جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس–

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم : الفنون

تخصص : نقد مسرحي

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه (ل. م . د) الموسومة :

المنهج السيميولوجي لإدوارد تمورديان كريج و أثره على المسرح الجزائري

إعداد الطالبة:

زقاي صارة

إشراف :

أ/ د . إدريس قرقوى

أعضاء لجنة المناقشة

– د/ الأحمر الحاج	أستاذ محاضر قسم أ جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
– أ/ د إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي جامعة الجيلالي اليابس بلعباس	مشرفا و مقررا
–د / ابراهمي اسماعين	أستاذ محاضر قسم أ جامعة الجيلالي اليابس بلعباس	مناقشا
–أ.د خالدي محمد	أستاذ محاضر قسم أ جامعة تلمسان	مناقشا
– د. نقاش غالم	أستاذ محاضر قسم أ جامعة وهران	مناقشا
د – بن براهيم ايميمون	أستاذ محاضر قسم أ جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية

2016/2015

تعتبر السينوغرافيا بجميع مفرداتها من العوامل المساهمة في انتعاش الحركة المسرحية وحملها نحو الازدهار ،لأنها تعطي للمخرج والممثل سندا ودعما لتقديم عروضهم المسرحية ،إذ تجاوزت مفهومها التقليدي المقتصر على تقديم المنظر العام للحدث الذي وجدت من أجله .

وليتمكن المخرج من جعل المتلقي يندمج جسديا وعقليا في عرضه المسرحي عليه الاستعانة بجماليات السينوغرافيا التي ستوفر عليه الكثير ، هكذا وطوال تاريخ المسرح كانت السينوغرافيا موجودة ،و لكنها غير محددة أو مسماة، وظلت كذلك حتى مجيء إدوارد غوردن كريج باصلاحاته حيث أعاد إليها الإعتبار كمصطلح وفن وأكسبها وحدة فنية وتماسكا وانسجاما بين عناصرها ،فجهوده و اشتغاله على السينوغرافيا، قد منحها مكانة رفيعة ، هذا ما جعلها محط الدراسة والبحث، وتأسيسا على ما سبق من تساؤلات وافتراضات جعلت مشكلة البحث تتمحور حول التساؤل الآتي :

هل تحققت السينوغرافيا في مسرح إدوارد غوردن كريج وما تحمله من معاني وأفكار في العرض المسرحي الجزائري ولاسيما تجربة القراب والصالحين لود عبد الرحمان كاكي ؟

ونظرا لمكانة هذا العنصر الجمالي والتقني الذي استندت عليه مسرحية القراب والصالحين بكل تطلعاتها الابداعية ,بهدف الكشف عن تأثره واشتغاله بمبادئ ادوارد غوردن كريج وقد

جاء البحث موسوما :المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردن كريج وأثره على المسرح الجزائري – مسرحية القراب والصالحين أنموذجا ، ولعل أقوى الأسباب التي قادتني لاختيار هذا الموضوع هو كشف الغبار عن هذه التجربة المميزة لولد عبد الرحمان كاكي

ومنه يمكننا طرح الإشكال الأتي :

هل يفترض وجود تطابق وتأثر على مستوى الأفكار لإدوارد غورن كريج وتفاصيل عرض مسرحية القراب والصالحين ؟ثم ما مدى قدرة هذا العرض على استيعاب حركة الممثل في فضاء مؤثث بسينوغرافيا متنوعة المفردات؟.

وهل بإمكان هذه المفردات جذب انتباه الجمهور وبالتالي إخضاعه في عملية التواصل؟

هل تأثر كاكي بمنهج كريج قد منح مسرحية القراب والصالحين بعدا جماليا ذا تأثير فكري وبصري ؟

وعليه جاءت خطة البحث التي تصورناها مناسبة لطرح إشكالية البحث محاولين الإجابة عن مختلف التساؤلات التي عرضناها والتي تتمثل في تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول فصلين نظريين وآخر تطبيقي محاولين الإحاطة بإشكالية البحث وما تثيره من أسئلة هذا فضلا عن مقدمة

تناول الفصل الأول الذي عنونته بدلالة السينوغرافيا في العرض المسرحي سردا تاريخيا لماهية السينوغرافيا عبر العصور المختلفة من الاغريق إلى الرومان مرورا بالوسيط لعصر النهضة والحديث لأنتقل للمبحث الثاني للحديث عن دور المدارس والمناهج على السينوغرافيا وذلك بعرض تفصيلي لكل مدرسة بأعلامها وروادها انتقلت بعده الى الحديث عن جماليات عناصر السينوغرافيا وذلك بإعطاء مفهوم بسيط للجمالية والتي ساهمت في بلورتها مجموعة من العناصر كالممثل والأزياء والمكياج والإكسسوارات .....في فضاء يضم كل من الديكور مشكلين سامفونية تقودها الموسيقى والمؤثرات الصوتية .محاولين تبيان التلاحم والتقارب لهذه المفردات على خشبة واحدة وهذا لتصبح –السينوغرافيا–بكل تجهيزاتها كاشفة للأحداث لأنها تعمل وبشكل متفاني لخلق وصياغة المكان الذي يقوم بالتأكيد بالكشف عن هذه الأحداث للمتلقي الذي يراها بمنظاره الخاص.

يعالج البحث في فصله الثاني المعنون بالتجديد الذي أحدثه إدوارد غوردن كريج على العرض المسرحي بالكشف عن اليد الفاعلة والمتحكمة التي تتعامل مع السينوغرافيا وهو المخرج السينوغراف .وذلك بإبراز قدرته على التحكم في عناصرها ,محاولا إضافة كل ماهو جديد ومفيد بكل احترافية ليجسد هذا التصور الخيالي على خشبة المسرح كما لم نفوت مفهوم الإخراج عنده وذلك بعرض أهم المبادئ التي كان يعمل بها في مختبره المسرحي ,وهذا بالتعرض إلى نظريته في التمثيل وكيف تعامل مع الممثل وماهي الإضافات والتعديلات التي

قام بها ليصنع منها الممثل المثالي الذي يلعب داخل فضاء خاص به كمخرج فحاول تجريده من كل الأثاث والستائر وهذا يعد تعد على مسرح العلبة وانتقلت بالحديث إلى السينوغرافيا في مسرح كريج محاولة شرح مفهومها ودورها في العرض المسرحي ساعية من أجل استعراض افكاره الثورية ضد المسرح الواقعي والطبيعي في صياغة العرض المسرحي كان يبحث عن حلول لاصلاح المسرح واخراجه من العتمه مناديا بأفكاره ونظرياته لجعل صالة العرض محقونة بالدلالا ت والإشارات والرموز .

أما عن الفصل الثالث فقد كان تطبيقيا حيث خصص لدراسة نموذج مسرحي جزائري الموسوم : تجلي منهج ادوارد غوردن كريج في عرض مسرحية القراب والصالحين لكاكي. حاولت قدر المستطاع ملامسة هذه التجربة بمبادئ كريج الاخراجية ولم أستطع الدخول في تجربة كاكي دون الإلتفات إلى جماليات عناصر السينوغرافيا للعرض وكيف تأثر ولد عبد الرحمان كاكي بمنهج كريج .

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع فلقد قادتني دراستي إلى استخدام المنهجين التاريخي و المقارن كونهما المناسبان للإلمام بعناصر العرض المسرحي وإبراز الفروق في توظيف السينوغرافيا بين كريخ وولد عبد الرحمن كاكي ،أما الدراسات التي سبقتني في البحث وان كانت قليلة منها مناهج عالمية في الاخراج المسرحي لكمال الدين عيد

وقد استعنت في هذا البحث بالعديد من المراجع والدراسات الهامة، فاستفدت كثيرا مما كتبوا حول الموضوع، وأذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1-كتاب لادوارد غوردن كريج في الفن المسرحي

2- جيمس روز ايفانس المسرح من ستانيسلافسكي الى اليوم

3-سعد الاردش في المسرح المعاصر عبد الرحمان الدسسوقي الوسائط الحديث

4-سمير عبد المنعم القاسمي جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي

ولعل أهم الصعوبات التي يواجهها الباحث وطالب العلم في مثل هذه الدراسة هي صعوبة اقتناء المادة العلمية وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات وكذلك صعوبة الحصول على العروض المسرحية المصورة لولد عبد الرحمان كاكي .

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر للأستاذ المشرف إدريس قرقوى الذي وقف إلى جانبي ومد لي يد العون والنصح وأرشدني بملاحظاته وإلى الأستاذ مساعد المشرف بحري قادة الذي كان صبورا معي في تجاوز الهنات والعثرات كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة المحترمين الذين تحملوا عبء قراءة هذا البحث وتصويبه، والذي سيحيا من جديد بفضل ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم العلمية.

وفي الأخير انتهى البحث على جملة من النتائج جمعت في الخاتمة .

ماهية السينوغرافيا عبر العصور:

لغة هي "كلمة يونانية Skénographia المنحوتة من Skene و تعني الخشبة و graphihos ، و تعني تمثيل الشيء بخطوط و علامات و عند جمع الكلمتين يتشكل لنا معناها الحديث ،و هي فن تشكيل فضاء العرض ،و الصورة المشهدية في المسرح."[1]

أما إصطلاحا فقد عرفها مارسيل فريدفون "أنها عبارة عن صياغة تصوير وتنفيذ تعتمد في تصميم المكان في العرض والمكان الخاص أيضا للعمل المراد تقديمه على الخشبة باستثمار الصور و الأشكال ،و الأحجام و المواد و الألوان ،و الضوء ،و الصوت ،و غيره" [2]

أما باتريس بافيس فيرى"أن السينوغرافيا عبارة عن فن و علم يقومان بتنظيم الركح والفضاء المسرحي" .[3]

ولآن سورحير رأي آخر إذا يعرفها على أنها "إبتكار وتجسيد الفضاء و الرحلة الخيالية التي يدعو المسرح المتفرج إليها" [4]،و على رأي ماري إلياس "السينوغرافيا تعتني بتنظيم الفضاء

---

1 ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون الطبعة الثانية ، 2006 ص 265

2 جميلة مصطفى الزقاي، إلياس بوخموشة ،زويرة عياد، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة الدورة الخامسية و الأربعون مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة 1 ،2013 الجزائر ، ص99

3Voir patrice pavice ,dictionnaire du theatre ;armandcolin ;paris1966p348

[4] **ان سورجير ، سينوغرافيا المسرح الغربي ، ترجمة نادية كامل القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان الدولي التجربي ، 2006 ، ص 237.**

المسرحي بكل النواحي بدءا في المساهمة في تصميم العمارة المسرحية إلى جانب المهندس المعماري، و تصميم مكان العرض بشكل عام انطلاقا من الرؤية الدرامية ، و التأثير المفترض على المتفرج إلى تصميم و تنفيذ الديكور وما يتعلق به في عرض معين" [1] و ترى الباحثة أن السينوغرافيا هي فن يهتم بملئ وتزيين الفراغ بمفردات متجانسة ومتلاحمة من ديكور ،إضاءة ،إكسسوار...إلخ وهذا من أجل صناعة صورة بصرية تسعى لتحقيق الفرجة و تخدم بذلك مسار الحدث الدرامي، و السؤال الذي يطرح نفسه ، هل إستطاعت سينوغرافيا العرض المسرحي بإختلاف مذاهبها تحقيق فرجة لطالما سعى إليها المخرج ؟ أم أن هناك عوامل ساعدتها في تحقيق جماليتها وبذلك ترسيخ إستمراريتها لتصل إلينا بمفهومها الحالي كمصطلح و فن؟

إن البوادر الأولى لإستعمال السينوغرافيا إرتبطت مع ميلاد المسرح ،لاسيما المسرح الإغريقي الذي يعتبر اللبنة الأساسية الحافلة بتقنيات متعددة مست العمارة بشكل خاص, وهذا ما أكده جميل حمداوي في قوله أن "كلمة السينوغرافيا كلمة قديمة نجدها عند الإغريق ،و الرومان كما استخدمها معماريو عصر النهضة" [2] و يفهم من ذلك أن المسرح أو بالأحرى المسرح الإغريقي قد اهتم بالسينوغرافيا و وظفها في عروض مختلفة كانت "تمثل

[1] ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، م س ، ص 265. ص 265

[2] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، مكتبة المعارف ، الطبعة 1 2010 المغرب ص 41

جزءا هاما من الإحتفالات الدينية الرسمية وأهمها احتفالات الإله ديونيسوس رب الخصب و النماء، و إله الخمر" [1]لا شك أن الإحتفالات ولدت مع ميلاد الانسان و ارتبطت بالشعائر الدينية لذلك حاول الإغريق مسرحة كل هذه التظاهرات لخدمة الإله ، فقدسعوا للحفاظ على الدين وإقحامه في الطقوس الإحتفالية التي وجدوا فيها غايتهم لإيصال مواعظهم،و توجيهاتهم الدينية وبما أن الانسان الإغريقي يقدس الآلهة ، تحتم على منجزي العروض حشو الأعمال المسرحية بمواضيع تخدم المصالح الدينية ومن هنا بدأت الدراما تنمو و تترعرع في أحضان الدين حاول المسرح الإغريقي صناعة صورة واضحة للمفهوم الدرامي آنذاك ساعيا لإضافة تعديلات تخدم العرض المسرحي و على الرغم من هذه الجهود إلا أن "المسرح الإغريقي لم يكن متشبعا ومركبا و متكونا من مجموعة كبيرة و متنوعة من العناصر البصرية ،و التشكيلية .

كما هو اليوم ، إنما كان يقدم على خشبة مسرحية مكشوفة و بواجهة منظرية واحدة ثابتة" [2] وكما هو معروف أن جل المسرحيات في العصر الإغريقي عبارة عن أساطير و خرافات ميثولوجية بحيث حتم هذا النوع من العروض استعمال مناظر بواجهة واحدة تبقى ثابتة حتى نهاية العرض المسرحي.

---

[1] **سمير سرحان، الأدب المسرحي ، دار غريب للطباعة و النشر 2000 ص 15**

[2] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الزاوية للتصميم و الطباعة الطبعة 1 مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الدورة الأولى بغداد 2012 ص 25، 26.**

ف"المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات و المكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا إحتفالية دينية تنبني على البساطة و التنظيم و الترتيب" [1] إن اعتماد الإغريق على هذه الدقة في التصميم نابع عن معرفة شاملة أصيلة بالمعمار وفاعليته في العروض آخذين بعين الاعتبار المتفرج ،الذي أنجز العرض من أجله و هو بصدد متابعة كل كبيرة و صغيرة ،و لهذا تم الإعتماد على "ديكورات اتسمت بمنظرية فائقة الدقة ،و الستائر شملت بهذه التقنيات و كانت عبارة عن ستارة تفصل الممثلين عن المتلقين و كانت المدرجات قد وضعت من الحجارة و المقاعد الخشبة انتظمت في صفوف تتجه كلها إلى الوسط وفي منتصف الصفوف كان هناك معبر ييسر الانتقال عبر الصفوف"[2] حيث ترى الباحثة أن الإغريق لم يوظفوا مثل هذه التصميمات ، توظيفا اعتباطيا و إنما صمموا الديكور تصميما دقيقا محسوبا ،و قد شملت هذه الدقة المدرجات و المقاعد ،جاعلين فيها ممرا بين منتصف الصفوف ليسهل على المتفرج التنقل دون إزعاج من حوله،و للستائر دور بارز في العروض الإغريقية ،"فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل و بعد ذلك تفتح من الوسط إلى جزأين، يميني و يساري و مازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستائر التي

[1] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س،ص 42

[2] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإمائي ، دار الرضوان للنشر و التوزيع ،الطبعة الاولى ، عمان ، الاردن ، 2013 ، ص 54.

تفتح من الجانب إلى وسط المنتصف" إن نجاح الإغريق في توظيف الستائر على خشبة المسرح سمح لها بالإستمرارية و التداول في معظم المسارح العالمية .[1]

قدمت العروض المسرحية في تلك الفترة في الهواء الطلق، ما جعلهم يصممون معمارية خاصة للمسرح اعتمدت على عدة أقسام "هي المنصة التي تحوي على العناصر المسرحية و مقدمة المنصة ، المخصصة لاستقبال الممثلين في أثناء قيامهم بأدوارهم و الأوركسترا أي المجال الذي يواجه الصفوف الأولى من المدرجات و الذي خصص لحركات الجوقة"[2]،و يضيف الدكتور سمير عبد المنعم القاسمي في نفس الإطار موضحا "أن أقدم نموذج سينوغرافي مسرحي اكتمل في القرن الخامس قبل الميلاد ،هذا النموذج هو المسرح الإغريقي (إبيدور) الأثري بأثينا قام بتصميمه بوليسليوتوس إبيدورس عام 350 ق.م وكانت الأوركسترا فيه عبارة عن دائرة كاملة 4 و 20 مترا "[3]،وأقدم عنصر في العروض المسرحية الإغريقية هي الجوقة التي كانت تقوم بالرقص و الغناء وتمكنت من أخذ أدوار فعالة بإعتبارها ممثلا استطاع الكشف عن الأحداث و التعريف بالشخصيات والإفصاح عن مقوماتـها .

أضحى الديكور من العناصر التي تلبي متطلبات العرض المسرحي ما جعل الإغريق يعتمدون عليه اعتمادا واضحا ومتنوعا تلبية لحاجيات العرض المسرحي و "لذلك ربط الإيطاليون بين

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س،ص 42

2 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص55

3 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي ،م ن ص55

السينوغرافيا و المنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي ، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة و الزخارف المختلفة" [1]،فالديكور من الوسائل المصاحبة والمؤطرة للعرض المسرحي بحيث يعبر و يكشف عن أحداثه، فهو أول عنصر يراه الجمهور بعد رفع الستار، وقد اتسع مفهوم السينوغرافيا ليتعدى مفهوم الفضاء المسرحي، فاشتمل كلا من " الملابس الملونة و الأقنعة و الحلي و الاكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها" [2] ،و إن معرفة الإغريق بأهمية الملابس و دورها في التعبير و الإفصاح عن طبقة و مكانة مرتديها أسهم في اعتماهم على الألوان "الصفراء و الزرقاء ، الحمراء، القاتمة و القرمزية و البيضاء ودورها واضح في تفعيل جماليات العروض المسرحية" [3]

لقد استطاع الزي الإغريقي فرض الوحدة لعناصر السينوغرافيا و دعمها من خلال دوره الفعال في تحقيق الإنسجام و التناغم.

إن توظيف القناع في سينوغرافيا العروض الإغريقية بدا واضحا و مثيرا للجدل و هذا ما نراه في معظم أعمالهم إذ " كانت أقنعة الدرامات الكوميدية متنوعة أكثر منها في الدرامات التراجدية لتمثيل هذه الأقنعة إضافة لوجه الإنسان كما في التراجيديات للحيوان و الطيور ،

[1] **سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإمائي م س ص56**

[2] **جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 43**

[3] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات عناصر السينوغرافيا م س ص 26**

الأمر الذي ساعد على تعميق الكوميديا بين الناس" 1 هذا التنوع ساعد المتلقي على اكتساب ثقافة مسرحية و نظرة فنية متنوعة .

إن استغناء الإغريق عن الإضاءة ناتج عن تقديم العروض في وضح النهار "و لم تكن الحاجة إلى إضاءة المسرح أو صالة المدرج" 2

و يبقى العنصر الفعال في كل العروض المسرحية تراجيدية كانت أو كوميدية ،هو الممثل الذي يتفاعل و يتحرك ، يغني ، و يرقص ,ليحقق التناغم و الإنسجام بين مفردات السينوغرافيا ويساهم مع باقي العناصر لخلق الجمالية المشهدية ، يعتبر المسرح الروماني امتدادا فكريا و فنيا للمسرح الإغريقي من حيث التصاميم "فالسينوغرافيا الرومانية كانت تتسم بالزخرفة و التفخيم و تمتين البنيان و إقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس" [3]،إن إعتماد الرومان على الزخارف الفخمة و المباني المشيّدة بدقة راجع إلى ثراء الملوك

الفاحش و كذا الأمراء فصرفوا أموال طائلة من أجل تصميم مناظر،و ديكورات بالغة التكاليف ويعبر جميل حمداوي قائلا:" اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة و فخمة و ديكورات ضخمة ، كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الإتجاه الديني و

1 كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدرار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998، ص 31.

2 سمير عبد المنعم القاسي،جمليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي م س ص59

3 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، م س ص 43

الدنيوي و كان موجها لخدمة الأباطرة و الأمراء و حاشياتهم و النبلاء و رجال الإقطاع في حين أن التمثيل كان يقوم به العبيد" .[1]كما اعتمد المسرح الروماني على "زيادة حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاث فارتفعت إلى أقصى ارتفاع تصل إليه و كذلك زيادة في الزخرفة و المكان في البناء" [2] حاول الرومان في مبالغتهم بزيادة الزخارف و استعمال الأقواس ، الخروج عن التبعية الإغريقية من حيث الجانب المعماري ما جعلهم مولعين بالعظمة و التباهي بمناصبهم و إنجازاتهم ، فـ"إستمرار الرومان طوال الخمسة قرون شغوفين بمظهر الفخامة و العظمة و المباريات و المصارعات ،و غيرها من الألعاب الرياضية التي كانت تعرض ،وكانت تدفعهم إلى تلك الممارسات عوامل كثيرة ساعدت في عزوفهم عن المسرح بسبب تعدد وسائل الترفيه و تنوعها ، لكن تلك المباريات قد عرفت طريقها للإزدهار بسبب إقبال الجماهير لمشاهدتها" [3]

و نفهم من هذا أن الرومان وجدوا البديل للترفيه و التنفيس عن الذات من خلال المباريات و المصارعات و المسابقات كركوب الخيل و غيرها من المنافسات ،ما جعلهم ينصرفون عن المسرح ويقبلون على مشاهدة تظاهرات أكثر تسلية عما ألفوه .

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، م ن ص 43

2 سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، م س، ص 59

3 مشعل موسى السينوغرافيا و المسرح الروماني الحوار المتمدن العدد 841 بتاريخ 22-05-2008 على الرابط الالكتروني www.ahewar.org/debat/show.art.asp ص 3

وقد إعتمدت المسارح الرومانية على "زيادة حجم بناية المناظر الخلفية و إزدادت التفاصيل الزخرفية في جدرانها" [1]

إن انشغال الرومان بالمباني و الزخارف جعلهم يهملون الجانب المسرحي الذي لم يخرج عن الصيغة الدينية التي تحمل في طياتها مواعظ و دروس أخلاقية "فالمسرح الديني أخذوه عن المصريين أثناء توسعهم العسكري شرقا و غربا ،كما إهتموا بالرقص الإستعراضي الجماعي بيد أن ما يلاحظ على السنوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية و اللجوء للألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة و استخدام المبارزات العسكرية" [2]

نستنتج من خلال ما سبق أن المسرح الروماني أدخل في عروضه بعض التقاليد الشعبية التي كانت تمارس آنذاك من مصارعة و ألعاب,و مبارزات عسكرية.

كل هذه المحاولات سعت من أجل صياغة مسرح بمفهوم روماني يختلف عن المسرح و هذا لتحقيق استقلالية من التبعية الفكرية و الفنية فالمسرح "يستمد طاقته الروحية من الوسط الذي ترعرع فيه و إذا أدرجنا بعض تلك المقاربات و التباينات بين المسرح الإغريقي ، و الروماني فنحن ندرجها بغية تفعيل ذلك الامتداد السينوغرافي من حيث الشكل و ليس المضمون ، إن ألقينا نظرة متفحصة على الأشكال المعمارية الرومانية للعرض المسرحي لا نجد

---

1 جبار الجودي ، جبار عبودي ، جماليات عناصر السينوغرافيا ،م س ، ص 26.

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، م س ، ص 43.

معظلة في التعرف على كيونونة المسارح الرومانية و التي هي أقرب بالحلبة منها إلى المسرح الحقيقي" [1]

إن هيبة رجال الدين في العصر الروماني جعلتهم يستفيدون من المعمار و الزخارف لخدمة الأعمال المسرحية آنذاك ،و هذا ما جاء به أيضا مشعل موسى إذ يرى أن " كثيرا من مواقف الكنيسة و تعاليمها حينذاك لم تخرج مباشرة عن سنة المسيح و تعاليمه بقدر ما خرجت عن الرغبة في مقاومة كل ما هو إغريقي أو روماني و الواقع أن الكتابة المسرحية ظلت منذ وفاة سينيكا حتى بداية العصور الوسطى غير موجودة نسبيا و لابد أن يكون لمثل هذا الحكم العام بعض الشذوذ" [2] .

و هذا دليل قاطع على مكانة رجال الدين في المجتمع الروماني على الرغم من المتغيرات التي طرأت عليه إلا أنها تمسكت بمواضعها التي لم تخرج عن تعاليم المسيح.

مما يعرف عن العصر الوسيط أنه كان عصر الظلمات، أو عصر الركود الفني و الفكري و خضوع جل العروض المسرحية لسلطة الكنيسة "و استمر الخمول مسيطرا على الفن

[1] مشعل موسى السينوغرافيا و المسرح الروماني م س ص 3

[2] مشعل موسى السينوغرافيا بين العصور الوسطى و عصر النهضة مجلة أفق بغداد مؤسسة أفق الثقافية العدد 28، 2004 ص 15

المسرحي فترة طويلة إلا أن المسيحية ساعدت على تقبل وسائل واقعية للتعبير عن المشاعر الدينيـة" [1] .

إن هذا الضغط الذي فرضه رجال الدين على منفذي العروض المسرحية جعل إن هذا الضغط الذي فرضه رجال الدين على منفذي العروض المسرحية جعل الجمهور يتجه إلى عروض طغى عليها الطابع الدنيوي للتسلية "و كانت المدينة في المهرجانات،و الاحتفالات تنقلب بأسرها إلى المسرح كبير بعد أن يتولاها فنانوا الديكور بالتزيين، و التنسيق و إقامة الأقواس و النافـورات و الحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه و تزيد المشاهدة رواءا و بهاءا و تجذب إليه النظارة من كل مكان" [2] فالعروض المسرحية كانت تعرض في الساحـات و الأماكن العامة و الشوارع بعكس العروض الدينية التي كان يشرف عليها رجال الدين "تأليفـا و إخراجا و تمثيلا و التي كانوا يقدمونها في معابدهـم ، و كنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسـة و ميلاد المسيح" [1]، وما جعل الناس يميلون إلى مواضيع تعتمد على الفرجة ,والمتعة ,ومختلفة على ما ألفته العين .

---

[1] مليكة لويز ، الديكور المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الإرشاد و النشر الدار العربية للتأليف و الترجمة بدون طبعة بدون تاريخ ص 26

[2] مليكة لويز، الديكور المسرحي ،م، ن ، ص 28

[1] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م س ، ص 44 .

أما عن استخدامهم للخشبة التي تميزت بالثبات "على شكل مربع و أخرى متحركة عبارة عن مصاطب مركبة فوق عجلات في قمتها كوخ مزود بخلفية لتغيير الملابس و قد غدت عروض العربة إبتكارا يعود بنا إلى عربة ثيسبيس و لكن بتقنيات مختلفة بعض الشيء وكانت هذه العربة تبدأ عروضها من الكنيسة لتنتهي بالسوق حيث يتجمع الناس لمشاهدتها" [2]

و نفهم من هذا أن طبيعة المعمار بدأت تتغير و ذلك حسب الظروف المتاحة التي أخضعتها للتكيف مع التطورات الراهنة .

"إن سينوغرافيا العصور الوسطى كانت زاخرة بالتطور الذي شمل تقنيات العروض من ماكنات و آلات الخداع و منصات للتقديم مزخرفة و مزينة و كان التقديم في الهواء الطلق" [1] ونفهم من ذلك أن عروض هذه الحقبة اعتمدت على تقنيات بمفهوم جديد ,حيث مكن هذا التغيير من إثراء العروض المسرحية آنذاك.

أما فيما يخص الأزياء "لم تتقيد بدقة تاريخية أو العصر بقدر ما كان الاعتناء بالتزيين ،و الحلية في الرداء و جاء تصميم الملابس مناسبا لحركة و تحرك الأدوار و الشخصيات خاصة

[2] جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 26

[1] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 63

في أدوار الشياطين لقفزاتهم وفق طبيعة الأدوار" [2] أي أن الأزياء صممت خصيصا لتسهل الحركة على مرتديها و التي عليها أن تخدم الدور و بذلك تخدم العرض.

لم تكن الحاجة لتوظيف الإضاءة في العروض الوسطى لأنها تعتمد على ضوء "المشاعل و الثريات الخاصة بمعمارية المكان، و الشموع هي العامل الوحيد في إضاءة المسرح خلال عدة قرون"[3].

إن المواضيع المقدمة في العصور الوسطى كانت تستدعي استعمال الموسيقى بشكل واضح "و دور هام و كذلك كان الغناء الديني وتبادل الحوار و الغناء مواقفهما في تأثير رائع جلست فرقة الموسيقى فوق مرتفع عال أو إحتلت مكانها أحيانا خلف الكواليس على الجانبين أطلقت الموسيقية المصاحبة علامة موسيقية خاصة أشرطة موسيقية عند بداية العرض لتنبيه المتفرجين إلى بدأ التمثيل" [1]

وهذا التعامل اللافت للانتباه مع الموسيقى كان من أكثر العناصر الفاعلة في عروض العصر الوسيط و التزامها بتعاليم الكنيسة وتكون بهذا قد أضفت على العرض المسرحي جمالية فنية أكثر من خدمتها له-العرض-.

---

[2] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س ص 43

[3] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي، م س ص 65

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س ص 43

من خلال تتبعنا للمسار التاريخي للسينوغرافيا ألفيناها آخذة في التطور خاصة في عصر النهضة وتحديدا "من إيطاليا تحديد لأنها كانت راعية للفنانين آنذاك ، فضلا عن الإنجازات الفنية و العملية ،التي بشرت العالم بفنانيها كما لا ننسى أن عصر النهضة له الفضل في تغيير المفاهيم التي كانت صادرة من بوتقة رجال الكنيسة "[2] و نفهم من هذا السياق أن إيطاليا كانت مقصد الفنانين لامتلاكها القصور الشامخة و المباني المزخرفة و لهذا كانت قبلة للفنانين الراكضين وراء الشهرة.

و يعود الفضل أيضا لعصر النهضة الذي صحح المفاهيم و المعتقدات السائدة فيما يخص الجانب الديني.

"تميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية و الإعتماد على المنظور و إستغلال فن العمارة و الديكور و النحت و التصوير و الرسم" [1] كل هذه العوامل وظفت لخدمة السينوغرافيا التي بدورها تسعى لتلبية متطلبات العرض المسرحي و الهدف يركض وراءه فنانوا عصر النهضة "هو أن يكون للمناظر هدف درامي يؤكد حوار الممثلين و وجهة نظر الكاتب الدرامي و يحقق خيال و فكر المخرج المسرحي"[2]

---

[2] **سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي، م س ص 67**

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 44

2 كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س ص 51

فالعمل المسرحي يجسد فوق خشبة المسرح ليعبر عن خيال و إبداع المخرج الذي يلتزم بفكرة المؤلف الدرامي ,مستعينا بمختلف عناصر السينوغرافيا ومن أبرزها الديكور الذي يترجم لنا خبايا العرض المسرحي "حتى تنقل الديكورات الصور الدقيقية لحياة الدراما الخاصة بهم في غير إهمال لتأثيرات الألوان في المناظر" [3]

و ترى الباحثة أن الألوان المستخدمة في مختلف مفردات الديكور تسهل عليه تصوير دقيق للحدث الدرامي الذي بالضرورة يلتزم بقوانين ومبادئ يضعها المخرج ليترجم في الأخير على شكل عرض حي على خشبة ملموسة ، بمفردات و أجزاء فنية ، أضف إلى ذلك تنوع السينوغرافيا في العصر الإليزابيتي الناتج عن "النظرة إلى الديكور المسرحي ، و تتبدل من عصر إلى آخر فتشكل في تلونها مجالا نظريا و تطبيقيا ، لكنه يظل مجالا يحده من جانب الموقف الشكسبيري و يحده من الجانب الآخر الموقف الطبيعي الذي تبلور بجلاء في فن تقاليد المسرح" [1] لأن عروض شكسبير تستحضر "خيال المتفرج و من ثم المكان المسرحي المتخيل في الصدارة بينما يتطلب الموقف الطبيعي أن يكون الديكور صورة ناطقة فصيحة تقنع المتفرج بصدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية و الصدق في تصوير البيئة" [2]

---

3 كمال عبد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م ن ص 51

1 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة الشارقة الإبداع الفكري 2001 ص 131-132

2 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة ، م ن ص 132

على عروض أعمال شكسبير أن تعتمد على ديكور ناطق معبر،يعطي للمتلقي صورة صادقة دقيقة يعمل كل من الديكور ، و المكان المسرحي على تحقيقها فوق خشبة المسرح. تحتوي هذه الأخيرة معمارا خاصا بها و تأتي على شكل "مثلث متطوع الرأس ممتدة إلى وسط الجمهور ، ترتفع قدمين أو ثلاثة عن الأرض ، و الخشبة مقسمة إلى قسمين خارجية و داخلية ، و الداخلية لها ستار و يستعمل عادة لمشاهدة مثل غرف النوم أو المكتب و لقد كانت خشبة المسرح تمكن الممثل من إحدث تأثيرات أسرع و أقوى في المتفرجين تكون علاقة مباشرة و وثيقة معهم" [3]و بالحديث عن المسرح الإنجليزي الذي يراه كمال عيد "صلعاء من المناظر و الديكورات ، إلا أن إهتمام الإطار المادي كان منصبا على تأثير الأزياء المسرحية ،لم يكن مسموحا إظهار شخصية الملك في الدرامات بدون التاج الملكي على رأسه ، ساعدت على تكوين الشخصيات المسرحية (الأقنعة) "[1]

إن إعتماد المسرح الإنجليزي على الحركات ،و الإيقاع،والجسد ،و الصوت جعله يفتقر لتقنيات السينوغرافيا "و هذا متأت من تركيز إهتمام المتلقي على المفاصل الأساسية في حركة الفعل المتغلغل ، فتموضع الممثلين على الخشبة إنما هو صور مجسدة بواسطة الحركات

3 عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة الطبعة الأولى 2001 بيروت لبنان ص 35

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، م س ، ص 60.

الجسدية و تركيبها ضمن البناء الصحيح الذي يخدم العرض"[2]،عمل رواد المسرح الإنجليزي على تركيز اهتمامهم على الممثل و حركاته الجسدية التي تتركب و تتجسد ضمن آليات صحيحة تخدم العرض المسرحي بإعتباره الروح من الجسد أي النص ، بحلول القرنين السابع عشر و الثامن عشر الذي يحمل معه إتجاها كلاسكيا في الفن و الأدب ، و على هذه الأعمال الإلتزام بالقواعد الكلاسيكية التي تسعى جاهدة لتطبيق المفاهيم ، الأرسطية "ذلك بإعتماد الوحدات الثلاث و الفصل بين الأجناس و احترام الحقيقة العقلية اليقينية مع راسين و موليير، و كورناي" [3] جاءت الكلاسكية لتخدم أفكار أرسطو ، المثالية و السعي وراء اتباع أسلوبه الذي يخاطب العقل و يلغي العاطفة ، و الإحساس ، و الخيال.

و هذا ما أدى إلى ظهور تيارات معارضة ، لمبدأ المثالية الكلاسكية التي اعتمدت على ديكورات فائقة التكاليف ,و لغة شعرية مخصصة للنخبة المثقفة فقط.

و صاحب منتصف القرن الثامن عشر تطورات ملحوظة مست مختلف الميادين في كثير من البلدان الأروبية سمحت للمسرح أن يستفيد منها في تطوير تقنياته خاصة من جانب السينوغرافيا.

---

[2] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص77

[3] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 47

مهد هذا التطور الطريق للسينوغرافيا لتغدو نحو الإزدهار و التنوع في القرن التاسع عشر الذي صاحبه استعمال "الغاز في المسارح لأول مرة في إنجلترا ، و وصلت الإضاءة بالغاز إلى مسرح دروري لين عام 1718 في باريس دخل الغاز عام 1821 إلى مسرح الأوبرا بعدها جريت تقنيات على مستوى أعلى في عام 1822" [1]

إن استعمال الغاز قدم للعرض المسرحي الشيء الكثير نظرا لأهمية الإضاءة في خلق شاعرية تجعل من المتلقي مندمجا بصورة كاملة في أحداث االعرض المسرحي.

إن القرن التاسع عشر هو عصر التنوير نظرا لما قدمته الإنارة في خلق ، و استحضار الخيال " و قد لعبت السينوغرافيا دورا هاما إبان تطورها في القرن التاسع عشر ميلادي ، خاصة في إضاءة خلفية خشبة المسرح ، لذلك سرعان ما احتلت مكانها في بقية المسارح الأوروبية" [1]

إن استعمال الغاز في المسارح أعطى للسينوغرافيا تحديدات و إضافات وبالأخص الإضاءة التي جعلها من أكثر العناصر الفاعلة والخادمة للحدث ، لتصبح عنصرا أساسيا لكل عرض مسرحي لأن هذه المسارح "اعتمدت على مصادر الإضاءة المؤقتة ، و لوحات

1 كمال عبد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س ص 100–101

[1] كمال عبد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م ن ص 101

الإعلانات ، و الملصقات لتجذب انتباه المارة" [2] فكان فنانوا هذا العصر يبذلون قصارى جهدهم بجعل المتلقي حاضرا في كل العروض نظرا لأهميته البالغة في تفعيل الحدث المسرحي، لتأتي بعدها موجات الواقعية التي بطبعها اعتمدت السينوغرافيا واقعية المبادئ و التصميم " و الذي كان يمثله كل من بلزاك ، و فلوبير ، و إبسن" [3]، ترى الباحثة أن سينوغرافيا المذهب الواقعي،عتمدت على ديكورات ، و أزياء و إكسيسورات مطابقة لما هو واقعي في محاولة لتصوير الواقع كما هو فوق خشبة المسرح، بجعل العرض المسرحي مرآة عاكسة لمشاغل ، و هموم ، الفرد في المجتمع و لكن بأسلوب جمالي فني ،فيأتي المذهب الطبيعي لينحو نحو الواقعية في استنساخ و نقل الواقع كما هو عليه ، لقد طرأ على سينوغرافيا القرن التاسع عشر عدة تجديدات مست"إضاءة خلفية خشبة المسرح لذلك سرعان ما احتلت مكانها في بقية المسارح الأروبية ،كانت على شكل نصف دائرة صممها لأول مرة في التاريخ الفرنسي لويس جاك ماندي 1787-1851"[1] و كرد على المدرسة الواقعية،و الطبيعية جاء المذهب الرمزي مع سينوغرافيا "قائمة على الرمز،و الإيحاء ، و التلويح" [2]،و من أتباع هذا المذهب إدوارد غوردن كريج الذي حاول إخراج سينوغرافيا العرض من التقليد و الإستنساخ و التصوير الفوتوغرافي ، إيمانا منه بمدى فعالية الرموز ، و الإشارات، و

---

[2] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي، م س ص78

[3] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 47

1 كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، م س ص 101

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 48

التلميحات لإعطاء العرض المسرحي لغة بصرية معبرة و مقنعة ، و تبدأ سمات التعبيرية بالظهور في أواخر القرن التاسع عشر ، و كان هدف المذهب التعبيري "تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز و أسرار و عدم الانخداع بالمظاهر السطحية ، و تحميم تجارب العقل الباطن ، و كانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ، و متنوعة ، و ديكورات مختلفة " [3]

اهتم المذهب التعبيري ، بباطن النفس ، و التعبير عن الشعور الداخلي متجاهلا التصرفات و المظاهر الخارجية.

بين الحربين العالميين "(1914-1939) ظهرت الأصداء الأولى للسريالية ، و لقد نحت السريالية إلى اتجاه فلسفي يسخر من القيم الفكرية ، و المعتقدات التي تفسر الموجودات ، و أنجزت في عالم الخيال و الحلم" [1]

ترى الباحثة أن السريالية هدفها التعبير عن باطن الشعور الإنساني ، لهذا نجد كل عروضها قد غلب عليها طابع الجنـون ،والغرابة و العنف الجسدي ، و من أهم رواده أنطونين أرطو. الذي حاول إعطاء مفهوم جديد للإبداع عن طريق الغرابة واستخدام مسرح القسوة الجنوني.

---

3 مليكة لويز ،الديكور المسرحي ، م س ص 50

[1] عبد الرزاق معاذ ، حسام دييس وزيت، السينوغرافيا في المسرح القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجتهاتها محلة جامعة تشرين للبحوث ، المجلد 31 ، العدد 2009 ، ص 239.

أعطى القرن العشرين للسينوغرافيا مكانة هامة فأصبحت مكانتها توازي مكانة المخرج وجهوده و هذا ناجم عن قدرتها في رفع وتيرة الأحداث المسرحية ,وإثرائها لخدمة العرض المسرحي "فالسينوغرافيون معماريو الفراغ الدرامي و هم جزء من الإخراج ، فهم من يضعون إخراج الخشبة حيث يجب أن يكون وفقا للون و تركيب الكتابة لفراغ الخشبة أو الصورة البصرية للعمل" [1] و ترى الباحثة أن المخرج الكفؤ عليه أن يتعاون مع مصمم السينوغرافيا ليتمكن كل واحد منهما من وضع خطاطة أولية تساعد العمل المسرحي على التجسد ، بتقنيات صحيحة تخدم العرض المسرحي بالدرجة الأولى لأن السينوغرافيا تعد من أسباب نجاح أو فشل العرض المسرحي.

هذا الإستعمال المتنوع لعناصر السينوغرافيا جعلها سببا في ظهور المذهب التجريبي ، "مع المسرح البرختي و المسرح العابث الذي يمثله كل من صموئيل بكيت و يونسكو" [2]

سعى رواد المذهب التجريبي ، للخروج عن المألوف ، بعروض ، ثورية، تمردت عن النظريات ،و المعتقدات السائدة جاعلين من خشبة المسرح مختبر تجريبي يضم مختلف النظريات فجاء المسرح الحديث ليحتضن هذه المفردات لتساعد هذا المذهب في التعبير عن غاياته، وكان ارتكازه على الألوان و دلالاتها دور في تقديم خدمة جبارة ساعدت المجربين

[1] باميلا هاورد ، ماهي السينوغرافيا ، ترجمة محمود كامل ، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي وزارة التربية القاهرة 2004 ، ص 123

[2] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 48

على خلق تنويع في الإشارات والرموز ,و قد أكدت جوليان هلتون عن أهية الألوان بقولها أن "لها دلالات رمزية معروفة منذ القدم ، فإذا كان المسرح لم يتفرد باكتشافها فقد تفرد باستخدامها الدائم ،و توظيفه المكثف لها، فثلاثية فاجنر الأويرالية (الخاتم) مثلا توظف في نهايتها دلالة اللون الأزرق الصافي ، الذي يرتبط تراثيا بالسيدة العذراء ،أما اللون الأسود في المسرح فيعني الحداد على عكس الذهبي و الوردي اللذان يوحيان بالأمن ، و المسرح يستخدمهما كثيرا في عروض البانتوميم خاصة في فترة أعياد الميلاد" [1]

ترى الباحثة أن للون دلالة إيحائية ،و باستطاعته الولوج في دهاليز العرض ، لأنه سيكشف عن مجريات الأحداث و ويقوم بالإفصاح عن ما عجزت الحركة عن توضيحه ، إستطاعت السينوغرافيا فرض نفسها في القرن العشرين نظرا للتطور الذي شهده العالم ، و تمكنت من تصحيح المفاهيم ، و المصطلحات ، فترسخت كمصطلح و فن و هذا ما أكد عليه الدكتور سمير عبد المنعم القاسمي بقوله "أصبحت فنا و علما معقدين فهي فن لأنها تعتمد على التصوير ، و النحت ، و الزخرفة و العمارة .... ، و هي علم لأنها تستخدم التكنولوجيا و الصوتيات و المرئيات ، في إحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفن و التقنية" [2]

---

[1] **جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 159**

[2] **سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص82**

بهذا تكون السينوغرافيا عبر هذه المنعرجات التاريخية قد تمكنت من صنع قالب خاص بها يجمع بين التقنية و الفنية ، و استطاعت الإفادة في كل تطور شهده المسرح .

أما عن العالم العربي وتوظيفه للسينوغرافيا التي يراها جميل حمداوي "مصطلح لم يعرف إلا في الثمانينات و استعمل بكثرة في المغرب العربي، و ذلك لتأثر مثقفيه كثيرا بالثقافة الفرنسية القريبة إليهم" [1]

فالسينوغرافيا عرفت عبر تاريخها الطويل ، تطورات كثيرة حيث انتقل مفهومها من فن الزخارف إلى فن يهتم بصناعة صورة بصرية ناطقة ، من خلال تأثيث و تزيين الخشبة المسرحية بمختلف المفردات التي تملأ الفراغ و تحييه من جديد ليتجسد على شكل عرض مقروء بزوايا ورؤى متعددة .

و من يدرس هذا الفن يدرك أنه يتنوع بتنوع الاتجاهات و المدارس الفنية ،ناهيك عن التغيرات و الإضافات التي صنتعها و شكلتها هذه المدارس، لتصنع كل مدرسة سينوغرافيا تعبر عن مبادئها و تحمل مضامينها الفكرية و الفنية.

لقد سعت كل مدرسة التفرد و الخروج بسينوغرافيا جديدة باحثة عن التميز لأن المسرح هو حقل تجارب, و يحتاج إلى نظريات و مناهج تخدمه من أجل بلورة مسرح يسعى وراء

[1] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 49

التجديد,والعرض المسرحي ذروة إبداعه في إعادة اكتشاف الأشياء في بنية النص محاولين إخراجها إلى الوجود في قالب جديد.

مذاهب ومناهج السينوغرافيا :

بعد التعرف على مفهوم السينوغرافيا ،عبر تطورها في مختلف العصور ننتقل في هذا المبحث إلى عرض مختلف المدارس و المناهج التي تبنت السينوغرافيا كفن وتقنية قائمة بذاتها ، بدءا بالمدرسة الكلاسيكية وشعاراتها التي تعبر عن مبادئ أرسطو الذي يعتمد "على سينوغرافيا الوضوح و الحقيقة المطبقة للعقل و المنطق أي سينوغرافيا التأثيث ، و بناء المناظر و الديكورات المناسبة للنص الدرامي ايحاءا و سياقا و توضيحا و شرحا" [1] فالسينوغرافيا الكلاسيكية قريبة من الواقع ، و بعيدة كل البعد عن الرمز و الإيحاء ، محترمة الوحدات الثلاث، و في هذا السياق يقول عبد الرحمن بن زيدان "وظيفة السينوغرافية في الشعرية الكلاسكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث و تشير في الوقت ذاته الى فضاءات النص ، كأمكنة تجري فيها الأحداث ، و يقوم فيها الأشخاص بمحكاة الأفعال النبيلة في التراجيديات ، و من محاكاة هذه الأفعال كان الإخراج يحاكي الحجم و الفراغ و الأماكن مما كان عاملا مهما في ميلاد المفهوم الأول للسينوغرافيا القائم

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 51

على فن الزخرفة".[2] و نفهم من هذا أن السينوغرافيا الكلاسيكية تقيدت بإرشادات المؤلف ، و عليها أن تعبر عن الزمان و المكان بنمط معين من الشخصيات مع الأخذ بعين الإعتبار مبادئ أرسطو في تجسيد العرض المسرحي.

"لقد كانت للوظيفة الموكلة إلى السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية مهمة جمالية ،ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على الإخراج ، و كانت المسرحية ، و ما تقدمه من وصف للشخوص ، و للمكان و الزمان و مثل هذه الوظيفة تبرز إضطلاع الشعراء المسرحيين بإخراج مسرحياتهم بهدف إلغاء الحدود بين مفهومي النص الدرامي ، و نص العرض" [1]

فعروض المذهب الكلاسيكي عليها أن تلتزم بأفكار و مبادئ ، و إرشادات المؤلف ، و ليس للمخرج أي صلاحية في استعمال الخيال ، و إنما يقتصر دوره على ترجمة النص على خشبة المسرح ، بمبادئ كلاسيكية محضة ،حتمت على المخرج الرجوع إلى النص الدرامي للأخذ بكل الإرشادات التي وظعها المؤلف، وهذا ما جعل صلاحيات المخرج تتقلص في الإبداع والتجديد ،و كرد فعل على مبادئ هذه المدرسة ظهرت السينوغرافيا الرومانسية التي "إقترنت بالمذهب الرومانسي ، و الذي اهتم كثيرا بالذات ، و الوجدان و العاطفة ، إذا كان

---

2 عبدالرحمن بن زيدان ، التجريب في النقد والدراما منشورات الزمن ط 1 ، 2001 ص 92

[1] عبد الرحمن بن زيدان ، التجريب في النقد والدراما م س ص 93

الديكور التاريخي حاضرا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة من خلال احترام الدقة التاريخية في سرد الأحداث و توظيف مناظر الماضي" [1]

لقد سعت الرومانسية لإضفاء الخيال بالمبالغة في عروضها المسرحية ،التي اكتسبت نظرة تشاؤمية ، مكتئبة "من أشهر فناني هذا المذهب ، فكتور هيجو ، و ألفرد و موسيه ، و وليام كوبون"[2] جاءت هذه المدرسة رافضة لمبادئ الكلاسيكية محاولة تعويض تعاملها العقلاني و تبديله بالعاطفة فساهمت في ذلك وبشكل واضح في "تحللها من قواعد الكلاسيكية الصارمة ، و أسبغت قيما خاصة على المواضيع العاطفية و تأجيج الإنفعالات و المبالغة في المواقف الدراماتيكية و أعطت أهمية مركزية للفرد ، و ميزته عن الجماعة" [3]إن تعامل المذهب الرومنسي مع الفرد باعتباره الأكثر دراية بما يجول في خاطره من غموض وتناقض محاولا شرحها وتفسيرها، مستعينا بخياله و عاطفته الجياشة في انتقاده للواقع ، فهو دائما متشائم ، وحزين في تصويره للواقع المعاش لكونه الأكثر تعرضا لهذه التناقضات لهذا نجده دائما منطويا على نفسه وحساسا في تعاملاته .

بمجيء "كل بلزاك و ستاندل و فلوبير جاء استعمال السينوغرافيا الواقعية لنقل الواقع

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص53

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ،م،ن ص54

3 عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة ، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر ، دار دجلة للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2010 ، عمان ص 28

بطريقة غير مباشرة ، فيها نوع من الفنية و الجمالية و الإيهام بالواقعية" [1] هذا المذهب ركض وراء التصوير الحرفي للواقع ، و لكن بمعايير فنية جمالية محاولا الاعتماد على "تكوين عمارة المنظر و علاقات الخطوط و الشكل ، و اللون ، و ذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية" [2] فهو يحاول انتقاء ما يقدمه من مواضيع و إعطائها شكلا فنيا ، ممسرحا على خشبة المسرح.

لقد سعى كل من ستنسلافسكي و أندريه أنطوان تبنى هذا النوع من العروض إذ اعتمدا في عروضهما المسرحية على سينوغرافيا طبيعية محضة و هذا راجع إلى استعمال "المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ما هو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية فقد كان يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة ، و يشعل الحرائق و يصيب الماء كما يحدث في الطبيعة" [3] لقد حاول المذهب الطبيعي تبني سينوغرافيا تحاكي الواقع محكاتا تكاد تكون فوتوغرافية ، دون تبديل أو تغيير ،لجعل العرض المسرحي يحمل رؤى تتوافق و تعبر عن كل ما هو طبيعي من أزياء ، ديكور ، و موسيقى ... إلخ.

" استمرت الصورة الطبيعية و المشابهة للواقع لزمن ليس بقصير و لم يكن هناك من كان

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص54

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،ن ن ص53

3 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،ن ص53

يعارضها بل كان الكل يسايرها و حتما سوف تخضع لسنن الحياة بأن ترفض بعد أن مل و بالتدريج الكثير من الكتاب و النقاد هذا الفهم لتعلو صيحات متنوعة تنشد شيئا آخر غيرها ما يرى في الحياة" [1]

إن هذا السؤم و الملل من هذه المواضيع مهدت الطريق لإدوارد غوردن كريج ليأتي بمبادئه الرمزية و الساخطة على كل ما هو طبيعي واقعي مستبدلا إياها بالحركات و الرموز،و الإشارات "و السنن الرمزية مثلا يرمز اكسسوار الكرسي إلى العرش و الخيمة إلى الحرب,وتحيل الشجرة إلى الغابة و تحضير مكونات المسرح فوق الركح باعتبارها علامات رمزية إحالية مجردة بسيطة و مركبة على مستوى الألوان و الخطوط و الأشكال و الكتل و الأزياء و الإضاءة و الماكياج" [2]

لقد سعى الرمزيون و بالأخص إدوارد غوردن كريج لجعل خشبة المسرح معبأة بعناصر محقونة بدلالات ,و شفرات رمزية من أجل صناعة عرض مسرحي متكامل المفردات, وهذا بتعريته من كل صبغة واقعية أو طبيعة.

و يعتبر ميترلنك من رواد المذهب الرمزي و تعد مسرحياته نموذجا للرمز فهي "من

---

1 أحمد أمل ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، دراسة في اشكالية المفهوم ، مطبعة دار النشر المغربية ، الدرار البيضاء ،ط1 ، 2009 ، ص 38

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص56

أصعب المسرحيات إخراجا فهي تعتمد إعتمادا كبيرا على الإيقاع و الإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة و الظلال الموجبة التي تساعد على تجسيد المعاني" [1] إن عتماد أو بالأحرى اشتغال الرمزيون على صناعة الحدث المسرحي على شكل صورة بصرية مرئية ، تقوم على الإيقاع، و الإضاءة بألوانها و ظلالها و تعابير الجسد الموحية جعلت من عروضهم المسرحية صعبة الإخراج ،لتأتي السريالية بإتجاه مغاير تعبر به عن "العصبة الجنونية و الأحلام و اللاشعور و الهذيان و استكناه الباطن العميق" [2] لقد حاول المذهب السريالي ، توظيف نوع من الأعمال المسرحية الغريبة ، القريبة من الجنون و هذا ناجم عن مخلفات الحرب العالمية، و تأثيرها على المجتمع فهم بعروضهم هذه حاولوا تحضيرهم نفسيا بمشاهد قاسية مرعبة ، ليصبحوا أكثر صلابة و قوة لمواجهة أضرار الحرب"ولهذا تدعو السريالية إلى إطلاق العنان للفكر و الذهن تماما ،و عدم تقييده بقواعد وغايات معينة ،وترى أن ذلك كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه لقد جعل و إعادة الحركة الذاتية الحرة إلى النفس" [3]

لقد جعل السيرياليون النفس حرة وبإمكانها التحرك والتعبير بدون قيود ،و هذا بإستخضار خياله للتحرر من القيود المفروضة عليه ، لهذا "إلتجأت إلى السخرية ، من

---

1 نهاد صليحة، المدارس الاخراجية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مهرجان القاهرة (مكتبة الاسرة) 1994 ص 29

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م س ص 56

3 نهاد صليحة، المدارس الاخراجية، م س ص 61

الأفكار الجدية ، و إستعملت الخيال ،و الشخصيات المضحكة و المناظر المخيفة ، بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب غريبة مشينة لم تتعودها العين البشرية" [1] لقد حاول المذهب السيريالي ، تخليص المسرح ، من العقلانية ,بتوظيفه لمختلف الأفكار الجنونية العصبية غير المألوفة مستعينا بالسخرية و التهكم ، و هذا لإدخال المتفرج في عالم مليء بالأحلام ، والهذيان و كأنها تحاول دفعه إلى "عالم حاشد من الأحلام ،و الجنون و المتاهات ، حيث يضمحل دور العقل و المنطق الحياتي العادي و يتصدر اللاشعور و الحلم " [2] السريالية و تعاملاتها الفوضوية ، اللامنطقية حتمت على روادها استعمال وتوظيف سينوغرافيا تكون خادمة لتوجهاتهم ، و رؤاهم الإخراجية بمناظر تميل إلى حد كبير للبساطة و لكن بأبعاد حالمة جنونية ، "و التي تتخطى الواقع إلى ما وراء الواقع ، و تصوير اللاشعور الفردي ، قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية ، و الغرائزية ،و تتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع و التكوين باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة" [3]، حاول رواد المذهب السريالي صناعة مناظر المسرحية ، وفق ما تفرزه مكبوتاتهم وغرائزهم الباطنية ، محاولين ترجمتها بإستعمال ألوان متعددة ذات إيقاع و تأثير في نفس المتلقي و هذا ما جعلهم يبحثون وراء "تكوين كثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص56

2 عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة ، م س ص 32

3 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص56

تشكيل الخطوط والألوان ، بطريقة زخرفية تعبر عن التشكيلات الجمالية ، و كانت هذه النزعة مرآة للقلق و التوتر الذي يسود مجتمعنا كما كان المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري" [1] لقد حاول السرياليون ترجمة الأحاسيس الداخلية للمتفرج على شكل مناظر و قد سعوا إلى تحقيق ما يعرف بالتطهير ، مؤمنين بقدرة المسرح على غسل أدمغتهم ونفوسهم من القلق و التوتر."من أشهر فناني هذا المذهب ألكسندر تايرون ، و إلكسندر إكستير و أستروفسكي" [2] ،لقد ساعدت هذه التيارات ، و التناقضات في المسرح الغربي إلى ولادة التكعيبية و جاءت كتيار معارض لهذه القواعد بإتجاهاتها المتعددة محاولة تحرير " معطيات التجربة من الأبعاد الثلاثة و إحالتها إلى مستويات تتصارع و تتعدل حسب علاقاتها المتشابكة ، بحيث يتم الصراع الذي يمتد إلى الواقع المباشر للعمل الفني ، سواء كان حائطا خلف لوحة أو جمهورا في مسرح.. ويكون بمثابة الحركة الفنية الداخلية للعمل" [3]

ونفهم أن التكعيبة اعتمدت على المنهج العلمي في أعمالها الفنية مركزة على العقل ، والمنطق وبهذا تتميز سينوغرافيا المذهب التكعيبي عن سائر سينوغرافيا المذاهب الأخرى لأنها تقوم " على تعدد المستويات والرؤى النظرية النسبية ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء ، حيث أن الحواس خادعة و قاصرة،و

---

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص56-57

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،ن ص57

3 نهاد صليحة، المدارس الاخراجية، م س ص 94

ضرورية رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ،و ضرورة تصوير أي شيء في كليته ، و شموليته" [1]

نفهم من هذا أن المدرسة التكعيبية لا تثق في الحواس و تراها خادعة ، لذلك اعتبرت العقل هو السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة واليقين بقدر ما تعددت الرؤى واختلفت المنظورات لتصبح للواقع مستويات متعددة.

و يرى جميل حمداوي في سينوغرافيا المذهب التكعيبي أنها تخضع "للتحليل الهندسي و استعمال الكولاج أي خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف و اللوف و القماش و ورق الحائط و عدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي" [2] إن ترجيح سلطة العقل و المنطق ، جعلت مناظر المذهب التكعيبي تميل إلى الهندسة ، محاولين إضفاء جمالية في إدخال قصاصات من الصحـف أو القماش و هذا لتبدو اللوحة أكثر منطقية.

و أكثر مثال عن التوجه التكعيبي بيراندللو و مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف يتوجه فيها بصورة مباشرة نحو التكعيبية ، فهو أولا يسميها مسرحية في طور التأليف

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص57

2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص57

أي لم تكتمل بعد ، إذن فهي كأي عمل فني تكعيبي تحوي عنصرا إمكانية التغيير المستمر اللانهائي.....

و نجد بيراندللو ينفث الواقع المقدم على خشبة المسرح إلى مستويات متعددة تتصارع ،و تتلاحم بهدف ربط تلك المستويات بالمتفرج" [1] نفهم أن التكعيبيين كسروا الجدار الوهمي الذي يفصل بين العرض و المتفرج ، محاولين ربط هذا الأخير بمجريات العرض معتبرينه أحد الأطراف الفاعلة في الحدث الدرامي ، ولاينفصل عن مجريات الأحداث المسرحية لهذا انصب اهتمام التكعيبين على شيئين اثنين "يكون الإهتمام منصبا على الرسم و حتى يتمكن المشاهد أن يتذوق الانسجام في التكوين العام " [2] و هذا ما جاء به أدولف أبيا أيضا في تعامله مع عناصر العرض المختلفة محاولا إضفاء عليها كل ما هو جديد و خلاق لهذا "المسرح عند أبيا عالم سحري يولد من أنصاف ظلال و خيالات تختلف منها الإضاءة رموزا و تقوم الموسيقى فيها ، بدور ضابط الإيقاع" [3] تكاد معالم التجديد تكون واضحة المعالم في أعمال أبيا ، و قد حاول بهذا إعطاء مفهوم جديد للفن بصفة عامة و المسرح بصفة خاصة .

---

1 نهاد صليحة، المدارس الاخراجية، م س ص99

2 حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، مركز الشارقة للإبداع الفكري بدون طبعة ، دون تاريخ ، ص 159.

3 سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة 1998 القاهرة ص 79

"و الديكور عنده تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين النور و الظل و الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في فراغ فلكي يعطي حركة الممثل فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة ، بل داخل تركيب من سلالم و البراتيكابلات التكعيبية و المنحدرات فهو بذلك يلجأ إلى التصوير ، و لكن من خلال درجات اللون الواحد دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية و هو ما عبر عنه باللعب بالظل ،و النور" [1] لقد اعتمد أبيا على نظام الكتلة و تحريكها في الفراغ و اعتمد أيضا على تصوير المناظر بالتلاعب في درجات الألوان و الظلال ، محاولا تشكيل فضاء سحري دقيق ليمنح الممثل بحركاته فرصا أكبر للإبداع ،كما لا ننسى جهود بول سيزان ، و أعماله "التي مهدت بشكل أو بآخر لولادة التكعيبية ، بوصفها مدرسة تشكيلية قامت على فكرة تجزيئية المساحات البصرية تشكيلات هندسية ذات خطوط منكسره ، هذه المدرسة تنسب فعليا إلى الفنان بابلو بيكاسو ، و الفنان جورج براك" [2]

لقد سعت كل من هذه التيارات و الإتجاهات الفنية للتعامل مع السينوغرافيا كمصطلح و فن محاولين وضع بصماتهم الخاصة و توجههم الفكري على مكونات العرض المسرحي

هذا ما أكسبها ثراء و تنوع في تقنياتها ، ما جعلها تمتلك إمكانيات فعالة في تحقيق

---

[1] **جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص58**

[2] **عبد الرزاق معاذ ، حسام ديبس وزيت، السينوغرافيا في المسرح القرن العشرين ، م س ص 238**

جمالية بعلاقاتها الدرامية في العرض المسرحي.

