

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الموسومة:

التشكيل السينوغرافي وعلاقته بأداء الممثل في
العرض المسرحي "مسرحية الخبزة" لعبد القادر
علولة-أنموذجا-

إعداد الطالبة:

- معزوز سمية

تحت إشراف:

أ.د. منصوري عبد الوهاب

مساعد المشرف

د بوخموشة إلياس

أعضاء اللجنة المناقشة

رئيسا ومناقشا	جامعة س. بلعباس	أستاذ التعليم العالي	- أ.د/ إدريس قرقوة
مشرفا	جامعة س. بلعباس	أستاذ التعليم العالي	- أ.د/منصوري عبد الوهاب
مساعد مشرف	جامعة س. بلعباس	أستاذ محاضر -أ-	- د/بوخموشة إلياس
عضوا مناقشا	جامعة س. بلعباس	أستاذ محاضر -أ-	- د/ خرواعتوفيق
عضوا مناقشا	جامعة تلمسان	أستاذ محاضر -أ-	- د/ صالح بوشعور محمد الأمين
عضوا مناقشا	جامعة تلمسان	أستاذ محاضر -أ-	- د/ بلبشير عبد الرزاق

السنة الجامعية: 2020-2021م

الإهداء:

الحمد لله نحمده ونستعين به ونستغفره ونصلي على نبيه خير البشرية سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام

أما بعد

إلى من قال فيها سبحانه وتعالى: ﴿تَحْتَ ثَمَرِهِ﴾ جم ◻ جم ◻ حم ◻ خم ◻

أهدي ثمرة عملي ونجاحي إلى ربحانة الحب والحنان التي علمتني أصول الحياة إلى رفيقة دربي وشقيقة روحي "أمي الغالية"

إلى من أثار طريقي ورسم مستقبلي إليك أبي العزيز أطل الله في عمره

دون أن أنسى شموع روضتي وحنين شوقي إلى من أرى التفاؤل في أعينهم إخوتي

إلى زوجي الذي حمل معي كل التعب وإلى كل عائلة زوجي هلالي.

إلى صديقتي فاطمة هلالي، فاطمة بساعد، برحمن ذهبية، برحمن وفاء، وفاء عراز اللواتي وقفن بجاني في الظروف الصعبة.

إلى كتكوتات العائلة كثر، شياء، ربهام، سندس، مرام، زينب سجاد، وسيلة، عائشة، صهيب، محمد، يوسف، براء

إلى الأستاذ صالح بوشعور محمد الأمين الذي كان نعم المرشد في مشواري العلمي

إلى الأستاذ نقادي عبد اللطيف وكل أعضاء فرقة الأحلام للمسرح بتلمسان.

إلى أساتذتي الكرام إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي

معزوز سمية

الشكر:

الحمد لله والشكر لله الذي وفقني في إنجاز هذا العمل، ومنحه القوة والإرادة في مشواري هذا، يقال أن لكل بداية نهاية وها أنا اليوم في نهاية المشوار بعد العمل الدؤوب والجد المتواصل، إذا كان لهذه الرسالة فضل الإنجاز فجدير بي ألا أنسى من كانا لهما الفضل وعلى هؤلاء الأساتذة المشرف " منصور عبد الوهاب " ومساعد المشرف " بوخوشة إلياس " اللذان قبلنا تبني هذا العمل وكانا نعم الموجهين إذ لم يخلأ علي قط بجهدهما فكانا صادقين معي في توجيهاتهما، بل كانا حافزا قويا لتجاوز كل العقبات التي واجهتني، وحرصا منهما أن يكون هذا العمل في مستوى مقاييسه العلمية التي تنهض عليها البحوث الأكاديمية الجادة، فلهما كل الشكر والتقدير والامتنان.

التقدير والاحترام إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة هذا البحث.

لا ننسى أيضا أن أتقدم بفائق الشكر والتقدير الخالص للأساتذة الفاضلين في قسم الفنون عامة والعرض

المسرحي خاصة بجامعة سيدي بلعباس وجامعة تلمسان.

معزوز سمية

مقدمة

ظهرت نشاطات فنية مختلفة مارسها الإنسان البدائي، لم تتوقف عند حدود المنفعة وضرورات الاستخدام والاستعمال البدائي اليومي، إنما برزت فيها لمسات جمالية وذوقية تخرج عن حدود الحاجة اليومية، وفيما يتعلق بالظواهر شبه الدرامية شاعت في شعوب عدة ممارسات سحرية وشعائر دينية، اختلط فيها الرقص والغناء والإيقاعات العديدة المتنوعة حيث كانت أول بدايات انبثاق المسرح، وأول تلك النشاطات المتعلقة بفن التمثيل هو شيوع ما يعرف بالمحاكاة، أي الإنسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسها ويسيطر عليها.

يعد التمثيل عنصرا ذا تأثير سريع على المسرح، فهو الأداء الحركي على الخشبة الذي يتحكم فيه الممثل وفق رؤية إخراجية، حيث يعتبر الممثل داخل منظومة العرض المسرحي وضمن خصوصية التمثيل بأشكاله التقنية والفنية عنصرا فعالا ومبدعا أيضا، لأنه يعمل على نقل عواطفه وأفكاره للمتفرج من خلال شخصية تتلبسه أو يتلبسها، عن طريق اتصال وجداني بواسطة الكلمات الإيماءات، الأفعال وحتى لحظات الصمت وهذا بشكل ذاتي ولحظي، لأن المسرح بتعبير بيتر بروك هو فن اللحظة، إذ أن الممثل لا ينفصل عن المسرح والمسرح لا ينفصل عن الممثل فهو حامل لخاصيته، باعتباره عنصرا فعالا في العملية الإخراجية ومن الصعب الاستغناء عنه في العرض المسرحي.

كانت فترة العصر الحديث مليئة بالتطورات الفنية، حيث بلغ شكل العرض جماليته التي فرضها عليه ثلة من المخرجين الجدد لارتباطهم بالمدارس والاتجاهات الفنية والأدبية، وبفضل العمل الدؤوب ومغامرة البحث استطاع بعض المخرجين والفنانين الموهوبين أمثال أندريه أنطوان، مايرهولد، ستانسلافسكي، بريخت، وغيرهم من ابتكار عوامل الإبداع وتقديم مفهوم جديد عن العرض المسرحي من خلال الفهم العميق لجوهر وفكرة المسرح.

يتרכب العرض المسرحي من النص وعناصر التجسيد لهذا النص، حيث تتكامل فيما بينها من أجل الوصول إلى درجة الإبداع المسرحي، من خلال اتحاد جميع عناصره التي تكون مضبوطة وملائمة للنص المسرحي، وبالتالي إن عملية الإبداع على خشبة المسرح لا يمكنها أن تتحقق دون استخدام

وسائط متعددة بتقنيات فنية وتكنولوجيا متطورة، وهو ما بدا لنا في الاهتمام العالمي المتزايد في استخدام الوسائط المتعددة في الفنون كافة وبشكل خاص في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي، وذلك بظهور سينوغرافيا لا تعتمد على الوسائط التقليدية، بل على الصورة المرئية التي تهدف إلى الكشف عن مميزات العرض المسرحي، وإثبات ضرورة تكامل النص والفضاء والتمثيل لتقديم عرض نلمس فيه الإبداعي المسرحي.

وفي ظل هذا اخترنا موضوع بحثنا الموسوم بـ "التشكيل السينوغرافي وعلاقته بأداء الممثل في العرض المسرحي، مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة أنموذجا"، وذلك لما يحتويه العرض المسرحي من علاقة تربط بين عناصره بين الممثل وعناصر السينوغرافيا، حيث لا يتكامل مفهوم السينوغرافيا إلا بتكامل الفضاء المسرحي الذي يتلائم والأهداف والغايات، التي جاء بها النص المسرحي بعد إضافة إبداعات خيالية وتصورات مخرج العمل ومصمم السينوغرافيا، في اختيار مفرداتهم الفنية على شكل أحجام وأشكال وألوان تخدم وتعبر عن الموضوع المطروح لتثير انتباه وتساؤل المخرج، الذي يريد أن يتطلع إلى أوصاف مواقع الأحداث والفترات الزمنية بتوضيحات تفصيلية متسلسلة تعرض بنوعية سير الأحداث، بحيث تصل إلى الجمهور بشكلها الواضح والمفهوم بعد أن ترجم مصمم السينوغرافيا أحداث النص إلى مفردات على شكل تشكيلات ورموز جمالية، تحمل المحتوى والجو الأخلاقي والجمالي والتاريخي والاجتماعي، على شكل منظور فني هندسي ينظم تكامل الفضاء المسرحي.

ومن هذا المنطلق وجب طرح الإشكالية التالية حول علاقة الممثل بالسينوغرافيا في العرض المسرحي والتي تكمن في قدرات السينوغرافيا البصرية على تجسيد الممثل ضمن العرض المسرحي، وكيفية تكيف الممثل مع عناصر السينوغرافيا المسرحية.

تعتبر هذه الإشكالية المغزى العام للبحث مما ينتج عنها تساؤلات فرعية بواسطتها نستطيع الإجابة عنها من أجل تحليل هذه الدراسة:

- فيما تتجلى علاقة الممثل بالسينوغرافيا؟
- هل هناك تكامل بين الإخراج والسينوغرافيا وتشكيل الدور المسرحي للممثل؟

- هل تعمل السينوغرافيا ودورها في تسهيل المعاشية التمثيلية في العرض المسرحي؟
 - هل وصل المخرج المسرحي عبد القادر علولة في عروضه وفي تدريبه للممثلين إلى تحقيق التكامل والمثالية في أداء الدور المسرحي؟ انطلاقاً بتبنيه بعض قواعد ونظريات الاتجاهات المسرحية الحديثة؟
- وعليه جاءت خطة البحث التي تصورتها مناسبة لطرح إشكالية البحث، محاولة الإجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضتها، حيث قمت بتقسيم البحث إلى مقدمة وثلاث فصول، فصلين نظريين وآخر تطبيقي وخاتمة، محاولين الإحاطة بإشكالية البحث.

يتمحور الفصل الأول المعنون بالأسس الجمالية لفن التمثيل، الذي يحمل في طياته أربع مباحث، ماهية التمثيل وسردا لمفهومه، مروراً إلى المبحث الثاني الذي تناولنا فيه البدايات الأولى لفن التمثيل وتطوراتها وبداياته عبر العصور من الإغريق، المسرح الروماني، العصور الوسطى، عصر النهضة، والتمثيل في العصر الحديث، لأننتقل إلى المبحث الثالث الذي تحدثت فيه عن الاتجاهين التعبيري والواقعي في فن التمثيل، الذي يبين المدارس والأساليب والمناهج التي اتخذتها واعتمدت عليها كل مدرسة، والتي تعتبر بمثابة منهج يتبعه أي مخرج مسرحي من أجل تجهيز ممثليه، على سبيل المثال المدرسة الطبيعية لأندريه أنطوان، التعبيرية لفيسفولد مايرهولد، والمدرسة الواقعية النفسية للممثل والمخرج ستانسلافسكي، أما المبحث الأخير تحدثنا فيه عن المسرح البريختي في إعداد الممثل، الذي تتميز بمنهج خاص حول التغريب وتكسير الجدار الرابع بين الممثل والمتلقي حتى يستطيع المشاركة في العرض المسرحي.

وتطرق في الفصل الثاني الذي عنوانته بالدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل، الذي لا تقل أهميته (السينوغراف) ومكانته عن مهنة المخرج، لأنهما متلازمان ومتوازيان طوال مدة إنجاز العرض فالأول (المخرج) مهمته قيادة الممثلين في تحديد نوعية التمثيل والأفعال الحركية والدرامية والتشكيل الحركي، الذي يعتمد عليه الممثل على الخشبة وبين مفردات الديكور، التي صممها واختارها السينوغراف (المخرج الثاني للمسرحية)، حيث تناولت فيه نشأة وتطور تاريخ السينوغرافيا عبر العصور

أما المبحث الثاني فتطرق إلى أداء الممثل في الفضاء السينوغرافي وكيفية التعامل مع العناصر السينوغرافية (الديكور، الملابس، الماكياج، الإكسسوار، الإضاءة، الموسيقى) والذي ساهم في تشكيل مساحة التمثيل التي يتم عليها تجسيد الأدوار التمثيلية، أما المبحث الثالث تناولت فيه تعامل الممثل مع الإرشادات الإخراجية، بالاعتماد على المخرج ورؤيته في توظيف العناصر المكونة للعرض المسرحي.

و الفصل الثالث كان يتمحور على ثلاث مباحث، المبحث الأول حول السينوغرافيا في الجزائر وذكر بعض النماذج من السينوغرافيين الجزائريين، أما المبحث الثاني كان يتحدث عن مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة، أما المبحث الثالث فقد خصص لدراسة تطبيقية لنموذج مسرحي جزائري الموسوم بـ "دراسة تطبيقية لسينوغرافيا مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة"، من أجل تجسيد ما تطرقت إليه في الفصول على هذه الدراسة، للإلمام حول العلاقة التي تربط الممثل بالسينوغرافيا المجسدة في هذا العرض المسرحي.

أما عن المنهج الذي اتبعته في هذا البحث وحرصا على حسن سيره، فقد ارتأت الدراسة الاعتماد على ما يسمى بالمنهج المتكامل، إذ لجأت إلى مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث كالمناهج التاريخية لرصد مراحل تطور فن التمثيل والسينوغرافيا عبر العصور من خلال المدارس الحديثة والمعاصرة في المسرح في كل من الفصلين النظريين، واعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي في الفصل التطبيقي من أجل التحليل والشرح في الفنون والمناهج النقدية الحداثية على الظاهرة المسرحية بصفة عامة والجزائرية على وجه الخصوص، وخلصت الدراسة من كل هذا إلى خاتمة تضمنت جملة من النتائج التي تم التوصل إليها.

وحسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة استندت في استمداد المادة العلمية على عدد من المصادر والمراجع التي تخدم هذا البحث، واعتمدنا ولعل من أهم هذه المصادر والمراجع والدراسات السابقة هي:

عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة.

-قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل

-الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي.

-مارسيل فريد، فن السينوغرافيا.

-سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي.

-عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري.

وما شجعتني على اختيار التشكيل السينوغرافي وعلاقته بأداء الممثل في العرض المسرحي موضوعا لهذا البحث سببان ذاتي وموضوعي، أما الذاتي فيكمن في إحساسي بأهميته وتأثيره، فقد تبلور هذا التفكير في الفترة التي مارست فيها التمثيل مع فرق مسرحية متعددة، وتعلقي به وبما يحاصره من فن التمثيل والسينوغرافيا، أما الموضوعي هو الرغبة في التعرف عن قرب حول مجال السينوغرافيا ومدى إمكانية توافق أفكار مصممي السينوغرافيا مع المخرجين والممثلين، وأيضا حتى يكون للباحث رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في تخصص السينوغرافيا من جهة.

ومثل أي باحث إعتزضتني صعوبات جمة في سبيل إتمام هذا البحث وبخاصة ما تعلق بالفصل الثالث وهو ندرة المادة العلمية التي اختصت بهذه المواضيع، إضافة إلى صعوبة اللقاءات الميدانية مع الممثلين المسرحيين نظرا لارتباطاتهم الكثيرة في المسارح الجهوية والوطنية، ونقص العروض المسرحية التي تناسب هذا الموضوع وندرة الدراسات عليها، مما جعلني اعتمد على نفسي في تحليل هذه الدراسة التطبيقية، ولكن مع نصائح وتوجيهات الأستاذ المشرف منصوري عبد الوهاب ومساعد المشرف بوخموشة إلياس ووقفتهما المشجعة جعلني أتعامل مع الموضوع بجدية فلهما جزاء الشكر والتقدير.

ومع هذا لا ندعي الكمال أو الجدة في هذه الدراسة المتواضعة، التي حاولنا من خلالها وفق ما تقتضيه ضرورة إنجاز هذا البحث أن نلم بكل عناصره، لكن ربما ما سقط كان أكثر مما رصده البحث، لهذا أعتقد يقينا أن البحث لن يكتمل إلا بإرشادات الأساتذة المناقشين المحترمين وملاحظاتهم السديدة فهم أهل لذلك.

أرجو أن أكون قد وفقت فجهدي كله في اجتهادي، والله الموفق

معزوز سمية

الفصل الأول:

الأسس الجمالية لفن التمثيل

المبحث الأول: ماهية التمثيل

المبحث الثاني: البدايات الأولى لفن التمثيل وتطوراتها

المطلب الأول: التمثيل في المسرح الإغريقي

المطلب الثاني: التمثيل في المسرح الروماني

المطلب الثالث: التمثيل في العصور الوسطى

المطلب الرابع: التمثيل في عصر النهضة

المطلب الخامس: التمثيل في العصر الحديث

المبحث الثالث: الإتجاهان الواقعي والتعبيري في فن التمثيل

المطلب الأول: الواقعية الطبيعية في التمثيل عند أندريه أنطوان

المطلب الثاني: أساليب التعبيرية في التمثيل عند فيسفولد مايرهولد

المطلب الثالث: الواقعية النفسية في التمثيل عند قسطنطين ستانسلافسكي وأدواتها

المبحث الرابع: مسرح بريخت في إعداد الممثل

1-1 ماهية التمثيل:

يعتبر التمثيل نشاطا إنسانيا متوغلا في جذور الوجود الإنساني، بحيث أنه موثق في الجداريات والحفريات، إذ نجد في كتاب لإدوين ديور "فن التمثيل الآفاق والأعماق" أن الإنسان البدائي ترك بعضا من مؤلفاته التي ترمز إلى الوجود الإنساني منذ القدم، وبهذا الصدد يقول: "وقف الممثلون ينتظرون دخولهم كمحترفين في عديد من الحضارات التي نشأت في سومر بجنوب الفارستاميا بالعراق وفي مصر وفي كريت وفي الهند والصين وفونيسيا وبابلون وآشور وحضارة الحيطيين والعبرانيين والأتروسكان والكلدانيين والفارسيين، لقد انتظروا بينما بدأ رجال آخرون موهوبون، وهم في تأملهم الممتع لما يحدث في تحويل آرائهم في الحياة إلى فن وذلك بتأليف الموسيقى والأغاني بالرقص بتحويل المواد المعدنية إلى زخارف بالرسم والتصوير، بنحت التماثيل ببناء المعابد والآثار والقبور، بالمشاركة في الطقوس والاحتفالات وبتأليف القصائد، بينما قام المصريون في بحثهم عن الخلود بنحت تماثيل الملك ديدوفري وتمثال الملكة نفرتيتي وتمثال شيخ البلد، كما قاموا ببناء هرم خوفو الأكبر في عام (2900 ق.م) تقريبا وتشيد أبا الهول"¹، وعليه فإن الممثلين لم تكن لديهم خبرة في التمثيل ولكن كان فيهم ذلك النوع من الشعور الغريزي للعرض، للتظاهر والتقليد والتمثيل لخداع الآخرين بكلمات وإيماءات وحركات يتقمصونها، حيث تحدد خاصية الغريزة في الإبداع وتوجيه الدلائل، ويتفق هذا مع ما حدده أرسطو عندما أعلن أن غريزة المحاكاة متجذرة في المعرفة الإنسانية، طالما أن الذات ترنو إلى تمثيل الأشكال والاستمتاع بأفعالها، ولأن فن التمثيل قد ارتبط بالعديد من المفاهيم الفرعية التي تشكل عناصره، والتي لا يكتمل إلا بها، ومنها المعاشية والتجسيد و الاندماج و التغريب والتشخيص، فلقد تداخلت هذه المفاهيم بين مدارس التمثيل المختلفة مما يدعو إلى وقفة منهجية حول مصطلح التمثيل وما يحمله من مفاهيم.

¹ - إدوين ديور، فن الآفاق والأعماق، ج 1، تر مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، مراجعة سامي صلاح، أكاديمية الفنون للمسرح، ط1999، ص29

التمثيل لغة:

لفظة تمثيل: "مثل الشيء: تعني صورّه حتى كأنه ينظر إليه، وعندما يُقال مثلت كذا تمثيلاً أي صورّرت له مثلاً بكتابة وغيرها"¹، أي إعادة تمثيل الشيء بحذافيره أو كما هو موجود في الواقع.

و"التمثيل من تمثّل، بشيء أي تشبّه به، ويقول المحدثون تمثّل الأدب كأنه مزجّه بذاته"².

اصطلاحاً:

أما منظرو فن التمثيل فقد اصطالحوا على أن مفهومه متباين ما بين المدرسة والأخرى، ومن ثم تباينت آلياته، فالتمثيل هو "حالة معايشة ممثل ما لدور مسرحي تبعاً لمدى تعامل الممثل مع أدواته الداخلية (مشاعره) وأدواته الخارجية (حركته الجسمية وصوته)، والتمثيل هو المسافة أو حالة التغريب التي يحرص عليها الممثل بينه وبين دوره"³، إذ أن التمثيل مرتبط بعملية الإيهام؛ فالممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها والقارئ أو المتلقي يتعاطف مع الشخصية ويتمثل نفسه بالموقف الذي يعنيه بشكل أو بآخر، وبالتالي هو تصوير الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون بفاعلية وحيوية.

تعريف قسطنطين ستانسلافسكي:

تعددت رؤية المخرجين المسرحيين حول مفهوم التمثيل، إذ ينسج كل مخرج مفهوماً ونظرة خاصة به، وعليه يرى ستانسلافسكي أن "التمثيل هو عملية خلق تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي من حياة وحركة وفعل... وفي عملية الخلق هذه تندمج ملامح الدور بملامح شخصية

¹ - أبو الحسب سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص 203

² - ماري إلياس، دحنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 1997، ص 194

³ - أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص 203

الممثل لتؤلف صورة مرئية فريدة ومتجددة باستمرار، فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان: الجانب الذي صاغه المؤلف والجانب الذي صاغه الممثل¹، وعلى ذلك فإن التمثيل قد يكون نوعاً من صدق التصوير ومثالا للشخصية كما هو عند قسطنطين ستانسلافسكي، أو يكون تصويراً لصفة جماعية كما هو الحال عند بروتولد بريخت، عملاً بمنهج التغريب في أداء الشخصية.

كان المفهوم الكلاسيكي للتمثيل خلال القرن الثامن عشر على أنه "عرض للواقع، مصاغاً في شكل فن مع المفهوم الحديث نوعاً، أن التمثيل هو عرض للواقع محسوساً بشكل حي وشخصي، وقابل للتعرف عليه..."²، حيث يقوم الممثل بتجسيد ما يراه حقيقياً مع إضافة لمسة جسدية وحسية، حتى يتسنى للمشاهد معرفة أن تلك الأحداث عبارة عن تمثيل فقط.

تعريف د. إبراهيم حمادة:

يرى إبراهيم حمادة فعل التمثيل وعلاقته بالممثل على أنه "حرفية الممثل ومهمته تجسيد الشخصية المسرحية والمحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسمي والشعوري"³، وعليه فإن الممثل يجب أن يمتلك الموهبة في التمثيل من أجل تقمص الدور المسرحي بلغته المسرحية، وتوظيف جسده وصوته وإحساسه في خدمة الدور المسرحي.

يعد التمثيل حاجة إنسانية غريزية ملحة، وباعتبار الفن وسيلة تعبيرية إنسانية، والأقدر على تحويل المجرد إلى تجسيد، "فالتمثيل المسرحي أشمل وأوسع وأبعد تصوراً، لأنه طريقة فنية يمكن أن

¹ - إيكوساني عبدالقادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي "أنموذجاً"، إشراف د عيسى رأس

الماء، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2013-2014، ص38

² - إدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج 1، تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح، ط2، 1999، ص7

³ - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985، ص80

تعلم¹، فهو بذلك يشتمل على قوانين وقدرات استكشافية من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم إليه، وبهذا يجب أن يتوفر فيه وسائل وتقنيات لتوصيل الفكرة المسرحية للمتلقي، والوسيلة العظمى في ذلك هي الممثل، "الذي يعتبر من أهم مكونات العرض المسرحي، الذي لا يمكن الاستغناء عنه نظرا لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى الجمهور، وبالتالي لا يمكن أن يقوم المسرح إلا على أكتافه ووجوده إلزامي"²، إذ يعد الوسيط الفاعل ذا الهوية المزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، فهو كشخص من الواقع الحياتي يستحضر بتجسيده شخصيات المؤلف من عالم الغياب والوهم الدراميين، إلى عالم الحضور والواقع المسرحي.

وحتى يكون الممثل مقتدرا لا بد أن يمتلك مهارة التعرف والتبني، إذ أنه يُكَيَّف ويصف الشخصية مع متطلبات النص والعرض، وهذه المتطلبات تتضمن الحاجة إلى السحر وهي مهارة تحوله من شخصية إلى ممثل مسرحي، "فالممثل لديه دور مهم في العمل المسرحي والذي لا تقوم قائمة بدونه، إذ لا يمكن الاستغناء عنه مطلقا، لأن المسرحيات تكتب أصلا لتمثل ويراها الجمهور، تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة، فإن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور في ذهن المؤلف الدرامي من رؤى ومعان و أفكار وانفعالات إلى الجمهور، وكذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحي"³، وتكمن مهمة الممثل في أن يؤدي ما يكتبه المؤلف المسرحي، من خلال توجيهات المخرج سواء على مستوى الحركة أو الحوار، وتتجلى مسؤوليته في أنه الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد، وإذا وجد أي خلل فإن العواقب سيتحملها فريق العرض المسرحي، وربما فشل العرض المسرحي وتحمله انتقادات فنية.

تقع على عاتق الممثل كذلك مهمة توصيل الفكرة، ويكون هذا عن طريق الفعل لأنه يعتبر المادة الأساسية في فن الممثل، "والقيام بالتمثيل هو عملية متجددة، متولدة قائمة على الفعل، أي

¹ - ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ص100

² - جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، 02 أبريل 2006، على الموقع www.diwanalarab.com

³ - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، دار نوبار للطباعة، ط1، 1996، ص127

أن صيرورة إنفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية تتم بواسطتها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره، ومنذ أفلاطون كان الممثل يباشر وظيفته الرابسودية أي أنه يسرد حوار شخصيته الممثلة¹، وبهذا يقوم الممثل بإخراج طاقته وعرضها للمتلقي عن طريق حركاته وصوته بالاعتماد على الحوار أو السرد، ولأن الفعل هو "حركة إرادية لسلوك إنساني موجهة نحو هدف معين، وفي الفعل تظهر الوحدة الفيزيولوجية والسيكولوجية، لأننا في المسرح يجب تجسيد الحياة الإنسانية بحيوية ووضوح، ويمكننا أن نرى الممثل يقوم بتأدية هذا الفعل أماناً وعلى الفور أداءً حياً"²، هذه إحدى المنطلقات الرئيسية في فن الممثل الذي كان يعرض دوره قبل أن يصل إلى مرحلة الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية، ونقول أنها تحاكي ذلك لأن هذه العملية تحاكي النماذج البشرية بأسلوبين يبدوان متناقضين، أولهما مأساوي وثانيهما كوميدى ساخر.

ولكي يكون الممثل ممثلاً مسرحياً لابد عليه أن يتعلم كيفية التعامل مع الشكل والمضمون، "فالشكل يكون بالسيطرة الماهرة للاقترب من الجسد والصوت، أما من ناحية المضمون فالبعض يقول ويؤكد أنه لا يمكن تعلّمه وإنما تمتلكه أو لا، لأن المضمون بالنسبة للممثل هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها، من جهة الصوت والجسم والكلام..."³، لذا يجب أن تتوافق تلك الأساليب والوظائف المسرحية حتى تكون قادرة على التعامل مع الشخصية.

من أساليب التمثيل وغرضه إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح، و"في عصور سابقة كانت هذه الإعادة مجرد تصوير الممثل لتشخيص الجسماني الخارجي للشخصية بتفاصيله، فكان على الممثل أن يقف أمام مرآة ويراقب تقليده لإشارات وحركات الشخصية، فكان يقضي ساعات طويلة في هذه الدراسة التحليلية و الإنتقادية، ويدير رأسه ويرفع كتفه

¹ -عقيل مهدي يوسف، نظرات فن التمثيل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988، ص15.

² - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، ص12

³ -هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، تر محمد سيد، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص17.

الفصل الأول: الأسس الجمالية لفن التمثيل

وحواجهه أو يلف أنفه"¹، وبهذه الأفعال يكون الممثل يعبر عن الشخصية التي يريد أن يتقمصها، والهدف من ذلك توصيل الفكرة والمعنى للمتلقي.

¹ -الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج مسرحية، تر سامي عبد الحميد، دار الحرية 1972، بغداد، ص310.

1-2 البدايات الأولى لفن التمثيل وتطوراتها:

تعتمد الحياة على بعض الأعمال من أجل السير الحسن والتقيد بالالتزامات التي تجعلها متميزة بحد ذاتها، وعلى هذا الأساس فإن الإنسان البدائي كان بدوره يعيش حياة عادية، حيث كان يقوم بكسب قوته بنفسه وتعلم الحركات من أجل الصيد وغيرها، ومن هذا المنبر وحكم التقليد أطلق عليه فن التمثيل، "إذ يرجع البعض ظهور هذا الأخير (فن التمثيل) على أنه فطري متعلق بالإنسان البدائي، الذي كان يعمل منذ ولادته على مصارعة الطبيعة من أجل البقاء، فكان سبيله الوحيد هو الخروج للصيد، وبمجرد الحصول على فريسته وبدون وعي منه يقوم بمحاكاة فريسته بحركات صامتة، وبما أن الدراما هي محاكاة للواقع فإن بداياتها الأولى كانت مرتبطة بالإنسان منذ القدم"¹، وهكذا يمكن القول بتواجد التمثيل منذ بداية الحياة وتكون عبارة عن غريزة فطرية، يتمتع بها الإنسان البدائي بدون أن يكون لها عائق في ذلك الوقت، وبعد الدراسات التي عاجلت موضوع التمثيل أثبتت أنه متعلق به منذ ظهوره، عن طريق تلك الإيماءات والحركات والرقصات التي تغني بها حياته، والتي تساعد على كسب معاشه وتعبر عن فرحته وسعادته.

كما نجد أنه في عام (3000 ق م)، كان الممثلون في مصر القديمة والعراق يعرضون لجماعتهم مغامراتهم، فكاهتهم، معتقداتهم، أفكارهم وخيالهم، حيث كان الكهنة من حين لآخر يتحولون إلى رواة وممثلين يمثلون مشاهد من حياة الآلهة، وقد كانت هذه الفقرات تعرض في حفلات التتويج ومراسم الدفن، فقد اشتركوا في فقرات تشبه المسرحيات، كما أصبح الكهنة ممثلين مبجلين في مختلف طقوس الحيطيين والبابليين، وقبل (1000 ق.م) كانوا يغنون ويمثلون الترانيم الهندية أو الفيدا، وأول ممثلها هو أي-خر-نوفرت (I-Kher-nofre) الكاهن الأول الذي عرفه التاريخ الذي كان يتحول أحيانا إلى ممثل هاو، ومنذ حوالي (1870 ق م) قام ربما في مسرحية

¹-بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، الممثل سمير بوعناني أنموذجا، إشراف د عيسى رأس الماء، بحث لنيل شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات، وهران، سنة 2013-2014، ص19.

(أبيدوس للآلام) بمحاكاة شخصية وتجسيد فعل أمام الجمهور، حيث شرع في الدفاع عن أبيه وصد العدو عن قارب (نشمت)، لقد هزم أعداء (أوزوريس) وقام بالزحف العظيم... لقد تتبع الإله في خطواته¹، وبالتالي فإن التمثيل في هذه المرحلة التاريخية كان في البدايات الأولى ولم يخلو من المحاكاة بطبيعة الحال، إذ كان يعبر عن مغزى موجه من أجل التطهير والترفيه.

1-2-1- التمثيل في المسرح الإغريقي:

تطور فن التمثيل بتطور الحضارات القديمة الفرعونية في مصر على حسب بعض الدراسات، ولكن مع ذلك نجد أن الفرص المواتية قد تهيأت للكهنة في اليونان وليس في مصر، لكي يصبحوا الأكثر تأثيراً بين الممثلين الهواة الدينيين الأوائل، ففي البداية كان الكاهن اليوناني بصفته قائداً للديثرامب* (Dithyramb)، ويقود جوقة مكونة من خمسين فرداً تقوم بسرد بعض الأحداث من حياة الإله ديونيسيوس (Dionysus) وكان ذلك في معظمه ارتجالاً²، حيث كان التمثيل يملكه الكهنة اليونانيين فأصبحوا قواد للجوقة التي تقوم بسرد الأحداث الإلهية على شكل ترانيم.

وبعد ذلك وقبل "عام (600 ق م) تقريباً، بدأ الكهنة بمفردهم مثل آريون من كورنث (Arion of Corinth) في تحويل الديثرامب إلى شكل شعري بكتابة قصائد غنائية للكورس وقائدهم، بإضافة هذه المادة الأدبية لهذه الطقوس انفصل الكهنة الشعراء قادة مجموعة الكورس قليلاً عن الكورس، وحاولوا تقديم شذرات من التشخيص البسيط، ويتضح أكثر في أن الممثل اليوناني الهاوي قد ظهر بوضوح في المهرجانات الدينية، وأن هذا الممثل الشاعر الذي يلقي الأبيات التي ألهم تأليفها قد هبط من خلال قائد الديثرامب من الكاهن... الذي يعد إلهاً، حيث أن الإله

¹ - ينظر، إدوين ديور، فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج1، م س، ص33.

* - الديثرامب: عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلاً مقتعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسيوس، رب الكرم والخمر والخصب بوجه ماعز، وهي ترانيم تغنى للإله (من، إدوين ديور، فن التمثيل الأفاق والأعماق)

² - ينظر، إدوين ديور، فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج1، م ن، ص 33-34.

حل في جسد الإنسان"¹، وعليه فإن الممثل اليوناني لم يخلق من العدم بل انبثق من خلال ما قام به الكهنة عن طريق تجسيد الأدوار الإلهية التي تروى على شكل أشعار من أجل مدح الإله، وعليه فإن الاحتفال بأعياد ديونيسوس كانت تجري على شكل كورس، وقائد للكورس ينفصل عن المجموعة، ويتخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة، والأرجح أن قائد الكورس أصبح فيما بعد هو الشاعر نفسه... كانوا ينشدون أشعاره على أنغام الموسيقى وأحيانا على إيقاع الرقص...، بالإضافة إلى عناصر الميم أو الحركات الإيمائية، فكان ذلك أساسا للتكوين المسرحي العظيم الذي أتموه في فترة ازدهار المأساة"²، وبهذا يمكن القول أن التمثيل أخذ في التطور والاحترافية مع تطور الحضارة اليونانية وظهور ممثلين، وعلى رأسهم الممثل المحترف والشاعر ثيسبيس (Thespis) كأول ممثل محترف، "حيث كان يكتب ما يقوله من شعر وكان يمثل في مسرحياته، إذ كان في العصور القديمة الكورس يجسد أحداث التراجيديات بمفرده، ولكن ثيسبيس ابتدع فيما بعد ممثلا كي يتيح للكورس فاصلا للراحة"³، حيث نجح ثيسبيس في تجسيد ممثل آخر في العمل المسرحي بتمثيل الأدوار والشخصيات المختلفة، التي توظف كل على حدا عن طريق اللباس والقناع الذي كان من الأولويات التي ارتكز عليها من أجل تجسيد الشخصية المسرحية، بالإضافة إلى تبادل الحوار مع رئيس الجوقة، وبفضله ارتقى المسرح وتطور فن التمثيل والممثل.

بعد إدماج الممثل الأول في المسرح اليوناني على يد ثيسبيس تطور التمثيل بإضافة ممثل ثاني، وهذا دليل على ما يخبرنا به أرسطو "أن الممثل الثاني الذي أضافه أسخيلوس إلى جانب الجوقة، هذا الشاعر الذي يعتبر الأب الشرعي للدراما و به تولّد الحوار وأصبح البطل يحاكي حياة الآلهة التي ارتبطت بالمأساة اليونانية، وعليه فإن أسخيلوس (525 ق م/456 ق م) استحق الريادة الحقة بإضافة ممثل ثاني، واعتماده على نص درامي وتوظيفه للأقنعة والملابس التي عمّقها فيما بعد

¹ - بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية للممثل سمير بوعناني أنموذجا، م س، ص 24.

² - بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م ن، ص 24-25.

³ - إدوين ديور، فن التمثيل الأفق والأعماق، م ن، ص 36.

صوفوكليس حينما رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقام بابتكار المناظر ورسمها، وضاعف عدد أفراد الجوقة من (12) فردا إلى (15) فردا¹، وقد كان اسخيلوس الملهم في المسرح اليوناني حيث طوّر الفن التمثيلي وكتب العديد من المسرحيات الدرامية المختلفة، من أجل تجسيدها على خشبة وتمتيع الجمهور بها وتطهير نفسيته، فبإضافته للممثل الثاني جعل مسرحياته أقل جمودا وتأثيرا.

قام اسخيلوس بتحسين العرض المسرحي لما أضافه من تعديلات من ناحية التمثيل ومهنة الممثل، إلى أن جاء صوفوكليس "الذي ابتكر الممثل الثالث، وقام كذلك بالتقليل من أهمية الجوقة لأن الحوار التقليدي القديم بين الجوقة والممثل قد تلاشى ولم يبق منه إلا القدر اليسير وأصبحت الأناشيد الجماعية تعالج كقواصل استراحة بين المشاهد التمثيلية، وحاول أن يجعل كذلك الشخصيات أكثر إنسانية لكن دون المساس بعظمتها المثالية، ويعتبر كذلك أول من أدخل المناظر المسرحية المرسومة إلى المسرح وقام بتعديلات على الأزياء والإكسسوارات (الملحقات)"²، لذا يشهد التاريخ على أعمال صوفوكليس لما قدمه في مجال التمثيل وتطوره، ورفع عدد الممثلين وإدماج العناصر السينوغرافية الأخرى كالديكور أو ما يسمى بالمناظر المسرحية.

ويعتبر صوفوكليس سيد التراجيديات الخالصة الذي ألّف العديد منها في العصر اليوناني، وكما يحتل مكانة مثالية في ريبيرتوار المسرح المعاصر، "بالأخص في تمثيل المسرحيات المأساوية الإغريقية حيث كانت له مقدرة في المزاجية بين عمق التفكير والتعبير الفني الكامل، إضافة إلى مهارته في رسم شخصيات مسرحيته التي أضفى عليها بعض الصفات الإنسانية التي تبعتها عن الألوهية وتقربها من الإنسان، وعلى العكس من اسخيلوس جعل صوفوكليس مأساة البطل كالغناد

¹ - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 24.

² - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 29.

في شخصية أنتيغون وحدة المزاج في أوديب...¹، حيث أراد صوفوكليس من خلال هذه المسرحيات تبين المضمون الذي يندرج ضمن دائرة النوع التراجيدي أو المأساوي للحياة المسرحية. ينظر صوفوكليس للمأساة في الحياة على أنها نتيجة لالتحام الظروف والشخصية، ولذلك دبح مسرحياته حتى تتضامن الجوانب المختلفة للشخصية مع الأحداث لتبرز روح الدراما، "حيث قام بإبراز الجانب القوي في الإنسان الذي يتمثل في الإرادة وعدم الاستسلام للواقع والقدر ومواجهته من خلال الصراع القائم بين الإنسان والآلهة، وخير دليل على ذلك ما نجده في مسرحية أوديب ملكا الذي يهرب من نبوءة قتل والده والزواج بأمه مثال على الإنسان الذي يتصدى لما خطط له القدر، ولكن فشله وترديه في الشقاء مردهما إلى نقص فيهما للتهور ووحدة المزاج، وشخصية أنتيغون مثال على العناد والتحدي لسلطان القانون ممثلا في خالها الملك كريون، فقد أصرت هذه الفتاة العنيدة على دفن جثة أخيها ولو كلفها هذا الواجب حياتها"²، ويتضح من خلال هذه المقولة أن صوفوكليس قام بعدة إسهامات لترقية الفن المسرحي، بابتكار مسرحيات تراجيدية معاشة للنمط الإنساني وعلاقته بقدره الذي لا يمكن الفرار منه، حيث جسد شخصيات عظيمة تتمتع بروح الشجاعة والثقة في النفس، من أجل مواجهة المصاعب والمصير الذي يرسمه القدر في طريق هذه الشخصيات.

لا يزال التمثيل في تطور مستمر مع ظهور مسرحيين وشعراء تغنوا بروح الفن، وعلى غرار ذلك نتج عن هذه التطورات ظهور شاعر مخالف للشعراء الذين سبقوه من ناحية نوع العمل المسرحي، يوريديس الشاعر الإغريقي، شاعر عصر التنوير الذي تمتع بروح الفكاهة في أعماله المسرحية التراجيكوميديا، وبقدر كبير من الاستقلالية والتمكن، "مخالف إلى أبعد الحدود لمسرحيات سالفه، إذ لم تعد الآلهة في نظره مركز العالم، فقد اتهمها بالقسوة والظلم والتحيز وبدأت

¹ - إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، بحث التخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف د عيسى رأس الماء، 2013-2014، ص42.

² - إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م ن، ص42.

شخصياته في صور أكثر واقعية، تفكر وتطرح المشكل الحقيقي مثل: الزواج، العلاقة بين الجنسين، مركز المرأة، العبيد وغيرها من مشاكل حياة الطبقة الوسطى نظرا لأنه عاجل شخصيات كأفراد مما جعلها تبدو أقرب إلى الواقع والبيئة والحقيقة"¹، وهذا من خلال استخدام الممثلين لبعض خبراتهم في خلق الشخصيات التي يؤدونها، وأن يكونوا أكثر إنسانية نظرا لاقتربها من حياة الواقع.

علاوة على ذلك قام يوريديس بخلق الشخصية لا كما كان يجب أن تؤدي دورا في النسق الكوني للأشياء، ولا كجزء من أسطورة، بل كما رأهم بنزعتهم للشك وبإحساسه الفياض بالمرح، حيث "قام يوريديس بإعطاء جل مسرحياته تحت ظروف واقعية، بالاعتماد على الجانب النفسي السيكولوجي في رسم شخصياته المسرحية، حيث كان يقوم بمجابهتها من خلال ردود الأفعال التي تواجهها، كما اهتم بالجانب النسائي حتى أنه جعل منهم أبطال في بعض مسرحياته، وتمتع بنفس القوى والإرادة التي يمتلكها الرجال أمثال: فيدرا، إيكتر...وقد كان الممثلون في عهد الإغريق ينقسمون إلى ثلاث:

1-البطل: Protagonist

2-الشخصية الثانية: Deuteragonist

3-الشخصية الثالثة: Tritagonist"²

كما اهتم يوريديس بالبرولوج الذي أصبح من أبرز ملامح مؤلفاته التراجيدية، وكان يقدم البرولوج على لسان شخصية قد تكون لها علاقة مباشرة بالأحداث التالية، أو ليس لها أي علاقة لتخبر المتلقين ببعض المعلومات، التي يجب أن يعرفها منذ البداية ثم يعقب هذا البرولوج بديالوج³، إذ كان يوريديس مخالف لسابقه من الشعراء اليونانيين، حيث أعطى وجه جديد للمسرح وتغيير

¹-إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، ص 43

²-عبدالناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الجزائر، د ط، 2009، ص 65.

³- ينظر، بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، الممثل سمير بوعناني أنموذجا، م س، ص 30.

بدايات المسرحية وافتتاحها بمقدمة منطقية تقدم من طرف شخصية، إما تكون من ضمن العرض المسرحي أو خارجه ومهمتها التعريف ببعض أحداث المسرحية قبل البدء فيها.

قام يوريديس بتشجيع ممثليه بطريقة غير مباشرة، وخاصة الأدوار الرئيسية على أن يكونوا أكثر إنسانية في بناء تفسيراتهم للأدوار، إذ "كان يوريديس يقوم بخلق شخصياته الرئيسية كما يراها هو عن طريق أحاسيسه المحبة للمسرح، حيث يطلب من ممثليه المحترفين أن يكونوا أكثر إنسانية وأكثر ارتباطا بالحياة الواقعية من أجل تسهيل العملية المسرحية، كما ينصحهم بالتعبير عن أفكار المؤلف التي صوّرها في نصه الدرامي ويجب أن يظهر في العرض المسرحي"¹، حيث تتبين للمشاهد أنه يرى الواقع على خشبة المسرح وتمثيل النفس الواقعة، والاقتراب من الحياة في حدود تقليدية.

تغنى المسرح اليوناني بشعراء ومسرحيين ساروا على النوع التراجيدي كانت غايتهم نشر المسرح في كل نطاق، ولكن بعد نهاية هذا النوع يظهر نوع جديد من المسرحيات الكوميدية مع أرسطوفانيس (Aristophanes) أول كاتب للكوميديا بعدة مسرحيات كوميدية، إذ "يعتبر رائد الكوميديا (385-450 ق م) ويعكس أوضاع مجتمعه، الذي طحنته الحروب وهزته الكوارث والاضطرابات، ساخرا من الحالة السياسية السائدة آنذاك، فاضحا التمزق الخلقي والإيثار بمنافع السلطة، الأمر الذي يشرح لنا سبب نقده الجارف، وهجائه اللاذع وهجماته العنيفة على رجال السياسة"²، حيث تمكن ممثلوا الكوميديا باللاحق بمثلي التراجيديا لاعتمادهم بدرجة كبيرة على مهارات معينة يتمتع بها الممثل الكوميدي، وقدرتهم على التعبير مسرحيا في الكوميديا التي انتقدت الأفراد بعيوبها الاجتماعية وحتى الطبقات السياسية منها.

¹ - إدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، م س، ص 59-96.

² - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 18.

وبهذا فإن التمثيل في العصر اليوناني لاقى نجاحا باهرا وخاصة في المرحلة التي ظهر فيها أسخيلوس، حيث كانت حرفة التمثيل معترفا بها، إلى درجة أصبح الممثل أهم من كاتب الدراما ويتمتع الأفراد بامتيازات كبيرة، وفيما يخص التفرقة بين الكتاب الإغريقين سوفوكليس ويوريديس "فقد تميّز سوفوكليس بمراعاته لوقار شخصياته وهيبتها عند تصوير أهوائها وعواطفها، بينما يوريديس فلم يكن يقنع إلا بصدق ما يصوّره ومطابقته لما يجري في الحياة المعاصرة من حوله"¹، أي أن سوفوكليس كان يركّز على الشخصية المسرحية أكثر من أي شيء آخر ودراسة جوانبها، أما يوريديس فقد اهتم بتصوير الواقع وتحسينه حرفيا على خشبة المسرح باعتباره صدق موجز لما يريد تصويره على الرّكح.

1-2-2- التمثيل في المسرح الروماني:

اهتزت الحضارة اليونانية ولم يبق منها سوى ما خلّده الشعراء والممثلون، بعد الهجوم الذي قام به الرومان سنة 146 ق.م والذي كان مبدؤهم الوحيد هو الغزو والسلطة وتدمير الحضارات، لذلك لم يهتم الرومان بما يسمى الفن أو التمثيل بالخصوص، "لأن الشعب الروماني كان لا يهتم سوى بالحروب والقتال ولا يعرفون أنواعا أخرى من الفنون، كانوا يهتمون بالرياضة والمصارعة والملاكمة وكل العروض التي يوجد فيها عنف وسفك للدماء فقط، وبعد الغزو على اليونان توسعت معارفهم وأفكارهم وأصبحوا يهتمون بفنون أخرى، منها التمثيل الذي استمدوه من الحضارة اليونانية، حيث كان الرومان رجال حرب ومدينة وعمران، لكن حظهم من الصفات العقلية المبدعة الخلاقة محدودة، لذلك لم يكن أمامهم إلا أن يتطفلوا على ثقافة الشعب اليوناني المجاور، وقد توصلوا إلى ذلك بوسائل شتى وكان من وسائلهم استرقاق أسرى الحرب من اليونانيين واستخدامهم في تعليم وتهذيب وتثقيف أبنائهم، كما أرسل أثرياء وأشراف اللاتين أبناءهم إلى

¹ - جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986، ص 219.

جامعة أثينا ليتلقوا العلم هناك"¹، وعليه فإن الرومانيين افتقروا إلى الفن المسرحي بسبب الحروب واهتمامهم بالفنون القتالية، إلى أن سقطت الحضارة اليونانية واقتباس ما ورد منها من فنون.

ومع ذلك، فإن التمثيل الروماني كان غير يوناني لعدم الاهتمام والخبرة في هذا المجال، ولاشك أن التمثيل اليوناني كان يحتوي على مقومات ومعايير معينة، و"بعد محاولة روما ترسيخ ثقافة جديدة وهي المسرح والابتعاد عن الفنون الصاخبة والعدائية، قامت ببعض التغييرات كتأسيس مسرح يخدم شعبها ويفتح عالما وفكرا جديدا، حيث أضافت روما التي أخذت فن التمثيل من الإغريق، تقليدا جديدا بإشراك النساء في المسرحية ضمن نشاطات فنية... كان الممثلون لا يضعون الأقنعة... ولكن ممثلو البانتوميم احتفظوا بتقليد القناع عند التمثيل، كانت الطقوس تستمر طيلة سبعة أيام، حيث قام الرومانيون بإدخال عنصر المرأة في التمثيل المسرحي بعكس المسرح عند اليونان، حيث كان الرجال اليونانيين هم الذين يقومون بتقمص أدوار نسائية بارتداء ملابس تخص المرأة، لكي يزيّدوا من محاكاة العرض المسرحي للواقع وتشخيصه فوق خشبة المسرح"²، حيث أضفى العنصر النسائي على المسرح الروماني نوعا من التغيير من ناحية الاهتمام بالتمثيل، إذ زاده رواجاً وظهوراً في تلك الفترة وعدم الاعتماد على الماكياج والأقنعة في تجسيد الشخصيات المسرحية، حيث كل عنصر يؤدي دوره كما ينبغي.

كانت الشخصيات عند الممثلين الرومان مختلفة الطباع والأدوار، أما الحوار فكان مرتجلا بصفة محدودة، وبعد كل هذا يمكن الاعتراف بأن الرومان هم أول من أنشأ التمثيل الإيمائي الصامت والتمثيل الإيمائي الهزلي، بحيث يكون الممثلون أمام الجمهور بملابس ثقيلة ومنتفخة وأقنعتهم الضخمة ويقومون بالارتجال الهزلي الرخيص، والممثل يضع قناعاً على وجهه لتتقدم من خلفه الفرقة الموسيقية بالعزف، وهو يقدم بإيقاع واحد منضبط على جرس في قدمه³، حيث

¹-بوعزيز عبدالقادر، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 31.

²-عقلي مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 21

³- ينظر، مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م ن، ص 23

اختلف التمثيل عند الرومان لعدم الاهتمام به وذلك لانشغالهم بالحروب والمصارعة، لذلك ابتكر الرومانيون البانتوميم لعدم قدرتهم على تأليف نص مسرحي، وإنما اعتمدوا على الارتجال الذي كان يحمل في طياته الهزل والضحك من أجل الخروج من بوتقة الحروب وسفك الدماء.

لم يكن الممثلون الرومانيون على عكس اليونانيين يهتمون كثيرا بنقل فكرة المؤلف المسلية أو المؤثرة إلى الجمهور، لذلك لم يعط اهتماما بهذا الفن في الحضارة الرومانية، إذ لم ترتق الدراما عند الرومان بقدر ما كانت لها المنزلة العليا لدى اليونانيين، لأنها لم تحظ بإعجاب الجمهور، إذ كان همهم الوحيد مشاهدة الحروب والمصارعين والمناظر الوحشية، حيثكاد المأساة عند الرومان تنحصر في الشاعر الكبير سنيكا، الذي لم يأت بجديد يضاف إلى المأساة اليونانية كونه اعتمد في معالجته للموضوعات القديمة على واقعية يوربيدس، مصحوبة بشيء من الإثارة والميلودراما في مسرحيتي ميديا وفاوست¹، فكان لابد وأن ينزل التمثيل الروماني إلى مستوى الجماهير الجاهلة، التي لا تستقطب سوى المشاهد المرّوعة والمناظر المرعبة والصاخبة، مما أدت إلى انحطاط الفن المسرحي وعدم الاهتمام بالمواضيع التي توالى في تلك الفترة.

بعد تلك المآسي والمواضيع التراجيدية، رفض الرومانيون هذا النوع المسرحي وتغيير طابعهم المأساوي، والتمركز على الجو الكوميدي البسيط والمفعم بالحياة، الذي استطاع الاستحواذ على بعض الطبقات الرومانية، وبالتالي "فإن الموضوعات التي كانت تعالجها المسرحيات الرومانية معظمها كوميدية تختلط فيها أغلب الفنون كالرقص والموسيقى والغناء، ولكن بطريقة هزلية تصور الحياة المعيشية للطبقات الدنيا من الشعب الروماني، حيث كان الممثل الروماني رجل فن ومبدع ذو أساس متين يمثل من مخيلته أكثر مما يمثل من جسده، وكان قصده الوحيد إثارة الضحك والمتعة في نفسية المتفرجين، وإخراجهم من دائرة التلذذ في العروض القتالية الدموية التي كانت تصور عدوانية الشعب الروماني، لذلك كانت العروض المسرحية التي جاءت بعدها تصور المجتمع الروماني

¹-بتصرف، إيكوساني عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، ص 44-

والطبقات الدنيا منه، تشعر المشاهد وبالأخص الطبقة الحاكمة والراقية بالمتعة والسخرية والضحك على هذه الممارسات الحياتية عند هذه الطبقة، كان مجتمع يسوده الظلم والسيطرة في ظل صراع الطبقة الراقية على السلطة، لذلك لم يراعوا الفئة الكادحة والمتدنية اجتماعيا وبالعكس كانت هذه الفئة عبارة عن فرجة أو عروض للتسلية فقط¹، لأن الممثلين كانوا مجرد مسلّين محترفين الذين كانوا يحاولون إرضاء حشد صاخب وجاهل، فالحشد كان من طبقة الناحبين الذين يستهزؤون بالطبقات الدنيا، إذ معظم المسرحيات تدور حول الطبقات الراقية والكادحة.

وبالتالي فإن المسرح في العصر الروماني كان ملهما وهدفه الوحيد في تلك الفترة هو بغرض التسلية والضحك والمتعة وإرضاء الطبقات الحاكمة والراقية، لذلك لم يهتموا بفكرة المؤلف ونصّه المسرحي بعدما كان هو الركيزة الأساسية في الكتابة والإخراج وحتى التمثيل في المسرحية، ورغم هذا تطوّر التمثيل نتيجة الحياة القاسية التي كانت تسود المجتمع الروماني، بإضفاء عنصر المرأة وإنشاء التمثيل الصامت الإيمائي والتمثيل الصامت الهزلي²، حيث فضّل الممثلون ذوي الحيوية على النص المحكم، إذ اعتمدوا على الأشياء المرتجلة المضحكة التي كانوا يفعلونها، وإدخال المرأة لأداء أدوار نسائية حتى تزيد من فعالية العرض المسرحي.

1-2-3- التمثيل في العصور الوسطى:

ازدهر فن التمثيل في الفترة الرومانية بعدما كان عبارة عن مسرحيات هزلية من أجل الترفيه على الجنود الرومان والطبقة الراقية، ولكن بعد فترة زمنية ارتقى هذا الفن وأصبح موضع اهتمام في الحضارة الرومانية، والابتعاد عن الحروب والقتال والرياضة كالمصارعة وغيرها، والولوج في حيز التمثيل وخاصة النوع الإيمائي الذي تخلل مسرحيات الرومان، حيث كانوا يرتجلون معظم حواراتهم وتفاصيل حركاتهم على المسرح والاعتماد على تعبيرات الوجه والحركات، ولكن سرعان ما بدأ

¹ - بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 32

² - بتصرف، بوعزيز عبد الرزاق، م ن، ص 33

المسرح الروماني بالانحطاط لتأتي فترة أخرى تواكب هذا الزمن من ناحية التمثيل، إذ بدأ تاريخ فن التمثيل في العصور الوسطى بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، الذي اعتاد شعبها على العروض القتالية الدموية وتذوّقه لعروض السخرية والاستهزاء وإمتاع الطبقات الحاكمة والراقية، هذا ما دفع بهم إلى زيادة العروض المسرحية الهزلية التي تعتمد على التمثيل الفاحش والماجن، والتي تقدم في بعض الأحيان بدون نص مسرحي، وبعد هذا ظهر عصر جديد سمي بالعصور الوسطى أو كما سمّاها المؤرخون بالعصور المظلمة لأوروبا، والسبب في ذلك هو سيطرة الكنيسة على كل السلطات و حتى أنها ساهمت في القضاء على ما تبقى من المسرح الروماني، لأنه كان عبارة عن عروض هزلية فاحشة تمس الديانات وتصوير الآلهة والسخرية منها وهذا ما لا ترضاه الكنيسة¹، حيث رفضت الكنيسة رفضاً قاطعاً تلك المواضيع المخلة بالحياء والتي تمس الديانات والآلهة، وتوظيف كل ما له علاقة بالجانب الديني في تطوير الفن المسرحي الذي لا يخرج عن بوتقة الكنيسة.

كانت الكنيسة هي الآمرة الناهية في كل شيء، حتى المواضيع والشخصيات الممثلة هي التي تقررها ويلزم بقرار عدم الخروج عن نطاق الكنيسة، لأنها هي السبب في إحياء هذا الفن بعد نبذه وولادته من جديد مرة أخرى من الطقس الديني وكأنه يؤكد على التألق المقدس لبدائته، حيث "أن عملية إحياء فن التمثيل كانت مرتبطة بالأهداف الدينية المسيحية وتعتبر هي الأساس في كل عمل مسرحي، فقد كانت الكنيسة هي السبيل الوحيد في القيام بأي عرض، وقد تطوّرت في الجانب الطقوسي من أجل الوصول إلى قالب حوار،... وقد كانت الكنيسة شديدة الحرص على ألاّ يتم تشخيص الذات الإلهية والسيد المسيح... وكل ما يتعلق بالديانة، ولكن هذا لم يلبث أمام نجاح العرض التمثيلي الذي ساهم في تطور المسرحية، جراء قطع الروابط بالكنيسة واتجاهها نحو

¹ - بتصرف، بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 33-34

عامة الناس، والتوسع الكبير الذي حصل مما أدى إلى ظهور ما يعرف بالأسرار* ولكن كان ممثلوها من الناس العاديين"¹، هذا النجاح كان بسبب خروج المسرح الجديد عن نطاق السيطرة التي فرضتها الكنيسة واللجوء إلى المسارح العامة، حيث تطورت العروض المسرحية شكلا ومضمونا بمجرد التحرر من الأماكن المغلقة(الكنيسة) إلى فضاء الشارع، واستبدال الممثلين الذين كانوا من رجال الكنيسة الرهبان إلى أشخاص عاديين من العامة من كل الفئات وخاصة الفئة الجاهلة.

بعد خروج الدراما الطقسية من بين جدران الكنيسة وتوجهها إلى عامة الشعب باللهجات المحلية، ظهرت مجموعات من التمثيليات القصيرة المنفصلة والتي عرفت بمسرح الأسرار، إذ تطوّرت مسرحيات الأسرار والمعجزات التي كانت تأخذ شخصياتها من الكتاب المقدس، من ظهور طراز آخر من المسرحيات الأخلاقية التي كانت تجسيدا للمعاني المجردة كالرذائل والفضائل، إضافة إلى بروز شخصيات من صنع خيال الكتاب، وقد عرضت في ألمانيا في القرن الثاني عشر مسرحية أخلاقية باسم المسيح الدجال، وفيها جسدت الوثنية واليهودية والنفاق والكفر في صور أشخاص يتكلمون"²، رغم رفض الكنيسة لتمثيل الشخصيات للآلهة إلا أنها رضخت للأمر الواقع بعد النجاحات، التي حققتها التمثيليات في العروض المسرحية سمحت بتمثيلها.

يبدو أن فترة العصر الوسيط قد شكّلت فرقا واضحا بين العصور من حيث الفن عامة والمسرح بصفة خاصة، فقد تغيّرت المفاهيم الفكرية والأدبية لارتباطها بالدين، "وبخروجها إلى الأسواق والأماكن العامة تحوّلت إلى عروض دينوية ذات طابع هزلي، هدفها التسلية، لذلك نجد أن الأساليب والعروض المسرحية، قد اكتست طابعا مختلفا شكلا ومضمونا عن طريقة العروض في

*-الأسرار: من اللاتينية بمعنى الحقيقة المخفية أو السر، وهي في الأصل مأخوذة من الكلمة اللاتينية التي تعني الشعائر الدينية، وهي عروض كانت تقدم في أوروبا في ق 14 إلى ق 16 وتستند مواضيعها من الدين مأخوذة من الكتاب المقدس أو من حياة القديسين ويكون الطابع الهزلي على بعض الشخصيات فيها. (من إدوين ديور، فن التمثيل الأفاق والأعماق)

¹- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 24

²-إيكوساني عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص 49

الفترات التي تلتها، حيث تحوّل الممثل الهاوي المجهول الذي يبحث عن قوته وما يسترزقه من الجمهور إلى ممثل محترف يتقاضى أجره، وذلك لتحرر فن المسرح من القيود الدينية التي كانت حاجبة عنه متعة وجمالية الفن، ومع بداية القرن السادس عشر والسابع عشر ظهر عصر جديد سمي بعصر النهضة¹، باختصار خرج المسرح عن نطاق الكنيسة الذي قيد الفن من كل النواحي، وحتى الممثلون لم تكن لديهم الصلاحية في التمثيل بطريقتهم الخاصة، وإنما يفرض عليهم ما يجب فعله والذي لا يخرج عن النطاق الديني، وبعد التحرر عرف الممثلون ما معنى الفن والمسرح بصفة خاصة، وكانت لهم الحرية في توسيع أفكارهم وإخراج طاقتهم الفنية على المسارح العامة والأسواق.

1-2-4- التمثيل في عصر النهضة:

بعد الاضطهاد والقهر التي عرفها فن التمثيل أو بالأحرى الممثل خلال القرون الوسطى، حيث جعلته مجرّد من هيئته كممثل، إلا أنه لم يتوقف عند هذه الانتقادات بل سار في خطى عمله التمثيلي وتلقى النجاح، حيث كان "التمثيل في عصر النهضة عبارة عن تاريخ مليء بالعديد من التغيرات الفكرية والثقافية، وكان لهذا التطور الفضل الكبير في القضاء والابتعاد عن سيطرة الكنيسة والاضطهاد، وقتل العلماء والأدباء في العصور الوسطى، وبعد هذه النكسة الكبيرة التي عرفها فن التمثيل أصبح هذا الأخير له مكانته وقيمته بعد انتقاله مع ذلك الإنسان الهاوي المتحول والمجهول، إلى إنسان يحترف مهنة التمثيل وفق مناهج وقوانين"²، حيث يعمل الممثل على تسليّة الجماهير الملتفة بفضل مواضيعه التي تعتمد على عنصري التشويق والاستعراض من تهريج وغيره.

انتقل التمثيل من العصور الوسطى إلى المسرح الحديث بالابتعاد عن الدراما الدينية، حيث "بدأ عصر النهضة من إيطاليا ولكنه لم ينتج الكثير وذلك لأسباب، من بينها"الالتزام التام بقواعد الوحدات الثلاثة، ولكنه مع ذلك عصر مهم فقد أنتج الأوبرا والدراما الرعوية، الكوميديا

¹ - بتصرف، بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 39

² - إيكوساني عبدالقادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص 51-52

ديلارتي، والكوميديا الإيطالية تشبه الكوميديا الرومانية ولكنها أكثر إباحية"¹، حيث أراد الممثلون الخروج من بوتقة الممثل الهاوي إلى ممثل محترف يتميز بصفات الممثل التام، كما أبدى الاهتمام بالموثوث الإغريقي والروماني المتميز بالمسرحيات التراجيدية.

استقل المسرح عن الكنيسة من خلال إتباع ما يخدم المجتمع من مواضيع، وعليه راحت إيطاليا تستقطب هذا الفن بعد ذلك العصر، حيث "يرجع الفضل الكبير في القضاء على المسرحيات ذات الطابع الديني إلى الممثل الجوّال الذي كان يقدم تمثيلات دينوية بحتة، وتعتبر النهضة الإيطالية الممهد لظهور المسرح في الدول الأوروبية الأخرى في إسبانيا، فرنسا وإنجلترا...، وذلك بعد رجوعها إلى المخطوطات والآثار اليونانية التي كانت مخزنة في الكنائس، والفضل السريع والواضح كان للعمارة المسرحية الإيطالية التي انتقلت للتمثيل من فوق المنصات والأرصفت، التي كانت تقام في الطرقات إلى التمثيل في عمارات فنية ووسط ديكورات مرسومة، إن ما قامت به إيطاليا كان فتحاً لعالم جديد في الإخراج وتهيئة المسرحية وإعداد ملابسها، لقد كانت بطريق غير مباشر في الأدب لشكسبير، وجونسون كروني، وراسين وغيرهم..."²، هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين أضفوا روحاً ونوعاً جديداً للمسرح عامة و فن التمثيل خاصة، لأنهم من خريجي الجامعات وأضافوا الرهافة والفصاحة والذوق إلى الأسلوب المسرحي.

