة والحركفة من خلال عروض ففسدها ممفل فرض وفوده كنفطة الفقاء العلامالف الدالفة والإشارالف الفف فحملها العرض المسرحف، ففرفاق الأداء الصوفف وففزان من مع الحركة... وقد فكون الحركة أو ما فمكن أن ندعوه لغة جسدفة، لغة ففهمها العالم كله.

ولا فحف أن الحركة فف المسرح لفسف اعفباطفة فلقائفة، إنما حركة معدة ومحضرة لففؤدف دلالة من نوع ما، ولنساهم فف إفصال الدلالة الكاملة من خلال فكاملها مع ما هو منطوق، وقد فؤدف الحركة مجموعة من الدلالالف بعبداً عما هو منطوق ملفوظ، " ولكن ففاب الفعبفر الصوفف عن الموقف فحمل الممفل عبء القفام بمجهود أوفر لفقوم الحركة والإفمافة بالففوفض وقد أطلق (أمبرفو ففكو) على ذلك اسم الفجلفالف بوصفها كشفافاً للمعنى من خلال الجسد ولفس من خلال الكلمة الملفوفة"¹.

اعفم "قشف" فف إخراجها على فشفكل حركف جد بسفط، عب مشاهدها، وعلى فشفكلالف كورفغراففة منحت نوعا من الجمالفة على عناصر العرض الأخرى.

حاول المخرج خلال المسرحة فهذفب الحركة الجسدفة للممفلن بشكل كامل ودقق، ولقد أراد منهم فجنب كل ما كان مبهماً وففر مألوف، بالاسففانة بالإفمافة (مشهد الفجمع فمفح لكل ممفل

¹ - غسان، غنم، المسرح... والفشفكل الحركف، مقال فف فومفة البناء، دمشق.

<https://www.al-binaa.com/archives/article/175611>.

دورا مضبوطاً مسبقاً) من خلال سيناريو الإخراج، الذي وظفه للتعبير عن النص وأفكاره ومحاولة تفجير مكنوناته.

حمل عرض "القرص الاصفر" تشكيلات حركية خدمت أفكار ورؤى المخرج، في إيصال معانٍ أرادها للعمل لتبرير خطابه التشكيلي، وفي الوقت نفسه البحث عن لحظات قوية من الإدهاش البصري أو السمعي أو كليهما، إلى استكشاف مناطق جديدة من تعابير أجساد ممثليه من خلال الاستعانة بكوريغراف* للسهر على صقل وتهذيب حركاتهم فوق الركب ويتفق ذلك مع رأي الباحث المغربي "حسن المنيعي" حينما يقول: "إنّ تشغيل الجسد في المسرح هو الذي دفع الممثل إلى اعتماد جسده سندا قبل أن يترك اللغة تتولد فيما بعد إما مشفوعة أو غير مشفوعة بحشو فاصل بين المراسلة الكلامية والحركية"¹، فتحققت عند المخرج أولوية الجسد في مقابل النص الذي كان الممثل له الدور المهم فزادت رؤى المخرج نوعاً من الجمالية.

تحليلنا للمشهد الأول يكشف لنا مدى انسجام عناصره السينوغرافية إضاءة وموسيقى وديكوراً عبّر برمزية عالية ليشترك الكل في تناسق متكامل مع تكوين المشهد، ليأتي الدور على الممثل الذي استطاع أن يجسد الصراع الذاتي الداخلي بحركة موفقة مدركة في غاية الحرفية أعدّها لها اعداداً بدنيا ممتازاً جعلته يعرف أدواته بشكل جيد كونه "... يملك الهيمنة والقدرة والسيطرة على انفعالاته وتحركاته أثناء التمثيل"²، مكنته من تحقيقه التّجانس المطلوب مع لوحات تشكيلية أبدع المخرج في رسمها والتي حملت صورة تعبيرية لرؤيته الإخراجية المتميزة والمتفردة من نوعها لهذا العرض.

اعتمد المخرج خلال المسرحية على صقل الحركة الجسدية للممثلين بشكل دقيق، متعمداً الدخول في العرض بإيماءات غريبة مبهمة لم يألفها الجمهور، لم يرد "قشّي" منها سوى التنبيه لما هو آتٍ وهي خطوة ذكية كفيلة بتوجيه انتباه المتفرج و ترصد ما هو آتٍ (مشهد الهجوم فمّنح لكل

* الكوريغراف: عيسى شواط.

1- حسن، المنيعي، الجسد في المسرح، م ن، ص 120.

2- عثمان، عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، مع عرض لأهم أساليب التمثيل العالمية، م س، ص 237.

ممثل دورا مضبوطا مسبقا) من خلال سيناريو الإخراج لكل مقطع، هذا الأخير قد "لا يتجاوز الحوار فيه بضع كلمات، بينما تمتد الملاحظات الإخراجية التي تبين الأفعال الحركية عدداً كبيراً من السطور في المقطع المأخوذ للتمثيل، ما يدلّ على أهمية الحركة والفعل الحركي في إغناء الدلالة وإتمام المعنى"¹.

إنّ ما ينطبق على ممثلي مسرحية "القرص الاصفر" يؤكده لنا ما حرص عليه عزاب منهج الواقعية النفسية "ستانسلافسكي" بتعليمه لطلابه، فقد "كان يرفض استخدام الحركات لمجرد أنّها رشيقة أو تشكيلية، وإنّما كان يطالب بأن تعكس الحركة تجربة داخلية، وعندئذ تصبح هادفة ومنطقية وصادقة".

أضفت بداية العرض عن طبيعة المسرحية وعلى شكل العمل الذي يعتمد بالدرجة الأولى على التجريب ليبدأ المشهد الأول، بتشكيل يتمثل في ظهور مجموعة من الممثلين في وسط يضحّ بحركتهم، يفنّد لأي كتل عدا الممثلين وكأنّهم أشباح تجري في الفلات، لتبين باكرا عن أفكار إخراجية تخرج عن نطاق المألوف، تترجمها لوحات تشكيلية، تجمع أشخاص يترامون هنا وهناك فمن تشخيص سريع للحالة التي ألوا إليها بسبب الجوع ورغبتهم لأكل لحوم بعضهم كبديل، في المقابل تتخذق المقاومة خلف "كابينات" زجاجية متحركة جاعلة من منظمة "worm light" رمزاً لها، تدافع خلفه عن مبادئ زالت منذ سبع قرون، على رأسها محاربة التمييز الجنسي يضاف إليه القضاء على سلوكيات غريبة كأكل لحوم البشر، وما أسفر عنه من أمراض (التعفن الخلوي) تجلب فناء البشر المحتوم.

¹ - غسان، غنيم، المسرح... والتشكيل الحركي، م ن.

ما فلاحظ على العرض، فلو البدافة من الملفوظ من اللغة، إلا من طلب ففسب لـ "جوسفا" من "فففسفا"، لا ففجاوز الكلففف من اسفعاففا بالسماح له ففول الكافففة،... عفا ذلك بقفف الفركفا الأفمائف سفة المشفء إلى فافة فلول الفقففة الفامسة فقففباف لفلفف "أففل" بـ "فففففورا".

وفي المشفء الموالف نفق على عفة مقر المنظمة، فسفعف ففه "فففففورا" "أففل"، لففور فوار بفنفما بفون موسقف وبافارة ضعففة الا من اضاءة مشعة فظهر ففهم لم فغير من فرفة وضوح رؤفة الشفففففف، وعبر ففول الففور المسرحف، الفافة من ذلك اجفذاب المفعرف لفهم واسفعاب ما أشكل علىه وشاهفه سابقاف من فلال الفبال الفف بفف ملكة سفزول ملكها وشاب ذاع صففه.

فذكرنا المخرج بمسألة مهمة فرفبف بمشفء اعفلاء "أففا" العرف، فظهر اوبرا بقفزافه الففولفة مفعفاف فففورفا وناقما على الفاكمة الفففة كما أنه لم ففس جهره بعبه لـ "أففل"، لفضع الكورفغرافي كل فقله فف هذا الفشكل، بفعافف جسفة فؤسس لفوع من البانفومف ففصر الفص، وففرجه إلى فركفا فعبرفة إفعافة فعنم على موسقف الجسد، ففشارك الفاضرون فف فوار موره أفا و ماسبفهم قبل انفامها من الفمف بسبب انفاهم مع الملكة الهالكة بفرمانها من ففها فف الفكم، إن ما فمفز الفشكل الفركف لمشفء فلب لنا الاختلاف، مشفء اقحام انسان آف، كان من الفرابة جعله ففوض فربة البشر فف الفشكل الفركف، الأمر الفف مكن المخرج من فقفمه فف العرض على أنه ففنمف للبشر مفاكة، فكانف فركافه الآفة فعقق فواسه كففوقه للانعزال والففكر والشعور بالسكفنة الفف ففص البشر فون ففرهم، لففاجاف بها ففره، فمافان من "اوبرا" سوى فققق للآف "أفا" رغبفه فف الفولة الفف فالما ففناها أسوة بالبشر فف انفظار ففوقه للحب و لما لا...!!

مع اسفرسالنا فف العرض، فلفف أففل بمحبوبفه ورففقه فف المنظمة "فففسفا" فف مقفع كورفغراففا بامفاز، فرافهم جماعة العصف (الزبانفة) فسفرون من فلال فشكل فركف رقصاف وفركفا مفسقة هرولة وجرفا وحبوا لكن بالفافه العكسف فف فأكفد على فمفعهم بلفاقة بفنة عافة،

لفختم ذك الفكشفل بففحف "ففنفسفا" جانبا بسبب عجزها وئحمل "افل" على الاكفاف والاوران به ثم انزاله كانه عنوان للففوفج واعترف بفضله ومعرفه عليهم.

اعتمء المخرج على عءة أوضاع واستعمل الخفوط المنعرجة والمائلة والمستقفة ففءم لنا ففوعا أضفى على العرض صبغة جمالفة ملموسة، عمل خلالها مع جملة ممثلفن جسءوا بذلك عءة وضعفاء، وجعلهم ففماشون فف إفاف معفن لففحقق بهم ذلك الفوازن الجسءف والنفسف وبهم ففصل إلى ففكف رؤفئه الإخراجفة، وفء حقق بهم الففصور البصرف والفذف فحقق عن فرفق وضع الشفصفا بءالة فمكن ففها أن فوجهوا ففها افءاهاءهم الفكرف والعاطفة افءاه بعض.

فمثلا نجءه اسفعان المخرج كففرا بالخفوط المستقفة، والفف هءفها الفعبفر عن موفف ءازم فاسفعله مع شفصفة "افل" لفعبفر أولا عن موففه وإبراز رءة فعله، افءاه الوفاة الغامضة لأمهم وطبعا للفاكفء أكفر على هءا الموفف، اسفعان بالفوار والءركة بءفء فءرك من منطفة فمفن الوسف إلى منطفة وسط وسط الصورة رقم: 36 .



الصورة رقم: 36

أديل: و هل تعرفون كيف ماتت أمنا؟

فادي: ماتت بسبب مرض التعفن الخلوي

أديل: كذب! فكتوريا لفتت هذه الكذبة وزرعتها بعقولكم!...أمنا ماتت مقتولة

...: من له مصلحة في ذلك !؟

فادي: لن يسكت ابونا رادو عن جريمة كهذه هل لك دليل عما تقول؟

أديل : سأعرض الادلة و التفاصيل في وقتها !

فادي: أديل! لا تحاول زرع الفتنة في هذا البيت

أديل: بيت؟... بل قبو استعبدتكم فيه إيفا وباعكم فيه غوستا.

نشاهد بعدها في الصورة رقم 39 "ألفا" في منطقة يمين الوسط، وهي طبعا منطقة قوية، ووضعية

المواجهة الكاملة للمتلقى للتأكيد على حوارها، وأديل واخوته ينظرون اليه واليها وهم في وضعية

الجلوس في وسط الوسط وينتظرون شهادة ألفا، وبهذا الشخصية المرادة من هذا التكوين هو "الفا"،

كما هو موضح:

ألفا : اشش...أصواتكم وصلت الى الخارج لحسن الحظ إن إيفا نائمة.

...: ألفا احققاً أمنا ماتت مقتولة؟

ألفا: لا داعي لنبش الماضي بسبب الحقد.

فادي: تكلم الفا انت الوحيد القادر على سلب اغوار هذا الماضي العميق.

أديل: تكلم ألفا اخبرهم أن أمنا ماتت غيلة .

ألفا: الحقيقة تسندها القوة وانا لا املكها دع الماضي كما هو...هيا... هيا إلى النوم هيا.



الصورة رقم: 37

اعتمد المخرج على الوضعفاء الممثلة فف المواءة الكاملة للمتلقى، وتعتبر من المستواء القواء خصوصا إذا كان فف منطقة قواء فوق الركب، وقد استعان بالمناطق التالفة أسفل الوسط، أسفل الفسار أسفل الهمفن وسط الوسط، همفن الوسط، فسار الوسط وكلها مناطق قواء فف سلكون الحواراء واضحة والممئل سلكون منظورا بالكامل كل ملامحه، حرکاته، الصور رقم: 37 و 38.



الصورة رقم: 38

أوبرا: ماذا تريد ان تكون ؟ من أنت ؟ من أنت ؟ من أنت ؟...

في المشهد الأخير يستنطق موت أمل و ضياع حلم، يطلّ علينا المخرج بتشكيل جديد وهو ظهور بقعة ضوئية ذات اناة قوية لم نعهدها طيلة العرض، اضافة الى دخول الظلال على الخط خلف البقعة الضوئية نورها وردي وفي الوقت نفسه تمثل امتدادا لها، تكشف لنا هلاك شخصيتين كلتاهما يعدان ركنا متينا في المسرحية وهما على طرفي نقيض، مرة أخرى تصبح خشبة المسرح فارغة إلا من جثة "اديل"، الذي اثار موته حزناً عميقا لدى الناس، يبكونه و يرثون لحالهم بعده، ينوب عنهم وعن مشاعرهم كل من "اوبرا" الذي غرق في دموعه، و"بيتا" الذي كشف عن صدره في ردة فعل تعني له رفض واقعه الذي حُمّل فوق طاقته - أمام جثة "ايفا" التي لم تجد من يرثيها، لا..، بل حتى من يقف بقربها وهي مسجاة... وينتهي العرض. الصورة رقم: 39 و 40 .



الصورة رقم: 40



الصورة رقم 39

14. قراءة إخراجية نقدية في مسرحية "القرص الأصفر":

يعتمد الإخراج الحديث المعاصر على إدارة عملية العرض المسرحي بطريقة مرتبة ومنظمة بأسلوب فني غاية في التعقيد وبما أنّ لكل فرع اختصاصه وعالمه، لجأ المخرج "الربيع قشّي" الى استحداث مجال غنيّ مبهر في رصد كل ما يجري على الخشبة انطلاقاً من تقسيمه لخشبة المسرح

على أساس قياساتها الواقعية والفنية الوهمية والخيالية، خالفاً لأسباب الدهشة والإثارة والجمال في العرض التي تظهر في المجال البصري للمسرح المليء بما تولده السينوغرافيا في عرضنا هذا، على مستوى تشكيل الفضاء إضاءة، اكسسوارات وديكورا وتحسّسا معتبرا للظلّ واللون.

جاء العرض المسرحي "القرص الأصفر" ثريا زاخرا بمختلف التقنيات الإخراجية، جامعا لجملة من الأساليب والأشكال التمثيلية والتي يتعدى انصهارها في منهج اخراجي بعينه، تجده اعتمد على كتلة الجسد، معتبرا اياها لغته الأولى لتأتي بعدها الكلمة. اغترف المخرج في هذه الفرجة من مختلف المناهج، الاسلوب الحركي لـ "مايرهولد" واعتماده على الحركة الى تبنيه التغريب لـ "بريخت" حيث كسر الاندماج وماشاهدناه في مخاطبة الممثل للجمهور وطرحه لتساؤل يراد به اثارتهم، لدليل على اتيان المخرج بخصلة من خصال بريخت وهي إلغاءه للجدار الرابع.

اعتمد المخرج في العرض، على اختياره موضوع لم يطرق من قبل، مستعملا في طرحه كماً من الخيال العلمي على وفق منهجية علمية منظمة مرتبة معتمدا في ذلك على كتلة بشرية متوازنة لتحقيق الهدف والغاية من العرض، ساعدته جملة من القرارات اللائقة، بداية، بعدم اعتماده على ثيمة واحدة لوتيرة العرض، اضافة الى النجاح في تشكيل التكوين الذي تصنعه ايماءات الجسد والتي تمكنه من تقديم أدق تفاصيل الدور المنوط به كان لمرونة الممثل العالية، الفضل الكبير.

أدت القراءة الإخراجية لعرض مسرحية " القرص الاصفر " إلى تنامي الحركات الجسدية في فضاء العرض الذي اعتمد على كابينات تتفرق مرة وتتراص مرات عديدة مظهرة السلاسة في فتحها ليتم ولوج ممثلين داخلها في تأكيد منهم على توفيرها للحماية والمنعة لمن هم بداخلها، ليظهر كل ذلك في تداخلات بصرية مع فضاء الرؤية وطبيعتها المتقلبة من مفاصل الخطاب الدرامي والحركات الجسدية التي رسمها المخرج "الربيع قشي" وحدوده التاريخية بهدف التوحد معه والدخول إلى أفق الخيال وطاقاته المتناهية وصولا إلى إشراقات الزمن الآتي.

مع كلّ عرض تتأكد لنا أهمية الانارة كلغة تربط بين أقطاب العملية المسرحية، فرغم اكتساح الظلام في محطات كثيرة من مشاهد العرض، وهذا ما لمسناه من اعادة مشاهدة المسرحية مسجلة مراتٍ ومراتٍ تسجيلنا افراطاً معتبراً في اغراق الخشبة في عتمة ليلٍ ونظنّ المخرج تعمّدها لسبب نظنه ابرازه غياب الدفاء الصادر عن الشمس كما تغيب في الليل. و كئنا نتوقع خلق محاكاة لشروق الشمس، تصنعها لنا اضاءة ساطعة فينتج عن ذلك حوارات مستحدثة وتكوينات تنقلها في ظهور الشخصيات وأيضاً في خلق جو درامي متنامي مساعد في تطور الفعل وخلق ثيمة متسارعة ومتواصلة، وفي بعض الأحيان تشكّل رموزاً ودلالات معبرة اضافة لجوّ ساحر فنّي دلالي رمزي، مرة اخرى عملت الإنارة على ملأ الفراغات، فكانت حركة الإضاءة بشكل قرصي مشبع بفلسفة الرمزية بدافع دلالي قصدي، فانحصار البقع الضوئية في مشاهد دون غيرها، أسهم في تحديد خشبة المسرح بشكلٍ دائريّ رسم محطاتٍ خلال تفاصيل القصة ليكون تأثيرها ممهداً لما هو مستجد، فيجعل تأثير وقوة خشبة المسرح مفعمة بالتواصل والتلاحم التي صنعتها لنا عدة عناصر تمثل قاعدة يجسّد عليها المخرج رؤيته الإخراجية بحضور لائق لجسد الممثل وسط تنوع سينوغرافي ملهم، ليكون حضور المشاهدين الحماسي للعرض مؤشّر على نجاح العرض.

كان اختيار المخرج للعرض الفضاء المسرحي المفتوح، غايته في ذلك تحديد صبغات لم يعهدها المسرح على مستوى الإخراج أو الإعداد، ليكون فضاء جديداً من خلال مفردات عرض صوري تميّز تحقيقه الصفة التمردية، وادخاله في زمان ومكان تشير كل تفصيلاته إلى تراجيديا عنيفة ستقضي على كل من وجد في هذا المكان من خلال تصاعد شبكة الصراعات التي كانت تعاني منها شخصيات العرض والتشكيلات الجمالية لمجاميع العرض، مكوّنة مخطّط المعنى الجديد لإجمالي العرض من خلال تلك الحركات الكوريجرافية المؤداة بطريقة هستيرية متداخلة تحمل الكثير من المعاني والرموز فكانت تحاول باستمرار تعميم العرض الذي تمثل برمزية عالية ودلالات لها معاني كثيرة تستعصي على المتلقي في تحديد رأيه عن طبيعة العرض والمغزى منه، كان الفضاء

بالإضافة لتحققه الصفة التمردية، تراه سابقاً وصولاً لآفاق فسحة باستغلال ما يستطيع الخيال استيعابه.

إنّ لجوء المخرج إلى التجسيد الحركي في كثير من المواضع، أملتة أكثر من ضرورة، من بينها حوارات جاءت في النص واستحال عليه تجسيدها، ليظهرها في العرض كتقلات حركية تتبادل فيها المواقع، وهي كفيلة عنده بالتعبير عن أزمة انسانية مثل تعشي الجوع وظهور الاوبئة نتيجة تبني انسان ذلك الزمن لنظام غذائي لم يخلق له، كما يلاحظ استيفاء العمل بتقنية التغريب في طريقة أداء تلك الحركات الجسدية من طرف ممثلي مسرحية " القرص الاصفر " فكانت بهدف تغريب الحدث وسلب خيال المتلقي.

أما على مستوى التلقي، ومن أجل الوصول بالمنفرد الى درجة التعلق والتشارك مع ما يشاهده في العرض المسرحي "القرص الاصفر" - الذي يُعد عرضاً حوارياً قائماً على التعددية في المعنى، والرؤية تشكيميا وتلقياً- وجب معرفة أنّ الوصول الى هذه المرحلة يتم من خلال مراحل، ليتحدّد تشكّلها الغائي و النهائي ضمن خطة استشرافية تمثل رؤية إخراجية سبق تأملها بهذه التطلع، فتتعلق بداية مع اختيار المخرج للنص، من هنا تثبت للعرض المسرحي قيمته الخطابية، ويتوضح دور المتلقي في تحقيق تلك القيم، ويكون عندئذ فعل التأويل قد نجح في إبراز الإرسالية التي تتمتع بها الرؤية الإخراجية للمخرج في هذا العرض.

إنّ في وجود جهود المؤلف والمخرج معاً، مكن من الوصول الى عرضٍ خلّاقٍ، فمن نصّ قبع على ميناء قرطاسيّ، يجد حواراته وارشاداته تتمتع بنشاط حيويّ وحركي على خشبة المسرح، أمام تجمّع له من الاذواق والفروق الكثير، لتتجاذب عقولهم وأمزجتهم جديد النص وتحفّر في نفوسهم تساؤلات وحوارات بديلة للتي عرضت على أسماعهم خلال العرض، باثّة فيهم روحاً ابداعية آسرة، دون أن نغفل دور السينوغرافيا التي تركت أثراً جمالياً واضحاً، صحيح، لم تدع السينوغرافيا العرض يجوب كل أركان المسرح، إلا أنّ ذلك لم يمنع المخرج من اتقان ضبطه لما يحدث على الخشبة

التي تقوم عليها فرجة غايتها تحقيق أعلى درجات التأثير لدى المتلقي، فكان عمله يستهدف الممثل ليعمل على تهيئته و تطويعه للدور، وهذا ما لاحظناه على ممثلي مسرحية "القرص الاصفر"، فبالرغم من حدوث حركات الممثل تحت طائلة التكرار على مستوى مناطق معينة إلا أن حنكة المخرج و التحضير البدني الجيد للممثل الذي أكسبه رشاقة، مكنته من رسم الحركة بحرفية عالية على خشبة المسرح والتخطيط لتشكيلات وفق ضوابط جمالية ورمزية، وصولا الى الوقوف على تموضع وظيفي للكنتل على الخشبة وفق رؤيته الإخراجية.

من خلال الرقصات الكوريجرافية التي شغلت من الزمن والمكان في أكثر من موضع من الأحداث، يضاف لها ترجمة أحاسيس ومشاعر الخادم "بيتا" وهو يصف حياته السعيدة التي افتقدها، فكان سرده تفاصيلها أمام "ايفا" وسرده الشيق عنها وصولا الى توصيف ذلك برقصات البالي لثنائي شاب، اللذان أجادا تلك الحركات باستعمال المخرج لنوع من المونتاج، تركت بذلك الأثر الجميل في انتقال جمالي خلاق، ما يؤكد مدى توافق مرونة جسم الممثل مع الممثلين الآخرين في اطار الاضاءة التي تساعد على تفعيل الممثل وتنشيطه وجعله منسجما مع محيطه من ضوء وإيقاع وموسيقى وأزياء، هذه الاخيرة التي فصلت خصيصا لهذا العرض كونها متوافقة مع الخيال وهي غير معيقة للحركة، تتسجم مع الحدث وحركة الممثل، ذات رمزية ودلالة، لتؤكد استحالة تداولها في عرضٍ آخر، فملابس الحاكمين "فيكتوريا" و "أمها" ايفا" رغم أنهما مختلفتان إلا أنهما لا تصفان حاكمة ابنة حاكمة، باستثناء طريقة كلامهما أو زيّ "ايفا" الذي يبدو أكثر تميزًا، بالرغم من افتقار المشهد لأكسسوارات داعمة ودالة على مكانتهما مثل التاج أو الصولجان أو حتى لقاعة مزينة ذات الأسقف المزركشة، وغيرها من اشارات دالة على بساطة الحكم ومظاهره (أبهة الملك والعرش الملكي من القاعة الملكية أو بلاط الأمراء وكرسي العرش والتاج الملكي...)، كما أننا نجد أنفسنا مدعوين للبحث عن المصدر الملهم الذي جعل تفصيلها تأتي على هذا النحو، والأمر سيان مع أزياء بقيّة الممثلين، يضاف الى ذلك مسألة الأسلحة التي تحملها الفرقة الكوريجرافية اضافة الى سلاح "فيكتوريا"، وطريقة استعماله التي تبدو غامضة غموض الحقيبة، مبهمة امام المتفرج.

