جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون

مختبر
الجماليات البصرية
في الممارسات الفنية الجزائرية

مذكرة لنيـــــــــل درجـــــــــة دكتـــــــوراه الطـــور الثـــالث ل . م . د

تخصص: نقد العرض المسرحي

مســـــــرح الصـــــــــــورة في منظومـــــــــة النقد المسرحـــــــي

قراءة في عـــــــروض مسرحيـــــــــة جزائريـــــــة

إعداد الطالب : صلاح الدين قاسمي
إشراف : أ.د / نوال حيفري

السنة الجامعية

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

الحمد و الشكر لله الواحد واهب النعم على نعمه الظاهرة و الباطنة

أتقدم بجزيل الشكر و الإمتنان ل : الأستاذة المشرفة على هذا البحث العلمي أ د حيفري نوال

و الشكر موصول إلى أساتذة قسم الفنون بجامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم و أساتذتي بقسم الفنون جامعة د مولاي الطاهر سعيدة .

و السادة مصممي العروض و الأعمال الفنية التي كانت موضوع دراستي و كل من مدى لي يد المساعدة لانجاز هذا البحث العلمي المتواضع .

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

مقدمة

مقدمة

يُعدّ المسرح، في أساسه، قائمًا على الكلمة المنطوقة ضمن منظومة العرض المسرحي، لاعتماده تاريخيًا على الحوار الملفوظ بوصفه أداة أساسية للتعبير الدرامي داخل الإطار المشهدي، الذي يُعهد به تارةً إلى السرد، وتارةً أخرى إلى المناظر المسرحية التي تُسهم في تعزيز الجمالية المشهدية للعرض. وقد ظلّ المسرح، لفترة طويلة، يُختزل في كونه نصًا أدبيًا يُقرأ أكثر مما يُشاهَد، حيث مُنحت الأولوية للكلمة والحوار باعتبارهما الحاملَين الرئيسين للمعنى الدرامي، على حساب باقي العناصر الركحية، مثل الجسد، والفضاء، والسينوغرافيا، والإضاءة. غير أنّ التحولات الجمالية والفكرية التي عرفها المسرح الحديث والمعاصر أسهمت في زعزعة هذه المركزية النصّية، فاتحة المجال أمام تصوّرات جديدة تنظر إلى العرض المسرحي بوصفه كيانًا مركّبًا تتداخل فيه مختلف العناصر التعبيرية، بما يتجاوز سلطة النص المكتوب ويعيد الاعتبار للبعد البصري والحسي في إنتاج الدلالة المسرحية.

فمن المؤكد أن العرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط بل بتفاعله مع بقية العناصر المسرحية وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية واللغوية، على اعتبار أن أي عمل مسرحي يحتاج إلى حركة مسرحية تنسجم وتتفاعل مع الألوان في تحليل الإبداعات التشكيلية والصورة المرئية، فقواعد المنظور المسرحي تعطي تكوينا إيحائيا بالمكان المتسع داخل الفضاء المسرحي وهو ما يشكل الصورة المسرحية الكلية.

من هنا جاءت أهمية التجريب في الرئ الإخراجية واكتشاف لغة ووسائل المخرج الخاصة التي لا تعتمد على الأدب على أنه أداة أساسية للتعبير الدرامي وإنما تكون منفتحة على إستغلال محتلف الفنون والتقنيات في الفضاء المسرحي لخلق صور جميلة ومعبرة.

تُعدّ الصورة الركحية بنية مشهدية مركّبة، تتأسس على تعدّد الصور البصرية التخيلية، سواء أكانت مجسّمة أم غير مجسّمة، بما يجعلها فضاءً دلاليًا مفتوحًا على إمكانات التأويل .وانطلاقًا من ذلك، تتشكّل الصورة الإخراجية بوصفها امتدادًا للصورة اللغوية، إذ تقوم مرتكزاتها على الأداء الجسدي للممثل داخل نسق جمالي شامل، تسهم في تشكيله السينوغرافيا، والموسيقى الإيقاعية، وسائر مكوّنات العرض المسرحي، وهو ما يتجلّى بوضوح في أنماط المسرح الاستعراضي.

وعليه، لا يمكن اختزال الصورة المسرحية في بعدها البصري فحسب، بل تتجاوز ذلك لتغدو علاقة تواصلية ذوقية جماعية، تقوم على جدلية التفاعل بين المرئي والمنطوق .فالعرض المسرحي، بوصفه خطابًا فنّيًا مركّبًا، يستند إلى منظومة من العناصر الحوارية والبصرية التي تشكّل مجالًا مشتركًا للتواصل بين الممثل والمتلقي، بما يفضي إلى إنتاج معنى يتأسس على التلقي والتأويل معًا.

وفي هذا السياق، يسعى »مسرح الصورة «إلى استكشاف عوالم الطقوس والفنتازيا، باعتباره مسرحًا دلاليًا حركيًا ذا طابع طقسي، يعتمد على توليد مفردات بصرية تتحوّل، في بنيتها الأدائية، إلى رموز وإشارات سيميائية .وتسهم هذه الرموز في إنتاج الدلالة وفق اختلاف المقامات السياقية، مما يجعل الجسد، والحركة، والصورة عناصر فاعلة في بناء المعنى، لا مجرّد وسائل تعبيرية مكمّلة للنص.

يُعدّ مسرح الصورة نمطًا مسرحيًا تجريبيًا حداثيًا، يقوم على توظيف الحركة والإيماءة والإشارة والرمز، ويعتمد بدرجة أساسية على الرؤية البصرية، مع الميل إلى اختزال الكلمة والحوار الملفوظ. كما يتعامل مع النص المكتوب والحوار اللفظي بوصفهما عنصرين من ضمن عناصر الخطاب المسرحي، لا مركزًا بنيويًا مهيمنًا على باقي مكوّنات العرض، وهو ما يفتح المجال أمام رؤية إخراجية تتأسس على الجسد والصورة بوصفهما حاملين أساسيين للدلالة.

ومن هذا المنطلق، تتشكّل إشكالية البحث في مساءلة موقع مسرح الصورة داخل المنظومة النقدية المسرحية، وحدود اشتغاله الجمالي والدلالي ضمن العرض المسرحي المعاصر. وقد أفرزت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات البحثية، من أبرزها:

- هل يحظى مفهوم مسرح الصورة بتجذّر نظري واضح داخل منظومة النقد المسرحي؟
- أين تكمن حدود اشتغال الصورة داخل العرض المسرحي؟
- هل تمتلك عروض مسرح الصورة خصوصية جمالية وفنية تميّزها عن باقي الأشكال المسرحية الأخرى؟
- هل يُعدّ الحوار اللفظي والنص المسرحي عنصرًا أساسيًا في بناء العرض المسرحي، أم أنه قد يتحوّل إلى عائق أمام تقديم رؤية إخراجية متجدّدة؟
- هل تتجلّى ملامح مسرح الصورة في العروض المسرحية الجزائرية؟
- وإلى أي مدى واكبت العروض المسرحية الجزائرية التحوّلات والتقنيات الفنية المستجدّة الناتجة عن التطوّرات التكنولوجية، ولا سيما في مجال الميديولوجيا؟

وانطلاقًا من هذه التساؤلات، تمّ اعتماد خطة بحث تسعى إلى الإحاطة النظرية بمفهوم مسرح الصورة، وتتبع تحوّلاته الجمالية والدلالية.

ينقسم هذا البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة، يسعى كلّ منها إلى مقاربة مفهوم مسرح الصورة من زوايا معرفية وجمالية وتطبيقية مختلفة، بما يسمح بالإحاطة النظرية والتحليلية بالإشكالية المطروحة.

يتناول **الفصل الأول** الأصول المعرفية لمفهوم مسرح الصورة، من خلال تتبّع جذوره الفكرية والنقدية داخل الخطاب المسرحي، والكشف عن علاقته بالمفاهيم المسرحية التقليدية، ولا سيما ما يتصل بمكانة النص، والحوار، والأداء، والصورة في العرض المسرحي. كما يعالج هذا الفصل تحوّلات الصورة المسرحية عبر مختلف المراحل التاريخية، مبرزًا انتقالها من وظيفة تزيينية إلى عنصر دلالي فاعل في بناء المعنى.

أما **الفصل الثاني**، فيُعنى بالمرجعيات الجمالية والفكرية للصورة المسرحية، حيث يتم التركيز على فضاء العرض بوصفه حقلًا بصريًا ودلاليًا تتقاطع فيه مختلف عناصر التشكيل المسرحي. كما يتطرّق الفصل إلى الإبداع الفكري والحسي في بعض التجارب المسرحية الغربية، من خلال دراسة سينوغرافيا عرض «الملك الأسد» بوصفه نموذجًا بارزًا لتكامل الصورة والفضاء والحركة. إضافة إلى ذلك، يتناول الفصل دور التقنيات الحديثة في المسرح البصري، عبر تحليل نماذج فنية مختارة من أعمال أريان منوشكين وبينا باوش، للكشف عن آليات توظيف الجسد، والحركة، والتكنولوجيا في بناء الخطاب المرئي.

ويخصّص **الفصل الثالث** لدراسة سمات مسرح الصورة في العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة، من خلال مقاربة نقدية لدلالات المرئي داخل الخطاب البصري. حيث يتم في هذا السياق الوقوف عند ملامح مسرح الصورة في الحركة المسرحية الهاوية، عبر قراءة تحليلية لعرض مسرحية «الدّلاطنة» لعاهد سفيان. كما يتناول الفصل الخطاب البصري في بعض العروض الجزائرية المعاصرة، من خلال تحليل مسرحية «كشرودة» لأحمد رزاق، ومسرحية «الشّبيه» لبوري مصطفى وإخراج عيسى جقاطي. ويختتم الفصل بدراسة جماليات التشكيل البصري في مسرح الطفل، مع التركيز على توظيف

التقنية الرقمية وأثرها النفسي والجمالي في عرض مسرحية «مدينة النّانو» تأليف كنزة مباركي وإخراج سوهيل بوخضرة.

وتسعى هذه الخطة، في مجملها، إلى بناء رؤية نقدية متكاملة حول مسرح الصورة، من خلال الجمع بين التأصيل النظري والتحليل التطبيقي، بما يسمح بالكشف عن خصوصيات هذا الاتجاه المسرحي وحدوده الجمالية والدلالية، خاصة في السياق المسرحي الجزائري المعاصر.

ومن أجل الإحاطة بمختلف الإشكاليات سالفة الذكر والتعمّق في حيثيات الطرح، جاءت هذه الدراسة في إطار **مقاربة نقدية تحليلية** لمجموعة من التجارب والعروض المسرحية؛ وقد تمّ تأسيس هذا الطرح بالاعتماد على جملة من المصادر والمراجع النظرية، إلى جانب النصوص والعروض المسرحية، فضلًا عن سلسلة من المقالات والدوريات المتخصّصة، إضافة إلى التوجيهات العلمية القيّمة للأستاذة المشرفة **الدكتورة حيفري نوال**، التي لها منّا فائق الشكر والتقدير.

ختاما، لا ندّعي الإحاطة الشاملة بكل جوانب هذا الموضوع وتشعّباته، غير أنّنا سعينا، قدر المستطاع، إلى رصد ملامح هذه التجربة المسرحية والكشف عن بعض خصوصياتها الجمالية والدلالية؛ وهي تجربة ما تزال في حاجة ماسّة إلى مزيد من الدرس والبحث من قبل الأكاديميين والباحثين وصنّاع العرض المسرحي، بما يضمن لها المكانة التي تستحقها، ويسهم في مواكبة تحوّلات الحداثة المسرحية وتحدّيات العولمة.

.

الفصل الأول:

الأصول المعرفية لمفهوم مسرح الصورة

- **المبحث الأول: العلاقة بين مسرح الصورة والمفاهيم المسرحية التقليدية.**
- **المبحث الثانـــي: الصورة المسرحية وتحولاتها من النص إلى العرض.**

المبحث الأول

العلاقة بين مسرح الصورة والمفاهيم المسرحية التقليدية

يُعدّ مسرح الصورة اتجاهًا مسرحيًا يقوم على توظيف الصورة البصرية بوصفها عنصرًا أساسًا في بناء العرض المسرحي، حيث تغدو الصورة بديلًا عن النص المسرحي أو مكمّلة له، من خلال تقديم تجربة بصرية ترتكز على التشكيلات الحركية، والإضاءة، والأزياء، والديكور، والمؤثرات السمعية، مع تقليص الاعتماد على الحوار التقليدي.

وبناءً على ذلك، يمثّل مسرح الصورة توجهًا فنيًا يتخذ من الصورة البصرية وسيلة رئيسة للتواصل مع الجمهور، متجاوزًا الكلمة المنطوقة أو مكمّلًا لها. وقد تطوّر هذا المفهوم نتيجة تداخل وتفاعل مجموعة من الأصول المعرفية والجمالية، يمكن تلخيصها فيما يلي:

أولاً: الأصول الفلسفية والجمالية:

1 - النظرية الجمالية:

"تأثّر مسرح الصورة بالنظريات الجمالية التي تُعنى بالإدراك الحسي للصورة، ولا سيّما فلسفة إيمانويل كانط في علم الجمال، التي ترى أنّ الجمال تجربة ذوقية قائمة بذاتها، مستقلة عن المفهوم العقلي أو الدلالة اللغوية؛ إذ توفّر هذه الرؤية إطارًا فلسفيًا لفهم مسرح الصورة، من خلال إعلائها من شأن التجربة البصرية بوصفها عنصرًا جوهريًا في الإدراك الفني، بما يفسح المجال أمام المتلقي لتأويل المعنى والمشاركة في إنتاج الدلالة بدل تلقيها جاهزة عبر الخطاب اللفظي".[1]

ومع أن فلسفة كانط توفّر إطارًا يُعلي من شأن التجربة البصرية ويحوّل المتلقي إلى شريك في إنتاج المعنى، فإن هذا التمركز على الحسّ البصري وحده قد يكشف عن قصور دلالي جاد، إذ يهدّد مسرح الصورة أحيانًا بفقدان وضوح الخطاب أو إغراق المتلقي في تعدّد التأويلات بلا مرجعية نصية واضحة.

ومن ثمّ، يطرح الاعتماد المفرط على الصورة تحديًا نقديًا وأخلاقيًا للعرض المسرحي، إذ يتطلب من المبدع تحقيق توازن دقيق بين الحرية الإبداعية والفاعلية التواصلية، وإلا فقد يتحوّل الخطاب المسرحي إلى تجربة حسية مشوّهة أكثر منها أداة للتأثير الفني والدلالي.

---

1 - ينظر: إيمانويل كانط، □□□ □□□□ □□□□□، ترجمة: موسى وهبة، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، ص ص.(52–45)

2- **الفلسفة الظاهراتية:**

تشكل الفلسفة الظاهراتية، التي أسسها إدموند هوسرل وطوّرها موريس ميرلو-بونتي، إطارًا نظريًا جوهريًا لفهم مسرح الصورة، إذ تحث على تجاوز التفسيرات المسبقة والتقليدية لصالح الانغماس في التجربة الحية والوعي الفعّال بالظاهرة. في هذا السياق، لم يعد العرض المسرحي مجرد نص يُقدّم على الخشبة، بل أصبح **تجربة متكاملة تتفاعل مع وعي الجمهور** بشكل مباشر، حيث تتحول الصورة والحركة والموسيقى إلى أدوات دلالية فاعلة تتخطى محدودية الكلمة المكتوبة.

"تُعدّ الفلسفة الظاهراتية، التي أسسها إدموند هوسرل وطوّرها موريس ميرلو-بونتي، من أبرز التأثيرات الفلسفية في مسرح الصورة؛ إذ تقوم هذه الفلسفة على تجاوز التفسيرات المسبقة لصالح التجربة الحية والواعية للظاهرة؛ وبالقياس على المسرح، لم يعد العرض مجرد نص يُقدَّم على الخشبة، بل تجربة تفاعلية حيّة تتصل مباشرة بوعي الجمهور، ويُجسّد مسرح الصورة هذا المفهوم بشكل ملموس، من خلال اعتماده على عناصر مثل الصورة، والحركة، والموسيقى، بوصفها أدوات تواصل جوهرية، الأمر الذي يجعله من أكثر الأشكال المسرحية حداثة وتأثيراً[2]".

ومع ذلك، فإن هذا التمركز على التجربة الحسية والجسمانية يثير إشكالية نقدية جوهرية، إذ يُمكن أن يؤدي الإفراط في اعتماد البصر والحركة والموسيقى إلى **تشتت الدلالة وتشظّي معنى العرض**، فيغدو الخطاب المسرحي أكثر انفتاحًا على التأويلات الفردية من كونه ناقلًا لرؤية موحدة أو رسالة محددة. وهكذا، يُبرز مسرح الصورة **ازدواجية طموحه وحدوده** :فهو من جهة يُجسد الحداثة المسرحية والوعي الحسي الجمالي، ومن جهة أخرى يضع صانعه أمام تحدٍ إبداعي حاد يتمثل في تحقيق توازن دقيق بين حرية التجربة الحسية للمتلقي وضبط مسار الدلالة لضمان تواصل فاعل ومؤثر.

---

1. موريس ميرلو-بونتي، فينومينولوجيا الإدراك، ترجمة: جميل صليبا، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008)، ص 64.

الظاهراتية عند إدموند هوسرل (1859–1938) وتأثيرها في مسرح الصورة:

ينطلق **هوسرل** من "مبدأ أساسي في الظاهراتية، وهو أن "كل وعي هو وعي بشيء ما"، أي أن الإدراك لا يكون مجرد استقبال سلبي، بل هو تفاعل شعوري وحسي مباشر مع العالم[1]"؛ وعند تطبيق هذا المفهوم على مسرح الصورة، فإن العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي تصبح علاقة تفاعلية، تتجاوز حدود المشاهدة التقليدية نحو تجربة إدراكية مفتوحة؛ ويمكن فهم تأثير ظاهراتية هوسرل في مسرح الصورة من خلال المفاهيم التالية:

1. **القصدية**:**(Intentionality)** يرى هوسرل أن الوعي موجَّه دائماً نحو موضوع، أي أن المشاهد في مسرح الصورة لا يكون سلبياً، بل يُسهم في إنتاج المعنى عبر تفاعله مع الصور والرموز البصرية. فكل صورة تُقدَّم على الخشبة تستدعي إدراكاً معيناً، يُعيد تشكيله المتفرج بناءً على خلفياته وتجربته الخاصة.
2. **ردّ الظواهر:(Epoché)** يُطالب هوسرل "بتعليق الأحكام المسبقة، والنظر إلى الظواهر "كما هي"، دون تأطيرها بتفسيرات جاهزة، وفي مسرح الصورة، يُترجم هذا المفهوم من خلال تقديم صور رمزية وتجريدية مفتوحة على احتمالات متعددة، كما في عروض روبرت ويلسون، التي تُبنى على تكوينات بصرية تتجاوز المعنى المباشر، تاركة للمشاهد حرية التأويل[2]".

رغم القيمة النظرية العميقة لمفهوم تعليق الأحكام المسبقة عند هوسرل، فإن تطبيقه في مسرح الصورة يطرح إشكالية مزدوجة :من جهة، يتيح هذا المبدأ للمخرج والمتلقي حرية استكشاف المعنى من خلال الرمزية والتجريد، ما يعزز الابتكار الجمالي ويفتح آفاقًا واسعة للتأويل الشخصي؛ ومن جهة أخرى، فإن الإفراط في التجريد أو الغموض البصري قد يؤدي إلى **فقدان الإحساس بالخطاب المتماسك**، بحيث يصبح الجمهور معرضًا لتجربة حسية مشوشة قد تتباين فيها التفسيرات بشكل متطرف عن رؤية صانع العرض .

---

1. إدموند هوسرل، الأفكار التمهيدية لعلم الظاهرات، ترجمة: نظير جاهل، (بيروت: دار المنتخب العربي، 1992)، ص 45.
2. عروض روبرت ويلسون تُعدّ من أبرز النماذج التجريبية لمسرح الصورة، حيث يعتمد على التكوينات البصرية والضوء والحركة أكثر من الحوار، انظر : Robert Wilson and Christopher Knowles, A Letter for Queen Victoria, (New York: Hill and Wang, 1974).

ومن هنا، يظهر أن نجاح مسرح الصورة في توظيف المفاهيم الظاهراتية لا يعتمد فقط على الابتكار البصري، بل يتطلب أيضًا ضوابط دقيقة لتوجيه التجربة الحسية نحو دلالة متماسكة، توازن بين حرية التأويل ووضوح الخطاب المسرحي.

3. التجربة الحسية مدخل للفهم:

يُعلي مسرح الصورة من قيمة الإدراك الحسي، إذ يعتمد على الألوان، الإضاءة، الحركة، والصوت لتوليد الانفعالات والمعاني، بدلاً من السرد اللفظي المباشر. فالفهم هنا ينبثق من التفاعل مع الشكل والصوت والفضاء، لا من خلال اللغة.

ـ الظاهراتية عند موريس ميرلو بونتي (1908–1961) وعلاقتها بمسرح الصورة:

طوّر **ميرلو بونتي الظاهراتية** "بإدخاله مفهوم الجسد بوصفه وسيطاً أساسياً للإدراك، وبهذا، لم يعد الإدراك العقلي هو المركز الوحيد للمعرفة، بل صار الجسد نفسه حاملاً للتجربة، ومن خلاله يتفاعل الإنسان مع العالم[1]".

في سياق مسرح الصورة، يُمثّل هذا التصور نقطة تحول، حيث يصبح جسد الممثل وسيلة للتعبير والمعنى، عبر الحركة والإيماءة والصمت، وبذلك، يتلاقى الطرح الفلسفي **لميرلو بونتي** مع جوهر مسرح الصورة الذي يعتمد على الأداء الحركي والبصري بوصفه لغة مستقلة، ذات قدرة على توليد المعاني والتأثير الوجداني بعيدًا عن الحوار والنص.

المفاهيم الأساسية عند ميرلو بونتي وتأثيرها في المسرح:

يتضمن الطرح الظاهراتي لموريس ميرلو بونتي مفاهيم محورية أثرت بعمق في الفنون المعاصرة، وخاصة في **مسرح الصورة**، الذي وجد في فلسفة ميرلو بونتي إطارًا نظريًا داعمًا لتجربة الأداء البصري والجسدي؛ ومن بين أبرز هذه المفاهيم.

---

1. *موريس ميرلو-بونتي، فينومينولوجيا الإدراك، مرجع سابق، ص 103.*

أ.الإدراك الجسدي:(Embodiment) يُعتبر ميرلو بونتي من أوائل الفلاسفة الذين شدّدوا على دور الجسد بوصفه وسيلة إدراكية، لا مجرد أداة فيزيائية؛ " فالإدراك لا يتم فقط من خلال العقل أو اللغة، بل عبر تفاعل الجسد مع العالم من حوله"[1].

وفي سياق مسرح الصورة، يُترجم هذا المفهوم من خلال اعتماد العرض المسرحي على الجسد كأداة رئيسية لنقل الأحاسيس والمعاني، دون الحاجة إلى الحوار أو السرد اللفظي، كما تُعد عروض **بينا باوش** "مثالًا بارزًا على ذلك؛ إذ تُوظَّف الحركات الجسدية للممثلين لتعكس حالات وجدانية ونفسية عميقة، تفوق في بلاغتها التعبير اللفظي، ما يجعل الجسد نفسه نصًا بصريًا يَسرد ويُعبّر.[2]"

وهو ما يؤكد الدور المركزي للجسد في مسرح الصورة، حيث يتحول من مجرد أداة أداء إلى **وسيط دلالي متكامل** قادر على نقل الأحاسيس والمعاني بشكل مباشر ومستقل عن النص اللفظي .ورغم قوة هذا التوجه في إعلاء البعد الحسي والتجريدي للعرض، إلا أنه يثير تحديًا نقديًا جوهريًا، إذ قد يؤدي اعتماد الجسد وحده إلى **إبهام دلالي** أو تعدّد تأويلات يصعب ضبطها وفق رؤية المخرج أو نص المؤلف .ومن ثم، تصبح قدرة مسرح الصورة على التواصل الفعّال مرهونة بالمهارة في تصميم الحركة الجسدية بحيث توازن بين البلاغة التعبيرية وقابلية الفهم لدى المشاهد، ما يجعل الجسد في هذا السياق **نصًا بصريًا حيًا**، لكنه نص هش يتطلّب ضبطًا دقيقًا للحفاظ على وضوح المعنى وتماسك التجربة المسرحية.

ب. التجربة الحيّة :(Lived Experience)

يولي **ميرلو بونتي** "أهمية كبيرة لما يسميه "التجربة الحيّة"، أي إدراك الإنسان للواقع من خلال معايشته المباشرة للأشياء"[3].

وينعكس هذا المفهوم في مسرح الصورة عبر "خلق **تجارب حسية غامرة**، تجعل المتلقي لا يكتفي بالمشاهدة، بل يدخل في صميم التجربة المسرحية، فالمسرح هنا لا يُروى، بل يُعاش، حيث تُوظَّف الإضاءة، الحركة، الألوان، والموسيقى، لتشكيل فضاء إدراكي يُمكّن المشاهد من اختبار العالم المسرحي بدلاً من الاستماع إليه أو تفسيره من خلال اللغة فقط."[4]

1 1- موريس ميرلو-رجع سابق، ص 103.
2 - يُنظر إلى أعمال بينينا باوش، مثل مقهى مولر (Café Müller)، بوصفها مثالًا حيًا على مسرحية تُستَبدل فيها الكلمة بالحركة، ويتم التعبير عن المشاعر الإنسانية عبر الجسد، انظر : Royd Climenhaga, The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, (New York: Routledge, 2013).
3 - ينظر :موريس ميرلو-بونتي، □□□□□□□□ □□□□□□□□ (Phenomenology of Perception) ، ترجمة :مصطفى عبده، القاهرة :دار النهضة العربية، 1987، ص.23 .
4 - آريان منوشكين، مسرح الصورة: تجربة فضائية وحركية، مجلة الفنون المسرحية، 2015، ص 43.

إن تأكيد ميرلو-بونتي على "التجربة الحيّة" يعزز الطابع التفاعلي لمسرح الصورة، إذ يجعل إدراك المتلقي للعرض نابعًا من **معايشته المباشرة للحركة، والصورة، والصوت**، وليس مجرد استجابة لمجموعة من الرموز أو النصوص المسبقة، ومع ذلك، يطرح هذا التوجه إشكالية في التحكم بالدلالة، حيث قد يؤدي الانغماس في التجربة الحسية إلى تعدّد التأويلات بحيث يصبح من الصعب ضمان توافق رؤية المخرج مع استجابة الجمهور، ما يستدعي استراتيجية إخراجية دقيقة لموازنة **الحرية الحسية للمتلقي** مع **وضوح الرسالة الفنية**.

ج- التفاعل بين الجسد والفضاء:

يُعتبر الفضاء المسرحي في مسرح الصورة، عنصرًا ديناميكيًا يؤثر بشكل مباشر في إعادة تشكيل العلاقة بين الممثلين والجمهور، يتم استغلال هذا الفضاء بطريقة مبتكرة، حيث يتحوّل إلى فضاء متفاعل ومتنقل حسب احتياجات العرض.

" في هذا السياق، يُمكن الإشارة إلى مسرحيات آريان منوشكين التي اعتمدت على استخدام الفضاء والإضاءة بطريقة فنية مدهشة، حيث كان الفضاء المسرحي يتحوّل إلى لوحة حية ومتغيرة أمام أعين المتفرجين، مما يعكس البعد البصري في الأداء المسرحي ويعزز التفاعل بين الممثل والجمهور".[1]

يتوضح لناهنا كيف يحقق مسرح **آريان منوشكين** تفاعلًا بصريًا متكاملًا بين الفضاء المسرحي والجمهور، إذ يتحوّل الفضاء إلى **عنصر فني ديناميكي** يساهم في تشكيل الدلالة وتوجيه الانتباه، وليس مجرد خلفية لتقديم الأداء. ومع ذلك، يمكن القول إن هذا التمركز على البعد البصري، وإن كان يعزز التجربة الحسية ويزيد من تأثير العرض، قد يفتح المجال أمام **تشتت الانتباه أو تعدّد التأويلات** لدى المتلقي، خاصة إذا غاب عنه عنصر النص أو السياق السردي الكافي.

ومن هنا، يظهر التحدي النقدي لمسرح منوشكين في **تحقيق توازن بين الإبداع البصري ووضوح الرسالة المسرحية**، بحيث تبقى التجربة حيوية ومؤثرة من دون أن تتحوّل إلى تجربة بصرية مشوشة أو غامضة.

1 – Voir Joan Benedetti, *Arias Mnouchkine and the Théâtre du Soleil* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), ص. 120–125.

2 ـ الأصول الفنية والتاريخية:

أ- المسرح الطقسي والبدائي:

في المجتمعات القديمة، "كان المسرح يعتمد بشكل رئيسي على الطقوس الحركية والبصرية التي تُقدّم غالبًا في سياق ديني أو احتفالي؛ كانت الرقصات الطقسية والرسوم الرمزية تشكل الجذور الأولى للمسرح البصري الحديث؛ إن هذا الربط بين الحركة والصورة كان له دور بارز في تأسيس الفكرة البصرية في المسرح، والتي تطوّرت مع مرور الزمن لتصبح جزءًا أساسيًا من الأداء المسرحي المعاصر."[1]

يمكن النظر إلى جذور المسرح البصري في المجتمعات القديمة، حيث كان الأداء المسرحي يعتمد بشكل أساسي على **الطقوس الحركية والبصرية** المرتبطة بالسياق الديني أو الاحتفالي. لقد شكلت الرقصات الطقسية والرموز التصويرية أدوات مركزية لنقل المعاني الجماعية، مما أسس للفكرة البصرية في الأداء المسرحي منذ نشأته. هذه التجربة الطقسية تمنح المسرح الحديث إرثًا غنيًا من حيث العلاقة بين **الحركة والجسد والرمز البصري**، لكنها في الوقت نفسه تطرح إشكالية مركزية، إذ أن **الانفصال عن السياق الديني والجماعي الأصلي يجعل دلالات الرموز والحركات أكثر غموضًا وتعددًا في التأويل** لدى الجمهور المعاصر.

ينبغي على المسرح البصري الحديث، إذا، أن يوازن بين **الإبداع الحسي والتجريبي** وبين **إيصال معنى واضح وقابل للفهم**، بحيث يصبح العرض تجربة غامرة تتفاعل مع الحواس وتثير الفكر في الوقت نفسه. هذا التحدي هو ما يميز المسرح المعاصر عن أصوله الطقسية، إذ يتطلب من المخرج والمصمم المسرحي إعادة **ابتكار الفضاء البصري والرموز الحركية** بما يضمن تحقيق تأثير جمالي متكامل دون فقدان التواصل الدلالي مع الجمهور.

ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار التجربة الطقسية القديمة **إطارًا مفاهيميًا مرجعيًا** لفهم التحولات التي شهدها المسرح البصري حتى العصر الحديث، حيث أصبح الأداء المسرحي اليوم **لغة حسية بصرية متكاملة** تتفاعل مع الجسد والحركة والفضاء والضوء والموسيقى، مكونة تجربة تفاعلية متعددة المستويات للمشاهد.

---

1 - Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, 1998.

ب- المسرح الشرقي (الكابوكي، النوه، الأوبرا الصينية):

تتميز هذه التقاليد المسرحية باستخدام تكوينات بصرية غنية وأزياء فاخرة، فضلاً عن الإيماءات التعبيرية القوية؛ "فقد كان الأداء في هذه الأنواع المسرحية يعتمد على التفاعل البصري والتعبيري أكثر من الاعتماد على الحوار اللفظي؛ ومن هنا، فإن هذه الأنماط المسرحية الشرقية قد أثرت بشكل مباشر في تيارات المسرح البصري المعاصر، بما فيها مسرح الصورة الذي يعيد تشكيل الفضاء والحركة لخلق تجربة حسية متكاملة."[1]

تُعد التقاليد المسرحية الشرقية، بممارساتها الغنية بالإيماءات التعبيرية والتكوينات البصرية الفاخرة والأزياء المميزة، من أهم المصادر التي ساهمت في بلورة الأسلوب البصري في المسرح المعاصر. فقد اعتمد الأداء في هذه الأنواع على **التفاعل البصري والحركي** أكثر من اعتماده على الحوار اللفظي، ما جعل الرموز والإيماءات أدوات أساسية لنقل المعنى والتواصل مع الجمهور. هذا التوجه أدى مباشرة إلى

التأثير في تيارات المسرح البصري، بما فيها **مسرح الصورة**، الذي يسعى إلى إعادة تشكيل الفضاء والحركة لخلق **تجربة حسية متكاملة ومتعددة المستويات** للمشاهد.

ومع ذلك، يطرح هذا التراث النقدي إشكالية واضحة، إذ أن الرموز والإيماءات التقليدية كانت مفسرة ضمن سياقات ثقافية ودينية محددة، بينما يواجه المسرح المعاصر تحدي **إعادة تفسير هذه العناصر أو تكييفها** بما يضمن فهمها من قبل جمهور حديث ومتعدد الخلفيات الثقافية. من هنا، يصبح المسرح البصري المعاصر، خصوصًا مسرح الصورة، مساحة لإبداع بصري وحركي يوازن بين **الإرث التقليدي للرمزية والتجربة الحسية الحديثة**، ليقدم تجربة غامرة تتفاعل مع الحواس وتثير الفكر في الوقت ذاته.

ج- السينوغرافيا والتجريب المسرحي في القرن العشرين:

شهد القرن العشرون العديد من التحولات في المفهوم المسرحي، حيث كانت السينوغرافيا والتجريب المسرحي يشكّلان أبرز محاور هذا التحول؛ فتأثر مسرح الصورة بحركات مسرحية مثل مسرح **أنطونين آرتو (مسرح القسوة)** الذي سعى إلى خلق تجربة مسرحية جذرية عبر تفاعل جسدي وبصري مكثف، وكذلك مسرح **جيرزي جروتوفسكي (المسرح الفقير)** الذي ركّز على الجوانب البصرية والجسدية بشكل يكاد يخلو من الديكور التقليدي، مما أتاح للجسد والحركة أن يكونا الأدوات الأساسية للتعبير.[2]

---

1 - التقاليد المسرحية الشرقية، "مسرح الكابوكي والنوه والأوبرا الصينية: دراسة مقارنة"، □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□ □□□□□□، 2010، ص 121.
الشعر الرمزي والحداثة الأدبية، التيارات الأدبية في المسرح الحديث، 2014، ص 58.

2 - تطور الإضاءة في المسرح، *مجلة المسرح المعاصر*، 2018، ص 39.

يسلط الضوء هنا على التحولات الجوهرية التي شهدها المسرح في القرن العشرين، حيث أصبح **التجريب البصري والجسدي والسينوغرافي** محورًا أساسيًا لإعادة تعريف التجربة المسرحية. إن تأثر مسرح الصورة بحركات مثل **مسرح القسوة لأنطونين آرتو** و**المسرح الفقير لجيرزي جروتوفسكي** يعكس تحوّل المسرح من مجرد **نقل سرد لفظي** إلى **إبداع تجربة حسية متكاملة**، تعتمد على الجسد والحركة كأدوات أساسية للتعبير. من منظور نقدي.

يبرز هنا **التحدي المزدوج** أمام صناع العرض: من جهة، توظيف عناصر جسدية وبصرية مبتكرة لإحداث تأثير مباشر على المتلقي؛ ومن جهة أخرى، الحفاظ على وضوح الدلالة والتواصل مع الجمهور في غياب الديكور أو الحوار التقليدي. وهذا ما يجعل مسرح الصورة، في حد ذاته، **حقلًا تجريبيًا حداثيًا** يسعى إلى إعادة صياغة علاقة المشاهد بالعرض المسرحي، بحيث يصبح الشريك الفعلي في صناعة المعنى لا مجرد متلقٍ سلبي.

3 ـ الأصول التقنية والتكنولوجية:

أـ تطور الإضاءة المسرحية:

أحدث ظهور الإضاءة الكهربائية في المسرح ثورة حقيقية في طريقة تكوين المشهد المسرحي، حيث "أصبح بالإمكان تحديد الشكل البصري للمسرحية بطريقة أكثر دقة وإبداعًا، فقد سمحت الإضاءة بتوجيه انتباه المتفرج إلى عناصر معينة على خشبة المسرح، كما سهلت إضفاء أجواء خاصة تدعم المعنى الدرامي للعمل؛ إن تطور تقنيات الإضاءة على مر العصور ساهم في إضفاء طابع سينمائي على العديد

من العروض المسرحية المعاصرة، حيث يمكن استخدام الضوء بشكل يثير الانتباه ويعزز التجربة البصرية"[1].

أحدث ظهور الإضاءة الكهربائية في المسرح ثورة حقيقية في **تكوين المشهد المسرحي وتجربة المشاهد** .لم تعد الإضاءة مجرد وسيلة للرؤية، بل تحوّلت إلى أداة **جمالية واستراتيجية** قادرة على توجيه انتباه الجمهور، إبراز العناصر المهمة، وخلق أجواء درامية داعمة للمعنى الفني للعمل المسرحي. لقد سمحت هذه التقنية للمخرجين بإضفاء **طبقات إضافية من التعبير البصري**، مما منح العروض المعاصرة بعدًا يشبه السينما في استخدام الضوء والظل لإنتاج تأثيرات حسية متعددة.

---

1 - تطور الإضاءة في المسرح، *مجلة المسرح المعاصر*، 2018، ص 39.

ومع ذلك، يطرح هذا التطور النقدي سؤالًا جوهريًا حول **اعتماد المسرح الحديث على التكنولوجيا البصرية** :فالاعتماد المفرط على الإضاءة قد يحوّل التجربة المسرحية إلى **عرض بصري محض** على حساب العمق الدرامي أو الأداء التمثيلي. لذلك، يصبح التحدي في المسرح البصري ومسرح الصورة هو **تحقيق توازن دقيق بين التقنية والإبداع الفني**، بحيث تظل الإضاءة أداة **داعمة وموحية** تعزز التجربة الحسية دون أن تُغني عن النص أو الأداء، مما يجعل المشاهد شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى، لا مجرد متلقٍ سلبي.

ب- التكنولوجيا الرقمية:

مع تطور التكنولوجيا الرقمية، أصبح المسرح قادرًا على تقديم صور بصرية متحركة تضيف بعدًا جديدًا في التعبير عن الأفكار والمشاعر"بتقنيات الإسقاط الضوئي (**البروجيكشن مابينغ**)، التي تسمح بعرض الصور على الأسطح المتنوعة بطريقة ثلاثية الأبعاد، أسهمت بشكل كبير في خلق عوالم بصرية غنية ومؤثرة، يُعتبر هذا النوع من التكنولوجيا مفتاحًا لتحويل المساحة المسرحية إلى فضاء مفعم بالحركة والحياة، مما يعزز من تفاعل المتفرج مع الحدث المسرحي ويمنحه تجربة فريدة."[1]

فباستخدام تكوينات بصرية غنية وأزياء فاخرة، فضلاً عن الإيماءات التعبيرية القوية، فقد كان الأداء في هذه الأنواع المسرحية يعتمد على التفاعل البصري والتعبيري أكثر من الاعتماد على الحوار اللفظي؛ ومن هنا، فإن هذه الأنماط المسرحية الشرقية قد أثرت بشكل مباشر في تيارات المسرح البصري المعاصر، بما فيها مسرح الصورة الذي يعيد تشكيل الفضاء والحركة لخلق تجربة حسية متكاملة.

4 - الأصول الأدبية والسردية :

تأثر مسرح الصورة بعدد من التيارات الأدبية التي اعتمدت على الصورة والرمز بشكل رئيسي بدلاً من السرد التقليدي، كانت الشعرية الرمزية والحداثة الأدبية أبرز هذه التيارات التي حاولت تجريد اللغة من عناصرها التقليدية لتحويلها إلى أداة تثير الأحاسيس البصرية والذهنية في المتلقي، فلم تعد الكلمة وحدها كافية لنقل التجربة الجمالية، بل أصبح التكوين البصري هو العنصر الرئيسي في بناء المعنى.

---

1 - التكنولوجيا الرقمية في المسرح، *التقنيات الحديثة في المسرح*، ترجمة: أحمد شريف، القاهرة: دار المدى، 2016، ص 77

في هذا السياق، قدّم كلٌّ من صمويل بيكيت وروبرت ويلسون تجارب مسرحية شكّلت تحوّلًا نوعيًا في مسار المسرح المعاصر، حيث اعتمدا على تكوينات بصرية مدهشة خالية من الحبكة التقليدية، فتحوّل العرض المسرحي إلى لوحات حيّة قائمة على الرمزية والتعبير البصري أكثر من السرد الدرامي الخطي[1].

وبالمقابل، ارتكز مسرح الصورة على أسس نفسية ومعرفية جعلت التجربة المسرحية قائمة على الإدراك الحسي والبصري، بدلًا من الاعتماد الكلّي على الحوار التقليدي. فمن الناحية النفسية، يستند هذا المسرح إلى علم الإدراك البصري وتأثير الصورة في اللاوعي والانفعال، إذ يتفاعل المتلقي مع التكوينات البصرية، والحركة، والإضاءة، دون حاجة إلى تفسير لغوي مباشر.

أمّا من الناحية المعرفية، فيرتبط مسرح الصورة بالنظريات المعاصرة في علم الجمال والفلسفة الظاهراتية، حيث تُفهم التجربة المسرحية بوصفها حالة إدراكية حسّية متكاملة، لا يكون المتلقي فيها مشاهدًا سلبيًا، بل فاعلًا في عملية التأويل، يبني معنى العرض وفق خبرته الحسية واستجاباته الوجدانية الخاصة. وفي هذا الإطار، فإن المزج بين الإدراك النفسي والتجربة الجمالية يجعل من مسرح الصورة فضاءً إبداعيًا يتجاوز حدود اللغة المنطوقة، ليصوغ تجربة مسرحية أكثر تجريدًا وعمقًا من العروض المعتمدة على السرد اللفظي وحده[2].

وعليه، يمثّل مسرح الصورة تجربة مسرحية متفرّدة تتجاوز الحدود التقليدية للخطاب اللغوي، إذ يقوم على إشراك الجمهور في صناعة المعنى، بوصفه شريكًا فاعلًا في الفعل المسرحي، لا مجرّد متلقٍ سلبي للنص أو الحوار. ومن منظور نقدي، يبرز هنا تحوّل جوهري في طبيعة الأداء المسرحي؛ فالتخفّف من هيمنة السرد اللفظي يتيح حرية أوسع في التجريب البصري والحركي والسينوغرافي، غير أنّه يفرض في المقابل تحديًا مضاعفًا على المخرج والمصمّم المسرحي، يتمثّل في توجيه دلالات الصورة والحركة والإيقاع بما يضمن وضوح المعنى وتأثيره، دون الوقوع في الإفراط التجريدي الذي قد يعزل المتلقي بدل أن يستفزّ وعيه الجمالي.

---

1 - صمويل بيكيت وروبرت ويلسون: تجارب مسرحية بصرية، *دراسات في المسرح المعاصر*، 2020، ص 105.

2 - إدغار موران، الفن والإدراك الحسي: نحو فهم بصري للمسرح، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2010، ص 112.

5- الأصول النفسية والمعرفية:

إن مسرح الصورة **نتاجٌ** لتفاعلٍ معقّد بين عدة حقول معرفية تشمل الفلسفة، والفن، والتكنولوجيا، والسرد، وعلم النفس، مما جعله نمطًا مسرحيًا متكاملًا يعتمد على المشهد البصري باعتباره لغةً مستقلة تحمل دلالات جمالية ومعرفية تتجاوز حدود النص التقليدي.[1]

وقد أدّى هذا التحوّل إلى صعود الخطاب البصري في العرض المسرحي الحديث والمعاصر، حتى غدا يحتل مكانةً مرموقة مقارنة بالخطاب الأدبي التقليدي؛ **ويعود** هذا الصعود إلى اهتمام المخرجين، والكُتّاب، والنقّاد، وحتى الجمهور، بما يقدّمه مسرح الصورة من إمكانات تعبيرية معاصرة، خصوصًا بعد ظهور تجارب إخراجية جديدة رأت في هذا النوع المسرحي تجسيدًا للتطوّر الحاصل في بقية الفنون.[2]

وسعت العديد من التجارب المسرحية إلى تحقيق الجانب البصري في الرؤية الإخراجية، من خلال أداء الممثل، والسينوغرافيا، والفضاء المسرحي، بما يعكس تحوّلًا واضحًا في فهم وظيفة المسرح ودوره الجمالي.

نظريًا: أسس مسرح الصورة : يرتكز مسرح الصورة على مجموعة من الأسس النظرية التي تميّزه عن باقي الأشكال المسرحية، ومن أبرزها:

- ✓ **التأثير البصري:**

تُعامَل الصورة المسرحية بوصفها وحدةً تعبيريةً مستقلة تحمل دلالات رمزية، تُدرَك عبر الحسّ البصري، لا من خلال الحوار فقط[2].

1 سليم داوود، "مسرح الصورة: جدلية البصري واللفظي"، مجلة الفكر المسرحي، العدد 7، 2018، ص 88 .

2 حسين مطشر، تحولات العرض المسرحي المعاصر، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2015، ص 131 .

- ✓ **–السينوغرافيا كفاعل درامي:**

لم تعد السينوغرافيا مجرد خلفية جامدة، بل غدت عنصرًا ديناميكيًا فاعلًا في تشكيل المعنى، يوازي في دوره أداء الممثل[2].

- ✓ **–التجريب البصري:**

يقوم المسرح الصوري على التجديد والتجريب المستمر في الإضاءة، والألوان، والحركات، والتكوينات المشهدية، مما يمنح العرض طابعًا بصريًا حداثيًا.

- ✓ **–تحرير المسرح من سلطة الكلمة:**

يتجاوز هذا الاتجاه المسرحي التقاليد التي تُعلي من شأن النص المكتوب، لصالح لغة بصرية متعددة الطبقات، قادرة على التأثير دون الحاجة إلى حوار مباشر[3].

- ✓ **–توظيف التكنولوجيا:**

تتم الاستعانة بالوسائط المتعددة، مثل الإسقاطات الضوئية، والفيديو، والتقنيات الرقمية، لتعزيز التأثير البصري وتكثيف الدلالة المشهدية.

مسرح الصورة من وجهة نظر نقدية :

يُعدّ مسرح الصورة تطورًا مهمًا في مجال الفنون الأدائية، إذ يركز على التكوينات البصرية والسينوغرافيا بدلًا من الحوار التقليدي. ومن خلال المقاربة النقدية، يمكن تحليل هذا التيار المسرحي وفق عدة محاور رئيسية تتعلق بالبنية الجمالية، وطبيعة التفاعل مع الجمهور، ومدى تحقيقه للأهداف الدرامية والتواصلية.

---

1 - نهاد صليحة، *المشهدية والتلقي في المسرح الحديث*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 76 .

2 - عبد الكريم برشيد، "السينوغرافيا كجسد درامي"، *دفاتر المسرح المغربي*، العدد 4، 2009، ص 59 .

3 - باتريس بافيس، *معجم المسرح*، ترجمة: عبد الله صديق، الدار البيضاء: منشورات الزمن، 2006، ص 213 .

1 - الأسس النقدية لمسرح الصورة :

أ. التحوّل من السرد إلى الصورة:

يُثير مسرحُ الصورة جدلًا نقديًا واسعًا حول مسألة التقليل من أهمية النصّ المسرحي؛ إذ يرى بعضُ النقّاد أنّه يعتمد اعتمادًا مفرطًا على التكوينات البصرية والإيماءات الجسدية، ممّا قد يؤدّي إلى إضعاف البنية السردية التقليدية للعرض المسرحي[1]. ويُنظر إلى هذا التحوّل، أحيانًا، على أنّه تهديدٌ لقدرة الجمهور على استيعاب المحتوى الدرامي، ولا سيّما إذا لم تكن الوسائط البصرية مدعومة بتقنيات إخراجية واضحة تُسهم في توجيه المعنى وبنائه دلاليًا.

في المقابل، يُجادل أنصارُ هذا الاتّجاه بأنّ المسرح لا يُختزل في الكلمة أو الحوار وحدهما، بل هو تجربةٌ حسّية شاملة تسعى إلى التعبير عن مشاعر وأفكار قد لا تسعها اللغة وحدها[2]. وبهذا المعنى، يُعدّ مسرحُ الصورة تطوّرًا نوعيًا في شكل التلقّي المسرحي، إذ يُفعّل الإدراك البصري والحدسي بوصفه وسيلةً لفهم المشهد الدرامي، لا مجرّد تكملة للخطاب اللفظي.

ب. الجمالية البصرية والسينوغرافيا:

يركّز النقّاد على الدور الجمالي للسينوغرافيا والتكوينات البصرية في نقل الرسالة المسرحية؛ ففي حين يُشيد بعضهم بالقدرة الإبداعية لهذه العناصر على إحداث تأثيرات شعورية ومعرفية عميقة، يرى آخرون أنّ الإفراط في التركيز على الجماليات البصرية قد يؤدّي إلى تهميش المعنى الدرامي العميق، ممّا يُنتج عروضًا ذات طابع استعراضي تُغلِّب الانبهار البصري على العمق الفكري[3].

1. الطاهر الطويل، "مسرح الصورة وتحديات النص"، مجلة الحياة المسرحية، العدد 102، دمشق: وزارة الثقافة، 2019، ص 58.
2. حسن عطية، تحولات العرض المسرحي العربي المعاصر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2016، ص 87 .
3. مصطفى رمزي، "السينوغرافيا كأداة جمالية"، الفن والمجتمع، العدد 14، 2020، ص 33 .

2 ـ العلاقة بين الممثل والجمهور في مسرح الصورة:

أ. التلقي والتفاعل مع الجمهور:

من منظورٍ نقدي، تعتمد قيمة مسرح الصورة على مدى تفاعل الجمهور مع البُنى البصرية التي يقدّمها العرض. إذ يرى بعض النقّاد أن هذا الشكل المسرحي قد يبدو نخبويًا، لكونه يتطلّب قدرًا عاليًا من الوعي البصري والقدرة على التأويل الرمزي، وهو ما قد يُعقّد عملية الفهم لدى الجمهور التقليدي[1].

في المقابل، يرى فريقٌ آخر أن هذا النوع من المسرح يخلق تجربة حسّية غامرة، تُحوِّل كل حركة ولون وإضاءة إلى وسيلة تواصل مباشرة مع المتلقي، دون الحاجة إلى وسيط لغوي. وبهذا، يتحوّل العرض المسرحي إلى مشهد حيّ تفاعلي، تصبح فيه مشاركة الجمهور إدراكية وشعورية في آنٍ واحد، لا مجرّد استهلاكٍ لرسالة مباشرة[2].

ب. المسرح فضاء حيوي:

في سياق مسرح الصورة، لا يُنظر إلى الفضاء المسرحي بوصفه خلفية ثابتة للأحداث، بل يتحوّل إلى عنصر ديناميكي وفاعل، يتغيّر باستمرار تبعًا للتكوينات البصرية وحركة الممثلين. فالفضاء يُعاد تشكيله بصريًا وفق الرؤية الإخراجية، ليغدو بمثابة لوحة حيّة تتبدّل على امتداد العرض، وهو ما يمنح التجربة المسرحية طابعًا تشكيليًا مفتوحًا[3].

ومع ذلك، يوجّه بعض النقّاد ملاحظات نقدية إلى هذا التوجّه، إذ يرون أن الإفراط في التركيز على الجمالية البصرية والتكوينات المتغيّرة قد يؤدّي إلى إضعاف التفاعل العاطفي مع الشخصيات؛ حيث قد يشعر المُشاهد بنوع من الانفصال عن الحدث المسرحي[4]،

ولا سيما عندما تتحوّل الشخصيات إلى مجرّد مكوّنات ضمن تشكيل بصري، بدل أن تكون كائنات درامية نابضة بالمشاعر والصراع. ومن هنا، يبرز التحدّي الجوهري المتمثّل في الحفاظ على التوازن بين الجمال الشكلي والعمق الدرامي في هذا النوع من العروض.

---

1 - حيدر عبد الحميد، الخطاب البصري في العرض المسرحي، بغداد: دار الورّاق، 2015، ص 71 .
2 - نجلاء عبد الجبار، "تجربة التلقي في المسرح البصري"، مجلة الدراسات المسرحية، العدد 10، 2021، ص 94.
3 - صادق المخزومي، *جماليات الفضاء المسرحي*، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2018، ص 42 .
4 - عبد الجليل محسن، "الفضاء الدرامي بين الجمالية والتفاعل"، *مجلة نقد المسرح*، العدد 7، 2020، ص 55 .

3 ـ التحليل النقدي للعروض التطبيقية في مسرح الصورة: مسرح روبرت ويلسون:

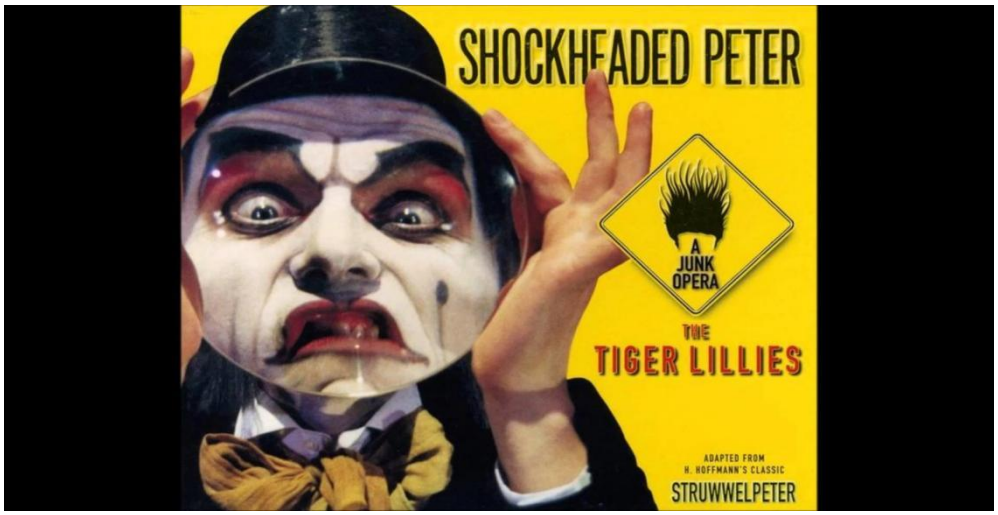
يُعدّ **روبرت ويلسون(Robert Wilson)** من أبرز رموز مسرح الصورة في المسرح العالمي المعاصر، حيث تتميز أعماله بتشكيلات بصرية دقيقة، واستخدام الإضاءة البطيئة، والإيقاع المسرحي

المتأنّي، مما يحوّل كل مشهد إلى لوحة فنية مرئية تُروى من خلالها الحكاية دون الاعتماد على الحوار التقليدي[1].

وغالبًا ما يُقارن أسلوبه التشكيلي بالممارسات البصرية للمدارس التشكيلية، إذ يستعيض عن السرد اللفظي بلغة الصورة، والحركة، والإيقاع

كما تُعدّ عروض فرقة **"Blue Man Group"** امتدادًا لهذا الاتجاه، حيث تقدّم عروضًا قائمة كليًا على الحركة والموسيقى والإيقاع، دون استخدام الحوار، مما يجعلها تجربة حسية قائمة على التفاعل البصري والسمعي وحده[2].

أ – Shockheaded Peter (1998). إخراج: Phelim McDermott :

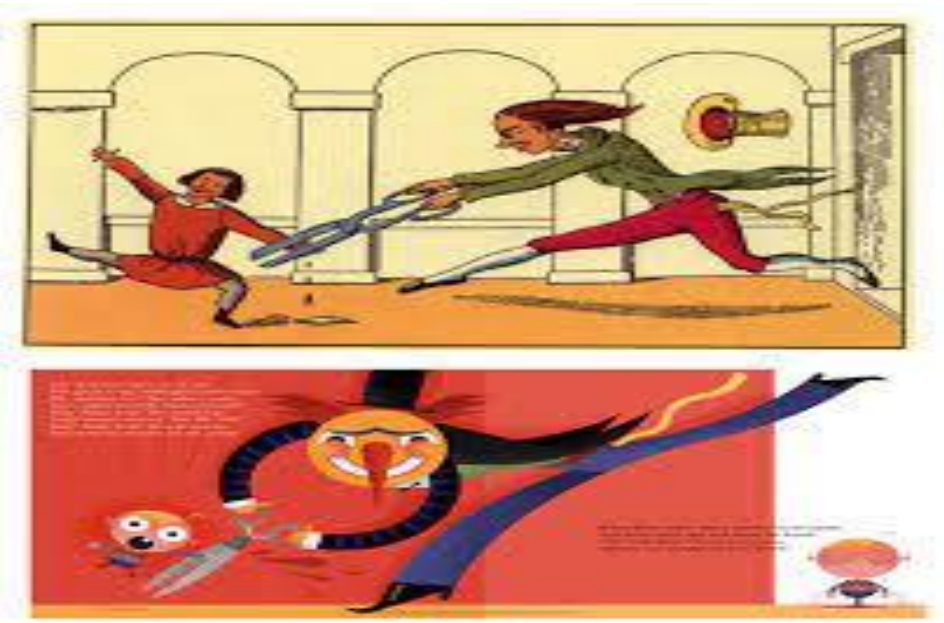


The Tiger Lillies [1].

---

1. خالد أمين، *التحولات البصرية في العرض المسرحي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2012، ص 112.
2. عارف الساعدي، "مسرح الصورة: التحوّل من الكلمة إلى التكوين"، *مجلة فنون معاصرة*، العدد 5، 2020، ص 76.

3 - https://www.tigerlillies.com/shockheaded-peter1. Visité le 06 – 04- 2025.



How one brutal children's[1]

- **العناصر البصرية:**

تعتمد المسرحية على تكوينات بصرية غامضة وثرية بالرموز، حيث ينظم ويلسون المشاهد وفق أسلوب الفن التشكيلي. [1]

.

أ . السينوغرافيا (التصميم المسرحي) :

[1] إبراهيم الحسني، "قراءة في عرض ' المهاجرون 'لروبرت ويلسون"، *دراسات مسرحية*، العدد 9، 2021، ص 63

1 - https://fineartamerica.com/featured/shock-headed-peter-m4-historic-illustrations.html/

1 • **الفراغ المسرحي :**يولي روبرت ويلسون أهمية قصوى للسينوغرافيا بوصفها عنصرًا مركزيًا في تشكيل الصورة المسرحية، وليست مجرد إطار زخرفي. ففي معظم أعماله يُلاحظ اقتصاد بصري في الديكور، حيث يُترك الفراغ المسرحي مفتوحًا إلى حد كبير، ما يسمح لجسد الممثل بالبرز كعنصر بصري محوري ضمن التكوين العام للمشهد.

2 •**الإضاءة :**تُستخدم الإضاءة بأسلوب تعبيري حاد، يتراوح بين الإضاءة الصارخة جدًا أو المظلمة جدًا، بهدف خلق إحساس بالعزلة أو التوتر أو الإيحاءات الزمنية. وتتحول الإضاءة بهذا الشكل إلى وسيلة درامية لا تقل أهمية عن الحركة أو الكلمة في نقل المعنى.

3 •**الأزياء :**تتسم أزياء ويلسون بالبعد الرمزي والشكل الغريب، إذ لا تهدف إلى المحاكاة الواقعية، بل إلى تعزيز البعد التعبيري والبصري للشخصية. وبالتالي، تتحول الأزياء إلى مكوّن تشكيلي داخل اللوحة المسرحية الكلية، يساهم في تكوين الصورة البصرية للعرض.