أضحت الأنواع المسرحية في عصر النهضة تتمتع بزي المهزلة والضحك والتسلية وغيرها من الأساليب الكوميديّة، التي يعتمد فيها الممثل على الارتجال وعدم التقيد بالنصوص المكتوبة، وعليه "ظهر نوع جديد من التمثيل الذي جعل الممثل محترفاً حقيقياً كونه فناناً فرداً وهو ما يعرف بالكوميديا الشعبية أو كوميديا ديلارتي التي ظهرت سنة 1505م، هذا النوع انتشر وشاع في أرجاء إيطاليا وما جاورها من مدن، حيث كانت تعتمد على الارتجال دون وجود نص درامي

¹ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 34

² بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، الممثل سمير بوعناني أنموذجاً، م س، ص 40

مكتوب، هدفها التسلية والمتعة والضحك، وكان الممثلون عند القيام بعملية التمثيل يقومون بالتعبير عن فكرة معينة، بابتكار الحوارات المناسبة لتلك الفكرة ويكون على خشبة المسرح دون الاعتماد على نص مسبق، حيث كانت الكوميديا ديلارتي تعرض في بداية الأمر عن طريق ممثل جوال في شوارع إيطاليا من أجل شهرتها، وبعد ذلك دخلت مسارح البلاط ثم قصور الأثرياء ونبلاء البلاد لتنتقل إلى خارج إيطاليا¹، حيث كان الممثل يرتحل أثناء التمثيل عن طريق التجوال، وبفضل هذا الارتجال تطور هذا النوع من الفن التمثيلي والذي لا يركز على نص أو حوارات مضبوطة يتقيد بها الممثل، بل العكس يقوم الممثل بابتكار فكرة المراد توصيلها للجمهور ويشعر في إفراغ ما في جعبته من أفكار ثانوية، تكون مرتبطة بموضوع المسرحية وتكون على شكل حوارات متناسقة.

اعتمد هذا النوع من المسارح على الارتجال الذي ينطلق من حكاية بسيطة مرتجلة تشير إلى موضوع المسرحية، إذ كان "الممثلون يعرضون ويمثلون مسرحيات مرتجلة وبراعة وإتقان، وبدون ديكورات أو مهارات تقنية، إتهم مجموعة من الممثلين المدربين لهم مهارات، يجسد كل واحد منهم شخصية مألوفة وشائعة، ويتفوقون معا على تقديم برامج من أشكال مسرحية تقليدية، يتفوقون على الخطوط العريضة لنصوصها"²، حيث يقوم الممثل بابتكار الحوار المناسب للمشاهد المختلفة، ومحاولة انسجام وتناسق بين جسد ومهارات الممثل مع الحوارات المنشودة بين الممثلين.

إضافة إلى هذا فقد كان ممثلو عصر النهضة مميزين يضعون أقنعة لها ميزات خاصة بالكوميديا ديلارتي، ومن خلال هذا الشكل المسرحي الجديد، يتضح أن الممثل كان يعتمد على مهارات جسدية على الرغم من عشوائيتها، ولكن مطابقة للدور المسرحي المكلف به وكانت أغلبها عبارة عن إشارات وإيماءات صامتة، خاصة بعد إدراج المسرح الإيطالي عنصر المرأة ودورها في العرض المسرحي من أجل تمثيل الدور النسائي بمعناه الحقيقي، وحتى لا يطغى على العمل

¹ - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 41

² - نقلا عن، إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، ص 53

المسرحي توظيف عناصر أخرى يمكن أن تعيق هذا العمل، كالقناع الذي امتاز به الممثل الروماني آنذاك، إذ يقوم بارتداء القناع من أجل تمثيل الدور النسائي، وعلى الرغم من ارتدائه وتمثيل الدور، إلا أنه لا يتميز بأسلوب الرقة والصوت الحنين الذي تتمتع به المرأة، لذلك "احتلت المرأة في كوميديا ديلارتي للمرة الأولى مكانتها الخاصة والمرموقة في التمثيل، إلى جانب الرجل ولاقت كثيرا من التكريم والاحتراف في أعمالها ورغم غياب نصوص كوميديا ديلارتي، إلا أن ممثلي هذا الفن سجلوا مناهج عملهم ومعالجة قواعد فن التمثيل"¹، وبالرغم من تعدد الأدوار وتقمصها وانتسابها للمكان أو الشخص غير المناسب، كتقمص شخصية رجل لدور المرأة لظروف معينة وبكل معاييرها، إلا أن الدور لا يأخذ مجراه المناسب من كل النواحي كما تفعله المرأة، لذا فالدور المناسب في المكان المناسب.

تعتبر بعض الأنواع المسرحية هاجسا قويا لتنمية القدرات المسرحية التي تستمد قوتها ومحمولاتها الفكرية من التراث القصصي القديم ومن الملهاة الأدبية، فكوميديا ديلارتي لاقت النجاح والتطور لما قدمه الممثلون من انجازات وعروض في شتى الساحات والشوارع، إذ "شاع هذا النوع من المسرحيات (كوميديا ديلارتي) في كل شوارع إيطاليا، لما وجدوا فيه من متعة وذوق في التسلية والمرح، حتى كان لها تأثير على المدن الأوروبية المجاورة، وأولها كانت إسبانيا التي تأثرت بهذا النوع من التمثيل، وكان التأثير المباشر على الدراما الإسبانية من خلال عروض كوميديا ديلارتي، حيث أقيمت داران للتمثيل على نظام الأفنية، بتأثير من فرقة إيطالية قدمت إلى إسبانيا وقدمت عروضاً في مدريد سنة 1574، كان يتم إعداد الممثل إعدادا جيدا من طرف مدير الفرقة لإلقاء أبيات الشعر"²، حيث يهدف هذا النوع المسرحي إلى التسلية والضحك والترفيه على الجمهور بحوارات ارتجالية وحركات بهلوانية، إلا أنها لم تخرج عن نطاق الصيغة المميزة لكوميديا الفن، حيث كان الارتجال منظما وموظفا توظيفا سليما ومتقنا، ويعود الفضل لهذا النسق الارتجالي الخاضع

¹ -عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، م س، ص 83

² -عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، م ن، ص 85

للمحطات الرئيسية، التي تمثل أحداث وتطور الدراما إلى الكاتب المسرحي "لوب دي فيقا في إعطاء المسرح الإسباني خصائص مميزة، لقد كان ممثلاً ومخرجاً ضمن فرقة تمثيلية جواله، وهو الذي أبدع شخصية المهرج المرح، وبفضل هذا الكاتب المسرحي لوب ديفيكا و مجهوداته وأعماله الفنية و كتاباته المبدعة، لاق هذا الشكل المسرحي نجاحاً باهراً في مختلف أرجاء إسبانيا لما استحوذ من جماهير واهتمامهم بهذا النوع من الفن"¹، ومن خلال هذا تعود لتصبح حياة الفنان أو الممثل الإسباني غير مستقرة لأنه كان دائم الترحال مع الفرق الجواله، لذا لم يذق طعم الفن الذي يسعى لتحقيقه على أساس صورته الجمالية، وهذا عائد لأهدافه المتمثلة في توفير المال وإشباع الرغبات المعيشية البسيطة.

حينها كان التمثيل في إنجلترا رائعاً يفوق التوقعات، كان عصراً مهماً في تاريخ المسرح العالمي، عكس التمثيل في إيطاليا وإسبانيا، فقد أنتجت إنجلترا في عصر النهضة مسرحيات عظيمة وكان معظم الكتاب المسرحيين السابقين لشكسبير ذا مكانة عالية ومستوى مرموق في الكتابة والفن، ومن هؤلاء "جون ليلي الذي يعتبر من الرواد الحقيقيين في مجال الكوميديا الرومانسية في إنجلترا، ذلك الشكل الذي تفردت به الدراما الإنجليزية"²، ولعل هذا أحد الأسباب التي من أجلها نجد الدراما الإنجليزية تزدهر بعد نقل كتاب المسرح نشاطهم الفني من المدارس والجامعات إلى المسارح، حيث كان لنشاطهم دور كبير لا يستهان به في المسرح الإليزابيثي.

يُعد المسرح الإليزابيثي من بين المسارح التي لاقت رواجاً ونجاحاً، بعد "تولي الملكة (اليزابيث) الحكم في إنجلترا راحت تشجع الشعب على غرس الفن الثقافي بصفة عامة في إنجلترا، لأنها كانت من محبي الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، حيث قامت بعدة إصلاحات من أجل تحسين أوضاع البلاد في مختلف المجالات، وخصوصاً المجال الثقافي ومن بين هذه التغييرات والإصلاحات

¹ - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 41-42

² - نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، ص 11

رفع مستوى الفنون والآداب في إنجلترا، حيث أمرت خلال موسم (1567/1568) بتمثيل ثماني مسرحيات لتسليتها وكانت هذه الملكة راعية الفنون، مسكونة بحب المسرح...، تحول معها الممثل من الفرق الهاوية إلى فرقة محترفة، تحظى باهتمام سلطات المدينة والبلاط¹، حيث تطور المسرح الإليزابيثي بعد التغييرات التي أجريت عليه، كما أحدثت تغييرا واضحا على الممثل المسرحي بعد التدريبات والدراسات، مما جعل الممثل في العصر الإليزابيثي يرتفع إلى مكانة تستحق الريادة الحقبة بانتقاله من ممثل متجول وهاوٍ إلى ممثل محترف، ينتمي إلى الطبقة الراقية ويمثل مسرحيات تتوافق مع تلك الطبقات بالاعتماد على ما حققه من إنجازات وتطورات في فن التمثيل.

توالت العروض المسرحية في العصر الإليزابيثي، وتنوعت الشخصيات المؤدية للأدوار المسرحية، حيث "أشتهر في عصر الملكة إليزابيث بقيام الصبية المتدربين بأدوار نسائية أثناء العروض المسرحية، وفي هذا العصر خرج تمثيل الكنائس إلى الشوارع، فنشأت الفرق المتنقلة وفرق المسارح المختلفة، بعد رؤية القيمة الفنية والمرموقة التي احتلها الممثل في الوسط الاجتماعي، حيث كانت هذه الفرق تتنافس فيما بينها، من أجل جذب الجمهور إليها واختيار المواضيع التي يجذبها المشاهد وحسب ذوقه الفني، ومن أبرز رواد هذه الفترة **وليم شكسبير** الذي يعتبر من أعظم كتاب ذلك العصر، وأيضا شاعرا مسرحيا في تاريخ الأدب الإنجليزي وممثلا في الوقت نفسه"²، حيث نجح المسرح في هذه الفترة بعد خروجه عن نطاق الكنيسة، وقام الممثلون بالتدريبات الملزمة لكل نشاط مسرحي وما يستدعي من أدوار نسائية من أجل إهمار الجمهور وبالأخص الطبقة الراقية، فكوّنت عدة فرق مسرحية جعلت فيما بينها منافسة لأحسن عرض يقدم إلى الجمهور.

بالحديث عن الممثل في عهد إليزابيث فقد كان هذا الأخير (الممثل) يقف وسط الجمهور ويتكلم بصورة طبيعية، ويضيف بعض الملاحظات من حين لآخر، أما "من ناحية الأدوار النسائية

¹ - عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، م س، ص 87

² - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 42

فقد كان الأولاد يمثلونها ومن أهم الفرق التمثيلية المسرحية في هذا العصر كانت فرقة (ريتشارد بيراج) وفرقة (ادوارد لين)، وكان شكسبير ينتمي إلى الفرقة الأولى أما الفرقة الثانية فقد كان مارلو ينتمي إليها، ويبدو أن أسلوب الفرقة الأولى كان الأقرب إلى الحياة، وهذا يتضح من نصيحة "هاملت" للممثلين أن "بيراج" أول ممثل أدى على المسرح أدوار هاملت، لير، عطيل، وكان الغلمان يقومون بالأدوار النسائية مثل ليدي ماكبث، أوفيليا، كليوباترا¹، وعليه فإن العصر الإليزابيثي أنتج العديد من الفرق والمسرحيين الذين جعلوا هذا العصر عصر تنوير، لما قدّمه من عروض مسرحية ناجحة وهادفة .

بدأت الدراما في التطور لتأخذ كيانا جديدا، وإذا أخذنا شكسبير مثالا وهو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه، حيث "تبلورت الدراما الإنجليزية بصفاتها المنفردة بابتعادها عن الدين والكنيسة، وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية والتراث الأدبي الشعبي من ناحية ثانية، ولهذا تحررت من هذه القيود وانتقلت إلى الساحات الشعبية"²، وبالتالى فإن شكسبير ومجموعة أعماله سيطر على عقول وأذهان المتابعين، حيث ظلت أعماله تخلّده إلى يومنا هذا، لأن هذه الأعمال جاءت تحاكي أفعال الناس وتاريخهم وأساطيرهم التي كانت تُروى آنذاك، لذلك اختلف العصر الإليزابيثي عن باقي العصور السابقة، بعدما كانت تعالج الموضوعات التي تتعلق بصراعات الإنسان مع الظواهر والقوى الخارجية كالقدر، حيث تحول الصراع في عصر شكسبير إلى صراع بين البشرية وإدارتها، بين الرغبة في فعل شيء وعدم فعله.

وبالتالى فإن التمثيل في العصر الإليزابيثي لاقى نجاحا باهرا، لأن الممثل استطاع أن يأخذ مكانته في الوسط الاجتماعي، لتمتعه بحدة العقل ودقته ومرونة جسده وصوته.

¹ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 43

² نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، م س، ص 11

أما في فرنسا فقد لاقت الحركة المسرحية رواجاً ونشاطاً كبيراً في عصر النهضة مثلها مثل إنجلترا، لكن أعمالها لم تكن من أجل التسلية والمتعة وإرضاء الطبقات الراقية في البلاط، بل امتداداً للإرث الفني الإغريقي فقد كانت الأكاديمية الفرنسية متمسكة جداً بمبادئ الكلاسيكية، من خلال محاكاة الأعمال الإغريقية والالتزام بها، كما تميزت بارتباطها وتمسكها بقواعد ونظم أرسطو والتي تمثلت في ثلاث صفات " (النظام، الوضوح، المثالية)"¹، حيث يعتمد الكاتب في موضوعاته على الالتزام بالوحدات الثلاث، والتبسيط في الشخصيات والاعتماد على الوضوح في معالجة الشخصيات الدرامية.

ظهر في فرنسا ثلاث كُتاب خلال عصر الكلاسيكية الجديدة الذين اعتمدوا على أرسطو في بناء قواعد المذهب الكلاسيكي، واعتُبروا هملاً أوائل في خلق المسرحيات الكلاسيكية، اثنان منهم يختصان في التراجيديا وهما (كورناي وراسين) وفي الكوميديا نجد (موليير)، وقد لاقى الممثل الفرنسي الاهتمام والرعاية في الكلاسيكية الجديدة من قبل (لويس الرابع عشر) مثل (موليير وراسين وكورني)، "وبتدعيم من الكاردينال "روشيلو" الذي كان في السابق وزيراً أول للملك لويس الرابع عشر... وذلك بغية خلق مسرح فرنسي راق يواكب تطورات فرنسا خلال النهضة من حيث السياسة والاقتصاد، ومن خلال حمايته للثالث المسرحي الفرنسي، وكان لهم أثر كبير في تقدّم المسرح إلى الأمام... فكورني كتب مسرحية (السيد) بتأثير إسباني، أحدث بها عاصفة أدبية وأغضب الأكاديمية الفرنسية لعدم تتبعه وتقيّده بالوحدات الثلاث، وفي المقابل كتب مسرحيتان (هوراس وسينا) لاقت نجاحاً باهراً، أما جان راسين فلم تظهر عبقريته ككاتب مسرحي إلا بعد ظهور مسرحية الثالث (أندروماك) عام 1667، ثم جاءت مسرحيته الكلاسيكية

¹ - عقيل مهدي يوسف، أسس ونظريات فن التمثيل، م س، ص 46

(إفيجينيا) لتؤكد أنه خليفة لـ **كورناي**¹، فإن جل مسرحياته يتجه فيها إلى تحليل نفسية وعواطف الشخصيات.

اتصف بحواراته الطويلة واستخدامه للصراعات المعقدة، كما أخذ شخصياته من الأساطير الإغريقية وتعاليم الديانات، ففي مسرحية (فيدرا) التي استمدّها من **يوربيديس** يقول: لا تستطيع فيدرا أن تعترف بلا خجل بحبها لابن زوجها **هيوليت** ففعلت في المسرحية الأصلية (فيدرا، **يوربيديس**) وذلك بسبب رادع قوي هو الدين المسيحي، كما أن **هيوليت** عند **راسين** يتمتع باستقامة في السلوك... لارتكاب الإثم، ومن هنا يتبين بأن الشخصيات التي يرسمها **راسين** تتمتع بالتعقيد فبالرغم من اعترافاتها وخوفها من ارتكاب الإثم، إلا أنها تتمتع بالقوى وترسم الشخصيات ببراعة لاسيما الشخصيات النسائية²، لذا اعتمد **راسين** على شخصيات مستوحاة من الحضارة اليونانية والمرتبطة بالدين والقدر، واتسمت هذه الشخصيات بالقوة على مجابهة الصعاب رغم التعقيدات التي كانت تحاصرها.

أما فيما يخص **موليير** فقد ابتعد عن ما قام به معاصروه السابقي الذكر (**كورني وراسين**)، لأن في بادئ الأمر وقبل الولوج إلى الكتابة كان ممثلاً، وعلى هذا الأساس "يعطي البساطة في رسم شخصياته المسرحية، كما يعتمد على مخاطبة العقل والابتعاد عن العاطفة، ويلجأ إلى كشف شخصياته كشفاً بارعاً ويجعل من شخصياته تشبه شخصيات الآخرين، بالإضافة إلى أنه يبعث في جمهوره الضحك الفكري ويتحاشى اللغة العامية والدارجة، ويتجنب التعبيرات المغرقة في الخيال"³، لذلك على الممثل أن يتعامل مع مسرحيات **موليير** بشكل مختلف لأنه لا يلجأ إلى المبالغات والتبرج، بل العكس ومن ناحية الضحك من الموقف فهو لا يبرز شخصياته الصفات الفردية، وإنما الصفات النموذجية، حيث "لم يبالى بأن يكتب أزيد من ثلاثين مسرحية ومن أشهرها (كاره

¹- بتصرف، إميمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 48

²- بتصرف، إيكوساني عبدالقادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص 57

³- عقيل مهدي يوسف، أسس ونظريات فن التمثيل، م س، ص 47

البشر، طرطوف، ومسرحية البخيل)¹، فبالرغم من المواضيع الكوميديّة التي يلجأ إليها موليير، إلا أنّها تبنى على طابع جدي وهزلي.

1-2-5- التمثيل في العصر الحديث:

كان القرن الثامن عشر قرنا حافلا بالمتناقضات، فلم يقتصر الأمر على تأرجح اتجاهه الفلسفي بين العقلانية وأعدائها، بل إن أهدافه الفنية بدورها كان يتنازعها اتجاهان متعارضان، حيث كانت تقترب أحيانا من الاتجاه الكلاسيكي وأحيانا من المفهوم الخيالي، ولم تكن القيود الشكلية التي تُقيّد المسرح وخاصة في المكان والزمان في هذا القرن، نتيجة لدراسة التراجيديا الكلاسيكية، بل هي الوسيلة الفنية التي تبذل بالمحاولة تقوية التأثير المسرحي...، حيث انقضت مدة الحوادث والمسافات من أجل بلوغ درجة أكمل من الإيهام، وهو التوحيد بين الزمن الفعلي للتمثيل والزمن الخيالي للحدث وبهذا فإن الوجدتين تتمشيان مع مطلب مطابق تماما للنزعة الطبيعية²، حيث اعتمد التمثيل في هذا العصر على الاتجاه الكلاسيكي باحترام القواعد الكلاسيكية، تزامنا مع المفهوم الخيالي الذي يقترن بالزمن الخيالي للحدث.

لقد بدأ الإنسان في العصر الحديث بعد قرون طويلة يهتم بالحياة وإصلاح وضعه، "حيث كانت الدراما العاطفية في القرن الثامن عشر، هي الاسم الذي يطلق على مسرحيات هذا القرن، وهو لون جديد اتسمت به العروض المسرحية، وقد ظهرت أيضا ألوان درامية جديدة كالأوبرا الشعبية واللون الأكثر رواجاً في هذا العصر البانتوميم، الذي ظهر في 1715 ووصل إلى المستوى المطلوب على يد (جون ريتش)، فقد كان يتكون من الرقص والمحاكاة والموسيقى والمناظر"³، هذه

¹ - إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م ن، ص 57

² - ينظر، إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص 42

³ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط 2، 1975، ص 78

الدراما هي التي تدفع بالمشاهد في الاندماج عاطفيا مع العرض ومشاركة الشخصيات المسرحية مشاعرها.

أصبح الممثل في القرن الثامن عشر هو العنصر الأساسي والركيزة العظيمة التي يعتمد عليها العمل المسرحي، وبهذا بدأ التصنيف الخاص بالممثلين إلى مراتب، فهناك من يمثل الأدوار الأساسية ومنهم من يمثل الأدوار الثانوية والباقي يمثل دور المجموعات، كما "حدث في أوروبا وفي فرنسا خاصة مع بداية القرن الثامن عشر ومع ظهور تيار الكلاسيكية الجديدة، الكثير من التحولات الاجتماعية والاقتصادية، هذه التغيرات مست أيضا فن التمثيل وظهرت الرومانتيكية كاتجاه مناقض للكلاسيكية الجديدة، حيث اتخذت الرومانتيكية اتجاهين بديلين للتراجيديا والكوميديا وهما: الدراما البورجوازية والميلودراما"¹، حيث جعلت الممثل يقوم بعدة تغييرات من الطريقة التقديمية إلى تقنية التشخيص، ففي المرحلة الكلاسيكية الجديدة كان الحوار بين الشخصيات شاعريا وبلاغيا يعتمد على الخطابة والحبكة المصطنعة، أما المقاربة التقديمية تعمل على إثارة عواطف وأحاسيس المتفرج من خلال خطاب مركزي مطول لشخصيات نموذجية ومثالية.

جاءت الرومانتيكية بمثابة ثورة على الكلاسيكية وقواعدها وقوانينها، وقد كان شكسبير من المؤيدين لهذه المدرسة وممارسة الخصائص التي دعت إليها وكسر تلك القيود، فقد كان مهتما بالحياة الإنسانية والواقع المرتبط بالطبيعة كونها تحمل خبايا الحياة وارتباطها بالعاطفة، والفرق بين المسرحية الرومانتيكية ونظيرتها الكلاسيكية في التشخيص و كون البطل ليس أرستقراطيا بل من عامة الشعب، كما أنها تتميز بالذاتية والابتعاد عن الموضوعية وطول مسرحياتهم²، حيث اتسمت هذه المدرسة بعدة خصائص تميزها عن باقي المدارس المسرحية، فقد كانت معارضة لقوانين الكلاسيكية وقواعدها الثلاث، وكانت مواضيعها ترتبط بالطبيعة والعواطف الإنسانية.

¹ -عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، م س، ص 93

² - بتصرف، ايكوساني عبدالقادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص 58

يقوم الممثل المسرحي بتصوير الموقف الإنساني للشخصية وتوصيلها للمتفرج، وتجسيدها يكون صادقا حتى تتمتع الشخصية بالحياة، "وقبل عام 1750 جادل بعض أصحاب النظريات أنه لا يجب على الممثل بعد أن يقدم للجمهور التصميم الشكلي المجرد من الشخصية، ولكن عليه بدلا من ذلك أن ينسى لو أمكن هويته وأن يرتدي رداء الشخصية، ليس فقط باستخدام المنطق أو العقل بل أيضا من خلال حساسيته الخاصة"¹، لذا يجب على الممثل أن ينزع القناع الحقيقي وهو إنسان عادي، ويضع القناع التمثيلي للشخصية المراد تمثيلها، مع إضافة بعض الحساسية المرفهة من أجل الولوج في التقمص المسرحي.

يعتمد نجاح الفن المسرحي وبروزه في مختلف العصور على أفكار المدارس الفنية، التي اهتمت به واحتضنته حتى يرتقي بكل أساليبه الفنية، "وفي ظل ظهور المدرسة الكلاسيكية وبعد مرور الوقت، ظهرت مدارس مسرحية أخرى من خلال تطور فن التمثيل، فظهر هذه المدارس يرجع إلى ظهور رواد مسرحيون، ممثلين ومخرجين محترفين اكتشفوا العديد من الوسائل والتقنيات المسرحية، ووضعوا قواعد لتوجيه الممثل في تقمص الأدوار ومساعدته على استخدام ذهنه وجسده وصوته، وكل ما له علاقة بالعرض المسرحي، ومن بين هؤلاء الذين كان لهم الفضل في ازدهار المسرح عامة كغيره من الفنون الإنسانية الأخرى وارتقاء و رفع المستوى الفني للممثل خاصة: دنيس ديدرو، سارة برنارد، أدولف أيبا، قسطنطين ستانيسلافسكي، فسفولد مايخولد، جوردن كريج، ماكس راينهاردت، برتولد بريخت، أنتونين ارتو، بيتر بروك، جيزيغروتوفسكي"²، هؤلاء جعلوا المسرح والتمثيل يرتقي إلى المستوى، حيث كان لهم دور كبير في تنمية قدرات الممثل المسرحية، وتعليمه تقنيات ومعلم الوقوف على الركح بكل مستوياته.

¹ - إدوين ديور، التمثيل الآفاق والأعماق، ج2، تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح، ط2، 1999، ص7

² - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص44

وبعد خروج هؤلاء المفكرين ازدهر المسرح وبدأ الأداء التمثيلي يتسم بالواقعية، حيث "نجد المخرج ستانسلافسكي أول من قنّن عمل الممثل وأعطى له اهتماما جادا، ووضع له المنهج الأول لكي يسير عليه، فكانت نظرياته ومبادئه شاملة من عدة جوانب، من حيث حالة الممثل وأسلوب عمله، فالمنهج الذي اتخذه ستانسلافسكي يمثل إنجاز المعاشية الإبداعية، التي تخلق الامتزاج بين الحياة والفن"¹، إذ جعل الممثل يخرج عن نطاق القوانين وبوتقة الحصار التي تقيد بها، فالممثل عنده يكون على حسب واقعه، إذ يقوم بالمعيشة في شخصيته التي ينتج عنها الإبداع المسرحي.

سعى ستانسلافسكي إلى البحث عن مسرح جديد يعارض النظام التقني للمدرسة التشخيصية، فالممثل عنده له مكانته الخاصة تقوم على مبدأ احترام عمله لأنه الشخصية الأولى، إذ "يعد التمثيل في نظر ستانسلافسكي في تلك اللحظة التي يركز فيها الممثل بوعي كامل، على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، وذلك انطلاقا من فكرة، على الممثل أن يحيا دوره حياة باطنية، وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائه رداءا خارجيا، ولكي يكون التعبير من حياة باطنية ولا شعورية، يجب السيطرة التامة على الجهاز الصوتي والجسماني في آن واحد وبدقة"²، وعلى هذا الأساس اعتمد ستانسلافسكي على تقنيات الاندماج والتقمص الشخصي، هذه الطريقة التي ساعدت الممثل على استرجاع الذكريات المترسبة في العقل الباطني أي في الشعور، وجعل ذاكرته الانفعالية تعيش من جديد تلك المشاعر التي مرت عليه.

تمرّد بعض المخرجين على منهج ستانسلافسكي وطريقته بالتعاطي مع الممثل، وعملية إعداد الممثل للدور، فقد كان مايرهولد "مخالفا لقوانين ستانسلافسكي من حيث إعطاء الأولوية للمشاعر والأحاسيس الخاصة بالممثل، كان يعطي الأولوية والاهتمام الكبير للجانب الجسدي للممثل، من خلال تمارين رياضية عنيفة تساعد على التطوع الجسدي، وبالتالي فمن المؤكد أنه إذا

¹-بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزئري على ضوء منهج مايرهولد، لطفي بن سبع أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، إشراف أ د صياد سيد أحمد، جامعة وهران، 2013-2014، ص19

²-نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1996، ص68

كان الممثل من الدرجة الأولى على الشكل الخارجي، دون الاعتماد على الجانب النفسي، فمن البديهي أن يتخذ أدائه شكلا ميكانيكيا، وهذا هو الجوهر الذي عمل عليه مايرهولد¹، حيث قام بتجهيز الممثل خارجيا وبعد التأكد من تجهيزه ووجوده، يعمل على إدخال تلك التمارين إلى نفسية الممثل.

ومن خلال اختلاف طرق التمثيل على حسب طريقة المفكرين والمخرجين ونظرياتهم، نجد (آرتو) الذي يعدّ في تجاربه وكتاباتاته النقدية مسرحا جديدا وهو مسرح القسوة، الذي يعتمد على اللاشعور، والاعتماد على شعرية الحركة بدلا من التركيز فقط على الكلمة، ثم يأتي (غوردون كريج) الذي أكد على أن الممثل هو مجرد دمية عملاقة يتحكم فيها المخرج، ويعتبره عنصرا زائدا في العملية المسرحية ويمكن الاستغناء عنه والاعتماد على العناصر المختلفة الموجودة على خشبة المسرح والمكملة للعرض المسرحي، ثم ظهر (بريخت) الذي كان مسرحه سياسي اشتراكي الذي يطلق عليه المسرح الملحمي، حيث "تجلى هدفه في إثارة رد فعل الجمهور بدل تشجيع هذا المسرح السلبي، الذي لا يدعو إلى التسلية الموجودة في المسارح البرجوازية القديمة"²، حيث أراد بريخت أن يجدد المسرح عن طريق المواضيع التي تخدم الجمهور والواقع المعاش، والابتعاد عن المهزلة والتسلية التي لا محل لها في المسارح البرجوازية.

هناك العديد من التمارين التطبيقية والعملية والتنظيرات الصائبة التي جاء بها بريخت، لاسيما في إعادة برمجة معاييرها التي استند عليها في تقييم مسرحه الملحمي، حيث "اعتمد مسرح بريخت على ثلاث معايير التي اعتبرها النقاد بمثابة الأسس التي وقف عليها المسرح الملحمي وهي: المعيار الأول اجتماعي، سياسي، يعتمد على النقد، الثاني معيار جمالي وهي التي تتعلق بالصيغة الجمالية المطلوبة في المسرح، وهذه الصيغة هي المسرح الملحمي، أما المعيار الثالث فهو مؤثر التغريب، الذي

¹ - بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، لطفي بن سبع أنموذجا، م س، ص 20

² - بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص 21

أعطى الكثير من التساؤلات حوله، حيث يعد عند بريخت وسيلة من وسائل الإيهام جاعلا الجمهور في حالة يقظة وتفكير مستمر¹، إذ يقوم مسرح بريخت في هذه الحالة بتكسير الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ولتحقيق هذا أخضع بريخت جميع مواضيع وأحداث العرض إلى التغريب ورأى أنه ضروري لفهمها، فعندما يتأمل مشاهد المسرح الدرامي معاناة البطل فيخاطب نفسه، أما مشاهد المسرح الملحمي عكسه تماما، فيقول بريخت في هذا الصدد "لا أحب أن أرى المسرحيات تستجدي عطف الجمهور بل إن لها من قوة الإقناع مثل ما محاكم القضاء... فالهدف الرئيسي هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لإصدار حكمه"²، إذ أراد بريخت عدم تقمص الشخصيات من طرف الممثلين، والحفاظ على الإحساس بالمسافة وعلى تغريب المتفرج وجعله يفكر فيما يعرض عليه من أحداث.

وفي الأخير من خلال هذا العرض حول التمثيل المسرحي، الذي ظهر من بدايات الإنسان ثم من النشاط المسرحي من عهد اليونان إلى القرن العشرين، لقد تعرض إلى العديد من التغيرات والتحويلات التي كانت تتأجج بين الايجابية والسلبية والتي لها علاقة بالمجتمع، وأخذ التمثيل بصفة عامة يقترب من السلوكيات الحياتية المعتادة مبتعدا عن المبالغة والتصنع وتعددت فيما بعد اتجاهات ومدارس مسرحية وأساليب ونظريات حول التمثيل المسرحي.

¹ - إيمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، م س، ص 59-60

² - مخلوف بوكروح، برتولد بريخت، مسرحيات بريخت، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر، عاصمة الثقافة العربية 2000، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص12

1-3- الاتجاها نالواقعي والتعبيري في فن التمثيل:

تعتمد الدراما في الأساس على الإنسان الذي يجسد تلك الأحداث الواقعية على خشبة المسرح، وذلك عن طريق جوهرة نابغة من الصميم ألا وهي التمثيل المسرحي، حيث لا يكون هذا الأخير مكتملا إلا إذا وجد الممثل، الذي يعتبر لب المسرح بفضل تكملة العملية الإخراجية، وذلك عن طريق ما يسمى بالشخصية التي يجسدها الممثل فوق خشبة الركح، ولا ننسى الذكر أن الممثل يقوم بأداء الدور المسرحي بالاعتماد على توجيهات المخرج المسرحي، وبهذا تختلف نظرية كل مخرج مسرحي باختلاف المدرسة المسرحية الخاصة بالتمثيل التي تعتمد في إخراجها على تقنية تعرف وتشتهر بها، وعلى هذا الأساس هناك عدة مدارس مسرحية نذكر أشهرها المدرسة الواقعية النفسية الخاصة بالمخرج والممثل قسطنطين بستانسلافسكي، والواقعية الطبيعية لأندرية أنطوان، التعبيرية لمايرهولد، والمدرسة الملحمية لبرتولد بريخت. هذه المدارس التي أصبحت ذا مركز في ميدان مسرح القرن العشرين، شغلن ومازالت تشغل الباحثين المسرحيين على صعيد التمثيل والإخراج وجماليات المسرح حتى يومنا هذا، وخاصة المدرسة الواقعية النفسية والملحمية التي سادت الأوساط المسرحية الفنية، اعتقادا بأنهما قد قدما منهجين في العمل المسرحي متباعدين، إن لم نقل متناقضين وخاصة فيما يتعلق بمفهومي التقمص والتغريب.

1-3-1 الواقعية الطبيعية في التمثيل عند أندريه أنطوان:

يُعتبر المسرحي الفرنسي أندريه أنطوان الذي أسس المسرح الحر في باريس أول مخرج في أوروبا، إذ "يعد أندريه أنطوان (1858-1943) من المخرجين الفرنسيين الأوائل الكبار في أوروبا الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثر كثيرا بساكس مانجن* صاحب المدرسة

* ساكس مانجن جورج الثاني دوق ساكس مانجن (1862-1914) اقترن به الإخراج المسرحي منذ 1874، وقد ثار هذا المخرج على المسرح وأشكاله السطحية وتمسك بالأصالة التاريخية في مجال السينوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء، وكان أول من سعى لممارسة فن الإخراج على سبيل التفرغ والاحتراف.

التاريخية الطبيعية في تقديم التصاميم والأزياء، من أجل توفير فرجة مسرحية أصيلة يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة"¹، إذ اعتمد في مسرحه على التحرر من التقاليد المسرحية الصارمة، وتجسيد الواقع على خشبة المسرح بتوظيف العناصر السينوغرافية على واقعها، من أجل أن تعطي جوا حقيقيا على خشبة المسرح.

انظم إلى جمعيات الهواة في باريس اسمها **cercle gaulois**، ثم افترقا وبعد ذلك رجع إليها ليحبروه على تغيير اسم فرقته خوفا على سمعتها الفنية، فاختار اسم المسرح الحر وذلك للتعبير عن رغبته في التحرر من التقاليد والأعراف المسرحية السائدة، وقد تأثر بالفيلسوف إميل زولا** الذي نادى بالمذهب الطبيعي الذي يهتم بكل ما هو طبيعي، لم يتأثر بأية عوامل طارئة عليه، لذا يقوم بتصوير الحياة تصويرا صادقا يبلغ حد الالتزام دون الاهتمام بالقواعد والقوانين، إنها صورة سافرة للشيء، صورة عارية وقد انحصرت دائرة نشاط معتنقيها في تجسيد حياة الطبقة الدنيا بكل مساوئها، وكل هذا من أجل هدف واحد وهو فهم حقيقة النفس البشرية وتشخيصها قبل علاجها، و بالتالي فإن الممثل وهو يصور هذه الحقيقة يجب أن يكون متطابقا مع السلوك العادي للبشر²، حيث أراد أندريه أن يكون متحررا من كل القيود التي تربطه وتعيق فنه المسرحي، ويجسد طبيعته التي ساعدته على توظيف ما أراده على الخشبة، حيث رسخ الحياة العادية للمجتمع ورسمها على الركح دون تغيير أو إضافة، وجعلها حقيقة تتماشى مع السلوك الإنساني، حتى تكون على طبيعتها.

يهدف أندريه أنطوان من خلال تأسيسه للمسرح الحر، بالتحرر والإبداع في الفن المسرحي، حيث "أسس هذا المسرح سنة 1887 في دار صغيرة من دور التمثيل في حي هونمارتن بباريس، إذ جمع حوله عددا من شباب الممثلين لإخراج أربع مسرحيات من ذات الفصل الواحد، اختارها

¹ - جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م.س. نفس الموقع

** إميل زولا(1840-1902) مؤلف قصصي فرنسي، وناقد ورائد المدرسة الطبيعية Naturalisme

² - ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م.س، ص 63-64

جميعاً من مسرحيات المذهب الطبيعي، وكان مؤلفوها من الكتاب البارزين في المدرسة الطبيعية، وكان منهم من يأخذ مادة مسرحياته من قصص زولا، بل يمسح بعض تلك القصصلاً يوائم مقتضيات الفن المسرحي"¹، حيث اعتمد في مسرحياته على الكتاب الذين سبقوه من نفس اتجاهه، والذي تأثر بهم وبفنههم.

لم تبق فرقة المسرح الحر كما سماها **أندريه** على ما كانت عليه تعتمد على مسرحيات كتاب المدرسة الطبيعية، بل تطورت وخرجت إلى ما يضاهي المسارح الأخرى، حيث "توالت عروض الفرقة، وكان يوم 10 فبراير 1888 تاريخاً فاصلاً في عمر الفرقة، إذ بدأت بتقديم سلسلة من المسرحيات لمؤلفين أجانب، مما عزز سمعة الفرقة وفتح الطريق لأعمال مسرحية تُضيف الحيوية للمسرح الفرنسي، وهكذا شهد المسرح الحر مسرحيات **الأب، ومسرز جولي لستراندبرج** ثم **سلطان الظلام لتولستوي**، ومع نهاية الموسم كانت الحصيلة المقدمة من المسرحيات الأجنبية قد وصل إلى سبعة عشر مسرحية جديدة، مما أكسب المسرح الحر سمعة عالمية"²، وعليه فقد تطور المسرح الحر بعد مجاراته لمؤلفين أجانب، مما جعل أفكاره تنتشر بشكل سريع في كل أنحاء أوروبا، وكان لها تأثيرها الملموس على المسرح والمسرحيين.

تُعتبر الواقعية التي سبقت الطبيعية في الفن محاولة لتصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها، ففي المسرح أخذت مسارا مختلفا وانتشرت في أرجاء أوروبا، ووصلت إلى شكلها الكامل مع المخرج الفرنسي **أندريه أنطوان**، الذي "ارتبطت أفكاره بالواقعية والطبيعية التي تجلت في أعماله، من خلال الالتزام بالدقة التاريخية في العرض ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر، واستخدام أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع لتحقيق أكبر قدر من الإيهام، كما انه

¹ - دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، ص153

² - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص65

لم يعتبر الممثل مجرد أداة لإلقاء النص فقد اهتم بحركة جسده وبحضوره على خشبة¹، حيث التزم اندريه بكل ما هو واقعي طبيعي في العرض المسرحي، باستخدام عناصر العرض المسرحي من ديكور وملابس وغيرها، كما أنه جعل الممثل الوسيط الرئيسي بين النص والجمهور من أجل توصيل الفكرة المسرحية، باستخدام كل ما يرتبط بالممثل من إيماءة أو حركة أو صوت، ويوجهه إلى تدقيق التفاصيل والسير بهم نحو تقليد وفي للحياة.

يمتاز صاحب المسرح الحر "بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح الحديث، متأثراً في ذلك كما أشرنا بالمذهب الطبيعي لدى إيميل زولا، إذ كان ينقل أندريه أنطوان تفاصيل الحياة الواقعية الطبيعية إلى خشبة المسرح بشكل حرني (مسرح طبق الأصل)"²، حيث تناسقت أعماله مع المسرحي إيميل زولا في تجسيد أفكاره المسرحية بإدخال الأداء الواقعي على الخشبة.

كما أنه جعل المسرح طبيعياً وعفويًا، وغيّر المفاهيم التي كانت سائدة في دنيا المسرح في زمانه، وأحدث ثورة عندما نادى بضرورة إعادة النظر في العلاقة بين خشبة المسرح والصاله، أي بضرورة الفصل التام بين المساحتين، عن طريق ما يسمى الجدار الرابع، هذه النظرية التي تنصّ على احترام علاقة الممثل بالمتفرج من أجل خلق مسرح الإيهام، أي الإيهام بأن ما يجري على مساحة الخشبة هو الواقع الطبيعي، فوزّع قطع الديكور، وطالب ممثليه أن يؤدوا أدوارهم وكأن الجمهور غير موجود، وأن يوحوا إليه بأنه يتلصص على ما يفعلون، فكان بذلك رائد المذهب الطبيعي في المسرح مستلهما آراء إيميل زولا في الأدب، إذ عمل أندريه أنطوان على تكسير الجدار الرابع لخلق ستار شفاف، يسهل التواصل الحميمي بين الممثل والجمهور لتقديم شريحة الحياة³، فقد كانت

¹ - د ماري إلياس، د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س، ص 8

² - جميل حمداوي، اتجاهات وتأثيرات الإخراج المسرحي تاريخ وفكر وإيديولوجيا، جريدة العرب الأسبوعي، 2007/07/28،

ثقافة، ص 23

³ - ينظر، عليمير عوض محمود، اندريه أنطوان والمذهب الطبيعي، من موقع WWW.arabency.com

أعماله مستوحاة من قصص إيميل زولا الذي تأثر به وبأسلوبه الفني، كما أدرج في مسرحه الحر الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثل والجمهور حتى يحقق الإيهام في أعماله المسرحية.

جعل أندريه أنطوان مسرحه حراً من كل القيود، بإدخاله ذلك العنصر الجديد الذي اقترن بمسرحه وشاعت معه، حيث "دعا أندريه أنطوان إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة، على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج، والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وأن تكون مقدمة المسرح شفافة وواضحة في إقامة التواصل بين العامل الدرامي والمتلقي، مراعيًا انطباعات كل منها، وهنا تصبح الستارة مجرد جدار رابع تشخص الحياة الطبيعية كما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الصور الحركية في مخيلته وعقله"¹، إذ أراد أندريه من خلال تصميمه لهذا الجدار يجعله الفاصل بين المتلقي والممثل، مراعيًا في ذلك حركة الممثل التي تدور حوله من أجل معايشة الدور على خشبة.

عمل أندريه أنطوان في مسرحه الحر على عدة مبادئ من ناحية الموضوع، الإخراج، المناظر، الإضاءة، حيث يلزم أن "يكون الموضوع معاصراً ومتعرضاً لعلاج جريمة ما، أو مرض ما هو نتاج الظروف الاجتماعية، وبالضرورة يجب أن يعيش المؤلف أحداث الموضوع وبيئته، وأن تكون الحبكة بسيطة وعدم اللجوء إلى الأحاديث الجانبية والمناجاة، واستبعاد أسلوب الخطب والمنولوجات الطويلة، وخلو الحوار من الزخارف البلاغية ومراعاة أن يكون متطابقاً مع حوار الحياة العادية، كما انتهج أسلوب عدم الاهتمام بالمؤلف الطبيعي بوصول الموضوع إلى ذروته، وهو في تعمده ذلك، يترك لجمهوره مساحة ما للاجتهاد ووضع الحل الذي يروقه، وأن يكون البطل الطبيعي دائماً سلبياً، ضعيفاً، سهل القياد، و تغلب على المسرحية الطبيعية النظرة التشاؤمية"²، إذ ناد أندريه في

¹ - مقال، جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، نفس الموقع.

² - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 68

مسرحه بتجسيد الواقع على خشبة المسرح، من خلال المواضيع التي تمس الإنسان وبيئته، حتى ينسجم المتفرج مع الدور ووصوله إلى الذروة التي تجعله يقوم بتحليله وبمفهومه الخاص.

أما من ناحية الإخراج يجب على المخرج أن يكون هو المفسر لمفاتيح وشفرات النص المسرحي، بكل أبعاده وتفصيله وأميناً على أفكار المؤلف، ويترجم رموزه إلى صورة مرئية وينقل إلى ممثليه تفسيراً واضحاً وملماً ومنطقياً لدوره، كما يجب في مسرح أنطوان أن يكون الممثلون من مجموعة الهواة وليس النجوم، وبالنسبة للمؤلفين فقد فضّل أنطوان التعامل مع المؤلفين الجدد، الذين لم يسبق التعامل معهم مسبقاً من ناحية عرض الأعمال، وهذا كون المخرج حراً دون قيود أو إزعاجات مالية أو معنوية، والإخراج في نظره أيضاً يُعتبر مهنة تحتاج إلى الذكاء والمهارة، والخبرة التي تعتبر خير معلم، لذا كان كل من حوله سواء كان مؤلفاً أو ممثلاً من الهواة الذين لا يتمتعون بالخبرة الفنية، فقط يشترط أن يبذل كل منهم ما في وسعه، لينجز عمله على أكمل صورة إيماناً منه بأن كل ما يفعله هو أصدق وأفضل شيء، إذ كان أنطوان مقتنعاً بأن الخبرة والممارسة والتدريب أفضل من الجانب النظري، و في رأي أنطوان أن للمخرج المسرحي مهمتان رئيسيتان تتمثل في مهمة تشكيلية، التي تنصّ على خلق الإطار المادي لعناصر العرض (مناظر، ملابس، إضاءة...)، وهذا من أجل تهيئة المكان المسرحي الذي يتيح للشخصيات أن تعيش في بيئة حياتية اعتادتها، أما المهمة الثانية مهمة تجسدية في كشف العلاقات بين أجزاء العمل ذاته، وإبراز الآثار النفسية والفلسفية الموجودة في النص المسرحي مستخدماً عنصر الإيماء والحركة والوقت المناسبين¹، وعليه فإن الرؤية الإخراجية لأندرية أنطوان تركز على روح الجماعة في إنجاز العمل المسرحي، والقيام بالتدريبات التي تعتبر الأساس لنجاح الممثل ومعايشته للشخصية وأبعادها وعلاقتها مع العناصر الفنية الأخرى، وتوظيف طاقته الجسدية على خشبة المسرح .

¹ - ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 69

استخدم أندريه أنطوان في مسرحه كل ما هو واقعي طبيعي، حتى يتسنى للمتلقي فهم أسلوب ومغزى العرض، إذ اعتمد على مناظر حقيقية لرسم الجو المفعم بالحقائق، كما نادى "أنطوان بأن تكون هناك مراعاة للدقة المعمارية والتاريخية في بناء المناظر، بالإضافة أن يكون المنظر رباعي الأضلاع دون الخوف من وجود الحائط الرابع الشفاف، الذي ستظل منه الجماهير لتراقب كل ما يجري وراءه من أحداث"¹، حيث لعبت كل عناصر العرض المسرحي دورا أساسيا عند المخرج، وذلك لتحقيق الإيهام ورفع شأن الجدار الرابع في نفسية الممثلين والمشاهدين وخلق الوهم، الذي يتماشى وأسلوبه الفني الطبيعي.

طالب أندريه ممثليه أن يؤمنوا بهذه النظرية مما جعله يستخدم كواليس جديدة في كل إنتاج جديد، معتقدا أن الكواليس القديمة قد تؤدي إلى تخريب عناصر الإيهام، كما أنه اهتم بالديكور كثيرا من أجل جعل المنظر مضمونا متناسقا مع أسلوبه الطبيعي، حيث جعل من البيئة عاملا مؤثرا في الشخصيات، التي تساعد على تفسير الشخصية المسرحية باعتبارها عنصرا بشريا، وهي من أهم العناصر في الدراما الطبيعية، لأنها السبيل الوحيد الذي يقع عليه كل العبء في تفسير الظواهر الوراثة والبيئة، التي تعكسها للوسط وللجمهور الذي يشاهدها.

كما استخدم أندريه في الديكور أثاثا حقيقية كالجدران المتينة مثلا من أجل جعل الممثل مرتاحا نفسيا، في حين قام بالارتكاز عليها دون أن يخشى اهتزازها، واستبدل كل ما هو رمزي إلى حقيقة من أجل جعل الممثل يؤمن بالشخصية التي يمثلها، وينتقل هذا الإيمان للمشاهد المتابع لما يجري على المسرح وبصورة طبيعية، وبالتالي يتحقق الإيمان والاقتناع وتحقيق الإيهام، وفي هذا الصدد يقول أندريه في العلاقة بين المنظر والممثل: "لقد وجدت من الضروري ومن المفيد أن أبدأ عملي بإبداع المنظر والبيئة، بصرف النظر عن الأحداث والحركات التي ستجري على خشبة المسرح، ذلك أن المكان هو الذي سيقود الشخصيات وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر

¹ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 70

المكان"¹، وبهذا يقرر أنطوان أن البيئة موجودة ومن ثم يولد الإنسان ولا يمكن أن نقوم برسم حركة أو سلوك وهو في فراغ، وهذه نظرة مادية يستخلص منها أنطوان الجانب المادي في حياة الإنسان والتأثيرات النفسية والسلوكية عليه.

كما أعطى أندريه أنطوان الإضاءة مكانة في العرض المسرحي، باعتبار أن الضوء هو حياة وروح العرض المسرحي بكل ما يحويه من مناظر، لذا يجب على المخرج التعامل معه بحذر وذكاء، والضوء يعطي الحيوية والنشاط للعرض المسرحي والجو النفسي للممثلين، ويجعل التأثير على المشاهدين بشكل سحري لما يحدثه من تركيز، ولكن بشرط أن تكون المجموعة اللونية المسلطة على خشبة المسرح متجانسة ومتناسقة مع مشاهد العرض المسرحي، حتى تعطي ذوقاً رفيعاً على نفسية المشاهد²، حيث اعتمد أنطوان في مسرحه من ناحية الإضاءة على مبدأ الإيهام بالطبيعة، الذي ينسجم مع فلسفته بشكل عام، "فقد اهتم بأن يكون المصدر المفترض من الشمس أو القمر و الشبايك والأبواب قريباً من الواقع، قد استخدم مجموعة من الفوانيس موضوعة على مائدة حولها الممثلون في إحدى مسرحياته، وبذلك يحقق الإيهام المطلوب بأن ما يدور على المسرح من خلال تطبيق القوانين غير المحسوسة من قبل المشاهد وهو يعيش يومه، وأن الإنسان العادي يرى الشمس والقمر ولكنه لا يشعر بتحولهما، و لكن أنطوان لم يترك تحولات الطبيعة تمر تلقائياً على المسرح بل هو يبرز دورة قوانين الطبيعة"³، حيث جعل من المصادر الطبيعية جزءاً من عمله المسرحي، بتوظيف الشمس والقمر كإضاءة من أجل إيهام المتفرج.

إن التمثيل وظيفة ككل الوظائف المسرحية التي تحدث عنها أندريه أنطوان، إذ لا يستطيع الإنسان أن يؤديها على أكمل وجه إلا وهو في تمام اليقظة والانتباه، ومع ذلك فالمفروض على الممثل أن يتقمص دوره تقمصاً صادقاً، "وأن يعمل على إيهام نفسه بأنه ليس فلاناً الممثل وإنما

¹- نقلاً عن، طارق العذارى، آفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص27-28

²- ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص70

³- طارق العذارى، آفاق مسرحية، م س، ص31

هو شخصية ذو رفعة على الركح، ولكن هذا الإيهام إيهام من نوع خاص، إنه إيهام من قبيل الافتراض الذي قد اتفق عليه الممثل والمتفرج باختيارهما المحض¹، حيث يعتبر الممثل هو ملك المنصة، هو الذي يحكم العمل الفني كله فوق المنصة ويحكم عواطف وأحاسيس المتفرجين، ففوة الشخصية والإرادة والقدرة على التأثير في الآخرين، هي من أهم الملكات التي تحدد مستقبل الممثل.

وهذا ما أكد عليه صاحب المسرح الحر أندريه أنطوان، على الممثل أن يكون لينا وذو خفة فوق الخشبة، ذلك أن الممثل يجب أن يكون كالعجينة التي بإمكانه إعادة تشكيلها من جديد، ويجب عليه فوق الخشبة أن يحس ويتصرف كما يحس في الحياة، أي كان يدعو إلى تبسيط الأمور وعدم المبالغة أثناء التمثيل، وعدم استخدام الإيماءات والإشارات التي تتفق ومثلها في الحياة، وعلى الممثلين أن يعيشوا الحدث أو الفعل المسرحي لا أن يمثلوه، كما طلب من ممثليه أن يديروا ظهورهم للمشاهدين وكسر قانون عدم الحجب، وكان في كل هذا من أجل أن يعطي انطبعا للناس حقيقتين في أماكن واقعية، وأن ما يفعلوه على المسرح هو جزء من أفعالهم الواقعية اليومية، التي لا ينبغي أن تختلف على ما يطرح على الخشبة شكلا ومضمونا، بالإضافة إلى عدم التكلف في الصوت، أي يجب أن يكون الصوت الخاص بالممثل عاديا كصوت أي إنسان طبيعي في الحياة، لأنه انتقد في مسرحه أن الممثل يجب أن يكون صوته على المسرح يختلف عن صوته الطبيعي، وكما أعلم ممثليه بضرورة دراسة كافة عناصر الفن المسرحي ووجوب استيعاب أن الحركة هي أقوى وسائل التعبير والإمام بوظائف الإخراج²، حيث عمل أندريه أنطوان على تطوير مهارات الممثل ومعايشته للدور، وجعل العناصر المسرحية في خدمته من أجل تقمص الشخصية، وأن ما يطرح على خشبة المسرح هو الحقيقة والواقع وأن الحدث المعروض هو شريحة من الحياة، ذلك بهدف

¹ - جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت، دط،

² - ينظر، طارق العذاري، آفاق مسرحية، م س، ص31-34

التحرر من التقاليد المسرحية الصارمة، كما جعل الإلقاء يخلو من الفخامة والتصنع ويكون قريبا من التصرف الطبيعي الذي يوافق كل شخصية في الحياة مما يعمق البعد السيكولوجي.

وبالنسبة لعلاقة الممثل بالنص المسرحي عليه أن يكون خادما للنص كالدمية يلعب بها كيفما يشاء، كان يحاول أن يختار نصوصه حسب ما تتفق مع رؤيته الفنية والفكرية، وعلاقتها بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه، لكي يسهل عليه مع ممثليه البحث عن شخصياته عما وراء الكلمات والسطور¹، إذ يقوم الممثل بتجسيد النص بحذافيره على خشبة المسرح مع تطبيق الرؤية الإخراجية التي يعمل بها المخرج، كما يستهل نصوصه من الواقع وربطه بالشخصيات التي تنبثق منه.

ويقول أندريه في خطاب أرسله إلى سارسي sarcey أحد كبار النقاد في عصره "إن الممثل الأعلى للممثل هو أن يصبح أداة معدة إعدادا فائقا لخدمة المؤلف (يقصد النص)، وهو يحتاج من أجل ذلك إلى تربية تقنية وفيزيكية تكسب جسمه ووجهه وصوته الليونة المطوعة للتعبير"²، إذ يلزم على الممثل أن يكون جاهزا بكل معايير الفنية وتقنياته الجسدية، من أجل خدمة نص المؤلف حتى ينجح العرض المسرحي.

يرى أندريه أنطوان أن جميع ممثلي الفرقة الذين لم تسند إليهم أدوار معينة في العرض، يجب أن يشاركوا ملء مكان الكمبارس (المجموعات الصامتة)، أيا كانت أهمية هؤلاء الممثلين في الفرقة حتى تتحاشى تشغيل عناصر غير معدة حرفيا وثقافيا وفنيا ولا صلة لها بالمسرح، وبهذه الطريقة فقط نستطيع أن نحصل على حركة جماعية واعية تضيف على الكل طبيعة حية، ولا شك أن أنطوان قد عانى كثيرا لكي يقنع ممثليه بهذا التنظيم الديمقراطي، الذي يهدف إلى تهيئة جو صحي

¹- ينظر، طارق العذاري، آفاق مسرحية، م س، ص 34

²- طارق العذاري، آفاق مسرحية، م ن، ص 34

في الفرق لا يقوم على الأثرة، بل يقوم على الإيثار (إيثار مصالح العرض الفني ومصالح الجمهور)¹، حيث يعتبر هذا الإعداد وعي جديد للممثل تفرضه طبيعة المدرسة الجديدة، وذلك من أجل توصيل الأسلوب الجديد والأفكار الصاعدة بجمالية وشفافية، بعيدا عن التقاليد الميتة التي توارثتها الأجيال المسرحية دون تشكيل يخدم المسار الفني الجديد.

1-3-2 أساليب التعبير في التمثيل عند مايرهولد:

يعتبر فيسغولد مايرخولد Vsevelod Mierhold* من أبرز تلاميذ ستانسلافسكي المتميزين في مجال التأطير والإخراج، إلا أنه كان شكلا نيا مضادا للواقعية وربط الفن بالواقع، وكان على العكس يربط الفن بالفن وينفتح على الدراسات الشكلانية والمناحي البنيوية في التعامل مع الظواهر الفنية والدرامية، "وقد أقام مايرهولد مسرحه على تدريب الممثل تدريباً شكلا نيا آليا، معتمدا في ذلك على البيوميكانيك* أو الميكانيك الحيوية ودراسة جسم الإنسان وقوانين الحركة والفراغ"²، حيث عمل على تدريب الممثل جسديا، أي أن الفعل الإرادي في وضعية يسبق الإحساس عند الممثل، وبالتالي الحركة هي التي تؤدي إلى الانفعال والشعور.

¹- ينظر ، سعد الأردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، الكويت، ص44

*- فيسغولد إميليفيتش مايرخولد: (1874-1940) مخرج وممثل مسرحي روسي سوفيتي، أحد رواد الإخراج المسرحي الحديث عالميا، اسمه الحقيقي كارل تيودور مايرخولد فهو سلسل عائلة من التجار ذات أصول ألمانية هاجرت إلى روسيا في عهد القيصرية كاترينا الثانية، أسس في سنة 1903 فرقته الخاصة باسم "جمعية المسرح الجديد"، وقد بدأ مسيرته الفنية بالمذهب الطبيعي والبحث عن وسائل جديدة فآخذ مسرحه بالاعتماد على مبدأ الشرطية والأسلية، كما أنه جعل الممثل في مسرحه مجرد آلة أي البيوميكانيك ، (ينظر، كمال الدين عيد، مناهج علمية في الإخراج المسرحي).

*- البيوميكانيك: كلمة (بيو bio) بادئة معناها حياة أو أحياء، فنقول biochemistry الكيمياء الحيوية، biotechnology التقنية الحيوية، biogeography الجغرافيا الحيوية وهكذا، فإذا ما فحصنا الكلمة الثانية bio في نظرية مايرهولد فتعني البراعة البدوية والميكانيكا هي التقنية، ينظر، كمال الدين عيد، مناهج علمية في الإخراج المسرحي، ص157

²- كمال الدين عيد، مناهج علمية في الإخراج المسرحي، ج1، سان بيتر للطباعة، ص152

من خلال هذه التقنية طالب مايهولدت بتحكم الممثل في جسده، ومن ثم تطويره كأداة إبداعية عن طريق الليونة وخفة الحركة وسرعة الاستجابة، على أن يمتد التحكم إلى الفضاء الخارجي المحيط به، ليشمل قطع الديكور والإكسسوارات والممثل الشريك، وقد حدد ثلاث مراحل لعمل الممثل البيوميكانيكا تتمحور حول التحضير للعمل، وضع الجسم والعقل أثناء العمل، رد الفعل على ما يأتي¹، إذ يحتاج الممثل إلى تدريبات جسمانية شاقة على أساس تقويم الجسد عند الممثل تقويميا يتصل اتصالا مباشرا بالانفعالات التي تمتلئ بها الحياة البشرية العامة، والتي تساعد على سهولة الحركة والتنقل على الركح ومواجهة الممثلين الآخرين.

ونتيجة لأهمية مفاهيم مايهولدت، فإن تأثير البيوميكانيكا كمنهج معاصر لعمل الممثل لا يكمل منهج ستانسلافسكي، الذي يعتبر من أهم المناهج في المسرح الواقعي فحسب، بل يوازيه في القيمة الفنية والفكرية والجمالية، مع النظر إلى الاختلافات الجوهرية بين المنهجين، فإذا كان الممثل لدى ستانسلافسكي الذي يبدأ تحليله وعمله في خلق الشخصية، التي يمثلها من المشاعر والأحاسيس الداخلية، فإن الممثل لدى مايهولدت يبدأ من الحركة وإيقاعها للوصول إلى المشاعر الداخلية، وبالتالي جاء منهج مايهولدت مناقضا لمنهج ستانسلافسكي، وخاصة في عملية الصدق في معاشية الدور، ورأى أن مهمة الممثل هي الوصول إلى الهدف بأسرع ما يمكن مقتصدا أدواته التعبيرية، كما دعا إلى تحرير الممثل من النص ووجوب اكتسابه القدرة على التدريب والتركيز أثناء العمل المسرحي .

اختلفت الرؤية الإخراجية ومعالمها وقواعدها، حيث "يسعى المخرج المسرحي إلى تطوير الحرفية الداخلية لعمل الممثل، والحرفية الخارجية وخلق التواصل بين عمل الممثل على نفسه وعمل الممثل على الدور، إلى جانب إعادة مكانة الممثل بالعمل على تأليف العرض المسرحي"²، والنظر إلى الأهمية القصوى، في إحياء قراءته الذاتية التي ترتبط بالزمان والمكان، كما يرتبط فن الممثل

¹ - ينظر، بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، الممثل سمير بوعناني أنموذجا، م س، ص 62

² - عون كرومي، مختبرات المسرح، التجربة والمنهج إلى أين؟، ص 146

بالعديد من الظواهر التي لا يمكن تجاهلها مهما تغيّر مفهومنا عن التمثيل، الصوت الجميل والمميز، والنطق السليم والإلقاء، وقدرة الممثل على تلوين الصوت، حسب الحالة والموقف والشخصية التي يؤديها، ولهذا نجد أي خلل طبيعي يُسقط عن الممثل هويته التي يتميز بها.

يعتبر مايرهولد مجدداً على صعيد الإخراج، فقد جعل الممثل يخضع إلى سلطة المخرج، إذ "تحتّم على الممثل التعبيري أن يتمتّع بقدرة الإدراك التعبيرية في قراءته لحوارات النص، متصوّراً وباعثاً ذلك العالم الداخلي المتأزم بشخصية البطل، وانفعالاته النفسية الداخلية ومزاجها وأهدافها التي تروم الوصول إليها، وهذه القدرة الإدراكية تفترض مقدرة الممثل، التي يتم بواسطتها ترجمة تلك الانفعالات والخصائص السلوكية، واسترجاع ملامح تلك الحركات والوضعيات والإشارات وطريقة الإلقاء ونبرة الصوت وشكل الكلام مع الشخصيات الأخرى، ومن فهم الممثل وقدرته على التنقل واسترجاع التقنيات الجسدية والصوتية كافة لأزمة شخصية البطل ومقدرته، بسهولة على التقاط تلك الحركة وتلك النبرة المسيطرة وأسلوب التنقل والحركة وأسلوب الصوت والإلقاء"¹، حيث يعتمد الممثل التعبيري على الأداء الحركي الجسدي والصوتي، لبلوغ الصراع الروحي والأزمة النفسية، ويكون أدائه قائم على علاقة مباشرة مع المتلقي دون الاندماج والتوحد والإيهام، ويتحدّد إلقاءه بنوعية وخصائص الحوار في النص التعبيري، الذي يتخذ عدة أوجه من حوارات طويلة وأحياناً قصيرة متقطعة.

كما أشرنا سابقاً أن " مايرهولد يُعتبر من أهم تلاميذ ستانسلافسكي وقد ثار على حصانة المؤلف والنص معاً، واهتم بتكوين الممثل وتدريب وبناء شخصيته وإعدادة إعداداً جيّداً، ورفض واقعية أستاذه ستانسلافسكي ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح، كما استغنى عن الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوّضها بحركة الجسد، التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع

¹ - زيد ثامر عبد الكاظم، بسام محمد كريم، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الرابع عشر، ع 1 - 2011-2012 - كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل، ص 175

الدرامية، وأثبتت التجربة أن الممثل هو المحرك الأساس، إذ يمكن أن يُنقذ نصا ضعيفا من الفشل، ويمكن للممثل الضعيف أن يُفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان، لذا لا بد من تدريب الممثل وإعدادة إعدادا حسنا ليؤدي الدور المنوط به، ومن المثبت كذلك أن الممثل يساعد المخرج على الابتكار وإيجاء الحركات المناسبة والفضاء الركحي، وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الركحي الذي يليق به"¹، حيث اهتم بإعداد الممثل جسديا من خلال تمارين رياضية عنيفة، تساعد على تطويع الجسد بشكل كامل، من أجل تنسيق الحركات ومرونتها مع الدور المسرحي و تسهيل الحركة والتنقل على الخشبة.

اهتم مايرهولد بالبعد الحركي في أداء الممثل، وجعله الركيزة الأساسية لنجاح العرض دون الاهتمام بالنص، حيث أعلن "أن النص ليس مقدسا، وبوسعنا أن نعيد هيكلته، وذلك للابتعاد عن قداسة النص، ودعا إلى هيكلته بحسب رؤيته الإخراجية وفكره ومخيلته، ويعتبر هو من نوّه لفكرة آرتو بالابتعاد عن ديكتاتورية نص المؤلف، وإليه يرجع السبب لظهور مسرحيين دعوا إلى الانتقال من لغة الكلام إلى لغة الإيماء والحركة"²، حيث اعتبر أن العرض ليس مجرد ترجمة للنص على الخشبة، وإنما عملية مستقلة تعطي لكل عمل أسلوبه ورموزه الخاصة.