أظهر ممثلو العرض مقدرة عالية على تقمصهم شخصيات العرض، مما جعلهم يجسّدون وبمهارة عالية أسس الحياة المستقبلية وإبراز النزاعات المستمرة، إضافة الى هذا الأداء وجب ألا نغفل، الجرأة التي دفعت بالمخرج أن يعتمد اللغة العربية لغة التواصل اللفظية لهذا العرض، وقد كان التّحدي موقّفاً ومثيراً، فلم يدع لنا ما نقوله فيما يتعلق بلغة العرض (النطق السليم) لدى جميع الممثلين والّذين أبانوا عن تحكّم وبلاغة منقطعة النّظير، لتضاف الى تكتل جماليات العرض المركبة فتصدق بها أركان القاعة.

في الأخير، قامت استراتيجية "الربيع قشي" في هذا العرض على تأثيث منظومته الإخراجية على وفق مبادئ أربعة: تاريخ الكوميديا، شخصيات الكوميديا، الهرميات الدرامية، فكان الطّرح الذي اعتمده مختلفا في توظيف الأدوات الركحية لصالح فكرة المسرحية القائمة على قيمتين إنسانيتين الحرية والعاطفة.

المبحث الثاني: التجربة الإخراجية لأسماء هوري في مسرحية "خريف".

1. مسرح "أنفاس" ... التزام بالقضية:

تأسست جمعية "مسرح أنفاس" سنة 1966 بزيادة مجموعة من المناضلين الذين رأوا في مزوجة النضال السياسي والنشاط باليسار، والانتباه والاشتغال بالثقافة، فهي جمعية لها تجربة رائدة في النضال الثقافي كما أنها ملتزمة بقضايا محدّدة أساسا داخل المجتمع المغربي والمجتمعات بشكل هام، أي أنها اهتمت بمسألة "الطابو" وكيف يمكن للمسرح أن يتحدث عن قضايا مسكوت عنها عبر المسرح الذي يصبح فضاء مفتوحا ما بين مبدعيه - من خريجي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي لهم وجهة نظر تنحصر في تطوير مفهوم العمل المسرحي في جوانبه الجمالية والتقنية، وتحقق قراءة مغايرة للمسرح - ومتلقيه... وفي ظرف ست سنوات تمّ رسم خصوصية مسرحية تحمل فكرة الأنفاس وهذا كان رهانا ومحدّدا لطبيعة المواضيع التي اختارتها الجمعية، فاشتغلت على مسرحيات انطلاقا من قناعتهم بأنّ المسرح يبنى بمفاهيم علمية ويتأسس في دائرة ورشة تتظافر فيها جهود فنيي وتقنيي التخصصات المختلفة من كتاب ومخرجين وسينوغرافيين وممثلين من أجل اخراج مسرحيات مثل: مسرحية "دموع بالكحول" التي تحدثت عن قضية المرأة وعلاقتها بالرجل وحضورها السياسي محققة نجاحا كبيرا، وجاءت مسرحية "العذراء والموت"، وهو عمل مقتبس عن نص للكاتب التشيلي "أربيل دورفمان" وتحدثت عن كيف يمكن للفن أن يصلح بدل الشعارات والأقوال السياسية، وصولا الى تحقيق إمكانية التقاء الجلاذ مع ضحيته، وجاءت مسرحية "الشتاء" التي حملت معها قضية حسّاسة، لتأتي مسرحية "ميزان الما فوق الخشبة" أين انفتحت الفرقة على العمل المشترك مع جمعية سويدية ودام العمل لمدة سنتين في التحضير، وهو عمل ينتصر للمساواة في شكلها العام، وختامًا ترد علينا مسرحية "خريف".

انطلاقاً من المرجعية التي صبغ بها المسرح المغربي والمتمثلة في المرجعية الاحتفالية، تجد الفرق جادة في مسعاها باحثة عن مسرح مغربي ذي فكر حدائي ينتصر للشكل دون إغفال الموضوع،

الأمر الذي أدى الى انحصار النصّ ليطمّ التعامل معه مثله مثل بقية العناصر المسرحية كالديكور او الماكياج وهذا مقارنة بالمكانة التي كان عليها في زمن مضي، الحالة نفسها تتمثل امامنا في مسرحية "خريف" التي تؤخذ كعمل كليّ دون تجزئته.

2- أسماء هوري تنسج عوالم خيالية فنية وإنسانية :

"أسماء هوري"، المؤلفة والمخرجة المسرحية المغربية، أتت إلى المسرح من مواقع أكاديمية أصيلة بمدينة ستوكهولم السويدية، حيث درست المسرح وتعلقت به كتابة وتخيلاً، كما أنها انضمت هنالك للمشروع العالمي للمسرح قبل أن تُقرّر العيش في المغرب، لتتوافق عودتها من هناك (السويد)، مع تأسيس فرقة أنفاس سنة 2010، رفقة أعضاء الفرقة الذين تبنا نفس فلسفة العمل.

تصنّف "هوري" ضمن التجارب الفنية الملفتة في المسرح المغربي المعاصر، ذلك أنها تنتمي إلى المعاصرة وجوداً ونسقاً وموضوعاً وتخيلاً. قدّمت المخرجة وجميعيتها 12 عملاً مختلفاً محكماً (مثل "دموع بالكحل"، و"أنت هو"، و"شتاء" و"ميزان الما فوق الخشبة"، ومسرحية "مزين مديحك" (أو من الزين مديحك وهي الأصح)، تمّ الاشتغال فيهم على نصوص مختلفة من المسرح العالمي والمعاصر، فهي تعمل على موضعة هذه المعاصرة داخل العمل المسرحي، بما يجعلها مُختبراً للتجريب وطرح أسئلة حول الذات والتاريخ والوجود والفضاء العمومي ومازق الجسد وتمزقاته داخل الاجتماع المغربي، وهذا الأمر بقدر ما توجّح "أسماء هوري" كمتخصصة في المجال المسرحي، جعلها من جهة أخرى وجهاً متفرداً داخل جغرافيات المسرح العربي المعاصر وهذا الامر لم يأت من فراغ فهي تقول: "أهمية الدراسة المسرحية تكمن في رأيي في تفكيك ومساءلة ومراجعة المفاهيم والمسلمات الجاهزة عبر الإبداع وإعادة الاشتغال على مضمونه وكذا تفعيلها مع كل ما هو آني ومتحول"¹. فالملاحظ في تجاربها يجد أنها تتعلّق بثيمات معينة، إلا أنها تختلف في الطريقة والتناول والموضوع، فكل ثيمة أو نصّ يفرض أسلوباً وطريقة معالجة ورؤية إخراجية معينة. كما أنّ تلك الاعمال تميّزت بحضور

¹ - أسماء هوري: أنتج نمطاً مسرحياً وشكلاً فنياً يفرضه الموضوع"، مقال نشر في "العربي الجديد" بتاريخ: 26 يناير 2022

المرأة بشكل أو بأخر بشكل بدهف، اضافة الى أنها أعمال تتناول فف كل مرة موضوع خاص بها او مشكل انساني بالدرجة الاولى، ففف فؤكف فف كل فرصة مرففة نظرفها للمرأة كانسان.

فغلب على أعمالها الهاجس الترفبف الأذف ففعل من العمل المسرحف امتدادًا عمفًا لما ففور فف فلك الواقع العربف، ففث فعرث المترفرف على مشاهد صلبة ومكثفة بفرجة مسرحفة، لا تعمل على فقرفم الجاهز منها، وإفما على الحفر فف مكبوت هذا الواقع بما فطبعه من مآزق وتصدعات، فكان عملها المسرحف الأفر "المفنة لف" الأذف فمنحنا نظرة تأملفة وناقفة لما نقوم به باسم التمدن والتقدم، إلا أنه تقنفا ففلف فمظهرًا لما فسمفه مخرفتنا "المسرح الكلف" كونه فشكل التحام و التئام كل أشكال وأجناس الفن من موسفقى وتعبفر جسدف وشعر.

تطرفت مسرحفة "خرف" موضوع الدراسة، لفاة المرأة الفف تعاني من السرطان، كفف ففعامل معها المجتمع، كفف فعفش فمفمفئها، كفف ففعامل مع فغفرات الجسد، وكفف ففنظر الأخر لهافه الفغفرات، كفف ففأثر علاقتها الحمففة بحالة المرض؟ "هناك اشفاء كثرفة فمسنف أو فستفزنف أو أفاعف معها بشكل أو بأخر ففعلنف أفكر ففها كموضوع اشفغال، وهذا مفبأ عام فف عملف، اذ ففب أن فكون لفف مرفر شخصف لاففارف موضوع أو نص فون آخر، اففارف نفسه فمر بمراحل: فإما أنف افعافش مع ناس فحملون هذا الموضوع أو فشكلون مادة له، أو أعلش فف واقع ففثرفنف موضوع ما ففه بدرجة ما ... ما ففوفنف للافول فف حالة الحاجة الملحة لكف اففأف عنه، وهافه الحاجة الملحة هف ما ففوف اففارف له كمادة فنففة، لا اففارف المواضع الفارفة أو الفف على الموضة أو المطلوبة Trendy، بل ففب أن فمسنف أولا لدرجة أن فصبح حاجة ملحة"¹، بهذا فلفص لنا أسماء معنى حالة الاففزاز الفف فغمر أف مفبوع ففنففعه لاففارف موضوع فون آخر، لففأف بالفأنف والزوفة اللازمة فف ففستوف هذا الاففارف. الصورة رقم 41 .

¹ - فاطمة، نواك، "قضافا المرأة محورفة فف كل أعمالف"، مقابلة صحففة مع المخرفة أسماء هورف، الموائن بوسف. <https://almadayinpost.com/1381.html>



الصورة رقم: 41

صورة ابقونفة للعرض.

3- سمفافة العنون "خرفف":

اسم المسرحفة "خرفف" له من الدلالات ما فكشف على ورفه كثرفة وهف مففوفة، فهو فرمز بمظاهره من فساقط لءاف الشرف، وفساثر الأوراق الساقطة ما ففعلنا فسفدل بها خلال المراحل العمرفة الفف فر بها الانسان، فبعضها سرق منه فنوح الخرف كل رفقه، فساقط فباساً ففاد ففلو من اللون والرف، وبعضها ففدو فف منفسف العمر أو منفسف اللون فففسل لونه الداكن بعضاً من ففة فوفا بلون كان فوماً زاهفياً، ففما فسقط بعض ورفقات الشرف فف فبافة عمرها فسفدو كالأطفال مففمة بالففة والألون، لكنها عاجزة عن الصمود فف ورفه رفاح الخرف الشقففة.

غالباً ما فففرن خرف الطبفة بخرف العمر للإنسان كذلك "فاطمة هورف" فراها قد اسفبلت خرفها منفسبة راسمة دائرة فرمز إلى سمو رؤفئها وبلوغ الفففة الكبرى "الموت"، فعلى رصف العمر فسهاوى سنوات الإنسان وفسزلق فماماً كما فسفداعف أوراق الشرف مع قدوم الخرف، اسفعارف فاطمة للموت لفظة خرف كما ففسفدم الشعراء فف قسائفهم اسفعارف فعبرف عنه كغروب الشمس، نعم إففه خرف لكنه من ورفة أخرى، خرف الففم الإنسانية الفف ففده فف فساقط اوراق أشخاص

التقيناهم في طريق العمر، بعضهم سقط كالورق اليابس والخالي من الحياة كزوج فاطمة الذي ولى الدبر والمعركة مع المرض الخبيث في أولها.

يعتبر العنوان أول ما تقع عين المتلقي عليه، فيرصد اثره تصوراته حول العرض ويتصور أفق توقعاته، وطبعا العنوان تم استخراجها من فكرة تستند على الحقيقة المؤلمة، وهو يحمل من الرمزية ما يجعل المخرجة تتخذه مرتكزا في تشكيل رؤيتها بمساعدة السينوغراف مستظهرا اياها فوق الركح، صانعة ازدواجية وجود فاطمة، فهي في الاخير مجرد رقم يتم تداوله ولا يعني لنا في افضل حالاته سوى أنه مرض خبيث المّ بصاحبه، وأن هذه المرأة مجرد عدد عابر، لا يتوقف المعداد عنده عبر كل البقاع، ولم يبق أمامها عدا سماع أنينها و كشف من ظنّت أنه سيثدّ عضدها، الا أنه سقط و تناثرت أوراقه كتناثر العبرات.

4. ملخص وفكرة المسرحية:

في يوليو من عام 2014، أنهى السرطان حياة الصّحفيّة والكاتبة والشّاعرة المغربية فاطمة هوري، فكان أن لخصت الأخبار معاناتها الجسدية وتقلباتها النفسية في ثلاث كلمات: "صراع مع المرض"، في حين وجدت أسرتها بين أوراقها أكثر من تلك الكلمات الثلاث: مخطوطة مسرحية كتبتها "فاطمة" عن سنوات المرض وعنوانتها بـ"خريف"، وبعد ما يقارب 4 سنوات على رحيلها، كانت مسرحيتها على خشبة قصر ثقافة الأقصر، في الفعاليات الختامية لاختيار الأقصر عاصمة للثقافة العربية المسرحية قبل أن تعرض، إذا كان أساسها نصّ مسرحي من تأليف شقيقة المخرجة أسماء هوري، والتي رحلت بعد صراع طويل مع مرض السرطان، وقد اشتغلت طوال حياتها كإعلامية ومديرة لمحطة جهوية إذاعية مغربية، صلبه الاساس، الانتصار للحياة من خلال جسد أنثوي يعاني وينطفئ في صمت، لكنّه يواجه قساوة الموت، ويقاوم كلّ أشكال الألم النفسي والجسدي متشبثا بالأمل، مجابها قدره بشجاعة الى آخر رمق.

كفب فافمة هورف المرشفة بالفغة العربفة؁ بناءً على ففرفة مرض عاشفها فعلا؁ لكفها أءفلف هافه الفرفة فف المرشفة المكفوبة؁ كعمل جمع بفن الفففل والواقع؁ فالنسخة الأولى مكفوبة بالفصحف وحمفلف عنوان "فنافا ورم"؁ لكن شقفقفها المخرفة أءفلف عليها فففراف فءفل فف مجال الإءءاء؁ بءافة من فففر العنواف الى "خرفف" فلفها فجاهل اللغة المفوفة المعفمءة فف الفوار الى فء فبفر وصولاً الى اعفماف لغة ممزوفة بفن الفصفح والءارء.

كان عرض المرشفة ففسفء فف قالب ءرامف مففر؁ فكافة لسفءة فف عقفها الفالف أو الرابف فكفشف إصابفها بمرض سرطان الفءف الفبفث بففث فءء صعوبة بالفغة فف فقبل الأمر فف باءف الأمر لففسفلم فأسفة ففبوح لنا فف سرفالففة من فلال هءا العرض عن معاناة فومفة؁ فقء ففه فسءها كل ملامح الأنوثة؁ فابها وشعر رأسها؁ وفءفاها؁ لفء المففط قء ففر ففضا؁ لاسفما زوفها الفف ففكّر للحبّ الفف جمعهما؁ فبفل بإسماعها فف كلمة "أحبك". من هءة الفكرة انفلق العرض ففوح أفواء أثارف الفهشة وصنعت المفعة والجمالففة فف الأءاء المرشفف للممفالف ففف هءة المرشفة الففرببفة الفف اعفمءف الفرفة أكفّر من الفوار؁ ففكون الرقص والاستعراض فلالها أهم أداة للفعفر عن فم الألم الفف لا فطاق فراء هءا المرض الفبفث؁ فف المقابل كانت الروح القوفة المفاومة للمرض هف الفف فسفر الفسء ففوح الأءاء الفمفلفف الفمفل وفق مءاراف ومعاناة إنسانفة فابعة من فعل المواجهفة ضد السرطان فك الآفة الفف فرسم الفرفق الأوحد للموف؁ اعفمء العرض المرشفف على الففرفءفة لخلق وسائل فعفرفة؁ مءءة لفظاف ففقف وفوفءة المرأة وقوة عزفمفها من فلال هءف معفن وهو السّفط على الرفل الفف ففلى عنها فف أهلك الظروف فاركاً افاها فلافف مففرها وففءة والألم فعنصرها لفراق السنف فف ففر نقصان مفارفة بأفول فمالها والفهاوئ المفسفر لصففها.

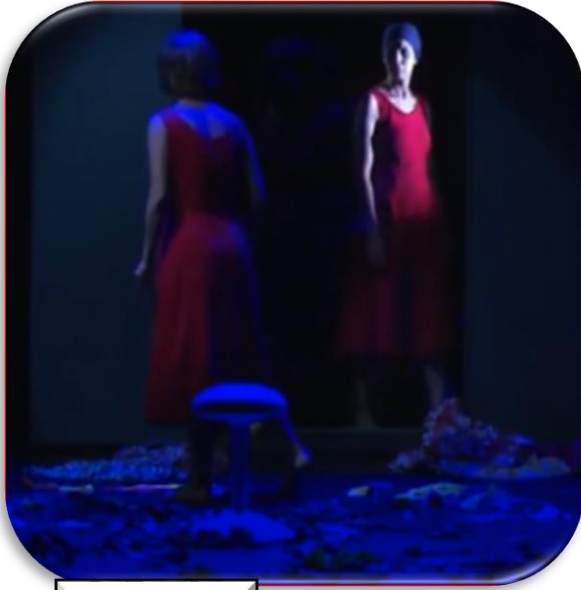
5- رؤفة المخرفة وففلل العرض:

اسفطاعف المخرفة "أسماء هورف" أن فلج مفءافاً عء من الفطابوهات لفعرضه على محبف المسرح. ففث فافظف على قوف الفضور وكذا الوصول الى ءرءاف عالية من الفافر وهزّ مشاعر

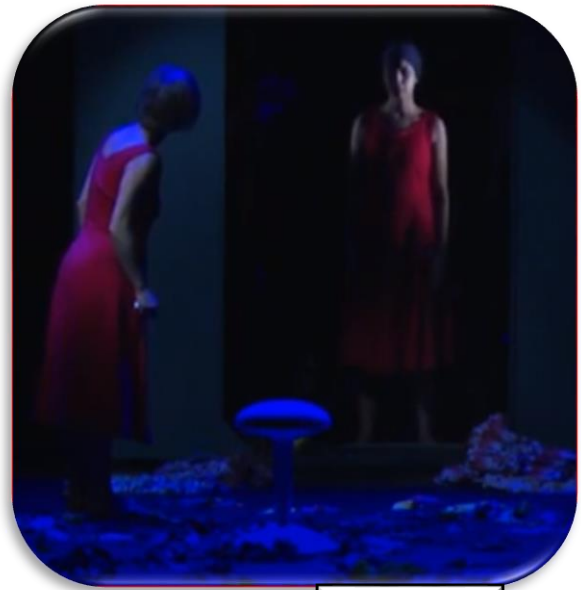
الجمهور طيلة فترة عرضه، فكانت المدة التي استغرقها العرض، كافية لتقديم أحاسيس مرضى السرطان على الركح جمعت بين الانين والتخبط وأقسى لحظات الوجع والألم ما تعجز الاجسام القوية على حمله، عكست في مجملها واقعاً كان الى وقت قريب لا يسمع له منهم همساً، ومن خلال رؤيتها الإخراجية التي تجاوزت الإيحاء والإشارة والرمزية التي تعتمد على أغلب العروض المسرحية من أجل تقديم رسالات أو انتقاد واقع معاش، كان لزاماً عليها نقله وتحليله وصولاً الى تقييمه ووضعها في مختبر المتلقي.

استلهم العرض قصته من شخصية حقيقية استثنائية، هي أخت المخرجة، فرغم أنها صاحبة النص إضافة الى صلتها بالمخرجة، الا أنها شكّلت لهذه الأخيرة حافزاً مكنها وفرقتها من تقديم عرضٍ بأفكار أشمل و أعمق، ليلا مس كل المعذبات، اللاتي وجدن انفسهن رهينة مرض لاح بأذرعها حول أجسادهن، فنخر المشاعر قبل الاجساد، ولم تكتفِ بإقامة تفاصيل العرض بناءً على تتبعها لمراحل المرض ومعايشته إياه عياناً في شخص أختها، بل راحت تنبش في أسراره وآثاره على ضحايا لا يمتون لها بصلة، الأمر الذي كوّن لها رصيذاً جعل منها كمخرجة تقف على تفاصيل دقيقة لا يفصلها عن واقع المعذبات شيء، تعبيراً واحساساً بل وحتى تمثلاً في أحلامهن، إنها الصحيحة السقيمة.

كان عرض "خريف" مكتظاً بمفارقات بلغت حدّ الصراع بين العقل والجسد، الوعي واللاوعي، المحسوس وغير المرئي، وغيرها من الثنائيات، التي جسدها ممثلتان اثنتان، كانتا تجسيداً لامرأة واحدة، في ترجمة للتخبط والاستقرار، مثّلت الأولى الجسد المنهك، فيما كانت الثانية ترجمان بصوت صدّاح تبوح به الشخصية، يأخذ شكل فضفضة طرحت كنصّ متكامل. الصورة رقم 42.او 42.ب.



الصورة رقم: 42.ب



الصورة رقم: 1.42

مّثل العرض المسرحف على مستوى الأداء ردة فعل للمرفضة، فف محاولة منها فضح وإدانة زوج تنكر وأدار ظهره لزوجته، لفرمّثل لها مسخًا، فف مقارنة تبرز قسوة المعاملة ومستوى المعانة المجتمعية فف علاقة فر غير متكافئة، تتحمل المرأة خلالها كل أعبائها وتبعاتها.

ساهم الإفراف إلى جانب الأداء المتمفر للممّثلات فف استفراب الجمهور الحاضر لعمق الأشكال وخصوصفة الموضوع. كل مكونات العرض كانت مصاغة بفنفة تفر الابهار وتشد الانتباه.

أفرانا فصعب وضع مسافة بفن الموقف الخاص والتماهي مع ما فر عرض بجمالفة وقوة فف الأداء.

أرادت المفرجة فف هذه المسرحفة أن ترسم معانة العائلات التي فكون احد افرادها فصارع السرطان، بقدر عال من الإبداع فف الكورفراففا والافتهاد فف السفرنوغراففا... إلا أن نص المسرحفة لم فكن فف مستوى بقفة العناصر وأقل تأفرها منها... ربما كان من المنتظر أن ففشعر جسلك أمام امرأة تروي حكافتها مع مرض السرطان أو أن تتفاعل إلى حد التعاطف مع قصة تنعي موت رموز الجمال بدءًا من جسدها وصولا إلى روحها بعد خذلان زوجها أو أن تؤثر ففك القضية فتحدث ثورة من المشاعر والانفعالات فف تفكرك، فف إحساسك، فف كفافك... لكن نص "خرف" كان مروره باهتا وباردا بعض الشيء فلم فكن تأفره وأثره بقوة الرجة المتوقعة من مشهد امرأة تعلف الركب لتحدث

الناس عن أوجاعها وانكساراتها وتتشعرك بخيبتها وهواجسها ومخاوفها في ملحمة صراعها مع السرطان.

في كل يوم يتلقى المصاب جرعة كيماوي يقابله تنازل محدد، وكأنه أمام مزاد علني يكون فيه التنازل عن عضو أصيل صاحبك دهرًا من الزمن وفي لحظة سحب منك مرغماً والألم يعتصرك، لا يفارك البتة، فالهدف الحقيقي من هذه المسرحية هي الوصول للتعبير وتسيط الضوء على هذه الفئة التي لم تجزع من اصابتها بقدر ما انكسرت لتخلي الحبيب عنها وهي في عز محنتها.

في مشهد من العرض يتجلى ذلك من خلال عملية ذات دلالة، حين يتم جمع كل الملابس النسائية وبقاياها، وترك معطف الرجل خارج الدولاب الذي يغلق باحكام، في إشارة إلى أنّ المرأة أصبحت قادرة على رفض هذا النوع من الرجال بما فيهم أصحاب المعاطف وربطات العنق. هي رجّة قد تسفر قوتها إلى إعادة صياغة مجموعة من المفاهيم والتصورات حول العلاقة بين المرأة والرجل لتصحيح الاختلالات الناجمة، فتتبع الحياة بما توفره أواصر المودة والتكافل في تجميل شروط العيش الكريم والوفاء المستدام.

6- المنهج الإخراجي في مسرحية "خريف":

استندت المخرجة على منهج الواقعية النفسية والمنهج الملحمي، فالواقعية جسديتها من خلال الأداء التمثيلي والتشكيلات الحركية التي اتبعتها الممثلة، وكيفية تقمصها لدور مريضة السرطان في أكثر من مستوى، "وهدف أسلوب التمثيل عند ستانسلافسكي هدف عاطفي تطهيري"¹، ولذا نرى أنّها عملت على البناء الداخلي والخارجي للشخصية فتصاعدت تلك الانفعالات النفسية وظهرت تلك الدوافع والمشاعر عن طريق الحركات التي وظفتها وطريقة حديثها وإلقائها لتصل بنا إلى ما ترمي إليه فكرة المسرحية، وعن طريق الإضاءة الموحية والتأكيدية والإضاءة الملونة، التي رسمت بها حدود ذلك المكان الافتراضي وجعلته يبدو حقيقياً، وتوظيف الموسيقى الحية و الموحية التي زادت

¹ - ينظر ألكسندر، دين، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1975، ص123.

من توضيح وإضفاء الإحساس وعبرت عن المناخ النفسي للمريضة، والمؤثرات الصوتية التي كانت عنصر مكمّل لجوّ العرض والتي ساهمت في تحقيق خاصية الايهام .