ب. حركة الممثلين:

يتبنى ويلسون مقاربة أدائية مغايرة تعتمد على **البطء الشديد في الحركة**، تصل أحيانًا إلى حدود **"المشهد الحي(Tableau Vivant) "**، حيث يتجمد الممثلون في تشكيلات بصرية صامتة تُشبه **اللوحات التشكيلية** المتحركة.

كما تعد "**التعبيرات الجسدية الدقيقة والبطيئة** بديلاً عن الأداء الواقعي أو الانفعالي، وهو ما يُضفي على العرض المسرحي **طابعًا تجريديًا وتأمليًا** .ويُصبح جسد الممثل هنا أداة تشكيل بصري في يد المخرج، يخدم بناء الإيقاع وتكثيف الرمز لا مجرد تمثيل الشخصية"[1].

2 - العلاقة بين الصورة والمعنى: في مسرح الصورة، "لا يُعد النص المسرحي هو المحرّك المركزي للعرض، بل تُبنى الدلالات والمعاني من خلال التفاعل المركّب بين الضوء، الحركة، والصورة البصرية، إن المعنى في هذا النوع من المسرح ليس مباشرًا أو خطيًا، بل يتشكل عبر التجربة الحسية التي يمر بها المتلقي داخل فضاء العرض".[2]

ينسجم هذا التصور مع المنظور السيميولوجي للمسرح، الذي ينظر إلى العرض باعتباره منظومة من العلامات المتعددة، حيث لا تقتصر الدلالة على النص اللغوي فحسب، بل تتوزع بين الإضاءة والحركة والفضاء والصورة البصرية، باعتبارها علامات مستقلة تحمل معانيها الخاصة.

ووفقًا لهذا الفهم، يعيد مسرح الصورة ترتيب هرم العلامات المسرحية، جاعلًا من العنصر البصري مركزًا لإنتاج المعنى بدلًا من النص المكتوب. كما يتقاطع هذا التوجه مع أطروحات المسرح ما بعد الدرامي كما بلورها هانس-تييس ليمان، حيث يتم تفكيك البنية السردية الخطية لصالح تجربة أدائية حسية، يتحول فيها المتلقي من متلقٍ سلبي للنص إلى فاعل تأويلي يشارك في بناء الدلالة.

وعليه، فإن المعنى في مسرح الصورة لا يُقدَّم جاهزًا، بل يتشكل عبر التفاعل الحسي والتأويلي داخل فضاء العرض، بما يتناغم مع التحولات المعاصرة في نظريات العرض المسرحي.

العناصر	المعطيات	النماذج التطبيقية
الصورة أداة رمزية	-الصورة في مسرح الصورة تستخدم كرمز يعبر عن مفاهيم أو أفكار بعيدة عن المعنى الحرفي . -تعبير الصورة يتجاوز الكلمات ويصل إلى مستويات غير مباشرة من الفهم	-استعمال الألوان، الأشكال، أو الأضواء كرموز لتمثيل مفاهيم أو مشاعر مثل الحياة، الموت، الصراع، أو الأمل.
الصورة مكون تعبيري	-الصورة لا تقتصر على التمثيل المادي، بل تكون أداة تعبيرية حية تعكس جوانب شعورية أو نفسية . -تستخدم لتجسيد المشاعر والأفكار بطريقة غير لفظية.	-العروض التي تعتمد على الحركات الجسدية والتشكيلات الفنية للتعبير عن شعور معين (مثل العروض التي تستخدم الرقص لتوصيل مشاعر الحزن أو الفرح).
الصورة والمفارقة	-في مسرح الصورة، يمكن أن تكون الصورة مفارقة للمفهوم الذي تجسدّه . -يُسمح للجمهور بتفسير الصورة بطرق متعددة، مما يخلق طبقات مختلفة من المعنى.	-استخدام صور تبدو غير متوافقة مع السياق أو تتناقض مع الفكرة المطروحة، مثل استخدام مزيج من الألوان غير المتجانسة لتسليط الضوء على الصراع الداخلي للشخصيات.
الصورة محفز للتأويل	-الصورة تفتح المجال لتأويلات متعددة مما يسمح بتفاعل أكبر مع العرض . -المعنى يُبنى من خلال تفسير الصورة من قبل كل مشاهد على حدة.	-عرض يعتمد على الإسقاطات البصرية التي يمكن أن تفسر بأكثر من طريقة، مثل الإسقاطات المجردة التي تحمل معاني فلسفية أو نفسية.
تكامل الصورة مع العناصر الأخرى	-الصورة لا تعمل بمعزل عن العناصر الأخرى مثل الحركة، الصوت، والفضاء . -التفاعل بين الصورة وبقية عناصر العرض يخلق معاني متعددة ومركبة.	-الجمع بين الحركة الجسدية والموسيقى والإضاءة في تصميم مشهد واحد ليعكس معاني متعددة مثل الاضطراب أو السكون.
العلاقة بين الصورة والزمن	-الصورة في مسرح الصورة يمكن أن تمثل الزمن بشكل غير خطي أو مجرد . -يتم استخدام الصورة للإشارة إلى تدفق الزمن أو الذاكرة بشكل مجازي.	-استخدام التصوير الزمني في العروض مثل تكرار نفس الصورة أو المشهد بعد فترات زمنية لتمثيل مرور الزمن أو الذاكرة.
الصورة مرآة للواقع الداخلي	-الصورة في مسرح الصورة قد تمثل الواقع الداخلي للشخصية بدلاً من الواقع المادي الخارجي . -يمكن أن تكون الصورة وسيلة لاكتشاف الأبعاد النفسية العميقة للشخصيات.	-استخدام الخلفيات الرمزية أو الألوان المتغيرة لتمثيل تطور الحالة النفسية للشخصيات، مثل الانتقال من الظلام إلى النور كرمز للتحول الداخلي.
الصورة أسلوب سردي	-الصورة تُستخدم كأداة سردية بديلة للنص التقليدي . -الصورة تصبح جزءًا من السرد وتحكي القصة بوسائل غير لغوية.	-استخدام الصور الثابتة أو المتحركة مثل الإسقاطات أو الرسومات المتحركة لتقدم تطور الأحداث أو مشاهد درامية دون الحاجة للكلمات.

يتضح هنا التحول الجوهري في بنية العرض المسرحي في مسرح الصورة، حيث لم يعد النص المسرحي هو المحرك الأساسي للعرض، بل أصبحت الدلالات والمعاني تُنتَج من التفاعل المركب بين الضوء والحركة والصورة البصرية.

ومن منظور نقدي، يبرز هذا طبيعة مسرح الصورة كتجربة حسية متكاملة، إذ يُحمّل المشاهد مسؤولية التأويل، حيث تتشكل المعاني بشكل غير خطي وغير مباشر، مما يجعل كل تجربة عرض فريدة وتتأثر بوعي وحساسية الجمهور. ومع ذلك، يطرح هذا النهج إشكالية التواصل الدلالي مع المتلقي، إذ قد يفتقد بعض المشاهدين القدرة على فهم الرموز البصرية أو الحركية دون وجود إشارات لفظية، مما يستلزم من صناع العرض حساسية عالية في تنسيق الإضاءة والحركة والصورة لضمان تحقيق تجربة متكاملة وغنية بصريًا وعاطفيًا.

وبالتالي، يمكن القول إن مسرح الصورة يحوّل المشاهد إلى عنصر فاعل في إنتاج المعنى، ويعيد تعريف العلاقة بين الأداء المسرحي والمتلقي، مما يعكس طابعًا تجريبيًا وحداثيًا متقدمًا في المسرح المعاصر.

---

1. نوال بوخريص، "الأزياء كدلالة بصرية في عروض روبرت ويلسون"، مجلة سيميائيات الأداء، العدد 6، 2021، ص 33 .
2. حسين علي عبيد، *مسرح الصورة: المفهوم والجماليات*، بغداد: دار الرافدين، 2020، ص 71 .

أ. المعالجة الرمزية للموضوع:

تعالج مسرحية "المهاجرون" لروبرت ويلسون "قضايا الهجرة، الاغتراب، والصراع الحضاري، ولكن من دون الاعتماد على حبكة درامية تقليدية أو تسلسل سردي مألوف. وبدلاً من ذلك، يتم توظيف الرموز البصرية بوصفها أدوات تعبيرية تُحمّل الصورة بأبعاد رمزية وشاعرية عميقة"[1.1]

فعلى سبيل المثال، تُستخدم الإضاءة الزرقاء بكثافة في بعض المشاهد، ما يرمز إلى البرودة النفسية والغربة الوجودية، كما تجسّد الأجساد المنحنية أو الراكعة للممثلين حالة القهر والخذلان، دون الحاجة إلى الإفصاح عن ذلك لفظيًا.

تمثل مسرحية *"المهاجرون"* لروبرت ويلسون نموذجًا مميزًا لمسرح الصورة المعاصر، حيث تُعالج موضوعات مثل الهجرة والاغتراب والصراع بين الثقافات دون الاعتماد على الحبكة السردية التقليدية أو التسلسل الدرامي الكلاسيكي. وبدلًا من ذلك، يتم استثمار الرموز البصرية والإيماءات الجسدية كوسائل أساسية لتشكيل المعنى، مما يمنح الصورة المسرحية عمقًا رمزيًا وشاعريًا متعدد المستويات.

ومن منظور نقدي، يبرز هذا الأسلوب قدرة مسرح الصورة على إشراك المشاهد كشريك نشط في إنتاج المعنى، إذ تتطلب التجربة منه تأويل الرموز وربطها بالقضايا الإنسانية المطروحة على خشبة المسرح.

علاوة على ذلك، "تكشف هذه التجربة عن **البُعد التجريبي في رؤية ويلسون الفنية**، حيث تتكامل الحركة والضوء والصوت لتوليد فضاء مسرحي حسّي متكامل، يعيد تعريف العلاقة بين الأداء والمشاهد"[3].

ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار مسرحية "المهاجرون" مثالًا حيًا على كيفية استخدام مسرح الصورة **لخلق تجربة جمالية حسية تتجاوز حدود النص اللفظي التقليدي**، وتضع عناصر العرض كلها في خدمة نقل الإحساس والمعنى بشكل مباشر ومتعدد الأبعاد.

يتأكد هنا الطرح المتعلق بالبعد السيميولوجي لمسرح الصورة، حيث تُستثمر الرموز البصرية والإيماءات الجسدية بوصفها علامات دلالية مستقلة تسهم في إنتاج المعنى خارج هيمنة اللغة اللفظية. فالصورة المسرحية، في هذا السياق، لا تقتصر على الوظيفة التمثيلية، بل تكتسب بعدًا رمزيًا وشاعريًا متعدد الطبقات، يفتح المجال أمام قراءات وتأويلات مختلفة.

---

1 - نجلاء السعدي، "الصورة المسرحية وبناء المعنى في عروض روبرت ويلسون"، مجلة الفنون البصرية، العدد 12، 2022، ص 40 .

ويتقاطع هذا الأسلوب مع مفاهيم المسرح ما بعد الدرامي، الذي يقوم على تفكيك المركزية النصية وإشراك المتلقي في بناء الدلالة، بحيث يتحول المشاهد إلى فاعل تأويلي يشارك بوعيه الحسي والثقافي في استكمال المعنى، لا مجرد متلقٍ سلبي للعرض.

ب. تفكيك السرد التقليدي:

"يبتعد روبرت ويلسون في مسرحية "المهاجرون" عن البناء السردي التقليدي القائم على **التسلسل الزمني والحبكة الخطية**، لصالح سرد بصري مفتّت يتكون من **مقاطع ومشاهد متفرقة** لا تُروى بل تُعرض كصور مستقلة متجاورة "،[1] وبدلاً "من الاعتماد على الحوار، يتبنّى العرض **الإيقاعات الموسيقية، المؤثرات الصوتية، والصمت المعبّر** كوسائط درامية أساسية، فيتحول النص إلى ما يشبه **"قصيدة بصرية** "تتجاوز حدود اللغة اللفظية".[2]

3-التلقي والتفاعل مع الجمهور:

"تُبنى تجربة التلقي في مسرح الصورة على **الاندماج الحسي والتأمل البصري**، حيث لا يُطلب من الجمهور فهم مباشر أو منطقي لما يُقدّم، بل يُشجَّع على **اكتشاف المعنى من خلال الصورة** والانفعال الحسي بها[3]".

- الإيقاع البطيء والمركّب للعرض يفرض **زمنًا تأمليًا** خاصًا، يدفع المشاهد إلى مراقبة التفاصيل الدقيقة للصورة، وتفكيكها بطريقته الخاصة.

- **الغموض والرمزية**
- يشكّل هذا الموقف جزءًا من فلسفة مسرح الصورة، إذ لا تُقدَّم المعاني بشكل صريح، بل تُترك مفتوحة على التأويل الشخصي. فمسرح الصورة يراهن على الاندماج الحسي والتأمل البصري بوصفهما مدخلين أساسيين لإنتاج الدلالة، ما يجعل المعنى غير مغلق أو جاهز، بل قابلًا للتعدد والاختلاف بحسب خبرة المتلقي وثقافته.

---

1 - نجلاء السعدي، "الصورة المسرحية وبناء المعنى في عروض روبرت ويلسون"، مجلة الفنون البصرية، العدد 12، 2022، ص 40 .

2 - ينظر. علي هاشم، □□□□□ □□□□□ □□ □□□□□□ □□□□□□□□، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2019، ص 85.

3 - ينظر. ريم ناصر، "الصورة كبديل درامي: دراسة في مسرح المخرج روبرت ويلسون"، □□□□ □□□□□□ □□□□□□□□، العدد 14، 2023، ص 91.

هذا الطرح مع مفاهيم المسرح ما بعد الدرامي، الذي يرفض السرد الخطي والتفسير العقلاني المباشر، ويفتح المجال أمام تجربة أدائية تُفعّل الوعي الحسي والانفعالي للجمهور، محولًا فعل التلقي إلى تجربة جمالية قائمة بذاتها، لا مجرد وسيلة لفهم رسالة محددة

العناصر	المعطيات	النماذج التطبيقية

التفاعل البصري مع الجمهور	مسرح الصورة يعتمد على المتعة البصرية كوسيلة رئيسية للتواصل مع الجمهور . -الصورة تصبح لغة العرض الأساسية التي يتفاعل معها الجمهور بصريًا.	استخدام الإضاءة، الألوان، والديكور لخلق تأثيرات بصرية تنطبع في ذهن الجمهور.
التفاعل الحركي	-الجمهور يتفاعل مع الحركات الجسدية للممثلين التي تشكل اللغة الرئيسية للعرض . -الحركة تصبح وسيلة للتعبير عن مشاعر وصراعات داخلية.	العروض التي تعتمد على التشكيلات الجسدية والرقص التعبيري لنقل المعنى.
المشاركة والتفاعل الجسدي المباشر	مسرح الصورة في بعض الأحيان يدمج الجمهور في التجربة المسرحية ليصبح جزءًا من العرض . -التفاعل الجسدي المباشر مع الممثلين يعزز التجربة.	العروض التي يسمح فيها للجمهور بالتحرك داخل فضاء المسرح ومشاهدة المشاهد من زوايا مختلفة.
التأثير النفسي والعاطفي	مسرح الصورة يعمد إلى التأثير على عواطف الجمهور من خلال الصور الحية التي تبث مشاعر متناقضة مثل الفرح والحزن . -تأثير الصوت والصورة في تحفيز الجمهور.	استعمال الصوت والموسيقى لخلق أجواء تعبيرية عاطفية، كما في العروض التي تركز على بناء مشهد درامي بصري عاطفي.
التأويل الحر	-يتيح مسرح الصورة للجمهور إمكانية تفسير المعاني والصور المسرحية بطريقة شخصية . -العروض ليست مغلقة بمعنى واحد بل تقدم أكثر من تفسير.	العروض التي تعتمد على الرمز وتعددية المعاني مثل العروض التي تترك مجالاً واسعًا للتفسير الشخصي.
التفاعل عبر التكنولوجيا	-استخدام الوسائط الرقمية والتقنيات الحديثة للتفاعل مع الجمهور . -تأثير التكنولوجيا في جعل الجمهور جزءًا من العرض (مثل التفاعلات مع إسقاطات الفيديو).	-العروض التي تعتمد على إسقاطات الفيديو التفاعلية أو الواجهات الرقمية التي تسمح للجمهور بالتفاعل مع العرض.
التفاعل غير اللفظي	الاعتماد على الإيماءات والتعبيرات غير اللفظية للتواصل مع الجمهور . -التفاعل لا يقتصر على الحوار بل يشمل كل العناصر غير اللفظية في العرض.	العروض الصامتة أو التي تعتمد على لغة الجسد والإيماءات بدلاً من الحوار.

التفاعل الفوري مع النص المسرحي	-النص المسرحي في مسرح الصورة ليس ثابتًا بل يتم تعديله وتطويره بشكل مستمر بناءً على ردود أفعال الجمهور . -تفاعل الجمهور يشكل جزءًا من النص نفسه.	-العروض التي تشمل أداءً تفاعليًا يعتمد على الجمهور لتوجيه سير الأحداث.

يتضح من خلال ما سبق أن الأصول المعرفية **لمسرح الصورة** تشير إلى أن هذا النمط المسرحي ينبع من تقاليد مسرحية قديمة، غنية بالإيماءات الرمزية والطقوس الحركية والبصرية، ولكنه يعبر عن ذاته بشكل حداثي من خلال إعادة صياغة العلاقة بين النص والجسد والصورة البصرية. فقد أظهرت التحليلات النقدية أن **مسرح الصورة** لا يعتمد على السرد اللفظي التقليدي بوصفه أداة أساسية لنقل المعنى، بل يعيد توزيع أدوار العناصر المسرحية، بحيث يصبح الجسد والحركة والضوء والإيقاع أدوات أساسية لتشكيل المعنى وإشراك المتلقي في التجربة المسرحية.

كما يبرز تأثير النظريات الفلسفية والجمالية الحديثة، مثل فلسفة كانط في علم الجمال والفلسفة الظاهراتية **لهوسرل وميرلو-بونتي**، في تشكيل رؤية مسرح الصورة، إذ تمنح هذه الفلسفات أولوية للتجربة الحسية المباشرة على التفسير العقلي أو اللغوي. ويسمح هذا التحول الفكري بتقديم مسرح أكثر تجريدًا وتعددًا في مستويات الدلالة، حيث يصبح المشاهد شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى، لا مجرد متلقٍ سلبي.

---

1. عبد الرحمن سلام، *التحولات السردية في المسرح المعاصر*، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2018، ص 102 .
2. نجلاء السعدي، "الشعرية البصرية في مسرح روبرت ويلسون"، *مجلة دراسات مسرحية*، العدد 9، 2021، ص 55 .
3. محمد فتوح، *جماليات التلقي في المسرح البصري*، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2020، ص 133 .

ختامًا، يمكن القول إن دراسة الأصول المعرفية **لمسرح الصورة** تؤكد أن هذا النمط المسرحي يمثل فضاءً تجريبيًا حداثيًا، يجمع بين الإرث التقليدي للمسرح البصري والابتكار الجمالي والفلسفي المعاصر، ما يجعله قادرًا على تقديم تجربة حسية وفكرية غنية، وتحدي المفاهيم المسرحية التقليدية حول النص والحبكة والسرد.

المبحث الثاني

الصورة المسرحية وتحولاتها من النص إلى العرض

شهد المسرح المعاصر تحوّلًا جوهريًا في طبيعة العلاقة بين النص والعرض، حيث لم تعد الصورة المسرحية مجرد تجسيد بصري لما هو مكتوب، بل أصبحت بنية دلالية مستقلة تُنتج معناها من خلال تفاعل عناصر متعددة مثل الجسد والضوء والفضاء والإيقاع.

وفي هذا السياق، انتقلت مركزية الخطاب المسرحي من النص اللغوي إلى الصورة بوصفها وسيلة تعبير قادرة على تجاوز السرد الخطي وفتح المجال أمام تجارب أدائية تعتمد على الإدراك الحسي والتأويل البصري. ويعكس هذا التحول تطور الرؤى الجمالية والنقدية التي أعادت تعريف العرض المسرحي باعتباره تجربة مركبة، تتشكل فيها الدلالة أثناء لحظة التلقي، لا في النص وحده.

تطبيقيًا:

يقوم تنفيذ مسرح الصورة على مقاربة إخراجية وجمالية تُعلي من شأن العنصر البصري بوصفه المحرّك الأساسي للعرض المسرحي، حيث يتم الانتقال من منطق تمثيل النص إلى بناء فضاء بصري دلالي مستقل. ويبدأ ذلك بإعادة قراءة النص – إن وُجد – بوصفه مادة مفتوحة قابلة للتفكيك وإعادة التشكيل، لا مرجعًا نهائيًا للعرض.

ثم يُشتغل على الجسد بوصفه علامة مركزية، من خلال الإيماءة والحركة والإيقاع، بحيث يصبح الأداء الجسدي حاملًا للمعنى بدل الحوار اللفظي. كما تلعب الإضاءة دورًا بنيويًا في تشكيل الصورة المسرحية، إذ تُستخدم لتحديد الفضاء، توجيه الانتباه، وخلق أجواء رمزية تسهم في إنتاج الدلالة.

ويُضاف إلى ذلك توظيف السينوغرافيا والمؤثرات السمعية والبصرية باعتبارها عناصر دلالية فاعلة، لا مجرد خلفية جمالية. وفي هذا الإطار، يُنفَّذ مسرح الصورة كعملية تركيب بصري–حسي تُبنى دلالتها أثناء العرض ومن خلال تفاعل المتلقي مع الصورة، مما يجعل التجربة المسرحية قائمة على التأمل والانفعال أكثر من الفهم السردي المباشر.

- **كيفية تنفيذ مسرح الصورة:**

يُبنى مسرح الصورة على "رؤية إخراجية تعتمد على التكوين البصري كوحدة تعبيرية قائمة بذاتها، بحيث تتحول الخشبة إلى فضاء تفاعلي يتجاوز حدود الحوار التقليدي".[1]

---

1 - نوال رزق، *الصورة والرمز في المسرح الحديث*، بيروت: دار الآفاق الجديدة، 2020، ص 147 .

- **الإخراج البصري** :يُركّز المخرج على خلق لوحات مشهدية نابضة، تعبّر عن الفكرة من خلال الصور الحركية والتركيبات البصرية، بدلًا من السرد اللفظي المباشر.
- **الأداء التمثيلي :**يعتمد الممثلون على الإيماءات، تعبيرات الجسد، والحركة الدقيقة، لتجسيد المشاعر والدلالات بعيدًا عن النص المنطوق.

- **السينوغرافيا والتصميم :**يتم توظيف الفضاء المسرحي بطريقة محسوبة لخلق عمق بصري، من خلال الإضاءة، الديكورات المتغيّرة، والألوان التي تسهم في توليد المعنى.
- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية :**لا تُستخدم كخلفية فقط، بل تُشكّل جزءًا أساسيًا من التكوين الدرامي، فتُعزّز الصورة وتنقل الإحساس[1].
- **التفاعل مع الجمهور :**في بعض العروض، يُدمج الجمهور داخل الفعل المسرحي، مما يحوّل التجربة إلى حدث حسّي حي قائم على التفاعل والتشاركية.

نماذج من مسرح الصورة: تجسّدت هذه المبادئ في تجارب رائدة مثل:

- **جوليان بيك** ومسرحه"**The Living Theatre**" ، "حيث تم استبدال الحوار بالمشاهد الحركية المكثفة التي تُعرض كصرخات صامتة[2]".
- بيتر بروك في عروض "**المسرح الفقير**"، الذي قام بتفكيك المسرح الكلاسيكي لصالح الصورة الجسدية المعبرة، مستعيضًا عن الزخرفة والديكور بالممثل كجسد معبّر.

في هذا السياق، يتحول العرض المسرحي إلى لوحة تشكيلية متحركة تعكس الأفكار والمشاعر عبر التكوينات البصرية، بحيث تصبح الإضاءة، الأزياء، حركة الممثلين، والفضاء المسرحي أدوات تشكيل تعبيري حاملة للدلالة دون الحاجة إلى الحوار التقليدي.

يبرز هنا الدور الدلالي للّون في بناء الصورة المسرحية، حيث لا يُوظَّف بوصفه عنصرًا جماليا، بل علامة سيميولوجية تحمل شحنة نفسية وثقافية تسهم في تشكيل المعنى، فاختيار الألوان داخل الأزياء والديكور يُعدّ فعلًا مقصودًا يوجّه إدراك المتلقي ويؤثر في استجابته الانفعالية، إذ يستدعي الأحمر حالات التوتر أو الصراع، بينما يحيل الأبيض إلى مفاهيم البراءة أو الفقد، ويستحضر الأسود أبعاد الغموض والعزلة.

---

1 - محمد صابر، "اللغة السمعية والبصرية في مسرح ما بعد الحداثة"، *مجلة المسرح العربي*، العدد 26، 2021، ص 60 .
2- يوسف عبد الله، *التحول في بنية العرض المسرحي الحديث*، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2019، ص 201 .

ويقوم هذا النمط المسرحي على التلقي الحسي، حيث "ينخرط المتلقي في تجربة جمالية تقوم على التأمل البصري والتأويل الذاتي، مما يمنح العرض بعدًا رمزيًا ومجازيًا يتغيّر مع كل مشاهد بحسب تجربته وخلفيته الثقافية"[1].

- **خصائص الصورة المسرحية:** يتميّز مسرح الصورة بمجموعة من الخصائص الجمالية والتقنية التي تجعله نمطًا بصريًا مستقلًا عن المسرح التقليدي القائم على الكلمة والحوار، ويمكن تلخيص أبرز تلك الخصائص فيما يلي:

1. **التكوينات المشهدية المدروسة:**
"تُصمَّم كل لوحة مسرحية بعناية، بحيث تُراعي مبادئ التوازن البصري والتوزيع المكاني، فتتحوّل الخشبة إلى **مساحة تشكيلية** تُحاكي الفن التشكيلي، وتمنح كل مشهد طابعًا فنيًا متكاملًا[1]".

2. **الحركة والإيماءة بديل للكلمة:**
"يُصبح جسد الممثل وسيلة أساسية للتعبير، حيث تؤدي **الحركات المدروسة** دورًا سرديًا بديلاً عن الحوار، وتُعبر عن الانفعالات والدلالات بشكل غير لفظي"[2].

3. **التداخل بين الضوء والظل:**

" تُستثمر الإضاءة بوصفها **عنصرًا دراميًا بصريًا**، فهي لا تكتفي بإنارة المشهد، بل تُسهم في خلق مستويات رمزية وشعورية، وتُوجّه انتباه المتلقي إلى تفاصيل معيّنة داخل الفضاء المسرحي".[3]

4. **استخدام الألوان بشكل رمزي** :"تتجاوز الألوان وظيفتها الجمالية لتؤدي دورًا دلاليًا، حيث يتم توظيفها في الأزياء والديكور على نحو **يرمز إلى معانٍ نفسية وثقافية**؛ فالأحمر قد يرمز للعاطفة أو الصراع، والأبيض للبراءة أو الفقد، والأسود للغموض أو العزلة".[4]

تكشف دلالة اللون في مسرح الصورة عن انتقاله من مجرد عنصر جمالي إلى علامة سيميولوجية فاعلة في إنتاج المعنى، حيث تُوظَّف الألوان في الأزياء والديكور بوصفها رموزًا نفسية وثقافية قابلة للتأويل. فالأحمر، على سبيل المثال، يمكن أن يشير إلى العاطفة المتوترة أو الصراع الداخلي، بينما يرمز الأبيض إلى البراءة أو الفقد، ويستحضر الأسود معاني الغموض والعزلة.

---

1. كاميليا يوسف، "التلقي البصري بين التفسير والتأمل"، *المجلة العربية للنقد المسرحي*، العدد 12، 2022، ص 78 .
2. أحمد زكي، جماليات الصورة في العرض المسرحي المعاصر، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2020، ص 112 .
3. عبد الله الشامي، "الجسد كخطاب في المسرح الحديث"، مجلة الفنون الدرامية، العدد 18، 2021، ص 75 .
4. عبير ناصر، الإضاءة المسرحية وسيميولوجيا الظل والضوء، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2019، ص 63 .

وبهذا، يتحول اللون إلى أداة تعبيرية توازي اللغة اللفظية، وتنسجم مع منطق مسرح الصورة الذي يعتمد على تكثيف العلامات البصرية لإنتاج دلالة غير مباشرة، مفتوحة على التأويل، تُستكمل أثناء فعل التلقي.

- التقنيات الحديثة والإسقاطات الضوئية:

"يُدمج المسرح البصري أدوات الوسائط المتعددة، مثل الفيديو آرت، والإسقاط الرقمي (Projection Mapping)، لخلق **عوالم متحوّلة وسحرية** تنقل الجمهور إلى فضاءات جديدة تتجاوز الإمكانيات الكلاسيكية للمسرح."[1]

- التأثير على المتلقي:

لا يهدف مسرح الصورة إلى تقديم رسائل مباشرة أو حبكات سردية تقليدية، بل يسعى إلى خلق تجربة حسية قائمة على التأمل والتأويل الفردي. في هذا النمط المسرحي، يُعاد تشكيل العلاقة بين العرض والجمهور، إذ يصبح المتلقي جزءًا فاعلًا من العملية الإبداعية، لا مجرد مستهلك سلبي للخطاب المسرحي. فكل مشهد بصري، وكل حركة أو إضاءة، تمثل دعوة للمشاهد كي يفسر ويفهم وفق خلفيته النفسية والثقافية، مما يُنتج مستويات متعددة من المعنى.

- نماذج عروض مسرحية تطبيقية:

هناك العديد من العروض المسرحية التي طبقت مفهوم **مسرح الصورة**، سواء من خلال **التجريب البصري**، أو **الاعتماد على السينوغرافيا المتحركة**، أو **التفاعل الحسي مع الجمهور**.

– "Einstein on the Beach"روبرت ويلسون(1976)

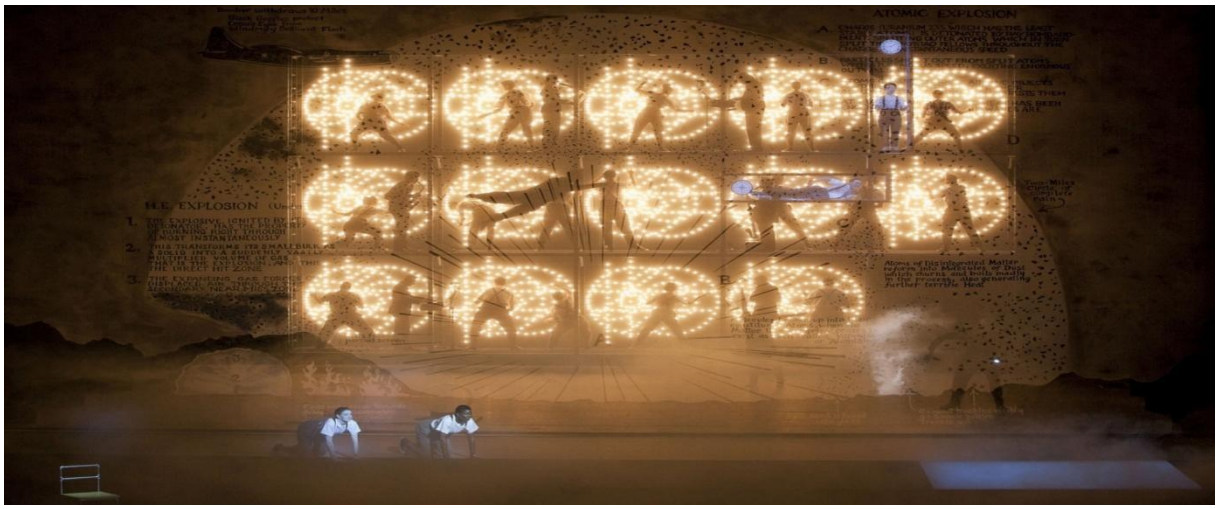
Opera in four acts by Robert Wilson and Philip Glass

1. شذى عماد، روبرت ويلسون وتشكيل الصورة المسرحية، بيروت: دار النهضة العربية، 2018، ص 47 .

1- Premiered on July 25, 1976 at the Festival d'Avignon, Avignon, France/

يُعد العرض من أوائل التجارب المسرحية التي تجاوزت الشكل التقليدي للحبكة، معتمدًا على تكرار الصور والحركات ضمن سياق بصري متجدد.[1]

1. The Method and Madness of 'Einstein on the Beach[2]



Luminato 2012 presents Robert Wilson & Philip Glass's Einstein on the Beach.[3]

وهنا يبرز جليا تحوّل بنيوي في بناء العرض المسرحي، حيث يتم تجاوز الشكل التقليدي للحبكة القائمة على التطور الخطي للأحداث، لصالح بنية أدائية تقوم على تكرار الصور والحركات داخل سياق بصري متغيّر؛ ويُعد هذا الأسلوب من السمات الأساسية لمسرح الصورة، إذ تتحول الصورة والحركة إلى وحدات دلالية مستقلة، لا تخضع لمنطق السرد السببي، بل تُنتج معناها عبر التكرار، الإيقاع، والتراكم البصري.

1- مازن عوض، التقنيات الرقمية في المسرح المعاصر، عمّان: دار كنوز المعرفة، 2022، ص 88.

2- https://archive-magazine.jeudepaume.org/ – visité le:21-02-2024.

3- https://archive-magazine.jeudepaume.org/.

ويتسجم أيضا هذا التوجه مع أطروحات المسرح ما بعد الدرامي، الذي يرفض مركزية الحكاية لصالح تجربة حسية تُفعل الذاكرة والانفعال، وتمنح المتلقي دورًا تأويليًا فاعلًا في الربط بين الصور واستنتاج الدلالات، وبهذا، يغدو العرض فضاءً بصريًا متجددًا، تتشكل فيه المعاني أثناء لحظة التلقي، لا عبر تتبع مسار حكائي مغلق.

- تُستخدم الإضاءة بشكل مركّب لتوليد تكوينات ضوئية متغيرة ترسم الزمن وتُعمّق من الإحساس بالتجريد.

Transformed by the Tonic of 'Einstein'[1]

تبرز هنا الدور البنيوي للإضاءة في مسرح الصورة، حيث لا تُوظَّف باعتبارها عنصرًا تقنيًا أو وظيفيًا فحسب، بل كأداة دلالية فاعلة تسهم في تشكيل الزمن المسرحي وتعميق البعد التجريدي للعرض. فالتكوينات الضوئية المتغيرة تعمل على إعادة رسم الإيقاع الزمني من خلال الانتقال بين الشدة والظل، الثبات والحركة، بما يخلق إحساسًا بزمن غير خطي يتجاوز التسلسل الكرونولوجي التقليدي.

ووفق المنظور السيميولوجي، تتحول الإضاءة إلى علامة بصرية مستقلة تحمل شحنة رمزية، تسهم في بناء الصورة المسرحية وتوجيه إدراك المتلقي، مما ينسجم مع منطق مسرح الصورة الذي يعتمد على تكثيف العناصر البصرية لإنتاج تجربة حسية وتأويلية مفتوحة.

---

1 – https:// www.univ-orleans.fr. Agenda-actualités.

- تُرافق موسيقى **فيليب غلاس** العرض بإيقاعات دورانية متماثلة، تُسهم في خلق حالة تأملية عند المشاهد.

Einstein on the beach[1]

تؤدي موسيقى **فيليب غلاس** في هذا العرض وظيفة بنيوية تتجاوز المرافقة السمعية التقليدية، إذ تقوم الإيقاعات الدورانية المتماثلة على مبدأ التكرار والتحوّل التدريجي، وهو ما ينسجم مع خصائص الموسيقى الحدّ الأدنى. ويسهم هذا البناء الإيقاعي في خلق حالة تأملية لدى المتلقي، حيث يُعاد تشكيل الإحساس بالزمن عبر الإيقاع الدائري بدل التطور اللحني التصاعدي.

وضمن منطق **مسرح الصورة**، تصبح الموسيقى عنصرًا دلاليًا فاعلًا يتكامل مع الصورة والحركة والإضاءة، معزّزة البعد التجريدي للعرض ومُسهمة في إدخال المتلقي في تجربة حسية ممتدة تُفعّل الإدراك والانفعال أكثر من الفهم السردي المباشر.

كما يتحرك الممثلون ببطء بالغ، أشبه بلوحات حية(***Tableaux Vivants***) ، حيث تُبنى الصورة المسرحية من خلال إيقاع الجسد والزمن البصري، لا عبر السرد أو الحوار. فاعتماد العرض على الإيقاع الجسدي البطيء يُحوّل حركة الممثلين إلى ما يشبه «اللوحات الحيّة»، حيث تتأسس الصورة المسرحية على تفاعل الجسد مع الزمن البصري، وليس على تطور السرد أو الحوار اللفظي.

---

1 – ibid/ Agenda-actualités.

2 - مازن عوض، التقنيات الرقمية في المسرح المعاصر، عمّان: دار كنوز المعرفة، 2022، ص 88.

ويؤدي هذا البطء المقصود إلى تعليق الإحساس بالزمن الدرامي التقليدي، واستبداله بزمن تأملي يسمح للمتلقي بقراءة تفاصيل الحركة والتكوين الجسدي بوصفها علامات دلالية مستقلة. ويتقاطع هذا الأسلوب مع منطق مسرح الصورة والمسرح ما بعد الدرامي، الذي يقوم على تفكيك البنية الحكائية لصالح تجربة أدائية قائمة على الحضور والإيقاع والتكوين البصري، حيث يصبح الجسد وسيطًا أساسيًا لإنتاج المعنى، وتتحول عملية التلقي إلى فعل تأملي يعتمد على الإدراك الحسي والتأويل.

Einstein on the Beach is an opera in four acts composed by Philip Glass with libretto in collaboration with Robert Wilson[2]

- **"The Street of Crocodiles"**
- **إخراج فرقة Complicité (1992)**

تميّز هذا العرض بسمات بصرية مبتكرة، تجلّت في اعتماده على الخيال البصري، حيث تحوّلت قطع الديكور والأشياء الجامدة إلى عناصر حية تشارك في بناء السرد المسرحي، مما أضفى طابعًا تعبيريًا غنيًّا. كما لعبت الإضاءة دورًا جوهريًا في تشكيل المشهد، إذ أنتجت ظلالًا مشوهة ساهمت في خلق أجواء سريالية مفعمة بالغموض.

---

1 – http:// www. Théâtre – contemporain.net. idcontent.

أما حركة الممثلين، " فقد اتسمت بدرجة عالية من الديناميكية، حيث امتزج الأداء الجسدي مع التفاعل الذكي مع الفراغ المسرحي، لتتولد باستمرار صور حركية متبدّلة تعزز من البعد الجمالي والبصري للعرض.[1]"

Street of crocodiles[2]

يبرز البعد الحركي في هذا العرض بوصفه عنصرًا مركزيًا في بناء الصورة المسرحية، حيث لا تُفهم حركة الممثلين كوسيلة انتقال أو تعبير نفسي فحسب، بل كفعل دلالي قائم بذاته. فالديناميكية العالية للأداء الجسدي، المقترنة بالتفاعل الواعي مع الفراغ المسرحي، تُسهم في توليد صور حركية متبدّلة تُعيد تشكيل الفضاء باستمرار.

ووفق المنظور السيميولوجي، تتحول الحركة إلى علامة بصرية تحمل معنى يُنتج عبر الإيقاع والاتجاه والكثافة الجسدية، مما يعزز البعد الجمالي والبصري للعرض. ويتقاطع هذا الأسلوب مع منطق مسرح الصورة، حيث تُبنى الدلالة من خلال تفاعل الجسد مع الفضاء والزمن، لا عبر السرد اللفظي، الأمر الذي يمنح المتلقي تجربة حسية مفتوحة على التأويل ومتعددة المستويات.

---

1 - أنظر: محمد أبو العلا، *جماليات التكوين في العرض المسرحي المعاصر*، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015)، ص 112.

2 - https://www.goodreads.com › show. Visité le 12- 06 - 2023

- أبرز السمات البصرية:

- يعتمد على **الخيال البصري**، حيث تتحول قطع الديكور والأشياء إلى شخصيات داخل العرض.

Street of crocodiles[1]

يُشار إلى عنصر الخيال البصري كجوهر في بناء العرض، حيث لا تقتصر وظيفة قطع الديكور والأشياء على التجميل أو الإطار المكاني، بل تتحول إلى شخصيات وعناصر فاعلة داخل العرض. هذا التحول يعكس قدرة المسرح على تفكيك التمثيل التقليدي وإعادة إنتاج المعنى عبر الرموز البصرية، مما يمنح المشهد طابعًا ديناميكيًا ومفتوحًا على التأويل.

ومن منظور **مسرح الصورة**، تصبح الأشياء جزءًا من اللغة البصرية للعرض، تشارك في سرد القصة وإيصال المشاعر، بينما يتحول المتلقي إلى شريك نشط في عملية القراءة الدلالية، إذ يقوم بتفسير العلاقة بين الجسد والفراغ والرموز البصرية لإنتاج المعنى الكلي.

ويعكس اعتماد العرض على الخيال البصري قدرة مسرح الصورة على تحويل العناصر المادية العادية إلى شخصيات وعلامات دلالية فاعلة، مما يخلق فضاءً متحركًا غنيًا بالمعاني. على سبيل المثال، في عروض بيتر بروك مثل "*المسرح الفارغ*(***The Empty Space***) "، تتحوّل قطع الديكور البسيطة إلى محاور سردية، بحيث تصبح الكراسي أو الطاولات عناصر تعبيرية تسهم في رسم العلاقات بين الشخصيات وتجسيد الصراع النفسي.

1- https://www.imdb.com › title. 12- 06 – 2023

كذلك، في أعمال **روبرت ويلسون**، مثل "***أورفيوس***"، تُستثمر الأشياء والإضاءة والأقمشة في خلق شخصيات رمزية، مما يعزز البعد التجريدي للعرض ويحوّل المسرح إلى فضاء بصري قائم بذاته. كما أن عروض بينا باوش تجمع بين الأداء الجسدي والأشياء اليومية لتوليد صور حركية متبدّلة، حيث تتحرك الأجسام الميتة في الفضاء المسرحي وكأنها شخصيات نشطة، ما يوسع تجربة المتلقي ويجعله شريكًا في عملية التأويل البصري للعرض.

في هذه التجارب، يظهر بوضوح أن الأشياء والديكور لم تعد مجرد أدوات خلفية، بل أُعيد تعريفها لتصبح لغة تعبيرية متكاملة تتفاعل مع الجسد والإضاءة والموسيقى، وهو ما ينسجم مع منطق **مسرح الصورة** الذي يقوم على تكثيف العلامات البصرية وتحريرها من قيود النص السردي..

- تخلق الإضاءة **ظلالًا مشوهة** تضيف بعدًا سرياليًا إلى الأحداث.

Street of crocodiles[1]

تلعب **الإضاءة** في هذا السياق دورًا دلاليًا يتجاوز مجرد الإظهار البصري، إذ تُستخدم لتوليد ظلال مشوهة تعزز البعد السريالي للعرض. هذه الظلال لا تعمل فقط على خلق جو غامض أو مثير للتوتر، بل تتحول إلى عناصر بصرية حاملة للمعنى، تسهم في إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإعادة تفسير العلاقات بين الشخصيات والأحداث.

كما تُستخدم **الإضاءة** لإنتاج ظلال مشوهة تضفي بعدًا سرياليًا على الأحداث، حيث تتحول هذه الظلال إلى عناصر دلالية تُكثف البعد البصري والتجريدي للعرض، وتُشرك **المتلقي** في تجربة حسية تأملية تتجاوز القراءة السردية المباشرة.

1- https://culture.pl › work › the-stre...

ومن منظور مسرح الصورة، يصبح الضوء وسيلة لتفكيك البنية الواقعية وإدخال المشاهد في تجربة حسية تأملية، حيث يُدرك المعنى ليس فقط عبر ما يُعرض على خشبة المسرح، بل من خلال الانفعالات البصرية الناتجة عن التفاعل بين الضوء والظل والحركة الجسدية للممثلين. وبهذا، تتكامل الإضاءة مع باقي العناصر البصرية مثل الحركة والديكور لتشكّل لغة بصرية متكاملة قادرة على إنتاج دلالات متعددة المستويات، تُستكمل في وعي المتلقي أثناء التلقي المسرحي.

كما أن حركة الممثلين ديناميكية جدًا، حيث يتم دمج الأداء الجسدي مع التفاعل مع المساحات لإنشاء صور متغيرة باستمرار.

Street of crocodiles[1]

يتضح هنا الدور الأساسي للحركة الديناميكية في بناء الصورة المسرحية، حيث يُدمج الأداء الجسدي للممثلين مع التفاعل الذكي مع الفراغ المسرحي لإنتاج صور متغيرة باستمرار، ويعكس هذا الأسلوب منطق مسرح الصورة الذي يقوم على إنتاج الدلالة من خلال التفاعل بين الجسد والفضاء والزمن، بدل الاعتماد على السرد أو الحوار التقليدي.

كما يتيح هذا التكامل الحركي للمتلقي تجربة بصرية مستمرة، تتبدل فيها العلامات والإشارات مع كل حركة، فتتحول الصورة المسرحية إلى حدث حي ومتعدد المستويات، حيث يُصبح الجسد أداة تعبيرية قادرة على نقل المعنى بصريًا وتجريديًا.

---

1 - https://www.babelio.com/livres/Schulz-The-street-of-crocodiles/401761

1 - السمات البصرية في عرض 'The Street of Crocodiles'إخراج فرقة Complicité، 1992:

يتّسم هذا العرض "بجماليات بصرية فريدة تتجلى في توظيف الخيال البصري، حيث تتحول عناصر الديكور والأشياء الجامدة إلى شخصيات فاعلة داخل الحكاية المسرحية، مما يمنح العرض طابعًا سحريًا وتعبيريًا خاصًا، كما تؤدي الإضاءة دورًا محوريًا من خلال خلق ظلال مشوهة تُضفي أبعادًا سريالية تعمّق من الطابع الغرائبي للمشهد .وتُعد حركة الممثلين من أبرز سماته الجمالية، إذ تعتمد على الأداء الجسدي المتكامل مع الفراغ المسرحي، ما يُسهم في إنتاج صور متغيرة باستمرار، ويخلق إيقاعًا بصريًا نابضًا بالحيوية"[1].

Affiche publicitaire[2]

يمثل عرض ***The Street of Crocodiles*** تجربة بارزة في مسرح الصورة، حيث تتحول الأشياء الجامدة إلى عناصر ديناميكية تساهم في تشكيل العالم البصري للعرض. تُستثمر الإضاءة لخلق أجواء سريالية عبر توليد ظلال مشوهة، في حين تعمل حركة الممثلين بتناغم مع الفراغ المسرحي على إنتاج صور متغيرة باستمرار، مما يخلق إيقاعًا بصريًا حيًا ويتيح للجمهور تجربة حسية متكاملة مفتوحة على التأويل الشخصي.

يعكس هذا التوظيف المتكامل للديكور، الإضاءة، والجسد فلسفة مسرح الصورة الذي يضع الصورة والحركة في مركز إنتاج المعنى، متجاوزًا السرد والحوار التقليدي.

---

1 - يُنظر :محمد أبو العلا، *جماليات التكوين في العرض المسرحي المعاصر*،)القاهرة :الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015، ص .112

2 - https://www.amazon.com/Street-Crocodiles-Classic-20th-Century-Penguin/dp/0140186255

يُعد هذا العرض نموذجًا معاصرًا لمسرح الصورة التفاعلي، حيث يستلهم بنية العرض من مسرحية *ماكبث* لشكسبير، لكنه يُعاد تقديمها دون الاعتماد على الحوار التقليدي، مستعيضًا عنه بالتعبير الحركي، السينوغرافيا المكثفة، والأجواء السينمائية ذات الطابع الغامض. ويتميّز العرض بطبيعته التفاعلية، إذ يتجول الجمهور بحرية داخل فضاءات العرض، ويتنقل بين المشاهد وفق اختياراته الذاتية، مما يمنحه دورًا شبه درامي داخل الحدث المسرحي. تسهم العناصر السمعية والبصرية—من إضاءة خافتة وموسيقى مقلقة وديكور مفكك—في خلق تجربة مسرحية حلمية تميل نحو الكابوسية، تنغمس فيها الحواس وتُلغى الحدود التقليدية بين الخشبة والمتفرج.

كما يمثل هذا العرض نموذجًا معاصرًا لمسرح الصورة التفاعلي، حيث يعيد تفسير مسرحية *ماكبث* لشكسبير دون الاعتماد على الحوار التقليدي، مستبدلًا به التعبير الحركي، السينوغرافيا المكثفة، والأجواء السينمائية الغامضة. وتكمن أهمية العرض في طبيعته التفاعلية، إذ يُمنح الجمهور حرية التجول بين فضاءات العرض والتنقل بين المشاهد وفق اختياراته، ما يمنحه دورًا شبه درامي في عملية التلقي ويحوّل التجربة المسرحية إلى حدث مشترك.

إلى جانب إسهام العناصر السمعية والبصرية—الإضاءة الخافتة، الموسيقى المقلقة، والديكور المفكك—في إنتاج تجربة حلمية تميل نحو الكابوسية، حيث تنغمس الحواس وتتلاشى الحدود التقليدية بين

الخشبة والمتفرج. يعكس هذا المنهج فلسفة مسرح الصورة الحديث، الذي يضع المشهد، الحركة، والفضاء في قلب إنتاج المعنى، ويحوّل المتلقي من متفرج سلبي إلى شريك نشط في خلق التجربة المسرحية.

– "Shockheaded Peter". إخراج(1998) Phelim McDermott

يستفيد هذا العرض من أسلوب المسرح التعبيري الألماني، حيث يعتمد على استخدام أقنعة ضخمة، إضاءة صارخة، وعرائس متحركة لإنتاج صور بصرية قوية ومؤثرة. تلعب هذه العناصر دورًا محوريًا في خلق أجواء غريبة تتداخل فيها الفانتازيا مع الرعب، كما يعتمد العرض على استخدام الكوميديا السوداء، التي تحوّل المشاهد الدرامية إلى لوحات بصرية مشحونة بالتوتر والغرابة، مما يعمّق التجربة البصرية للمشاهدين ويوفر لهم مغامرة سمعية وبصرية تفاعلية.

---

1 - يُنظر :حسن عطية، *تحولات الصورة في المسرح المعاصر*، بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2016، ص 137.

2 - يُنظر: فؤاد عبد الواحد، *المسرح التعبيري والأساليب الحديثة في العرض المسرحي*، (الإسكندرية: دار الفكر المسرحي، 2003)، ص 87 .

يعتمد عرض ***Shockheaded Peter*** على تقنيات المسرح التعبيري الألماني، مستفيدًا من العناصر البصرية والسمعية لإحداث تأثير درامي مكثف. فالاعتماد على الأقنعة الضخمة، الإضاءة الصارخة، والعرائس المتحركة يخلق صورًا غنية ومؤثرة، تتقاطع فيها الفانتازيا مع الرعب لتشكيل أجواء غريبة ومشحونة بالعاطفة.

ويستثمر العرض أيضًا الكوميديا السوداء لتحويل المشاهد الدرامية إلى لوحات حية متوترة ذات طابع غريب، ما يعمّق التجربة البصرية ويجعلها تفاعلية، حيث يُنشط حس المتلقي السمعي والبصري على حد سواء. ويجسد هذا الأسلوب قدرة مسرح الصورة على الدمج بين العناصر التعبيرية التقليدية والتجريب الفني الحديث، محوّلًا التجربة المسرحية إلى تجربة حسية متعددة المستويات تتجاوز مجرد متابعة الحبكة إلى المشاركة في إنتاج المعنى.

Shockheaded Peter - Company One theatre[1]

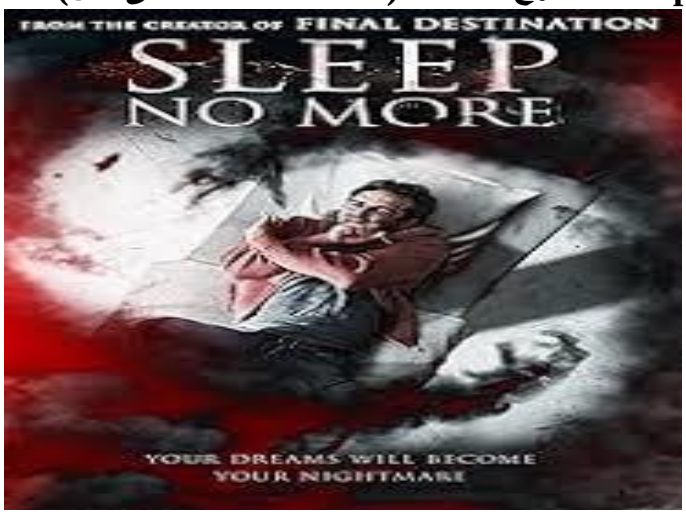
Squirrels, Porcelain Dolls and 'Shockheaded Peter'[2]

---

1 - https://www.tigerlillies.com/shockheaded-peter1

2- https://www.researchgate.net/publication/240740761_The_Perverse_Delight_of_Shockheaded_Peter

1 – "Sleep No More"مسرح - 2011 (Punchdrunk حتى الآن)



Sleep No More Play[1]

Shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more[2]

تُبرز جملة ***"Shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more"*** الوزن الرمزي للصراع النفسي في العرض، حيث يتحول الرعب الداخلي للشخصية إلى حدث بصري وحسي ملموس على خشبة المسرح. وفي سياق مسرح الصورة، تُوظَّف هذه المقولة ليس فقط كسرد لفظي، بل كعنصر مؤثر يتكامل مع الحركة والإضاءة والصوت لإنتاج تجربة تأملية مشحونة بالتوتر، تعكس تفكيك البنية التقليدية للنص واستثمار اللغة المسرحية في خلق صور رمزية مكثفة.

---

1 - https://open.spotify.com/track/7KOKQMj9LPpPibc8z6x64V/
2 - https://www.quatrieme-mur.fr/2018/11/19/sleep-no-more/

- **نموذج تفاعلي في مسرح الصورة:**

يُقدَّم هذا العرض بوصفه تجربة مسرحية تفاعلية تنتمي إلى مسرح الصورة، حيث يستلهم نصه من مسرحية *ماكبث* لشكسبير، لكنه يُعاد إنتاجه دون الاعتماد على الحوار اللفظي، بل من خلال الحركة والتكوينات البصرية والأجواء السينمائية التي تحل محل السرد التقليدي. يُمنح الجمهور حرية التنقّل داخل فضاء العرض، مما يجعله عنصرًا فاعلًا في تشكيل التجربة، إذ يختار بنفسه المشاهد والشخصيات التي يتابعها، وهو ما يُفضي إلى عرض متعدد المسارات والتجليات. وتعتمد البنية الجمالية للعمل على التلاعب بالإضاءة والموسيقى والديكور، بما يخلق إحساسًا حلميًا أو كابوسيًا، ويجعل المتفرج في حالة دائمة من التورط الحسي والنفسي[1].

يستند عرضه إلى مسرحية **"ماكبث" لشكسبير**، لكنه يعيد تقديمها مع الحد الأدنى من الحوار تقريبًا، حيث تعتمد القصة على **الحركة والأجواء السينمائية**.

- يستطيع الجمهور التجول داخل المبنى بحرية، مما يجعله جزءًا من المشاهد المسرحية، حيث يختار بنفسه المشاهد التي يريد متابعتها.
- تلعب **الإضاءة والموسيقى والديكور** دورًا أساسيًا في جعل تجربة المشاهد أقرب إلى تجربة **حلمية أو كابوسية**.

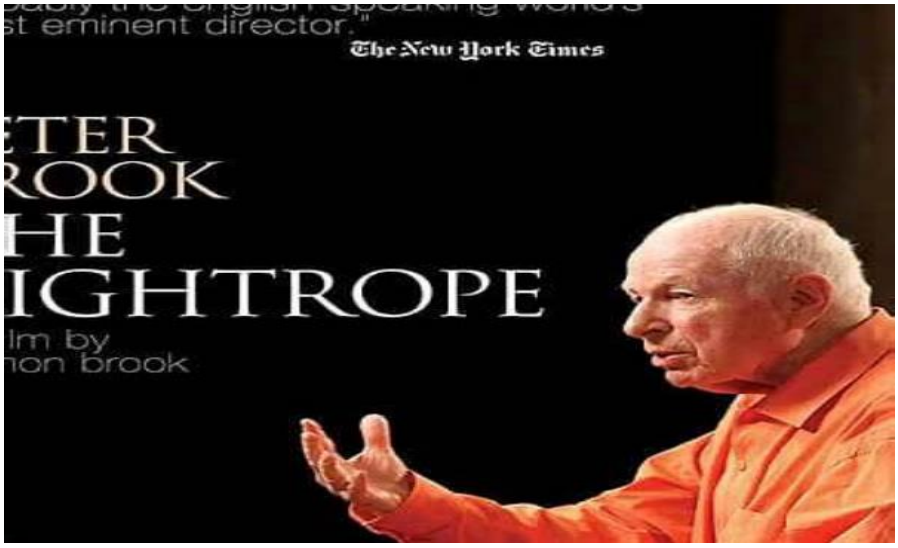
[1] - محمد أبو العلا، *جماليات التكوين في العرض المسرحي المعاصر*، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015.

ولأن العرض مستلهم من مسرحية "ماكبث" لشكسبير، إلا أنه يعيد تقديمها دون الاعتماد على الحوار تقريبًا، معتمدًا على **الحركة والأجواء السينمائية** لسرد القصة بصريًا. هذا الأسلوب يعكس **فلسفة مسرح الصورة**، حيث تتحول الصورة والحركة والفضاء إلى أدوات رئيسية لإنتاج المعنى، ويجعل تجربة المتلقي **حسية وتأملية** بدل الاعتماد على النص والحبكة التقليدية.

مميزات العروض:

1. تقليل أو إلغاء الحوار لصالح الصورة البصرية.
2. استعمال التكوينات الجسدية والحركية كوسيلة رئيسية للسرد.
3. الاعتماد على السينوغرافيا المتغيرة لإنشاء مشاهد تعبيرية قوية.
4. إشراك الجمهور في التجربة المسرحية ليصبح جزءًا من الحدث.
5. دمج التكنولوجيا الحديثة (إسقاطات بصرية، صوت، فيديو آرت) لخلق أجواء سحرية أو سريالية.

مسرحية – "The Mahabharata" إخراج بيتر بروك(1985)



تُعد **"المهابهارتا "**واحدة من أعظم الملاحم في التراث الهندي، وقد قدّمها المخرج البريطاني **بيتر بروك** في عرض مسرحي ملحمي استند إلى تقنيات **مسرح الصورة**، حيث تم تفكيك النص الملحمي وتحويله إلى تجربة بصرية شاملة.

اعتمد العرض على **التكوينات الجسدية للممثلين، والإضاءة الرمزية، والأزياء المستوحاة من الثقافات الشرقية**، بالإضافة إلى **ديكور بسيط يحمل دلالات بصرية**، ما أتاح بناء مشاهد تعبّر عن روح النص من دون اللجوء إلى السرد اللفظي المطوّل ، مكّن هذا الأسلوب الجمهور من **التفاعل مع الرموز والدلالات الحركية بوصفها لغة درامية بديلة**.[1]

[1] - يُنظر: بيتر بروك، *نقطة تحول: تجربتي مع المسرح*، ترجمة: محمود سعيد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2002)، ص 151.

تعكس **السينوغرافيا القائمة على "الاقتصاد البصري "**تقاطعًا واضحًا بين التصورات الجمالية لبيتر بروك ومبادئ **المسرح الفقير** كما صاغها **حيرزي غروتوفسكي**، حيث يتم التخلي عن الزخرفة والديكور الكثيف لصالح عناصر أساسية تُحمَّل بدلالات رمزية عميقة.