جماليات عناصر السينوغرافيا :

1) الممثل باعتباره حلقة الوصل:

يعد الممثل من أكثر العناصر الفاعلة في تشكيل العرض بإعتباره روح و محرك هذا العرض "فالحركات التي يؤديها هي قراءات حقيقية تنم عنها ما يحاول في دواخل الشخصية من أفكار في العرض" [1] و نفهم من هذا أن الحركة التي يقوم بها الممثل تعبر عن أفكار الشخصية المكنونة التي يقوم بتمثيلها وفق رؤى المخرج ،الممثل هو الذي يشغل الفضاء،و يتحرك فيه و يملأه "فالممثل يعد أقوى عنصر حي في الفراغ" ،[2]يسعى الممثل بطاقاته الجسدية و الفكرية لخدمة العرض المسرحي ،و يحقق بذلك تنويعا في المشاهدة و يساهم في تفعيل الأحداث تفعيلا ديناميكيا "فأسرار الطاقة الحيوية الكونية المقدسة و إمكانيات التعبير المكتنزة في الجسد الإنساني و مع غياب اللغة المنطوقة ، و إمكانية تقديم العرض في فضاء عار تماما ، أصبح الجسد الإنساني يختزن المكان و الزمان الموضوع و صار بإمكان المتفرج غير العادي أن يستمع إلى همس الجسد" [3] فالجسد أصبح أكثر اللغات ، إقناعا و تبريرا

---

1 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 98

2 باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 145

3 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي، م س ص 98

فبواسطة الحركات و الايماءات ، و الإيحاءات نتمكن من التعرف على مجريات الأحداث و بإستطاعة الممثل التغيير في مجرى الحدث إذا استعان بحركة جسده إن امتزاج لغة الجسد مع لغة السينوغرافيا يشكل صورة بصرية ناطقة,ومقنعة لذلك وجب على مصممي المشاهد التعامل مع هذه المفردات بدقة، و حذر " لأنهم يقصدون في إبداء رغبتهم في الذهاب إلى ما هو أبعد من تصميم الأماكن و الملابس لخلق صورة مسرحية جذابة فمهمة السينوغرافي هي إيجاد وسيلة للتواصل مع الممثلين و تقويم احتياجاتهم و اتخاذ القرارات السليمة التي تؤتي نتيجة موحدة و متماسكة"[1]

فعلى السينوغراف إحداث الإنسجام في حركة الممثل داخل فضاء مؤثث ، و كل حركة يجب أن تكون مدروسة و دقيقة ،فهو موجود لتصحيح و تقويم الأخطاء و يرى ستانيسلافسكي "أن الحياة على خشبة المسرح غير الحياة الحقيقية ليست من الفن بشيء إذ أن الفن يعتمد على الخيال و الفن المسرحي يعتمد على خيال المؤلف ، كما يعتمد على خيال المخرج ،و الممثل" [2] فمصير العرض المسرحي مرهون بمدى تكاثف جهود المخرج مع جهود الممثل ، لأن كل واحد منهم يعد من أقوى العناصر الفاعلة في تشكيل العرض المسرحي.

---

[1] باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 145–146

[2] أحمد سلمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، دار الصادق الثقافية الطبعة الأولى 2012 ص 35

أما أبيا فقد اهتم بالممثل "بوصفه صانع الفعل الدرامي في العرض المسرحي من أجل ذلك دعا أن تكون عناصر العرض كافة في خدمة الممثل" [1]، و يرى أبيا أن عناصر السينوغرافيا توظف من أجل خدمة الممثل ، و صنع جو ملائم لكي يظهر بوضوح للمتلقي و لا ينشغل ذهنه بالمناظر أو الديكورات."فحركة الممثل تخلق صورة تتابعية في عين المتلقي فلكل حركة يؤديها لها مدلولها و صيغتها الصورية" [2] أي للحركة معاني في تشكيل الصورة المرئية ، و لكل حركة او وضعية يقوم بها الممثل داخل الفضاء،لها معنى ودلالة فهو يعبر بحركاته ، و تموضعه على الخشبة عن أفكار و مواقف تخدم العرض بالدرجة الأولى و تخدم الشخصية التي يؤديها بالدرجة الثانية و بطبيعة الحال تدعم جهوده الأجزاء الأخرى المنشطة للعرض فالتطور الذي حصل "في مجال الرسم و التصوير و من الممكن أن نلتمسها عند الإنطباعات و الفنانين الذين كانت لهم إهتمامات بالتفعيل اللوني و القواعد النظرية يتأسس وقفها" [3] جعل الممثل بجسده و حركاته واحدة لتحديد الفضاء و "كل الموجودات و عناصر العرض المسرحي أو مكان العرض المختار و هو الناطق الزمني و التاريخي و الشكل لها أي بمعنى أخر هوالحر في حركته الجغرافية و توزيع مكوناته لذا كان الممثل حامل العلامة الرئيسية

---

[1] **أحمد سلمات عطية ، الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 43**

[2] **سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 101**

[3] **ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة ، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى 2013 ص .97**

في العروض المسرحية بلا إستثناء و بالتالي فإن حركاته هي التي توحي بالفضاءات من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لأنساق العلامات الأخرى" [1]

فالجسد و الحركة تعبر عن صاحبها فعليه أن يكون ديناميكيا منتجا لعلامات أيقونته ، تسعى وراء صناعة لغة بصرية تنافس اللغة المتطوقة بل تتعداها لتحمل رؤى وتصورات متعددة .

" و العنصر الذي يحتل العنصر الأكبر في العرض هو الممثل بوصفه كتلة سينوغرافيا مندمجة مع باقي عناصر العرض المسرحي خالقا فضاءا سنوغرافيا و محركا لبقية العناصر التي تشاركه في العرض" [2] ،و على الممثل أن يخلق تناغما و انسجاما مع العناصر الأخرى من أزياء و مكياج و ديكور موسيقي لتجسيد صورة بصرية و جمالية فنية.

و على حركة الممثل أن تكون دقيقة و متوازنة لأنها تجسد في فضاء مأثث بمختلف العناصر ليكونوا وحدة هارمونية من أجل خدمة العرض المسرحي و صياغة تصورات جمالية و فنية للعمل الدرامي.

---

[1] **سامي الخضاري سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي ، دار الرضوان للنشر و التوزسع ، ط1 ، 2014،ص111.**

[2] **سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 102**

"فكلما كان وعيه النظري بمدارس التمثيل و اتجاهاتها و طرائقها ، متجددا ، و متواصلا كان نميزه الأدائي و كان حضوره المتميز" [1]

على الممثل التعلم ، و الجد ، و الإجتهاد ، و التعرف على مختلف المدارس التمثيلية ليزيد من وعيه من جهة و يطور مهاراته كممثل ممتاز لأن الممارسة مع التعليم يولدان طاقات وحضور لافت للإنتباه.

لذلك وجب على كل ممثل التشبع بمختلف الإتجاهات ليجد فيها ما يكمل قدراته التمثيلية

الفضاء المسرحـي:

يعتبر المكان الذي يضم كل من الممثل ، و المناظر و المكونات الأخرى من أكثر العناصر تعقيدا لضرورته في العرض المسرحي و كذا لإحتوائه على مختلف التجهيزات التي ترتبط بإمكانية تحقيق المناظر المسرحية و أداء دورها في العرض المسرحي.

و تعبر جوليان هلتون بلسان بيتربروك "في كتابه المساحة الخالية قائلة أن غرس عمود خشبي ، في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما إلى مكان العرض المسرحي" [2] و نفهم أن هذا العمود بإمكانه خلق حدا فاصلا بين مكان التمثيل ، و المكان المخصص للجمهور ،

---

[1] **أبو الحسن عبد الحميد سلام ، فنون العرض المسرحي و مناهج البحث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر بدون طبعة 2004 الإسكندرية (مصر) ص 122**

[2] **جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 37**

فأي مكان يكون صالحا للعرض ، إذ اعتمد على فواصل تحدد الأمكنة و تضع الفوارق في المساحات بين مكان العرض ومكان المشاهدة .

"لقد مر الفضاء المسرحي بالكثير من الإقتراحات و الرؤى و التنظيرات ، على مستوى المعمار ، و الشكل بغية تحقيق التجديدات المطلوبة في العرض المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية في كل حين من تقدم و تطور ركب الإنسانية" [1]

فالفضاء حاله حال العناصر المكونة للعرض المسرحي طرأت عليه عدة تجديـدات, و تغيرات ، و استفاد من التطور الذي مس المسرح خصوصا من حيث المعمار و هذا لإثراء اللغة البصرية التي ساهمت في تصويرها مجموعة من "الوسائل ، و مفردات لغة فضاء بصري جديدة" [2]

و طبيعة الفضاء المسرحي يتحقق بمختلف العناصر المتناثرة فيه ، لجعله مكانا جاهزا لتحقيق الفعل الدرامي المشبع بمفردات متجانسة .

"مع تبلور الكثير من المفاهيم المسرحية ومنها بالدرجة الأساس ، ظهور المخرج و ترسخ سلطته في العرض المسرحي الحديث ، و كذلك ظهور مصمم السينوغرافيا حيث بدأ التفنن

[1] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 44**

[2] **ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة ، م س ص 100**

و التجريب في شكل فضاء العرض من ناحية المعمار تارة و من ناحية الشكل التقدمي الجمالي تارة أخرى"[1]، لقد أعطى كل من المخرج ، و مصمم السينوغرافيا الفضاء المسرحي نظرة جمالية من جهة و بصمة تقنية فنية من جهة أخرى فالتيارات المسرحية و العروض المختلفة ،مهدت بشكل أو بأخر ظهور شكل جديد لفضاء يضم تجهيزات مختلفة ، تحمل أفكار و رؤى متعددة للمخرج تجسد على شكل فرجة ليتمكن المتلقي من ادراكها .

" إن هذه العناصر لا تشكل في حد ذاتها جزءا من العرض المسرحي ، و لا تكسب هذا المعنى إلا حين يدرك المتفرج وظيفتها و القواعد المتقعرة التي تحكم ، و تنظم إستخدامها" [2]فتحديد الفضاء المسرحي يبقى مرهونا بمدى استعاب المتفرج لهذه العناصر ، فإن لم توظف بطريقة جيدة ,و دقيقة لا تستطيع هذه المفردات الإشارة إلى هذا الفضاء، تسعى السينوغرافيا المسرحية لإعطاء صورة واضحة للمكان ، لأن أول شيء يظهر للمتلقي هو الفضاء و هذا ما أكد عليه جميل حمداوي "الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي ، و بالتالي فهو الذي يؤثث الفرجة أو يبلورها فنيا ، وبشكلها جماليا و تعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من السينوغرافيا ، و ديكور و أجواء و ظلال"[1]، فالفضاء المسرحي

---

1 جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا م س ص 45

2 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 38

1 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص09

يتحد مع مختلف عناصر العرض المسرحي لتجسيد الفرجة التي تنبثق منها دلالات و إيحاءات التي تساعد في تفعيل الحدث الدرامي.

و في هذا السياق تعبر باميلا هاورد قائلة " لخلق فضاء فوق خشبة المسرح و عليه فإنها أكثر من مجرد لوحة خلفية للممثلين كما هو الحال دائما في الرقص و السينوغرافيا عمل غير كامل دائما حين يدخل الممثل في فضاء التمثيل و يلتحم بالجمهور" [2]

فالسينوغرافيا لوحدها عاجزة على تحقيق الفرجة فهي بحاجة إلى الممثل يكشف على مكوناتها برقصاته و حركاته داخل فضاء مجهز بدقة ليحدث تفاعلا مع الجمهور.

ولجون جاك روسو وصفا أخر للفضاء معبرا عن ذلك قائلا:"لإقامة مهرجان يكفي أن تزرع وسط ميدان عمودا مكللا بالزهور و تجمع الناس حوله و من الأفضل أيضا أن تحول النظارة إلى موضوع الفرجة" [3] هنا نلتمس نوع جديد من الفضاء الذي يخرج عن العلبة ليجسد على أي مكان على الأرض محاولا إشراك المتلقي في العمل المسرحي لصنع الألفة و الإنسجام بين كل مقومات العرض المسرحي لطالما حقق هذا الفضاء المتعة و الفرجة لهذا "تدرس السينوغرافيا الكلمة المنطوقة أو النص أو الموسيقى التي تحول الفضاء الفارغ إلى قاعة استماع و يظل الفراغ ميتا حتى يسكن فيه الممثلون و يصبحون العنصر المتحرك لصورة

2 باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 05

3 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 40

خشبة المسرح و يتشكل الفضاء ويتغير بالممثلين مع تطور العرض ، و يتم تركيز التعاون بين فناني المسرح من خلال رؤية المخرج و هذا يضفي حركته على الفضاء الخالي و يشكله كي يفي بمتطلبات العمل".[1]

وعند الفهم الجيد لعناصر السينوغرافيا وقدرتها اللامتناهية ، نفهم بذلك قدرات الفضاء التمثيلي وما مدى خدمته لهذه العناصر.

تسعى كل من السينوغرافيا و مكوناتها من فضاء و ديكور و إضاءة ، موازاة مع حركة الممثل إلى إعطاء الفراغ حلة جديدة وتحويله الى السينوغرافيا ناطقة ."

ولم يعد الفضاء مجرد جو في داخله يتحرك أبطال الرواية و قد أصبح موضوعا مسرحيا و غالبا حل محل الموضوعات التقليدية في الدراما ،[2]و مفاهيم مساحة المسرح المساحة المسرحية ، و الفضاء المسرحي ، الخارجي"

لقد تجاوز الفضاء المسرحي مفهومه التقليدي في كونه المكان الذي يجسد فيه العمل الرامي ،بل تعداه ليصل إلى حد منافسة عناصر السينوغرافيا في تكوين الإشارات و

---

[1] باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 06-07

[2] جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي ترجمة محمد سيد الحسين على يحيى حسن البدري ، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون ، الطبعة الثانية 1996 ص 30

الدلالات الرمزية و يبقى الفضاء المسرحي هو الأرضية الخصبة التي تنمو بداخلها الأحداث و تترعرع.

كما يسعى الديكور المسرحي ، بلو يساهم في إنجاز الفضاء المسرحي "فتصور الفضاء المسرحي أنساق الديكور بأشكال متنوعة ، تستنبع بالضرورة علاقات تمثيلية و توصلية و مادية مختلفة فهنا كنسق الديكور التصويري اللوحة المرسومة بدقة و الألوان متناسقة في الخلفية "[1] .

فأجزاء الديكور باستطاعتها تصوير فضاء مسرحي بأنساق و أشكال متعددة لإكتسابه لغة سيميائية تساعد المخرج على تحديد الأنساق و الفواصل لإعطاء مفهوم واضح للفضاء المراد التعامل به ليتمكن المتفرج من تكوين أفكار مسبقة عما سيعرض أمامه فتجده متلهفا لمعرفة المزيد.

"فالجمهور في المسرح يجلس في تجاور حميمي طوال العرض في مقاعد ملتصقة عرضها في المتوسط بينما يشتبك الجمهور في هذا المجال الحميمي يقضي الممثلون معظم وقت العرض مكانيا و نفسيا في مجالي العلاقات الشخصية و الاجتماعية و رغم هذه المفارقة يتوحد

[1] **أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصادي و الدرامي ، دار مؤسسة رسلان للطباعة و النشر الطبعة الأولى 2010 دمشق ص 103**

الممثلون و المتفرجون في مجال العام لمساحة عامة هي المسرح الذي يحتويهم" [1] ، يعد المسرح بفضاءه و صالته المكان الذي يحوي مختلف العقليات الكل مجبر على التفاعل لتكوين ما يعرف بالحميمية التي تجمع بين العرض المسرحي بمختلف تجهيزاته مع المتلقي بمختلف عقلياته لخلق جسر للتواصل .

الديكـور :

من الشائع تداول كلمة ديكور ، واحلالها محل السينوغرافيا و هذا خطأفاضح لأن الديكور هو جزءلا يتجزأ من السينوغرافيا لقد استطاع الديكور المشاركة " في التعبير عن الأفكار ،و الأحداث التي ترمي إليها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم السينوغرافيا" [2]هذا دليل واضح على إمكانية الديكور في تحديد مختلف المفاهيم ، و التعابير التي يصبو إليها العرض المسرحي بواسطة عناصر تكميلية و مساعدة لخدمة الحدث المسرحي.

"و مدام المنظر المسرحي هو البيئة التي تختضن تقديم العرض الدرامي من الناحية المكانية فلابد له أن يكون متميزا من حيث الشكل ، و يحرك المشاعر و الأحاسيس لدى المتلقي

[1] **جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 53-54**

[2] **زيد سالم سليمان ، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق ، مسرحية نزهة أنموذجا ، مجلة كلية الأدب العدد 95 بدون تاريخ ص 431.**

لغرض استثارته في الصورة التي يعبر عنها" [1] و هنا نفهم المهمة التقيلة التي يحملها الديكور على عاتقهو هي محاولة استفزاز شعور و إحساس المتلقي ليفهم الصورة المراد تصويرها و لهذا وجب مراعات الشكل و اللون و نوعية الأثاث ليكون أكثر قربا لذهن و تصور المتلقي لإعطاءه طابع جمالي و لا يتحقق إلا " في ديكور ناتج من اسناد الممثل و باقي العناصر المحيطة و كذلك إعطاء متعة فنية و راحة تبث في نفوس المتلقيين" [2]

فجميع مكونات العرض المسرحي عليها أن تتلاحم مع قطع الديكور لإدخال المتلقي في راحة نفسية تمهد له الجو لمشاهدة الأحداث بدون توتر.

و بسياق أخر يعبر جميل حمداوي عن الديكور قائلا: " هو من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيا بالفرحة الجمالية و قد يكون الديكور و وظيفتها عندما تحتويه و نشغله و نحركه دينامكيا" [3]

و ترى الباحثة أن الديكور يفقد صلاحيته عندما يكون مفتقرا لدلالات و رموز و إيحاءات تمكنه من صنع لغة تضاف الى اللغة البصرية و قد يعجز الديكور المسرحي عن تكوين هذه اللغة إذا أسيء توظيفه

---

1 جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 56

2 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 126

3 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص17.

لأن كل شيء فوق الخشبة لا يوظف اعتباطيا و على مصمم السينوغرافيا الأخذ بعين الاعتبار وجود عيون تراقب كل كبيرة و صغيرة .

فالديكور هو من أولويات العرض المسرحي و من أكثر الدعائم الي تساهم في بلورة الحدث الديامي أذية تغيير أو بأخرى تتمكن من تلاعب في مزاج المتلقي و نخضعه بطريقة أو بأخرى لصنع التفاعب لإثراء العرض المسرحي ، إذن "فالمنظر المسرحي يساهم في اثارة عاطفة المتلقي من خلال تفاعله مع الأفكار و المقترحات التي أدت الى ظهور صورة المنظر المسرحي المتكون من مجموعة العناصر المكونة له" [1] فهذه العلاقة التي تجمع كل من المتلقي و الديكور تنمو بتلاحم بجهود الممثل مع باقي العناصر السينوغرافية لجعل هذه العلاقة الحميمية وعلى هذا "تبرز السينوغرافيا الديكور بقيم جمالية في استغلالها لباقي العناصر الأخرى من مكونات العرض المسرحي و تعمل على التعمق في تحقيق التموضعات تارة مع شكل الديكور و تارة مع مادة تكوين الديكور"[2].

فعلى السينوغراف أن يخلق من أفكار المؤلف مواقف جمالية فنية يجسدها على فضاء ملائم يحتوي مختلف العناصر التعبيرية ، من إضاءة ، و ديكور ، إكسيسورات، بطريقة متناعمه منسجمة.

---

[1] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 57**

[2] **سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي االإيمائي م س ص 126**

تتناسب وتتوافق مع قطع الديكور الذي يجب أن يتوفر على "عامل الانسجام والتناغم بين مفردات الثابتة و المتحركة في إيقاع متوازن ومؤثر فالهدف الوحيد و الرئيس للديكورات المسرحية هو التعبير عن التماسك و الانسجام و التناغم فالديكور المثالي هو ساحة للحركات الإيقاعية"[1].

و نفهم من هذا أن الديكور عليه أن يوفر المجال لباقي العناصر لتأدية وظيفتها المسرحيةو بهذا يكون خادما للعرض المسرحي ، بمفرداته المتناغمة و أشكاله المتجانسة عليه أن يكون معبرا و موضحا لأحداث العرض المسرحي فهو بإستطاعته الكشف عن زمان و مكان الأحداث على حسب قدرات توظيفه وهذا يقوم به المخرج وما تمليه عليه رؤاه الإخراجية فهو سيد العمل المسرحي لهذا " يبقى حرا في أن يقارب المجاميع أو الأدوات أو جدران الديكور عن طريق التلامس و الإلتصاق ليخفي جزءا من ممثل ثاني أو مجموعة ممثلين أو ديكور بطريقة التراكيب" [2] على المخرج أن يكون ذكيا في التعامل مع أي أمر طارئ ففي بعض المواقف يستعين بقطع الديكور لإخفاء العيوب وتدارك الأخطاء وهذا للتحكم في دينامكية العرض دون المساس بوحدته الفنية و الفكرية.

---

[1] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 58**

[2] **عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح ، دراسة العلوم المسرح نظريا و تطبيقيا ، دار مكتبة لكندي للنشر و التوزيع الطبعة 1 2014 الأردن ص 98**

"اذن جمال كل عنصر في المنظر يتوقف على الصلة بينه و بين العناصر الأخرى وعلى حسب استخدام المصمم لها و كل عنصر من هذه العناصر يساعد على ظهور المنظر المسرحي بالمظهر اللائق" [1]،قد استطاع الديكور أن يخلق علاقة هارمونية بينه وبين العناصر الأخرى التي لها الأثر الكبير في خلق جمالية المنظر المسرحي الذي اشترك في صياغتها مجموعة من المفردات التي تجسدت بجهود المخرج و المصمم السينوغرافيا المتلاحمة لأن امتزاج الأفكار و تعدد الرؤى يعطي العرض المسرحي جماليات و تقنيات تساعد في ادماج المتلقي في مسار الأحداث.

وعلى المناظر المسرحية بديكورها و ألوانها وأحجامها و أشكالها أن تخضع لقانون الإنسجام والتوافق لحياكة نسيج للصورة البصرية التي تعبر في نهاية المطاف عن أفكار كاتبها و تقنية و خبرة مصممها.[2]

[1] عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 127

[2] عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 128

الأزيـاء:

"الأزياء المسرحية تعني في الماضي الملابس التاريخية التي يرتديها الممثلون منذ انبثاق المسرح الإغريقي ، لم تأخذ الملابس معناها الكامل الذي نعترف به حاليا بمعنى أنها تصل في تفصيلها أو دلالاتها الى الإنتماء المسرحي الكامل"[1]

يعتبر الزي من أكثر الأنساق تداولا في المسرح لأنه يبقى لصيقا و وفيا للممثل ، وعليه أن يتعاون كل منهما مع السينوغرافيا لإظهار كل ما يتعلق بالشخصية و طبيعتها الدرامية.

"لعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل أنها تكاد تطغي على العرض المسرحي كلها" [2] فميلاد الزي المسرحي ارتبط بميلاد المسرح فحاله حال العناصر الأخرى طرأت عليه مختلف التجديدات ليتجسد في مفهومه و شكله الحالي.استطاع الزي المسرحي خلق تأويلات ،وإيحاءات متعددة للعرض المسرحي و عليه "فإن للزي في العرض وظيفتين وظيفة رمزية و وظيفة تعبيرية للرمز هنا مستويات فهو أثر و دلالة أثر أو نتاح لشيء أخر كامن و خفي و دلالة لشيء أخر كما هو كامن و خفي أيضا" [3] ،وقد استطاع الزي اظهار

---

[1] **كمال الدين عبد ، اعلام و مصطلحات المسرح الأروبي ، مراجعة إبراهيم حمادة قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية الطبعة 1 ، 2006 ص 762**

[2] **نديم معلا محمد ، في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية مركز الإسكندرية للكتاب ، ط1 ، 2000، ص06**

[3] **حيدر جواد كاظم العميدي ، تأويل الزي في العرض المسرحي دار الرضوان للنشر و التوزيع ، الطبعة 1 ، 2013 ص 132-133**

و كشف دلالات الشخصيات المخفية ، فهو اكتسب وظيفة رمزية دلالية بشكله و لونه و نوعية قماشه فعليه أن يصمم بإتقان باعتباره المصاحب الدائم للممثل في جميع حركاته و أفعاله على الخشبة.

لأن الملابس تقوم "بتقديم الشخصية تقديما صامتا إذ صح هذا التعبير و للمتفرج يلتقط الإشارة التي ترسلها ملابس الممثل و يعد تركيبها في ذهنه مباشرة" [1] فتتحول هنا الأزياء إلى لغة بصرية و تصبح بذلك نسق سميائي و في هذا السياق عبر الدكتور حيدر جواد كاظم العميدي قائلا: "الزي المسرحي نسق سميلوجي يشتمل على مجموعة أنظمة متعددة نسق دلائلي معقد يضم طبقات دالة متعددة ، تبدأ حركته من الخلق الإبداعي لتصميمه الى عرضه على فضاء المسرح و ثم استقباله من قبل المتلقي" [2] .

لأن المتلقي عند رؤية لباس ممثل ما تتبادر في ذهنه كما هائلا من الأسئلة و يحاول ربط نمط اللباس وتصرفات الممثل مع أحداث المسرحية ليترسب في ذهنه خلفية معرفية لعلاقة هذا اللباس بالعمل الدرامي فالزي تعدى القماش الذي يكسو الممثل إلى شكل تعبيري بصري فاعـل.

[1] **نديم معلا محمد ، في العرض المسرحي في النص المسرحي م س ص 11**

[2] **حيدر جواد كاظم العميدي ، تأويل الزي في العرض المسرحي م س ص 133**

فضلا عما "تمتلكه الأزياء في أهمية تحديد و تأطير العرض المسرحي ، و من خلاله تتم معرفة جنسية مرتديه و الطبقة الاجتماعية و الاقتصادية التي تنتمي إليها مستواها الثقافي" [1] بإستطاعة الزي تقديم للمتلقي دلالات و علامات تكشف طبيعة الشخصية من جهة و طبيعة العرض المسرحي من جهة أخرى فالزي بأجزائه و ألوانه يستحظر عاطفة المتلقي و تصبح بذلك رهينة له و يتلاعب بها كيفما يشاء و تعبر باميلا هاورد عن مدلول أجزاء الزي و ما تشكله من معاني قائلة: "فكل جزء من زي معين ملون بلون معين يشكل حيزا هاما داخل أزياء الشخصية ليشير الى موقعها الاجتماعي أو موقعها الأيديولوجي و إلى وظيفتها الدرامية" [2]

فعلاقة الزي بألوانه كعلاقة الفكرة بالعرض لا ينفصلان أبدا فبامكان اللون الكشف عن ما عجزت العناصر الأخرى التعبير عنه فهو يعتبر الوسيلة التي يعبر بها المخرج أفكاره لتصل على أكمل وجه للمتلقي الذي يبقى مترقبا أمامه "أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي و هو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل فالتأويل هو تفاعل أزياء الشخصيات المؤدية للأدوار مع عناصر العرض المسرحي الأخرى" [3] و بطبيعة الحال التأويل بحاجة إلى

---

[1] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 105

[2] باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 145

[3] حيدر جواد كاظم العميدي ، تأويل الزي في العرض المسرحي م س ص 137

مؤول ليكشف عن هذه المدلولات مستعينا الزي المسرحي و تالفه مع بقية العناصر الأخرى

.

و نظرا لأهمية هذا العنصر إتضح استعماله اللافت للإنتباه من طرف المخرجين أمثال ساكس مينغن، و ستانيسلافسكس "اللذان مثلا الواقعية و الطبيعة عملا على إعتماد الدقة التاريخية في اختبار الملابس و الاكسيسوار إضافة أن الزي يشكل عندها عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي في تفسير الفكرة الأساسية للمسرحية" [1]، كما أسلفنا الذكر أن التغيرات التي مست المسرح وضعت بصمتها على الزي المسرحي لدورها توضيح و تفسير العلامات للمتلقي و كل زي مرتبط بفكر ,و معتقد مصممه التي لابد لها من إحترام فكرة المسرحية و العمل على إنجاحها ,و ترجمتها على شكل عرض يزخر بتقنيات متعددة "كما لا يمكن النظر إلى الزي في العرض المسرحي بمعزل عن عناصر الشكل الأحرى ، فهو يشكل تناغما معها"[2]و عليه أن يوظف مع بقية العناصر فلا يمكن تخيل ممثل بدون أزياء أو أزياء بدون ممثل فكل عنصر هو مكمل للأخر يدفع بالحدث الدرامي الى التطور و الاستمرار و يدخل المتلقي في جوهر الصورة البصرية لذلك اعتبر الزي "في الدراسات المسرحية الحديثة

---

[1] **حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمونة و الدلالة في العرض المسرحي التاريخي دار الرضوان للنشر و التوزيع الطبعة الأولى ، 2013 ص 50-51**

[2] **حيدرجواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمونة و الدلالة في العرض المسرحي م ن ص 70**

لغة و وسيلة للتمييز و قراءة الشخصية المرتدية له و أفكارها ... وباستخدامه للغته الخاصة يصل الى المتلقي في صوره اخباريات يقدمها له"[1]

فبمقدرة الزي مخاطبة وجدان المتلقي بدون كلمات منطوقة و يبث في نفسه أفكار تختلف بإختلاف رؤية المخرج فقد تجاوز الزي كل ما هو منطوق ليستبدل بما هو حسي ، سيميائي تأويلي.

كل هذه العناصر مرئية كانت أم مسموعة عليها أن تجعل خشبة المسرح تنبثق منها مجموعة من الدلالات, والشفرات ,والكودات لمتلقي لطلما كان الطرف الفعال في قراءة و تفسير هذه الصورة البصرية،و أضحى تصميم الأزياء من أكثر المواضيع تعقيدا لأنه يعتمد على الدقة و التنظيم لأنه بصدد تمثيل و التعبير عن شخصية مرتدية "فتصميم الأزياء يعرف بأنه عملية إضافة للعرض منها ابتكار عمل جديد ، يؤدي عدة زظائف منها المادي و الجمالي و معنى هذا عملية التصميم تعتبر عمل مبتكر يحقق غرضه بإضافة شيء جديد مادي و معنوي "[2]فالتصميم حاله حال الفنون الأخرى عليه أن يعتمد على ابتكارات و تجديدات تخدم الزي المسرحي و إضافة كلما هو جمالي فني على العرض المسرحي .