أما الاتجاه الملحمي فتجسد من خلال الديكور الإيحائي الرمزي والمتمثل في "الكرسي" و "الخرزاة" التي تحمل دلالاتها من خلال استعمالها، فالأشياء المستعملة في الرّكح لها دلالات ورموز فهي "تساهم في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه"¹. قدمت لنا الخزانة صورة النصّ السينوغرافي وأصبحت بمثابة لغة بصرية تترجم لنا هدف وفكرة المشهد في كل مرة يتم استعماله من طرف الممثلة ومن ثمّ الممثلات، ونلاحظ هنا أن طبيعة المكان هي من فرضت ذلك الفضاء الفارغ لذلك لن يكون هناك ديكور خاص وإنما سيستعمل الكرسي الدوّار أو تلك الخزانة التي عبرت عن النصّ وترجمته بلغة رمزية، في غياب تام لأي نوع من الإكسسوارات إذا استثنينا ربطة العنق أو السترة التي يصعب الحاقها بالأزياء كونها لم تُجلب لهذا الهدف، ليلقى بهما كتكملة لهذا الديكور، وبهذا اعتمدت على السينوغرافيا المتحركة متمثلة في طرح الخزانة في وضعيات فتحها وإغلاقها، حتّى يتسنى المرور الى المتلقي وهو يعي ما يراه.

ظهر الفضاء شاملاً جامعاً لتناقضات اعترضت فهم واستيعاب المتلقي، فمن باب الشّكل كان فضاء تغريبياً بحثاً بعيداً عن الواقع، إلا أنّ المضمون انطلق من تشخيص حقيقي لواقع حمل معه التعاطف في هكذا قضايا وهكذا مآسي، وخاصة إن كانت الشخصية امرأة.

تجسد الاتجاه الملحمي في العرض، من خلال حركات كوريغرافية، كانت بمثابة نصّ موازي يعبر عن فكرة الشعور المخيف لامرأة انتهت صلاحيتها كامرأة وزوجة فقدت كل مقومات الحياة، ومثل هاته "الحركات الايمائية دعا إليها بريخت والتي تستند على الأسلوب الصحيح في الحركة والأداء وذلك من خلال التّكيف مع فكرة الكاتب حول كيفية تمثيل الكلمات"²، وفعلاً ساهمت تلك

¹ - إيلاّم، كير، سمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص7.

² - مارتن، اسلن، مجال الدراما، كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة تر: السيد سباعي، وزارة الثقافة المصرية، 1991، ط1، ص42.

الرقصات فف الكشف عن حقفقة ما تعانيه تلك الشفصففة عاكسة بفذلك صراعتها النفسفة التي ألبت علفها مواجع كانت تظنّ المرصف سببها.

حمل هذا العرض كمّا من العلامات المسرحفة كتموقع الخزانة فف اسفل الخشبة ذات باب خشبف و داخلها باب زجاجف ، ففف تمثل الخلففة التي يظهر من خلالها أنّ هناك نساء اخرفات فف الضّفة الأخرى مازلن على لائحة الانتظار، اضافة الى أنّها تمثل المرور الاخير الذي ستؤدفة كنهافة لها وللعرض دون اغفال دور تواجد الكرسف وسط الخشبة، فكان عرضًا تميّز بخاصفة، حقّقت لنا المسرحة Dramatisation التي وصفها "رولان بارت بانها زخم من العلامات"¹، و هف نتاج صنعه الاندماج الحاصل بفن الأداء الواقعي للممثلن والدفكور الرمزف، لفحدث لنا تحقّف الايهام وفف نفس الوقت ففم الكشف عنه، فهو "فجعل الخشبة تتأرجح بفن تأثير الواقع وتأفثر المسرحف الذي فسبب وبالتاوب تقاربا وتباعدا، وفف هاته الجدلفة تتموضع احدى اللذات التي تصحب المتفرج خلال العرض المسرحف"²، إنّ ظهور الشفصففة البكماء برأس مغطى ثمّ ترمف "البروكة" اضافة الى قفامها بحركات معبّرة على كمّ هائل من الاحاسفس فف صورة عبئفة تتخذ مبدأ التحوّل والذي فزفد من المسرحة.

7- فضاء التشفكل الحرkf فف مسرحفة "خرفف":

اعتمدت المخرجة فف مسرحفة "خرفف" على الإشارة والإفماء ونوّعت فف الحركة واتجاهات العبور لتحقق التوازن الجسدف والنفسف الذي ففكس طبفعة الشفصففة ووظففتها داخل العرض، وهذا التنوع فساهم فف إثراء رؤفيتها الإخرافة وفحقق لنا التوازن الفنّف، فكلّ مخرج مسرحف فبفف نشاطه على أداء الممثلن على وفق تشكفلات حرknife تمثل اللغة البصرفة لفكرة النص وصولًا الى تقديم تصوره النهائي.

¹ -Ibid P 357-358.

²- Patrice Pavis-dictionnaire du théâtre opcit p 86.

استخدمت فف العرف حرقات بسفطة ، ذلك أن طبففة مسرف العلفة الاطفالفه هو " مسرف نصف دائرف هدفه تحقفق الفرفة وأكبر قدر ممكن من الايفام للمتفرج"¹، ولذا زاوفة النظر تكون مكددة بزوافا ونقاط وهمفة فدركها المخرج من خلال استعمالها، ففراعي أبعاد المنظور الخاصة بالدفكور، وقد كددة المخرفة وحصرت منطقة اللب وكذا طبففة المكان الذف تم اختياره فرض علفها تشكفلات حرلفة معفنة، والفة كانت مكررة فف الكفر من المشاهد وهذا للتأكد على مواقف هاته المرأة، ولعلّ تحدفدها لتلك المناطق لغرض جعل المتلفف فركز أكثر على قضفتها، والخلففة كذلك الة تم استعمالها فف الفضاء السفنوكرافف حصرت المكان .

كان فمكن أن تكون رؤفة المخرفة عمففة لو استغلت هذه الاخرفة كلّ مناطق الخشبة، وبما أنّ المكان هو بفت المرفضة أو بالأحرى غرفة نومها، وهف محدودة الاتساع، كما أنّ جمفع الشكصفاة خرجت أصلا من الداخل الذف فعن فف العرض المسرحف خرفف، المكان المفسد على خشبه المسرح، حفث فوجد الألم والمرض والسرطان، إنه عالم تسكنه روائح المرض الخبفث الذف تصارعه وتتحداه و من تم الموت، فضاف لهما عالم القبح والحقارة الذف تمثّل فف الزوج بسلوكة الغادر، ففتمثّل لها سرطانًا آخر إلا أنه أكثر فتكًا من مرضها، فقّطع القماش المتناثرة على الأرض كانت توحف وترمز إلى ما فحدث للشجرة الفانعة فف فصل الخرف بل خرف العمر، فقّاء الجسد كانت بدافته فقدان المرفضة لشعرها، لفتوالف الفقد الذف شوّه الجسد فأفقدها أنوثتها وأثقل النفس بالهموم، ولا تزال تصارع الموت... ستكون أمام صدمة وجودفة، لتعبّر عن نفسها فف فضاء خارجف أوسع.

فلو كان خروج الممثلة من الداخل إلى الخارج فف حفز أكثر اتساعا لكان أفضل أملا، لأنّ فف نهاية العرض فظهر خروجها على الدخول إلى الخزانة وغلق الباب من ورائها، تأكفد على أنه عالم متعدد القراءات، فكتنفه الغموض، لا فعرف إلا بالموت، وعلفه تنبثق الاحداث فف العرض من

¹ - ألكسندر، دفن، أسس الاخراج المسرحف، م س، ص 243.

صراف الءفاة مع الموت، ففءولء لنا قءر من ءوئر، فزءاء بازءفء القفوء على الءركة فف المكان، ففءف ذلك الى الانفعال والاحساس المءفر بءرقب أكءر من الءركة الءرة، وءلعب الءركة المقفءة ءورا هاما فف المسرحفة، فالممءلة ءرقص مءل طائر مجروح فرفء ءلمص من ءبسه المءءوم الءف صنع له المعاناة بشقفها، الأسر ومفارقة الاخلاء (هجران الزوج)، لءبءء ءءر الزوج لها فف العءفء من المشاهء مسءءضرة ففها المءرءة شءصفة الرجل من ءلال ءءاب الممءلءفن على ارءاء سءرءه السوءاء ونزعها فرمفها على الأرض وءعسا بأقءامها وهما ءضءكان بطرففة هسءفرفة، ءم ءنءشلها إءءاهن وءرءفءها ءانفة وءءصارع مع نفسها عنء ارءاءها من ءلال ءركاء المشاءة الءف كانت ءءور بفن الممءلءفن الءفن هما فف ءقففة الأمر شءصفة واءءه فف إءشارة واءءة للصراف النّفسف الءاءلف للشءصفة الءف ءءالم، فمرة ءرفض ومرة ءءن، ومرة أخرى ءرعب فف مءاءرة المكان، من ءلال ءرءفءها عبارة (لازم نمشف...) لءءاءر أخفرا.

ءعمء الصورة ءءشكفلفة على رمزفة الءطوط والأشكال والألوان والءروف، فالءطوط الأفقففة ءرمز إلى ءءاب وءءساوئ والاستقرار والصفمء والأمن والءوء وءءوازن والسلم، أما الءطوط العموءفة فءءشفر إلى ءسامئ الروح والءفاة والءوء والراحة والنشاط، فف ءفن الءطوط المائءة ءءل على الءركة والنشاط وءرمز كذلك إلى السقوط والانزلاق وءءم الاستقرار والءطر الءاهم. فإءا اءءمء الءطوط العموءفة بالأقفقففة ءءل على النشاط والعمل، وإءا اءءمء الءطوط الأفقففة بالمائءة ءءل على الءفاة والءركة وءءنوع. أما الءطوط المنءنفة، فءرمز إلى الءركة وءءم الاستقرار، كما ءءل على الاضطراب والهفجان والءنف¹.

ءنءلق المءرءة فف بنائها الءركئ من ءلال ذلك الءط المائل² والءف كان فف منءقة قوفة من الرءء وءءلءه أفقفاف مائلا كئ ءكون زاوفة نظر المءلقئ كامءة، ومءل هاءه الءطوط ءسءعمل"

¹ - قءور، عبء الله ءانئ، سمفمائفة الصورة فف أشهر الإرسالفاء البصرفة فف العالم، مؤسسه الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص107.

² - فنظر: عبء المنعم صاءب نمءة مرعئ، ءءشكفل الءركئ المفزانسفن فف العرض المسرحئ، م س، ص43.

لعبرف عن معنى الحركة أو ما هو غير محسوس أو مصطنع أو أسر يأخذ الألباب أو ما هو شاذ أو طرف "1، وبهذا تتعدد القراءات التي يقدمها هذا الخط والمخرجة استعملته من أجل اعطاء خلفية عن هاته المسرحفة كالإفصاح عن مكان تواجدهن وسبب وجودهن عن طرف الحوار، واعتمدت كذلك على المستويات والمتمثلة فف وضعفة جلوس الشخصفة بمستوففن الجسدف والنفسف ووضعهما فف مستوى واحد.

تنوعت دلالات الحركة الجسدف وتغفر ابقاعها مثل تغفر الحالة النفسفة للمرفضة بءاء السرطان، فمرة تقف ومرة تتحنف ومرة أخرى تسقط ومرات تركض وحبففاً من الءهر تصمت فالحركة هف نتاج عملفه نقل وتوصفل الافكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عنصرالأءاء، انها التعبفر المرئف عن الفكر والتجسدف الحر... فبءخول الممثلفن بحركات سرفعة وكأئهما تفاجأفاً بءخولهما غير المكان الذي كانا متواجءفن ففه، وتعبفر الحركة السرفعة من الحركات القوفة، وعند ءخولهما تقومان بحركات ءائرفة والتي تعبّر عن توتر تمهففاً لوقوع الحالات التي تنتاب هذه الشخصفة ومثل هاته الحركات تستعمل "للتعبفر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامفة، وهف أقوى من البطفئة فف أغلب الأحيان"2 وبهذا نرى أنّ الإبقاع الذي بءأفاً به المخرجة هو إبقاع سرفع ومسفر ، فهفت بفن الففنة والأخرى، لكنّه سرفان ما فعود لسرفته الأولى.

حتى تكون الحركة أكثر اقناعاً بالنسبة للمتلقي فلفم تحقق توافق الحركة العضلفة والحركة الراقصة مع الحركة النفسفة والعاطففة فف محاولة استفباب القواعد التي تتحكم فف تنظيم حركة

1- الخطوط: lines عندما فقوم المخرج برسم حركة الممثل فانه فستعفن بالخطوط وتكون اما عموطفة أو أفقفة أو مائلة ، والتي تساهم فف التعبفر عن حقفة هذه الشخصفة وعما فخالجها نفسفا وبالتالي هف " ستعطفنا فكرة من خلال حركاتها واتجاهاتها فوق خشبة المسرح و بهذا سنفدم لنا شكلا Form" كما فمكن للخطوط أن تعطفنا قءرة على تشكيل الفضاء من خلال المنظور الخطف أو تعطفنا ءلالة إبحائفة للعمق المكاني ولها جمالفاة فف بءاء المفرانسنفن عن طرف الحركة أو الكتل المساهمة فف بءاء المشهد المسرحف وكل خط له وظففة.

2- جوس، لوفك، محاضرات فف أسس الإخراج المسرحف، مطبوعة على الآلة الكاتبة، فر: خالد سعفء، محاضرات ألقفت على طلبة ءءراما فف معهد شفكاغو، 1965، ص 100.

الجسد والعقل والتنسيق بينها تنسيقاً لا غبار عليه، لأن التعمد في أحداث اختلال بالتوازن الجسدي من طرف الممثلة له دلالة على اختلال التوازن النفسي للإشارة إلى تأثير المرض على الجسد ونفسية المريضة فيظهر ذلك على ملامح وجهها وعلى اختلال ايقاع النطق والإلقاء، فعندما عبرت الممثلة عن قمة معاناتها وصدمتها بتخلي زوجها عنها، ظهر مع هذه الحالة تشنج جسدي وانهايار لغوي وايماءات حزينة.

في مشهد آخر، تظهر النسوة المصابات بمرض السرطان وهنّ يدخلن إلى الركح في حركات جماعية وايماءات مبتذلة، نستشعر منهن اظهار التضامن مع المريضة ودعمها، فهي المريضة التي ملأت الوحدة حياتها و هجرها الزوج لا لشيء سوى لكون حياتها طُبعت بالوحدة بعد أن أصبحت آثار المرض العميقة (استئصال الثدي وتساقت شعر الرأس والحاجبين)، بادية على جسدها ليبدو خلوه من رموز أنوثتها، فيستوطنه العذاب اللانهائي، إنها العلامات الإشارية التي تخلق المعنى، لتكتب ملامح عرض مسرحي لغته التعبير الجسد.. حملت حركات النسوة خطاب المؤازرة والمساندة، فكان لسان المريضة هو المخول الوحيد لاسماع أصواتهن للجماهير لتخبرهم عن معاناتها فقالت (فاطمة، هجر زوجها غرفة نومها لم تتردد في البقاء عارية الرأس لكي ترى الصدمة في عينيه، وسعاد كانت تسخر من المرض وكانت تقول دائماً بانهم بتروا ثدياها، ثم استأصل رحمها وهي لن تستغرب إن قطعوا يوماً رأسها وزوجها يرفض سماع هذا الكلام، الا انها تتلذذ بترديده أمامه، وحنان تخلى عنها خطيبها، بمجرد علمه بإصابتها).

8- الأداء التمثيلي في مسرحية "خريف":

استعانت المخرجة بالمنهج الملحني ولذا فالأداء التمثيلي سيكون بمثابة عرض للحدث، وشاهد على قساوة ما تحسّ به المريضة باللجوء إلى اسماع صوتها وانينها من هول ما أصابها وأحاط بعالمها فهي تترجم راهنية الحدث أثناء عملية السرد وبهذا يترك المجال للمتلقي ليأخذ موقفاً من الحالة الانسانية التي أرسلها العرض، بعيداً عن الاندماج في الشخصية، فالممثلة ستعرض تلك الحالة وكأنه ينسلخ عنها بعرضها فقط بتأدية ما فعلته ليكون شاهداً على الحدث او معلقاً عليه،

فتقنية التّغريب تبدأ كذلك عند الممثل لأنّه سيغرب تلك الشّخصية عن نفسه لأنهما اثنان وليس واحد وحتى إن لجأ إلى التّمثيل الواقعي فإنّه دائماً سيبقى في نظر المتلقي مجرد عارض للحدث.

أدت دور شخصية "فاطمة" الممثلة "فريدة بوعزاوي"*، التي عكست لنا كل ما تعانيه تلك الشخصية من صراع نفسي وفكري عميق عن طريق انفعالاتها وردودها من خلال أدائها وحركاتها وإشاراتها وإيماءاتها وطريقة مشيها، "بوعزاوي" التي اقتضى دورها، مع رفيقتها في البطولة "سليمة مومني"، أن تظلّ على خشبة المسرح من لحظة رفع الستار، إلى انسداله، توضّح: "دوري في المسرحية لم يستدع مني التّعريف على حالات مريضة بالسرطان أو معاشيتها، بالعكس فقد قدّمنا من خلال تقنيات معينة، الإحساس المطلوب، ولم يكن هناك هذا التماهي بين الشخصية والممثل"¹، كما أنّها تشير إلى أنّه لم يكن من السهل تمثيل المسرحية دفعة واحدة، حيث تطلب الأمر تمرينات كثيرة ومجهود جبار، وإيقاع معين، تعاونت فيه مع المخرجة والتي وجّهت فريق العمل، وخاصة البطلتين "بوعزاوي" و"مومني" بطريقة تسمح لهنّ بلحظات من لفظ الأنفاس وسط العمل، ثم العودة للإيقاع مرة أخرى، دون أن يشعر المشاهد أنّ الممثل أصابه تعبٌ أو ضعف.

تعدّ مسرحية "خريف" بمشاهدها الجسدية المتجانسة، مسرحية الجسد الواحد المتعدّد الذي يمزقه المرض والألم، فلا تهزّمه بشاعات الموت ولا مبالاة الآخر ليقاومهما ببلاغته وحضوره الرمزي أي من الممثلة الواحدة المريضة إلى الممثلتين اللتان تحاكيان وقع المأساة بالملفوظ اللساني والإيمائي، إلى الممثلات اللواتي يلتحقن بفضاء الرّكح ليعبرن عن صرخة واحدة وأمل واحد، إنّهُ عرض مأساة

* فريدة بوعزاوي، مغربية، ممثلة ورسامة، التحقت بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالرباط، شاركت في العديد من العروض المسرحية الكبرى مع الفرق المسرحية الأكثر شهرة في المغرب (أكواريوم، شاميت، أفرويديت، أنفاس). ومن أكثر مسرحياتها نجاحاً: "ديالي"، و"خريف" المسرحية التي تطرقت لموضوع مرض السرطان الذي ما يزال يعتبر من الطابوهات في المغرب وقد فازت بجائزة أفضل ممثلة عنها سنة 2017، كما كانت لها أعمال أخرى مثل فيلم (البرتقالة المرة) عام 2007، وفيلم (البايرة) عام 2013، ومسلسل (باب البحر) عام 2021.

¹ - أحمد، يوسف سليمان، مقال: "خريف" .. كيف تعيش المرأة بالسرطان في مجتمع عربي، الفعاليات الختامية لاختيار الأقصر عاصمة للثقافة العربية، السبت 17-03-2018.

حقيقية تجسّد على خشبة المسرح موت الجمال في الجسد والروح، بلغة خطاب مزدوجة، حيث عبرت إحدى الممثلين بالصوت والحوار المنطوق وعبرت الثانية بالجسد بمعناه الفلسفي والإنساني، فتبدو جراحاته من خلال الرقص التعبيري الجنائزي الذي يناسب هول صدمة تقبل مرض عضال كمرض السرطان والإيماءة واللوحات الكوريجرافية الراقصة غير المعهودة في المسرح العربي والمغربي فكأنهما ذات واحدة، وهي شخصية المرأة المصابة بالداء الخبيث، فكانت الروح القوية المقاومة للمرض هي التي تسيّر الجسد نحو الأداء التمثيلي المبدع والرائع، المنسجم مع ايقاع الموسيقى والإضاءة والألوان والديكور المتكشف، لتقدم صورة بصرية متناغمة.

لقد استطاعت أسماء هوري أن تتقل معاناة مرضى السرطان من خلال لغة الجسد والرقص التعبيري، الجسد بمعناه الفلسفي والإنساني، فتبدو جراحاته من خلال الرقص التعبيري الجنائزي الذي يناسب هول صدمة تقبل مرض عضال كمرض السرطان، وما يخلفه هذا الخبر على المريض جراء جهل المحيط بطبيعة المرض وأسبابه، الأمر الذي يفاقم الألم والانتكاسة، فهاهو الجسد يصرخ من خلال رقصات ترسم ملامح عذاباته، بلغة الجسد بنقله لفرجة في قالب درامي جمالي عبر لغة بصرية أكثر من الملفوظات على خشبة المسرح، جسد فقد أنوثته، ليستوطنه عذاب مستمر، في مقابل إصرار على مجابهة الموت، إنها العلامات الإشارية التي تخلق المعنى. الصورة رقم:

يبدو أنّ اللغة المنطوقة في العرض المسرحي أصبحت لغة ثانوية، وحلّ الجسد محلّها، حاملاً لعلامات مكثفة توظف للتعبير عن فئة اجتماعية تعاني في صمت، فطرح المخرجة بهذا المعنى يخلق عوالم جمالية جديدة، جمالية تتأسس على المعايير والمشاهد، لا سيما جسد الممثل الذي أصبح أداة للتعبير وخلق المعنى المراد في مراعاة لتطور البناء الدرامي للمسرحية ضمن جماليات الألم أو المعاناة.

كانت الطّاقة التّعبيرية لجسد الممثلات في المكان، بمثابة الخزان الذي لا ينضب لتشغيل العملية المسرحية للعرض، فبعد إلغاء المكونات المكانية ككتل الديكور والمناظر، جعلت السيادة لأداء الممثل في تكوين التشكيلات الحركية والصوتية والايحاءات المكانية: (الفضاء، الزمن،

الصّوت) واستعملت الحركة أكثر من الحوارات الطويلة المملة، وأصبح وجود الممثلة وتجسيدها للمعانة يكتمل من خلال التعبير الجسدي بالرقص لا يتطابق مع الحوار. فلم تكن إعتباطية، أي بدون معنى مسرحي،... لقد كان الرقص حاضرا منذ بداية العرض إلى نهايته، فالكورريغرافيا أخذت مكانها من الحدث الدرامي كموضوع أساسي وليس كحركات جسديه فقط، لا بوصفها واحدة من سمات الأداء التمثيلي فحسب، بل بوصفها سمة مكانية أيضا سواء من خلال مرونة جسد الممثلة والتناسق مع المكان والإضاءة والموسيقى، فالحركات كانت مدروسة والبعد الفني للكورريغرافيا كان متجسداً في المعنى وحمولاته العاطفية التي تريد ابلاغها للمشاهد، من خلال لغة يعجز الكلام وحده عن ايصاله، فالمخرجة لجأت إلى أسلوب مزوجة الكلام بحركات من الرقص والإيماءات الذي جسده كلّ سليمة مومني مع الممثلة فريدة بوعزاوي بأداء متقن، كانت تأديتهما لنفس الشخصية من خلال حالة التشظي، بحيث كانت بمثابة صدى لبعضهما البعض إنّه أداء يقدم بطرق مختلفة ومتنوعة صراع، مقاومة، تحدي، انكار، خوف، ثورة، مواساة، احتجاج... كلّ هذا تجسّد بالحوار ولغة الجسد التي كانت المهيمنة على العرض المسرحي من خلال خلق إشكالية فلسفية وفكرية وروحية في العرض المسرحي بحيث أصبح وجود الممثلة ومعاناتها لا يكتمل إلا من خلال التعبير الجسدي بالرقص والموسيقى والإضاءة والديكور البسيط الذي هو عبارة خزانة ملابس والتي تشكّل المرتكز نحو بناء الرؤية الإخراجية حيث يتمّ من خلالها انطلاق الفعل المسرحي وبالتالي خلق رؤية، فالتعبير بالجسد والحركات الراقصة وهذا الاندماج بالرقص الذي حققته الممثلة مع ذات أخرى، يظهر الجسد في المسرح عبر تعبير مزدوج جسد الممثل وتلقي الجمهور، شكّل الكلّ وحدة مجردة لزرع الأمل لقصد تحقيق بناء للروح من خلال التّسامي مع الذات من خلال الآخر، كما أنّ تسامي هذا الآخر لا يكتمل إلا عبر المنظومة الحركية لتشكّل لحظات مثيرة بلغة الجسد وذلك من خلال الارتعاشة الجسدية.

9- السينوغرافيا في مسرحية "خريف":

لقد أصبحت السينوغرافيا تقوم بأدوار كبيرة في عروض المسرح الحديث والمعاصر، فهي تعد من المكملات للرؤية الإخراجية وأحيانا يكون المنجز السينوغرافي موازيا للنظرة الإخراجية حيث يساهم في بناء تلك الرؤية، وأحيانا تفوق تلك السينوغرافيا رؤية المخرج، و مرد بلوغها تلك المكانة لاسهامات و طروحات الكثير من المنظرين للفعل المسرحي أمثال ادولف ابيا A. Appia و ادوارد جوردن كريج G. Craig...، لقد تمّ التّخلص من السينوغرافيا الكلاسيكية التي يكون دورها عادة تزييني، أو إحالة إلى مكان وقوع الأحداث المسرحية، إلى سينوغرافيا جديدة تهتم بخلق المعنى والإسهام في البناء الدرامي، والتأثير الجمالي في المتلقي.