إن اعتماد مواد طبيعية مثل **التراب، الصخور، النار، والماء** لا يهدف إلى بناء فضاء واقعي أو وصفي، بل إلى خلق بنية طقوسية تُفعّل الذاكرة الجماعية والبعد الأنثروبولوجي للعرض، لتغدو هذه العناصر **علامات سيميولوجية تعبّر عن مفاهيم الوجود، الصراع، والتطهير** .ويتوافق هذا التوجه مع رؤية غروتوفسكي التي ترى أن جوهر المسرح يكمن في العلاقة المباشرة بين الممثل والمتلقي، لا في وفرة الوسائط التقنية أو الزخارف الديكورية.

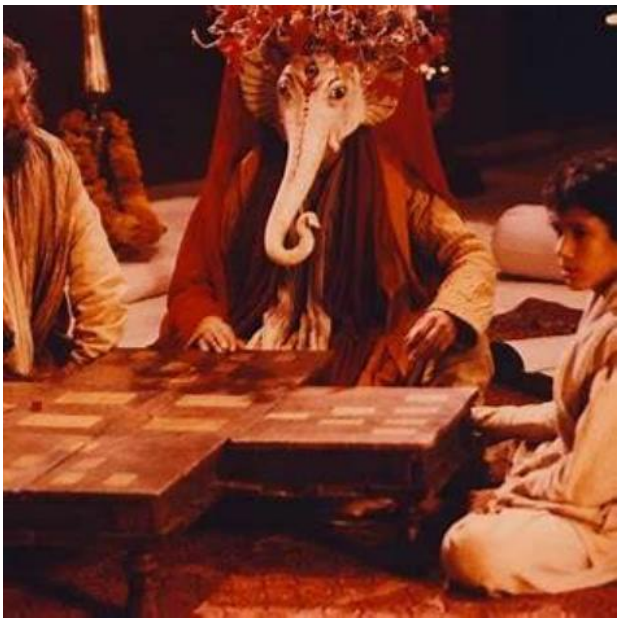
أما معالجة المشاهد الحربية بأسلوب تجريدي، من خلال **الرقصات القتالية والإيماءات الحركية** بدل المعارك التقليدية، فتُجسّد انتقال المسرح من منطق المحاكاة إلى منطق **التجريد والتكثيف الجسدي**، حيث يصبح الجسد الأداة التعبيرية الأساسية.

ويتقاطع هذا الأسلوب مع مفهوم **"الفعل الجسدي "**عند **غروتوفسكي**، الذي يمنح الحركة والإيقاع بعدًا دراميًا وروحيًا يتجاوز السرد المباشر. كما ينسجم مع طرح **بيتر بروك** حول **"المسرح الفارغ"**، حيث يُختزل الفضاء المسرحي إلى الحد الأدنى، ويُترك المجال للأداء والإيحاء لخلق المعنى.

وبهذا المعنى، تتحول السينوغرافيا من إطار بصري ثابت إلى **فضاء دلالي متحوّل** يُبنى من خلال التفاعل بين الجسد والمادة والفراغ، ويُشرك المتلقي في تجربة تأملية تتجاوز التلقي البصري السطحي. ويؤكد هذا التقاطع بين بروك وغروتوفسكي أن **مسرح الصورة**، في جذوره الجمالية، لا يقوم على الإبهار التقني، بل على **إعادة مركزية الجسد والرمز**، بما يرسّخ العرض المسرحي كفعل إنساني حيّ قائم على الحضور والتأويل.

أهم العناصر البصرية:

- يقدم الملحمة الهندية القديمة عبر **التكوينات الجسدية** والديكور البسيط الذي يعتمد على التراب والحجر والنار.



- تتم الاستعاضة عن المشاهد الحربية باستخدام **الرؤية الرمزية**، حيث يعبر الممثلون عن القتال من خلال **الحركة والإيماءة** بدلًا من العنف المباشر.
- في المهابهارتا العرض يخلق عالمًا **مقدسًا بصريًا** عبر الأزياء والألوان والإضاءة التي تعكس روح الثقافة الهندية.

- استخدم **بروك** نهجًا بصريًا قويًا، حيث اعتمد على **حركة الممثلين، والإضاءة، والعناصر التجريدية** بدلاً من الحوار التقليدي.

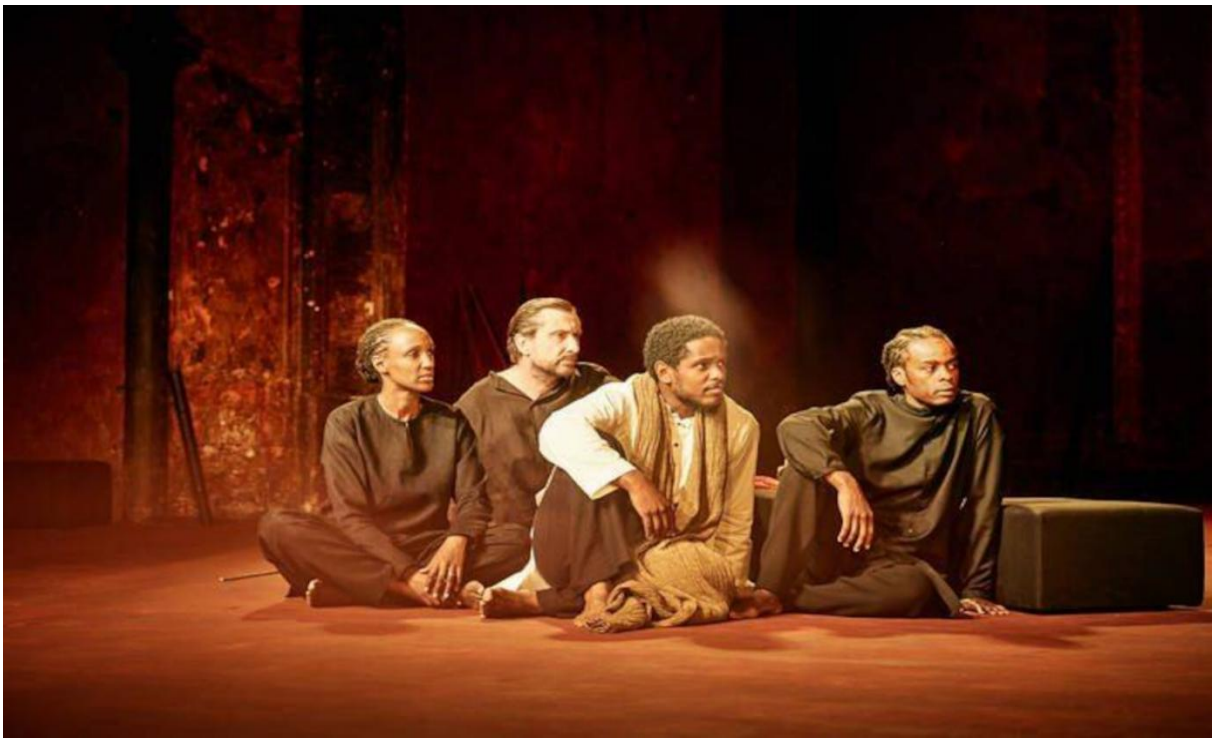
- النقاد وصفوه بأنه **عرض ملحمي بصريًا**، لكنه واجه بعض الانتقادات حول مدى **قدرته على توصيل العمق الفلسفي للنص الأصلي** عبر الصورة وحدها.

- **العناصر البصرية في عرض:"The Mahabharata"**

تميّز العرض بتكامل العناصر البصرية التي ساهمت في بناء عالم ملحمي ذي طابع روحاني وتجريدي، وقد تجلّت هذه العناصر في ثلاثة مستويات رئيسية:

1. **الفضاء المسرحي البسيط:**

استُخدم فضاء طبيعي خالٍ في تقديم العرض، حيث قُدّم في إحدى نسخه داخل مقلع حجري مفتوح، مما منح العمل بعدًا زمانيًا وجغرافيًا يتماشى مع الأجواء الأسطورية للنص. أما في النسخة السينمائية، فقد تم توظيف فضاءات خارجية واسعة ومفتوحة لتعزيز الجانب الروحي والتأملي للعرض.



2 - السينوغرافيا الرمزية:

اتّسمت السينوغرافيا "بالاقتصاد البصري، حيث اقتصر الديكور على عناصر طبيعية مثل التراب، الصخور، النار، والماء، والتي استُخدمت كرموز دلالية تعبّر عن مفاهيم فلسفية ودرامية. أما المشاهد الحربية، فقد عُولجت بأسلوب تجريدي، حيث عُبّر عنها من خلال الرقصات القتالية والإيماءات الحركية، عوضًا عن مشاهد المعارك التقليدية[1].

[1] - يُنظر: بيتر بروك، *نقطة تحول: تجربتي مع المسرح*، ترجمة: محمود سعيد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2002)، ص 156–159

تعكس **السينوغرافيا القائمة على "الاقتصاد البصري "**تقاطعًا واضحًا بين التصورات الجمالية لبيتر بروك ومبادئ **المسرح الفقير** كما صاغها ييرجي غروتوفسكي، حيث يتم التخلي عن الزخرفة والديكور الكثيف لصالح عناصر أساسية تُحمَّل بدلالات رمزية عميقة.

إن اعتماد مواد طبيعية مثل **التراب، الصخور، النار، والماء** لا يهدف إلى بناء فضاء واقعي أو وصفي، بل إلى خلق **بنية طقوسية** تُفعّل الذاكرة الجماعية والبعد الأنثروبولوجي للعرض، لتغدو هذه العناصر **علامات سيميولوجية تعبّر عن مفاهيم الوجود، الصراع، والتطهير** .ويتوافق هذا التوجه مع رؤية غروتوفسكي التي ترى أن جوهر المسرح يكمن في العلاقة المباشرة بين الممثل والمتلقي، لا في وفرة الوسائط التقنية أو الزخارف الديكورية.

أما معالجة المشاهد الحربية بأسلوب تجريدي، من خلال الرقصات القتالية والإيماءات الحركية بدل المعارك التقليدية، فتُجسّد انتقال المسرح من منطق المحاكاة إلى منطق التجريد والتكثيف الجسدي، حيث يصبح الجسد الأداة التعبيرية الأساسية.

يساهم هذا النهج في تحويل المسرح إلى تجربة متعددة المستويات، حيث يتجاوز المشهد حدود السرد التقليدي ليصبح فضاءً ديناميكيًا يتفاعل فيه الجسد والمكان والرمز مع المتلقي. فالممثل لا يقتصر دوره على تمثيل الشخصيات، بل يتحوّل إلى عنصر إنشائي في **البنية البصرية** والمعنوية للعرض، بينما يصبح الفراغ المسرحي والمادة المستخدمة أدوات فعّالة في إنتاج المعنى واستثارة التأمل .ويعزز هذا التوجه فكرة أن المسرح، وفق منطق مسرح الصورة، يستمد قوته من حضور الإنسان والرمز، **لا من الزخارف أو التقنيات التكنولوجية**، ليجعل تجربة المشاهد تجربة حسية وروحية متكاملة

2. **الأداء الجسدي للممثلين:**

اعتمد العرض بشكل أساسي على **التعبير الجسدي**، حيث استُخدمت **التكوينات الجماعية، حركة الجسد، والإيماءات الدقيقة** لنقل المشاعر والصراعات الداخلية. وقد تحوّل الممثلون إلى **أدوات بصرية**

فاعلة في نحت الصورة المسرحية، مع الحدّ من الاعتماد على الحوار، لصالح **التعبير الصامت من خلال العين والنبرة الجسدية**.

استند **عرض المهابهارتا** إلى **فضاءات طبيعية مفتوحة**، مثل المقلع الحجري في النسخة المسرحية، ما أضفى **بعدًا زمانيًا وجغرافيًا** متناغمًا مع الأجواء الأسطورية للنص. وفي النسخة السينمائية، تُستثمر **الفضاءات الخارجية الواسعة** لتعزيز البعد الروحي والتأملي، ما يبرز قدرة المكان على **تشكيل تجربة حسية غنية**، وفق منطق **مسرح الصورة** الذي يجعل الفضاء عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى وتجربة المتلقي.

1. **الإضاءة والموسيقى كعناصر درامية:**
   - تم استخدام **الإضاءة الخافتة والنيران** لإضفاء طابع ملحمي وغامض على المشاهد الليلية.
   - الموسيقى كانت خليطًا بين **الآلات الهندية التقليدية** والإيقاعات التجريدية لتعزيز الجو الروحاني.

التأثيرات المسرحية والتجريبية في عرض:"The Mahabharata" : اتّخذ المخرج **بيتر بروك** من **The Mahabharata** تجربةً كونية شاملة، حيث تعامل مع النص بوصفه **مادة حية قابلة للتجسيد البصري والتأويل المتعدد**. ضمّ بروك إلى فريق العمل **ممثلين من خلفيات ثقافية متنوعة**، ليعكس الطابع الإنساني العالمي للملحمة.

لم يسعَ بروك إلى تقديم تفسير أحادي للنص، بل اختار أن يصوغه بصيغة **تجريدية مفتوحة** تسمح للجمهور بالمشاركة في **إنتاج المعنى**. كما امتدّ زمن العرض إلى **تسع ساعات** في نسخته الكاملة، مما عزّز الإحساس بالامتداد الزمني والبعد الملحمي للنص، قبل أن يتم تقديم نسخة مختصرة لاحقًا تتلاءم مع **المسارح العالمية**.[1]

---

1 - يُنظر: بيتر بروك، *نقطة تحول: تجربتي مع المسرح*، ترجمة: محمود سعيد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2002)، ص 150–164.

"The Mahabharata"مثال رائد لمسرح الصورة:[1]

يُعد هذا العرض نموذجًا مرجعيًا لمسرح الصورة، إذ جمع بين عدد من الخصائص الجمالية التي منحت العرض قوة تعبيرية فريدة، من أبرزها:

- **التكوينات البصرية المكثفة** :صُمّمت كل مشهدية بوصفها لوحة فنية متحركة، اعتمدت على التلاعب بالضوء، واللون، والمساحة، لإنتاج معانٍ حسية ومرئية.
- **الاقتصاد في الديكور** :تم استخدام عناصر محدودة ذات دلالات رمزية، مما جعل المشاهد أكثر تجريدًا وتأويلًا.
- **التفاعل بين الجسد والفضاء** :أدّى الممثلون أدوارهم عبر الحركات المدروسة والتكوينات الجماعية، لتصبح الأجساد عناصر أساسية في إنتاج المعنى.
- **الزمن المسرحي الممتد** :أتاح الامتداد الزمني الطويل للعرض خلق تجربة غامرة ذات طابع تأملي، أقرب إلى الطقوس المسرحية منه إلى السرد التقليدي.

التأثير العالمي للعرض :

لقد كان لعرض **The Mahabharata** تأثير بالغ في **تطور المسرح المعاصر**، إذ ألهم عددًا من المخرجين العالميين الذين اتجهوا إلى التجريب البصري والحركي، ومن أبرزهم **روبرت ويلسون** الذي

اعتمد على الصورة و**التكرار البصري**، و**جوليان بيك** الذي مزج الأداء الجسدي بالفكر الوجودي والسياسي. وقدّم العرض **مثالًا حيًّا** على كيفية تحويل النصوص الكلاسيكية إلى عروض بصرية تعتمد على **الرمز والتكوين** بدلًا من الاعتماد على الحبكة اللفظية التقليدية.[2]

تأتي أهمية التجريب في العروض المسرحية من كسر القواعد السائدة والمألوفة، لاكتشاف لغات ووسائل المخرج الخاصة التي لا تعتمد على الأدب فقط، وإنما تكون منفتحة على إمكانية استغلال جميع أنواع الفنون السمعية والبصرية، وتوظيفها بطريقة **جمالية** لتشكيل فضاء عرض مسرحي أكثر تأثيرًا وجاذبية لدى المتلقي

---

1 - يُنظر: بيتر بروك، *نقطة تحول: تجربتي مع المسرح*، ترجمة: محمود سعيد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2002)، ص 150–164.

2 - يُنظر: جيمس روز إيفانز، *مسرح الصورة والحركة: دراسة في الأسلوب والعرض*، ترجمة: أحمد خميس، (القاهرة: المركز القومي للمسرح، 2018)، ص 122.

- **التأثير العالمي والتحولات في أسلوب العرض المسرحي :**

تُبرز هذه المرحلة أهمية **التجريب المسرحي والانفتاح على أشكال فنية متعددة**، حيث يسعى المخرج إلى تجاوز القواعد التقليدية والنماذج المألوفة لاستكشاف لغاته ووسائله الخاصة. لم يعد الاعتماد مقتصرًا على النص الأدبي والحبكة السردية، بل أصبح الفضاء المسرحي أداة جمالية تتيح استثمار **الفنون البصرية والسمعية** لإنتاج عروض أكثر تأثيرًا وإثارة لتجربة المتلقي.

في بدايات المسرح، كانت **المنظومة السردية للنص** تشكل العمود الفقري للعرض، محددةً جغرافية الفضاء المسرحي والمرتكز الفكري الذي يوجه التدفق الجمالي للعمل. ومع تطور التجارب المسرحية وظهور حركات جديدة، بدأ المخرج يتراجع تدريجيًا عن **الهيمنة التقليدية للنص**، باحثًا عن عناصر أكثر عمقًا وكثافة جمالية، لتصبح الصورة والمادة والفضاء أدوات أساسية في تكوين المعنى المسرحي.

في هذا السياق، قاطعت التجارب المعاصرة ما هو تقليدي على مستوى النص، وحوّلته إلى **منظومة بصرية متكاملة** تتفاعل فيها المكونات السمعية والبصرية، ليصبح **التعبير البصري** أداة رئيسية في تشكيل العرض، بديلًا عن الاعتماد على الحوار والسرد الأدبي كما في المسرح الكلاسيكي.

- **مرجعيات نظرية حول بنية الخطاب في مسرح الصورة:**

يشير الناقد العراقي **علي عوّاد** إلى أن بنية الخطاب المسرحي في عروض **مسرح الصورة** تقوم على "شبكة من التكوينات الصورية، والتعبيرات الجسدية، والأدائية، والأشكال الحركية والإيمائية، والسينوغرافيا المعبرة المصممة وفق علاقات إيحائية متغيّرة، بمصاحبة إيقاعات موسيقية وصوتية مختلفة من صرخات وآهات وأوجاع. وقد تستغني هذه البنية عن **الحوارات السردية** لتحوّلها إلى **لغة بصرية**، بحيث تتعامل مع النص المسرحي كعنصر بسيط من عناصر العرض، مرتكزة على العناصر الأكثر دلالة وإيحاءً لإعلاء الجانب البصري في العرض"[1].

---

1 - علي عوّاد، *جماليات مسرح الصورة*، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2016)، ص 87.

وتتوافق هذه الرؤية مع ما طرحته الناقدة المسرحية الأميركية البروفيسور **بوني مارانكا** في كتابها ***مسرح الصورة*** (1977)، حين أكّدت أن "رغبة المخرج أنطونان أرتو والكثير من المسرحيين كانت أن يكون الممثل تجسيدًا لصورة الفكرة التي جاء بها المؤلف، وليس الفكرة ذاتها"[2]. وقد تناولت مارانكا في دراستها ثلاث مسرحيات أميركية بارزة ضمن إطار مسرح ما بعد الحداثة، وهي: *القيادة إلى الجمهور* لريتشارد فورمان، *رسالة إلى الملكة فيكتوريا* لروبرت ويلسون، و*صورة الحصان الأحمر المتحركة* لي بريور .[1]

أطلقت **مارانكا** على هذه العروض تصنيف **"مسرح الصورة"**، بوصفها تجارب إخراجية تمنح للصورة مساحة تعبير درامي تُوازي لغة الحوار دون أن تحلّ إحداهما محل الأخرى. كما شدّدت على أولوية اللغة البصرية في بنية العرض المسرحي داخل هذا التيار، مؤكدةً أن "العرض المسرحي لا بد أن يكون تمرينًا في الإحساس البصري [2].

وقد خصّصت **مارانكا** جزءًا كبيرًا من دراستها لأعمال **روبرت ويلسون**، مشيرة إلى حجم الإزاحة التي أحدثها في النصوص الأصلية من خلال تحويلها إلى صور بصرية كثيفة، وإعادة صياغة العلاقة بين المتلقي والعرض المسرحي، فبدلاً من التلقي التقليدي القائم على المعنى اللفظي، بات الجمهور يتفاعل مع اللغة البصرية كوسيلة إدراكية وتأملية، مما يعكس أولوية الصورة على الحوار في عروض مسرح الصورة[3].

- **مسرح الصورة في السياق العربي: بين الغياب والملامح الأولى:**

على الرغم من الانتشار الواسع لمسرح الصورة في العديد من التجارب المسرحية الغربية، فإنه لا يزال يُعد "ضيفًا لطيفًا" على خشبة المسرح العربي، إذ تظل أغلبية العروض المسرحية في العالم العربي قائمة على النص والحوار كأدوات أساسية لبناء العرض المسرحي. ويُلاحظ انخفاض ملحوظ في عدد التجارب التجريبية التي تقترب من روح مسرح الصورة، ويرجع ذلك إلى عوامل عدة، من بينها غياب المخرج القادر

على تبني هذا الاتجاه، إلى جانب ضعف الإنتاج المسرحي الذي يسمح بالتجريب والمغايرة على مستوى السينوغرافيا واللغة البصرية.

ورغم هذا الواقع، بدأت تظهر ملامح لبعض التجارب البصرية الحديثة، إلا أنها لا ترقى بعد إلى مستوى النضج الفني والفكري الذي يميز مسرح الصورة كما هو متعارف عليه في التجارب الغربية، وفي هذا السياق، تبرز تجربة المخرج العراقي **صلاح القصب** بوصفها واحدة من أبرز التجارب العربية التي اقتربت من خطاب مسرح الصورة، سواء من حيث البنية التشكيلية أو الرؤية الإخراجية الشمولية.

---

[1] - بوني مارانكا، *مسرح الصورة*، (نيويورك: منشورات الأداء المسرحي، 1977)، ص 34.
[2] - المرجع نفسه، ص 58.
[3] - المرجع نفسه، ص 66.

يعتمد القصب على مجموعة من المقومات الجمالية والفكرية التي تشكّل ملامح مشروعه المسرحي، ويمكن تلخيصها في الشعر، والفن التشكيلي، والسينما، والدراما، والطقوس الأدائية. وقد استلهم توجهه الإبداعي من تجارب عالمية متمردة على القوالب الكلاسيكية، مثل أعمال **جيرزي كروتفسكي**، و**فسيفولود مايرهولد**، و**أنطونان أرتو**، حيث يشير القصب إلى أهمية التخلص من ثقل الحوار المسرحي قائلاً:

" هناك تجارب نظر لها أنطونان أرتو، وأراد فيها أن يحرر المسرح من الحوارات الأدبية الطويلة التي ترهق الرؤية، وتنتهك الزمن"[1].

إن رؤية **القصب** تمثل محاولة فريدة لتجذير مسرح الصورة في الثقافة المسرحية العربية، لكنها ما تزال استثناءً لا يعكس توجّهًا عامًا. ولا شك أن تطور هذا النوع من المسرح في العالم العربي يحتاج إلى منظومة إنتاجية وثقافية جديدة تعترف بالصورة بوصفها لغةً قائمة بذاتها، قادرة على التعبير والتأثير دون الاعتماد الحصري على الكلمة.

تجارب **أنطونان أرتو** تمثل نقطة محورية في إعادة تعريف طبيعة المسرح، إذ سعى من خلالها إلى تحرير العرض من قيود الحوار الأدبي الطويل الذي، برأيه، يثقل الرؤية ويقطع تدفق الزمن المسرحي الطبيعي. وفق فلسفته في □□□□□□ □□□□□□، أصبح الجسد، الصوت، والإيقاع أدوات مركزية لإنتاج المعنى، بحيث يتحول الأداء المسرحي إلى حدث حي يتفاعل معه المتلقي على مستوى حسّي وعاطفي، بعيدًا عن الوساطة النصية التقليدية.

---

1 - صلاح القصب، *بيانات مسرحية*، (بغداد: وزارة الثقافة، 2005)، ص 42.

هذا النهج يعكس رفض أرتو للاعتماد على السرد الكلاسيكي، ويضع التجربة البصرية والسمعية في صلب العملية المسرحية، ما يمنح العرض قدرة على التأثير المباشر والفوري، ويخلق ما يمكن تسميته بـ"الواقع المسرحي الخام"، حيث تصبح الإيماءة، الحركة، والصوت علامات دلالية قوية تتجاوز الكلمات.

كما أن تركيزه على الزمن الحسي والتدفق الإيقاعي يفتح المجال أمام تطوير لغة مسرحية متحررة من المنطق السردي التقليدي، لتصبح التجربة المسرحية أكثر كثافة وإثارة للعاطفة والتأمل لدى المتلقي، بما يوازي تأثير الفنون البصرية التجريبية.

عرض "GPS" لمحمد شرشال – الجزائر:

يُعدّ عرض **GPS**للمخرج الجزائري **محمد شرشال** تجربةً نوعية في المسرح الجزائري والعربي المعاصر، لكونه يقدّم نموذجًا بصريًا متكاملًا ينتمي إلى **خطاب مسرح الصورة** .وقد اعتمد شرشال في هذا العمل على **اللغة الإشارية الصامتة** دون حوار منطوق، مكتفيًا بالمؤثرات الموسيقية، والإيقاعات الصوتية، والتشكيلات الجسدية لنقل المعنى وبناء الدراما.

يرتكز العرض على ما يُعرف بـ **الأداء (Performance)** ، حيث يصبح الجسد **حاملًا للمعنى،** ويغدو الإيقاع **منظّمًا للزمن المسرحي،** فيما تتخذ الصورة موقع **لغة التواصل الأولى** .ويعتمد المخرج في بناء العرض على ما يُعرف بـ **"الكتابة الركحية"**، التي تنطلق من تصوّرات بصرية أولية تتبلور أثناء التمارين، ثم يُعاد تشكيلها على الخشبة ضمن دينامية تفاعلية تجمع بين **الممثل، والمكان، والضوء، والحركة**.

إن عرض **GPS**لا يستند إلى نص درامي مكتوب مسبقًا، بل يُكتب على الخشبة ويُعاد تشكيله من خلال **الجسد، والإشارة، والحركة** .وهو ما يؤكّد أن نصوص **مسرح الصورة** تُكتب للعرض لا للقراءة، وأن الكلمة تفقد أولويتها لصالح تفوق الصورة الجمالية والسينوغرافيا البصرية، كما يشير شرشال في أكثر من مناسبة (*أنظر صورة العرض)*

يقول **محمد**

شرشال: " لقد اعتمدنا في إنجاز "جي بي أس على المختبر التمثيلي، حيث طلبت من الممثلين أولا ألا يحترموا "الكانفا "الذي سلمتها لهم كإجراء انقلابي على كل ما هو معهود وجاهز، وهذا رغبة مني لاستكشاف عوالم أخرى بانتهاجي الطريق الأصعب للإبداع؛ كما أنني طلبت من الممثلين ألا يبخلوا على عرضهم باقتراح الوضعيات والمشاهد، وبكل ما يجول في مخيلتهم دون تحفظ، ودون الخروج عن الفكرة المركزية التي اتفقنا عليها مسبقا". [1]

مسرحية **"GPS"** التي أخرجها **محمد شرشال** عام 2021 لصالح المسرح الوطني الجزائري، تُعد واحدة من أبرز التجارب العربية المعاصرة في **مسرح الصورة**، حيث تعتمد بشكل شبه كلي على **السرد البصري** و**الأداء الجسدي**، وتلغي الحوار تمامًا، مقدّمة عرضًا مسرحيًا صامتًا يعتمد على الصورة والإيماءة والموسيقى.

المرتكزات الجمالية في العرض:

- **اللغة المسرحية :**اعتمد العرض على **اللغة الصامتة** والتواصل الإشاري، مُستبدلًا الحوار بالتعبير الجسدي والأداء الحركي.
- **السينوغرافيا :**اعتمد شرشال على رمزية الفضاء وعبثية الديكور، موظفًا ألوانًا موحّدة وفضاءً مغلقًا يعكس فقدان الاتجاه.
- **الموسيقى والإيقاع :**جاءت الموسيقى حادة، متقطعة، وذات إيقاع صناعي، لتعزز الشعور باللاجدوى والانفصال.

[1] - - مقابلات ومحاضرات مع المخرج محمد شرشال، أرشيف مهرجان المسرح الوطني الجزائري، 2022.

- **التكوينات الركحية :**التشكيلات الجسدية الجماعية والمتتالية تحاكي آلة اجتماعية تدور في حلقة عبثية بلا مخرج.

الرمزية والدلالة:

تحمل المسرحية نقدًا حادًا للمجتمع الحديث، وللآلة البيروقراطية، والانفصال عن القيم الإنسانية، عبر رموز دقيقة:

- **حقيبة على شكل "GPS"** لا تؤدي وظيفتها في الإرشاد، في إشارة إلى ضياع البوصلة الفكرية والأخلاقية.
  - **حركة دائرية متكررة** للممثلين، ترمز إلى التيه والروتين اللامجدي.
  - **الصمت الكامل،** يشير إلى العجز عن التعبير وسط عالمٍ فاقد للمعنى.

- **آراء النقاد حول المسرحية:**

1. **الباحث عبد الناصر خلاف:**

" شرشال قدّم مسرح الصورة بأرقى تجلياته، بلغة ركحية واعية، تدمج بين التشكيل المسرحي والفكر الفلسفي GPS .هو عرض يحرّض العين والعقل معًا"[2].

2. **الناقد المغربي حسن المنيعي:**

"يمتلك العرض قوة بصرية عالية، ويفرض على المتلقي نوعًا جديدًا من التلقي، حيث التفسير يتم عبر الانفعال الحسي وليس العقلاني فقط"[3].

3. **الناقدة الجزائرية آمال بن شارف:**

"شرشال خرج من قيد الكلمة ليبني عالماً كاملاً من الصور التي تخترق المتفرّج، وتجعله يُحسّ بدل أن يُحلّل"[4].

يشكل عرض "GPS" نموذجًا رائدًا في **مسرح الصورة العربي،** حيث استطاع محمد شرشال أن يتجاوز العروض التقليدية ويبني خطابًا بصريًا متميزًا. كما فتح هذا العمل الباب أمام تجارب عربية جريئة أخرى تعيد الاعتبار للصورة، بعيدًا عن سلطة الحوار والنص المكتوب.

---

1 - مقابلات ومحاضرات مع المخرج محمد شرشال، أرشيف مهرجان المسرح الوطني الجزائري، 2022.

2 - عبد الناصر خلاف، "مسرح محمد شرشال: بين التمسرح والتشكيل"، *مجلة المسرح الجزائري*، العدد 5، 2022، ص. 48.

3 - حسن المنيعي، ضمن ندوة النقد المسرحي، مهرجان قرطاج المسرحي، تونس، 2022.

4- آمال بن شارف، "مسرح بلا كلمات"، *جريدة النصر الجزائرية*، عدد 12 مارس 2021.

يؤكّد المخرج **محمد شرشال** أن نجاح تجربة عرض **GPS**وامتدادها وطنيًا وعربيًا يعود إلى اعتماده إقحام الممثل في صلب العملية الإبداعية منذ المراحل الأولى لإنجاز العمل المسرحي، إذ يرى أن النص لديه **لا يسبق العرض بل يُكتب بعد اكتماله** .ويشكّل هذا الخيار جوهر التجريب الذي يسعى، بحسب تعبيره، إلى بلوغ **مسرحة واعية ومؤكدة** تقوم على الفعل الأدائي لا على النص الجاهز.

ويُعدّ عرض **GPS**نموذجًا رائدًا في **مسرح الصورة العربي،** حيث استطاع محمد شرشال تجاوز القوالب المسرحية التقليدية وبناء **خطاب بصري متميز** يركّز على الجسد، والإشارة، والصورة بدل الحوار اللفظي. كما أسهم هذا العمل في فتح أفق جديد أمام تجارب عربية جريئة أعادت الاعتبار للغة الصورة، متحررةً من هيمنة النص المكتوب وسلطة الحوار التقليدي.

ويبرز هذا التوجه أن عرض **GPS** لا يقدّم مجرد تجربة فنية معزولة، بل يطرح تصورًا مغايرًا لوظيفة **المسرح المعاصر**، بوصفه فضاءً مفتوحًا للتجريب والبحث في إمكانات الجسد والصورة ، بعيدًا عن القوالب الجاهزة. وبهذا المعنى، يتحول العرض المسرحي إلى **مختبر جمالي** تُعاد فيه صياغة العلاقة بين مفردات العرض ، بما يرسّخ منطق مسرح الصورة .

2 - تجربة صلاح القصب – العراق:

يُعد المخرج العراقي صلاح القصب من أبرز المخرجين العرب الذين سعوا إلى تأصيل مسرح الصورة في العالم العربي. تتميز عروضه المسرحية بالاعتماد على الشعر، والفن التشكيلي، والسينما، والطقس المسرحي، وهو ما يمنحها طابعًا بصريًا جماليًا يُغني عن الحوار ويستبدله باللغة الجسدية والتعبيرية.[1]

---

1 - صلاح القصب، *بيانات مسرحية*، بغداد: وزارة الثقافة، 2005، ص 42.

يرى **القصب** أن المسرح المعاصر ينبغي أن يتحرر من الحوارات الأدبية الطويلة التي تُرهق الرؤية **وتنتهك الزمن** ، مستلهمًا طروحاته من تجارب مسرحية عالمية مؤثرة، مثل **أنطونان أرتو، وبيرجي غروتوفسكي، وفسيفولود مايرهولد** .ففي تصوره، يشكّل الجسد جوهر العرض المسرحي، بينما تتحول **الحركة، والتكوين، والإضاءة، واللون** إلى أدوات تعبيرية تتجاوز سلطة الكلمة المكتوبة[1].

ويتيح هذا المنهج تجاوز مركزية النص، ليغدو الأداء المسرحي تجربة حسية شاملة تتكامل فيها العناصر البصرية والحركية والضوئية، بما يعزّز قدرة المسرح على التأثير النفسي والعاطفي في المتلقي .كما يرسّخ طبيعة العرض بوصفه **حدثًا حيًا** يتأرجح بين الدلالة والتجربة الإحساسية، بدل أن يظل حبيس السرد التقليدي أو الحوار النصّي.

من أبرز ملامح عروض القصب:

- التركيز على التكوينات البصرية المكثفة.
- استعمال السينوغرافيا كعنصر تعبيري أساسي.
- التفاعل الجسدي مع الفضاء المسرحي.

---

1 - علي عواد، "قراءات في مسرح الصورة"، مجلة المسرح العربي، العدد 11، 2018، ص 93.

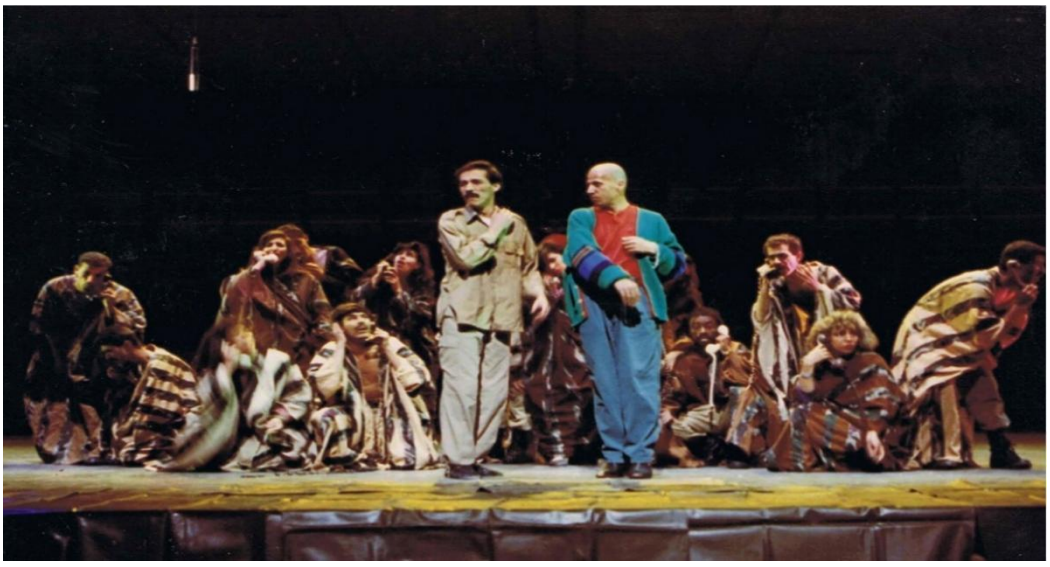
- توظيف الصوت والموسيقى بشكل رمزي طقسي.

تمثل تجربة **القصب** محاولة جادة لتأسيس خطاب بصري عربي في المسرح، يقوم على ترجمة الأفكار الفلسفية والمعاني الرمزية عبر الصورة والأداء الحي، وليس عبر السرد اللفظي.

تبرز من خلال هاتين التجربتين سمات مشتركة تشكل لبنات أساسية في مسرح الصورة العربي:[1]

- تجاوز هيمنة النص المكتوب لصالح التأليف الركحي الحي.
- الاعتماد على الأداء الجسدي والتكوينات الحركية كوسيلة تعبير.

- تكثيف السينوغرافيا بوصفها حاملة للمعنى والدلالة.
- انفتاح المسرح على تقنيات الأداء الصامت والموسيقى والتجريد.



لكن،
على الرغم من هذه المحاولات، لا يزال **مسرح الصورة في السياق العربي** محصورًا في تجارب فردية ومعزولة، ويظل في حاجة إلى احتضان مؤسسي وثقافي أوسع يُمكّنه من التبلور بوصفه تيارًا فنيًا قادرًا على التعبير عن تحولات الإنسان العربي المعاصر.

لقد أسّس مسرح الصورة **بنية سيميائية حداثية** تقوم على دمج الأداء المسرحي بالتشكيل السينوغرافي المتقن، مع التركيز على **المتعة البصرية** في بناء صورة تعبيرية حيّة تنبض بالحركة والتفاعل. ولا يعتمد هذا النوع من المسرح اعتمادًا أساسيًا على النص الدرامي، بل يمنح الأولوية للعرض المسرحي ذاته، حيث تُستثمر الوسائل البصرية والسمعية بشكل مكثف لتعزيز التجربة الجمالية والانغماس في الفرجة.

وبهذا المعنى، يغدو النص **عنصرًا من بين عناصر العرض**، يُوظَّف لتوجيه الانتباه نحو تجربة حسية متكاملة تجمع بين الفن البصري، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، وأداء الممثلين .وفي مسرح الصورة، يُفسَح المجال أمام المتلقي لتأويل النصوص والصور المسرحية بحرية، بما يفتح أفقًا لتجربة مسرحية أكثر عمقًا وتأملًا وغنى دلاليًا.

وقد أشار عدد من الباحثين العرب إلى أن **مسرح الصورة في السياق العربي** لا يزال محصورًا في تجارب فردية، ويعاني من غياب التأطير المؤسسي والنقدي، وهو ما يحدّ من تحوله إلى تيار فني متكامل. ففي هذا السياق، يؤكد **عبد الكريم برشيد** أن المسرح العربي المعاصر ظلّ لفترة طويلة أسيرًا لهيمنة النص الأدبي، وأن أي محاولة لتكريس العرض بوصفه بنية بصرية مستقلة اصطدمت بغياب الدعم الثقافي والبنية التحتية الجمالية اللازمة لتطوير هذا الاتجاه[1] .

كما يذهب **يوسف عيدابي** إلى أن التحولات البصرية في المسرح العربي، رغم أهميتها، بقيت محاولات معزولة مرتبطة باجتهادات فردية لمخرجين اشتغلوا على الصورة والجسد والسينوغرافيا، دون أن تتحول إلى تيار واضح المعالم، بسبب ضعف التراكم التجريبي والنقدي، وهيمنة القراءة النصية على تلقي العرض المسرحي[2] .

يقتضي ترسيخ **مسرح الصورة** عربيًا تجاوز النظرة التقليدية للنص، والتعامل مع العرض بوصفه نظامًا دلاليًا متعدد الوسائط؛ فالعرض المسرحي يصبح فضاءً للتجريب، حيث يتداخل الجسد مع الضوء، والحركة مع الصمت، والصورة مع التأويل.

إنّ **مسرح الصورة**، على الرغم من حداثته النسبية في السياق العربي، يمثّل أفقًا جماليًا ومعرفيًا **واعدًا** لتجديد الخطاب المسرحي العربي، سواء على مستوى الشكل الفني أو المضمون الفكري .فهو يتيح تجاوز الأنماط التقليدية القائمة على مركزية النص والحوار، ويفتح المجال أمام بناء عرض مسرحي يعتمد على **الصورة، والجسد، والفضاء، والإيقاع** بوصفها لغات تعبير مستقلة وقادرة على إنتاج المعنى.

وتبرز في هذا السياق تجارب مخرجين مثل **صلاح القصب** و**محمد شرشال** بوصفها نماذج رائدة في توظيف الصورة المسرحية كأداة للسرد والتعبير، حيث أسهمت أعمالهم في إعادة تعريف العلاقة بين **الممثل والنص**، وبين **العرض والمتلقي** .فبدل التلقي القائم على الفهم اللفظي المباشر، يصبح الجمهور شريكًا في **عملية التأويل**، متفاعلًا مع العلامات البصرية والرمزية التي يقترحها العرض.

وبهذا المعنى، لا يقتصر مسرح الصورة على كونه خيارًا جماليًا فحسب، بل يشكّل موقفًا فكريًا ورؤية **مسرحية** تسعى إلى استيعاب تحولات الإنسان العربي المعاصر، والتعبير عن قضاياه الوجودية والاجتماعية من خلال لغة بصرية مفتوحة على التأمل والتعدد الدلالي. وهو ما يجعل هذا التيار مرشحًا للاضطلاع بدور محوري في إعادة تشكيل المشهد المسرحي العربي، متى توفرت له شروط التراكم التجريبي والدعم المؤسسي والنقدي.

---

[1] - ينظر عبد الكريم برشيد ، المسرح و البحث عن الهوية (ص 45, 52) الطبعة الأولى دار النشر المغربية

[2] - ينظر يوسف عيدابي ، المسرح العربي و تحولات الخطاب ، الهيئة العربية للمسرح ، 2012 ص(113، 121)

الفصل الثاني

المرجعيات الجمالية و الفكرية للصورة المسرحية

- ✓ **المبحث الأول: فضاءالعرض في مسرح الصورة**
- ✓ **المبحث الثاني: الإبداع الفكري والحسي في المسرح الغربي سينوغرافيا العرض المسرحي الملك الأسد (The lion king)**
- ✓ **المبحث الثالث:التقنيات الحديثة في المسرح البصري نمادج وعروض فنية**

المبحث الأول

فضاء العرض في مسرح الصورة

يُعد فضاء العرض من أهم المكونات التي ساهمت في تشكّل هوية مسرح الصورة، باعتباره أكثر من مجرد حيز فيزيائي يحتضن التمثيل، بل أصبح مجالًا دلاليًا يشارك في بناء المعنى عبر تشكيلاته البصرية والإيحائية، فلم يعد الفضاء مجرد خلفية أو إطار للأحداث، بل تحوّل إلى عنصر تعبيري يحمل رموزًا ومواقف ورؤى فكرية.

لقد أدى "تطور الاتجاهات المسرحية الحداثية وما بعد الحداثية إلى تحرير الفضاء المسرحي من صيغته التقليدية القائمة على الفصل الصارم بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، فقد بات من الممكن أن يُعاد تشكيل هذا الفضاء باستمرار، سواء من خلال توزيع العناصر السينوغرافية أو توظيف الضوء والصوت، أو عبر كسر "الوهم الرابع" والانفتاح على الجمهور في تجربته الحسية والذهنية[1]".

ويعتمد "**مسرح الصورة** على **فضاء ديناميكي** غير محدد، يستجيب للعرض ويتغير بتغير الإيماءات، التكوينات الجسدية، والضوء، حيث يصبح الفضاء ذاته جزءًا من "الحدث البصري"؛ فالفعل المسرحي لا يتم داخل الفضاء، بل من خلاله أيضًا، إذ يُصبح الفضاء مرآة للأفكار، وشريكًا في التعبير"[2].

ومن أهم **خصائص فضاء العرض في مسرح الصورة:**

الرمزية البصرية للفضاء في مسرح الصورة:

يُعد الفضاء المسرحي أحد الركائز الجوهرية في تشكيل العرض ضمن مسرح الصورة، حيث لا يُنظر إليه بوصفه مجرد حيّز مادي لتموضع الممثلين والديكور، بل بوصفه كيانًا تعبيريًا مستقلًا، يُسهم في إنتاج المعنى وتوجيه التلقي؛ فالفضاء المسرحي يتحول إلى عنصر رمزي ينبض بالدلالات البصرية والإيحائية، بما يسمح بقراءة المشهد المسرحي قراءةً تتجاوز الظاهر وتنفتح على أبعاد فلسفية وجمالية عميقة.

---

1. نهاد صليحة، *المسرح بين النص والعرض*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص: 91.
2. علي عواد، *سيميولوجيا العرض المسرحي*، دار الفارابي، بيروت، 2015، ص: 113.

لقد خرج **مسرح الصورة** عن الفضاء التقليدي المغلق، وانتقل إلى فضاءات مفتوحة أو مغايرة، مثل المستودعات، الأبنية المهجورة، أو الطبيعة، ما أتاح إمكانيات تشكيلية جديدة. في هذه الفضاءات، يغدو كل تفصيل مهما بدا عابرًا عنصرًا محمّلًا بالرمزية؛ فتوزيع الكتل، والفراغ، والإضاءة، وموقع المتلقي جميعها تُسهم في توليد شبكة معقدة من المعاني يُعاد إنتاجها بصريًا، دون الحاجة إلى خطاب لفظي أو سرد لغوي مباشر[1].

وفي هذا السياق، يشير الناقد **علي عواد** إلى أن البنية السردية في مسرح الصورة تعتمد على " شبكة من التكوينات الصورية والتعبيرات الجسدية والأشكال السينوغرافية المصمّمة وفق علاقات إيحائية متغيرة، **وقد** تستغني عن الحوارات السردية لتحولها إلى لغة بصرية"[2] .

ومن هنا، يتعزز دور الفضاء المسرحي بوصفه **نصًا بصريًا** يحمل خطابًا ضمنيًا يتكوّن من العلاقة بين الأجساد، والعناصر المادية، والإضاءة، والزمن، ليصبح جزءًا فاعلًا في إنتاج المعنى.

كما أن هذا النوع من التشكيل الفضائي الرمزي يحرر العرض من ثقل التفسير المباشر ويُعلي من شأن **التأويل الشخصي**، حيث يُمنح المتلقي حرية قراءة الصورة والرموز. فالفضاء لا يُقدَّم بوصفه إطارًا زمنيًا أو مكانيًا فحسب، بل كمرآة لحالة شعورية، أو رمز لثنائية الوجود والفناء، أو كناية عن الصراع الداخلي الذي تعجز الكلمات عن التعبير عنه[3].

إن **الرمزية البصرية للفضاء** في مسرح الصورة لا تكتفي بإغناء العرض فنيًا، بل تفتح أيضًا **أفقًا فلسفيًا للتأمل**، وتدفع الجمهور نحو **تجربة استقبالية أكثر تعقيدًا وشمولًا**، حيث تتكامل الصورة، والفراغ، والإشارة لتنتج خطابًا بصريًا مركبًا يعبر عن **قضايا وجودية وجمالية** .وبهذا، يتحول الفضاء المسرحي إلى **لوحة حيّة تتغير باستمرار أمام عين المتلقي**، كما يظهر في نماذج مسرحية متعددة أبدع فيها المخرجون سياقات مختلفة ومتباينة لتوظيف **الصورة البصرية** ضمن تجربة العرض المسرحي .

---

1 - علي عواد، *سيميولوجيا العرض المسرحي*، دار الفارابي، بيروت، 2015، ص: 113.
2 - بوني مارانكا، *مسرح الصورة*، ترجمة: عبد الله حبه، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1991، ص: 74.
3 - فاطمة الزهراء عبد العالي، "جماليات الإضاءة في المسرح العربي المعاصر"، منشورات بيت المسرح، الرباط، 2016، ص: 88.

- **1 - عرض "الأرامل" – إخراج شاهيناز نغواش (الجزائر، 2014)**

يُعد عرض "الأرامل" للمخرجة **شهيناز نغواش** تجربة مسرحية جزائرية مميزة ضمن إطار مسرح الصورة، حيث قدّم قراءة بصريّة لنص الكاتب التشيلي **أرييل دورفمان**، وهو نص مسرحي سياسي يتناول

قضية المفقودين والديكتاتوريات العسكرية. لكنّ المخرجة الجزائرية أخرجت هذا النص من إطاره السردي المباشر، وحوّله إلى مشاهد بصرية مكثفة تعبر عن القهر والمعاناة باستخدام الفضاء، الجسد، والإضاءة بدلًا من الحوار التقليدي.

في معالجته الإخراجية اعتمدت **شهيناز نغواش** على تفكيك النص إلى صور ومواقف تؤدى عبر الأداء الجسدي والرموز البصرية. لم يكن التركيز على الحوار بقدر ما كان على التعبير الحركي والسينوغرافي، فالحوار حضر بشكل متقطّع وبنبرة سردية شبه محايدة، لتُفسح المساحة لهيمنة الصورة التعبيرية الحية و الأداء المسرحي .

كما تم تأطير العرض داخل فضاء ضبابي، يغلف الخشبة من بدايتها حتى النهاية، ما يخلق جوًّا من الغموض واللايقين، في إحالة إلى الغياب المادي والمعنوي للمفقودين؛ »الفضاء ليس مكانًا يؤثث فحسب، بل هو لغة درامية متكاملة«[1].

وحتى يحقق ذلك التوافق الفني جنح إلى الرمزية البصرية والسينوغرافيا في هذا العرض لتكونا من العناصر الأساسية في بناء المعنى؛ فقد استخدم المخرج **الأرضية المائلة** بشكل رمزي، تعبيرًا عن اختلال التوازن السياسي والاجتماعي، كما تم توزيع الصخور والعظام على أطراف الركح، مما أضفى طابعًا جنائزيًا على العرض؛ الإضاءة كانت خافتة، تميل إلى الأزرق والرمادي، مع استخدام كثيف

1- أحمد خليف، "الفضاء المسرحي في تجربة كمال حمدي"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 121، 2015، ص: 56.

للظلال، وقد ساهمت هذه التقنية في تأطير المشهد العام كأنه حلم كابوسي طويل؛ إذ أن الإضاءة في "الأرامل" لا تكتفي بإنارة الجسد، بل تعيد صياغته كصورة معبرة .

اعتمدت مخرجة العرض على **اللغة الحركية** كوسيلة أساسية للتعبير، حيث توزّعت الأرامل على الخشبة في **تشكيلات جماعية** تتغير بتغير المشهد. أُدمجت هذه الحركات مع **تقنيات الأداء الإيقاعي**، مثل الجوقة النسائية، عبر تكرار جُمَل صوتية حزينة وهامسة، ما خلق **إيقاعًا داخليًا** يعوّض غياب الحبكة الحوارية. كان الممثلون يستخدمون أجسادهم داخل الفضاء المسرحي كأنهم **ينحتون في الهواء**، وهو ما جعل العرض أقرب إلى **رقصة درامية** تجمع بين الألم والتأمل.

لم يُوجَّه العرض للجمهور كنص مكتوب، بل كـ **لوحة مفتوحة للتأويل**، بما يتماشى مع مفهوم **مسرح الصورة** .ففي هذا الإطار، يتلقى المشاهد الرسائل المسرحية عبر **الإحساس البصري والسمعي**، حيث يتمركز الجمهور مواجهةً مباشرةً مع المشاهد الجنائزية، في اختبار لعلاقته بالصورة، باعتباره **مشاركًا في إعادة قراءة الحدث** لا مجرد متلقي تقليدي.

نجح العرض في **توطين نص عالمي** ضمن السياق المغاربي دون الوقوع في المباشرة أو الإسقاط الأيديولوجي المباشر، بل اختار مخاطبة **الوجدان من خلال الصورة**، وهو ما يعزز الطابع الكوني للقضايا المطروحة، مثل الاختفاء القسري، النساء والأمهات، والانتظار، ويمنح العرض بعدًا إنسانيًا مفتوحًا.

ويمثّل عرض **"الأرامل** "تجربة رائدة في **مسرح الصورة العربي**، إذ استطاع الجمع بين القضايا السياسية واللغة البصرية، مع الحفاظ على **جمالية العرض وتوازن مكوناته** .وقد تجاوز المخرج **سلطة النص** لصالح **الفرجة المسرحية**، فنجح في خلق عرض بصري **تأملي ومتعدد الأبعاد** يتجاوز حدود اللغة التقليدية ويمنح الجمهور مساحة للتأويل والتفاعل الحسي مع العرض..

2 - عرض "العشاء الأخير" – إخراج جهاد سعد (سوريا، 2009)

عرض" **"العشاء الأخير** "من إخراج **جهاد سعد** يُعدّ من العروض المميزة في مسرح الصورة المعاصر في العالم العربي؛ هذا العرض يعتمد على السينوغرافيا كأداة رئيسية للتعبير عن الصراع الداخلي والوجودي لشخصياته، معتمداً على الفضاء المسرحي ليصبح عنصرًا جماليًا يعكس معاني النص

ويعيد تشكيله بصريًا، يتناول العرض موضوعات الفقد والمصالحة والتوبة ضمن سياق ديني ورمزي متشابك"[1].

اعتمد المخرج **جهاد سعد** على أسلوب إخراجي يدمج بين المسرح والسينما، حيث الفضاء المسرحي يُقدّم كـ شريط سينمائي متواصل؛ وكانت حركة الممثلين بطيئة ومقصودة، تعبيرًا عن التأمل والتوقف عند الأحداث. المخرج اختار استخدام المائدة الضخمة كعنصر محوري في العرض، حيث تتحوّل في كل مشهد لتصبح شيئًا آخر؛ تارة تكون نعشًا، وتارة أخرى تتحول إلى منصة اعتراف.

---

1. جهاد سعد، "الإخراج المسرحي ورؤية الصورة"، مجلة المسرح السوري، دمشق، 2010، ص: 54.

تعتبر " **السينوغرافيا** في هذا العرض عنصراً جوهرياً، فقد استخدم المخرج الإضاءة الحمراء والبيضاء لخلق تباين بين الطقسية والمأساة، مستعينًا بالضوء لتعميق التوتر الدرامي بين الشخصيات التي تجلس حول المائدة؛ إن الفضاء المسرحي هنا يتحوّل إلى رمز تعبيري لحالة الفقد والخلاص، حيث يحمل معاني ثقافية ودينية عميقة؛ لأن "الفضاء هنا يتقاطع مع فلسفة الصورة المقدسة، حيث تتحوّل السينوغرافيا إلى رمز تعبيري لحالة الفقد والخلاص"[1].

1 - نضال قوشحة، "المسرح السوري والبحث عن الصورة"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 45، 2010، ص: 92.

اعتمدت **حركات الممثلين** على البطيء والمقصود، مما يعكس نوعًا من التمهل الروحي والاستبطان النفسي؛ الحركة تصبح أداة تعبير عن حالة الانتظار والقلق الداخلي، مما يخلق توترًا بين المشهدين؛ كما تم استخدام الموسيقى التصويرية بعناية لخلق الجو المأساوي، حيث امتزجت الإيقاعات الغربية مع الموسيقى الشرقية لتعكس الصراع الثقافي والتاريخي الكامن في العرض.

لم يكن العرض موجهًا بشكل مباشر إلى الجمهور من خلال نص تقليدي، بل كان التفاعل يتم عبر الصور والمشاهد الرمزية، ما يجعل المشاهد يشارك في عملية التأويل والتفسير؛ فالجمهور هنا لا يتلقّى العرض بشكل سلبي، بل يُحمل على التفاعل الذهني مع كل صورة وفكرة تمر أمامه، مما يعزز من دور الجمهور في تشكيل المعنى داخل العرض.

في هذا العرض، نجح جهاد سعد في استخدام السينوغرافيا كأداة لطرح تساؤلات حول الهوية والوجود، مع تقديم مفهوم الصورة المقدسة كأداة لتأطير المعنى الفلسفي والديني للعرض، كما أن المخرج عمد إلى تناول موضوع الخلاص والندم من خلال توظيف الفضاء الرمزي لخلق حالة حوار داخلي مع الجمهور حول معاني الفقد والتحوّل[1].

يعكس عرض "**العشاء الأخير** "**للمخرج جهاد سعد** استغلالًا متميزًا ل الفضاء المسرحي، حيث يعتبر الفضاء أكثر من مجرد مكوّن مادي داخل العرض، بل هو رمز تعبيري متكامل يعكس عمق المواضيع الإنسانية والدينية التي يعالجها العرض. استخدام السينوغرافيا وتوظيف الضوء والظل والموسيقى أسهم في بناء فضاء تجريدي وذاتي، مما جعل العرض يتجاوز حدود التقليدية ليخلق مسرحًا بصريًا فنيًا عميقًا.

[1] - ينظر أحمد العطار ، تحليل موسّع للرمزية المكانية والطبقية في العرض المسرحي ، يوليو 2015 (*The Last Supper", Egypt's upper class amid social upheaval*. Euronews)

2 ـ تحطيم الإطار التقليدي للعرض:

في مسرح الصورة، يُعد **تحطيم الإطار التقليدي للعرض** خطوة محورية نحو تقديم تجارب مسرحية جديدة تبتعد عن الشكل التقليدي المتعارف عليه في المسرح الكلاسيكي. هذا التحطيم لا يُقصد به فقط الخروج من إطار النص المسرحي التقليدي أو الأداء الدرامي المعتاد، بل يشمل أيضاً تفكيك عناصر **الفضاء المسرحي، الإضاءة، الحركة، الصوت،** وكل ما يتعلق ببناء العرض المسرحي. يُعتبر هذا التحطيم دعوة لفتح آفاق جديدة للتفاعل بين المشهد والجمهور، حيث تتداخل الصورة مع الصوت والحركة لتعكس معاني أعمق تتجاوز النص إلى التجربة البصرية والشعورية.

- **أ ـ المعالجة الإخراجية: تمرد على التقاليد:**

في مسرح الصورة، يُعَتبر المخرج هو المبدع الذي يمتلك حرية تجاوز **الفضاء المسرحي** التقليدي الذي يُحدد فيه كل عنصر من عناصر العرض. المخرج يبدأ بتجاوز **الخشبة** الثابتة التي كانت تمثل قاعدة انطلاق التفاعل بين الممثلين والجمهور. قد يكون من الضروري أن يكون **الفضاء** غير محدد أو متغير، بحيث تتحوّل الركح إلى مساحة لا نهائية أو إلى إطار متحرك يساهم في تعزيز **المعنى** البصري والرمزي للعرض.

" في مسرح الصورة، يصبح الفضاء ذاته جزءًا لا يتجزأ من اللغة الدرامية، فيُنظر إليه كعنصر حي يتفاعل مع الأجساد والصوت والضوء"[1]

هذا الانفتاح على الإبداع البصري يعكس عملية **التحرر** من **القيود التقليدية** التي كانت تُفرض على العرض المسرحي، مثل حدود **الركح** أو **الزمن** أو **المكان** .المخرج يتحدّى قواعد **الدراما التقليدية** ويُقدّم عرضًا حيث تصبح **الصور** هي **اللغة الأساسية**.