كما استخدم الارتجال لتحقيق مطاوعة عالية للجسد، مستوحيا ذلك من كوميديا ديلاوتي، هذا "ويعد مسرحه علامة كبرى على التجريب المسرحي في روسيا، ويعرف تقنيا أنه انتهج أسلوب المايونيت في تحريك الممثلين مع ابتداء الأسلوب الشكلي في التعامل مع الظاهرة المسرحية بعيدا عن الواقعية الباطنية كما عند ستانسلافسكي"³، حيث علّم مواد الكلام والحركة المسرحية باستخدام جسد الممثل، وإدخال تقنيات الإيماء على الأداء المسرحي.

¹ - جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م س، نفس الموقع

² - بوعزيز عبدالرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية، م س، ص 81

³ - د جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، م ن، نفس الموقع

يُعتبر مايرهولد أن المعمل المسرحي هو المكان المهيأ للتجريب والتنفيذ، والتحليل والتشريح و لكل مهمة تدخل في المهنة المسرحية فقد اهتم بكل الجوانب، وبالرغم من ذلك أعطى كل تركيزه في إعداد الممثل وتطوير مهاراته المسرحية، ومن "اهتماماته بإعداد وتكوين الممثل وجد هذا المخرج أن جسد الممثل من خلال الانضباط الحركي الدقيق يمكن أن يفتح هذا الأخير آفاقا لا حدود لها على خشبة المسرح، وبالتالي فإن هذه العملية تمكن الممثل من التعامل مع المهارات الجسدية...، وعلى الرغم من النقد الذي وجه لهذا المخرج حول تقليص نفوذ الكلمة على الخشبة والاهتمام فقط بالعنصر الحي، الناقل لتجربة المؤلف أمام المتفرجين وهذا أمر غير منطقي وغير صحيح، لأنه أراد أن يخلق توازنا بين الكلمة والحركة والدليل على ذلك، ما اعتمده هذا الأخير على بعض النصوص المسرحية التي يظهر فيها دور الكلمة المنطوقة بشكل واضح وصريح، وما تحقّقه من متعة فنية في تجربة العرض المسرحي، حيث آمن بمبدأ اعتماد المسرح على فنونه الذاتية، فصاغ للمسرح قاموسا أشاريا وخلق نظاما يكسب الممثل من خلاله بعض المرونة على خشبة المسرح، ومهما كان ما قدّم له من نقد فإن منجزاته في الإخراج المسرحي، قد فسحت المجال أمام الكثيرين من المخرجين ممن تأثروا باتجاهه في الإخراج المسرحي"¹، وبالتالي قد اكتسب ذلك الممثل مرونة جسدية تمكنه من التحرك على الخشبة كيفما يشاء، باعتباره آلة متحركة تخضع للأوامر مع إتباع خطوات الحركة التي تتوافق وتتوازن مع الكلمة .

اهتم مايرهولد بالاعتماد على الفعل قبل الشعور، أي الفعل الحركي الميكانيكي، فالحركة عنده هي مصدر الفعل الذي لا ينفصل عن الممثل، جوهر العرض المسرحي، حيث "أعطى الممثل أهمية متميّزة وجعله عنصرا أساسيا على الخشبة، مستفيدا من توظيف جسم الممثل وضرورة امتلاكه الحس الموسيقي والمعرفة البهلوانية"²، إذ عمل على تحرير الممثل من كل القيود وإعطائه الحرية في

¹ - نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة حسن بوبروة أنودجا، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، إد محمد لخضر زبادية، جامعة باتنة 2009-2010، ص115-116

² - تيسير عبد الجبار الألوسي، قراءة وتأملات في العملية الإخراجية وتاريخ الإخراج المسرحي المعاصر، ص19

التحرك، من أجل تمرين جسده على استيعاب الحركة والتدريب على الطرق الأدائية الجديدة، والبحث عن أدوات الإبداع في أعماق وجسد الممثل.

يتكون العمل المسرحي من عدة عناصر، ولإنجاح العرض لابد أن يركز على أسس مسرحية تخرجه من نص درامي إلى نص مسرحي مفكك، عن طريق الإخراج المسرحي الذي يرتبط بطبيعة الحال بفن التمثيل، وكلاهما مكمل للآخر في كل المذاهب المسرحية، حيث "عرف أسلوب مايهولد بالمسرح الشرطي ومبدأ الأسلبة، وهو مفهوم يرتبط عنده بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز، أن نؤسب عصرا ما أو ظاهرة ما، يعني أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميّزة"¹، فقد أكد هذا المخرج على الأسلوب والأسلبة، وإبراز الأعراف التي تعلن المسرحية.

يهدف مايهولد من خلال مسرحه الشرطي، إلى إيقاف تشعب المسرح وانقساماته إلى مسارح منعزلة، ومن أجل بعث المسرح الواحد، فهو يرفض الانقسامات مثل مسرح تراجيدي ومسرح كوميدي، حيث لا يجعل لكل نوع تقنيته الخاصة والفردية، حيث يرى مايهولد في هذه التقنية البساطة لإخراج جميع النصوص بمختلف اتجاهاتها، وإذا تحقق هذا فهو الطريق الصحيح إلى حرفية الإخراج الأساسية، كما يوضح أن هذه التقنيات تخلق مدرسة مستقلة غير تابعة لأي فرقة ذات تاريخ منهجي محدد أو مخصص في تمارينها وتكوينها، أي لا يعلم فيها المؤلف، هذا الاتجاه الجديد أو المدرسة المستقلة التي تقوم في نظر مايهولد والتي يتولد عنها المسرح²، بمعنى أنه أراد أن يوحد المسرح بأنواعه المختلفة وجعلها في بوتقة واحدة، رافضا الانقسام الذي يزعزع بساطة الإخراج على حسب منظوره الإخراجي، والاشتغال بتكنيك واحد الذي يعتبر الأساس الهام في العملية التطبيقية الإخراجية.

¹ - علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص115

² - ينظر، أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، مطبعة دار النشر المغربية، ط1، 2009، ص107.

حاول المخرج مايرهولد "إيجاد صيغ جديدة ومتعددة في كسر الإيهام من خلال المسرح الشرطي، إذ أصبح المتلقي متهيئ لإطلاق خياله في حالات تختلف عما هو موجود في مسرح المحاكاة، ولقد قامت فلسفته على تغيير واقع العرف، بواسطة وسائل تقريبية وأفكار جديدة منها: الابتكارات الحديثة التي استخدمت في تحطيم المسرح الواقعي بإسقاطاته الضوئية للصور الفوتوغرافية، والإعلانات التي تعلق على الفعل أو تعلي منه، والملابس المبالغ فيها، والإيجاءات الضخمة للديكورات المجردة"¹، حيث سعى لإيجاد وسائل جديدة للتلقي والإبداع لكسر الأشكال المسرحية المحدودة بإطار مطابقة للواقع، ويحرر الممثل من هيمنة الديكورات في المسرح الشرطي.

سجل تاريخ المسرح الروسي جهود مايرهولد كجهود مميزة، قدمت كثيرا من أفكار التطوير في هذا المسرح، حيث "اتخذ مايرهولد صفات مهمة في المسرح الشرطي، كأن يُحرر الممثل من الديكورات ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة حيث يقول: تبرز لأول مرة على نحو خاص نظرية الأبعاد الثلاثة للجسم الإنساني وضرورة نشوء كل ما حوله على خشبة المسرح في أبعاد ثلاثة أيضا...، ويدخل هذا في معايير المسرح الشرطي"²، إذ يحقق ذلك هدف مايرهولد بتقريب الممثل قدر المستطاع للمتفرج، وتحرير الممثل من كل ضغوط تقنيات خشبة المسرح.

تميز المسرح الشرطي بعدة خصائص دعا إليها مايرهولد، والتي تميزه عن باقي المناهج من ناحية التمثيل والإخراج ونذكرها كآلاتي:

■ تحرير الممثل من كل القيود سواء من ناحية المناظر التي خلفه، ولا الإكسسوارات فيصبح أدائه هو الأساس في العرض المسرحي، والتي يكون فيها الممثل محرر من القيود بإخراج وتقديم كل طاقاته التعبيرية النفسية والفيزيولوجية، كما أدخل مايرهولد في مسرحه عنصر المشاهد لأنه بهذا

¹ - عامر صباح نوري المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي المحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 6، العدد 1، ص 5.

² - فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، الجزء الثاني، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 1979، ص 144.

التواري مع الممثلين يكون مشاركا وتكون هذه المشاركة بالإكمال الإبداعي من خلال رسمه للتلميحات التي يقدمها الممثل على خشبة المسرح¹، فباستطاعة الممثل أن يخرج عن نطاق الساحة ليؤدي فنه دون أن يربط نفسه بالمناظر التي خلفه، فيصبح أداء الممثل ونشاطه هو الأساس في الفرجة المسرحية، التي تزيد من فعالية المشاهد الذي يقوم بالإكمال الإبداعي.

■ وبفضل المسرح الشرطي وتقنياته التي دعا إليها مايهولد يتحطم كل الغموض المحيط بالعملية المسرحية، وتبلغ العروض حدا من البساطة اللامتناهية وتخفيف من حدة التوتر، آخذا الفكرة من الأشكال التراثية المختلفة للمسرح الشرقي، والتي استخلص منها المسرح الشرطي تطورات جديدة²، إذ يهتم بتقديم تقنية بسيطة ولا يعرق نفسه في التفصيلات التي عرفتها الدراما، والتي تساعد الممثل على إتقان تقمص الشخصية بدون تراكمات وتوظيف الوسائل الفنية، التي تجعل العمل المسرحي مكتملا .

■ لقد حطم مايهولد في تقنية الشرطية الأضواء الأمامية، وجعل من نطق وحركة الممثلين تشكل إيقاعا يقرب من إمكانية انبعاث الرقص، كما يبين مايهولد في المسرح الشرطي انه لا يبحث عن التنوع في الميزانسين، وإن الحركة عنده لا تفهم بمعناها الحقيقي المتداول، وإنما بتوزيع تشكيلات الخطوط والألوان والرشاقة والمهارة، التي تتداخل بها هذه الخطوط والألوان وتتمازج كما يطمح إليها، واستبدل مايهولد الديكورات المرسومة بقماش بسيط ذي لون واحد أيضا³، وبالتالي رفض التنوع واهتم بالبحث عن أشكال مسرحية جديدة ذات طابع واحد، وجعل

¹- ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس والنظرية، مؤسسة حورس الدولية لنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 2، 2007، ص137-138

²- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايهولد، لطفي بن سبع أنموذجا، م س ص84

³- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايهولد لطفي بن سبع أنموذجا، م ن، ص85

أسلوبه الانطباعي يستخدم اللون كنغمة دالة رئيسية، إذ استغنى عن الأضواء السفلية وترك صالة العرض مضاءة، حتى يتيح للممثل أن يرى مباشرة الأثر الذي يحدثه.

إن الممثل عندما يأتي إلى خشبة المسرح إنما يجلب معه قبل كل شيء مادته أي الجسم، ثم بعد ذلك الصوت ويقوم بالسيطرة التامة على مفردات الجسد والصوت والإلقاء، أي طبيعة الحركات التعبيرية وحركة الأعضاء المنفردة ومجمل حركة الكائن، حيث يهتم الممثل بمرونة بدنه من أجل توسيع المنهج البيوميكانيكي، "فتراهم يتحركون بحركات مفاجئة مدروسة ميكانيكية تكاد تشبه حركات الماريونات، حيث فرضت الطبيعة على الممثل تقمص الشخصية ومحاكاتها للواقع بكل تفاصيلها على غرار التعبيرية، التي أرادت من التمثيل أن يكون شديد التحرر خيالاً ومتنوع المناظر، ترافقه الموسيقى والأصوات الرمزية، وبالنسبة للمناظر فقد استفاد التعبيريون بالقوانين التي وضعها الفنانون التشكيليون، التي تمثلت في أشكال وزخارف معينة، وهذه ميزة التعبيرية التي كان هدفها تقديم عرض للمشاهد بصورة جمالية فنية لم يكن يتوقعها"¹، فتلك الحركات المرنة التي يقوم بها الممثل باعتباره العنصر الأساسي على خشبة المسرح، تكون مدروسة حسياً وفيزيقياً قبل التمثيل لأن التدريب الفيزيقي لإثبات معنى الآلية الحيوية، هو سر نجاح العناصر المشتركة التي تكون منسجمة مع حركته الرئيسية، والاعتماد على التركيز والتخيل في تمثيل الشخصية.

أراد مايهولد من خلال مسرحه الشرطي أن يقوم بابتكار إبداعات جديدة، تجعل المتلقي ينبهر من شدة التجديد الذي قام به، إذسعى مايهولد وراء الابتكار من أجل عرض مسرحي فريد، جعل منه يقحم كل ما له علاقة بالعرض المسرحي، حيث أدخل اللحظات الصامتة ووظف القناع والإيماء والحركة، وأكد على ضرورة تداخل الموسيقى مع اللحظات البارزة في المسرحية، حيث يعتبر التجانس والتكامل بين مكونات العرض المسرحي، من أهم الصفات في العرض

¹ - طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص314

المسرحي التعبيري¹، عندما يتمكن الممثل من فن الإشارة والحركة، سوف يكون في استطاعته قبل القناع تقديم صورة يتضح بها دائما للمشاهد، مستعينا بالتمثيل الصامت الذي يرى فيه راقيا يفوق الكلمات باستخدام الحركة الشبيهة بالرقص، كما يجعل للموسيقى مكانة هامة ولها دور خاص، فمن الضروري أن يشعر الممثل بوجوده على خشبة المسرح وفي فضاء مسرحي وفي زمن أيضا، فالموسيقى تعطي الفعل المسرحي إيقاعاته وتحسبه بشكل دقيق، فتحدد فعل الممثل وتحتّم عليه الانتهاء من جملة في وقت محدد، وهذا من أجل الوصول إلى التأثير الفعال وبمختلف الأشكال على وعي الجمهور.

وبهذا الشكل الجديد الذي اتخذه مايرهولد في الإخراج، خاصة عندما نقل المسرحية إلى داخل الصالة، وجعل الممثل يمثل لجمهوره حطم آخر أثر باق للجدار الرابع الذي عرفت به الواقعية، ومن بين ما ركز عليه في تحقيق التعبيرية تشويه العالم الموضوعي، في محاولة لنقل أفعال وخصائص الفنان التعبيري الذاتية، وإلقائها للآخرين من أجل هدف الحصول على ردود الأفعال المعاكسة، وفي هذه الأثناء يظهر التخاطب الوجداني بين الجمهور واللحظات المشهدية للعرض المسرحي²، حيث سعى إلى تناسق الوسائل المسرحية الواضحة المهمة والمعبرة، وربطها بتجانس من أجل الوصول إلى نتائج فنية عالية القيمة، كما حرص على ضرورة إثارة مشاعر الجماهير واستفزائهم، ودعوتهم للمشاركة في الفعل المسرحي بتحطيم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن الممثل.

إن الممثل عند مايرهولد لابد أن يكون له آلة، أي أن يكون أداؤه ميكانيكيا وهذا وفق منهج البيوميكانيكا التعليمي، ولكي يحصل مايرهولد على أداء يضيفي على العرض صفة الشعر، فقد وضع هذه الأسس التعليمية للتدريبات، لذلك على الممثل أن يجد الوضع الصحيح لحالته

¹- ينظر، بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، م س، ص 89

²- ينظر، دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، الدار المسرحية اللبنانية، ط 1، 1999، ص 238

الفيزيائية، أي ميكانيزم الجسد الذي يستطيع التحكم به، ومن ثم خلق حوار جاذبية تواصلية واستشارة المتفرجين،" ولكي يتم التعرف على بنية الأداء التمثيلي على وفق منهج مايرهولد، لا بد من العودة إلى أسلوب تعامله مع أدوات الممثل الرئيسية المتمثلة بالصوت والجسد:

-**الإلقاء:** وجاء فيه أن تكون الكلمات توقع على البارد، بعيدا عن أي اهتزازات وبكائيات وبعيدا عن أي إيقاعات حزينة.

-**يعد الصوت** أداة مهمة بيد الممثل فضلا عن جسده، لاستكمال تواصلية الأداء التمثيلي، فلا يكفي أن يمتلك الممثل صوتا جميلا لا يحمل الشحنة العاطفية والحسية التي تحملها الكلمات، ومن أجل ذلك يدعو الممثل إلى أن يكون أدائه الصوتي منسجما مع الدفق الشعوري للشخصية المسرحية التي يؤديها من أجل تواصل فعال معها، ومن ثم إقامة علاقة تواصل مع الممثل الآخر، وصولا إلى تحقيق تواصل جمالي مع المتلقي¹، حيث يحصل انسجام وتناسق بين الطرفين من خلال طريقة إلقاء الصوت بحذافيره والذي يمثل الشخصية ككل، والتي تساعد الممثل على التواصل مع المتلقي من خلال الحوارات المسموعة.

-**إن الكلمات** ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط ألا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات، إن حقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررهما الإشارات والأوضاع، والنظرات ولحظات الصمت، أما الإيقاع فيجب ألا يكون واحدا بالنسبة للصوت والحركة²، والواقع أن هذه التوجيهات تعتبر أنضج الأسس العلمية لهذا الفن وأكثرها معاصرة، وهي تتطلب ممثلا ناضجا من الناحيتين الثقافية والتقنية ومعالجة أسوء الأداء الرومانتيكي والواقعي.

¹- علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، م س، ص 116

²- ينظر، سعد الأردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع الققط، الكويت، د ط، 1979، ص 166

يتمكن الممثل من خلال البيوميكانيكا أن ينظم الزمن المطلوب، لتصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة، حيث يتضمن في الممثل عنصرين المنظم والمنظم أي الفنان والمادة، إذ يقوم المنظم بإصدار أوامر تنفيذ الخطة إلى جسم الممثل لأوامر المنظم، لذلك يحتاج الممثل إلى تطويع جسده بسرعة فائقة، من أجل استلام الأوامر الصادرة إليه سواء من الممثل أو المخرج¹، وعلى هذا الأساس يكون الممثل مستعداً في أي لحظة لاستقبال الأوامر وتطبيقها، حيث يعتبر المرسل والمرسل إليه في الوقت نفسه وبالتالي يعتبر الممثل هنا علامة دلالية توضح العلاقة بين جسده، وما يستقطبه هذا الجسد من أوامر سواء من الممثل نفسه أو المخرج.

سعى مايرهولد إلى تحضير ممثله وإكسابه الوقت اللازم، من أجل مرونة جسده حتى يستطيع الحركة بكل بساطة على خشبة المسرح، لذا "فإن تقسيم الزمن اللازم لبذل الجهود الجسدي من قبل الممثل، سيساعده على تنظيم الإيقاع الحركي، وفق فترات متساوية في الأداء مما يُولد إبداع أشكال بلاستيكية في المكان، تنطلق من الخارج إلى الداخل، وهي محاولة إجرائية لرفض التقمص السيكولوجي، الذي اهتمت به طريقة ستانسلافسكي في تقمص الحالة الشعورية للشخصية، وأداء الحالة الحركية لها، على وفق الانفعالات الداخلية، وهي طريقة يرفضها مايرهولد في منهجه البيوميكانيكي، لأن السيكولوجيا عاجزة عن الوصول إلى معالجة محددة في عدد من المسائل، وبناء المسرح على أساس سيكولوجي هو بمثابة بناء منزل على الرمل"²، حيث جعل مسرحه معاكس لمسرح ستانسلافسكي في إعداد الممثل، فمايرهولد اهتم بالممثل من الناحية الجسدية، أما ستانسلافسكي من الناحية الشعورية للشخصية.

¹- ينظر، علي عبد الحسين الحمداي، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، م س، ص 116

²- علي عبد الحسين الحمداي، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل، م ن، ص 116

● 1-3-3 الواقعية النفسية في التمثيل عند قسطنطين ستانسلافسكي وأدواتها:

يُعتبر ستانسلافسكي من مؤسسي المدرسة الواقعية النفسية، والذي رفض أسلوب الحماس الخطابي للتمثيل، من أجل مدخل أكثر واقعية وأسس أستوديو على طريقته ومنهجه، فهو أكثر من حققوا عن جدارة صفة العالمية بصورة عملية¹، وقد اعتبر أول مُعلم تمثيل حقيقي أي أول من امتلك منهجا في تدريب الممثل، وقد كان ظهوره هو خطوة مهدت لها كافة خطوات التطور السابقة للممثل الجمالية، فقد جاء إبداع المنهج تأسيسا على أفضل ما في التقاليد الفنية، "إلا أنه يبدو أن التأثير الخاص على الصياغة الجمالية لنظرة ستانفو ما كان لكتابات (تشيخوف، غوركي) الدرامية، وأيضا هو الذي طوّر هذا الاتجاه في مسرح الفن في موسكو 1898 في عملية إعداد الممثل، وتحضيره للدور حين ركّز بحثه على التوصل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب البسيكولوجي للشخصية، وقد وجد ستانسلافسكي في مسرحيات تشيخوف وغوركي ما يسمح له بتحقيق ذلك"²، فالممثل يعتبر الأساس في المسرحية، وذلك من خلال تحليله للدور المسرحي الذي يقوم به الممثل، بشرط أن تكون مصداقية في التمثيل وتقمص الشخصية بمعنى الكلمة، ووجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل، حتى يستطيع هذا الأخير أداء الدور بدون أي مشاكل، التي تعيق أدائه وتوصليل فكرة المؤلف والمخرج للمتلقى، وبهذا تكون واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس الإنسانية وذلك خدمة لرسالة المسرح السامية، ورفض الأسلوب الخطابي والحماسي للتمثيل، من أجل مدخل أكثر واقعية مركزا على القواعد النفسية لتطور الشخصية.

وقد اهتم ستانسلافسكي بالممثل الذي يبدع، و"حارب ممثل الكليشة الأسلوب الذي يعمل به الممثلون في ذلك الوقت، وجاءت رسالته تتمثل في تحطيم السخف المسرحي القديم، وهي رسالة تتعارض أساسا مع طريقتي الإخراج والأداء التمثيلي السائدتين وقتذاك، فبينما كان الممثل

¹ - ينظر، صالح سعد، عرض وتحليل، بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي، مجلة المسرح المصرية، القاهرة، العدد 25-26 سبتمبر 1990، ص 02

² - ماري إلياس، د حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 518-519

أسير الكليشات والقوالب الجاهزة، ابتكر ستانسلافسكي طرقا جديدة لتدريب الممثل، وجعله قريبا إلى الواقع في أدائه وحركته وصوته"¹، إذ قام هذا المبدع المسرحي بتطوير المسرح أو بطريقة أخرى تقنيات العمل المسرحي، والتي تتعلق أساسا بالممثل الذي كان مقيدا ومنحصرا تحت بوتقة الكليشات، فبذلك نظم تعاليم يقوم عليها فن التمثيل، وهي التي تقوده إلى الصدق وتبنى الشخصية وأفكارها وسلوكياتها بإيمان ووعي، وهذه القواعد من أجل تنظيم عمل الممثل مع نفسه ومع الدور، وترقية التمثيل إلى مستواه الأصلي كما يوجد في الواقع تقريبا ومحاكاته.

اختلفت وسائل تدريب الممثلين من قبل المخرجين، وكيفية التعامل معهم من أجل إيصال تلك الفكرة والأفعال للجمهور المتلقي، حيث أراد "ستانسلافسكي من خلال تأسيسه لمنهجه الواقعي الذي يعتمد على المعاناة والتشخيص والمعايشة، أن يكشف قوانين الإبداع الفني عند المخرج والممثل، وأن يعلم الممثلين كيف يفهمون ويمتلكون فنهم، فالمعاناة والتشخيص لهما علاقة، إذ أن المعاناة تولّد الفكرة والفكرة تستدعي المعاناة"²، وبالتالي تكون المعاناة تعني حياة الدور المسرحي الذي يظهر في فكر ومشاعر الممثل، وكأنه يعيش الدور لوهلته الأولى، أما من ناحية التشخيص فعلى الممثل المسرحي أن يكون متحمسا أو أن يكون له الإحساس الصائب فوق خشبة المسرح، والشعور يخرج من الصميم، وبذلك يكون انفعال الممثل طبيعيا وصادقا على الرّكح.

كما اشرنا سابقا أن الاهتمام الأول لستانسلافسكي في مسرحه هو الممثل، وخصوصا إذا كان مبتدئا، فإن التدريبات التي يقوم بها الممثل تعتمد على قواعده وتعليماته، من أجل الحصول على ممثل متكامل من كل الجوانب المسرحية سواء من الناحية الفيزيولوجية، النفسية أو الطبيعية، وابتاع هذه القواعد تطور منهج ستانسلافسكي وأصبح الفنان أو الممثل لا يُظهر المشاعر فحسب وإنما تناول الوعي للفن، وانسجام المشاعر والأفكار أيضا وهذا من خلال

¹ طارق العذاري، آفاق مسرحية، م س، ص 47-48

² - تمّار سورينا، ستانسلافسكي، بريخت، ترضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط 1، 1994، ص 97-98

الإحساس بالذات وبالذّور معا، وهذان الأخيران لهما علاقة وطيدة مع الجمهور الذي يعتبر العنصر الأهم في العملية المسرحية، "فستانسلافسكي كان يركز على كل خطوة يخطوها إلى الأمام، والتي تناسب الممثل وتجعله يحس بأنه يمثل الواقع وذلك من خلال المعاشية والتقمص، فهو لم يفصل بين المعاشية والتقييم الاجتماعي للشخصية، لقد آمن بأن الممثل كلما دخل الدور أكثر، كان فهمه أعمق، أي كلما عايش الدّور أكثر أبرز قيمته الاجتماعية بشكل أفضل، مما يساعد في الكشف عن الفعل الداخلي لنص المسرحية بالاستفادة مما وراء النص المسرحي"¹، وبالتالي يحاول أن يجعل الممثل يشعر بدرجة معينة بشعور الشخصية التي يمثلها، بإظهار العواطف والحركات والتي تكون معاكسة لطبيعته في الحياة.

بالحديث عن الدور المسرحي، ففي عام "1910 بعد انتهائه من إخراج مسرحيته شهر في القرية للكاتب الروسي **تورجينيف**، يشير ستان أول مرة إلى مشكلة الدّور وبنائه بواسطة الممثل، فيقول: إنهم ما توصلت إليه في هذا هو أنني تعرفت على حقيقة معروفة منذ القدم...! فالممثل ليس بحاجة فقط للعمل في إعداد دوره أيضا، وهذا مجال واسع يتطلب دراسة خاصة، وتقنية مستقلة!"²، إذن الممثل المسرحي ليست وظيفته إعداد نفسه من أجل اللّعب أو تحضيره الفيزيولوجي فقط، بل أيضا يحضر نفسه من أجل الدّور الذي سوف يوكله له المخرج، من أجل الحصول على تقنية رائعة وسهلة بالنسبة للممثل والمخرج معا.

وبعد كتاباته المسرحية اكتشف أنه لا يمكن إخضاع المشاعر والأحاسيس الداخلية للممثل لمراقبة العقل وتأثيره على طريقة الأنا، حتى ولم تتوفّر المعاشية بأنواعها، لأنه غالبا ما تكون ضعيفة لا يمكن الاعتماد عليها، وبعد هذا فإن منهج ستانسلافسكي في النهاية عبارة عن وحدة واحدة، وإن كان هو قد عمد كثيرا على بيان أجزائه كل على حدة، إذ لا يمكن عزلها عن وحدتها الكلية

¹ - تامارا سورينا، ستانسلافسكي، بريخت، م س، ص 65

² - صالح سعد، عرض وتحليل، بناء الدور المسرحي، والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي، م س، ص 06

تماما كما يوجد في فكرته حول تقسيم الدور إلى أجزاء أو وحدات منفصلة، فبمجرد إهمال وحدة فكرة أو فعل يؤدي إلى ضياع ملامح الدور وضياع الممثل نفسه.

لهذا ينبغي على الممثل عند العمل في إعداد دوره، أن يبرز الصراع بين الوجود القائم لبطله وبين حياته الواقعية، وحتى يكون الأمر واضحا لا بد من إبراز خطة عمل الممثل في إعداد الدور، والتي يمكن تسميتها بالخطوات التمهيدية والتنفيذية لخلق الشخصية.

1- الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية:

✓ **قراءة المسرحية قراءة إيطالية:** يمر النص المسرحي على جميع الممثلين حيث يكونون متجمعين حول طاولة أو كرسي فقط، وتقرأ المسرحية بصوت عال ومفهوم بشرط أن تكون حالة الممثلين في حالة نشاط لحظة القراءة، سواء من الناحية الجسدية أو الناحية الروحية¹، وهي طريقة اعتمد عليها ستانسلافسكي من أجل التعريف بنص المسرحية وتعرف الممثلين على مختلف الشخصيات والمعطيات التي تقود الممثل.

✓ **تحديد قصة المسرحية:** "التعرف على القصة وعلى الدور عن طريق سرد فعل المسرحية سردا عاما"²، حيث يقوم الممثل بإلقاء الحوارات بشكل عام، وتكون قراءة عادية بين الممثلين من أجل التعرف على قصة المسرحية.

✓ **تحديد بذور المسرحية:** "وهي التي تتكون من بذرة الشخصية، بذرة المشهد وبذرة الفصل"³، أي أن تسرد القصة سردا تفصيليا أكبر حتى يفهمها الممثلون، ويعرفون الخطوات التي يمكن القيام بها والدور الذي يناسب تلك الشخصية.

¹ - ينظر، محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 80

² - صالح سعد، عرض وتحليل الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي، م س، ص 07

³ - محمد سعيد الجو خدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 01

✓ **الفعل المسرحي: (العمل):** "إن الفعل بمعناه العام يعني كل تغيير في التجربة الإنسانية وفي الإدراك الحسي، هو حركة جسمانية من وضعية مكانية وزمنية إلى وضعية مكانية وزمنية أخرى، وعلى المستوى الفكري والعاطفي"¹، فالفعل يعني التغيير من حالة فكرية أو عاطفية إلى حالة أخرى.

ويتكون العمل المسرحي (الفعل المسرحي) من عنصرين:

- العمل الدراماتيكي الذي لا يستغني عنه المسرح، والذي بدونه تصبح المسرحية مجرد رواية تقرأ.
- الخيال الروائي الذي يستطيع بواسطته أي كان أن يقرأ المسرحية.

✓ **كيف يولد العمل الذي يقودنا إلى الفكرة :**

يولد الفعل من مجموع واجبات شخوص المسرحية، لذا فإن كل واجب مرتبط يحمل القيادة ومن ناحية أخرى بالواجب الأعلى، ومن الضروري أن يحتوي هذا الواجب أهدافاً ذات مغزى معين، كما يجب أن يكون العمل محسوساً مادياً لا معنوياً، فالظروف المعلومة في المسرحية كتنبؤ غرض أو حرج ما للشخصية، وعلى الممثل في هذه الحالة أن يحاول إخفاء الحرج بفعل يتنكره ويؤديه بتلقائية، وعليه أن يأخذ هذه الحالة ويعطي لها عنواناً من أحداث المصادر المناسبة فمثلاً (إخفاء) يكون في مثل هذه الحالة إخفاء الحقيقة²، إذ يعمل الممثل على تطبيق الظروف المعطاة في النص المسرحي، والتي يتولد منها أفعال الشخصيات عن طريق التدريبات المسرحية.

✓ **"الفعل في الواجب:** يرتكز العرض المسرحي على عدة أفعال ينتجها الممثل، إذ هو عمل يقوم به الممثل بمحض إرادته وليس نتيجة لانعكاسات شعورية.

✓ **الهدف:** هو الغرض لانجاز ذلك الواجب، وهو في هذه الحالة إخفاء للحقيقة التي تعني التخلص من الحرج، وعمل الممثل أن يجعل دوماً الهدف أو الإرادة ثابتين خلال العمل، أما الكيفية فإنها تختلف من شخص لآخر حسب الحركة والتركيب النفسي والجسمي"³، حيث تعمل الشخصية في

¹ - قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 44

² - ينظر، قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، مس، ص 51

³ - قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م، ن، ص 53

المسرحية على إحداث فعل بين طرفين متناقضين كالغيرة أو الكره، حتى تصل تلك الشخصية إلى الهدف المراد الوصول إليه بطريقتها الخاصة.

ولا شك أن الممثل الذي ينجح في تطويع ما تنطقه الشخصية وما تفعله لقدراته، يكون قادرا على خلق التعاطف بين الجمهور والشخصية، نتيجة لاستجابة مشاعر هذا الجمهور ويمكن تحليل الشخصية تحليلا اجتماعيا أو بيئيا، أي التحليل الاجتماعي للدور وذلك من خلال الكشف عن الروابط بين هذه الشخصية وما يحيط بها من معطيات، وعليه تكون هناك صلة بين الممثل والشخصية إلى حد القرابة من أجل إتقان الدورن وذلك "وفق خطته التي وضعها في مؤلفاته (كتاب حياتي في الفن) من جزأين حيث يعرض فيه منطلقاته الأساسية في الفن المسرحي، معتمدا على تجربته الذاتية، ويتألف القسم الأول من جزأين بعنوان (عمل الممثل مع نفسه) وهما إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية (الداخلية) وفي المعاشة والتجسيد (الخارج) والقسم الثاني هو كتاب (عمل الممثل مع الدور) أو إعداد الدور المسرحي"¹، حيث يقوم الممثل بخلق شخصية إنسانية جديدة على أساس من صفاته الفردية الخالصة .

اعتمد مسرح ستانسلافسكي على إعداد الممثل وتجهيزه قبل العرض، وأدرج في تدريباته عنصر التقمص والاندماج، إذ "يعتبر ستانسلافسكي التقمص الفني تاجا للممثل وقيمة فنه فإذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية، فإنه يُخلّ بالفن المسرحي لأن أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج، وهو واجب من واجبات الممثل المهمة، وإن القدرة على التقمص الفني في رأيه هي المهمة الأولى للممثل، وفي هذا الصدد يقول ستان: جميع الفنانين بلا استثناء هم خالقوا شخصيات وعليهم أن يتقمصوا ويكونوا ذوي سمات متميزة."²، ومن هنا أقدم ستان على ابتكار منهجه المتخصص في المعاشة والتجسيد للدور في إعداد الممثل لتلك الشخصية، فعلى

¹ - صالح سعد، الأنا - الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، عالم المعرفة، الكويت، 1978 ص164

² - شريف شاكر، واقعية ستانسلافسكي في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981، دمشق، ص90

الممثل الولوج داخلها والاندماج مع الدور المسرحي، الذي يكون قد سبق التدريب والإعداد لهذا الدور، من أجل إخراج ما بداخله من تقنيات وحركات تتماشى والدور المسرحي، مع مراعاة عقله الذي يساعده في فهم مجريات المسرحية واستنباط الأفعال، عن طريق التركيز وتوظيف خياله من أجل تكوين الشخصية المماثلة للدور التي يريد خلقها.

وفي ظل ما تطرقنا إليه، لا نستطيع الابتعاد عن منهج ستانسلافسكي الذي يُعتبر من انجح المناهج في إعداد الممثل، لأنه يعتمد على وحدة الفعل النفسي والجسدي، وعلى الكشف عن الهدف الأعلى للعرض المسرحي، وقد ظهرت الكثير من المناهج التي حاولت أن تعطي صيغة جديدة، إلا أنها لم تخرج عن نطاق منهج ستانسلافسكي، ومنهجه يتضمن البنود التالية: تطبيق الظروف المعطاة، تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف، لو السحرية، استرخاء العضلات، تركيز الانتباه والإصغاء، الذات الانفعالية، الخيال، التكييف، الشعور بالإيمان والإحساس بالصدق، الاتصال الوجداني بين الممثلين، خط الفعل المتصل، حالة الإبداع، الهدف الأعلى، العقل الباطن.

2- الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية:

- **تطبيق الظروف المعطاة:** هي الظروف التي يواجهها الممثل وهو يخلق دوره، وعلى ذلك يجب أن يصبح الممثل متآلفاً مع تلك الأحوال العامة أي الظروف المفترضة، بل ويصبح جزءاً منها، ونجاحه في ذلك سيجعل انفعالاته الحقيقية تستجيب لمتطلبات الشخصية، وهناك عناصر أساسية تعتمد عليها الظروف مثل الزمان، المكان، النفسية، البيئة، الهيئة أو الشكل، الصفات¹، وهذه الظروف معطاة مسبقاً في النص الدرامي من قبل المؤلف، التي تساعد المخرج والممثل على خلق الشخصية، ويطبقها الممثل كما هي بطريقته الخاصة تحت إرشادات إخراجية.
- **تقسيم الدور إلى وحدات:** نقصد بالوحدات هو تقسيم المسرحية وكل وحدة لها هدف واضح ومحدد، فأهداف هذه الوحدات يمكنها أن تلتقي مع الهدف الأكبر أو الخط المتغلغل، أو كما

¹ ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 88

يسمى خط السير، وكلما تعددت الوحدات كلما أمكن اكتشاف أعماق لبناء الشخصية، ويتم هذا التقسيم في مرحلة إعداد الدور، فهي بمثابة إشارات تحدد خط السير من أجل تسهيل عملية التمثيل للممثلين، وكذا يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي¹، إذ يتعلق هذا التقسيم بالأداء أيضا، فالدور والوحدات موجودة في النص لها علاقة به، ومع التدريبات أيضا من خلال تركيزه على دوره لا بالشخصيات الأخرى.

● **لو السحرية:** إن أول وأهم وسيلة فعالة لجعل أجهزة الممثل تعمل وتترك الفعل الجسماني يكون صادقا ومبسطا، هو استخدام كلمة (لو) والمقصود بها (لو وضعت نفسي أنا الممثل في وضع كوضع الشخصية في المسرحية فماذا أعمل) لهذا نرى أن الممثل يبدأ عمله من الدماغ، أي أنه يفكر بأمور كثيرة وتدفعه هذه الأمور تبعا لذلك إلى الدخول في صلب الموضوع الذي يجب أن يتبناه، وهذه هي ميزة طريقة ستانسلافسكي، فبمساعدة لو السحرية يستطيع الممثل أن يخلق لنفسه تصوّرا، بل مشكل لعمل ويقوده صراعه لإيجاد الحل حتما إلى الأفعال الداخلية والخارجية، إن (لو) تنقل الممثل من حياة الحقيقية إلى ظروف متخيلة²، فبطرح الممثل السؤال على نفسه ماذا لو كنت مكان هذه الشخصية؟ يستطيع من خلاله أن يفعل عدة أمور وإحداث تصورات خيالية لإخراج طاقته التي تقوده إلى إنتاج أفعال يحقق بواسطتها الهدف المراد الوصول إليه.

● **استرخاء العضلات:** للقيام بعملية الإبداع لابد للممثل أن يجعل عضلاته في حالتها الطبيعية حتى لا تعرقل عمله المسرحي، وباستطاعته أن ينجزه في أحسن حال، بالإضافة إلى التشنج العضلي العام الذي يعيق الأداء الوظيفي، هناك أمر آخر وهو الضغط حتى ولو كان طفيفا وفي أي لحظة يمكنه أن يعطل عمل ملكة الخلق، لذا فعلى الممثل أن يحرر عضلاته من التوتر تحريرا

¹- ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية في الإخراج، م س، ص 79

²- ينظر، قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 87

تماماً¹، لذلك عمل ستانسلافسكي على إعداد الممثل مسبقاً، سواء من الناحية النفسية أو الجسدية، وجعل جسد الممثل مرناً وليّناً حتى لا يكون سبباً في إعاقة الأداء المسرحي.

● **تركيز الانتباه:** إننا في الحياة العادية نمشي ونجلس... الخ ولكننا على خشبة المسرح نفقد كل هذه الملكات، إننا نشعر باقتراب الجمهور منا، وإن جميع الأفعال التي نقوم بها وحتى أبسطها وهي الأفعال المألوفة لنا في حياتنا اليومية، تغدو عسيرة عندما تظهر خلف الأضواء وأمام الجمهور، وهذا هو السبب الذي كان من أجله ضرورياً لنا أن نصحح أنفسنا، وأن نتعلم من جديد كيف نمشي ونتحرك²، وعلى هذا فإن عين الممثل التي تنظر إلى الشيء وتراه، وتجذب انتباه المشاهدين وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحدد له ما ينبغي أن ينظر إليه، وأن الممثل على الخشبة إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها، إنه يعيش حياة واقعية أو حياة متخيلة، وهذه الحياة المعنوية تقدم مورداً لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لانتباهنا.

ويعني ستانسلافسكي تركيز الانتباه هو "الانتباه الموجه من شخص إلى ناحية معينة، وهو يعتمد على الحواس، كالنظر والسمع، ومنها ما يعتمد على المخيلة، ومنها على اللمس والذوق، والانتباه نوعان الداخلي ونعني به استعادة ما حدث في الماضي، أو استعادة التجربة، والصورة بكل أجزائها، وبوعي تام من أجل إدراكها واستيعابها واكتسابها، أما الخارجي فهو التركيز الموجه للأشياء المادية، التي تقع خارج الممثل ولا يقصد بالأشياء المادية الأثاث مثلاً، بل علاقات الإنسان وسلوكه، وحركاته التي تساعد الممثل على أن يعيش حياة واقعية على المسرح"³، أي يكون تركيز الممثل منحصرًا على نفسه وعلى تقمص الشخصية وهو على الركح.

¹ - ينظر، محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 53

² - ينظر، قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 89

³ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية للإخراج المسرحي، م س، ص 95-96

أما النوع الثاني من الانتباه فهو "الخارجي حيث يكون حول ما يوجد بجواره"¹، إذ يكون الممثل أثناء التمثيل يركز على ما يحيط به من ممثلين آخرين وديكورات وغيرها من العناصر حتى ينسجم معها ولا تعيق عمله، وللتركيز عدة محيطات أهمها :

➤ محيط التركيز الصغير

➤ محيط التركيز المتوسط

➤ محيط التركيز الكبير

● **الذاكرة الانفعالية:** يعمل ذهن الممثل على استقطاب صورا باطنية أثناء التمثيل، لذا "فإن أسلوب ستانسلافسكي يعتمد على الذاكرة الانفعالية أو الحركات الطبيعية، مع الاهتمام بالصفات الداخلية في الأساس"²، أي أن ستان يركز على قدرة الممثل في استعادة شعور انفعالي لموقف معين، والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا أو صادقا، أما عندما يستعيده فيكون حقيقيا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن وهذا حسن، لذا فالممثل عندما يستعيد ذاكرته الانفعالية، يجب أن يبعث فيها تلك الحرارة التي اتصف بها شعوره لأول مرة.

● **الخيال:** يعد الخيال من العناصر التي تحرك طاقة الممثل الداخلية، "ويقصد به قدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة، وتخيل الشخصيات واستعادة صورها في الذاكرة، أن مهمة الممثل هو تحويل قصة المسرحية إلى حقيقة مشهدية فنية، إن المخيلة الفنية تساعد الممثل كثيرا في تفسيره، لأن سطور المؤلف تكون ميتة حتى يأتي الممثل... ويخرج منها ما يريد توضيحه، وللخيال علاقة بتفكير الإنسان وقوته، ذلك التفكير في جعل بعض الأشياء درامية فنية، هذه القوة في الإنسان هي التي تضيف إلى شخصية ما أبعادا جديدة، لتجعلها واضحة مرئية بالنسبة للممثل

¹ - قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 96

² - أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، م س، ص 205

وللجمهور"¹، حيث يعمل الخيال على تفكيك العناصر البنائية والقاعدية التي تعتمد عليها القواعد الدرامية، ويقوم الممثل بتحويل تلك القصص وبعث الروح فيها وتجسيدها على خشبة المسرح.

● **التكيف:** إذ يعتبر من الوسائل التي يستخدمها الإنسان لإقامة علاقات بينهم وبين غيرهم، ويقصد بها "الطرق الفعالة وتلك الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية، التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين، لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين"²، وإننا نلجأ إلى وسائل التكيف في جميع صور الاتصال حتى مع أنفسنا، لأننا يجب أن ندخل في حسابنا الحالة النفسية التي تكون عليها في أي لحظة معينة، وأن لكل ممثل خصائصه الذاتية التي يتسم بها، وهي خصائص أصيلة فيه وتنبثق من منابع مختلفة وتتفاوت في قيمتها، وكل شعور يعبر عنه الممثل يقتضي في أثناء التعبير عنه شكلا غير محسوس، من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده، ويجب أن يتعلم كيف يوفق بين نفسه وبين الظروف والزمن، وبين نفسه وبين كل فرد على حدة.

● **الشعور بالإيمان والإحساس بالصدق:** يود الجمهور أن يصدق كل ما يعرض أمامه على خشبة المسرح، وللوصول إلى ذلك يجب على الممثل أن يتمتع بصفة الإيمان والإحساس بالصدق، لذلك "أوضح ستانسلافسكي ما يعنيه بالصدق، في صدق مشاعر الممثل وأحاسيس، صدق الدافع الإبداعي الداخلي، الذي يجاهد للتعبير عن نفسه، ثم يعلن عن ذلك فيقول: إنني لا أعني بالصدق شيئا خارج ذاتي، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفني اتجاه هذا المشهد أو ذاك على خشبة المسرح، وحيال مختلف الأشياء على الخشبة..."³، وعلى هذا الأساس يجب على الممثل أن يشعر بأن ما يؤديه حقيقة وأن يؤمن بهدفه المسرحي، لذا فالصدق

¹ - قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 87

² - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 57

³ - إيريك بتلي، نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 1986، ص 221

المسرحي لا يشبه الصدق في الحياة العملية، إذ أن الصدق على خشبة المسرح هو ما لا يوجد في الواقع، أما الصدق المسرحي هو ما يؤمن الممثل بوجوده داخله وداخل عقول وقلوب الممثلين الآخرين.

● **الاتصال الوجداني بين الممثلين:** إن الاتصال بين الناس إن كان مهما في واقع الحياة فهو على خشبة المسرح، وهي حقيقة مستمدة من طبيعة المسرح، لأن هذه العلاقة قائمة بين شخصيات المسرحية، إذ لا يمكن أن نتصور أن يجمع المؤلف بين شخصيتين على خشبة المسرح وهما لا يعرفان بعضهما، لذا لابد أن يكون الاتصال بينهم من أجل تحقيق الهدف المرسوم للعرض المسرحي، وهذا الاتصال يمكن أن يكون اتصال وجداني مباشر بالشخص، موضوع الحديث الموجود على المنصة وغير المباشر بالجمهور، اتصال الممثل بنفسه وجدانيا، اتصال وجداني بشخص من صنع الخيال¹، حيث يقوم الممثل برسم خط متصل يربط بينه وبين نفسه وبين الشخصيات الأخرى من أجل التعرف على بعض، حتى تستطيع هذه الشخصيات أن تحقق الهدف واكتشاف الشيء الذي ينبغي الاتصال به على المنصة اتصالا وجدانيا.

● **خط الفعل المتصل:** ونعني بالخط المتصل هو الذي يكون في حالة استمرار للأحداث المسرحية، أي أن يكون الفعل فيها متصلا حيث لا تكون فجوة أو فراغ، يبيّن أن هذه الأحداث هي على خط مستقيم، وبالتالي "فإن انتباه الممثل ينتقل باستمرار من شيء إلى آخر وهذا التغيير المستمر في بؤرة الانتباه هو الذي يكون الخط المتصل ولو أن ممثلا تشبث بشيء واحد أثناء فصل بأكمله أو مسرحية بأكملها لاختل اتزان الروحي ولأصبح ضحية فكرة ثانية"²، هذا الخط هو الذي يجذب جميع الوحدات الصغيرة في المسرحية، ويوحدها نحو الهدف الأعلى، وإذا انقطع هذا الخط تتوقف الحياة على الخشبة.

¹- ينظر، محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 56-57

²- محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م ن، ص 61

● **حالة الإبداع الداخلية:** يسعى الممثل الجيد إلى خلق روح إبداعية جديدة، وعليه "فإن حالة الخلق و الإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما يكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته، ويمكن أن يقال مثل هذا عن المواد التي يستعملها في انجاز غرضه"¹، لذا فإن هذه التمرينات تثير في جهاز الممثل التعبيري ليكون فعالاً منجزاً، بمعنى أن الممثل يجب أن تتوفر لديه تلك الرغبة أو اللفتة في الإبداع، التي تكون في داخله ومن أجل إخراجها يمكن أن يستعمل الأغراض المسرحية كالماكياج أو الملابس... إلخ، وبالتالي هذه العناصر يمكنها أن تجعل قواه الإبداعية في انسجام وترشده إلى الهدف المراد تحقيقه.

● **الهدف الأعلى:** هو الهدف الذي يسعى إليه الممثل ويرسمه في خياله، لذا "فإن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة في مسرحية من المسرحيات، وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال، مما هو من وحي التخيل، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترتقي إليه عقدة المسرحية، ويجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين الأشياء من القوة، بحيث يظهر أنفه التفاصيل إذا لم يكن متصلاً بالهدف الأعلى زائداً عن الحاجة أو خطأ"²، وبالتالي فهو عمل يقوم به الممثل ليس بدافع فعل تمثيلي وإنما يقوم به بمحض إرادته وليس لانعكاساته الشعورية، وتحقيق هذا الهدف يكون انطلاقاً من وحدة الفعل، الذي يتجه باتجاه واحد ويكون على شكل خط واحد ومستقيم، وتحقيق هذا تزداد الجاذبية نحو الهدف المرسوم أو كما نسميه الهدف الأعلى، لذا فعلى الممثل أن يكشف هذا الهدف بنفسه ويجعله أكثر عمقا وأكثر جلاء، وإن يفعل الممثل ذلك يكون للاسم الذي يخلعه على هذا الهدف أهمية بالغة.

● **العقل الباطن:** إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا، ويضيف إليها قدراً معيناً من النظام، وبالتالي ليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية، وهنا يتبين أن عقلنا الواعي يعين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن

¹- محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 62

²- محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م ن، ص 63-64

عمله، ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية، هو أن تجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية¹، لذا فإن كل صورة درامية وفنية يتم إبداعها على المسرح هي شيء فريد من نوعه، يقوم العقل الباطن بترسيخها وتوظيفها بشكل طبيعي.

¹ - ينظر، محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 66

1-4 مساهمة مسرح بريخت في إعداد الممثل:

يُعد برتولد بريخت أكبر وأشهر كاتب مسرحي أنجبته ألمانيا في تاريخها المسرحي، ومقياس هذه الشهرة يعود إلى كونه استطاع أن يسيطر على خشبة المسرح لا في ألمانيا فحسب، بل في العالم أجمع، وقد قدّم عدّة مسرحيات تعالج عدة مواضيع مختلفة في كل المجالات، وعلى هذا يبدو واضحا من موضوعات هذه المسرحيات، أنها متغيّرة على المسرحيات الأخرى للمخرجين الآخرين، "لأن بريخت أضاف شيئا جديدا هو الاهتمامات السياسية، وثورة بريخت الاجتماعية التي أخذت طابعين: الانتقالية من حياته الفنية، فكانت بمثابة الإرهاصات الأولى للمسرح الملحمي، الذي ظل يصوّر أدواته وأهدافه إلى أن وصل إلى هذه الصورة"¹، هذه النظرية التي غيرت من موازين المسرح الملحمي، وغيّرت من موازين المسرح المعروفة، وقسّم على أثرها المسرح إلى صنفين المسرح الأرسطي طاليسي والمسرح الملحمي وصار يرى في الإنسان ذاتا متغيرة وليست ساكنة، وأكد على العقل في تقييم الأحكام وليس العاطفة، هذا المسرح الذي عد الجمهور عنصرا مشاركا في الأحداث وليس مشاهدا فقط.

أسس بريخت مدرسته الخاصة، التي تعد من أهم المدارس المسرحية في القرن العشرين فعالية، حيث جعل مسرحياته تتسم بطابع يرسم الوضع السائد في تلك الفترة، إذ "شهدت مسرحياته انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم، سيما بعد وفاته مباشرة (...)"، ويرى بريخت أن نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل وتكنيك خشبة المسرح والنص المسرحي والموسيقى المسرحية، واستخدام السينما وغيرها من الوسائل التعليمية على خشبة المسرح، وأن ما هو مهم في المسرح الملحمي، مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، ذلك أن المشاهد (الإنسان) قابل للتغيير بصورة مستمرة، ليس ذاتا ساكنة ووجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرة فكرة، فالعقل هو الأصل

¹ - مخلوف بوكروح، برتولد بريخت، مسرحيات بريخت، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2000، موفم للنشر، الجزائر 2007، ص13

في الكيان الثقافي عند الإنسان لا الشعور، الذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم"¹، وبالتالي الرغبة في التجديد التي قام بها بريخت في مسرحه الملحمي، المخالف للمسرح الدرامي، ومخاطبة الممثل بعقله وليس مشاعره.

وأطلق بريخت على هذه التجربة المسرح الملحمي باعتباره "المسرح الذي يتخذ له مذهبا جديدا، يعتبر المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي"²، أي أنه يصوّر الواقع كما هو على خشبة المسرح، ويركّز على ما يحتويه النص المسرحي، أي الفكرة التي يريد توصيلها للمتلقى وتكون حقيقية، فبمجرد رؤية المشاهد لهذه المسرحية يرى أنها في الواقع هو ما يجري على هذه الخشبة، ولكن هذا مجرد تمثيل، وذلك من أجل تمييزه عن المسرح الدرامي، "وكان يرى أن المسرح الدرامي لم يعد صالحا، لأن المتفرج في هذا المسرح لا يأخذ دورا إيجابيا، وأن الأحداث تظل في حالة ثبات لا تتغير، مما يدفع بالمتفرج إلى الاعتقاد أن ما يشاهده لن يتغير أيضا"³، أي أن المتفرج لا يشاهد ما يحدث أمامه فوق المنصة برؤية نقدية، ومن ثم لا يستطيع أن يشارك مشاركة فعالة في الحدث المسرحي، وعلى هذا أراد بريخت أن يضع تصوّرا جديدا للمسرح وتكون نظرة جديدة بالنسبة للمتلقى، فيكون فيه المتفرج جزءا فعّالا، وبطريقة بريخت الجديدة ألا وهو المسرح الملحمي فقد وجده هذا الأخير طريقا للوصول إلى غاية المتلقى، حيث كان عكس المسرح الكلاسيكي الذي كان اهتمامه بالصراعات الإنسانية مع القدر، ومخاطبة عواطف الجماهير، واستهلاك طاقتها عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير، في حين المسرح الملحمي كان يستفز المتفرجين من أجل المشاركة الإيجابية في تغيير العالم، ولتحقيق هذه المهمة يرى بريخت أنه من الضروري عرض الوسط الاجتماعي والسياسي بكل ما يحمله من تناقضات أمام المتفرج، ولكن بطريقة مغايرة التي كان يستعملها المسرح الكلاسيكي، ومسرح بريخت الجديد الذي أراد

¹ - المساعد أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة نابو للبحوث والدراسات، ص100-

² - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص157.

³ - مخلوف بوكروح، بروتولد بريخت، م س، ص11

تحقيقه أصبح يروي القصة بعد تحطيم الجدار الرابع* الذي يفصل بين المنصة والمشاهد، ورأى أنه ضروري لفهمها، فيقول بريخت في هذا الصدد: "لا أحب أن أرى المسرحيات تستجدي عطف الجمهور بل إن لها من قوة الإقناع مثل ما لمحاكم القضاء... فالهدف الرئيسي هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه تمهيدا لإصدار حكمه"¹، ولتحقيق هذا أخضع بريخت جميع مواضيع وأحداث العرض إلى التغريب، ورأى أنه ضروري لفهمها، فعندما يتأمل مشاهد المسرح الدرامي معاناة البطل فيخاطب نفسه، أما مشاهد المسرح الملحمي عكسه تماما.

يقوم المسرح الملحمي أساسا على الجمع بين الدراما والملحمة في إطار واحد، هدفه المتعة واكتشاف الحقيقة والانتشاء لحظة الإدراك، التوعية أكثر من التسلية سواء من الناحية السياسية الماركسية أو الاجتماعية، في مسرحه الملحمي لا يوجد حبكة قصصية بل مشاهد تتوالى، ويؤدي كل منها دورا فلسفيا أو سياسيا مستقلا ولا رابطة بين ما قبلها وما بعدها، وذلك بالاعتماد على عدة وسائل كالمناجاة، خطب الجوقة وسرد الحوادث على لسان الرواة، الإذاعة الصوتية والصور العلمية والإعلانات²، وهذا من أجل التغريب الذي يكون من خلال تقنية تسهم في تدمير الوهم والتخيل المسرحي، وتعزز في جمهور المشاهدين موقفا نقديا اتجه ما يجري على خشبة أمامه، وعليه بوضع ما يبدو مألوفا في صورة ما هو غير مألوف أي غريبا، والدعوة إلى عمليات تتناسب على الأخص مع الاستخدام البارع للغة.

وضع بريخت عدة وسائل لإنجاز مسرحه وإبراز مفهوم التغريب، حيث "استعان بريخت من خلال مسرحه الملحمي الذي يقوم على التغريب، باستخدام اللوحات الإعلانية والأقنعة والأغاني

* الجدار الرابع هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة والصالة، وهو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام، ويرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة الإيطالية، ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص158

¹ - مخلوف بوكروح، بروتولد بريشت، مسرحيات بريشت، م س، ص12

² - ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص157

التي تعتمد اعتراض وإعاقة تدفق الحدث، كما تستخدم الأفلام الوثائقية والرسوم الكارتونية، أما المنظر فيكون ذا صيغة دلالية، كما لا يريد المسرح الملحمي أن تشتت الإضاءة الخلافة انتباه المشاهد، أما الإضاءة التي تسقط على الشيء فهي وسيلة لإبراز الحقيقة، أما الليل فيصور عن طريق الكلمة ولا يهم أن تكون المنابع الضوئية مكشوفة لعين المشاهد، ولجعل المشاهد يقظا لا يلوج في الاندماج جعل بريخت تغيير المناظر أمام المشاهد، وفي حضورهم ووجود الموسيقيين على المنصة، وهذه الأفكار كلها استوحاها بريخت من المسرح الشرقي للممثل الصيني **ماي لين فانج**، الذي قدم عروضاً في موسكو وشاهدها بريخت¹، فأخذ بها في مسرحه كوسيلة تجعل الممثل على مبعده من الأحداث التي يمثلها، بحيث يراه المشاهدون وهم في حالة وعي كامل بل وكأنه على منصة المسرح.

يقوم بريخت في مسرحه الملحمي على إصدار الأحكام، ويعلم الناس كيف تصدر الأحكام من خلال تحويل صالة المسرح إلى قاعة محكمة، وهذه الأخيرة هي بحد ذاتها تسمى عند بريخت بنظرية الإغراب التي تختلف عن نظرية التطهير في المسرح الأرسطي، فبعدما كانت غاية المأساة التطهير النفسي بإثارة عنصر انفعالي للخوف والشفقة، أصبحت غايتها حمل المشاعر على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته، والتي جعلت المتفرج يواجه الأحداث والاندماج فيها ويدرسها بعدما يعيشها، وبهذا لاحظ الناقد المشهور **يوسيب بريك** "أن أغلب مسرحيات بريخت تتخذ شكل الإجراءات التي تدور في ساحة القضاء وبالفعل، فبريخت كثير الحيل في مواضيع التقاضي وهو يقول: لا أحب للمسرحيات أن تحتوي على تلك النغمات المؤسسية المحركة للأشجان، بل لابد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التي نسمعها في المحكمة، فالشيء الأساسي هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار، لأن هذا هو الذي يدرب ذهنه، أما أي غبي أحق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس بالأحزان."² وبهذا أخذت الدراما عند بريخت

¹ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 160

² - جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، من الإغريق إلى الآن، م س، ص 175

تتطور في اتجاه الدراما التعليمية والمسرح الملحمي، كلما اقترب الكاتب شيئا فشيئا من الحركة الواقعية الاشتراكية.

اتخذ بريخت من مسرحه طريقا للوصول إلى الممثل، وذلك بتحطيم الجدار الرابع الذي يفصل بينه وبين المتلقي، من أجل تشجيعه على المشاركة في العمل المسرحي، "وفي ظل عملية البحث عن الوسائل الكفيلة بتحفيز فاعلية المتفرج، استخدم بريخت طريقة التغريب بشكل واسع، ولقد طالبت دراما بريخت بمثل هذا التوجيه، أي بتحطيم الجدار الرابع، وتوجه الممثل أثناء أداء الدور إلى المشاهدين بشكل مباشر، لقد ولدت فكرة التغريب على أرضية نظرية تطالب بتغييرات جوهرية في الأشكال المسرحية، وباستخدام التقاليد المسرحية العالمية ضمن مسار محدد"¹، وعلى هذا فإن ظاهرة التغريب لاقت نجاحا لدى التقنية الإخراجية لبريخت، لأنه كان يرفض الإيهام والغوص في الشخصية التي يقوم بتمثيل دورها، وذلك حتى لا يندمج المشاهد معه، فعلى الممثل أن يقوم بدور الشخصية فقط أي توصيل الفكرة للمشاهد، لذلك يجب أن يعي الممثل جيدا أنه يقوم بعملية التمثيل في إطار ثلاثة حوائط، أما الحائط الرابع (الجدار الرابع) يتم إسقاطه فهو غير موجود ليحل الجمهور محله، وبالتالي عليه أن لا يندمج في تمثيله، وإدخال ومشاركة المتلقي في هذا العرض، "والممثل مطالب بأن يتجنب الاندماج في دوره، وأن يظل مدركا بأنه يمثّل ولا يقدّم حقيقة، وتأكيدا لهذا الوعي عند الممثل، كان بريخت في توجيهاته المسرحية ينصح بأن يحوّل الممثل الحوار أثناء التجارب إلى قصة، لكي ينتزع من نفسه كلّ شعور بالاندماج، ويخلق في نفسه الوعي بأنه يروي حدثا ماضيا عن طريق التمثيل"²، فالاندماج هو العامل الأول المسؤول عن تشويه عواطف الجمهور والتلاعب بها، وعرقلة محاكماتها العقلية وتحويل التعاطف والمشاركة الوجدانية مع شخوص أعدائها في واقع الحياة من حيث صلاتها الاجتماعية، وانطلاقاتها الإيديولوجية ومواقفها الطبقية والفكرية والفنية.

¹ - تمارا سورينا، ستانسلافسكي، بريشت، م س، ص 58

² - عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة العالمية لوجمنت، ص 423

ترتكز المحاكاة في مسرح بريخت من وجهة نظره على عنصرين الشخص والمشخص، هذا الأخير مهمته استنساخ طبائع الشخصيات وأفعالها ومواقفها، عن طريق محاكاة هذه الأفعال فإنه يتيح للمتلقى مجالا في الحكم عليها، أي عرض للشخصية من خلال مواقفها المتناقضة في عملية كشف هذه المتناقضات من جانب الشخص وتوصيلها إلى المتلقي، وهنا تتأسس علاقة ثورية محكومة بوسائل تقنية تمثل هدف الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي، تتمثل في الممثل مع الدور والممثل مع المتلقي وأخيرا الدور مع المتلقي¹، وفي هذا الصدد يقول بريخت: "إن هدف التكنيك ذي التأثير التغريبي يتلخص في الإيحاء للمشاهد، بعلاقة تحليلية إنتقادية اتجاه الأحداث المصورة أما الوسائل فتكون فنية"²، وهذه الوسائل الفنية هي المستلزمات التدريبية التي تساعد الممثل عند بريخت، وذلك بالتخلص من الموروث الأدائي الاندماجي القديم، والدخول في عالم الأداء التمثيلي المبني على ظاهرة التمسرح، وبالتالي يكون الأداء مسترخيا مبنيًا على فكرة عرض الشخصية، من دون الولوج في عملية الإيحاء أو الإيهام بأن الممثل هو الشخصية.

وقد نادى بريخت بالعديد من الأفكار التي تخص التغريب، ولكن الأساس منها هو ما يتعلق بالممثل، فهو يرى " أن الممثل يلعب دورا في تحقيق التغريب، إذ عليه ألا يندمج بل ينفصل جزئيا عن الشخصية التي يجسدها، ويستخدم أسلوب الحكّي أو السرد للأحداث، كما لو كان مجرد شاهد عيان لهذه الأحداث، وما ذلك إلا بهدف منع المشاهد من الاندماج"³، وبهذا تدخل شخصية رئيسية ألا وهي الراوي الذي يقوم بسرد الوقائع، من أجل جعل المشاهد حاضرا معه في تلك اللحظة ومنعه من الاندماج والدخول في جو التقمص والإيهام، وأيضا أشار إلى أن "الممثل حين يمثل يجب أن يلتفت نحو الجمهور ومخاطبته بكل عفوية وببساطة، حتى لو كان في ألبسته

¹ - ينظر، عبود الحسن المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص130

² - عبود الحسن مهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، م س، ص131

³ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص159

وماكياجه، إلى آخر ما هنالك من وسائل كان بريخت يراها غريبة على جمهور المسرح، بينما أصبحت الآن مستهلكة إلى درجة الكراهية"¹، فالممثل أصلا وهو موجود على خشبة المسرح من أجل الجمهور، لذلك يجب أن يطبق كل قواعد الخشبة ومراكز الوقوف، حتى لا تكون هنالك إعاقاة على المشاهد عند رؤيته للممثل.

وبالحديث عن الممثل الذي يعتبر الركيزة الأساسية في العرض المسرحي، وعند المخرجين ككل، فإن بريخت يؤكد بأنه "لا يوجد أسوأ من الممثل المسرحي الذي يندمج اندماجا تاما وكليا في دوره، وينسى التصرف الملحمي والاستعانة بالتغريب، ويشير أيضا إلى أن وظيفة الممثل ليس الترفيه فقط، وإنما تنتظره وظائف أخرى أثناء تقديم دوره، وهي الهدف التعليمي الذي يثير حماس المشاهد ويهز عواطفه وتجعله مشاركا للممثل، وهو يستطيع أن يؤدي هذه الوظيفة التعليمية والفنية المزدوجة بصورة تامة، إذا استطاع السيطرة على دوره واستيعابه على خشبة المسرح"²، حيث يقوم الممثل باستخدام أسلوب العرض المسرحي للحركات والكلام، إنه بذلك يعلق على الحدث بتعابير الوجه، ويتحدث بصورة نقدية دون أن يسمح بظهور الهدف التعليمي لتمثيله، ويجعل المشاهد يعتقد بصدق بأنه متضامن ومشارك معه في الحدث، وأن ما يعرض أمامه على خشبة المسرح هو جزء من الحياة اليومية.