تميزت سينوغرافيا مسرحية "خريف" بالرمزية وأداء تمثيلا غير واقعي في ما يتعلق بجسد الممثل، كما كان تجسيد المكان رمزيا ودلاليا، ذلك كلّه يمثّل انعكاسا لاستخدامات المخرجة أدوات مسرحية بسيطة وقليلة، ابتعدت فيها عن التّشخيص البصري للواقع والايهام ليكون على المتفرج أن يتمّ في مخيلته الصّورة المختزلة للمكان ويحيلها إلى صورتها الواقعية، وفي الوقت ذاته يتحسّس جمال المعالجة الفنية الرمزية للمكان، فاشتراكه في العمل المسرحي يفرض عليه تخيل المكان كلّه، ملما بتفاصيل تشكّله، وصولا لهدف يمكن تحقيقه عبر الابتعاد عن الشرود الذهني الذي يصيب المتفرج فيجد نفسه شارداً أمام دقّة تصوير عروض مليئة بتفاصيل الديكور والاضاءة و شتى أنواع الاكسوارات ...

تقوم سينوغرافيا العرض أكثر على فكرة التّجريد، مما يسهم في تكوين دلالة تخطي وكسر حاجز حدود الزمان والمكان، وانتزاع الحدث من واقعيته، لتقديم حالة أكثر عمومية، وتلك التّجريدية تدلّ في مواضع أخرى على التّكشف، وتشير إلى حالة الفقر العاطفي والوجداني التي تعاني منها الشخصية، كما يسود التّكشف نحو الألوان المدرجة على الخشبة.

ولعلّ هذا ما انتبه إليه فريق مسرحية خريف، لاسيما السينوغراف الذي حاول خلق معالم خطاب بصري يقوم على العلامات البصرية من ديكور وإضاءة و إكسوارات وأزياء، وهي العناصر

الفة خلقت جمالفة هفا العرف المسرحف؁ و جعلت المفلف فف صاف بالدهشة والانفهار من ففافل العلامات السفنوغراففة.

كل هفا ففعل نصّ العرف ففماز بسماكة دلالفة أو كثافة أجناسه وانقطع مسلفااه الفضاائف الزمانفة؁ وهو فف الوقت نفسه شففد الالفاس؁ ذلك أنه ففمو على الففففد دلالفا فف آفة لحنة منه ففستحل كذلك ففراه .

جاءت سفنوغراففا العرف المسرحف مدهشة بمكوناتها من الفضاء المسرحف فالموسقف والففكور والإكسوار والأزفاء الحمراء المؤثرة وقطع الملابس المفاثرة كل ذلك أضاف للعرف المسرحف نوعاً من الحفاة الفرفففة.

10- مقاربة فف الوسائل الفشكلفة للرففة الإخراجفة المسرحفة "خرف".

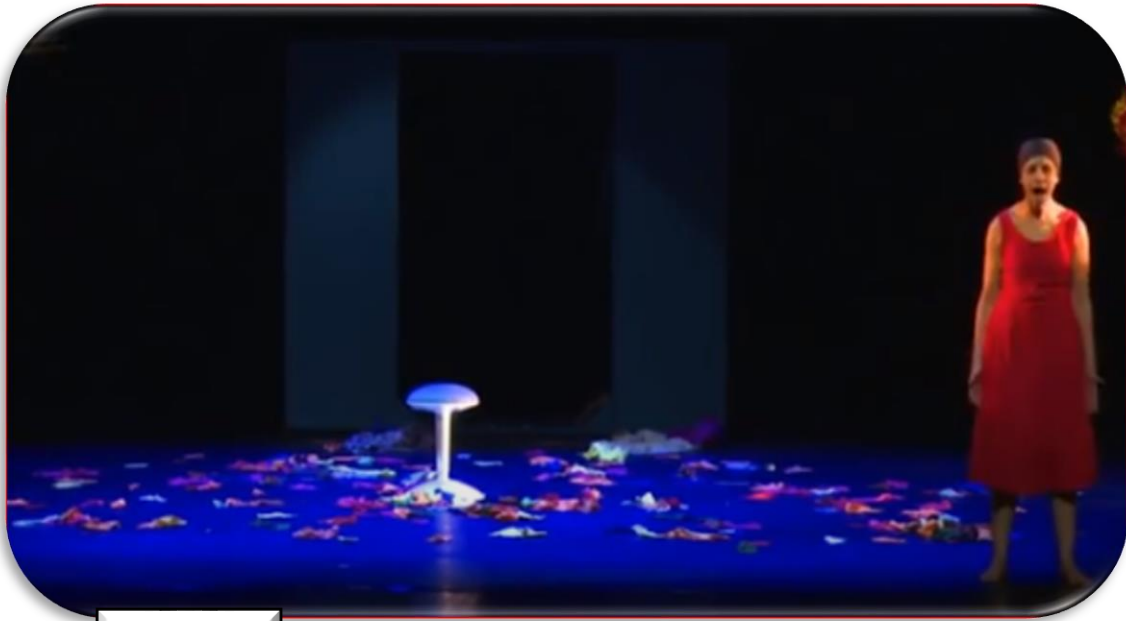
1.10- الففكور:

ففسهم الففكور المسرحف فف ففسفد الهف العام لمحتوى العرف؁ مهمفه الأساسية إفجاد البفئة المناسبة للموضوع المسرحف الذي وضعه المؤلف؁ وبالاسفاعة برؤفة المخرج فففسد الخطوط الأولى للبفئة الفف سففحرك بفاخلها الممفل. فحمل الففكور دلالات عففة منها ما فووف بالمكان من الناحفة الجغراففة والاجفماعفة والفارفخفة؁ ففث "فكون الففكور مع الإضاءة والفمفل وملابس الممفلن الجزء المنظور من المسرح"¹؁ كما فدلّ على العصر الذي فففش ففه شخصفاا المسرحفة؁ ومن مففزاا الففكور أن فكون مناسباً لحوّ المسرحفة ومعبراً عن أفكارها ومعانفها؁ وأن فكون جذاًبا ذا ألوان مبهرة مع عدم المبالغة فف الإبهار لكفلا ففشغل المشاهفون به عن مفابعة أفااا المسرحفة². إنّ أول صورة سفشاهفها المفلف فف خشبة فكاا فكون خالفة؁ إلا من خزانة الملابس؁ ففث اسقاط ضوئف فائرف فف فضاء معفم؁ فهذه الخزانة وضعت فف عمق الخشبة كففكور فابف مففأة

¹ - ففظر: ففلبف فان ففجام؁ الففكنفك المسرحف؁ فف: فوسف البفرف؁ مكنفة الإسكفرفة؁ ص 74.

² - ففظر: هفثم فاضل عبء الأمفر؁ عروف المسرح المرفسف بفن الففظفر والففبفق المسرحف؁ مجلة جامعة بابل؁ العفء: 03؁ المجلء 23؁ السنة 2015؁ ص 132.

لأأففق أننظفم مسأف للعرض فوظفأها المأرأة كمفردة مكانفة لدأول الممألة وأرأها، لأأسفد فكرة الصراع أول الموأ والأفة، فالمكان الأف أأرف ففه الأأأا وهو واقع افأراضف فألق بأشكل أمالف على الأشأة فف أفاعل ودفناملكفة مع الرؤفة الشاملة للعرض، أأول إلى أشأصفة فاعلة ومؤأرة فف أأصفد الفعل الأرامف، فاضاف لها أوظفف الأشأصفة وأأسها لأمع أأراضها أفن كانت أأدف رغبأها فف الرأفل، بما فأملة الرأفل من معانف وذلالات عميقة الموأ/الأفة/الأفل، فكانأ هذه الأزانة الأف أوأأ فضاء الرأف علامة مكأفة، وأزانة ملبس مغلقة، أقع فف الوأس الأعلى من الأشأة، أف فف العمق، هف المرأر لأبناء الرؤفة الإأرافة بأفأ انألق منها الفعل المسرأف، وأمام ألك الأزانة الأفكورة كرسف وأد بءون مسأد، موضوع بأط أفقف مائل فف منأقة قرفة من الوأس الأوسط. الصورة رقم 43 .



الصورة رقم: 43

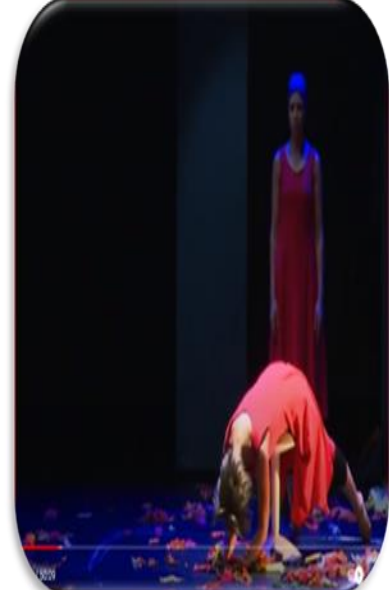
اسأعمل كرسف ءوار من أأل أأسفد بعض الوأصفاأ والأف أعأفنا ما فسمى بالمأسوأاف والأكل، والأف أساهم فف أأسفد بعض الأشكفلال الأركفة، فأأأ مءلولة من ألال اسأعماله، كالأنفافها به، أو اسأعمال الكرسف فف الأأفر كأنه سرفر أأام علىه "فأطمة"، كلّ هذا فءل ضمن الرؤفة الإأرافة، كما كانت نهاية العرض صورة لأأد اسأعمالاأ الكرسف بمأأبة المشأب الأف أركأ علىه الممألة أسرة الأرف. الصور رقم 47 و48 و... و52 .



الصورة رقم: 49



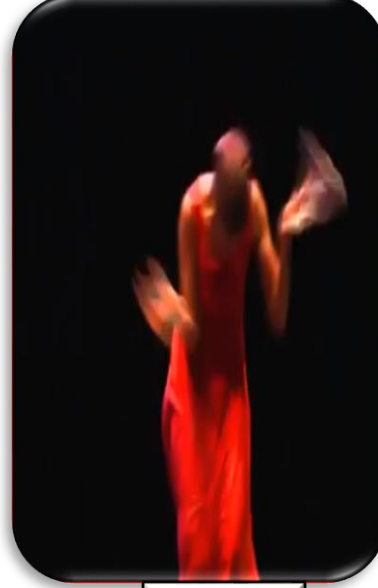
الصورة رقم: 48



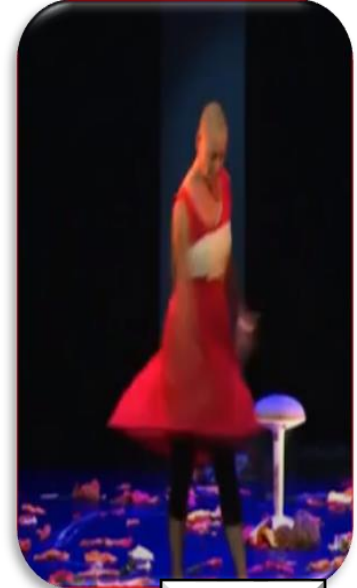
الصورة رقم: 47



الصورة رقم: 52



الصورة رقم: 51



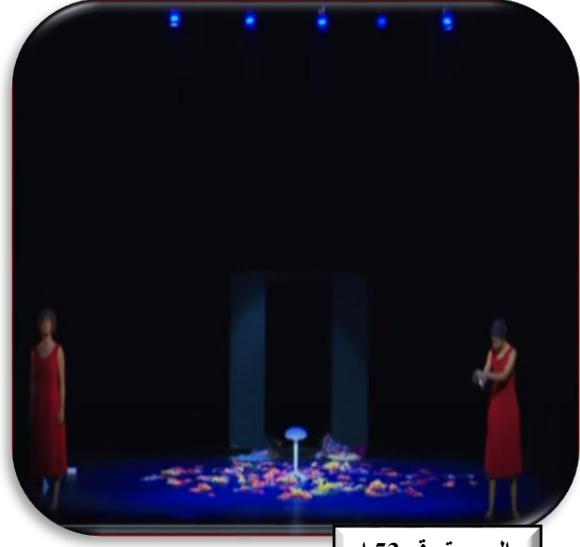
الصورة رقم: 50

صُور توضح استعمالات عديدة للكرسي منها إيقاعات الجسد الراقص على جراحاتهن "مسرحية خريف".

للخزانة باب مفتوح على الدوام، ماعدا في المشهد الأخير، ويعبر ذلك عن الأمل المفقود في ساعات اشتداد الألم، باب يخفي خلفه قطع ملابس ممزقة، في إشارة إلى ذات الشخصية المريضة المنشطرة، وتعبيرا عن حجم المعاناة، وفي انتظار بزوغ أمل، جاء الديكور بسيطاً حتى يمنح حيّزا كافيا للرقصات التعبيرية، وإيقاعات الجسد الراقص على جراحاته: الصورتان: 53 و53.ب.



الصورة رقم: 53.ب



الصورة رقم: 53.أ

ظهر الديكور في صورة منحت فيه المكان الأحياء اللازم من خلال الفراغ والعزلة والصمت والوحدة الموعلة فيه، فها هو الجسد الأنثوي يتلون في عذابات لا حد لها، الجسد الذي ليس له إلا خزانة الملابس يلجأ إليها بين الفينة والأخرى، ليتذكر ماضيه وتاريخه، الخزانة بهذا المعنى هي تلك الشرفة التي يطلّ من خلالها الجسد على نفسه، أصبح كل هذا لا معنى له، لا معنى للماضي أو الحاضر أو المستقبل، فلا يوجد في الدولاب غير ملابس ممزقة، لعلها الذات المتشظية على نفسها، أو ربما ذكريات الماضي الجميلة التي اختفت فجأة لتتحول إلى قطع من فساتين ممزقة.

فالديكور باعتباره علامة مسرحية، منفتح على قراءات عدة، لأنه علامة أيقونية تتجاوز الدلالة المباشرة، غير أنه جزء من العمل المسرحي ككل، ولا تتشكل ملامحه إلا بتفاعله مع باقي العلامات الأخرى فوق الركح، العلامات التي أثنت بها أسماء هوري خشبة المسرح لسرد قصة مريضة بالسرطان.

تجسّد الديكور على خشبة في وجود معقد يتوسط مركزها كما أسلفنا، تنتثر حوله قطع قماش ملونة، هناك تدور "فاطمة" وحيدة حول نفسها بطريقة إيحائية على الركح، وهي تحاول التخلص من فكرة أنّ أنوثتها إلى زوال، الأمر الذي جلب عليها هجران الزوج والصاحب كما تناولناه في الرؤية الإخراجية، إنّه مشهد يمثل الدوامّة التي تعيش في ذاتها وعزلتها، كأننا أمام اللاوعي الذي تعيشه

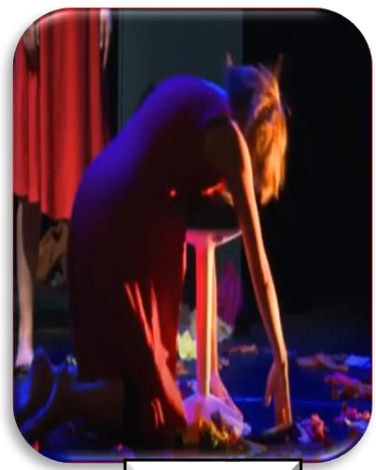
الشخصية وما الذي تفكر به علناً، ثم تعود مرة أخرى إلى غرفتها والحقيقة التي لا بد أن تواجهها، وما شروعها مجدداً في قصّ القماش إلى قطع جديدة، إلا دليلاً على أنّ حالات الاضطراب النفسي التي يتغشاها متواصلة، الدوران في دوامة نفسية وفكرية في عالم الزوجة الصور رقم 54 و55 و56.



الصورة رقم: 56



الصورة رقم: 55



الصورة رقم 54

الشروع مجدداً في قصّ القماش إلى قطع جديدة يؤكد مستوى عالٍ من الاضطراب

عبر الديكور المستعمل عن عدة دلالات وإيحاءات رمزية تصب مباشرة في لب الفكرة، والرؤية التي تحملها المسرحية، تناسبت فيه قطعنا الديكور (الخزانة والكرسي) مع عدد الممثلات وسمح بمساحة كافية من اللعب مما خلق توازن منطقي فوق الركح تتواصل باقي مفردات العرض السينوغرافية في إبراز العمق الذي تحتويه المسرحية، فكانت كل من الأزياء والأكسسوارات متناسبة مع الجو العام، جعل المتلقي يكمل تصوره لتلك السينوغرافيا المستعملة ليصبح مشاركا وليس مجرد متلقي من خلال إكمال المدلولات الموجودة فوق الركح.

2.10- الإضاءة ودورها الدرامي في مسرحية " خريف":

تعدّ الإضاءة أحد أهم أركان العرض المسرحي كونها تساهم في تعزيز لغة العرض وإنتاج لغة بصرية متميزة، كما أنّها تساهم في الكشف والافصاح عن كلّ مشهد درامي وما يعبر عنه من حزن أو فرح، فهي " تثير حاسة البصر، ولها قدرة على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكسها ما في

داخلها إلى الخارج¹، والإنارة* في هذا السّياق تقود المتلقي إلى مساحات تتعزّز من خلالها معاني كثيرة، فهي تكشف وتضيء وتوضح، لينجلي كلّ ذلك في صمت، ويتم تأثير ذلك على المتلقي. تضطلع الإضاءة بوظيفتين: "وظيفة عملية استعماله وأخرى جمالية، فالوظيفة الأولى تخصّ إضاءة مكان العرض والممثلين، وكلّ ما يقع داخل المكان، أو الفضاء المسرحي، أما الوظيفة الثانية فتعبّر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف، أو رغبة أو قلق، أو تحوّل"²، وحتى تحقّق "الإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح فنحن مطالبون بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة إلى خشبة المسرح، وبين المنطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته بحيث نعطي لكلّ من هذه الأشياء قدراً من الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي، حتى يظهر للمتفرجين وكأنّه أقرب إلى مظهره الطبيعي"³.

تركّزت الإضاءة في عرض مسرحية "خريف" على قسم محدّد من الخشبة، فكان لها دور في أن تجعل مناطق المكان على مستويات متباينة في الوضوح والعمّة، نتج عن هذا خلق ابعاد مكانية متباينة والاحساس بالحركة من خلال التأكيد والتركيز على المفردات المكانية التي تجسّدت في كتل الديكور الثابتة الخزانة والكرسي، بالإضافة الى الكتل المتحركة التي تمثلت في أداء الممثلتين ولوحات الرقص، أضفت الإضاءة الملونة بالأزرق على أرضية الخشبة الجوّ النفسي الكئيب والمحزن من خلال تقنية الاسقاط الصّوتي فكان العرض تشخيص لمرض السرطان على الرّكح. الصورة 57

¹ - جلال حميد محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة: د نهاد صليحة 2007، ص 27.

* وجد فرق بين كل من الإنارة والإضاءة حيث أنّ الإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً، في حين أنّ الإضاءة المسرحية هي صيغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها، وهي تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثل والمتفرج وذلك يُحدّد من خلال عدة وظائف أهمها الرؤية وهي أبسط وظيفة للإضاءة لكنها من الناحية التاريخية أتت في المقدمة. ينظر: رضا، إبراهيم محمود، مقال صحفي، المجلة العربية، ع574، مصر، 2017/12/18.

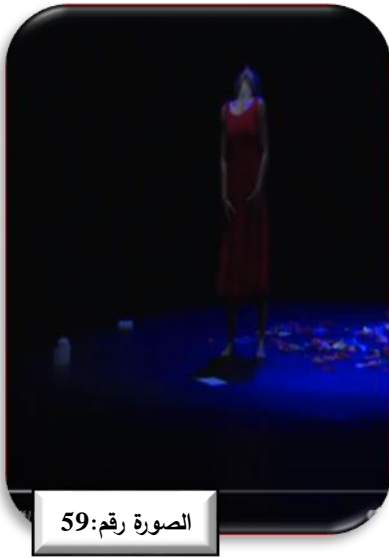
² - جاك، فونتاني، سيمياء المرئي، تر/ علي اسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003، ص 10.

³ - عثمان، عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، مع عرض لأهم أساليب التمثيل العالمية، م س، ص 191.

استطاعت الإضاءة في مسرحية "خريف" بطريقة رمزية، أن تمنحنا أجواء الحدث المسرحي، للدلالة على العتمة التي حدثت من أفق المريض، فكانت تقنية تسليطها عرضي (Latérale) تعمل من خلال الوجّهات لإبراز ملامح الممثلين من الجهتين دون إنارة موجهة من الأمام المنبعثة منها دلالات تعمق الأجواء العامة للمسرحية، معمّقة المنظور العام للفضاء ولخلق أعماق تنبعث منها آهات وأنين، كي تُفعل الأجواء النفسية لدى الشخصية المسرحية أو لدى المتلقي.

تتنظم الإضاءة منذ المشهد الأول، حيث تمشي الممثلة وحيدة بطريقة إيحائية على الركح، تحت اسقاط ضوئي دائري في فضاء معتم، يوحي بأنّها بصدد العبور من أجل الوصول إلى مكان ما وهنا يقع بصرها على ورقة كانت تحملها منذ البداية، تسير وسط العتمة دون هدف، تلك الورقة نحسبها وثيقة كشف تحاليل، على بياضها ملاحظات تؤكد اصابتها بالمرض الخبيث، الصورة رقم 58، ستحاول تجنب قراءة ما فيها بطريقة ساخرة، ثم تتعمد اسقاطها مقنعة نفسها بعجزها عن قراءتها، فهي بعيدة عنها، إنّها على الأرض.....، ثم يتغير لون الإضاءة إلى إضاءة زرقاء وهذه الإضاءة استعملت في كامل الرقصات الكوريغرافية وهذا النوع من الإضاءة هو لون بارد يوحي بالمآسي كما أنّه يرمز لليل ويستعمل للدلالة على الغموض وأنّ شيئاً غريباً سيحدث، يعبر هذا اللون كذلك عن الحالات النفسية التي تعيش فيها الشخصية "فاطمة" الصورة رقم 59.

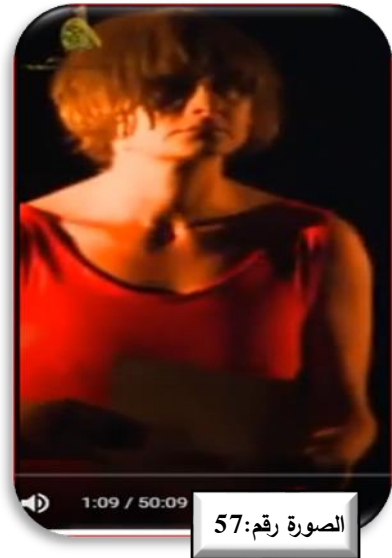
قامت الإضاءة المسرحية حاملة لدلالات عديدة، على دور هام في بناء الحدث الدرامي، وذلك بالاعتماد على الإظلام المحيط بالخشبة إضافة الى التبيير على الشخصيات، والإضاءة البيضاء، وهو ما يكشف عن تناقضات موهلة في التضاد، السقم والصحة، علاوة على الإضاءة الزرقاء، لون المحيط المحتوم، السفر عبر المجهول، تتواسج هذه الإضاءة مع حركة الممثلتين المضطربتين، تحركهما يمينا وشمالاً في تعبيرات خلقت الإضاءة أبعادها الجمالية والفنية.



الصورة رقم: 59



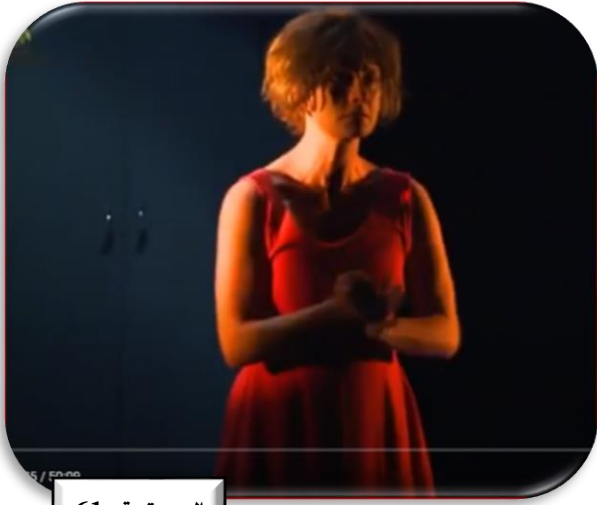
الصورة رقم: 58



الصورة رقم: 57

يعاد استعمال الإضاءة الزرقاء من جديد وهذا للدلالة على الحالة النفسية التي تعيش فيها الشخصية والتأكيد عليها مرة أخرى برقصة كوريغرافية، الصورة رقم 60 و61، ثم استعانت بالضوء والظلام للتفريق والإحالة إلى الانتقال من المشهد الأول إلى المشهد الثاني، وطبعا الإضاءة المستخدمة هنا من أجل إضفاء عنصر الإيهام وهذا ما يحيلنا إلى تبني منهج الواقعية النفسية والذي يعتمد فيه على ترجمة روح النص وجعل المتلقي يندمج مع الأحداث و يعيش تلك الأجواء التي تعيش فيها الشخصية، رغم حرص المخرجة على أن تضل مشاركة الجمهور وجدانية، فيضع كل متلقي نفسه مكان تلك الشخصية .

لم تعمل المخرجة على إبهارنا بإنارة ملونة كي لا يحصل ذلك النشاز الذي يعمل على إضفاءه أجواءً تتمايل ما بين العتمة والنور لتبرير المواقف السيكولوجية التي تعيشها شخصية "فاطمة" من واقعية سحرية مفتوحة على شفافية الذاكرة والحلم، إنها بذلك تفصح عن كل التحولات التي تعيشها من خلال هذه التقنية مركزا على تبرير ذلك بالتمثيل خصوصا.