السينوغرافيا والفضاء المتحول:

واحدة من الأدوات الفعالة في تحطيم الإطار التقليدي للعرض هي **السينوغرافيا،** حيث يتم الاعتماد على **الفضاء المتحول** الذي لا يُحصر في حدود الخشبة التقليدية؛ ففي هذا السياق، يُستخدم **الفضاء** ليكون أداة دالة على **التحول** أو **التغير** المستمر، قد نرى الفضاء يتحول من **خلفية ثابتة** إلى **إطار متحرك** أو حتى يصبح **عنصرًا حيًا** يعكس حركة الشخصيات وتطور الأحداث.

استخدام تقنيات حديثة مثل **الإسقاط الضوئي** و**الواقع المعزز** يمكن أن يساهم في خلق فضاءات جديدة تتفاعل مع **الصورة** وتتخطى الحدود التقليدية لعرض **الركح** .يُحوّل الفضاء إلى **مؤثر بصري** متداخل مع الشخصيات، مما يُمكّن المخرج من تقديم **رمزية مرئية** تعزز من **الرسالة الدرامية**.

ب ـ الأداء الجسدي وحركات تمرد:

يتم تحطيم الإطار التقليدي أيضًا عبر اللغة الجسدية للممثلين، حيث لا تكون الحركات مجرد وسيلة لتنفيذ النص، بل يصبح التعبير الجسدي أداةً أساسيةً للتفاعل مع الفضاء. وقد تتجاوز هذه الحركات

1. - عادل إبراهيم، "الفضاء المسرحي في مسرح الصورة"، مجلة فنون، القاهرة، العدد 34، 2017، ص: 45.

الأساليب التقليدية التي تقتصر على التعبير عن المشاعر أو تجسيد النصوص، لتمتد إلى رمزية متحررة من قيود العرض التقليدي.

" تصبح الحركة عملية بحث وتشكيل، لا مجرد نقل للكلام. هذا التحطيم للأطر التقليدية يُطلق العنان للإنسان ليصبح جزءًا من الصورة المتغيرة " .

الممثل في مسرح الصورة لا يتبع نصًا جامدًا، بل يشارك في خلق المعنى داخل الفضاء المسرحي. وقد تُعزّز الحركة الرسالة الرمزية التي يسعى العرض إلى نقلها، فيما تُعدّ السينوغرافيا العامل الذي يحدد الأفق الذي يتحرك ضمنه الممثلون .

كسر جدار الفاصل: " التلقي"

في العروض المسرحية التقليدية، شكّل الفصل الواضح بين الممثل والجمهور أحد المرتكزات التنظيمية الأساسية للعرض، حيث ظلّ المتلقي في موقع المشاهِد السلبي، يكتفي بتلقّي الحدث الدرامي من مسافة محدّدة سلفًا. غير أنّ مسرح الصورة يعمل على تحطيم هذا الحاجز، إذ يتحوّل الجمهور إلى عنصر فاعل ومتداخل مع بنية العرض، لا يقتصر دوره على التلقّي، بل يمتدّ إلى المشاركة في خلق المشهد المسرحي ذاته[1].

في هذا السياق، يتفاعل الجمهور مع الصور والأصوات التي تملأ الفضاء الركحي، فينشأ إحساس بأن العرض ليس فعلًا مُغلقًا يُقدَّم من طرف واحد، بل تجربة مشتركة تُبنى لحظيًا بين المؤدين والمتلقين. وهكذا، لم يعد الجمهور مجرّد متفرّج، بل غدا جزءًا من التشكيل البصري والدرامي للعرض، حيث يمكن للنظرة، أو للتفاعل البصري والحسي، أن تسهم في سرد الحدث المسرحي وصياغة دلالاته، بما يعزّز الطابع التشاركي والتجريبي الذي يميّز مسرح الصورة.

تحطيم الإطار التقليدي للعرض في **مسرح الصورة** يمثل نقطة تحول جذرية في كيفية **إنتاج وتلقي العرض المسرحي**، هذا التغيير لا يقتصر على الخروج من النص التقليدي، بل يتضمن أيضًا **تشكيل الفضاء، إعادة تنظيم الحركة، توظيف الضوء والظل، والاستفادة من الجمهور** كعنصر فاعل في عملية التلقي، كل هذه العناصر تُساهم في خلق مسرح جديد يفتح الأفق أمام التجارب المتجددة والمتنوعة".

- **التكامل بين الفضاء والإضاءة في مسرح الصورة:**

تُعد العلاقة بين الفضاء والإضاءة في مسرح الصورة من الركائز الأساسية التي تقوم عليها التجربة المسرحية، إذ لا يمكن فهم الفضاء المسرحي بشكل منفصل عن الإضاءة، بل إنهما يشكلان وحدة متكاملة تساهم في بناء المعنى الجمالي والدرامي للعمل. فالفضاء لا يكتسب دلالته إلا من خلال ما تكشفه الإضاءة وما تخفيه، كما أنّ الإضاءة تستمد فاعليتها من علاقتها بالحيّز الذي تتشكل داخله.

ليست الإضاءة مجرد وسيلة لإنارة المشهد، بل هي عنصر فاعل في تشكيل الفضاء، يؤثر بشكل مباشر في تفاعل الجمهور مع العرض. ومن خلال هذه العلاقة المتناغمة، يخلق المخرج حالة من الانصهار بين الصورة والحركة، بحيث تصبح الإضاءة هي التي تحدد الهوية البصرية للعرض وتضيف أبعادًا رمزية جديدة للفضاء المسرحي.

في مسرح الصورة، الفضاء والإضاءة عنصران دراميان لا يعملان بمعزل عن بعضهما البعض؛ فالفضاء يُستخدم كمكوّن يحدد الحدود المكانية للعرض، بينما تُوظف الإضاءة ليس فقط لإظهار الأجسام،

[1]- سامية البياتي، "اللغة الجسدية في مسرح الصورة"، منشورات دار العلوم، بيروت، 2019، ص: 102.

ولكن أيضًا لصياغة الدراما وتوجيه الانتباه نحو لحظات معينة أو تغيير الحالة النفسية للمشاهدين. وتصبح العلاقة بينهما عضوية، بحيث يُشكّل كل منهما الآخر ضمن بنية بصرية ودلالية واحدة.

"في مسرح الصورة، يصبح الفضاء والإضاءة كيانًا واحدًا يتعاونان في خلق صورة مسرحية تأخذ من جمهورها ما يملكه من إحساس بصري وعاطفي"[1].

الإضاءة قادرة على تحريك الفضاء وتحويله، فقد يكون الظلام هو العنصر الذي يعم الفضاء، أو أن الإضاءة تكون شديدة التركيز على نقطة معينة داخل الركح لتركز انتباه الجمهور على عنصر أو شخصية بعينها، كل تغيير في شدة الإضاءة يمكن أن يغير المعنى الرمزي للمشهد.

---

1. عادل إبراهيم، "الفضاء المسرحي في مسرح الصورة"، مجلة فنون، القاهرة، العدد 34، 2017، ص: 45.
2. سامية البياتي، "اللغة الجسدية في مسرح الصورة"، منشورات دار العلوم، بيروت، 2019، ص: 102.
3. فاطمة الزهراء عبد العالي، "الجمهور في مسرح الصورة"، مجلة المسرح العربي، تونس، 2018، ص: 76.

تتمتع الإضاءة في مسرح الصورة بدور يتجاوز مجرد إظهار المشهد، فهي قادرة على إعادة تشكيل الفضاء نفسه وخلق أبعاد جديدة تتجاوز الواقع المادي. من خلال التلاعب بالظلال وتركيز الضوء على مساحات أو حركات محددة، يتحول المسرح إلى عالم متغير، تتفاعل فيه المساحات مع حركة الممثلين وتتحول إلى عناصر درامية ذات معنى.

الإضاءة هنا تعمل على بناء لغة بصرية مستقلة، تكشف عن التوتر النفسي للشخصيات وتوجه انتباه الجمهور نحو لحظات محددة، فتصبح جزءًا من سرد الحدث نفسه. الفضاء المسرحي لم يعد مجرد خلفية، بل عنصر حيّ يتفاعل مع الضوء، يتحوّل إلى شخصية لها حضورها وتأثيرها في سير العرض.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن للإضاءة أن تُعبّر عن التحولات الزمنية والعاطفية، مثل استخدام الضوء الأبيض للصفاء أو الأحمر والبرتقالي للتوتر والصراع. ومن خلال هذه الرمزية البصرية، تكتسب التجربة المسرحية طبقات من العمق النفسي والجمالي، فتخلق للمشاهد إحساسًا بالغمر والتفاعل، يجعل من كل شعاع ضوء جزءًا من لغة المسرح البصرية المتكاملة.

فالإضاءة ليست مجرد وسيلة لرؤية الأشياء، بل هي أداة تعبّر عن تحول الشخصيات وتستفز مشاعر الجمهور، إنها التي تكتب سطور المشهد على الفضاء"[2]، من خلال هذه الآلية، يصبح الفضاء والإضاءة جزءًا من الرمزية البصرية للعمل المسرحي، حيث يساهم كل منهما في بناء صورة معنوية تتجاوز الحدود التقليدية للعرض.

---

1. سامي فواز، "السينوغرافيا والإضاءة في المسرح المعاصر"، مجلة المسرح العربي، بيروت، 2015، ص: 49.

- **التفاعل بين الإضاءة والفضاء من خلال الحركة:**

يتجسد التكامل بين الفضاء والإضاءة في حركة الشخصيات داخل المسرح، إذ يمكن للإضاءة نفسها أن تتحرك وتتغير، ما يخلق تباينًا بين الضوء والظل وينقل المشهد بصريًا من حالة إلى أخرى. تعزز هذه الديناميكية من تفاعل الممثلين مع الفضاء وتفتح آفاقًا لخلق مساحات رمزية جديدة، حيث لا يقتصر التفاعل على الركح فقط، بل يمتد إلى الإضاءة المتغيرة التي ترافق حركة الشخصيات، بما يجعل الحركة في مسرح الصورة تشمل الممثلين والفضاء والإضاءة في تناغم مستمر.

إن التكامل بين الفضاء والإضاءة لا يُعد أداة تقنية فحسب، بل يشكل جزءًا أساسيًا من اللغة المسرحية الحديثة. من خلال هذا التداخل، يتمكن المخرج من ابتكار تجربة متكاملة تجمع بين الصورة البصرية والمعنى الرمزي، ما يتيح للجمهور خوض تجربة مسرحية مختلفة تمامًا. فالفضاء والإضاءة لا يقتصران على إضاءة الممثلين، بل يعملان كعنصرين فاعلين في تكوين الصورة الدرامية، متصلين ارتباطًا وثيقًا بأحاسيس المتلقي وتفاعلاته مع العرض.

- **الفضاء الحركي – الجسدي في مسرح الصورة:**

في مسرح الصورة، لا يُنظر إلى الفضاء على أنه مجرد إطار مادي ثابت يحتجز الممثلين والجمهور، بل يُعتبر مساحة حية ومتغيرة تتفاعل مع الحركة الجسدية للممثلين وتؤثر في سير الحدث الدرامي. فالفضاء الحركي-الجسدي يشير إلى التكامل بين حركة الممثل والجمهور والبيئة المحيطة، حيث يتحوّل الجسد إلى عنصر من عناصر السينوغرافيا، متفاعلًا مع الفضاء الذي ينتمي إليه ومتشكّلًا وفقًا له.

في هذا الإطار، لا تقتصر الحركة على التنقل من مكان لآخر داخل المسرح، بل تمتد لتصبح شريكًا في بناء المعنى الدرامي، ما يجعل الفضاء أكثر من وعاء للحركة؛ فهو شريك درامي فاعل في خلق الأحداث. وهكذا، يتحوّل الجسد إلى قوة مُنشئة للفضاء الذي يتحرك فيه، ليصبح جزءًا لا يتجزأ من الخطاب المسرحي ومتواصلاً مع عناصر العرض البصرية والرمزية.

---

1 - عادل منصور، "الفضاء والإضاءة في مسرح الصورة"، جريدة الحياة المسرحية، دمشق، 2016، ص: 23.

2 - فاطمة الزهراء عبد العالي، "الجماليات البصرية في المسرح العربي المعاصر"، منشورات دار الفكر، القاهرة، 2017، ص: 62.

- **الفضاء امتداد للجسد:**

في مسرح الصورة، لا يُنظر إلى الفضاء على أنه مجرد خلفية أو إطار ثابت، بل باعتباره امتدادًا حيًا للجسد، متحركًا بتفاعله مع الممثل. الجسد لا يقتصر دوره على أداء الحركة، بل يُعيد تشكيل الفضاء نفسه

من خلال تنقله وتفاعله مع البيئة المسرحية، بحيث يصبح كل تحرك للممثل خلقًا لفضاء جديد يعكس الحالة النفسية والعاطفية للشخصية.

هذا التفاعل يمنح الفضاء طابعًا ديناميكيًا، إذ يمكن للعرض أن يستثمر المساحات المختلفة لتجسيد حالات متعددة؛ فالمناطق المتباعدة قد تعبّر عن العزلة والاغتراب، بينما التجمع في مساحة واحدة يمكن أن يرمز إلى الضغط الجماعي أو الصراع. بهذا يتحول الفضاء من مجرد موقع للحركة إلى عنصر درامي فاعل، يحمل دلالات رمزية ويشارك في صياغة الحدث[1].

علاوة على ذلك، يصبح الفضاء الحركي-الجسدي لغة بصرية قائمة بذاتها، يمكن من خلالها تحويل المشاعر والحركات الداخلية للشخصيات إلى صور حية تتفاعل مع الجمهور. فالتنقل بين المساحات، تباين القرب والبعد، واستخدام المساحات الفارغة والمشغولة، كلها أدوات تسمح بتحويل الحركة الفردية إلى تجربة بصرية تحمل معاني متعددة، تجعل الجمهور يشارك في قراءة الأحداث بطريقة حسية وفكرية متكاملة.

- **التفاعل بين الجسد والفضاء في مسرح الصورة:**

الفضاء الحركي-الجسدي في **مسرح الصورة** ليس ثابتًا، بل يتغير بتغير حركة الممثلين، حيث يتفاعل **الجسد** مع المكان ليصبح الفضاء نفسه محمّلًا بالمعنى والدلالة. على سبيل المثال، يمكن أن يتحول فضاء مظلم تدريجيًا إلى مساحة تضيق مع مرور الوقت، مما يعكس حالة الانغلاق النفسي للشخصية ويعمّق إدراك الجمهور لتجاربها الداخلية.

يُستخدم **الفضاء الحركي**-الجسدي لتحديد مسارات حركة الشخصيات، وغالبًا ما ترتبط هذه المسارات بصراع داخلي أو اجتماعي، ما يجعل الفضاء امتدادًا للحالة النفسية والعاطفية للشخصيات، وليس مجرد خلفية للحرك[2].

علاوة على ذلك، تمنح **الحركة الجسدية** للفضاء طابعًا متنوعًا في أبعاده وطباعه، إذ تتشكل المساحات على المسرح من خلال التفاعل المتبادل بين الجسد والبيئة المسرحية. وبهذا، يتمكن **المخرج** من خلق إحساس بالحرية أو القيود التي تعيشها الشخصيات، ما يجعل الفضاء جزءًا فاعلًا من الخطاب الدرامي ومتفاعلًا مع التوترات العاطفية والنفسية للعرض.

[1] - - فاطمة الزهراء عبد العالي، "الجمهور في مسرح الصورة"، مجلة المسرح العربي، تونس، 2018، ص: 76.

[2] - أحمد خميس، "إعادة تشكيل الفضاء في المسرح الحديث"، مجلة الحياة المسرحية، تونس، 2019، ص: 16

الجسد لغة و عملية إنتاجية للرموز و المعاني

- **الفضاء الجسدي ضمن التنقلات الرمزية:**

تتمثل إحدى وظائف الفضاء الحركي – الجسدي في كونه رمزًا لحالة الشخصية أو الحدث. في بعض العروض، يكون هناك تلاعب مستمر بالفضاء لتوسيع أو تضييق المساحات، مما يوازي التغيرات النفسية أو التحولات الدرامية .في هذه العروض، يصبح المكان نفسه شخصية يمكن أن تتفاعل مع الممثل أو تضغط عليه لتغير سلوكه أو قراراته[1].

الفضاء في المسرح ليس مجرد بيئة مادية للعرض، بل يمثل مجالًا يتم من خلاله تشكيل الشخصيات وإنتاج التوترات الدرامية. فمثلاً، يمكن استخدام الارتفاعات والمسافات بين الشخصيات داخل الفضاء الحركي للتعبير عن السلطة أو الضعف، حيث يعكس تموضع الشخصيات داخله علاقاتها وقواها النسبية.

[1] -أ حمد خميس، المرجع نفسه ، ص: 16

يُعد الفضاء الحركي–الجسدي أحد الركائز الأساسية التي تجعل من **مسرح الصورة** فنًا تفاعليًا وديناميكيًا. إذ من خلال التفاعل بين الجسد والمكان، تتكوّن صورة مسرحية قابلة للتأويل تعتمد على الحركة لتحديد المعنى. فالممثل في هذا النوع من المسرح ليس مجرد كائن يتحرك في فضاء ثابت، بل عنصر حي يسهم في تشكيل الفضاء وإضفاء دلالاته الرمزية.

ويُعتبر الفضاء الركحي أداة أساسية لإبراز الصراع الدرامي داخل العرض، إذ يمكن للمخرج من خلال تقسيم الفضاء أو استخدام مستويات مختلفة—مثل الأرضيات المرتفعة أو المساحات المغلقة تعزيز التوتر بين الشخصيات. هنا، لا يكون الفضاء مجرد مكان، بل أداة لخلق التباين بين الشخصيات وتسليط الضوء على الصراعات القائمة بينها.

كما يُعد الفضاء الركحي في **مسرح الصورة** وسيلة أساسية لخلق تجربة بصرية مؤثرة، إذ يمكن توظيفه لابتكار أجواء درامية خاصة من خلال دمج عناصر الإضاءة والصوت والحركة. وقد يتغير شكل الفضاء بتأثير الإضاءة أو المؤثرات الخاصة، مما يعزز التجربة الحسية لدى الجمهور ويجعل المشهد أكثر تأثيرًا وجاذبية.

يُعتبر الفضاء الركحي في مسرح الصورة وسيلة أساسية لخلق **تجربة بصرية** جديدة ومؤثرة، يمكن أن يُستخدَم الفضاء لخلق **أجواء درامية** خاصة، من خلال دمج عناصر الإضاءة، الصوت، والحركة، قد يتغير شكل الفضاء بتأثير من الإضاءة أو المؤثرات الخاصة، ما يعزز من التجربة الحسية لدى الجمهور، "الفضاء الركحي في المسرح البصري يُصمَّم ليُدهش المتفرج، ويُحدث تأثيرًا بصريًا قويًا من خلال تنوع عناصره"[1].

يمكن للفضاء الركحي أن يُعبّر عن **العالم الداخلي** للشخصيات ويُترجم الصراع النفسي أو العاطفي من خلال الحركات الجسدية داخل الفضاء، في هذا السياق، يصبح الفضاء مرآة تعكس **حالة الشخصية** أو تفاعلها مع محيطها، يمكن أن يعكس الفضاء مشاعر **الاغتراب** أو **الانغلاق** عبر مساحات ضيقة، أو قد يُظهر **التحرر** من خلال الفضاءات المفتوحة.

"الفضاء الركحي يعكس التفاعلات الداخلية للشخصيات ويُظهر صراعاتها النفسية من خلال الحركة داخل المكان"[2].

في المسرح البصري، يصبح الفضاء جزءًا لا يتجزأ من الأداء الجسدي للممثل، حيث يتفاعل معه ويتشكل معه في بعض الأحيان .**حركة الممثلين** داخل الفضاء تساعد على بناء **العلاقات** بين الشخصيات من خلال أماكن تواجدهم وتنقلاتهم. يتم استثمار الفضاء الركحي بشكل كامل من خلال الحركات التي تُشدد أو تضعف **تأثيرات الأحداث**.

"الفضاء الركحي يصبح شريكًا حقيقيًا مع الممثل في تشكيل العرض، حيث تتفاعل الحركات الجسدية مع المكان بشكل تكاملي"[3].

وهو ما يجعلنا نقر بأن الفضاء الركحي يسهم وبشكل كبير في تقديم **رمزية بصرية** تدعم المعاني الدرامية. من خلال تصميمه وتهيئته، يمكن للفضاء أن يكون مليئًا **بالطبقات الرمزية** التي تعزز الموضوعات الرئيسية للعرض. هذه الرمزية يمكن أن تشمل استخدام **المساحات الضبابية** أو **الأماكن المظلمة** لتقديم مشاهد تذكر بماضي الشخصية أو التحديات المستقبلية.

---

1. فاطمة الزهراء عبد العالي، "الفضاء الركحي في عروض المسرح البصري"، منشورات دار الفكر، بيروت، 2016، ص: 112.
2. أحمد خميس، "الفضاء الركحي وتأثيراته النفسية في المسرح"، مجلة المسرح العربي، تونس، 2019، ص: 67.
3. جمال عبد الرحيم، "الفضاء الركحي وتفاعل الممثلين"، مجلة الفنون المسرحية، القاهرة، 2020، ص: 75.

من خلال اختيار نوع الفضاء وتوظيفه بشكل مبتكر، يمكن للمخرج خلق تفاعل مباشر بين الجمهور والعرض. فقد يُطلب من المتفرجين التفاعل مع الفضاء بشكل غير تقليدي، ما يؤدي إلى زيادة الانغماس العاطفي لديهم في الأحداث التي تجري على الخشبة.

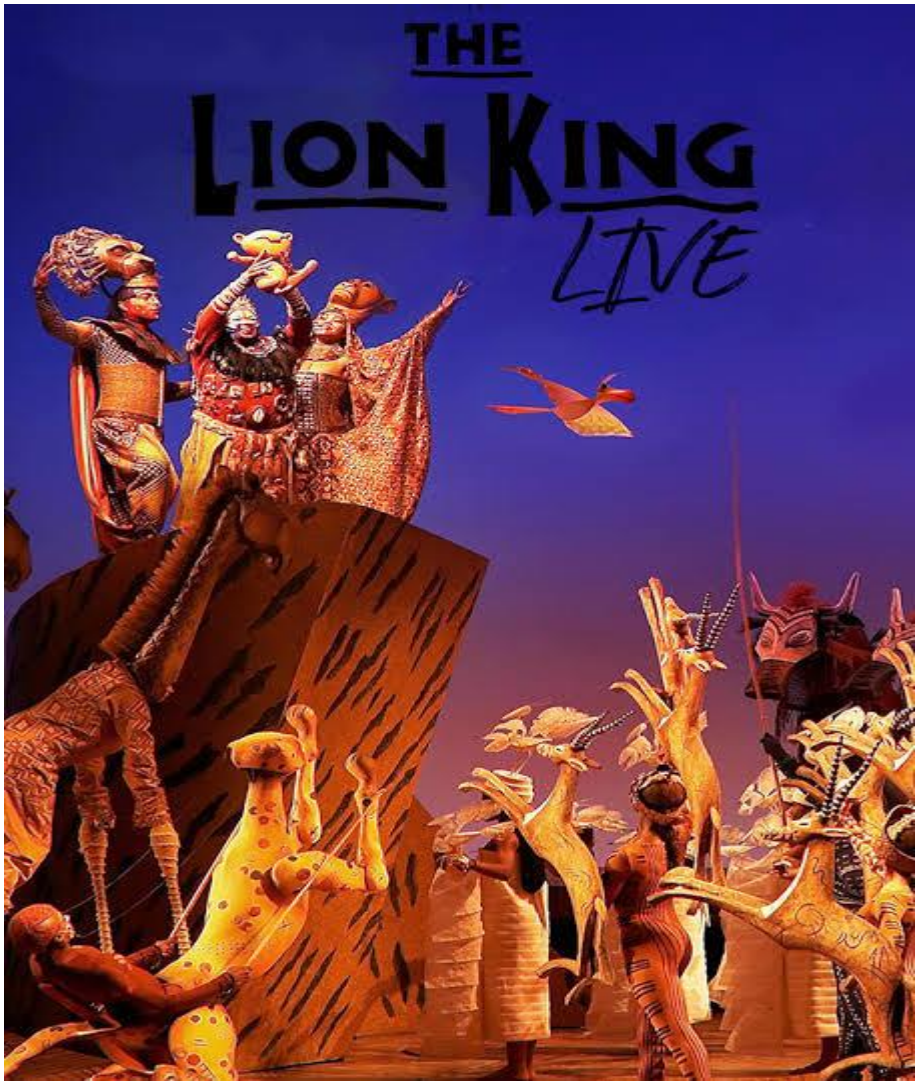
لذلك، يهدف **الفضاء الركحي** في **المسرح البصري** إلى إقامة علاقة حية بين الجمهور والأداء، حيث يتحول المتفرج إلى جزء من الحدث نفسه. كما يُظهر الفضاء الركحي مدى قدرة المكان على أن يصبح عنصرًا حيًا ومؤثرًا داخل العرض، فلا يقتصر دوره على كونه مساحة لعرض الأحداث، بل يُصبح شريكًا في خلق المعنى وتوجيه التجربة البصرية. في مسرح الصورة، لا يقتصر الفضاء الركحي على كونه خلفية، بل هو عنصر فاعل ومحرك أساسي للعرض، يسهم في بناء الإيقاع الدرامي وتحديد الدلالات الرمزية للمشهد.

كما يتيح **الفضاء الركحي** في **مسرح الصورة** للمخرج استكشاف أبعاد جديدة للتواصل البصري والرمزي، حيث يمكن استخدام الحركة في المكان، وتغيير مواقع الشخصيات، والتلاعب بالمسافات والزوايا لإبراز التوترات والعلاقات بين الشخصيات. هذه التوظيفات تجعل المشهد المسرحي متعدد الطبقات، وتسمح للجمهور بفهم الدلالات والعواطف بطريقة حسية مباشرة، بعيدًا عن الاعتماد على الحوار التقليدي. بذلك يتحول الفضاء الركحي إلى أداة سردية بصرية متكاملة، تجمع بين الجمالية والتأثير النفسي، وتمنح العرض القدرة على إثارة التجربة الحسية والفكرية لدى المتلقي في آن واحد.

المبحث الثاني :

الإبداع الفكري والحسي في العرض المسرحي الغربي

سينوغرافيا العرض المسرحي الملك الأسد (The lion king)



(The lion king)

مسرحية **"الأسد الملك "** هي عمل مسرحي موسيقي فريد حاز على جائزة **مسرح برودواي** للعرض الغنائي، ومأخوذة عن الفيلم الكرتوني الشهير الذي أنتجته شركة **والت ديزني** عام 1994 ويحمل نفس الاسم. أخرجت هذا العمل المخرجة الأمريكية **جولي تايمور**، التي اشتهرت بقدرتها على تحويل القصص الكلاسيكية إلى عروض مسرحية مرئية غنية بالتعبير الفني.

تميز العرض باستخدام **الأزياء والأقنعة المستوحاة من التراث الأفريقي**، حيث مثلت كل قطعة من هذه الأزياء شخصية حيوان في القصة، مما أضفى بعدًا بصريًا وحسيًا على المسرحية، وحوّل كل مشهد إلى لوحة فنية حية تتناغم فيها الحركة، اللون، والموسيقى.

بدأ أول عرض للمسرحية في منيابولس، مينيسوتا في يوليو من عام1997 ، في مسرح أورفيوم، بعد النجاح الساحق الذي حققته المسرحية انتقلت لمدينة نيويورك في مسارح برودوي، وظل العرض يقام على مسرح نيو أمستردام منذ أكتوبر في نفس العام. بعد هذا العرض تم عرض المسرحية في كل من لندن وتورنتو، واستمر عرضها حتى عام 2004[1]

1- النص المسرحي :

لقد ظل المسرح لفترة طويلة لا يعرف إلا كنص وقد صنفه **آرسطو** وفق أدبيات الشعر و النثر فالنص يحدد مناخ وأسلوب العملية الإنتاجية للعرض بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية ، حيث إرتقى عند البعض بوصفه عمود فقري للخطاب المسرحي.

مع التطورات اللاحقة في العملية المسرحية وظهور تجارب وحركات جديدة بدأ المخرج ينسحب شيئا فشيئا من سطوة البنية النصية وبدأ يبحث عن عناصر جديدة أكثر عمقا وأكثر كثافة جمالية، ضمن هذا السياق قاطعت هذه التجارب كل ما هو تقليدي وسائد على مستوى النص ومحاولة الارتكاز عليه وإحالته الى منظومة صورية وتتداخل في هذه الصور مختلف العناصر التشكيلية و المكونات السمعية والبصرية. [2]

وهذا ما قامت به المخرجة **جولي تايمور (Julie Taymor)** في أحد عروضها الاستعراضية **"الملك الأسد(The Lion King) "**، الفائز بجائزة **برودواي للعرض الغنائي** .تُقدّم المسرحية قصةً قريبة من التراجيديات الشكسبيرية، فهي تحتوي على صراعات بين الخير والشر والشجاعة، لكنها تُروى هذه المرة على لسان الحيوانات في إحدى السهول الإفريقية. وقد ارتدى الممثلون **أقنعة وأزياء مستوحاة من التراث الأفريقي تمثل حيوانات الغابة**، كما هو موضح في (الشكل 01)

يتشابه الخط الأساسي لمسرحية **"هاملت"** ومسرحية "الأسد الملك" على السواء ، فقصة الأمير الذي يتم حرمانه من عرشه بعد موت أو مقتل والده الملك ثم يعود لينتقم ، نجدها منذ الأساطير القديمة على غرار أسطورة إيزيس وأوزوريس، ونراها إلى الآن في إنتاجات السينما والتلفاز الحديثة مثل سلسلة "سيد الخواتم" أو مسلسل "صراع العروش".

لكن التماثل بين مسرحية "الأسد الملك" ومسرحية "هاملت" يتعدى التماثل البسيط بين أحد الخطوط ، فيبدو لمن يقرأ مسرحية هاملت ويشاهد فيلم أو عرض "الأسد الملك" هو عبارة عن نسخة مناسبة للأطفال من مسرحية "هاملت". يُرجح هذه النظرية لجوء ديزني طوال تاريخها الطويل للقصص والحكايات الشعبية والأساطير القديمة، فتقوم بتغيير معالجتها وتنتزع منها أي شيء قد يكون مؤذيا بالنسبة للأطفال، وتقدمها في إطار مرِح مناسب لجميع أفراد العائلة[3].

---

[1] - ينظر الملك الأسد مسرحية موسيقية ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، (https://ar.wikipedia.org/wiki/)

[2] ينظر د فرحان عمران موسى ، الرؤية الإخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة ،جامعة بغداد كلية الفنون _سبتمبر 2014 (file:///C:/Users/asus/Downloads/101849%20(1).pdf) 2022/03/11.

[3] - ينظر الجزيرة نت ، كيف تأثر فيلم lion king بمسرحية هاملت لشكسبير (https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2019/3/21/) 21l03l2019

وقد قال **روبرت مينكوف**، أحد مخرجي فيلم **"الأسد الملك"**، عن هذا الموضوع:

" لأن قصة الفيلم كانت أصلية ولم تُقتبس من مصدر محدد، وجدنا أنفسنا دائمًا بحاجة إلى الاستناد إلى قصة أخرى معروفة. وعندما عرضنا الإطار العام للفيلم على **مايكل أيزنر** و**جيفري كاتزنبرغ** و**بيتر شنايدر** و**توم شاموار**، قال أحدهم إن مسرحية **"هاملت "**تحتوي على الثيمات والعلاقات نفسها. وقد لاقى كوننا نعمل على شيء متأثر بشكسبير استحسان الجميع، فظلّينا نبحث عن طرق لبناء الفيلم مستفيدين من هذا العمل الكلاسيكي الخالد[1]".

كما دوّن **هال هنسون (H. Hinson)** في صحيفة *واشنطن بوست* عن فيلم "الأسد الملك:

" ليس من الخطأ أن نعتقد أن عرض مسرحية **الأسد الملك** يحتل مكانة خاصة بين ثلاثة وثلاثين فيلم رسوم متحركة أنتجتها شركة ديزني. فقصة الأسد الإفريقي الذي يبحث عن هويته ليست مميزة فقط في طبيعتها وثيمتها، بل في قيمتها العميقة ومنظورها الملحمي، فهي تبدو مناسبة للكبار أكثر من الصغار. وإذا صح لنا اعتبارها كذلك، فهي غريبة حتى على الكبار. ففي حين أن قصة **علاء الدين** كوميدية الطابع، و**الجميلة والوحش** رومانسية، فإن قصة **الأسد الملك** تُعد إنتاجًا دراميًا تراجيديًا بطولي الطابع[2]".

نستنتج أن هناك **تأثيرًا مباشرًا لمؤلفي "الأسد الملك" بتراجيديا "هاملت" لشكسبير**، وربما يرجع التشابه الكبير بين العملين إلى انتمائهما لنفس نوع التراجيديا.

تنتمي مسرحية **"هاملت "**بشكل كامل لهذا النوع، بينما يخلط فيلم **"الأسد الملك "**بين البعد التراجيدي، المتمثل في موت **موفاسا** ونفي **سيمبا**، وبين البعد الكوميدي الذي تضفيه المقاطع الغنائية والرقصات الفلكلورية المرحة، وشخصيتا **تيمون وبومبا** الخفيفتان.

يتمثل العنصر التراجيدي المشترك بين العملين في **موت الأب**، إلا أن طبيعة الانفصال عن المحيط تختلف بينهما: فانعزال **هاملت** عن عائلته يأتي نتيجة شعوره بالاغتراب بعد زواج أمه من عمه، بينما يحدث الانفصال في **"الأسد الملك "**بشكل مادي، عندما يهرب **سيمبا** بعيدًا عن مملكته ويقضي سنوات طويلة منفياً عنها.

2- الجو العام والرؤية الإخراجية في عرض مسرحية الملك الأسد

[1] - مرجع سابق الجزيرة نت ، كيف تاثر فيلم lion king بمسرحية هاملت لشكسبير

[2] - ينظر يانيس كوكس ، السينوغرافيا والرفقة النبيلة – ترجمة نورا أمين – وزارة الثقافة ، مهرجان للمسرح التجريبي السادس ص (68)

(أزياء و أكسسوارات العرض مستوحاة من التراث الأفريقي)

- **رؤية إخراجية مبتكرة وسينوغرافيا بصرية :**

على مستوى هذا النص وعمق فكرته، اعتمدت المخرجة على **رؤية بصرية مبتكرة وسينوغرافيا رقمية** تشبه المقاطع السينمائية، تتجسد على خلفية الشاشة، مصحوبة بلوحات راقصة ترافق المشاهد التمثيلية. تتقاطع فيها **الإضاءة مع الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية**، إلى جانب **ملابس مبتكرة** تمنح الحقبة التاريخية مكانتها، وتقدم الرموز والإيحاءات من خلال **جمالية الفضاء المسرحي وحضور الشخصيات**.

تمكنت جولي تيمور من تحويل قصة فيلم الرسوم المتحركة **"الأسد الملك "**إلى عرض مسرحي مميز يناسب خشبة برودواي، وجعلته عرضًا خاصًا استمر في التقديم لفترة طويلة في مختلف مسارح العالم، محافظًا على خصوصيته وتشويقه حتى اليوم.

تدور القصة حول **رحلة في إفريقيا** مليئة باللحظات المثيرة والجمالية، تحكي قصة البطل **الأسد الصغير "سيمبا "**ورحلته في الحياة، ومحاولته قبول دوره ومسؤوليته تجاه شعبه. فهو الوريث المنتظر لعرش المملكة، التي يتنافس عليها مع عمه **سكار**، الذي يقتل الأسد الملك **موفاسا** ويخدع سيمبا ليعتقد أنه مسؤول عن مقتل والده، مما يجبره على الهروب من المملكة.

يشرع سيمبا في رحلة عبر الغابة، متعبًا وحزينًا على فقدان والده، حتى يلتقي ببعض الحيوانات ويصبح صديقًا لهما :**تيمون (الخنزير) وبومبا (النمس)**، اللذين يعطفان عليه ويأخذانه ليعيش معهما حتى يكبر. بعد ذلك، يتعرف سيمبا على(**القرد الحكيم**) ، الذي يذكّره بأنه الملك الشرعي، وأن والده لم يُقتل على يده، وعليه العودة لإنقاذ المملكة من حكم عمه الطاغية **سكار**.

يقتنع سيمبا بذلك، ويعود ليواجه **سكار** في صراع ملحمي، ينتصر عليه، ويستعيد عرشه، فيختتم العرض بزواجه من حبيبته **نالا**، ليكتمل بذلك محور الرحلة البطولية والنمو الشخصي للبطل.

تتميز مسرحية **"الأسد الملك "**بتشكيلة غنية من **شخصيات الحيوانات** التي تمثل تنوع الغابة وتضفي أبعادًا رمزية على السرد. فكل شخصية لا تقتصر على كونها مجرد حيوان، بل تحمل خصائص بشرية تمكّن الجمهور من التعاطف معها وفهم رسائل القصة. على سبيل المثال:

- **سيمبا**، الأسد الصغير، يمثل رحلة النضج وتحمل المسؤولية، ويجسد البطل الذي يواجه الصعاب لينضج ويستعيد دوره كملك.
- **موفاسا**، الأب الملك، يجسد الحكمة والشجاعة والقيادة الرشيدة، ويمثل البعد التراجيدي في القصة من خلال موته المفاجئ الذي يحرك الأحداث.
- **سكار**، العم الطاغية، يمثل الشر والطمع، ويخلق الصراع المركزي الذي يدفع سيمبا للهروب ثم العودة لمواجهة العدالة.
- **تيمون وبومبا**، الشخصيتان الكوميديتان، تضيفان البعد الفكاهي والمرح عبر المواقف الطريفة والموسيقى والفلكلور، مما يوازن بين الجدية التراجيدية وروح الدعابة التي تجعل العرض ممتعًا لجميع الأعمار.
- **شخصيات ثانوية مثل الضباع، القرود، والزرافات**، ليست مجرد عناصر ديكور، بل تساهم في توسيع عالم الغابة المسرحي، وتقديم طبقات رمزية تتعلق بالمجتمع والطبيعة، كما تعزز الحركة البصرية والإيقاع الموسيقي في العرض.

خططت مخرجة العرض **جولي تيمور** وفقا لرؤية إخراجية جديدة و متجددة و قامت بإعادة كتابة بعض من مشاهد الفيلم و الأغاني و جعلت الزرافات تتحرك عن طريق محركي العرائس أنظر (**الشكل رقم 02**) على أرجل خضبية عالية والفيل يحركه أربعة رجال لكل رجل قدم واحدة يحركها و في المجمل إحتوى العرض علئ مائة عروسة تمثل خمسة وعشرون نوع من حيوانات الغابة[1]

1.2-جمالية تصميم الأزياء في العرض (The lion king):

(أزياء و أقنعة أعطت العرض طابعا جماليا و ساهمت في بناء الرؤية)

1 - ينظر د سعاد حامد أحمد ، سينوغرافيا العروض المسرحية العملاقة – كلية الآداب جامعة الإسكندرية (https://bfalex.journals.ekb.eg/article_153440_15a3e97a55e7fbe7fe2c850d0b78ca71.pdf)

إن تصميم الديكور في عرض مسرحية **"الملك الأسد "**تميز بالحداثة والجمالية، وذلك من خلال استخدام كتل ضخمة مزخرفة بالزخارف الإفريقية التي أبهرت بالدقة وبراعة الألوان. تتحرك هذه الكتل (انظر صورة خشبة المسرح) وتتغير مناظرها بسرعة ومرونة حسب كل مشهد، ما يعكس ديناميكية الفضاء المسرحي .تتجلى جمالية الديكور وحداثته من خلال الرابط المتناغم بين اللون والكتلة والحركة، مما يخلق تجربة بصرية متكاملة تعزز الإحساس بالزمن والمكان وتدعم الأحداث الدرامية على خشبة المسرح.

(صورة توضح خشبة المسرح و تصميمها بالزخارف الإفريقية و تتخلها فتحات تصعد منها رافعة قطع الديكور الضخمة)

فازت المخرجة تيمور ومصممة الأزياء بجوائز توني لتصميمات الأزياء و إتجاهها مما يوضح تأثير مزيج من الأقنعة والأزياء وعرائس لخلق سحر مسرحي يحتوي على أكثر من 300 زي و 232 دمية أصغرها هو الفأر الذي يأكله scar والأكبر هو الفيل المهيب **(أنظر الشكل رقم 03)** [1]

لقد جسدت مصممة الأزياء ومخرجة **العرض جولي تيمور** روح **مسرح العرائس** الذي يمزج بين **السحر والفانتازيا** في الفضاء المسرحي. فبينما يقل التركيز على الحوار، تعطي المخرجة أهمية قصوى للجانب البصري، حيث يُعتبر **التشكيل السينوغرافي** القلب النابض للعرض وروحه الأساسية، إذ يعكس الشخصية، الحركة، والمشاعر بطريقة تجعل الجمهور يعيش التجربة المسرحية ويتفاعل معها بشكل مباشر.

2.2- فضاء العرض :

لقد لعبت **العناصر السينوغرافية** دورًا هامًا في إبراز **القيم الجمالية للمشاهد الأدائية**، إذ بيّنت مدى ثراء العناصر التشكيلية وتطور التقنيات التكنولوجية في ملء الفضاء المسرحي، ومنحت العرض نسقًا جماليًا ولغة بصرية ممتعة للعين.

1 - ينظر ، tickethere عجائب مسرحية ديزني املك الأسد
(/https://tickethere.com/ar/experience-the-wonder-of-disneys-musical-the-lion-king)

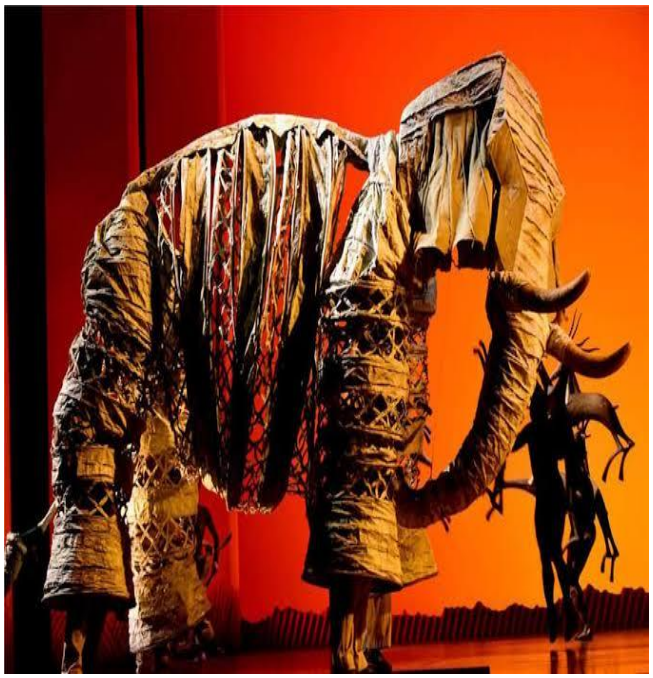
أما **المشهد الافتتاحي** للمسرحية، المعروف بمشهد **"دائرة الحياة"**، فيتضمن ستارة عملاقة يظهر أمامها **قرص الشمس** الذي يغطي خلفية المسرح، مصحوبًا بإضاءة برتقالية مصفرة تعلن عن شروق الشمس. يبدأ الممثلون بالمرور أمامه مصحوبين بموسيقى إفريقية وأجواء تمثل الطابع الإفريقي العام، كما هو موضح في **(الشكل 04) .**

يقول الناقد المسرحي **(كريس هوبت)** أنه يتمنى أن يرى الخمس دقائق الأولى من العرض **(المشهد الأول ، دورة الحياة)** مرارا و تكرارا فقد صور المشهد أجمل ستارة خلفية رفعت في تاريخ المسرحية الموسيقية في **برودواي** ، هذا إلى جانب عدة مشاهد منسجمة وممتعة والشخصيات الشيقة والمؤثرات التي تغمرك بالمتعة الفكرية و الجمالية البصرية[1]

(الشكل رقم 01)

1 - ينظر ، tickethere عجائب مسرحية ديزني الملك الأسد .

(الشكل رقم 02)



(الشكل رقم 03)

(الشكل رقم :04)

(مشهد مقبرة الأفيال)

كان المشهد عبارة عن هيكل عظمي لفيل ضخم يُستخدم كسلالم تتحرك فوقها الشخصيات أثناء صراعهم، خاصة الضباع .هنا تكمن الوظيفة الدرامية والجمالية للسينوغرافيا، إذ تتيح للمشاهد متابعة الحركة والصراع بطريقة بصرية مشوقة.

حاولت المخرجة استغلال كل الكتل المتاحة على خشبة المسرح، إلى جانب مختلف التقنيات المسرحية، لتحقيق الغرض الدرامي والدلالي لفكرة العرض ، في هذا المشهد، يتم طرد سيمبا، الوريث الشرعي للملكة، ويتولى عمه الطامع زمام الحكم، بعد اتفاقهما على إخراجه من المملكة، مما يطلق صراع السلطة ويشكل المحرك الرئيسي للأحداث اللاحقة.

تصف الدكتورة **سعاد حامد** مشهد **مقبرة الأفيال** قائلة:

" غلبت على المشهد الألوان الموحدة بدرجات الأزرق البارد، ما أضفى على المقبرة جوًا كئيبًا، خاصة مع ظهور شخصيات الضباع بملابسها وأقنعتها الحيوانية، وألوانها المتجانسة التي انسجمت مع المنظر العام، مما عزز الإحساس بالكآبة والتهديد في المشهد "[1].

وفي مشهد **مطاردة الثيران لسيمبا** تشير الدكتورة **سعاد حامد** إلى أن المشهد تم تنفيذه **ببراعة مسرحية عالية**، حيث دارت **أسطوانات رؤوس الثيران** من أسفل خشبة المسرح بسرعة، بينما يحاكي الممثلان حركة الجري في مكانهما، مما خلق إيحاءً بالحركة السريعة والمطاردة الواقعية .ساعدت **الإضاءة التي توحي بالغبار المتطاير تحت أقدام الثيران** على تعزيز الواقعية البصرية، كما أُضيفت **مرايا على جانبي المشهد** لإيهام الجمهور بكثرة عدد الثيران المحيطة بسيمبا، مما زاد من تأثير المشهد الدرامي[2].

يبرز هذا المشهد براعة العرض في الدمج بين الابتكار التقني والفن المسرحي، حيث لا تقتصر المخرجة **جولي تيمور** على تقديم الحركة أو الإضاءة بشكل تقني، بل تصنع تجربة حسية متكاملة تجعل الجمهور يعيش شعور الخطر والتوتر مع الشخصية. المشهد يظهر أيضًا مدى التوازن بين الواقعية الرمزية والخيال المسرحي، إذ تحاكي حركة الممثلين سرعة المطاردة، بينما تعزز عناصر السينوغرافيا مثل الأسطوانات والمرايا والألوان الداكنة الإحساس بالتهديد، مما يجعل الجمهور جزءًا فعالًا في التجربة المسرحية.

[1] - ينظر د سعاد حامد أحمد ، سينوغرافيا العروض المسرحية العملاقة .

[2] - نفس المرجع ، د سعاد حامد أحمد

(مشهد مطاردة الثيران لسيمبا)

مشهد شجرة القرد الحكيم (رفيقي) الذي يقابل سيمبا و يذكره بدوره وواجبه نحو مملكته و دوره وضرورة عودته لإنقاذ المملكة بعدما أصبح شابا يافعا ، نرى خيال لشجرة عملاقة مسقط على بدها إسقاط ظوئي لصورة **سيمبا** و الخلفية ملونة بلون برتقالي يتضاد مع لون الشجرة ، يحيط بالشجرة العشب هو نفس العشب اللذي كان يحمله الراقصون في المشاهد السابقة ، أسفل الستارة زخارف خطية مستلهمة من الثقافة الإفريقية .

(مشهد شجرة القرد الحكيم)

(شخصية تيمون ومبمبا)

تتميز خلفية خشبة المسرح باللون الأبيض في مختلف مشاهد العرض، حيث تتغير مع تغير الإضاءة التي لعبت دورًا مهمًا في **ربط المشاهد(La transition)** ، متتبعة دورة شمسية كاملة حتى حلول الظلام، ومن ثم تقديم المشهد الختامي الذي يشهد تقديم الوريث **سيمبا** لشعب المملكة في حفل يحضره جميع حيوانات الغابة.

يظهر فضاء الخشبة شبه فارغ، مع وجود منصة مرتفعة في أسفل المسرح تتطلع عليها مختلف حيوانات الغابة، كما هو موضح في الشكل رقم (05). يتخذ المشهد شكل لوحة تشكيلية تجريدية مزخرفة بوحدات إفريقية، مما يثري **الفضاء المسرحي** ويضفي عليه جمالية بصرية مميزة تعكس روح العرض وتجعل المشاهد يتفاعل مع الأبعاد الرمزية والتشكيلية للمسرحية

(الشكل رقم 05)

2.3 - **إضاءة وظيفية و موسيقة تصويرية تعتمد عنصر المفاجأة :**

تعتبر الإضاءة عنصر مهم ودعامة أساسية للعرض المسرحي فهي لغة بصرية تخلق جوا يعيش فيه الممثل والمتلقي حالة مسرحية تحمل معنى ما محققة وظائف معينة أولها الرؤية التي تعتبر أبسط

وظيفة للإضاءة لإبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وحركاتهم وإنارة الخشبة إظافة الى وظيفتها الجمالية والتعبيرية إنطلاقا من النص الدرامي والرؤية الإخراجية[1]

في مسرحية الملك الأسد "استطاعت المخرجة التوليف بين العناصر التشكيلية بواسطة الضوء باعتباره أهم عنصر سينوغرافي في المسرح بغير قوته الموحدة ووجوده الواقعي والحقيقي لا تستطيع عيوننا أن تستوعب الأشكال والأحجام وعلاقة الجزئيات بالكليات فالضوء هو الذي يدمج أرضية خشبة المسرح مع المشاهد المسطحة منها والمجسمة ويضع الممثل في مكانه الصحيح في سينوغرافيا العرض وبغض النظر عن أهميته الثانوية في إضاءة خشبة المسرح"[2]

تتغير الإضاءة و خلفية خشبة المسرح على حسب كل مشهد مع تغيير الإضاءة في دورة شمسية كاملة حتى يحل الظلام في المشهد الأخير ومع مصاحبة موسيقية في جميع أطوار العرض ، بحيث لعبت دورا كبيرا في تمرير الأفكار والرسائل المختلفة التي بني عليها العرض بمكوناته السمعية والبصرية موفرة الجرعة اللّازمة من المتعة البصرية.

وقد نالت الإضاءة في عرض الملك الأسد جائزة كبرى نظرا لدورها الحيوي والجمالي الذي تنوع بين السطوع و الخفوت ، منهى الرقة والعنف ، طزاجة اللون في الصباح الباكر و اللون المذهب المفعم بألوان الطبيعة التي يليق بالغابة السعيدة ، فقوة اللون في العرض علامة تميز فني ولغة بصرية معبرة ، ساهمت بشكل كبير في في إعطاء جمالية للفضاء المسرحي و الكتل السينوغرافية و أجساد الممثلين و ملابسهم الزاهية و التصميمات التي يرتدونها[3] .

تُعد **الاختيارات الموسيقية** أحد العناصر الجوهرية في نجاح عرض **"الأسد الملك"**، إذ لا تقتصر وظيفتها على مجرد الخلفية الصوتية، بل تمتد لتصبح **عنصرًا موازٍ للسرد البصري والتمثيلي** .اعتمدت **مخرجة العرض جولي تيمور** على النص الدرامي كأساس، مع الانطلاق من كل لوحة ومشهد لتحديد النمط الموسيقي المناسب، مع الاهتمام بـ **عنصر المفاجأة** الذي يثير تفاعل الجمهور ويشد انتباهه إلى التفاصيل الحركية والدرامية.

يتنوع المشهد الموسيقي في العرض بين الموسيقى التصويرية التي تعزز الجو العام للأحداث، والموسيقى الإيقاعية التي تضفي حركة ونشاطًا على المشاهد، والموسيقى المستوحاة من الثقافة **الإفريقية والفلكلورية والتراثية**، بالإضافة إلى **الموسيقى الكلاسيكية** التي تضيف بعدًا دراميًا ورمزيًا. هذا التنوع يسمح للجمهور بالشعور بالتغيرات الزمنية والمكانية، كما يعكس **رحلة سيمبا العاطفية والنفسية**، من الطفولة والخوف إلى النضج والشجاعة، مرورًا بمشاهد الصراع والمغامرة.

علاوة على ذلك، تتكامل الموسيقى مع **الإضاءة، الحركة، والسينوغرافيا** لخلق تجربة حسية متكاملة، حيث تدعم الإيقاعات السريعة مشاهد المطاردة والمغامرة، بينما تعزز الموسيقى الهادئة اللحظات العاطفية والتأملية. كما تعمل الموسيقى على توحيد العناصر الرمزية والثقافية للعرض، بما في ذلك الأزياء والأقنعة والديكور، لتقدم تجربة مسرحية غنية تجمع بين الجمالية البصرية والإيقاع الصوتي، وتمنح العرض تميزًا استمراره على خشبات برودواي ومختلف مسارح العالم.

---

1 - ينظر دور الإضاءة في العرض المسرحي ، صحيفة الثورة 2012/07/04
https://www.bostah.com/%D8%AF%D9%88%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%B6%D8%A7%D8%A1%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD.ht ،2022/04/05

2- مرجع سابق سعاد حامد أحمد يوسف، سينوغرافيا العروض الموسيقية العملاقة

3 - نفس المرجع سعاد أحمد يوسف

المقاطع الموسيقية المستعملة في العرض :

- دائرة الحياة
- أنشودة البراري
- تقرير الصباح
- صيد اللبوءة
- لا أستطيع الإنتظار إلى أن أصبح ملكا
- وداعا
- هم أحياء في داخلك
- لنستعد
- الاندفاع
- نعي رفيكي
- هاكونا ماتاتا
- خطوة بخطوة
- غضب الملك سكار
- الظل
- الأسد نائم الليلة
- نهاية الليل
- هل تستشعر الحب الليلة
- إنه يعيش داخلك
- سيمبا يواجه سكار
- ملك صخرة العزة/دائرة الحياة

2.4- **أداء إستعراضي :**

استطاعت المخرجة المزج بين مختلف عناصر العرض من حركة وتعبير جسدي وجو موسيقي وإضاءة وحتى الأقنعة و عرائس القاراقوز بحيث بنا الى البدايات الاولى لنشأة العرض المسرحي والأجواء الإحتفالية و الطقوسية البدائية واستخدام الأقنعة والرقص **(أنظر الشكل رقم 05).**

استخدمت تقنيات مسرحية تتماشى مع متطلبات العصر بحيث شكلت السينوغرافيا صورا جميلة و معبرة انطلاقا من الموسيقى كعنصر مهم لبناء العرض والرقصات الإستعراضية وأداء الممثل و الدمى المتحركة والتشكيل الحركي وكان لكل عنصر من عناصر العرض حضور جمالي و أهمية تدعم وتبرر حضوره المنفصل عن باقي العناصر الأخرى.

(الشكل رقم 05)

جمعت المخرجة بين الأداء الجسدي والمواقف التمثيلية و إستخدام القناع حيث صمم القناع بحرفية كبيرة ليكون الممثل أكثر حرية ومرونة عند تحريك الدمية أو القناع وهذا ما يتطلب مهارة عالية و مرونة في الحركة والبيوميكانيك عند المؤدي .

- ملاحظات حول العرض :

حققت مسرحية **الملك الأسد** نجاحًا كبيرًا وعُرضت في مختلف مسارح العالم، مع تعديلات تتوافق مع المكان والبيئة والثقافات المحلية، ما أتاح للجمهور تجربة متجددة ومتفاعلة في كل عرض. وتبرز في هذا السياق أهمية **السينوغرافيا** كأحد أهم عناصر التميز في العروض الاستعراضية الكبرى، حيث تُعد عناصرها التشكيلية لغة عالمية مشتركة قادرة على التواصل مع الجمهور بغض النظر عن الخلفية الثقافية، خاصة مع التطورات التقنية والتكنولوجية ومتطلبات العصر الحديث. كما قدمت **المخرجة جولي تيمور** في العرض عناصر تقنية ومؤثرات موسيقية وإيقاعية غير مسبوقة، خصوصًا في تحريك الدمى

والعرائس، مما أضفى على المسرحية بعدًا بصريًا وحركيًا استثنائيًا وجعل تجربة العرض متكاملة بين الصوت، الحركة، والجمال البصري.

بعد النجاح الكبير الذي حققته مسرحية **"الأسد الملك "**في الولايات المتحدة الأمريكية، تم عرضها في **لندن على مسرح ليسيوم**، حيث قادت **جولي تايمور** الفريق المختص بإنتاج المسرحية باللغة الإنجليزية بالتعاون مع **بيتر شنايدر** .كما أقيم العرض في **تورنتو** على خشبة **مسرح أميرة ويلز**، ولاحقًا في **سيدني بمسرح كامبيتول** من أكتوبر 2003 حتى يونيو 2005، ثم انتقل إلى **ملبورن** من يوليو 2005 حتى يونيو 2006، ما يعكس انتشار المسرحية وشعبيتها العالمية[1].

شكّلت مسرحية **الأسد الملك** نقطة التقاء بين العروض الاستعراضية والموسيقية العملاقة ومسرح ما بين الثقافات، نتيجة استعارها بعض التفاصيل الزخرفية والفنية لتشكيل صور ولوحات تشكيلية وموسيقى مستوحاة من الحضارات الإفريقية، الأندونيسية، واليابانية .كما جمعت عناصر العرض بين سحر الشرق المتمثل في العرائس، وجمال التشكيلات الزخرفية الإفريقية، إلى جانب تقنيات المسرح الغربي وخبراته، ما منح المسرحية بعدًا متعدد الثقافات وغنى بصريًا وفنيًا استثنائيًا[2].

تميزت عناصر العرض في مسرحية **الأسد الملك** بالانسجام و**المتعة البصرية**، حيث تكاملت مختلف مكونات السينوغرافيا من **ديكور، عرائس، أزياء، ماكياج، وإضاءة** لتقديم تجربة مسرحية متكاملة. ساهم هذا التناغم بين العناصر المختلفة في شد انتباه الجمهور، وإبراز **الروح الجمالية والفنية للمسرحية**، مما يجعلها عرضًا استعراضيًا وموسيقيًا متفردًا على مستوى العالم[3].

بهذا الشكل، تجسد مسرحية **"الأسد الملك "** نموذجًا للعروض المسرحية متعددة الأبعاد، التي تجمع بين **الدراما، الموسيقى، الرقص، والفن البصري** بطريقة تجعل كل عنصر يخدم الآخر، وتقدم تجربة فنية فريدة تتجاوز حدود النص الأصلي للفيلم، لتصبح عرضًا عالميًا متكاملًا قادرًا على إيصال الرسائل الثقافية والرمزية عبر جميع الحواس.