لا يعتبر بريخت كمخرج الممثلين من أدواته، إذ لا يجبر أحدا على فعل شيء هو غير راض عنه، ولا يجهد الممثل إذا كان مزاجه لا يقبل العمل بصورة كبيرة، فهدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة، فهو لا يهتم إذا كان الممثل متحمسا أو باردا في العملية المسرحية، "حيث لم يطلب من الممثل أن يجسد الشخصية إنما يقدمها فقط أي نفي صفة التمثيل ليصبح الممثل عارضا للأحداث ورواية لها، وفي هذا اختلف عن المخرجين الآخرين حيث شجع الممثل على طرح

¹ - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 29

² - عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 237-238

المقترحات البناءة أثناء التدريبات، حيث يذكر اسم صاحب المقترح الجيد أمام الجميع بهدف إضفاء الروح الجماعية على العمل، ورفض المناقشات الطويلة أثناء التدريبات، سيما التي تتعلق بالجانب السيكولوجي، ورفض قيام الممثل صاحب الدور البارز بإجبار بقية الممثلين على خدمته، وبهذا يرى بريخت أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من أجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لكل منها"¹، وعليه جعل بريخت الممثل متحرراً من كل القيود التي يفرضها بعض المخرجين على الممثلين، وذلك وفق ما يخدم راحة الممثل وتجسيده للشخصية.

جعل بريخت مسرحه يعتمد على الأفعال التي يصدرها الممثل، والتي تبرز الحقائق على خشبة المسرح، حيث "اعتمد على إبراز الحقيقة عبر حركة الممثل على المسرح، وبما أن الحقيقة هي مجموعة أفعال وحركات، فالممثل يتقدم ويكشفها ويجسدها للجمهور، إنه يريد من الممثل أن يجسدها بالحركة المتنقلة من و إلى، ذلك أن التمثيل هو نقطة تحوّل وتخل عن لغة المسرح التقليدية، والذي يجبر الممثل على نطق لغة لا يؤمن بها، لذا نجده يترك الممثل يؤدي أدواره بلغته المحلية، وبهذا يكون الممثل في المسرح الملحمي حراً يضيف للمسرحية ولا يأخذ منها"²، وعلى هذا الأساس يعمل الممثل على إخراج طاقته الفنية دون قيود، من أجل توصيل الفكرة التي يريد بريخت توصيلها للمتلقى.

وبعد هذا ليس من الخطأ أن نفهم "نظرية بريخت في تجسيد الشخصية المسرحية، أو التغريب لدى الممثل، هي ألا يمثل الممثل فقد كان هذا أشد ما يزعج بريخت وقد ذكره وأكد عليه في كثير من مقابلاته ومقالاته، ذلك الفهم الساذج لنظريته في تجسيد الشخصية فيقول: إن هؤلاء الذين لم يفهموا ولم يستوعبوا أفكاره يريدون أن يجعلوا من الممثلين دمي محطمة أو شخصيات مخنطة

¹ - المساعد أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، م س، ص 107

² - ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د ت، 79-80

تحرّك...¹، بمعنى أنه لم يركّز على الممثل بقدر ما كان يركّز على النص أو المضمون، إذ كان يرفض تقييد الممثل بالأفكار والحركات، كان يعطي الحرية للممثل في أداء الدور المسرحي، لكن بشرط أن يوصل الفكرة المبتغاة إلى المتلقي، لا يقوم الممثل بنقل مشاعره إلى الجمهور، بالعكس يترك الحرية له أي للجمهور الذي يقوم باستنباط تلك المشاعر والأحاسيس من خلال العرض، يمكن أن تكون المشاعر والانفعالات جزءاً من الخبرة بالنسبة للجمهور، لكن الممثل غير مطالب بنقلها هو ذاته، أي الإحساس بمشاعر الشخصية من مهام الجمهور عند بريخت، وعلى الممثل أن يكتفي بتصوير وإظهار هدف اجتماعي أو قضية اجتماعية وهو غير مطالب بمحاكاة تلك الشخصية الاجتماعية محاكاة كاملة، ويقصد بذلك عدم إخفاء حقيقة المسرح أي إقناع الجمهور بالأحداث التي تدور على الخشبة ببراعة التمثيل، وإقناعهم في نفس الوقت بأنه مجرد عمل مسرحي فوق الخشبة.

واتفق بريخت مع ستانسلافسكي حول تجسيد الشخصية، فلا يمكن بأي حال من الأحوال الابتعاد عن القيم التي ذكرها ستانسلافسكي حول الخيال، التركيز، الذاكرة، الانفعالية، التّكّيف... الخ، "وقد كان ستانسلافسكي يكره التشنج لدى الممثل وهذا ما كان يحذر منه بريخت، إذ كانا متفقين على خط الفعل المتصل للممثل نحو الهدف الأعلى، كما كانا متفقين على أن الممثل يجب ألا يبالغ في الأداء وألا يستعرض عضلاته الفنية ليؤكد على ذاتيته...، فقد كان بريخت يحب الممثل الذي يحب الفن في نفسه لا نفسه في الفن، وأن يحب الشخصية المسرحية في كيانه، لا كيانه في الشخصية المسرحية، وقد أضاف بريخت أن الممثل يؤدي دوره بطريقة غير مألوفة، ولكن دون أن يتخلّى عن عواطفه وأحاسيسه، وطبعاً هذا ليس بالأمر السهل ولكن لا بد أن يؤدي إلى شيء جديد"²، وبالتالي مهما كان الجديد صغيراً أو قليلاً فهو ممتع ويستحق

¹ - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 30

² - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م ن، ص 30-31

الاهتمام والإعجاب والتفكير فيه، لذا يجب على كل فنان اختار مذهب معين أو مدرسة فنية لا بد من تحديد إمكانياته وطموحاته وذاتيته.

لا يتعين على الممثل أن يسمح بإعادة تجسيد الشخصية المصورة ولا للحظة واحدة، لأنه ملزم بعرض الشخصية وليس أن يعيش الشخصية، فالممثل وهو على خشبة المسرح ليس بشرط أن تتطابق أحاسيس الممثل مع أحاسيس الشخصية، المهم هو أن يكون المتلقي مرتاحاً عند مشاهدته لهذه الشخصية، وبهذا يكون الممثل يظهر على خشبة المسرح في دور مزدوج على اعتباره الممثل وعلى اعتباره الشخصية التي يؤديها، وهذا هو الأسلوب الملحمي، فعلى الممثل أن لا يخدع الجمهور، كما يتعين عليه أن يبقى حراً وهادئاً، فإذا استخدم الممثل الاندماج في الشخصية لحظة التدريبات، فعليه أن يتعد عنه لحظة العرض¹، حيث جعل بريخت الممثل مرتاحاً أثناء أدائه، وعدم تقييده بما تتطلبه الرؤية الإخراجية لبعض المخرجين.

وبريخت كغيره من المخرجين، يجعل الممثلين في بوتقة واحدة من أجل قراءة النص المسرحي بتمعن، من أجل إدراك خبايا النص، "ويرى أن الممثل عند قراءته لدوره يجب أن لا يتناول هذا الدور باستعجال، ويترك له الحرية في اختيار النبرة الطبيعية لنصه، والوسائل التي تريخه، ولكن الشيء المهم هو أنه ملزم أن يتأمل في مضمون النص ويدرسه دراسة دقيقة وذلك باعتباره شيء غير طبيعي، وأن يأخذ بعين الاعتبار كل الآراء التي تحاوره سواء من ناحية الشخصيات الأخرى أو المتلقي الذي يعتبر ناقد في الوقت نفسه، وكما يجب عليه أن يتذكر جميع انطباعاته الأولية وكل الصعوبات والاعتراضات التي تواجهه لأجل ألا يضيع عند الصياغة النهائية للشخصية، بل على العكس أن يحافظ عليها لأن الشخصية المكونة وجميع العناصر الأخرى يجب أن تعمل على إقناع

¹ - ينظر، عقيل مهدي يوسف، نظرات فن التمثيل، م س، ص 206

المشاهد وإثارة دهشته"¹، وبالتالي يجب أن تسير دراسة الممثل جنباً إلى جنب مع إتقان الآخرين لأدوارهم، ولهذا فإن تكوين الذوات في الحياة تكمن في التفاعل مع الآخرين.

يرتبط المسرح الملحمي بالزمن المسرحي، الذي يمنح الممثل إمكانية مراعاة المسافة الضرورية التي تفصل بينه وبين الشخصية، إذ "يتضمن الأداء التمثيلي وتقنياته عند بريخت مستويات وأنساق تتحول من نسق إلى آخر، وفق ما تفرضه بنية النص من جهة والحالة الفكرية من جهة ثانية، التي يسعى المسرح توصيلها إلى المشاهد من خلال تشخيص واقع اجتماعي معين، وهذه المستويات تحول من ذات الشخصية إلى ذات الممثل ومن الذاتين إلى ذات خارجة تمثل ال(نحن)، وبهذه فآلية القطع البرختي في الأداء لها دور واضح في تحقيق عملية الإثارة العقلية لدى المتلقي"²، وهذا ما يكشف جوهر نظرية التأثير التغريبي الهادفة إلى إحلال نشاط فكري ثابت نقدي أساساً لدى المتفرج محل المعاشة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يتعد بتراجع عن مجرى الواقع اليومي المؤلف، ويطل علينا كأنه شيئاً غريباً يثير دهشتنا بمعنى أنه رفض الاندماج واستعان بالتغريب شكلاً ومضموناً.

ومن خلال المسرح الذهني العقلي الموصوف بالموضوعية الذي توصل إليه بريخت، هو بديل جمالي مقابل للمسرح الدرامي الإيهامي وبوسائل هذا البديل حقق برخت مفهوم كسر الإيهام، والذي يعني فك الالتحام الشعوري بين المتفرج والعرض، فالتغريب يعني قبل كل شيء وببساطة أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول في نفسية المشاهد بسبب الحادثة نفسها.

¹ - عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، م س، ص 207

² - عبود حسن المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، م س، ص 133

الفصل الثاني:

الدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل

المبحث الأول: نشأة وتطور تاريخ السينوغرافيا

المبحث الثاني: أداء الممثل في الفضاء السينوغرافي

المبحث الثالث: تعامل الممثل مع الإرشادات الإخراجية

تقديم:

يعتبر وجود الممثل في العرض المسرحي ذاتي وموضوعي في الوقت ذاته، يأتي الممثل بذاته الفردية تتمتع بإيقاعها الخاص وبتجربتها وطموحها وتصوراتها، حيث يحدث التصادم مع الممثل والعناصر المسرحية الأخرى ليتكوّن الصراع وينقسم بذاته إلى صراع داخلي وصراع خارجي، أين يتكاملان في ذات الممثل، لينشأ عنده الاحتكاك والصراع والجدل ثم التفاهم والانسجام.

يكتسب الممثل الذات مع مرور الوقت صفات جديدة يوفرها للدور المسرحي، من خلال أفكار مختلفة عديدة متبادلة ومشاركة، والتي تجمع الكل في وحدة العرض المسرحي، أين تبدأ عملية التكامل الأولى ذات الأهمية بين الممثل وموضوعيته في مرحلة الاشتراك الجماعي في العمل والإنتاج، حيث لا يتحقق التكامل بين هذه العناصر إذا لم يتحقق أولاً في ذاتية الممثل المبدعة، والتي تبدأ سعيها إلى التكامل مع البقية بالتنازل عن الخاص ثم الاندماج بالعام، ليتحقق التطور العام عن طريق تطور الجزء، وكلما كانت قدرات الممثل الفردية عالية وذات مناخ واتجاهات بعيدة عن التوقع الفردي، كانت نسبة تحقيق التكامل أشمل وأعم في العلاقة مع العرض المسرحي ومكوناته ومع عناصره ومختلف تخصصات المشاركين فيه، حيث لم يعد الممثل دمية تسير دونها اختيار صائب وواع، إن الممثل الحي والمعاصر هو ذلك العنصر المبدع غير المقلّد، المسلح بالثقافة والمعرفة والتدريب الشامل العارف بكل أساليب عمله ومدخله ومدارسه، لأن الممثل المعاصر مطالب لا بتنفيذ دوره فحسب، بل بإغناء العرض وتفصيله، فكلما كان الممثل قيماً حقاً موهوباً، ومعتزاً، كان فنه كذلك.

من المفروض، أن يشعر الممثل كعامل في الحقل الفني، بمسؤوليته اتجاه المشاهد والفرقة المسرحية والمؤلف المسرحي، وشريكه الممثل الآخر على الخشبة واتجاه نفسه ذاتها في نهاية الأمر، ذلك أن فن المسرح يتميز بخواص ومميزات أهمها طبيعته التركيبية والتكافلية، فالفرد للجميع وللجميع للفرد، إذ أن هذه القواعد هي التي يجب أن تصبح النواة الأخلاقية للممثل.

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

إن دعوة الممثل لأن يتكامل هو كذات أولاً، نابع من حقيقة ساطعة كون الممثل العنصر الأبرز في العرض المسرحي، حيث يقول آيبا " لا أحداث بدون ممثل، إذن لا مسرحية، اللهم إلا على رفوف مكتبنا، أول درجة في الخروج إلى حيز الوجود ستكون الممثل"¹، حيث لا يوحد عرض بدون ممثل، فالممثل في هذه العملية الفنية يعتبر جوهر العرض المسرحي، وهو العنصر الإنساني الذي يصنع التواصل بين فكرة الكاتب ورؤية المخرج وبين الجمهور.

ويؤكد مايرهولد "أن تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل، وعلى الممثل أن يستحوذ على الجمهور كلياً، لأن عملية التمثيل تحتل واحداً من أماكن الصدارة في الفن المسرحي"²، حيث تعتبر العناصر الموجودة على خشبة المسرح من ديكور، إضاءة، ملابس وموسيقى وغيرها مكملة للممثل والشخصية ككل، حيث تزيد من جاذبية العرض المسرحي بالنسبة للمتلقى.

¹ - قاسم محمد، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجاً وتأليفاً، أبحاث وتجارب للفرق

المسرحية، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص110

² - قاسم محمد، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، مرجع نفسه، ص110

1-2 نشأة وتطور تاريخ السينوغرافيا:

لا يخلو أي عرض مسرحي من مجموعة من الجماليات التي تضيف له لون أو منحى جديد من أجل الوصول إلى مبتغى المخرج بالدرجة الأولى والممثل والمؤلف بالدرجة الثانية، لأنه هو الذي رسم خطة للعرض المسرحي يسير عليها من أجل إنجاح العرض وتوصيل الرسالة إلى المتلقي بالمشاركة مع السينوغراف المتخصص في هذا المجال، فالفضاء المسرحي يجب أن يزين ببعض العناصر التي تجعله وبحقه عرض مسرحيا، وهذه العناصر هي ما تسمى بالسينوغرافيا حديثا والتي تعددت تعاريفها.

1-1-2 مفهوم السينوغرافيا

لغة:

يعرفها باتريس بافيس على أنها "علم وفن لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي"¹، حيث تقوم بترتيب العمل الفني على خشبة المسرح، بالتطرق إلى الوسائل العلمية والفنية التي تساعد على خلق الفضاء المسرحي.

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة والبارزة في مطلع القرن العشرين، وهذا لا يعني المصطلح لم يعرف منذ بدايات المسرح فهو موجود تحت مسميات أخرى، فمكونات المصطلح يعود قدمها إلى قدم المسرحية، "وهي كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية SKénographia، المنحوتة من skène (الخشبة) و (graphikos) تمثل الشيء بخطوط وعلامات، وفي اللغة الإنجليزية يستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير set design وبالفرنسية Decor أي تصميم الخشبة، والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات،

¹ - باتريس بافيس، معجم المسرح، تر ميشال ف، خطار، ط1، بيروت 2015، ص477

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

وهي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة بالرسم والعمارة كالصور والألوان والأشكال والحجوم، وبالتقنيات المستخدمة في المسرح كالإضاءة وهندسة الصوت¹، إضافة إلى هذا، والقدرة على تحليل العمل وتجسيده تعنى السينوغرافيا بتنظيم الفضاء المسرحي لكل النواحي، بدءاً من المساهمة في تصميم العمارة المسرحية إلى جانب المهندس المعماري وتصميم مكان العرض بشكل عام، انطلاقاً من الرؤية الدرامية والتأثير المفترض على المتفرج إلى تصميم وتنفيذ الديكور وما يتعلق به في عرض معين، كما يمكن ذكر أن مصطلح السينوغرافيا "متكون من جزأين هما (سينو) و (جرافيا)، وهو المعنى الذي يطلق على (فن الجرافيك) المستحدث مع تكنولوجيا العرض"²، وهو نوع من الحفر إما على الخشب أو على المصطحات الجدارية ويصبح السينوغرافيا هو المنظر المسرحي، فالترجمة الحرفية للمصطلح تعني "رسم المنظر، ورغم وضوح المصطلح ومهمته، فإن البعض من المسرحيين عندما يخطئون في تفسيره ويعتقدون أن السينوغرافيا تتعدى تصميم المخرج"³، حيث تخرج عن نطاق ودور المخرج في تقييدها بسبب أنها تشمل جميع مهن المسرح، وهذا ما تجلّى في قول السينوغرافي (يانيس كوس) بقوله "أن السينوغرافيا هي منظومة تلم المسرح بصفته وألوانه... فالمسرح نفسه هجين تدخل في إطاره فروع مختلفة، وهذا ما يضاهي قوته التي لا يمكن إبدالها، ولعله من أجل ذلك يمثل انعكاساً للمجتمع في أسوأ حالاته"⁴، أي أن السينوغرافيا تدخل في مضمونها كل ما هو موجود على خشبة المسرح والمسرح ككل.

كما قلنا تعددت التعريفات حول هذا المصطلح، حيث يقول صلاح القصب أن السينوغرافيا معناها "فن رسمالرسوم بأبعادها الثلاث في اللغة الإنجليزية (scenography)،

¹ - ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 265

² - أمين بكير، فن الإبحار المسرحي السينوغرافيا، وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة القاهرة، 2012، ص 63

³ - جان بيير، قراءة المسرح المعاصر، ت حمادة ابراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2004، ص 64

⁴ - سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط 1،

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

وفىاللغةالفرنسية(scenographie)، وتعني فن تصوير المناظر"¹، الذي يرسم ويضفي المعنى في الوصول إلى الفكرة، التي لن تترك مكونا من المكونات التي تحقق في تشكيل الفضاء وتنسيقه إلا واستخدمتها.

اصطلاحا:

عرفها مارسيل فريد فون "بأنها صياغة تصوير وتنفيذ تصميم المكان للعرض، وكذلك لعرض المكان الخاص بالعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح، اعتمادا على استثمار الصور والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء والصوت"²، فهي تعتبر وسيلة لتطبيق صورة فوتوغرافية مصممة، تستند في حيزها على الأشكال الفنية والتقنية التي ترسم تلك الصورة وتوظفها على خشبة المسرح.

ويعرفها جميل حمداوي بأنها "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، كما تعني فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، إضافة على هذا فهي فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفرغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام"³، وعلى هذا الأساس فإن السينوغرافيا على مستوى الاختصاص تعمل على تنسيق وتنظيم الفضاء المسرحي بكل عناصرها الموجودة على الركح المسرحي، حيث باتت من ضمن الممارسات المسرحية بل وإحدى العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، من خلال ما تقدم على فعله من ترتيب المسافات أو الأماكن

¹ - صلاح القصب، جماليات السينوغرافيا، معادلات ملكة مسرح بصري، 2011، ص 19

² - فون، مارسيل فريد، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، ت حمادة ابراهيم وآخرون، القاهرة للمسرح التجريبي، 1993، ص 7

³ - جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2010، ص40

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

المخصصة للتمثيل، التي هي نفسها تفسر وتقدم على التعريف بالأحداث والأماكن وحتى زمان وقوع الفعل في العمل المسرحي، باعتبارها رمزا سيميائيا في التحليل الزماني والمكاني، بالإضافة إلى الحوار القائم بين الممثلين، وحتى المؤثرات الصوتية لها دلالات تبين الواقع المسرحي الذي تدور فيه الأحداث، وبالتالي فهي تسعى إلى تأسيس علاقة تكاملية بين الأماكن والأحداث وبين الممثل والمتلقي، وجعلهم في بوتقة متجانسة ومتناسقة من أجل إنجاح العرض المسرحي، ولأن العلاقة بين المتلقي في مكان يسمح البعد المعماري فيه كمساحة للإبداع، وأجهزة لتجميل هذا الإبداع إنما هو أساس للإبداع أشمل لعرض مشاهد مسرحية، لا يخطئها الإحساس بأنها جزء من حياة أهل المسرح، وضعوه تحت شريحة التخيل لكي يصبح شاملا من حيث الإشارة إلى المكان، الزمان، الحدث، المناخ العام، وهذه الأخيرة يمكن "أن تضم في تصميمها فن آخر باعتبارها شاملة لجميع الفنون، حيث تستدرج فن التصوير الزيتي والعمارة والنحت والفنون الزخرفية، ورغم الاختلاف بين مصمم وآخر، إلا أن هناك قاسما مشتركا يجمعهما هو الكفاءة والخبرة"¹، حيث يلزم كلا منهما أن يستوعب مدى أهمية كل عنصر يدخل ضمن العمل المسرحي، وتحليله يتناسق مع معطيات النص المسرحي ورؤية المخرج لها، من أجل الحصول في النهاية على عرض متكامل وناجح، حتى يستطيع المتلقي فهم المعنى المراد توصيله، باعتباره الركن الأساسي في مشاهدة العرض المسرحي وتقييمه، لأنه هنا يرى الثابت والمتحرك على الفضاء المسرحي في ذات الوقت، فالممثل يتحرك داخل إطار تشكيلي ثابت أي داخل الفضاء المسرحي، بينما باقي العناصر كالأضواء والتقنيات كالموسيقى والرقص والتمثيل كلها عناصر متحركة، فالسينوغرافيا توضح الثابت والمتحرك، وهذا الأمر يرجع إلى مهمة المخرج الذي يحيل كل مفردات المشهد والمشاهد على الثابت والمتحرك.

وهكذا ظهرت تعريفات جديدة أيضا لمصطلح الفضاء، ليجعل من السينوغرافيا فنا كاملا، يقوم على صياغة الفضاء المسرحي وليس خشبة المسرح فحسب، وذلك على اعتبار أن الفضاء

¹ غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، إشراف د رأس الماء عيسى،

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

المسرحي هو المكان الذي يشمل مكان الجمهور ومكان التمثيل معا، "الفضاء عند السينوغرافيا هو فضاء مسرود أو محكى، فلا ينبغي أن يفوتنا الهدف الرئيسي لهذا، وهو منح المكان والمساحة للعواطف الإنسانية الكبرى، بما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا، كاملا، متناسقا ومبهرأ أمام الجماهير"¹، ولا شك أن مسؤولية نجاح العرض أو فشله تقع بالدرجة الأولى على المخرج، لأنه هو مهندس العرض المسرحي وهو الوسيط الأكثر فاعلية بين العمل الفني والجمهور.

يتكون العرض المسرحي من أجزاء متناسقة موجودة على الركح، تبين كل جزء على حدا وما دوره في العرض، لذا "تأتي السينوغرافيا في العرض كعنصر من عناصر الصدارة التي يمكن لنا اعتبارها مفتاح التفسير، حيث اعتمد العرض على تقديم صورة مرئية تضيف إلى مفهوم النص ومثته الحكائي القائم على تتابع الحكايات"²، حيث تقوم بمعالجة الفضاء معالجة عامة، ووفق عناصر الفن التشكيلي كالشكل والكتلة والإضاءة وغيرها، حيث تقوم بتشخيص الداخل والخارج ومتغيراتها المستمرة ضمن تتابع المشاهد والأحداث في العرض المسرحي، لأنها تشبه في عملها أو مكانتها المسرح ومكانته بين الفنون، إذ هي جامع لها جميعا فهي تؤلف بين كل مفردات العرض المسرحي، إذ هي فن جامع تضم فنونا أخرى وتجمع فيما بينها وبين التقنية، بهدف تشكيل هيكل منظور والسيطرة عليه مع إبراز الوجود الإنساني ومواكبة الدراما، وذلك بالتعبير عنها بطريقة تشكيلية فوق خشبة المسرح.

تشغل السينوغرافيا محالا بصريا مهما مع بقية العناصر المرئية، إذ يشير أسلوب تصميم السينوغرافيا بالضرورة إحساسا جماليا بواسطة استعمال تكوينات السينوغرافيا، بما يتناسب وطبيعة المعالجات التصميمية لبقية العناصر، فالسينوغرافيا تستوعب طبيعة العلاقات والمخاطبات الثقافية

¹ - غوار نادية ، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س ، ص 51

² - عبد الله حسن الغيث، السينوغرافيا مفهومها ولغة مسرحية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 12، مايو 2012، ص104

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

ونوع المعتقدات، لذا يتحدد المنظور الجمالي لتلك العلاقات، والتي يسعى مصمم السينوغرافيا لإعادةتها وتنظيمها من جديد، إذ تنسجم جماليا مع الصورة البصرية النهائية للمشاهد المسرحي، وتخلق المجال البصري الذي تتضافر فيه الجهود والتخصصات لإبداع فضاء خاص للمشاهد المسرحي داخل رؤية جمالية، تتشابه فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، من أجل إنتاج فضاء يحقق إبداعا حقيقيا لعالم النص، عن طريق الشكل أو الحجم أو المساحة، وهذا ما يسعى إليه فن السينوغرافيا، ويجتهد مصممي تشكيل فضاء العرض إلى تكثيف الصورة ووضعها في أجمل وضع ممكن لإضفاء الجمال على هذا الإبداع، حيث "يستمد البناء السينوغرافي دلالاته بواسطة التنسيق والانفتاح والاتصال بالمهارات الفنية والتقنية المختلفة، التي لها صلاتها المباشرة بالعرض المسرحي وبفضاءات أخرى تتصل بالتصورات التي تقدم المشهد الدرامي بشكل جمالي وفني، إذ أن مرجعيات بناء السينوغرافيا تتخذ صورتان فهي إما أن تكون تشكيلية لحجم مساحة، ألوان، ضوء، أو تكون عرض مثل الإضاءة، الأزياء، المناظر، الموسيقى، وهذه المرجعيات تشكل كلها مكونات أساسية تحقق السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة، التي تعطيها وظيفتها ووحدتها، على الرغم من اختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممارستها"¹، وعلى ضوء هذا تستطيع السينوغرافيا أن تدل على الفترات الزمنية للأحداث، والتعبير عن الزمن بمستوياته الماضي والحاضر والمستقبل عن طريق الصورة البصرية التي تبثها فوق خشبة المسرح، التي تشكلت بواسطة الرؤى الإخراجية وبإثراء الفضاء المسرحي بتعدد زوايا النظر والتلقي المباشر للعرض، واكتشاف مكونات النص المسرحي وإدراك أفكاره.

بواسطة جمال الخطاب اللغوي مع إيجاد عامل مشترك ما بين العناصر التركيبية للمشاهد المسرحي، "أصبح المتلقي عند مشاهدة عرض مسرحي تتحسس الصورة بأبعادها الثلاث، وتتحسس البعد الرابع ألا وهو الزمن فالسينوغرافيا والسينوغرافي يتحركون وسط أربعة أبعاد، فأصبحت السينوغرافيا تعد نظرة للعالم وسط فضاء خاص بها، فعند مشاهدة مسرحية ما ينسى

¹ - محمد عبد الرحمن الجبوري، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع59، سنة 2011، ص187

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

المشاهد العرض الخصائص ونوع المكان ويسافر عبر فضاءات تتحرك فيها شخصيات المسرحية¹، هذه المميزات التي أصبحت تحملها السينوغرافيا جعلتنا نصفها بأنها علم وفن، ونتساءل عن دلالاتها والعلاقة الرابطة بينهما من ناحية التنظير والتطبيق، وهذه الأخيرة لا يمكن جعلها عنصر مرئي إلا بواسطة الممثل الذي يمنحها الحركة، فلولاها فإن كل العناصر الفنية الأخرى على خشبة المسرح تبقى في جماد، لا حراك فيها، وهو الذي يعيد صياغة تشكيلها بوجوده كونه العنصر الوحيد الحي بين الأشكال الساكنة، والذي يتمتع بالأحاسيس والروح التي يحقق حضورها ارتباطا حسيا بين جميع العناصر وبين عموم صورة العرض والمتلقي.

2-1-2 تاريخ تطور السينوغرافيا:

اختلف مصطلح السينوغرافيا باختلاف معاصريها وبحوثهم، حيث تطورت من عصر إلى آخر، وكلما زادت في مفاهيمها كلما ظهرت جمالياتها حسب المخرجين المعاصرين لهذا المصطلحوتنوع عناصرها، فهي ترتبط بتطور الدراماتورجيا التي تتوافق مع المستقبل في مجال الجماليات، بقدر ما تتطابق مع التحول في عمق فهم النص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي، بالتنسيق بين مختلف المواد المسرحية المرتبطة بينها حتى تتكامل العملية المسرحية.

2-1-2-1 السينوغرافيا عند الإغريق:

لقد ظهر هذا المصطلح بظهور المسرح، باعتبارها نسج مكمل للعرض المسرحي، ففي زمن الإغريق كان هذا المصطلح لا يقتصر على المناظر فحسب، بل تعدت إلى الحركة والمناظر وتكاملها مع بقية العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي.

1-مكان العرض المسرحي:

يعود الفضل للمكان المسرحي إلى الشاعر اليوناني ثيسبيس صاحب أول ممثل وصاحب العربة المسرحية المتنقلة والجوالة، فقد بنيت المسارح الإغريقية في الهواء الطلق على منحدرات التلال، وأغلبيتها تكون أمام المعابد، وقد قسمت إلى ثلاثة أقسام:

¹ - زيد سلم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية نزهة أنموذجا، مجلة كلية الآداب واللغات، ع95، ص418

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

-الأوركسترا(Orcheste): " شكله مستوي ومستدير خصص لوقوف ورقصات الجوقة لتؤدي دورها، للمشاركة في العرض وللدخول إلى مكان الأوركسترا عن طريق ممرين جانبيين عرفا باسم "بارودوس"(parados) وفي وسطها يوجد مذبح الإله ديونيسوس"¹، هي مكان ينتمي إلى خشبة المسرح وضع خصيصا للجوقة.

-التياترون(Theatron): "هو القسم المخصص للجمهور، يتمثل في المدرجات التي صفت في شكل نصف دائري ونقشت أو وضعت على منحدر أو تل، تتميز المسارح الكبرى منها مسرح أيدور بطابقين من المدرجات يفصل بينهما رواق يسمى ديازوما"²، حيث وضع هذا المكان من أجل التفريق بين خشبة المسرح والمكان المخصص للجمهور، من أجل مشاهدة العرض من كل النواحي، كما كانت في أسفل المدرجات مكان مخصص للجوقة .

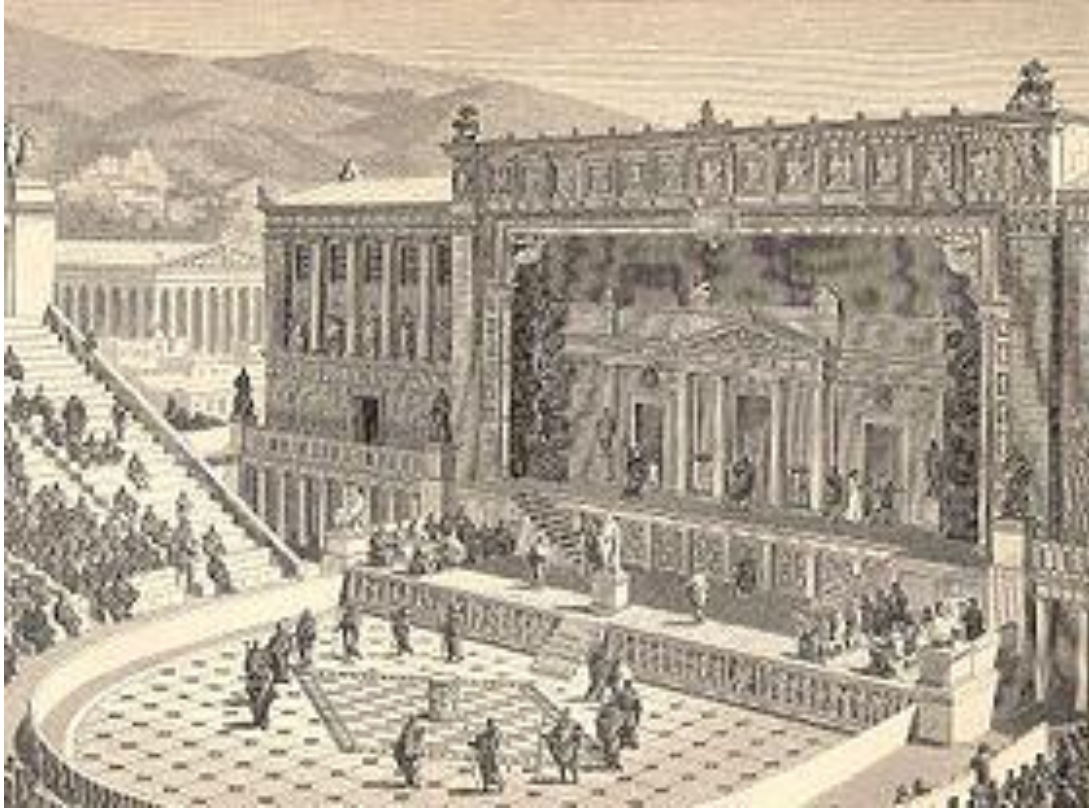
-الأسكينا(Skene): "تتمثل في ذلك الجدار العالي المشيد مباشرة في مواجهة مدرجات التياترون، أي خلف الأوركسترا ويستعمل داخلها بمثابة كواليس، وواجهتها متكأ للديكورات والألواح المرسومة وتكون غالبا هي نفسها خلفية الأحداث وديكورها، وفي اللغة اليونانية تعني كلمة أسكينيا الخيمة أو البيت الخشبي"³، حيث كانت عبارة عن مكان مخصص لتغيير الملابس، التي تكون فاصلة بين خشبة المسرح ومكان خروج الممثلين عن طريق جدار، الذي يستخدم في بعض الأحيان كما ذكرنا سلفا ديكور للعرض المسرحي.

¹ غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 70

² عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أ أحمد عزوز، كلية

الآداب واللغات والفنون، وهران، سنة 2010/2011، ص 58

³ عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان، م س، ص 58



مسرح يوناني (مسرح ديونيسيوس) الشكل 1¹

¹ - شكل يمثل المسرح اليوناني القديم من الموقع، <https://m.marefa.org>

2-المناظر المسرحية:

تطورت السينوغرافيا عبر مراحل ضمنها الجذر التاريخي، الذي شرع بداية مع الأسكينا على المسرح، واشتغال سوفوكليس في ابتكار المناظر المسرحية، حيث صور على جدران المسرح ووضع عليه صورا وأشياء تمثل المكان الذي تقع فيه الأحداث، وعبر تطورها في هذا العهد بدأ باستخدام الستائر الخلفية الملونة كمؤثرات منظورية، وتزايد في زحمة المناظر للبحث عن تشكيل فضائي سينوغرافي يلائم العروض المسرحية¹، فوجود هذه المناظر المرسومة تساعد على خلق أجواء مسرحية، وتسهل على المتلقي الرؤية الفنية للعرض وعدم اللجوء إلى التخيل وتوفير الوقت على الممثل والمؤلف عملية السرد، حيث "عرف مفهوم المناظر المسرحية في عام (465) ق م مع سوفوكليس، باستخدام الألوان في رسم الطبيعة دون وضع اللمسات الفنية عليها، لأنهم لم يعرفوا فن المنظور بعد أن جعلوا رموز الألوان، فالأزرق يمثل البحر والأصفر الداكن يمثل الأرض والبي الداكن لجذع شجرة والأخضر لأوراقها"²، وبعد تطبيق وتنفيذ تقنية المنظور والرسم على القماش أو اللوحات التي تشير أو ترمز إلى عناصر طبيعية أو غيره، وتمثلت في ثلاثة أنواع رئيسية من المناظر المسرحية المرسومة على الواجهات (مناظر تراجيديا، الساتيرية، كوميديا).

-مناظر تراجيدية: كانت تتألف من أعمدة وتماثيل وغيرها مما يتماشى وديكور القصور والمعابد³، حيث كانت جل العروض تتمحور حول الآلهة وأصحاب الطبقة الراقية، مما جعل المناظر المسرحية تتمحور على أشكال تتماشى وأصحابها، "حيث كانت مناظر مفرداتها محددة، لأن حوادثها كانت تجري في مكان واحد وهو المعبد رسم باب معبد كبير على ستارة قماش، وتغطي واجهته رسوم من الزخرفة والتماثيل، أما القصر يمثل منظرا مرسوما لبناية قصر يشبه منظر المعبد، والآخر مكان للضيوف ويحمل في طياته الروح الديمقراطية السائدة آنذاك في أثينا، وكذلك على

¹ - ينظر، فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع52، 2010، ص209

² - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص71

³ - ينظر، عزوز بنعمر، السنوغرافيا وإشكالية المكان، م س، ص65

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

شكل خيمة تتكون من قطعة قماش أو ستارة يرسم عليها واجهة خيمة تعلوها زخارف جسما كان يرسم على واجهة الخيام آنذاك"¹، إذ يتخذ العرض المسرحي مكانا واحدا تدور فيه الأحداث، والديكور يتمحور حول هذا المكان وهو المعبد، حيث رسمت كل الديكورات على القماش.

-مناظر كوميديا: تمثل منازل مصطفة بعضها إلى جانب بعض تبعا لأحداث المسرحية، وكأنها تقع في ميدان أو طريق عام وبعض الأحيان كان المنزل يصور وفقا لما هو عليه في الطبيعة²، وعلى هذا الأساس فقد صورت الرسومات كما هي بحتة وبالتالي تميزت بالواقعية.

-مناظر مسرحية ساتيرية: تعتبر المناظر جزء من الديكور المسرحي، فهي "عبارة عن رسوم تعلق في المؤخرة وكانت تنقسم إلى قسمين الأول يمثل مناظر بحرية كمرفأ بحري يمثل شاطئ، أما الثاني يمثل مناظر برية أو ريفية تصور الغابات والجبال مع وجود موشور ثلاثي يسمى برياكوتوس، بحيث يدور هذا المنشور على محور يخترقه من الوسط، أما المناظر المرسومة الأخرى تصبح مكملة لمناظر ذلك المنشور"³، حيث تباينت المناظر في المسرح الإغريقي واتسمت بطبيعة المنظر، حيث احتوت على رسومات طبيعية سواء منظر بحري أو بري يتلاءم مع العرض المسرحي.

3-الأزياء في المسرح الإغريقي:

يحتل الزي المسرحي مكانة مهمة في العرض المسرحي لما يمتلكه من وظائف ودلالات ومضامين فكرية، إذ نتلمس هذا من خلال ما يرتدي الفرد وكل حسب حالته الاجتماعية وملامح شخصيته، والمسرح الإغريقي استلهم كثيرا من فوائد اللباس لتطوير عروضه المسرحية، "حيث امتاز الزي الإغريقي بالبذخ و الترف، يصنع من الأقمشة النيلية والصوفية والحريرية، وكان هذا كل

¹ - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 72

² - ينظر، عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان، م س، ص 65

³ - غوار نادية، تقنيات السنوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م ن، ص 72

الفصل الثاني: الدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل

حسب الشخصية المسرحية فقد اختلفت من دور لآخر، حيث أدخل أسخيلوس تعديلات على الزي المسرحي الإغريقي، فأزياء الممثل الكوميدي كانت تمتاز بكونها قصيرة لإبراز بعض البذاءات الخاصة بالكوميديا، كما تثبت الحشايا على جسم الممثل التي تعمل على تشويه جسمه وإضفاء لمسة الكوميديا عليه، أما الجوقة فكانوا يرتدون أزياء تظهرهم في صورة غير آدمية كطيور أو ضفادع، والغرض منها تصوير الجو الخيالي في الكوميديا، أما التراجيديا فقد التزموا بارتداء جلد الحيوان وهو الزي الذي كان ترتديه الجوقة الديرامية، التي نشأت منها التراجيديا¹، كما استعملت الأقنعة في كلتا الحالتين (التراجيديا والكوميديا) لما لها من أهمية بارزة في سينوغرافيا المسرح الإغريقي، حيث استعمل المسرح الإغريقي الأقنعة في التمثيل فكانت أقنعة الدراما الكوميديّة متنوعة أكثر منها في الدراما التراجيدية لتمثيل هذه الأقنعة، حيث "قام أسخيلوس ببعث الروح في القناع بعدما كان جامدا عن طريق التلوين، إذ يعتبر أول من رسم على القناع الأبيض الذي يمثل الشهوات"²، وذلك من أجل التنوع والتلوين وإضفاء العديد من الشخصيات عن طريق القناع وملامح شخصياتها، أما في أعمال سوفوكليس فقد استخدم القناع أثناء العرض لمسرحية أوديب دلالة عند فقه الملك أوديب لعينيه، لابد أن يظهر بقناع ملطخ بالدماء تسيل من مكائهما، "أما القناع الكوميدي فكان يختلف عنه، حيث يقسم على اثنين نصف عابس ونصف ضاحك، وهنا يقف الممثل أمام الجمهور على حسب الشخصية إما الضاحكة عندما يريد إضحاكهم أو العكس"³، إذ استعمل القناع لإبراز ملامح الشخصية وإضفاء الأثر الكوميدي أو التراجيدي على العرض والذي يتناسب مع الدور المسرحي حتى يضيفي على الشخصية جماليته الفنية.

¹ حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2013، ص28-30

² بينار، ر، تاريخ المسرح، ت أحمد كمال يونس، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص 25

³ يوسف عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، م س، ص 19



الأزياء في المسرح اليوناني الشكل² ¹

¹ - شكل يمثل الأزياء في المسرح اليوناني، عن موقع ara.womensshelterofhope.com

2-2-1-2 السينوغرافيا عند الرومان:

تعتبر السينوغرافيا الرومانية امتدادا للسينوغرافيا في المسرح الإغريقي، حيث أخذت بعض الانجازات من هذا المسرح (المسرح الإغريقي)، ولكن أدخلت فيها بعض التغييرات التي ميزت المسرح الروماني عن أي مسرح آخر.

لا يخلو المسرح الروماني كغيره من المسارح من منشآت معمارية ورسومات، حيث "نجد حضورا واضحا للأقواس والأروقة التي لا نجدها في معمار الإغريق، فالمسرح الروماني يدين بشكل ملحوظ للإغريق"¹، وعلى هذا الأساس ازدهر المسرح الروماني وتنوعت معماريته وزاد حجم بناية المناظر الخلفية، وازدادت التفاصيل الزخرفية في جدرانها، كما أحدثت التغييرات على الأوركسترا التي كانت تتميز بالشكل المستدير في المسرحي الإغريق، وبعد التعديلات أصبحت نصف دائري في المسرح الروماني.

-بناية بروسكينيون: (proskenion): والتي تطلق عليها اسم البراسينوم (proscenium) عند الرومان، أصبحت واسعة ومنخفضة بدلا من مرتفعة وضيقة عند الإغريق، وواجهتها الأمامية من أعمدة الخشب، أما عند الرومان يتشكل من جدار صغير مزخرف والمناظر الخلفية عند الرومان تحولت إلى حائط مزخرف، يشكل وحدة معمارية مع بناية العرض بدلا من المناظرة الإغريقية المرسومة على أقمشة ملونة²، حيث نجد مصممي المسرح الروماني كانوا مولعين وشغوفين بمظهر التضخيم والعظمة في تزيين مسارحهم، عكس الإغريق، فقد كانت البساطة والتنظيم.

ومسيرة لذلك "ظهرت البنايات المسرحية والصروح الخاصة بالاحتفالات وشتى أنواع العروض، شيدت من الحجر ومواد البناء الصلبة، فعرفت تطورا كبيرا وتفوقا منقطع النظير عن المسارح اليونانية المنقوشة في المنحدرات والتلال، وما تزال آثار مدينة أورانج الرومانية بفرنسا قائمة،

¹-سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، م س، ص 57

²-ينظر، غوار نادية، التقنيات السينوغرافية وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 76

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

تشهد على العمق الفني والتقنية الهندسية المتطورة التي سخرت لبناء القصور والعمارات والمسارح¹، حيث تطورت السينوغرافيا عند الرومان، بإحداث عدة تغييرات التي تتمتع بالضخامة والعظمة من أجل خدمة الفن المسرحي الروماني.

تميز المسرح الروماني بوجود منصة طويلة ضيقة، إلى جانب ذلك بعض مميزات المسرح الروماني مثل تعليق بعض الأقمشة على هيئة أشرطة فوق المدرجات، واستخدام ستارة تهبط من الأعلى إلى الأسفل، حيث "استبدلت المداخل الجانبية المكشوفة، والتي كانت تسمى ببارودوس بمداخل مغطاة تدعى بفوميتوريوم، وهي عبارة عن قباب تحت المدرجات يمكن من خلالها الوصول إلى السكينة، وكان مكان جلوس المتفرجين الثياترون عند الإغريق يقع على هضبة أو سطح تل، ولم تكن له واجهة أمامية وعند الرومان تحول إلى مدرجات تعرف باسم (caves)، لها واجهة مزينة ومزخرفة ولها شرفات ورقات لأنها شيدت على أرض مستوية"²، على هذا الأساس نجد أن مصممي المسرح الروماني كانت لهم مخيلة واسعة وصحية حيث اهتموا بالمتفرج قبل كل شيء، إذ كانت له قيمة وحظ أوفر عكس المشاهد الإغريقي، كما سمح هذا الشكل بتغطية صالة العرض أثناء العروض النهارية وحماية المتفرج من حرارة الشمس، وهذا ناتج عن إقبال المتفرجين بكثرة لمشاهدة العروض والألعاب، لأن المسرح بكيئوته اقرب إلى الحلبة منها إلى المسرح الحقيقي.

¹ عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان، م س، ص 76

² غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 76



المسرح الروماني الشكل¹³

¹ -شكل يمثل المسرح الروماني، عن موقع [ar/m.wikipedia.org](http://ar.m.wikipedia.org)

-المناظر المسرحية في المسرح الروماني:

لم تختلف مناظر المسرح الروماني كثيرا عن المسرح الإغريقي، "حيث اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء المناظر الثابتة والديكورات الفخمة"¹، عكس المسرح الإغريقي، فالمسرح الروماني اهتم بالزخرفة والنقوش المبهرة لجدران المسرح من الداخل إلى الخارج، مما ميزته وجعلته متطورا عن المسرح الإغريقي، وعلى الرغم من هذا نجد أن المسرح الروماني "لم يعرف سبيلا إلى استعمال المناظر والديكورات المسرحية، كما كانت عليه حال المسرح الإغريقي حتى حوالي 100 سنة ق م، وهي الفترة التي تعرف في التاريخ الروماني باسم العهد الإمبراطوري، ولقد شيدت أثناءها مؤخرة معمارية ثابتة على غرار المسارح الإغريقية، فكانت ذات أقواس وأعمدة منقوشة من رخام توافق ذوق العصر وتتماشى والتقنيات المعمارية الحديثة وتواكب التقدم العلمي الروماني، وتسائر موجة الضخامة والفخامة التي فرضها الرومان على جميع مستعمراتهم فميزتهم أينما وضعوا أقدامهم"²، كما تميز المسرح الروماني والذي أضفى نوعا جديدا للمسارح وهو رفع الستار في بداية العرض وإسداله في نهايته .

-الأزياء والأقنعة:

يعتبر المسرح الروماني امتدادا للمسرح الإغريقي، إذ اخذ منه الشيء الكثير من بينها الزي المسرحي الذي نجده محاكيا للزي الإغريقي، واكتشافهم التمثيل الصامت والتمثيل الإيمائي الهزلي، حيث يرتحلون هزلياً وهم يرتدون ملابسهم الثقيلة المنتفخة ويتقنعون بأقنعة ضخمة ، ويقومون بتغيير ملابسهم وأقنعتهم حسب تغيير الشخصيات والأدوار المنوطة بهم، كما كان للأزياء دور مهم في المسرح الروماني فمن خلاله نتعرف على نوع المسرحية سواء كانت تراجيدية أو كوميدية، بدليل أن " في التراجيديا يرتدي الممثلون حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح، ينتعلون أحذية عالية

¹ جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، م س، ص 43

² -عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان، م س، ص 78

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

كما في المسرح الإغريقي، أما في الكوميديا يرتدي الممثل العباءة أو ملابس قصيرة شأن الكوميديا في المسرح الإغريقي، وفي ما يخص الأقنعة فقد كانت تلبس في كلتا الحالتين (التراجيديا والكوميديا)، حيث استخدم ممثلو المهازل الأتلية الأقنعة لتقديم شخصيات نمطية مثل الأبله، العجوز الخرف، والشره، حيث امتازت هذه الأقنعة الكوميديية بأنها تحتوي على تعبيرات مضحكة يغلب عليها الرسم الكاريكاتوري"¹، حيث استخدمت الأقنعة في المسرحية، حتى يتبين للجمهور النوع المسرحي الذي يشاهده من بداية عرضه.

كما كانوا يستعملون شعورا مستعارة ملونة، حسب طبيعة الشخصيات الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها²، حيث استعملوا الباروكات من أجل تمثيل شخصيات مختلفة حتى تساعدهم على تقمص الدور.

¹ - حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س، ص 35

² - ينظر جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، م س، ص 43



الزي الروماني النسائي الشكل¹⁴



الزي الروماني للرجال الشكل²⁵

¹ - شكل يمثل الزي الروماني، عن موقع <https://efrit.com>

² - شكل يمثل الزي الروماني للرجال، عن موقع <https://hisour.com>

2-1-2-3- سينوغرافيا العصور الوسطى:

لقد توالى العصور واختلفت معه السينوغرافيا وتطورت، حيث كانت السينوغرافيا في العصور الوسطى "دينية ذات بعد مسيحي ارتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس وحكايات الإنجيل، واستخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفا وإخراجا وتمثيلا، والتي كانوا يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح"¹، حيث جعلت الكنيسة المسرح مقيدا من كل النواحي ولا تخرج عنها، حتى المسرحيات التي تعرض في الأماكن العامة والشوارع، كانت مواضيعها لا تخرج عن نطاق الدين.

وقد اعتمدت العروض المسرحية في هذه الفترة على ثلاثة أنواع:

1- **المصطبة المؤقتة (المتنقلة):** للفرق الجواله منصة مرفوعة عن الأرض على شكل عربة، وخلف الممثلين توجد ستارة يخرج ويدخل منها الممثلون بعيدا عن عيون الجمهور، وتكون عروضهم في الساحات العامة القريبة من فنادق النزلاء لمشاهدة العرض من خلال النوافذ والشرفات، أما النوع الثاني عبارة عن خشبة عرض متصلة ببعضها تقدم عليها عروض مسرحيات الأسرار والمعجزات التي تبنتها الكنيسة، وهي على شكل غرف مبنية ثابتة وفي كل غرفة تقدم عليها مسرحيات الأسرار والمعجزات، وتتكون خشبة العرض من طابقين الأسفل كغرفة لارتداء الملابس والأعلى لتجسيد العروض التمثيلية²، حيث أضفى هذا النوع من المسارح لمسة فنية على مسرحيات العصور الوسطى والاهتمام براحة الممثل، الذي خصص له غرفة لتغيير ملابسه والتي يطلق عليها تسمية الكواليس التي تنقسم عن خشبة المسرح.

يقوم الممثلون بتقديم العروض المسرحية، وقبل البدء يختفي الممثلون كل في المكان الذي سيكون عليه ساعة إعلان المسرحية، مثلت خشبة في المؤخرة السماء الخشبة العليا المرتفعة، بينما

¹ - جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا، م س، ص 44

² - ينظر، غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 79

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

مثلت خشبة أدنى منها الأرض حيث شخصيات الشياطين، حملت خشبات المسارح الثلاثة النوافذ وأسقف المنازل والشرفات، كانت المناظر إيحائية لترمز إلى المكان عن طريق الرمز **Symbol**، فتكفي شجرة واحدة بعدة زهور لترمز إلى جنة عدن، وعلى جانبي خشبة من الخشبات تقع في كل نهاية منها يمينا ويسارا الجنة، النار¹، حيث استعملت في مسرحيات القرون الوسطى الرمزية، من أجل الدلالة على المكان أو أي شيء آخر في المسرحية يبين مفهومه عن طريق رموز.

كانت المناظر المسرحية في العروض الوسطى، "تعرض داخل الكنيسة، وكان المنظر المسرحي يتمثل في جانب أو جدار الكنيسة، أما عندما أصبحت العروض تقدم خارج الكنيسة فقد كانوا يستعملون المناظر الرمزية البسيطة، التي تتكون عادة من الخشب والقماش"²، حيث كانت الكنيسة تفرض رأيها على المواضيع المسرحية خوفا من الابتعاد عن الدين والكنيسة، كما استخدموا الديكورات الضخمة التي لا تستوعبها مساحة الكنيسة، كما تميزت بعض عروض مسرح العصور الوسطى نذكر بعض المسرحيات التي أخذت الطابع الديني "مسرحتي (أتالي وإستير) للفرنسي جان راسين **J.Racine** في القرن السابع عشر، ومسرحية جورج برنانوس **G.Bernanos** (حوارات راهبات الكرمل)، ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل **P.Claudel**، التي تعالج مفاهيم دينية مثل الخطيئة والنقاء، باستخدامها لخشبات ثابتة على شكل مربع وأخرى متحركة عبارة عن مصاطب مركبة فوق عجلات في قمته كوخ مزود بخلفية لتغيير الملابس"³، وهذه العربة تذكرنا بالعربة المتنقلة لثيسبيس ولكن بتقنيات مختلفة بعض الشيء، وكانت تبدأ عروضها من الكنيسة وتنتهي بالسوق، ولكن لم يدم ذلك طويلا بسبب عدم تهيئة الراحة لمشاهدة العروض، فأخذت تحرر نفسها وتخرج إلى الهواء الطلق والشوارع ويمثلها كافة الشعب، أما بالنسبة

¹ - ينظر، كمال الدين عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س، ص 41

² - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 79

³ - صلاح القصب، جماليات السينوغرافيا، م س، ص 26

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

للزي المسرحي فقد كانت ملابس الكنيسة هي نفسها زي للممثلين، "إذ يرتدي القسيس رداء أبيض في أثناء تمثيله ويجلس بجانب المذبح، والشخصيات التي كانت تمثل الملائكة كانت ترتدي الأجنحة، أما الشياطين تحمل في أعلى جبهته قرنين وأقدامهم عبارة عن حوافز ماعز وأيديهم بمخالب بشعة"¹، حيث يلبس الممثلون ملابس لا تخرج عن نطاق الكنيسة، ولكل ممثل لباس خاص به ويميزه عن غيره، أما الإضاءة فلم يعط اهتماما لهذا العنصر في العصور الوسطى، بسبب أن العروض التي كانت تقدم على ضوء المشاعل والثريات الخاصة بمعمارية المكان.

اتسمت سينوغرافيا العصور الوسطى بالنجاحات والازدهار، لتكون " زاخرة بالتطور، الذي شمل تقنيات العروض من ماكينات وآلات الخداع ومنصات للتقديم مزخرفة ومزينة وكان التقديم في الهواء الطلق"²، حيث اختلفت عن العصور التي سبقت وشملت كل التطورات في الفنون التي يزدهر بها المسرح.

2-1-2-4 السينوغرافيا في عصر النهضة:

في عصر النهضة في إيطاليا كانت كلمة سينوغرافيا تدل على المنظور، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تقدم للبناء قبل أن يشرع في البناء إلى جانب المسقط والواجهات، أي أن السينوغرافيا كانت من مفردات العمارة وتدل على فن تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح، حيث كان هذا العصر له الفضل في تغيير المفاهيم التي أصدرتها الكنيسة آنذاك، فامتزجت السينوغرافيا بفن العمارة والمنظور مما ساعد على رسم المناظر المسرحية بطريقة المنظور على يد

¹- حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س، ص 39

²- زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد كوردن كريج، وأثره على المسرح الجزائري، إشراف د إدريس فرقوة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، سيدي بلعباس، 2015-2016، م س، ص 18

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

الفنان سيريليو*، "حيث اعتمد على استخدام الستائر الخلفية المرسومة بشكل منظوري، تجعل القاعات تبدو واسعة مع تزايد وزحمة المناظر المسرحية للبحث عن تشكيل فضاء ملائم لعروض القصور والبلاطات"¹، لذا استخدمت الستائر كعنصر أساسي في الديكور المسرحي، وامتازت الستائر بخلق مؤثرات منظورية تفتح في عين المشاهد مساحة أكبر، حيث كان الفضل لهذه الستائر يجعل المشاهد يعتقد بأن ما يراه حقيقي.

*سباستيان سيريليو: Sebastiano Serlio (1475-1554) إيطالي الجنسية معماري منظر لفن المعمار، مؤلف وثيقة علمية هامة أدت إلى شيوع وانتشار الأشكال المعمارية الجديدة في عصر النهضة بأوروبا، وهو مبدع لطراز عصر النهضة الجديد وتطبيقاته فوق خشبة المسرح، ينظر: هبner زيجمونت: جماليات فن الإخراج، ترهنا عبد الفتاح، القاهرة، 1993

¹-صلاح القصب، جماليات السينوغرافيا، م س، ص 27



المسرح الإيطالي في عصر النهضة والتطور الملحوظ في العمارة الشكل 6¹

¹ - شكل يمثل المسرح الإيطالي في عصر النهضة والتطور الملحوظ في العمارة، عن موقع syr-res.com

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

تجلت المناظر في هذا العصر على حسب نوع العرض، فظهرت خشبة المسرح في التراجيديات عبارة عن مباني قصور، لما يدل على ارسقراطية الطبقة والشخصيات التي تسكنها، ثم أفاض من فنه في تلوين المناظر والديكورات، مستعملا الإيهام بمواد من الكرتون للإيجاء بتمثال أو برج أو مرتفع شاهق، ونفسها في الكوميديا ما عدا فرق واحد وهو تواضع المنازل والطرق المؤدية إليها، أما الرعويين أو الساتيريات فأوحت المناظر في هذين النوعين إلى هضبات، صخور، غابات، وينابيع ماء، أما الإكسسوار فاستعملت استعمال جيد كالورود والزهور من الحرير صناعيا بدل الطبيعي¹، حيث استعمل المناظر ما يتناسب مع النوع المسرحي سواء التراجيدي أو الكوميدي، مع إدخال عنصر التلوين والتنويع من أجل الإيهام، حتى تعطي جمالية فنية في العرض المسرحي.

تعد إيطاليا معبرا لباقي المسارح الأوروبية لما حققته من إنجازات وتطورات، فجعلت فرنسا مدينة لها بفنها وخصائصها، فالخشبة وفن المنظر متطابقين في تفاصيلها للمسرح الإيطالي ولكن طرأت تطورات حول السينوغرافيا، نذكر منها: "كثرة استعمال الستائر المسرحية بوظائف عديدة، يزاح ستار داخلي ثان ليكشف عن منظر آخر لأحداث جديدة على خشبة المسرح، وفي جانبيهما عمودان مجسمان بينهما طريق أو شارع مرسوم بالمحافظة على المنظور وفي يمين ويسار الخشبة أبواب تؤدي وتقود إلى مقدمة خشبة المسرح"²، وقد سمح ذلك التقسيم للخشبة بتغيير النصف الخلفي إلى مناظر متعددة عدة مرات في أثناء التمثيل على النصف الأمامي للخشبة.

أما في إنجلترا ظهر مسرح جديد سمي بالمسرح الإليزابيثي، "حيث اعتبرت إنجلترا السباق في كثرة بناء العمارة المسرحية، وأهما المسرح الإليزابيثي الذي فتح عام 1576م ومسرح آخر سمي

¹- ينظر، كمال الدين عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س، ص 50

²- كمال الدين عيد، سيمزغرافيا المسرح عبر العصور، م ن، ص 69

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

بلاك فايرز*، هذا الأخير اختلفت خشبته حيث أخذت الشكل المثلث، وبالتالي نجد أن هذا المسرح أخذ نمطا جديدا عن سابقه شكلا مغايرا، كما أنه لم يستعمل المسرح الإليزابيثي الديكور فقد استعان بالإكسسوار فقط التي كانت تشير إلى أماكن الأحداث، غير أن روعة وفخامة الأزياء غطت على نقص الديكور"¹، وعلى هذا يمكن تمييزه من بين المسارح فهو كان يلامس الطبقة الفقيرة من خلال تقريب الخشبة إلى أماكن جلوس الفقراء، كما أنها تخلت عن الديكور ولم تعطه اهتماما كبيرا، حيث جعلت الأزياء توضح كل المفاهيم المتعلقة بالشخصية، مما يستطيع المتلقي فهم الفكرة المراد توصيلها من طرف المخرج.

وعلى هذا التطور الملحوظ في هذا العصر، وباشتغال رجال المسرح وبالصيغة التطبيقية الميدانية للعرض المسرحي من ناحية السينوغرافيا وفن التمثيل، ظهر معلمين هامين هما العلبة الإيطالية وكوميديا دي لارتي، هذا النوع الذي لاقى نجاحا وانبهر فيه المخرجين، حيث اعتمدت في تمثيلها على الحوار الارتجالي ولكن وفق حدود ثابتة لا تتعدى القواعد الأساسية لهذه الكوميديا، كما تتسم سينوغرافيتها بالطابع الباروكي التزييني الفخم، وتمحورت أزياءها في القناع حيث يرتدي الممثل القناع حتى لا تظهر عليه علامات الخجل، أما الزي فأشهرها شخصية آرلوكان "حيث كان يظهر الجزء الأعلى من هذا الزي ملاصقا للجسم يقفل بعضه من الأمام برباط، وأما جزؤه الأسفل فأشبهه بسرّوال منه بشيء آخر، وتجمع بين الجزأين بقع مختلفة الأشكال والألوان، أما قبعته فلينة يحليها شعر ثعلب أو بعض الريش أما وجهه فيكسوه قناع من جلد أسود"²، وعلى الرغم من الاهتمام بهذا النوع من المسرح الكوميدي، إلا أنه لم يعط اهتماما للسينوغرافيا عكس المسارح الأوروبية الأخرى.

*بلاك فايرز: هو مسرح مكون من غرف أعيد تصميمها بشكل يناسب الطبقة الأرستقراطية ينظر: أد طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، كلية الإعلام، الجامعة العراقية، مجلة الجامعة العراقية، ع26

¹ - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص32

² - حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س، ص 42



ملابس الشخصية المشهورة أرلوكان الشكل¹⁷



ملابس شخصيات كوميديا دي لارتي الشكل²⁸

¹ - شكل يمثل ملابس الشخصية المشهورة أرلوكان، عن موقع ae.uobjournal.com

² - شكل يمثل ملابس شخصيات كوميديا دي لارتي، عن موقع ar.bir miss.com

5-2-1-2 السينوغرافيا في القرن الثامن عشر:

لقد تطورت السينوغرافيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر بظهور عدة مدارس، التي جعلت من السينوغرافيا لعبة بين أيديها، حيث "ظهرت السينوغرافيا الكلاسيكية التي تحترم القواعد الأرسطية بتطبيق الوحدات الثلاث، والرومانسية التي كانت ضد الشعرية الأرسطية بتكسير الوحدات الثلاث والمزج بين الأنواع الدرامية، ومخاطبة العواطف والذات والخيال"¹، حيث جعلت الإنسان في حرية تامة يترك نفسه لغرائزه، التي تقوده إلى المشاعر والأفعال السليمة.

توسعت الرومانية في أفكارها ومعتقداتها ولم تكن مقيدة بالقواعد الأرسطية حيث أدركت أن كل شيء موجود في الطبيعة هو حقيقي، ولا بد من تطبيقه كما هو، وهذا يثبت على أنها تلجأ إلى كل ما هو طبيعي في تطبيق أفكارها، حيث يقول الدكتور رشاد رشدي أنه: "... كان حب الرومانسيين للطبيعة فالغابات والجبال... الخ، تدل على الإنسان بقدر ما يدل الإنسان على الطبيعة، وكلما كان الشيء قريبا إلى الطبيعة كلما كانت دلالاته على الحقيقة أكبر...، لذلك نجد الرومانسيين يفضلون شعر الطبيعة والدراما، والكاتب بحاجة إلى شيء أكثر من القواعد والذي سمي بالذوق"²، وعلى هذا الأساس نجد أن الرومانسيين يمزجون في أعمالهم بين الرومانسية والطبيعية، من أجل إثبات أن كل شيء طبيعي يجب أن يوظف كما هو، مع إعطائه لمسة من المشاعر والحب والخيال.