---

[1] **حيدرجواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمونة و الدلالة في العرض المسرحي م س ص 70**

[2] **إيهاب فاضل أبو موسى ، تصميم الأزياء ، و أسسه العلمية و الفنية المساهمة في بناء برامج الحاسب الألي ، دار الحسين للطباعة و النشر الطبعة الثانية ، 2002 ، ص 16**

فتصميم الزي الملائم لكل شخصية يتطلب دراية و ثقافة المصمم لأنها ستعبر عن جميع المضامين و العلاقات سواء داخلية أم خارجية فمهمة مصمم الأزياء العمل على وضع روحه داخل كل تصميم فجمالية الزي المسرحي تعطي للعرض المسرحي نكهة خاصة و على مصمم الأزياء حضور التدريبات

" هذه قاعدة عامة في مسارح أوروبا و الهدف من هذا الحضور هو تعرفه على الحركة المسرحية ، حتى يتناسب الزي لكل ممثل مع حركته" [1]

إن هذا الحضور اليومي للتدريبات الممثلين يجعل مصمم الأزياء على دراية تامة بعمل الممثل فوق الخشبة محاولا معالجة جميع الأخطاء و الهفوات في التصميم لأن الزي يجب عليه أن يوفر الراحة للممثل عند قيامه بحركاته و رقصاته و التي تصعد من مجرى الأحداث و لا يكون ضيقا ليصعب عليه الأداء التمثيلي و يتسبب في خطأ سيكلفه الكثير .

الإضـاءة:

1 كمال الدين عبد ، اعلام و مصطلحات المسرح الأروبي م س ص 665

"الوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين و إنارة مساحة العرض و على هذا المستوى لا يوجد فروق جوهرية بين الإضاءة و الضوء و الوظيفة الثابتة للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض"[1] هذه الوظيفة الفعالة والتي دعمت العرض المسرحي من خلال تعليقها على الأحداث و الكشف عن مختلف مكونات العرض المسرحي و قد قدم عصر النهضة لهذا العنصر التقني ، الشيء الكثير إذ بحلول الكهرباء ظهرت تقنيات جديدة و مبتكرة أثرت على العرض المسرحي من جهة و ساعدت الإضاءة على اكتساب إمكانيات جديدةمن جهة ثانية و بحلول هذا العصر (النهضة) "كانت الإضاءة قد قطعت شوطا لا يستهان به على طريق التطور فكان استعمال المصابيح بألوانها المختلفة و في مرحلة متقدمة استخدمت الثريات متعددة الشموع" [2] .

و ترى الباحثة أن الإضاءة المسرحية تعرضت لتحولات و تطورات كثيرة و يعود الفصل لأدولف أبيا الذي اكتشف الإمكانيات الجمالية و الفنية لهذا العنصر التقني فمحاولاته النظرية و التطبيقية أعطت للإضاءة مكانة هامة ومكنتها من إثراء العروض المسرحية ما جعل ابيا يشتغل عليها واعتبرها " من العناصر الرئيسية التي اهتم بمراسلتها و تنظيرها و

[1] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 149

[2] نديم معلا محمد ، في المسرح م س ص 16

عدها من العناصر التشكيلية المهمة على خشبة المسرح إذا ما عدنا إلى الوراء نجد الإضاءة كان تقصد بها إنارة المسرح بالضوء"[1]بمجئ أبيااستطاعت الإضاءة تصحيح المفاهيم السائدة عنها ، و تمكنت من خلق جو شاعري فريد من نوعه ، فهي بذلك تعد "أحد أبرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسرحي من حيث تأثيرها على العناصر الأخرى في إبراز رؤى المخرج و الكشف عن الحالات السايكولوجية للشخصية المرحية فضلا عن تعيرها عن الحدث و تطوره" [2] .

تساعد الإضاءة المخرج في الكشف عن جماليات عناصر السينوغرافيا و تساعد الممثل أيضا على تأدية دوره على أكمل وجه كما يستخدمها المخرج للتعبير عن أفكاره فهي الجسر الذي يحمل أفكار المخرج لتلتقطها عين المتلقي،لقد قدمت الإضاءة للحركة المسرحية دعائم ساعدتها على التطور و بذلك اكتسبتها تقنيات جديدة و مبتكرة غزت كل عروض العصر الحديث و هذا لحاجة كل عرض مسرحي الى أضواء تعبر عن مجرى الأحداث بلغة سحرية "فالضوء هو المصدر الأساسي للحياة البصرية و هو يشكل عالما

سحريا ، بفرض وجوده على واقع الانسان ، و جوهرة لترجم بذلك ترجمة حقيقية للحالة النفسية.

---

1 أحمد سلمان عطية ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 46.

2 سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإمائي م س ص 109

للإنسان"[1] فهي بذلك من أقوى عناصر العرض المسرحي لأنها تعد لغة ناطقة من غير حروف فتوظيفها المتناغم ،المتناسق الرشيق ساعد الممثل على ادائه التمثيلي و رافقه في جميع حركاته فهي تخلق من الجمود حياة هذا ما جعل الإضاءة "تزخر بالدلالات التي تسهم جميع عناصر العرض في انتاجها بتوهجات تصل بالمتلقي الى حالة من الدهشة و الإرتقاء بذاته الى مستوى متقدم من الإدراك الحسي ، من خلال تفاعله المتواصل مع ما يقدم على خشبة" [2]تمكنت الإضاءة المسرحية من مخاطبة وجدان المتلقي جاعلة منه يتفاعل بشكل لا إرادي مع ما يعرض أماماه و تساعد في تشكيل الحدث الدرامي وهذا بالتعامل مع ألوانها المعبرة باحكام و درجتها من حيث الشدة والخفوت لأن لكل لون دلالته الخاصة به ، و التي يتحكم فيها كل من المخرج و مصمم للإضاءة "لأن ألوان الإضاءة المستخدمة ، في كل جزء من أجزاء المسرحية ذات دلالة جمالية ترتبط بطبيعة. الحدث و الشخصية لأن الدلالة اللونية تسهم في تعميق الرؤية الفلسفية الجمالية للعرض" [3]لقد أعطى اللون للعرض المسرحي رؤى و إيحاءات فلسفية جمالية لا تخرج عن البناء الدرامي للعرض ، وأي هفوة أو خطأ يكلف

1 يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي ، دار الحامد للنشر و التوزيع الطبعة الأولى 2012 ، ص29

2 جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 59

3 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص110

العرض الكثير و ستؤثر بشكل سلبي "على وضوح معالم الديكور و الممثلين لذلك يجب استخدام نوعية محددة من الإضاءة و في مشاهدة محددة من أجل ابراز ملامح الديكور" [1]

و ترى الباحثة أن للإضاءة قدرة على اثبات المكان و الزمان من خلال ألوانها المختلفة نظرا لأهميتها في استثارة نفس المتلقي من أحاسيس و عواطف و هذا لتعطية فكرة محددة لفهم مكان المسرحية .

"إن الضوء يقوم بوظيفة بفضل ما يبذله العقل من خلال حسابات معضلات الشكل و اللون التي تواجهه بلا توقف إلا عن طريق الإيحاء فقط بل عن طريق المخيلة أيضا اللون هو موسيقي الفنون البصرية" [2] بإمكان خيال مصمم الإضاءة أن يصنع منها معادل للصور المرئية الأخرى ، لأنها تمتلك ميزات فائقة الأهمية ، و هذا بإختلاف ألوانها ، السحرية التي تداعب عين المتلقي الذي يحاول التقاط كل حركة تحدث فوق خشبة المسرح ومن اولويات الإضاءة خلق نوع من التناعم على مختلف مكونات السينوغرافيا تساهم الإضاءة أيضا في جعل عقل المتلقي ينتقل الى معابر و ممرات تاريخية و تعود به إلى مرجعيات الحدث الدرامي ليتمكن هذا المتلقي من فهم كل ما يدور حوله من أحداث و مواقف فهي تصنع "جسرا يصل بين المسرح و الفن التشكيلي فالتضاد بين الألوان الساخنة و الباردة و الاحساس

---

[1] **سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص111**

[2] **جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي ، مراجعة نهاد صليحة الهيئة العامة للكتاب 2002 ص 20**

بملمس الورق أو الخشب و أحجام الكتل الموجودة على المنصة بثقلها أو خفتها و الفراغات و مساحة المنصة و شكلها و نوعيتها و تفاعل كل هذا و غيره مع حركة الممثلين و إيقاعهم" [1] بإمكان سحر الضوء بألوانه إيصال فكرة معينة بمفهوم قد تعجز باقي العناصرالأخرى الإفصاح عنه.

و هذا بالإستعانة باللون الذي "هو من أشد الوسائل التعبيرية تأثيرا في المتفرج و لذلك يستخدمه المصمم في تشكيل الإستجابة الإنفعالية عند الجمهور" [2]

يخلق اللون استجابة للجمهور ، و يستفز انفعالاته الباطنية ليخلق التفاعل بينه و بين عناصر العرض المسرحي ومن واجباتها تقديم الدعم لعناصر السينوغرافيا لتقوم بمهامها على اكمل وجه.

و للدكتور عقيل مهدي رأي في الإضاءة الناجحة إذ "اسماها بحجر الفلاسفة تستطيع أن تحول الأشياء التافهة إلى معادن ثمينة ، و نقلب النحاس ذهبا و الخشب و الجبال مدنا مسحورة ، و جنانا مفقودة ، إن في هذا المسرح يمكن أن نحول الأشجار الخضر الى الأشجار حمرا أو رمادية حسب مزاجها الفني أو حسب الزمن المطلوب اقتناصه في العرض

[1] **نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان 1996 ص 192**

[2] **نبيل راغب ، افاق المسرح ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، 201 ، ص 105**

المسرحي" [1]فالعرض المسرحي يحتم على المخرج استعمال ألوان ليست بالضرورة مطابقة عما هي متداولة ومتعارف عليها فالمسرح يوظف و يحول كل شيء لخدمة العرض المسرحي .

فالضوء و العرض المسرحي تجمع بينهما علاقة "مركبة تشمل على جانبين : جانب عملي و جانب يختص بالخيال، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصور المسرحية و أحد المؤثرات الرئيسية للزمن" [2]

باستطاعت الإضاءة الكشف عن الزمن الذي تدور فيه الأحداث ، لأنها تمتلك عنصري الجمال مع التقنية و عليها أن تتحد مع باقي العناصر الأخرى ، المكونة للعرض المسرحي الذي لا يستغني على عنصر من عناصره لأن كل شيء يوضع فوق خشبة المسرح عليه تأدية دوره على أكمل وجه لذلك من مهمات الاضاءة الاساسية تحقيق هذه العلاقة بالربط و التنسيق بين عناصر السينوغرافيا.[3]

1 عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح ، م س ص 100–101

2 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 149

3 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 150

الماكيـاج:

"يتميز الماكياج عن بقية عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي حيث يأتي مرتبطا بالممثل مباشرة من خلال وجهه و ظهوره على خشبة المسرح و يأخذ حيويته و قدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات ذلك الوجه" [1]، حيث باستطاعة الماكياج التعبير عن مزاج الشخصية و تحديد ملامحها و أبعادها ويمكن له إظهار نوع الشخصية من خلال التشوهات و العاهات في الوجه ، كما يشكل الماكياج مع الملابس "جسر يميل بين عناصر العرض الحية، و عناصره من الجماد فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لأرواح لكنه ما تعتلي جسم الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصية" [2]

فالماكياج حاله حال الأزياء ، لا يكتسب أهميته و دوره ما لم يستعمله الممثل يوظفه في العرض المسرحي .

و ترى الباحثة أن القناع استخدم أيضا كبديل للماكياج و هذا لقدراته على ايضاح الملامح أو توضيح معالم الشخصية التي تكون بعيدة عن عين المتلقي فوق الخشبة و هذا ما أكدت عليه جوليان هلتون قائلة: " القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية و الماكياج المسرحي و قد يكون ستارا خفيا للوجه ، يخلو من أي تعبير و قد يكون أحيانا

---

[1] جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 64

[2] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 167

صورة لأدمي أو حيوان أو مخلوق"[1]، قد يوظف القناع لإخفاء عيوب الممثل أحيانا و هذا لإمتلاكه لتعابير وجه غير مقنعة و يستعمل أيضا لتمثيل دور حيواني فالقناع هنا مهمته تنحصر في كونه ستارا حاجبا للعيوب و إن أي مبالغة في استخدام الماكياج يحوله "الى سلاح ذي حدين تماما مثل الملابس المسرحية فإذا به يتحول إلى مركز الإنتباه و الجهد و يسرق الأضواء ، من الممثل و يصرف الأنظار عنه و يمكن في بعض الأحيان الاستغناء تماما عن الماكياج فالممثل المتمكن يستطيع أن يقوم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية و التعبير دوما حاجة الى تلطيخ وجهه بالاصباغ"[2]فاستخدام المفرط للماكياج يجعل المتلقي يركز اهتمامه على وجه الممثل وينصرف عن العناصر الاخرى و لهذا وجب الاستخدام العقلاني للمساحيق و الممثل البارع في نظر جوليا هلتون يستغني على الماكياج و يعتمد على قدراته الايحائية الدلالية في أدائه التمثيلي.

و يعبر جبار الجودي بسياق أخر عن الماكياج قائلا: "لابد أن يكون متماسكا لأنه يعكس عوامل عديدة تؤثر على المعنى و الدلالات المتضمنة فيه و التي تعبر عن الشخصية ، وأبعادها ففي العروض الواقعية ينبغي أن يلتزم مصمم الماكياج بالدقة التاريخية للشخصية و

1 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م ن ص 172

2 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 172

طبيعة أدائها إعتمادا على تصميم ماكياج الوجه"[1] و نفهم من هذا أن على مصمم الماكياج، أن يجتمع مع المخرج لمعرفة ملامح الشخصية و ميزاتها ليستطيع ترجمة هذه الرؤى على وجه الممثل ، فعليه أن يكتسب ثقافة واسعة و دراية بمجريات العرض المسرحي و الماكياج بألوانه المختلفة اكتسبته قيمة رمزية "فاللون الأسود يدل على شخصيات الصريحة و الجزئية و الأحمر الفاقع على جميع طبع شريف و القرمزي على الهدوء و الشجاعة أما الأزرق الغامق يدل على الجلافة في الطباع و الأصفر على القسوة كذلك يميز اللون الرمادي الشخصيات الطاعنة السن أما الفضي فلون الألهة" [2]

إن هذا التنوع في مدلول الألوان سهل على مصمم الماكياج ترجمة ملامح الشخصيات بوجه الممثل الذي يستعين به للولوح بمعاني ودلالات تصب في خدمة العرض ، وليمكن من مساعدة المتلقي ويعلى إدراك استيعاب نمط كل شخصيةفللماكياج القدرةفي التعبير عن طباع الشخصيات الأصلية و ما تقوم به مواقف و أفعال فوق الخشبة .[3]

الموسيقـى:

1 جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 65

2 ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح ،م س ص 80

3 ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح ،م س ص 81

"تعد لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد و بعضها البعض ، و هدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف الى جانب فن التمثيل و فن الممثل و هي أحيانا ما تكون خلق الحوار التمثيلي و أحيانا ما تكون قبل اسدال ستائر الفصل للحظات ، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى" [1] من واجبها مصاحبة الأداء الممثل ،ومن اولوياتها التدخل في مسار الحدث الدرامي ، نظرا لأهميتها في الكشف و التعبير رؤى المخرج و هذا ما أكد عليه ايضا يحي سليم البشتاوي قائلا: " يسعى بعض المخرجين إلى اختيار موسيقى تتوافق مع رؤيته لإخراجية و قد يسعى بعضهم الاخر الى اسختدام الموسيقى التي ألفت خصيصا لعرضع ، من هنا تبرز وظيفة المؤلف المسرحي في العرض المسرحي الذي يجب عليه أن يقدم موسيقي تتوئم مع رؤية المخرج" [2]

على مؤلف الموسيقى أن يضع في حساباته مجموعة من الشروط أولها المخـرج و أفكـاره ، الممثل و حركاته محاولا جعل هذه الألحان خادمة للعرض المسرحي بالدرجة الاولى و تعبر على قيمه الجمالية و الفكرية.

---

1 كمال الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الأروبي م س ص 694

2 يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي، م س ص 39

و المؤثرات الصوتية تنوعت بتنوع الأجهزة الحديثة "التي تتيح تسجيل الأصوات و مزاجها فالعرض قد يتضمن أصوات العربات و القطارات ، عربات البوليس ، و يعتمد توظيف المؤثرات الصوتية في المسرح على مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل" [1]

و بمعنى أخر بإمكان المؤثرات الصوتية الإيحاء و التعبير على موقف ما من خلال مختلف الملامح الصوتية و الموسيقى لا تقل أهمية عن عناصر السينوغرافيا فهي تساعد على خلق جو مشحون بالأحاسيس و العواطف و التلاعب بالمزاج و "يرى فيسفولدمابرخولد أن الإلقاء بمصاحبة الموسيقى يقوم على أساس ميل الانسان الى الموسيقى فإذا كنا نسمع نصا فحسب فإننا نشعر بالملل أكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة عزف على البيانو و الأداء دون موسيقى أسهل فعندما تأتي الموسيقى ينبغي علينا أن نجد لها مكانا" [2] فمايرخولد أكد على مدى ارتباط الموسيقى بالحس الوجداني و إمكانيتها اللامحدودة في خلق الخيال و ترجمة الأفكار و صياغة الأحداث و المساهمة في تصعيدها ، بإمكان الموسيقى كسر الرتابة الروتين و جعل العروض المسرحية أكثر ديناميكية و فعالية لأن الأذن قريبة من القلب و على صانع الموسيقى أن يتعامل مع المقطوعات بكل دقة وبحساسية شديدة لأن لها دور فعال في التعبير و توليد المعاني.

---

[1] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 236

[2] يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي، م س ص 37

" و الموسيقى بدورها تسهم في إيقاع العرض و تنوعه و تحديد مساره فالموسيقة و اللغة التعبيرية للجسد يجددان إيقاع المشهد" [1] لأن عرض بدون إيقاع يصبح روتينيا مثيرا للملل ، فإن حضرت الموسيقى بإقاعاتها تخلق جمالية فنية ، و تفعل في مسار الأحداث ، و تعبر عنها وتتمكن من جعل المتلقي يحلق في عالم الخيال الابداعي و يرى عقيل مهدي في إمكنيات الموسيقى على انها "تحاكي الأصوات و النبرات و التنفس و النماذج الصوتية ، بكلمة واحدة مجملة هي كل الأصوات التي تساعد بطبيعتها الخاصة في التعبير عن المشاعر و المعناة" [2] ،و نفهم أن للموسيقى قدرة سحرية ، في التعبير عن المشاعر و تصوير المعناة بواسطة ألحانها المتناغمة التي عليها خدمة الحدث الدرامي لتصنع لنفسها لغة تنافس باقي اللغات الأخرى مرئية كانت أم مسموعة لهذا "للموسيقي لغة خاصة بها و لهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عمله على حدة و إنما تتضافر ، و تتشابك كلها سويا في إخراج المؤلفات الموسيقية و هذه العناصر هي الإيقاع، اللحن، التوافق الصوتي ،و الصورة أو القالب" [3]،و الموسيقى لاتعمل بمعزل عن العناصر الأخرى و انما تكون مكملة ، ملتحمة، متشابكة في خدمة العرض المسرحي ، و هذا اذا ترابطت عناصره سويا من إيقاع و لحن و توافق صوتي

1جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 74

2 عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى 2008 ص 65.

3 فؤاد زكرياء ، التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر للطباع 2009 القاهرة ص 21

إن قدرة الموسيقى في تحريك مسيرة العرض المسرحي جعلت منها عنصرا يجمع بين الفنية و التقنية .

وتحمل مسؤولية صياغة مفاهيم و أفكار متعددة في ذهن المتلقي لأنها ستحملة بألحانها الى رؤى و أفكار المخرج .

فاستجابة المتلقي و تفاعله مع العرض المسرحي سيزيد الموسيقى جمالية و حضورا لأنها ستصاحب أحداث العرض المسرحي و تضفي بذلك جوا شاعريا محقون بعلامات و دلالات تسعى لخدمة العرض المسرحي.

و يرى جميل حمداوي بأن " الموسيقى تحضر في شكل مؤثرات ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة أو أغان مهجنة بلغات مختلفة و حركات و رقصات معبرة و يلاحظ كذلك أن الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفيا من وراء شاشة الكواليس" [1] إن هذا الإختلاف و التنوع في المؤثرات الصوتية جعلها تكتسب لغة سحرية تعبر عن المعاني و تسبح بخيال المتلقي في مضامين ، العرض المسرحي لتنحصر مهمتها مع باقي عناصر الأخرى لتكوين علاقة هاومونية متينة لتكمل بعضها البعض من جهة ، و تخدم تصعد في مسار الأحداث من جهة أخرى.

[1] جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص15

بإمكان الموسيقى تحضير المتلقي نفسيا و اعداده لتقبل الأحداث فنغماتها و إيقاعاتها المصاحبة تخلق تواصل حميمي بين المتلقي و العرض .

و كل مخرج يسعى وراء توظيف موسيقى ايحائية رمزية تحمل أفكاره ورءاه وتتمكن من التاثير في المتلقي وجعله يربط كل لحن باحداث العرض لتكون بذلك سلاح ذو حدين باستطاعتها فتح مغاليق العرض المسرحي الذي عجزت العناصر الأخرى الولوج اليه .

الاكسسوار:

"كلمة فرنسية Accessoire تعني ما يكمل و يرافق الشيء الرئيسي و قد انتقلت الى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، تستخدم كلمة اكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض و قطع أثاث سواء كانت مرسومة أو موجودة فعليا على الخشبة"[1]

يعد الاكسسوار جزءا لا يتجزأ من عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض المسرحي ومكانته " لا تقل أهمية عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقا قدرة تعبيرية ناطقة ، فضلا على أنها تكتسب مع الممثل معان تتفرد بإيجادها حينما تعمل كأيقونة تعطي صورتين لفكرتين مختلفتين" [1] فبإمكان الاكسسوار مع جهود الممثل خلق فضاء تعبيري و لكن ان وظفت

1 ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح ،م س ص 57
1 سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الألماني م س ص103

بشكل رمزي و هذا ما "تجلى في مسرحية داريوفو لا أستطيع بل أرفض الدفع يشتمل الديكور على ساعة حائط يمكن اعتبارها تجاوزا احدى المهمات المسرحية في العرض و في ذروة المسرحية تلعب هذه الساعة دورا هاما في مجرى الأحداث بحيث تتحول الى أحد عناصر الأداء المسرحي الرئيسية" [2]

قد يظهر لنا في بعض الأحيان أشياء لا نعيرها أي انتباه و لكن بإمكان هذا الشيء المهمل التغيير في مجرى الأحداث و قلب جميع الموازين نأخذ على سبيل المثال : منديل دزدمونه حمل هذا المنديل في مضامينه دلالات و ايحاءات متعددة و تمثيل "فعالية التوظيف الدرامي للمهمات المسرحية في أبلغ صورة فالمنديل المطرز الذي تفقده دزدمونة بمحض الصدفة يتحول في المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون و دزدمونة الى الهلاك فالمنديل البرئ يتحول في عين عطيل الى شخصية شيطانية و الى أحد أطراف لعبة الخيانة التي يتصور أن زوجته تلعبها سرا" [3] ،يحمل الاكسسوار في مضامينه عنصر التشويق و التصعيد في مجريات الاحداث إذ مهمته جمعت بين الجمالية و العلمية و توظيفيه على الخشبة لا يكون عشوائيا و إنما عليه ترجمة رؤى و أفكار المخرج من واجبهاتقديم

الدعم لعناصر السينوغرافيا على اتمام مهمتها .

---

2 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 162

3 جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص 162

" و بذلك أفرزت الملحقات المسرحية عدة أشكال تعبيرية و دلالة فكرية ذات بعد جمالي تؤثر بدورها في المتلقي و تذوقه للعرض المسرحي في منظومة بصرية ايقاعية متكاملة" [1]

يزخر الاكسسوار بمجموعة ثرية من الرموز و الكودات و الشفرات الدالة على أحداث العرض و الكاشفة عن مختلف العلاقات التي تجمع بين عنصر و أخر فهي بذلك تساهم في صناعة لغة أو صورة بصرية خاصة بها هدفها دمج المتلقي والعمل على اقناعه.

" فالملحقات المسرحية تمارس دورا هاما في تحقيق الحيوية و قوة التعبير في الصورة المسرحية و لا سيما إذا كان المخرج موفقا في اختباره للملحقات التي تتناسب مع حقيقة الأحداث و جوهر الصراع إذ أنه من المفترض أن تحقق الملحقات بعد رمزيا و دلاليا يصب في روح العرض و يكون سببا من أسباب نجاحه" [2]

كل اكسسوار عليه ان يصب في خدمة العرض المسرحي و أي خطأ يؤدي الى تأويل يتنافى مع أفكار المخرج "تمتاز الملحقات المسرحية بخفة وزنها و قدرة الأفراد على حملها و تبادلها و عادة ما يشكل انتقالها من شخص لأخر تطور في الحبكة و تؤدي بعض المهمات المسرحية كالتيجان والأسلحة والألات الموسيقية وظيفة دلالية كالإشارة لمهمة صاحبها" [1]

---

1 جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 68

2 يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي، م س ص 41

[1] يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي، م ن ص 41

بإمكان الإكسسوار الإشارة للمكانة الاجتماعية للممثل وأحيانا تحدد جنسية و عمره أو يساعد الاكسسوار الديكور على الإفصاح عن جماليته المكنونة و كل "ما يتعلق من ارتباط الملحقات مع الديكور و ما يولد ذلك من تناغم و انسجام في شكل الصورة المرئية للعرض" [2]في مثلا كرسي موضوع على خشبة المسرح يتجرد من وظيفتة على انه مجرد كرسي لتتحول وظيفتة من العادية الى وظيفة بمدلول مغاير ذات نسق سيميائي.

ان التغيرات التي حصلت على المسرح جعلت منه أكثر الفنون ثراءا بتقنيات و أليات ما جعلها تتسبب في ولادة عروض اتسمت بالسرمدية و الخلود.

السينوغرافيا في منظار المتلقـي:

تعبر أن أوبر سفيلد عن التلقي قائلة "وظيفة التلقي لدى الجمهور أكثر تعقيدا أولا لأن المتفرج ينتقي المعلومات يختارها أو يرفضها " [1]يعني أن أصعب حلقة في العرض المسرحي هو المتلقي لانه بصدد مشاهدة كل ما يدور أمامه إما تعجبه هذه الأفعال والمفردات أو يرفضها

---

[2] **جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 68**

1 أن أبور سفيلد، قراءة المسرح ، ترجمة من التلمساني ، مركز اللغات و الترجمة أكادمية الفنون مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 1982 ص 46

لفشلها في إقناعه ، وعلى كل مخرج تهيئة الجو الملائم للمتلقي "لتقبل الصورة أو رفضها فمنذ اللحظات السابقة لفتح الستار حيث تشاع الظلمة عادة في قاعة المسرح تعمل الإضاءة على تحضير المتفرج من الانتقال من عالم الواقع الى عام الخيال" [2] عند إحلال الظلمة في قاعة العرض الجمهور يتهيأ نفسيا لإستقبال ما يعرض أمامه و ينتقل بذهنه من عالمه الواقعي الى عالم الخيال الحالم وتعتبر من اصعب المواقف اذ انها ستاخذ كما هائلا من العقول الى عالم يختلف عما تعودوا عليه . فعلى المخرج والمؤلف العمل من أجل تصوير فصيح للحدث المراد مسرحته و الإعتماد على بناء قوي للشخصيات" وبشكل معبر و بطريقة تجعل المتلقي مضطرا الى استخراج الدوافع من ورائها من خلال حركتها " [1] فكل تصرف يقوم به الممثل يجعل المتلقي يكسب مرجعية مسبقة عن الشخصية التي يلعبها مستندا على عناصر السينوغرافيا من ديكور وأزياء و ماكياج و اكسسوار التي تجعله يفسر كل حدث.

"إن الفن بمعناه العام تعبير لأنه يستعين بمجموعة من العلامات من أجل توصيل بعض المعاني مثله في ذلك أ ما يحدد طبيعة أي نشاط إنما هو هدفه أووظيفته" [2]و المسرح يعتمد

---

2 بغداد أحمد بلية ،سميائيات للصورة ، المقلات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون، منشورات دار الاديب ، 2008، ص 61.63.

[1] احمد طالب ، الفعل في النمظور السيميائي ، دراسة القصة القصيرة الجزائرية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، بدون طبعة ، 2002 ، وهران ،ص 37

[2] زكرياء ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،القاهرة ، مكتبة مصر 1966، ص 234.

بشكل كبير على مختلف الأجزاء التي تسعى من أجل إظهار معاني تترسخ في ذهن المتلقي الذي يبقى لتتبع جميع الأحداث.

"إن السينوغرافيا لا تقدم أكثر مما يشاهدة المتفرج من تلقاء نفسه حين تستهويه لحظة ابداع تتفق مع استقباله و التي تثير دهشته للجزء المرئي من كامل السينوغرافيا وليس كلها كما في الكاميرا التي تلتقط الجزء الهام من وجهة نظر الفوتوغرافي" [3] ، فعين المتلقي تسعى الى التقاط الجزء الأكثر إبهارا في عناصر السينوغرافيا ، والتي يجب ان تتفق مع استقباله و تثير إنبهاره للصورة المرئية المعروضة أمامه وعيها ان تكون خادمة للعرض وبانية له .

"إن الدراما أشبه بتركيبه كيمياوية لها قوانينها و مواصفاتها الخاصة هذه التركيبة تستمد عناصرها الأولوية من بعض الفنون الأخرى كالشعر و الرقص و الموسيقة و التصوير و النحت" [1] و العرض له مقوماته ودعائمه التي يبني عليها ليخلق صورة بإمكانها التلاعب في وجدان المتلقي الذي وجد من اجل مشاهدة أي شيءيعرض أمامه يستقبل ما يستهويه و يرفض الباقي محاولا تتبع كل "تحويل حركة و سكون و الضوؤ و الظلام و القول و الفعل في العرض المسرحي الى إرشادات و علامات تفرض على المتلقي فهمها وتوليد دلالاتها حتى

[3] جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي ، من الموقع الحوار المتمدن العدد 3302 بتاريخ 11-03-2011 على الساعة 19:44 شوهد 20-01-2014 على الرابط الإليكتروني: www.m.ahewar.org/sa3paid

1 مصطفى سلطان تشكيا المناظر في المسرح الهواة، مطابع التجارية ، قيلوب ، دفاتر الادادمية 39-40.

يتمكن من نفسير و تأويل ما يعرض عليه" [2] و هذا التفسير يكون أأثناء العرض المسرحي من خلال تصرفات يقوم بها كالتأثر في الترجيدايا و الضحك في الكوميديا ، أو يكون بعد إنتهاء العرض فيحاول تفكيك ما خلفته المسرحية من ترسبات دلالية و رمزية محاولا ربطها بأحداث العرض المسرحي.

بإمكان السينوغرافيا الاستحواذ على عقل المتلقي "لشدة جمالها و حسن اختبار عناصرها التشكيلية من ناحية التصميم و الألوان فيشعر بأن المناظر التي يراها ليست بالقدر الكافي و المناسب للتعبير عن مضمون المسرحية و أحداثها الدرامية"[3] و هذا ما يجعله ينفر من العرض و هو يرى أن ما يجلبه للحدث الدرامي هو التناسق و التلاحم الذي تحققه السينوغرافيا مع طبيعة الفكرة و من الخطأ توظيف المناظر الفاخرة و المترفة بألوان كثيرة لجلب انتباه الجمهور الذي أصبح ذواقا ، و متشيعا بالثقافة المسرحية فيمكننا خداع بصره و لكن لا يمكننا خداع عقله الذي يحاول ربط كل جزء بأخر.