بين الفيلم والمسرحية :

بالتأكيد جاءت لحظة معينة لاحظت عندها أن قصة فيلم ما حديث شاهدته مؤخرا تشبه بشكل كبير قصة فيلم آخر قديم شاهدته قبل عدّة سنوات. وقد تمتد تلك الملاحظة لتشمل عددا من الأفلام أو حتى

---

[1] - ينظر الأسد الملك مسرحية موسيقية
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%84%D9%83_(%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9_%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A%D8%A9

[2] - نفس المرجع الملك السد مسرحية موسيقية

[3] - نفس المرجع الملك السد مسرحية موسيقية

روايات ومسرحيات تشعر أنها تتقاطع معا في الكثير من النقاط. في تلك الملاحظة نسبة كبيرة من الصحة، فكما يقول المثل القديم "لا جديد تحت الشمس"، فلا جديد أيضا تحت سماء الحكايات.[1]

تظهر **الشخصيات الثانوية** تشابهًا بين العملين، وإن اختلفت أدوارها في الطابع، حيث تميل في **"هاملت** "إلى الطابع الأكثر قتامة. فتقابل **الأم جيرترود** في "هاملت" الأم **سارابي** في "الأسد الملك"، وتقابل الحبيبة **أوفيليا** الحبيبة **نالا**، بينما يقابل العم **كلاوديوس** العم **سكار** .أما دور الصديق الناصح المخلص، الذي يلعبه **هوراشيو** في "هاملت"، فيتوزع في "الأسد الملك" على أكثر من شخصية، مثل **تيمون وبومبا ورافيكي**، ليقدموا معًا الدعم والإرشاد للبطل.

لم تكن المسرحية مطابقة تمامًا للفيلم، فقد تحوّل القرد **رافيكي** إلى شخصية أنثوية، وفق رؤية **جولي تايمور** التي رأت أن الفيلم يفتقد إلى شخصية نسائية قيادية. كما أضيفت عدد من المشاهد، وجعلت المخرجة العرض أكثر **موسيقية واستعراضية**، مع الاعتماد على الجانب **السينوغرافي والأدائي**، والتخلي عن بعض الحوارات الطويلة.

استخدم الفيلم أيضًا أدوات إضافية، مثل **الزرافات** التي ارتدى الممثلون المؤدون لها **سيقانًا إضافية** لإضفاء الحركة والواقعية. وقدمت الفقرة الموسيقية في المسرحية من قبل **الفرقة الموسيقية بقيادة ليمبو أم**، الذي أدى صرخة البداية كما في الفيلم.

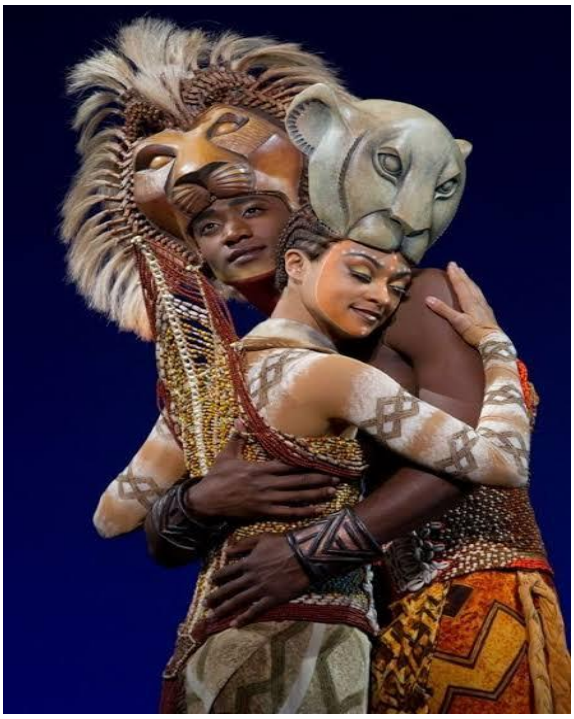
اعتُبرت **فقرة الرقص** تحديًا خاصًا، خصوصًا بالنسبة لشخصيات **اللبؤات** بسبب الأقنعة المستخدمة، التي تحد من الحركة والتعبير الجسدي. وفي العرض الذي قُدم في الصين، أضيفت أغنية من موسيقى البوب الصينية الشهيرة **"لوشو أي دامي" أو "الفئران تحب الأرز"**، لإضفاء طابع محلي وجذب الجمهور الصيني.

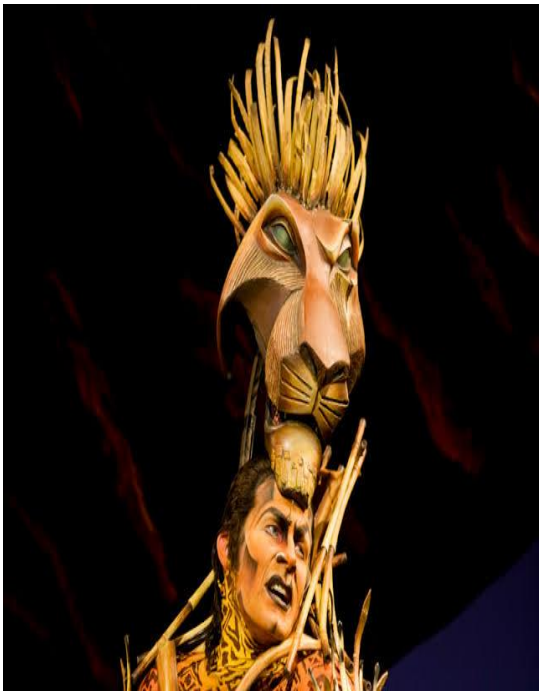
- **صور بعض من الشخصيات العرض:**

[1] - مرجع سابق كيف تأثر فيلم الملك الأسد بمسرحية هاملت

© Stage

© Stage





المبحث الثالث :

التقنيات الحديثة في المسرح الغربي نماذج وعروض فنية

شهد العالم تحولات فكرية وثقافية وتكنولوجية ارتبطت بظاهرة العولمة، شملت مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، وامتد تأثيرها إلى الإبداع الفني. وقد انعكست هذه التحولات على المسرح الحديث والمعاصر، الذي عرف تطورًا ملحوظًا في التقنيات الرقمية والتكنولوجية، خاصة في مجالات الفضاء المسرحي والسينوغرافيا ومكوّناتها، ولا سيما الإضاءة والصوت والأزياء، مما أسهم في تجديد لغة العرض المسرحي، وتعزيز البعد الجمالي، وفتح آفاق جديدة للتجريب الإبداعي وتحسين شروط تلقي العرض لدى الجمهور بما ينسجم مع متطلبات العصر.

ومما لاشك فيه ان هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة امام المخرجين والمؤلفين والممثلين بإكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي ، ناهيك عن تحسين ظروف

التلقي، حيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف أفضل من الناحية الفنية و الجمالية في ظل وجود إمكانيات وتجهيزات حديثه على كل الاصعدة .

- **التقنيات الحديثة في العرض المسرحي :**

لقد أضفت **التقنيات الحديثة** على العرض المسرحي بعدًا **جماليًا وتشكيلًا بصريًا**، وفتحت المجال أمام المبدعين لاستكشاف طرق ووسائل جديدة تمنح **العرض المسرحي نفسًا متجددًا** .ولخلق فضاءات وبيئات مختلفة للإبداع الفني، امتزجت في هذه العروض مختلف **التقنيات السمعية والبصرية**، مواكبةً للتطورات التقنية والتكنولوجية العالمية، بما أتاح فرصًا مبتكرة لإثراء التجربة المسرحية وتحفيز التفاعل مع الجمهور .

يشير بعض الباحثين إلى أن التطور الحاصل في مجال **تقنيات المسرح** يشكل **ثورة داخل ثورة المسرح الحديث**، وهي ثورة مهّد لها رواد مثل **ميرهولد، قروتفسكي، كريغ، وآبيا** من خلال خطوات أولية لتغيير **بنية المسرح من حيث المعمار، الفضاء، الإضاءة، وتقنيات الصوت** .كانت تصورات هؤلاء الرواد حول تغيير المسرح جذريّة في حينها، تبدو وكأنها ضرب من الحلم والرؤى المستقبلية، لكنها وضعت الأسس لتطور المسرح الحديث والمعاصر[1]

ويمكن القول ان هذا التطور الهائل الذي بلغ أوجّه في المسرح الموسيقي والأوبرا وعروض الرقص، خلّقت لغة مسرحية جديدة لغة مسرح الحداثة وما بعد الحداثة، كما هي تتجلى واضحة في اعمال كبار مخرجي عصرنا، من أمثال **بيتر بروك آريان مونشكين وروبرت ويلسون وروبرت ليباج. وبينا باوش** أعمال تحقق فيه الكثير من أحلام رواد المسرح الحديث الاوائل[2].

ومما يجدر الإشارة اليه هو ان تطور التقنيات في المسرح الحديث إستمد دوافعه وجذوره أساسا من المخرج ومخيلته وسعيه الى تجسيد رؤاه وأحلامه. فالتصورات الجديدة لإستخدام التكنولوجيا في المسرح وتطويعه في مجالات مختلفة، برزت وتبلوّرت ببروز المخرج كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية.

لذى نرى أن هناك العديد من المخرجين و مصممّي العروض الفنية لجؤو إلى تلك التقنيات الفنية الحاصلة في مجال فنون العرض فقد إعتمد السويسري **أدولف آبيا** على الإضاءة ومحاولة تطويرها تقنياتها والإعتماد عليها في بناء عروضه حيث قام بتصميم السينوغرافيا ثلاثية الأبعاد ، كما أعتمد على جسد الممثل و رمزيته في العرض ، بحيث أصبح جسد الممثل و الإضاءة أبطالا لعروضه المسرحية.[3]

أما **إروين بيسكاتور** فقد كان من أهم المخرجين الذين قدّمو إهتماما بالغا للتقنيات الفنية من حيث الإستخدام و التوظيف داخل الإطار المسرحي سواءا من الناحية الفكرية أو الفنية خاصة إستخدامه للأشرطة و الفديوهات (داتاشو) ومختلف التقنيات السينمائية في عروضه المسرحية

قد جمع **بيسكاتور** في مسرحهبين الفيلم السينمائي و الأداء الحي للممثل و أستخدم شاشات بيضاء لعكس صور سينمائية أخذت من أرشيف الحروب و دمارها من أجل إدانتها على خشبة المسرح .[4]

---

[1] - ينظر د فاضل جاف المسرح المعاصر و التقنيات الحديثة
(https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/417199.htm)

[2] - ينظر فاضل جاف المسرح المعاصر والتقنيات الحديثة

[3] - ينظر برنارد هويت تر د أمين حسين الرباط **أدولف آبيا الإنسان هو معيار كل شيء** (القاهرة المجلس الأعلى للأثار 2005) ص186

[4] - ينظر د سامي عبد الحميد ، **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين** (مطبعة جامعة بغداد 1997) ص180

لقد استطاع (بسكاتور) خلال عدد قليل من السنين ان يدخل سلسلة كاملة من التجديدات الجذرية . لقد ادخل الشاشة إلى المسرح ، أنعش الديكور وأصبح جزءاً من الحدث و استفاد بيسكاتور من السينما في تغيير الجو العام لعروضه المسرحية الوثائقية، حيث قام باستخدام الآلات المعقدة الثمينة في مسرحه الشعبي الجماهيري، والاستعانة بالشعارات واللافتات السياسية والحزبية، وتشغيل الأنوار الكاشفة التي تكتسح الفضاء العرض ، مع توظيف مكبرات الصوت وآلات الضجيج. ويتحول الممثل عند بيسكاتور إلى رجل آلي روبوتوكي .[1]

و يعد المخرج والمنظر المسرحي **يوجينو باربا** من المخرجين الذين اهتموا بالأداء ولغة الجسد ، دعا إلى مسرح ثالث وحاول إستكشاف حدود الأداء من منظور العلوم الإنسانية واهتم بتدريب الممثل على مجموعة من التمارين التي تمكنه من أداء الدّور تمثلت في الحركة والصوت وتقنية الإرتجال ، وحققت المنظومة الحركية والبصرية في تجارب إيوجينيو باربا شبكة جمالية عبر توظيف الأنثروبولجيا المسرحية .[2]

رغم ارتباط ظاهرة "**أنثروبولوجيا المسرح** " **بباربا**، فإن ثمة من يذهب إلى أنها نشأت وتطورت، جنبا إلى جنب مع الأنثروبولوجيا بوصفها علما، في أوروبا وأمريكا، نتيجة لأزمة ثقافية وأخلاقية لا يمكن فصلها عن التطور الحضاري وظهور الاستعمار، فقد دفعت هذه الأزمة باتجاه البحث عما هو أصيل ونقي وبدائي إما في أصول الحضارة الغربية في بداية تشكلها، أو في الحضارات الأخرى[3].

يعتمد **باربا** أسلوبا هجينا في بناء عروضه المسرحية التي تتناغم في سياق العولمة والتطورات التقنية والتكنولوجية ، في عرضه "**إيغو فاوست**"، مثلا، الذي وظّف فيه فرق موسيقية كبيرة ترافق الأداء بمعزوفات تعبيرية حية تمزج بين الأنماط الموسيقية الهندية واليابانية، وتستخدم أحيانا قرع الطبول الأفريقية، بذريعة أنها تمثل مقترحا لمسرح كوني تنصهر فيه الهويات الفرعية و مختلف الأجناس الفنية الممثلة لشعوب مختلفة ، ويشكّل نوعا من التقاء الثقافات وتمازجها.[4]

وقد إنتشرت التطورات التقنية و إستخدام الوسائل الحديثة في العرض المسرحي العديد من المسارح الكبرى سعيا منهم إلئى إيجاد طرق مبتكرة و تقنيات حديثة ومحاولة إستغلالها في فضاءات مسرحية أكثر جمالية وتعبير فني بشكل أقرب إلى السحر.

تعتبر الفرنسية **آريان مونشكين** من أهم صناع العرض المسرحي الحديث والمعاصر ساهمت بشكل كبير في إعادة إحياء العرض المسرحي الفرنسي، من خلال تكوينها مع مجموعة من أصدقائها من جامعة السوربون فرقة (مسرح الشمس) في باريس .

لقد اصبحت فرقة (**مسرح الشمس**) ، من اشهر الفرق المسرحية في أوربا، وقد سعوا الى ان يدخلوا تعديلات جديدة في شكل الأداء المسرحي ونظرية المسرح باعتبار ان المسرح لونا من الوان الممارسة الاجتماعية،

قامت فرقة مسرح الشمس بدراسة وتقييم تراث مختلف مخرجي و منظري حركة الحداثة في أوربا مثل (**ستانسلافسكي ، قروتوفسكي ،ارتو، وبريشت، ومايرهولد، وكوبو** ....) و زيارة مختلف المسارح ذلك لأكتشاف مختلف الوسائل و الطرق المعمول بها عالميا .

---

1 - ينظر سرمد السرمدي بيسكاتور والمسرح السياسي ، الحوار المتمدن 2010/03/28 (https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid)

2- ينظر د محسن النّصار إيوجينيو باربا و أنثروبولوجيا المسرح ، مجلة الفنون المسرحية (https://theaterars.blogspot.com/2018/03/blog-post_96.html)

3 - ينظر علي عوّاد يوجينيو باربا من لحّام إلى مؤسس أنثروبولوجيا المسرح (https://www.aranthropos.com/)

4- ينظر د محسن النّصار إيوجينيو باربا و أنثروبولوجيا المسرح

وكذلك ابتكروا أساليب وتقاليد مسرحية جديدة إضافة الى التقاليد المسرحية الشعبية، واعتمادهم على العمل الجماعي في صناعة العروض المسرحية، من اجل بناء عروض فنية يتفاعل معها المتلقي بطريقة راديكالية قائمة على الحوار و؛ فنجد ان المخرج والممثل ومصمم الأزياء والمؤلف الموسيقي، يعبرون جميعا عن أهدافهم ومشاكلهم التي تبرز اثناء انشغالهم بالمسرح كنشاط وممارسة اجتماعية[1] .

المخرجة **أريان مونشكين** (Arian mounchkine)

تُناقش فكرة العروض في **مسرح الشمس** بشكل جماعي وبمشاركة جميع أفراد الفرقة، حيث يستغرق تأليف المسرحية وقتًا طويلًا يبدأ باختيار الموضوع أو الموضوعات والاتفاق النهائي حولها، ثم الشروع في النقاش حول طاولة مستديرة. بعد ذلك تُكتب المحاور الأساسية، ليُمنح الممثلون لاحقًا حرية الارتجال أثناء التمرينات، وصولًا إلى بلورة القصة النهائية للعرض المسرحي، المعروفة بـ **الكانفا(Canevas)**

كما يقوم هذا الأسلوب الجماعي في العمل داخل **مسرح الشمس** على كسر مركزية المؤلف الفرد، إذ تتحول العملية الإبداعية إلى فعل تشاركي تتقاطع فيه الرؤى الفنية والفكرية لجميع المشاركين. ويؤدي هذا التفاعل إلى إنتاج عروض مسرحية نابضة بالحياة، تستمد قوتها من التجربة الجماعية ومن ارتباط الممثلين المباشر بقضايا العرض، مما يمنح العمل صدقًا تعبيريًا ويجعل المسرح فضاءً للحوار والتجريب، لا مجرد وسيلة لعرض نص جاهز.

تتميز **مونشكين** بالجدية و التنوع الثقافي خاصة الثقافة الشرقية حيث تأثرت بأعمال المخرج المسرحي **بيتر بروك** و أسلوبه الإخراجي الهجين من خلال التمارين و البروفات و ماينتجه العمل الجماعي من مقترحات ، تعتمد على أداء الممثل ومشاعره اللذي يعتبر منتجا لدلالات ولغة بصرية و أفعال جمالية نابعة من صدقه و أحاسيسها التي بدورها تصل إلى المتلقي بالشكل النهائي.[2]

وقد اهتمّت **أريان منوشكين** بإعادة النظر في مسرحيات **شكسبير**، إذ تبنّت عشرةً منها، لم يُعرض منها سوى **ريتشارد الثالث** سنة **1981**، و«الليلة الثانية عشرة» سنة **1982**، **و**الجزء الأول من مسرحية **هنري الرابع** سنة **1984**.

---

1 - ينظر **مجيد عبد الواحد النجار** اريان مونشكين ومسرح الشمس ، مجلة الفنون المسرحية (https://theaterars.blogspot.com/2023/11/blog-post_6.html)

2 - Ici sont les dragons », le grand livre d'histoire animé d'Ariane Mnouchkine (https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/12/02/)

كان الدافع المبدئي وراء فكرة هذا المشروع هو استخدام المسرحيات التاريخية كنموذج يتم من خلاله صياغة الأحداث السياسية صياغة درامية و قد تناول **مسرح الشمس** أيضا عروضاً مأخوذة من نصوص **لهيلين سيكوس** من قبل التاريخ الرهيب لنورودوم إلى حرب فيتنام و الإطاحة بالنظام القديم عام 1979 مع توضيح صراعات الاستعمار و المعاناة الإنسانية و قدم ذلك فى إطار مستشرق من حيث الملابس و قطع الديكور و الموسيقى[1]

ويُعدّ عرض **»عربة التنقّل الأخيرة** (***Le Dernier Caravansérail***)، (2003) من أبرز التجارب المسرحية المعاصرة لفرقة **مسرح الشمس**، لما يحمله من بعد إنساني وجمالي عميق. فقد انطلق العمل من شهادات حيّة للاجئين الأفغان الذين التقت بهم الفرقة خلال جولات ميدانية، ليُحوَّل هذا التفاعل المباشر مع الواقع إلى مادة درامية وبصرية تنتمي إلى ما يُعرف بالمسرح التوثيقي–الشهاداتي. لا يكتفي العرض بسرد معاناة اللجوء بوصفها حدثًا سياسيًا أو اجتماعيًا، بل يعيد تشكيلها ضمن بنية مسرحية تعتمد على الصورة، والحركة، وتعدد اللغات، وتنوّع الإيقاعات الجسدية، بما يعكس حالة التشتّت والارتحال الدائم التي يعيشها اللاجئون.

يبرز هذا الخيار الجمالي قدرة **أريان منوشكين** على بناء عرض جماعي تتقاطع فيه ثقافات وهويات متعددة، حيث يتحوّل المسرح إلى فضاء إنساني عابر للحدود، ويغدو الممثل حاملًا لشهادة إنسانية بدلًا من تجسيد شخصية درامية تقليدية. كما تسهم السينوغرافيا المتحرّكة والفضاءات المفتوحة في تكريس دلالة الترحال القسري وعدم الاستقرار، مما يجعل الفضاء الركحي عنصرًا دلاليًا فاعلًا، ويؤكد قدرة مسرح الشمس على تحويل القضايا الإنسانية المعاصرة إلى فعل مسرحي يجمع بين الالتزام الأخلاقي والابتكار الجمالي.

(ملصقة عرض عربة التنقل الأخيرة)

1 - ينظر ميليسا رأفت ، الإخراج المسرحي الحديث و مراحل التطور ، الحوار المتمدن 2015 (https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=480594)

عربة التنقل الأخيرة *(Le Dernier Caravansérail (Odyssées)*

- **العرض من إخراج** : أريان مونشكين **(Arian mounchkine)**
- **تأليف النص** : جماعي
- **تأليف موسيقي** : جان جاك ليميتر **(Jean-Jacques Lemêtre)**
- **إضاءة** : برنارد زيزترمان **(Bernard Ziztermann)**
- **صور** : جان باول موريس **(Jean-Paul Meurisse)**
- **مونتاج** : كاترين فيليبو **(Catherine Vilpoux)**

إنتاج مشترك لفرقة **مسرح الشمس** و **Bel Aire media** و art France بمشاركة Berbere tv و zdf[1].

تمت عملية التحليل لعرض **عربة التنقل الأخيرة** من خلال المشاهدة المتكررة لبعض من مقاطع العرض وقراءة التعليقات وبعض التدخلات حول العرض.

- **ملخص العرض و الرؤية الإخراجية :**

عرض »**عربة التنقّل الأخيرة (*Le Dernier Caravansérail*)** «الذي قدّمته فرقة **مسرح الشمس** عام **2003**، يمثل تجربة مسرحية توثيقية تتناول حياة الأشخاص الذين يُسمّون «لاجئين»، أو «مهاجرين غير شرعيين»، أو «غير مسجلين»، والذين يفضل بعضهم أن يطلق على أنفسهم لقب «المسافرين». يتألف العرض من سلسلة قصص وحكايات صغيرة تشكّل أجزاء من مصائر هؤلاء الأشخاص، حيث يُستعرض معاناتهم اليومية وطموحاتهم المهدّدة في رحلة الحياة القاسية.

ويصف العرض الطريقة الوحشية التي يضطر فيها هؤلاء المسافرون إلى التنقل عبر الحدود، مختبئين في الشاحنات وعنابر النقل، غير عارفين متى وأين تنتهي رحلتهم، التي تمتد من الموانئ إلى السواحل، ومن باب إلى آخر، لقياس حدود ما يُسمّى بالضيافة المعاصرة. هؤلاء الأشخاص يسافرون بلا أمل واضح، بلا نهاية محددة، لكنهم مدفوعون بالإيمان والأمل في مستقبل أفضل، ليُقدّم المسرح بذلك

1 - (https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2018-07/le-dernier-caravanserail-odyssees)

شهادة إنسانية حية، تبرز الظلم والمعاناة والكرامة في الوقت ذاته، وتحوّل النص إلى تجربة بصرية وحسية، تضع الجمهور أمام الواقع المأساوي للجوء والهجرة[1].

تثير تجربة **عربة التنقّل الأخيرة** (*Le Dernier Caravansérail*) «مجموعة من الأسئلة الوجودية والإنسانية حول الهجرة واللجوء: أين تقع هذه الدولة؟ أين سيصلون؟ متى سيصلون؟ وهل سيصلون أصلاً؟ كما تساءل العرض عن موقفنا نحن في بلداننا المعتدلة نسبيًا: هل نحن أقرانهم؟ شهودهم؟ أعداؤهم؟ أصدقاؤهم؟ هل نحن مسافرون سابقون نسينا رحلتنا؟ أم نحن أولئك الذين تنتظرهم الرحلة على مقربة من وصولها؟

وانطلاقًا من هذه الإشكالية الإنسانية والاجتماعية، استندت **أريان منوشكين** في رؤيتها الإخراجية إلى صياغة عرض مسرحي متنوع، يدمج بين الشهادات الواقعية، والتمثيل الجماعي، والتكوينات البصرية والحركية، ليعرض أهم المحطات التاريخية المؤثرة في حياة اللاجئين والمهاجرين. وقد نجحت منوشكين في تحويل هذا التساؤل الوجودي إلى تجربة مسرحية حية، تتيح للجمهور فرصة التأمل في معاناة المسافرين، وفي التحديات التي تواجههم خلال رحلتهم الطويلة، مع التأكيد على بعد المسرح كفضاء للتفاعل الإنساني والحوار بين الثقافات.

تعتمد قصة عرض **عربة التنقّل الأخيرة** (*Le Dernier Caravansérail*) على فكرة مستوحاة من **الملحمة الهندوسية ماهابهاراتا**، وبشكل خاص من شخصية **يوديستيرا**، المهووس بالصدق إلى درجة أنه يسقط من عربته الطائرة في اليوم الذي يكذب فيه. ويقدم العرض، عبر العربات الطائرة، قصة معاكسة لهذه الأسطورة، حيث يتجلى البحث عن الحقيقة والتجربة الإنسانية في سياق حديث ومعاصر.

تروي المسرحية قصة **جاي**، الطيار السابق في الجيش الهندي، الذي جُرّد من منصبه بعد مشاركته في مهمة «تهدئة» إلى سريلانكا خلال التسعينيات، في ذروة الحرب الأهلية بين التاميل والحكومة. اكتشف جاي أن المستشفى الذي تم قصفه كان يضم المرضى والأطباء فقط، فكشف عن ذلك للصحافة، مما أدى إلى محاكمته العسكرية وإرساله إلى مصحة للأمراض العقلية[2].

في هذا الإطار التاريخي والسياسي المعقد، نجح فريق عمل المسرحية في تقديم **مهزلة تراجيكوميدية**، تتميز برؤية فلسفية مغايرة، تُعبر عن نظام ذكي من ذكريات الماضي. يعكس العرض كيفية تشكل نفسية الجندي منذ طفولته، في ظل الأم الحاضنة للتقاليد والثقافات، وكيف ساهمت هذه الذكريات في نقل خبراته وحياته إلى محيطه، بما في ذلك رحلته الأولى وتجربته الإنسانية العميقة

[1] -Béatrice Picon-Vallin TOGIVEAVOICETOTHOSEWHOSESTORIESWEARETELLING by ariane mounachkine
(https://medias.unifrance.org/medias/183/137/35255/presse/)

[2] -

Télérama, Emmanuelle Bouchez, Flying chariout , theatre koumarane valavane **13 octobre 2021** (https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/flying-chariots-4309

ينقسم عرض عربة التنقل الأخيرة إلى جزئين لكل منهما عرض منفصل الأول بعنوان **النهر القاسى** و الثانى بعنوان **الأصول و المصاير**، و كلا العرضين من العروض المميزة التى ظهر من خلالها قدرة أريان منوشكين فى تنويع و تشكيل منصة العرض و إستخدام العناصر الأساسية فى الديكور و إعادة هيكلتها من مشهد لأخر و توظيفها لخدمة فكرة العرض .

يدخل كل مشهد بإطاره الخاص، وشخصياته، واستقلاليته، عبر مراحل متحركة يدفعها الممثلون على مسافة ذراع (**أنظر الصورة رقم 02**). كل عربة تتقدم هي مثل جزء من العالم، وينتهي تتابع ظهورها بملئ المشهد الذي أصبح نصف الكرة الأرضية

ففى عرض **الأصول و المصاير** تم تصميم خشبة بمساحة إثنين متر عرضاً و ثلاثة و نصف متر طولاً لتكون مكان الأحداث توحى بأنها حديقة و يتم إضافة بعض العناصر لتكون خيمة لإيواء شخصيات من البرد الذى يوحى إلية بإضاءة باردة، و فى مشهد آخر تكون حجرة نوم بإضافة عناصر أخرى .

أما فى عرض **النهر القاسى Le Fleuve Cruel** , و فى مشهد النهر حيث يتم إنقاذ الناجون من الغرق تم تحويل الحيز المسرحى بنهرثائر بإستخدام قماش و يتم دفع هواء من تحته للإيحاء بالأمواج **(أنظر الصورة رقم 04)** , و فى المنتصف قارب صغير مصمم ببراعة حيث يحتوى على عدد كبير من المؤديين يظهرون مرة فوقه و مرة أخرى كأنهم فى داخله و كل ذلك فى مشهد يحتوى على قوة الإبهار .

يتم تقديم العرض "على شكل سلسلة من المشاه 2 تجري في عدة أجزاء من العالم البلدان التي نغادرها والتي يتعين علينا أحيانًا العودة إليها (إيران، أفغانستان ، روسيا، العراق إلخ)، والأماكن التي سننتهي فيها (فيلاوود، في مكان ما في أستراليا) والأماكن التي ننتظر فيها: سانجاتي، مركز الإقامة الضخم هذا الذي أنشأه الصليب الأحمر في سبتمبر 1999، حيث كان اللاجئون متجمعين ينتظرون ويأملون في العبور إلى إنجلترا[1]"

(صورة من عرض الأصول والمصاييير)

يقوم عرض **Le Fleuve Cruel** على **بنية سردية غير خطية**، حيث يُقدَّم في شكل سلسلة من المشاهد الموزعة عبر فضاءات جغرافية متعددة تمتد من إيران وأفغانستان وروسيا والعراق، وصولًا إلى أماكن الوصول أو الانتظار مثل **فيلاوود في أستراليا** و**مركز سانجاتي للاجئين** .يعكس هذا **التشظي**

1 - (https://journals.openedition.org/civilisations/568)

المكاني تجربة الترحال القسري والاقتلاع، ويحوّل الجغرافيا إلى عنصر درامي فاعل يختزن الذكريات والمعاناة والأمل المؤجل، ليصبح الفضاء المسرحي نفسه حاملًا للمعنى.

وبدل الاعتماد على الحبكة التقليدية، يستند العرض إلى **الانتقال بين أماكن العبور والتوقف**، ما يخلق زمنًا مسرحيًا معلّقًا يتقاطع مع حالة الانتظار الطويلة التي يعيشها اللاجئون. ويُنسجم هذا النهج مع منطق **مسرح الصورة** و**المسرح المعاصر**، حيث تُبنى الدلالة من خلال **الصورة، والفضاء، والتجربة الحسية**، لا عبر السرد اللفظي فقط. في هذا الإطار، يُستدعى المتلقي ليكون **شريكًا في تفكيك المعنى** من خلال تتبع هذه الرحلة الإنسانية القاسية والمتعددة الأمكنة، ما يعزز تجربة المشاركة والتفاعل ويجعل من العرض مساحة للتأمل في الظلم والهجرة والتحديات الإنسانية العالمية.

(صورة من عرض النهر القاسي)

الفضاء السينوغرافي :

لقد عملت الوسائل التقنية من خلال الإضاءة و الأكسسوار و و الماكياج و الموسيقى و قطع الديكور و الإستغلال الأمثل للفضاء المسرحي إلى خلق صور تعبيرية و طقس جمالي في الفضاء و ساهمت أيضا لتغيير الفضاءات و الأمكنة و الإنتقال من مشهد إلى آخر **(les Transition)** بسلاسة و كثافة جمالية **(أنظر الصور)**

استطاع العرض أن يؤسس خطاب بصري و لغة جمالية منتجة لتعدد المعاني و الرّموز ، وباستثماره تقنيات الأداء لدى الممثلين من خلال لغة الجسد و الخطاب اللغوي في بعض الأحيان(**أنظر الصورة رقم 03**)، فالأدوات التي اعتمدها الممثل لعبت دورا أساسيا لإعطاء العمل صبغة جمالية؛ إستغلال و توظيف الفضاء المسرحي حلق بالعمل و أعطاه طابع جمالي و بصري لقد عملت التقنيات و تحولاتها إلأى خلق تنوع في أمكنة و الأزمنة[1].

استخدم العرض **الإضاءة** كمثير بصري رئيسي، حيث ساعدت على الكشف عن تنوّع الأمكنة والتنقل بين فضاء وآخر، ما مكّن المتلقي من متابعة رحلة الشخصيات عبر مواقع متعددة، كما لعبت الإضاءة

[1] - رابط عرض عربة التنقل الأخيرة (https://www.youtube.com/watch?v=Giib9w0JITY&t=735s)

دورًا بارزًا في **إسناد الجو النفسي للعرض**، سواء في التعبير عن القلق، أو الحنين، أو الانكسار الذي يعيشه اللاجئون.

كما بلغ **استعمال الموسيقى والمؤثرات الصوتية** درجة عالية من الدقة، بحيث ساهمت في **دعم الصورة الإيقاعية للعرض** وتعزيز التجربة الحسية للجمهور. لم يقتصر دور الموسيقى والمؤثرات على المتعة أو الكشف عن الحالات العاطفية، بل امتد ليشمل **المؤدين أنفسهم**، إذ ساعدتهم على شحن طاقتهم والتعبير عن مشاعر الشخصيات، ومنحهم مساحة للتفاعل الحسي والجسدي مع النص المسرحي، ما عزز من عمق الأداء وأثر العرض بشكل متكامل.

توظف وسائل العرض التقنية في **عربة التنقل الأخيرة** مثل الإضاءة والموسيقى والماكياج والأكسسوارات لإنتاج **حالة شعورية مشتركة** بين المؤدين والجمهور، وتعزيز الإحساس بالزمن والمكان. تتحول هذه العناصر إلى **لغة مسرحية قائمة بذاتها**، تخلق فضاءً رمزيًا متحوّلًا يعكس تحولات الشخصيات والرحلة الإنسانية، بما يتوافق مع منطق **مسرح الصورة** و**الطقس المسرحي**.

ومن منظور **مسرح الصورة**، تتحول الوسائل التقنية إلى علامات بصرية وسمعية فاعلة تُنتج الدلالة من خلال تفاعلها داخل الفضاء، لا عبر السرد أو الحوار. ويُتيح الاستغلال الأمثل للفضاء المسرحي إعادة تشكيل الأمكنة والانتقال السلس بين المشاهد (*Transitions*) ، بما يحافظ على تدفق الإيقاع البصري ويمنح العرض كثافة جمالية عالية. وبهذا، يُبنى المعنى في العرض عبر التحول الطقسي للصورة المسرحية، حيث تتكامل التقنية، الجسد، والفضاء في تجربة حسية وتأويلية مفتوحة، تُعدّ من السمات الجوهرية للمسرح المعاصر.

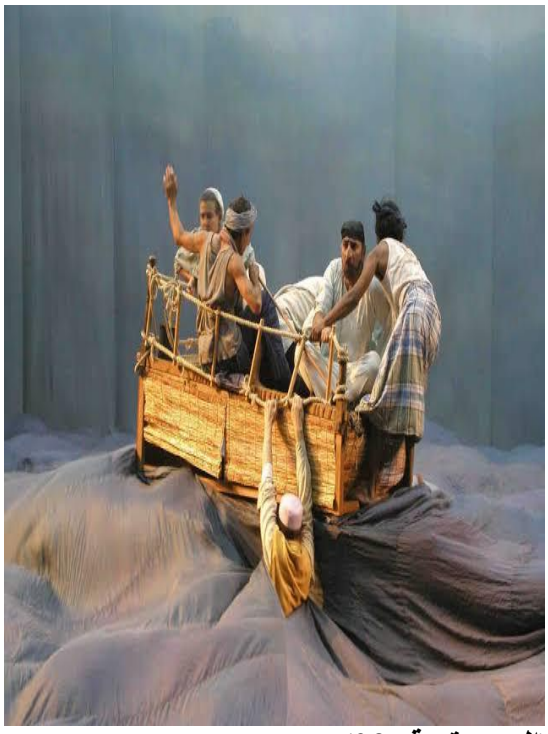
نظرًا لأن **العناصر التقنية** في عرض **«عربة التنقل الأخيرة** تُعد من المكوّنات البنيوية الأساسية في بناء العرض، لم تُستَخدم بوصفها أدوات مساعدة للأداء التمثيلي فحسب، بل تحوّلت إلى **وسائل دلالية فاعلة** تُسهم في إنتاج المعنى وصياغة التجربة الجمالية للمتلقي. وقد جاء هذا التحول نتيجة **تراجع مركزية النص والحوار**، وصعود الصورة، والجسد، والفضاء بوصفها المحركات الأساسية للمشهد المسرحي.

تعكس هذه العناصر التقنية في المسرح المعاصر تحول المسرح إلى فن تركيبي متعدد الوسائط، حيث تتكامل الإضاءة، والصوت، والجسد، والفضاء لإنتاج تجربة حسية وتأويلية مفتوحة. ومن خلال هذا التكامل، لم تعد التقنية مجرد وسيلة دعم، بل أصبحت لغة مسرحية قائمة بذاتها، تُسهم في بناء المعنى وتعزيز الطابع الجمالي والطقسي للمشهد المسرحي، بما يتناغم مع مفاهيم **مسرح الصورة** و**المسرح ما بعد الدرامي**، ويجعل من العرض تجربة فنية شاملة تتجاوز الحدود التقليدية للأداء المسرحي.

- **صورة من عرض عربة التنقل الأخيرة[1]:**

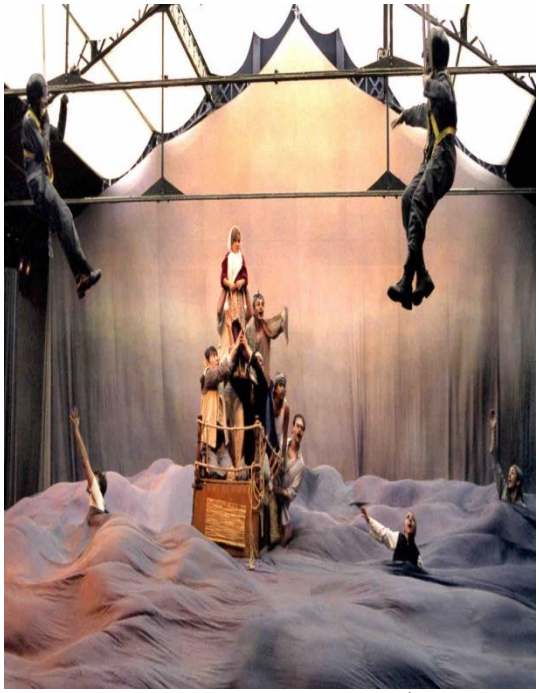
[1] - (https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-films/le-dernier-caravanserail-2006-184)

(الصورة رقم 01)



(الصورة رقم 02)

(الصورة رقم 03)



(الصورة رقم 04)

- **الخطاب البصري و التقنيات الفنية في عروض بينا باوش :**

عرف العرض المسرحي الحديث و المعاصر تجارب وتيارات عديدة ومختلفة تهتم بالجانب المرئي كلغة جديدة في الإخراج المسرحي وتتعامل مع النص المسرحي بشكل بسيط.

اعتبارا من أن الحوار عنصر لا يكاد يذكر في منظومة الخطاب المسرحي ويجوز الاستغناء عنه والاستعانة بعناصر أخرى لها القدرة على التعبير بداية من : **الإضاءة** ،**الموسيقى** و**المؤثرات الصوتية** و**الإيقاعية** ، **الديكور والإكسسوار**، إلى **الكوريغرافيا** ، و**التعبير الجسدي** والاعتماد على **الأداء التمثيلي**

بالدرجة الأولى لتحقيق عملية التواصل عن طريق خطاب مرئي وتكوين علامات بصرية حاملة لدلالات الخطاب المسرحي لتصل إلى المتلقي.

و لأن "بناء العرض المسرحي يتطلب تحقيق وحدات مرئية من خلال الارتباطات بين مكونات العرض المسرحي فارتباطها بنسق واحد على شكل تركيبات واضحة المعالم وتوظيفها جماليا في الفضاء المسرحي يؤدي إلى تكوين خطاب بصري خدمة لفكرة المخرج ورؤيته للعرض المسرحي ، بحيث تختلف الاستجابة للعناصر البصرية حسب مقتنيات العرض و ما يتطلبه.[1]

كما تشير **أوبسرلفيد** أن "الخطر الرئيسي للعرض المسرحي يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تماما، ناهيك عن خيال المؤدين (ممثلين ،مخرجين...) وليس الخطر الأكبر في وضع النص موضع تميز ولكن في قراءته بشكل خاص و تاريخي يحمل رموز أيديولوجية محددة تسمح لها عملية تقديس النص بالخلود".[2]

هذا يعني أن "الارتكاز على المستويات المذكورة في بناء العرض و الابتعاد عن شعر الكلام واستبداله بشعر الفضاء الذي يعتبر الصفة العينية التي تميز العرض المسرحي بها، لأن لغة الفضاء قادرة على خلق صور فنية مختلفة لا يمكن للكلام إنتاجها؛ فلغة الفضاء هي المنطلق الذي يمثل جماليات مستوى الشكل في العرض المسرحي ".[3]

لقد حاولت التجارب المسرحية الحديثة والمعاصرة إيجاد طرق اشتغال بوسائل جديدة وذلك أن الرؤية البصرية للصورة لا يمكن حصرها في مسرح العلبة، لذا لجأ الكثير من المخرجين للبحث عن فضاءات مختلفة للعرض المسرحي كالشوارع والساحات العمومية والآثار بغية تحصين الرؤية بالصورة، لتقديم عروض مختلفة في فنون الأداء: **العروض الموسيقية، العروض الاستعراضية ، الرقص** وغيرها من الفنون الأدائية ، ومن بين العروض الأدائية البارزة نستعين بالمثال الحي لبروز الاهتمام الجمالي و التقنيات الفنية القائمة على الخطاب المرئي في العرض المسرحي المجسدة في أعمال المخرجة الألمانية **"بينا بوش" Pina Bausch .**[4]*

قدمت **"بينا بوش "** الكثير من الأعمال المختلفة في المسرح الراقص بحيث تميزت بأسلوب إخراجي **هجين** يعتمد مختلف الأنواع الفنية (**الرقص ، الإيقاع، الغناء ،الميم ،البونتومايم ،التمثيل**...) و التي تعتمد مختلف عناصر العرض فيه على مركز ثقل البناء الدرامي حتى يكمل كل عنصر العنصر الآخر؛ مختزلة في التعبير الجسدي الراقص لتكون الكلمة للجسد والحركة رغبة في الابتعاد عن سيطرة النص والكلام .

---

[1] - ينظر سيف الدين عبد الودود، الاستعارة البصرية في تشكيل العرض المسرحي العراقي، مجلة الفنون والإعلام -10 ديسمبر 2020 (online Issn 2532-272x) كلية الفنون الجميلة- جامعة البصرة العراق.

2 - أن أوبر سلفيد. قراءة المسرح lire le théâtre –تر: مي التلمساني – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون. (ص 21) الطبعة 1977 عن دار Edition Sociale

3 - ينظر عبد الكريم عبود. فرضيات لغة الفضاء المسرحي "مسرح الصورة نموذجا" د عبد الكريم عبود ، مجلة فنون البصرة 31-12-2007 (https://search . Emarefa .net/détail/Bim-114789) - كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة العراق.

* **فيليبين «بينا» باوش**(بالألمانية: *Pina Bausch*) مواليد 27 يوليو 30 - 1940 يونيو 2009 راقصة ألمانية في مجال الرقص العصري، مصممة رقصات، وأستاذة رقص ومديرة باليه .نقلت إلى خشبة المسرح هموم الإنسان المعاصر وأشواقه معبرةً عنها بالرقص، فحازت شهرة عالمية وأصبحت رائدة المسرح الراقص الحديث .

سعت **باوش** في عروضها لفتح حوار جمالي بين مختلف مكونات العرض من ديكور ، إضاءة ، موسيقى، أداء ، رقص وتعابير جسدية واستغلال الحيز المكاني بطريقة جمالية بغية تأسيس علاقة حية بين العرض والمتلقي .

لذا يتقاطع أسلوب **بوش** مع ما جاء في قول **الأستاذ عقيل ماجد** "تلك الطاقة من معطيات الجسد وقدرته على التعبير والتشكيل واندماجه مع الفراغ وترجمته للأفكار منتجا صورا حية معبرة، فهي تسعى إلى تحرير الطاقة الجسدية أولا ومن ثم تبدأ بتشكيل علامات و صور العرض وفق الأشكال والخطوط الأفقية والعمودية عبر ثنائيات أو مجاميع تتشكل جميعها داخل فرضية الفضاء والأداء" .[1]

عند تفحصنا لأعمال **باوش** ومشاهدة بعض العروض الفنية و المشاهد الراقصة لاحظنا أن بيئة العرض عندها تتكون من جزئيتين: **جزء** يعتمد **الرقص (دراما دانس)** عن طريق لوحات تعبيرية درامية و**جزء** يعتمد **التمثيل** في شكل مشاهد أما اللغة فلا تعتمد المخرجة **اللغة الألمانية** وفقط بل أحيانا تستخدم **الإنجليزية** و**الفرنسية** و**الإسبانية** ويعود هذا السبب إلى تعدد واختلاف جنسيات فريقها .

- **بعض من عروض الفنانة بينا باوش**

عنوان العرض	مكان العرض	سنة العرض	مصممم العرض
طقوس الربيع Le sacre du printemps	Paris باريس	1913	**بينا بوش Pina Bausch**
Irise إيريس	ألمانيا **allemande**	1997	**"بينا بوش" Pina Bausch**
Kolaymi	تركيا Turque	2003	**"بينا بوش" Pina Bausch**
دراما دانس	فرنسا	2007	**"بينا بوش" Pina Bausch**
فولمند volmande	ألمانيا	2007	**"بينا بوش" Pina Bausch**
بلوبيرد	فرنسا	1977	**"بينا بوش" Pina Bausch**

ليس المهم كيف يتحرك الناس ، المهم هو ما الذي يحركهم كانت هذه قناعة **بينا باوش** التي عبرت عنها على خشبة المسرح ناقلة هموم الانسان المعاصر معبرة عن ذلك عن طريق الجسد و ما ينتجه من معاني .

1 - ينظر حسين التكمه جي الإخراج المسرحي ، الجوهر والمظهر -كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد –مكتب كاردينا للطباعة والنشر 2016 (ص 3-5).

"إن الحركة التي تستخدمها **"باوش"** في تصميم لوحاتها مستمدة من الحركات اليومية الاعتيادية **، كالقفز ، الجري، المشي، السكون** وهذه الحركات تضعها كما هي في تتابع الراقص وبطريقة فنية وتضيف عليها سرعة معينة سواء كانت بطيئة أو سريعة هي قناعة **باوش** بحيث لا تهتم بإيجاد حركات راقصة بديعة أو قوية كما يفعل مصممو الرقص الحديث أنذاك بل اهتمت بمفهوم لماذا يتحرك الناس".[1]

إن أهم ما يميز أسلوب **باوش** في الإخراج أنه عملية لا تنتهي بيوم العرض بل تستمر بالتعديل والتغيير أثناء تقديم العروض المتتالية، وهذا ما يجعل العرض يتطور وينضج جماليا وفنيا؛ ومن أهم العروض التي قدمتها نذكر على سبيل المثال مسرحية **إريس**، عند إعادة إخراج مسرحية **ماكبث/ شكسبير** محاولة في تناولها إلى تقديم الكلاسيكيات بأسلوب مختلف وجديد ، مسرحية **منظفة الزجاج**، مسرحية **طقوس الربيع**، مسرحية **القرنفل**، مسرحية **تعال وارقص معي** وغيرها من العروض الراقصة والاستعراضية.

فمثلا في عرض **بلوبيرد 1977** الذي يجمع عددا كبيرا من الممثلين والراقصين يستدعي أن تكون معظم حركات الممثلين ملتصقة بالأرض أو الجدار فنرى أحيانا الممثلون يزحفون على الأرض ثم يعاد تشكيل المكان بعد الزحف عن طريق حركة الجسد مشكلين صورة فنية و لوحات تشكيلية على الأرض مكونة من الفراغ وورق الشجر اليابس من خلال حركات خاطفة ومتكررة وفي كل لوحة تتغير حركة الجسد لتعطينا لوحة فنية أخرى معبرة.

(بلوبيرد 1977)[2]

وعلى الرغم من أن بعض الاستثناءات في عروضها لا توجد فيها شخصيات واضحة المعالم تتطور مع تطور الأحداث في عروضها، حيث تتغير الشخصيات في كل مشهد أو لوحة فنية، و لكن هذا لا يمنعنا من أن نتعاطف مع مؤدو هذه اللوحات حتى أننا في بعض الأحيان نحبهم، وهو ما يميز أعمالها، كما أنه لا يوجد بطل أو أبطال في أعمالها، لأن البطولة تكون جماعية وتكون هناك عملية تواصل بين

1 - مجد القصص التفكيكية عند بينا بوش تصميما وإخراجا ، مجلة العلوم الإنسانية العدد 34 (31 – 12 – 2019) جامعة البحرين (https://search.emarefa.net/detail/BIM-1243569)

2 -(https://www.theguardian.com/film/2011/may/29/dancing-dreams-pina-bausch-kontakthof)

كل المؤدين تجمعهم الفكرة و الإشكالية العامة للعرض؛ حتى المتلقي بدوره يشارك في العملية الإبداعية ويحاول تفكيك العرض وحل شفراته وتحديد المعنى. [1]

- **جمالية الصورة في عرض مسرحية فولموند :**

عنوان العرض : فلوموند **volmande إكتمال القمر** عرض سنة **2006**
مدة العرض : ساعة و 50 دقيقة
مسرح بينا باوش تانزثير فوبرتال

وهو عرض رقصة تحت الأمطار الغزيرة إعتمدت بينا باوش في هذا العرض على الموسيقى و الأداء التمثيلي حيث كان أقرب إلى العروض الصامتة و كانت الموسيقى أُقرب إلى موسيقى الأوبيرا و العروض الفنية الراقصة **comidie musical**.

ما أضاف جمالية لهذا العرض هو الجو العام للعرض بحيث كانت هناك تقنية مستعملة وهي كثافة المطر الذي يسقط من السماء **(أنظر الصورة رقم 01)** ، بحيث أعطت العرض طثافة جمالية و أبعاد رمزية و تعبيرية مع إضافة بعض قطع الديكور و الأكسسوارات المتمثلة في صخرة كبيرة سوداء لامعة تتوسط الخشبة وسط بركة و نهر يتدفق ، بحيث كان الماء هو عنصر العملية الفنية و الرؤية الإخراجية [2] .

يبرز عرض **فلوموند** "في الإنسانية العميقة للراقصين من جميع الأعمار والأصول وهم يستكشفون العزلة والرغبة في الحب، مع الضحك والدموع واللامبالاة عديمة الشعور والحيوية المبدئية، يتم رقص المعزوفات المنفردة المؤثرة والمذهلة على خشبة المسرح الخالية تتوالى هاته الأحداث، و ألعاب الإغواء الحسي و الرسومات الكوميدية التي تجري وسط تصميم مجموعة **بيتر بابست** المذهل".[3]

تتمحور الرؤية الإخراجية و الفكرة الرئيسية للعمل حول صخرة تشبه القمر **(أنظر الصورة رقم 02)** و هو إرتفاع المياه و تجددها ، تظهر بحيرة محيطة بالصخرة في هذا الفضاء نجد مجموعة المؤدين يسبحون و يتقاتلون مرات و يمرحون تحت هطول كبير للأمطار ، حركاتهم و تعابيرهم تشبه الطقوس الوثنية **(الدراما الطقسية)** ، تم تقديم ذلك عن طريق هاذا المقترح الفني و الجمالي و البصري .

- **الفضاء السينوغرافي و الجو العام :**

كان الفضاء في عرض فلوموند عبارة عن ساحة لعب زلقة بشكل خاص للممثلين الذين يؤدون هذه اللعبة المرحة و القاسية و المتعبة في نفس الوقت (اللعب بالماء) اعطى العرض جوّ خاص و صورة تشكيلية و منظر طبيعي شتوي(**أنظر الصورة رقم 03)** و ذلك عن طريق الحركة الكوريغرافية و الرقصات المصاحبة لموسيقى تعبيرية في مساحة مملوءة بالمياه تكون الحركة صعبة و زلقة و خطيرة و المطر يهطل دون توقف .

جاءت الأزياء في عرض فلوموند بسيطة جدا ، عبارة عن ملابس سوداء و حمراء خالية من التكلف **(أنظر الصورة رقم04)** أعطت العرض طابع جمالي مع الإضاءة الخافتة الممستعملة طيلة مدة العرض .

من وجهة نظر نقدية، ينجح العرض في تحويل المخاطر البدنية والبيئية إلى أداة تعبيرية، حيث تصبح الزلقات والمياه والمطر **رموزًا** للتحديات والضغط النفسي والجسدي الذي يعيشه الإنسان في

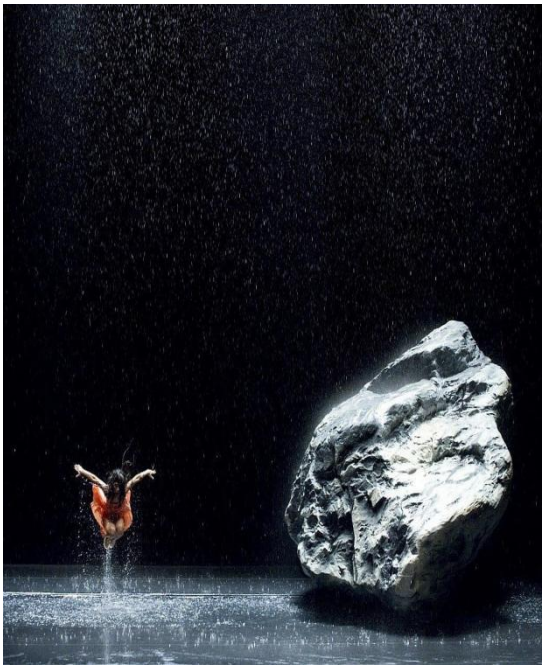
---

1 - (https://www.youtube.com/watch?v=XGSCFSp9wVI)
2 - (https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ)
3 - /https://videotanz.ru/dance/vollmond

مواجهة الظروف القاسية، كما أن بساطة الأزياء والإضاءة الخافتة تدعم التجربة البصرية والتركيبية للعرض، ما يعكس قدرة المخرج على خلق مسرح متعدد الحواس يدمج بين الصورة، الحركة، والصوت، ويجعل المتلقي مشاركًا في التجربة الحسية والجمالية للعرض بشكل مباشر.

- **صور من عرض فلوموند :**

(الصورة رقم 01)



(الصورة رقم 02)

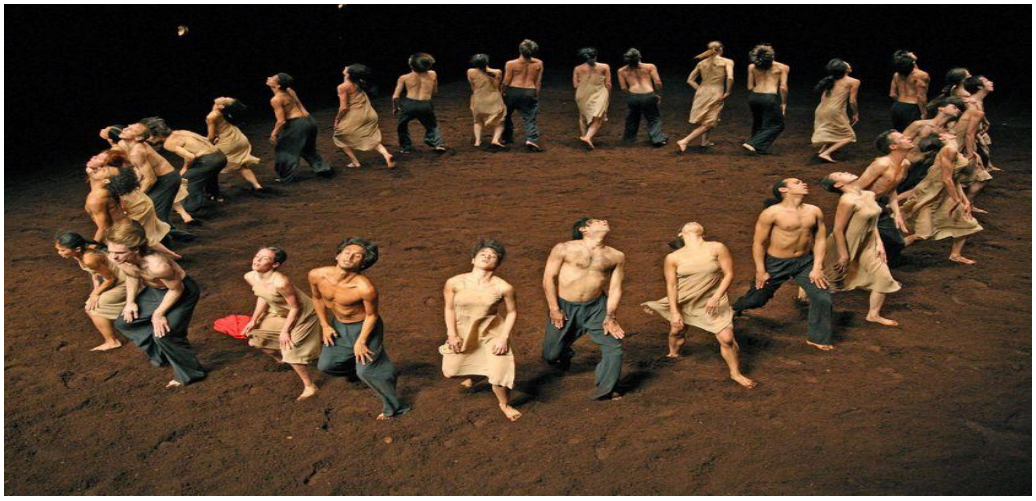
(الشكل رقم 03)

(الشكل رقم 04)

يمكن القول إن **أسلوب باوش الإخراجي**، على الرغم من تأثره بعدة أساليب واتجاهات إخراجية، أفرز خصوصية وتفرّدًا يميّزه عن الأعمال السابقة والمعروفة، حيث كسرت عروضه العديد من القواعد التقليدية، وأصبحت تُشكّل نوعًا فنيًا مميّزًا يمكن الإشارة إليه. ومن وجهة نظر نقدية، يكمن تميّز هذا الأسلوب في قدرته على مزج الدراما الواقعية مع التعبير الجسدي والرمزية الحسية، ما يخلق تجربة مسرحية متكاملة ترتبط مباشرة بعاطفة المشاهد وتفاعله مع الأحداث. ومع ذلك، يبقى هذا الأسلوب بحاجة إلى دراسات نقدية إضافية لفهمه بشكل أعمق وإحاطته بجميع جوانبه الفنية والجمالية، خصوصًا فيما يتعلق بتأثيره على المسرح المعاصر وأساليب الأداء الجماعي.

ـ صورة لمجموعة من العروض الفنية تصميم و إخراج بينا باوش :

صورة من عرض **منظفة الزجاج** (netoyeur de vitre)تصميم وإخراج بينا بوش



صورة من عرض **طقوس الربيع** (le sacre du printemps) تصميم واخراج بينا بوش

الفصل الثالث

سمات مسرح الصورة بين المنجز الإبداعي و الخطاب المرئي في عروض مسرحية جزائرية معاصرة

- **المبحث الأول : ملامح مسرح الصورة في الحركة المسرحية الهاوية الجزائرية**
- **المبحث الثاني : الخطاب البصري في العرض المسرحي الجزائري المعاصر**

- المبحث الثالث : جماليات التشكيل البصري في مسرح الطفل بين الإبداع البصري و التأثير النفسي (مسرحية مدينة النّانو لسوهيل بوخضرة)

المبحث الأول : ملامح مسرح الصورة في الحركة المسرحية الهاوية الجزائرية

عرفت الحركة المسرحية الهاوية في الجزائر تحولات جمالية وفكرية لافتة، خاصة منذ تسعينيات القرن الماضي، حيث بدأت بعض الفرق المسرحية تتجه نحو أشكال تعبيرية بديلة تتجاوز هيمنة النص الأدبي والحوار التقليدي، وفي هذا السياق، برز **مسرح الصورة** بوصفه أحد الأشكال التعبيرية التي استقطبت اهتمام المسرحيين الهواة، لما يتيحه من حرية بصرية، وإمكانات تجريبية تتناسب مع ظروف الإنتاج المحدودة، وفي الوقت ذاته تستجيب لتحولات الذائقة الجمالية المعاصرة.

- **دوافع تبني مسرح الصورة في المسرح الهاوي الجزائري:**

يمكن رصد عدة عوامل أسهمت في توجه المسرح الهاوي الجزائري نحو مسرح الصورة، من أبرزها:

1. **محدودية الإمكانات الإنتاجية**، ما دفع الفرق إلى التعويض بالابتكار البصري والحركي.

2. **غياب كتّاب سيناريو ومسرح متخصصين** داخل بعض الفرق، مما شجع على بناء العرض انطلاقًا من الصورة والجسد.
3. **الرغبة في التجريب** والخروج من القوالب الكلاسيكية التي سادت المسرح النصي.
4. **تأثير المهرجانات الوطنية والدولية** التي أفسحت المجال للاحتكاك بتجارب مسرحية بصرية معاصرة.

ثالثًا: ملامح مسرح الصورة في العروض الهاوية الجزائرية

1.مركزية الجسد والأداء الحركي

يحتل الجسد في المسرح الهاوي الجزائري موقعًا محوريًا، حيث يُستخدم كأداة تعبير أساسية لنقل المعنى والانفعال. وتعتمد العروض على:

- الإيماءات المكثفة.
- التعبير الحركي الجماعي.
- التكوينات الجسدية التي تُنتج صورًا رمزية.

وهو ما يعكس تأثرًا واضحًا بمسرح غروتوفسكي والمسرح الطقسي.