وبعد سقوط الرومانسية التي أصبحت لا معنى لها بعد المشاكل التي وقع فيها الإنسان، والتي لم يجد نفعا من استعمال الرومانسية في حل تلك الأوضاع التي صارت محتجزة لأفكاره، فقرر الابتعاد عنها وعن الأحلام التي لم تراه السبيل الصحيح، فثار عليها واتجه إلى ما هو واقعي، فظهرت في فرنسا المذهب الواقعي ورافقته ما يسمى بالسينوغرافيا الواقعية، "والذي كان يمثل كل

¹ - جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، م س، ص 47

² - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط 2، 1975، دار العودة، بيروت، ص 93

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

من بلزاك وفلووير وستاندال في فرنسا وتولستوي في روسيا وإيسن في النرويج، وأردف هذا المذهب الفني بالمذهب الطبيعي الذي استند إلى سينوغرافيا طبيعية، مع كل من إميل زولا والأخوان جونكير وموباسان وألفونس دوديه في فرنسا وفيلدينغ ودانيي لدي فو في إنجلترا¹، حيث لاقت نجاحا وتطورا بسبب ما توظفه على خشبة المسرح، أي كل ما هو واقعي حتى يرى المتلقي أنه حقا يرى أحداث واقعية تجري في حقل واقعي، ويتعد بمخيلته عن الأحلام والسيطرة عليها وجعلها داخل حيز واقعي، أما السينوغرافيا الرمزية التي ظهرت مع المدرسة الرمزية، والتي جعلتها عبارة عن رموز وإيحاءات تمثل ذلك الواقع على خشبة المسرح بالتلويح إليه، وجعل المتلقي يفهم ذلك عن طريق تلك الرموز الموجودة على خشبة المسرح.

وعلى غرار هذه المدارس التي وظفت السينوغرافيا حسب المذهب التي أرتأتها مناسبا، "فقد أطلقت على ابتكارات العمارة المسرحية في القرن الثامن عشر بعصر التنوير، لأنها اعتمدت على مبادئ بناء المسرح الإيطالي في شكله العمراني، وتواجد آلية المسرحية المتطورة في تغيير مواضيع مفردات الديكور وحاجيات الإكسسوار بصورة أفقية وعمودية، باستخدام العربات المقطوعة في نقل الأبواب الأرضية والسقفية وبمساعدة الرافعات لتجهيز مفردات الديكور وتغيير تشكيلات المناظر"²، حيث ساعدت هذه التقنيات على إنجاح العروض المسرحية وازدهارها وتطويرها، فكان العصر عصرا ذهبيا بما قيل عنه ومع حركة التنوير الفلسفية.

2-1-2-6 سينوغرافيا القرن التاسع عشر:

إن عصر القرن العشرين مليء بالتطورات، حيث ظهرت الإضاءة على يد إديسون وظهر ما يسمى المخرج الذي نظم خشبة المسرح، فعند "ظهور الواقعية في النص المسرحي انعكست هي الأخرى على العرض المسرحي، وخصوصا عناصره البصرية كالتمثيل والأزياء والملحقات والديكور

¹ جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، م س، ص 47

² غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 83

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

والإضاءة، مما أدى إلى الحاجة إلى فنان ينسق ويلم العناصر ويصبها في بوتقة واحدة، والحاجة إلى فنانين آخرين يصممون لتلك العناصر، وبالتعاون مع المخرج، وهكذا ظهر المخرج واستقر به الحال، كما ترسخت معه وظائف عديدة منها مصمم الديكور ومصمم الأزياء والماكياج ومختص الموسيقى، حسب الحاجة التي دعت إلى ظهورهم"¹، فبظهور المخرج الذي اعتبر قائدا للعمل المسرحي وتنظيرا واجتهادا في تغيير معمار العرض، كما عمل على إبراز تجارب جديدة واكتساب التجربة بعدا آخر مغايرا لما هو مطروح في عصره.

وبعد التغييرات التي طرأت على المسرح ومعماره في القرن التاسع عشر، والتطورات التي حدثت على "طراز عمائر المسرح الإيطالي بأفكار وتصاميم الفنان الموسيقي الألماني ريتشارد فانجر* عام 1876 بإنشاء عمارة المسرح بباريس، نسبة للمدينة التي أنشئ فيها، وأهم ما يميز هذا المسرح هو إلغاء الطراز التقليدي الذي يمثل حدوة الحصان، واستحداث مكان خاص للفرقة الموسيقية حتى لا تشاهدها النظارة، وفي مكان منخفض تحت الخشبة تناسب أنغام الموسيقى الحرة في خيالهم، كما أن قاعة المسرح واسعة متدرجة ليست فيها طوابق ولا مقصورات، ، ولأول مرة ابتدع ريتشارد طريقة فتح الستار أفقيا من اليمين إلى اليسار بعد أن كان مرتفعا دائما إلى الأعلى، وقد اقتبست كل مسارح العالم تلك الطريقة عنه"²، وعلى غرار هذا نجد أن هذا العصر حاز على تقنيات جديدة، زادت من تحفيز المصممين المسرحيين بإحداث التغيير حول المسارح، وجعلها مناسبة للممثل على الخشبة والجمهور في الصالة التي صممت له المدرجات خصيصا له، من أجل المشاهدة حتى تكون مناسبة له من كل النواحي.

¹ صلاح القصب، جماليات السينوغرافيا، م س، ص 29

* ريتشارد فانجر: Richard Wagner، 1813-1883)، ولد في بافاريا وتوجه اهتمامه نحو الموسيقى وكتب أولى أوبراته بعنوان (Die Feen دي فين) وعمره 18 عاما، وتبعث تأثيرات فانجر على الدراما الحديثة من كتاباته النظرية مثل الأوبرا عام 1852، وقد أسست أفكاره لمفهوم الغنتاج الفني الموحد، ينظر عبد الحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين.

² - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 84

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

وفي نهاية القرن التاسع عشر وبعد اكتشاف الإضاءة والتي عمل بها أدولف آيبا، "إن هذه التغيرات دفعت بالحركة باتجاه الواقعية والدقة التاريخية التي بلغت ذروتها في الصورة الفوتوغرافية الواقعية ل ديفيد بيلاسكو، إن عناصر متعددة رئيسية وأولية تشارك في تكوين الشكل السينوغرافي الذي اتسم بالتركيبية، فالتفاعل مستمر بين هذه العناصر المتكونة من المساحات والوحدات والخطوط والتضاد والتوازن، وهذا التفاعل هو الذي ينهض بوحدة العمل الفنية"¹، لذا لا بد من جميع عناصر السينوغرافيا المكونة لها أن تكون متناسقة ومنسجمة حتى يكتمل العمل المسرحي، كما نجد أن سينوغرافيا هذا القرن "تضع فرقا بين كلمة ديكور وزخرفة، فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح، ويشير إلى مجموعة العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل الشاسيه، أما كلمة زخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث، ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوارات"²، حيث يعتمد الديكور على الأشياء الموجودة على خشبة المسرح، والتي تساعد الممثل على الولوج في العرض المسرحي، أما الزخرفة فهي مساعدة لفن الديكور التي توضح المكان أو الفضاء الذي يدور فيه الممثل.

2-1-2-7 سينوغرافيا العصر الحديث والمعاصر:

كان في أواخر القرن الثامن عشر، وصولا إلى العصر الحديث الكتاب المعاصرين قد هجروا الوصف التفصيلي للبيئة المسرحية ومكانتها باتجاه التركيز على ملامح معينة فيها، حيث تكون ذات دلالات درامية خاصة بالنص، وقد يهتم أحدهم بخصائص المكان في النص وبعضهم الآخر يجمع بين هذه العناصر الثلاثة ويركز عليها، ومن الواضح أن جمهور المسرح المعاصر اعتاد أن يتقبل الوصف أو التلميح بالحماس نفسه، مادامت المناظر توحى بالبيئة أو المكان الذي تدور فيه

¹ - فلاح كاظم حسين، عناصر السينوغرافيا العرض المسرحي، م س، ص 210

² - سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، م س، ص 76

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

الأحداث، ولم تعد التفاصيل الدقيقة المتقنة هي المعيار الذي يقوم التصميم على أساسه، فالعبرة في النهاية هي الهدف الفكري والفني للمؤلف المسرحي¹، حيث اختلفت الرؤية المسرحية في تصميم السينوغرافيا، حيث شملت وصف الطبيعة المسرحية التي ترتبط بالنص الدرامي والاهتمام بالمكان، الذي يبين معالم الرؤية الفنية للمؤلف.

يجدر الذكر بأن السينوغرافيا لا تقل أهمية عن مهمة المخرج المسرحي والديكور، فقد تم في القرن العشرين إحياء وظيفة أساسية في المسرح، تكون معادلة موضوعية في أهميتها مع وظيفة المخرج وهي السينوغرافيا، وهذا ما تجلّى في قول السينوغرافي (يانيس كوكس) بقوله: "إن السينوغرافيا منظومة تشمل جميع مهن المسرح إننا لا نتصور إخراجا مستقلا"²، وعلى هذا تعتبر السينوغرافيا نقطة تواصل بين المخرج وعناصرها، وبالتالي علاقة تكاملية مبنية على كليتهما، فغياب أحدهما يعتبر العرض المسرحي في طريقه إلى الفشل.

تطورت السينوغرافيا في العصر الحديث وتنوعت، "إذ اختلفت آراء واتجاهات السينوغرافيين والمهندسين المعماريين في هذه الفترة، باتجاهات البناء المعماري للمسارح، اعتمادا على علم المنظور والمزيج من عناصر الرسم والهندسة نتيجة التحولات القديمة، التي حدثت في مختلف صفوف الحياة العامة، لأنه أصبح عنصر التجارب والبحوث في تعدد وجهات النظر في التصور والتخطيط والتصميم لبناية المسرح"³، إذ أضافت كل من المدارس المسرحية ومصممي السينوغرافيا تقنيات جديدة على المسرح أو بالأخص المعمار المسرحي، إذ اختلفت المسارح عن بعضها بفضل فن الزخرفة والرسم، الذين اعتبرا من ضمن مكملات السينوغرافيا حتى تضفي عليها لمسة، من أجل تأسيس العلاقة بين خشبة المسرح والمتلقي.

¹ ينظر، حسام ديس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة العلوم الهندسية، مجلد 31، ع 1، 2009، ص 233

² رينجر جان بيير، قراءة المسرح المعاصر، ت حمادة إبراهيم، م س، ص 65

³ غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 88

2-2 أداء الممثل في الفضاء السينوغرافي:

1-2-2 الممثل والديكور:

يتألف العرض المسرحي من عناصر أساسية، تصوغه في شكله الدرامي النهائي وتعطيه ميزات خاصة، من بينها الكلام والغناء الذي يعتبر جسد المسرحية، ويأتي الفعل الذي يشتمل الكلمة والحركة والإشارة والرقص وهو بمثابة روح التمثيل، أما الفضاء فهو المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية وهو القلب النابض للمشهد المسرحي.

يعرف باتريس بافيس "الديكور بكل ما هو فوق خشبة المسرح ويمثل الإطار العام للفعل المسرحي من كل الوسائل المرسومة والتشكيلية والهندسية"¹، بمعنى أنه كل ما هو موجود على خشبة المسرح، والذي يتكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية، التي تجعل خشبة المسرح مهيأة للعرض المسرحي ومكملة للعمل الفني الذي يدخل في حيز الممثل.

تطور فن الديكور عبر العصور، وأصبح فضاء واسعا يمتلك جميع المؤثرات والأقمشة لخلق الجو الملائم لسياق الأحداث على الركح، وبهذا أعتبر عنصرا مهما في فريق العرض المسرحي، بعدما كان يحتل مكانة ثانوية يمكن الاستغناء عنها، ولكن الآن أصبح دوره هاما يأخذ على عاتقه كل العرض المسرحي وإضافة دلالات ومعاني لعناصر العرض الأخرى.

للديكور عدة وظائف تساعد المتلقي على فهم العرض المسرحي، كإشراكه في جو العرض وتأطير حركة الممثلين وتحديد خروجهم ودخولهم، كما يحدد مكان الأحداث تبعدها الزماني، أما وظيفته الأساسية هي التمهيد للحالة النفسية والعقلية للمتلقي، حتى يكون جاهزا من الناحية النفسية في تقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي، وذلك من أجل جذب انتباهه إلى النقطة المركزية من خلال الرؤية الإخراجية.

¹ - باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مكتبة الفكر الجديدة، ط1، بيروت، 2015، ص159.

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

وبهذا كانت التيارات المسرحية ترمي إلى التجديد بإعادة الاعتبار للجمهور، ودفعه إلى المشاركة مع مجريات العرض، وذلك بتفجير كل الطاقات الوجدانية والشعورية، عن طريق التغيير في الهيكل المسرحي شكلا ومضمونا، وقد كان فيسفولد مايرخولد أحد أشهر هؤلاء، لأنه كان يعرض مسرحه في أماكن ما كانت تصلح للعرض المسرحي بل امتد إلى عمق المجتمع، ليفتح بذلك الطريق أمام مسرح ذي منحى جديد، وكان يقول بأن المسرح طموحاته الإبداعية في إنشاء نظام سينوغرافي غير مسبوق، وبهذا القول كان معارضا لأسلوب أستاذه ستان سلافسكي الذي اختزل المسرح في محاكاة الطبيعة على طبيعتها، واعتمد في أسلوبه التمثيلي على حركة الجسد، وانتقل بالديكور من حالته الجامدة إلى آلة مسرحية يعتمد عليها الممثلون في أدائهم الجسدي، وبهذا أصبح الديكور بالنسبة إليه جهازا للعب، ينعش كل أبعاد الفضاء.¹، إذ عمل مايرهولد على توظيف سينوغرافيا تخدم جسد الممثل كآلة مسرحية، وكان مناقضا لستانسلافسكي في توظيف الواقع على المسرح بطبيعته.

وكان برتولد بريخت Bertolt Brecht* من المؤيدين لهذا النهج، "حيث رفض الديكور التقليدي الثابت، ودعا إلى كتابة فضائية متحركة لا يتم اقتراحها قبل بدء عمل الممثل كما جرت

¹ - Voir :Denis Bablet, Les révolution scénique du XX siècle, Paris, éd, Société international d'art, 1975, p12-15 ترجمة أستاذ اللغة الفرنسية بن عجمية محمد

* وتكتب أيضًا بريشت، ولد في أوجسبورج في 10 فبراير 1898 - مات في برلين في 14 أغسطس 1956، يعتبر بريشت من أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين. ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن أجله تكتب المسرحية، حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي. ومن أهم أساليبه في كتابة المسرحية:

هدم الجدار الرابع: ويقصد به جعل المشاهد مشاركا في العمل المسرحي، واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية. والجدار الرابع معناه أن خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون، ويقومون بأدوارهم، هي تشبه غرفة من ثلاثة جدران، والجدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور.

التغريب: ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل والتفكير.

المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميديّة.

استخدام أغنيات بين المشاهد وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية.

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

العادة، بل ينبغي أن تتحقق كل الإضافات من ديكور وإكسسوار وأزياء لموازاتها مع التمثيل، حتى تماشى وحركات الممثلين في ملء الفضاء المسرحي، وفي هذا الصدد يقول بريخت من أجل تذكير المشاهد بأنه في مسرح فقط: "... ومن الأهمية بما كان أن يذكر الديكور المتفرج بأنه في مسرح لا غير)... (ولا يكون بديلا عنه، بقدر ما يشير إليه ويجسده حتى لا يتوهم أنه حقيقة فيخلط بين المسرح وبين ما هو خارجه، أي بينما هو مستوحى من الواقع عن طريق الخيال وبين الواقع نفسه"¹، إذ يتخلى الممثل عن السعي وراء الإيهام وعليه أن يقدم الحياة على أنها صورة تتواجد على المسرح وتجد تعبيرها في أشكال المسرح، أشكال يمكن للجمهور الاستمتاع بها بلا خداع وهذا كله من أجل كسر الإيهام.

استعمل بريخت من أجل كسر الإيهام لدى المشاهد تقنيات عديدة باستعمال اللافتات والوثائق المصورة وكسر الجدار الرابع والحوار السردى أو السرد مباشرة عن طريق الراوي، وهذا من أجل تحفيز الجمهور ومشاركتهم أثناء العرض واستعانت بالديكورات لترجم نظراته للواقع وتغييراته، فكلما قام بتغيير الديكور يتغير الزمان والمكان لكي يعكس واقعية الشكل والمضمون، كما كان يعجب بجماليات الخط الصيني، فكانت اللافتات على خشبة المسرح تؤدي مهام تغريبية مهمة، وبهذا تذكر المتلقي بوجوده داخل المسرح وبذلك تمنعه من الاندماج مع الأحداث.²، لذلك جعل الممثل متيقظا طوال العرض المسرحي واعتمد على مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة عن طريق تكسير الجدار الرابع، وإحداث التنوع والتلون في المسرحية بتغيير الديكور.

وأخيرا فإن الغاية التي كان يهدف إليها المسرح الملحمي هي الجمع بين التمثيل والتقديم، بين الاندماج والتغريب، وبين الحكى والتقديم، فالمسرح لم يعد مكانا لتقديم الأشياء كأشياء حقيقية، ولكنه صار مكانا لتقديم الأشياء والأحداث، والكشف عن طريق تقديمها، وعلى هذا يجب

¹ - عزوز بنعمر، ظهور المخرج و تطور الفكر السينوغرافي، مجلة فضاء المسرح، ع 3، فبراير 2014، منشورات مخبر أرشفة

المسرح الجزائري، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ص136

² - ينظر، عزوز بن عمر، ظهور المخرج و تطور الفكر السينوغرافي، م ن، ص137

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

التناسق بين الديكور والعمل المسرحي، ويتكامل مع جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى، لأن أي اختلاف قد يضر بقيمة العرض، وصورة المخرج المسرحي وفقدان قيمة المسرحية في نظر الجمهور أو المتلقي مهما كانت جودتها، وبالتالي فإن "الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص المسرحي يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي وأسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة، ولهذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وملابس، وأسلوب الإخراج، بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي"¹، وبالتالي يكون الديكور مناسبا للنص المسرحي، الذي تدور أحداثه فوق خشبة المسرح الذي يفكك رموزها المخرج، والتي تسمح للممثل بالانسجام مع الجو المسرحي، حيث يساعد على جعل العمل الدرامي وحدة فنية متناسقة من كل العناصر المسرحية.

يعتبر الديكور إحدى مكونات الخشبة والذي من خلاله يمكن تبليغ الكثير من المعلومات دون قولها، كتحديد الزمان أو المكان أو البيئة ونوعها، وبطبيعة الجو العام، إلى غير ذلك مما يمكن تبليغه وتختصره المناظر المسرحية وعناصر الديكور الأخرى، وبهذا فالديكور يشكل ضرورة في بنية العرض المسرحي ومهما إلى حد ما رافقه من تطور، وتأسيسا على ذلك، فإن الديكور بات يشكل أهمية كبيرة في العرض المسرحي، ولا بد للممثل أن يتفاعل معه محققا الألفة والتناسق في حركته مع كل قطعة من قطعه، "ولما كان الممثل هو العنصر الرئيس، كان لابد أن تصنع الديكورات بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة، وبحيث يساعده كل من الملحقات المسرحية والأثاث"²، وبهذا أصبح الديكور نقطة أساسية مهمة لاستكمال العرض المسرحي، لما له من وظائف متعددة التي تساعد

¹ عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص 179

² زياد الحكيم، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، ع 48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص 35

الفصل الثاني: الدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل

الممثل على تأدية الدور والتعايش مع الجو، ولكن في حالة غياب الديكور فإنه يمكن أن يفسر بنظرة جمالية محددة، تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية، مما يجعل من الممثل العنصر الوحيد الهام في العمل المسرحي.

تكمّن جمالية الديكور في جعل الخشبة متأهبة للعرض حتى لو غاب (الديكور) تعطي جمالا للخشبة، فالممثل المسرحي في حيز اللعب داخل الفضاء، حيث يقوم بالتخلي عن ذاته واستحضار الشخصية المجسدة والشعور بالحقيقة والواقع واستنباط العلاقة مع الجمهور، وبالمثل مع الديكور يمكن أن تكون الخشبة خالية منه ولكن بمجرد إلقاء الممثل للحوارات التي تتضمن الأمكنة أو الأثاث التي ترمز إلى الديكور، نفهم من صياغته أنه يوجد ديكور كلامي، أو عن طريق حركة الممثلين بطريقة أدائهم، وهذا راجع إلى الرؤية الإخراجية التي يبدع فيها المخرج، "فاستخدام الأثاث أو القطع داخل فضاء درامي، بالإضافة إلى الممثلين وهم جزء لا يتجزأ من السينوغرافيا وهو إحدى طرق وصف الفضاء، فالممثل يشير إلى الفضاء بحضوره فوق الخشبة"¹، وبالتالي يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة في الأداء وإضاءة وملابس وأسلوب، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب.

2-2-2 الممثل والملابس:

يلعب الزي المسرحي دورا أساسيا في العملية الإخراجية، حيث تزيد من فعالية وحركة الممثل وتقمصه للشخصية، ويكمّن دوره أيضا في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها، وتحديد هوية الشخصية وأبعادها، حيث يرتبط الزي المسرحي بغيره من مكونات العرض، لما له من وظيفة جمالية تميز العصر السائد فيه.

¹ بدري حسون فريد، عبد الحميد سامي، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد،

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

يرتبط دور الممثل بالشخصية التي يؤديها، وحتى يتعرف المتلقي على حالة الشخصية ينظر إلى الملابس التي ترتديها، حتى يتسنى له معرفة الأجواء التي تعيش فيها تلك الشخصية، و"يقصد بالملابس ذلك الزي الذي يرتديه الممثلون أثناء تأديتهم لأدوارهم على خشبة المسرح، وتكمن أهمية الملابس في العرض المسرحي على أنها جزء لا يتجزأ من الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل"¹، حيث تكشف الملابس الأبعاد الثلاث للشخصية الموجودة على الخشبة، كما تعتبر رمزا هاما في حل شفرات العرض المسرحي، حيث لا يستطيع الممثل تأدية دوره بدون ملابس، والتي تجعل شخصيته واضحة ومفهومة بالنسبة للمتلقي، فمجرد رفع الستار وخروج الممثل على خشبة المسرح يعطي اتصال بينه وبين المشاهد، من خلال الملابس والحركات والماكياج حتى تتبين له فهم الشخصية وتحليل أبعادها.

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي فهي الحبل الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات العرض المسرحي، ولتُكْمَل إيجاءاتها وتثري طبقتها التعليمية مراعية التناسق بين جميع مكونات العرض المسرحي، حيث تحتل مكانة مهمة بما يمتلكه من وظائف ودلالات ومضامين فكرية، وهي واحدة من العناصر الفنية الضرورية في بناء العرض المسرحي، لما لها من دلالات تكتنز في مادتها الخام وشكلها وألوانها، وذلك بالتمازج مع العناصر الفنية الأخرى، فالزي المسرحي يظهر بوصفه دلالة شخصية وهويتها، ويوضح الطابع الدرامي كوميديا كان أم تراجيديا أمام المتفرجين.

وبهذا، تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي، و"تساعد الممثل على تحديد جنس الشخصية"²، حيث تقوم بتحديد أبعادها المجسدة، لأنها العنصر الأكثر الحامل للمعلومات

¹ - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، إشراف أ رأس المال عيسى، شهادة لنيل الماجستير، السنة الجامعية 2013-2014، ص55

² - رضا راغب، الممثل والدور المسرحي، مجلة دراسات ومراجع المسرح، ع 45، 2006 مطابع الأهرامات التجارية مصر، ص165

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

حول طبيعة الشخصيات، كما تُعبر عن الفترة الزمنية الذي تقع فيها الأحداث والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصية، إذ تتجلى وظيفتها في ثلاث أبعاد: البعد الاجتماعي، النفسي، التاريخي لتبيين الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العرض المسرحي، كما أنها تساهم في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية والتميز بينها كما تبين الفوارق الاجتماعية، لهذا يجب أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين مميزات العرض المسرحي، ولهذا عمل برينخت على أن تكون الأزياء في مسرحه معبرة، وتعكس الواقع المعاش وكذا حملها لدلالات رمزية لخلق حالات التأمل والنقد¹، حيث تكون ملائمة ومرتبطة بالشخصية الممثلة، والحالة التي تكون عليها في المجتمع.

يكون الفنان داخل ذاته كما هو قبل العرض المسرحي، ولكن بمجرد ارتداء الملابس يتخلى عن نفسه ويرتدي الجلد الثاني للممثل، فهي تُعتبر جزءاً مهماً في العملية المسرحية، حيث يقول دروف: "إن الملابس هي الجلد الثاني للممثل، ومن هنا جرت العادة على اتخاذها كائنات حيا متحركاً على خشبة المسرح، تساهم في وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية في النص المسرحي"²، حيث أُعطيت لها وظيفة نفعية دلالية وبعد رمزي كبير، إذ أصبحت هناك علاقة جديدة بين الزي المسرحي والواقع الذي يُجسده الممثل، كما ارتبطت أيضاً بحركة الممثلين، فبعض المخرجين صاروا يفضلون إجراء التدريبات بالزي الكامل، لضبط حركة الممثل بناءً عليه حتى لا تعيقهم أثناء العرض المسرحي.

يعتبر الزي المسرحي دال من الدلائل التي ترمز إلى شخصية الممثل، وتفكيك حالته، حيث يساهم الزي المسرحي مثل باقي العناصر البصرية في صياغة الخطاب المسرحي، فهو يحقق التلامس مع إحساس المتفرج بعيداً عن الكلمات، إذ أن الزي في العرض المسرحي المعاصر يحتاج في تضمين دلالاته ولغرض جعله حقلاً وفعالية لإنتاج المعنى، إلى شخص يضطلع بهذه المهمة ألا

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية لعبد القادر علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، م س، ص 176

² - جيمس روس، تر: فاروق عبد القادر، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، 2000، ص 56

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

وهو الفنان المغيب إعلاميا، المنتج الدلالي للزي (مصمم الأزياء)، الفنان الذي يخطط للعرض من خلال الألوان والخطوط ويرتبط بشكل تلقائي بجغرافية المكان والإضاءة ووحدة الإنتاج¹، حيث يعمل مصمم الأزياء بتصميم ملابس مسرحية مناسبة للممثل، وتتناسق مع الدور وأبعاد الشخصية مع استحضار الماكياج طبعا حتى تكتمل الشخصية المسرحية، وبالتالي تحقيق واقعية الزي سعيا إلى خلق صورة واقعية على المسرح.

تعد الأزياء من العلامات المتعلقة بالممثل في تجسيده للشخصية المسرحية، فهي "تعتبر من العناصر الفنية البصرية الأساسية المكتملة للعرض المسرحي، وتشكل مع باقي العناصر البصرية ارتباطا فني متشابك، حيث تتجمع وتتداخل كي تخلق تكوين بصري للمشاهد المسرحي، وتأخذ أهميتها في المسرح من خلال علاقتها بجسد الممثل، فيجب أن تلائم جسده وحركاته وتنقلاته ومواقفه الدرامية، لأنها دلالة ملبسة قابلة للتأويل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح"²، وعليه فإن المخرج المسرحي يجعل من الزي المسرحي يرتبط بعلاقة فنية بينه وبين الممثل، حيث يركز على كافة العناصر وجعلها موحدة ومزجها في وحدة فنية متكاملة، لتعبر عن هدف واحد من أجل تحقيق الرؤية النظرية للعرض المسرحي.

يجب على الممثل ارتداء الزي المسرحي قبل كل عرض مسرحي حتى يهيئ نفسه للتمثيل، لأنه يحتاج إلى عملية التسخين، من خلال الحرفية الداخلية أي مساعدة الممثل على البناء الداخلي للدور، وبدوره يتوصل إلى الصدق في الأداء والصدق مع الجمهور، "فالدور الدلالي للملابس المسرحية وعلاقتها بجسد الممثل يتبلور عندما يظهر الممثل على خشبة المسرح، فيدرك المتلقي لأول وهلة ما إذا كان ملكا أو فلاحا أو عاملا، أي إنها في البداية تدل على مكانة الشخصية على

¹ - راجي بن علي، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عمار أنموذجا، إشراف د منصور لحضر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2017-2018، ص42

² - يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، إشراف د لحضر منصور، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2018-2019، ص25

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

مستواها الاجتماعي، وتؤكد كذلك من خلال شكلها والخامة التي صنعت منها وألوانها...الخ، فضلا عن كونها تحدد الزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث، والأهم من ذلك كله دورها في تحديد تمثيل الأفعال البشرية على خشبة المسرح"¹، وبالتالي يعمل الزي المسرحي على تفسير الفكرة الأساسية للمسرحية والدلالات التي ترمز إليها وتوضح المعنى وتوصلها إلى الجمهور.

لقد كانت الأزياء تخضع في فترة من فترات تاريخ المسرح، إلى رغبة الممثل في ارتداء الزي الذي يراه مناسباً، وقد أدى ذلك إلى أن تكون الرغبة في الظهور وجذب الانتباه، أما الآن أصبح الزي المسرحي له دلالات قوية على شخصية الممثل، "فالأزياء عموماً لا تلبس من أجل الزينة ولا سيما على المسرح، وإنما تؤدي الأزياء دوراً تواصلياً حيث أنها تبعث رسائل داعمة لعمل الممثل وفعله، والأزياء لا تلبس من أجل أكساء الممثل ويشير ببهرجتها المتفرج، بل من أجل أن تسهم في دعم لغة العرض، وتسعف المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات وهي تتحرك على المسرح، ومن ثم تشير إلى مكانة الشخصية وطبيعتها وأيضاً التكوين الاجتماعي لها، وكذلك تصبح الأزياء تتحكم في حركة الممثل وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضاً وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض"²، فالملابس تكون شريكة الممثل في الأداء حيث لا تستخدم من أجل الزينة أو التصوير، وإنما هدفها الوحيد هو أن تزيد قدرة الممثل على التعبير عن معنى العرض.

لا تعبر الأزياء المسرحية عن الشكل الخارجي للشخصية فقط، وإنما عن الأفكار الكامنة في ذلك الشكل أيضاً³، أي أن الأزياء لا تستخدم بهدف إظهار البعد الاجتماعي أو الطبيعي للشخصية فحسب، بل هي انعكاس لما يلبسه الممثل نفسه في الحياة العامة.

¹ - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح، دط، دت، دس، ص204

² - مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، تجربة جمال بن صابر أنموذجاً، إشراف، د رأس الماء عيسى، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، وهران، 2013-2014، ص31

³ - ينظر، سرحان سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، القاهرة، دار المعرفة، مطبعة المعرفة، يناير 1970، ص12

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

كل هذه العناصر مرئية أم مسموعة، عليها أن تجعل خشبة المسرح تنبثق منها مجموعة من الدلالاتوالشفرات والكودات للمتلقي، لطالما كان الطرف الفعال في قراءة وتفسير هذه الصورة البصرية، وأضحى تصميم الأزياء من أكثر المواضيع تعقيدا، لأنه يعتمد على الدقة والتنظيم فهو بصدد التمثيل والتعبير عن شخصية مرتدية، فتصميم الأزياء يُعرف بأنه عملية إضافة للعرض منها ابتكار عمل جديد يؤدي عدة وظائف منها المادي والجمالي¹، فالنص الدرامي الذي يحتوي على رموز قام المخرج بتحويله إلى نص مسرحي مفكك لشيفرات السينوغرافيا ودلالاتها، حتى يتسنى للمتلقي فهم المعنى والرسالة المراد توصيلها من قبل الممثل.

تتمتع الملابس المسرحية بالجوهر الفني الذي يعطي الممثل القوة في استحضار الشخصية المسرحية، وتبيان الدلائل الوظيفية التي تجعل الممثل يتفاعل مع الدور المسرحي، والتعبير عن الشخصية المطلوبة في العرض المسرحي، "كما أن للملابس قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته، ولهذا فإن الملابس تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل، الذي هو في حقيقة المترجم الفعلي لأعمال المخرج"²، إذ تعتبر من الأساسيات التي يتسلح بها الممثل وتساعد على إبراز هيئته وصفاته وماهيته وحركته المسرحية بوضوح، وتزيد من إبداعه وانطلاقته في التعبير، إضافة إلى الكشف عن مواطن الضعف والقوة والمرونة والثقل، الذي يمكن أن تكون عليه الشخصية المسرحية فضلا عن أداء وظيفته الجمالية.

ينبئ تاريخ المسرح أن للزي المسرحي وظيفة جمالية بحثة، معتبرا إياه عنصرا من عناصر التوصل، حيث "تلعب الملابس دورا أساسيا في العرض المسرحي، وهي من العناصر المرتبطة، وتسهم في تكوين الصورة على الخشبة، وتعلن عن طبيعة الشخصية ومركزها الاجتماعي والثقافي، وبهذا يعطي السينوغراف تصميمًا للملابس وألوانها لتتناغم مع ألوان الديكور وتصميماته، وقد

¹- ينظر، زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردن كريج وأثره على المسرح الجزائري، إشراف، د إدريس قرقوة، م س،

²- أيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة، بيروت، 1985، ص 29

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

لعبت الأزياء في مجمل مسرحيات شكسبير الدور الأساسي، ففي مسرحية (هاملت) التي أخرجها (بيتوف) حيث يقول عنها حين حملت مسرحية هملت إلى المسرح، تعمدت ألا يكون ثمة أي لون أبيض جعلت هملت يرتدي السواد وجعلت فورتنبراس في النهاية مرتديا البياض، وهذان اللونان الأساسيان الأولان هما اللذان كانا يميزان الأشخاص، كان هملت لا يريد أبدا أن يعثر على البياض جمال الكائنات كلها، وكان يسعى إلى ذلك بكل قواه وكان يتمنى أن تتحلى بها الكائنات كلها أمه وأوفيليا، لهذا في لحظة جنون أوفيليا ظهرت تلك الفتاة البائسة مرتدية البياض وكأنها مقدمة لفورتنبراس، لقد غدت في عالم آخر هو عالم اللاواقع¹، لذا ينبغي مراعاة الدقة في استخدام الأزياء والألوان التي تدرس طبيعة الجو العام للمسرحية، حتى تتطابق مع الشخصية الفنية المؤدية للدور ودراسة أبعادها المسرحية، حيث يتلائم كل منهما (الشخصية والزى)، فإذا لم تكن الأزياء معبرة عن الشخصية فلا يستطيع الممثل تأدية الدور، حيث تصبح عائقا أمامه في تأدية الدور وصعوبة التعبير، لذا فالوظيفة الأساسية التي يركز عليها مصمم الأزياء هي تجسيد الناحية النفسية والاجتماعية والطبيعية للشخصية المسرحية.

يعتبر السينوغراف المساعد الثاني للمخرج بعد الممثل، لما يحمله من معطيات مسرحية تساعد على إخراج العمل المسرحي، إذ يحقق نسبة كبيرة في تنظيم العرض وذلك بالتعاون مع المخرج والممثلين في تصميم العناصر السينوغرافية واقتراح الأفكار المناسبة، وبالأخص تصميم الملابس والألوان التي تتعلق برسم الشخصية والأبعاد المرتبطة بها حتى يكون انسجام بين الطرفين، وبالتالي "يحقق توافقا بصريا من خلال الألوان بين الملابس وعناصر السينوغرافيا، وبهذا يكون السينوغراف على دراية تامة بما يريد طرحه المخرج من أفكار والهدف من العرض، فالعناصر الثلاثة الأزياء والديكور والإضاءة تشير في العرض إلى مدلولات فكرية ونفسية، وتكمل الواحدة الأخرى من خلال تجانس ألوانها، لما للون من فلسفة وتأثير في المتلقي وتأثير على شخصية الممثل"².

¹ - نقلا عن مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 35

² - مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م ن، ص 36

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

حيث يكتمل نجاح العرض المسرحي بتوافق أفكار المخرج مع السينوغراف، وذلك بطرح الكل رأيه الخاص بالعرض وما يحيط به، وبالتالي اتخاذ ما يناسب العرض المسرحي ونجاحه، وعليه يقوم السينوغراف وبالأخص مصمم الأزياء بقراءة أفكار المؤلف والمخرج، حتى يستطيع إخراج زي يناسب الشخصية المسرحية وألوانها التي تعبر عن الحالة الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية.

تتسم الملابس بعدة دلالات ترمز إلى ما يخفيه النص المسرحي، وبتفكيكها من قبل المخرج يتضح للمتلقي تلك الرموز التي يقرأها علانية، وعليه "فإن تحولات عناصر السينوغرافيا في عملها التعبيري ولاسيما الملابس، تؤكد أن لها لغة تقرأ بصريا ويشعر المتفرج بخشونتها ونعومتها حينما يرتديها الممثل ويشعر بدفئها وبرودتها أيضا، ولاسيما أن الإحساس عند الممثل ينقل إلى المتفرج ويحقق هذا الشعور، في (التوراندو) turandot يظهر الممثلون أمام الستارة الأمامية مرتدين ثيابهم الاعتيادية ليخبروا المشاهدين بما سيشاهدونه، ترفع الستارة، وعلى أنغام الفالاس يبدؤون بارتداء قطع الملابس التي يجدونها منتشرة هنا وهناك على خشبة المسرح، محولين الأسمال البالية إلى أشياء ثمينة باستعمالهم البارع إياها"¹، فالزي يحدث التماس داخل الممثل المسرحي وبالمثل مع الممثل أثناء تأدية الدور ورسم الطابع الفني، يقوم بغرس التماس آخر مع أحاسيس الجمهور لما يحمله من علامات ومضامين فكرية لدلالته.

تساهم الملابس في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فإذا شاهدنا امرأة بملابس النوم في منزل فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض

¹ - مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 40

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

متكامل تكون الملابس أحد جزئياته المركبة¹، فالزي يوضح ويفسر للمتلقى جنس الشخصية المثلة والمكان الموجودة فيه، حيث يعتبر العنصر المكمل لشخصية الممثل المسرحي وللعرض ككل.

تعد الملابس في الدراما من أقدم العناصر السينوغرافية، ذلك أنها ترافق الممثل أينما ذهب لهذا فهي من العناصر المرتبطة به، وقديما كانت تمثل مع الأقنعة نواة الاحتفال والمراسم الدينية، لذلك اهتم الإغريق بالملابس أكثر من المناظر لأنها كانت تسر العين ببهاؤها فتؤدي إلى المتعة أو الفرح، وأيضا ترتدي الملابس في الحزن وللحزن تلبس ملابس خاصة تختلف عن ملابس الفرح، وترتبط الملابس ليس بالأحياء وإنما بالأموات أيضا، لذا فإن الملابس تلعب الدور الأساسي في حياة الإنسان²، فهي تعبر عن حالته التي تزرع في نفسية المتلقي إما السرور أو الكآبة وذلك حسب دور الشخصية المراد تمثيلها، وبالتالي تعتبر جزء لا يتجزأ من العرض المسرحي.

الزي المسرحي كلمة صغيرة ومحدودة ولكن مدلولاتها واسعة، فهو علامة لمرحلة تاريخية معينة، ومن خلاله يتم الكشف عن المستوى الاجتماعي والبعد النفسي والفيزيولوجي للشخصية المسرحية، كما يكشف عن النوع المسرحي سواء تراجيدي أو كوميدي، وبالتالي توصيل فكرة وهدف المخرج للمتلقى.

2-2-3 الممثل والماكياج:

يكتمل العرض المسرحي بتوفر جميع عناصر السينوغرافيا بالإضافة إلى الممثل، حيث يلعب كل عنصر من العناصر دور مهم في العملية الإخراجية ويكمل أحدهم الآخر، فالماكياج مثلا يبرز ملامح الشخصية، "الذي يعتمد الممثل في تغيير ملامحه وصولا إلى الشخصية الدرامية، وهو يساعد على إبراز الشخصية وتقريبها من المتلقي، فمهما بلغ من الدقة لا يغني عن مهارات الممثل

¹- ينظر، سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، إشراف، د ميراث العيد، بحث مقدم لنيل

شهادة الماجستير، وهران، 2010-2011، ص 110

²- ينظر، مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 40

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

لأداء الشخصية، بل إنه جاء تنويجا لجهود الممثل في الخطوة الأخيرة، والتي غالبا ما تكون ضرورية لإبراز الشخصية في صورة حية، كما للماكياج القدرة على تغيير ملامح الممثل والتحول من جنس إلى آخر، ويسهم الماكياج في خلق أغرب الشخصيات شكلا وخلق دوافعها النفسية، ومن ثم حركتها الجسدية على الخشبة، لذا يمكن للماكياج أيضا أن يشكل الحالة الفكرية تبعا لحالات النفس لإرساء دعائم جو العرض، مع وجود الإضاءة المعبرة وذلك من خلال خلق ثبات في ملامح الممثل، وقوة تعبيرية تستطيع أن تجعله يؤدي دون إحلال في تواصله وحالات التحول التي تتطلبها الشخصية الدرامية"¹، إذ يساعد الماكياج على كشف شخصية الممثل، والتنقل من حالة إلى أخرى حسب نفسية الشخصية المراد تحقيقها.

تتناسق عناصر السينوغرافيا فيما بينها لتحدث انسجاما في العرض المسرحي، إذ "نجد الماكياج يلزم الزي المسرحي والإكسسوار، حيث يساهم في تأكيد وإبراز ملامح وجوه الممثلين حتى يتفاعل معها الممثل والمتلقي في نفس الوقت"²، وعليه يتخذ الماكياج في المسرح أهمية خاصة بالنسبة للممثل، باعتباره اللمسة الأخيرة التي يضعها الممثلون على وجوههم، والذي يبين الحالة النفسية والفيزيولوجية للشخصية المسرحية، حيث يساعد الممثل أيضا من سرعة الانتقال من شخصية إلى أخرى، وتغيير ملامحها بالتناسق مع الإضاءة التي تعمل على إبراز الشخصية وأبعادها.

يحمل الماكياج علامات مهمة تحقق تواصل الممثل مع الشخصية المسرحية، إذ "يرسم الماكياج الشخصية بدقة متناهية لغرض تبديل الشخصية أو إبرازها بشكل واضح حتى يتمكن المشاهد في المقاعد الخلفية من رؤية ملامحها، ويعمل على تبيان سننها وصفاتها وجنسها وبيئتها ومستواها الاجتماعي والاقتصادي، كما يلعب دور واسطة فعالة بين الممثل وصورة الشخصية

¹ - مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 42

² - مقدس نورة، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، سيدي بلعباس، ع 2، أبريل 2015، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ص 120

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

المسرحية، لأنه يعمل على إبراز وجوه الممثلين والتأكيد على ملامح الشخصية المجسدة حسب ظهورها إن كانت قبيحة أو وسيمة"¹، وبالتالي يساعد الممثل على التنكر المؤقت وإظهار الشخصية المطلوبة في العرض، لإبرام عقد التواصل مع المتلقي.

يتضمن الماكياج كمية من المعلومات، ونجد ذلك "في بعض المسارح مثل كابوكي، يتم التعاطي مع الماكياج كما لو كان ممارسة طقسية، أما في مسرح الشمس عارضا للجمهور الممثلين وهم يتبرجون لجعلنا نشعر بالاكْتفاء الذاتي، لأن العناصر الأخرى التي تشتغل دلاليا داخل جسد السياق المرئي تضيفي على عناصر الحياة دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها"²، إذ صار الماكياج جزءا من الأعراف المسرحية تعرّف المتلقي بالشخصيات، لأن كل لون في الماكياج يرتبط بصفة محددة، ويرمز إلى دلالة مسرحية يفسرها المتلقي بمجرد تسليط الضوء على الممثل.

يلعب الماكياج الدور الكبير من حيث القدرة التحويلية للدلالات الجسدية، كما نجد ذلك في أداء الممثل المذكر لدور الإناث، وكذلك يمكن أن يكون العكس حيث تلعب النساء دور الرجال، ولاسيما في أعمال شكسبير من أجل هدف تريد تحقيقه من خلال هذا التحول، وهنا يأتي دور الماكياج ليؤكد هذا التطابق ويحقق غرضه بإتقان، ولاسيما في استخدام الشعور الصناعية (الباروكات)، فيصبح الذي يمثل دور المرأة مقنعا لدى المتفرجين، يحدد طراز الشعر، إلا أنه يمكن في هذا التحديد إحداث تنوعات كثيرة بتغيير طراز شعر الرجال وشعر السيدات أيضا³، إذ يحتوي الماكياج على دلالات تمكن الممثل من التحول من شخصية إلى أخرى وإبراز ملامحها وأبعادها المسرحية.

¹ - يمينه بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، م س، ص 27

² - باتريس بافيس، تحليل العروض المسرحية، تر منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006، ص 307

³ - ينظر، مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 44

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

يعتبر الماكياج "أحد العناصر التي تساعد الممثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ومن أنه كشخص إلى الدور الذي يؤديه، وهذه هي وظيفة الزي المسرحي والإكسسوارات المتعلقة به"¹، إذ يعد الماكياج من الوسائل التي توطن العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، حيث يبرز ملامح الشخصية من خلال الممثل الذي يجسدها، كما يبين طبيعة الشخصية للجمهور المتلقي، فهو يساعده على التعرف على خصائص الشخصية المجسدة، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء فقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا، فالماكياج يدعم الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعد على الإيمان بدوره، كما يساعده على تعميق طاقته التعبيرية، والأمر الذي يجعل الماكياج يتحكم في الممثل بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني، الذي يقرب الشخصية المراد هو إبراز ملامحها الفيزيولوجية للمتلقي، وبهذا يعتبر المساعد الأكثر حضورا لتأكيد الممثل فوق المنصة مع عناصر العرض الأخرى، فهو يمنح للدور الملامح المميزة للشخصية، كما يستخدم في تحميل صورة الممثل أو تقبيحها حسب الحاجة المسرحية.

أخذ الماكياج معناه الحديث كوسيلة لإعطاء ملامح وجه الشخصية ضمن الرغبة في تصوير الواقع، وبذلك صار الماكياج وسيلة لتحقيق الإيهام بعد أن كان وسيلة للتكرار، حسب رؤية مصمم الماكياج وبالتناسق مع الملابس حتى تضفي نوعا من الانسجام، حتى يحقق كلا منهما المعايير الفنية للشخصية المسرحية، و"القيمة النفسية للماكياج أعمق من جو النشاط الذي تستشيره قبيل رفع الستار، إن كثيرا من الممثلين وخاصة عندما يقومون بأداء أدوار دراسية مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيدا من الثقة والقدرة على الأداء السديد"²، فالماكياج ساهم في تغيير الشخصية، حيث عمل على تغيير معايير انتقاء الممثل للدور،

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 404

² - جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د ط، د ت، ص 179

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

فقد كان يتم الاختيار سابقا بناء على شكل الممثل وسنه، أما اليوم فلم يعد ذلك ضروريا، لأن الماكياج يساعد على تغيير معالم الممثل لتناسب مع الشخصية التي يؤديها .

يعتمد المخرج المسرحي على عنصر الماكياج من أجل تبيان ملامح الشخصية، حيث "يعد الماكياج الذي يستخدمه الممثل في تغيير ملامحه أو شكله بالكامل، أهم بكثير من الماكياج الذي تستخدمه النساء كل يوم من حيث الإثارة والتعبير، وما يتشكل من معالم مؤثرة في المتفرج بشكل مباشر، فماكياج الممثل يخلو من الفوضى أو التحميل الشكلي، وهو الداعم للممثل أدائيا ويمكنه العثور على صفات الشخصية ورسم ملامحها، فالممثل يستعين به في عملية التجسيد والأداء المتقن"¹، إذ يستعمله الممثل أو مصمم الماكياج إن وجد وفق ما يخدم الشخصية ويتوافق بينها وبين أبعادها حتى تكتمل مواصفات الشخصية المسرحية.

وقد ينتج عن سوء استخدام الماكياج للممثل خللا في أدائه وتعبيره، لما يلحق هذا الماكياج بالأثر الجانبي من تشويه ربما غير المقصود، مما يؤدي إلى هدم البناء الدرامي للشخصية ومن ثم موت الشخصية على الخشبة، كل ذلك جاء نتيجة الماكياج الخاطئ له، في حين أن الماكياج إذا وضع بشكل صحيح يساعد الممثل ويسهم في دعم أدائه بامتياز²، حيث يتناسق الماكياج مع الشخصية التي تعرف استخدامه وعلى الرغم من بساطته، إلا أنه يفي بالغرض ويرسم معالم الشخصية المسرحية.

يستطيع الممثل على المسرح أن يغير من حركة وجهه وأطرافه، وكذلك من خلال إبداعه في تغيير تعابير وجهه بالحركة والإيماءة، فالقناع هو الممثل الأول بلا شك يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي، وسواء أخذ القناع ملامح إنسانية أو حيوانية، ليكون في النهاية تجسيد لصورة الطبيعة الأصلية ويحل محل القناع القديم هو الماكياج، وذلك لقدرته على تغيير

¹ - مراد مراح، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 44-45

² - ينظر، مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م ن، ص 46

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

الملاحح بحيث يصبح الممثل الشاب شيخا كبيرا، وقد يتحول أيضا إلى فتاة وغيرها من الأشكال التي تتطلبها الدور المسرحي، ولكن ذلك غير كاف بحيث يكون اعتماد الممثل على الماكياج في تأدية الدور وتحقيق الجانب الخارجي، ولكن الجانب النفسي أو الروحي يلعب دورا أساسيا في التجسيد، فالممثل معني بالجانب الداخلي بالدرجة الأولى.¹ وعلى هذا الأساس وجب على المخرج أن يعطي أولوية للماكياج، من أجل إبراز ملامح الشخصية والدور الذي تؤديه وتغيير ملامحها حسب ما تقتضيه الحاجة.

ومن هنا يمكن القول "أن الماكياج هو الذي يؤثر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل، وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح"²، وبالتالي صار الماكياج جزءا من جمالية العرض ككل، وصار يستخدم استخداما دلاليا، فقد لجأ بعض المخرجين المعاصرين إلى الماكياج النمط، كإرجاع إلى أشكال مسرحية معينة مثل المسرح اليوناني والمسرح الياباني، حيث يبرز الماكياج التعبيرات ويحدددها ويرسم البعد الداخلي للشخصيات.

2-2-4 الممثل والإكسسوار:

يعتبر الإكسسوار من الملحقات التي ترافق العناصر المسرحية الرئيسية كالممثل والملابس والديكور، حيث يستخدم لإبراز معالم الدور للشخصية المسرحية، وبالتالي "هي كلمة فرنسية *accessoire* تعني يكمل ويرافق الشيء الرئيسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، وكانت تستخدم في عالم المسرح للدلالة على كل مكونات الديكور"³، حيث تستخدم الكلمة في

¹ - ينظر، مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 46-47

² - صورة بحتي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أفنودجا، أ د عبد المالك ضيف، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، المسيلة، ص 70

³ - ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 57

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور، من أغراض أو قطع أو مجموعة من الأشياء ليس لكل منها وظيفة خاصة يستعملها الممثل في تأدية دوره.

كان للإكسسوار أهمية كبيرة، منذ بدايات المسرح وحتى الوقت الحاضر في العرض المسرحي، بحيث "لم نجد عرضا مسرحيا قدم بدون إكسسوارات، طالما هناك شخصية على الخشبة إذن ترافقها أغراض أو إكسسوارات"¹، ولهذا فهي مستلزمات روحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي، فهي تساعد الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته، إذ يستعملها بيده مثلا فتدعم إشارات وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب من جوانب الشخصية، وللتعريف بالشخصية وبالحدث المسرحي.

تأخذ قطع الإكسسوار دلالتها الدرامية الفاعلة من خلال تواصلية الممثل مع تلك القطع، وطريقة استخدامه، لذا "يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، أما إذا استخدم استخدما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث، فسيكون هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات توظيفا سليما يعتمد من خلاله المخرج، إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها بالشخصية، أي يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة"²، إذ يعتبر الإكسسوار غرضا إذا لم تستخدمه الشخصية في تحليل الدور، كما يستخدم كعلامة لها دلالة حيث تشكل منظومة من العلامات، لارتباطها بالشخصية والعناصر الأخرى في العرض المسرحي.

لهذا، يعتمد عمل المخرج على الإكسسوار برسم خطوط عامة من أجل تشكيل الفضاء المسرحي، فبقدر سهولتها بقدر ما تحمل من صعوبات وتعقيدات، لذا على المخرج أن يأخذ جميع

¹ - مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 49

² - سولمي الحبيب، الإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة، م س، ص 119

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

احتياطاته من هذا الجانب، لأن إسناد الإكسسوار لشخصية لا بد من مراعاة عدة أمور يهتم بها المخرج فمثلاً: معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على خشبة المسرح وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى، لون الإكسسوار بحيث يجب أن يكون منسجماً مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالاته، والسبب الرئيسي هو سببية استعماله، لا بد أن يكون هناك مبرر لاستخدامه وإلا أصبح جزء من أجزاء الديكور، إن لم يوظف في مهمته.

وغالباً ما يتضمن العرض المسرحي الواحد أكثر من إكسسوار، فكل وسائل ومستلزمات العرض المسرحي التي يستعملها الممثلون تعد إكسسواراً، كما أن له عدة مزايا، منها التعريف بالشخصية المسرحية وبالحادث والزمان والمكان، وله علاقة مع هذه العناصر داخل بنية النص والعرض، فمهمته غنية وصعبة، "عملياً إن كل الأشياء الموجودة في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية وعددها غير محدود، يمكن أن تتحول إلى إكسسوارات في المسرح، وهذه الإكسسوارات عندما لا تعني سوى الأشياء الموجودة في الحياة فإنها تكون علامات مصطنعة لهذه الأشياء"¹، حيث يتحكم الممثل في هذا الغرض من أجل تجسيده في الشخصية المطلوبة وتحقيق الألفة بينهما، والتناسق بين الألوان والأحجام التي تتناسب مع الشخصية، حتى لا يحصل التباس بين وظائفها، واستخدامه حسب طبيعة التعامل، باعتباره عنصراً له مرجع في الواقع يتغير بتغير الجماليات المسرحية.

يتطلب توظيف الإكسسوار في المسرح الدقة والتركيز من قبل المخرج والممثل، ليساهم في خلق المعنى المطلوب، فحركة الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها وتحيط به، إن هذه الحركة هي التي تعطيها دلالتها، "فالوظيفة الأولى للإكسسوار في المسرح، هي أن تملأ أو أن تشير إلى كونه مكاناً للعرض المسرحي، أو تعطي خشبة المسرح طابعها المحسوس فضلاً عن أنها عندما تملأ المكان المسرحي، فإنها تحدد نسبة وتدل على أنه يحاكي مكاناً واقعياً، كما أنها تلعب

¹ -مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 48

الفصل الثاني: الدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل

دور الوسيط بين العرض والممثل، فهي تظل ثابتة لا معنى فيها إلى أن تمتد إليها يد الممثل لاستخدامها ومن ثم تتولد من خلال هذه الاستخدامات المختلفة لها الدلالات والمعاني¹، فالإكسسوار تخضع لاستعمالات متعددة في سياقات مختلفة، يتحكم فيها الممثل من أجل إبراز دلالتها الدرامية في العرض المسرحي حتى لا تفسد معناها المسرحي.

تلعب الإكسسوارات دورا كبيرا بين أجسام الممثلين حيث تؤكد طبيعة العلاقات بينهم، كما قد يكون جسد الممثل معبرا عن شخصية إنسانية متحركة وفي نفس الوقت يمكن أن يتحول إلى أداة وإكسسوار، حيث أنه في حالة صمته يحمل دلالات أيضا، كما هناك مجموعة من الملحقات يلجأ إليها الممثل أثناء التمثيل، ويحتاج إليها أيضا المخرج عند تنظيم خشبة المسرح، فالملاحظات المسرحية لها أهمية كبيرة في العرض المسرحي، من توضيح نوعية المسرحية وتحديد أعمال الشخصيات والمكان والزمان والمستوى الاجتماعي والاقتصادي، الذي تدور فيه الأحداث كما تساهم في رسم أبعاد الشخصية الممثلة.

يستخدم الممثل عده إكسسوارات في حياته العادية، التي تعتبر عنصر من عناصر النص والعرض في المسرح، حيث يرتبط بالفضاء المسرحي وبالشخصية أيضا، وعليه تكون علاقة انسجام بين الإكسسوار والممثل والعمل معه بإتقان دون الشعور بالرهبة اتجاهه، وتجسيدها بواقعية العرض على خشبة المسرح، "السيارة في المشهد الثالث من مسرحية بريخت (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) إكسسوار مع أنها جزء أساسي من الديكور"²، فبهذا تساعد الممثل والمخرج في توصيل الفكرة للمتلقى.

أحيانا يكون من الصعب التفريق بين الديكور والإكسسوار، وهناك من الحالات التي تكون للإكسسوار قيمة سيمولوجية أكبر من ذلك، لذا فالممثل يستطيع أن يحقق من خلال استخدامه

¹ -مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح، 203

² -جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص 178

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

للإكسسوار بشيء من الألفة والارتباط الطبيعي، فحين يمسك بالسيف يشعر المتفرج بأن الممثل على علاقة وطيدة مع السيف وكأنه جزء من كيانه، هذه الألفة مع الملحقات التي يشعروا بها الممثل قد جاءت من صدقه للأداء، وغالبا ما يتعامل الممثل مع قطعة الإكسسوار كالسيف مثلا، ولكن يخلو أدائه من الصدق فيصبح هذا الأخير شيئا زائدا، أو كأنه مقحم عليه ويصبح كما هو لا حياة فيه، بينما الممثل الأول الذي كان أدائه صادقا قد أحال السيف الذي لا حياة فيه إلى أداة تشاركه الفعل أو مساهمة فيه، إن لم نقل أنها مؤدية للفعل كعنصر حقيقي نابض بالحياة¹، إذ يصبح الإكسسوار جزءا لا يتجزأ من تلك الشخصية المسرحية، حيث تحصل علاقة وطيدة بين الممثل والإكسسوار مع روح الصدق في التعامل معها من أجل توظيفه كعلامة في العرض المسرحي.

وبالتالي فإن الإكسسوارات أو الغرض أو ما يطلق عليه بالملحقات المسرحية كلها تهدف إلى معنى واحد، هذه الأخيرة لها أهمية كبيرة في إتمام عناصر العرض المسرحي، وخاصة بالنسبة للممثل حيث يستطيع تجسيد الشخصية، إذا وجد إكسسوارا يساعده على بروزها ومعاينة معاييرها، حتى تعطي دلالة جمالية يرصدها المتلقي، لذا على المخرج أن يحسن استعمال أي إكسسوار، وأن يكون استخدامه في مكانه الخاص به وأن تكون له دلالة معنية والغرض من استعماله في العرض المسرحي.

2-2-5 الممثل والإضاءة:

تعتبر الإضاءة في عالم المسرح من العوامل الأساسية في التكوين المسرحي، فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو ديكور أو عنصر من عناصر السينوغرافيا، يتم إبصار الجمهور لهذه التركيزات المحددة، وبالتالي يتم التأثير الذي هو هدف مهم من الأهداف، التي يسعى مخرج العرض المسرحي إلى تحقيقه، وبهذا فهي أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب

¹ - ينظر، مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، م س، ص 48-49

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

المؤثرات السمعية، ووظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، وبعد مرور الزمن تطوّرت وأصبحت تستخدم كمنحى درامي ودلالي، وبشكل أساسي لتشكيل البعد السينوغرافي، سواء من ناحية المكان أي تحدد حيّز اللعب بالنسبة للمتفرجين، كما تحدد العلاقة بين الخشبة والصالة وتخلق أمكنة متزامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة، وتسمح أيضا بتغيير الديكور في الظلام، كما تلعب دورا هاما في تحديد زمان الحدث وإيقاعه، كما تساهم في خلق الإحساس بجو معيّن وبالطابع الجمالي، وفي إبراز الأداء وتعايير وجه الممثل والحركة على الخشبة، من جانب آخر تلعب الإضاءة دورها في توجيه عملية التلقي.

بدأ استخدام الإضاءة في وقت متأخر من تاريخ المسرح، حيث كانت الإضاءة في العروض المسرحية الإغريقية والرومانية تُقدم في النهار، وكانت المشاعل تستعمل وسيلة رمزية للتعبير عن صفة الزمان¹، إذ لم تكن حاجة لاستخدام الإضاءة المصطنعة.

ومنذ بداية العصر الإليزابيثي حتى نهاية ق19 كانت تستعمل الشموع ولمبات الزيت والمشاعل لإضاءة المسرح، وفي النصف الثاني من ق19 استعملت كوسيلة تعبيرية وكان لها دور في انسجام وحدة العرض المسرحي وربط الشكل بالمضمون، وأصبح الفنانون يستفيدون من الإضاءة كل حسب المذهب الذي ينتمي إليه، فالانطباعيون يستخدمون الإضاءة كلغة تعبر عن شعورهم اتجاه الواقع، الطبيعيون جعلوها وسيلة اقتراب من الحقيقة²، والإضاءة المسرحية وسيلة فنية هامة تتيح صنع جو درامي معيّن، وتساهم في تكوين الحالة المزاجية عند المتفرج، كما أن إمكانيات التحكم التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت والإمكانيات اللونية، والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة، تمنح العرض المسرحي احتمالات فنية جمالية ضخمة ومتنوعة، ومن الذين ساروا واهتموا بالإضاءة وأعطوها قيمة فنية وجمالية أدولف آيبا

¹ - ينظر، محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975، ص17

² - ينظر، محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1971، ص162

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

Appia (1862-1928)، الذي اعتبر الإضاءة من الوسائل التي تعطي للمكان والممثل قيمة تشكيلية كبيرة، فأفرغ الخشبة من الإكسسوار وجعل الإضاءة بديلا عن الديكور¹، ويعود له الفضل في اكتشاف الإمكانيات الدرامية والجمالية الكامنة في الاستخدام الإبداعي للإضاءة في المسرح.

يعد **بروتولد بريخت** أو **Bertolt Brecht** من المخرجين الذين يرفضون الإضاءة، كوسيلة تعبيرية ويفضل الإضاءة الحيادية لإبراز أداء الممثل والعناصر الدرامية الأخرى، الذي أصبحت الإضاءة في عمله المسرحي عامل تغريب، بحيث تبعد المتفرج عن التوهم، ويجعل إضاءة عامة وشاملة موزعة بمستوى واحد، تفقد قيمتها الجمالية والفنية حتى لا يندمج المشاهد في المسرحية، لجعل المتلقي يشعر بأنه في جو المسرحية فيضعف التأثير الدرامي للعرض، فقد خالف الفرضيات السائدة واستخدم ضوء الكشافات²، إذ جعل مسرحه يتعد عن الشكليات الخاصة بالإضاءة وألوانها، واعتمد على لون واحد في تشكيل عرضه المسرحي بتعميم الإضاءة على خشبة المسرح، حتى لا يفقد العرض جماليته الفنية.

وقد أكد بريخت على "اعتبار الصدق الواقعي من شأنه أن يخفي رسالة العرض، واستنادا إلى هذه الحجة، أصبح الضوء الأبيض النقي عنصرا أساسيا لتحقيق ما سماه بالتغريب"³، هذا وتساهم الإضاءة في خلق الإيحاء وتشكيل خطاب التضمين وإثراء شاعرية الأجواء والضلال، كما تتخذ الإضاءة دلالات سياقية نصية ودراماتورية في تلوينها وانعكاساتها، وتقوم بتأشير الممثلين وتعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحركة حركيا وجسديا وحصرهم مكانيا، والتركيز عليهم تشخيصا وتواصلا.

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 40

² - محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي، م س، ص 157

³ - جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص 157

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

تعد الإضاءة المسرحية حديثة العهد، إذا ما قورنت بالجوانب البصرية الأخرى في العرض المسرحي، "إلا أن لها مكانة راسخة في مسرح اليوم وأصبحت كثيرة الاستخدام، لأنها تحتوي على معاني جمالية في الدراما لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أبدا بدونها"¹، حيث لها منافع عديدة على الخشبة من حيث إسقاطها في مكان ما أو الزمان، فهي تخبر عن وضع الحالة أو عند إسقاطها على ديكور، فإنه يضع لمسة جمالية من خلال تغير اللون الأصلي أو أنه يعطي الضلال حتى يكبر الشيء، كما تستعمل للتعبير عن وجود شيء غير حقيقي كالأشباح مثلاً... الخ.

كما يكمن دورها في "تأكيد تواصلية الممثل المسرحي مع علامات العرض البصرية، فمن خلال الإضاءة يمكن إيجاد التمايز بين ممثل وآخر باستخدام البقع الضوئية، وقد تستخدم لإبراز التعبيرات الانفعالية على وجه الممثل، أو لإضفاء نوع من التشوهات من خلال مساقط الضوء تبعاً للحالة الدرامية المراد توضيحها"²، إذ تساعد الممثل على إظهار معالم وجهه وحركاته فوق خشبة المسرح، ورسم التناسق بين حركة الممثلين حتى لا يكون خلل في العرض المسرحي.

أما فيما يخص مصمم الإضاءة، فتعتبر مهمة شاقة ومن أكبر المهام بالنسبة للمخرج، حيث يقوم بتنفيذ أفكاره من أجل الوصول إلى الهدف المنشود وهو الحصول على عرض مسرحي متكامل ومتجانس، حيث يقوم بالتخاطب مع المخرج من أجل وضع المخطط العام للرؤية الإخراجية، وللحصول على إضاءة متكاملة عليه الحضور للبروفات أو التدريبات التي يقوم بها الممثلون، من أجل معرفة قوة النص والتمثيل لكي يقوم بتحديد أسلوب الإضاءة ونوعيتها، بالإضافة إلى تحديد أماكن تسليط الضوء على العناصر المكملة للعرض المسرحي.

جعلت الإضاءة لها مركزاً مهماً في العرض المسرحي، إذ لها "دور كبير في إكمال الصورة المسرحية التي تشكلت في ذهن المخرج، وفقاً لقواعد التصميم الجمالي وتوزيع أشعة الضوء توزيعاً صحيحاً،

¹ - نديم معلّا محمد، في المسرح، مركز الاسكندرية للكتاب، ط 1، 2000م، ص 14

² - علي عبد الحسين الحمداي، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، م س، ص 155

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

يراعي فيه الناس بين قوة ودرجة استعمال الأضواء، من خلال الأجهزة الكهربائية المستخدمة في تبين ألوان ملابس المسرحية والديكور وملحقاته، حتى نتوصل في النهاية إلى صورة فنية كاملة"¹، حيث تعطي الإنارة رسماً آخر للعرض المسرحي في مجمل مكوناته وخصوصاً ألوان الملابس، التي تجعلها مشعة ولامعة بتسليط الضوء عليها وتزيدها روعة وجمالاً من حقيقتها.