و في السياق يعبر أحمد زكي" إن الذهن و العواطف يعملان معا لتفسير مسرحية ما و على المصمم أن يصل الى ذهن المتفرج و قلبه بتفاصيله التي تقوم باختيارها بعناية ليزرع بذور

---

2 **بغداد احمد بلية ، سليمان ، سيميائيات الصورة ، م س ، ص 61.**

3 مصطفى سلطان تشكيات المناظر في المسرح الهواة، م س ص 50

المعاني العميقة لإثارة العواطف التي تتفق مع المقاصد التي يرمى إليها كاتب المسرحية "[1]على المصمم السينوغرافيا الدخول في قلب و عقل المتلقي من خلال تصاميمه و مناظره التي عليها أن تراعي أهداف المؤلف و رؤى المخرج ليخرج هذا المتلقي بمعاني و عواطف سعى إليها المخرج و ساعد في تكوينها .

كما باستطاعت السينوغرافيا تجسيد و خلق علامة مرئية "فصورة الديكور و ملحقاته تدل على البيئة الجغرافيا و زمن وقوع الأحداث و طبيعة العادات و الحالة الاجتماعية و الثقافية السائدة زمن العرض" [2]بإمكان السينوغرافيا اختصار الوقت و توفر على المخرج الشرح المطول فتجعله يعبر عن أفكاره و رؤاه بشكل رمزي ايحائي مستعينا بدلالات الديكور و الأزياء و الموسيقى للكشف على أبعاد قد تعجز اللغة المنطوقة ايصالـها و المخرج يسعى دائما لخلق صورة تكون لها "القدرة العجيبة على تحريك أفعال النفس عند المتلقي و تبقى محفوظة في نفسه ثم تعود لتتحول إلى أفكار خاضعة للتفسير" [1]،و هنا يكمن الدور الفعال للصورة المرئية و إمكانيتها اللامتناهية في التلاعب بنفوس المتلقي جاعلة منه مندمجا في أحداث العرض.

---

1 أحمد زكي ،إتجاهات المسرح المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب 1996 بدون طبعة ص 28

2 بغداد أحمد بلية ،سميائيات للصورة ، م س ص 63

[1] جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي ، من الموقع الحوار المتمدن العدد 3302 بتاريخ 11-03-2011 على الساعة 19:44 شوهد 20-01-2014 على الرابط الإليكتروني:

www.ou.ahewar.org/sa3paid

"إن العلاقة بين المسرح و الجمهور هي علاقة معايشة تبادلية و تبادل عكسي مما يعني أن المسرح هو احدى الأدوات التي يربى بها الشعب نفسه فالمسرح وسيلة فنية لنشر المعرفة و الثقافة و الترفيه في قالب متماسك بعناصر فنية متكاملة" [2]،و لعل أكثر العروض الناجحة هي التي تعبر عن الانشغالات و تطلعات المتلقي الذي يجد في العروض المسرحية متنفسا له ويلجا اليها للبحث عن ذاته التي اهملت في خضم الظروف القاسية .

"ان النص المتشكل هو على وجه من الوجوه مزدوج يرافقه ضمنيا نص أخر يفترضه الأول و لكن القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهار في هذا الإزدواج" [3]،القارئ أو المتلقي هو الذي يخلق النص الثاني وفقا لرؤياه و فهمه للنص الأول و النص الجيد هو الذي يفتح المجال للجمهور برؤى و دلالات متعددة فيتجسد نص خيالي في ذهن هذا القارئ وهذا النص يلازمه حتى نهاية العرض ليصبح "المتفرج و ليس المخرج هو صانع العرض" [1]بإمتياز لأنه بصدد استقبال رسالة محقونة يرؤى و أفكاره مشفرة عليه فكها و تحليلها ليفهم معانيها ، مستعينا بكل جزء موظف فوق خشبة المسرح.

---

[2] **مصطفى سلطان تشكيل المناظر في المسرح الهواة، م س ص 51**

[3] **فيرناندهالين ، فرانك ، شريرفجين ، مشيل اوابتل ، ترجمة محمد خير اليقاعي ، بحوث في القراءة و التلقي ، مركز الانماء و الحقائق للنشر ، ط1 ، 1998 ، حلب ، سوريا ، ص43**

[1] **ان ابور سفيلد ، قراءة المسرح ، م س ، ص 46.**

" و سرعان ما تنتقل مهمة التصميم من التمهيد إلى التكثيف بمجرد إثارة الحالة العقلية و الوجدانية بالوسائل البصرية التي يصل إحساس المتفرج بها الى قيمة مع بلوغ ذروة الحدث" [2] مع بلوغ الحدث ذروته تكتسب عناصر السينوغرافيا مهمة الكشف و إثارة جوا نفسيا للمتلقي الذي يتفاعل مع أحداث العرض المسرحي تفاعلا كاملا "فالصورة المسرحية تمتع و تقنع لتؤثر"[3] نفهم من هذا وجود علاقة حميمية من الأحوال بين المتفرج و العرض المسرحي يحمل في أحضانه شرائح معينة من المجتمع ، الكل يأتي ليتفرج و ينتقي ما يعجبه ، و بهذا كلما تعددت المفاهيم تعددت الرؤى وهكذا يكتسب العرض المسرحي ، قراءات متعددة ومتنوعة تحدث داخل المسرح الذي "يشير الى علاقة خاصة بين العرض المسرحي و المشاهدين عاقدا بينهما رابطة طموحة من نوع جديد في اطار الرؤية الشاملة و أيضا المعرفة الكاملة" [1]هذه الخاصية يتميز بها المسرح الطبيعي الذي يحاول نقل أحلام ، الكاتب المسرحي الى المشاهد على أكمل وجه ، أخذين بعين الإعتبار التفاصيل الدقيقة التي تميل إلى حد كبير الى الصدق الواقعي ، فهم لا يحاولون معالجة الواقع يروي ايحائة وإنما يلتجأون الى تصوير الواقع بتفاصيله الدقيقة.

---

[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، م س ص 196

[3] بغداد أحمد بلية ،سميائيات للصورة ، م س ص 63

[1] أوناشود هوري ، ترجمة أمين حسن الرباط ، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للأثار 1997 ص 37

يسعى المسرح ، أو الفن المسرحي "لكسب ثقة جمهوره المطلقة بحيث يصبح قراره بتقديم أي مسرحية ضمانا كافيا لقيمتها و دليلا قاطعا على جودتها ، لكن هذه الحالة المثالية لا تتحقق عادة فنموذج الجمهور الذي يدين بالولاء لمسرح بعينه لا يوجد عادة إلا بين جماهير فرق الهواة" [2]

نفهم من هذا أن الجماهير الوفية لا نجدها إلا في مسرح الهواة ، فهو جمهور مثالي ، يتقبل أي مسرحية ، تعرض أمامه ، و يعرف قيمتها ، و يفهم معانيها ، و العرض المسرحي يستفز لإتخاذ مواقف من منطلق ما شاهده.

و جماليات السينوغرافيا "تتحقق من خلال تقليل المسافة ما بين عناصر السينوغرافيا ، و المتلقي ، فكلما ضاقت الهوة في عملية التلقي ، ازداد فعل التأثير الجمالي ، فكلما تداخلت ، و تفاعلت مع ذائقته كلما اقتربت المسافة الجمالية" [1] فكلما ضاقت هذه الهوة جعلت المتلقي قريبا من عناصر السينوغرافيا ، فيتعرف عليها عن قرب ، حتى يتمكن من تذوق جمالياتها.

---

[2] **جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ، م س 267**

[1] **حيدرجواد ،كاظم العميدي ، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة ، جامعة بابل قسم الفنون المسرحية ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد 4 العدد 01 ص 30**

فكل عنصر موظف فوق الخشبة يحمل خصوصية و جمالية خاصة به ، فهو يحمل على عاتقه إقناع هذا المتلقي ، بجماليته ، و حضوره كعنصر فاعل في العرض المسرحي.

ويحاول كل عنصر تقديم الدعم لإنجاح العرض المسرحي و إدوارد غوردن كريج من أكثر المخرجين اهتماما بانطباع المشاهد وانشغالاته ، فهو يسعى لخلق صورة حركية مرئية كبلاغة للمتلقي ، و يسعى جاهدا إلى تعبئة ذهنه بأفكار خيالية تجعله يسبح في عالم الإشارات و الكودات و العلامات باعتباره الحلقة الأقوى في العمل المسرحي.

تعد السينوغرافيا المؤثثة على خشبة المسرح ، أقوى الدعائم التي يحظى بها العرض المسرحي لأنها تمنحه رؤى ,و دلالات فنية ، تمتزج ، مع بعضها البعض لتخلق لنا كتلة فنية محقونة بعلامات ، و شفرات تكون من جهة خادمة للعرض ، و تسعى من جهة أخرى إلى السيطرة على خيال المتلقي ، ليكتسب هذا الأخير ثقافة ،مسرحية تؤهله للتعرف على مستجدات الحدث المسرحي بجميع تطوراته .

فالعرض المسرحي المتكامل هو الذي يخلق إنطباعا في ذهن المتلقي ، و يجعل منه سجينا داخل قضبان الأحداث المسرحية ويتجول به داخل دهاليز التشويق والإبهار .

فالسينوغرافيا كفيلة بحمل هذا العمل المسرحي قدما من أجل بلوغ غايته المنشودة فالمخرج أو السينوغراف يحمل على عاتقه مسؤولية كبيرة ، فلا وجود لأي خطأ، أوهفوة مهما كان حجمها ,و عليه أن يبحث من أجل خلق إبتكارات ,و إبداعات ليسهل عليه التحكم في زمام العمل ,ويجسده على صورة بصرية ناطقة إمتزج فيها كما هائلا من التقنيات .

المخرج السينوغـراف:

"هذا المصطلح يجمع ما بين مبدعين المخرج و السينوغرافي ، في تشخيص واحد حيث يقوم الفنانين في شخص واحد بتشكيل فضاءات العرض المسرحي ، بل تتوحد الرؤيتان و تمتزج و تشكلان معا رؤية يصعب فيها فصل رؤية المخرج عن رؤيته كسينوغراف للعرض المسرحي ، و تشكيل مفردات" [1]لقد قدم هذا المصطلح للسينوغرافيا الدعم الكثير ، إذ وفرت على العرض المسرحي ، اصدام كل من المخرج و السينوغراف من حيث الرؤى ، فالكل يسعى لعرض أفكاره التقنية التشكيلية التي يراها تخدم العرض من زاوية منظوره الخاص و لكن من الأفضل أن يكون المخرج متشبعا بالثقافة السينوغرافية ليكون كفؤا ليتقمص دوره كمخرج و ،كسينوغراف في الأن ذاته.

" و لذلك فإن أعمال بعض المبدعين المخرجين المسرحيين السينوغرافيين ، أمثال ، شاينا البولندي ، و بروك الإنجليزي و غيرهم ، إنما يبدو جوهر رؤيتهم في كيفية تعاملهم مع نصوص أدبية برؤى بلاستكية (تشكيلية) حيث يستخدم شاينا فنون الرسم الحديث ، و النصوص الأدبية ذريعة لرؤيته كمخرج سينوغرافي" [2] لايجب على المخرج السينوغراف الاستغناء او تجاهل المصدر الأول للعمل المسرحي ، ووالمتمثل في النص الدرامي ،لانه

---

1 هناء عبد الفتاح التجريب في الإخراج المسرحي و السينوغرافيا ، تاريخ النشر الثلاثاء 03 تموز 2007 العدد 2662 صفحة 18 الرابط الإليكتروني www.almustaqubal.com/v4/artic

2 هناء عبد الفتاح التجريب في الإخراج المسرحي و السينوغرافيا ، م ن ص 18

المرجع الاول لكل عمل اخراجي فهويساعده في تجسيد رؤياه بالرجوع إلى فكرة المسرحية ، فيحاول مسرحة النص الأدبي ،

يرؤى فنية إبداعيةلأن العرض المسرحي سيحمل أفكار الكاتب ، و يعبر عن توجها المخرج السينوغراف.

و يرى السينوغراف و المسرحي خالد الرويعي "بأن السينوغراف هو مخرج أخر مضمر في المخرج الأساسي ، بحيث يكونان توأمين في التفكير والرؤية و إلا انفصلت السينوغرافيا عن الإخـراج و تباعدا ، و هو ما يرفضه لأنهما مكون واحد في العرض" [1]،ويسعى المخرج السينوغراف إلى ترجمة رؤياه الإخراجية بالاستعانة بالسينوغرافيا بجميع مفرداتها التي تخضع لنظام التجانس والتوافق لتخدم العرض المسرحي من جهة و تحقق الفرجة للمتلقي من جهة ثانية ،فيمكن إعتبار المخرج السينوغراف من المصطلحات الجديدة التي غزت مسارح القرن العشرين لأنها تعطي للمخرج دافعا أكبر و تجعله يبحث و يدرس و يجرب ليصبح مخرجا سينوغرافيا كفؤا.

[1] عباس حايك ، سينوغرافيا الرويعي في المنتدى المسرحي ، تاريخ 02 يونيو 2015 على الرابط الالكتروني .-www amyaum.com/araticl/24952

قد يوفر المخرج السينوغراف على نفسه "نصائح تقني الإضاءة و الموسيقا ، و أراء الحرفيين ، في ميدان النجارة و الخياطة و التشكيل ، و التصوير ، و النحت"[1]نفهم من هذا على المخرج السينوغراف أن يكون ملما و جامعا لهذه الفنون و أن يتحمل تفاصيل عرضه من كل الجوانب من إضاءة و موسيقة و ديكور وأزياء و يعمل بنصيحة المخرج الإنجليزي إدوارد غوردن كريج قائلا:" أن الأوان للتحديث اليك عن أحسن الطرق لتصبح بها مهندسا للمناظر و الملابس المسرحية ، كيف يمكنك أن تتعلم شيئا عن طريق استعمال الضوء الصناعي ، و كيف يمكنك ان تجعل الممثلين يعملون معك يمثلون بإنسجام ، مع بعضهم البعض و في انسجام مع المناظر و في انسجام أهم من هذا و ذاك مع أفكار المؤلف لقد كانت تدرس الرويات التي تريد إخراجها ، و ستمضي في دراسة هذه الروايات"[2]، لقد قدم كريج نصائح هامة للمخرج السينوغراف إذ أوجب عليه تعلم تصميم المناظر و الملابس عليه تعلم كيفية توظيف الأضواء الصناعية ، عليه مرعاة أفكار الكاتب بالدرجة الأولى ليصبح مخرجا مثاليا ،لأن كريج يقوم بتصميم السينوغرافيا عروضه بنفسه لأن في نظرة المخرج هو سيد العمل ، و الرجل الأول للعرض المسرحي.

يجوز للمخرج أن يتحوّل إلى فنّان تشكيليّ. كما قدّم تاريخ المسرح الحديث أكثر من

---

1 جميل حمداوي ، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ، م س ص **73**.

2 إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، ترجمة ديريني خشبة، دار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى **2000** ص **57**.

دليل على إمكانية حدوث العكس، مع والتر غروبيوس (1883 - 1969) وجوزيف سفوبودا (1920 - 1993) وإدوارد غوردن كريج ، ليحلّ السّينوغراف بالفعل محلّ المخرج، وتشمل اجتهاداته البلاستيكية لإنتاج الفرجة المسرحية، ما يعرف بدراماتورجيا اللوحة.

"تلعب التّعديلات في المكان الدرامي وزمنه دورا أساسيّا في عمل دراماتورجي يتميّز بنزعة حسّيّة ويمنح البعد المرئيّ للمسرح أهمّيّة جديدة إلى حدّ يتحوّل فيه إلى دراماتورجيا اللّوحة. لا تترتّب عنها (دراماتورجيا اللّوحة) هذه التّعديلات ظاهرةً ثانويّةً، بل تتّحد معها بالكامل. المكان والزّمن محدّدان وتمّ اختيارهما من قبل صورة مشهديّة، وهما يثريانها في المقابل بدلالة سيميولوجيّة جديدة، وفي نفس الوقت يحتلّان في العمل الدراماتورجي مكانة أساسيّة، لا يمكن لغير دراماتورجيا اللّوحة أن تمنحها."[1] يخلص المخرج السّينوغراف، وحتّى كاتب النّص قبله، إلى نقل صور من الحياة وهو إعادة عرض لقطع منها. أي تصميم مشاهد ولوحات لها حدود زمكانية. المسرحية مع تجسيدها الماديّ فرجة عابرة تنتهي مع نهاية زمن العرض. وحيّز اللعب ضيّق، لكنّ المتفرّج يتلقّى الصور المرئية على الخشبة بحجم كبير، مقارنة باللوحات

[1] **Pierre Frantz. L'esthétique du tableau. Presses Universitaires de France.1 Paris. 1998. P 197.**

الزيتية، هذا أوّل ما يلفت انتباه الفنّان التشكيلي ليخوض تجربة الإبداع بلاستيكية معمارية ومسرحية. كان رجل المسرح مدركا ومراعيا لهذه الحقيقة منذ البدايات الأولى

الإخراج عند إدوارد غوردن كريج:

يعد الإخراج المسرحي " من أشق و أصعب مهن الحياة ، في العصر الحديث ، و الإخراج يعني إعداد و تنظيم خطة العمل الفني لمسرحية ما ، لتحويلها إلى صورة العرض المسرحي" [1] ، و يسعى الإخراج إلى إعادة إحياء النص الدرامي الجامد و تجسيده فوق خشبة المسرح .وبث فيه الحياة بأجسام حية .

إن تشكيل الفضاء يحتاج إلى تنظيم و تنسيق و دراسة دقيقة للنص الدرامي. فماذا يمكن أن يستفيده الفنان التشكيلي من قراءة نصّ مسرحي؟ قد يدفعه لتكرار التجربة والقراءة للعديد من الشعراء الدراميين، قد يدفعه أيضا للبحث في مجال المسرح واكتساب معرفة استطيقية واسعة، قد يدفعه للعمل مع أكبر المخرجين المسرحيين. قد يرفض يوما ما الإنصياع لتعليماته، لا بسبب خلاف على قضايا فنّية مهمّة، بل لمجرّد نقاش حول الماكياج، وفي مسألة الماكياج خصّيصا، "لا فائدة من أية تعليمات محدّدة، إذ تختلف الوجوه، والماكياج الذي يلائم شخصا ما تمام الملاءمة قد لا يصلح لشخص آخر. ويجب عند عمل الماكياج

---

1 كمال الدين عيد ، إعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي م س ص 757

مراعاة ظروف الإضاءة ووضعها في الحسبان. فإذا كانت الإضاءة ستتغيّر من منظر إلى آخر تغيّرا ملحوظا وجب تغيير الماكياج تبعا لها."[1]

وهكذا يتقدّم شيئا فشيئا في فرض سلطته، ويتحوّل إلى فنّان مسرحي متكامل، ويمكن أن يمنحه نفس النصّ الذي قرأه أوّل مرّة فرصة إخراج باهرة، فيبدع ويولد عنده أوّل عرض سينوغرافيّ .

يرى ادوارد غوردن كريج على أن المخرج هو سيد العمل المسرحي , لا يصح لأي كان التدخل في صلاحياته ,ويقول بهذا الصدد "أن لكل مسرح مخرجه مديره المسرحي ، و مع ذلك فأشد ما أخشى ألا يكون ثمة أساتذة في علم المسرح" [2]

يعتبر كريج المخرج على أنه الأمر الناهي ، ويرى فيه الساحر في مختبر إسمه العرض المسرحي ، إذ عليه أن يضفي على كل عرض إضافات ، و إبداعات التي تجعل هذا العرض المسرحي يحمل مضامين رمزية إيحائية ، تعبر عن رؤى وتطلعات المخرج فكريج "كان يكره أن يستعين المخرجون أو المديرون المسرحيـون أو المدرين الفذيون كما نسيميهم نحن في مصر ،كان يكره أن يستعين هؤلاء بهذا الجيش من المصوريـن ، و مصممي المناظر و الأزياء ، و

1 هيننج نيلمز. الإخراج المسرحي. تر: أمين سلامة. مكتبة النجلو المصرية. القاهرة. 1961 .ص367

2 إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، ترجمة ديريني خشبة /مراجعة على فهمي دار المصرية اللبنانية الأولى 2000 ص 52

عمال المكياج و الموسيقين و المطرزين يتولون كل كبيرة و صغيرة و ما على المخرجين بعد ذلك ألا يصفق لهم" [1]، فهو ضد المخرج الذي يعتمد على غيره في إنشاء المناظر و تصميم الأزياء .. إلخ فعلى كل مخرج الإعتماد على مهارته الإبداعية لأن العرض سيعبر عن أفكار و رؤاه الإخراجية و كل ما يوظفه على الخشبة ، عليه خدمة العرض بحال من الأحوال، "كان كريج يحلم بمسرح يخاطب المشاعر ، من خلال الحركة وحدها لن تكون ثمة مسرحية ذات حبكة و لكن ببساطة حركات مترابطة من الصوت ، و الضوء، و حركة الكتلة" [2] ، لقد ألغى كريج سلطة الحوار محاولا تعويضها بالحركة و الجسد التي تتلاحم و تترابط مع الصوت و الضوء مشكلين كتلة واحدة التي تصب في مخاطبة الوجدان و تتلاعب بعقول المتلقي ، لتحقيق عملية التأثير, و التأثر ,و من زاوية أخرى يرى إريك ينتلي في تجارب كريج التي يصفها بالمتميزةعلى أنها "إيحاء بفن جديد للمسرح ، فن لم يعد واقعيا ، و لا تقليديا ، بل رمزيا له قواعده الخاصة ، ذلك أن في مسرح كريج عنصرا يعسر حصره"[3]، نفهم أن كريج حاول الخروج بالمسرح من عتمة التقليد الواقعي ، و جعله فنا يحمل مضامين رمزية ، لأن

---

[1] **إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م ص ،ص 24.**

[2] **جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتربروك ، ترجمة فاروق عبد القادر ، هلا للنشر و التوزيع ، بدونطبعة بدون تاريخ ص 70**

[3] **إريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ترجمة يوسف عبد المسيح تروث دار الشؤون الثقافية انعاسة الطبعة الثانية 1986 ص137**

هذه الأخيرة يراها كريج أكثر الأساليب إقناعا و إفصاحا عن أفكار المخرج ، و تطلعاته الفنية "ومن أجل ذلك سخر من المسرح التقليدي و دعا الى كسر شوكة الواقعية و الطبيعية و إقامة مسرح جديد يعتمد على التحليق في المساحات الفضائية و إطلاق العنان لأساليب التشكيل في المسرح بأبعاده الفنية المختلفة" [1]، إن إعتراض أو بالأحرى سخط كريج على الواقعية و الطبيعة ناجم عن عجز هذين المدرستين في تفعيل الحركة المسرحية إلى حد تشويهه ، لأنهما في نظره لا تصور من الواقع إلا قبائحة "كان يمقت المذهب الواقعي و أخاه المذهب الطبيعي و لقد كان يفضل في إخراجه الطرق الإيحائية التي لا تشغل الأنظار بكثرة البهارج و الإسراف في التفصيلات" [2]

لقد وجد كريج في الرمزية ظالته لأنها تحمل في مضامينها شفرات و كودات و إيحاءات ، تصب في خدمة العرض المسرحي ، جاعلة من عروضه ترقى إلى مخاطبة أصحاب العقول الراقية ، فهو ضد المخرج الذي يستغل المناظر المبهرة و الديكورات العظيمة لجذب انتباه الجمهور و قد يتخذونها حجة لإخفاء عيوب العرض لا يمكن أن تغري عناصر مثل الأقنعة والأزياء فنّانا تشكيليا إلى حدّ يبادر فيه للسيطرة على العناصر الأخرى في انتاج الفرجة المسرحية مثل الشعر والموسيقى والرقص، هذا ربما ما منع ظهور عرض السينوغراف في المسرح

[1] إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س 23

[2] ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي م س ص 276

الشرقي. " وهو مسرح الأعراف المنمّطة التي تتحكّم في كل عناصر العرض: فالأداء فيه مؤسلب لدرجة كبيرة وتجريدي يقوم على الرمز. وهو أداء يبتعد عن الإيهام ويقوم على الحركة المنمّطة والإلقاء المنغّم. على صعيد الشكل، يتميّز العرض المسرحي ببساطة الديكور وشرطيته... كذلك فإنّ العناصر الزمانية والمكانية لا توضح من خلال الديكور وإنما تظهر من خلال الأداء الإيمائي الذي يستثير مخيّلة المتفرّجين." و "لقد وضع كريج الجمهور نصب عينه ،و أراد تقديم أعمال تخاطبه ، و تخلصه من سيطرة الكلمة غير المجدية" [1] هنا نكتشف أن كريج حاول تخليص المسرح من الكلمة المنطوقة ، و تعويضها بالحركة، والرقصات ، لأنها أحسن وسيلة للتعريف بفكرة العرض وتختزل بذلك أمورا هو في غنى عنها و يقول كريج بهذا الصدد "أن الرأي الذي يزعم أنه من غير المستطاع اظهار الحقائق إلا بواسطة الكلام لرأي شائع الى حدما ، و لقد كان حكماء الصين أنفسهم يزعمون أن الحقائق الروحية عميقة شائعة ، شريفة إلا أنها عسيرة على الأفهام" [2] لقد حاول كريج إيجاد بدائل وطرق حديثة لإيصال الفكرة

متجاهلا في ذلك الكلمة .

---

[1] عبد الله حسن الغيث ، المسرح التجريبي و السينوغرافيا جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا ،مجلة الغلوم و الثقافة ، مجلد 12 ، نوفمبر 2012 ، ص172.

[2] إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س ،ص 79..

فوجد في الحركة ما يبحث عنه وإكتشف فيها لغة معبرة بإمكانها صنع الحدث الدرامي ، كما يمكن الاستغناء عن الكلام إذا حضرت الحركة المعبرة التي ترقى بالعرض المسرحي ، إلى منزلة التطور و تكسبه صورة بصرية ثرية.

و يعبر جميل حمداوي عن مسرح كريج قائلا: "ينطلق كريج في كتابه أن جذور المسرح تعود إلى الرقص ، و الحركات الصامتة ، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا ، و كان في المقابل يدعو إلى المسرح شامل ، و خاصة المسرح الذي ينبني على المسرحية الصامتة ،و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة و الحركة ،و يتجدد المسرح الشامل لدى كريج في الحدث ،و الكلمات ، و الخط ، و اللون و الإيقاع" [1]

إن إعتماد كريج ، على الرقص و الحركات البدائية نابع عن حبه للتقاليد ، و الأخذ كل ما هو أصيل ، و إعادة إحياء من جديد ، موظفا فيه الخطوط و الألوان و الإيقاع ليكون عرضا مثاليا و المخرج الناجح في نظرة هو الذي يخطر التدريات من أول يوم إلى أخر يوم و هو ساعة العرض لقد كان كريج "يعجب لهذا المخرج الذي يفاجئه مصور المناظر عماله قبل الإفتتاح بليلة واحدة كما كان يعجب للسيد المخرج الذي لا يرى ممثله بالماكياج و ملابس

---

1 جميل حمداوي،التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج بتاريخ 02 أفريل 2006 على الرابط الإليكتروني
www.diwanalarab.com

الرواية إلا في الإفتتاح نفسها" [1] ، اعتبار كريج المخرج هو حلقة الوصل التي تربط بين العرض المسرحي ,ومكوناته ولتحقيق ذلك عليه بالسهر على عمله المسرحي حتى أخر دقيقة لأن العرض سيعبر عن نظرته و يحمل أفكاره علية أن يتفانى و يجتهد لكي يحصد ثمار جهده، في تحقيق الفرجة فالمخرج الذي لا يحظر التدريبات ولا يتعرف على ممثليه هو في نظر كريج مخرج فاشل وهذا النوع من المشتغلين على العروض هم السبب الأول في إنحطاط المسرح وبالتالي ركوده .

"لقد كان كريج ينكر على مؤلف المسرحية أن يضع فيها أي شيء من التعليقات و يعد هذا منه تدخلا في أمور فنية لا يفهمها ، لأنها من صميم عمل المخرج" [2]

لقد نهى كريج المؤلف التدخل في صلاحيات المخرج ,و أوجب عليه عدم وضع أي إرشادات في النص الدرامي ، فهو بذلك خصصالأدوار وحدد المهام فبين المؤلف والمخرج خطوط حمراء لا يجب تجاوزها ، فالمؤلف ينتهي دوره عند استلام مخرج للعمل ,ومن منطلق اخر يعبر سعد أردش أن "كريج لا يعتمد على النص المسرحي ، إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام و إحساس عام ، ثم يترجم هذا المعنى ، و ذلك الإحساس مستعينا بأقل

[1] إدوارد غوردنكريج ، في الفن المسرحي ، م س 24

[2] إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س ص 24

من الكلمات و معليا الوسائل العضوية كالإشارة و حركة الممثل و قطع و لون الزي المسرحي ، و غير ذلك من الوسائل المسرحية"[1]

قد ركز كريج إهتمامه على فكرة النص ليحاول ترجمتها مستعينا بالإشارة ,و حركة الممثل الموحية فوق فضاء يضم مفردات تعكس الطابع الرمزي الإيحائي فهو قليل الإلتزام بالنص الدرامي لأنه يرى أن المخرج قادر على خلق الإحساس و الجو المشحون بالدلالة إذا اعتمد على مهاراته ، و إبداعاته ليخلق عرضا محقون بإشارات و إبتكارات سحرية.