2.الاقتصاد السينوغرافي

تتسم السينوغرافيا في المسرح الهاوي الجزائري بالاقتصاد البصري، حيث تُستخدم:

- قطع ديكور قليلة لكنها متعددة الوظائف.
- مواد بسيطة (قماش، خشب، حبال، تراب).

وتتحول هذه العناصر إلى علامات دلالية، لا مجرد خلفيات مكانية، بما ينسجم مع منطق مسرح الصورة.

3.الإضاءة كعنصر درامي

تُوظف الإضاءة في العروض الهاوية لإنتاج:

- فضاءات متغيرة.
- حالات نفسية متناقضة.
- انتقالات بصرية سلسة بين المشاهد.

وغالبًا ما تُستخدم الإضاءة لتعويض غياب الديكور الضخم، مما يمنحها دورًا تعبيريًا محوريًا.

4.الموسيقى والمؤثرات الصوتية

تلعب الموسيقى دورًا أساسيًا في تكثيف البعد الشعوري، حيث تُستخدم:

- موسيقى تراثية أو تجريبية.
- مؤثرات صوتية ذات طابع طقسي.

وتعمل هذه العناصر على خلق إيقاع داخلي للعرض، يُوجّه تلقي المشاهد للصورة المسرحية.

5.تفكيك النص والحوار

يميل المسرح الهاوي الجزائري في تجاربه البصرية إلى:

- تقليص الحوار أو الاستغناء عنه.
- الاعتماد على نص مفتوح أو ارتجالي.
- توظيف اللغة كعنصر صوتي لا دلالي أحيانًا.

وهو ما يعكس تأثرًا بمفاهيم المسرح ما بعد الدرامي.

رابعًا: البعد الثقافي والهوياتي

رغم الطابع التجريبي لمسرح الصورة، فإن العروض الهاوية الجزائرية غالبًا ما تستلهم:

- الذاكرة الجماعية.
- الطقوس الشعبية.
- القضايا الاجتماعية والسياسية.

ويتم تجسيد هذه المضامين عبر الصورة والحركة، بدل السرد المباشر، مما يمنح العرض بعدًا تأويليًا مفتوحًا يعكس الخصوصية الثقافية الجزائرية.

خامسًا: التحديات والإشكالات

رغم تطور ملامح مسرح الصورة في الحركة الهاوية، إلا أن هناك عدة تحديات، منها:

- غياب التأطير الأكاديمي المتخصص.
- تفاوت مستوى الوعي النظري بمفاهيم مسرح الصورة.
- ضعف الدعم التقني والتمويلي.
- الخلط أحيانًا بين الغموض الفني وغياب الرؤية الجمالية.

تشكل ملامح مسرح الصورة في الحركة المسرحية الهاوية الجزائرية تعبيرًا عن وعي جمالي متجدد يسعى إلى تجاوز سلطة النص والانفتاح على الصورة، الجسد، والفضاء. ورغم التحديات، استطاع المسرح الهاوي أن يطوّر لغة بصرية خاصة به، تجمع بين التجريب المعاصر والخصوصية الثقافية المحلية، ما يجعله حقلًا خصبًا للدراسة النقدية ومجالًا واعدًا لتجديد الخطاب المسرحي الجزائري.

- مسرحية الدلاطنة من إنتاج جمعية ابداعات الشباب الحرّ لوهران:

عرض مسرحية **الدلاطنة** لعاهد سفيان

- فكرة وملخص العرض
- الرؤية إخراجية
- الفضاء السينوغرافي و الجو العام
- الأداء الحركي
- الأداء الصوتي
- تحليل العرض

يعتبر الخطاب البصري في العرض أسلوب فني وخيار جمالي "حيث سعت الكثير من التجارب المسرحية المعاصرة إلى تحقيق الجانب البصري في الرؤية الإخراجية وفي أداء الممثل والسينوغرافيا بمكوناتها والفضاء المسرحي ومختلف مفردات العرض كلغة جديدة لبناء الصورة المسرحية، بغية تحقيق المتعة و الفرجة المسرحية ولتجاوز كل ما هو كلاسيكي وأدبي.

وهذا ما أشار إليه الباحث **عبد المجيد شكير** في كتابه **"الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي"** عندما ذكر التحولات الذي انتقلت بالأداء المسرحي من ممارسة تعطي الأولوية للمضمون الفكري والبعد الإيديولوجي إلى ممارسة تهتم بكل ما هو بصري وذا منحنى جمالي " ومن بين الأسباب التي أدت إلى التفكير في إعادة صياغة بناء العرض المسرحي والاهتمام بالشكل البصري لطرح سؤال التلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية[1] :

فقد انتقل من صيغة: **- ماذا يقول العرض المسرحي ؟**

إلى صيغة: **- كيف يقول العرض المسرحي**

لقد كان لانخراط المسرح في حركية التجريب والتجديد ، دورا مهما في تعميق الوعي بالبعد الجمالي وضرورته الفنية في اللعبة المسرحية، تضافرت هذه الأسباب والعوامل مجتمعة لترسم الملامح الجمالية في خطاب العرض المسرحي وأعلنت بذلك عن حركية نوعية منعشة في التجربة المسرحية .[2]

لقد كان للحركة الهاوية في المسرح الجزائري دور في حركية التجريب وضرورته الفنية في العمل المسرحي وهنا نشير إلى عرض من العروض المسرحية الهاوية ، الممثل في عرض مسرحية **"الدلاطنة"** لعله يكون مثالا على ما ذكرناه

[1] - نظر عبد المجيد شكير الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي "منعطف التحول من الإيديولوجي منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي "، مطبعة دار المناهل 2014 ص (68-71

[2] - ينظر بوعلام مباركي ، قضايا التجريب في العرض المسرحي المعاصر – كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون جامعة سعيدة. (https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/308/15/1/38737) 02/15/

(ملصقة عرض مسرحية الدلاطنة)

- **ملخص العرض :**

مسرحية **"الدلاطنة"** نص و إخراج **سفيان عاهد** من إنتاج جمعية إبداعات الشباب الحر لوهران.

من منا لم يشاهد الأعمال الكرتونية **للأخوة دالتون les dalton (الخارجون عن القانون) جو جاك، وليام وأفريل** وهي عصابة متخصصة في سرقة البنوك والسكنات والقطارات يقضون معظم أوقاتهم داخل السجن وكل مرة يفكرون في مخطط الهروب ليبدؤوا في عملية الاحتيال والسرقة و لتتم مطاردتهم من طرف رجل القانون **لاكي لوك** ، خلال رحلة السرقة والمطاردة، تقع مجموعة من الأحداث من مشاكل و شجار بين الشخصيات وذلك في قالب كوميدي ساخر.

الشخصيات :

السجين رقم 001 : قصير القامة (قائد العصابة كثير النرفزة والغضب)

السجين رقم 002 :(نرجسي يتميز بالحيلة و الأفكار الخبيثة)

السجين رقم 003 : (رومانسي اهتماماته كلها بالنساء)

السجين رقم 004 : أطول شخصية (غبي ومتأخر ذهنيا)

- **الرؤية الإخراجية :**

ومن هذه الفكرة استلهم **عاهد سفيان** نصه المسرحي اللذي اسماه " **الدلاطنة** " (نسبة الى شخصيات العرض) في اسقاط منه على واقع نظر اليه بمنظوره الخاص فنرى ان الفكرة العامة للعرض هي تسليط الضوء على هذا الواقع المزيف الذي ينعدم فيه الأمن و الاستقرار، و تتغلب عليه الأنا ، الكراهية ، الحقد ،السرقة والاحتيال و باصرار من الكاتب للكشف عن كل الاشخاص الذين تتوفر فيهم هته الصفات في مجتمعنا اليوم سواء كانوا مواطنين عاديين ، اصحاب مناصب عليا أو حتى سياسيين صور لنا أحداث المسرحية في قالب كوميدي ساخر و بلغة عامية بسيطة ليكون العرض أقرب الى الجمهور في جو من الفرجة ، الضحك و النقد الهزلي .

تجري أحداث المسرحية في ثلاثة أمكنة مختلفة أولها في الصحراء مكان عمل المساجين أين يقومون بعملهم الروتيني كل صباح و هو تكسير الحجارة **(أنظر الصورة رقم 01)** وفي غفلة من لاكي لوك التي كانت تحرسهم يستغلون الفرصة و يقومون بالفرار هاربين من السجن الى ان ينال منهم التعب فيتوقفون في مكان أكثر أمانا من قرب المدينة و هو المكان الثاني الذي تجري فيه أحداث عملية تخطيطهم لمزاولة نشاطهم (السرقة) بطرح كل واحد منهم اقتراح قد يساعد العصابة .

- **الفضاء السينوغرافي و الجو العام :**

حاول مخرج العرض وضع أحداث و صراع شخصيات العرض في فضاء شبه فارغ حيث جرد الخشبة من الديكورات الضخمة و ركز على الكتلة الجسدية و تموضعاته على خشبة المسرح و التي كانت منبع الحركات و التكوينات و الإشارات مقتديا بالمخرج البولندي **جيرزي قروتوفسكي** الذي يرى بان جسد الممثل هو منتج العرض و صانع الجمال فيه " فالجسد يشكل رسوخنا في العالم ، وبما أن الفن المسرحي عماية إبداعية تعتمد التجريب و التجديد عمل المخرج على تكسير النمط السائد مركزا على جسد الممثل و ما ينتجه من دلالات و إشارات ورموز .

ان عرض **مسرحية "الدلاطنة"** الذي بين ايدينا من بين الأعمال الكوميدية التي جمعت بين الأفكار الأساسية لنص المسرحي و بين طريقة توظيفها في فضاء العرض ، فمنذ رفع الستار على الديكور البسيط الذي كان فوق الخشبة نلاحظ قراءة مغايرة للنص بالرغم من بقاء موضوع الحكاية الرئيسي بل إن بصمة المخرج في العرض المسرحي تجاوزت عدة أفكار ولم تبقى عند فكرة أربعت مساجين يمتهنون السرقة و الاحتيال يهربون من السجن كل مرة فمن خلال عملية سطوهم على بيت أحد الأثرياء الذي كان معهم في السجن و عثورهم على صندوق حديدي و الذي من المفترض يكون ممتلئ بالأموال فيتشاجر الأربعة في ما بينهم على الصندوق و في اسلوب كاريكاتوري و حركات مبالغ فيها للوصول اليه يتضح ان الصندوق قد يكون منصب ذا قيمة عالية لأنه فيما بعد نفس الصندوق يصبح منبرا لإلقاء المرشحين **(انظر الى ملحق الصور ، صورة رقم 3)** .

مشروعهم الانتخابي إلا انهم لا ينجحون في ذلك كله دلالة على السلطة الفاسدة التي لم تتغير جيلا بعد جيل ، وهو ما دل عليه ايضا صوت انتفاضة الشعب لمعارضة نتائج الانتخابات في نهاية العرض اما صورة العرض العامة فقد شكلت الديكورات الجامدة الناطقة مع حوارات النص الهادفة و أشكال الممثلين المجسدة للتعابير الكاريكاتورية **(أنظر الصورة رقم 02)**

اعتمد المخرج في عرض " الدلاطنة " على تكوين مشاهد تتماشى مع فكرة العرض و بجميع الأماكن المفترضة فوق الخشبة بداية بحقل تكسير الحجارة ، معتمدا على فضاء شبه خالي ، فقد كانت سينوغرافيا بسيطة من حيث النقص الملحوظ للديكورات الضخمة ذات الأبعاد الحقيقية ، مغطيا إياها المخرج بالحركة الكثيفة و الشقلبات التهريجية التي أداها المساجين إضافة إلى التشخيص الكاريكاتوري الهزلي المبالغ فيه ، لكن رغم بساطتها فقد لعبت أجساد الممثلين دورا كبيرا في تشكيل اللوحات الرمزية المشبعة بالحياة و التي كانت متناغمة مع تفاصيل القصة من أولها إلى آخرها.

- **الأداء الكاريكاتيري و المبالغة في التعبير :**

تدور أحداث العرض حول الشخصيات الأربعة المسجونة و علاقتهم برجل القانون و هي شخصيات منعزلة تنتظر فرصة الفرار لتغيير حياتهم نحو الأفضل ، المسرحية ذات طابع كاريكااتيري إلاّ أنها تحمل نزعو سوداوية و سخرية لا متناهية التي تتمثل بالتلاعب بالألفاظ و الحوارات و بأحداث التوتر الذي يقدم السخرية بدوره

يبدو ان المخرج " عاهد سفيان " قد وضع في الحسبان خلال تقديم عرضه الكاريكاتوري (الدلاطنة) دور الممثل الكبير الذي يلعبه من أجل خلق الصورة التعبيرية و صناعة المعني لدى المتلقي من جهة و إبداع المواقف الكوميدية التي يصعب تحقيقها من جهة اخرى.

خاصة ان لم يكن الأداء المبذول من طرف الممثل بجميع حركاته و إيماءاته و اشاراته الصغيرة و الكبيرة دقيقا ، وعلى هذا الأساس وبفضل الخبرة و التجربة الفنية يتضح ان المخرج ركز على الأداء الحركي للممثلين في معظمه والذي كان هجينا تتنوع فيه مختلف الأساليب و تقنيات الأداء اذ لم يعتمد أسلوب واحد فقط ، بل رسم لنا الشخصيات بأسلوب **كاريكاتوري** يختلف كل واحد منها عن الأخر في أبعاده الفزيولوجية و النفسية .

وقد جمع التقنيات التي نادى بها " مايرهولد " في المسرح الشرطي ، و ذلك من خلال الحركات **البلاستيكية** المرنة و الرشيقة من طرف الشخصيات كما وزع الشخصيات حسب القامات من القصير إلى الطويل :

الشخصية الأولى : السجين 001 أقصر شخصية (قائد العصابة كثير الغضب)

الشخصية الثانية : السجين 002 (المخطط صاحب صاحب الأفكار الخبيثة)

الشخصية الثالثة : السجين 003 (زير النساء العاشق)

الشخصية الرابعة : السجين 004 أطول شخصية (الغبي) **(أنظر الصورة رقم 04)**

وهو ما عمد اليه المخرج في اضفاء كل شخصية بميزة تميزها عن الشخصيات الأخرى و هذه العناصر من أساليب الكوميديا ديلارتي اظافة الى توظيف بعض المشاهد الصامتة ، و قد استعان المخرج

بهذه الأدوات المستمدة من التراث القديم لأجل تحقيق كوميديا اصلية في طابع جديد ومختلف ، كما اعتمد ايضا على منهج البيوميكانيك الذي تبناه " مايرهولد " المتمثلة في الأدائية **la performanc** و الحركات التعبيرية و البلاستيكية ، وذلك في شخصية السجين 001 الذي كان يؤدي كل حركات الغضب التي لم يكن للمشاعر الداخلية شأن فيها اضافة الى شخصية السجين 004 الذي كان يجمد ساكن بجسده في لحظات الرفض محاكيا التماثيل[1]

- **الأداء الصوتي :**

لقد لعبت الحوارات في عرض مسرحية " الدلاطنة " دورا بارزا ، خاصة كون الخطابات تعددت ، وعلى هذا فقد خلق المخرج مشاهد بصرية مختلفة تحكي حكايتها الخاصة في الوقت الذي كان الحوار الملفوظ يحركها بكلمات تشخيصية قوية موازية و ممزوجة بالحوار الغير ملفوض (**الأداء الصوتي و الحركي**) الذي كان يصل في بعض الأحيان الى تسريع وتيرة (**rythme**) الفرجة المسرحية بمفهومها العام .

على الرغم من أن **الحوار** في العرض كان في أغلبه بين الشخصيات الأربعة، إلا أن المشاهد كان قادرًا على متابعة تنوع الأصوات الصادرة عن كل شخصية، مثل الأصوات الغريبة والمتفاوتة لشدة الغضب التي يصدرها **السجين 001**، أو الصوت الذي يصدره **السجين 004** لتقليد صوت القطار. ساهمت هذه الأساليب الصوتية في **تمييز الشخصيات** وإضفاء طبقة من الواقعية والتعبير النفسي على كل شخصية.

كما كانت **الإلقاءات الصوتية** في فضاء المسرح تتنقل بين كلمات السخرية والضحك، وبين إيقاعات صوتية متوازنة تحمل ألحانًا موسيقية، بما يتناغم مع حركات وإشارات الممثلين .من خلال هذا التوافق بين الصوت والحركة، تمكّن العرض من صناعة أحداث درامية مشوقة تشد انتباه المشاهد، وتزيد من متعة التشويق واللعب المسرحي، كما تعكس قدرة المخرج على توظيف الصوت ليس فقط كوسيلة لنقل الحوار، بل كأداة إيقاعية وجمالية تساهم في بناء التجربة المسرحية الشاملة.

- **الأداء الحركي :**

يتجلى العرض في الإشارات والإيماءات التي أدّاها الممثلون فوق خشبة المسرح، وهو العنصر الأساسي الذي اعتمد عليه **مخرج العرض** في إعداد وإخراج مسرحية «**الدلاطنة** .«وبفضل **إرشادات** وتدريبات المخرج، استطاع هؤلاء الممثلون الهواة تقديم أداء ممتع استمر لمدة **55دقيقة**، ضمن جو فرجوي مكثف، حيث نقلوا المشاهد بين مواقع متعددة مثل حقل تكسير الحجارة، ومكان آمن قرب المدينة، ومسكن أحد الأثرياء، والسجن، وغيرها، باستخدام أعضاء الجسم بأحجامها الصغيرة والكبيرة لإنتاج الحركة والتعبير.

ويتضح من ذلك أن قلة الإمكانيات التقنية والسمعية والبصرية المكلفة لإنتاج العروض المسرحية، خاصة العروض الفنية المعاصرة التي تتطلب تقنيات وأكسسوارات متطورة، لم تمنع المخرج من التعويض عنها عبر توظيف الكتلة الجسدية للممثل وحركاته، والاستفادة القصوى مما يمكن أن ينتجه الجسد من إيماءات وإشارات تعكس الشخصيات والمواقف الدرامية. ويبرز هذا الأسلوب قدرة المخرج

1 - ينظر بدر الدحّاني مايرهولد و مسرحه الشرطي ، شعرية الجسد الميكانيكي في الأداء المسرحي 2021 (https://arrafid.ae/Article-Preview?I=w5sfw7OQzmg%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D)

على تحويل محدودية الموارد إلى عنصر إبداعي يسهم في إثراء التجربة المسرحية وإبراز الجانب البصري والمعنوي للعروض وتحقق جمالية العرض في مسرحية " الدلاطنة " وبخشبة شبه عارية لم يكن إلا بالحركات الجسدية الجيدة التي تشعر الممثل لأن فاعليتها لم تستنفذ ، وهذا ما لوحظ في شخصية **السجين 001** التي ظلت تصرخ و تلقي في الأوامر على الشخصيات الأخرى بأسلوب العصبية و النرفزة المبالغ فيها و

شخصية السجين 004 الغبي الغير مبالي بما يحدث من حوله فصراع هاتين الشخصيتين زادتا من حدة كوميديا المواقف حد الإفراط .

تميز النص في العرض بالوضوح في فكرته العامة، بينما كان العرض أكثر بيانًا بصوره المرئية والفنية بفضل التنوع الأدائي للممثلين. وعلى الرغم من أن الشخصيات ارتدت زيًا موحدًا كونهم جميعًا مساجين، إلا أن كل شخصية امتلكت ملامح مختلفة ناتجة عن التقمص الدقيق للشخصية، والاسترخاء المتقن، والقدرات الصوتية والجسدية المقنعة.

برز ذلك بشكل واضح عندما تحولت أجساد الممثلين إلى تشكيلات جسدية **(postures)** مناسبة لكل حالة ومكان يتواجد فيه المساجين، سواء مع شخصية لاكي لوك أو عندما يكونون وحدهم. ساهمت هذه التشكيلات في تجسيد المواقف الدرامية وإضفاء الواقعية على الحركة الجسدية، ما جعل العرض تجربة بصرية وحسية متكاملة تعكس الشخصية والمكان والمزاج النفسي للأحداث بشكل فعال.

وبالتالي، لم تكن هناك أي مساحة فارغة غير مستغلة أو مشهد غير مفهوم، إذ كانت الشخصيات **باعثة للحياة الدرامية** طوال مدة العرض، بفضل المجهودات المبذولة من الممثلين وتوجيهات **مخرج العرض** .ويجسد هذا النهج **تقنية جروتوفسكي**، التي تعتمد على **الممثل كعنصر مركزي في الأداء المسرحي**، حيث يتحمل عبئًا كبيرًا في خلق جو من التفاعل المباشر والحياة الواقعية على الخشبة .في هذا السياق، اعتمد العرض على الجسد كأداة أساسية للتعبير والتواصل، متخليًا عن مختلف العناصر التقنية أو الزخرفية المكلفة، مثل الديكور المعقد أو الإضاءة المتقدمة، ليصبح **الأداء الجسدي والإيماءات والإلقاء الصوتي** الوسيلة الرئيسة لإنتاج المعنى، وبناء التجربة المسرحية، وإشراك الجمهور في التفاعل الحسي والعاطفي مع الأحداث[1].

إضافة إلى الخيار الجمالي المتمثل في الفضاء الخالي لبيتر بروك نجد المخرج قد وظف بعض الحركات التي كان يطالب " مايرهولد " ممثليه إتقانها و هي حركات جسمانية رفيعة و ملتوية شبيهة بالحركات البلاستيكية .

يتضح أن الجسد كان الركيزة الأساسية في عرض مسرحية الدلاطنة ، إذ ساهم بشكل كبير في بناء المشهد الدرامي للأحداث والمواقف التي أراد المخرج من خلالها كشف حقيقة السياسيين ورجال الدولة الفاسدين بأسلوبه الخاص والمشوّق. وقد حاول العرض خلق **متعة بصرية** تنبع من الجسد ومرونته والطاقة الهائلة لحضور الممثل، التي استمرت من بداية العرض إلى نهايته، ليصبح الأداء الجسدي الوسيلة الرئيسة لنقل المعنى وإبراز الرسالة الاجتماعية والسياسية للعرض، دون الاعتماد على عناصر تقنية أو زخرفية معقدة.

- **جمالية توظيف الملابس و الإكسسوارات :**

[1] - ينظر د نهاد صليحة ، المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق المشروع القومي للترجمة ص 50

يبدوا منذ الوهلة الأولى التي فتحت فيه الستائر أن الفضاء المسرحي كله كان شبه فارغ بخلفية مسرح سوداء يملئ الخشبة فقط اربعة صخور مكعبة الشكل و جدار مستطيل، لضرورة قصوى استخدم المخرج هته الأحجام لدلالة عن مكان معاقبة المساجين و هذا المكان خالي في الصحراء تتم فيه تكسير الحجارة كعمل روتيني كل صباح ، و الخزانة الحديدة التي كانت لها عدت وظائف خزانة أموال و منبر المتحرك الذي يلقي المرشحين مشروعهم الانتخابي فيه.

يبدو أن المخرج قد استثمر ماكينة خياله السحرية والفنية لتحويل الخُشبة شبه العارية والفقر الإمكانياتي إلى ركح غني بالديكورات الحية التي تتشكل دلاليًا ووظيفيًا وفق المواقف التي يفرضها النص المسرحي، وقد تحقق هذا التحول بفضل المجهود البدني والطاقة الجسدية المكثفة للممثلين، الذين استخدموا الجسد كوسيلة أساسية للغة العرض للتعبير عن الشخصيات والمواقف الدرامية، وتحويل الفضاء المسرحي إلى مجال ديناميكي ورمزي قادر على تفعيل التجربة الحسية والتأويلية للمشاهد .من خلال هذه الاستراتيجية، يصبح الفضاء والجسد و لغة العرض الحركية والإيمائية أدوات إنتاجية متكاملة، تتجاوز الوظائف التمثيلية التقليدية، لتشكل بنية عرضية متكاملة حيث تتقاطع الدلالة البصرية والجمالية مع المعنى السردي والتفاعلي[1].

أما كانت **الملابس** في عرض مسرحية " الدلاطنة " عبارة عن زي موحد ، تمثل في معطف و سروال مخططين بالبرتقالي مصفر و الأسود و لكل زي رقم يرمز لشخصية حامله و في شكلها العام كانت تعطي دلالة و تعبيرا عن ملابس المساجين و إحاءا على شخصيات العرض**(أنظر صور العرض)** هم عصابة الدالطون المشهورين في السلسلة الكرتونية " الإخوة دالطون ".

- **<u>الموسيقى الإيقاعية و المؤثرات الصوتية</u>**:

لم يعتمد المخرج في العرض على الألحان الطويلة أو الإيقاعات الصاخبة، بل استخدم **الموسيقى** بشكل انتقائي ومتوافق مع الأحداث الدرامية، مثل إيقاع العثور على خزانة المال أو موسيقى هروب العصابة من السجن .كما استثمر إيقاع الممثلين الجسدي، من خلال صفقات بالأيدي وضرب بالأرجل على الخشبة، لتقديم طقوسهم الروتينية الصباحية، ما أضاف بعدًا إيقاعيًّا وتعبيريًا متناسقًا مع سير الأحداث.

لعبت **الموسيقى التصويرية (incidental music)** في العرض دورًا سيميو-إيقاعي وإيقاعياً، حيث دعمت الفضاء الدرامي ولغة العرض الحركية وخلقّت تفاعلًا بين الإيقاع الحركي للممثلين و **الإيقاع الموسيقي**، ما أسهم في تفعيل الخيال البصري والسمعي للمتلقي .لم تقتصر الموسيقى على التزيين، بل

[1] - ينظر د. نديم المعلا ، لغة العرض المسرحي ، دار المدى للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة 2004 ص 49

عملت كأداة **تعبيرية وإيقاعية** تعكس الحالات النفسية والصراعات الدرامية، وتندمج مع الإضاءة والجسد لتصبح جزءًا من لغة العرض وبنية العرض الجمالية[1].

أما **المؤثرات الصوتية** فقد وظّفها المخرج لمعالجة أحداث الشجار بين أعضاء العصابة خلف الجدار الصخري، وكذلك صوت صراخ وهتافات الشعب، ما خلق لحظة تراجيدية مصوّرة للحدث، وساهم في تعزيز التوتر الدرامي والبعد **السيميائي** للصوت، إذ أصبح الصوت أداة فاعلة في بناء المعنى وإبراز الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات والمجتمع المحيط بها.

- **الإضاءة :**

كأحد عناصر السينوغرافيا ، أخذت مكانها كوسيط بين اللعب الدرامي الخشبة وتحولات المشاهد التي كانت تقدم دلالات محددة. استخدم المخرج الإضاءة الزرقاء الخافتة في بداية العرض للدلالة على الصباح الباكر، وفي أغلب الأحيان كانت الإضاءة ساطعة ومتناسقة مع الطابع الكوميدي للعرض.

ورغم أن **الإضاءة** لم تُستغل بشكل مكثف، إلا أنها كانت وظيفية ودلالية، حيث لعب المخرج على الظلام باستخدام أضواء محمولة **(Les torches)** في أيدي الممثلين، بينما كانت الإضاءة العامة شاملة في معظم أطوار العرض. من خلال هذا الاستخدام، أتاح المخرج للإضاءة أن تكون عنصرًا مساندًا للفضاء الجسدي ولغة العرض الحركية، ما ساهم في تعزيز الدلالة الرمزية للمشهد وإبراز التحولات الزمنية والمكانية ضمن السينوغرافيا المتكاملة للعرض.

- **قراءة وأراء عن العرض :**

يقول د محمد لمين البحري عن العرض :

مسرحية كوميدية، وهي إعادة كتابة للسلسلة العالمية الإخوة دالتون. بإسقاطات على الواقع الجزائري. عرض كوميدي كاريكاتيري ساخر ، الخطاب الجسدي هو عماد التواصل مع الجمهور، مع تنوع كبير في لغات العرض من الكوريغرافيا التي احتلت فصولا بكاملها دون لغة ، كما استعملت الأصوات شبه اللغوية وتعابير الوجه والإيمائية

اعتمد العرض على **موسيقى موحدة (كونتري أمريكي)** للمقدمة والنهاية وللمرافقة الكوريغرافية، مع تركيز على شخصية الإخوة دالتون. واستخدم **لغات عرض متعددة** شملت البيوميكانيك، البلاستيك، والإيماء، مع فصول كوريغرافية وكاريكاتير كوميدي، ما أبرز تفوق التعبير الجسدي والإيحاء الحركي على الخطاب **اللغوي**، حيث اقتصر الحوار غالبًا على التفاعل المباشر مع الجمهور .كما شملت المسرحية **إسقاطات سياسية مباشرة** على العصابة الحاكمة، ما أتاح للمخرج استخدام **الجسد والموسيقى والإيقاع** كأدوات رئيسية في نقل المعنى الدرامي والسياسي.

- ✓ **الممثلون:**

تداول على الركح خمسة ممثلين أربعة جسدوا دور الإخوة دالتون لا نكاد نجد فروقا وظيفية إلى في شخصية واحد. الأطول قامة كان الأكثر غباءً وتأخرا في المستوى الذهني.. وهذا هو الذي تفاعل معه الجمهور.

[1] - David Roesner, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making* (Routledge, 2014).

بينما الشخصية الخامسة التي كانت تقف في وضعية مضادة للإخوة دالتون هي الشرطية **(sherif)..**ممثلة القانون التي تطارد الإخوة دالتون وتلبس لباسا **(رعاة البقر)** في أفلام الوسترن ، وتحمل مسدسا. كعلامة على تطبيق القانون ومطارة اللصوص الدلاطنة الذي فروا من السجن وسرقوا خزنة نقود من أحد الأثرياء ولم يجدوا فيها سوى أوراق الانتخاب. التي غيرت مسار العرض إلى التوجيه السياسي المباشر.

لقد حققت شخصية الفتاة الشرطية حامية القانون.. توازنا خلاقا داخل العرض حيث لم تشارك في الأداء الكوريغرافي والرقصات البهلوانية الكوميدية مما جعل أداء الإخوة دالتون كلهم في كفية وهو أداء ديناميكي سريع الحركة والرقصات.

بينما كان دورها كممثلة للقانون في مستوى ثابت وعمودي جسدت من خلاله محورا عموديا ثابتا في مقابل الحركات الأفقية على الخشبة التي تتفاعل وتتحرك حول هذا المحور العمودي مما منح توازنا. هندسيا. غطى على فراغ الخشبة من الأثاث.

✓ **التأثيث:**

خشبه فارغة من الأثاث في معظم أطوار العرض ماعدا حضور طاولة أو خزنة هي أشبه بآلة الغسيل ، ويبدو أن إفراغ الخشبة كان من أجل إعطاء فضاء أوسع لحركة الممثلين. والاداء الكوريغرافي.

وهذا ما جعل الركح يمتليء بأجساد الممثلين بدل الأشياء والأثاث.. لباس الممثلين كان ثنائيا ، لباس سجناء بالنسبة للإخوة دالتون.. ولباس رعاة البقر بالنسبة للشرطية.

اللعب على الإضاءة كان وظيفيا إلى أبعد الحدود.. حيث لعب المخرج على الظلام باستعمال أضواء محمولة في أيدي الممثلين ، بينما كانت الإضاءة شاملة في معظم أطوار العرض كما أدخل المخرج فعل إطفاء الإضاءة وإشعالها ضمن الفعل التمثيلي وجعله بيد الممثلين.

وهذا ما غطى على وضعية الإنارة في قاعة العرض. وصارت تقنية الإنارة بيد الممثلين وليس التقنيين. وهو استثمار ذكي لهذا العنصر السينوغرافي[1] .

هذا و يقول أيضا د **معمر دربال** عن العرض : "في جو من المتعة و الفرجة عُرِضَت سهرة اليوم بالمسرح الجهوي صيراط بومدين سعيدة مسرحية **"الدلاطنة "** هذا العرض الذي شاهدته مَرَتين ، تغيبت البارحة لظروف صحية (الثالثة لم تكن تابثة.. للأسف) .. لكني وأنا أرى صور الممثلين على الخشبة ، استرجعت ذاكرتي جماليات العرضين الأولين .

عرض اعتمد فيه المخرج على الصورة بامتياز مختصرا الكلام .. الصورة والأيقونة التي يمكننا أن نفهم منها رسالة العرض أفضل من مئات من حشو السطور و الجمل العابرة التي قد تخدش بالمحتوى دون أن تضيف له أي ميزة.

عصابة تؤمن بالحرية وتسعى لها بكل السبل عصابة غريبة الأطوار لا تمل من المحاولة و الخطط و البحث الدائم ، الشباب الدلاطنة يحاولون الهروب و الخلاص ولكن

لا سبيل للخلاص ؟ كيف الخلاص ؟ هل هناك خلاص؟

هل هناك منفذ للهروب؟ هل توجد طريقة للتحرر؟

القيود والأغلال تحيط بنا من كل جانب.. والجلاد يتبعنا كل حين في كل مكان.. النفس تجلدنا.. المجتمع يجلد .. يجلدنا الأعلون والأسفلون .. الجلد من كل جهة .. ينهال علينا .. جرائمنا تلاحقنا .. هفواتنا .. زلاتنا .. نريد التخلص منها .. ولكن هل من خلاص.. ؟

---

[1] - قراءة للدكتور لمين بحري ، العرض الثاني مسرحية الدلاطنة
https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=212576454381469&id=100728682232914&rdid=8DgPjUdPjR#yq25Ea

مرة أخرى عاهد سفيان يجعل المسرح يتكلم صورة بدل الكلمات".

سعيدة يوم 2023/03/31[1]

في حين عبر الناشط الثقافي **جلول رحيل** عن العرض المسرحي **" الدلاطنة "** بقوله : " مسرحية الدلاطنة " التصوير الجزائري للأخوة دالتون " و التي قدمت بطابع خاص و جزائري ،في قالب هزلي كوميدي ساخر ، قامت بهز خشبة و قاعة المسرح الجهوي صيراط بومدين هذا المساء"

الكثير من الضحكات التي تعالت مع كل مشهد و تصفيقات التي لم تتوقف بعد كل اغلاق ، كانت الدليل على مدى جمال هذا العمل المسرحي و قوته في اثارة الجمهور ، العرض القوي هو ذلك العرض الذي يأخذ من يومك وقتا لتتحدث عنه او تكتب عنه و تقول :تبا لقد كان عرضا مبهرا...

هذه المسرحية كانت عيدا اليوم بالنسبة للوجوه الفنية التي حضرت اليوم اضافت بعضا من الحماس ، من الامل ، و من الهدوء للاعصاب المتوترة بالمقاطعة ، اعتقد ان الممثلين و المخرج و الكاتب و كل طاقم العرض ، عملوا في المقام الاول على اختطاف الجمهور من روتينه اليومي من جو التوتر و القلق الى سحابة اخرى من الجمال من الرقي و التحرر و حتى الثوران الفني .

المسرحية لم تكن مجرد طرح كوميدي بل كانت رمزيتها متجلية بقوة حيث امتزجت بعض الضحكات بنوع من الالم للوضع الذي يعيشه الانسان . [2]

- **ملاحق الصوّر :**

الصورة رقم (1) : صورة توضح مساجين و هم يقومون بعملهم اليومي و هو تكسير الحجارة تحت حراسة لاكي لوك

[1] - ينظر المسافر مسرحية الدلاطنة عندما ينطق الجسد سعيدة 2023/03/31 https://www.facebook.com/share/1Ak8CeWCGd/

[2] - ينظر جلول رحيل ، مسرحية الدلاطنة التصوير الجزائري للأخوة دالتون ، يناير 2020 (https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1436002363230267&id)

الصورة رقم (2) صورة توضح التشكيل الجسدي " postur " الذي يقومون به الثلاثة في كل مرة يخافون فيها قائدهم رقم 001 في شكل كاريكاتوري هزلي

الصورة رقم (3) صورة توضح إستعمال عصابة الدالطون للصندوق الحديدي كمنبر لإلقاء مشروعهم الإنتخابي

ملحق رقم (4) صورة توضح سيطرة لاكي لوك على المساجين و هم واحد وراء الآخر من القصير إلى الطويل .

)

الصورة توضح علاقة المساجين ولروتينهم اليومي مع القائد لاكي لوك)

(الصورة تمثل الخطوات و حركات الممثلين في إتجاه واحد)

(الصورة توضح الانسجام بين الممثلين و البنية الجسدية من الأقصر قامة إلى الأطول)

(الصورة توضح الكتل و التشكيلات الجسدية للمثلين **les postures**)

المبحث الثاني : الخطاب البصري في العرض المسرحي الجزائري

- عرض مسرحية كشرودة لأحمد رزاق

- فكرة وملخص العرض
- الرؤية إخراجية
- الفضاء السينوغرافي و الجو العام
- تحليل العرض

- عرض مسرحية الشبيه تأليف مصطفى بوري و إخراج عيسى جقاطي

- فكرة و ملخص العرض
- الرؤية الإخراجية
- فضاء العرض و الجو العام

شهد العرض المسرحي الجزائري بعد الإستقلال في ظل ثورة التحولات الثقافية والإجتماعية ، تطورا ملحوظا على مستوى عناصر العرض المسرحي ، بحيث حاول الهمتمين بفضاء العرض و فنون الفرجة ، إعطاء العرض المسرحي صبغة جمالية و نظرة جديدة و متجددة و مواكبة لمختلف التطورات الحاصلة في العرض المسرحي الغربي.

لقد أدت هذه الرؤى التأصيلية للمسرح الجزائري بفضل إستلهام التراث إلى تجريب بعض الكتاب و مصمّمي العروض الهواة منهم و المحترفين أشكالا متعددة من العرض المسرحي التجريبي ، و ذلك لتحقيق رغبات المتلقي و مشاركته لحظات تعبيرية فيها من المتعة و الجمال.[1]

و بهذا شكلت السنوات الأخيرة منعطفا فرجويا على مستوى العرض المسرحي الجزائري من حيث الكتابة و الإخراج و صناعة الفرجة و ذلك بفضل جهود المهتمين بصناعة العرض اللذين

[1] - ينظر د بوعلام مباركي ، حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب ، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية 2016 (file:///C:/Users/asus/Downloads/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9-%D8%AC%D9%8A%D9%84-)

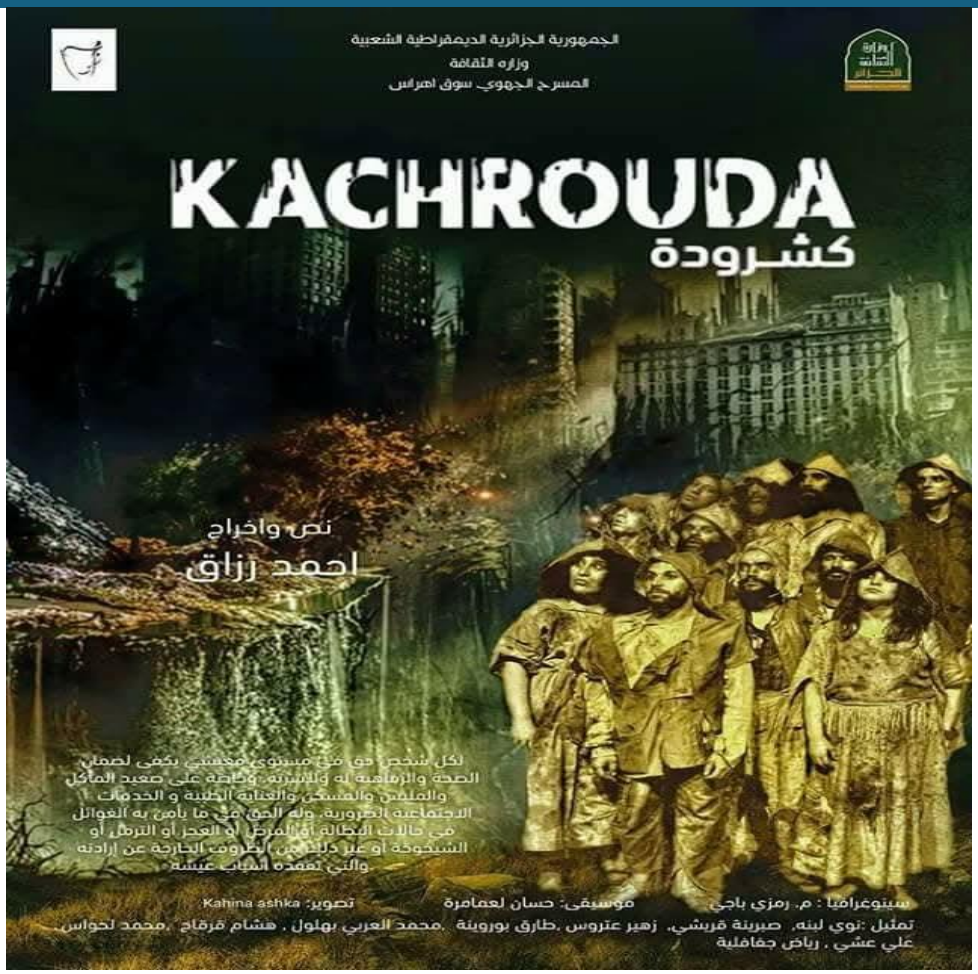
يسعون إلأى تكريس روح الإبتكار و التجديد و الإجتهاد على مواكبة التطورات التقنية و الفنية بشكل متواصل .

فأخذ العرض المسرحي الجزائري يشهد أساليب متعددة و مختلفة (كتابة ، إخراجا ، تمثيلا ،) خاصة الفضاء السينوغرافي اللذي أصبح مهم في أعطاء العرض جو عام أكثر جمالية و بإمكانه صناعة جانب بصري في العرض من خلال الإستغلال الأمثل للحيز الدرامي و التقنيات الفنية و الرقمية و أداء الممثل و الجسد و ما ينتجه من صور و طقوس تعبيرية .

- **عرض مسرحية كشرودة لأحمد رزاق :**

بطاقة فنية للعرض :

- نوع العرض : تراجيكوميدي (كوميديا سوداء)
- عنوان العرض : كشرودة
- إنتاج المسرح الجهوي لسوق أهراس 2017
- تأليف و إخراج : أحمد رزاق
- سينوغرافيا : رمزي باجي
- موسيقى : حسان لعمامرة
- مدة العرض : ساعة وعشرون دقيقة

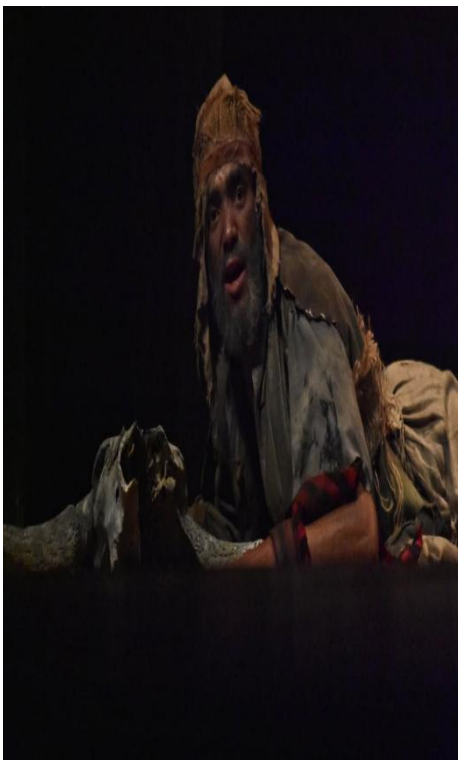


(بوستر عرض كشرودة)

- **شخوص العرض :**

(محمد الحواس في دور العجوز)

(صبرينة قريشي في دور الأم يمينة)

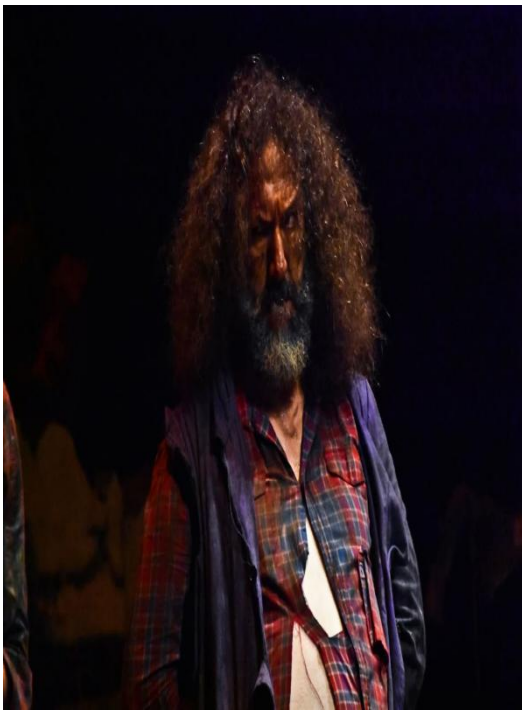


(هشام قرقاح في دور الأب أحمد)

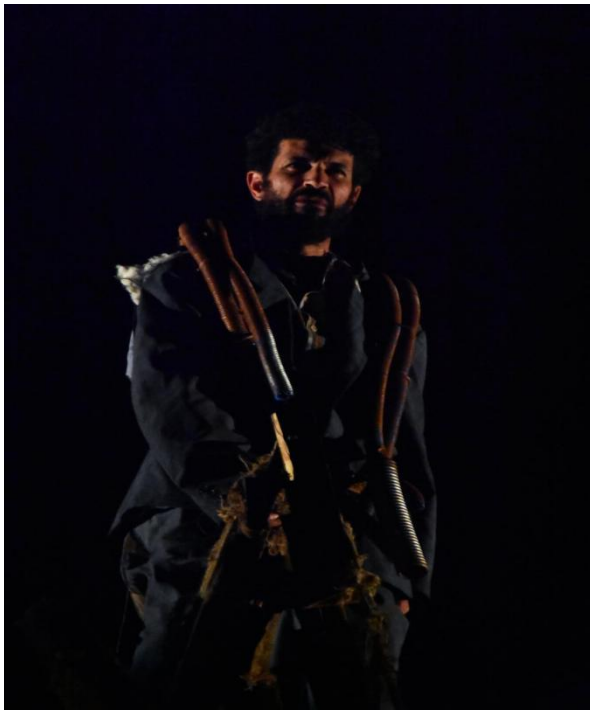
(لوبنى نوي في دورالبنت كشرودة)

(علي عشي في دور القهواجي)

(رياض جفافلية في دورالطبيب)



(زوهير عتروس في دور عامل في الضرائب)



(طارق بورويـنة في دور عامل الاتصالات)[1]

[1]- (https://www.facebook.com/photo/?fbid=1920754534865695&set=pcb.1920754724865676)

(محمد العربي بهلول في دور الأخ مبارك)

- **فكرة وملخص العرض :**

عبارة عن رحلة في مجتمع ما بعد البترول ، كما أنها رؤية تنبؤية و شهادة حقيقية عن واقع بائس و ميؤوس منه ، ترتكز أحداث قصة العرض المسرحي **كشرودة** حول الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتدهورها بسبب أزمة التقشف و نفاذ الخزينة العمومية في البلاد وذلك جراء انخفاض أسعار النفط في السوق الدولية ونضوب أموال الصناديق الاحتياطية التي بحوزة البلاد و ما يترتب عنها من أوضاع مزيرية ، ليصور لنا المخرج حالة عائلة من العائلات التي كانت ضحية الأوضاع السياسية والقرارات الخاطئة وما يترتب عنها من فقر و حرمان و فوضى و حسرى وأنهيار إجتماعي .

في بيت هش ومحيط اقتصادي كارثي تعيش عائلة سي أحمد **(أنظر الصورة رقم 01)**، المتكونة من فتاة تسمى **كشرودة** التي تجمعها علاقة عاطفية مع **منصور** العامل في مقهى الحي والأم **يمينة** التي فقدت بصرها وتوقفت عن الخياطة التي كانت مصدر رزق للعائلة.

والأب أحمد العاطل عن العمل و الذي يقرر عرض بيته الذي يؤويه للبيع لمعالجة زوجته المكفوفة حتى تعود لمهنة الخياطة ، والأخ **مبارك** عون مطافئ الذي يعود للبيت بعد أن طردته زوجته لتتأزم الأوضاع شيء فشيئا ويسود الفقر والحرمان وتتفكك الأسرة وتتخلى الأم عن مسؤوليتها.

- **الرؤية إخراجية :**

عرض مسرحية **كشرودة** تأليف و إخراج أحمد رزاق ، عبارة عن رحلة إلى مستقبل مثير للقلق ، مستقبل البلاد بدون ثروات طبيعية ، حيث إنتشر الفقر في جميع أنحاء البلاد .

- ماذا فعلنا لنصل إلى هنا ؟

- ما الذي يمكننا فعله للخروج من هاته الأزمة ؟
- و كيف نتعامل مع هاته الظروف ؟

تلك هي الأسئلة اللتي حاول العرض الإجابة عليها من خلال قصة بسيطة في أحد العائلات البسيطة يدعونا العرض إلى التفكير بأنفسنا من أجل محاولة إستعادة حياتنا المنفصلة و حقوقنا المهضومة .

تمحور العرض حول ثيمة الألم و الحرمان ، حيث يتجلى ذلك من خلال الجو العام للعرض و من خلال الأحداث و المفاجآت ، كشفت هاته الأحداث عن جدلية القهر و التمرد ، حيث يتحول الإنسان بفعل الأيادي المتحكمة و المهيمنة التي تسلب الإنسان حريته وحقه في تقرير مصيره ، من كائن منتج و باحث عن السلام و الجمال إلى كائن مغترب عن ذاته و محيطه ، و هذا كان واضحا من خلال تصرفات الأشخاص و معاناتهم اليومية ، والشلل العام الذي يعاني منه الشعب **(أنظر الصورة رقم 02)** ، أذرع مكسورة ، ملابس متسخة ، جوع و حرمان ، جهل و أمية .

- **التشكيل السينوغرافي و الجو العام :**

احتل كوخ في خلفية الخشبة، إلى جانب قطع من الخشب والأثاث المتسخ، البراميل، والأوراق المتناثرة، ليصور مخرج العرض معاناة عائلة متضررة من القرارات السياسية في فضاء يوحي بالدمار والخراب(**أنظر صورة الأب أحمد**). وقد تجلّى هذا الفضاء التمثيلي الرمزي من خلال أجساد الممثلين وحركاتهم وملابسهم المتسخة وتعابير وجوههم المرعبة والشعر المجعّد، إضافةً إلى الحوار، ما منح العرض بعدًا جماليًا وانسجامًا بين مختلف عناصر العرض والرؤية الإخراجية، محققًا تجربة بصرية متكاملة ومتعة حسية للجمهور.

اعتمد المخرج أيضًا على توحيد الألوان **والجو العام** للعرض ضمن **سينوغرافيا** موحدة تمزج بين **الكوميديا والتراجيديا**، باستخدام ألبسة وتأثيث مستوحى من أسلوب الزومبي، ما أضفى بعدًا رمزيًا وجماليًا يخدم الرؤية الإخراجية .وتحت إضاءة داخلية خافتة معظم أحداث العرض، في ديكور متحرك يمثل غرفة تعلوها شرفة، تم تقديم سلسلة من اللوحات الفنية المصاحبة للرقصات **الكوريغرافية والموسيقى التصويرية**، ما عزز الإيقاع البصري والسمعي للعرض.

لقد أسهمت السينوغرافيا المسرحية في إضفاء جانب **جمالي وبصري** متكامل، من خلال دلالتها **السيميائية** وقدرتها على تمرير الأفكار والرسائل التي بني عليها العرض، كما امتزجت مع براعة التشكيل البصري وقوة التشكيل السينوغرافي لرسم فضاء **مسرحي طقسي** متكامل، يعكس التفاعل بين الجسد والموسيقى والإضاءة والديكور في إنتاج تجربة حسية وجمالية متكاملة للمتلقي.

يتضح من هاذه التجربة كيف يمكن **للعرض المسرحي المعاصر** أن يعتمد على التجسيد الجسدي والإيمائي بدلًا من الاعتماد الكلي على النص، ليصبح الجسد أداة أساسية في لغة العرض، والإضاءة والموسيقى عناصر دلالية تساعد في بناء الإيقاع والتوتر الدرامي .وعليه، يمكن القول إن هذا الأسلوب يعكس قدرة المسرح على الجمع بين التجربة الجمالية والتعبير السياسي والاجتماعي، مؤكدًا دور المخرج في تحويل الموارد المحدودة إلى وسائل إبداعية لإيصال الرؤية الفنية بفعالية.

- **تحليل العرض :**

لقد عوّدنا المخرج أحمد رزاق في كتاباته وإخراجه على الاستناد إلى الكوميديا السوداء كأداة رئيسية للتعبير الفني، مستعينًا بـ **الواقعية الرمزية** والنقد السياسي، مع تركيز واضح على الشخصيات المستمدة من المجتمع والواقع .وتتيح له هذه المقاربة المزج بين الهجاء والكوميديا والمأساة لإبراز التناقضات الاجتماعية والسياسية بطريقة جذابة للمشاهد.

يعتمد رزاق على الواقعية الرمزية لإضفاء بعد مجازي على الأحداث اليومية، بحيث تتحول المشاهد العادية إلى لوحات تعبيرية تحمل دلالات نقدية عميقة، مما يتيح للجمهور فهم البُنية الاجتماعية والسياسية من منظور فني مبتكر. كما يُوظف النقد السياسي بشكل يوازن بين الترفيه والإثارة الفكرية، حيث تصبح الشخصيات الرمزية تجسيدًا للأنظمة والآليات الاجتماعية، وتُستعمل أحداثها للتعليق على القضايا الوطنية والمحلية بطريقة نقدية، مع الحفاظ على جاذبية الأداء المسرحي وعمق الرسالة.

وبهذا، يُمكن القول إن أسلوب رزاق يمزج بين البنية الكوميدية، الرمزية، والتحليل الاجتماعي، ليخلق تجربة مسرحية متكاملة تتميز بتفاعل الجمهور مع الأحداث، وتحوّل المسرح إلى فضاء حيوي يعكس التوترات والحقائق المجتمعية والسياسية.

في العرض المسرحي »كشرودة«، ارتكز العمل على عنصرين أساسيين شكلا الجوهر والبنية الأساسية للعرض، وكانا بمثابة مركز ثقل الرؤية الإخراجية:

- العنصر الأول :الجو العام للمسرحية والفضاء السينوغرافي، والصورة التي يتلقاها المتلقي منذ بداية العرض.
- العنصر الثاني :الكتل المسرحية المتمثلة في الممثلين وأجسادهم، وأزيائهم، وطريقة تعبيرهم، وتقمصهم للأدوار، واختلاف أفعالهم وردود أفعالهم في فضاء ووقت واحد موحد، رغم تشابه الأزياء والمكان والزمان.

وفي مناقشة مع مخرج العرض السيد **أحمد رزاق**، أكد أن الهدف كان الذهاب إلى أقصى الحدود في التصور والصورة لإحداث الحدث، بزيادة الجرعة بما يفوق الواقع في حالات الكوارث .وقال: "حتى أن العرض فضلت أن يكون بلون واحد يزيد تارة وينقص تارة، من زي إلى آخر، ومن ديكور إلى آخر، ومن إكسسوار إلى آخر... حتى نبقى في نفس الجو ونفس المكان ونفس الزمان".

صور العرض مصير مجتمع كان يعتقد أن البترول مصدر رزق دائم، ليصدمه واقع الهشاشة والانهيار الناتج عن غياب الثروة .وقد عبّر المخرج عن ذلك من خلال عائلة كشرودة ووضعها المزري، حيث أصبحت الضرائب عنوانًا للطغيان اليومي، حتى اضطر رب العائلة أحمد للتنازل عن سرواله بدلاً من دفعها، فلا يبقى له ما يستره سوى أوراق جديدة.

بدأ العرض من خلال صافرات إنذار مصاحبة للموسيقى، الأبواق، والطبول الحربية، حيث استعان المخرج بسلم يركبه عامل "الضرائب" ليقوم برمي قطع من الخبز، مما يحدث صراعًا بين الشعوب على لقمة العيش، مصورًا صعوبة الحصول على الرغيف والبؤس الاجتماعي الذي تعيشه عائلة السي أحمد.

تناولت المسرحية أيضًا معاناة الأم يمينة التي لا تبصر، ومن ثم قصة الحب بين الابنة كشرودة والقهوجي، حيث تحول الحب من مجرد عاطفة إلى قوة وجودية للتحرر من القيود والمشاكل الاجتماعية . كما عكس عودة الابن عون المطافئ الخاضع لزوجته الغنية بعد حادثه الشخصي طمع عائلة كشرودة في السكن عنده، فيما استرجعت الجدة أم يمينة الذكريات التاريخية الممتعة والمشرفة لتدخل كل لحظة من اللحظات وتذكّر العائلة بماضيها المشرف.

كل هذه الأحداث تُشكل رسائل اجتماعية وسياسية عُرضت بطريقة فنية ذكية، لتختتم المسرحية بعبارة" :خذوا كل شيء واتركوا لنا التاريخ"، إذ أن ما يمكن الاحتفاظ به والتحدث عنه هو الماضي وأمجاد الأجداد.

يعد العرض المسرحي »كشرودة «نموذجًا مهمًا في المسرح الجزائري المعاصر، حيث تقاطعت فيه تيارات مسرحية مختلفة، من التعبيرية والأسلوب الواقعي إلى المسرح النقدي السياسي، لتشكّل نسيجًا دراميًا متماسكًا يخدم الفكرة الفنية والجمالية للعرض.

تجلى الأسلوب التعبيري من خلال **السينوغرافيا ومكوناتها** والمرافقة الموسيقية والإضاءة، كما برز أداء الممثل والجسد كأداة تعبيرية، عاكسةً الصراع الداخلي للشخصيات، في حين ظهر الخطاب النقدي السياسي في فضح آليات القمع والقرارات البيروقراطية، مؤكدًا قدرة المسرح على الجمع بين التجربة الجمالية والتعبير السياسي والاجتماعي.

شكّل الفضاء الدرامي كوحدة مغلقة حملت دلالات الفقر و الحِرمان حيث تحوّل البَيت إلى رَمز للقهر و الظُلم و قد تجلّى هذا التشكيل السينوغرافي عبر تضافر و انسجام مختلف عناصر و مكونات العرض ، مشكلا فضاءا دراميا يعبّر عن صراع عميق بين السلطة و الشعب .

تُعد تجربة أحمد رزاق من التجارب المهمة والفاعلة في تطوير الفعل المسرحي والحركة المسرحية الجزائرية، إذ تتسم أعماله بقدرة على مواكبة روح العصر وفهم التوجهات الاجتماعية ومتطلبات جمهور متنوع، ما يجعل عروضه قادرة على التواصل مع مختلف الشرائح الثقافية والاجتماعية.

ويعتمد رزاق في عروضه على الكتل السينوغرافية والعدد الكبير من الممثلين، حيث تشكّل السينوغرافيا عنصرًا محوريًا في بناء الرؤية الإخراجية .فتصميم الفضاء المسرحي، وتنظيم حركة الممثلين، وتوظيف العناصر البصرية والمادية، كلها أدوات تساعد على خلق تجربة حسية وجمالية متكاملة .وقد أظهر رزاق براعة كبيرة كسينوغراف قبل أن يتجه إلى الإخراج المسرحي، إذ قام بتصميم السينوغرافيا للعديد من العروض الفنية والأوبيرات، ما منح عروضه توازنًا بين الصورة والحركة والأداء التمثيلي.