يحتاج العرض المسرحي للإضاءة من أجل استخدامها في شتى أنواع المشاهد، حيث "يستعين المخرج بالضوء في عدة حالات أثناء العرض المسرحي، ومن بينها تقسيم المسرحية إلى مشاهد، ويستعين بالضوء والظلام لتفريق وتقسيم المسرحية إلى مشاهد متعددة، ويسمح له بتبديل أجزاء الديكور في لحظات سريعة ليتغير المشهد ككل... فالعين المجردة تميز بين أنواع الإضاءة في الحالات السابقة، فهذا يزيد من تأثير الجمهور بالأحداث المسرحية"²، وعليه تختلف استخداماتها التي تزيد من فعالية العرض المسرحي، وتحدث عنصر التشويق في نفسية المشاهد.

تشكل الإنارة شرطاً جوهرياً بالنسبة للممثل، "فهى التي تسمح للجمهور بإدراكه أو عدمه، وهى تفيد كذلك في إبرازه وتمييزه عن سواه، وفي تفخيم ملامحه وحركاته وإيماءاته أو تخفيفها، فكلما كانت الإنارة ضعيفة إلا ومال الممثل إلى تعويض الخسارة الإعلامية الناتجة عن ذلك بالتفخيم والمبالغة"³، ولهذا فعلى المخرج هنا أن يعطي الممثل إضاءة خاصة، بينما إضاءة عامة أن يستخدم الكاشافات في اتجاهات متعددة يزيد من تنوع زوايا سقوط أشعة الضوء، ويحقق ظلالاً تضفي نوعاً من التجسيم على خشبة المسرح في شكلها ومظهرها الطبيعي.

وبالتالى الإضاءة ليست مكوناً سينوغرافياً زائداً، إنما هى لغة مُعبّرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى، والتي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية

¹ - لخصر منصورى، التجربة الإخراجية عند علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، م س، ص 195

² - عثمان عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية الإخراجية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

1996، ص 171

³ - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، ط 1، 2006، ص 101

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليًا، ولقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة نظراً لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله للجمهور.

2-2-6 الممثل والموسيقى:

تستعمل الموسيقى عادة في عملية الإخراج، أكانت مؤلفة خصيصاً للمسرحية أو مستعارة من مواد موجودة، فهي تخلق عوالم افتراضية وأطروحات انفعالية لما تبقى من المسرحية، كما تساعد الممثل على الاسترخاء والدخول في جو المسرحية، وتبعث في نفسية المتلقي المتعة لمشاهدة العرض المسرحي كما تجذب انتباهه للفعل المسرحي المؤدى، "وتنبع فكرة المتعة والدهشة عند التقليديين من الالتزام بالواقعية الحرفية لتفاصيل السينوغرافي، والحقيقة أن الالتزام بالواقعية الحرفية قد أدى إلى إبداع ماكينات مسرحية حققت المعجزات في حقبة ميلاد وازدهار الأوبرا في إيطاليا وأوروبا"¹، حيث أن الصلة بين المسرح والموسيقى قديمة جداً، فهما ينحدران من أصل واحد وهي الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت هذه الممارسات المسرحية تتفق في توظيف النسق الموسيقي، فإنها تختلف أيضاً في كيفية توظيفه في الأدوار في العرض المسرحي، فهي عناصر مكملة للنص الدرامي، وإذا انسجمت مع فكرة النص فإنها تكون سبباً في رفع قيمته الدرامية، وبالنسبة للموسيقى فهي تؤلف من طرف متخصصين وتجسد بالاتفاق مع المخرج.

ظهرت الموسيقى منذ القدم، حيث "تلازمت مع المسرح تاريخياً في الشرق والغرب خاصة وأن المسرح نشأ من تلاقح الشعر الغنائي بالملحمة وارتبط بالموسيقى والغناء عند الجوقة، وقد اختلف الدور الذي تلعبه في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصراً عضوياً يعطي العرض إيقاعه، وتارة عنصراً مرافقاً له وظيفته جمالية، وتارة عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى وتوضيح الجو النفسي للمشاهد، فتعددت وظائفها إذ

¹ مهدي يوسف عقيل، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الإبداع المسرحي، دط، العراق، 2010، ص58

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

أخذت وظيفة تمهيدية تأطيرية عندما تستخدم في افتتاح العرض أو ختامه، ووظيفة درامية تقنية من أجل تحديد إيقاع العرض وإبراز مفاصله الأساسية، أو التأكيد على موقف درامي محدد أو الإعلان عنه، وفي بعض الأحيان تكون نوعاً من الفواصل، أما من ناحية الوظيفة التعبيرية تكون في هذه الحالة مؤلفة خصيصاً للعمل المسرحي وبناء على طلب المخرج، بحيث تتلاءم مع قراءته الخاصة للعرض¹، وبالتالي فهي تساعد على تهيئة الجو للممثل كي يعيش دوره، وتعطي الحالة النفسية والمزاج الخاص للمشاهد بل والفترة الزمنية للعرض، وإثارة التشويق لدى المشاهد وزيادة التوتر لديه.

وبهذا تعتبر الموسيقى من أهم العناصر المسرحية لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، حيث أعطاها بريخت مكانتها في العرض، وذلك من أجل تحقيق التغريب من خلال إبراز التناقض بين روحية الموسيقى ومضمون الموقف، ضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها، كما استعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف، من أجل تبيان الجو العام للمسرحية والحالات النفسية التي تعيشها الشخصيات على خشبة المسرح.

تتكون الموسيقى من عدة عناصر تلخص في الانفعال والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة، لا تأتي أذن المتلقي حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها بمعية الحوار المسرحي، وهي بهذا المنطلق تعمل على جانبيين، جانب خاص بالممثل تساعد على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى من خلاله على تهيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال، كما تساعد على تفسير النص وعلى خلق الجو العام وخلق حالة وجدانية لدى المتفرج، ولا بد أن تتماشى الموسيقى مع الموقف الدرامي، وللموسيقى وظائف فرعية تتمثل في بلورة معناها الموسيقي، وهي "كلام يجب أن يتضمن الانسجام الذي يتوافق مع النص، ومن الطبيعي أن تهدأ أو تعلوا وتحمس وتصمت تماماً كالحوار في

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 491-492

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

النص الأدبي"¹، وهنا تكمن وظيفتها في مساعدة الممثل في توصيل حوارهِ وتأديته، وهذا ما يساعده في سعيهِ لتحقيق ما عمل عليه، وبالتالي خلق جو ملائم للوضعية الدرامية، حيث تعكس وتقوي هذا الجو.

تعد الموسيقى بالنسبة للدراما عنصراً جوهرياً، ومن بين أهم المؤثرات السمعية لدى المشاهد والممثل، فهي تدفع حركة الدراما إلى الأمام وفي إدراك جميع جوانب النص والإخراج داخل العمل المسرحي مثل الإضاءة والديكور والمناظر والملابس والتمثيل، أي أن الموسيقى التي تتجانس مع هذه الوسائل حتماً تكون ناجحة في توضيح رؤية المخرج والمؤلف، ويؤكد مايرخولد "تدخل الموسيقى في الدراما عادة من أجل تعزيز المزاج"²، أي أن للموسيقى دور بالغ الأهمية في التأثير على نفسية ومزاج المشاهدين الموجودين في العمل المسرحي.

تساعد الموسيقى في تعميق الدلالات الانفعالية للشخصية، وتصعيد الأجواء النفسية التي تعيشها، كما أنها "تمتاز بوظيفة إبداعية لتجسيدها عدة أفكار، تعجز الحركة والكلمة على إيصالهما للمشاهد، فمن خلالها يقوم المخرج بتحليل وإيضاح عدة معاني يعجز عنها من خلال التمثيل في تفسير النص وخلق الجو العام الذي يجعل المشاهد أمام حالة وجدانية عالية، فهي تستخدم أحياناً لتعميق الأثر الدرامي وملاءمة الأجواء العامة للمسرحية من خلال تقوية المواقف الدرامية وتوضيحها، إذ على الموسيقى أن تتماشى مع هذه المواقف، وإيضاح وإبراز معالم الرؤية الإخراجية في تعزيزها لما يدور على خشبة المسرح، وتوفير الأجواء النفسية للممثل أثناء عملية التمثيل ليخلق بذلك إبداعاً لدى الجمهور"³، وعليه فالموسيقى تعمل في بعض الأحيان على تجسيد بعض المواقف، التي يعجز المخرج تطبيقها على الممثل فيلجأ إلى الموسيقى من أجل إبرازها والتي تتماشى مع الشخصية وإيقاعها.

¹ - أمير إبراهيم القرشي، تر، أحمد حسن لقاني، المناهج والمداخل الدرامي، أميرة للطباعة، ط1، 2001، ص180

² فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1989، ص221

³ لخضر منصوري، التجربة الإخراجية لعبد القادر علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، م س، ص180

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

ينبع الإيقاع المسرحي من الموسيقى بالدرجة الأولى، ومنه يتحقق التسلسل والترابط بين أحداث المسرحية التي تنمو نمواً درامياً، ففي الكثير من الأحيان تكون الموسيقى أشد وقعا من الكلام، رغم أن هذا الأخير أصدق وأرفع، لكن حينما تصاحبه الموسيقى تزداد قوته ويكون التواصل منطقياً وجمالياً، ومنه يجب على كل عرض مسرحي توفر عناصره الموسيقية الذاتية من صميم الموقف المشهدي، حتى يحصل التزاوج بين الموسيقى المعزوفة والموسيقى الروحية والموضوع المؤدى، لكي تكون بمثابة المعلق على ما لا يراه الجمهور فتدعوه للاندماج أو الإيهام أو الاغتراب أمام محتويات الحدث الذي يتلقاه، فهي تعبر عن فترات الصمت المختلفة أكثر من الصمت نفسه، لأن أصل الموسيقى هو موت الصمت لأجل التذوق للحس الرفيع، "وتحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية، أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة، أو أغان مهجنة بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرة، وتحضر أيضاً في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو آلية"¹، فالموسيقى تحمل الجمهور المشاهد للعرض على التأمل والاستغراق في خيالات رحبة في فضاء مسرحي يمزج بين الحقيقة والخيال، ولها دور كبير في توجيه وإنماء الأذواق لدى المتلقي، مما يزيد من استجابته للعمل المسرحي، وبها يكون للموقف أو المشهد المسرحي أثره ووضوحه.

وفي بعض الأحيان لا تؤثر الموسيقى على المتفرج الموجود في العمل المسرحي فقط، بل تؤثر على الممثل الذي يندمج ويتفاعل معها وترفع وتحسن أدائه أثناء تأدية الدور، "أما اشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح، فهو مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير، وهذا يتطلب تدعيماً علاماتي من خلال الضوء واللون وتقنيتهما"²، وبالتالي يكون هناك تواصل بين الممثل والموسيقى، أي اقتران مشترك بين الذات الإنسانية وبين الشخصية المسرحية التي يعبر عنها في إطار

¹ - جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2010، ص15

² - سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية ع34-35، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص225

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

فني جمالي، ولا يمكن أن ينساق الممثل وراء الانفعال الشعوري الذي تولده الموسيقى، وينسى أنه يجسد شخصية مفترضة ومحاكية ينبغي من خلالها أن يتواصل مع تلك الموسيقى.

وبالتالي فإن تواصل الممثل المسرحي مع العلامات السمعية المتمثلة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية، لا بد أن يتوافق مع تواصله بالعلامات البصرية الخارجية عن الممثل كالديكور والإضاءة والإكسسوار، فضلا عن العلامات البصرية المتصلة بالممثل ذاته، كالأزياء والماكياج وهذه بمجملها تكون وحدة تواصلية في ما بينها، حيث تقتضي تلك العلامات من الممثل المسرحي أن يتواصل معها، على وفق دلالتها الدرامية ضمن نسيج العرض المسرحي وصولا إلى تواصل قصدي باتجاه المتلقي الذي يستقبل تلك التجربة.

3-2 تعامل الممثل مع الإرشادات الإخراجية:

تعددت العروض المسرحية وتنوعت من حيث الشكل والمضمون، وطبعت ذاكرة المتفرج والممثل معا، إذ أن هذا الأخير هو جوهر العرض المسرحي، وهذا الانطباع خلف العديد من الأسباب الفنية التي كانت محور النقاش سواء من ناحية الفكرة المسرحية التي كانت تعالج الواقع المعاش أو أي موضوع آخر، أو أداء الممثلين كان في المستوى وأعطى طبعاً في نفسية المتلقي، أو يعود السبب إلى ابتكار المخرج والسينوغرافيا المؤثرة والمرسومة على الخشبة التي زادت من قوة ونجاح العرض المسرحي، وهذا التأثير يجعلنا لا نستطيع التفكير بالمسرحية أو بالممثلين أو بعمل المخرج وفنان الديكور كل على انفراد، وعندما يصبح العرض المسرحي ثمرة جميع جهود الفرقة الفنية، وعندما تنسجم هذه الجهود في حجرة واحدة، عند ذلك فقط نكف عن تمييز عمل الفنانين المبدعين كلا على حدة، فنستسلم لتداعي الأفكار والصور التي تولدها أحداث المسرحية بشكل عفوي، ويشرع خيالنا الإبداعي في تطوير وإغناء كل ما يجري على خشبة المسرح، وبالتالي يتحقق الشيء المنتظر من كل عرض مسرحي هو اندماج خشبة المسرح بالصالة، حيث يبدع المتفرج مع الممثل، ويبدع الممثل مع معطيات المخرج الفنية، وقد اهتمت الدراسات الحديثة بدراسة وضع الممثل في العرض المسرحي على ضوء مناهج البحث المختلفة، "فقد اعتبرت السيميولوجيا الممثل علامة من علامات العرض ودرست علاقته بالمكونات الأخرى، كما أنها لم تعتبره مجرد مؤد للنص وإنما نظرت إليه على أنه نص في حد ذاته، بمعنى أنه حامل لعلامات يمكن استقراؤها وتفكيكها لتكوين المعنى"¹، وبالتالي صارت هناك إمكانية أمام الممثل لأن يعي وضعه المزدوج كلاعب أو كمؤد، وكحامل للمتلخييل ضمن لعبة الخيال في المسرح، وكمنتج لخطاب من خلال الحركات والوضيعات التي يؤديها والكلام الذي ينطق به خلال العرض المسرحي.

¹-ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 481

2-3-1 تعامل الممثل مع المخرج:

يعتبر فن الإخراج فنا حديثا بالنسبة لتاريخ المسرح، والآن لا يمكن تصور المسرح بلا مخرج، وأول مهمة تلقى على عاتقه(المخرج) هو تنظيم عرض في متكامل، ولكن التعاون المتبادل بين المخرج والممثل هو أساس للنجاح الفني المسرحي، وأهم واجبات المخرج أن يقدم كل ما يمكنه في سبيل تطوير الممثل، ويعد المخرج العمود الأساسي في العملية المسرحية الإخراجية، حيث يجعل كل أفراد العمل الفني في تشكيلة موحدة أو الكل في كفة يده، سواء كان ممثلا أو فنان ديكور أو غيره من أعضاء العرض المسرحي، وبالتالي يكون هو الوحيد الذي يمسك بزمام الأمور ويخيط ماكينه المسرح والموجهة للإرادة الإبداعية للفرقة المسرحية، وإذا ما فقد هذا الكيان وأهملت القوة الفنية الموحدة، فإن كل ممثل سيبدأ بأداء دوره على حسب مفهومه، كما يهمل فنان الديكور الممثلين وغيرهم، وبهذا لن يكون هناك نظام ولن تكون هناك مهمة للمخرج، حيث يعمل كل أفراد العرض المسرحي حسب مفهومه، وعلى هذا الأساس يلزم تجمع كل طاقم العمل المسرحي وإبداء الآراء وتوافق المشاعر المستشارة، ونشاط المخرج وجوهر فنه الذين يكمنان في توحيد الجهود الخلاقة لفرقة المسرح، فالمخرج هو الذي يوحد ويشكل ويوجه المواهب المتعددة في مجرى واحد للفكرة الفنية، ويعطي العرض المسرحي طابعه ولونه ونغمته الخاصة.

يرتبط دور المخرج وأهميته بالمكانة التي يحتلها في المسرح، وبعبقرية المخرج ذاته وشخصيته الإنسانية،"وإن كل مخرج يقع أثناء عمله تحت تأثير تعدد الأفكار والصور والمقارنات الأدبية، والموسيقية، والتصويرية، ويعتبر كل من هذه المسالك الداخلية حقا شرعيا للمخرج، إذ ينعكس فيها بصورة طبيعية تحت تأثير الفنون المترابطة على شخصية المخرج الذاتية"¹، غير أن الفكر الفني

¹- ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر شريف شاكر، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

عند المخرج لا يتحدد بتوافر هذا أو ذاك من تأثيرات الفنون المترابطة، وإنما بقدرته على التفكير الفني واستطاعة هذا التفكير التعبير بلغة المسرح.

ومن هنا تأتي أهمية البحث في مسألة العلاقة التكاملية بين عناصر العرض المسرحي عامة، وبين الممثل والمخرج خاصة، كطريق يؤدي إلى تكافؤ وتفاعل هذه العناصر الأساسية وصولاً إلى الهدف الأعلى، فالمخرج إذن وكما يقول بوبوف: "هو ذلك الساحر الخفي، والمفكر في المسرح"¹، فهو يُعتبر القائد والمسيطر على قوى النص والممثل والمنصة وغيرها، حيث يدرك كيفية إيقاظ الطاقات الذهنية الكامنة لدى المشاهد، والموقف لكل عملياته الذهنية والروحية والشعورية عبر تنظيم محكم في العلاقة التكاملية، مع كل ما يتلقاه هذا المشاهد مما يجري على المنصة.

تعتبر العناصر المكونة للعرض المسرحي ذات أهمية كبيرة، ولكل شيء دوره في المسرحية، غير أن علاقة الممثل -وبخاصة تلك العلاقة الخلاقة مع المخرج- هي من أهم العلاقات في العملية الإخراجية، ففي هذه العلاقة بالذات يتحدد فكر الفرقة ومنهجها الإبداعي ومدرستها الفنية ونظرتها الجمالية، وبالتالي قيم المخرج الفنية، هذا من جهة، أما من جهة أخرى "نلاحظ أن إدراك أهمية موقع الممثل المبدع في العرض المسرحي، قد قادت المخرجين إلى ضرورة الإطلاع على منهجية طريقة المربي والباحث والمعلم الكبير ستانسلافسكي، وذلك لتحديد نوااميس وقوانين وأصول العلاقة بين المخرج والممثل، لإكساب هذه العلاقة شيئاً من العلمية لأجل تطويرها ونموها ابتغاء الوصول إلى حالة الإبداع المتبادل المبني على أصول منهجية مجربة"²، ويجب التركيز على علاقة المخرج بالممثل وعليه أن يدرب الممثل على الكلام والصوت وحركة الجسم أيضاً، وعليه إذا أراد النجاح أن يعرف أسرار كتابة مسرحية بقدر معرفته لأسرار توجيه الممثل على الإلقاء والأداء والتعبير الصوتي والجسدي، ونعني بالإخراج المسرحي "تقديم المسرحية إلى المتفرج على المسرح مفسرة

¹ - قاسم محمد، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط 1، 2002، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ص 102

² - قاسم محمد، م ن، ص 119

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

بالاصطلاحات(الدراماتيكية)،حركة وصوتا مع إظهار الأفكار والعواطف واللمسات الذهنية للمسرحية"¹، أي تفكيك النص الدرامي إلى عرض مسرحي يعرض على خشبة المسرح، ويكون الممثل هو الطريق الواصل بين خشبة المسرح والمتلقي من أجل توصيل فكرة المؤلف أولا ثم فكرة المخرج ثانيا.

يعد الممثل السلاح الأساسي في يد المخرج، ولكنه سلاح حي مرهف وعنيد، ويمتلك خاصية التأثير على المخرج نفسه وجعله أكثر فاعلية وروحية، بل إن جميع التفاصيل التي يتقن المخرج توظيفها إنما يسيرها من أجل صقل شخصية الممثل، "ويجب أن يحرص المخرج على خلق روح الجماعة بين الفرقة المسرحية، بصرف النظر عن طول الدور أو قصره، إن الإحساس بهذا الشعور يزيد من فرص نجاح العمل وحسن سيره وأداءه، ويستتبع ذلك أن يشعر كل من في العرض بأهمية ما هو مسند إليه، وجعله يعرف إمكانياته الحقيقية دون أن يفرض عليه ما هو مغاير لطبيعته ووفق قدراته، ومراعاة توظيف جسد الممثل أو صوته أو عواطفه بأفضل طريقة تتناسب مع الفطرة الطبيعية لهذا الممثل"²، حيث يعتبر هذا الأخير البند الأساسي في العملية الإخراجية في توضيح رؤية المخرج للنص المسرحي، وبهذا يكون الوسيط بين المؤلف والمخرج، إذ يقوم بإيقاظ الممثل من سباته ويعمم أفقه وثقافته، ويكون ذلك عن طريق التدريب حتى يستوعب دوره المسند إليه وفهم الأدوار الأخرى لباقي الممثلين، حتى يكون هناك انسجام وتكامل لباقي العناصر المكملة للعرض المسرحي من قبل المخرج.

تعتبر العملية الإخراجية من أصعب الأعمال المسرحية، لأن مهمة المخرج ودوره في عصرنا الحالي أكثر تعقيدا من ذي قبل، حيث لا تقتصر على فهم النص وتفسيره وإعطاء دلالات مسرحية فقط وإنما تتعدى حدود ذلك، وخصوصا من ناحية التمثيل لأن الممثل ليس ككل، لأنه

¹ - الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر، سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1972، بغداد، ص33

² - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007، ص251

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

إذا دخل المخرج و الممثل في نزاع مستمر حول الأولوية، فإن ذلك يقع بالدرجة الأولى على المخرج، ذلك أن المخرج هو الذي يحيط بجوانب العمل الفني كلها، وهو ملزم بادراك عدم شرعية هذا النزاع في فن المسرح، الذي هو أولا وقبل كل شيء فن جماعي في جوهره، وقد يتمكن المخرج والممثل من استعراض فنهما أمام المتفرج كلا على حدة، إلا أنهما سيضحيان بذلك في الشكل الفني الذي لن يظهر على خشبة المسرح متكاملًا أبدًا، فهناك من يخضع لسلطة المخرج (الممثل الدمية)، حيث يقوم المخرج بالتسلط على الممثل والتحكم فيه وإتباع أوامره، وهناك الممثل الذي يعطي السلطة لذاته أو يقوم بالمساهمة في العملية الإخراجية وإبداء رأيه (الممثل المشارك)، حيث يقول السينوغراف رحموني عبد الحليم حول هذه النقطة في لقاء أجرته الباحثة : "أن للممثل الحق في التدخل وطرح أسئلة ثلاثية الأبعاد، أين نذهب بهذا العرض أي مستقبلا؟ وما هي أهدافه؟ ولماذا؟"¹، هذه الأسئلة محورية يجب أن يأخذها المخرج بعين الاعتبار، وباستطاعته إبداء رأيه حول نقطة فنية لم تناسب العرض، أو تكون مخلة بالعرض المسرحي يجب على المخرج أن يتقبلها، وكانت لهذا الممثل قدرات وإمكانيات تجعله يفجر كل طاقاته الداخلية على الركح، ولكن المخرج يكون عائق أمامه ويتسلط عليه، هنا يأتي التدخل إما من طرف الممثل نفسه حيث يفرض رأيه بشتى الطرق، أو تدخل السينوغراف في توجيهه وإبداء رأيه والموافقة على تلك الإبداعات التي تنبثق من الممثل دون تدخل المخرج.

2-3-2 الممثل الدمية:

يقوم بعض الممثلين بإتباع أوامر المخرج باعتباره المسير الأول للعمل المسرحي، والخضوع لما يتصوره في ذهنه اتجاه كل عناصر العرض المسرحي والتناسق فيما بينها، حيث يعتبر الممثل همزة وصل بين الفكرة العامة للمخرج والمتلقي، ويكون هو السبب الرئيسي من وراء نجاح العرض

¹ - لقاء أجرته الباحثة معزوز سمية مع السينوغراف رحموني عبد الحليم يوم 2019/11/18، على الساعة 10 تماما، بدار الثقافة، الجزائر، مستغانم.

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

المسرحي، "لكن إذا فشل الممثل في إرضاء الجمهور وأريك زملائه الممثلين والمجموعة كلها هنا سيتشوه تمثيله حتما، لذا على المخرج اعتمادا على قواعد تعليمية التكوين المسرحي أن يوجهه كل التوجيه للسيطرة على التكتيك الذي يعده، كما على الممثل مسؤولية أخرى تلقى على عاتقه وهي أن يمثل من أجل إثارة الجمهور"¹، فبذلك يكون الممثل قد أدى دوره على أكمل وجه وحسب رؤية المخرج وتعليماته الموجهة له.

توجد تقنية فنية في الإخراج يقوم بها المخرجون، تعتمد على توجيه الممثل عن طريق إظهار حركات معينة لتقليدهم، أي يملون على الممثل ما عليه أن يقوم به من حركات، كأن الممثل لعبة يحركها بأصابعه فتتخذ له الحركة بحذافيرها، ويقول دانتشنكو في هذا الخصوص: "أن المخرج عليه أن يوجه الممثل عن طريق نقده دونما إساءة وذلك بأن يحاكيه محاكاة كاريكاتورية"²، أي أن يعيد أمام الممثل ما قام به الممثل نفسه بأسلوب مجسم، فيرى الممثل بأمر عينه ما أداه، فيدرك خطأه ومستوى إبداعه الفني لا التسلط عليه وفرض تعليماته وتوجيهاته، حتى ولو كانت على خطأ، ومن بين المخرجين المعاصرين الذين اعتبروا أن الممثل عبارة عن دمية ساكنة تتحرك بفعل فاعل، وتتجاوب مع كل التعليمات الفنية جوردونكريج الذي كان نموذج وفي منطلق التقليد والمحاكاة والاندماج السطحي، حيث "دعا إلى استبدال ممثل النقل والاقتراس والتقمص الحرفي بممثل الخلق والإبداع، ففضل أن يستخدم في مسرحه الأقنعة والدمى والعرائس والمايونات، بدلا من توظيف الممثلين والنجوم"³، حيث قام بالحد من قيمة الممثل النجم وغروره واعتباره لعبة في يد المخرج، محرومة من كل مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانيات والطاقات، حيث يرى أن الممثل يجعل الفن مستحيلا، هذه الفكرة تركزت في ذهنه بسبب اقتناعه بأن الممثل ليس فنانا، بل ويرى أن العاطفة تملك زمام الممثل فتقوم هذه الأخيرة (الممثل) "بتحريك جسمه وتعبيرات وجهه ونغمات صوته، ولما

¹ - إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، ص 137

² - محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، م س، ص 78

³ - إيكوساني عبد القادر، تمثالات الجسد في، العرض المسرحي، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، ص 194

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

كانت العاطفة تغلب العقل، فإن هذا هو سبب فشل الممثل، وهكذا جاءت فكرة الممثل الماريونات (UBER-MARIONETTE)¹، وبالتالي الخضوع للمخرج حتى ولو كان ديكتاتوريا وطاعته والاستسلام لأوامره وإرادته، والتحكم فيها كيفما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدونها بعيدا عن كل مظهر واقعي، باعتبار المخرج القائد المقيد لكل مستلزمات العرض المسرحي وعدم ترك ولو القليل من الحرية الشخصية، حتى يتصرفوا وفق ما يعتقدون ويفكرون لذلك يريد كريج "أن يكونوا دمي مطوعة وأدوات محركة بسهولة ومرونة شديدين، تنفذ بانقياد سريع كل خطوات التصميم الدراماتورجي الذي وضعه المخرج للمسرحية، وأيضا للفرقة على حد سواء"²، وبهذا ينكر الحضور الحي للممثل، لأنه يعتقد أن جميع الممثلين الأحياء يملكون القدرة على الاستجابة لتوجيهاته الفنية، والواقع أن هذه التوجيهات لم تكن واضحة للممثلين أنفسهم، لأنها صادرة عن فكرة ذاتية غير ممكنة النقل، ولهذا فإن كريج "يكتفي من الممثل بالإشارة، والوضع الذي يحقق توافقا مع بقية عناصر الصورة المسرحية"³، أي تطويع الجسد واستخدامه كأداة، وتحويل الممثل إلى ما يشبه الدمية التي تتماشى وفق أوامر المخرج وتناسقها مع بقية العناصر المسرحية.

يرى مايهولد هو الآخر أن علاقة المخرج بالممثل علاقة إبداعية فنية، تركز على ما يقوم به الممثل وفق ما يملئه المخرج، فيحرك الممثل كيفما ينبغي رؤيته في العرض المسرحي، ومساندته فيما يخص باقي العناصر والوسائل، لذلك "يجب تقديم العون للممثل بكل الوسائل ليكشف عن روحه المندمجة بروح الكاتب المسرحي عبر روح المخرج، المخرج هو من يربط روح المؤلف من خلال نصه بروح الممثل وجعله يحي فوق الخشبة حياة تلك الشخصية التي صورها الكاتب"⁴، كما يرى مايهولد أن تدريب الممثل على كل الحركات وإجادتها وهضمها حسيا وفيزيقيا قبل التمثيل، لأن

¹ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 131

² - شكري عبد الوهاب، م ن، ص 194

³ - سعد الأردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، يوليو 1979، ص 74

⁴ - بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية الممثل سمير بوعناني أنموذجا، م س، ص 115

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

التدريب الفيزيقي لإثبات معنى الآلية الحيوية التي أشرنا إليها سابقا هو سر نجاح العناصر المشتركة، مثل الحركة والإيماءة و يكون جسم الممثل قادرا على الحركة كقدرة الآلة، لذا من الضروري التدريب على كل أنواع الرياضة حتى يصبح جسم الممثل مرناً، فهو يرى بأنه دمية موصلة للأفكار وناقل جيد يتحكم فيها المخرج، وهذه هي الفكرة التي نادى بها جوردون كريج، "حيث نادى مايهولد بالبناء من الخارج إلى الداخل أي أن يتحرر الممثل من كل خصائصه الذاتية، وإخضاع عقله وجسده لإرادة المخرج"¹، وبهذا يقوم باستبعاد كل المشاعر الإنسانية، وأن يكون مثل الآلة المتحركة تنقل حالات انفعالية معينة وفق رؤية رؤية المخرج المسرحي.

يعتبر الممثل العنصر الأهم في العملية المسرحية، ولكن بعض المخرجين أمثال مايهولد الذي لم يعط الأولوية للممثل وأحاسيسه ومشاعره، واعتبره مجرد آلة ووسيلة لإيصال الدلالات المسرحية التي يحملها العرض المسرحي، "إذ يتضح أن مايهولد باكتشافه للممثل الآلة المستقبلية، الذي يعمل بدقة كبيرة ويوافق بين آفاق جديدة للمسرح مبنية على أساس حديثة ومناهج، هذه الأسس لا يمكن للفنان المبدع والمهتم بالمسرح أن يجدها إلا في المسرح الشرطي، وأوجد العلاقة الفنية المركبة بين جميع عناصره، لكن اهتمامه بعنصر الممثل كان فريدا وجعله أهم عنصر وظيفي في عملية العرض، فهو يرى أن الفن الذي يقدمه الممثل يكمن في قدرته على تنظيم مادته الخام واستخدام أدوات جسده التعبيرية"²، وعلى هذا الشكل وصل مايهولد إلى ما يريد وتطبيق منهجه ونظريته على الممثل، وجسده لتصبح هذه الآلة الإنسانية مثل الدمية التي يقوم بتحريكها المخرج كيفما يريد، والواقع أن توجيهات مايهولد فيما يتصل بأداء الممثل تعتبر أنضج الأسس العلمية لهذا الفن وأكثر معاصرة، وهي تتطلب ممثلاً ناضجاً من الناحيتين الثقافية والفنية، وأهم من ذلك أنها عاجلت كل سوءات الأداء الرمانتيكي والواقعي.

¹ - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م س، ص 141

² - بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايهولد، لطفي بن سبع أنموذجا، م س، ص 11.

2-3-3 الممثل المشارك:

يعتمد العرض المسرحي فينجاحه على قوة عمل الفريق المسرحي وانسجامه وتناسق أفكاره، حيث يقوم المخرج المسرحي في بداية الأمر بتحضير النص المسرحي واختيار الممثلين، الذين تتوفر لكل منهم المقومات الفيزيكية والفنية التي تقربه من الشخصية المسرحية، التي سيقوم بأدائها وفق رؤية المخرج، وبعد القراءة الإيطالية بين الممثلين بالطبع يقوم المخرج بإعطاء الفرصة للنقاش بينه وبين الممثلين حول النص، وتقسيم الأدوار كل حسب الدور المناسب له وفق رؤية المخرج المسرحي، حيث يقول بيتر بروك في مرحلة فتح النقاش على أوسع مدى في جلسات التدريب "على اعتبار أن النقاش للفنانين وبخاصة كادر الممثلين الذين يواجهون الجماهير في العرض المسرحي، هم المنوط بهم إيصال الرسالة الفنية أو المضمون الدرامي، كلمة وحركة وفنا صامتا وارتجالا"¹، حيث يعتبر بروك الممثل الأساسي في نجاح قواعد التعليمية المسرحية، كونه يبرر كل ذلك بتجاربه الشخصية ويؤدي أدواره الدرامية والتشخيصية بإحساسه الداخلي على أكمل وجه، وهذا من خلال المعاشية الصادقة، والنظرة التفاعلية والشكل الإيجابي المحيط به.

وبعد الاستماع إلى آراء الممثلين والمشاركة في تعديل النص المسرحي، يقوم المخرج بالتجهيز للتدريبات وإعطاء التعليمات المناسبة للممثلين، وفي هذه اللحظات يستطيع الممثل المشاركة والمساهمة في العملية الإخراجية، بإبداء رأيه حول أي تعليمة أو ملاحظة قام بها المخرج، حتى يكون هناك تعاون وانسجام بينه وبين المخرج، من أجل تكامل ونجاح العرض المسرحي وبالطبع الكلمة الأخير والرأي النهائي يرجع إلى سلطة المخرج باعتباره المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، "حيث يقوم بعض المخرجين بفسح المجال أمام الممثلين، للتعبير بكل حرية عن إبداعهم حتى لا

¹- كمال دين عيد، مناهج علمية في الإخراج المسرحي، م س، ص 358

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

يشعر هؤلاء بأنهم دمي متحركة مجردة من الأحاسيس"¹، أي إشراك الممثل في العملية الإخراجية والمناقشة وإبداء آرائهم حول ما يصلح لإنجاح العرض المسرحي.

وبعد مرحلة التدريب لإعداد الممثل بمساعدة المخرج في فهمه وتفسيره، واعتمادا على أسئلة سقراطية توليدية للتأكد من فهم الممثل لدوره جيدا، ومن ثم ينتقل المخرج بالممثل في تدريباته الركحية... وقد ركز ستانسلافسكي على ما هو قائم في الوجود ما يحتمل أن يكون حيا، المشاعر والمختارات التي تستلزمها الحياة، وطريقته تعطي للممثل حرية القيام باكتشافات لنفسه وللشخصية، ولكن هذه الحرية يجب أن تمارس داخل نطاق البناء الذي تقتضيه المسرحية، والمفهوم الإجمالي للمخرج كما ناقشه مع الممثلين.²، وعلى هذا الأساس يقوم الممثل بتتبع معطيات المخرج التي تساعد على اكتشاف ذاته التي ترتبط بالشخصية، وتساعد على استخراج طاقته الشعورية والأحاسيس.

اعتبر اليكساندرياكوفليفيتش تايروف AleksandrYakovlevichTairov الذي جعل الممثل الركيزة الأساسية للمسرح، وهو يتطلع إلى ممثل قريب من ممثلي مدرسة جاك كوبو** JacquesCopeau ممثل مسيطر على كل وسائل التعبير، بحيث يعطي الفرصة للممثل في أن يكون السيد الوحيد للعرض، دون أن يعوقه كل ذلك عن الإبداع وعن سهولة الحركة والانطلاق والتعبير والرغبة في تحرير الممثل من كل المعوقات الخارجية³، إذ يعمل الممثل بكل طاقته

¹ - نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الدراويش لفارس الماشطة، حسن بوبروة أمودجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف د محمد لخضر زبادية، باتنة، 2009-2010، ص 58

² - ينظر، جميل حمداوي، مقال التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، دنيا الوطن، 24-03-2007، عن موقع <https://pulpit.alwatanvoice.com>

^{**} جاك كوبو: (1879/2/4-1948/10/20) كاتب وناقد وصاحب نظريات مسرحية، مخرج فرنسي بدأ حياته الفنية عام 1909 بالمسرحية الاستعراضية الفرنسية ومجلة la Nouvelle Revue Francaise، مع الكاتبين الفرنسيين أندريا جيد وجان شلومبرج، ينفي في مسرحه كل التصورات التقليدية في المناظر من على الخشبة، (كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي)

³ - ينظر سعد الأردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 167

الفصل الثاني: الدورالتفـاعلي بين السينوغراف والممثل

وحيويته وإخراج مكبوتاته على خشبة المسرح، التي تتوافق مع النص المسرحي، وتوظيف حريته المقصودة من المخرج، حتى لا تكون هناك أغلال تقيده عند التحرك والعمل بكل طلاقة وحيوية، حتى ينجح في إبحار عمله وإنجاحه في توصيل الفكرة أو المغزى العام من الإنتاج المسرحي.

تعمل عناصر التكامل على الوقوف وإبعاد الحواجز النفسية بين الممثل والمخرج، إن العمل الدءوب لرفع الحواجز النفسية بين الممثل والمخرج، له موقعه وأثر كبير في إبعاد احتمالات الصراع والخلاف، لأن رفع هذه الحواجز سيقرب كلا منهما من الآخر، عبر مجموعة العلاقات الإنسانية الفنية وجملة المصالح والأهداف المشتركة، ولعل أبرز مثال على هذه العلاقة يقول **فاختانكوف***** "ما حدث أثناء تمارين مسرحية (رسالة الطير)، حيث كان الممثلون وقد اكتسبوا ذلك مع تراكم خبرة التمارين المبتكرة يتبارون في مساعدة بعضهم، وفي إرشاد وقيادة بعضهم نحو المعارف الأكثر والأفضل، فالممثل الذي يتميز بمعطيات وبصفات أدائية خاصة مختلفة ينقلها أو يعطيها أو يعدي بها زميلا لا يمتلكونها...، ويرى أن بلورة تجارب السنين لدى المخرج بالعلاقة مع المتفرج تبلور علاقة نوعية مكتشفة مع الممثل المسرحي"¹، حيث يكون الممثل والمخرج تربطهما علاقة قوية تتخللها التفاهم والاحترام، وجعل المسافة بينهما وطيدة من أجل تحسين تلك العلاقة وبالتالي نجاح العرض المسرحي.

على الرغم من أن فنون التمثيل وفنون الإخراج مستقلة بعضها عن بعض، تمتلك خواص تكونها لكن هذين الفنين (التمثيل والإخراج)، من جهة أخرى يرتبطان بحركة تطور وتاريخ إبداعي واحد، طورت معهما ظاهرة العرض المسرحي الكلي، الأمر الذي يكشف لنا بوضوح أن قيمة

***فاختانكوف مخرج وممثل روسي وسوفييتي (1883-1922) أكد على شعبية الفنان وإحساسه بالعصر، وضرورة انسجام الشكل الفني المتألق مع العمق السيكولوجي للشخصية المسرحية، كما ناضل ضد المذهب الطبيعي والتعصيرية في الفن، ويعتبر موظد مبدأ الغروتسك المسرحي: كوسيلة في معالجة شخصيات العالم البرجوازي على خشبة المسرح ومنذ 1919 يبدأ بتعليم منهج ستانسلافسكس معتبرا إياه أساسا في تربية الممثل (الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي)

¹-قاسم محمد، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، م س، ص 129

الفصل الثاني: الدورالتفاعلي بين السينوغراف والممثل

استقلال كل من هذين الفنانين العظيمين، تكمن أيضا في أنه كلما استقل تطور أحدهما وبلور شخصية جمالية وفنية ثرية، كانت عملية التكامل أروع وأغنى وأكبر أثرا، فلا إخراج عظيم بدون أداء تمثيلي عظيم، وبلا نص عظيم، والعكس أيضا صحيح.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية للتشكيل السينوغرافي في مسرحية

"الخبرة" لعبد القادر علولة

المبحث الأول: السينوغرافيا في الجزائر

المبحث الثاني: مسرحية الخبرة لعبد القادر علولة

المبحث الثالث: دراسة تطبيقية لسينوغرافيا مسرحية الخبرة لعبد القادر علولة

3-1 السينوغرافيا في الجزائر:

تختلف الأنظار والمفاهيم حول مصطلح السينوغرافيا منذ القدم، وهذا راجع إلى اختلاف الباحثين لها والمساهمة في تطوير الحركة المسرحية، وبمساعدة المخرج الذي يعتبر القائد في العملية المسرحية، حيث أصبح هذا التعاون بين المخرج والسينوغراف أساس تصميم وتنفيذ العرض المسرحي، بحيث يتابع السينوغراف التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قراءة النص وحتى تنفيذه، وبعد ذلك يرسم خطة لتنفيذ العمل السينوغرافي وتقديمه للمخرج، من أجل الإطلاع وتقديم آرائه والموافقة عليها وإعطائه اللمسة الأخيرة لمباشرة العمل.

لقد تطورت السينوغرافيا في العالم الأوروبي عكس العالم العربي الذي كان محتشما، حيث قالت السيدة شادية زيتوني: "بأن السينوغرافيا في العالم العربي بشكل عام يعاني قصورا، إضافة إلى عدم توظيفها بالشكل والمضمون كما ينبغي، أي من دون سياق فكري ينظمها ومعرفة فنية علمية تصقلها، رغم وجود مخرجين عرب أعطوا مصمم السينوغرافيا المجال ليكون شريكا أصيلا في العمل المسرحي"¹، ولكن هذه الفكرة لم تأخذ بعين الاعتبار في عالمنا العربي، حيث طغت فكرة الكل في الكل بمعنى أن السلطة إما تكون في يد المخرج أو السينوغراف، وقد وصل هذا المفهوم متأخرا لاستقلالية مفهومه بالديكور، "ففي العالم العربي مازالت السينوغرافيا كاختصاص مستقل معماري وتقني، له علاقة بالمسرح في خطواتها الأولى بل وتكاد تكون مجهولة"²، ففي المسرح الجزائري مثلا نجد المخرج هو السينوغراف في بعض الحالات لتصميم عروضه الخاصة، وذلك لأقلية المصممين السينوغرافيين المختصين في المسرح الجزائري، التي تكاد تنعدم لطغيان سلطة المخرج على تنفيذ عناصر السينوغرافيا على حسب رؤيته الإخراجية، فأصحاب الاختصاص نعددهم على الأصابع لغياب هذا المجال في الجزائر، حيث نجد تصادم كبير بين رأي المخرج والسينوغراف ومن يصنع من؟ سؤال يطرحه كل ناقد مسرحي، وعلى هذا أجابنا السينوغرافي رحموني: "بأن هذه المشكلة وليدة

¹ - شاديا زيتون، هناك قصور في فهم السينوغرافيا على مستوى العالم العربي، من الموقع <https://alwalnews.com>

² - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 267

اليوم، حيث أؤمن بفكرة الروح الجماعية في تصميم العرض المسرحي، حيث شاهدت عروضاً مسرحية عديدة في الدول الأوروبية منها عرض مسرحي (لجان دارك)، مسرحية لم تكن فيها سينوغرافيا من نظرة المتلقي إلا في الأخير، وذلك من خلال ما قام به الممثلين في تصميم الديكور عن طريق دخول كل ممثل يحمل في يده قطعة من الديكور لتجسد في الأخير محرقة، وهذه العملية وليدة الفكرة¹، أي يجب أن يكون هناك انسجام وتوافق بين أعضاء فريق العمل من مخرج ومصممين وممثلين، وإبداء الآراء والأفكار حتى ينجح العرض المسرحي في الأخير.

كما يقول هارون الكيلاني* المؤلف والمخرج المسرحي الجزائري حول هذا المجال: "أنه لا بد من تفعيلها عبر الاحتكاك الذي قد يخلقه المسئول الأول على رأس المسرح الوطني، من خلال جلب مختلف المختصين في عالم السينوغرافيا، ويروي بها عطش المسرح الجزائري"²، وهذا راجع إلى نقص المختصين رغم إعطاء الحرية لهم من طرف المخرج حتى تنتشر هذه التقنية وتتطور، وفي رأي هارون الكيلاني حول السينوغرافيا والمخرج "أن الإخراج يتفوق على السينوغرافيا، حيث أن المخرج يحمل الفكرة ويرسمها في الخيال وينحتها على فضاء المسرح، أما السينوغراف يبقى مربوط بالمخرج والاتفاق معه، حيث يعتبر المخرج هو قائد السفينة والسينوغرافيا تبقى العالم الذي يؤثر هذه الفكرة"³، وعلى هذا الأساس نجد الكيلاني ضد فكرة أن السينوغراف هو سيد الفضاء والمتحكم في الرؤية الإخراجية، أما المخرج فهو صاحب الفكرة فقط فتكون السلطة في يد السينوغرافي، وبالتالي كلا منهما يحترم مهنة الآخر، حيث نجد السينوغرافيا بمفهومها تزين خشبة المسرح، وعلى

¹ - معزوز سمية، لقاء أجرته الباحثة مع السينوغراف رحمني، يوم 2019/11/18، على الساعة 10 صباحاً، بدار الثقافة، مستغانم، الجزائر

* هارون قريوص الكيلاني: فنان مسرحي جزائري، ولد بالأغواط (الجزائر) في 10/ يونيو/ 1968، جعل من التمثيل مهنة له، التحق بالمسرح في سنوات الثمانينات، له عدة أعمال مسرحية هاوية ومحترفة، من موقع <http://eLdjazair.com>، حفيظة عياشي يوم 2010-03-28

² - نوال الهواري، المسرح في الجزائر يحتاج إلى فضاء مفتوح يكون فيه حراً، جريدة المحور اليومي 2014-10-14، 10:41 عن almihwar.elyoumi.com

³ - نوال الهواري، المسرح في الجزائر يحتاج إلى فضاء مفتوح يكون فيه حراً، جريدة المحور اليومي 2014-10-14، 10:41 عن almihwar.elyoumi.com

هذا يعتبر بعض السينوغرافيين أن السينوغرافيا عبارة عن أثاث فقط يوضع على الركح دون الولوج في أعماقها ومفاهيمها، التي ترمز إلى عدة دلالات عميقة تستخرج بالتركيز والتعمق في تحليلها والمزج بين فنونها، حتى تعطي رؤية فنية تبهر الجمهور عند رفع الستار، وعليه قدم الكيلاني بعض من نصائحه: "أنه يلزم على الأصدقاء السينوغرافيين التعمق أكثر في فهم هذا الفضاء أكثر، لأن كلمة السينوغرافيا هي كلمة جديدة في عالم المسرح الجزائري، لأنه كان يستعمل كلمة (ديكور)، وهي متداولة بين المخرجين باعتبارها منفصلة عن السينوغرافيا ككل"¹، فالديكور يعتبر عنصر من عناصر السينوغرافيا، ومن أجل تصميمها يحتاج المصمم إلى عالم المعرفة العلمية والفنية وممارستها، حتى يستطيع تجسيدها على خشبة المسرح.

كما سبق الذكر أن المسرح الجزائري يفتقر إلى مصممي السينوغرافيا والاختصاص بها، وترك المخرج في بوتقته ألا وهي إعطاء الروح المتحركة للنص المسرحي عن طريق الممثل، الذي يعتبر همزة وصل بين المتلقي وفكرة المخرج والمؤلف، وعلى هذا الخصوص يقول الكيلاني "للأسف الشديد عدد السينوغرافيين في الجزائر يعدون على الأصابع منهم من فرض اسمه ولا زال يشتغل، ومنهم من لمع وانطفأ في نفس الوقت، لكن في كثير من الأحيان تبقى حاجتنا أكثر لسينوغرافيين الذي يأتي فقط بعزيمة كبيرة، وينفتح بذلك على سبل أخرى تروي عطش المسرح الجزائري، لأن البقاء في دائرة واحدة لن يضيفي عليه شيئاً"²، وبالتالي يجب إعطاء الفرصة للمتخصصين في هذا المجال، وعدم الوقوف في طريقهم من قبل المخرجين الذين يحاولون السيطرة على كل فن مصمم، وكل شخص يهتم بمجاله الفني.

يكاد ينعدم المسرح الجزائري من السينوغرافيا على حسب ما نراه حالياً في هذا المجال، ولكن رحموني يقول إن السينوغرافيا موجودة منذ بداية القرن العشرين، كانت حاضرة بتواجد بعض المعمرين الفنانين الذين عاشوا بالجزائر، وبعدها فتحت الشهية للسينوغرافيين الفنانين التشكيليين

¹ نوال الهواري، المسرح في الجزائر يحتاج إلى فضاء مفتوح يكون فيه حراً، موقع نفسه

² نوال الهواري، جريدة المحور اليومي، م ن، موقع نفسه

الجزائريين بعد ظهور أول تكتل في الفن التشكيلي في سنوات 1971-1972 بظهور فرقة الأوشام، خلقت هذه الفرقة وهدفهم توصيل هذا الفن إلى بعد آخر وإلى آخر رقة بالجزائر، حتى يكون هناك تفتح حول هذا الفن، والبعض منهم كانت لديه ميولات حول الفضاء، الحجم وغيره من جوانب السينوغرافيا، ولكن من سنوات العشرينات وقع انفجار كبير وانفتحت عدة أبواب على عدة أشكال فنية كاللباس، الموضة والتكتلات التي ظهرت عند الفنانين الذين تبنا العملية المسرحية مثل بيكاسو وغيره من الفنانين¹، إذ يرتبط تطور السينوغرافيا حسب قول رحمني بتطور الفن التشكيلي الذي فتح المجال لظهور مختلف الفنون كتصميم الملابس مثلاً.

وعلى هذا الأساس نذكر الأسماء السينوغرافية التي طغت ولمعت المسرح بوجود أعمالها، والذين توالى على أيديهم السينوغرافيا واشتهرت، منهم عبدالرحمان زغبوي، عبدالحليم رحمني، حمزة جاب الله، حيث جرت عدة مقابلات معهم وكتبت عليهم الجرائد لما قاموا به من أعمال، سنتطرق للتعريف بهم لاحقاً.

3-1-1 عبدالرحمان زغبوي:

من مواليد 1966/10/10م سطيف-الجزائر، أستاذ مختص في الفنون الدرامية تخصص سينوغرافيا، حيث قام بالعديد من الأعمال نذكرها لاحقاً، حيث رسم بصمة في المسرح الجزائري وأصبح من أهم السينوغرافيين بالجزائر رغم قلتهم، وتداولت أفكاره وأعماله الوطن ككل، وتواصلت معه لقاءات صحفية وبحثية من أجل التشهير بأعماله المسرحية، ونستدرج ما قاله السينوغرافي عبدالرحمان زغبوي بعد لقاء قامت به الصحفية نوال مسلاقي لجريدة الخبر حول حياته في هذا المجال "...حاربنا طويلاً لنوصل السينوغرافيا لما هي عليه اليوم، وأثبتنا وجودنا ووجود السينوغرافيا في المسرح الجزائري..."²، وذلك لما قدمه مع أعمال المسرح الجزائري أمثال عزالدين

¹ لقاء الباحثة معزوز سمية مع السينوغراف رحمني، يوم 2019/11/18، بدار الثقافة، م س .

² نوال مسلاقي، السينوغرافيا سيدة العرض، جريدة الخبر 2017-04-30، عن موقع <http://theatrears.blogspot.com>

مجوبي الذي اشتغل معه ندا لند، من أجل إنجاح العرض المسرحي وأسند له مهمة تصميم السينوغرافيا لعرض (عالم البعوش)، التي كانت تجربته الأولى في اجتياز هذا الاختبار، وغيره من المخرجين المسرحيين الذين شاركهم العمل وأوصل هذا النوع من الفنون إلى ما هو عليه، وتطبيق أسسه وضوابطه وفرضه كفن قائم بذاته.

كما قال أيضا حول الفضاء المسرحي وعلاقته بالمخرج، الذي يعتبر جزءًا لا يتجزأ من السينوغرافيا بحد ذاتها، "إن على المخرج الخضوع للفضاءات والأجواء وإنها ليست من عمل المخرج لك نظريتك ولي نظريتي، وأنا أهيئ لك الأجواء وأنت اقتبس العرض على حسب الأجواء، وهي عملية جد بسيطة لكنهم لم يتقبلوها بعد ولا تزال لديهم الفكرة المغلقة بأنه السيد الأول والأخير للعرض"¹، حيث يتزعم المخرج العمل المسرحي بكل نواحيه وعناصر من الممثل والديكور والأزياء وغيرها دون مشاركة آراء لمصممي هذه الأخيرة (الأزياء، الإضاءة، الديكور، الموسيقى)، حيث عارض هذا السينوغرافي زعبوي وقدم رأيه كما ذكرنا سابقا وهو يوافق في رأيه المخرج هارون الكيلاني، بعدم تسليط الضوء على المخرج المسرحي فقط في إخراج العمل المسرحي ككل بل كل اختصاص له مختص يصب إليه، فالمخرج المسرحي هو الذي يتعامل مع الفضاء المفتوح من طرف السينوغرافي وليس العكس، "بمعنى أنه يخضع لأفكار السينوغرافي في العملية الإخراجية وهي عناصر يحددها الفضاء وهو من اختصاص السينوغرافي وليس المخرج، مضيفا إلى هذه الفلسفة أدت في الصراعات مع عدد من المخرجين كما قال المشاركة عند زيارتهم للجزائر، بأن السينوغرافيا في الجزائر متقدمة بحوالي 50 سنة عن نظريتها في المشرق العربي وهذا فخر لنا"²، إذ يتزعم السينوغراف في إحياء العمل السينوغرافي، ويلزم المخرج الخضوع لسلطته وتقييمها بما يخدم العرض المسرحي.

¹- نوال مسلاتي، السينوغرافيا سيادة العرض، م ن، موقع نفسه

²- نوال مسلاتي، السينوغرافيا سيادة العرض، جريدة الخبر 30-04-2017، عن الموقع

كما صرح زغبوي لجريدة الجمهورية عن مدى تطور السينوغرافيا في الجزائر قائلا: "...إن التجديد والعصرنة ضروريان في تطوير الرؤية السينوغرافية ببلادنا، ناهيك مع التماشي مع التيارات الحديثة، ولأن السينوغرافيا بعيدة عما هي عليه في العالم العربي، فالسينوغراف مطالب بالتجديد والعصرنة وكذا التجديد في كل من البنية الدرامية الحديثة والرؤى الإخراجية، والتعامل مع الفضاءات المختلفة والإبداعات الفنية التي لا تتوقف عن التطور والتجديد، وبما أن السينوغراف هو مصمم فضاء العرض فهو مطالب بمسايرة العصر وتلبية أذواق الجمهور مع احترام روح النص وفلسفة العرض، كما أضاف أن السينوغرافي المتمكن هو من يسطر الخطوط العريضة للعرض بتحديد الفضاء والأجواء معا، لتكن بذلك السينوغرافيا هي سيدة في العملية المسرحية..."¹، حيث يقوم السينوغرافيا بإعطاء إضافات جديدة في التصميم السينوغرافي، وإحياء الذوق الفني الذي يتماشى مع العصر وذوق المتلقي.

3-1-2 عبد الحليم رحموني:

يعد السينوغرافي عبد الحليم رحموني من رجال المسرح والسينوغرافيا، إذ تداولت أعماله أيضا مع سابقه في السياق المسرحي، وأعطى فنه الحق والمصادقية لما أنتجه من أعمال مسرحية وتوظيف السينوغرافيا الخاصة به، وقد لاقت النجاح في معظم أعماله، فقد كان يمتاز بالسينوغرافيا الثابتة على الركح المسرحي، دليل ذلك ما ذكر في لقاء أجراه حسام مرابط للشروق حول العرض المسرحي (صالح باي) من إخراج محمد الطيب دهيمي، الذي أولى تصميم السينوغرافيا لرحموني حيث قال في هذا العرض عن السينوغرافيا الموظفة: "بأن فكرة سينوغرافيا العرض كانت فكرة مجازية ولم تكن أصلية طبق الأصل، بل أردنا منحها صورة توحى لتلك الفترة وهي سنوات قائمة وصعبة، من خلال الصراع على السلطة والكرسي بعيدا عن هموم المجتمع، وأضاف رحموني هذا الزي لم يكن صورة طبق الأصل بل له أبعاد وتقرأ بقراءات مختلفة، فلما نلاحظ لباس أسود يعني

¹ - عالية بوخاري، عن جريدة الجمهورية 2016/09/08، عن موقع www.eldjournhouria.dz

الاستبداد والطغيان، وأكد رحموني بأن (صالح باي) إنسان يخطئ ويصيب، أما عن السينوغرافيا التي كانت عبارة عن جسر أوضح بأنه لا تستطيع تقديم عمل ضخم مثل هذا ولا تستعمل مؤثرات ضخمة، فالجسر بالنسبة إلى جسور قسنطينة، وتقنيا اعتمد على ركحين معا إحداها فوق الركح وأخرى إضافية، أخذت من نسبة العرض أربعين بالمائة مع الاحتفاظ بالبعد الجمالي والتقني معا، وهنا تغير الجسر إلى أشكال أخرى، حيث أمكنهم من الارتحال بين الجزائر وقسنطينة والوصول إلى هذه الفكرة كان بناء على الانسجام والتنسيق بين السينوغرافي والممثلين والمخرج¹، فقد كان يعني رحموني بهذا السياق بأنه حتى ولو كان للسينوغراف يحمل في طياته العديد من الأفكار والنماذج، والتي يستطيع تسليطها وتطبيقها على الركح فلن تكون هناك نتيجة إيجابية، عكس الطريقة التي تكون فيها اللعبة المسرحية منسجمة ومتناسقة بين أعضاء الفرقة المسرحية (الممثل، المخرج، السينوغراف)، من أجل الحصول في الأخير على عمل مسرحي متكامل وناجح ومبهر، وفي هذا العرض رغم الاتحاد الذي تزعم هذه الفرقة، لكن المخرج أولى المسؤولية للسينوغراف في تصميم السينوغرافيا من أجل إعطائه نفسا فنيا مختلفا.

¹ حسام مرابط، بوابة الشروق، 2015، لقاء بين رحموني والشروق



ديكور مسرحية الصالح باي سينوغرافيا رحموني حليم الشكل¹⁹



ديكور من مسرحية الحب المفقود سينوغرافيا رحموني حليم الشكل¹⁰

¹ - شكل يمثل صورة ديكور مسرحية الصالح باي للمخرج محمد الطيب دهيمي، للسينوغرافي رحموني عبد الحليم من

موقع <http://echoroukonline.com>

² شكل يوضح صورة ديكور مسرحية الحب المفقود إخراج أحمد بن عيسى، سينوغرافيا رحموني عبد الحليم عن موقع <http://el-massa.com>

كما شارك رحموني في عرض المونودراما (الفحلة) في تصميم السينوغرافيا، حيث ساهم هذا العمل في منح الممثلة عدة إمكانيات وكيفيات لتقمص دورها¹، كما شارك في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي (الحب المفقود)، من إخراج أحمد بن عيسى وترك التصميم بين أيادي رحموني، الذي احتجزه داخل قصر هذا العرض، إذ تقول آسيا غربي من بوابة الشروق حول موضوع الصرخة الركحية في وجه الأدب الكولونيالي من قسنطينة: "أن بعد رفع الستار نجد أن الديكور ثابت لظالما عودنا عليه السينوغرافي عبد الحليم رحموني، دعمه بما يلزم ليوحي بفضاءين داخل القصر وخارج القصر، وألبس القصر اللون الأحمر (ستائر وزرابي)، إضافة إلى مجسمين رأسي أسد عند مدخل القصر، الخيار السينوغرافي حاصر المخرج والممثلين ما اضطرهم إلى إحداث تغييرات في الوقت بدل الضائع بالاستعانة بالإضاءة، كما أضفى رحموني حول هذه المسرحية من خلال اللقاء بين الباحث بدير محمد والسينوغراف رحموني قال: "حيث ارتقت المسرحية إلى الأوبرا من خلال الكلمة الموظفة في النص المسرحي، وهي معروفة بكثرة المشاهد (معركة قتال، غرفة الملكة، سجن، مشاهد قرطاج قسنطينة)، وبهذا تعددت الأماكن المسرحية، كما أضفى رحموني حول اللباس المسرحي المتأثر باللباس الروماني ومزجه باللباس التونسي التقليدي، بالإضافة إلى البرنوس كان حاضرا في شخصية ماسينيسا، أما الديكور كان ضخيم وثقيل كان باستطاعتنا تفاديها من خلال التنويع في المواد المستعملة"²، على هذا الأساس يمكن توظيف السينوغرافيا بمواد تتناسب مع العرض المسرحي، وتكون ملائمة لقيامه ووزنه، حتى يستطيع الممثلون تغيير الديكور بدون معوقات فنية.

¹- شلوي محمد، اليوم العالمي للمسرح، عن جريدة الجمهورية، 2019/03/28، عن موقع www.djournhouriapublicite.dz

²- لقاء أجراه الباحث محمد بدير مع السينوغراف رحموني حليم، يوم 2016/12/27، على الساعة 10:30 صباحاً بدار الثقافة ولد عبد الرحمن كاكبي، ولاية مستغانم.

3-1-3 حمزة جاب الله:

من مواليد 1981، يعتبر هو الآخر من رواد السينوغرافيا في المسرح الجزائري، والذي قدم الدعم للمسرح ورسم فنه وإعطائه حقه الذي لا يضاهى، وطبق أسسه ومفاهيم السينوغرافيا التي تزعمها من السينوغرافي المخضرم زعبوي ووظفها على الركح، حتى تعطي لمسة فنية يقتدى بها، لقد جعل جاب الله السينوغرافيا كل همه وأصبح شغوفاً بها وسرعان ما فرض نفسه ورؤيته على المستوى الفني، ورغم إمكانياته على توظيف الأثاث على المسرح، إلا أنه يزعم بأنه لا يحقق القطيعة مع تجارب جزائرية خرجت من السياق ذاته، أمثال زعبوي ورحموني الذين يعتبران رائدين في مجال السينوغرافيا.

يقوم حمزة جاب الله بدراسة السينوغرافيا وتحليلها وإعطاء دلالاتها الفنية، حتى يستطيع المتلقي فهم العرض المسرحي والرؤية الإخراجية للمخرج، حيث يقول حمزة جاب الله: "إذا كان الخيال هو الجانب الافتراضي للعقل فإن السينوغرافي هي الوعاء الافتراضي للجمال، وهي تتجاوز حدود المادة إلى الخيال الذي يترجم المفهوم والمعنى، من خلال إبداع مجال بصري تتداخل فيه كل العوالم والخطابات الجمالية، وصولاً إلى الهدف الأسمى للمسرح والفرجة"¹، إذ يقوم بتوظيف سينوغرافيا تتسم بدوق جمالي حتى يتأثر بها المتلقي أثناء مشاهدتها، وتعطي مفهوماً للهدف المراد الوصول إليه.

يتحتم على المخرج والسينوغراف أن تكون هناك علاقة انجذاب بينهما، حتى يستطيع كلاهما إنجاز عمل فني بمعنى الكلمة، فالمخرج المسرحي هو صاحب الفكرة ومخرجها والسينوغراف مخرج ثان لها، وهذا ما حدثنا عنه السينوغرافي حمزة جاب الله قائلاً: "إن الصراع لا يصلح في المسرح إلا باعتباره عنصراً درامياً داخل الأحداث، أما ما دون ذلك فالانسجام مطلوب جداً، السينوغرافي ليس منفذاً لرؤية جاهزة بل هو مخرج ثاني لها، انطلاقاً من وعي حاد بمنطلقاتها

¹ -عبدالرزاق بوكبة، حين تنقذ السينوغرافيا المسرح، 25/أغسطس/2016، عن موقع <http://ultrasawt.com>

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية للتشكيل السينوغرافي في مسرحية "الخبيزة" لعبد القادر علولة

وآفاقها"¹، ويقصد بالوعي السنوغرافي بأن على الفنان السينوغرافي أن يتسلح بروافد معرفية، وأن يمتزج مع كافة الفنون والمجالات، حتى يتمكن من إحداث تغيير وتقديم ما هو أجمل لأن السينوغرافيا وليدة البحث.