الصورة رقم: 61



الصورة رقم: 60

بالنظر الى محدودة هذا المكان، إلا أنّ المخرجة استطاعت رسم أحداث رؤيتها الإخراجية بهذا التصميم الجيّد للإضاءة وما يرافقها من موسيقى التي مكنتها من إثارة المتلقي للتواصل مع العرض من أجل رسم أفق توقع هذه الأحداث، وقد حمل لنا هذا المكان أحداثاً فلسفية وفكرية غاية في الجمال، كما أسهمت الإنارة الزرقاء الدائرية مع الأداء الحركي في التعبير عن حالة الشخصية والتي بلغ صدى تأثيرها في المتلقي من خلال تفاعله في صياغة المرئي والمحسوس والمسموع، وقد كشفت هذه الإضاءة عن دواخل الشخصية وحسّها الفكري، وكانت بمثابة صورة فنية مرسومة تعبّر عن نفسها، فالضوء يمثل الحرية المطلقة للتعبير عن المكنونات الداخلية للظواهر كما الحال بالنسبة للموسيقى، فالضوء المنضبط والموجه هو التنظيم المتمّم للمقطوعة الموسيقية، لتشكيله وسيولته وتركيزه المتقلب، فيمدّنا بالفرصة نفسها لإثارة القيم العاطفية في التمثيل، اعتمدت المخرجة على حركة الشخصية في البداية لتختتم بحركات الممثلات المساندة والداعمة، للتأكيد على الحالة الشعورية.

لقد أسهمت التنظيرات التطبيقية للمخرج "أدولف أوبا" في توسيع مجال تأثير الإضاءة على العرض المسرحي، وبهذا شكّلت علامات بارزة في وظيفتها التقنية حيث يرى هذا المخرج بأنّ الإنارة "لا تنحصر في تسليط الضوء على الممثل والديكور، بل تضيف مجموعة من الوظائف الأخرى،

التي تسهم في التأثير على مشاعر المتلقين أثناء العرض"¹، و هذا ما يتجلى في مشهد آخر، حيث تنزع المرأة الجالسة على الكرسي شعرها المستعار ثم تقف لتجلسها النسخة الناطقة، ثم تقف مرة ثانية وتجلسها بديلتها ثانية، وتتعد جالبة معها لفة الضماد وتبدأ بتضميد صدر المرأة الجالسة، تتعرض الممثلتان لإضاءة تأكيدية خاصة² وهذا للتأكيد على الشخصية، باستعمال بقعة ضوئية و اضاءة مقابلة وظيفتها تعميق الأجواء العامة واطعاء وجه الممثلة لتظهر ملامحها، الصورة رقم: 62



الصورة رقم: 62

تترافق هذه الانارة مع الحوار التالي:

¹ - ينظر: سهيلة، عزوز، السينوغرافيا - تقنيات تكامل العرض المسرحي، مطبعة دار الشريفة، ط1، 2005، ص105.

² - الإضاءة الخاصة: والتي يستعملها المخرج للتركيز على جزء من الديكور أو ملامح إحدى الشخصيات والتي تخلق حالة درامية معينة توحى بشعور معين ويسمي وليامز "هذا النوع من الاضاءة بالاضاءة السائدة أو المسيطرة بل يشبهه بالهيكل العظمي للتخطيط والاضاءة الإضافية كاللحم الذي يكسو هذا العظم"، ويتبين لنا من هنا أهمية هاته الاضاءة والتي تساهم في خلق خاصية الايهام.

- " لقد حمل ثدياي حكماً بالإعدام على حياتي وعلى كل ما هو "أنا" ، كانا جزءاً مني ، كانا رمزاً لأنوثتي ، لا ادري كيف قررا أن أكون بدون انوثة، لا ادري كيف قررا أن يحسما بأمر حياتي بكل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة، المهمة والتافهة."

مررت فاطمة الضمادة الى نسختها وسمحت لها أن تكمل تضميد نفسها بينما تقدمت هي الى الأمام:

- " لقد سمحا بتسرب ورم صغير اليهما، قيل لي أنها خلايا خبيثة، وما علاقتي أنا بالخبت؟ طالت مرحلة الانتظار...."

- " الى أن قرر الطبيب المختص المرور الى تشخيص أدق حتى هذه اللحظة لم أتصور أبداً أن تصل الأمور الى حد مرض اسمه السرطان "

ويتواصل العمل بنفس التقنية إلا أن العمل سيكون باستعمال اضاءة محددة باطار لتحديد بعض الأماكن، وخصوصاً إذا توافق وقوف المرأة الأخرى وهي في حالة صدمة يكشفها الإطار المضيء، كما أن تلك الاضاءة لم تستثن ورقة الكشف الطبي، فتبدآن بالرقص...، في النهاية تستندن على بعضهما بعناق جانبي.

- "انهار العالم من حولي دارت بيا الدنيا، السرطان؟ مرض كنت غير نسمع عليه مكانش يعنيني كان بعيد عليا، بصح علاش أنا؟ علاش أنا؟ علاش يا سيدي ربي أنا!! "

تنحني المرأتان على الأرض، ثم تقفان ببطء...متمثلتان، مستندتان على بعضهما مرة أخرى
الصورة رقم: 63 .

- " كنت نظن لي كي يجمعني بيك اقوى من قع سرطانات العالم كلو، لكن تلك النظرة في عينيك وأنت تطالع تلك الورقة جعلتني أحس بأقصى درجات الوحدة والالم، أحسست بأنني أعبر بمفردتي الى عالم آخر، تخلت عني في أقسى لحظة يمكن أن تعيشها امرأة مثلي."



فففر العمل باسعمال اضاءة مفرفة بإطار؁ وهنا ففم الفررفز على الفصف العلوف للشخصفة بنسختفها؁ فف العفد من المشاهف الفف اسفحضرف ففها المخرجة شخصفة الرجل كارفائفها لسفرته السواء بنفاب الممفلفن؁ ثم نزعها ورمفها على الأرض وفعسها بأقءامها وهما فضحكن بطرفقة هسفرفة؁ ثم فننفلها إءاهما وترففها فاففة؁ وفنصارعان على ارءاءها مراف عءفة والمشافاف بفنهما لا فننفل؁ فف فعبفر عن صراع المررفة الءافل؁ والأمر نفسه فففر مع الفسفة الفاففة من الشسلفة؁ الفف تررفف ربطة العنق؁ وفعال بطرفقة فهكمفة فقلفد الرجل؁ إلا أن اءف نسفف فافمة فرفض هءه المفاكاة؁ وفعل من هءه الربطة فبالاً كالذف فخصص للإعءام؁ فف اشارة منها على ءنو أجلها جراء الضغوط النفسفة للشسلفة؁ فمرة فرفض ومرة فحن؁ و الصور من رقم 64 إلى 69 .





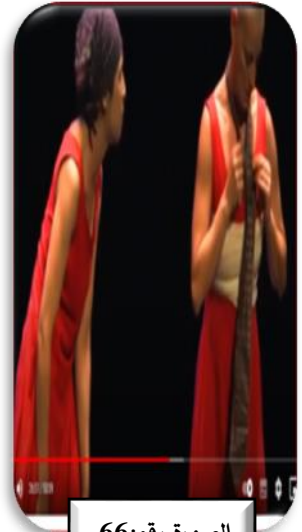
الصورة رقم: 69



الصورة رقم: 68



الصورة رقم: 67



الصورة رقم: 66

صور تدعم حالة الصّراع النّفسي الداخلي للشّخصفة

وفي مشهد أفر، نكون أمام انقلاب فمسّ فاة فاطمة، الّفة فتركها الرّوج لمرآة أنّها مرفةة اسآوّصل آففاها وسقط شعر رأسها وحاجبفها، لآخرج علنا نسوة مصابات بمرض السرطان و كأنهن خرجن من الأآداث، فدخلن إلى الركح بشكل جماعف فشمّل المرفةة، عبر حرآات جماعفة و فمآاءات آحمل آطاب النّكآف والمساندة، لآوجه المرفةة آطابها الى الجمهور ففابة عن النّسوة آآبرهم عن معاناة المصابة بالسرطان،... فآآم المشهد فبأارة زرقاء وحمراء، آم آسنقر بقعة ضوئفة على اآءاهن، مصدرها فمفن الآشبة، و كأنّ وجه الواآة ففهن ففوب عن الكلّ، فقفن وکلهن على رفم و ففاق و آآد فآآللها كمّ من الآهففءات، آظهر البقعة الضوئفة الشّآصفة غارقة فف صراعها النّفسف، ونذكر هنا أنّه من أجل الآآصفل الءالف على الآزن والفس، كان من الأحسن استعمال إضاءة ذات لون بنفسجف مائل للآمرة والّذف فعبر أكثر عن مواجه هذه الشّآصفة وقلقها وآوفها، وقد كان مشهد مآورة الممآلة للجمهور آفسفد لآقنفة برفآآفة فآواها الغاء الجءار الرّابع،

الصور رقم: 70 و71 و72 .

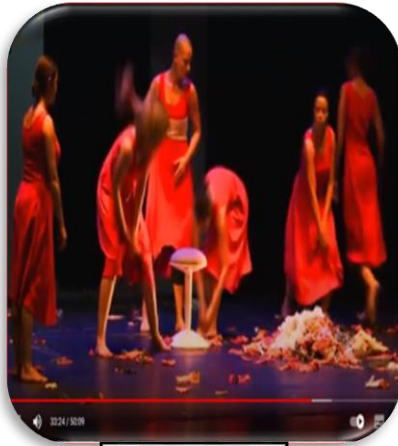
آقول "فاطمة": "بحالف آال بزاف ءفال الناس صابو بنفس المرض، هآؤو الناس كانوا قوففن عمرف فف آفآف شفت اقوى منهم كانوا فآاربوا على زوج آهات، كفآاربوا المرض وكفآاربوا السآافة ءفال عباد الله، أنا سمعت القصف ءفالهم كاملفن، آو سعاد، آطفبآو آلاتو كف أصاب بالسرطان

كانت تظنو مرض عادي، حنان كانت كتمسخر على المرض وعلى راجلها بحيث هجر بيت النَّعاس .. كانت كيتبقى راسها عريان في الدار، قرعة، بلا بيريك بلعاني باش تشوف هذيك الشوفة الخلعة في عينيه"...

- "الهام ما عمرها رجعت امرأة عادية كيما كانت من قبل كانت تقول: حيدو عليا البزولة و حيدو عليا الوالدة واذا بغاو يقطعولي راسي معنديش مشكل، في المجتمع بحال ديالنا المعادلة كانت تم بهذا الشكل: لي مريض يتلاح في الرف وانا كا نقول لي حظ هذي المعادلة.. ظالم.. ظالم حتى لأقصى حد".



الصورة رقم: 72



الصورة رقم: 71



الصورة رقم: 70

تسهم علاقة الضوء باللون في تشكيل المكان في العرض المسرحي، فبالنسبة للضوء، نجده يضيفي ملامح إضافية للمكان عبر اللون والظل والشدة والاتجاه والحركة، ومثلما تتنوع الكتل المكانية تتنوع الحزم الضوئية، وهذا ما نجده في الأثر الذي تتركه الإضاءة الملونة بالأزرق في عرض مسرحية "خريف" على قسم محدد من الخشبة الجوّ النَّفسي الكئيب والمحزن من خلال تقنية الاسقاط الضوئي. الصورة رقم: 73 و74 .



الصورة رقم: 74



الصورة رقم: 73

من ضمن العناصر التي تزيد من مدارك المتفرج في اكتشافه للمكان نجد اللون، الذي يتحدّد دوره في تحويل الشكل فهو "يقوم بتحويل الشكل ويعمل كمحفّز يستطيع من خلاله أن يوحي بتغيير في البعد الشكلي، أو يعكس اتجاه الخطّ أو يغير المسافات بين الأشكال، فيولد الحركة البصرية"¹، فكان توظيف اللون الأحمر في العرض رمزاً للحياة، بينما يرمز الأسود للموت والظلام، كما شكّل السّواد مع اللون الأحمر تضادا واضحا وحادا، و يشير اللون الأحمر كلون إلى عدة قيم متنوعة ومتناقضة كالحبّ والغضب، المأساة، الحياة والدّم، الجنس والكفاح، السّطة، العزيمة،... فالزّوج لم يكن له وجود واقعي كشخصية حقيقية على الخشبة إلا من خلال معطفه الأسود الذي يشبه سواد قلبه وانعدام إنسانيته. الصور رقم: 66 و67 و68

لقد استطاعت الإضاءة في مسرحية "خريف" تعميق إحساس الألم والوجع، مثلها مثل الموسيقى التي تخاطب مشاعر عميقة في النفس، وهذا لربما سبب اعتماد الألوان الباردة في الإضاءة، ألوان تتناسب والتعبير الجسدي، ظلام وظلال وإضاءة بيضاء خافتة، لغة بصرية تخلق عوالم مسرحية تؤسّس لحساسية جمالية جديدة، وهكذا كانت الإضاءة جزءا من رسم معالم تجربة جديدة في العرض المسرحي المغربي.

¹ - أمينة، بوطولة، جمالية المكان في التجربة الإخراجية المغربية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2021/2022.

إنّ اعتماد الإضاءة الأفقية الجانبية والعمودية نحتت أجساد الممثلات، وهو ما يذكرنا بإسهامات أبيا وكوردن كريغ، إضاءة تكشف عذابات الجسد وجراحاته، وظلال تخفي هزائمه وانكساراته، كما أنها إضاءة خافتة عمّقت الإحساس بالحسرة والحزن لدى المتلقي، لتكون بذلك جزءا رئيسيا في خلق المعنى العام للمسرحية. الصورة رقم 75 و76.



الصورة رقم: 76



الصورة رقم: 75

3.10 الملابس والإكسسوارات في مسرحية خريف:

تمثل الملابس والإكسسوارات زينة الممثل داخل العرض المسرحي والتي من خلالها يخاطب المتفرج عبر عمليات متعددة تعني الإدراك بالحواس (حاسة البصر والسمع) والفكر التي تعتبر من العوامل المهمة في عملية بثّ الخطاب الفني في عملية الإرسال والتلقي.

يبدو أنّ مسرحية "خريف" نالها ما نال السينوغرافيا والديكور من اقتصاد وفقر، فاقترت الأزياء على تصميم واحد فقط، طاف بالعرض طولاً وعرضاً، وهذا أمر متعلق بطبيعة الموضوع من جهة وواقعية العرض من جهة أخرى، كما أنّ تلك الملابس خلقت تعاملًا أدائيًا خاصًا يدخل في عملية التواصل عبر حامل الخطاب "الممثل" لأنه الوسيط والمسؤول عن توصيل رسالة العرض أي بين العرض والمتفرج، ثمّ بعد ذلك تتجمع لدى المتفرج عملية مهمة في تشكيل المعنى العام للعرض.

كان لباس كل من الشخصية الرئيسية وشخصية الجسد وباقي الشخصيات المنبثقة عن الشخصية الرئيسية فساتيناً حمراء، قصيرة أي تصل للركبتين وأسفلها فوجد سروال قصفر حتف لا ففكشف أجسادهن أثناء تأدفة الرقصات الكورفغرافية، وكذلك أثناء تأدفة الحركات ففضاف لها وضعفات الجلوس والوقوف، لذا ففناسب الزف مع الحالة النفسفة والحزن الذي ففعش ففه ففك الشخصففات، كما ففحفل الزف إلى نفس الانفماء ونفس الحالة الاجفماعفة وخصوصاً المشاركة فف الإحساس بمرارة قسوة ففلفف الزوج عن رففة دربه لحظة اصابفها بمرض السرطان، ففعبف عنه باللون الأسود الذي ففرمز الى الحزن والغموض والحزن والوقار¹، لذا كان لون الخلفية بالأسود، ففدل دلالة واضحة على الوضع الففأزم، لا سفما أنه ففظهر ملامح الجسد الأنفوف موضوع العرض المسرحف، بلون أحمر واللون الأحمر ففعبف عن "الإفارة، الفشاط، والغضب وهو ففحمل ففائفة الحقد والحب وله خواص كذلك عدوانفة"²، كما ففدل على الصراع والمواجهة وقد عكس الحالات الفف فمر بها الشخصية، وعموماً لم ففحدث ملابس الممفلات لنا فارقاً خلال مفاهد العرض إذ نجدها ففدخل فف كل مشهد بنفس الففستان لونا وففصمفماف فف دلالة على ففبات الزمن وسكونه.

فم افففار زف واحد ولون واحد للشخصففات، أي لباس واحد³ وقد اسفعمل برفخت هفه الففقففة فف الأزفاء للفعبفر عن الشخصففات الفف فففمف للمفجمع الواحد وفففضح دلالفها ووظففها الاجفماعفة من خلال الأكسسوارات المسفعملة والحوارات الصورة رقم77.

¹ - عثمان، عبء المعطف عثمان، عناصر الرؤفة عند المخرج المسرحف، المجلد 1، دار غرب للطفاعة والنشر والفوزفع، الفاهرة، 2010، ص 178.

² - ففدر، فواد كاظم العمفف، الأزفاء المسرحفة " الدلالة والمضمون فف العرض المسرحف"، دار الرضوان للنشر والفوزفع، ط 1، 2013، ص 75.

³ - ففنظر: عزوز بن عمر الافخراج وففقففات العرض رسالة ماجسفر افشراف د. فافن الجراح قسم الفنون الفرامفة 2001، ص 96.



الصورة رقم: 77

يحمل هذا الرئي في مسرحية "خريف" - رغم خلوه من كل الملحقات ونعني هنا الحذاء - أبعاداً زمنية مشتركة وتتنظم في اطار دلالي تكاملي، من حيث التضامن من جهة والزهد وعدم الرغبة في التّجمل والاكْتساء، و الاكْتراث عموماً، فلم يكتمل لدينا تميّز الواحدة فيهن، وبالتالي لم يكن لأبعادها أثناء المشاهد المختلفة ما يحدّها.

يعبّر الرئي في كلّ مشهد عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية، كما وظفت الأزياء في لونها الموحد (الأحمر) و دلالاتها كي لا تتضارب مع الديكور وجميع العناصر الأخرى المكونة للسينوغرافيا، في إضفاء المعنى العام لوصول الفكرة -الرؤية الإخراجية - " لن يترك مكوّناً من المكونات التي تحقّق تشكيل الفضاء وتنسيقه إلا استخدمتها، إذن هي العملية الأهم في عمل المخرج على إعداد العرض المسرحي من أجل الوصول إلى التّكامل الفنّي في العرض المسرحي"¹، كما يكشف الرئي المسرحي عن المكانة الاجتماعية للشخصية وانتماءاتها الإيديولوجية، فهي امرأة متحرّرة

¹ - بامبلا، هاورد: ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، القاهرة، وزارة الثقافة، سنة 2004، ص 126.

من برائن العادات والتقاليد، فستان ذو مرجعية واقعية، غير أن اختياره في علاقته بجسد الممثلات، جاء ليكشف عن بعض تضاريسه، التي ستعاني بدورها من مرض السرطان.

وظفت المخرجة القليل من الإكسسوارات في العرض، استخدمت في مستواها الأول ولم تأخذ رمزية مغايرة من حيث الشكل ولا من حيث مادة الصنع، فقد وقفت في اختيارها لدرجة أن جلها تجانس وموضوع المسرحية من ناحية ومضمون المشاهد من ناحية أخرى، فقد كانت في جلها واقعية لبث احتياجات المشاهد، فمثلاً نجد هناك سترة الزوج وربطة العنق وجملة الملابس المعلقة والموجودة داخل الخزانة والفستان الذي عملت على طيه تم قامت برمييه وأخيراً قطع القماش الملونة المتناثرة.

استعانت المخرجة بكل مفردة من المفردات الفنية لتوظيفها من قبل الممثلات، فكانت الممثلة تتمتع بالحرية في تطويعها لهذه المفردات، مما يترتب عليها بذل جهد مضاعف، وهو ما تؤكدته وضعيات وقفنا عليها في مختلف تفاصيل العرض، مثل نثر الممثلة لقطع القماش وجمعها مراراً، ما أرق الممثلتين معاً، فيتكشف للمتفرج تعبهما المضني، وما صورة التحام الممثلتين خلف المقعد إلا شاهداً على ذلك.

كان التنوع في استعمال الإكسسوارات وتوظيفها في محله، إذ أخذت معانيها ودلالاتها من خلال توظيفها سواء عن طريق استعمالها أو عن طريق الحوار، وساهم في اتمام الرؤية الإخراجية والافصاح عن الكثير من الامور رغم بساطتها.

4.10 - الماكياج:

"الماكياج" مفردة إخراجية يستعين بها المخرج ليظهر بها عمر الشخصية، ويوضح ملامحها كتجاعيد الوجه أو ابراز شامات أو عاهات، يستعملها المخرج للإفصاح عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية، وبهذا ستصل للمتلقي صورة عن هذه الشخصية التي تحمل فكرة معينة، ولكن مهما كان للمكياج من تأثير ودور إلا أن أداء الممثل هو الذي سيعبر عن هذه الشخصية ويفصح عنها بتعبيرات الوجه وإيماءاته.

فف مسرففة "خرفف" فمكن القول أن عنصر الماكفاج كان نادرًا مفرانة مع باقى العناصر، وهذا لا فنعكس سلبا على أهففة هذا العنصر إنا فعود الاستفناء عنه لطبففة أءاء العرض الفف رسمت بها الرؤفة الإخرافة والفف كان فهدف بها المخرفة إفصال المعنى والففرفف بهذه الففة، بإظهار أفعال ودواخل وأحاسفس الشفصفاف من خلال الفعبفرات الفركفة بواسطة أجسادهن، إن فحسنا لأثار القلل من الكحل على العفون الصور رقم:64، ونقصد هنا نسخة الجسد، بعد مءولة فوفد دقة الفصوفر، فبفن أنه لا علافة له بالففمل، فما فعانفه "فاطمة"، لا ففقاطع أبداً مع طرق و صفع الفبرج، إلا أنه لا فسمح للفرن بمفرافة ملامح الوجه، وففقد فاطمة لشعرها، فكون فصففف الشفر لا معنى له، و هف وفعفة من مءلفاف هذا المرض، باسفنفاء الممفالف الءاعمة لفاطمة، اللافف ظهرن عكس فاطمة بشعر لا ندرف أهو شعر اصطناعف، أم أن فالفافهن لم فبلغ مرفلة مرض فاطمة، الأمر الذى فجعل اصطفافهم على فلك الصفة منطقف ومفوق، الصورة رقم:78 و79 و80



الصورة رقم: 79



الصورة رقم: 78



الصورة رقم: 80

5.10- الكوربغراففا فف مسرحة "خرفف":

"الكوربغراففا" Choreography-Chorégraphie هف مصطلح خاص بفنّ تصمفم الرقصات وتطلق تسمفة كوربغراف Chorégraphe على مصمّم الرقصات وتعنف حرففا فنّ تدوفن حرقات الرقص وهف منحوثة من الكلفة البونائف Choreia معناها رقصات البوقة و Graphie تعنف التّدوفن وهذا المعنف بقف سائفًا حثف القرن 15، و مع تطور فنّ البالفه بدأت الكوربغراففا تتحوّل إلى فنّ قائم بذاته والمعنف الحدفث لها فنّ تصمفم الرقصات، فُهدف من اسثخدام الكوربغراففا فف العروض المسرحة، التّعبفر عن الابحاءات التي تحملها حوارات النصّ، وتضفف علفها دلالات تأكفدفة، وهف تعبفرات جسدفة تحمل عدة اشارات فتم تجسفدها عن طرفق رقصات معفنة، كما اعثبر الألماني برتولد برفخت B. Brecht فف نصّه "الأورغان الصفر" أنّ الرقص الكوربغرافف أحد العناصر التي تساهم فف توضفح الحكافة فف العرض المسرحة¹.

¹ - فبظر: مارف الباس، حنان قصاب، المعجم المسرحة، م س، ص 212.

لقد كان الرقص حاضرا منذ بداية عرض المسرحية إلى نهايته، فالكوريرغرافيا أخذت مكانها من الحدث الدرامي كموضوع أساسي وليس كحركات جسديه فقط بحيث قدّمت الممثلة بأدائها الذي يقوم على الحركة في التعبير، لا بوصفها واحدة من سمات الأداء التمثيلي فحسب، بل بوصفها سمة مكانية أيضا سواء من خلال مرونة جسدها والتناسق مع المكان والإضاءة والموسيقى، فالحركات كانت مدروسة والبعد الفني للكوريرغرافيا كان متجسداً في المعنى وحمولاته العاطفية التي تريد ابلاغها للمشاهد، من خلال لغة يعجز الكلام وحده عن ايصاله، لجأت المخرجة إلى أسلوب مزاجية الكلام بحركات من الرقص والإيماءات، بحيث كانت الاثنتان تؤديان نفس الشخصية من خلال حالة التشظي، فكانت بمثابة صدى لبعضهما البعض، إنه أداء يقدم بطرق مختلفة ومتنوعة.