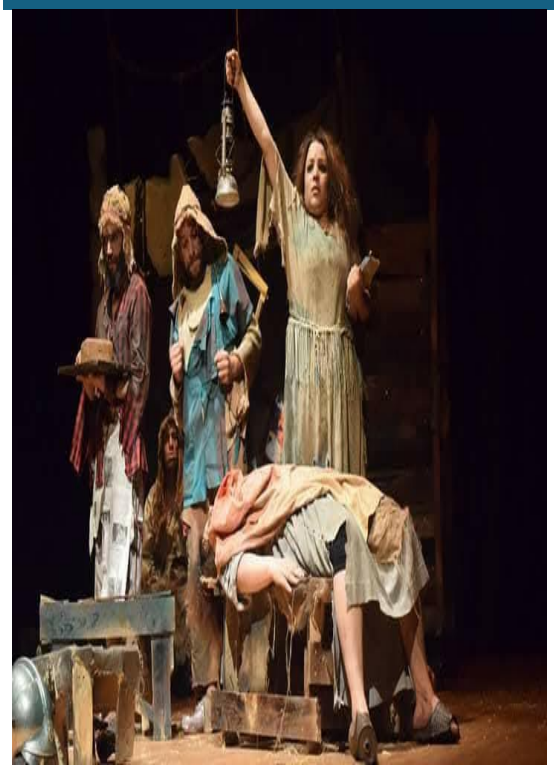
ومن خلال هذا التكامل بين الكتل المسرحية، السينوغرافيا، وحركة الممثلين، استطاع رزاق أن يقدم عروضًا تتميز ب الإيقاع المسرحي المتناغم، و القدرة على توصيل الرسائل الفنية والاجتماعية والسياسية بشكل مباشر وفعال، مما يعكس رؤية إخراجية متطورة ترتكز على العلاقة الحية بين المتلقي والمشهد المسرحي.

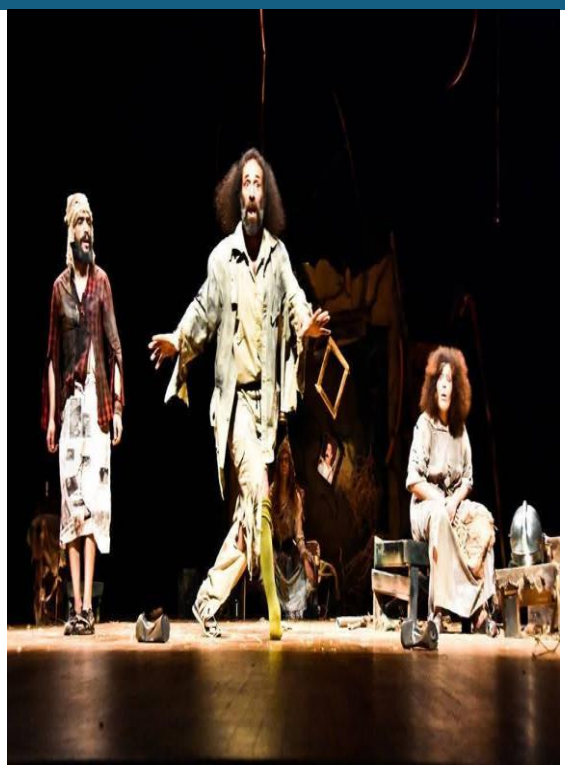
- **بعض من أعمال المخرج أحمد رزاق في السنوات الأخيرة :**

عنوان العرض	2012	مؤسسة الإنتاج	تأليف	تصميم العرض
ربيع روما	2014	المسرح الجهوي سوق أهراس	حميدة خيذر	أحمد رزاق
الصاعدون إلى الأسفل	2016	المسرح الجهوي قالمة	أحمد رزاق	أحمد رزاق
طرشاقة	2017	المسرح الوطني الجزائري	أحمد رزاق	أحمد رزاق
المنبع	2018	المسرح الجهوي مستغانم	أحمد رزاق	أحمد رزاق
بكالوريا	2020	المسرح الجهوي مستغانم	أحمدرزاق	أحمد رزاق
خاطيني	2022	المسرح الجهوي مستغانم	أحمد رزاق	أحمد رزاق
التافهون		المسرح الجهوي عنابة	أحمد رزاق	أحمد رزاق

- **ملاحق الصور للعرض المسرحي "كشرودة " :**

(الصورة رقم 01 بيت عائلة سي أحمد)





(ا لصور رقم 02 توضح المعاناة و الوضع الكارثي للعائلة)

1

(الصورة رقم 03 تأثيث و ملابس الشخصيات الأشبه بالزومبي)

[1]- (https://www.facebook.com/photo/?fbid=1920754528199029&set=pcb.1920754724865676)

(الصورة رقم 04 توضح تضارب الشعوب من أجل الحصول على رغيف الخبز)

(الصور توضح واقع الهشاشة و الحصرة و الانهيار في ملامح الشخوص)[1]

[1] - (https://www.facebook.com/photo/?fbid=1920754521532363&set=pcb.1920754724865676)

- **عرض مسرحية " الشبيه" تأليف بوري مصطفى إخراج لعيسى جقاطي :**
- أهم أعمال المخرج **عيسى جقاطي** في السنوات الأخيرة

عنوان العرض	سنة الإنتاج	مؤسسة الإنتاج	كاتب النص	مخرج العرض
الكلمة الثالثة	2014	المسرح الجهوي قالمة	ألخاندرو كاسونا	عيسى جقاطي
الإسكافية العجيبة	2016	المسرح الجهوي سكيكدة	فريديريكو غارسيا لوركا	عيسى جقاطي
آسف لن أعتذر	2018	المسرح الجهوي معسكر	بشير محمد بن سالم	عيسى جقاطي
النخلة	2019	المسرح الجهوي الجلفة	محمد العربي بختي	عيسى جقاطي
موت الذّات الثالثة	2022	المسرح الجهوي العلمة	حمد الأمين بن ربيع	عيسى جقاطي
العملية الأخيرة	2023	المسرح الجهوي صيراط بومدين سعيدة	توفيق عبد اللاّهي	عيسى جقاطي
الشّبيه	2025	المسرح الوطني الجزائري	مصطفى بوري	عيسى جقاطي

كان العرض المسرحي **"الشبيه"** آخر انتاجات المخرج **عيسى جقاطي** بمساعدة **حجلة خلادي** عن نص الكاتب **مصطفى بوري** ، السينوغرافيا من توقيع الشاب **محمد العيد حلّيس** ، و كوريغرافيا **لعيسى شواط** ، موسيقى **زكري بن صالح** العرض من إنتاج المسرح الوطني الجزائري بدعم من الصندوق الوطني لتطوير الفنون و الآداب .

- **شخوص العرض :**

سليم بووذن في دور **آدم** ، عيسى شواط في دور **الشّبيه** (آديم)، حجلة خلادي في دور **كاميليا** ، ليلى بن عطية في دور **جودي** ، نسرين بلحاج في دور **الممرضة** ، مراد مجرام في دور **الضابط** ، توفيق رابحي في دور **القاضي** ، لؤي رضاونية في دور **ألمع** بن عيسى ميساء في دور **جهينة** ، إبراهيم الخليل شنتوفة **مساعد الضابط** ،سليمي سليمان في دور **بيبيسا** ، فوزية براهيمي **الطبيبة** ، ب ن سالي ميلود في دور **المستشار** .

العرض (ملصقة المسرحي **الشبيه**)[1]

- **فكرة و ملخص**

عرض مسرحية "الشبيه" : (عندما يتجرد الإنسان من آدميته و يتحول إلى آلة)

يتناول العرض قصة آدم مخترع روبوتات ، و هل الأدمي الوحيد وسط مجتمع من الآلات و الرّوبوتات ، عمل على تطوير رجل آلي شبيه به حد التطابق **(أنظر الصورة رقم 01 آدم و الشّبيه)**، متمردا بذلك على كل القيم الإنسانية ، مستعملا إياه من أجل تطوير شريحة بشرية مزودة بقاعدة بيانات مشابهة لذاكرة البشر فتنصهر الآلة مع الإنسان إلى درجة عدم التمييز بينهما فهل تهدد الآلة مصير البشر و وجوده ؟

[1] - الصفحة الرسمية للمسرح الوطني الجزائري (https://www.facebook.com/TheatreNationalAlgerien)

يجسد العرض المسرحي "**الشبيه** مرحلة متطورة من الحياة الواقعية الاجتماعية، ويتجلى ذلك في طرح فكرة ودهاء الإنسان في صنع الرجل الآلي وانعكاسه على العائلة بفعل التطور التكنولوجي والرقمنة، تطرق أيضا إلى قضية التوحد واسقاطها على المجتمع من خلال تجسيد شخصية البنت المصابة بالتوحد .

يصور العرض اشكالية وجودية بين االبشر الآلة ، حيث أصبحت الآلة محور الوجود و تقوم بمختلف الوظاف البشرية بحيث هناك مرحلة في الحياة البشرية نصبح لا نفرق بين الآلة و البشر في الفكر وهي مرحلة متقدمة من تاريخ البشرية التي ستعيشها الأجيال القادمة.

- **الرؤية الإخراجية :**

اعتمد المخرج رؤية اخراجية استشرافية ، في قالب **تراجيكوميدي** و طرح فلسفي عميق تتناول قصة المسرحية ظاهرة الاستنساخ الذي طال كل شيء لتتحول الحياة لحقل تجارب دائم وسريع.

تطرح المسرحية إشكالية وجودية محضة بتناقضات وتفاعلات كائنة، وهي تسجل مرحلة من تاريخ البشرية الذي يتميز بطغيان الآلة على حساب الإنسان بالرغم من أن الموضوع متناول لاكن الطرح كان جديدا و مختلفا حيث ارتكز المخرج على خلفية ثقافية و علمية و التي سَتُهيمِن على العالم و تمثلت في البعد والتأثير التكنولوجي و الرّقمي من خلال توظيف شخوص آلية مستنسخة ستغزوا المجتمع في السنوات القادمة و نصبح نعيش حياة الروبوتات .

في ظل مزاحمة الذكاء الإصطناعي للفكر الإنساني ، بحيث أصبحت الآلة تقوم بمختلف الوظائف البشرية و تحاكي الانسان في التفكير وهل سيحل التفكير الآلي محل التفكير الانساني؟ و ماذا ستؤول اليه التطورات التقنية و العلمية الحاصلة في المجتمع البشري في ظل انحدار و انهيار القيم الانسانية التي نتشارك فيها جميعا و برودة العلاقات الانسانية أصبحنا نعيش حياة **الروبوتات** والظهور الرّهيب للتقنيات العلمية و الرقمية .

- **من سيتولى زمام الأمور ؟ هل ستأخذ الآلة سلطة التفكير و الانتاج ؟**

من خلال تصاعد الأحداث، يتحول الروبوت إلى تمثيل للإنسان نفسه .يكتشف المخترع في النهاية أن اختراعاته أفسدت المجتمع وخلقت الوحشية، فالرجل الآلي يصبح مرآة لخلق الإنسان ذاته .في المشهد الأخير، يتم كسر الجدار الرابع، مما يعكس حالة من العجز والانتقال إلى واقع جديد، حيث يفقد الجميع القدرة على الحركة نتيجة نفاد البطارية، وهو ما يرمز إلى نهاية الإنسان في العصر التكنولوجي.

اعتمد العرض على استخدام اللغة الفصحى والعامية معًا، وهو ما يمثل ميزة فنية تساهم في خلق توازن بين الجدية والهزل .إذ تتخلل العامية الحوار في مواقف معينة لإضفاء طابع كوميدي وتغيير الإيقاع، لتفادي الوقوع في فخ الملل، بينما استُخدمت الفصحى لإضفاء الجدية والعمق على المناقشات الفلسفية والحوارية .هذا التنوع اللغوي يساعد في نقل التوترات العاطفية والفكرية بين الشخصيات، ويبرز التغير في الحالات والمواقف، مما يعزز دينامية العرض وتفاعله مع المتلقي.

- **فضاء العرض و الجو العام :**

جاءت سينوغرافيا العرض المسرحي " الشّبيه " عبارة عن فضاء للمخبر **(أنظر الصورة رقم 02)** يحمل مجموعة شرائح ، و مجموعة مكعبات تصنع الأضواء لبث الحياة لكل من هو في داخل المخبر، قد يكون فعلا الإنسان البشري الحقيقي، كما قد يكون الروبوت الإنساني المستنسخ أو المصنوع باحترافية تكنولوجية دقيقة

تمظهرت بقوة براعة المخرج و السينوغراف في توظيف تقنيات المسرح المعاصر لخلق فضاء فرجوي ديناميكي من خلال الجو العام **للمخبر** بما يتجلى فيه من تفاعلات بصرية استجابت في معظمها مع الجمالية المراد إيصالها وإبلاغها.

فكانت صورا حسية وشكلية ورمزية عبر الأصوات والألوان والإيقاعات وكل التركيبات المستمدة من البصر والمتعلقة بالدلالات المتوفرة في فضاء المخبر التجريبي للعرض المسرحي.
أشار هذا التوظيف السينوغرافي لوعي عميق بتقنيات العرض المسرحي التعبيري حيث يتحول فضاء العرض المسرحي إلى أيقونة تجسد الجانب المخبري من القيد إلى الحرية عبر تشكيلات بصرية وحركية تستثمر جمالية الأداء التمثيلي و التأثيث السينوغرافي(**أنظر الصورة رقم 03)** و التوظيف الموسيقي والإضاءة المعبرة في سياق الفكرة الرئيسية للعمل و الرؤية الإخراجية .

- **قراءة و أراء عن العرض المسرحي "الشبيه ":**

د عبد الكريم بن عيسى :

إن أسلوب العمل على هذه المسرحية في عرضها الأولي العام، يشكل نوعا جديدا على الفعل الركحي الجزائري. ويشكل العرض نفسه على نحو تجميع ثنائيات مختلفة في خضم العرض الجماعي العام. وهي جرأة صنعت من عرض الشبيه ميدانا جديدا في التعامل مع المسرح وعلى خلاف ما هو سائد. و إن جرأة وضع ثنائيات متلازمة، في العرض أكسبه قوة طرح ومعطى جديد لرؤية إخراجية غير معهودة الفعل عند مسرحنا .

إن تجميع الثنائيات بشكل مستمر وفي وحدة متميزة ومتناسقة، جعل من الربط بينها، في طريقة أساسية للحصول على قوة فعل درامي ناتج عن كل ثنائية لصالح العرض الجماعي المتكامل. ولا غرابة، قد كان لأداء الممثلين الجيد والمقتدر للثنائيات والثلاثيات لصالح المجموعة المسرحية الأثر البالغ في الدقة التي قُدِّم بها العرض على كل الفترات وعلى كل المستويات الركحية .

جاءت العبقرية وتمثلت في براعة اختيار **الشبيه** ؛ في اختيار الممثليْن المؤديين **لآدم وأديم** ، حتى صار الشبه يملئ الرؤية ويبعث على الشك من حيث الشبه البعيد والبديع في تجسيد الشخصيتين وبالتالي، جاءت بلورة الدورين بكل توازن وتماثل وتناغم وتجانس؛ مما أعطى الصدق لكل حركة أو إلتفاتة أوصنع دوران أو نظرة أو وقوف أومشي أودخول وخروج .

أصبح المتلقي في حيرة من نفسه لا يكاد يفرق بين الرجلين ، وكأن المتلقي يتابع توأمين حقيقين وليس شخصيتين مسرحيتين مندمجين حد التعانق والتشابك[1] .

د أحسن تليلاني :

لقد استطاع المسرح الوطني بعرض (الشبيه) تقديم تجربة فنية جديدة تتوجه في مضمونها نحو العالمية بالرهان على القيم الإنسانية، و تتوجه في شكلها الفرجوي نحو الإستفادة من مختلف جماليات المسرح المعاصر بداية من المزج بين التراجيديا و الكوميديا، ففي المسرحية كثير من المواقف الدرامية المؤلمة و المقدمة بلغة أدبية فصيحة راقية، و فيها كثير من المواقف الكوميدية المضحكة بلغة دارجة شعبية من واقعنا المعيش.

كما أن المسرحية طبقت الكثير من قواعد التغريب المستوحاة من المسرح الملحمي لبرتولد بريخت خاصة ما تعلق بتحطيم الجدار الرابع حيث نرى البطل في نهاية العرض ينزل إلى قاعة الجمهور دلالة على أن مشكلة التوحد و سيطرة روح الآلة موجودة فينا جميعا، و كأن المخرج يدين الظاهرة في حياتنا المعاصرة، و ينبهنا إلى خطر التوحد في حياتنا اليومية، و قد أحسن الإخراج كثيرا عندما استفاد من أسلوب البيوميكانيك المعروف عند (مايرهولد) في جعل أداء الممثلين يحاكي الروبوتات سواء في الأداء الصوتي أو الحركي.

و صفوة القول فإن مسرحية(الشبيه) حتى و إن تناولت موضوعا قديما متجددا يحيلنا إلى أسطورة بيجماليون الذي صنع تمثال امرأة جميلة، و عندما تحولت إلى كائن حي لعنها و سخط عليها، فإنها - أي المسرحية- هي صرخة فنية قوية في وجه تهديدات الآلة للوجود البشري، و سؤالا جارحا مثلما ذكر المخرج في كلمته (أما آن لنا أن نعود إليه؟) أي إلى **آدم** الإنسان الحقيقي الذي فطرنا الله عليه. فتحية لكل فريق المسرحية من المؤلف الموسيقي **زكري بن صالح** الذي وضع موسيقي إبداعية من نوع (التيكنو)

1 - ينظر د عبد الكريم بن عيسى " الشبيه " (https://www.facebook.com/abdelkrim.aissa.56) 18 جانفي 2025

مناسبة و خادمة للعرض إلى الفنان **عيسى شواط** صانع الكوريغرافيا الجميلة المؤثرة، إلى الفنان **محمد العيد حليس** الذي استطاع خلق سينوغرافيا استلهمت عالم الآلة و أثثت فضاء الخشبة بحضور عالم الروبوتات، و انتهاء بالممثلين الشباب الذين أبدعوا في الأداء، و ساهموا في تقديم عرض مسرحي جميل من مختلف النواحي الفرجوية[1] .

- **الصحفي و الناشط الثقافي رامي لحمر :**

تتناول مسرحية "الشبيه" موضوعًا فلسفيًا عميقًا يمس التوتر بين الإنسان والتكنولوجيا، تحاول المسرحية أن تطرح تساؤلات حول الهوية البشرية وعلاقتها بالتطور التكنولوجي، وكذلك الحدود بين الآلة والإنسان، من خلال قصة المخترع آدم الذي يطور روبوتات شبيهة بالبشر، تتناول المسرحية مسألة كيفية تأثير التكنولوجيا على القيم الإنسانية والعلاقات بين الأفراد.

تستعرض المسرحية تأثير التكنولوجيا على العلاقات الإنسانية، لا سيما بين الإنسان والروبوت. العلاقات تتراوح بين حب، إعجاب، وصداقة، ولكنها تظل مشوهة وغير مكتملة، إذ لا يمكن للروبوت أن يعوض الإنسان في مشاعره الحقيقية. يتساءل النص عن مدى قدرة الإنسان على التفاعل مع شيء يبدو مثله تمامًا، لكنه ليس هو.

لعبت السينوغرافيا في العرض دورًا حيويًا في تحديد أجواء المسرحية. فضاء المختبر، مع الإضاءة الزرقاء والحمراء(**أنظر الصورة رقم 04)** ، يخلق أجواء تقنية غريبة، وهو يتناغم مع موضوع المسرحية الذي يتعلق بالآلات والعلم والتطور التكنولوجي. ولكن يظل هناك تساؤل عن كيفية ربط الفضاء المسرحي بمفهوم السجن الذي يعيشه الشخص بسبب اختراعاته .[2]

أجرينا حوارًا مع المؤلف **مصطفى بوري** حول نصه المسرحي " **الشبيه** " ، والتصور الأولي للعرض وأهدافه:

- **فكرة كتابة النص** :

أوضح المؤلف أن فكرة كتابة النص جاءت بعد تجاربه السابقة في المسرح الواقعي والكوميدي، مثل مسرحياته :الحوش، نينا وأنا، والباعوضة .ورغم احتواء نص »الشبيه «على مشاهد كوميدية تشبه تلك الموجودة في أعماله السابقة، إلا أن مضمون النص كان مختلفًا من حيث الموضوع والطرح، إذ تناول التطور التكنولوجي المتقدم وتأثيره على الحياة اليومية للبشر.

وأشار بوري إلى أن الآلات التي يصنعها الإنسان أصبحت تحتل حيزًا كبيرًا في حياتنا، وأدت المهام التي كان الإنسان يتولاها، إلى درجة أنها تكاد تفكر بنفس أسلوب التفكير البشري، بل وتمتلك قدرة على التفكير المضاعف بمئات المرات عن البشر .ومن هنا، برز لديه هاجس استشرافي حول إمكانية استيلاء الآلات والذكاء الاصطناعي على سلطة القرار التي كانت حكرًا على الإنسان.

وأكد المؤلف أن النص يمثل رؤية مسرحية استشرافية لهذا الموضوع، علمًا أنه كتبه عام 2015، أي قبل الانتشار الواسع لما يُعرف اليوم بالذكاء الاصطناعي الحديث، ما يضفي على العمل بعدًا تنبؤيًا ورؤية نقدية للتكنولوجيا وعلاقتها بالمجتمع والإنسان.

- **الدافع وراء اختيار الموضوع** :

---

[1] - ينظر د أحسن تليلاني الشبيه أو عندما تضيع الإنسانية تحت جحيم الآلة (https://www.facebook.com/selvador.dali.56) جريدة الخبر 23 جانفي 2025

2 - ينظر رامي لحمر قراءة في مسرحية الشّبيه إنتاج المسرح الوطني الجزائري (https://www.ajpsdz.org/imzad/?p=2683&fbclid) 25 يناير 2025

أوضح بوري أن دافعه لاختيار هذا الموضوع جاء من ما وصلت إليه التكنولوجيا الحديثة، حيث كان التطور الكبير في شبكة الإنترنت يمثل في سنوات قليلة مضت إنجازًا هائلًا في مجال تكنولوجيا المعلومات، وكان يُطلق عليه مصطلح الانفجار المعرفي.

وأضاف أن الوصول إلى آلة قادرة على التفكير بشكل يفوق البشر بمئات المرات يولد هاجسًا حول مصير الإنسان وإمكانية استبدال الآلة له، ويثير تساؤلات حول فقدان السيطرة البشرية على هذه التكنولوجيا .وقد كان هدفه مشاركة هذا الهاجس مع الجمهور، وجعلها مسألة مشتركة للتأمل والمناقشة.

- **الرؤية الإخراجية للعرض :**

أوضح بوري أن المخرج له الحق في تفسير النص وتقديم رؤيته على الركح، مع الحفاظ على الفكرة الأساسية التي يرغب الكاتب في إيصالها للجمهور. وأكد أن المخرج الذي تولى إخراج النص، الدكتور عيسى جقاطي، كان وفيًا للنص إلى حد كبير، ونجح في إعطاء صورة بصرية متكاملة للعرض . كما كان اختيار الممثلين موفقًا، إذ استطاعوا إبراز الحياة في الشخصيات وتجسيد الأدوار بشكل فعّال.

- **الحركة المسرحية المعاصرة في الجزائر :**

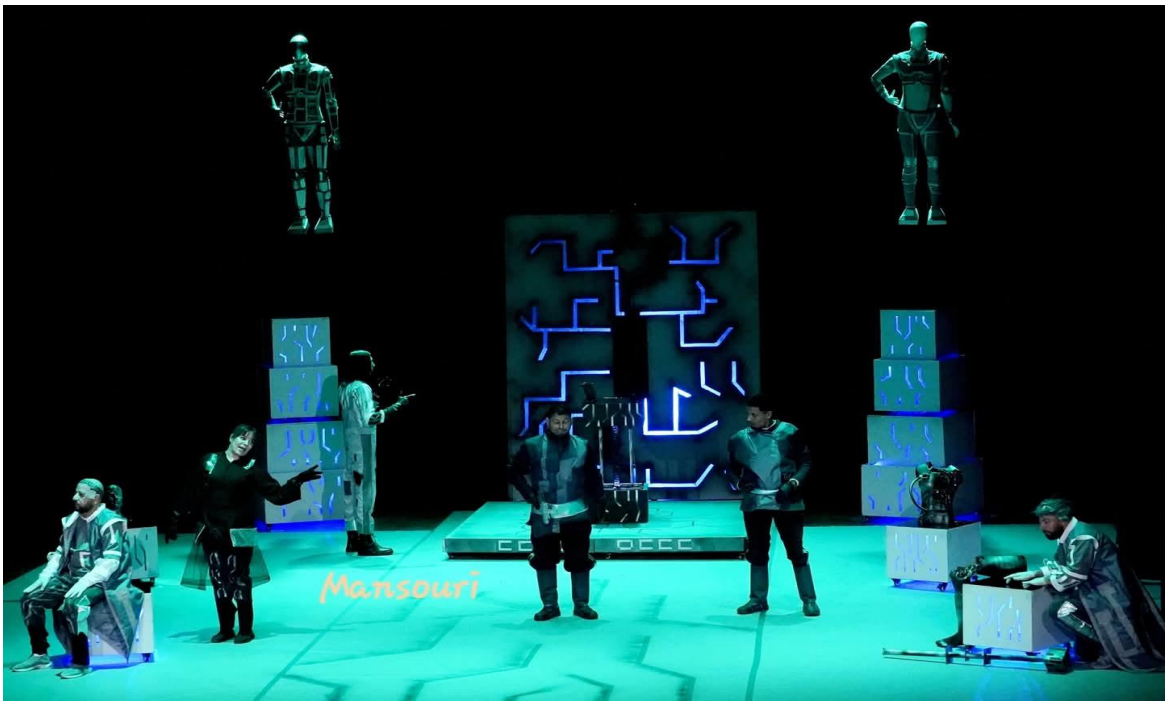
تحدث المؤلف عن خصوصية الحركة المسرحية الجزائرية، مشيرًا إلى أن ذوق الجمهور والقضايا المثارة لهما وقع خاص في السنوات الأخيرة، رغم وجود بعض الحواجز الثقافية والسياسية والاجتماعية . وأضاف أن هناك وعيًا جماعيًا مقولبًا لدى جمهور المسرح كان يُستخدم كمعيار للحكم على العروض المسرحية، وهو ما يعكس تأثير الظروف التاريخية والإيديولوجيات على الفن المسرحي.

ومع مطلع القرن الواحد والعشرين، لوحظت محاولات جادة لتحرير المسرح الجزائري من قيود الإيديولوجيات الرتيبة، والاتجاه نحو عصرنة الفن المسرحي، وهو ما ينعكس في العديد من الأعمال المسرحية المعاصرة في الجزائر.

- **ملاحق الصّور :**

ملاحق الصور:

(الصورة رقم 01 شخصية آدم و الشّبيه و الرجل الآلي أديم)



(الصورة رقم 02 فضاء المخبر)

(الصورة رقم 03 التشكيلات الحركية و التأثيث السينوغرافي)

[1]

(الصورة رقم 04 فضاء المختبر، مع الإضاءة الزرقاء والحمراء**)**

[1] - ينظر المصور الفوتوغرافي الأستاذ مجيد منصوري La générale de la dernière production théâtrale du tna mise en scène Aissa djekati.
https://www.facebook.com/INADCINADISMAS(

المبحث الثالث : جماليات التشكيل البصري في مسرح الطفل بين الإبداع البصري و التأثير النفسي (مسرحية مدينة النّانو لسوهيل بوخضرة)

- التكنولوجيا و الواقع الإفتراضي في مسرح الصورة للطفل
- توظيف التقنية الرقمية في عرض مسرحية مدينة النّانو " **لسوهيل بوخضرة** "
- فكرة وملخص العرض
- الرؤية الإخراجية
- فضاء العرض و الجو العام
- ملاحق الصّور

- **التكنولوجيا و الواقع الإفتراضي في مسرح الصورة للطفل :**

يعد المسرح فنّا مرئيا بالأساس لذا تمثل الرؤية إحدى الوظائف الأساسية في صناعة العرض المسرحي ، ولصناعة عرضا مسرحيا بصريا يجب توفر مجموعة الوسائل و التقنيات الفنية و التكنولوجية التي بإمكانها أن تعطي العرض جانبا بصريا و جماليا وفرجويا ، خاصة في ظل التطورات التكنولوجية التّي مسّت مختلف المجالات ، فقد أصبح بإمكان مصممّي العروض الإستعانة بالوسائل و التقنيات الرّقمية و إستغلالهم بشكل أمثل لتشكيل فضاء مسرحي أكثر تعبيرا و كثافة جمالية .

ساهمت التقنيات الحديثة في تطوير بنية العرض المسرحي فكريا و فنيا من حيث إيجاد صيغ ووظائف جديدة لعناصر العرض المسرحي بالإشتغال على وسائل تقنية جديدة لها القدرة على إضفاء عوالم جمالية و خيالية و رمزية للعرض المسرحي هذا التطور في أفكار و روئ مصممّي العروض أو الإستغلال التقني للأجهزة المستعملة في العرض ، ساهم في تعزيز مثيرات تعمل على تحقيق خطاب بصري بإمكانه جذب إنتباه المتلقي .

إذا كان المسرح السابق لعصرنا وأيامنا هذه يستند إلى قوانين درامية بالأساس عبر مجموهة من الكتّاب أمثال **شكسبير** ، مرورا (بإبسن و بيكت و برنارد شو و تشيكوف) و القائمة طويلة إلى مخرجين أمثال (ستاسلافسكي و قروتوفسكي و مايرهولد و آبيا و روبرت ويلسون ...) و غيرهم فإن العرض المسرحي الحالي أصبح لا يحتوي على القوانين الدرامية بالأساس حيث ظهرت العديد من المسارح التي تعمل على تغيير الشكل وصورة العرض المسرحي، منها: المسرح الفقير، والمسرح الوثائقي، والمسرح المفتوح، ومسرح الشمس، والمسرح التفاعلي و الدراما دانس ، وكل ذلك من اجل تكسير قيود العرض المسرحي وقوانينه و الدخول في عوالم أخرى و التي بإمكانها أن تمنح الفضاء المسرحي الحرية الكافية للتعبير و البحث عن وسائل وتقنيات أكثر جمالية ، فأدى ذلك إلى ظهور جيل جديد من مبدعي الحقل المسرحي كان همهم الكبير تقديم عرض مسرحي ينشد المغايرة والإبداع .[1]

فمسرح الطفل هو منظومة أخلاقية وتربوية يسعى القائمين عليه إلى إثارة إهتمامه و تشويقه من خلال التركيز على العوامل التي تعمل على جذب إنتباهه و إمتاعه مع مراعة الجانب السلوكي و الإدراكي لديه ، فالتلقي عند جمهور مسرح الطفل يختلف عن التلقي العام ، فالإنعكاسات البصرية تجذب

[1] - ينظر د نهاد صليحة ، المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق المشروع القومي للترجمة ص 55

إهتمام الطفل وتثير إنتباهه وتجعله متابع و منبهر بالصور التعبيرية ، فهو كمتلقي لا يسعى لأن سمع فقط بل ليرى و يفهم و يبحث في الكثير من الأحيان و يتفاعل[1] .

لذا يتميز مسرح الطفل اليوم بميزة التقنية التكنولوجية التي إستوعبها العاملون في الحقل المسرحي العالمي ككل والعرض المسرحي الجزائري الذي هو موضوع بحثنا هذا ، فالعناصر البصرية و الخطاب البصري و الذي وفرته التقنيات الحديثة ، تسهم بصورة واضحة في الإنطباع الجمالي الذي يستشعره الطفل ، فلا يمكن فصل الجانب التعبيري عن الجانب الجمالي لأن الأساس الذي يستند إلى الجانب التعبيري يسعى لتقديم صور جمالية لنص العرض سواءا كان مكتوب أو غير مكتوب ، فإن جميع عناصر العرض المدعمة تكنولوجيا تمتلك أبعادها التشكيلية و الجمالية المميزة التي تسهم في تقديم خطاب بصري و جمالي للعرض . [2]

على الرغم من الدور البارز الذي تلعبه المؤثرات السمعية والبصرية والوسائل التقنية في تطوير العملية المسرحية على المستوى العالمي، إلا أنها لا تزال محدودة الانتشار في العروض المسرحية العربية، والجزائرية على وجه الخصوص .وغالبًا ما يفتقر توظيف هذه الوسائل إلى دراسة علمية دقيقة تتناسب مع مكانتها وأهميتها في مختلف الإنتاجات المسرحية، مما يجعل استغلالها غير واضح المعالم، خصوصًا في عروض مسرح الطفل التي تمتلك جمهورًا واسعًا وتحتاج دائمًا إلى التجديد لضمان التفاعل الجمالي والترفيهي لدى الأطفال.

وفي هذا السياق، يشهد المسرح العالمي والعربي تحولات كبيرة في كيفية تشكيل الفضاء المسرحي والاستعانة بالوسائط الفنية والتقنية .ومن هنا، يصبح من الضروري على المبدعين وفرق المسرح استغلال هذه الوسائل بشكل أمثل، بحيث تُستخدم كأداة مساعدة للتعبير الفني لا كعنصر مهيمن، مما يضمن بقاء القيم الجمالية في صميم التجربة المسرحية وتعزيز جودة العرض ومتانة تأثيره الفني على المتلقي.

- توظيف التقنية الرقمية في عرض مسرحية مدينة النّانو " **لسوهيل بوخضرة** " :

في سياق المسرح الموجه للأطفال، تُعد **الوسائط السينوغرافية** والتعبير الحركي والموسيقى عناصر مؤثرة في تشكيل تجربة المتلقي وجذب خيال الطف ، .تُظهر الدراسات أن الوسائط السينوغرافية الجمالية **لا** تقتصر على كونها أدوات بصرية، بل تلعب دورًا جوهريًا في تنشيط خيال الطفل وتحفيز استجاباته الجمالية والمعرفية، من خلال الجرعة المتكاملة بين الصورة المسرحية والحركة والموسيقى، مما يجعل العرض قادرًا على جذب انتباه الطفل وإثارته نحو المفاهيم الفنية والثقافية المعروضة أمامه. وتشير إحدى الدراسات المتخصصة إلى أن هذه الوسائط تعمل **على** استثارة الدهشة والاستمتاع والإعجاب لدى الطفل، وهي صفات أساسية لتفسير وتلقي العمل المسرحي في هذه المرحلة العمرية، بما يتماشى مع طبيعة مخيلة الطفل التي تعتمد على الخيال والاندماج الحسي في التجربة المسرحية[3] .

---

[1] - ينظر د . مبادة مجيد أمين الباجلان ، الانعكاسات البصرية للتقنيات المسرحية و أثرها على عروض مسرح الطفل ، مجلة جامعة تيكريت للعلوم الإنسانية 2020)
https://www.researchgate.net/publication/366653903_alankasat_albsryt_lltqnyat_almsrhyt_wathrha_fy_rwd_msrh_altf)

[2] - ينظر د شيرين محمد شعبان حسن ، توظيف التقنيات الحديثة في تشكيل جماليات عروض مسرح الأطفال ، مجلة مستقبل العلوم الإجتماعية أبريل 2024
(https://fjssj.journals.ekb.eg/article_351369_709ef9fbc8b190f8be35f5fa6128c842.pdf)

[3] - ينظر شذى طه سالم وهند عماد حميد، *الأبعاد الجمالية للسينوغرافيا في عروض مسرح الطفل (مسرحية Frozen نموذجًا)*، مجلة **مداد الآداب** (2023)

[1]

(ملصقة عرض مسرحية مدينة النّانو)

- **بعض من أعمال المخرج سهيل بوخضرة في مسرح الطفل :**

عنوان العرض	سنة الإنتاج	مؤسسة الإنتاج	تأليف النص	تصميم العرض
في كل بيت	2018	المسرح الجهوي العلمة	عبد السلام مخلوفي	سوهيل بوخضرة
مدينة النانو	2019	المسرح الجهوي العلمة	كنزة مباركي	سوهيل بوخضرة
مملكة الحشرات	2022	المسرح الجهوي العلمة	سهيل شبلي	سوهيل بوخضرة
نانوس دب الضوء و الألوان	2023	المسرح الجهوي العلمة	كنزة مباركي	سوهيل بوخضرة

يعتبر عرض مسرحية " **مدينة النانو** " للكاتبة كنزة مباركي و المخرج سوهيل بوخضرة من أهم الأعمال التي استعملت التقنية و الوسائط المتعددة في مجال مسرح الطفل ، فهو عرض ينبئ عن قدرات

---

[1] - (https://web.facebook.com/treeofficie)

فنية و أدائية راقية لشباب مبدع يبحث عن التجديد و الجمال في مختلف عناصر العرض و ذلك بتقديم توليفة فنية معرفية إنسانية للشباب من خلال قصة مجموعة فتيان من خمسة بلدان عربية يقدمون إبتكارات متناهية الصّغر تعتمد تكنولوجيا النانو المتطورة .

أما كاتبة النص " **كنزة مباركي** " فقد كتبت العديد من النصوص في مجال مسرح الطفل و الكبار فهي أيضا تحاول تقديم نصوص جديدة تواكب التطورات و الثورة الرقمية الخاصلة في مجال الفنون و المسرح بالخصوص ، فهي صحفية وكاتبة مسرحية حازت على جائزة الهيئة العربية للمسرح عن نصها " **جحا ديجيتال** " الذي أخرجه المخرج ياسين تونسي و أنتجته مؤسسة المسرح الجهوي لقسنطينة 2017 ، و جائزة الدكتورة هيفاء السنعوسي عن نص **إمرأة بظل مكسور** 2016 و الكثير من الجوائز و النصوص المنتجة و حازت على المركز الثالث بجائزة الهيئة العربية للنصوص المسرحية الموجهة للطفل عن نص **مدينة النانو** 2019 و الذي هو موضوع بحثنا هذا .

بطاقة فنية للعرض :

نوع العرض : عرض موجة للأطفال و الفتيان فئة (14 -18)
عنوان العرض : مدينة النانو
مدة العرض : 60 دقيقة
إنتاج : المسرح الجهوي العلمة 2019
تأليف : كنزة مباركي
سينوغرافيا و إخراج : سوهيل بوخضرة
مساعد سينوغراف : مخلوفي عبد السلام
تأليف موسيقي : أمين بلال
تصميم إنارة : طارق عراب
تقني صوت وفيديو : أمين بوزرارة
أداء : آية دورصاف خرفي ، الخامسة مباركية ، وسام كاملة ، عبد السلام مخلوفي ، لطفي بوصفصاف ، محمد راسم قسيمي ، سفيان فاطمي
مدير الإنتاج : سفيان عطية

فهو عرض مسرحي تعليمي تثقيفي موجه للأطفال و الفتيان(14- 18) يتكون من فصل واحد و ثمانية مشاهد ، عرض برؤية إخراجية مختلفة إعتمد فيها المخرج سوهيل بوخضرة اللّغة البصرية و الأداء الحركي حيث كانت الكتلة الجسدية و الإنسجام أساس التعبير الفني ، كشف العرض عن قدرات فكرية و فنية ممزوجة بين الواقع و الفنتازيا و الذي يتلائم مع متطلبات الطفل و الفئة العمرية ، ان طبيعة المضمون النوعي دفع المخرج الى وضع ملامح وحدود القصة التي تستوعب بناء منطق على مستوى الحكي والبنية الدرامية وزج اساليب ورؤى فنية وجمالية لتعميق مسارها التأثيري .

لقد اعتمد العرض على التعبير الحركي والرقص وآليات الأداء التمثيلي، مستثمراً الموسيقى التعبيرية المرافقة للمشاهد، لخلق توليفة جمالية تمثل توازناً بين البعد الفكري والجمالي، مقدمًا عرضًا يمزج المتعة بالوعي .واحتوى العرض على وسائل تقنية ووسائط متعددة، مثل قطع الديكور، الأكسسوارات، أزياء الممثلين، الألوان المختلفة، الشاشات الرقمية (الهولوجرام)، والإضاءة المتنوعة، ما أتاح رسم لوحات تعبيرية تشكيلية ودمج الأداء الجمالي مع أشكال التعبير المختلفة.

كما اعتمد العرض على تقنيات الخطاب البصري والنزعة التشكيلية، مزجها بلوحات فرجة ونمط احتفالي، مع شخصيات غرائبية التصميم ابتكرتها كاتبة النص، بما يتوافق مع ميول الأطفال نحو الشخصيات الخيالية المبهرة والغرائبية .إذ أن مخيلة الطفل في التلقي ترتكز على خاصية الخيال والإبداع، مما جعل هذه الوسائط والعناصر أدوات فاعلة لنقل المتلقي إلى عوالم أخرى مليئة بالتقنيات والتكنولوجيا، وساهمت بشكل كبير في تشكيل الصورة العامة للعرض والجو العام للمسرحية.

- **ملخص العرض** :

تدور أحداث قصة العمل المسرحي **" مدينة النانو "** حول قصة مجموعة فتيان عرب يحملون اختراعات نانوية متناهية الصغر في روبوتات مصغرة تحمل موروثات من بلدانهم، يلتقون في مركز النانو العربي لإطلاق هذه الاختراعات والذهاب بها إلى **مدينة النانو**، مدينة المستقبل التي تحمل روحا عربية وتنفتح على موروثات عالمية إنسانية مشتركة تجسدت من خلال مكعب روبيك الشهير الذي يمثل رمزا رياضيا هندسيا ولعبة شهيرة عالميا .

والحلزونات رمزا لحيوان الحلزون **(أنظر الصورة رقم 01)** الذي يستعمل لدى بعض الشعوب لأغراض تجميلية، بالإضافة إلى توظيف للحلزون رمزا للمتتاليات الرياضية والفلكية كما يستعمل خلال الحلزونات (أولر، أرخميدس وباركر) ، الذين يتحزبون لمنع مكعب روبيك من الذهاب الى مدينة النانو مع الفتيان وأخذ مكانه كموروثات علمية رياضية وفلكية تتحول الى ألعاب شعبية عالمية مستقبلا.

وتشير هذه الشخصيات في أبعادها كموروثات علمية إنسانية إلى الحقل المغناطيسي الشمسي باركر والمتتاليات الرياضية أولر وأرخميدس من جانب وإلى الحلزون الحيوان الذي يستعمل لدى شعوب كأكلة تدرج في فن الطبخ لتلك الشعوب وفي التجميل لدى شعوب، أخرى من جانب ثانٍ ، وتحمل ابتكارات النانو العربية موروثات؛ تقطير الورد من الجزائر، رقصة التنورة من مصر، رقصة اليولة من الإمارات، الكوفية وشخصية حنظلة لناجي العلي من فلسطين و فن المقام من العراق . [1]

هذا و توضح كاتبة النص **كنزة مباركي** حول هذا الخيار الفكري و الجمالي و تقول : " انطلقت في كتابة نصي هذا من إشكالية مفادها؛ هل نملك خيار معاداة التطور التكنولوجي المتسارع في عالم لا تهدأ الحياة على رتم واحد فيه؟ وهل نكابر وندعي أننا سنجبر أطفالنا على مقاطعة الأجهزة الرقمية والإنترنت والحياة تضج حولهم بكل ما هو رقمي؟ أطفال اليوم واليافعين مثلا في الفئة العمرية من 14 إلى 18 سنة، وهم من وجهت إليهم نصي المسرحي (**مدينة النانو**) مقبلون على العالم الرقمي بشكل كبير، والفن الموجه إليهم لا يجب أن يحمل نية المنع والتصدي لما هم مقبلون عليه، ولكنه ملتزم بضمان المتعة والفرجة والفائدة في آن واحد، والفائدة تكمن في منحهم شحنة بقيم إيجابية تدفع فيهم الرغبة لأن يكونوا انتقائيين في اختياراتهم وتفضيلاتهم الجمالية والفنية، والحياتية أيضا " . [2]

---

[1] - ينظر ماجد لفته العابد ، في معنى الاشتباك مع الموروث الثقافي لإنتاج معارف جديدة ومتجددة.. و إطلالة على (مدينة النانو) مجلة سفن أرت (/ttps://web.facebook.com/groups/840313969352571/permalink)

[2] - ينظر ياسمين عباس ، كنزة مباركي كتبت مدينة النانو للهيئة العربية للمسرح ، مجلة الفنون المسرحية

- **سيميائية شخوص العرض :**

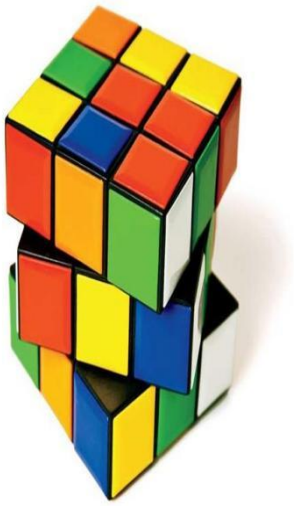
تمثل الشخصية المسرحية بعدا جوهريا و عنصرا أساسيا و ضروريا في بناء العرض المسرحي ، بإعتبارها الأداة التي تنقل الأحداث الدرامية بين العرض و المتلقي ولذلك يحاول الكاتب المسرحي أن يرسم ملامح الشخصية وصورها مبدئيا ليرسمها و يجعلها تتحرك مخرج العرض ، فتكون بمثابة مرآة للمخرج المسرحي من ناحية وللمتلقي من ناحية ثانية ، كانت شخصيا عرض مسرحية " **مدينو النانو** " مختلفة و متنوعة(**أنظر الصورة رقم** 02) حيث بلغ عددها عشرة كانت الشخصيات تحمل أسماء ذات دلالات مختلفة و هم كالآتي :

- **زهرة** : وهي فتاة جزائرية يرمز إسمها إلى نوع من النباتات جميلة اللّون و الرّائحة وهو إسم عربي يحمل مواصفات إيجابية تعبر عن الجمال و المحبّة و التفائل ، حيث كانت واضحة من خلال حركة الشخصية و أفعالها و جمالها و لونها الأحمر .
- **لمى** : فتاة مصرية ، تتمتع الشخصية بصفات إيجابية كالدقة في العمل و و الكرم و الجود و الطيبة و التسامح و كان هذا واضحا من خلال أفعال الشخصية و ردود أفعالها مع شخوص العرض .
- **ثائر** : فتى فلسطيني أصيل ، وهو شخص ثائر و متمرد و رافض للأنظمة الإجتماعية و السياسية ، إلا أنه إيجابي و يحمل روح مرحة و كان هذا واضحاً من خلال حركاته و علاقته بالشخوص الأخرى
- **زيد** : فتى إماراتي اسم يدل على الخير و النماء أي الكثرة و الزيادة فطبيعة زيد تكمن في محاولة معرفة المزيد دائما و سعة الإطلاع ، و كذا إبتكاره **"عين النانو "**
- **ثراث :** فتى عراقي يمتلك مجموعة الصفات كالثقة بالنفس و المحافظة على التراث و الإهتمام بالثقافة وهو مبتكر **مقام النانو** الربوت الناووي الذي يعرض لمستخدميه تاريخ موسيقى المقام العراقي و أغانيه .
- **اللغة العربية :** هي رمز لميراث العرب المشترك ، تؤدي دورها فتاة لها أجنحة وتضع تاجا بشكل حرف الضاد ، وهي من تفتح الباب السادس لمدينة النانو .
- **مكعب روبيك :** هو لغز ميكانيكي ثلاثي الأبعاد بنفسجي اللون ، يُغطى كل وجه من وجوه المكعب الستة بتسعة ملصقات، وكل وجه يُلصق بملصق واحد من بين الألوان الستة الصلبة : الأحمر و الأزرق و الصفر ، البرتقالي و الأبيض و الأخضر .
- **حلزون باركر :** هو شكل الحقل المغناطيسي والذي يمتد خلال المجموعة الشمسية هذا الحقل لايشابه شكل الحقل المغناطيسي الناشئ عن منغناطيس على شكل قضيب، فيمتد هذا الحقل ويتشابك على شكل بنية حلزون أرخميدس بسبب تأثيرات الرياح .
- **حلزون أرخميدس** : سمي على اسم العالم الإغريقي أرخميدس وهو المحل الهندسي لتغير تموضع نقطة مع الزمن تتحرك مبتعدة عن نقطة ثابتة بسرعة ثابتة على طول خط يدور بسرعة زاوية ثابتة .
- **حلزون أولر :** و هو رمز رياضي يحمل من يؤديه قوقعتين .

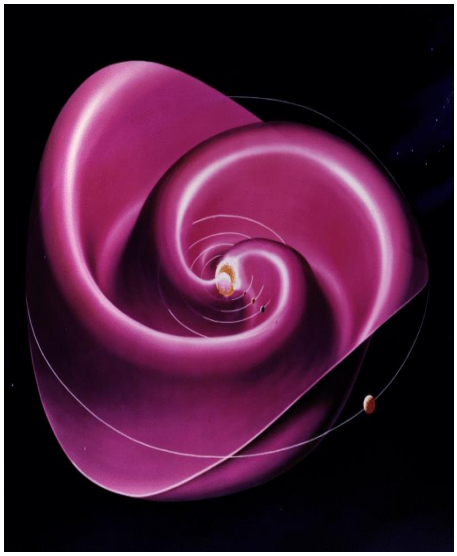
---

https://theaterars.blogspot.com/2019/02/blog-post_2.html)

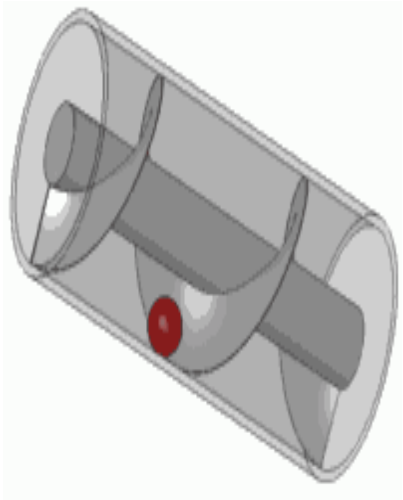
فقد عمدت كاتبة النص **كنزة مباركي** في رسم شخصيات تقدم صورا جمالة من حيث الشكل بمجرد حضورها على خشبة المسرح و بذلك تكون قد إهتمت بعناصر السينوغرافيا في كتابتها ، حيث وضعت صورا لمكعب روبيك و أخرى لحلزونات لاركر و أرخميدس و أولر .



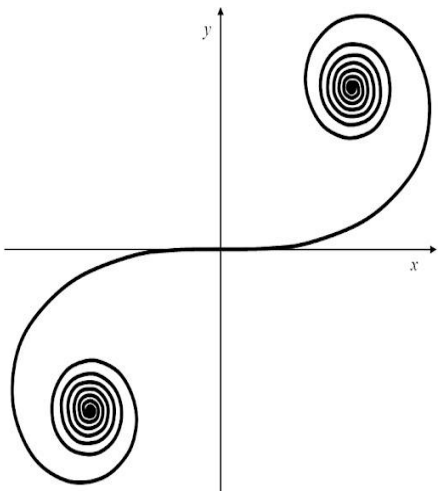
(مكعب روبيك)



(حلزون باركر)



(حلزون أرخميدس)



(حلزون أولر)

- **الرؤية الإخراجية :**

لقد ركزت الكاتبة في كتابة نصها على الى توظيف التراث والتكنولوجيا و إستغلال التكنولوجيا حيث حاولت كتبة مجموعة من الأفكار في فضاء مليء بالتقنيات الرقمية و الوسائل التكنولوجية ، محاولة المزاوجة بين فكرة النص و فضاء العرض لخدمة فكرتها وهي كيفية الولوج بتراث إلى **مدينة النانو** رمز التقدم والتطور العلمي والتكنولوجي، وذلك عن طريق مجموعة من الإبتكارات يقدمها الألطفال لها صلة وثيقة بثقافة وأصالة الأمة العربية ، و بمساعدة اللغة العربية التي تعتبر عاملا مهمّا في هذا الإنتقال .

حيث عبّرت عن ذلك برسم شخصية مهمّة لها (اللغة العربية) في العرض و ساهمت بشكل كبير في تطور الأحداث حيث لا يتم الدخول إلى مدينة النّانو إلى بوجودها و هذا ما أعطى حرية كبيرة لمصمم العرض للإشتغال على سينوغرافيا رقمية و الإستغلال الأمثل لمختلف عناصر السينوغرافيا في عرض يجمع بين الأصالة و المعاصرة .

وقد سعى العرض منذ بدايته ، الى خلق فضاء الجمالي وتقديم نوع من الابهار والدهشة على مستوى الشكل باتجاه صياغة مشهدية سينوغرافية بصرية، فكان توظيف شاشة العرض الكبيرة وسط خشبة المسرح (**أنظر الصورة رقم 03**) بوصفها علامة متصدرة، و أعمدة الإنارة وتقديم علامة موازية اخرى دلالياً متمثلة في مكعب روبيك ووضعهما ضمن فضاء غرفة الشخصية المركزية وذلك لخلق نوع من التوازي الذهني والبصري بين الواقعي والغرائبي.

وقد تعمق فعل التلقي بجمالية الصور التعبيرية التي عبرت عنها الاغاني والموسيقى الجميلة بايقاعاتها القريبة من سيكولوجية الطفل ومحاكاة المنطق السمعي والبصري والادراكي عنده، لخلق اجواء جمالية مرحة تساهم بشكل كبير في خلق عملية إتصال بين العرض و المتلقي **(الطفل)**

هذا و يعبر مجموعة طلبة الدراسات العليا لكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد إشراف د عماد هادي الخفاجي عن عرض مسرحية مدينة النانو و إنبثاق قوانين الجمالية التكنولوجية و التقنيات الرقمية

يقول الطالب **حسين صك بان** عن عرض **مدينة النّانو** " بلورت المعايير الخاصة في بنية هذا النص ومنحته طابعه الخاص والمتفرد، من هنا فان العرض يندرج ضمن دائرة تصغير الأشياء غير المحكومة بنهاية مغلقة أو غاية محددة وثابتة، لاسيما أن الصبغة التطويرية عانت من المتخلفين من البشر كون (الناس أعداء ماجهلوا) فالصورية لمجمل عناصر العرض التي أحيطت باغطية التقنية الرقمية قد وضعت

المتلقي إزاء حقيقة أن تنمو وتتغير في ظل ظروف ورعاية بيئية دائمة، فالبيئة تطلق العنان لنمو الحياة التي لا تتوقف، ولا يوجد داخل سياق النص ما يوحي بإمكانية التوقف، فالطريق مستمر نحو التغيير . [1]

في حين عبّر الطالب **زيد طالب فالح** عن العرض و عن عروض مسرح الطفل عموما قي ظل التحولات و اللإشتغالات الرقمية

" لم يعد الطفل اليوم صفحة بيضاء نخط عليها مانريد، إنه كائن فائق الذكاء، يلقف الأسئلة من قلب الدهشة، يسألك لتحصيل اجابات تحترم ذائقته غير المسطّحة، إجابات هلامية في وسعها التشكّل اسئلة اخرى. هذا الإيحاء النصي ولّده لدى (مباركي) نصّاً مسرحياً يحاكي الاطفال بوصفهم منبع الذكاء المتجدد، فالشخصيات المسرحية في هذا النص وهم (زهرة ولمى وثائر وتراث وزيد) وهؤلاء هم شخصيات تؤشر في هوياتهم التعريفية الى مشرق ومغرب الخارطة العربية من العراق الى الجزائر مروراً بالإمارات وفلسطين ومصر، وكانت هذه الدول هي عيّنات ممثلة لمجتمع عربي أكبر، فزهرة ذات (البدلة البرّاقة الحمراء) التي يشير الى وجه من وجوه المكعب الشهير (مكعب روبيك) وهنا تشير فيه (مباركي) الى مكعب الذكاء وتقترحه الكاتبة كموروثاً علمياً (رياضياً) وإنسانياً، يؤدي الى فعل الإبتكار والتحدي للانفعالات والجهل فحركاته (أي المكعب) هي عملية بحث مستمرة عن حلول للانفعال الذي يفرضه الجهل، وألوان المكعب المتمثل باللون الأحمر الذي ترتديه (زهرة) والأزراق الذي يرتديه (ثائر) والأبيض الذي يرتديه (تراث) والأصفر الذي يرتديه (زيد) إضافة إلى شخصية سادسة تدلك على الأداة التي ترتبط هذه الشخصيات وهي (اللغة العربية) التي ترتدي اللون الأخضر لتكتمل ألوان مكعب (روبيك).

وفي المقابل الطرف الآخر من الصراع يظهر (حلزون باركر) وهو رمز فلكي يمثل الحقل المغناطيسي الشمسي الذي ينتمي الى المجموعة الشمسية والذي يحاول عرقلة عمل (مكعب روبيك) ليحضى بإهتمام الفتيان الخمسة ليعملوا على إستثماره في مدينة النانو وذلك من خلال توظيفه من رمزيته الكونية إلى لعبة مشهورة تحظى بإهتمام الصغار والكبار " . [2]

و أضافت الطالبة **مروة شاكر** معبرة عن مدى إعجابها بنص و عرض مسرحية مدينة النانو " ما أنفك الخطاب المسرحي الموجّه للطفل (عربياً وعالمياً) يطور أساليبهُ و اتجاهاتهِ لخلق مغايرة بمعايير حداثوية تجديدية محايثة لروح العصر وحاجاتهِ الابداعية والتطويرية. ولعل المسرح الرقمي وتجلياتهِ التقنية هو أحد مكتشفات القرن الحالي والذي أسهم بفاعلية كبيرة في طرح العديد من المعالجات التقنية في الفن المسرحي عبر امتلاك القدرة على التنوع التقني لتحقيق فضاء مسرحي ابداعي يمتاز بمنظومة علاماتية جمالية حسية عالية[3].

---

[1] - ينظر د عماد الخفاجي مدينة النانو وانبثاق قوانين الجمالية التكنلوجية مقالات نقدية لطلبة الدراسات العليا أشراف: د. عماد هادي الخفاجي https://atitheatre.ae/2019/02/%d9%85%d8%af%d9%8a%d9%86%d8%a9-%d8%a7%d9%84%d9%86%d8%a7%d9%86%d9%88-%d9%88%d8%a7%d9%86%d8%a8%d8%ab%d8%a7%d9%82-%d9%82%d9%88%d8%a7%d9%86%d9%8a%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%ac%d9%85%d8%a7%d9%84%d9%8a%d8%a9/?fbclid=IwY2xjawJjWalleHRuA2FlbQIxMAABHu_hlWgiDNz7hPydRUSmtFvJE4cZhQzZ0_nz-fZV_R-BMZrr-ruXbKNEnpzI_aem_3BAi2KVNbgAPcYSO1HQ9Dg

[2] - ينظر د عماد الخفاجي مدينة النانو وانبثاق قوانين الجمالية التكنلوجية مقالات نقدية لطلبة الدراسات العليا أشراف: د. عماد هادي الخفاجي

[3] - ينظر د عماد الخفاجي

- **فضاء العرض و الجو العام :**

أخذت السينوغرافيا في العرض المسرحي **مدينة النانو** مساحة كبيرة و مرتكزا فعليا في تشكيل ضاء العرض و تقسيم الحيز المكاني و الزماني و قد لعبت دورا مهمّا و فعالا وجانبا تعبيريا ممزوج بين الواقع و الخيال في بناء و تشكيل الفضاء الركحي و صورة العرض .

فكان الجو العام للعرض عبارة عن فضاءا إلكترونيا يعبّر عن العالم التكنولوجي و الرّقمي يحتوي على شاشات رقمية كبيرة في كل واحدة منها صورة **لمكعب روبيك** يظهر بكل شاشة لون يختلف عن اللون الآخر **(أنظر الصورة رقم 04)** ، أما الأرضية أيضا كان تحتوي على مجموعة المقاعد مختلفة اللون معبّرة عن المكعب الذي إرتكزت عليه فكرة العرض و مكعب آخر أكبر منهم نجده معلّقا في وسط الخشبة **(أنظر الصورة رقم 05)** .

هذا وقد لعبت الألوان دورا هاما في بناء الصور التعبيرية للعرض ، تمثلت في ألوان قطع الديكور و ملابس الممثلين و الأكسسوارات و إنعكاسها على الإضاءة التي ساهمت في خلق جو درامي فكانت تتنوع و تختلف درجاتها على حسب المشاهد و من أجل إظهار الحالات النفسية للمشهد (فرح ، حزن و خوف ...) .