لذلك من واجب المخرج المسرحي الحضور جميع التدريبات و البروفات ، ليكون متطلعا على كل كبيرة ,و صغيرة ,و المخرج المثالي في رأي كريج هو الذي يستطيع "تأويل المسرحية فيخرجها كما يطيب له هو نفسه ، و يتولى ترتيب الممثلين ، فيزودهم بما تستلزمه كل حركة و موقف ، و يتولى تصميم المناظر و اقتراح الملابس ، فيشرح لمن يقوم بصنعها ما لابد من توفيره كل منها" [2]

أعطى كريج للمخرج صلاحية غير محدودة ,و حرية تامة بالتصرف في العرض المسرحي لأنه صاحب السلطة و الكل يمثلون لأوامره لذلك أوجب عليه التعلم لحصد رصيد معرفي

[1] **سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر ، م س ص 71**

[2] **إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س 56**

ليكتساب الخبرة ، تؤهله لتصميم الأزياء لوحده ,و مساعدة مصمم الإضاءة في وضع إضاءة خاصة بالعرض ،عليه مرافقة الممثلين ، حتى في فترة الراحة ، لأن العرض المسرحي يتطلب ، انسجام و تناسق في كل أجزائه و إن هذا القرار ، الذي تمثل في إعطاء المخرج كامل الصلاحية "صدم معاصريه بما في ذلك حقه في تجاهل المؤلف، و عدم الإكتران في أرائه أو ملحوظات التي يضمها النص و بذلك يضع كريج المخرج على رأسه القائمة المسرحية كأعلى سلطة فنية ، و صاحب الرأي الأخير في تقديم العرض"[1]

ان اصرار كريج على تولي المخرج مسؤولية العرض المسرحي لأن رى فيه " شخصية واسعة المعرفة ملمة بالكتابة المسرحية و التأليف الموسقي و بفن العمارو المسرحية و فن الرسم و غيرها من الأمور الفنية الأخرى متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي على النص سواءا في تحديد نوع الحركة أو نوع الأزياء المطلوبة أو تحدجيد المكان أو شكل المناظر المسرحية"[2] ،ونفهم من هذا أن المخرج في نظر كريج هو تلك الشخصية الملمة بمختلف المعارف ، من تمثيل ,و موسيقى ,و رسم ,و تصميم وليحافظ على هذه السلطة عليه التعلم والتجريب في كل شئ يمس المسرح

[1] شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي متلقي للفكر الطبعة الأولى 2002 ص 133

[2] أحمد سلمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 50

و"يشير جوردن كريج في مذكراته أن الاعمال ,الانجليزية لم تكن تأخذ طريقها الى المسرح في تلك الفترة ولم تتواجد في في الكوفنت جاردن إلا الاعمال الالمانية والفرنسية والايطالية هذا يعني أن الحركة الفنية في انجلترا كان يعمها الركود الا لم نقل العقم لذلك لجأت الى أعمال بلدان اخرى و لذلك قام بتقسيم المخرجين على نوعين : [1]

"**النوع الأول**: صانع العمل المسرحي من الطراز الأول الذي يلتزم بكل ما موجود في النص المسرحي ، مستعينا بالمؤلف نفسه و بالممثلين و مصممي المناظر ، أما **النوع الثاني** : المخرج الفنان الملم بأسلوب الفني و الذي يبدع و يبتكر و يختار الحركة و الكلام و الخطوط و الألوان و الإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد و هذا هو النوع الذي يفضله كريج" [2]

إن تفضيل كريج لهذا النوع من المخرجين إيمانا منه على أنه مخرج المثالي, و مناسب لإثراء الحركة المسرحية ، و على المخرج الحقيقي الإبداع و الإبتكار ليصنع من عرضه صورة بصرية ناطقة من غير حروف تخاطب المشاعر "كان يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها لن تكون ثمة مسرحية ذات حبكة و لكن ببساطة حركات مترابطة من الصوت و الضوء و حركة الكتـلة و ستكون الخبرة التي يراها الجمهور مفعمة بالحياة"[1]

---

[1] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج المسرحي الجزء الفصل الاول سان بيتر للطباعة سنة 2002 القاهرة ص 308

[2] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 50

[1] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى يثرب بروك م س ص 70

و يقصد من هذا أن الحركة ترتبط ارتباط وثيقا بالضوء ,و الديكور و الصوت والحوارات هي في نظر كريج مملة تسبب في نفور المتلقي و قطع التواصل و يعبر جميل حمداوي عن مهمة الإخراج عند كريج التي راها تستند في "تحويل المسرحية المكتوبة الى فرجة بصرية عن طريق فهمها و تفسيرها أي بنقل المسرحيات التي يكتبها المؤلف المسرحي من لغة الكتابة الدرامية الى لغة الرؤية و التمسرح"[2]

استطاع كريج إيضاح بل إيجاد مفهوم جديد للإخراج الذي يعتمد على مسرحة النص الدرامي ، على خشبة المسرح من خلال توظيف منسق لمختلف عناصر السينوغرافيا التي يكشف عليها الممثل بحركاته و أصواته التعبيرية و من زاوية أخرى يعبر قائلا: "الفن المسرحي عند كريج ليس هو التمثيل ، أو الرواية التمثيلية ، و ليس هو المناظر المسرحية أو الرقص المسرحي ، إلا أنه يتألف من جميع العناصر التي تتكون منها كل الأشياء إنه يتألف من الحركة المسرحية التي هي روح التمثيل و من الكلام هو جسم المسرحية و من الخطوط والألوان التي هي القلب النابض للمشهد و من ضبط الإيقاع الذي هو قوام الرقص" [1]

---

[2] جميل حمداوي ،إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي،تاريخ النشر 08-03-2009 على الرابط الإلكتروني http://pulpit.alwatanvoice.com شوهد يوم 29-10-2014 بدون صفحة

[1] جميل حمداوي ،إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي،تاريخ النشر 08-03-2009 على الرابط الإلكتروني http://pulpit.alwatanvoice.com شوهد يوم 29-10-2014 بدون صفحة م ن

عنصر لإظهار جمالية العنصر الأخر فالعرض المسرحي عليه أن يقبل بإحتضان مثل هذه العناصر لأنها أساس نجاحه، و امتلاكه للغة تفصح عن رؤي تتعدد بتعدد توظيف هذه العناصر.

فلقب المخرج " يجب أن يمنح إلى ذلك الذي يعتبر أستاذ في علوم المسرح و عليه تترتب مسؤولية الأخطاء جميعا تستطيع عن طريق الإيحاء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأنشاء و بطرق الإيحاء في الحركة تستطيع أن تترجم جميع ما يضطرب في نفوس الحشود و عقولهم من عواطف و أفكار"[2]

على المخرج أن يتحمل جميع الأخطاء فالمسؤولية تقع على عاتقه ، لكونه سيد العمل المسرحي فكل مخرج مجبر على استغلال الحركة المعبرة التي تحمل في مضامينها أحاسيس و عواطف تصب في وجدان المتلقي الذي يسعى إلى التنفيس عن نفسه المضطربة .

قد استعمل كريج منهجية "ذاتية و انطباعية في قراءة عمل المؤلف ، تعتمد على التخيل الفكري و الذهبي و التصميم الحلمي و التشكيل الوجداني و تجميع الأحاسيس الناتجة عن ترسبات القراءة لينتقل بعد ذلك الى وضع الخطاطة الإخراجية على الورق و ريم السينوغرافيا التشكيلية التي كانت تقوم على تصاميم الموحية و تمثل أجواء التجريد و الرمزية ، الشعورية و

---

[2] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، دار التمثيل ، دار الكتاب الجديدة المتحدة الطبعة الأولى 2001 ص 212

الشاعرية السحرية" [1] أي أن كريج كان يقوم بقراءة المسرحية ، قراءة جيدة و يقوم بتخيل فكري ,وتشكيل عاطفي الذييتولد من مستخلصات القراءة ليقوم بعدها بتجسيد هذه التصورات على الورق و التي تترجم على خشبة المسرح مشبعة بالرمز و التجديد و الإيحاء و الشفرات لتخلق جوا سحريا شاعريا يندمج فيه المتلقي مع ما يعرض أمامه ، من تطورات للحدث الدرامي ، و في هذا الصدد يعبر كريج قائلا: "إنني لا أرضى لمناظري أن تكون المسرحية هي مصدرها الوحيد ، بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها المسرحية في خيال أو المسرحيات التي نفثها في نفس الشاعر من قبل" [2] فكريج لا يعتمد على النص الدرامي في اعداده للمناظر و إنما يستنبط منه أفكار يخضعها لخياله المبدع، ليترجمها في الأخير على الخشبة بشكلها النهائي

و لكمال عيد رأي أخر في منهج كريج الإخراجي ، قائلا: "يرى كريج أن الاستمرار في كتابة و شرح ما بين القوسين و الاسعاب في ذلك ما هو إلا تعد على وظيفة المخرج

---

[1] جميل حمداوي ،إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي،تاريخ النشر 08-03-2009 على الرابط الإلكتروني http://pulpit.alwatanvoice.com شوهد يوم 29-10-2014 بدون صفحة م س

[2] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي، م س ص 64

المسرحي و فكره و رأيه و رؤيته فلماذا يحزن المؤلف إذن لو ترك له أحد الممثلين حوارا أو أضاف إليه ذلك لأن هذا التدخل يعادل تدخل المؤلف ، بما بين قوسين في عمل المخرج"[1]

لقد وضع كريج للمؤلف حدودا لايمكنه تخطيها ويلزمه بإحترامها لأنه تعداها سيتعدى بذلك على صلاحيات المخرج المسرحي و يحد بذلك من ابداعه و رغبته في التجديد لأن المسرح هو حقل تجارب فعلى كل مؤلف احترام صلاحياته بعدم الاسهاب في شرح و وضع الإرشادات الإخراجية التي تجعل المخرج عاجزا عن ترجمة ابداعاه والتعامل مع التص على أنه نتاج فني هذا التدخل يجعل المخرج مقيدا ,ويحد من إمكانيته الإبداعية والفنية فالمسرح يفتح للمخرج أبواب الإبداع ,والتصور ويعطيه كامل الصلاحيات للتعامل مع التص الدرامي وفق ما تمليه عليه رؤياه الإخراجية ودوافعه الفنية

يعبر سعد أردش بلسان أنطونين أرطو قائلا: "ليس المسرح ظاهرة نفسية و لكنه ظاهرة تشكيلية و عضوية و من هنا لا يهم أن نبحث عما إذا كانت لغة المسرح العضوية تستطيع تحقيق نفس الغاية التي تحققها الكلمة أو عما إذا كانت هذه اللغة المسرحية الجديدة تستطيع التعبير عن الأحاسيس و العواطف الإنسانية كما تفعل الكلمة" [1]

---

[1] كمال عيد ، مدرسة غوردن كريج المسرحية ، مجلة المسرح (القاهرة) العدد 44 ، 1967 ص 38.

1 سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر م س ص 70

لقد عجزت الكلمة في مسرح كريج على نقل الأحاسيس و المشاعر في نفس المتلقي بينما تمكنت لغة المسرح العضوية و التي تمثل في الحركة الموحية و الإشارات الدالة على استثارت العواطف الإنسانية و جعلها تنمو و تتزايد أثناء متابعة العرض المسرحي الخاضع لنظام الرمز و التجريد.

"أصبح المخرج هو المعد و المؤلف و السينوغرافيا و معظم الأحيان هو الممثل أيضا وبذلك أفرزت هذه المرحلة ظاهرة المخرج المؤلف أو ما يسمى هيمنة المخرج على الحالة المسرحية " [2] لقد سعى كريج ليكون المخرج هو مهيمن على الحركة المسرحية لأنه أدرى بمكونات المسرح ، و أيضا متطلع على أزمته الحالية لذلك فضل هذا النوع من المخرجين الذين يصنعون الحدث الدرامي من البداية للنهاية "و لا يمكن للمخرج أن ينجح في استعمال وسائله التعبيرية بشكل مبدع ما لم يمتلك معرفة دقيقة بقوانين التأليف المسرحي ، أيضا حتى يكون خالقا و مبدعا للنص بوسائله البصرية" [1] يتضح لنا أن المخرج عليه يستعين ثبقافته المكتسبة و فهمه الواسع للأعمال المسرحية لتوظيف عناصره البصرية احسن توظيف فكريج أصر على

2 عبد الناصر حسو ، مفردات العرض المسرحي ، عروض مسرحية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة دمشق 2010 ص 03

[1] فاضل السوداني ،الرئيا و معمارية الإخراج ، جريدة المدى ، العدد 1643 السنة السابعة الاحد يوم 1 تشرن الثاني 2009 ، ص 11

ضرورة إكتساب المخرج وعيا مفصلا للمناهج و نظرياتها ليكتسب منها أداءا متميزا و سلطة نافذةتحصنه من أي خطأ أو هفوة .

و المخرج الناجح في نظر كريج هو الذي يتحكم في مفردات عرضه و يتعامل معها كيفما يشاء.

"و العرض عند كريج يعتمد على كافة عناصر العرض و خاصة السينوغرافيا و إعتبار الممثل جزءا من الصورة المرئية لكن لا يعني الاستغناء عن الحوار المنطوق كليا و إنما هو عرض تذوب فيه عناصره لتجعل من لغة الصورة هي اللغة السائدة باعتبار أنها الأكثر تاثيرا في المتلقي" [2] إن إعتماد كريح على الحركة و استغنائه على الكلمة المنطوقة ، جعل عروضه تميل الى العروض الصامتة التي تطغي فيها الحركة على الكلمة و هذا لقدرة عناصر

العرض المسرحي ، من ممثل،و سينوغرافيا على صناعة لغة بإمكانها مخاطبة وجدان المتلقي .

"فالمسرح فن حي قائم على المحسوس و المسموع بمعنى قائم على اللغة التشكيلية المرئية و اللغة اللفظية المسموعة القائمة على الكلمة وبذلك فالمسرح نتاج ارتباط حتمي لا ينفصل عن الكل" [1]باعتبار المسرح الفضاء الذي يضم مختلف العناصر على الرغم من اختلاف

---

[2] عبد الله حسن العيث ، المسرح التجريبي و السينوغرافيا ، م س ص 172

[1] مصطفى سلطان ، تشكيل المناظر في مسرح الهواة ، مطابع التجارية قليوب مصر أكادمية للفنون ص 38

تشكيلاتها و تنوع ميزاتها إلا أنه يسعى لتوحيدها و ضمها كعنصر واحد يجسد على شكل عرض مسرحي متكامل المفردات، و بالتالي على المخرج أن يكون حريص في التعامل مع هذه العناصر المتنوعة" و غالبا ما يكون هذا التنوع مقصودا يهدف أحداث تأثيرات معينة يمكن أن تبرز في العرض المسرحي بأسلوب أكثر فعالية مما عليه في النص" [2]و يسعى كريج إلى التعامل مع عرضه بمعزل عن ما يمليه المؤلف من إرشادات في نصه باعتبار أن المؤلف لا يملك أي سلطة بعد استلام المخرج للنص و لهذا سعى كريج لجعل من عرضه المسرحي "في كليته يتوارى للمتلقي و كأنه صورة مرئية تحتوي صورة للممثلين و حركاتهم و صورة سينوغرافيا المكان و كذلك أشكال و ألوان الملابس و الملحقات و تتحكم في جلاء الصورة المسرحية و غموضها الإضاءة"[3] التي تسعى إلى مصاحبة العرض المسرحي

و تساعد على إظهار حركات الممثل ، و تكشف عن الديكور بأجزائه و الإضاءة أيضا لها القدرة على ربط هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكيل الصورة التي يطمح إليها كريج.

"أعلن كريج بهذه الطريقة نهضة مسرحنا في الغرب ، التي سينجزها المخرج فنان المسرح المستقبل فعندما يتم ظهور الانسان يتجلى كل الخصال التي تجعل منه نابغة في فن المسرح

---

[2] **نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العالمية للنشر و التوزيع لونجمان مكتبة لبنان ناشرون 1996 مصر** ص 84

[3] **بغداد أحمد بلية ، سيميائيات الصورة ، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السنما و التلفزيون منشورات الأديب 2008 السانيا وهران ص 60.**

تجديد المسرح كوسيلة وأداة" [2] لقد حاول كريج النهوض بالمسرح الأروبي نحو الرقي وإستعان بالمخرج وجهوده الذي يراه من أكثر الناس داعين للإصلاح من خلال التعامل مع مختلف الأليات الجديدة لتحديد مفهوم واضح لجمالية المسرح

و لهذا يتولى المخرج قيادة العرض المسرحي "لأنه المسؤول عن عمليات الإنتاج و الإخراج و عن الروح المعنوية و النظام المتبع و حل المشكلات الفنية و الإدارية التي تطرأ"[3]

استطاع كريج توضيح المصطلحات و أعطى للمخرج مكانة تجعل منه القائد و المقرر و المنفذ و الأمر الناهي لأنه يملك مفاتيح نجاح العرض المسرحي و لا سلطة تأتي بعد سلطته.

إن رغبة كريج الشديدة في إصلاح المسرح بأفكاره التي "بدت أفكارا غير عملية ، في ذلك الحين إلا أن تأثيرها كان واضحا عند الجيل التالي ، من المصميمين جوزيف سوفوبودا و روبرت أدموند جونز ، و نورمان بل جيدر وكثيرين غيرهم أفادوا من التقدم التكنولوجي الكبير فاستطاعوا أن يجدوا الوسائل الملائمة للكثير من أفكاره" [1] لقد استطاعت أفكار كريج الاصلاحية غزو أعمال المصميمن الجدد محاولين الاستفادة من التقدم التكنولوجي .

---

[1] كاثرين نوكريت ، مفهوم الجمالية المسرحية ، تر ،م ، أحمد الحسيني على الرابط الإلكتروني
www.aljabriabed.net/n95-09huseine.htm إطلع عليه بتاريخ 21 نوفمبر 2014

[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ،م س ص 82

[3] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيرب بروك ، م س ص 70

و اخضاعه مع رغباتهم الإبداعية التي تخدم العرض المسرحي و يرى إريك بنتلي أن مسرح كريج "مكانا يمكن أن ينكشف فيه جمال الحياة ، بأسره و ليس فقط الجمال الخارجي للعالم بل الجمال الباطن للحياة إنه يجعل من المسرح معبدا حيث الشعائر الدائمية تكشف عن أسرارها" [2] و نفهم من هذا أن المسرح الكريجي هو عبارة عن معمل يستغله كريج للتعبير عن الجمال الباطيني للحياة ,لا عرض قبائحها جاعلا منه مخزنا لأفكاره و أسراره لكونه المتنفس الوحيد الذي يعبر فيه عن أراءه و مبادئه بدون مقابل بلا زيف أو تكلف.

إن دواعي كريج للتجديد تولدت جراء ركود الحركة المسرحية ,و طغيان التصوير الفوتوغرافي على الأعمال المسرحية و كذلك ظهور المسرح التجاري الذي ينشغل بالقشور لا بالإبداع والتحديدوهمه الوحيد كسب المال متجاوزا بدلك مفاهيم ومبادئ سار عليها المسرح لحقبة من الزمن

ولهذا نجد هجره لمسرح انجلترا مبررا لأنه "فكر بواقعية محايدة فلم يجد في جعبته اكثر من الحسرة ,بعيدا عن تقليد المسرح تقليدا اعمى للطبيعة وبعدا عن أفكار مسكينة من المسرحيين تقف في عجز امام أفكاره الإصلاحية في المسرح"[1] فكريج همه إخراج المسرح من عتمته التي

---

[2] أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث م س ص 144

[1] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 309

سيطرت عليه لمدة من الزمن فهو يتعامل مع الأمور بموضوعية وحيادية وعزوفه عن المسرح الإنجليزي راجع عن سيطرة المفاهيم التقليدية على اعماله المسرحية لأن هدا النوع من العروض هو من أكثر العاومل لركود المسرح انداك .

إصلاحات ادوارد غوردن كريج في العرض المسرحي:

الممثل الدميـة:

لقد أضحى الممثل من أكثر العناصر الفاعلة في التشكيل الحركي لكل عرض مسرحي و لهذا إهتم كريج بهذا العنصر إهتماما بالغا نظرا لمقدرته في تصعيد الحدث الدرامي من جهة ,و مخاطبة عواطف المتلقين من جهة ثانية لقد كان اشتغال كريج على الممثل ,و حركته على المسرح متعمدا و كان يهدف لجعل ذهن هذا الممثل "يفيض بالحساسية الصحيحة التي تدخرها طبيعته و يكون في مقدوره أن يرينا رموزا منها فلا يندفع ولا يعصف به الغضب في دور عطيل و لا يدير حديقته و لا يشهد على يديه لكي يعبر لنا عن غيرته بل يطلب الى

ذهنه أن يسير غور الأعماق باحثا و منقبا عن كل ما هو مستقر هناك" [1] وهو يعتبره – الممثل–"رجل عالي المقام عالي النوع الانساني شخصية تحمل سماحة النفس ,تفيض بالسخاء والجود ,وبها كثير من التعاونية تتعاون مع الغير في العمل المسرحي بحب وسعادة لتنشر روح التعاون بالحب بين أرجاء وجنبات المسرح"2 يعتبره انسانا ساميا متواضعا متعاونا يسعى لخدمة المسرح بحب وسعادة دون كلل او تذمر الممثل في منظور كريج هو الذي يتخذ من أفكاره و يحاول تصويرها تصورا رمزيا عليه أن يسبح في أغوار ذهنه ليستخلص تلك الترسبات ليعيد إحياءها فوق الخشبة ، أراد منه أن يكون مطيعا وفيا للمخرج ,و لا يحق له الإعتراض على قراراته لأنه هو سيد العمل, و يرى الدكتور أحمد سلمان عطية أن كريج لم يتعامل مع "الممثل بوصفه كائنا حيا له مشاعره وأحاسيسه و له ابداعاته الشخصية التي يطمح في إظهارها على خشبة المسرح إنما أراد منه أن يكون منفذا و بشكل أعمى لكل توجهاته و ملاحظاته التي تساعد على إظهار الفكرة التي رسمها للمسرحية"[1]

نفهم أن تعامل كريج مع الممثل كان تعاملا جافا ، فقد إعتبره مجرد ألة تسمع وتنفذ و تطبق دون اعتراض أراد منه أن يشبه الدمية تتحرك و تقوم بما يميله المخرج عليها و في تعبير له عن

---

1 كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 303

2 إدوارد غوردن كريج ، فن المسرحي ، م س ص 50

[1] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 51

جسم الانسان قائلا "لم يكن جسم الانسان أصلا أداة للفن المسرحي ، لم يبهر الناس في أول الأمر إلى الإنفعالات الإنسانية على أنها عرض يمكن أن يقدم للجمهور" [2]

"إن الممثل الكامل هو القادر على إرسال رموزه ومجازاته واستعاراته عبر قدراته وكفاءته الفنية ,في دور محدد إلى المتفرجين فعطيل أو ممثل دوره ليس في حاجة إلى السعر أوالنّوبة أو االجنون المؤقت ولا الى الهياج والهذيان والهجوم العنيف أو تحريك عينيه يمينا ويسارا إنه في حاجة حقيقية الى افاق عميقة لحل مشكلات دور عطيل بغية ابراز الغيرة بطريقة عقلانية مؤثرة تحمل عناصر المنطق والتفكير "[1]

لقد أنكر كريج اعتماد الفن المسرحي على الجسم الإنساني كأداة له ، فهو يعتبره عاجزا على خلق الأحاسيس و الانفاعالات الإنسانية إذا اعتمد على التقليد فمن واجب الممثل الخلق و الإبداع و هذا هوحال الممثل في المسارح الأوربية إذ اعتبره بأنه "ينظر إلى الحياة بالعين التي تنظر إليها بها عدسة الألة الفوتوغرافية و هو يحاول أن يصور للحياة صورة

[2] أوديت أصلان ترجمة سامية أحمد أسعد ، فن المسرح ، الجزء الأول دار الطباعة الحديث مكتبة الأردن الجزء الأول ص 500.

[1] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 303–304

تتحدى الصورة التي تصورها هذه الألة و هو لا يدور في خلعه أبدا ... إنه يحاول أن يستعيد الطبيعة برسم صورة مشابهة لها و هو لا يفكر على الإطلاق في أن يخلق" [2]

نستخلص أن كريج لا يعتبر الممثل الذي يعيد تصوير الطبيعة كما هي ممثلا لأن الطبيعة في مفهومه هي من أرذل الأساليب كونها السبب في جعل الممثل عاجزا عن الخلق و الإبداع و لقد رأى أن "من العبث أن يحاول الممثل التعبير عن عواطف شخصيته فنية من خلال البحث في تجارته الشخصية ، أو من خلال التجارب الواقعية للأخرين بوجه عام إن هذا الأسلوب مناقض للإبداع الفني و هو يعارض بوضوح تام منهج الواقعية النفسية عند ستانسلافسكي" [1] ، و هو يسعى لخلق ممثل " يخرج من تحت جلد الدور ، ويلغي محكاة الأصل محكاة حقيقية لأنه بذلك سوف يكون بنسخة ثانية لهذا الأصل" [2]

رفض كريج إندماج الممثل في الدور وإلصاقة بتجاربه الشخصية لأن هذا خطأ فاضح في نظره لكون هذا التصرف بجعل منه مقلدا لا خالقا ، يتخذ الحياة وسيلة ليعبر بها و تجعل

منه مصورا يهدف لنقل تجاربه على خشبة المسرح ، فواجب كل ممثل أن يخرج عن جلد الدور قائلا: "سائر الفنانين يعنون بوجه عام أشياء روحية في جوهرها و ليس غير الممثل أو

---

[2] **إدواردغوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 94**

[1] **سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر م س ص 71**

[2] **عقيل مهدي يوسف ، أسس نظريات فن التمثيل ، م س ص 215.**

الحاو الذي يتكلم من بطنه أو مصير الحيوانات من يقلدون الحياة الحقيقية ، في فنهم إذا تكلموا عن الحياة في انتجاتهم و هذا هو سبب ما قلته من أن الممثل انما يحسن إذا هو خرج من تحت جلد الدور خروجا تاما " [3]

و ترى الباحثة أن كريج قام بتقديم إصلاحات مست الممثل وتصرافاته فهذا لم يجعله يستغني عن إنمكانياته ، وإنما عمل على ترويضه و تدريبه ليحمل و يعبر عن أفكاره و بذلك "أساء إلى التكوين الفني و الجمالي للعرض المسرحي بيد أنه استثنى من ذلك أمهر الممثلين و الممثلات ، من وجهة نظره الوحيدون الذين يستطعون الوصول إلى حد التطابق و الانسجام مع أفكار و المخرج فيما إذا التزموا بتوجهاته" [1] عنادهم هذا وتجاوزهم لتوجيهات و إرشادات المخرج سيتسببون في القضاء على مستقبلهم الفني ويصبحون بذاك العناد ممثلين فاشلين .إن هذا النوع من الممثلين الذي يصفهم كريج بالمتعجرفين والمغرورين خلقت له "عجزا في تحقيق حلمه ،في خلق نماذج خاصة من الممثلين كما أراد لهم أن يكونوا و بعد أن أحس بعجزهم و عدم إلتزامهم بالنصائح الموجهة إليهم لعنهم و رغب التخلص منهم لأنهم

[3] إدواردغوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 95

[1] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 52

لا يمثلون الدور ، و إنما يمثلون أنفسهم ، ومن ثم استبدلهم بالممثل الدمية" [2]. هذا النموذج من الممثلين سيحد من إبداع اي مخرج .

هي إذن أحد دواعي التجديد في خلق نموذج جديد من الممثلين وصورها على شكل دمية متحركة التي وجد فيها ما لم يستطع الممثل الحي خلقه ،كان كريج يبحث عن بديل يكون أكثر لينـا، في تنفيذه لأوامره بصمت ، حتى أنها لا تستطيع مجادلته ، فهو لم يستغني عن الممثل ، و إنما حد من إبداعه الذي لا يخدم الدور .فهو لم يستغني على خدمات الممثل ولكن عمل على ترويضه وتدريبه وفقا لنظرياته ,فلا عيب في وجود ممثل حي ,و لكن عليه التحلي بصفات عدة أهمها "أن يظل يدرس و يستوعب بلا توقف أن حدد الممثل هدفه و يسعى جاهدا لتحقيقه ،كما حذره من اللجوء إلى الحيل المسرحية المعروفة في الأداءالتمثيلي كأن يخفض صوته فجأة من القوة إلى اللين و الهدوء في الصوت إلى القوة و الشدة" [1] إن إيمان كريج بقدرات المخرج ، جعلت منه يقمع حرية الممثل الذي أصبح كالعجينة في يده يشكل منه ما يشاء ، موازاة مع التزام هذا الممثل بالتعلم ,والإستيعاب فهو كالألة المكانيكية تكون مبرمجة وعليها العمل وفق هذا البرنامج .

---

[2] **أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م ن ص 52**

[1] **شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي، م س ص 131.**

و لكن ما فائدة التعلم إذا كانت هذه الدراسة لا تشجعه على الابداع و التصرف في الدور كيفما يشاء ، فهو يرى الممثل الذي لا يندمج في دوره "كأنه ينبه الجمهور ، أنظروا إلى سأصبح فلانا و أفعل كذا ، ثم يأخذ في تقليد ما أعلن عن الإشارة إليه بما أمكنه من دقة لنفرض أنه روميو ها هو ذا يشرح للجمهور أنه عاشق و بين ذلك بتقبيل جولييت" [2] فهو يعتبر هذه الطريقة في الأداء من أنجح الطرق بل من أقواها فهنا يستعمل الممثل ذكاءه للإيحاء بفكرته التي يريد تمثيلها.

يرى كريج أن الطبيعية و الواقعية نشرت طابعها السيء حتى على الممثل ، لأنه "يسجل الحياة كأنه ألة فتوغرافية و يحاول أن يعطينا كليشها فتوغرافيا لها .. بل يحاول أن ينقل الطبيعة و حسب ، و نادرا ما يفكر في الابداع بالنظر إليها "[1] أي أن الممثل واقعي كان أم طبيعي يعتمد على نسخ الحياة و يحاول مسرحتها كما هي ، خالية من الإبداع و الإبتكار و التجديد ، فهو يحاول بذلك إعادة نقله للأحداث التي سجلها ، و الممثل في نظر كريج الذي يركض وراء إرضاء الجمهور هو ممثل فاشل و يؤكد على هذا بقوله "إن كنا نصفق للممثل الذي يعرض علينا مثل تلك الشخصية ، فإني أحس أننا يجب ألا ننسى أننا إنما نصفق لشخصه هو لا لما يؤديه أو الطريقة التي يؤديه بها ، نحن لا نحفل في تصفيقنا

[2] أوديت أصلان ، فن المسرح ، م س ص 503

[1] أوديت أصلان ، فن المسرح ، م ن ص 503

بالفن مطلقا" [2] في مسرح كريج الممثل يمثل دوره تلبية لمطالب المخرج ولا تكون له أي دوافع أخرى غير ذلك كجذب نتباه الجمهور و التصفيف له ، هذا ما جعله يرفض فكرة الممثل النجم و لا يستعمله في قاموسه المسرحي "كان يمقت الفردية في التمثيل وكان لهذا السبب يزدري المغرورين الذين يزهون بأنفسهم و يخدعهم شعورهم بأن الجماهير تعبدهم أولئك الذين يسميهم الأغرار نجوم المسرح" [3] ، طالب كريج الممثل أن يكون مكملا و منسجما مع أصدقائه من الممثلين الأخرين و يجعل جسده كاشفا لجميع المفردات

المكونة للعرض المسرحي من ديكور و أزياء و اكسسوار و موسيقي ليخلق حلقة

ملتحمة.

لقد تعب كريج و اجتهد إجتهادا طويلا "لكي يحقق ذلك إلا أنه أخفق مؤقتا لأن الممثلين والممثلات كانوا لا ينسون غرورهم فوق المسرح و كان هم كل منهم أن يصفق له الجمهور وحده ، و أن يقال عنه أنه وحده الممثل العظيم الذي لا يباري ... فلا يرون إلا حضرة الممثل و حضرة النجم العبقري" [1]

---

[2] **إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 100**

[3] **إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م ن ص 23**

[1] **دواردغوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م ن ص 23**

ايوجه كريج أصابع الإتهام إلى المستوى المنحط الذي الت اليه الحركة المسرحية وتسببت في ركودها ,وعجزها , لأان الممثلين ابتعدوا عن الخلق ,والإبداع متجهين إلى طرق مختلفة لكسب اعجاب الجمهور بعرض عضلاتهم فوق الخشبة و بهذا "يذهب كريج مذهب إليانورا ديوز بالقول إذا أردنا إنقاذ المسرح فينبغي هدم المسرح ، و ينبغي أن يجتاح الطاعون جميع الممثلين و الممثلات إنهم يسممون الهواء ويجعلون الفن مستحيلا" [2] سئم كريج من هذا النوع من الممثلين ، لدرجة تمنيه بأن يختفوا جميعهم و يعويضهم بالدمى ، و الماريونات ،و ذهب كريج أيضا في اصلاحاته التي مست الممثل الحي لمشكلة العاطفة التي إذا ما غلبت العقل يفشل الممثل و تجعله رهن: " فالعاطفة تمتلك زمامه ، إنها تستولي على أطرافه ، فتحركها حيثما تريد فهو رهن مشيئتها و طوع أوامرها أنه يتحرك كما يتحرك النائم الذي استولى عليه الكابوس أو كما يتحرك المذهوب به" [1] لقد شبه كريج استخدام الممثل لعاطفته بمثابة الكابوس الذي استولى عليه لأنها تقوم بالإستحواذ عليه و تحركه كيفما تشاء و بذلك تلغى سلطة العقل الذي يجب أن يكون حاظرا أثناء الأداء التمثيلي فالعاطفة المفرطة قد تؤدي إلى إتلاف صوت الممثل في رأي كريج ، فهو يلغيها من تعاليمه لأنها تجعل من الممثل مكبلا بقيودها .