استغل الكوريرغراف في مسرحية "خريف" طاقات الراقصات المبدعات (ليتيسيا قرو، فاطمة حمدوش، فاطمة الزهراء لقريصة وياسمين بلماحي) في إثراء المشهد البصري، حيث كنّ جزءا من المشهد الدرامي، يصورن مدى المعاناة التي يلاقيها مرضى السرطان في حياتهم المليئة بالتنازلات القصرية، بعد أن كنّ مليئات بالنشاط و الحيوية، فكلّ عضو من أجسامهن ينبض بالحياة والإثارة، وفي الآن نفسه يرفض أن يُستأصل ويرمى بعيداً، وبعيداً عن الحشو وملء اللحظات الإخراجية الفارغة على فضاء الخشبة بالكوريرغرافيا والتعبير الحركي، فإنّ مصمّم الرقصات الكوريرغرافية اعتمد في هذا العرض على الحركات التعبيرية الايقاعية والتي تناسبت مع تيمة العرض، الأمر الذي مكن من استعمال الاضاءة الزرقاء في كلّ اللوحات الكوريرغرافية وذلك للدلالة على ما تعانیه تلك النسوة واطهاراً للصراعات النفسية والخلجات الشعورية التي تفوق ذاتهن وتحملهن... فتبدأ الرقصة الكوريرغرافية المصاحبة لموسيقى حزينة فيها الكثير من الآهات، انظر صور الكوريرغرافيين رقم: 81 و82.

تبدأ الرقصة الكوريغرافية المصاحبة لموسيقى حزينة قوامها وصلة على آلة وترية، حملت الكثير من الشجن الذي يرافق تحسس المريضة بين شخصيتها الصوتية و الجسدية، لأعضاء الجسم التي أتى عليها المرض، ترشد إلى الكثير من الشروود والدّهشة، يقابل اللّمس المتبادل رفض متبادل أيضًا، في ريثم موسيقي سريع، تنفصلان عن بعضهما، تحوم شخصية الصوت حول الكرسي ثم ترتمي فوقه، و يستمر دورانها وهي مستلقية على الكرسي، تقوم بحركات دائرية لها من الدلالة ما يكشف صورة الصّراع والتوتر وهي بمثابة حركات تمهيدية لدوافع الشخصية الداخلية كأنها تعلن بداية لآلامها وخوفها، تعاسة وأحزان. الصور رقم 83 و84 .



الصورة رقم: 84



الصورة رقم: 83

يستمر مشهد سقوط الممثلة من على الكرسي، لتعيد الكرة مرات بإلقاء رأسها على الكرسي ويتكرر انزلاق رأسها، في تعبير عن استماتتها بالبقاء ولو باستطالتها مقارنة بارتفاع الكرسي.

فجرت لغة الجسد حوارات النص وزادت من ايضاح دلالاته وعبرت مباشرة عن البنية الداخلية للشخصيات والتي كانت نموذجاً وضحية من سنوات الظلم، فجاءت الكوريغرافيا في ايقاعات متناسقة نتجت عن حركات تعبيرية راعت احترامها الأزمنة والوقفات الإخراجية بين اللوحات والمشاهد وبين كل حركة وخطوة تقوم بها الممثلات. بدا الايقاع حزيناً في جميع اللوحات وهي الحالات التي كانت تعيش فيها هاته النسوة، فيظهرن نشيطات يحاولن اظهار التضامن مع "فاطمة" في مرضها بالرغم من اصابتهن أيضاً، تعدت مساندتهن الى التعويض عن الوحدة التي أجبرت عليها فاطمة (هجر

الزوج)، من خلال تشكيلات كوريغرافية فجرت بها لحظات الصمت باستعمال حركات ذات ايقاع، موضحة لنا كيف كنّ يعيشن.



الصورة رقم: 86



الصورة رقم: 85

مرة أخرى تعود الممثلات إلى الايقاع العام للمسرحية والذي بني عن طريق المشاهد الانتقالية، فكلّ مشهد حمل معه ايقاعه الخاص حتى وقفات الأداء التمثيلي والكوريغرافيا اندمجتا معا الصورتان 85 و 86، جلب ذلك للعرض فرصة عدم الوقوع في الروتين والملل ومنه تحقّق لنا ما يسمى "بالإيقاع المحسوس"¹، تجد حركات لم تكن الا ترجمة لأفعال الشخصيات ومواقفها، فالتعبيرات الايمائية وحركة وأداء الممثلات في كلّ موقف قدمت لنا صورة مصغرة عما يمكن أن تعانیه المرأة حين يلحقها ضيم زوجها.

6.10- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لازمت الموسيقى المسرح منذ نشأته، مسجلة حضورها الدائم في كلّ الأشكال المسرحية، فظهرت تارة عنصرا عضويا يعطي للعرض المسرحي إيقاعا خاصا به، وتارة مرافقة للحدث وتارة

¹ - الكسندر، دين، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 289.

عنصرا دراميا يؤدي دورا في تشكيل وتحديد المعنى لدى المتلقي"¹، فكان الفعل المسرحي مرتبطاً منذ البدء بالغناء والإيقاع، لتؤكد الموسيقى دورها في العمل المسرحي من أجل تجسيد جملة من المهام الفنية، أساسها تحديث إيقاع العرض وإبراز عناصره، فهي تعتبر من بين أهم المؤثرات السمعية والنفسية التي تؤثر في المتفرج و تعمل على توعيته، عبر اثاره حسّه و خياله.

في مسرحية "خريف" تمّ اختيار تلك المقطوعات الحزينة والتي تتناسب مع فكرة مأساة حقيقية لمعاناة مريضة السرطان واعتراف هذه المرأة التي لم تخف حاجتها وافتقادها واشتياقها إلى زوجها، وبهذا ستندمج كل من الممثلة والمتلقي في اعماق هذه الموسيقى جاعلة اياهما تعيشان الاحداث.

استهلت بداية العرض المسرحي بموسيقى الترقب، أنغامها تنبئ بالفجيعة، ايذاناً بالدخول الى عالم يموت ويدفن فيه الجمال في الجسد والروح، يمكننا أن نتخيّل خصوصية تعامل المخرجة مع نصّ كتبته شقيقتها الراحلة، عن المرض القاسي الذي قتلها، لكن النصّ يحمل قدراً من الخيال والحقيقة، عن التجربة الذاتية لشقيقتها، من خلال الموسيقى يتمّ تهيئة الممثل والمتلقي على حد سواء للدخول الى أجواء العرض أملاً في الحصول على شدّ الانتباه وجعل المتلقي يتقرب ما سيحدث على الخشبة من جهة، وخلق أجواء للممثل في انتظار حدوث شيء ما من جهة اخرى، وبالتالي فالعملية هنا هي مادية ونفسية في نفس الوقت فبدخول النسخة الثانية من الشخصية وسط المسرح، تراهما تقتربان من بعضهما تارة و تتراجعان تارة أخرى، ترافقهما ترانيم موسيقية تنخفض وترتفع مع اضاءة منقطعة وفق كلّ حركة، تتوقفان في مقدمة المسرح تُظهران وجهيهما وهما مفزوعتان تتبادلان النظرات بغرابة .

اعتمدت "أسماء هوري"، كثيرا على تقنية الموسيقى لبلورة أفكارها الإخراجية، وتبرير بعض المواقف المسرحية التي كان يصعب إيصالها للمتلقي، فكان اختيارها لمجموعة من المقطوعات تتقدم المعروفة الحاضرة في الكثير من المشاهد وما بينها، فكانت آلة العود حاضرة توضح وتسطرّ

¹ - ينظر: ماري الياس حنان قصاب، المعجم المسرحي، 1997.

اللحظات المهمة في إيقاع العرض، منذ بداية المشهد الأول الذي كان بمثابة المقدمة المنطقية للعرض.

استعان المؤلف الموسيقي في مشاهد العرض بموسيقى صادرة عن آلة العود، و حسبه في ذلك مغزى، يقول "أعزف على آلات متعددة مثل الجيتار، الدرامز، القانون، لكن لم أستخدم العود ... كنت أعتقد أنه غير مناسب بشكل ما لأنه يربط العمل بهذا الطابع العربي، لكن في عرض (خريف) كان هذا هو المقصود، فنحن نتكلم عن السرطان في بلدٍ عربي، وكيف يُنظر له، وفي تاريخ الآلات الموسيقية وجدت أن العود هو صوت الرجل، ولأن العرض نسائي على الخشبة، وفي الرمزية إلى الرجل من خلال النص، ...، فالرمزية هنا تخطت خشبة المسرح إلى الموسيقى كذلك"¹، لأجل ذلك منحت الموسيقى ذاك الجو الذي افتقده الرجل لسنين، فحاول المخرج أن يستعين بالموسيقى لتوضيح الحالة النفسية التي تعيشها "فاطمة"، يظهر لنا "البرومي" المؤلف الموسيقي سرّ عمله المتخصص شاملاً كلّ العروض المسرحية بما فيها مسرحية "القرص الأصفر" يقول: "أنا أتعامل مع العرض كالممثل، (...) أراقب دون آلة، حركات وأداء الممثلين، ثم أبدأ بتحديد أماكن الموسيقى، وأشتغل على كل قطعة بمفردها، في مواكبة لحركات الممثلين، معهم والمخرجة لضبط الإيقاع وتصحيحه بآلة إيقاعية، ثم أبدأ في تأليف القطع الموسيقية على الإيقاع، وهذا قد يسبب تأخيراً، فقد يتبقى يومان للعرض قبل أن تنتهي الموسيقى"².

اجتهدت "أسماء هوري" في ترك بصمة خاصة على العرض من خلال توظيفها بشكل ملفت إيقاع الإخراج، حيث نلمس تلك الاحترافية في جعل الشخصية بنسختها تلتقي وتفترق في أجواء معينة وبدورها تجعل المتلقي لا ينفّر منها بل بالعكس يتعاطف معها ويشاركها مصيرها المحتوم،

¹ - أحمد، يوسف سليمان، "خريف" .. كيف تعيش المرأة بالسرطان في مجتمعٍ عربي، المصري اليوم، السبت 17-03-2018،

17:59

² - أحمد يوسف سليمان، م س.

كما أنّ الإخراج عامة سار على إيقاع متزن لا نلمس فيه خلخلة على مستوى سير الفعل الذي يشدنا من بداية المسرحية إلى آخرها فالإيقاع المشهدي يتحدّد من خلال الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد.

أثبتت الموسيقى حضورها في عرض "خريف" حيث لم تظهر في الرؤية الإخراجية الكثير من المسافات بين المشاهد، في عملية احصائية قمت بالمقارنة بين عدد الوصلات الموسيقية و عدد المسافات الخالية منها تشغل بين حوار وصمت، يكون لدينا بداية من الدقيقة 18 حتى نهاية العرض، 5مسافات و6 وصلات موسيقي، ما يدل على تنسيق اخراجي متعمّد، فحواه توظيف الموسيقى كلغة تواصل مثلها مثل الملفوظ منها دون استثناء الإيقاع الذي يتولد عن اندماج الجسد مع العزف، و منه الوصول إلى تجنب ترك المتلقي يسبح في ظلام المسرحية دون أية علامة مسرحية تيسّر له تتبع المسرحية، وخلافاً لذلك لمسنا من خلال توظيف الموسيقى عن غياب شبه تام للنوتات المحلية (تركيب أو كتابة موسيقية محلية) كان يمكن أن تزيد العمل قريباً من المتلقي المغربي من جهة وتقريب العرض من ثقافته السمعية.

7.10 - حوصلة العمل الإخراجي في مسرحية "خريف":

"خريف" هي دعوة لإيقاظ الضمائر الحيّة وتذكيرها بفئة ظلت وما زالت تعاني التآزم الشامل بين حياة تحاول ترميمها وبين علاقات لم تشكّ يوماً في زوالها، وكانت الكاتبة لهذه المسرحية أول عيّنة من جموع مرضى السرطان، وهي في الآن نفسه شقيقة المخرجة، في دوامة تسليط الضوء على المرأة الصحفية والمثقفة التي تدعى "فاطمة" والتي كانت كرمز لكتاباتنا الابداعية والاحالة للمرأة التي عاشت بمرارة قسوة تخلي زوجها عنها لحظة اصابتها بمرض السرطان، وجهاً لوجه مع معاناة تزيد من مرارة المرض والرغبة من فقدان كل صلة بالحياة، لم يسع بأيّ شكل إلى مدّ روابط المودة مواساة لها والسكون إليها.

سعت المخرجة إلى استخدام أدوات مسرحفة بسفطة وقلفة ابتعدت ففها عن التشففص البصرف للواقع والافهام به فاعتمد العرض على سفنوغراففا رمزفة وأداء تمثلفف فر ورافف وبهذا فففلنا مبالرة إلى الواقفة النفسفة والفف اسفندت علفها المخرجة كاتفاه افرافف لفررفم حواراف النص المبطنة. لقت سلطت أسماء هورف، من خلال مسرحفها فرفف، الضوء على ففة افرامفة فعانف فف صمت، إنفا تُساءل بعملها هذا المفرم الذي فزفد فرافاف مرضف السرطان، دون افراف لمعانافهم، فر أن المخرجة افراف التفرفر الفسدف، وهوما برعت فف تصمفمها لتشففلات بأسلوب فنّف فناول مثل هذه القضافا الشائكة .

لن فكون المفلف فف هذا العرض مفرد مسفهلك، بل سفعود بأحاسفسه الى اسفقطاب كلّ الأفاف الصافرة عن مرفض هنا أو هناك، فعانف الآلام والافمال، وهذا الأفر فعدّ أعتف وأمرّ، سفكون نصفبه من آثار هذا العرض مشاعر وعوافف قوفة ورفاشة، امفرجت كلّها فف فكرة "إنف أحسّ بك وبما فعانف"، فلا فمكن لفس بشرفة أن ففجو من هكذا احساس، إنف ففدّف أمام ما ففشاهده و ما ففسه من أفران الفر وآلامهم، فبالوقوف على عرض "آل" هورف (فرفف)، ففأكّد من أن ففلك الأحاسفس ما عافف فكرًا على المرفضف أنفسهم، كذلك لفففن لنا مرة أفرى أن الفن سففقى لسانًا صافًا، فعرض القضافا الافرامفة لفشاهدها المفرم وفقف على فنافاها بالرغم من أنفا كُشفف فف أروففه وكان سفلفها النسفان كما لقت فافمة صفرها، لولا مبالرة هنا والففاة هناك.

ففكف المخرجة الحالة الفف وصلت الفها مرفضة السرطان واعافدة صفاغفها وفرففبها وفق ففكف فركف وسفنوغراففا ساعفف فف فرجمة وفوضفح فكرة الفوامة الفف مازلنا عالقفن ففها وضرورة معرفة بعض الفقائق الفف باغفالنا لها، فلّفها النسفان وفطبعا الفرك، وبهذا فكون هذه الصورة هف بمفابة صورة ذهففة الفف سفبقى راسخة عالقة فف الفافرة المفرمفة، فظلّ ففة كلما مرّ بنا من اسفبّد به مرفضه، لففنّفه المفلف وفجعله فشهد على معاناة فمّ ففعمفها ركففا عن فرفق الأداء الفمفلفف ففن ففنة الاندماف وففنة الففرفب.

فف اعتماد المخرجة على حرقات ووضعات ومواجهات عن طرف أفساد الممثلفن إضافة الى الإساعاة بالكتلة الاءكورفة والمتمثلة فف الخزانة والكرسف اظهار لرؤفئها الإخرافة، فكلّ تلك الخطوط والألوان والمناطق التي فسعملها المخرج ما هف إلا ترجمة فنفة بصرفة فوضح إاءفولوجفة وفلسفة خاصة بالعرض، مسندة على الحركة ومترجمة بها حوارات النص، إنّ الهدف من وعود الحركة مفاده تقديم السّفاق والمعنى المناسب للفكرة، فف قد اساعاenf بالحرقات التي تعبر عن حالة شعورفة معينة كردّ فعل انااه موقف ما، وهو ما شاهدناه مع ردة فعل شخصية "فاطمة" عندما خبرت اصابئها بهذا المرض، ولكف فوكّد على شخصية أو موقف ما، فسند على حركة تقنية والتي تعدّ من وظائف المخرج ففعمل على اسانناؤها وتوضفها وفق ما فملفه المشهد وفنفق مع الهدف العام لرؤفئه الإخرافة، لفوكّد باساعاenf كئفرا على حوارات النص.

اعتمدت المخرجة على أنواع من الخطوط وكلّ منها لها مءلول وإفءاء معين، فمن خلال انافنا للصورة نسمكن من تفكفك مءلول تلك الحرقات وصولا الى كفففة تركيب الصّورة النهافة المراد إفصالها للملقي والتي فقدم لنا فف الأخر فوصلة عن العرض لأنّ هءفنا من انافل هذا العرض هو اكشاف الأسلوب الإخرافف الءف فم فوظففه، وإبراز الأءوات التي عملت بها المخرجة لترجمة رؤفئها الإخرافة.

فف الأخر، فءخل العمل المسرحف "خرفف" ضمن الفّرفب المسرحف بامفاز كونه ترك بصمة خاصة، على المسفوى الموضوع والتقنفة، فقالبه عربف ولكن مءنواه مغربف مءض، فعبّر الحساسفة الجمالفة الجءفة عن شكل من أشكال الشعرفة المغربية التي بدأ الفل الجءف فرسف أسسها من خلال عروض ففربفة فعتمد على اللغة البصرفة، فائرة بذلك على قواعد المسرح الأرسطف، وهو ما فمناه إمكانيات هائلة فف الفعبفر بأسلوب جمالف ففناسب مع مكونات الخطاب المسرحف الءفء

الغائمة

الخاتمة:

يكون العرض المسرحي جميلا عندما يخلق المخرج عرضًا جماليا متكاملًا متناغما تتسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة. ويكون العرض جميلا كذلك عندما يترك وقعا جماليا على المتفرج بمفهوم يوس وإيزر، ويحقق لذة وتمعن أثناء التفاعل التواصلي على حد مفهوم "رولان بارت"، أو يكون العرض المسرحي نصا مفتوحا زاخرا بالدلالات والحمولات التي ناصية والمستنسخات الذهنية والجمالية بمفهوم "أمبرتو إيكو" ويكون العرض خطابا جماليا عندما يستجيب لأفق انتظار المتلقي إبهارا وإمتاعا وتكيفا، أو يخيب أفق انتظاره عن طريق الانزياح والإغراب والإدهاش، أو يؤسس ذوقه من جديد من خلال تمثّل مسافة جمالية جديدة ذات وقع جمالي آخر غير معهود من قبل.

على هذا الأساس تبدأ عملية اخراج العرض التي يتعين فيها على للمخرج أن يتعرف على المؤلف وحياته وافكاره وفلسفته في الفترة التي عاشها أثناء تأليفه للنص الذي سيكون اختيار المخرج، فكانت العملية الاخراجية قديما تبدأ فقط عندما يتم اختيار الممثلين لياشروا حفظ حوارهم استعدادا للوقوف على خشبة المسرح ليتزامن ذلك مع اختيار التصاميم وتأكيدا ومن ثم تستمر في مجال المسرحية مع تحليل شخصياتها وتوضيح فكرتها الأساسية ورؤياه تجاه تلك الفكرة وكيفية اصالها الى المتفرج ليشرع في إجراء البروفات المتواصلة تزامنا مع وضع المناظر على المسرح وارتداء الممثلين ما يلزم من أزياء واكسسوارات وتجميل يصنعه ماكياجهم، وبعد توجيه الانارة عليهم لا تنتهي الا بانتهاء التمرين الاخير الذي يتم قبل اليوم المحدد للعرض امام الجمهور، تلك مراحل لا يشذ عن خطها أي مخرج و بقيت مستمرة، فصار على الإخراج منذ البدء ان يدرك أنّ أي نص إبداعي مهما كان جنسه ومهما اختلفت طبيعته، فهو بالضرورة ينبني على رؤية جمالية معينة، رؤية تنسج لنفسها أنساقا جمالية خاصة وآليات إبداعية فنية من أجل التخاطب والتواصل مع الناس الى غاية ضعف العلاقة بل و تبددها في المسرح الحديث ونعني بها علاقة النص بالعرض التي تحظى بذاك القدر

الكبير من السلطة المركزية المهيمنة التي كانت عليها في تجارب المسرح المتنوعة الاساليب، لعل أبرزها في المسرح الكلاسيكي والواقعي، وحتى تجارب مسرح العبث واللامعقول، التي سادت في أوروبا وأمريكا بعد الحرب العالمية الثانية، فإذا نظرنا إلى فنّ العرض المسرحي من خلال هذا المفهوم سندرك استحالة تجاهل القواعد الأساسية للعبة المسرحية وأسرار صنعها في ضوء التيارات والاجتهادات والابتكارات التي توشحت بها مسيرة المسرح المغربي في كلّ من الجزائر والمغرب ورسمت انعطافات كان لها التأثير الواضح في واقع الممارسة الإخراجية في هذا المسرح في ظلّ فكرة التجريب التي لا تقوم فقط على الاشتغال على الشكل المسرحي، بل هي نابعة من فكر وفلسفة وعلوم متعلقة مع بعضها، وهذا التجريب نفتقده في هذه العروض التي تسطح مفهوم التجريب وتختزله في عرض يتسم بالشعرية والغموض، والظلام السائد والإضاءات الخافتة والأجساد نصف العارية، وهي الاشتراطات الجاهزة للتجريب التي راجت في التجارب المسرحية الحديثة، لدرجة صار يصنف كل عرض بهذه المواصفات عرضاً تجريبياً، بل صار مشروعاً مسرحياً بحثياً.

لقد نجح المخرج في كلّ من الجزائر والمغرب في كسر سلطة النصّ الأدبي الذي هيمن في مرحلة من مراحل الإبداع المسرحي، وخاصة عند بداية ظهور المؤلفين في المسرح متخلّين بذلك عن الإيديولوجيات سعياً وراء تفكيك الأفكار، وعرضها في نصّ مشهدي ناطق أو صامت تتفاعل فيه جميع العناصر المسرحية، لقد كان احتكاك بعض المبدعين من الجهتين بتجارب المسرح العالمي أثراً في تطور الحركة المسرحية في الجزائر والمغرب معاً، ما أدى ذلك إلى إنماء مهارات الممثل من خلال تعدّد التقنيات وأساليب الأداء، إنّ بعض هذه التجارب الإخراجية تعاني من تسطيح الرؤية عند المبدعين باستثناء بعض التجارب التي قدّمت عروضاً وفق رؤية إخراجية واعية بمدى أصالتها وكذا انتمائها، فحتّى وإن كنا لا نتجاهل قيمة النصّ الجيد بوصفه ضرورة وقاعدة ينهض عليها العرض المسرحي، لكنّها ليست الوحيدة على الإطلاق، فوعي الكاتب المسرحي العميق بكلّ مفردات العرض من تمثيل وسينوغرافيا وموسيقى وجمهور، بوصفها عناصر عضوية تتفاعل فيما بينها

لتشكّل الجسم الحيّ لمنظومة العرض المسرحي يؤكد على حقيقة الالتفات إلى تجربة الإخراج في الجزائر والمغرب قصد رصد حركيتها ورسم معالمها وتوضيح أساليبها ومناهجها.

لقد استطاع مسرح هذه المنطقة، في بعده الحديث، بعد انتهاء عصر مؤسسيه الأوائل، أن يؤسس عددا من التجارب المسرحية الفعالة، معتمدا على التعبير عن الذات والسعي وراء الجماليات الداخلية من جهة، ومن جهة أخرى لمناشدة عواطف المتلقي، ومن ناحية أخرى يتم الاهتمام بما سيحدث بعد ذلك وتوقعه من خلال تقنيات تصميم الديكور والمسرح الجسدي، إنّ ظهور الموجة الجديدة التي سعت إلى التركيز على موضوعات وقضايا كونية تمزج المكان والزمان في امتداده الانساني (الهجرة، الامراض، الظلم و الاستبداد،...)، جعلها موضوع نقاشات عديدة بين المؤيدين والمعارضين حول الأشكال والأساليب المسرحية التي أرادها المغاربة واتجهوا بها إلى المسرح.

استخلص من خلال هذه الدراسة بأن المخرج يلعب دورا كبيرا في بناء العرض المسرحي، ولا يستوفي نجاحه الا بتتبعه استراتيجية مضبوطة ومتكاملة، فحواها ترجمة النص إلى صورة في العرض المسرحي، وهو عمل لا يتم إلا بتقديم تفسير ابداعي لعمل فني خلاق وفق رؤية واضحة وجليّة لمخرج فذّ، نهل من المناهج والنظريات ما يمكنه من رسم معالم لعروضه فكان هذا الاسقاط الذي منبعه فنّ محايد وجد لنفسه موطن قدم في كلّ بقاع المعمورة ومن ثمة يمكن استخلاص جملة من الملاحظات، حول بعض الإشكالات الخاصة بمنظومة العرض المسرحي في الجزائر والمغرب معاً، ونعتقد أنّ مخرجينا وإن أصابوا في طرح رؤى إخراجية، فإنّ تصوراتهم لم تبلغ في عمومها قصديتها الفنية والفكرية، ولم ترتق إلى مستوى المعايير والمواصفات الفنيّة العالمية في أشكالها ومضامينها.