¹ - عبد الرزاق بوكبة، حين تنقذ السينوغرافيا المسرح، 25/أغسطس/2016، موقع نفسه

2-3 مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة:

يُعتبر عبد القادر علولة الفنان المؤلف والمخرج والممثل أب المسرح الجزائري، لما قدمه لهذا المسرح من أعمال فنية وأعطى نفسا جديدا للركح توزعت على القطر الجزائري، حيث كانت كل المواضيع المسرحية التي تطرق إليها تخص المجتمع الجزائري عامة، بسبب ما عاشه في تلك الفترة وما رآه من عواقب وآلام ومعاناة تلامس الفرد الجزائري، حيث أراد أن يخصص مسرحه لهذا الفرد وحتى ولو كانت معظم مسرحياته تحمل في طياتها لمسات من الموكب السياسي، إلا أنه لم يهتم لهذا، فهّمه الوحيد هو توصيل أفكاره إلى الجمهور الجزائري حتى يزرع فيهم الروح الجماعية والفطنة لما يعيشه، ونذكر من أعماله المسرحية الثلاثية الشهيرة (الأجود، الأقوال، اللثام)، بمثابة التجسيد الفعلي لمشروع علولة المسرحي، التفاح، وحمق سليم 1972 المقتبسة من (مذكرات مجنون) للروائي الروسي نيكولا غوغول*، كل هذه المسرحيات عند التمعن فيها وقراءتها أو مشاهدتها، فإن المتلقي يفهم وبكل بساطة أنها تعالج آفة من الآفات الاجتماعية التي تلامسه، حيث استخدم علولة في مسرحه الطابع التراثي، حتى لا يبتعد عن الموروث الثقافي والفني الأصيل، ويجعل المتلقي داخل حيز الوطن والتراث، فاستعمل كل من القوال والحلقة التي استلهمها من الأسواق الشعبية وغيرها، واعتمد في نسج أعماله على أبيه الروحي برتولد بريخت ونظرية المنهج الملحمي، وكذلك ستاسلافسكي في إعداد الممثل، إذ عمل علولة على اقتباس مسرحية توفيق الحكيم مسرحية "طعام لكل فم" وأعطاه الطابع الجزائري إذ غير العنوان إلى ما تسمى بمسرحية "الخبزة" سنة 1970، هذه الأخيرة تعتبر الهم الوحيد للمجتمع عامة والجزائري خاصة في تلك الفترة، حيث يسعى جاهدا للحصول على قوته ولقمة عيشه، فتطرق إلى هذه الفكرة محافضا عليها فقد قام بإحداث بعض التغييرات البسيطة والتي تناسب المتلقي الجزائري باستعمال اللغة العامية حتى لا يجد صعوبة

* نيكولاي فاسيليفيتش غوغول: 31 مارس 1809-4 مارس 1852، روائي ومسرحي روسي يعد من آباء الأدب الروسي ومن عمالقة الأدب الواقعي، أطلق عليه اسم أب النثر الروسي الواقعي، وكان من مؤسسي المدرسة الواقعية أو الطبيعية، من أعماله المشهورة رواية النفوس الميتة، القصة القصيرة المعطف، المسرحيتين الكوميديتين المفتش العام وخطوبة، عن موقع

في فهمها وفهم معناها، واستعمل المداح أو القوال للحفاظ على التراث الشعبي الجزائري الذي انتشر في الأسواق العامة وتأثر به علولة فقام بنقله من المكان المفتوح إلى العلبة الإيطالية (الخشب).

تجسد هذه المسرحية العديد من الفنانين والمخرجين، حتى تبقى راسخة في أذهان الجمهور الجزائري ولا تموت أعمال الرائد عبد القادر علولة، فقد قام بعض المخرجين بإعادة إخراج مسرحية الخبزة من أمثال محمد آدار ورواد فتيحة، حيث قام محمد آدار بالحفاظ على كل ما قام به عبد القادر علولة إذ أصيب هذا الممثل بهوس علولة حيث لم يخرج عن دوره، بل أصبح كعلولة في حركاته وتقليده في صوته وتظراته المسرحية، أما من الجانب السينوغرافي فقد أحدث تغييرات بسيطة، وبالمثل ما قامت به المخرجة رواد فتيحة التي أوكلت مهمة تصميم السينوغرافيا للسينوغراف رحموني حليم، حيث قام بإضافة تغييرات كبيرة على العرض من خلال ما سرده في اللقاء، حيث فسّر تلك السينوغرافيا "باعتبارها ضرب من الجنون، وذلك بإخراج ما يجول في جعبة الفنان من مواد مركونة وتجسيدها على الخشب، حيث جسد الديكور على شكل شخصية وفي كل مشهد يتغير الديكور، حيث صمم ثلاث مكعبات طويلة فيها نوافذ، واستعان بالإضاءة في تغيير الديكور، وأيضا ساعدته في ذلك المخرجة بتصميم كوليغرافيا في تغيير الديكور أيضا، حيث غيرت المداح الذي وظفه علولة إلى رقص كوليغرافي نسائي بنوطات أندلسية شعبية جزائرية، فكلما تغير الديكور المشهدي تكون حركة كوليغرافية، أصبحت على شكل جوقة من خلال لباس جزائري تقليدي"¹، إذ قام بتوظيف سينوغرافيا رائعة تفوق الخيال باستخدام الديكور على شكل شخصية مسرحية، كما استعان بالإضاءة وعنصر الرقص في تغيير الديكور حتى يلهم المتلقي ويحدث في نفسيته عنصر التشويق إلى ما سيحدث لاحقا.

¹ - معزوز سمية لقاء مع السينوغراف رحموني حليم، م س.

3-2-1 ملخص المسرحية:

عالجت مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة عدة مواضيع منها الجوع والبطالة والجهل، وترسخت في اللوحات الثانية عشر التي تطرق إليها علولة.

استهل المخرج المسرحي علولة مسرحيته الخبزة بمقطع موسيقي شعبي، الذي يؤديه القوال الذي اعتبره علولة بمثابة المخرج في العمل المسرحي، استنادا للموروث الثقافي الجزائري، واعتمد فيه على عنصري السرد والتشخيص لإبراز معالم النص المسرحي، حيث تعددت الشخصيات في هذه المسرحية منها (سي علي وزوجته عائشة، الزبائن، بائع السراويل، القهوة، بائع السفنج قلاع الضروس، السائل، بائع الملابس، بائع الشاي، بائع الكاوكاو، بائع اللوز، بائع الخضار، السعاجي، الفلاحين، صاحب العطور، البراح، صاحب الحزازيم، السماسري، صاحب الأقلام)، كل هذه الشخصيات تدل على أنها في حالة مزمنة تصارع الجوع وآفاته، وكان بطل المسرحية الفنان محمد آدار في دور سي علي، هذا الأخير هو الآخر إنسان في حالة يرثى لها يكسب قوته من مهنة الكاتب في محل ضيق، يصارع قسوة الحياة التي أدت به إلى العمل غير الشرعي مع تأنيب الضمير، ولكنه لا يأخذ حق تعبته وجهده في كتابة الرسائل بسبب البطالة أو قلة المعيشة التي تنتاب الزبائن، أما زوجته عائشة تلازمه في هذه الحياة المزمنة لأنها إنسانة طيبة وتحمد الله رغم معيشتها وتمتع بالصبر على الهم والجوع، حيث كان طعامهما الدائم عبارة عن زيتون، ومن كثرة جوعه وحلمه حول المائدة بطعام شهوي، حتى تصور له على جدران بيته شخصيات خيالية ذو طبقة راقية يجلسون أمام طاولة بها زجاجة خمر، ويتكلمون عن سي علي ومأكولاته التي كان يحلم أن يأكلها ولكنه لم يحالفه الحظ في ذلك، وعند سماعهم يتحدثون كان يصرخ عليهم وينفي ما يقولونه، حتى ظنت زوجته بأنه فقد صوابه وأصبح مجنوناً، ومن ضمن تلك الشخصيات كانت هناك شخصية واحدة تتمتع بقلب طيب وكريم تفكر في الطبقة الفقيرة، التي تسعى جاهدة للحصول على لقمة العيش، وهي سي محمد الحيطي، فبالرغم من أنه من الطبقة الراقية إلا أنه لم ينس أصله لأنه عاش في الفقر والجوع، لذلك فكر بالناس التي تشعر بالمثل من أمثال سي علي،

وبالحديث مع المجموعة حتى اقترح عليهم بأنه يريد أن يؤلف كتابا حول هذه الآفات الاجتماعية التي تلازم الطبقة الفقيرة، فاندھش سي علي من هذا الموضوع، وأخذ بهذه الفكرة وقرر تأليف الكتاب رغم قلة عيشه، وقد سماه (الخبزة)، تبعا لما يصارعه الفرد الجزائري في حياته اليومية من أجل التقاطها، وبفضل هذا الكتاب يستطيع أن يحارب كل الوسائل والأسباب التي تجعل الإنسان فقيرا.

وعلى إثر هذا أخذ سي علي بهذه الفكرة واقترح على زوجته ما يريد أن يفعل ولكنها رفضت، إلا أنه كان مصرا على قراره، فأخذ يرهن ذهب زوجته الذي كان يحتوي على سوار لكي يصرفها، ثم شرع في البحث بشراء الكتب لتساعده على كتابة هذا الموضوع، والتنقل من مكان إلى آخر مثل القهوة التي كانت فيها معظم الشخصيات الفقيرة، والتي تعاني الجوع والبطالة وقام بتدوين كل ما رآه في ذلك المكان، ثم رجع إلى البيت ليدور حوار بينه وبين زوجته حول المال الذي انتهى بعد رهن الذهب، ثم تأتيه برقية من ساعي البريد تحتوي على فاتورة الكهرباء، ثم تأتي سائلة تبحث عن القوت فتعطيهما عائشة القليل من الخبز رغم قلة المصروف، لأنها تتمتع بصفات الكرم والطيب والجود، ثم بعدها يدخل المهندس المنزل من أجل تفقده الذي كان على وشك الانهيار، وفجأة يأتي الطفل (بائع الكاوكاو) والذي تكلم مع أخيه في مسألة العمل الذي يبحث عنه سي علي، فذهب مسرعا للتكلم معه بهذا الشأن، وقد باشر سي علي العمل في مصنع صغير للجوارب أو كما سماه علولة الفابريكة مع العديد من الأشخاص (اعمر، دحمان، محمد، الجيلالي، المعلم)، وفي هذا المكان رأى الكثير من العجائب حول العمل بالتستر من أجل الحصول على الخبزة، الظلم والمنكر من طرف المعلم، الغش، واختراق القانون، والطرد عند قول كلمة الحق من طرف سي علي، وبالطبع الكل دوّن في الكتاب، وبعدها الرجوع إلى المنزل ومساعدة زوجته في القراءة والكتابة، وهذا من أجل محاربة الجهل، فبالعلم نقضي على الفقر والمرض وأنواع الاستغلال، ومن كثرة ما كتبه وما رآه حول ما يدور في المجتمع وصل إلى حافة الجنون، هكذا وصفته زوجته والجارة من خلال تكلمه مع الجدران مجددا يخبره بأنه انتهى من كتابة الكتاب.

وبعد الانتهاء من تأليفه وطبعه وبيعه، فجأة يأتيه ساعي البريد يحمل في يده برقية رسمية من وزارة الثقافة، تعلمه بأن كتابه حصل على الجائزة (تعب الفقير ما يدوم وغلة الخدام تنور)، وبهذا قام سي علي بإجراء مقابلة صحفية وشرح ما يحتويه الكتاب، وما معنى عنوان (الخبزة) من خلال ما وظفه في هذا الأخير.

3-2-2 الفكرة العامة:

تتمحور مسرحية الخبزة على فكرة واحدة وهي الجوع، حيث عالج مشكلة المجاعة الذي يعتبر الفكرة المركزية وجوهر المسرحية، فالخبزة دلالة للمعيشة التي يتبعها الانسان البسيط، إذ لازم المجتمع الجزائري آنذاك بسبب مشاكل الجوع والصراعات اليومية ووجع التقاط الخبز اليومي والوسائل التي تؤول إليه، وهذا واضح لما عالج به عبد القادر علولة في هذه المسرحية لتبيان الوسط الاجتماعي للناس البسطاء وتصوير حياتهم الكادحة، حيث اقتبسها من مسرحية "طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم.

3-3 دراسة تطبيقية لسينوغرافيا مسرحية الخبزة لعبد القادر:

تتجلى سينوغرافيا عرض مسرحية الخبزة من كل عناصرها (الديكور، الملابس، الموسيقى، الإكسسوار، الماكياج، الإضاءة)، التي وظفها علولة بكل تقنياتها حيث انسجمت وتناسقت مع النص المسرحي والرؤية الإخراجية للمخرج المسرحي، وهذا ما يزيد من بروزها على خشبة المسرح، كما عمل المخرج محمد آدار الذي تطرق إلى عرض المسرحية مرة ثانية بنظرة إخراجية جديدة، حيث أدخل في هذه السينوغرافيا بعض التغييرات البسيطة التي تميّزها عن العرض الأول، والذي يعتمد الإخراج على وسائل عملية إخراجية، وعلى هذا الأساس سوف نتطرق إلى تحليل هذه السينوغرافيا ونبين الفروقات الموجودة بين كلا العرضين.

3-3-1 وسائل العملية الإخراجية:

3-3-1 الممثل والشخصية:

يعتبر الممثل نواة المسرح، فهو العنصر الذي يحقق تقاطع النص والعرض، والحامل الرئيسي للعملية المسرحية، إذ لا يقوم العرض إلا بوجوده، حيث ظل الممثل العنصر الثابت في ضمن التغييرات التي طرأت على المسرح، وبالرغم من هذا فإن الممثل لم يعد كما كان في العصور الأولى للمسرح، فالتحول الرئيسي الذي طرأ على وضع الممثل في العرض المسرحي، حيث تراجع هامش حرية الممثل في الإبداع ولم يعد حرًا في انفعالاته وتحول إلى مادة كما أراده المخرج الفرنسي أندريه أنطوان أو إلى آلة كما رآه مايهولد، ولكن هذا يعتبر مناقضا لما عمل به ستانسلافسكي وبريخت، كما تأثر علولة بما رآه بريخت وستانسلافسكي حول الممثل الذي قدّسه وجعله محورا هاما في العملية الإخراجية، وأعطى لكل ممثل حقه في التمثيل بعد اختياره للشخصية المناسبة والدور المناسب لكل ممثل.

يعد الممثل الخط الواصل بين فكرة المؤلف والمخرج والمتلقي، لذلك لقي اهتماما في تحليل وضعيته في العرض المسرحي، إذ اعتبرت السيميولوجيا الممثل علامة رئيسية من علامات العرض ودرست علاقته بالمكونات الأخرى مثل الديكور والزي والماكياج وغيرها من العناصر، أي أنه حامل لعلامات يمكن استقراؤها وتفكيكها لتركيب المعنى، فالممثل قادر على التناغم مع علاماته وهذا حسب العلامة ورموزها ودلالاتها فهو يتعامل مع موجوداته، إذ عمل علولة على توظيف لغة الجسد، حيث لم تكن الحركة في هذه المسرحية مجرد نص أدبي بل تشكل معادلا موضوعيا لروحه وتعكس كل رموزه الخفية قصد مشاركة الجمهور، فقد استعان بمنهج ستانسلافسكي في إعداد ممثليه وتدريبهم على الخطوات التمهيديّة والتنفيذية، حتى يكون الممثل مستعدا للعرض أمام الجمهور وبكل روح وليونة جسده فوق خشبة المسرح، وخلق الاتصال الوجداني مع بقية الشخصيات الموجودة في العرض المسرحي، حتى يكون التناسق فيما بينهم وتربطهم روح الجماعة في العمل المسرحي، وهذا ما نادى به أندريه أنطوان الذي عمل على ربط كل الممثلين في بوتقة واحدة وعدم التفرقة بين الممثل البطل والممثل الثانوي، "حيث كان هدفه التأثير في الجمهور وجذب انتباههم موجها حوارهم إليهم، لا إلى زملائه من الممثلين الآخرين من أجل ذلك رفض النجومية وقلل من أهمية الممثل البطل واستند إلى المسرح الجماعي"¹، ففي رأيه الممثل الثانوي مكمل للممثل البطل والبعض يكمل الكل، وبالتالي جعل العمل المسرحي جماعي لا انفرادي وهذا ما عمل به علولة أثناء التدريبات مما أدى إلى نجاح كل عروضه المسرحية، كما يجب على الممثل الفنان أن يكون قادرا على إعطاء الليونة وعكسها في لحظة واحدة ومتابعة، وأن يكون قادرا على التلون في آن واحد، وأن يمتلك في يده العديد من الوسائل لتسهيل له عملية الانتقال والتلون، وهذا ما تجلّى في مسرحية الخبزة إذ اعتمد علولة على عنصر التلون في كل من الحوارات والممثل، ففي لحظة من الزمن نجد الحزن وفي نفس الوقت الضحك، حيث يقوم الممثل بحركة أو حوار هزلي كوميدي مثل ما قام به سي علي عند رؤيته للشخصيات المرموقة على الحائط المبطل،

¹ - احمد سلمان عطية الجبوري، فن الإخراج، عن موقع <http://finearts.uobabylon.edu.iq>

عند إلقائه لحوار يسرد لهم معاناته في العيش وفي نفس الوقت يقوم بحركة كوميدية بركل الطاولة الموجودة في وسط الخشبة التي تتضمن فوقها صحن من الزيتون، الذي يعتبر قوته الوحيد في حياته والذي يعبر عن الفقر والجوع الذي يملكه سي علي وزوجته والمجتمع الجزائري ككل.

يبدأ الممثل تصويره للشخصية بتحويل انتباهه من نفسه وتوجيهه إلى المسرحية، فالشخصية المسرحية تعبر عن "الدور الذي يؤديه الممثل والتي تكون من نسج خيال المؤلف الدرامي والتي تقوم على المحاكاة"¹، كفكرة تمت صياغتها بالفعل في أسلوب معين، فالشخصية تعتبر عنصرا بنيويا يمكن تفكيكه باعتبارها علامة تتحدد عبر مكونات تختص بها كخطابها مع نفسها، والذي يتمثل في المونودرام الذي تتعدد فيه الشخصيات ذا ممثل واحد أو خطابها مع بقية الشخصيات وعلاقتها بالفضاء الدرامي والمسرحي، كما أنها تتجسد على شكل كائن إنساني من خلال جسد الممثل مما يعطي للشخصية في كل عرض مسرحي صفات تختلف عن صفاتها في عرض آخر حين يجسدها ممثل آخر، حيث نلاحظ ذلك في شخصية عايشة التي مثلتها الممثلة في العرض الأول لعلولة تختلف حركاتها الجسدية وطريقة إلقاءها التي تتمتع بخفة الحركة وطلاقة اللسان وبصوت قوي يجسد شخصيتها القوية، في حين تختلف شخصية عايشة في العرض الثاني الذي قام بإخراجه محمد آدار والتي مثلتها الممثلة القديرة بهية راشدي حيث اتسمت بثقل حركتها وعدم خفتها على خشبة المسرح وذلك يعطي للشخصية دلالة رمزية على الاتزان والثقل في إتقان الدور المسرحي، لذا يجب على الممثل أن يفهم دوره كجزء مكمل للكل، وهذا ما لجأ إليه علولة من خلال توكيل الممثل لدوره من خلال التدريبات التي قام بها قبل العرض النهائي، حيث صور في ذهنه الشخصية المراد تمثيلها وتجسيدها على الركح، حيث أن شخصيات علولة التي يجسدها في مسرحه تتنوع ما بين الرمزية والواقعية والرئيسية والثانوية، إذ يعتبر القوال الشخصية المحورية في كل مسرحياته وبعد لسان علولة في بناء المسرحية والتواصل مع الجمهور، وجعل علولة هذه الشخصية كطرف في اللعبة المسرحية، ففي مسرحية الخبزة أعطاها مهمة السرد والرواية في بناء الشخصية ودراسة أبعادها،

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س، ص 269

حيث يقوم بتحليل الشخصية من ناحية تحديد أبعادها الحسية والفكرية والعاطفية، فشخصية القوال أخذها علولة من التراث الأصيل للمجتمع الجزائري باعتبارها ظاهرة فرجوية، إذ أكد علولة على دور المداح بقوله: "إن فن المداح كان النشاط التمثيلي الوحيد الذي كان يؤدي إلى جانب العروض المسرحية الفرنسية قبل عشرينيات القرن الماضي"¹، هذه الشخصية التي كانت تسرد حكاياتها اللامتناهية في الأسواق الشعبية التي تقام كل أسبوع، حيث يتجمع الناس حول القوال أو الحكواتي كما سماه البعض على شكل دائري أو كما أطلق عليها علولة تسمية الحلقة لهذه التقنية الجديدة في الفن المسرحي الجزائري، "إذ قام علولة بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسوار هذه الشخصية التراثية، التي شغلت ذهنه وجعلته يجول بين الأسواق حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات، فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل النموذج البدائي إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة، جعلت من القوال نموذجا مسرحيا جديدا يتبعه المشاهد الجزائري باهتمام عن طريق سرد أحداث الحكايات المشوقة"²، حيث تقوم هذه الشخصية برواية الحكايات على الناس وبدورهم يتجاوبون معها من أجل الوصول إلى المعنى المراد تبليغه من هذه القصص، وفي الوقت نفسه تزرع المتعة في نفسية الجمهور المتلقي، وعليه قام علولة باقتباس هذه الفكرة وتوظيفها في مسرحه بنقلها إلى العلبة الإيطالية حيث لاق نجاحا في تجاوب الجمهور، ففي مسرحية الخبزة استعمل علولة الراوي في بداية المسرحية حيث استهلها بموسيقى شعبية بالعزف على الآلة من قبل الممثل حيمور، والذي شرع في السرد بنغمة موسيقية مما جعله يخرج عن نطاق الممثل ودخل في شخصية الراوي، إذ كان هدف علولة من هذه الشخصية كسر الإيهام، وذلك بقطع حبل القيادة على المشاهد وكسر الجدار الرابع، حيث استهلّ سرده في التعريف بشخصية سي علي ووصفه لحالته وأبعاده الثلاث الاجتماعية والفيزيولوجية والنفسية حيث قال:

¹ -سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، م س، ص 89

² - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، إ،

د ملياني محمد، جامعة وهران، سنة 2010-2011، ص 130

"الراوي: كان السي علي في حرفة كاتب هام، في السن يلحق ستين حنين وكرم شعبي

ومعروف، قلبه واسع يحسن العون والظروف، خبزه المخلوق منيظها من الحروف¹.

وعلى هذا الأساس انتهج علولة شخصية القوال في مسرحياته لإبراز معالم وأبعاد الشخصية المستوحاة من الواقع، والتي تسرد الحكاية بلغة بسيطة موازية للمستوى العام للمتلقين، ومدى تأثيره بروتولد بريخت والمسرح الملحمي الذي يستدعي كسر الإيهام ومخاطبة المتلقي، وذلك بفصل اللوحات بمقطع موسيقي حتى يتسنى للمتلقي فهم ما سيحدث لاحقا.

يرى علولة أن الممثل فاعل ومفعول به وهو يستخرج شخصياته المسرحية من الحياة اليومية بإضفاء المعالجة الفنية والجمالية، وينفي مسألة البطل الفردي الذي يرى أنه لا وجود له إلا من خلال الجماعة، واستعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستانسلافسكي في إدارة ممثليه وامتزجت آراءه مع بريخت من خلال مؤشر التفرغ، "بحيث يكون للممثل دور التقمص في الأداء ودور التفرغ في الأداء"²، وبالتالي يعد مسرح علولة مسرحا موجّها خطابه للشعب لما تتخلله من شخصيات وقضايا واقعية للمجتمع الجزائري، والذي صاغه في قالب مسرحي يركز على قوانين وقواعد منهجية من أجل إنجاح العرض المسرحي، حيث يقوم الممثل باستقبال فكرة المؤلف والرؤية الإخراجية لهذه الفكرة وصياغتها كما وصفها المخرج، ولكن بطريقته الخاصة بتطبيق الظروف المعطاة والتركيز على ما وجهه المخرج في هذه العملية المسرحية.

عمل علولة على اقتباس شخصياته من الواقع الجزائري والتي تمثل الفرد الجزائري بخدايفه، وحتى أسماء الشخصيات كانت ملائمة لها أمثال سي علي، عائشة، سي محمد الحيطي، الجيلالي، أعمر وغيرها من الأسماء الجزائرية، والتي تلمس روح ونفسية المتلقي الجزائري حتى يسهل عليه فهم

¹ -عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر، ص 1

² - لخضر منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عن

العمل المعروض أمامه مع مراعاة اللغة العامية وبساطتها المرافقة لهذا العرض، حيث رأى علولة أن اللغة العامية هي التي يتجاوب معها المجتمع الجزائري بسبب الظروف التي مرّ بها كالجهد والامية، إلا فئة قليلة مثقفة، وبالتالي فإن تلك الشخصيات تبرز نفسها على خشبة المسرح وتوضح الأزمة التي يمر بها المجتمع الجزائري ككل في تلك الفترة، وعليه اعتمد علولة على المنهج البريختي من أجل تكسير الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثل والجمهور، حتى يستطيع المتلقي المشاركة في العرض المسرحي ويفهم أن ما يعرض على الخشبة مجرد تمثيل فقط وليس حقيقة وإنما الممثل يعرض حقيقة ما يوجد في الواقع، لذلك جعل علولة الخشبة والصالة في خدمة الممثل حتى يستطيع استخدام جسده وحركاته بكل ارتياح في الفضاء المسرحي، والانسجام مع متطلبات العرض وتوظيف العلاقة التي تربطه بالعناصر السينوغرافية المكملة للعرض المسرحي.

3-3-2 الديكور:

يعتبر الديكور من ضمن عناصر السينوغرافيا الأساسية، التي أصبحت في وقتنا الحالي توظف بطريقة جمالية تزيد من إبهار خشبة المسرح من طرف السينوغرافيين الجزائريين، "فالديكور له عدة وظائف تساعد المتلقي على فهم العرض المسرحي، كإشراكه في جو العرض من حيث تأطير حركة الممثلين وتحديد خروجهم ودخولهم، يحدد الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، فالمكان هو الموضع أو الحيز كوجود مادّي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميّز عن الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية"¹، فالمكان المسرحي يختلف عن الفضاء المسرحي، إذ يكمن الاختلاف في أن المكان المسرحي هو الذي تدور فيه أحداث مسرحية على خشبة المسرح داخل فضاء مسرحي يجمع كل ما ينتمي إلى الخشبة وما جاورها من صالة الجمهور، الكواليس وغيرها من الأماكن التي تنتمي إليه، لذا يعتبر المكان عنصراً أساسياً في العملية المسرحية سواء في النص الدرامي الذي يرتبط بمخيلة المؤلف والمتلقي أو النص المسرحي الذي يرتبط بالواقع المرئي المجسد على الخشبة، كما يمكن معرفة المكان عن طريق الحوارات أو الإشارات الرمزية في النص الدرامي، ويمكن صياغتها

¹ ماري إلياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، م س، ص 473

على شكل لوحات فنية تحمل إشارات، أو عن طريق الحوارات التي تلقيها الشخصيات فيما بينها فتبين مكان الأحداث، حيث استند علولة على المكان في مسرحية الخبزة ولكنه لم يتقيد بمكان واحد، بل تعددت الأمكنة في العرض المسرحي وتنوع الديكور حسب المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات، نأخذ على سبيل المثال المنزل، المقهى، الفابريكة، كلها أماكن مرئية على خشبة المسرح، ولكن هناك أمكنة يفهمها المتلقي من خلال الحوارات، فالراوي أشار إلى المكان الذي يوحى إلى البنك ولكن بغياب الديكور حيث يفهم من صياغة الكلام الذي قاله الراوي والحوارات التي جرت بين النساء تبين أن المكان يوحى إلى البنك:

"الراوي: ريعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة حاب يألف ينفع البشرية

خدا مسايش عايشة زوجته الصبارة باش يصرف بعد ما يرهنهم في البنك

الكتاب على الجوع وعنوانه الخبزة"¹.

عمل علولة على استعمال الرمزية في مسرحه للإشارة على المكان الذي تدور فيه أحداث المشهد، حتى يعطي للمسرحية جوا من الجمالية الرمزية في العمل المسرحي، وجعل المتلقي يفكك تلك الرموز بمفهومه ونقده الخاص.

وبالتالي استخدم علولة في مسرحية الخبزة ديكورا واقعيا باستعمال أغراض حقيقية من الواقع، استنادا إلى منهج أندريه أنطوان الذي يعتمد في مسرحه الحر على توظيف الواقع على الخشبة، من أجل أن تعطي جوا حقيقيا على الركح، وأيضا لما استخدمه بروتولد بريخت غايته كسر الإيهام لدى المشاهد، ونلاحظ ذلك من خلال "استعائته بديكورات تترجم نظرتة للواقع وتغيراته، فكلما تغير الديكور يتشكل بالضرورة الزمان والمكان في الحدث المسرحي من جديد، إنه يعكس واقعية الشكل والمضمون"²، حيث اعتمد علولة على تغيير الديكور بما يوافق المشهد المسرحي والذي

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س، ص 06

² - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، م س، ص 73

يعكس رؤيته الإخراجية والمناهج المعتمدة في ذلك، من أجل إبراز معالم وجماليات الرؤية الفنية للعرض المسرحي.

كما يلعب الديكور دورا مهما في تحديد البعد الزماني للعرض المسرحي، إذ يعمل على تحديد زمن الحدث وإطاره التاريخي، الفصل والجو الذي تدور فيه الأحداث، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها .

أما وظيفة الديكور الأساسية هي "التمهيد للحالة النفسية والعقلية للمتلقي حتى يكون جاهزا من الناحية النفسية في تقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي، وذلك من أجل جذب انتباه المشاهد إلى النقطة المركزية خلال الرؤية الإخراجية"¹، حيث يساعد الديكور الممثل في العملية المسرحية، كما يساعد المتلقي على فهم المكان الموجود فيه الفعل المسرحي دون اللجوء إلى الحوار أو الحركة التي تزيد من فعالية المسرحية، فالديكور يضيف رؤية جديدة على العرض عن طريق تجديده في كل مرة تعرض المسرحية، من جراء ما يأتي في ذهن المخرج والمصمم السينوغراف من أفكار خيالية يضيفانها على الركن.

كما يعتبر الديكور علامة من العلامات التي ترمز إلى نوعية العمل المسرحي، وتفكيك رموز النص الدرامي، باعتباره علامة بصرية تقيم علاقات تواصلية مع المتلقي، لذا يلزم على الممثل أن يجسد العلاقة بينه وبين الديكور، وكشف العلاقة التفاعلية في طبيعة الدور الذي يقوم به الممثل، كما يعمل على تحديد حركة الممثل.

فمثلا في مسرحية الخبزة في العرض الأول لعبد القادر علولة، استعمل ديكورا يتمثل في مجموعة من الشاسيهاات الفخمة مصنوعة من الخشب (الشكل 11)، تأخذ نصف مساحة الركن بطولها وإمدادها من اليمين إلى اليسار وظفه علولة في الجهة الخلفية للخشبة، وفي وسط هذه الشاسيهاات توجد اثنان منها على شكل أبواب تفتح وتغلق حسب المكان الموجودة فيه

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، إشراف د فاتن الجراح، أ فرقاني جازية، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، السنة الجامعية 2001/2002، ص163

الشخصيات وتحمل ألوانا سوداء، وأمامها شاسيه على الأرض على شكل سلم تتماشى عليه الشخصيات، فعندما يكون المشهد في المكتب في الدقيقة 2:57 تكون كل الشاسيهات مغلقة فقط على جهة وسط يسار وسط الخشبة بالنسبة للمتلقي طاولة المكتب وكرسيين واحد لسي علي والثاني للزبائن (الشكل 12)، ثم يلوج بنا المخرج إلى المنزل حيث يبقى الديكور كما هو من ناحية الشاسيه ما عدا طاولة المكتب والكراسي فقد تغيرت (الشكل 13)، حيث نجد طاولة للأكل وفوقها صحن به زيتون وزراي من الصوف على الأرض مفروشة في وسط وسط الخشبة، وهذه المنطقة هي الأقوى على خشبة المسرح فبمجرد الوقوف عليها فإن الشخصية تعتبر هي الرئيسية في المسرحية، لما تحمله من أفكار ومعاني ورسائل تستطيع توصيلها للمشاهد، وهذا ما أراده علولة من تجسيد هذه الشخصية التي تصف الحالة الاجتماعية لسي علي التي يعيشها، بالإضافة إلى صندوق قديم موجود في المنطقة أعلى يمين الخشبة بالنسبة للمشاهد، ونصف شاسيه على شكل نصف نافذة في جهة وسط يسار الخشبة، حيث استعملته زوجة السي علي عائشة كأنه نافذة قامت بنشر الزربية عليها، من أجل أن تمسح الماء الذي دخل عليهم بسبب الأمطار الغزيرة (الشكل 14)، وهذا دال على الحالة المزرية التي يمر بها سي علي وزوجته لعدم قدرته على تحديد منزله، أما في الدقيقة 16:51 تفتح تلك الشاسيهات التي على شكل أبواب وتظهر شاشة بيضاء على الحائط المبلل بالأمطار (الشكل 15)، هذه الشاشة تحتوي على شخصيات مرموقة جالسة على طاولة في وسطها زجاجات الخمر تتحدث عن الجوع والطبقة الفقيرة، وكذلك تتحدث على سي علي، ولكن هي مجرد خيالات تظهر لسي علي بسبب الجوع والفقر اللذان يطغيان عليه، مما يجعله يحلم ويهذي، هذه الشخصيات تعبر عن مدى الرفاهية التي يعيشونها من خلال الحوارات التي دارت بينهم، فالحوار كان حول الفقراء والآفات الاجتماعية التي تسيطر على المجتمع، وفي وسط المجموعة كان هناك شخص غني يفكر في الطبقات الفقيرة الذين يشعرون بالجوع وعدم العمل وغيرها من المآسي التي يتعرض إليها الفرد الجزائري، لأنه عاش في هذا الوسط

من الحياة، هذا الأخير يعطي فكرة حول تأليف كتاب والتي يرسخها سي علي في ذهنه ويباشر في البحث والبحوث حول مسألة الجوع والفقر وغيره وأطلق عليه اسم الخبزة.



صورة توضح ديكور المنزل الشكل 11¹

¹ -عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة



صورة توضح ديكور على شكل مكتب الشكل 12¹



صورة توضح ديكور المنزل الشكل 13²

¹ -عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة

² -عبد القادر علولة، م ن



صورة توضح ديكور المنزل الذي يرمز إلى حالة سي علي الشكل 14¹



صورة توضح ديكور شاشة بيضاء على الجدار الشكل 15²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخيزة، م س

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخيزة، م س

بعدها انتقل بنا المخرج مباشرة إلى البنك، وهنا يظهر التغيير الذي اعتمد عليه علولة في توضيح البعد المكاني الذي يساعد المتلقي على فهم العرض المسرحي، ولكن لم يستعمل أي رموز أو لافتات تبين أن ذلك المكان هو البنك، ولكن يفهمها المتلقي من سياق الكلام الذي رواه الراوي والحوارات التي دارت بين النساء، ليثبت لنا علولة أنه ليس دائما يمكن توظيف الديكور في العرض المسرحي، فهناك مشاهد يستصعب توظيف الديكور فيها، لذا لجأ إلى الحوار الذي يعتبر لغة رمزية في تحليل العرض المسرحي، حيث تجدر الإشارة على أنه "يندرج في نسق الديكور كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وهي تلعب فيه أدوارا سيميائية كثيرة يمكن أن تكمل النص المنطوق، كما تعد علامات الديكور بحضورها، فإنها قد تدل بغيابها ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى يمكن أن تعوضها وتقوم مقامها، فالممثل مثلا يمكن أن يخلق الديكور بكلامه أو إيماءاته"¹، حيث يبين المؤلف في سطره التي ترمز إلى الأماكن التي تتجسد فيها الأحداث عن طريق الحوارات التي تدور بين الشخصيات، ويترك المخرج حرية التصرف في تفكيك تلك الرموز التي توحي إليه، وذلك وفق ما يساعد رؤيته الإخراجية وإمكاناته، إذ يمكنه أن يوظف الديكور أو الاستغناء عنه وتعويضه بلافتات أو لوحات تبين البعد المكاني في ذلك المشهد، أو يمكنه أن يجعل الممثل ديكورا عن طريق تجسيد حركات مسرحية بالاعتماد على مرونة جسده في توظيف الديكور، وهنا يبين لنا علولة أنه اعتمد على الحوارات لتبيين المكان الذي جسدت فيه الأحداث، حيث ذهب سي علي لرهن ذهب زوجته المتمثل في المسais لقول الراوي:

"ربعين سنة في الخدمة ما فلت فلتة حاب يألف كتاب ينفع البشرية خدا مسais عائشة زوجته الصبارة باش يصرف بعد ما يرهنهم في البنك الكتاب على الجوع وعنوانه الخبزة"²، نلاحظ

¹ - بليصق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد أنموذجا، بحث لنيل شهادة

الماجستير، إ، د عقاب بلخير، جامعة المسيلة، سنة 2013-2014، ص 67

² - علولة عبد القادر، مسرحية الخبزة، 1970 مؤسسة فنون وثقافة ولاية الجزائر، ص 5

في مشهد البنك أن علولة قام بتغيير بسيط على الديكور بوضع كرسي ذو شكل طويل حتى يتسع للزبائن (الشكل 16)، وحتى يفهم من سياق الحوارات أن المكان يوحي إلى بنك، فوضعه علولة على جهة وسط وسط يسار الخشبة، وبدأ سي علي يشاهد الأوضاع والزبائن القادمين لرهن ممتلكاتهم كيف ما هو الحال مع سي علي، بسبب قلة احتياجاتهم ومصاريفهم، كما نشاهد أن المخرج في هذا المكان حافظ على الديكور المتكون من الشاسيهات من الجهة الخلفية للركح المسرحي مع إضافة كرسي فقط.

ثم ينتقل بنا إلى مكان آخر يتمثل في المقهى (الشكل 17) مكان تجمع الناس من كل الطبقات، حتى يرى ما يدور بين الناس في هذا المكان وما هي الأسباب التي تعيق الإنسان الجزائري من تخطي مرحلة الفقر والجوع، فصمم الديكور على شكل مقهى تحتوي على طاولات متفرقة في كل مكان وكراسي للجلوس، كما نجد الشاسيه الموجود في أعلى الخشبة قد فتحت أبوابه (الشكل 18) حتى يبين لنا أنه في مقهى في الدقيقة 35، ودخول جل الشخصيات المذكورة سابقا، وبعدها مباشرة العودة إلى المنزل بنفس الديكور، ثم نجد في اللوحة الثامنة انتقال المخرج إلى مكان آخر في الدقيقة 1:02:46 يتمثل في مصنع صغير للجوارب كما سماه فابريكة (الشكل 19)، تتمحور على عدة آلات لصنع الجوارب وشاسيهات مغلقة تبين لنا أنهم في مصنع مغلق من كل الجوانب خوفا من الشرطة، لأنه مصنع يخترق القانون يعمل بسرية تامة، وحتى العمال ينقذون أوامر صاحب الفابريكة من أجل كسب قوتهم وصبرهم على معيشتهم، "حيث عرف علولة بتبنيه للمسرح السياسي الذي هدف من خلاله إلى التعبير عن تطلعات الجماهير الساعية إلى التحرر من القيود والاستغلال والاستلاب، لأن مهمة المثقف في نظره الالتزام بقضايا الشعوب القاعدة الرئيسية للمسرح النضالي المستمر ضد قوى الظلم والاستبداد"¹، تلك الأوضاع تبين مدى طغيان الطبقة البيروقراطية على الطبقة الفقيرة والحرمان الذي تتعرض له تلك الطبقة، حيث كان

¹ - جازية فرقاني، تحليلات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، ط1، 2012،

مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص289

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية للتشكيل السينوغرافي في مسرحية "الخبرة" لعبد القادر علولة

الديكور يخدم المشهد وحوارات الممثلين وحركاتهم، مما زادت من فعالية وتواصل علاقة الممثل مع الديكورات.



صورة توضح المكان على أنه البنك الشكل 16¹



صورة توضح ديكور عبارة عن مقهى الشكل 17²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن



صورة توضح تغيير الديكور من البنك إلى مقهى الشكل¹⁸



صورة توضح تغيير الديكور والمكان عبارة عن مصنع الشكل¹⁹

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² - عبد القادر علولة، م ن

ينتقل المخرج بعد هذا المشهد إلى المنزل، إذ نجده أضاف مكتب صغير (الشكل 20)، حتى يستطيع تأليف كتابه ويحقق حلمه وتوصيل رسالته وفكرته إلى المجتمع الجزائري، بالإضافة إلى محاربة الجهل، وفي الساعة 1:18:18 تفتح أبواب الشاسيه ليظهر به الشاشة البيضاء من جديد (الشكل 21)، ويحاكيهم سي علي بأنه انتهى من كتابة الكتاب الخاص بالخبزة، حتى تعتقد جارتة أنه فقد صوابه، وبعد طبعه قاموا ببيعه، وفي الأخير حصل على جائزة تأليف هذا الكتاب، الذي يحكي المآسي و الآفات الاجتماعية والواقع المعيشي الذي يعيشه ويتعرض إليه الإنسان، وفي المشهد الأخير نلاحظ تجمع الصحفيين على الشاسيه يعتليها سي علي والصحافة تسأله على الكتاب المؤلف (الشكل 22).

هذا ما تجلى في مسرحية الخبزة لعلولة بتوظيفه ديكورا بسيطا لكنه يتسم بالضخامة وذلك لانتهاجه المدرسة الواقعية، فبمجرد رؤية الديكور الذي يرمز للواقع يتضح لنا أن علولة انتهج منهج أندريه أنطوان في مسرحه من أجل أن يعطي جوا حقيقيا على خشبة المسرح، ولكن مع كسر الإيهام الذي نادى به بريخت في المسرح الملحمي والذي اعتمد عليه علولة في تأسيس مسرح جزائري يستعين بالقول لبناء مسرح لا أرسطي، يشارك المشاهد في صنع العملية الإبداعية، ويرفض المعاشية والإيهام، كما اعتمد على المنهج الواقعي النفسي لستانسلافسكي في تدريب الممثل على التقنيات النفسية في تجهيز الشخصية والذي يساعد بدوره المتلقي على فهم العرض.

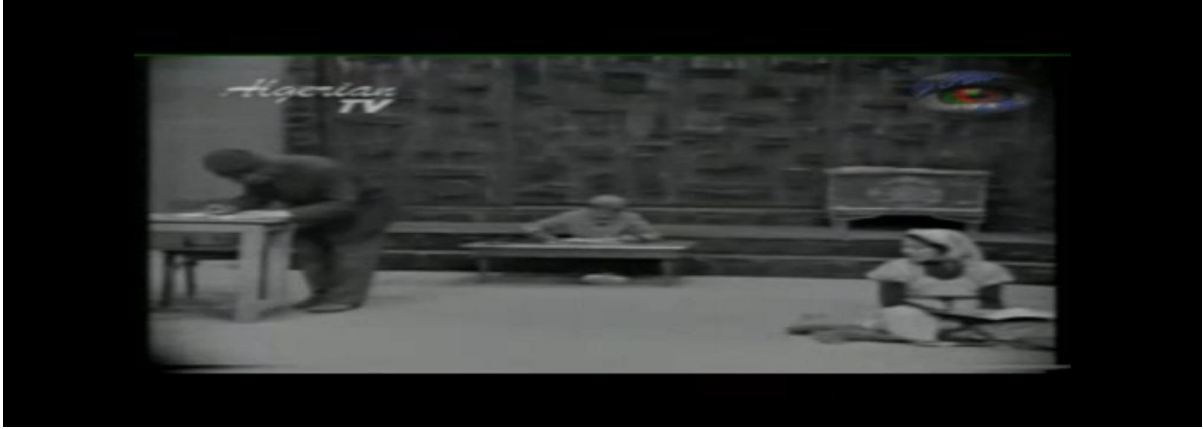
ولكن حسب ما ارتأيناه في هذا العرض وحسب توظيف علولة للديكور، نرى أنه في مشهد المقهى كان الديكور معيقا لحركة الممثلين لاحتوائه على عدة طاولات لإبراز المكان وتوضيحه، ولكن كان من الممكن أن يقلص من عدد الطاولات أو استعمال الحوارات التي ترمز إلى المكان دون اللجوء إلى توظيف الديكور، وجعل الممثل يخلق إبداعاته الفنية وإبراز علاقة التواصل مع الحوارات، أما باقي اللوحات فكانت أغلب الديكورات تخدم الفكرة الرئيسية لكل مسرحياته لتبين الطابع الواقعي والإيديولوجي، وتوظيف المنهج البريختي الذي تمثل في التغريب حتى يجعل المتلقي بأنه يشاهد مسرحية فقط وعدم السماح له بالولوج في أعماقها، فهدف بريخت من المسرح

الملحامي هو الجمع بين التمثيل والتقديم وبين الاندماج والتغريب، وبين الحكيم والتقديم، فالمسرح لم يعد مكاناً لتقديم الأشياء كأنها حقيقية، ولكنه صار لتقديم مكان تعرض فيه الأشياء والأحداث والكشف عن طريق تقديمها، وهذا بالضبط ما لجأ إليه علولة وآخرين ساروا على نهجه في العملية الإخراجية أمثال محمد آدار الذي أعاد إخراج المسرحية وفق رؤيته الإخراجية الخاصة، نلاحظ أنه وظف تقريباً نفس السينوغرافيا فمثلاً الديكور استعمل شاسيه من كل الجوانب تفتح وتغلق هي الأخرى في كل مشهد، ففي البيت غير محمد آدار ديكور المنزل وأضاف على الجدران الجانبية ألواح على شكل طوابق توضع عليها أشياء للتزيين وهي إكسسوارات جامدة وبالتالي تدخل حيز الديكور مثل صحن ذات لون ذهبي، صندوق صغير، وبصل وثوم معلقين بجانبه (الشكل 23)، كما استعمل ستائر على أبواب المنزل ليعين مدخل ومخرج المنزل (الشكل 24)، وبالمثل طاولة وزراي من الصوف، كما وضّح شكل الجدران كأنها في حالة تشقق وانحيار من أجل إثبات حالته المعيشية الموصولة على الحافة من الفقر، وهذا ما نفهمه من خلال الحوار الذي دار بين سي علي والمهندس:

سي علي: وعلاش تشوفو الدار

المهندس: شفناها مايلة من برى، وإذا زادت طاحت النو كيما تاع داك النهار راها تريب الدار.¹

¹ - علولة عبد القادر، مسرحية الخبزة، م س



صورة توضح ديكور منزل بإضافة مكتب الشكل 20¹



صورة توضح ظهور الشاشة البيضاء على الجدار من جديد الشكل 21²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن



صورة توضح اللقاء الصحفي الشكل 22¹



صورة توضح ديكور منزل برؤية إخراجية لمحمد آدار الشكل 23²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن



صورة توضح المنزل والتغيرات التي أضافها محمد آدار الشكل¹²⁴

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبرة، من إخراج محمد آدار، م س

أما بقية المشاهد لم يتغير الديكور ما عدا في مشهد المقهى والبنك، حيث نجد الشاسيهاات انفتحت على الجانب الأيمن من جهة المتلقي (الشكل 25)، كما استعمل في مشهد الفابريكة آلة صنع الجوارب مغلقة من كل الجوانب عكس ما هو موجود عند علولة رغم بساطتها وخفتها (الشكل 26).



صورتان توضحان تغيير الديكور من البنك إلى المقهى لمحمد آدار الشكلى¹



صورة توضح ديكور على شكل مصنع لمحمد آدار الشكلى²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن

3-3-4 الأزياء:

تلعب الأزياء دورا هاما في العرض المسرحي لما تحتله من مكانة مهمة ووظائف ودلالات ومضامين فكرية في إبراز الشخصية المسرحية، فهي التي تبين الشخصية وأبعادها الثلاث بدون التطرق إلى العناصر الأخرى، إذ نلتبس هذا من خلال ما ترتديه الشخصية، "فللزي المسرحي وظيفة معرفية جمالية فهي جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي، إذ لا توظف لذاتها بل لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض المسرحي، الذي لا يرى النور إلا بتكامل العناصر في نهاية المطاف"¹، فمن الصعب الاستغناء عنها حيث لها دور جمالي واضح، وذلك بإشراكها في صياغة الصورة المسرحية مع عناصر السينوغرافيا الأخرى.

تعتبر الملابس الجلد الثاني للممثل وذلك لمرافقته طوال العرض المسرحي، "فالأزياء المسرحية هي تلك الملابس التي يرتديها الممثل أثناء العرض المسرحي، والتي تم تصميمها من طرف مصمم الأزياء بعد عملية بحث وتفكير لتتلاءم دراميا مع أبعاد الشخصية ومع طبيعة الأحداث"²، وعلى هذا الأساس يجب على مصمم الملابس أن يكون متفرضا لها، ويكتسب مواهب في التصميم ومعرفة تامة حول هذا الأخير حتى لا يقع في دوامة لا يستطيع الخروج منها، إذ يقف أمام عدد كبير من الاعتبارات وهو يفكر في التصميم و الاختيار من أجل الحصول على زي ملائم ويوافق الموقف الدرامي، فالملابس تعطي انطبعا قويا على الممثل حتى قبل أن يبدأ في الحركة والكلام، وذلك لما يركز عليه الجمهور باعتبارها همزة وصل بين الممثل والشخصية والممثل والجمهور، فعند المشاهدة للشخصية المعروضة يفهم المشاهد ما هي طبيعة وحالة تلك الشخصية وأبعادها التي يؤديها الممثل، والتي توحى إلى علامة دالة تحمل مجموعة من المعلومات، كما لها وظيفة اجتماعية

¹ - جميلة زقاي، بوخموشة إلياس، زوية عياد، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة الدورة 45، ط2013، 1، مكتبة الرشاد

للطباعة والنشر والتوزيع، ص132

² - رابحي بن علي، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص42

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية للتشكيل السينوغرافي في مسرحية "الخبرة" لعبد القادر علولة

تحمّل بعدا مكانيا و زمانيا، كما تسهم في التمييز وتبين الفوارق الاجتماعية والانتماءات الطبقية للشخصيات.

ترتبط وسائل العملية الإخراجية فيما بينها لتعطي طابعا وجوا حقيقيا على المسرح، "فغالبا ما تكون الأزياء في المسرح لها علاقة بالعناصر الفنية الأخرى، يصممها المصمم لربط العلاقة بين نص المؤلف ونص المخرج"¹، فالملابس تحمل في طياتها علامات ودلالات يعمل المخرج على تفكيكها حسب رؤيته الإخراجية، من أجل أن تتوافق هذه الرؤية مع معطيات النص الدرامي.

استعان علولة بملابس ذات ألوان عادية تعود الإنسان الجزائري على لبسها، حيث عرف مسرح علولة بالتنوع والتلوين في الملابس التي توحى إلى شخصيات من عامة الشعب، حيث "يحدد المخرج المتمكن من رؤيته الإخراجية مع المصمم شكل الملابس ومادتها وألوانها، لتتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة العامة للعرض"²، وعلى هذا الأساس نلاحظ أن علولة وفق في اختيار الملابس وألوانها، التي تناسقت مع عناصر العرض المسرحي كالديكور والإضاءة والإكسسوارات والماكياج، كما نلاحظ أنّ علولة عمل على تنسيق الأزياء وربطها بجسد الممثل حتى يكون هناك تلاؤم بين حركاته وتنقلاته ومواقفه الدرامية، ونلتمس هذا في مسرحية الخبرة حيث كانت الأزياء واقعية مكثفة وتوحى بالفقر الذي تعيشه الشخصيات، فالأزياء تحدد أبعاد الشخصية ومستوياتها كما توضح البعد الزمني والمكاني الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فاللباس صمم وفق حالة الشخصية الاجتماعية وأبعادها الأخرى، إذ فضّل المخرج المسرحي استعمال الملابس القديمة لكسر الإيهام لدى المشاهد، وهذا ما عمل به بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوان حيث عمل على أن تكون "الأزياء في مسرحه معبّرة وحاملة لدلالات رمزية تخلق حالات التأمل والنقد، فقد ألبس الآلهة أزياء غير عادية تمثلت كأنها شخصيات مثل سائر الأفراد في المجتمع، وذلك للتأكيد على واقعيتها وأن تكون متميّزة حسب

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م س، ص75

² - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م ن، ص76

كل شخصية، وأكد بريخت على أن تبدو الملابس قديمة"¹، حيث كانت الملابس عند شخصية سي علي ملابس قديمة ترتبط بشخصيته العادية والفقيرة، وكانت الملابس عبارة عن سروال أسود وقمصان بني فاتح وسترة سوداء، بالإضافة إلى شاشية التي لم يغير سي علي ملبسه طيلة المسرحية، حيث ترمز دلالة الألوان إلى طبيعة وحالة الشخصية، فالأسود كما هو معروف في دلالاته الرمزية الذي يوحي دائما إلى الخوف والحزن واليأس، وهذا ما تجلّى في شخصية السي علي التي ترتبط بواقع مليء بالفقر، الجوع، والحزن على الأوضاع السائدة في المجتمع الجزائري، حيث اعتمد علولة على توظيف هذه الألوان للدلالة على حالة الشخصية المراد الوصول إليها، فبمجرد رؤية المتلقي لهذه الشخصية تعطي له دلالة على الوضع الذي يسودها من فقر وحزن ومرض وغيره من الدلالات التي ترمز إليها هذه الألوان.

وبالنظر إلى هذا اللباس تبين لنا حالة سي علي الفقيرة والمنعدمة التي يعمها الحزن وضيق حالته، التي لا يستطيع الاهتمام بنفسه (الشكل 27)، وبالمثل فقد أشار المخرج إلى الطرف الآخر وهي زوجته عائشة التي كانت ترتدي خمارا أبيضاً على رأسها و قمصان أسود وعباءة ذات لون أبيض ، أما في العرض المسرحي الثاني الذي أخرجه محمد آدار فقد كانت الشخصية ترتدي لباساً زهرياً وخماراً أبيضاً مع سترة بيضاء، وبالتالي تعتبر نقیضاً لشخصية سي علي التي ترتدي الأسود، وذلك من أجل أن يعمق الاختلاف بين الشخصيات، وهذه الألوان أيضاً تدل على نفس الدلالة السيكولوجية والرمزية للشخصية، فلا يوجد اختلاف بينهما (شخصية عائشة في العرض الأول وفي العرض الثاني (الشكل 28)، فالألوان التي جسدتها الشخصية تلمح إلى النقاء والرقّة والتضحية والطهارة والنظافة، فدلالاتها السيكولوجية متعادلة ومتوازنة مع الشخصية، إذ تناسقت الألوان معها لتمتّعها بصفات تنعكس على ملاحظها وكلامها وحركاتها بالإشراق، والصبر والتمسك بالله تعالى، فالمخرج وهو يورد مثل هذه الإرشادات الإخراجية يريد أن يعمق الدلالة، دلالة الحزن أو دلالة العفة والنقاء حتى لا يجد المتلقي عناء كبيراً في التقاط تلك الدلالة.

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م ن، ص 78

أما بالنسبة لأهم شخصية وظفها علولة والتي تعطي الطابع الجزائري بحضوره الفني ألا وهو القول، الذي يعتبر الركن الأساسي في العملية المسرحية عند علولة، فهو يروي الأحداث من بداية المسرحية حتى نهايتها مع ترك وظيفة الحوار للشخصيات، حتى تعبر عن نفسها وتبرز على الخشبة، فالقول يتمتع بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، الذي ألبسه علولة زيا موحدا في اللون الأسود الذي يرمز في بعض الأحيان إلى الحزن، وفعلا كان القول يبدو عليه من خلال نبرة صوته الحزن والتأسف على حالة سي علي، وبالتالي خدمت الألوان الشخصية وتناسقت معها لتعطي جوا دراميا في العرض المسرحي، أما محمد آدار كان الزي أزرق اللون مع تعابير حزينة على وجهه، كما كان يتسم بالهدوء مما يساعده على التركيز عند رواية الأحداث التي مر بها سي علي، كان يلبس سروالا مع قميص أسود يحمل معه بعض الإكسسوارات، التي ترافقه طيلة العرض كالعصا الخشبية والنظارات وشاشية سوداء مع الآلة التي يعزف عليها الطابع الشعبي، الذي يزيد من عفوية المسرحية في نفسية المتلقي الجزائري. (الشكل 29 و 30).

أما بالنسبة للشخصيات الموجودة في مشهد المقهى، فهي ترتدي ملابس متنوعة اللون كل حسب دوره المسرحي، وكلها ترمز إلى حالة العدم وإمكانية توفير الخبزة لليوم، ما عدا شخصيتين يرتديان زيا مختلفا عن الآخرين وهما الفلاحين، حيث نلاحظ أنهما يرتديان فوق السروال والقمصان برنوس وعمامة، وهذه الملابس وظفها علولة من أجل أن يبين للجمهور أنه يلبس الزي التقليدي للفرد الجزائري القديم، "فالبرنوس يعتبر من الملابس التقليدية وقد استعمله علولة من أجل التأكيد على الرجوع إلى التراث الشعبي والاستلهام منه، وكذلك يدل على أصالة كل مجتمع، وفي هذا الصدد يقول علولة: أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة والتقدم والحرية والاشتراكية، ولهذا السبب أكرّ مودّة خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتّر مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما"¹، فهذا الزي يعود بنا إلى التراث والذي يرمز إلى العفة والقُدوة والأصالة، أي حفظ على التراث وأصوله وعدم الاستغناء

¹ - بلصيق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد أمّودجا، م س، ص 80

عنه، حتى تعطي لمسة فنية على العرض المسرحي (الشكل 31)، وكان لون البرنوس الذي يكون في معظم الحالات إما أسوداً أو بنياً غامقاً أو أبيضاً، وهنا كان اللون أسوداً الذي يرتبط بالخوف والحزن كما أشرنا إليه سابقاً، وبالمثل نجد النساء في مشهد البنك يرتدن لباساً تقليدياً يميز المرأة الجزائرية عند خروجها من المنزل وهو الحايك في اللون الأبيض (الشكل 32)، هذا اللون الذي له دلالة سيميولوجية التي توحى إلى العفة والنقاء وتمسك المرأة الجزائرية بأصالتها وحرمة نفسها، حيث سعى علولة على توظيف التراث حتى يعبر عن خصوصية المجتمع كالمجتمع الجزائري، وتوظيفه من أجل أن يكون دافعاً قوياً في مسيرة التأصيل للمسرح في الجزائر.

وبهذا فإن الملابس خدمت العرض المسرحي ونجحت الرؤية الإخراجية لكليهما باختيار هذه الأزياء، كما كانت الألوان متناسقة ومنسجمة مع الشخصية وأضفت عليها جمالاً موازياً لمناظر الديكور، ورغم هذا فإن علولة يعتمد على عناصر أخرى يمرر بها رسالته، لكن تجربته مع الأزياء كانت تحمل التنوع، وسبب ذلك العوائق المادية التي حالت دون البحث والتصميم الجيد لأزياء عروضه المسرحية، وكذا نقص كبير في الساحة الفنية بعدم وجود مصممين مختصين.



صورتان توضحان لباس شخصية سي علي الشكليين¹



صورتان توضحان لباس شخصية عائشة الشكليين²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن



صورة توضح لباس شخصية القوال لعبد القادر علولة الشكل 29¹



صورة توضح لباس القوال لمحمد آدار الشكل 30²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² عيد القادر علولة، مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار، م س



صورتان توضحان اللباس التقليدي للمرأة والرجل المتمثل في الحايك والبرنوسا لشكلين 31 و32¹

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبيزة، م س

3-3-4 الماكياج:

يعتبر الماكياج عنصرا كغيره من عناصر السينوغرافيا، ولكن ليس بقدر أهمية العناصر الأخرى، حيث يمكن الاستغناء عنه على حسب الضرورة، فهو يستخدم في إبراز ملامح الشخصية وإعطائها وجه الشخصية التي تؤديها، فمثلا يستخدم في أدوار عجوز أو شيخ كبير لبروز مظاهر الشيب والتجاعيد، كما يستعمل في الشخصيات المرموقة وذات طبقة غنية، حيث يحضر الماكياج بصفة خيالية من كل الألوان بالإضافة إلى الملابس، فالماكياج يدعم الممثل ويساعده على تعميق طاقته التعبيرية، وبهذا يعتبر مساعدا للممثل في إظهار الملامح المميزة للشخصية، كما يستخدم في تحميل الصورة أو تقبيحها حسب الحاجة المسرحية، فهو يلعب أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي، فالألوان التي ترسمها الشخصية تحيل على لون أو نمط خلقي، ويستلزم هذا من المتفرج أن يكون عالما بالشفرة، لكي يدرك دلالاته في سياق العرض.

يعمل الماكياج على إبراز الشخصية المسرحية وأبعادها، فهو يرسم الصورة الفنية لتلك الشخصية التي يجسدها الممثل، إذ "يستطيع الماكياج أن يكون وسيلة فعالة ومؤثرة في تناول الممثل الذي يستغلها في تكوين الصورة المسرحية للشخصية، لكن الماكياج لا يستطيع دون ممثل مقتدر وقد يسيء إلى جمالية التمثيل إذا كان مبالغا فيه أو غير مكتمل، هذا يعني أن الماكياج عامل مساعد وليس ضرورة أساسية أو حتمية في التمثيل، فإذا كان الممثل سيئا لن يسعفه الماكياج الرائع"¹، لذا يجب على مصمم الماكياج أو الممثل الذي قام بالماكياج أن يعمل على إبراز أبعاد الشخصية وأن تتناسق ألوان الأزياء مع الماكياج، وتكون موازية للشخصية وفي نفس نسق الإضاءة، لأن بعض ألوان الإضاءة تنعكس بالسلب على الشخصية، وذلك راجع لألوان الماكياج التي تنقص من شعبية الشخصية ودورها على المسرح.

¹ - رابح بن علي، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص 45

يعمل الماكياج على إظهار شكل الشخصية مع مرافقته للملابس، حيث يوغل في دلالاته الدرامية خارجا عن التزين أو التجميل ليربط بين العالم الداخلي للشخصية وعالمها الخارجي، ربما لا يقوى الماكياج على المطابقة الكاملة بين ملامح الإرشادات الإخراجية ولامح الممثل الذي يؤدي الدور، ومن جهة أخرى ساهم تطور فن الماكياج في تغيير معايير انتقاء الممثل للدور، فقد كان الاختيار سابقا بناء على شكل الممثل وسنه، أما اليوم فلم يعد ذلك ضروريا لأن الماكياج يساعد على تغيير معالم الممثل لتناسب مع الشخصية التي يؤديها.

يختلف الماكياج الدرامي عن الماكياج المسرحي، أي بين النص والعرض قياسا على التمييز بين الفضاء الدرامي والفضاء المسرحي، أي بعبارة أوضح بين ما هو سمعي وما هو بصري، فإننا نجد الماكياج المسرحي غالبا ما يتدخل لتكييف الممثل مع الدور، بحيث يتحول الممثل الشاب بواسطة الماكياج إلى كهل والعكس صحيح، فغاية الماكياج مشابهة الصورة النمطية السائدة، لأنها ترمي إلى إيصال رسالة إقناع للمتلقي بأن ما يراه مقنع.

ففي مسرحية الخبزة نجد علولة لم يتطرق إلى هذا العنصر كثيرا، ما عدا في شخصية سي علي وزوجته والنساء، من أجل بروز أبعاد الشخصيات وتبيان حالتها، فسي علي واضح من خلال البقع البيضاء الموجودة في لحيته لتبرز الشيب، حتى يبين حالة القهر والتعب التي تغمره، وكبر سنه من جراء الفقر والجوع اللذان انتهكا صحة سي علي، وقد وفق في إنجاز الدور المسرحي وتقمص الشخصية بحذايرها (الشكل 33)، أما زوجته والنساء تمثل عندهن في الكحل الذي يرافق المرأة الجزائرية منذ القدم، (الشكل 34)، أما آدار فإن النساء استعملت الماكياج بطريقة واضحة وذلك لتطوره من خلال مساحيق التجميل والكحل وأحمر الشفاه، حيث انسجم هذا العنصر مع الشخصية المسرحية والتي أبرزت ملامحها وأبعادها، حيث تجدر الإشارة إلى أن دلالة علامات الماكياج تتحدد بصلاتها بعلامات أخرى وخاصة الإنارة التي توضح تلك العلامة وكذا ارتباطها بالزي المسرحي والتوفيق بينهما، إذ يختلف الماكياج باختلاف الطبقات فلا يمكن استعمال الماكياج ذو طبقة راقية ويرافقه شخصية ذات زي فقير وهذا يخالف الرؤية المسرحية (الشكل 35)، حيث

"يستخدم الماكياج بمرافقة الإضاءة لإبراز ملامح وجه الممثل مع مرافقه التعبير بالوجه، يظهر الملامح الخاصة بالشخصية التي يؤديها، وبما أن الإيماءة بالوجه متغيرة دائما وفقا لطبيعة الموقف الدرامي، فإن الماكياج يحافظ على نوع من الشباب في ملامح الشخصية"¹، وبالتالي حتى ينجح العرض المسرحي يجب أن تتوافق العناصر المسرحية كالماكياج والملابس والإضاءة، فعلولة في مسرحيته الخبزة لم يعتمد على الماكياج كثيرا وذلك لقلة اهتمام المرأة الجزائرية بالماكياج، فقط استعمل الكحل كما أشرنا إليه سابقا ولكن الماكياج كان متناسقا مع العناصر السينوغرافية الأخرى كالملابس والإضاءة، التي كانت عامة طوال العرض المسرحي.

¹ - قاسم مؤنس عزيز، جلال جميل محمد، التدفق العلاماتي في تحليل العرض المسرحي، الأكاديمي 43، ص 41



صورة توضح ماكياج شخصية سي علي المتمثل في الشيب الشكل¹³³



صورتان توضحان ماكياج شخصية عائشة المتمثل في الكحل الشكلين³⁴²

¹- عبد القادر علولة، مسرحية الخبرة، م س

²- عبد القادر علولة، مسرحية الخبرة، من إخراج محمد آدار، م س



صورتان توضحان ماكياج النساء لمحمد آدار الشكليين¹³⁵

¹- عبد القادر علولة، مسرحية الخبيزة، محمد آدار ، م س

3-3-5 الإكسسوار:

تتميز الإكسسوارات بنظرة جمالية رغم قلة حضورها في بعض العروض المسرحية، ولكن بمجرد وجودها على خشبة المسرح فهي تعطي ضوءاً على شخصية الممثل، حيث تزيد من بروز وحضور الشخصية وتمييزها، إذ تضيف وقعا إيجابيا عليها إذ تزيد من واقعية الدور المسرحي على الممثل، ولكن هنا يدرك الممثل أن عليه مسؤولية كبيرة اتجاه هذا العنصر، فعند استعماله يكون قد استهلك طاقته التعبيرية، ولكن بمجرد نسيانه يفقد هذا العنصر حيويته ودوره في العملية المسرحية، ويصبح في مقام الديكور بصفة جامدة لا تتحرك ولا تستعمل من قبل الممثل وبالتالي يفقد معناه المسرحي وتتغير دلالاته، حيث تأخذ دلالتها الدرامية من خلال تواصلية الممثل مع قطع الإكسسوار وطريقة استخدامه.