---

[2] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، م س ص 215

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 89

و يعبر في هذا الشأن قائلا: " و شأنه في صوته هو شأنه في حركاته فالعاصفة تشرخ صوت الممثل ، أنها تميل الصوت الى جانبها لتساهم في المؤامرة ضد العقل ، ... و العاطفة تؤثر في صوت الممثل فيه فيصور لنا صوته حينئذ عاصفة غير متوافقة" [2] يحذر كريج الممثل بل ويمنعه من جعل العاطفة سلاحا له , لأن العاصفة لو سيطرت على العقل تجعل هذا الأخير عاجزا عن الإفصاح بما يريد قوله فهي بذلك تهدم كل ما أراد العقل الإبلاغ عنه و اعتبر كريج الممثل ذو العاطفة الجياشة ، و كل ما يقدمه لنا لا يمت للفن بصلة و عليه أن يضع عاطفته جانبا عندما يعتلي خشبة المسرح هذا ما جعله يستبدل هذه الشخوص الحية بدمى ,و عرائس ايمانه المفرط بقدراتها جعلته يدافع عنها ، أمام من استهزءوا منها قائلا "إنها تنحدر في الأصل من عائلة تماثيل الفيلة المقدسة التي كانوا يصنعونها تشبها بالألهة ، في ظنهم وأنها كان لها قبل قرون عديدة حركات منتظمة موسيقية لا حركات متقلصة و لم يكن بها حاجة الى الحبال التي تسندها ، ولم تكن تتكلم من خلال أنف العامل المستخفي الذي يحركها" [1]

[2] إدواردغوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **90**

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **121**

إن هذا التصريح جاء جراء سخرية بعض الناس ، منها محاولا تبيان المكانة التاريخية ، و الدينية لهذه الدمية التي كانت في ما مضى تعبر عن الألهة المقدسة كيف لهم إهانتها وهي مقدسة لديهم .

فإهتمام كريج بالدمية التي وجدها تعبر عن انشغالاته ، و طموحه كمخرج ، الغى حبه للممثل الحي الذي وصفه بالمغرور ، فاختياره للدمى لم يمن إعتباطيا وإنما تكون من ميوله للتقاليد ، ووشغفه بالأساطير لهذا قام بإحياء بقايا الفن الأصيل ، و خير دليل على هذا الممثل الدمية الذي كانت في وقت ما مضى رمزا للألهة ، إن الإختبار لم يكن بمحظ الصدفة ، و إنما جاء بعد دراسة و بحث مطولين ، ما جعله يدعو الله بعودة الدمية إلى عهدها الأول قائلا "إني لأبتهل الى الله ، أن تعود الدمى ،سيرتها الأولى أعنى الدمى المسرحية العليا ، لتعمر مسارحنا ، لأنها حينها تعود ، و تقع عليها أنظار الناس لأكثر من وقوع، قائم سوف يعشقونها عشقا يجعل من اليسير عودة البشر مرة ثانية الى متعتهم القديمة في الإحتفالات الدينية ، ذات الطقوس و مرة ثانية سوف يحتفل الناس بعيد الخلق و يعود إجلالهم لعيد البقاء ، كما يعود تشويقهم الديني السعيد الى الموت من جديد" [1]

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **124–125**

[2] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص **304**

"إن الممثل الذي يحلم به كريج هو الذي يقرأ كل هذه اللوحات ,والرسومات ,والمعلومات والمصورات والقراءة هنا تعبير مجازي بمعنى معرفتها أو التعرف عليها وعلى معانيها فالكلمة في الفكر والفلسفة تعني وجةب تواجد عملية اتصال أي وجود معلومات مبلغة ورسالة شفوية تحمل تبادل الفكرات في شبكة اتصالات بالاشارات و الشفرات"[2]

إن حب كريج لدميته ماهي إلا تعبير عن قيمتها الدينية ، و الطقوسية ، و مدى قدرتها على التأثير في الجمهور، لأن في نظره كل ما هو مقدس ، محبوب،و مقنع، و بإمكان هذه الدمية ، بث السعادة و الفرح في قلوب الناس و ترجع بهم إلى تذوق المتعة القديمة في الإحتفالات الدينية.

و ترى الباحثة ، أن كريج على الرغم من تعويض الانسان الحي المتحرك بدمية صماء ، لينة ، إلا أنه لم يستغنى عن الممثل ، و هذا لمكانته و حضوره القوي في العرض المسرحي ، إعتمد على الممثل و لكن لمفهوم مغاير ، و بشكل كسر القواعد ، فهو بذلك أسس أولى دعائم التجريب في المسرح الغربي ، و قد كرس كل جهوده من أجل النهوض بفن أصيل ،دعائمه الابداع و روحه الخلق و التجديد.[1]

[1] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 305

و"تعبير الماريونات الذي استعمله كريج نفسه لم يكن يعني المعاني اللفظية التي خرج بها التعبير والتي فسرت خطأ بأنه يريد أن يحول الممثلين إلى عرائس خشبية يمسك هو بتلابيب خيوطها ليحركها كما يشاء ووقتما يشاء لكنها كانت تعني أن يكف الممثلون عن غيهم وحريتهم وأمزجتهم لتحل محلها شخصيات هي الشخصيات المسرحية المناسبة لكل مسرحية على حدة"[2]

"ومن زاوية اخرى فلم يكن كريج يأبه بالعرائس الخشبية وقتها فكيف كان له أن يحول ممثليه إلى عرائس مشابهة ؟ فالممثل عنده ممثل متوهج كالنار تحت خط الغرور والأنوية وبمعادلة نقول (+نار,–غرور)"[3]

فتقديس كريج للممثل جعله يصلح ويبدع من أجل إخراجه من دائرة الغرور والعجرفة " وهو الأمر الذي جعل كريج يزعق بأن التمثيل ليس الفن المسرحي , لا يمكن أن يكون أوينتج فنا مسرحيا خالصا وحقيقيا لأن ما يقدمونه على الصورة التي كانت قائمة انذاك , لا يمكن أن

[2] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 315

[3] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 316

تكون ابداعا , ولا توصّل إلى فكرة السمو بمستوى الإنسانية , إن لم تكن تصل إلى الحط من مستوى الإنسانية "[1]

" من الطبيعي أن هناك أسبابا عدة قد أ دت إلى انتشار هذه الصورة المثلى عن غوردن كريج ...كان الممثلون أيامه كحال ممثلينا في المسرح العربي حاليا بما يضيق به المخرج العربي الملتزم أمام سقطاتهم وهفواتهم , بل وإهاناتهم للمهنة الشريفة التي يرتزقون منها ,و لا يبذلون جهدا حقيقيا في إعلائها أو خلق نوع ممتاز منها على حد تعبير نيتشه "[2]

هذا الإستهتار الذي لاحظه كريج في الممثلين الذي يسعون وراء إرضاء الجمهور فقط لا لإثراء الحركة المسرحية جعله يقوم بتعويضهم بدمى من الخشب تؤدي ما عجزت الشخوص البشرية القيام به . "واصل كريج مسيرته الإصلاحية التي بدأت الممثل لتمس الفضاء ، محاولا تعديله ،و إصلاحه ، ليكون جاهزا لحمل التظاهرات المسرحية.[3] كان شغله الشاغل إعادة بناء مسرح بمقومات جديدة تذهب به إلى الرقي والتطور .

تجاوز مسرح العلبة الإيطاليـة:

---

1 كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م ن ص 315

2 كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م ن ص 315

3 إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 124–125

لقد أثارت مسألة الفضاء ، تساؤلات مختلفة ما جعلته موضوعا للبحث ، و التنظيرات طرف المشتغلين على المسرح ، أولهم إدوارد غوردن كريج الذي قام باعطاء شكل جديد ، للفضاء ،المسرحي ،وحاول إخراجه من التقليد الذي صاحبه لمدة من الزمن.

من المتفق عليه أن طبيعة الفضاء ،و معماريته تغيرت ، منذ ظهور المسرح ، فكان في المسرح الإغريقي و الروماني يعرض في الهواء الطلق ، ليدخل في العصور الوسطى الى الكنائس بشكل جديد ، و استقر به الحال في عصر النهضة كما هو ، ليأتي القرن العشرين و يحمل مع مجموعة من المجددين أمثال ، أدولف أبيا ، و إدوارد غوردن كريج ، محاولين إرجاع هوية الفضاء المفقود ، و جماليته اللامتناهية ، و هذا لمعرفتهم بمكانته المهمة في العرض المسرحي ، و لا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال.

لقد استطاع كل من الممثل ، و السينوغرافيا بجميع أجزائها تحديد ، و إبراز هذا الفضاء ، الذي لطالما خدم العرض المسرحي و اختضن مثل هذه المكونات ليقدمها للمتفرج الذي يعتبر الطرف الفعال في تحقيق الفرجة المسرحية.[1]

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 124-125

لقد سعى كريج بتجاربه "التي دعت إلى إعادة خلق الفضاء المسرحي حتى يصبح مكتضا بالرموز و الإشارات التشكيلية" [1]، بادر كريج بجهوده لإخراج الفضاء من العادات السيئة و المتعارف عليها ، أراد إخراجه من مبادئ الواقعية ، و الطبيعية ، ليجعل منه أشبه بصورة بصرية ، معبأة بالرموز و الإشارات الدالة.

"إتفق مجددوا المسرح منذ فاجنر و أبيا وكريج وكوبو ,و رينهايت على أن الفضاء وسيط صندوق متعدد الأغراض لخدمة الفن المسرحي ، مع إعادة البعد الشعبي بتطبيق المساواة في الحقوق للمتفرجين بتحقيق رؤية واستماع طيب للجميع" [2] ، لقد وجد كريج في الفضاء المسرحي ، فائدة كبيرة و التي تخدم الفن المسرحي ، لأنه يعتبر أول عنصر يظهر للمتلقي بعد رفع الستارة لذلك وجب دراسته بدقة وتمعن محاولا توظيف الإشارات و الدلالات المعبرة فيه ، ليعكس طابها رمزيا محظا. لهذا "أولاه اهتماما كبيرا فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي ، و ضخامة و ينفذ تصاميمه على أساس أن هذا المنظر هو المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض ، لذلك عده من العناصر الفاعلة و المهمة"[3] لقد وثق كريج في مهاراته و تصاميمه التي أرادها أن تكون مفسرة لفكرة النص ، معتمدا على فضاء ساعده لتجسيد

---

[1] سعاد خليل ، إدوارد غوردن كريج ، الإتجاهات نحو الفن ، مجلة نون المصرية بتاريخ 31 ديسمبر 2012 بدون صفحة على الرابط الإلكتروني www.noonptm.com//modulesphp?name=newsaluls=articls

[2] عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ،الأكادمية الفنون دار الحريري للطباعة دت دط ص 25.

3 أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 52

هذه التصميمات قائلا "إعلموا توا أن الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات و أكثر الوسائل فاعلية ولا أقول لكم هذا إلا بعد بحوث عديدة و تجربة طويلة" [1]

لقد أكد كريج على ضرورة تناسق كل من الديكور مع بقية العناصر الأخرى داخل فضاء واحد يجمعهم لذلك أوجب عليهم الإتحاد ,و التكاثف لخلق صورة بصرية و هذا مايتجلى في تصاميه لمسرحية " بيت أل روزمر لإبسن مع اليانورا ديوز ،لم يصمم مجرد غرفة مكتب و لكن مساحة خضراء ، زرقاء داكنة تنفتح من الخلف على مساحة غائمة مضببة" [2]

لقد حاول كريج تصميم المسرحيات الواقعية بأسلوب رمزي حتى في فضائها المسرحي ، تجرد من كل التنظيرات السائدة ، ليحاول إعطاء هذا الفضاء روح جديدة و مساحة أوسع واشمل بمفردات رمزية و نتيجة "لما ذهب إليه الرمزيون من أمثال أبيا و كريج في مسألة التوافقات ،بين العـرض و نزوعهم إلى المستويات الذهنية ، و البدائية ، أدى هذا بشكل مباشر محاولا لإيجاد مسرح شامل"[3] لقد سعى كريج بمذهبه الرمزي لخلق مسرح شامل بفضاء أوسع، واضعا في حسبانه عيون المتفرجين قائلا " العين هي أقوى الحواس و أكثرها قابلية للتأثير و

---

[1] **اوديت أصلان ، فن المسرح ، م س ، ص 678 .**

[2] **جيمس روز ، ايفاس ، المسرح التجريبي من ستاسلافسكي ليبتر بروك ، م س ص 75.**

[3] **عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ، م س ص 38**

في كتابة نحو مسرح جديد أشار أن مصدر كلمة مسرح إنما هي كلمة يونانية التي تعني مكان رؤية العرض" [1] اعتبر كريج المسرح هو المكان الحقيقي للفرجة، التي تتحقق بوجود مجموعة من العناصر أولها المتلقي و ثانيها الفضاء المؤثث بمختلف العناصر ،"أعظم ثورات القرن التاسع عشر كانت على يد كريج و أبيا ووضعت أسئلة حول طريقة العروض وتقديمها فتركت طريقة المنظور جانبا و أصبح العمل أكثر على الفضاء و على حركة الممثل داخل الأحجام و تجاوز بالتالي الديكورات الضخمة و التزويق" [2] لقد سعى كل من أبيا وكريج لخلق فضاء يحمل جملة من العلامات والشفرات مبنية على حركة الممثل داخله ، ليمنح المتلقي رؤى تساعده على بناء فضاء متخيل في ذاكرته "لقد طالب كريج بأن الصورة يجب أن تتخطى الكلمة و أن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصورة التي يمكن تصديقها التي تقترحها كبداية لهاملت غلالة ذهنية كبيرة يجب أن تغطي كل الفناء ، في حين تبرز جميع الرؤوس الساكنة من خلال الفتحات ، لقد كانت لديه طريقة مادية صارمة في تفكير في الصورة" [3]باعتبار المسرح فن شامل ,ومركب ، عليه أن يضم عناصر متكاملة ، و شاملة ، تجسد، فوق فضاء مؤهل لأن يجمع هذه العناصر.

---

1 جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتر بروك ، م س ص 71

2 زيد سالم سلمان ، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق ، مجلة كلية الادب ، العدد ، 95 ، ص 421.

3 عبد الله غيث ،السينوغرافيا مفهوما ، و لغة المسرحية ، مجلة العلوم الإنسانية مجلد 12 ماي 2012 الكويت ، ص 103

"ارتبط اسم كريج بالمسرح الشامل أو المنهج الانتقائي ، في تدريب جميع النظريات ، السائدة في الساحة الفنية ،سواء كانت قديمة أم جديدة و كان كريج يعتمد في إخراجه المسرحي على الجمالية الشهدية وفضاء الفراغ و الأنظمة الضوئية الملونة" [1]،تبني كريج فكرة تجريد الفضاء من الديكورات الضخمة و المكلفة محاولا الاستعانة بالأنظمة الضوئية ,وحركة الممثل ، و هذا لتكوين جمالية مشهديه مختزلة، متناسقة الجوانب و هذا لمساعدة الفضاء الفارغ على تشكيل "رؤية المؤلف والمخرج على حد سواء و يعكس لنا فلسفتها في الوجود.....و يخرج العرض من الإمتلاء و الوجوه ، و الإثبات إلى عالم الصمت و الفراغ,والتجريد والخواء الجسدي و الروحي كما اشتغل كل من أنطوان ارتو وإدوارد غوردن كريج على هذا النوع من الفضاء المفرغ من الإكسيسوار وكل اللوازم المتعلقة بالديكور و السينوغرافيا المؤثثة "[2] ،إن اهتمام كريج بهذا النوع من الفضاء ، لكونه يعبر عن فلسفته ،و طموحه، جعل منه يستغني عن الديكورات المؤثثة بشكل صريح، معتبرا هذه الأعمال لا تخدم العرض المسرحي ، و إنما مجرد خدعة و حيلة لجذب انتباه الجمهور

[1] سعاد خليل ، إدوارد غوردن كريج ، الإتجاهات نحو الفن ، م س بدون صفحة .

[2] جميل حمداوي مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م س ، ص 10.

لذلك طالب كريج بـ" تعرية المسرح بكل ما يكسوه من ستائر ، وكواليس ، و براقع قماشية حتى ستار المقدمة و اكتفى بتكوين من البرافانات التي روعي أن تكون من الناحية المعمارية امتدادا لصالة المسرح" [1]

لقد حاول كريج التمرد عن الفضاء التقليدي ، و إخراجه من العلب الإيطالية ، معوضا إياها بفضاء أكثر اتساعا ,و حرية يحوي الممثل ,والمتلقي ليسهل على المخرج تأدية عمله المسرحي .

إستطاع كريج التعامل مع عناصر السينوغرافيا المنتشرة داخل الفضاء المسرحي تعاملا تقنيا ,ساعده هذا على إثراء الصورة البصرية من جهة ,و مساعدة المتلقي ، لتتبع حركة الممثل داخل الفضاء من جهة أخرى فكثرة المناظر و فخامة الديكورات قد تحجب عنه مشاهدة الأحداث وتهز من تركيزه فيشغل ذهنه, و بصره عن رؤية الفضاء المخصص للأداء التمثيلي لذلك حاول قدر الاستطاع تفرغة الفضاء من كل هذه الشوائب ,و بهذا يكون قد كسر الجدار الرابع و أدخل المشاهد ضمن سيرورة الحدث الدرامي باعتبار الممثل صانع الفرجة، فهو كان "يقوم شخصيا بوضع تصميمات المناظر لأعماله و كانت تصميماته تقوم أكثرما تقوم على التركيبات المعمارية التي تلقي في روح المتفرج أنها ترقى به الى السماء ، لقد كان

[1] سعد أردش ، المخرج في المسرح للمعاصر ، م س ص 72.

كريج يوالف بين صورة المشهد العامة و بين الحركة و بين اللون و هذا كله يتم بالمهارة في توزيع الإضاءة و ليس بالسطوح الملونة و الأدهنة المفتعلة"[1]

كان دائما حريصا على إيجاد التوافق بين حركة الممثل ، و بين اللون المستخدم في الإضاءة ، و هذا بفعالية ومهارة عالية الجودة ،"إن مثل هذه المسارح العارية ، و الفراغ المسرحي الخالي ليست بدون مغزى أو دلالة ، بمثل المسرح الخالي العاري بالنسبة لكريج غياب المعنى و الدلالة ، ويجذب انتباه الجمهور للتركيز على هذا الفراغ ،فإذا ما ظهرت شخصية أو وقع حدث أو وضع شيء على خشبة المسرح العارية فإن الجمهور يركز كل اهتمامه عليه" [2] يسعى كريج الى التخلص من جميع الأثاث ومحاولة تجريد الفضاء ليصبح حرا من القيود ويحوله إلى بؤرة تخرج منها دلالات رمزية ساعيا لجعل هذا الفراغ مركز انتباه الجمهور ليكون هذا جاهزا لإستعاب كل ما يتحرك أمامه ففي نظره الأثاث الموظف بصورة مبالغة يحجب على الجمهور تتبع مجريات الحدث الدرامي و بذلك يشتت انتباهه.إن هذا النوع من الفضاءات فضله كريج وطبقه في كل عروضه المسرحية ,و حاول جاهدا الخروج من تبعية العلبة الإيطالية.

---

[1] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، م س ص 211

[2] كولين كونل، تر امين حسين الرباط ، مر عبد الحميد إبراهيم حسين ، علامات لأداء المسرحي ، مقدمة في مسرح القرن العشرين مطابع المجلس الأعلى للأثار بدون طبعة ، بدون تاريخ ص 254

و هذا لا يحدث ,و لا يتحقق إلا من خلال خلقه "للانسجام بين أجسام الممثلين و الأرضية التي تتحرك عليها الأجسام و بين هذه الأخيرة و ما هو مرسوم ويبلغ الفعل تكاملا معينا على خشبة المسرح و يسهل على المتفرج أن يؤلف بين الأشياء و الناس في وحدة جميلة منسجمة" [1]

إن هذه العملية التي تسعى لخلق التكامل بين مختلف هذه المفردات ا التي يقوم عليها كل عرض المسرحي، تهدف لجعل المتلقي يربط بين هذه العناصر في علاقاتها الدرامية وإسقاطها على ما يشاهده ، فالمتلقي يسعي للم مختلف الأفكار المتناثرة في ذاكرته ليخرج في الأخير بفكرة منسجمة الأجزاء يحققها له العرض بعناصرة المتلاحمة .

لهذا أولى كريج اهتماما بالغا للفضاء الذي يضم كل هذه الأجزاء المسرحية التي عليها التكيف مع أحداث و مضامين العرض المسرحي.

استخدم كريج الفضاء المسرحي كمادة سحرية يحاصر بها وجدان المتلقي فهو بصدد مشاهدة عالم مليء بالأحلام, و الرؤى البصرية ،فيدخل في تكوين الفرجة الإحتفالية ، التي تلامس عواطفه الدفينة ، بعيدة كل البعد عن ما هو واقعي فهو يهدف الى مسرحة أحداثه فوق فضاء تجاوز التقاليد السائدة ليجعل منه "كطقس رؤيوي يتحول الزمن الواقعي إلى زمن

[1] أحمد أمل ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، م س ، ص 119.

فني إبداعي يشكل بعدا ميتافيزقيا أي هو زمن الرؤيا و الحلم و العالم اللامرئي في حركته الديناميكية"[1] أي أن الفضاء في عروض كريج له القدرة على إحتضان مثل هذه الطقوس لينتج لنا طاقة إبداعية ,و هذا لتحقيق مفهوم الجمالية التي تتأقلم مع طبيعة موضوع الحكاية المراد مسرحتها .

لهذا نجده يناقض التقاليد التي طغت على المسارح، فتذمره هذا ناجم عن فهم "و عمل مدروس ، و غير عفوي و يحاول أن تجد له مرتكزات تجعل له وجودا مؤثرا فهو يحرك الراكد ، و يجدد و بإستمرار ، إذا يجب أن يضفي تجربه إلى تجديد" [2] ، إن أزمة المسرح ، جعلت من كريج ينظر ,و يجتهد ليخرج بمجموعة من الإبداعات التي تهدف الى إصلاح هذه الفوضى التي احتاجت الحركة المسرحية و الفضاء هو من أكثر النماذج التي حاول الإشتغال عليها وكان محطا للدراسة والبحث ليصبح "مكون حيوي من مكونات السينوغرافيا و الفن المسرحي، وبإضافة اللون و الصورة و الكلمات ويصبح الفضاء مشحونا بالحياة و الحدث اللذين يلتقيان معا من خلال الخطاب المباشر والحوار مع الجمهور [3]" فالفضاء المسرحي في منظور كريج يعد من أكثر العناصر فاعلية في الحدث الدرامي و عليه أن يكون مناسبا في

---

1 فاضل سوداني ، رؤية و معمارية الإخراج ، م س ص 11

2 ياسر مدخلي ، أزمة المسرح السعودي ، ناشري للنشر الإلكتروني نشر في يوليو 2007 ص 79

3 حيدر حيدرجواد كاظم العميدي، حماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة شواطئ الجنوح أنموذجا،جامعة بابل للفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية المجلد –4 العدد1 ص 31

معاييره لكل موقف درامي، و من هنا فجل عروض كريج اعتمدت على فضاء مفتوح ، الذي تنبثق منه جماليات "ترتبط بقدرة الإدراك في استعاب الشكل و المضمون ، و الدلالات و الرموز و في القدرة التحللية تفككا و تركيبا و إعادتها إلى الواقع بشكل فني يخلق بينها و بين المتلقي مسافة جمالية "[1]

استطاعت عروض كريج بفضاءاتها الفارغة خلق شعور مثقل برؤى خيالية ، حالمة ،عبرت عنها طقوسه الإحتفالية أخذة به إلى عالم متشابك الدلالات, و الرؤى و جعلته يتجول في مضامين, و أفكار المخرج الداعية لخلق توازن عاطفي بين العرض, و متلقيهذهب كريج بأفكاره الإصلاحية التي مست الفضاء المسرحي ليجعل منه المكان الذي يلبي حاجيات المخرج ، و حاول بأرائه و تجاربه الخروج من فضاء تقليدي استمر لحقبة من الزمن ، ليشكل منه حقلا صالح لتجارب ، لطالما هدفت إلى الإبداع.

فكريج فضل "الصورة الرمزية على المنظر المرسوم لإعتقاده بل لإيمانه بأن التفاصيل الكثيرة غير ضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا فائدة "[2] هدف كريج إلى تخليص المسرح من تفاصيله التي أثقلته لمدة من الزمن محاولا تقليصها, و تعويضها بالسنن و الرموز التي وجدها من أكثر الطرق بلاغة.

---

[1] **حيدرجواد كاظم العميدي، حماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة شواطئ الجنوح أنموذجا م ن ص 31**

[2] **بيتر بروك، تر محمد سيف ، الضجر هو الشيطان ، أراء في المسرح ، بدون تاريخ بدون طبعة ص 19**

إن هذه الثورة على ما يسمى العلبة الإيطالية مهدت الطريق للمخرجين ، أمثال أبيا الذي بدوره ثار على فضاء العلبة " و التي اعتقد أنها تعيق عملية التواصل ، بين الممثل و الجمهور، إضافة إلى أنها أي العلبة تخلف جوا من الغموض و السحرية ، وهو بذلك تصور بداية تتلاءم مع طبيعة العرض الدرامي المشخص" [1] فأبيا حاله حال كريج طمح إلى مسرح يخاطب الوجدان ليحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالحركة المعبرة مدعمة بعناصر السينوغرافيا الكل يسعى لتأسيس وحدة هارمونية ، تخرج المتلقي من السكون الروتيني.

إن إهتمام كريج بالفضاء المسرحي، ، ناتج عن قدرة هذا الأخير في تفعيل الحدث الدرامي ، لأنه " الموقع الذي تدور فيه الأحداث و يتميز بوصفة منتجا للأشياء الرمزية ، و التي تلعب دورا مهما هي الأخرى في العرض ، يوازي دور الممثل ، و الديكور و الأزياء" [2]، فالفضاء هو المكان الذي يترعرع فيه الحدث ، لذلك تعامل كريج معه تعاملا صارما لأن مهمته توازي باقي عناصر سينوغرافيا ، لأنه يصنع لهم المناخ الملائم لتجسيد العرض المسرحي.

---

1 ناجي جبار كاشي ، السينوغرافيا في تنظيرات برتولد برشت ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، المجلد الحادي عشر ، العدادان 1-2/ 2008 ص 420

2 بشار عبد الغني العزاوي ، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، الأكادمية 45 بدون تاريخ بدون طبعة ،ص 220.

لقد سعى كريج إلى خلق صورة جديدة للمسرح العالمي الذي طغى عليه الركود بسبب الأوضاع السياسية و الإجتماعية التي عاشها الإنسان الأوروبي، دفعه إلى التمني بخلق مسرح جديد ، بدعائم إبداعية حضارية و هذا التغيير سيمس جميع المسارح بمخريجيها ,و ممثليها و كل عامل له علاقة بالمسرح ،و لهذا عبر بكل حرية عن غايته في هدم هذه المسارح التي يراها لا تخدم الحركة المسرحية بشكل من الأشكال و تصريحه هذا يؤكد على أمله في إيجاد البديل قائلا: "كانت أمنيتي لخلق مسرح جديد أن أهدم المسارح جميعها، و أسرح ممثيليها و مخرجيها و مديريها و عمالها و خدمها و أن أنشئ مسارح جديدة يولد فيها فنانون و يشبو بين أركانها" [1]

هذا دليل قاطع على ملل كريج من المسرح الراهن ، و حاول إيجاد طرق مبتكرة لإصلاحه و إخراجه من عتمته الحالكة ،كما إعتمد كريج في عروضه على استخدام و توظيف المسطحات و المكعبات الخشبية لتشغل الفضاء هذا ما جعله يفكر "وجود ألة أو بالأخرى أداة يكون بوسعها تصنيع مكعبات ضخمة ، كما رأى في الكهف فنجال بحيث تهبط و تعلو بأية سرعة و من فوق و في الوقت نفسه تهبط و تعلو مكعبات متشابهة ،

[1] شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، م س ص 128

فوق هذه المكعبات المتحركة" [1]

إن هذه الواحدة من التجارب التي وضعها كريج فيما يخص الفضاء ، و ما جعله يضيف إلى تاريخه الفني ، محاولات قد خدمت شكل من الأشكال المسرح أنذاك.

[1] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتر بروك ، م س ص 70

السينوغرافيا في مسرح كريـج:

تهتم السينوغرافيا المسرحية بجعل خشبة المسرح مؤثثة بمختلف المفردات ليكتمل العرض المسرحي.

لقد شغلت مسألة السينوغرافيا العديدمن النقاد ، ما جعلها أكثر العناصر تعرضا للإشتغال ، لذلك عمد المشتغلون في المسارح الأوروبية على تركيز جهودهم لتظهر سينوغرافيا عروضهم متقنة البناء.

إن جهود إدوارد غوردن كريج ، و اشتغاله على السينوغرافيا، قد منحها مكانة لطالما اندثرت مع مرور الزمن فكان" اهتمام كريج بفن الرسم و فن العمارة ، يدعوه لأن يؤكد ضرورة تواجدها بشكل زمني ، خاص داخل العرض المسرحي لذا كان يقوم بنفسه بتصميم مناظره المسرحية تاركا لخياله العنان في تحقيق ما يصبو إليه من أفكار ضمن هذا التصميم" [1]نفهم أن كريج لا يثق إلا بتصاميمه التي يراها تعبر عن أفكاره الخيالية لذلك نجده يصمم هذه المناظر لوحده.

كان دائما يفكر في طرق جديدة ، و حيل تجعل المناظر العظيمة و الجذابة و لكن بتكاليف قليلة ، و هذا لا يتحقق إلا عن طريق "الإيحاء تكسب المسرح روحا ينم عن جميع

[1] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 52

الأشياء كالمنظر و الشمس و الريح ، و نزول الجليد ، و البرد إلا أنهك لن تستطيع تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك الطبيعة و اشتباكك بها ، عسى أن تقطع شيئا من كنوزها فتضعه تحت أنظار الجمهور" [1]نفهم من هذا أن كريج اتجه بأسلوبه إلى مفهوم الإيحاء الذي مكنه من مخاطبة نفوس الجمهور ، و بث فيهم كما هائلا من الأحاسيس والعواطف ، نربوضوح في عروضه المسرحية كرهه الشديد لتقليد الطبيعة ، لذلك نجده يوظف ويدعو إلى توظيف الإيحاء بالمناظر لتقديم الدعم الكامل للممثل ليتمكن من إبراز أفكاره و يجد المساحة الكافية ليجسد إبداعاته.