وتأسيساً على ما سبق نرصد بعض الملاحظات حول العروض المدروسة:

- 1- ابتعد المخرجون عن الديكورات والاضاءة الضخمة وذلك لقلّة الانتاجية الخاصة بالعروض، فكانت الخشبة في عروض عدة فقيرة شبه خالية الا من قطعة اثاث هنا أو هناك، مما انعكس على تكوين الفضاء المسرحي والاسلوب الذي اتخذه المخرج في تكوين فضاء العرض المسرحي.
- 2- افتقار المخرج للخلفية الثقافية والاسلوب الاخراجي كان ظاهراً وجلياً على اداة الممثل وطبيعته في التعبير صوتياً وحركياً على مفردات النص الجديد.
- 3- إن تشكيل عناصر العرض المسرحي تفرض وجود متخصصين يعملون على نسق واحد مع تطلعات الرؤية الاخراجية للمخرج وصولاً الى تحقيق وبناء العرض المسرحي بشكل يتلاءم مع فكرة النصّ الدرامي وهذا غير موجود في عروض المخرجين مما تسبب في تكوين عرض مسرحي غير متكامل من الناحية الاخراجية.
- 4- يعتمد الاسلوب البريختي على مشاركة الجمهور النقدية في العرض هذه المشاركة تحقّق متغيرات جديدة وابعاد مسرحية هدفها تغيير المجتمع، إلا أنّ عدم وضوح الأسلوب البريختي ومعرفة معايير الحقيقية في الاسلوب الاخراجي لدى المخرجين المطبّقين، انعكست على عدم مشاركة الجمهور مشاركة حقيقية في العرض المسرحي ومنع من أن يتواصل مع النّاس حسب ما يختار فالجمهور يأتي إلى العرض المسرحي وهو يحمل ما يحمل من أفكار واعتقادات وقناعات ومواقف وتوجهات وشحنات أو اختلالات عاطفية ونفسية وهموم يومية ومخزونات ذاكراتية وعادات اجتماعية بما في ذلك من تفاعلات واختلافات وتناقضات.
- 5- قلّة المشاهدات المسرحية لعناصر العرض المسرحي ومن خلال كل اسلوب اخراجي انعكس على عدم وضوح الرؤية الاخراجية في التعامل فنيا مع تلك العناصر مما تسبّب في عدم ايجاد عرض مسرحي واحد.
- 6- ظهر الاسلوب الإخراجي والقراءة المعاصرة للمخرجين تقليدياً بحيث لم ترتق الى بناء العلاقات الجديدة والمفهوم الجديد في التمثيل والتلقّي وبذلك أصبح العرض المسرحي الجديد متداخلاً

فنيًا ودراميا ذا علامات فنية متشابكة غير واضحة المعاني والعلّة في ذلك مردّها أنّ العلاقات البصرية والسّمعية التي تبني من خلال النّص الدرامي الجديد تكون قادرة على ايجاد فضاء مسرحي يوحي بدلالات رمزية أساسها الحركة والإيماءة، اصف الى البعد الزمني في فضاء العرض المسرحي.

7- إنّ المخرج في تبنيه لأسلوب أو منهج تكون رؤيته ومن خلفه المتلقي واضحة، غير أن الملاحظ، هو أن بعض المخرجين يخلطون ما بين المناهج والأساليب، في العرض الواحد دون معرفة مسبقة لحدود هذا المزج أو المزوجة.

الملاحق



الرّبيع قشّي

هو ممثل ومخرج من مواليد الحادي عشر ماي 1965 بمنطقة القصور التابعة لولاية برج بوعريّيج، بدأ التمثيل سنة 1981 مع فرقة وعي وكفاح (برج بوعريّيج) حتى سنة 1984.

– خريج المعهد العالي للإطارات الشبيبة تخصص الفنون الدرامية 85-88

– دراسة فنية في فرنسا 1999 حُصّص للكوميديا ديلاوتي.

– مسرح الشارع.

– بداية التمثيل 1981 مع فرقة وعي وكفاح (برج بوعريّيج) حتى سنة 1984.

– عضو مؤسس لمسرح التاج في مدينة برج بوعريّيج 1989.

إخراج مسرحيات للكبار:

زهاد، جحافانتازيا، غارنيكا، حرب الدمى، الضراير، المزيلة الفاضلة، عايلة هايلا، ماريلا، هاملت، **القرص الأصفر، المنبع، كاتينا.**

إخراج مسرحيات للأطفال: الشجعان، مغامرات، عملاق، المدرسة البطلة، ناغابة، الاستدراك.

الجوائز: نال أحسن إخراج وأحسن عرض 3 مرات عن مسرحية كاتينا.

*أحسن ممثل مرتان 1995-1996 في مسرحية كاتينا.

*أحسن إخراج: مسرحية غارنيكا 2006.

*أحسن عرض متكامل مسرحية ماريلا 2010.

*أحسن تمثيل رجالي في سوسة بتونس

*المشاركة في معظم التظاهرات المسرحية منذ 1986.

*مشاركات دولية في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بمصر (2000)، المهرجان الدولي للمسرح تركيا (2002)، المهرجان الدولي للمسرح بتونس (2003)، المشاركة في إنجاز عرض مسرحي للمخرج أوازجليزي مع مسرح Metting Rond .

*تمثيل الجزائر في سنة الجزائرية في فرنسا بمسرحية جحا 2003.

*تكوين الشباب في ميدان الفنون الدرامية منذ 1989-2009.

*عضوية لجان التحكيم في المهرجان الوطني للمسرح المحترف (2009) بسيدي بلعباس، مهرجان مسرح الشباب ببرج بوعريّيج، مهرجان مسرح الشباب سوق أهراس، ومهرجان المسرح المحترف بعنابة 2011.

قراءة الصحافة المكتوبة:
- مسرحية القرص الأصفر

المهرجان الوطني للمسرح المحترف
الجزيرة الثقافية
العدد: 116 / الخريف 04 سبتمبر 2014
نشرة المهرجان الوطني للمسرح المحترف
Festival National du Théâtre Professionnel

هن
في حصة المسرح...
جنتي
الغالب الميزاج الميثالي
الجزائر

كان يتحدث بتكثف، ويشرح بحرص أمامنا فاهمة مائة، كنت بدموري أجول حير حين زلالي، وأحور أن أنتشر ردة أظفهم، فقلت معهم جدهم تكبر، تكبر وتقتل معاً، وتغرون فرأ عليهم بالهاتفة...
جواد الأندلسي رجل مزيج، مطرفه أبت عليه، استمات جدياً للتكبر والتفائل، وكأني أن استعد الأندلسي، وبغيت، وثق، صمغاً، صمغاً، بطنتي، ليصاح من يوحدها، التندوسية من ورطة الفريسة، والتسارات الوطني، وصحة الفن، والطلاقة... الصمت يلف الجبوسية، مرة لمتصاصة مرة بالمشة، والتواصل الجبوسية، الركن، وطلاقة شرارة، حيوته، وشرارات بنيدية، وهي تكثف، نوحوا، لتكثف عيوب، الحصة، والفرقة...
سكننا، السنة من الحسن، والخطا، توجين، جنتيه، وفان، لثا، والشم، أمام فرس، لا تؤمن، جانتيه، ولا يفتقر، من الأثر، ومع، التوسعية، الجانتية، سطر، مندهم، ورملة، متعبه، فيها، الشقم، والفرس، واليأس، واليأس، من فرقة، الأملان...
أصر، فثلا، ميمومات، سطر، 2 أبحث من فن، من متى، جدي، لخطا، من في، خرف، تجار، بناء، وتغرون، أن، تعلم، الصنوبرين، الكسورين، لعين، حلم، أجمل، بين، السليل، ويجول، بيننا...
جواد... بيوت، وير، هسي، ويستقر، فيسور، الراس، وتكبر، الفطس، الأصغر، وتغرون، تكبر، كالأطفال، وأصبحت، فدينا، كثر، فثان، وبع، يثان، على، الصبر... شكر، جواد، من سيد، أحمد، قارة... فثني، صبر، في، هشام، طدي، تونس، كيت، علي، محمد، زوي، مطرفة، بر، كان، لطفي، بن، سبي، وم، كاكوت، هينز، 2 أصل، فثيا، كاركين، ملكة، تانار، حنون، أمين، بخاري، تسوية، فثني، كهد، ألقا، سعاد، بتوالا، في، المسرح، جنتي...
على، سطر، فرط، فر، ... سوبتيا.

www.mahradjan.com | Facebook | Twitter | Instagram | YouTube



"أسماء هوري"، المؤلفة والمخرجة المسرحية المغربية، أتت إلى المسرح من مواقع أكاديمية ستوكهولم السويدية، حيث درست المسرح وتعلقت به كتابة وتخيلًا، كما أنها انضمت هنالك للمشروع العالمي للمسرح قبل أن تُقرر العيش في المغرب، لتتوافق عودتها من هناك (السويد)، مع تأسيس فرقة أنفاس سنة 2010، رفقة أعضاء الفرقة الذين تبنا نفس فلسفة العمل، تصنف "هوري" ضمن التجارب الفنية الملفتة في المسرح المغربي المعاصر، ذلك أنها تنتمي إلى المعاصرة وجودًا ونسًا وموضوعًا وتخيلًا. قدمت المخرجة وجمعيتها 12 عملاً مختلفًا محكمًا. مثل "دموع بالكحل"، و"أنت هو"، و"شتاء" و مسرحية "ميزان الما فوق الخشبة"، و مسرحية "مزين مديحك" (أو من الزين مديحك وهي الأصح) يغلب على أعمالها الهاجس التجريبي .

« LE DISQUE JAUNE », DU THÉÂTRE RÉGIONAL DE MASCARA Un monde froid et sans vie

K.B.

La compétition se poursuit sur les planches du théâtre national algérien et ce, dans le cadre de la 9ème édition du Festival national du théâtre professionnel. Hier, c'était au tour du théâtre régional de Mascara de monter sur scène et de présenter au public sa nouvelle production (à 15 h 30). La pièce, imaginée et mise en scène par Rabie Guechi, a pour titre : « Le disque jaune ». Quant à l'écriture, elle revient à Fethi Kafi. La pièce revêt un genre surréaliste, voire futuriste. L'univers de la pièce relève de la science-fiction. L'histoire se déroule dans un lointain futur, qui est post-apocalyptique. Un future sombrement imaginé. L'humanité est menacée. La cause : l'extinction du soleil. La vie devient sans animaux ni plantes. Pour survivre, les hommes se livrent au cannibalisme. Ce sont les forts, à savoir la classe dirigeante et ses agents qui en ont ce « privilège ». La chair humaine devient leur seule subsistance.

Par ailleurs, cette nouvelle réalité suggère un monde démuné d'amour et d'humanisme. L'humanité est déshumanisée. L'émotion y absente. Une existence froide et insensible.

En plus, ce monde apocalyptique est régi par les femmes, et l'homme n'en est que l'objet, l'instrument pour satisfaire les exigences et les besoins des femmes. L'homme, placé sous l'autorité des femmes, devient presque sans vie. Cette nouvelle impose un ordre impitoyable et démesuré. La pièce aborde à travers cette réalité futuriste qui illustre d'une façon fort démonstrative des atmosphères horriblement lugubres et des ambiances de détresse, l'actualité : les situations conflictuelles que vit l'humanité, ces guerres (en Libye, en Irak, en Syrie et dans bien d'autres régions du monde) qui menacent ce fragile équilibre entre les sociétés. Elle traite de la nature humaine. En outre, elle soulève par-là une



cruciale question : où allons-nous avec cela ? Même si la pièce lève le voile sur la nature humaine, elle se révèle néanmoins déprimante, déstabilisante et affligeante, tant elle touche la noirceur de l'humain, sa violence. Elle fait ressortir son caractère animal et le révèle dans son horreur et son abjection. Outre le contenu de la pièce, la forme de celle-ci est également déconcertante, voire déroutante. Marqué par une scénographie fonctionnelle et métaphorique, le jeu, qui évolue dans un univers froid, un univers presque sans vie, crée des moments d'angoisse et de rejet, tant la chose présentée est choquante. La pièce, audacieuse et provocante, tend à interpeller le public, voire à le secourir. Autrement dit, le jeu est violent. Cette violence est quelque peu ressentie par le public qui en sort tourmenté. Le jeu apparaît donc comme féroce et fort ♦

CHÉRIF LEDRAË, UNIVERSITAIRE

«Bachtarzi, Allalou et Ksentini ont permis au public algérien d'aimer le théâtre»

Yacine IDJER

Chérif Ledraë est dramaturge et chercheur universitaire algérien, qui enseigne à l'université d'Alger. Pour lui, les dramaturges algériens ont joué un rôle important et significatif dans la création d'un langage théâtral, donc à l'élaboration d'une terminologie en ce sens. «Les gens du théâtre algérien ont, dès la naissance du théâtre en Algérie, dans les années 1920, toujours participé à la création de la terminologie théâtrale. Ils ont joué un rôle important dans ce sens. Cela leur a permis de contribuer au développement et à l'enrichissement de la pratique théâtrale en Algérie. Ces derniers ont su, au fur et à mesure qu'ils pratiquaient d'une manière permanente l'art des planches, pratique appuyé par leur grande passion à cet art, à créer un langage théâtral spécifique»,

a-t-il noté. A la question de savoir quelle était l'originalité de ces hommes qui ont donné au théâtre algérien ses lettres de noblesse, Chérif Ledraë explique : «Ce qui est extraordinaire chez eux, à l'exemple de Bachtarzi, de Allalou ou de Ksentini, c'est qu'ils n'étaient ni théoriciens ni critiques ni même universitaires, ils étaient juste des autodidactes, des hommes qui ont découvert le théâtre, ils l'ont aimé, s'y sont consacrés. On peut considérer donc que ces hommes comme les doyens du langage théâtral et de sa terminologie. Ils ont permis au public algérien d'aimer et de comprendre le théâtre». L'usage de la terminologie théâtrale, est, pour Chérif Ledraë, important. «Parce qu'il s'agit d'outils d'analyse appropriés susceptibles de donner à l'œuvre tout son sens et lui conférer



sa substance notionnelle. C'est un langage que les critiques utilisent pour expliquer une pièce théâtrale et la rendre accessible au public. En plus, il est impossible d'approcher un texte théâtral sans qu'on ait recouru à ce langage, voire aux différentes terminologies qui permettent de réfléchir sur le texte ». « Le théâtre algérien populaire. Cela l'a été toujours. Loin d'avoir la prétention d'être un théâtre intellectuel, donc élitiste, il se veut près – et proche – du public. C'est donc un théâtre qui parle au public, dans un langage simple et compréhensible. C'est un théâtre authentique» ♦



قراءات مسرحية



www.karibouto.com

ملصقات العروض

خريف الأنوثة على ركح أنفاس



سارحل يجب أن أرحل، أريد أن أرحل... بخيار مهزوم ورواية مبنوية في الرحيل، نتطلعنا فرقة أنفاس بخريفها المسرحي الذي يتناول ذات أنثوية مكسورة، يتبع منها اليوم والغد تنسى الأسس، فتضيق منها بوضعية الزمن.

وفي مغزق الجرح الجسدي واللغوي، تتاور بطة النص، وهي تلفراسها بوشاح - أتاعا في المرأة، هذه الأنا الذي تظهر بباروكه شعر كنبيل لتورية مفعول الكيمياء، على حصالات لتأثرت عنوة، لدرء عامل التمويه الذي اعترى الروح بالأساس بعدما راعم رادها "الخصد" الداء الخبيث، لينفض على نهدى البطة فتتبعثر أوزاق أنوثتها أمام زوج غير سبال بالوضع الصحي الجديد للزوجة التي مسها الهوان والدبول، بعدما تكلمها عليها الآتين: الزوم السريطاني ودم حب الزوج، الذي خان حبها - وتطلى في أهلك الظروف، حيث تقول البطة في إحدى المشاهد "أنت ورمي الحقيقي".

فتمويل النص الورقي الذي كتته الإعلامية الرامعة فاطمة هوري التي عانت في نفسها من الداء الخبيث إلى كتابة ركحية من قبل شقيقها المخرجة أسماء هوري، يفسر الشكافي في كتابة الألام، لينزف على الخشنة الوانا صاخبة وزاهية في ظاهرها، لكنها تتعدى المعنى القرطاني لعنصر اللون، فالنستان

تحدثت بأسهاب حركيا لتوصل لتسقي الشخصيات العاطفية، ومزاج الوجدان اللئيم المسير في النص، والترجم عبر سقونية من تليف و عزف حي للفنان رشيد برومي - أبنتي العرض بانتهاء حيرة الاختيار أو المكوث أو التخلي والتفانية الرمزية والحية لكثيرة النص، لاجتماع الزوم من تبعه، وتتصير ليدابة لعرض سارحل، يجب أن أرحل، وتدمع لتسلاها وترمل كما أنها تشدو:

فليمسي جسدي حرا - سارحل ● -

فانحة 2016

نوفبر 2016 | نساء | 43



فائمة المصادر والمراجع

فائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مراجع باللغة العربية:

1. عبد الغفار مكاي، المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة 2009.
2. لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الـراية للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
3. هيثم يحيى الخواجه، محاور في المسرح العربي، وزارة الثقافة منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية في الجمهورية العربية السورية - دمشق 2002.
- 4.أ. د. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، الطباعة دار الوفاء لـدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2003.
5. أ.د. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، مطبعة نور للطباعة والنشر والدراسات سورية - دمشق، الطبعة الأولى، 2006-2007.
6. إبراهيم عبد الله غلوم و آخرون، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، مطبعة سيكو بيروت لبنان، 2002.
7. أبو النجار السيد عطية: «المسرح في الوطن العربي عالمياً» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، عدد 136، حزيران 1973م.
8. أبو حسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي، دار الوفاء لـدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية، مصر 2004.
9. احسن ثليلاني، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، منشورات وزارة الثقافة الجزائرية، "الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، الجزائر، 2007.
10. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج 1، مطبعة دار النشر المغربية، ط 1 2009.
11. أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مطبعة مكتبة الرشا و للطباعة و النشر - الجزائر، 2014 .
12. أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926 - 1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

13. أحمد زكي، الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
14. أكرم يوسف عن رولان بارت - الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994.
15. أمير إبراهيم القرشي، المناهج والمدخل الدرامي، عالم الكتب، القاهرة، ط1- 2001.
16. بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي منشورات جامعة بغداد، جمهورية العراق -وزارة التعليم العالي. 1980.
17. بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري - جامعة وهران، طباعة مكتبة الرشاد للطباعة والنشر - الجزائر - 2014.
18. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة، 1981.
19. ج.ف. كرسطي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، مطبعة دار الكتب الوطنية / بنغازي - ليبيا، 2002.
20. جروة علاوة وهبي، المسرح في الجزائر الأزمنة والحلول المطبوعة، دار الكاتب للطباعة و النشر و الترجمة 2013 .
21. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب - الكويت 2000.
22. حسن البحراوي، المسرح المغربي، بحث الأصول السوسيو ثقافية /المركز الثقافي العربي/ط 1999.4
23. حسن المنيعيالمسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (ظهر المهرز)، فاس، 1994.
24. حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، مكناس، المغرب، 1974.
25. حسن المنيعي، المسرح الحديث (إشراقات و اختيارات)، منشورات المركز الدولي للفرجة، ط 1، طنجة- المغرب، 2009.
26. حسن المنيعي، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس 1990.
27. حسين التكمة جي، نظريات الإخراج ، الفصل الأول دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار المصادر، بغداد، العراق، ط1، 2011.

فائمة المصادر والمراجع

28. حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف- وزارة الثقافة-الجزائر 2008.
29. حلمى بدير، فن المسرح، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى 2003.
30. حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، مطبعة موفم للنشر - الجزائر 2008 .
31. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا و مصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
32. خالد أمين، مابعد بريشت، ترجمة عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ط 2، طنجة ،المغرب،2008.
33. د. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرحي العربي، مطبعة مكتبة الرشاد للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر 1433-2012.
34. د. نديم معلا محمد، مقالات نقدية في العرض المسرحي، مطبعة دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، فبراير 1990.
35. رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، المدخل إلى السينما و التلفزيون، دار الجنادرية للنشر و التوزيع، الأردن، ط1- 2009.
36. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2- 1975.
37. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبه للنشر، الجزائر 2000.
38. سامي الحصناوي، أداء الممثل، دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان الطبعة الأولى 2014م.
39. سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر والطباعة والتوزيع، ط1- 2014.
40. سهيلة عزوز، السينوغرافيا -تقنيات تكامل العرض المسرحي، مطبعة دار الشريفة، ط 12005
41. شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر - ط الأولى - الإسكندرية مصر.
42. شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، منشورات ملتقى الفكر، الطبعة الأولى، الإسكندرية مصر، 2002 .

فائمة المصادر والمراجع

44. شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية و النظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2007.
45. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع قسنطينة - الجزائر - الطبعة الثانية 2007.
46. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع الجزائر، ط2. 2007.
47. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة و الرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005 .
48. عبد الرحمن بن زيدان، الثقافة المغربية علامات بعد علامات، السفر الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء -المغرب- 2004 .
49. عبد القادر القط، من فنون الآداب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت (لبنان) (د ت).
50. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية و هزات العصر، منشورات منتدى الفن و الثقافة، الدار البيضاء المغرب، 2007.
51. عبد الكريم برشيد، الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
52. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط الثانية، 1996.
53. عبد المجيد شكير، الجماليات المسرحية، التطور التاريخي والتصورات النظرية- دار الطليعة الجديدة - سورية- دمشق- ط 1 ، 2005 .
54. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1996.
55. عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين 2/1، مطبعة دار الفارابي - بيروت - لبنان ، 2001.
56. عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين 2/2 ، مطبعة دار الفارابي - بيروت - لبنان، 2001 .
57. عطية عامر، النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية - بيروت.
58. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر - ط 1 - 2003.

فائمة المصادر والمراجع

59. قيس الزبيدي، مسرح التغيير، مقالات نقدية للمنهج الملحمي، دار ابن رشد، لبنان بيروت 1989.
60. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1998 م.
61. ماهر راضي، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005.
62. مجموعة من الكتاب، المسرح العربي مسيرة تجدد، وزارة الإعلام - مجلة العربي، ط1- 2012.
63. محمد أديب السلاوي الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دار الشؤون الثقافية، بغداد 1992.
64. محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الأعلام، ع 06، وزارة الثقافة بغداد، 1980.
65. محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخاً... ونضالاً..، مذكرات عن المسرح العالمي و المسرح العربي، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب، الطبعة الأولى 2009.
66. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية بيروت - لبنان 1980.
67. محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، ط1 مارس 1997.
68. محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، 1994.
69. محمود خليف خضير الحيايني، ما ورائية التأويل الغربي الأصول، المناهج، المفاهيم، منشورات ضفاف بيروت - الرياض / منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2013.
70. محمود سعيد، النزعة التعليمية في فن المسرح، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى 2009.
71. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع - الجزائر - 2013.
72. مخلوف بوكروح، التلقي و المشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون و ثقافة لولاية الجزائر، 2004.

فائمة المصادر والمراجع

73. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور - دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره، مطبعة حسناوي، الجزائر، 2002.
74. نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، الإعصار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.
75. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996.
76. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان 1996.
77. نزار شقرون: معاداة الصورة، في المنظورين الغربي والشرقي، دار الانتشار العربي، ط1، 2009.
78. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط1- 2006.
79. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى عصر الحاضر ، دار للطباعة والنشر، ط1، 2005، دمشق سورية.
- ثانياً: المراجع المترجمة:**
1. أرسطو فن الشعر، تر: د. إبراهيم حمادة ، الناشر هلا للنشر والتوزيع - مصر - الطبعة الأولى 1999.
2. محمد مصطفى بدوي، تر: أنوار عبد الخالق، المسرح العربي الحديث في مصر، المركز القومي للترجمة القاهرة الطبعة الأولى 2016.
3. مارتن هايدغر، تر: أبو العديد دودو، أصل العمل الفني ، منشورات الاختلاف الجزائر 2001.
4. توماس. س. كوهن، تر: علي نعمة، بنية الثورات العلمية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع لبنان - بيروت، ط1- 1986.
5. أوسكار ريمز -الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي ، تر: نديم معلا محمد - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق 1986 .

فائمة المصادر والمراجع

6. بامبلا هاورد، ماهي السينوغرافيا، عرض محمود كامل، كتاب صادر عن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي تنظمه سنويا وزارة الثقافة المصرية، 2003.
7. برتولد بريخت : مسرح التغيير - مقالات في منهج بريخت الفني، تر : قيس الزبيدي ، إصدارات دار ابن رشد، بيروت 1978.
8. برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ترجمة، جميل نصيف ، منشورات دار الحرية ، بغداد 1970.
9. بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، عدد 342، ديسمبر 1986.
10. بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 154، 1991.
11. تمارا سورينا - ستانيسلافسكي وبريشت - ترجمة ضيف الله مراد - منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1997.
12. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر/ علي اسعد، دار الحوار، ط1، دمشق، 2003.
13. جغلول عبد القادر، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، ط1 ، دار الحدائة للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1984.
14. جوليان هلتون - نظرية العرض المسرحي ، تر - نهاد صليحة - هلا للنشر والتوزيع - القاهرة - مصر 2000.
15. راينوفا فيوليتا: المسرح والمتفرج، تر/ محمد عبد الرحمن الجبوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
16. رولان بارت، درس السميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبفال للنشر، 1986.
17. رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة ، د. سهى بشور منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق - سوريا - 1987 .

فائمة المصادر والمراجع

18. علي سلالو (علالو)، شروق المسرح الجزائري - 1926 - 1936، ترجمة احمد منور، التبيين - الجاحظية، الجزائر 2000.
19. فرانك مهوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر/ كامل يوسف، وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.
20. فسيفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1989.
21. كاترين بليزيتون، مسرح ميرخولد وبريخت، تر: فايز قزق، مراجعة: د. نديم معلّان، منشورات وزارة الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية- دمشق (سوريا) 1997.
22. كوستونتان ستانسلافسكي، إعداد الممثل، نهضة مصر للطباعة والنشر، تر محمد زكي العشاوي، مراجعة دريني خشبة، دت.
23. كير إيلام، أنظمة العلامات في المسرح، ترجمة سيزا قاسم، دار نوفال، الدار البيضاء، المغرب.
24. كير إيلام، سيمياء المسرح و الدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت لبنان، 1992.
25. ليوس إجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة دار الكتاب العربي، القاهرة - مصر - 1946.
26. مارسيل فريد نون: فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة، كراس (السينوغرافيا اليوم)، ترجمة: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 1993 القاهرة، ج.م.ع.
27. ماريان جالوي، دور المخرج في المسرح، تر/ لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة.
29. هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي، ترجمة: ممدوح عدوان .مراجعة و تقديم علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1988.