لا يخلو أي عرض مسرحي من عناصر السينوغرافيا حتى ولو كانت بسيطة، "غالبا ما يتضمن المنظر المسرحي عدة إكسسوارات لها أهميتها في حيز الفضاء المسرحي، من حيث الاستعمال أو الرمز يتم أخذها من الواقع أو يقوم مصمم الإكسسوار بإبداعها وفق فهمه للنص، والعبرة ليس بجمال أو روعة الإكسسوار كقيمة تشكيلية في حد ذاتها، وإنما في كيفية استعمالها وتوظيفها على منصة المسرح، بحيث يوحي هذا الإكسسوار بعدة دلالات وأحاسيس قد يعجز الممثل أو المخرج عن إبرازها، فالإكسسوارات شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر المكونة للعرض المسرحي يمكن أن يحقق أعظم النتائج"¹، فالإكسسوار هو منتج لدلالات رمزية على المخرج أن يحسن استعمالها، كما يلزم على الممثل أن يعرف طريقة توظيف ذلك الإكسسوار الذي يتناسب مع الشخصية المسرحية.

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م س، ص 80

وقد احتوت أعمال علولة على إكسسوارات ولكن ليس بكمية كبيرة ولكنها أضافت الكثير لعروضه المسرحية، التي تعرّف وتكشف سياقات العرض المسرحي، والتي بدورها ارتبطت بالواقع فأضفت جمالية خاصة على أعماله الإخراجية، فخلقت مع المشاهد نوعاً من الصداقة وذلك لاقترباً من ثقافته الاجتماعية والسياسية، وعلى الرغم من ذلك يعتبر "مسرح علولة مسرحاً فقيراً لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض المسرحي بقدر ما يعتمد على الممثل، الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر، ومسرح علولة يعتمد على القوال والحلقة كمادة له"¹، حيث لم يعطي اهتماماً للعناصر الأخرى إلا أنه وضعت بين يديه الكثير من الحلول التقنية لما عجز النص المسرحي في طرحه، فقد كان توظيف علولة للإكسسوار بمثابة تكسير للحاجز الوهمي لدى المشاهد، وذلك لإيقاظ فكره ومطالبته بالوصول إلى نتائج محددة يملئها النص والإخراج، وهذه الإكسسوارات من العناصر التي تساعد الممثل على الأداء وتكون على اتصال دائم بجسد الممثل، كالنظارات، القلم، العصا، وفي بعض الأحيان نجدها منفصلة عنه ولكنها تؤدي مهامها ودلالاتها السيميولوجية، كالكتاب، صحن، حيث قام علولة في مسرحية الخبزة بتوظيف إكسسوارات تراثية مختلفة مثل العصا الخشبية التي ترمز إلى الأصالة العربية التي يستعملها في البوادي والقرى، والتي تلازم الإنسان لاستعمالها في شتى الوظائف، كما وظف النظارات التي رافقت سي علي طيلة العرض المسرحي وذلك بحكم وظيفته كمهنة كاتب، التي تستدعي استعمال النظارات من أجل الحفاظ على سلامة عينيه (الشكل 36)، كما استند علولة على استعمال آلة العزف (الموندول) الجزائرية التي رافقت القوال من بداية المسرحية، والتي تعتبر من الآلات التراثية التي تمسك بها الفرد الجزائري حتى يبين لنا المخرج عن مدى أصالة الإنسان الجزائري وتمسكه بالتراث الشعبي (الشكل 37)، كما استعمل السبحة التي تحملها زوجة سي علي عائشة دلالة على قلبها النقي وتمتعها بخصال حميدة ومتقية لله على كل ما تمر به وذكرها الدائم لله (الشكل 38)، كما استعمل الدلو والمنشفة من طرف عائشة ليوضح الحياة المزرية التي يعيشونها، بالإضافة إلى أنها ترمز

¹ - بليصق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح علولة، م س، ص 76

للنظافة وتنقية المكان، وبالتالي فإن الممثل انسجم مع الإكسسوارات ومع مكوناتها البصرية والتشكيلية (الشكل 39)،

كما يركز المخرج على الإكسسوار الذي تعتمد عليه المسرحية وهو الكتاب الذي يتحدث عن الخبزة، حيث ظل مرافقا لسي علي من بدايات بحثه حول هذا الموضوع، بالإضافة إلى كتب من اجل البحث التي تضفي رصيده المعرفي حول العوائق والعوامل، التي تؤدي إلى الفقر والجوع وكيفية محاربتها (الشكل 40)، فالكتاب هنا له دلالات سيميولوجية مختلفة، فالسي علي عند حمله للكتاب والقلم هذه علامة تدل على أن هذه الشخصية متعلمة ومثقفة، أما في شخصية عائشة التي حملت الكتاب هنا تختلف دلالتها، فحملها للكتاب قد لا يكون دالا على أنها متعلمة بل له دلالة معاكسة، وهي أن الشخصية أمية وتحلم بالتعلم وهذا ما نلاحظه في عرض مسرحية الخبزة، بالإضافة إلى استخدام الزقارة نتاع الخيام كما أسماهما، والتي تساعد عائشة جارتها في الشد والنسيج، التي ترمز على مدى فاعلية المخرج وتقييده بالأصول التراثية، لأن هذه الخيوط كانت تنسج لصنع أفرشة نسيجية ما زالت إلى حد الآن متداولة (الشكل 41)، ولا ننسى مطحنة القهوة كما تسمى، استعملها علولة لتضيف نوعا من اللمسة الفنية التي كانت تقوم بها المرأة الجزائرية في بيتها، عكس الحاضر المعاش فكل ما ورثناه قد تلاشى في رمشة عين (الشكل 42).

يبين الإكسسوار موقع الشخصيات المجسدة إذا كانت فقيرة أو غنية، فاستعمال المخرج للصحن الذي يحتوي على زيتون أسود دلالة رمزية على فقر الشخصية، كما يدل اللون الأسود على الانتكاس والحزن الذي ينعكس على شخصية السي علي الذي كان أكله الوحيد هو الزيتون الأسود، لهذا يجب على المخرج والممثل "أن يلزما الدقة والتركيز في توظيف الإكسسوار، ليساهم في خلق المعنى المطلوب وحركة الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها وتحيط به، إن هذه الحركة هي التي تعطيها دلالتها كما أنها تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي"¹، فتصميم

¹ - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م س، ص 81

الإكسسوار ليس بالمهمة السهلة إذ يجب مراعاة كل جوانب العرض المسرحي وارتباطها بالفضاء الركيحي، فالتصميم يراعي حجم الإكسسوار الذي يتناسب مع الممثلين، ويحدد لونه ومادته ودلالته وسهولة استعماله على منصة المسرح، وهذا ما عمل به علولة في توظيف الإكسسوارات والتي كانت تتناسب مع الممثل، وتخدم الشخصية ودورها المسرحي لذا يجب توفير الإكسسوار بما يخدم العناصر وما هو ضروري في العرض المسرحي، والذي ينطبق على الممثل لأنه الواجهة الأمامية في توظيف الإكسسوار، وإلا غابت رؤياه الفنية ودلالته الرمزية.



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في النظارات الشكل¹³⁶



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في آلة الموندول الجزائري الشكلين³⁷

¹ عبد القادر علولة ، مسرحية الخبرة، م س



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في السبحة الشكل¹³⁸



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في الدلو والمنشفة الشكل³⁹

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار، م س



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في الكتاب الشكل 40¹



صورتان توضحان الإكسسوار المتمثل في زقارة الخيام للنسج الشكل 41²

¹ - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن



صورة توضح الإكسسوار المتمثل في مطحنة القهوة الشكل¹⁴²

¹ -عبد القادر علولة، مسرحية الخبرة، من إخراج محمد آدار، م س

3-3-6 الموسيقى:

لا يخلو أي عرض مسرحي من المؤثرات الصوتية التي تزيد من فاعلية العرض وتبعث الطاقة والحيوية في نفسية الممثل والجمهور، فهي تمتاز بوظيفة جمالية وإبداعية بحلول مكان الحركة والكلمة، فهي تعبر في بعض الأحيان عن الأثر العميق للموقف الدرامي الذي تعايشه الشخصية، والتي تكون منسجمة مع الأجواء العامة للمسرحية، حتى تقوم بإبراز معالم الرؤية الإخراجية وتوفير الأجواء النفسية للممثل أثناء عملية التمثيل، حتى يكون هناك إبداعا باهرا يخلق لدى المتفرج لوحة فنية رائعة بانسجام الممثل مع الموسيقى وغيرها من العناصر.

تكمن وظيفة الموسيقى في اعتبارها وظيفة تمهيدية تأطيرية تستخدم في افتتاح العرض وفي ختامه، كما تساعد على تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، لذا يجب على المخرج أن يختار نوع الموسيقى حتى تلائم روح العرض وجمالياته.

كما تتجلى وظيفة الموسيقى باعتبارها موسيقى تعبيرية، تكون في هذه الحالة مؤلفة خصيصا للعمل المسرحي وبناء على طلب المخرج بحيث تتلائم مع قراءته الخاصة، فالموسيقى التعبيرية في هذه الحالة تدخل في صميم مضمون النص فتبرز الحالات التي تعيشها الشخصيات، حيث وظف علولة الموسيقى في جل أعماله، إذ استعان بالموسيقى للتعبير والتوضيح عن مكونات نصوصه، فقد اعتمدت موسيقاه على آلة الماندول التي تعتبر من التراث الجزائري، والتي يعزف عليها القوال مع سرد الأحداث بطريقة حزينة وعلى نغم حزين، يتلائم مع معطيات النص ومجريات العرض وأحوال الشخصيات، حيث يطرح علولة ما تعجز عنه حركة ممثليه عن أدائها فكانت أغاني القوال مرفقة بموسيقى تنبع من ألحان التراث الجزائري وهذا النمط يتبعه علولة في جل أعماله المسرحية من جراء تأثره بالتراث، "وهذه الطريقة اعتمدها بريخت في نظريته المسرحية في عملية التغريب، حيث أعطى للموسيقى والأغاني دورا دراميا في تحقيقه (التغريب)، من خلال إبراز التناقض بين روحية

الموسيقى ومضمون الموقف ضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها"¹، حيث تلعب الموسيقى دوراً في تفسير وإيضاح معاني النص، كما استخدمها علولة في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد، لأن مسرح علولة يعتمد على جذب القدرات السمعية لدى المشاهد، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه.

تجلت الموسيقى في أعمال علولة على الطابع الشعبي الذي يعزف عليه القوال، وهي أنغام موزونة تعتمد على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري وعلى اللغة العامية، التي تخدم سير الفعل المسرحي وتحرك في نفسية المتلقي إحساساً رائعاً تذكره بماضيه العتيق، هذه المعزوفات الموسيقية تعمل على تبليغ خطابه المسرحي مع نغمة صوتية حزينة تطابق الحالة الاجتماعية للشخصيات، من بداية المسرحية حتى نهايتها كان الطابع الموسيقي واحداً لم يتغير، حيث خدمت العرض المسرحي وأضفت بالواقع الإيديولوجي وبالمجتمعات والثقافي، "حيث تمتاز الموسيقى في المسرح بوظيفة إبداعية هامة لتجسيدها عدة أفكار تعجز الحركة والكلمة على إيصالها للمشاهد، فمن خلالها يقوم المخرج بتفسير وإيضاح عدة معاني يعجز عنها من خلال التمثيل في تفسير النص وخلق الجو العام الذي يجعل المشاهد أمام حالة وجدانية عالية، كما تستخدم أحياناً لتعميق الأثر الدرامي وملائمة الأجواء العامة للمسرحية من خلال تقوية المواقف الدرامية وتوضيحها، إذ على الموسيقى أن تتماشى مع هذا الموقف في تسليط الضوء على ما وراء السطور وإيضاح وإبراز معالم الرؤية الإخراجية"²، حيث عملت الموسيقى على تهيئة الجو النفسي لدخول الشخصيات، وكانت هذه المقاطع الموسيقية تفصل بين اللوحات المسرحية وملء فترات الدخول والخروج، واستخدمها علولة من أجل إبراز وتصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تطورها خلال العرض المتمثلة في سي علي وزوجته، وبالتالي عمل علولة على توظيف علاقة بين الممثل والموسيقى.

¹ - بلصيق عبد المور، مقومات الفرحة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، م س، ص 87

² - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، م س، ص 92

3-3-6 الإضاءة:

تعتبر الإضاءة أحد الوسائط السينوغرافية التي تساعد على إبراز معالم الشخصية المسرحية، كما تلعب دورا مهما في توضيح الزمان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وعلى مصمم الإضاءة أن يقوم بدراسة كل التقنيات المتعلقة بالضوء والألوان التي تناسب كل شخصية وكل مشهد، حتى لا يكون هناك خلل في العرض المسرحي مما ينقص من قيمته الإخراجية، "فالإضاءة تعمل أيضا على تحديد الأزياء على الخشبة فهي كاشفة للمكان خلال تسليط الضوء، ولم يكن عملها في المسرح هو مجرد الكشف بل هناك غايات أخرى منها إبراز الممثل أو أي شيء آخر، ولهذا تصبح للإضاءة وظيفة أخرى تكمن في قدرتها على توليد الدلالات السيميائية وهنا يمثل الضوء دلالة تقنية، ارتبطت الإضاءة بالحركة، حركة الممثل وبالديكور، فكان على الممثل أن يحدق دائما إلى مصدر الضوء وكان عليه أيضا أن يضبط حركته وهو يتعامل مع الديكور"¹، وعلى هذا الأساس تقوم الإضاءة بتوضيح ما هو خفي في العملية المسرحية، حيث تكشف الغطاء الخارجي للشخصية من خلال الأمكنة المتواجدة فيها والزمان الذي يحاصرها والأزياء التي ترتديها الشخصية، التي تجعلها في بوتقة تعالج الحالة الاجتماعية والفيزيولوجية والنفسية للشخصية من خلال تسليط الضوء عليها مع ألوان تناسب تلك الشخصية.

تعتبر الإضاءة كغيرها من العناصر المسرحية عنصرا أساسيا في التشكيل المسرحي، "حيث تقوم بالإضافة إلى دور الإنارة بدور تشكيلي لتحديد الظل والنور في الصور المرئية، وبذلك تكون لغة مسرحية قد تحمل رؤية المخرج وتفسيرات جديدة، حيث تنطق السينوغرافيا كاملة بأشياء لا تستطيع اللغة المنطوقة التعبير عنها، وبالتالي تعد الإضاءة لغة لها مدلولها الذي يستطيع المتفرج أن

¹ - غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، م س، ص 93

يفهمه"¹، إذ تعد الإضاءة علامة دلالية على خشبة المسرح وتختلف مدلولاتها على حسب التشكيل المسرحي الذي يعمل عليه المخرج.

وإذا نظرنا إلى مسرح علولة وعلاقته بالإضاءة في مسرحية الخبزة، نلاحظ أنه لم يعط اهتماما واضحا لهذا العنصر في بلورة مسرحه، حيث أصبحت الإضاءة في عمله المسرحي عامل تغريب، حيث يتعد المتفرج عن التوهم ويجعلها إضاءة عامة وشاملة موزعة بمستوى واحد، بل تكمن فائدتها فقط عند الفصل بين المشاهد من خلال جعل المكان مظلم حتى تساعد على تغيير الديكور أو ما شابه ذلك، فهي تلعب دورا هاما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين الأنساق التي تشتغل فيه، فعلولة جعل خشبة المسرح والمكان الذي تدور فيه الأحداث إضاءة عامة كاشفة، دلالة على أن علولة كان يرفض كل إيهام وحتى لا ينبهر لسحر الضوء ويتخلى عن ما يريد المخرج والممثلين توصيله، فهو لم يترك أي مكان أو ديكور إلا وكانت إضاءته مكشوفة علنيا، فقد اتبع علولة هذه التقنية متأثرا بمعلمه بريخت من خلال استخدام الضوء من أجل كسر الإيهام، واستعان بطريقة مايرخولد في ترك الإنارة مسلطة على جميع عناصر العرض المسرحي من ديكور وممثلين وإكسسوارات، "حيث أبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة، كل ذلك من أجل أن يرفع حرارة الجمهور"²، وذلك من أجل أن تكشف الإضاءة كل ما هو موجود على خشبة المسرح وحتى تبعد المتلقي عن الإيهام(الشكلين 43)، حيث عملت الإضاءة في مسرحية الخبزة على تبين كل ما هو موجود على خشبة المسرح من ممثلين وديكور وإكسسوارات وغيرها من العناصر المشكلة لهذا العرض، حتى تمنحهم الدلالة والإيحاء، كما نلاحظ في هذا العمل أن الإضاءة لم تعمل على تحديد الزمن إن كان ليلا أو نهارا من خلال الكشافات المسلطة، ولكن تبين لنا أن الزمن يشار إليه من خلال الحوار، حيث يفهم من صياغته على الزمن الذي تدور فيه الأحداث، ونجد ذلك في الحوار الذي دار بين سي علي والمشتري الثاني:

¹ عبد الله حسن الغيث، السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 12، مايو 2018، ص 104

² بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايهولد، م س، ص 90

"سي علي: أملا نكتبوله بربة ونشوفو كيفاش متكلموله ما نخلوه ما نزقوا عليه

المشتري الثاني: إيه يا سي علي كيما قتلك مشيت صباح وتكلمت معاه وقالي كتبلي رسالة على كل حال راه أنت تعرف هذا الأمر دبر راسك"¹، وهنا نفهم من الحوار أن الأحداث التي وقعت للمشتري كانت صباحا دون الاعتماد على الإضاءة، كما نجد الزمن أيضا فيما يرويهِ الراوي:

"طاح الليل ما كان بركة في هذا النهار القجر يصفر والسي علي بالدمار البطن خاوي ولا مأكلة فالدر"²، هنا يشير الحوار أن الزمن في الليل والسي علي لم يتحصل على أجره في النهار بسبب الظروف القاسية التي تعيشها الشخصيات الأخرى.

أما آدار استخدم الأبعاد والتقنيات الخاصة بالإضاءة إلا في مشهد السي علي في المكتب، وبعدها ينتقل إلى مشهد آخر قام بتسليط الضوء على سي علي وعلى القوال أي استعمل تقنية "الدوش"، أما الأماكن الأخرى فقد كانت مظلمة وهنا يظهر دور الإضاءة بإبراز بعض الأشياء أو الشخصيات على الخشبة أو إخفائها، وبالتالي تحقق وظيفتها الجمالية في التوازن بين مساحات الخشبة المضاءة والمعتمة (الشكل 44)، وعليه نقول أن الإضاءة في شكلها العام لم تتعد الجانب التقني، الذي وظفت من أجله وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

¹ عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س، ص 02

² عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م ن، ص 02



صورتان توضحان الإضاءة العامة في المشهد المسرحي الشكليين¹⁴³



صورتان توضحان الإضاءة باستعمال تقنية الدوش من قبل محمد آدار الشكلي⁴⁴

¹ - عبد القادر علولة مسرحية الخبزة، من إخراج محمد آدار

² - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، م س

وفي الأخير فإن علولة كانت لديه وسيلة تمكنه من تحقيق الكثير في المسرح الذي عمل من أجله، وتجلى هذا في تنويع الأفكار والاستفادة من الإمكانيات التي تمنحها الإضاءة لأي مخرج مسرحي، وذلك بهدف تحقيق الغاية المرجوة لأنها تمنح المخرج القدرة على تبليغ الرسالة الصوتية عن طريق الممثلين حيث يقول بريخت: "عندما يغتسل العرض المسرحي بالضوء يتجه العمل الفني، إلى ابتكار صورة جميلة توحى بالفكرة المراد إيصالها للمشاهد"¹، حيث يستطيع المخرج بهذا العنصر أن يوصل ما أراده من أفكار إلى المتلقي باعتبارها علامة سيميولوجية مهمة، وبمساعدة الممثل طبعاً الذي يسهم في العملية الإخراجية، وعند تناسقهما وتكاملها بتسليط الضوء عليه فإن العملية الإخراجية سوف تتم بنجاح.

¹ - عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة العالمية للترجمة (دت)، ص 269

خاتمة:

إن التمثيل المسرحي ليس مجرد كلمة تقال على الألسنة، وإنما هو فن ترسخ منذ القدم، فإذا أراد الإنسان أن يقوم بعملية التمثيل يجب عليه أن يكون متمكنا وذو خبرة في التقنية التمثيلية، لذلك ظهرت عدة مدارس خاصة بفن التمثيل والإخراج من أجل تطوير هذا الفن، بالاعتماد على مجموعة من التقنيات الإخراجية، ونذكر على سبيل المثال الواقعية النفسية لستانسلافسكي، الواقعية الطبيعية لأندرية أنطوان والتعبيرية لمايرهولد والبريختية نسبة إلى الملحمي بروتولد بريخت، ولعل من المسرحيين الجزائريين الذين تأثروا بإحدى هذه المدارس الممثل والمؤلف والمخرج عبد القادر علولة الذي كان محور دراستنا، حيث شكل ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري، بالنظر لما خلفه من نتاج إبداعي جاد ومتميز، جلب إليه اهتمام الدارسين والباحثين.

إن هذه المحاولة التي قادتنا إلى تشريح الفضاء الركحي في مسرح علولة، وإمالة اللثام عن العديد من خبايا هذه التجربة المركبة، لم تكن لتكتمل دون التوصل إلى نتائج أساسية، تظهر الملامح العامة لمسرح علولة وخصائصه التي تكشف عن مركزية تفكيره الدرامي، ونرى من خلال البحث في أعماله قادتني إلى استخلاص النتائج التالية حول الدراسة ككل:

- يعد الممثل من أهم العناصر المكونة للعرض المسرحي، لاعتباره الجوهر الفني الذي لا يستطيع الاستغناء عنه المخرج، لمدى أهميته الوظيفية والجمالية في العرض المسرحي، فالعرض المسرحي يكتمل بوجود العناصر المسرحية وكل عنصر مكمل للآخر.

- تعمل السينوغرافيا على تهيئة الجو العام للممثل وإبراز معاملته الفنية وإتقان دوره، وفق رؤية إخراجية متكاملة للنص الدرامي، وكيفية استخدامه لكافة العناصر المسرحية التي سوف يستخدمها ليشكل منها عرضه المسرحي وفقا لتلك الرؤية، فكل عنصر من عناصر السينوغرافيا يحمل دلالاته الخاصة، وكذلك الممثل الذي لا ينفصل بدلالته عن الفضاء، وبالتالي انسجام هذه العناصر تمنح العرض قيمته الأساسية وتكمله وتقوم بتأكيد الحركة بشكل أكبر وأدق، وتساهم بشكل أكيد في

بلورة العرض المسرحي، وهذا ما قام به المخرج حيث عمل على تناسق كل العناصر الموجودة على خشبة المسرح، وانسجمت فيما بينها لتعطي دلالة فنية وتوصيل الفكرة والرسالة إلى المتلقي.

-وظف المؤلف والمخرج علولة السينوغرافيا التي تخدم النص ومواكبة حركة الممثلين، التي اعتمد عليها باتخاذ المنهج البريختي، الذي يعتبر الزاوية الرئيسية التي كان ينظر منها إلى عالم المسرح في تكسير الجدار الرابع، والابتعاد عن الإيهام وجعل المتلقي يشارك في العملية المسرحية، بالإضافة إلى المنهج الواقعي لستان سلافسكي في إعداد الممثل حيث عمل على تهيئته قبل العرض المسرحي، واستخدام سينوغرافيا واقعية محاكية للواقع المعيشي للإنسان الجزائري، وهذا النسق يعتمد عليه المؤلف والمخرج المسرحي علولة في جل مسرحياته حتى تعطي طابعا فنيا يخدم بيئته.

-الاهتمام بالسينوغرافيين الجزائريين الذين يتمتعون بخبرة في هذا المجال، والذين لهم القدرة في ابتكار الجديد في السينوغرافيا، من أمثال عبد الحليم رحموني، زعبوي، حمزة جاب الله الذين يعدون على الأصابع، لغياب الإمكانيات التي تسهل عليهم العمل في هذا المجال، والذين لديهم في جعبتهم الكثير حيث يستعين بهم الكثير من المخرجين، بوضع جمالياتهم ولمساتهم الفنية في الكثير من الأعمال في مجال السينوغرافيا، لذا لابد من مساهمتهم من أجل التطور السريع في هذا المجال.

- الصورة المسرحية تمثل جوهر التشكيل الحركي من خلال الوجود الحي للممثل، باعتباره العنصر الأساسي في التكوين المشهدية .

-برع علولة في إخراج مسرحية الخبزة، إذ حرّك شخصه ضمن جو ملائم ومعبر.

-توظيف شخصية الراوي الملحمي التي تعرّف الشخصيات من خلاله.

-لميهم علولة بالعناصر المكونة للعرض المسرحي ككل بقدر اهتمامه بالممثل الذي يعتبره الركيزة الأساسية في توصيل رسالته الفنية للمتلقي.

-وأخيرا يمكننا القول بأن المخرج عبد القادر علولة وفق في الرؤية الإخراجية والتشكيل السينوغرافي والعلاقة التي تربطه بالممثل، وبالتالي نجاح عرض مسرحية الخبزة كيف لا وهو أب المسرح الجزائري.

الملحق

عبد القادر علولة:



ولد الفقيد علولة في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات، تابع دراسته الابتدائية في مدينة عين البرد الصغيرة بسيدي بلعباس قرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956 وبدأ يمارس المسرح كهواو مع فرقة "الشباب" بوهران دائما في إطار هذه الفرقة، وحتى سنة 1960 شارك في عدة دورات تكوينية، ومثل في مسرحية "حضر اليمين" التي كتبها "محمد كرشاي" وفي 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت" عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل.¹

علولة الممثل:

وبتبعنا لمسيرة علولة يمكننا تقسيمها إلى ثلاث مراحل: علولة الممثل الهاوي، ثم المخرج، فالمؤلف، كانت بدايات علولة الممثل كما سبق الذكر مع فرقة "الشباب المسرحي" في الخمسينيات، وكانت هذه البداية بمثابة الباب الذي ساعده للولوج إلى عالم الفن المسرحي المتميز عن باقي الفنون الأخرى، فالمسرح هو "فن مفارق يجمع بين الإنتاج الأدبي و العرض العيني المحسوس وهو يتميز بالخلود) قابل لأن يعاد إنتاجه على نفس الصورة التي كان عليها من قبل)، فهو تطبيق زاهر بالعلامات"²

¹ عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 05

² سهام بن زيان، نص مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة دراسة سيميائية، م س، ص 92

لقد أصبح المسرح الشغل الوحيد لعلولة، فانطلق يتدرب على أصول التمثيل، فمن سنة 1956 إلى غاية 1960 مثل في مجموعة من المسرحيات من بينها: "رجوع السعادة" و "خيمة شريفة" و "خضر اليمين" لمحمد كرشاي.¹

كانت هذه المسرحيات بمثابة الخطوات الأولى لولوج علولة إلى قلب الفن الراقي، حيث أنها لم ترق إلى مستوى العمل المسرحي المتكامل، إلا أنها كانت اجتهادات أولية لهواة عشقوا المسرح، فكانت هذه البدايات الحركة الرئيسية التي فجرت طاقات علولة التمثيلية والتي كشفت فيما بعد عن حس فني متميز تطور إلى التأليف والإخراج، فقد مثل في مسرحيات كثيرة بعد تعيينه في المسرح الوطني الجزائري كممثل، ومن بين المسرحيات نذكر منها: "ورود حمراء" لعلال المحب سنة 1964، "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب سنة 1963 .

وفي إطار التوجه الجديد للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، و نظرا للأهمية البالغة التي أحطت به باعتباره وسيلة تعبئة جديدة للجماهير الجزائرية، اندمج "علولة" ورفقاؤه ضمن الإطار الجديد للمسرح ألا وهو الإطار الاشتراكي، حيث أصبحت الأعمال المسرحية تبنى على النظرية الاشتراكية، فاتسمت المسرحيات بالطابع الاجتماعي، وعالجت مواضيع عدة منها: تصوير الواقع الاجتماعي لشعب خرج لتوّه من براثن الاستعمار.

علولة المخرج:

"لم تتوقف علاقة علولة بالمسرح عند حدود التمثيل، ولكنها تطورت إلى التأليف والإخراج، حيث أن الخطوات الأولى في مجال المسرح مجسدة في التمثيل، لم تكن سوى بابا للدخول إلى أعماق العالم المسرحي من خلال تجربة الإخراج المسرحي، وإن عملية الإخراج المسرحي تتطلب

¹ - سهام بن زيان، نص مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، دراسة سيميائية، م س، ص 93

الماما واسعا بقواعد الفن المسرحي، بل يمارسه المسرح ذاته ومعرفة دقيقة بأساليبه ووسائله وطرقه الفنية والتمثيلية والتقنية"¹

وكانت بدايات علولة مع الإخراج سنة 1964، عندما قام بإخراج مسرحية "الغولة" التي كتب نصها" رويشد"²، وقد اخرج العديد من العروض المسرحية نالت شهرة و إقبالا كبيرين انعكست إيجابا على ثقته بنفسه، نذكر منها:

الغولة لرويشد سنة 1964

السلطان الحائر لتوفيق الحكيم سنة 1965

نقود من ذهب اقتبسها من التراث الصيني القديم سنة 1967

"نومانس اقتباس حيمود ابراهيم و محبوب اسطنبولي سنة 1968".³

والملاحظ على هذه العروض المسرحية أنها مقتبسة في غالبيتها، ويرجع السبب إلى خلو الساحة المسرحية الجزائرية من المؤلفين المسرحيين، فكان لابد من الاعتماد على المصادر الشرقية والغربية في تقديم العروض.

والأعمال التي تقدم بها علولة تعنى بالجانب الاجتماعي، وذلك في محاولة منه لتقديم صورة حقيقية لمجتمع يتطلع إلى محاربة التخلف ويناضل من أجل تحقيق عدالة اجتماعية مفقودة،⁴ وبهذا برزت المسرحية الاجتماعية ذات الجانب الإنساني والتي تعالج قضايا التخلف والمساواة والحرية، وكان الهدف منها رصد ونقد الظواهر والمشاكل الاجتماعية التي يمر بها المجتمع.

¹ عبد الله الأطرش، التراث الشعبي في مسرح علولة، إشراف محمد طول، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، تلمسان 2001/2000، ص30

² ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص06

³ ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص06

⁴ ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره و جمالياته، ص 77

وكانت نظرة علولة للمسرح نظرة سياسية، تعالج مشاكل البلاد، حيث جعل من المسرح أداة لتمرير المبادئ الاشتراكية المتمثلة في إزالة الفوارق الاجتماعية والدالة الاجتماعية بما تضمنته من حرية وديمقراطية.

يعد علولة من البارعين فيما يتعلق بالإخراج، فهو سيد الموقف ويقودهم ويرسم لكل واحد منهم حدود حركته، وإيماءاته، والمساحة التي يتحرك بها فوق الخشبة، وهو في مسرحيتي "حق سليم" و "الخبرة" يظل مخرجاً أنيقاً، ذا نظرة محورية، يحرك شخصه ضمن جو ملائم ومعتبر.¹

علولة المؤلف:

قبل البدء في ترجمة علولة المؤلف يجدر بنا الوقوف أولاً أمام تحديد لمصطلح التأليف المسرحي، فقد ظهر هذا المصطلح للتفريق بين مؤلف الأعمال المسرحية ونظيره في الأعمال الروائية أو الشعرية.

والدراماتورجيا في أبسط معانيها هي " فن تركيب النصوص المسرحية"، حيث أصبحت لها مكانتها في الانجاز المسرحي، وأصبحت تقدم تحليلاً نسقياً للنص وشرحه، وتحديد إيديولوجيته أي ما يريد المؤلف تمريره للجمهور، وتحويل هذه المدركات وترجمتها بواسطة الأدوات المسرحية.²

لقد نهج علولة في تأليفه للنصوص المسرحية طريقة " النص المعروض" أي أنه كان يؤلف ويفكر في العرض على الخشبة، فالعرض هو امتداد للنص المسرحي " فإذا كانت الدراماتورجيا نظاماً حيث لكل شيء دلالة، فهي ليست مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض كذلك

¹ - ينظر، رقيق علاء الدين، مجلة الحلقة، مقاربة نقدية لمسرح علولة، ع 4، نوفمبر، 1993، ص 34-35

² - ينظر، عبد المجيد شكير، الدراماتورجيا وأنساق التواصل المسرحي، مقالة مأخوذة من الانترنت <http://google.com>

انطلاقاً من تصور بنائه، وعلاقته بالمشاهد، وبالإخراج...¹، وبانتهاج علولة للتأليف انطلاقاً من الرؤية المسبقة للعرض، فقد كتب لأعماله المسرحية النجاح، ولاقت إقبالا وتحابوا لدى الجمهور.

ولقد كانت البداية مع مسرحية "العلق" والتي عدّت باكورة إبداعه المسرحي، حيث أنها أعلنت عن ميلاد شكل جديد في المسرح الجزائري، يعتمد على توظيف التراث لأجل إدخال عنصر "المдах" وهي الشخصية الأكثر حضوراً في الخيال الشعبي²، ألقت هذه المسرحية سنة 1969، وتقع في أربع لوحات عاجلت موضوع البيروقراطية، إضافة إلى قضايا فرعية أخرى كالوصولية، واستخدام المناصب للمصالح الشخصية، ولقد حاول رسم صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال بالخصوص المواطن الفقير الذي يكدح من أجل الحصول على قوت يومه.³

تعدّ مسرحية "الخبزة" ثاني محاولة فردية لعلولة، قام بتأليفها سنة 1970، وحاول من خلالها توظيف تقنية "الراوي الملحمي"، والتي عملت على تعريف الشخصيات، خاصة شخصية "سي علي"، مما جعل وظيفتها سيئة، وتقع هذه المسرحية في اثني عشر لوحة، تعالج مشكلة الجماعة، ويقوم فيها "سي علي" بدور الشخصية الرئيسية.⁴

وفي سنة 1972 قدم علولة للمسرح الجزائري عملاً مقتبساً، والذي كان بداية لاقتباسات أخرى من أعمال عربية وغربية، وتمثل هذا العمل المسرحية "حمق سليم" المقتبسة عن المسرح الروسي بعنوان "مذكرات مجنون" للكاتب الروسي Gogol وهي تروي يوميات موظف بسيط يتمثل عمله أساساً في تقديم بعض الأوراق للمدير للتوقيع عليها.⁵

¹ - م ن، ص 02

² - ينظر، عبد القادر بوشيبة، التراث الشعبي في مسرح علولة، ص 32

³ - ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص 85-86

⁴ - ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، م س، ص 89-90

⁵ - ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س، ص 98

وشخصية "سليم" هي شخصية مثالية ثورية في تصرفاتها وتفكيرها، حاملة وبعيدة عن الواقع، ودفعه ذلك إلى الواقع في حب ابنة المدير، ولقد استغل علولة الجانب العاطفي لتوضيح الفرق الشاسع مابين الطبقتين ... إن مسرحية "حمق سليم" هي نوع من الكوميديا السوداء أي الضحك المتولد عن الجرح النازف والألم، إن جوهر المسرحية يكمن في صراع سليم مع ذاته، فهو يمزج في أعماقه بين الوهم والحقيقة، وبين الجنون والعقل¹، لذا فالضحك هو تعبير عن التناقضات الاجتماعية لموقف منحاز إلى المعارضة في المجتمع فالهزلة هي في الأصل ألم و مرارة.²

وبعد مسيرة معتبرة في التأليف الفردي والاقتباس قام علولة بتأليف الثلاثية المشهورة "الأقوال، الأجواد واللاثام" التي كانت بداية أعمال مميزة ومنفردة، وكانت البداية مع الأقوال التي ألفها سنة 1980، وكانت من الجدة في الشكل والمضمون والإخراج والتمثيل، ما جعلها عملا مميزا أضيف إلى تراث المسرح الوطني.³

قال عنها "عمار بلحسن" في مقاربة نقدية: "اعتقد أن أغلب من شاهد مسرحية "الأقوال" خرج بانطباع هو أن علولة يطوّر نفسه ويبحث عن الجديد والأصيل... فالمسرحية جديدة شكلا ومضمونا وإخراجا وتمثيلا"⁴.

إن "الأقوال" كانت أول عمل يعتمد فيه على قول الفعل عوض تصويره، أو تمثيله، وبعد "الأقوال" جاءت مسرحية "الأجواد" الأكثر شهرة لدى الجمهور الأعمق تجربة وبناءا فنيا لدى علولة ألفت سنة 1985، حاول فيها الكاتب المسرحي أن يتعد عن الظواهر الأرسطية ويقبل على الاستفادة من التراث الشعبي الجزائري.⁵

¹ - ينظر، م ن ، ص 98-100

² - ينظر، إريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر جيرا ابراهيم جيرا، عالم المعرفة، ع105، سبتمبر، 1986، ص52

³ - ينظر، عبد الله الأطرش، التراث الشعبي في مسرح علولة، م س ، ص38

⁴ - سهام بن زيان، نص مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، دراسة سيميائية، م س، ص97

⁵ - ينظر، عبد الله الأطرش، التراث الشعبي في مسرح علولة، م س، ص39

ولم يكن اختيار علولة لعنوان الأجواد عبثا حيث أجاب عندما سئل عن سبب اختياره له: " فيما يتعلق بعنوان الأجواد فإنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي "الكرماء" فهو يلخص بالنسبة لي، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية.¹

أما عن موضوع المسرحية فهي تحاول تصوير حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء الذين يتكفلون وبإنسانية متأصلة فيهم بحل المشاكل الكبرى للمجتمع ضمن حدود حدودهم، إنهم "الأجواد".²

أما فيما يخص بناءها العام، فهي تتألف من ثلاث مواضيع درامية (الربوحي، عكلي والمنور، وجلول الفهامي)، تستقطبها أربع أغنيات (علال، قدور، المنصور، وسكينة)، ويستقل كل عنصر عن الآخر من حيث الموضوع والشخصيات، في حين ترتبط العناصر جميعها منضوية تحت الإطار العام للمسرحية.

وتعدّ الأجواد تنمة لسابقتها "الأقوال" إذ يوجد تشابه كبير بينهما، وكانت المسرحية بمثابة طفرة في المسرح، حيث انتقل الكاتب من مسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي إلى المسرح السردى الذي ينهل من التراث الشعبي والتراث العالمى. أما من حيث المضمون فهو ينطلق من قلب المشاكل اليومية للناس، ليعالج بذلك ظواهر اجتماعية لا تنفك تهز بنية المجتمع.³

وبعد أربع سنوات من تأليفه للأجواد قام علولة بكتابة اللّثام التي شكلت خاتمة الثلاثية، وعالجت موضوع الغيرة على المجتمع ومحاربة الاستغلال والبيروقراطية التي هدمت وحدة أركان المجتمع الجزائري، وقضت على آمال الناس البسطاء.

¹ - ينظر عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص 233

² - ينظر، م ن ، ص 233

³ - ينظر، عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 235

- جدول لأهم المسرحيات التي أنتجها " علولة"¹:

الرقم	العمل	السنة	نوعية العمل
01	سكك الذهبي	1969	مسرحية مترجمة عن المسرح الصيني، ترجمت عن اللغة الفرنسية
02	العلق	1969	تأليف فردي
03	الخبرة	1970	تأليف فردي
04	حمق سليم	1972	مقتبسة عن المسرح الروسي لغوغول.
05	المائدة	1973	تأليف جماعي
06	حمام ربي	1974	تأليف فردي
07	حوت يأكل حوت	1975	تأليف ثنائي مع بن المنجد.
08	الأقوال	1980	تأليف فردي
09	الأجواد	1985	تأليف فردي
10	اللاثام	1989	تأليف فردي
11	يوميات سجين	1990	مقتبسة عن الأدب التركي للكاتب عزيز نسين، حولها علولة إلى المسرح في شكل مسرحيات.
12	أرلوكان خادم السيدين	1993	ترجمة عن المسرحية الإيطالية (كارلو جولدوني)
13	التفاح	1993	تأليف فردي، أخرجها زروقي إبراهيم.

¹-عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 06

ثانيا: مصادر أعماله:

1/ المصادر العربية:

اختلفت مصادر أعمال الكاتب، فمن الرجعية المحلية إلى الكتابات العربية، انطلق علولة في رحلة البحث عن مسرحياته.

أ- المرجعية المحلية:

يعد الواقع الملهم الرئيس للأعمال الأدبية و الفنية بشتى أنواعها، وللمسرح النصيب الأوفر في الاستقاء من الواقع، ذلك انه يستمد مواضيعه من داخل المجتمع ليعيد صياغته بشكل آخر، ليقدم في الأخير للمجتمع، لذلك يمكننا أن ننجز المخطط التالي:



ولقد كان علولة يستقي مواضيعه المختلفة من الواقع اليومي لطبقات المجتمع المختلفة، حيث يقول متحدثا عن "الأجواد": "...هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أوبالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم".¹

وبهذا يبين لنا أن علولة كان يستمد أفكاره مما يحيط به من واقع يومي يعيشه الآلاف من أبناء هذا الشعب، ولقد كان يحاول من خلال كتاباته أن يخرج للآخر مكبوتات الإنسان العادي والذي قد لا يجد وسيلة للتعبير عن همومه ومشاكله، حيث يرى "علولة": "أن النص نجده في السوق، وفي المقاهي الشعبية التي استوحى من أجساد أجوائها شخصيات".²

¹ - عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 233

² - عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره و جمالياته، م س، ص 159

وانطلاقاً من هذا التصور لشخصيات علولة نلمس العنصر الاجتماعي، الذي يبرز من خلال السوق والمقاهي الشعبية التي تعتبر الأماكن الأكثر اجتماعية، والأغزر إلهاما للكاتب والأدباء.

وأخيراً لا يمكننا القول سوى أن الكاتب ابن بيئته، يستقي منها أفكاره فيهدمها ويعيد صياغتها ليقدمها من جديد للبيئة الأولى.

ب/ المرجعية التراثية:

يعد التراث مرجعاً رئيسياً في أعمال علولة، ولقد كان له تأثير كبير في تحويل المسرح الجزائري من المسرح الأرسطي إلى المسرح السري، وفيما يلي بعض هذه المرجعيات التراثية:

- الراوي: يعد فن الراوي من بين الأشكال المسرحية التي عرفت الثقافة العربية، فالراوي يعتمد على الارتجال وحرية التصرف في النص المروي "إن هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب هو من أشدها انتشاراً واستمراراً...".¹

- الحلقة: "الحلقة في شكلها الشعبي تأخذ اسمها من شكلها الدائري، وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون، حيث يتجمع الناس حول الحلايقي لينصتوا لحكاياتهم المشوقة أغلبها أسطورية تتخللها بعض المقاطع الموسيقية".²

2/ المصادر العربية:

لم تقف أعمال علولة عند التأليف الفردي والاعتماد على التراث الشعبي، وإنما سعى إلى تطوير المسرح الجزائري والنهوض به عن طريق الاعتماد على الاقتباس من الكتابات العربية.

¹ - م ن، ص 174

² - لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب و المناهج، ص 122

لقد كانت البداية مع مسرحية "طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم، حيث قام علولة بإعادة بناء المسرحية من خلال تغيير الشخصيات والمكان والزمان وبناء المسرحي، وحافظ على الهيكل العام للمسرحية وحتى رمز الجدار الذي استعمله توفيق الحكيم.¹

3/المصادر الغربية:

تحتل تجربة علولة المسرحية مكانة مرموقة في التاريخ المسرحي الجزائري ذي التوجه الاشتراكي، حيث قام بتأليف مسرحياته وفقا لهذا التوجه، فكانت مسرحياته ثورية شعبية معاصرة من حيث الشكل والمضمون، حيث صاغ رؤيته لقضيتي الفن والمجتمع وعلاقتها بالسلطة من خلال كتاباته، واعتبر أن التعبير عن الواقع اليومي للشعب هو من اختياره وتكوينه الاجتماعي والسياسي والثقافي، فالفكرة السائدة في مسرحه هي علاقة برجوازية بالعامل المستغل منذ وقت طويل إلى حين صدور القوانين الاشتراكية، التي نظمت العلاقات الاجتماعية من خلال ضمان حقوق الطبقات الفقيرة في العيش الكريم.²

4/الأعمال المترجمة:

تعد الترجمة أهم وسائل نقل أفكار الآخر في كل المجتمعات، نتيجة لمحدودية تعلم اللغات التي قد لا تتجاوز الأربع أو الخمس لغات، لذا عمل الأدباء والكتاب العرب على محاولة نقل الإنتاج الغربي المختلف للدول العربية عن طريق الترجمة.

ولقد قام علولة بترجمة عدة مسرحيات إلى العربية، وتقديمها للمتفرج الجزائري أولها مسرحية "نقود من ذهب" سنة 1967 للكاتب الصيني "شوسو شان" وقد ترجمها عن الفرنسية من عنوان le collier des quinze لوقام باقتباسها حيث يرى أن "الاقتباس ليس بديلا، بل هو امتداد

¹-ينظر، عبد القادر بوشية، مسرح علولة مصادره وجمالياته، م س ، ص 213

²- ينظر، سهام بن زيان، نص مسرحية الاجواد دراسة سيميائية، م س، ص 106

للإنتاج المحلي... و من ثمة فإنه من الضروري أن يحتك مسرحنا بالتجربة العالمية وهذا من خلال الاقتباس و الترجمة".¹

كما قام بعد ذلك باقتباس "يوميات مجنون" للكاتب الروسي "نيقولا غوغول" وقد عنوانها ب " حمق سليم" سنة 1972، وفي سنة 1963 قام بترجمة مسرحية " أرلوكان خادم السيدين" لجلدوني.

وقد حاول علولة إثراء المسرح الجزائري، من خلال هذا الكم من المسرحيات المؤلفة والمقتبسة، والتي كان لها الأثر الكبير في المسرح و المسرحيين الجزائريين.

إغتياله:

اغتيال علولة مساء يوم الخميس، العاشر من شهر مارس سنة 1994، برصاصات الغدر التي طالت العديد من المثقفين الجزائريين.

ولقد خلف العديد من الأعمال التي ستدوّن اسمه في ذاكرة المجتمع، حاول أن يعالج فيها مشاكله ويرسم بأسلوبه الخاص ويترجم آلامه.

¹ - سهام بن زيان، نص مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، م س، ص 108



قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. علولة عبدالقادر، مسرحية الخبزة، 1970 مؤسسة فنون وثقافة ولاية الجزائر
2. Denis Bablet, Les révolution scénique duXX siècle, Paris, éd ,Société international d'art ,1975,p1215

المراجع باللغة العربية:

3. أبو الحسم سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،
4. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، مطبعة دار النشر المغربية، ط1، 2009،
5. أمين بكير، فن الإبحار المسرحي السينوغرافيا، وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة القاهرة، 2012.
6. ايليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح، دار الثقافة، بيروت، 1985
7. بدري حسون فريد، عبد الحميد سامي، مبادئ الإخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980،
8. تيسير عبد الجبار الألوسي، قراءة وتأملات في العملية الإخراجية وتاريخ الإخراج المسرحي المعاصر.
9. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، ط1، 2012، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر
10. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت، دط
11. جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف، الرباط، المملكة المغربية، ط1، 2010

12. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1986
13. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة
14. حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2013،
15. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، عربية للطباعة والنشر، ط1، 1999
16. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975
17. رضا راغب، الممثل والدور المسرحي، مجلة دراسات ومراجع المسرح، ع 45، 2006 مطابع الأهرامات التجارية مصر،
18. سرحان سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، القاهرة، دار المعرفة، مطبعة المعرفة، يناير 1970
19. سعد الأردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979،
20. سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي اللائمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013،
21. شريف شاكر، واقعية ستانسلافكي في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1981، دمشق.
22. شكري عبد الوهاب، الأسس والنظرية، مؤسسة حورس الدولية لنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط 2، 2007
23. صالح سعد، الأنا - الآخر ازدواجية الفن التمثيلي ، عالم المعرفة، الكويت، 1978

24. صلاح القصب، جماليات السينوغرافيا ، معادلات لملكة مسرح بصري، 2011
25. طارق العذاري، آفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001،
26. طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2014،
27. عبد القادر القط، فن المسرحية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة العالمية لوجمنت.
28. عبد القادر بوشية، مسرح علولة مصادره وجمالياته
29. عبدالناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الجزائر، دط،
30. عبود الحسن المهنا، أداء الممثل بين الذاتي والموضوعي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014
31. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2010،
32. عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988،
33. عقيل مهدي يوسف، نظرات فن التمثيل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل 1988
34. علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014
35. قاسم محمد، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجا وتأليفا، أبحاث وتجارب للفرق المسرحية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002
36. قاسم مؤنس عزيز، جلال جميل محمد، التدفق العلاماتي في تحليل العرض المسرحي، الأكاديمي 43
37. كمال الدين حسين، مدخل لفنون المسرح، الأسكندرية للكتاب، 2007

38. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، ط1، 2006
39. محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1971
40. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975
41. محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر.
42. مخلوف بوكروح، برتولد بريخت، مسرحيات بريخت، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، عاصمة الثقافة العربية 2000، موفم للنشر، الجزائر، 2007
43. مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح، دط، دت، دس،
44. مهدي يوسف عقيل، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الإبداع المسرحيين، دط، العراق، 2010
45. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، دار نوبار للطباعة، ط1، 1996،
46. نديم معلا محمد، في المسرح، مركز الاسكندرية للكتاب، ط1، 2000م،
47. نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط،
48. ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دت.

المراجع المترجمة:

49. إدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج1، تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح، ط2، 1999 إدوين ديور، فن التمثيل الآفاق والأعماق، ج2، تر سامي صلاح، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون للمسرح، ط2 1999

50. إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 1986
51. أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر شريف شاكر، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976
52. أمير ابراهيم القرشي، المناهج والمدخل الدرامي، تر أحمد حسن لقاني، أميرة للطباعة، ط1، 2001
53. بينار، ر، تاريخ المسرح، تر أحمد كمال يونس، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963
54. تمارا سورينا، ستانسلافسكي، بريخت، تر ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1، 1994
55. جان بير، قراءة المسرح المعاصر، تر حمادة إبراهيم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2004
56. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د ط، د ت
57. جيمس روس، تر فاروق عبد القادر، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
58. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الجزء الثاني، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1979
59. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر، شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1989.
60. قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت
61. الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر، سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1972، بغداد.

62. هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، تر محمد سيد، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000
المعاجم والمجلات والجرائد:
63. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف ، مصر، 1985،
64. باتريس بافيس، تحليل العروض المسرحية، تر منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح
التجريبي، القاهرة، 2006
65. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر ميشال ف خطار، مكتبة الفكر الجديدة، ط1
بيروت، 2015،
66. جميل حمداوي، اتجاهات وتأثيرات الإخراج المسرحي تاريخ وفكر وإيديولوجيا، جريدة
العرب الأسبوعي، 2007/07/28، ثقافة،
67. جميلة الزقاي، بوخموشة إلياس، زويرة عياد، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة الدورة
45، ط2013، 1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع
68. حسام ديس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير
واتجاهاتها، مجلة العلوم الهندسية، مجلد31، ع1، 2009
69. رقيق علاء الدين، مجلة الحلقة، مقارنة نقدية لمسرح علولة، ع 4، نوفمبر، 1993.
70. زياد الحكيم، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، ع 48،
وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق
71. زيد ثامر عبد الكاظم، بسام محمد كريم، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، المجلد الرابع
عشر، ع1 22011 كلية الفنون الجميلة جامعة بابل،
72. زيد سلم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية نزهة أنموذجا، مجلة كلية
الآداب واللغات، ع95.

73. سعد أردش، الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية ع3435، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق
74. شلولي محمد، اليوم العالمي للمسرح، عن جريدة الجمهورية، 2019/03/28، عن موقع www.djournhouriapublicite.dz
75. صالح سعد، عرض وتحليل، بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي، مجلة المسرح المصرية، القاهرة، العدد 2526 سبتمبر 1990،
76. عالية بوخاري، عن جريدة الجمهورية 2016/09/08، عن موقع www.eldjournhouria.dz
77. عامر صباح نوري المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي المحلي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد 6، العدد 1.
78. عبد الله حسن الغيث، السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد 12، مايو 2012
79. عزوز بن عمر، ظهور المخرج و تطور الفكر السينوغرافي، مجلة فضاء المسرح، ع 3، فبراير 2014، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، الجزائر،
80. فلاح كاظم حسين، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع52، 2010، ص209
81. فون مارسيل فريد، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر حمادة ابراهيم وآخرون، القاهرة للمسرح التجريبي، 1993
82. ماري إلياس، دحنان قصاب حسين، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

83. محمد عبد الرحمن الجبوري، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع59، سنة 2011
84. المساعد أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة نابو للبحوث والدراسات،
85. مقدس نورة، جماليات توظيف مكونات العرض المسرحي، مجلة النص، سيدي بلعباس، ع2، أبريل 2015، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر،
86. نوال الهواري، المسرح في الجزائر يحتاج إلى فضاء مفتوح يكون فيه حرا، جريدة المحور اليومي 14102014، 10:41 عن almihwar.elyoumi.com
87. نوال مسلاقي، السينوغرافيا سيدة العرض، جريدة الخبر 30042017، عن موقع <http://theatrears.blogspot.com>
- الرسائل و الأطروحات:
88. إيكوساني عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، بحث التخرج لنيل شهادة الماجستير، إشراف د عيسى رأس الماء، 20132014.
89. إيميمون بن براهيم، سيكولوجية الشخصية في مسرح توفيق الحكيم، إ د عشيراتي سليمان، أ حمومي أحمد، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 20012002
90. بليصق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد أنموذجا، بحث لنيل شهادة الماجستير، إ، د عقاب بلخير، جامعة المسيلة، سنة 20132014،
91. بوزيدي محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد، لطفي بن سبع أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير ، إشراف أ د صياد سيد احمد، جامعة وهران، 201/2013.

92. بوعزيز عبد الرزاق، الممثل المسرحي بين نص المؤلف والرؤية الإخراجية الممثل سمير بوعناني أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، إشراف د، عيسى رأس الماء، 2014/2013.
93. راجي بن علي، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحية "نون" للمخرج عزالدين عمار أنموذجا، إشراف د منصوري لخضر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2017/2018
94. زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد كوردن كريج، وأثره على المسرح الجزائري، إشراف د إدريس قرقوة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، سيدي بلعباس، 2015/2016
95. سهام بن زيان، نص مسرحية الأجواد لعبد القادر حلولة، دراسة سيميائية، إ أ رشيد بن مالك، رسالة شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، تلمسان، 2007/2008
96. سوالي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، إشراف د ميراث العيد، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، وهران، 2010-2011.
97. صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، إ، د عبدالمالك ضيف، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، المسيلة
98. عبد الله الأطرش، التراث الشعبي في مسرح علولة، إ أ محمد طول، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الشعبي، تلمسان، 2000/2001
99. عزوز بنعمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف أحمد عزوز، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، سنة 2010/2011
100. غوار نادية، تقنيات السينوغرافيا وعلاقتها بالرؤية الإخراجية، إ د رأس الماء عيسى، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2013-2014.

101. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغربي، قراءة في الأساليب والمناهج، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، إ، د ملياني محمد، جامعة وهران، سنة 2010-2011. ص130
102. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، إشراف د فاتن الجراح، أ فرقاني جازية، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، السنة الجامعية 2002/2001
103. مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، تجربة جمال بن صابر أنموذجا، إشراف ، د رأس الماء عيسى، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، وهران، 2013-2014.
104. نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة حسن بوبروة أنموذجا، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، إ د محمد لخضر زبادة، جامعة باتنة 2009-2010.
105. يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، إشراف، د لخضر منصوري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2010-2019.
- المواقع الالكترونية:
106. <http://echoroukonline.com>
107. <https://m.marefa.org>
108. جميل حمداوي، التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، 02 أفريل 2006، على الموقع [www. diwanalarab.com](http://www.diwanalarab.com)
109. جميل حمداوي، مقال التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، دنيا الوطن، 24032007، عن موقع <https://pulpit.alwatanvoice.com>

110. شاديا زيتون، هناك قصور في فهم السينوغرافيا على مستوى العالم العربي، من الموقع

<https://alwalnews.com>

111. عبد المجيد شكير، الدراماتورجيا و أنساق التواصل المسرحي، مقالة مأخوذة من

الانترنت <http://google.com>

112. عبدالرزاق بوكبة، حين تنقذ السينوغرافيا المسرح، 25/أغسطس/2016، عن موقع <http://ultrasawt.com>

ultrasawt.com

113. عليمير عوض محمود، اندريه أنطوان والمذهب الطبيعي، من موقع

WWW.arabency.com

114. syrrres.com موقع

115. ar.birmiss.com موقع

116. ar/m.wikipedia.org موقع

117. ara.womensshelterofhope.com موقع

118. ae.uobjournal.com موقع

119. <https://efrit.com> موقع

120. <https://hisour.com> موقع

121. لخضر منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبدالقادر علولة، المجلة الجزائرية في

الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، عن موقع <https://journals.ojs.ouedj.dz>

122. <http://elmassa.com> موقع

المقابلات:

123. حسام مرابط، بوابة الشروق، 2015، لقاء بين رحومني والشروق

124. لقاء أجراه الباحث محمد بدير مع السينوغراف رحموني حليم، يوم 2016/12/27، على

الساعة 10:30 صباحاً بدار الثقافة ولد عبد الرحمن كاكبي، ولاية مستغانم.

125. لقاء الباحثة معزوز سمية مع السينوغراف رحموني عبد الحليم يوم 2019/11/18، بدار

الثقافة، الجزائر، مستغانم.

الفهرس

الصفحة	المحتويات
	كلمة شكر
	إهداء
أ-و	مقدمة
الفصل الأول: الأسس الجمالية لفن الممثل	
08	المبحث الأول: ماهية التمثيل
13	المبحث الثاني: البدايات الأولى لفن التمثيل وتطوراتها
14	التمثيل في المسرح الإغريقي
20	التمثيل في المسرح الروماني
23	التمثيل في العصور الوسطى
26	التمثيل في عصر النهضة
35	التمثيل في العصر الحديث
41	المبحث الثالث: الاتجاهان الواقعي والتعبيري في فن التمثيل
41	الواقعية الطبيعية في فن التمثيل عند أندريه أنطوان
51	أساليب التعبيرية في التمثيل عند فيسفولد مايرهولد
63	الواقعية النفسية في فن التمثيل عند قسطنطين ستانسلافسكي وأدواتها
77	المبحث الرابع: مسرح بريخت في إعداد الممثل
الفصل الثاني: الدور التفاعلي بين السينوغراف والممثل	
89	تقديم
91	المبحث الأول: نشأة وتطور تاريخ السينوغرافيا
91	مفهوم السينوغرافيا
97	تاريخ تطور السينوغرافيا
97	السينوغرافيا عند الإغريق
104	السينوغرافيا عند الرومان
110	السينوغرافيا في العصور الوسطى

112	السينوغرافيا في عصر النهضة
118	السينوغرافيا في القرن الثامن عشر
119	السينوغرافيا في القرن التاسع عشر
121	السينوغرافيا في العصر الحديث والمعاصر
123	المبحث الثاني: أداء الممثل في الفضاء السينوغرافي
123	الممثل والديكور
127	الممثل والملابس
135	الممثل والماكياج
140	الممثل والإكسسوار
144	الممثل والإضاءة
149	الممثل والموسيقى
154	المبحث الثالث: تعامل الممثل مع الإرشادات الإخراجية
155	تعامل الممثل مع المخرج
158	الممثل الدمية
162	الممثل المشارك
الفصل الثالث: دراسة تطبيقية للتشكيل السينوغرافي في مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة أنموذجا	
167	المبحث الأول: السينوغرافيا في الجزائر
170	عبد الرحمان زغبوبي
172	عبد الحليم رحموني
176	حمزة جاب الله
178	المبحث الثاني: مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة
180	ملخص المسرحية
182	الفكرة العامة
183	المبحث الثالث: دراسة تطبيقية لسينوغرافيا مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة
183	وسائل العملية الإخراجية
183	الممثل أو الشخصية

188	الديكور
207	الأزياء
215	الماكياج
220	الإكسسوار
228	الموسيقى
230	الإضاءة
236	خاتمة
239	ملحق
252	قائمة المصادر والمراجع
265	الفهرس
269	فهرس الأشكال
	ملخص البحث



فهرس الأشكال

الرقم	العنوان	الصفحة
1	مسرح يوناني (مسرح ديونيسيوس)	99
2	الأزياء في المسرح اليوناني	103.
3	المسرح الروماني	106
4	الزى الروماني النسائي	109
5	الزى الروماني للرجال	109
6	المسرح الإيطالي في عصر النهضة والتطور الملحوظ في العمارة	114
7	ملابس الشخصية المشهورة أرلوكان	117
8	ملابس شخصيات كوميديا دي لارتي	117
9	ديكور مسرحية الصالح باي سينوغرافيا رحمني حليم	174
10	ديكور من مسرحية الحب المفقود سينوغرافيا رحمني حليم	174
11	ديكور المنزل	192
12	ديكور على شكل مكتب	193
13	ديكور المنزل	193
14	ديكور المنزل الذي يرمز إلى حالة سي علي	194
15	ديكور شاشة بيضاء على الجدار	194
16	المكان على أنه البنك	198
17	ديكور عبارة عن مقهى	198
18	تغيير الديكور من البنك إلى مقهى	199
19	تغيير الديكور والمكان عبارة عن مصنع	199
20	ديكور منزل بإضافة مكتب	202
21	ظهور الشاشة البيضاء على الجدار من جديد	202
22	اللقاء الصحفي	203

203	ديكور منزل برؤية إخراجية لمحمد آدار	23
204	المنزل والتغييرات التي أضافها محمد آدار	24
206	تغيير الديكور من البنك إلى المقهى لمحمد آدار	25
206	ديكور على شكل مصنع لمحمد آدار	26
212	لباس شخصية سي علي	27
212	لباس شخصية عائشة	28
213	لباس شخصية القوال لعبد القادر علولة	29
213	لباس القوال لمحمد آدار	30
216	اللباس التقليدي للمرأة والرجل المتمثل في الحايك والبرنوس	32-31
218	ماكياج شخصية سي علي المتمثل في الشيب	33
218	ماكياج شخصية عائشة المتمثل في الكحل	34
219	ماكياج النساء لمحمد آدار	35
224	الإكسسوار المتمثل في النظارات	36
224	الإكسسوار المتمثل في آلة الموندول الجزائري	37
225	الإكسسوار المتمثل في السبحة	38
225	الإكسسوار المتمثل في الدلو والمنشفة	39
226	الإكسسوار المتمثل في الكتاب	40
226	الإكسسوار المتمثل في زقارة الخيام للنسج	41
227	الإكسسوار المتمثل في مطحنة القهوة	42
233	الإضاءة العامة في المشهد المسرحي	43
233	الإضاءة باستعمال تقنية الدوش من قبل محمد آدار	44

ملخص:

تناولت الأطروحة إشكالية مهمة حول التمثيل المسرحي، الذي ظهر من بدايات الإنسان ثم من النشاط المسرحي من عهد اليونان إلى القرن العشرين، لقد تعرض إلى العديد من التغيرات والتحويلات التي كانت تتأجج بين الايجابية والسلبية والتي لها علاقة بالمجتمع، وأخذ التمثيل بصفة عامة يقترب من السلوكيات الحياتية المعتادة مبتعدا عن المبالغة والتصنع وتعددت فيما بعد اتجاهات ومدارس مسرحية وأساليب ونظريات حول التمثيل المسرحي، حيث سعت مختلف الرؤى الإخراجية في تحقيق مبدأ الجمالية ومحاولة إبراز القدرات التي لها في مجال الكشف عن آليات إنتاج المعاني والدلالات من توظيف السينوغرافيا وعلاقتها بأداء الممثل في الفضاء السينوغرافي، وكيفية تعامل الممثل مع الإرشادات الإخراجية في تطبيق التشكيل السينوغرافيا للعرض المسرحي، وهي محاولة أخرى جديرة لأن تكون خصباً من خلال العمل التطبيقي الذي يسعى إلى تحقيقه المخرج والسينوغراف لبلوغ فكر جمالي وفني متكامل.

الكلمات المفتاحية: التمثيل، الممثل، المدارس الإخراجية، السينوغرافيا، التشكيل السينوغرافي

Summary

The thesis dealt with an important issue about theatrical acting, which emerged from the beginnings of mankind and then from the theatrical activity from the Greek era to the twentieth century. It has undergone several changes and transformations fueled by the positive and the negative and that have a relationship with society. Acting, in general, started to approach the ordinary life behaviors, moving away from exaggeration and artificiality. Later, tendencies, schools, methods and theories about theatrical acting multiplied as different directorial visions sought to achieve the principle of aesthetics aiming to demonstrate their capacities in the field of revealing the mechanisms of producing meanings and connotations, stemming from the employment of scenography and its relationship with the actor's performance in the scenographic space, and the manner in which the actor deals with the directing instructions in applying the scenographic design of the theatrical performance, which is another worthy attempt to be fertile through the practical work that the director and the scenographer seek to achieve in order to attain an integrated aesthetic and artistic thought.

Keywords: Acting, actor, directing schools, scenography, scenographic design.