رافقت **الموسيقى** جميع المشاهد، وكانت بمثابة الدعامة الأساسية للعرض، متداخلة مع المؤثرات الصوتية مثل الصوت الروبوتي لمكعب روبيك وصوت الإنذار، بما ينسجم مع تطور الأحداث ويزيد من عنصر المفاجأة ويعزز الإيقاع الدرامي.

أما **الأداء التمثيلي**، فقد شكل قلب العرض، حيث وظف المخرج **سوهيل بوخضرة** الكتلة الجسدية للممثلين كعنصر سينوغرافي جوهري وأداة للتعبير عن الأفكار والرسائل .سعى المخرج إلى خلق فضاءات قائمة على المغايرة وإثارة الدهشة، من خلال مزج حركة الجسد، الألوان، والأصوات في تناغم بصري وسمعي، مستغلاً التفاعل بين هذه العناصر والإضاءة للكشف عن التضاد الدلالي بينها وإضفاء عمق جمالي وفكري على المشهد.

تُبرز هذه الإنعكاسات قدرة العرض المسرحي على تحويل الخشبة إلى فضاء متعدد الأبعاد، حيث تتقاطع العناصر البصرية والسمعية والحركية لخلق معنى جمالي وفكري متكامل ، فالمزج بين الإضاءة، التقنيات الرقمية، وحركة الممثلين لا يقتصر على الدعم التزييني، بل يصبح وسيلة لإنتاج دلالة رمزية دقيقة تعكس الصراع بين **ثنائيات الخير والشر، الجمال والقبح، والقوة والضعف** .كما أن **الاختزال في الحوار** وتركز التعبير على اللغة الجسدية والإيماءات والموسيقى التصويرية يمنح المشهد كثافة جمالية أكبر، ويتيح للمتلقي تفكيك المعنى بصرياً وسمعياً، ومشاركة التجربة بشكل مباشر .هذه الاستراتيجية تندرج ضمن منطق المسرح المعاصر **ومسرح الصورة**، حيث يصبح الجسد والفضاء والعناصر التقنية أدوات رئيسية في صياغة الرسالة المسرحية، بدلاً من الاعتماد التقليدي على النص وحده، ما **يحقق** توازنًا بين التجربة الفكرية والمتعة البصرية ويعزز الانغماس الحسي للمتلقي.

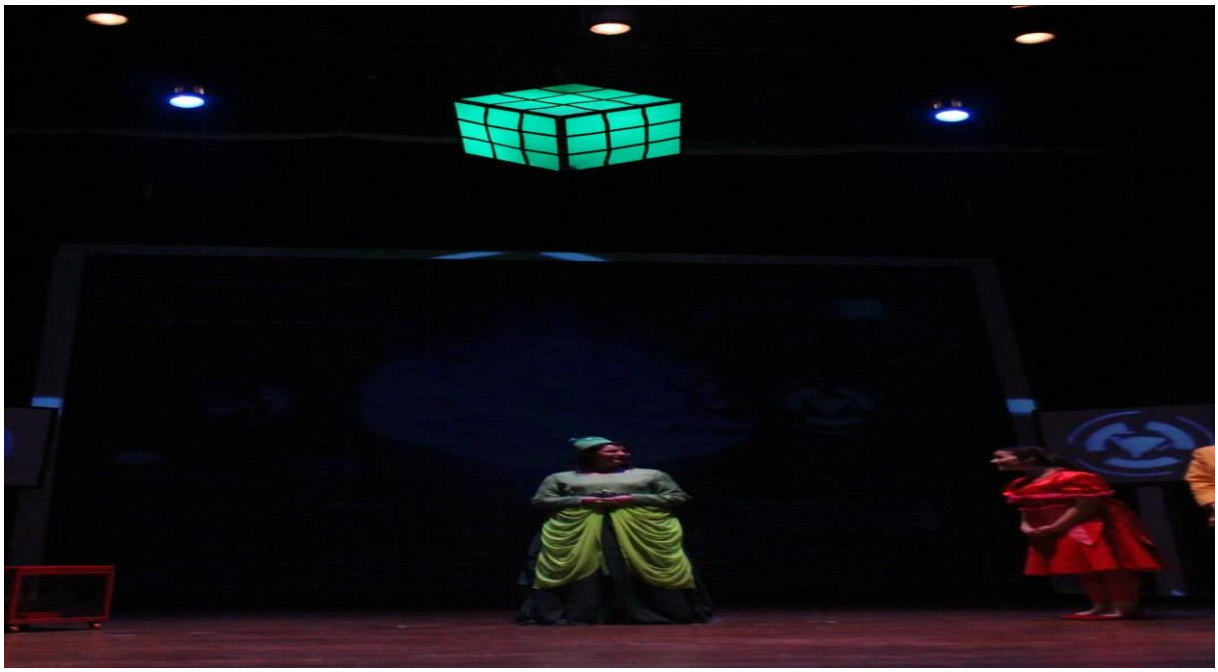
- **ملاحق الصّور :**

(الصورة رقم 01 توظيف شخصية الحلزون رمزا للمتتاليات الرياضية والفلكية)

(الصورة رقم 02 إختلاف الشخصيات و تنوعها)

(الصورة رقم 03 توظيف شاشة العرض الكبيرة وسط خشبة و أعمدة الإنارة)

(الصورة رقم 04 الفضاء الركحي الإلكتروني)



(الصورة رقم 05 المكعب الذي إرتكزت عليه فكرة العرض معلّقا في وسط)

الخاتمة

مسرح الصورة ليس مجرد "بديل بصري" للمسرح التقليدي، بل هو نوع مسرحي مستقل يستطيع **تحقيق تجربة متكاملة** إذا تم توظيف العناصر البصرية والحركية بذكاء، لكنه يحتاج إلى **وعي فني عالٍ في الإخراج والتصميم البصري** لضمان وضوح الفكرة دون فقدان عمقها الدرامي.

مسرح الصورة يمتلك **إمكانيات هائلة ليصبح الشكل المسرحي السائد في المستقبل**، خاصة مع تطور التقنيات البصرية واعتماد الجماهير الحديثة على **التجارب البصرية والتفاعلية** أكثر من النصوص الطويلة. ومع ذلك، هناك عوامل تدعم هذا التحول، وأخرى قد تجعله يظل نوعًا مكمّلًا للمسرح التقليدي بدلًا من أن يحل محله.

- **التحديات التي يواجهها مسرح الصورة بدون حوار:**
- **مخاطر الغموض وفقدان الوضوح الدرامي:**

- بعض العروض البصرية قد تُصبح **مبهمة جدًا**، مما يجعل الجمهور يواجه صعوبة في تفسير المعاني بدون إرشاد نصي.

- **الجمهور غير المعتاد على هذا النوع المسرحي:**

- بعض المشاهدين يُفضّلون المسرح التقليدي الذي يعتمد على الحوار، وقد يجدون مسرح الصورة أقل ارتباطًا عاطفيًا بالقصة.

- **التوازن بين الجماليات والمعنى:**

- التركيز المفرط على الجماليات البصرية قد يجعل العرض يبدو كـ"استعراض فني" أكثر منه سردًا دراميًا متماسكًا.

1. **ملاءمته لعصر السرعة والثقافة البصرية :**

- الجمهور الحديث، خاصة الأجيال الجديدة، ينجذب أكثر إلى **الصور**، الفيديوهات القصيرة، والمحتوى البصري مقارنة بالنصوص الطويلة أو الحوارات المطولة.
- التطبيقات والمنصات مثل **TikTok**و **Instagram**و **YouTube**أثّرت على طريقة تفاعل الناس مع المحتوى، مما يجعل المسرح البصري أكثر جذبًا للأجيال الجديدة.

2.تجاوز الحواجز اللغوية والثقافية :

- بما أن مسرح الصورة يعتمد على الإيماءات، الحركة، الموسيقى، والسينوغرافيا بدلًا من الحوار، فهو يصل بسهولة إلى أي جمهور عالمي دون الحاجة إلى ترجمة.
- مما يجعله خيارًا مناسبًا للعروض الدولية والمهرجانات العالمية.

3. تطور التكنولوجيا المسرحية :

- التقنيات الحديثة مثل **الإسقاط الضوئي(Projection Mapping) ، الواقع المعزز(AR) ، والواقع الافتراضي (VR)** تمنح المسرح البصري إمكانيات غير محدودة لإنشاء تجارب غامرة.

- على سبيل المثال، مسرحيات مثل **The Encounter** للمخرج سيمون مكبورني استخدمت تقنيات صوتية وبصرية متقدمة لنقل الجمهور إلى أجواء خيالية دون الحاجة إلى حوار تقليدي.

4. تأثير السينما والميديا الرقمية :

- السينما الحديثة تعتمد على السرد البصري أكثر من الحوارات الطويلة، مما يعزز **تقبّل الجمهور للمسرح البصري**.
- مسرحيات مثل **The Lion King على برودواي** تمزج بين الأداء البصري والموسيقي بطريقة جعلتها من أنجح العروض عالميًا.

5. التجارب الغامرة والتفاعلية :

- مسرحيات مثل **Sleep No More** حولت المسرح إلى مساحة تفاعلية حيث **يتنقل الجمهور بحرية داخل الأحداث**، مما يُشجع أساليب سرد بصرية أكثر من الحوار التقليدي.

1. الحاجة إلى الحوار في بعض الأنواع المسرحية :

- بعض أنواع المسرح مثل **المسرح الواقعي، المسرح السياسي، والمسرح الفلسفي** تحتاج إلى الحوار لإيصال أفكارها العميقة.
- على سبيل المثال، أعمال مثل **"في انتظار غودو" لصمويل بيكيت** تعتمد على **قوة اللغة والحوارات الفلسفية**، مما يجعل مسرح الصورة غير قادر على تقديم نفس التأثير.

2. محدودية التفاعل العاطفي في بعض الحالات :

- رغم أن الصورة قد تكون مؤثرة، إلا أن **الحوار البشري يخلق أحيانًا رابطًا عاطفيًا أقوى مع الجمهور**.
- مثلًا، في المسرحيات التراجيدية الكلاسيكية مثل **"هاملت" لشكسبير**، فإن قوة النصوص تكمن في الحوارات العاطفية العميقة.

3. تباين تفضيلات الجماهير :

- بعض الجماهير **تفضل الحوار التقليدي** لأنها ترى فيه عمقًا فكريًا وإبداعيًا لا يمكن تعويضه بالصورة وحدها.
- لذلك، سيظل هناك جمهور يفضل المسرح القائم على **اللغة والدراما التقليدية**.

4. التحديات الإنتاجية والتقنية:

- رغم أن التكنولوجيا تمنح المسرح البصري إمكانيات جديدة، إلا أنها **قد تكون مكلفة** وتتطلب **إمكانيات إنتاجية عالية**.
- ليس كل المسارح تمتلك موارد لتقديم عروض تعتمد على **التقنيات الحديثة والمؤثرات البصرية المتقدمة**.

- **المسرح البصري يتطور بسرعة** ويستفيد من التقنيات الحديثة، مما يجعله **أكثر انتشارًا وتأثيرًا**.
- لكن المسرح التقليدي لن يختفي، بل سيستمر في التواجد جنبًا إلى جنب مع المسرح البصري، لأن **بعض الأفكار والمفاهيم لا يمكن التعبير عنها بالصورة فقط**.
- المستقبل قد يشهد **مسرحًا هجينًا** يجمع بين **الصورة، الأداء الحركي، التكنولوجيا، والحوار عند الحاجة**.

الاختيار بين **المسرح البصري** والمسرح القائم على **الحوار التقليدي** ليس مسألة "أفضلية مطلقة"، بل يعتمد على **طبيعة العرض، والجمهور المستهدف، والرسالة الدرامية**.

- **المسرح البصري: تجربة حسية غامرة:**

يكون المسرح البصري أكثر تأثيرًا

عندما يكون الهدف هو **إثارة المشاعر من خلال الصورة والحركة** بدلًا من الحوار

- في العروض التي تعتمد على **التجريد، الرمز، والسينوغرافيا** بدلًا من السرد التقليدي.
- في العروض التي تتطلب **تواصلاً عالميًا دون حواجز لغوية**، مثل مسرحيات **فيليب جينتي** أو عروض **سيرك دو سوليه**.
- عندما يكون التركيز على **الإبهار البصري والتفاعل الحسي**، كما في مسرحيات **روبرت ويلسون** و**بيتر بروك**.

قد يكون المسرح البصري غير كافٍ

- عندما يحتاج العرض إلى **حوار فلسفي أو سياسي عميق**، مثل أعمال **شكسبير أو بريخت**.
- إذا كانت القصة تعتمد على **الصراع الداخلي والأفكار المجردة** التي لا يمكن التعبير عنها بالحركة فقط.

المسرح القائم على الحوار: قوة الكلمة واللغة

يكون الحوار المسرحي ضروريًا

- في المسرحيات التي **تعتمد على المناقشات الفلسفية والحوارات العميقة**، مثل أعمال **صامويل بيكيت أو سارتر**.
- في العروض التي تحتاج إلى **شرح فكري وتحليل شخصيات معقدة**، مثل مسرحيات **إبسن، تشيخوف، أو تنيسي ويليامز**.
- عندما يكون التفاعل بين الشخصيات هو **جوهر الحبكة**، كما في المسرح الكلاسيكي والتراجيديات الإغريقية.

قد يكون الحوار التقليدي غير ضروري

- عندما تكون القصة قابلة للسرد **من خلال الصورة والتعبير الجسدي** دون الحاجة إلى تفسيرات لفظية.

- في العروض الحديثة التي تركز على **التأثير البصري والتكنولوجيا** بدلًا من الحوار، مثل المسرح الرقمي والمسرح الحركي.

مزيج من الاثنين هو الحل الأمثل

- المسرح الحديث يتجه نحو **التكامل بين البصري والحواري**، بحيث يكون هناك **توازن بين الكلمة والصورة**.
- بعض العروض المسرحية الناجحة تستخدم **الحوار بحد أدنى وتعتمد على المشهدية**، مثل عروض **بينا باوش في المسرح الراقص**.
- حتى في المسرح التقليدي، هناك ميل إلى **تقليل الحوارات الطويلة وزيادة التأثير البصري**، مما يُظهر كيف أن المسرحين ليسا متناقضين بل **متكاملين**.

لا يمكن التخلي عن **الحوار التقليدي بالكامل**، لكنه لم يعد العنصر الوحيد في المسرح. المستقبل هو لمسرح **هجين** يمزج بين الصورة والكلمة، حيث يتم استخدام **كل أداة وفق الحاجة الدرامية**.

لا يمكن للعرض المسرحي أن يحقق حضوره المعرفي و الجمالي إلا بتفاعله مع مختلف العناصر التقنية و السينوغرافية ، و بين المتلقي الذي يتفاعل مع العرض بمختلف عناصره ، و من غير الممكن لأي خطاب مرئي أن يوصل رسالته للمتلقي دون المرور بالصّورة و على وفق ما تقدم المنجز الإبداعي للخطاب المسرحي ، لا يمكنه أن يتقدم خطوة دون الولوج ضمن الصورة و تكويناتها و نسيجها الإبداعي و المعرفي .

في ضوء ما سبق، يتضح أن **مسرح الصورة** يمثل امتدادًا طبيعيًا للتجربة المسرحية المعاصرة، حيث تتحوّل الصورة والحركة والجسد والفضاء إلى أدوات رئيسية لصوغ المعنى، متجاوزةً الاعتماد التقليدي على النص والحوار وحدهما. ومع ذلك، يواجه هذا النهج تحديات كبيرة، أبرزها إيجاد التوازن بين البصري والحواري لضمان إيصال الرسالة بوضوح، إضافة إلى محدودية الموارد التقنية وفهم الجمهور للخطاب البصري إن التحدي الأساسي يكمن في قدرة المخرج والمبدع المسرحي على استثمار كل عنصر من جسد ومكان وإضاءة وصوت لخلق تجربة حسية ومعرفية متكاملة، تمنح المشاهد فرصة التفاعل والاندماج مع العرض وعليه، يصبح مسرح الصورة ليس مجرد عرض بصري، **بل** لغة مسرحية قائمة بذاتها، قادرة على مواجهة التحولات الثقافية والاجتماعية، وتوسيع آفاق التعبير الفني، مع الحفاظ على الجماليات والتجربة الإنسانية في صميم المسرح المعاصر.

المصادر و المراجع

01- المصادر و المسرحيات : (العرض مسجل)

- مسرحية " gps " نص و إخراج محمد شرشال ، إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2020
- مسرحية " أرامل " إخراج شهيناز نغواش إنتاج المسرح الجهوي لقسنطينة عن نص مسرحية مدرسة الأرامل لجون كوكتو 2015
- عرض "العشاء الأخير" – إخراج جهاد سعد (سوريا، 2009)
- مسرحية " الأسد الملك " مسرحية موسيقية فائزة بجائزة مسرح برودوي للعرض الغنائي تصميم و إخراج جولي تمورJulie Taymor 1997
- عرض " عربة التنقل الأخيرة *Le Dernier Caravansérail (Odyssées)* " تصميم و إخراج أريان مونشكين (**Arian mounchkine**) **2003**
- عرض" فلوموند **volmande إكتمال القمر "** تصميم و إخراج بينا باوش **Pina 2006 Bausch**
- مسرحية " الدلاطنة " تصميم و إخراج عاهد سفيان من إنتاج جمعية ابداعات الشباب الحرّ لوهران 2020
- مسرحية " كشرودة " تصميم و إخراج أحمد رزاق إنتاج المسلرح الجهوي لسوق أهراس 2017
- مسرحية الشبيه لمصطفى بوري إخراج عيسى جقاطي إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2025

2 - المراجع العربية :

- أن أوبر سلفيد. قراءة المسرح lire le théâtre –تر: مي التلمساني – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون. الطبعة 1977 عن دار Edition Sociale
- إيمانويل كانط ، نقد ملكة الحكم، ترجمة: إحسان عباس، (بيروت: دار الآداب، 1987).
- موريس ميرلو-بونتي، فينومينولوجيا الإدراك، ترجمة: جميل صليبا، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008) .
- إدموند هوسرل، الأفكار التمهيدية لعلم الظاهرات، ترجمة: نظير جاهل، (بيروت: دار المنتخب العربي، 1992) .
- أنتوني آرتو، مسرح القسوة :الجسد والإحساس، ترجمة: سامي شقير، بيروت: دار الثقافة، 2003.
- جيرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير :مسرح الجسد والحركة، ترجمة: حسن عبد الله، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007 .
- التكنولوجيا الرقمية في المسرح، *التقنيات الحديثة في المسرح*، ترجمة: أحمد شريف، القاهرة: دار المدى، 2016 .
- صمويل بيكيت وروبرت ويلسون: تجارب مسرحية بصرية، *دراسات في المسرح المعاصر* .

- إدغار موران، الفن والإدراك الحسي: نحو فهم بصري للمسرح، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2010.
- حسين مطشر، تحولات العرض المسرحي المعاصر، بغداد: دار الشؤون الثقافية .
- نهاد صليحة، *المشهدية والتلقي في المسرح الحديث*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004 .
- عبد الكريم برشيد، "السينوغرافيا كجسد درامي"، *دفاتر المسرح المغربي*، العدد 4، 2009 .
- حيدر عبد الحميد، الخطاب البصري في العرض المسرحي، بغداد: دار الورّاق، 2015 .
- صادق المخزومي، *جماليات الفضاء المسرحي*، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2018 .
- حسين علي عبيد، *مسرح الصورة: المفهوم والجماليات*، بغداد: دار الرافدين، 2020 .
- علي هاشم، *رمزية الجسد في المسرح المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2019، ص 85.
- عبد الرحمن سلام، *التحولات السردية في المسرح المعاصر*، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2018 .
- مازن عوض، التقنيات الرقمية في المسرح المعاصر، عمّان: دار كنوز المعرفة، 2022.
- شذى عماد، روبرت ويلسون وتشكيل الصورة المسرحية، بيروت: دار النهضة العربية، 2018 .
- أحمد زكي، جماليات الصورة في العرض المسرحي المعاصر، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2020 .
- حسن عطية، *تحولات الصورة في المسرح المعاصر*، بيروت :المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2016 .
- يُنظر :محمد أبو العلا، *جماليات التكوين في العرض المسرحي المعاصر*،)القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2015 .
- فؤاد عبد الواحد، *المسرح التعبيري والأساليب الحديثة في العرض المسرحي*، (الإسكندرية: دار الفكر المسرحي، 2003) .
- يُنظر: بيتر بروك، *نقطة تحول: تجربتي مع المسرح*، ترجمة: محمود سعيد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2002) .
- يُنظر: جيمس روز إيفانز، *مسرح الصورة والحركة: دراسة في الأسلوب والعرض*، ترجمة: أحمد خميس، (القاهرة: المركز القومي للمسرح، 2018 .
- نهاد صليحة، *المسرح بين النص والعرض*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 2002 .
- علي عواد، *سيميولوجيا العرض المسرحي*، دار الفارابي، بيروت، 2015 .

- بوني مارانكا، *مسرح الصورة*، ترجمة: عبد الله حبه، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، 1991 .
- فاطمة الزهراء عبد العالي، "جماليات الإضاءة في المسرح العربي المعاصر"، منشورات بيت المسرح، الرباط، 2016 .
- ينظر يانيس كوكس ، السينوغرافيا والرفقة النبيلة – ترجمة نورا أمين – وزارة الثقافة ، مهرجان للمسرح التجريبي .
- ينظر برنارد هويت تر د أمين حسين الرباط **أدولف آبيا الإنسان هو معيار كل شيء** (القاهرة المجلس الأعلى للأثار 2005) .
- ينظر د سامي عبد الحميد ، **ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين** (مطبعة جامعة بغداد 1997).
- ينظر حسين التكمه جي الإخراج المسرحي ، الجوهر والمظهر -كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد –مكتب كاردينا للطباعة والنشر 2016 .
- نظر عبد المجيد شكير الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي "منعطف التحول من الإيديولوجي منعطف التحول من الإيديولوجي إلى الجمالي "، مطبعة دار المناهل 2014 .
- د نهاد صليحة ، المسرح و التجريب بين النظرية و التطبيق المشروع القومي للترجمة .
- د. نديم المعلا ، لغة العرض المسرحي ، دار المدى للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة 2004 .

03- المراجع باللغة الأجنبية :

- https://www.tigerlillies.com/shockheaded-peter1.
- https://fineartamerica.com/featured/shock-headed-peter-m4- historic-illustrations.html/
– https://archive-magazine.jeudepaume.org/
- / https://archive-magazine.jeudepaume.org
- (Premiered on July 25, 1976 at the Festival d'Avignon, Avignon, France/)
https://www.amazon.com/Street-Crocodiles-Classic-20th-Century-Penguin/dp/0140186255

- https://www.tigerlillies.com/shockheaded

https://www.researchgate.net/publication/240740761_The_Perverse_Delight_of Shockheaded_Peter

- https://open.spotify.com/track/7KOKQMj9LPpPibc8z6x64V/
- https://www.quatrieme-mur.fr/2018/11/19/sleep-no-more/

-Ici sont les dragons », le grand livre d'histoire animé d'Ariane Mnouchkine (https://www.lemonde.fr/culture/article/2024/12/02/)

Béatrice Picon-Vallin TOGIVEAVOICETOTHOSEWHOSESTORIESWEARETELLING by ariane mounachkine

04 – المجلات :

- آريان منوشكين، مسرح الصورة: تجربة فضائية وحركية، مجلة الفنون المسرحية، 2015.
- نجلاء السعدي، "الشعرية البصرية في مسرح روبرت ويلسون"، *مجلة دراسات مسرحية*، العدد 9، 2021 .
- محمد فتوح، *جماليات التلقي في المسرح البصري*، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2020 .
- ريم ناصر، "الصورة كبديل درامي: دراسة في مسرح المخرج روبرت ويلسون"، *مجلة الفنون الأدائية*، العدد 14 .
- ريم ناصر، "الصورة كبديل درامي: دراسة في مسرح المخرج روبرت ويلسون"، *مجلة الفنون الأدائية*، العدد 14، 2023 .
- نجلاء السعدي، "الصورة المسرحية وبناء المعنى في عروض روبرت ويلسون"، مجلة الفنون البصرية، العدد 12، 2022، ص 40.
- إبراهيم الحسني، "قراءة في عرض ' المهاجرون 'لروبرت ويلسون"، *دراسات مسرحية*، العدد 9، 2021.

- عبد الجليل محسن، "الفضاء الدرامي بين الجمالية والتفاعل"، *مجلة نقد المسرح*، العدد 7، 2020 .

- خالد أمين، *التحولات البصرية في العرض المسرحي المعاصر*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2012.
- عارف الساعدي، "مسرح الصورة: التحوّل من الكلمة إلى التكوين"، *مجلة فنون معاصرة*، العدد 5، 2020 .
- نجلاء عبد الجبار، "تجربة التلقي في المسرح البصري"، مجلة الدراسات المسرحية، العدد 10، 2021.
- التقاليد المسرحية الشرقية، "مسرح الكابوكي والنوه والأوبرا الصينية: دراسة مقارنة"، *دراسات مسرحية آسيوية*، 2010 .
- الشعر الرمزي والحداثة الأدبية، التيارات الأدبية في المسرح الحديث، 2014 .
- تطور الإضاءة في المسرح، *مجلة المسرح المعاصر*، 2018 .
- سليم داوود، "مسرح الصورة: جدلية البصري واللفظي"، مجلة الفكر المسرحي، العدد 7، 2018 .
- نوال بوخريص، "الأزياء كدلالة بصرية في عروض روبرت ويلسون"، مجلة سيميائيات الأداء، العدد 6، 2021 .
-
- كاميليا يوسف، "التلقي البصري بين التفسير والتأمل"، *المجلة العربية للنقد المسرحي*، العدد 12، 2022 .
- عبد الله الشامي، "الجسد كخطاب في المسرح الحديث"، مجلة الفنون الدرامية، العدد 18، 2021، ص 75 .
- عبير ناصر، الإضاءة المسرحية وسيميولوجيا الظل والضوء، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
- صلاح القصب، *بيانات مسرحية*، (بغداد: وزارة الثقافة، 2005 .
- مقابلات ومحاضرات مع المخرج محمد شرشال، أرشيف مهرجان المسرح الوطني الجزائري، 2022.
- عبد الناصر خلاف، "مسرح محمد شرشال: بين التمسرح والتشكيل"، *مجلة المسرح الجزائري*، العدد 5، 2022.
- حسن المنيعي، ضمن ندوة النقد المسرحي، مهرجان قرطاج المسرحي، تونس، 2022.
- آمال بن شارف، "مسرح بلا كلمات"، *جريدة النصر الجزائرية*، عدد 12 مارس 2021.
- علي عواد، "قراءات في مسرح الصورة"، مجلة المسرح العربي، العدد 11، 2018 .
- أحمد خليف، "الفضاء المسرحي في تجربة كمال حمدي"، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 121، 2015 .
- نضال قوشحة، "المسرح السوري والبحث عن الصورة"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد 45، 2010 .
- عادل إبراهيم، "الفضاء المسرحي في مسرح الصورة"، مجلة فنون، القاهرة، العدد 34، 2017.

- سامية البياتي، "اللغة الجسدية في مسرح الصورة"، منشورات دار العلوم، بيروت، 2019 .
- فاطمة الزهراء عبد العالي، "الجمهور في مسرح الصورة"، مجلة المسرح العربي، تونس، 2018 .
- فاطمة الزهراء عبد العالي، "الجماليات البصرية في المسرح العربي المعاصر"، منشورات دار الفكر، القاهرة، 2017.
- أحمد خميس، "دور الإضاءة في تعزيز الفضاء المسرحي"، مجلة الفنون التشكيلية، تونس .
- جمال عبد الرحيم، "الفضاء الركحي وتفاعل الممثلين"، مجلة الفنون المسرحية، القاهرة، 2020 .
- د فرحان عمران موسى ، الرؤية الإخراجية للنص المسرحي في مفهوم مسرح الصورة 2014.
- ينظر د سعاد حامد أحمد ، سينوغرافيا العروض المسرحية العملاقة – كلية الآداب جامعة الإسكندرية .
- ينظر د محسن النّصار إيوجينيو باربا و أنثروبولوجيا المسرح ، مجلة الفنون المسرحية.
- ينظر عبد الكريم عبود. فرضيات لغة الفضاء المسرحي "مسرح الصورة نموذجا" د عبد الكريم عبود ، مجلة فنون البصرة 2007 .
- مجد القصص التفكيكية عند بينا بوش تصميما وإخراجا ، مجلة العلوم الإنسانية العدد 34 (31 – 12 – 2019) جامعة البحرين .
- ينظر بوعلام مباركي ، قضايا التجريب في العرض المسرحي المعاصر – كلية الآداب واللغات والفنون قسم الفنون جامعة سعيدة.
- ينظر بدر الدحّاني مايرهولد و مسرحه الشرطي ، شعرية الجسد الميكانيكي في الأداء المسرحي 2021.
- ينظر د بوعلام مباركي ، حركية المسرح الجزائري من البدابات إلى التجريب ، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية 2016 .
- ينظر د عماد الخفاجي مدينة النانو وانبثاق قوانين الجمالية التكنلوجية مقالات نقدية لطلبة الدراسات العليا أشراف: د. عماد هادي الخفاجي
- ينظر د . مبادة مجيد أمين الباجلان ، الانعكاسات البصرية للتقنيات المسرحية و أثرها على عروض مسرح الطفل ، مجلة جامعة تيكريت للعلوم الإنسانية 2020 .
- ينظر د شيرين محمد شعبان حسن ، توظيف التقنيات الحديثة في تشكيل جماليات عروض مسرح الأطفال ، مجلة مستقبل العلوم الإجتماعية أبريل 2024 .

05 - القواميس و المعاجم :

- باتريس بافيس، معجم *المسرح*، ترجمة: عبد الله صديق، الدار البيضاء: منشورات الزمن، 2006 .

06 – المواقع الإلكترونية :

- بوني مارانكا، *مسرح الصورة*، نيويورك: منشورات باي ساند، 1977

(https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=273939)

- الملك الأسد مسرحية موسيقية (/https://ar.wikipedia.org/wiki)
- كيف تأثر فيلم الملك الأسد بمسرحية هاملت لشكسبير

(https://www.aljazeera.net/midan/art/cinema/2019/3/21)

- tickethere عجائب مسرحية ديزني املك الأسد

(https://www.ticmate.ae/p/172/disneys-the-lion-king---london)

- - ينظر الأسد الملك مسرحية موسيقية
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%85%(D9%84
%D9%83_(%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9_%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8
A%D9%82%D9%8A%D8%A9

- ينظر د فاضل جاف المسرح المعاصر و التقنيات الحديثة
(https://elaph.com/Web/Culture/2009/3/417199.htm)

- ينظر سرمد السرمدي بيسكاتور والمسرح السياسي ، الحوار المتمدن
(https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid)

- قراءة للدكتور لمين بحري ، العرض الثاني مسرحية الدلاطنة
https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=212576454381469&id=100728682232914&rdid=8DgPjUdPjR
#yq25Ea

- ينظر المسافر مسرحية الدلاطنة عندما ينطق الجسد سعيدة
https://www.facebook.com/share/1Ak8CeWCGd/2023/03/31
- ينظر جلول رحيل ، مسرحية الدلاطنة التصوير الجزائري للأخوة دالتون ، يناير 2020
(https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1436002363230267&id)

- ميليسا رأفت ، الإخراج المسرحي الحديث و مراحل التطور ، الحوار المتمدن 2015

(https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=480594)

- ينظر رامي لحمر قراءة في مسرحية الشّبيه إنتاج المسرح الوطني الجزائري
(https://www.ajpsdz.org/imzad/?p=2683&fbclid)

- ر د عبد الكريم بن عيسى " الشبيه "
(https://www.facebook.com/abdelkrim.aissa.56)

- د أحسن تليلاني الشبيه أو عندما تضيع الإنسانية تحت جحيم الآلة
(https://www.facebook.com/selvador.dali.56)

- ماجد لفته العابد ، في معنى الاشتباك مع الموروث الثقافي لإنتاج معارف جديدة ومتجددة.. و إطلالة على (مدينة النانو)
(ttps://web.facebook.com/groups/840313969352571/permalink)
- ينظر ياسمين عباس ، كنزة مباركي كتبت مدينة النانو للهيئة العربية للمسرح ، مجلة الفنون المسرحية
(https://theaterars.blogspot.com/2019/02/blog-post_2.html

الملاحق

بطاقة فنية (Curriculum vitae)

الإسم و اللقب : عاهد سفيان مسعود .

تاريخ و مكان الإزدياد : 12.12.1986 بوهران .

العنوان : حي يغموراسن B7 . وهران .

المهنة : مخرج ، ممثل ، منشط .

رقم الهاتف : 0797338404 .

الإيميل : sofiane-tintin@hotmail.com

فايسبوك : Sofiane Ahed Messaoud

Pièce de théâtre pour adulte:

Nom de la pièce	Nom du personnage	Auteur	Mise en scéne	Etablissement
المشعل	Plusieurs	Abesslakhdar	Medjahrimissoum	Théatre régional d'oran

	personnages			
وافية	caporal	Benkhamassa	Benkhamassa et belkaid	Théatre régional d'oran
ملحمة قسنطينة الكبري	Plusieur personnages	Omar El Bernaoui et de Mohamed Laïd Al-Khalifa	Fouzibenbrahim et aliaisawi	O.N.C.I
مسرحية "و"	شريف "دور أول"	Mohamed ben mohamed	Mohamed adar	Assmasrah el madina
نوافد	فارس "دور أول"	Ali naser	Melyanimorad	Copp el nokta
الزهايمر	ميسوم "دور أول"	Belfadelmohamed	Belfadel et mohamedmihoubi	Ass el amel
جنة مجنون	المجنون"دورأول"	Belfadelmohamed	Belfadelmohamed	Ass el amel
ملحمة أبطال الجزائر	الأمير عبد القادر	Belfadelmohamed	Collectif	Ass el amel
الحرقة	عبدالمجيد	Hamidagharmoul	Amina mejahri	Assmerdjajou
مونودراما "الوقت"	قمامة	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Toupe libre
مونودراما"المحتال"	المحتال	Belfadel	AhedSofiane	Théâtretravailleurd'Oran
zabana	Zabana	Azzedinemihoubi	Mouradmelyani	Direction de la culture et le théâtre régional d'Oran
ليلة الأقدار	الداي حسين	Ali abdoun	Fouzibenbrahim	D.J.S d'Alger
مونودراما الاسكافي	علاء	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Troupe libre

Pièce de théâtre pour enfant

الصداقة المستحيلة	الثعلب	Habib medjahri	Habib medjahri	Assmerdjajou
الأشرار الثلاثة	الوزير خبثان	Boualemhafid	Boualemhafid et safiachegag	Théâtre régional d'Oran
عاقبة الخيانة	الثعلب	Habib medjahri	Habib medjahri	Assmerdjajou
النصيحة	الولد الكسول	Yahyadjebli	Ahedsofiane	Coop el majd
ارشادات	المعلم	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Coop el majd
remarque	4 ans d'expériences en collaboration avec le F.O.C.E.O . Présentation des spectacles pour enfant aux école primaire.			

Film et tv

فيلم "العقيد لطفي"	حسين	Ahmed rachdi	Ahmed rachdi	E.N.T.V
فيلم "أوثار"	عصام	Mohamed louali	Mohamedlouali	E.N.T.V
فيلم البطل "المجهول"	سي الزوبير	Serine	Hadj alimenad	E.N.T.V
مسلسل "طوق النار"	Capitaine flaterz	Abd el bariabouelkhayer	Basemalmasri	E.N.T.V
سيت كوم "الفايدة و	الجار الرسام	Melyani mourad	Bensalah hafid	E.N.T.V

				الحساب"

Mise en scéne :

اخراج عرض مسرحي للأطفال (النصيحة).

اخراج عرض مسرحي للأطفال (ارشادات منون).

اخراج مونودرام (الاسكافي).

اخراج مونودرام (الوقت).

اخراج عرض مسرحي للكبار (الصوف).

اخراج عرض مسرحي للكبار (الدلاطنة).

diplôme:

subit 2 stages de formation au théâtre régional d'Oran. Du 13 au 27 juillet 2011.et du 24mars au 02 avril 2013.

2 émé prix avec le monodrame « le temps » au féstival du monodrame à SidiBelabes.

Titulaire d'une attestation de comédien provenant du ministère de la culture.

بطاقة فنية

مصطفى بوري

معلومات شخصية

تاريخ الميلاد 1975 (العمر 49-50)

الجنسية الجزائر

الحياة العملية

التعلّم:

البكالوريا شبعة محاسبة 1993

شهادة الكفاءة المهنية للمحاماة سنة 2010

المهنة

مدير دار الشباب بسعيدة

مندوب محلي للشباب

أعماله المسرحية:

" الجسر"

"امرأة برأسين"

"أنا والبعوضة"

"الحوش"

"نينا"

الجوائز

جائزة كتارا للرواية العربية

جائزة الدوحة للكتابة الدرامية

تعديل مصدري - تعديل طالع توثيق القالب

مصطفى بوري هو روائي وممثل مسرحي جزائري من مواليد جوان سنة 1975

مولده ونشأته:

وُلد مصطفى بوري في الثاني من جوان من العام 1975 وترعرع في مدينة سعيدة التي تبعد عن العاصمة الجزائرية بحوالي 450 كلم غربا، عاش مصطفى بوري بحي شعبي يسمى حي الرائد مجدوب، حيث كان مولعا بالرياضة والفن، وكان يهوى الخط العربي ويحسن سبعة أنواع منه بما فيها خط الثلث، ويقول عن نفسه في حوار أجرته معه الإذاعة الجزائرية أن فن الخط كان البوابة التي دخل عبرها إلى عالم الفن والإبداع.

دراسته:

درس مصطفى بوري في الجامعة تخصص إعلام آلي للتسيير بعد حصوله على الباكالوريا شعبة المحاسبة سنة 1993، لكنه سرعان ما تنبه إلى أن الاختصاص لا يناسبه، فأعاد البكالوريا سنة 1996 ليسجل بالمعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب والرياضة بعين الترك وهران، وبعد تخرجه سنة 2000 مكث بضع سنوات بطالا يقتات من فنه المسرحي، ثم تم توظيفه، وخلال ذلك تابع دراسته تخصص قانون إلى أن نال شهادة الكفاءة المهنية للمحاماة سنة 2010 عن جامعة سعيدة.

أعماله المسرحية:

شارك مصطفى بوري في نحو عشرين من الأعمال المسرحية ممثلا، ثم كتب وأخرج بضع أعمال للأطفال و أخرى للكبار، من أعماله للأطفال :

مسرحية " الجسر"

. وله أعمال للكبار منها

"امرأة برأسين"

"أنا والبعوضة"

مسرحية "الحوش" الكوميديا

مسرحية "نينا" التي أنتجها المسرح الجهوي بسعيدة

مهنته ومنصبه:

عمل مصطفى بوري كمربي متخصص في الشباب وأسس جمعية تُعنى بالشباب وحمايتهم من الآفات الاجتماعية، وكانت الجمعية أيضا ضمن أهدافها تكوين الشباب وإدماجهم في عالم الفن وصرفهم عن الأفات الاجتماعية، ثم تقلد منصب مدير لأحد المراكز الثقافية بذات الولاية ثم مديرا لدار الشباب ، وهو حاليا يشغل منصب مندوب محلي للشباب بعد ترقيته إلى منصب مستشار الشباب.

مؤلفاته:

كتب مصطفى بوري أعمالا عديدة في المسرح خاصة، منها

1)"مسرحية الشبيه- القضية 22-22" التي ستصدر قريبا والتي سيتولى المسرح الوطني الجزائري إنتاجها، ذات المسرحية كانت قد نالت جائزة التأليف المسرحي بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 2022.

2) البروفات الأخيرة" الفائزة بجائزة كتارا للرواية العربية 2023

3) "ذكريات من الزمن القادم" الفائزة بجائزة الدوحة للكتابة الدرامية 2020

جوائزه الوطنية:

1- جائزة أحسن عرض متكامل في اختصاص الوان مان شو في مهرجان سيدي بلعباس سنة 2014 عن عرض بعنوان "رحلة مجنونة"

2- جائزة أحسن نص مونودرامي عن نص "أنا والبعوضة" مهرجان تندوف 2022

3- جائزة التأليف المسرحي عن نص مسرحية "الشبيه" المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر 2022.

الجوائز الدولية:

1- جائزة الدوحة للكتابة الدرامية فئة النص المسرحي عن نص "ذكريات من الزمن القادم" 2020

2- جائزة كتارا للرواية العربية فئة الرواية غير المنشورة عن رواية "البروفات الأخيرة" 2023

احمد رزاق

مخرج و كاتب مسرحي و سينوغراف

معلومات الاتصال

Country
الجزائر

Phone
00213555910341

Email
ahmedrezzak@yahoo.fr

اللغات

العربية (اللغة الام)

الفرنسية (إجادة كامل)

الإنجليزية (إجادة تامة في حدود العمل)

الخبرات العمليّة

2020 **اخراج و كتابة نص و سينوغرافيا مسرحية " خاطيني "**
المسرح الجهوي لمستغانم

2019 **سينوغرافيا مسرحية "حنين"**
المسرح الجهوي معسكر

2019 **سينوغرافيا مسرحية "لويزة"**
المسرح الجهوي بعنابة

2019 **المشاركة في المعرض الدولي للسينوغرافيين العالميين ب"براغ" بجمهوري تشيكيا**

2018 **المشاركة كضيف شرف في مهرجان المسرح العربي المنظم من طرف الهيئة العربية.**

2018 **أخراج و كتابة نص مسرحية "24ساعة كرونو" لشركة رونو الجزائر**
المسرح الوطني الجزائري

2017 **اخراج و كتابة النص لمسرحية" كشرودة"**
مسرح سوق أهراس الجهوي

مساعدة في الاخراج في العرض الرسمي لافتتاح "مستغانم عاصمة المسرح"

2017 **تصميم عرض الكرنفال بمناسبة افتتاح سنة "مستغانم عاصمة المسرح"**

2016 **سينوغرافيا مسرحية " سأطير يوما ما "**
مسرح عنابة الجهوي

2016 **سينوغرافيا مسرحية " لويزة"**
مسرح عنابة الجهوي .

2016 **سينوغرافيا مسرحية " النائب المحترم "**
مسرح قسنطينة الجهوي

2016 **اخراج و كتابة نص مسرحية "طرشاقة"**
المسرح الوطني الجزائري.

2015 **الدور الثاني في الفيلم السينمائي " كريم بلقاسم" للمخرج أحمد راشدي .**

2015 **اخراج و مدير فني و ممثل في السلسلة التلفزيونية "كل واحد و دواه**

التلفزيون الجزائري

2015 الدور الثاني في الفيلم السينمائي " العقيد لطفي " للمخرج أحمد راشدي

2015 سيناريو و حوار مسلسل " بساتين البرتقال " للمخرج عمار محسن
التلفزيون الجزائري .

2015 المشاركة في المعرض الدولي لتكنولوجيات المسرح ببكين بالصين الشعبية

2014 دور ثانوي في الفيلم السينمائي " عملية مايو" للمخرج عكاشة

2014 الدور الأول في الفيلم السينمائي " لم نكن ابطال " للمخرج نصر الدين قنيفي .

2013 نص و أخراج مسرحية "هن و الرجال قليل "
الديوان الوطني للثقافة و الأعلام.

2013 سينوغرافيا و أخراج مسرحية " ربيع روما "
مسرح قالمة الجهوي

2013 تصميم عرض افتتاح الأسبوع الثقافي الجزائري بالمملكة المغربية

2012 مصمم أزياء في الفيلم الوثائقي " نقطة النهاية " للمخرج أحمد راشدي

2012 سينوغرافيا و نص و اخراج مسرحية " زوبعة في فنجان "
مسرح عنابة الجهوي

2011 سينوغرافيا مسرحية "قاضي الضل " للمخرج حسن بوبريوة
مسرح باتنة الجهوي

2011 سينوغرافيا و نص و اخراج مسرحية " طاق على من طاق "
المسرح الحر فنون

2010 سيناريو و حوار سلسلة " قهوة ميمون " أخراج جعفر قاسم

2010 سينوغرافيا و نص لمسرحية " فوضى الأبواب للمخرج شوقي بوزيد
مسرح باتنة الجهوي

2009 مصمم ازياء و توجيه الممثلين في الفيلم السينمائي "الساحة" للمخرج دحمان أوزيد

2009 دور ثاني في الفيلم السينمائي " بن بولعيد " للمخرج أحمد راشدي

2008 سيناريو و حوار بعض حلقات " جمعي فاميلي " للمخرج جعفر قاسم

2008 سينوغرافيا مسرحية "مبني للمجهول" للمخرج جمال حمودة
مسرح عنابة الجهوي

2007 ممثل في السلسلة التلفزيونية " ناس الحومة " للمخرج عمار محسن
التلفزيون الجزائري

2007 سيناريو و حوار المسلسل التلفزيوني "جروح الحياة" للمخرج عمار

تريباش

التيليفزيون الجزائري

2006 **ممثل في السلسلة التلفزيونية "بابور دزاير " للمخرج مرزاق علواش**

التلفزيون الجزائري

2006 **سيناريور و حوا و مدير فني في السلسلة التلفزيونية " بيناتنا " للمخرج موسى حداد**

2005 **سينوغرافيا مسرحية "ما عندناش و ما يخصناش " للمخرج باديس فضلاء**

الديوان الوطني للثقافة

2005 **سيناريو و حوار مسلسل "جحا 4" للمخرج عمار محسن**

التلفزيوني الجزائري

سينوغرافيا مسرحية "غلب النساء " أخراج جمال مرير

مسرح وهران الجهوي

2004 **سينوغرافيا مسرحية "البدلة البيضاء " لمحمد بن قطاف أخراج حميد رماس**

المسرح الوطني الجزائري

2003 **سيناريو مسلسل " جحا2 " للمخرج عمار محسن**

التلفزبون الجزائري

2003 **سينوغرافيا مسرحية " جميلة " للممثلة و المخرجة دليلة حليلو**

الديوان الوطني للثقافة و الأعلام

2002 **سينوغرافيا مسرحية "لسعات البسمات " للمخرج العيد قابوش**

مسرح عنابة الجهوي

2002 **تصميم العرض .اخراج و سينوغرافيا لعرض الاختتام " بحيرة الملائكة**

المهرجان الدولي للشباب

2001 **سينوغرافيا عرض " افريقيا " لعز الدين ميهوبي**

2001 **سيناريو بعض الحلقات في سلسلة " شوف العجب " اخراج عمار محسن**

التلفزيون الجزائري

2001 **نص، سينوغرافيا و اخراج مسرحية " مبروكة"**

المسرح الجهوي بعنابة

2000 **سيناريو سلسلة "جحا 1" للمخرج عمار محسن**

التليفزيون الجزائري

2000 **سينوغرافيا مسرحية " حب و كدب " للمخرج جمال حمودة**

مسرح عنابة الجهوي

1999 **سينوغرافيا و تمثيل في المونودراما "الزعيم " للمخرجة نبيلة محمدي**

المسرح الحر "فنون"

1998 **نص و سينوغرافيا لمسرحية " السوسة " أخراج كمال كربوز**

مسرح عنابة الجهوي

1997 **سنوغرافيا أوبيرات " سفير الطرب " للمخرجة حورية زغبي**

الديوان الوطني للثقافة و الأعلام.

1996 **دور في ابيرات " بن بولعيد " لعز الدين ميهوبي أخراج جمال حمودة**

مديرية الثقافة عنابة

1996 **سينوغرافيا أوبيرات " الشهيد ابن مهيدي " لعز الدين ميهوبي**

انتاج مديرية الثقافة عنابة

1995 **نص و سينوغرافيا مسرحية "باكلوريا اليتامى " للمخرجة نبيلة محمدي**

المسرح الحر فنون

1995 **المشاركة في سينوغرافيا عرض الشارع بالجزائر العاصمة " مسيرة العظماء"**

1994 **سينوغرافيا عرض "ملحمة الجزائر الكبرى " للمخرج مسعود قنبور**

الديوان الوطني للثقافة و الأعلام

1993 **سينوغرافيا مسرحية " بلاد الخير" لبوبكر مخوخ أخراج عبد الحق بن علجية**

انتاج مسرح عنابة الجهوي .

1993 **سينوغرافيا مسرحية" السرج" لعلاوة بوجادي ،أخرج حميد رماس**

مركز الثافة و الأعلام

1992 **سينوغرافيا مسرحية " رجل النجوم " أخراج عمر معيوف**

. المعهد العالي للفنون الدرامية

1992 **سينوغرافيا و أخراج مسرحية " حنو"**

مركز الثقافة و الاعلام

المؤهلات العلميّة

1992 **سينوغرافيا**

المعهد العالي للفنون الدرامية

شهادة تعليم عالي من المعهد العالي للفنون الدرامية اختصاص سينوغرافيا .

الدورات التدريبية

1988 **تكوين تربصي في اختصاص الهندسة .**

الإنجازات والمشاريع

2019 **جائزة أحسن سينوغرافيا في المهرجان الوطني للمسرح المحترف**

سينوغرافيا مسرحية "حنين" للمسرح الجهوي معسكر

2017

عدة جوائز في المهرجان الوطني للمسرح المحترف

الجوائز : أحسن نص ،أحسن اخراج، أحسن دور نسائي، أحسن دور رجالي و أحسن دور ثانوي رجالي. ترشحت لكل الجوائز بما فيها أحسن عرض متكامل .

2016

أحسن عرض متكامل بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف

مسرحية "طرشاقة

2014

جائزة أحسن عرض متكامل بمسرحية "الصاعدون الى الأسفل"

المهرجان الوطني بالمدية .

2014

جائزة أحسن اخراج بمسرحية "الصاعدون الى الأسفل "

المهرجان الوطني بالمدية .

2014

جائزة أحسن سينوغرافيا بمسرحية "الصاعدون الى الأسفل "

المهرجان الوطني بالمدية .

2013

جائزة أحسن نص و احسن دور بمسرحية " طاق على من طاق"

المهرجان الوطني بالمدية

2012

جائزة أحسن أخراج بمسرحية "ربيع روما"

المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة

1999

جائزة أحسن عرض متكامل و أحسن ممثل

المهرجان الوطني للموتودرام بقسنطينة

1998

جائزة احسن عرض متكامل

المهرجان الوطني للمسرح المحترف بوهران.

الأستاذ المخرج والمكون عيسى جقاطي

شغل جقاطي منصب أستاذ مساعد بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصريISMAS ، ليكون أستاذاً به اليوم.

شهادات ومحطات إخراجية:

*متحصل على شهادة الماجستير في الفنون المسرحية

*متحصل على الميدالية الذهبية في مهرجان (بيكين2003) في مجال التمثيل التي شاركت فيه انذاك 22 دولة.

*متحصل على جائزة علي معاشي للمبدعين الشباب.

اخراج مسرحية عرب 2003.

*متحصل على جائزة أحسن إخراج في مهرجان المسرح الفكاهي للمدية بمسرحية (المساطيش الثلاثة)2007.

*إقتباس وإخراج مسرحية (ديك المزابل) من إنتاج المسرح الوطني الجزائري.

*إخراج مسرحية (القرن الأسود) من إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2008.

* إخراج "مسرحية اللولب" للكاتب حسن ملياني إنتاج المسرح الجهوي تيزي وزو 2009.

*إخراج مسرحية "نار ونور" للمؤلف الدكتور صالح لمباركية إنتاج المسرح الجهوي أم البواقي في اطار الإحتفال بخمسينية الإستقلال 2012.

*إخراج مسرحية "الركوع للثرى" للكاتب الأستاذ الفنان عبدالحليم بوشراكي، إنتاج المسرح الجهوي العلمة 2013.

*إخراج مسرحية "الكلمة الأخيرة" نص أيوب عمريش انتاج المسرح الجهوي سوق اهراس إنتاج 2014.

*إخراج مسرحية «الإسكافية" للكاتب للكاتب الإسباني فرديرك ڤارسيا لوركة Federico Garcia Lorcaإنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2017.

*إخراج مسرحية "آسف ...لن أعتذر" 2018 انتاج المسرح الجهوي معسكر .

*إخراج مسرحية النّخلة إنتاج المسرح الجهوي بسكرة مسرحية "النخلة" من تأليف المسرحي محمد العربي 2019.

* إخراج مسرحية موت الذات الثالثة إنتاج المسرح الجهوي العلمة 2022 .

* إخراج مسرحية العملية الأخيرة إنتاج المسرح الجهوي صيراط بومدين سعيدة 2023 .

* إخراج مسرحية الشّبيه إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2025 .

فـهـرس الـمـحـتـويـا ت

الفهرس

شكر.....3

إهداء.....4

مقدمة.....5

الفصل الأول:.....7

الأصول المعرفية لمفهوم مسرح الصورة.....7

المبحث الأول 7

العلاقة بين مسرح الصورة والمفاهيم المسرحية التقليدية 7

أولاً: الأصول الفلسفية والجمالية.....8

الظاهراتية عند إدموند هوسرل (1859–1938) وتأثيرها في مسرح الصورة: 9

- الظاهراتية عند موريس ميرلو بونتي (1908–1961) وعلاقتها بمسرح الصورة:.....10

المفاهيم الأساسية عند ميرلو بونتي وتأثيرها في المسرح: :.....11

2 - الأصول الفنية والتاريخية: 13

3 - الأصول التقنية والتكنولوجية:.....14

4 - الأصول الأدبية والسردية[2].....15

1. -الأصول النفسية والمعرفية: ..... **Error! Bookmark not defined.**

-نظريًا: أسس مسرح الصورة..... **Error! Bookmark not defined.**

مسرح الصورة من وجهة نظر نقدية: ..... **Error! Bookmark not defined.**

- 1الأسس النقدية لمسرح الصورة : 18

2 - العلاقة بين الممثل والجمهور في مسرح الصورة:.....19

3- التحليل النقدي للعروض التطبيقية في مسرح الصورة: مسرح روبرت ويلسون: 19

المبحث الثاني.....28

الصورة المسرحية وتحولاتها من النص إلى العرض.....28

تطبيقيًا:.....29

1. The Method and Madness of ‘Einstein on the Beach[2].....32

Luminato 2012 presents Robert Wilson & Philip Glass's Einstein on the Beach[3] 32

Transformed by the Tonic of ‘Einstein’[1].....33

-.الفصل الثاني : المرجعيات الجمالية و الفكرية للصورة المسرحية 61

المبحث الأول 62

فضاء العرض في مسرح الصورة.....62

الرمزية البصرية للفضاء في مسرح الصورة: 63

-التكامل بين الفضاء والإضاءة في مسرح الصورة.....Error! Bookmark not defined.
-التفاعل بين الإضاءة والفضاء من خلال الحركة.....73
الفضاء الحركي – الجسدي في مسرح الصورة:.....73
-الفضاء امتداد للجسد.....73
-التفاعل بين الجسد والفضاء في مسرح الصورة.....73
-الفضاء الجسدي ضمن التنقلات الرمزية.....75
المبحث الثاني : 78
الإبداع الفكري والحسي في العرض المسرحي الغربي
سينوغرافيا العرض المسرحي الملك الأسد (The lion king) 78
1- النص المسرحي : 80
2- الجو العام والرؤية الإخراجية في عرض مسرحية الملك الأسد 81
المبحث الثالث : 98
التقنيات الحديثة في المسرح الغربي نماذج وعروض فنية 98
التقنيات الحديثة في العرض المسرحي :.....99
-ملخص العرض و الرؤية الإخراجية 103
الفصل الثالث : سمات مسرح الصورة بين المنجز الإبداعي و الخطاب المرئي في عروض مسرحية جزائرية معاصرة.....116
المبحث الأول : ملامح مسرح الصورة في الحركة المسرحية الهاوية الجزائرية 117
مسرحية الدلاطنة من إنتاج جمعية ابداعات الشباب الحرّ لوهران 117
المبحث الثاني : الخطاب البصري في العرض المسرحي الجزائري.....133
-عرض مسرحية كشرودة لأحمد رزاق.....134
-بعض من أعمال المخرج أحمد رزاق في السنوات الأخيرة.....141
-ملاحق الصور للعرض المسرحي "كشرودة".....142
-عرض مسرحية " الشبيه" تأليف بوري مصطفى إخراج لعيسى جقاطي 145
المبحث الثالث : جماليات التشكيل البصري في مسرح الطفل بين الإبداع البصري و التأثير النفسي (مسرحية مدينة النّانو لسوهيل بوخضرة).....153
-التكنولوجيا و الواقع الإفتراضي في مسرح الصورة للطفل.....154
-بعض من أعمال المخرج سهيل بوخضرة في مسرح الطفل.....156
الخاتمة.....167
المصادر و المراجع.....172
الملاحق.....181
فهرس المحتويات.....224

الملخص.....

الـمـلـخص :

شكلت المنظومة السردية للنص المسرحي في بدايات ظهور هذا الفن جغرافية المرتكز الفكري و الجمالي للعرض المسرحي؛ ومع التطورات اللاحقة في العملية المسرحية وظهور تجارب وحركات جديدة، بدأ المخرج ينسحب شيئا فشيئا من سطوة البنية النصية وعملية البحث عن أساليب إخراجية مغايرة و عناصر جديدة، أكثر عمقا وتعبيرا، وأكثر كثافة جمالية، ضمن هذا السياق قاطعت تلك التجارب كل ما هو تقليدي وسائد على مستوى النص بمحاولة الارتكاز على الحوار و البنية السردية في حدود قدرة النص على التعبير ومحاولة إحالته إلى منظومة صورية تتداخل فيها الصور بمختلف المكونات السمعية والبصرية المختزل من الفعل اللفظي باعتباره عنصر بسيط من عناصر الخطاب ، لذا سعى مسرح الصورة إلى هدم القوانين السابقة بالإبحار في عوالم الطقوس والفانتازيا لأنه مسرح سيميائي حركي يرتكز على البعد الجمالي و البصري والأدائي والتشكيل السينوغرافي على حساب السلطة الخطابية الكلامية ، معتمدا مجموعة من المفردات البصرية والتي بدورها تنتج رموز وإشارات دالة تسهم في خلق المعنى أو بمعنى آخر : مسرح الصورة مسرح تجريبي حداثي بوصفه خطابا مرئيا تستعمل فيه الحركة والإيماءة بشكل مطلق.

الكلمات المفتاحية: الصورة – الأداء – الجمالية - التشكيل البصري - الفرجة

Summary:

The narrative system of the theatrical text, in the early stages of this art, formed the geographical basis of the intellectual and aesthetic foundation of the theatrical performance; With subsequent developments in the theatrical process and the emergence of new experiments and movements, the director began to gradually withdraw from the dominance of the textual structure and the process of searching for different directorial methods and new elements, more profound and expressive, and more aesthetically dense. Within this context, these experiments interrupted everything traditional and prevalent at the level of the text by attempting to rely on dialogue and narrative structure within the limits of the text's ability to express and attempting to refer it to a visual system in which images intertwine with various audio-visual components reduced from verbal action as a simple element of discourse. Therefore, the theater of the image sought to demolish previous laws by navigating the worlds of rituals and fantasy because it is a semiotic-kinetic theater that relies on the aesthetic, visual, performative, and scenographic dimensions at the expense of verbal discourse authority, relying on a set of visual vocabulary which in turn produce symbols and signs that contribute to creating meaning. Or in other words: the theater of the image is a modern experimental theater as a visual discourse in which movement and gesture are used absolutely.

Keywords: Image – Performance – Aesthetics – Visual Composition - Spectacle