ثالثاً: المراجع باللغة الأجنبية:

1. Abdellatif laâbi : Diwan Sidi Abderrahmane Mejdoub de Taïeb Seddiki , souffles ,numéro 5, premier trimestre 1967 .

2. Adolph Appia, Œuvres complètes, tom IV, édition l'âge d'Homme, Lausanne et société Suisse du théâtre, 1991.
3. Ahmed Cheniki, Vérité du théâtre Algérien, Edition Dar el Gharb, 2006 .
4. Ahmed Chenniki, le théâtre en Algérie, histoire et enjeux, Edi sud, Aix-en – Provence , 2002.
5. Anne Ubersfeld, L'école du Spectateur, lire le Théâtre, II Editions Sociales, 1981.
6. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, France (Seconde Edit), 1982.
7. ARTHAUD, le théâtre et son double, éditions Hâtier, Paris(France.)
8. Bernard Dort, Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue édition pol. , France, 1995.
9. Bernard Dort, lecture de Brecht, édition OPU, Alger sans date.
10. Daniel Couty, Le Théâtre, édition bordas, Paris, France.1980.
11. DENIS Bablet, SVOBODA, édition la Cité, Paris (France)1970.
12. Patrice PAVIS- Dictionnaire du théâtre, édition Armand Colin, Paris-France 2002.
13. Patrice Pavis- la mise en scène contemporaine-origines, tendances, perspectives, Ed Armand Colin paris-France 2007.
14. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre édition Dunod –Paris France. 2002.
15. Patrice Pavis, L'analyse des spectacles, série « arts du spectacle » dirigée par Michel Marie, édition Armand Colin, Paris, France, 2005.
16. Patrice Pavis, op. Cité, G Banu : le costume de théâtre dans la mise en Scène contemporaine CNDP, Paris, 1981.
17. Patrice Pavis, Vers une théorie de la pratique théâtrale -Voix et images de la Scène- 4^e édit revue et augmentée, Presse Universitaires du Septentrion, 2007, France.
18. Robert Jauss, Pour une esthétique de la réception, Ed : Gallimard, Paris, France, 1978.
19. Tegua mohamed, l'Algérie en guerre, édition, édopu sans date.

رابعاً: المجلات والجرائد والحوارات:

- 1- د. عبد الكريم برشيد ، التأسيس و التحديث في تيارات المسرح العربي الحديث، مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر و التوزيع، فبراير 2014.
- 2- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري / جامعة وهران، طباعة مكتبة الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع – الجزائر، 2012.

- 3- من تأليف مجموعة من الباحثين، فضاءات المسرح ، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران - الجزائر، العدد الثالث، فبراير 2014.
- 4- من تأليف مجموعة من الباحثين، فضاءات المسرح، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران - الجزائر، نوفمبر 2015.
- 5- من تأليف مجموعة من الباحثين، فضاءات المسرح، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة وهران - الجزائر، جوان 2012.
- 6- من تأليف مجموعة من الباحثين، فضاءات المسرح، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران - الجزائر، ماي 2015.
- 7- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية أجواد، رسالة ماجستير، جامعة وهران ، للموسم الجامعي 2001-2002.
- 8- منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري. 9- جامعة وهران، مكتبة الرشد للطباعة و النشر و التوزيع - الجزائر، ط1. 2014.
- 10- من تأليف مجموعة من الباحثين، المسرح والتجريب ج1، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، الجزائر، شتاء 1995.
- 11- من تأليف مجموعة من الباحثين، المسرح والتجريب ج2، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الرابع عشر، العدد الأول الجزائر، ربيع 1995.
- 12- من تأليف مجموعة من الباحثين، قراءات في المسرح الجزائري، طباعة مكتبة الرشد للطباعة و النشر - الجزائر، منشورات مخبر البحث: أرشفة المسرح الجزائري، ط1- 2014.
- 13- جبار حسين صبري، مسافة في المسرح المغربي، جريدة الصباح الكويتية 12 أوت 1983.
- 14- جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج25 ، العدد 23، يناير/ مارس 97.
- 15- جورج توفستونوكوف : حول مهنة المخرج ، سلسلة علم وفن ، بلغاريا - صوفيا 1970
- 16- حسن اليوسفي، من المحاكاة إلى التمسرح: قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999. حوار أجراه علولة مع لميس المعماري بمجلة المسرح- د ت-

فائمة المصادر والمراجع

- 17- سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية ع 34 - 35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- 18- سعد الدين شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، ع 55
- 19- سعيد الناجي، أنثولوجيا التراث في المسرح المغربي، مداخلة قدمت في الملتقى الدولي حول توظيف التراث في المسرح المغربي، بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف - الجزائر ماي 2010 منشورات وزارة الثقافة الجزائرية
- 20- سعيد الناجي، حين تصبح الحياة فالصو، مقال بجريدة القدس العربي ، العدد 5953 بتاريخ 24 جويلية 2008
- 21- عبد الرحمن بن زيدان، حوار مع الطيب صديقي بمجلة المستقبل - الأربعاء 15 تشرين الأول العدد 1426، 2003 .
- 22- عبد القادر علولة، حوار مع أحمد جليد ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1997.
- 23- عبد الكريم برشيد - الاحتفالية في المسرح العربي، مجلة المسرح، العدد 12.
- 24- عبد الكريم برشيد، التراث، إبداعاً و فلسفة، قراءة احتفالية مغربية، مقال صدر في مجلة الملتقى الدولي حول توظيف التراث في المسرح المغربي، أيام 29-30-31 ماي 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010 .
- 25- عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح - البيان الثالث للمسرح الاحتفالي - الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، 24 ديسمبر 1977.
- 26- علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة عدد 247 الطبعة الثانية.
- 27- علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، ط: 1 ، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، أوت 1999.
- 28- محمد محبوب، تجليات التمسرح الاحتفالي من خلال مكونات النص الدرامي، (امرؤ القيس في باريس نموذجا) الملحق الثقافي لجريدة الميثاق الوطني 16 -17 ماي 1999.
- 29- ميسون علي، الميزانسن(المصطلح-الحركة - الفعل) مجلة الطريق، العدد 2 مارس 1994 ، بيروت- لبنان.
- 30- نديم معلا ، السينوغرافيا المصطلح والدلالة ، مجلة الكويت ، العدد 194 ، 1 ديسمبر 1999.
- 31- نهاد صليحة، ندوة مهرجان عمان المسرحي، مجلة المسرح، ع 78.

32- "أسماء هوري: أنتجتم طامسرحياً وشكلاً فنياً يفرضها الموضوع"، مقال نشر في "العرب الجديد" بتاريخ: 26 يناير 2022 . diffah > <https://diffah.alaraby.co.uk>

خامساً: الرسائل الجامعية:

1. ايمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير ، جامعة صلاح الدين أربيا، بغداد، 1998.
2. أمينة بوطولة، جمالية المكان في التجربة الاخراجية المغاربية، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، الموسم الجامعي، 2022/2021 .
3. التميمي، رحمن عبد الحسين فاضل، الحركة ودلالاتها في الاتجاهات الاخراجية المعاصرة (نماذج عراقية مختارة)، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003.
4. عزوز بن عمر الاخراج وتقنيات العرض رسالة ماجستير، اشراف، فاتن الجراح قسم الفنون الدرامية 2002.2001
5. حسين حيدر منعثر، الرؤى الإخراجية في عروض المسرح الشعبي العراقي، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2009.
6. خميس نجود، ثنائية الاخراج في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الدراويش لـ فارس الماشطة (حسن بوبريوة أنموذجا)، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة، 2010.
7. المشهداني ضياء كريم: خيارات المخرج في صناعة العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه في الإخراج المسرحي، غ م، بغداد (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة) ، 2002.
8. نورة مقدس، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري : مسرحية "الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجا ، أطروحة دكتوراه (غ م) ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة الجيلاني اليايس سيدي بلعباس ، الجزائر ، 2017.
9. الحبيب سوالي، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة وهران ، الجزائر، 2011.
10. إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، كلية الفنون ، جامعة صلاح الدين العراق، 2012.

فائمة المصادر والمراجع

- 11.سمية، كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري ، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة،2011.
 12. جاسم عبد الرضا: الرؤية الإخراجية للمآسي الإغريقية، رسالة ماجستير ، (غ م)، العراق: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.
 - 13.العبيدي، صبيح صادق، الرؤية الإخراجية في الفلم الروائي العربي، رسالة ماجستير غ م، 1987، عن أطروحة دكتوراه ، توظيف التراث في المسرح الجزائري، 2006.
 - 14.كاظم تحرير جاسم، التوظيف الفني والتربوي للموسيقى والغناء في عروض المسرح المدرسي (دراسة تحليلية)، رسالة ماجستير(غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،2009..
 - 15.كريمة، منصور، خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير، جامعة وهران،الجزائر 2005/2006..
 - 16.لخضر منصور، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية أجواد، رسالة ماجستير، جامعة وهران ، للموسم الجامعي 2001.2002.
 - 17.لخضر، منصور، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة الدكتوراه، السنة الجامعية 2010-2011.
 - 18.محمد بشار عبد الغني، الأساليب الإخراجية الحديثة والإضاءة المسرحية، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003 .
 - 19.طاهر، شاموش حبيب، رسالة دكتوراه : الرؤية الإخراجية في المسرح الجزائري المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، الموسم الجامعي2020/2021.
- سادسًا: المصادر والمعاجم والمسرحيات:**

- 1.إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة: 1971.
- 2.ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، قدمه: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف 3.خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان (د ط، د- س)، مج 2.
- 3.أرسطو طاليس ، فن الشعر، تر، عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، بيروت(لبنان)،1973.
- 4.بطرس البستاني. محيط العلوم ، مكتبة لبنان، بيروت، 1998.

5.بيتر، بروك، المساحة الفارغة ، ترجمة فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، عدد 342، ديسمبر 1986.

6.عبد القادر علولة، حوار مع امحمد جليد ، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

7.عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة؛ الأقوال، الأجواد، اللثام، دارموفم للنشر.

8. ماري إلياس حياة قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة ناشرون لبنان، بيروت، 1977.

9. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط 1، 1997م.

10.المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، 1986.

11.مسرحية: "القرص الاصفر"إخراج: ربيع قشي، سنوغرافيا: عبد الرحمن زعبوبي، نص: فتحي كافي، إنتاج:المسرح الجهوي معسكر، 2015 <https://youtu.be/qzvSBicjTm4>.

سابعًا:المواقع الإلكترونية:

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=337416>. 2012

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=215286>

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=337416>.

<https://www.arabicmagazine.net/arabic/ArticleDetails.aspx?id=7268>

<https://www.massahat.com/2019/03/3462/ibid>

سكين، أبو بكر، المسرح كونه نظاما سيميوطيقيا، المسرح دوت كوم، 22نوفمبر ، 2005.

<https://www.almasrah.com> ،

صفحة "نكرى و حكاية"، الطيب الصديقي"، مي دي 1، 2009.02.22.

<https://www.medi1.com/fr/episode/5875>.

رابط المسرحية"خاطيني" : <https://www.youtube.com/watch?v=yG8E3GQyeeI>

الفهرس

إهداء

كلمة شكر

المقدمة: أ

مدخل

1- حاجتنا إلى الجمال: 10

1.1 المصطلحات والعالم: 10

2.1 الجمال: 11

2- معنى الجمال (ماالجمالية...؟) "الاستيطيقا": 12

1.2- جمالية، جماليّة (مفرد): 12

2.2 التعريف الإجرائي للجمالية: 13

3.2 النظرية الإنفعالية: 14

3- الإبداع والتذوق الفني: 15

1.3 الخبرة الجمالية دليل على التذوق: 16

4- جمالية (استيطيقا) المسرح: 17

5- الإرهاصات الأولى للمسرح: 18

6- التعرف على أرباب المسرح: (أسخيلوس، يوربيديس، سوفكليس،...): 20

الفصل الأول: الإخراج المسرحي في ضوء الاتجاهات المسرحية

المبحث الأول: تحديد وضبط لمفاهيم بعض المصطلحات: 25

1. تحديد وضبط لمفاهيم بعض المصطلحات: 25

2. لمحة تاريخية عن فنّ الإخراج ومفهومه: 33

1.2 تاريخية الإخراج المسرحي: 33

2.2 مفاهيم فنّ الإخراج المسرحي: 35

38	الإخراج فن إدارة العرض:
38	1.3 المخرج وظائفه ومسؤولياته:
41	المبحث الثاني: تفاصيل العمل الإخراجي:
41	1-العناصر الفنية للإخراج المسرحي:
47	أولاً. جدلية تعامل المخرج المسرحي مع النص:
47	1-المخرج وإعداد النص للعرض:
47	1.1 النص المسرحي أساس العملية المسرحية:
50	1.1.1 القراءة الاستكشافية:
50	2.1.1 القراءة الاستبدالية:
55	2. الفضاء المسرحي:
56	3. التشكيل الحركي:
58	1.3 الخطوط:
59	2.3 الكتل:
61	3.3 التنوع:
62	4.3 الوحدة:
63	5.3 التوازن:
64	4-حركة الممثلين في المسرح وأنواعها:
64	1.الحركة:
66	2. أنواع الحركة في المسرح:
66	1.2 الحركة الاضطرارية:
67	2.2 الحركة الانعكاسية:
67	3.2 الحركة التقنية:

- 68 4.2 العبور :
- 69 6.2 أبعاد الحركة:
- 71 7.2 الحركة والحوار:
- 71 ثانيًا -علاقة المخرج بإعداد الممثل:
- 75 2 -التمثيل الاستغلالي:
- 75 3-التمثيل الآلي أو الميكانيكي:
- 76 4-التمثيل والمعاشية:
- 76 5-التمثيل التمثيلي:
- 76 6-مرحلة البروفات:
- 78 ثالثًا-السينوغرافيا وجدلية العلاقة مع الإخراج:
- 78 1-الديكور في الإخراج المسرحي:
- 79 2-الانارة (الإضاءة):
- 80 3-الملابس (الأزياء المسرحية والإكسسوارات):
- 81 4-الماكياج:
- 82 5-الملحقات المسرحية "الإكسسوارات" (L'accessoire):
- 83 6-الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
- 84 المبحث الثالث: الاتجاهات الحديثة للإخراج المسرحي.
- 84 1 - الاتجاهات الاخراجية المسرحية الحديثة :
- 87 2 - ملخص عن بواكير جماليات الإخراج المسرحي :
- 89 1.2-المعالجات الاخراجية في المسرح:
- 90 3-التجريب ومظاهره في الإخراج المسرحي المعاصر:
- 93 1.3. مضامين التجريب في عملية الإخراج:

- 2.3. الإخراج والتجريب: 93
- الفصل الثاني: الإخراج المسرحي بين التقليد والتجريب في كل من: الجزائر والمغرب
- تمهيد: 97
- المبحث الأول: التجريب وآلياته في المسرح المغربي: 99
- 1- الظاهرة المسرحية المغربية المعاصرة: 99
- أ- مفهوم التجريب المسرحي: 101
- ب- بدايات التجريب المسرحي: 103
- ج- تحقيق التأصيل المسرحي: 104
- 2- المسرح المغربي وحتمية التجريب 105
- 3- تأثر المسرح المغربي بالبريختية الملحمية: 107
- المبحث الثاني: التجربة المسرحية الجزائرية: 111
- 1- التجريب في المسرح الجزائري: 113
- 2- الإخراج المسرحي الجزائري في الألفية الثالثة: 115
- 3- تجارب أصيلة في الإخراج المسرحي الجزائري: 121
- 4- راهنية الإخراج في المسرح الجزائري: 126
- 1.4 عبد القادر علولة: 126
- 2.4 تجريب الحلقة في مسرح علولة: 128
- أ- صناعة المحتوى التجريبي للمسرح "العلولي": 132
- ب- القوال... رمزية فارقة في الحلقة: 135
- 3.4- تجربة الإخراج المسرحي العلولي: 139
- 5- من تجارب المسرح الجزائري: 142
- 1.5- مسرحية "خاطيني" لأحمد رزاق: 143
- 1.1.5- ملخص وفكرة مسرحية "خاطيني": 143

- 2.1.5- المنجز السينوغرافي للمخرج " أحمد رزاق " في مسرحية "خاطيني": 144
- 3.1.5- التأثيث السينوغرافي (الملابس والإكسسوارات) في مسرحية "خاطيني": 146
- 4.1.5- رمزية الانارة في مسرحية "خاطيني": 149
- 5.1.5- الماكياج في مسرحية "خاطيني": 151
- 6.1.5- الأسلوب الإخراجي في مسرحية "خاطيني": 155
- المبحث الثالث: التجربة المسرحية المغربية المسارات والمتغيرات. 157
- 1- إرهابات المسرح المغربي: 157
- 1.1 البدايات: 157
- 2.1 التأسيس: 158
- 2- الألفية الثالثة للإخراج المسرحي المغربي: 159
- 3- التجريب في المسرح المغربي: 164
- 4- بدايات الإخراج في المسرح في المغرب: 165
- 1.4- المخرج المسرحي الطيب الصديقي: 166
- 2.4- مسرح الصديقي عنواناً للتراث: 169
- 3.4- تجربة الطيب صديقي مع الاخراج المسرحي: 171
- 5- من تجارب المسرح المغربي. 174
5. 1- مسرحية "شابكة" لأمين ناسور... عوالم موازية لخلق الفرجة المسرحية. 174
- 1.1.5- القراءة الركحية لمسرحية " شابكة ": 174
- 2.1.5- ملخص وفكرة المسرحية: 175
- 3.1.5 ماهية العنوان في مسرحية " شابكة ": 176
- 4.1.5 - آليات الاشتغال الإخراجي في نص مؤلف مسرحية " شابكة ": 176
- 5.1.5- المؤثرات الاحتفالية في مسرحية "شابكة": 179

- 180 6.1.5 - الأداء التمثيلي في مسرحية " شابكة " :
- 183 7.1.5 - السينوغرافيا ضمن الرؤية الإخراجية في مسرحية " شابكة " :
- 192 8.1.5- حصيلة العمل الإخراجي المسرحية "شابكة":
- الفصل الثالث: قراءة تطبيقية في الأساليب الإخراجية لمخرجين مغربيين**
- 198.....المبحث الأول: التجربة الإخراجية للربيع قشي مسرحية "القرص الاصفر".
- 198.....1- التجربة الإخراجية للربيع قشي مسرحية "القرص الاصفر":
- 199.....2- ملخص وفكرة المسرحية (القرص الأصفر):.....
- 200.....3- مسرحية "القرص الأصفر" بين النص والعرض المسرحي:
- 205.....4. جمالية السينوغرافيا في مسرحية "القرص الاصفر":
- 205.....5.المنهج الإخراجي في مسرحية " القرص الاصفر":.....
- 209.....6. فضاء العرض:
- 210.....7. الإضاءة ودورها الدرامي في مسرحية "القرص الاصفر":.....
- 214.....8. الملابس في مسرحية "القرص الاصفر":.....
- 217.....9. الإكسسوارات في مسرحية " القرص الأصفر":.....
- 219.....10. دلالة المكياج في العرض:
- 221.....11. الكوريفرافيا في مسرحية "القرص الاصفر" :
- 224.....12. الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرحية " القرص الأصفر":.....
- 227.....13. التشكيل الحركي في مسرحية "القرص الأصفر":.....
- 234.....14. قراءة إخراجية نقدية في مسرحية "القرص الأصفر":.....
- 240.....المبحث الثاني: التجربة الإخراجية لأسماء هوري في مسرحية "خريف".
- 240.....1.مسرح "أنفاس"... التزام بالقضية:.....
- 241.....2- أسماء هوري تنسج عوالم خيالية فنية وإنسانية :
- 243.....3- سميائية العنوان "خريف":

244	4. ملخص وفكرة المسرحية:
245	5- رؤية المخرجة وتحليل العرض:
248	6- المنهج الإخراجي في مسرحية "خريف":
250	7- فضاء التشكيل الحركي في مسرحية "خريف":
254	8- الأداء التمثيلي في مسرحية "خريف":
258	9- السينوغرافيا في مسرحية "خريف":
259	10- مقارنة في الوسائط التشكيلية للرؤية الإخراجية المسرحية "خريف".
259	1.10- الديكور:
263	2.10- الإضاءة ودورها الدرامي في مسرحية "خريف":
274	3.10- الملابس و الإكسسوارات في مسرحية خريف":
277	4.10- الماكياج:
279	5.10- الكوريفرافيا في مسرحية "خريف":
283	6.10- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:
286	7.10- حوصلة العمل الإخراجي في مسرحية "خريف":
290	الخاتمة:
295	الملاحق
302	قائمة المصادر والمراجع.
317	الفهرس
324	الملخص:

الملخص:

تتجاوز العملية الإخراجية في مفهومها فهمها للمسرحية وتفسيرها الى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي، و لنا في أهم مكّون لها الاخراج المسرحي مثال على تنظيمه لمجمل مكونات العرض الاخرى، على يد حرفيّ زادته موهبته اضافات لصالح انشاء فرجة متكاملة، فوظيفة المخرج رغم حداثة تواجدها الا أنّ المختصّ يعي تواجدها العتيق المرافق لميلاد المسرح، ينطلق الإخراج وفق رؤية وفلسفة واضحتين في تفسيره الإبداعي للأحداث المسرحية الجاري عرضها اعتمادا على أجساد الممثلين، ديكور، إضاءة وغيرها من مفردات العرض، بوصفها عناصر حاضرة ومساهمة في تفسير النص أو إعادة كتابته من منظور رؤيا أو منظومة إخراجية، يسعى المخرج المسرحي إلى تجسيدها ركحيا.

باكتشاف نص مسرحي جزائري لابراهيم دنينوس المطبوع سنة 1847 والذي له من الرمزية ما يصوّب لمسار المسرح العربي، بالرغم من امتلاك العرب لثقافات فرجوية، فقد تأخروا من أن يشهدوا و يواكبوا التطورات الحاصلة على المسرح، الأمر الذي دعاهم الى استعمال كلّ ما من شأنه أن يقلص المسافات و الحقب باستعمالهم للاقتباس و الترجمة و النقل وسائل في سبيل رعايتهم له محليًا و اكساب حاضنيه القدرة على تأصيل هذا الفنّ وفق هوية عربية تأسيسًا له على وفق انعكاس المدارس و التيارات والأساليب والمناهج العالمية الوافدة من وضع اللبنة الأولى للحركة الإخراجية في المسرح الموازي، والتي تأسست بمنطلقات معرفية ووعي في أقل ما يقال منه أنه أسس لتجربة إخراجية متميزة، و التي تبنتها في حدود الإبداع على مجموع التجارب المسرحية العربية عمومًا و المغاربية على الخصوص التقليدي منها والحداثي، التي واكبت حركة المسرح فيها معايير المسرح الاحترافي تأليفا وإخراجا - إلى حدّ ما وفي هذا التّوجه، ولأجل تدارس عينات من هذه التجارب الابداعية في جانبها الإخراجي، نجد أنفسنا حيال أجيال متفاوتة من المخرجين الجزائريين و المغاربة، وتجارب إخراجية مختلفة، في تأرجحها من حيث الرؤى بين المحلي والوافد، وبين القديم والطلائعي، على مستوى هذه التجارب الجزائرية و المغربية، أو في داخل العمل المسرحي الواحد.

كلمات مفتاحية: الجماليات، الإخراج، التّجريب، الأساليب المسرحية، الاتجاه الملحمي، المسرح الجزائري،

المسرح المغربي، التراث، الحلقة، التجارب المسرحية.

Summary:

The directing process in its concept goes beyond understanding and interpreting the play to translating this understanding into the formations of the theatrical performance. In its most important component, theatrical directing, we have an example of its organization of all the other components of the performance, at the hands of a craftsman whose talent has added to it in favor of creating an integrated spectacle. The director's job, despite its recent presence, the specialist is aware of its ancient presence accompanying the birth of the theater. Directing proceeds according to a clear vision and philosophy in its creative interpretation of the theatrical events being presented, depending on the bodies of the actors, decor, lighting, and other elements of the performance, as present elements that contribute to interpreting the text or rewriting it from the perspective of a vision or directing system, which the theatrical director seeks to embody on stage. With the discovery of an Algerian theatrical text by Ibrahim Deninos, printed in 1847, which has symbolism that points to the path of Arab theatre, despite the Arabs having a performing culture, they were late in witnessing and keeping up with the developments taking place in theatre, which prompted them to use everything that would reduce distances and eras by using adaptation, translation and transfer as means in order to sponsor it locally and give its incubators the ability to root this art according to an Arab identity, establishing it according to the reflection of the international schools, trends, styles and approaches that came from laying the first brick of the directing movement in parallel theatre, which was founded on cognitive principles and awareness, to say the least, that it established a distinguished directing experience, which adopted within the limits of creativity on all Arab theatrical experiences in general and Maghreb in particular, traditional and modern, which accompanied the theatre movement in it Professional theatre standards in writing and directing - to some extent and in this direction, and in order to study samples of these creative experiences in their directing aspect, we find ourselves in front of different generations of Algerian and Moroccan directors, and different directing experiences, in their oscillation in terms of visions between the local and the imported, and between the old and the avant-garde, at the level of these Algerian and Moroccan experiences, or within a single theatrical work.

Keywords: Aesthetics, directing, experimentation, theatrical methods, epic trend, Algerian theatre, Moroccan theatre, heritage, circle, theatrical experiences.