و لإريك بنتلي رأي في سينوغرافيا عروض كريج إذ وجدها تتميز "بنوع خاص ، في صدد الخطوط و في التأثيرات الجديدة لهذه الخطوط ، أن خطوطه نسيج وحدها ، ذلك أنه يعمل مربعات و خطوط مستقيمة ،و لا يعمل إلا نادرا في خطوط منحنية و لذلك تراه يغطي المسرح بقماش يقسمه ، وفق خطوط عمودية ،ومن هنا فالرؤيا لديه تستند إلى عنصر الإرتفاع الشاهق ،و الانتباه الدقيق" [2]

إن تصاميم كريج تجعل المتلقي يركز انتباهه عليها ، و وليفهم معناها عليه التمعن والتركيز فيها كما نجد استخدام كريج للخطوط المستقيمة أفقية كانت أم عمودية و استخدامه

---

1 إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **62**

2 أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث، م س ص **137**

المتكرر للإرتفاعات الشاهقة بث في عروضه استقلالية من القيود السابقة فهذا الإصرار تولد جراء ايمانه " بأن المسرحيات العظيمة يجب أن يصمم لها المنظر المسرحي العظيم الخلاق اللائق بها ، لهذا كان يصمم منظرا مسرحيا ضخما واحدا يبقى طيلة العرض، و لا تستبدل فيه إلا الأشياء بسيطو بحيث يعبر هذا التصميم عن روح العمل ككل و يعكس التغيرات عبر مرونته" [1]

أمن كريج بفكرة كل عرض مسرحي ، يحتاج منظرا يليق بعظمته و لذلك كان يفضل تصميم منظرا مسرحيا عملاقا واحدا ، يعبر فيه عن كل أفكار العرض ,جاعلا منه منظرا ثابتا لا يتغير حتى انتهاء العرض ، فهو ضد العروض التي تحمل مناظر ضخمة مكلفة ,و تتميز بالتعدد ,و التنوع ,هذا الأخير عليه أن يظهر بشكل واحد يكون قادرا على مصاحبة الأحداث من بدايتها الى نهايتها و تعتمد بشكل كبير على الإيحاء لهذا حذر بل ونهى المخرجين التعامل مع " الطبيعية في الحركة والمناظر و الأزياء ، و هو يرفض ما جاء به فاجنر الذي طبق طريقة التمثيل المسرحي الأصول المذهب الطبيعي ، و يرى أن كل حركة طبيعية هي تمثيل صحيح" [2]، هذا دليل قاطع و جازم على كره كريج، لكل شيء يقرب للطبيعة معتبرا إياها موت محقق للإبداع ,و أحد الأسباب التي تؤدي إلى فشل التصميم المسرحي ،

[1] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 53

[2] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، م س ص 213

في نظره الطبيعة ، تهدم الإبداع ، هي السبب في عقم الحركة المسرحية ، و يقول في هذا الصدد "دع عنك ما يسمونه الصبغة الطبيعية في الحركة و المناظر و الأزياء فالصبغة الطبيعية لم تطغ على المسرح إلا حينما أصيت الوسائل الصناعية بالتفاهة و الحذلفة ، و لكن لا يغب عنك ثمة ما يمكن تسميته الوسائل الصناعية الراقية" [1]

المذهب الطبيعي في مفهوم كريج لا شأن له بالفن ,و وعلى كل مخرج توظيف الإيحاء للقضاء على التقليد الأعمى للطبيعة التي لا تخدم المسارح ، لذلك نجده يبدع ,و يبتكر من أجل إخراج المسرح الأوروبي من سيطرة الواقعية والطبيعية ،حيث "ابتكر طريقة جديدة في تصميم المناظر المسرحية التي دعاها بالشاشات ، و هي عبارة عن جدران متحركة يمكن ربطها ببعضها لتكوين صورة المنظر المطلوب" [2]إن هذا التجديد و الإبداع الذي حققه كريج في تصميماته ما هو إلا مجازفة, و تحدي ، ما عرضه لإنتقادات عدة أولهم الناقد لي سيمونس يرى في تصميمات كريج أنها غير عملية نظرا لتجاهل مبدأ النسبية" [3]

لأنه إعتمد على تصميم أشخاص بإرتفاع شاهق لا يخدم ارتفاع مسارح اليوم فالعلاقة

---

[1] **إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 69**

[2] **أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 53**

[3] **أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م ن ص 53**

يجب أن تجمع بين حجم الجسم الإنساني ، و حجم المنظر ,ليصنع التوافق. ،لقد إعتمد كريج على الخامات ، "ويجب ألا تقتصر الجمال فيها حسب رأي كريج على الشكل فقط بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها ، و اختيار خامات جديدة للديكور و الأزياء و الاكسسوار قضية مشروعة و واجبة ، و قد أصبح هذا الاختبار عنصرا من عناصر التمييز بين الديكور" [1] هذه الخامات مصدرها الطبيعة فكريج تناقص مع أفكاره في تعامله مع الطبيعة ، كيف يكره الطبيعة و يأخذ منها مواد لتصميم مناظره فلعله أراد أن يصنع من المادة الطبيعية الخامة تصاميم رمزية إيحائية ، تخلق جوا شاعريا ، مع مختلف العناصر من إضاءة و ألوان, و موسيقى ,و الفضل يعود إلى "كريج في اكتشاف قدرة هذا الخامات و الأشكال في إطار من الإضاءة و الموسيقى و لكنها تبقى تجارب ذاتية و غير كاملة ، لقد ساهمت طموحات كريج بالطبع في إثراء الإمكانيات التعبيرية و التشكيلية في المسرح و لكن أحلامه غير محدودة و طموحاته المثالية جعلت يختلف مع المسرحين الذين يعملون معه"[2]

ترى الباحثة أن كريج أحس بالغرور لما وصل إليه من إنجازات فطموحاته اللامتناهية وأحلامه السابحة من أجل اصلاح المسرح ، جعله يختلف في كثير من المواقف مع العاملين معه ، كان عليه ، أن يتقبل أراءهم وانتقاداتهم بصدر رحب ,و يستوعب مفاهيمهم

[1] سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر ، م س ص 73

[2] سعد أردش المخرج غي المسرح المعاصر ، م س ص 73

المختلفة ،كان يعتبر نفسه الرجل الأول و الأخير للعرض و لا سلطة تأتي بعده ،كما نعرف أن المسرح يجمع بين الوحدة ,و التكامل ,و الانسجام ، كيف يدعو إلى التناسق و الإنسجام و هو يختلف في كثير من المرات مع أصدقائه من المسرحيين اعتمد كريج في تعامله مع الأزياء نمط معينا ,و كان ضد فكرة العودة إلى كتب الأزياء قائلا "اوصيك مثلا ألا تحفل يكتب الأزياء ، و لنرجع الى أحدها إذا أحزنك أمر من ملابس مسرحية ما ، لنرى أنها لن تغنى عنك شيئا فيما ألم بك و لترى أن أحسن ما تصنعه هو ألا تدع شيئا مما في هذه الكتب يربكك و يعقد لك أمورك" [1] أوجب كريج على المخرج تصميم أزياء عرضه بنفسه و حرض عليه الرجوع إلى كتب الأزياء التي يراها نشوشه ، و تعتقد أموره لذلك على المخرج رسم كل ما باستطاعته من أزياء خطرت بباله محاولا انتقاء ما يجده مناسبا لعرضه. إن إهتمام كريج بالأزياء "بوصفها مكملة للشكل الذي ينشده، دعا المخرجين إلى تصميم أزياء عروضهم المسرحية بأنفسهم ، لأن المخرج من وجهة نظره هو المسؤول عن عملية تصميم الملابس" [2] ،نظرا لأهمية الزي المسرحي في العروض و التي

يراها كريج معبرة عن أفكاره و على كل مخرج أن يصمم أزياء عرضه بنفسه ليصنعها

وفق تصوراته الإخراجية.

---

1 إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **66**

2 حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة ، فن العرض المسرحي التاريخي م س ص **52**

"ويرى كريج أن أصعب الأزياء هي الأزياء الملونة التي تحتاج إلى الدقة ، و التأني في تصميمها و يحذر من الصبغة الطبيعية في الأزياء" [1]، و نفهم أن كريج كان دقيقا في تصميمه للأزياء الملونة نظرا لمحاسنها الكثيرة و دورها الفعال في خدمة العرض المسرحي ,و والزي المسرحي حاله حال العناصر الأخرى عليه الخروج من التعبية الطبيعية و يعبر كريج عن هذا قائلا "و أصعب الأزياء هي الأزياء الملونة ، و يجب أن تحذر ما وسعك الحذر ،و أنت تتناول شيئا منها من أن تستقبل بتفكير الى أخر حدود الاستقلال حينما تخلو إلى نفسك لتفكر فيما كنت تنظر فيه منها في هذه الكتب"[2].

لقد أبدى كريج إعجابه بالزي الملون و أعجب أيضا بذوق فيوليه الدوق في ما يخص الأزياء و يرى كتابه لا يخدم الفن المسرحي و إنما يخدم الجانب التاريخي فقط معبرا عن هذا قائلا:" فيوليه الدوق فهو شديد الحب للحقائق الصغيرة التي تنطوي عليها الأزياء ،و هو صادق شديد الصدق في ميله هذا و مع هذا فكتابه يفيد القصاص التاريخي ، أكثر مما يفيد الفنان المسرحي و لهذا فلا نزال بحاجة إلى كتاب في الأزياء المبتكرة" [1]على الرغم من إعجاب كريج بتصاميم الدوق المرهفة إلا أنه اعتبرها غير كافية لتكون مرجعا ليخدم الفن المسرحي.

---

[1] **حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية ، من ص 52**

[2] **إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س ، ص 67.**

"و لكريج رؤية خاصة في أزياء المجاميع و حركاتهم فهو يدعو إلى توليف الزي كمجموعة و غلطة جميع المخرجين المسرحيين ، و هي أنهم ينظرون إلى ملابس المجموعة نظرة فردية"[1]

أي أراد أن يرى في كل ممثل أن يؤدي دوره كوحدة متلاحمة ببزي مسرحي ، قائما ، بذاته ، يعبر عن شخصيته "بعد أن شاهد كريج عروض العرائس التي يقيمها المخرج الألماني جسنرفكر في الاستغناء عن الممثلين تماما ، و ابدالهم بما أسماه عرائس حية ، .... في حين يلبس الممثلين ثيابا لجعلهم يشبهون البشر الأليين" [2]

لقد رأى كريج إمكانية تعويض الممثل بدمى تعبر عن أفكار المخرج و لم يستغني عن الزي ، بل كسى هذه الدمية بزي يليق بها كممثل ،لإعتقاده أن اللون "يشغل مكانة مهمة عند كريج إذ يعده المحور النفسي الذي بواسطته يتم تجسيد روح العمل الفني مما في

ذلك حركة الممثلين و أزياءهم إذ استخدم الألوان المحايدة في تصاميمه للإضاءة و الديكور

ذلك حركة الممثلين و أزياءهم إذ استخدم الألوان المحايدة في تصاميمه للإضاءة و الديكور و

الأزياء" [1] .

---

[1] **حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة ، فن العرض المسرحي التاريخي م س ص 53**

[2] **جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتر بروك ، م س ص 71**

1 حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س ص 53

لقد أولى كريج أهميه كبيرة للون لقدرته على مخاطبة قلوب المتلقين لذلك جعله في الأزياء و الديكور و الإضاءة ليكون نسقا سيمائيا للحدث المسرحي.

ولتسهيل الأمر على نفسه قام "بتصميم أزياء شخصياته حسب ما تمليه عليه قدراته الإبداعية إذ يوصي أن تبتكر من الأزياء ماله دلالته في الموضوع" [2] ،يجوز للخيال في مسرح كريج نسج الأزياء المناسبة للعرض المسرحي ، لأن الخيال الإبداعي هو الذي يمنحها جماليتها و مصداقيتها التي تخدم فكرة التي يصبو إليها العرض المسرحي ، لقد حذر كريج من أخذ النصيحة من الهواة و ألزم كل مخرج إحتاج للنصيحة يطلبها من شخص مختص في المسرح معبرا بقوله "عندما تشعورون بالحرج لا تترددوا استمعوا إلى رأي محترف المسرح بدلا من تتلقو و لو قليلا لما يقوله لكم الهاوي، استخدام بعض الرسامين و بعض الموسيقين و بعض المؤلفين مسرحنا و كأنه شيء ألحق بفنهم"[3] أي أن كريج لا يعترف بالهواة كمخرجين و كممثلين و يعتبر مشورتهم ، خطأ لا يمكن اقترافه.

لقد اعتبر كريج الديكور المسرحي من أكثر الدعائم التي يبني بها عرضه معتبرا "الخطوط و الألوان سبب وجود الديكور نفسه ، و الإيقاع جوهر الرقص" [1]

---

2 حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س ص 54

3 أوديت أصلان ، موسوعة فن المسرح ، م س ص 676

[1] أوديت أصلان ، موسوعة فن المسرح ، م ن ص 678

لقد اعترف كريج أن الديكور يمكن له أن يتحقق بواسطة الخطوط و الألوان ،ويجوز لنا مقاربة فن كريج الى " فن التعبير الصامت و قد جمل بإشارات و إبتكارات خيالية سحرية نحقق من خلال تركيب ساحر من الديكور و الإضاءة و الأزياء عرضا مسرحيا سحريا"[2] يستطيع الديكور خلق عرضا سحريا إذا دعم بالإضاءة, و الأزياء و يتمكن من جهة أخرى التعبير عن أحداث العرض المسرحي برمزيته و إشاراته ، و هو يستطيع تصعيد الأحداث المسرحية إذا وظف توظيفا صائبا اجتمع فيه مع باقي مفردات العرض المسرحي، بشكل متلاحم ,ومنسجم ،و هذا ما أكده كريج بقوله" إعلموا توا أن الإنطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هو أكثر الوسائل فاعلية ، و لا أقول لكم هذا إلا بعد بحوث عديدة و تجربة طويلة" [3] إن تجربة كريج في مجال المسرح جعلته يبرز الفعالية العظيمة التي يولدها الديكور إذا إجتمع مع أجزاء العرض المسرحي .

و لعل أقوى مثال على إهتمام كريج ، بالديكور مسرحية هاملت لشكسبير حيث استطاع كريج تصميم منظر امتاز "بالستائر العالية المشدود على بكرات ، لتسهيل حركتها و تبديلها في أثناء العرض المسرحي ، بيد أن هذه الفكرة لم تنجح من الناحية العلمية فاستبدلت بالستائر المغلقـة , و إستعمال اللون ليرمز بدلالات تعين المشاهد على معرفة ما

---

[2] **سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، م س ص 71.**

[3] **أوديت أصلان ، موسوعة فن المسرح ، م س ص 687**

يدور فمشهد القصر الملكي ،كان يكسوه بالستائر الذهبية ، ليرمزها إلى الترف و الإفراط في البذخ حيث فساد السلطة في ذلك القصر" [1]

إن استعمال كريج للألوان في مسرحية هاملت ليساعد المتلقي على فهم أحداث المشهد ، و يربط كل لون بحدث ما ,فاللون الذهبي يرمز إلى الحياة المترفة لهذا اختاره ليعبر عن القصر فإعتماد كريج على الإيحاء جعل من عرضه يكتسب جمالية فنية تشكيلية.و استمرت الإعتماد على اللون كنسق سميائي في مسرحية هاملت ، و وقد نراه بوضوح عند ظهور "هملت بمفرده لأداء الأدوار الإنفرادية كان يستديل لون الستائر إلى اللون الرمادي ، و يرمز به الحزن الدفين ، كذلك أليس الشخصيات الرئيسية الملابس المذهبة لإظهار زيف النزف و استعان أيضا بالستائر لتحقيق المنظر المطلوب معتمدا للخطوط العمودية ، الحادة التي تضعها الستائر لخلق عالم غريب يختلف عن الواقع" [2] ترى الباحثة أن دلالة اللون الرمادي تشبه إلى حد كبير اللون الرصاصي الذي يعتبر من الألوان المحايدة لهذا لجأ إليه كريج في ستارة المشهد كما نرى الإستعمال المتكرر للستائر التي يراها تعبر عن عالمه الخيالي ا لذي يتصف بالغرابة .

[1] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 54

[2] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م ن ص 54

اعتبر كريج الإسراف في الزخارف خطر على الفن المسرحي, بل على كل مصمم الإعتماد على تصاميم معبرة ولكن بتكاليف أقل ,لهذا السبب قامت في أوروبا ضجة "مناهضة لعرض المسرحيات على تلك الصورة المسرفة في الزخرف ... لقد كانوا يرون أن النظارة إذا أمكن أن يتذوقوا التمثيل في غير إحتفال بالإسراف بالزخرفي إذا أمكن أن يتذوقوا البهجة التي تشيعها في نفوسهم تمثيلية لا يستعان فيها بالمناظر إطلاقا ، فإنهم سيطلبون المزيد و يشتهون مشاهدة التمثيلية التي تؤدي بغير ممثلين" [1]،فبإمكان العروض المسرحية الإستغناء عن المناظر المكلفة ,و المسرفة و استبدالها بمناظر بسيطة شرط أن تكون موحية ومعبرة وخادمة بالدرجة الأولى الفكرة التي يعالجها العرض المسرحي ، لأنه يعتبر الأداء التمثيلي الذي يعتمد على مناظر غير مكلفة تخلق شعورا بهيجا في نفس المشاهدين و يطالبون بالمزيد ، راغبين في رؤية نوع أخر من العروض يستغنى عن الممثل و يعود بنا أريك بنتلي لزمن كريج ، مستعرضا لنا "بعض رسوم المشهد المسرحي ، التي لم نرها منفذة بعد ، لعدم استطاعتنا ذلك ، كديكور (إلكترا) و البندقية و ديكور هاملت ، و قناع لندن ، ان الخيال الشارد المشهدي الحساس يبني كيانات تبدو أنها انبثقت من مخاطرة غريبة يوكبها صوت موسيقى غير مألوفة ، كأنها في أغلب الأحيان ، موسيقى متناغمة مع تصميمها" [1]

---

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 109

1 أربيك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث،م س ص 140

فتصاميم كريج التي تتسم بالبساطة إلا أننا نعجز عن تصميمها كونها، تعتمد على خيال مصممها الممزوجة بموسيقى من خياليه ، ألفت من أجل خدمة التصاميم التي تعبر بطريقة ، أو بأخرى عن روح صاحبها الغريبة و طموحه المثالي.

من أولويات مصور المناظر تعلم الرسم ولايصح له الإستعانة بمصور الأستوديو الذي يراه كريج لا يصلح لرسم المناظر و يعد هذا إهانة في حق المتخصصين قائلا: "ألا يرون أيضا أن دعوتهم لمصوري المراسم إلى المسرح إهانة لمصوري المناظر الذين توارثوا هذا العمل داخل المسارح مئات من السنين" [2] ، التعامل مع هؤلاء الناس هو عجز وفشل للمخرج لكونهم لا يمدون للفن المسرحي بأي صلة ، و نجد كريج حريص في تعامله مع تصميماته فهو لا يحبب فكرة رسم المناظر على الورق مسبقا قائلا :" وضعت تصميمات مسرحيات كثيرة ، على الورق ، و لقد أخرجت في المسرح مسرحيات كثيرة طوال حياتي ، المسرحية و كنت في معظم الأحوال و أنا أقوم بهذا العمل لا أضع تصميمات فوق الورق مقدما ، و لو أني كنت أملك مسرحا خاصا بي ، لما وضعت على الورق التصميمات التي أخزنها في ذهني بل كنت أضعها موضع التنفيذ على المسرح مباشرة" [1]

---

2 إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 134–135

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 153

نفهم من كلام كريج أنه كان مجبرا على وضع تصاميمه على الورق مقدما نظرا لعدم إمتلاكه لمسرح خاص به.

على الفن العناية بشعور المتلقي ، الذي يلجأ إلى المسرح التنفيس عن نفسه و عبر عنه قائلا : " إنهم يذهبون ليشهدوا شيئا ، فيجب أن يشهدوا هذا الشيء لأنه لن يقنعهم إلا أن يشهدوه و لهذا أعتقد أننا ، لكي نرضى أتطارهم إرضاءا صحيحا و بهذا نرضى طبائعهم يجب ألا نربكهم ، أو نربك أبصارهم التي هي أكثر إرهاقا بأن نصم أسماعهم في الوقت نفسه بموسيقى أو بكلمات كما يجب ألا نثقل على أذهانهم بالمشكلات أو نزلزل أبدانهم بالإنفعالات" [2] ،طغى الأسلوب الإنتقائي على مسرحياته لأن الجمهور اليوم، أصبح ذواقا ، و متشبعا بالثقافة المسرحية ,على العرض أن يضع في مضامينه رموزا تخدم إنشغال المتلقي و لا ترهقه بمشاكل لازمته في حياته اليومية إذ وجب على المخرج استعمال ذكاءه ليستطيع جلب انتباه المتلقي، و يجعله يشارك في العرض المسرح بحضوره ,و عقله ,و خياله، لأن الإخراج الرديء و التمثيل الهابط يقضيان على العرض المسرحي.

لقد أعجب كريج بالفن المصري القديم معتبرا إياه فنا مثاليا و قوله هذا أكبر دليل " انظر إلى أي عضو من أعضاء التماثيل المصرية التي نحتها المثال المصري في أي عصر من العصور

[2] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **147**

، و أمعم النظر في تلك العيون المنحوتة ما استطعت فلن تدري من أنت ، أنها تتخذ وضعا بالغا من السكون تحسبه من سكون الموتى ، و مع هذا ففيها رقة ، و فيها فته و الملاحة نفسها تجدها مع البأس في تلك العيون جنبا إلى جنب ، ثم تجد الحب يفيض على كل قطعة بمفردها" [1] .

لقد وجد كريج في تصاميم المصريين القدامى صفة الفن العظيم فقد وصفها بالإلاهية ، لأن مصممها لم يوظفوا فيها ميولهم الشخصي ، فالصمم المصري ، لم يبث روحه الشخصية في تصاميمه بل أرادها أ ن تكون خالدة تفصح عن تاريخ حضارة عريقة و مازالن و لهذا نجده منبهـرا ، و معجب بها "فيالله ما أسمى و يالله ما أروع إن مثل هذا إنماينبغي أن يكون فنانا عظيما ، أما مقدار ما نرى من الفورانات العاطفية ، في

أعمالنا اليوم، و أعمال الماضي القريب ، فلا يدل على ذكاء خارق ، و بالأحرى لا يدل على فن رفيع" [1]

إن ما يميز كريج في نظر أريك بيتلي "فضله الذي لا يقار يتجلى في تفهمه للإعداد المسرحي ، كفهم الشاعر للدراما ، إن الشعر في معظم ما أحيي ، من شكسبير ،أرجاع

[1] إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م ن ص **118**

1 إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص **119**

أصداد لصلابة معدنية مدثرة ، حيث تنغلق المشاهد على الممثلين ، لا على حلم شكسبير ، بل على ما يوشك أن يكون طارفا (حقيقة) تاريخية ، ماذا يفعل كريج أو ما سيفعله ، لو سمح له بذلك إنه سيفتح، كل أنواع النوافذ السحرية متجنبا كل الحدود ، الحقيقية و المحتملة ، بغية أن يفسح المجال في النهاية مجالا صغيرا لخيال الكاتب المسرحي الذي هو شاعر أيضا" [2]

أي أن عروض كريج ،خلقت من بحث و دراية وفهما للإعداد المسرحي ، فهو وظف كل جهوده للتعامل مع الأفكار الواقعية ، بأسلوب رمزي خيالي ، مركزا على قدراته الممثلين ليفتح في الأخير فجوة صغيرة ، تعبر عن حلم الكاتب.إن عبقرية كريج جعلته يبدع أكثر و أكثر و هذا ما نجده في ستائره الشهيرة "المشاهد الألف ، في مشهد واحدا نموذج واضح لأفكار الجذابة ، و غير العملية معا ، فبدل المشهد المرسوم ،كان يتصور مشهدا مكونا من ستائر ذات مفاصل مزدوجة ، بحيث يمكن أن تأخذ أي شكل و تبقى في أي حجم و تضاء بأي لون حسب الحالة المطلوبة أن يكون عليها المشهد" [1]

لقد استغنى كريج عن المشاهد المرسومة وعوضها بستائر تحمل ألف مشهد محشوة في مشهد واحد ، قد استطاع تقليص كما هائلا من المشاهد في مشهد واحد يبقى طيلة العرض بألوان

---

2 أرك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث،م س ص 142

[1] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتر بروك ، م س ص 73

،و إضاءة تخدم العرض المسرحي بالدرجة الأولى ،وهذه الإضاءة تعتبر عنده "إحدى العناصر المهمة و الضرورية و المكملة للعرض المسرحي ، لذلك سعى إلى إيجاد طرق جديدة في استخداماتها و تطورها ، بإبتكار أساليب فنية تساهم في تفسير أعماله الفنية ، و توحي بالأجواء المطلوبة بدون اللجوء الى الواقعية ، أو الطبيعة " [2]، لقد وجد كريج في الإضاءة خدمة كبيرة ,و مكملة للعرض المسرحيووفرة عليه الكثير من الجهد , لذلك نجده يسعي دائما إلى توظيف طرق جديدة إبتكرها لتتعلى أعماله ، لمقدرتها الهائلة في خلق الجو النفسي للممثل الذي ينعكس بدوره على المتلقي و جاء هذا موازاة مع تقنيات أبيا ، في مجال الإضاءة المسرحية إذ نجده "استغنى في بعض عروضه ، عن الديكورات مستعيضا عنهابالإضاءة التي كان سحرها يفعل فعله في عين المتلقي" [3] لقد وجد كريج في سحر الإضاءة ما عجز الديكور عن فعله لهذا استغنى عنه كونه قد يشتت من إنتباه المتلقي إذا أثقل المخرج الخشبة بمكوناته .

و من زاوية أخرى عبر شكري عبد الوهاب :عن تعامل كريج مع فن الإضاءة قائلا: "عندما تعامل كريج مع أوبرا ديدو وانيياس فوجئ كريج ، بأن العرض سيتم عرضه في معهد هاميستد للموسيقى و الذي كانت منصته عبارة عن مساحة بلا حائط واجهة، فقرر عمل

[2] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، و علاقة المنظر المسرحي ،م س ص 55

[3] أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م ن ص 55

حائط واجهة ، مسرح زائفة ، اتساعها ثلاثين قدما ، و ارتفاعها خمسة عشر قدما ، و عندما قرر وضع الأضواء رفض وضع الأضواء الأرضية و العلوية" [1]

لقد تعامل كريج مع الأمر الراهن ، فحاول صنع من المعهد الموسيقى خشبية أو فضاء يعبر فيه عن أفكاره "فلجأ إلى وضع خمس كشافات كهربائية ، و عداد من مرشحات الألوان و فني الإضاءة كما وضع بعض الأضواء الجانبية القائمة في كل جانب من جوانب المسرح ، ثم استعان ببعض الكشافات الموضوعة في علب و موضوعه في صالة العرض عند الحائط الخلفي و علق أقمشته زرقاء و أمامها أقمشة رمادية و عزز ذلك و على بعد أقدام

قليلة ، من مقدمة المسرح بقماش شفاف ، مشدود جيدا أضاء الضوء الملون عبر قطعتي

القماش الخلفيتين ، مما أعطى مؤثرات رائعا مع الخلفية العادية المرسومة، و مضاءة بإضاءات ضعيفة معتمة نسبيا" [1]، لقد استطاع كريج تطوي ر أساليبه التقنية بحيث إستطاع خلق مسرح ، يعادل المسارح الأخرى التي اعتاد العرض عليها.

"و نظرا لما أحس به من أهمية الإضاءة ، و دوره الذي لا يمكن الاستغناء عند في المسرح ، فقد أكد أن على المخرجين ، أن يقوموا بإبتكار طرق جديدة أيضا لإضاءة مشاهد أعمالهم

---

[1] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي م س ص 129–130

1 شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي م س ص130

المسرحية ، بشكل منسجد مع العناصر المسرحية الأخرى كما دعا إلى إزالة الأضواء الأرضية للحافة الأمامية للمسرح" [2]

دائما نجد كريج يحفز على الإبداع ، و التجديد ، و الإبتكار، خصوصا في مجال الإضاءة وبالتحديد الأضواء الصناعية لأنها ابتكار جديد ، يساعد على كشف دلالات الأزياء و الديكور و الاكسسوار و حركات الممثلين و نجده أيضا يطالب بحذف الأضواء الأرضية التي يراها نافعة ، و بذلك لا تخدم العرض المسرحي الذي تطور بتطور التكنولوجيا قائلا في هذاالصدد "ما علينا إلا حذف الأضواء الأرضية من جميع المسارح ، و بأقصى ما يمكن من السرعة" [3] ،و ترى الباحثة أن إصرار كريج على حذف

على حذف الأضواء الأرضية ناجم عن قناعته بتجديد المسرح حتى في مجال الإضاءة و هذا لمواكبة التطورات التكنولوجية محاولا الإستفادة بحلول الكهرباء الذي خدم هذا العنصر التقني و الفني . لقد وجد كريج في سحر الإضاءة ، لغته السحرية الضائعة ، فأعانته الإضاءة على إيجادها و بذلك ترجمتها على خشبة المسرح. إن موهبة كريج ، و حلمه المثالي جعلته محط أنظار المشتغلين على المسرح من بينهم برنادشو قائلا: " إذا كان ثمة طفل مدلل في الحياة الفنية الأوروبية فلا شك في أنه غوردن كريج ، لقد كانت أبواب المسرح ، مفتوحة

2 أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م س ص 55

3 أحمد سليمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، م ن ص 55

أمامه على مصرعيها ، كما لم تكن أمام أي فنان أخر ، و كان عليه أن يفعل كما فعل الأخرين يؤدي عمله، و يعرف المكان و يتقبل المسرح بكل ما فيه من تقلب و نقصي و قصور هكذا فعلنا جميعا ، و لو أنه فعل مثلنا لا تضح أمامه طريق التعبير عن المواهبة الكبيرة الذي بين جنبيه"[1]، لقد وصف برنادشو كريج الطفل المدلل الذي لم يستغل الفرص التي أتيحت له ، لذلك عجز في التعبير عن موهبته الكبيرة ، لأنه لم يتقبل المسرح كما هو ،و من جهة أخرى يعبر جيمس روز إيفانس أن "استخدام الظلام كنقاط موازية للضوء ، مع الكتل المعمارية و حركتها لم تكن أصلا أفكار غوردن كريج ، فمعظم هذه الأفكار في الحقيقة ، قد سبق إليها الفنان السويسي أدولف أبيا" [2] لقد

تبنى إدوارد غوردن كريج لأفكار أبيا ، لأنها تعبر أيضا عن رؤياه الإخراجية لا ضير في التعامل بأفكار مخرجين أخرين إذا كانت هذه الأفكار تخدم عرضه المسرحي .

و نجده في مسرحيته أقنعة الحب "استخدم أقمشة رمادية خفيفة كخلفية المسرح مع ملابس من الخيش لونها أبيض و أسود مع وضع لمسات من الأخضر و الأحمر ، و قد نظم مجموعة الممثلين من لابسي الأقنعة و حدد لهم أوضاعا هندسية مختلفة كما عزز حركاتهم

[1] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بتر بروك ، م س ص 79

[2] جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بتر بروك ، م ن ص 79

الإيقاعية المتكررة بتسليط بقع ضوئية ملونة" [1]، يتبين لنا كثير ا استعماله الملفت للإنتباه للألوان المحايدة و وكذا القناع في عديد من عروضه المسرحية.

"هذا يعود إلى قناعته في أن القناع تأثيرا أكثر و تعبيرا أدق من الوجه الإنساني فضلا عن تأثيره بالمسرحيين الإغريقي و الروماني القديمين ، كانت تسودهما استخدامات الأقنعة" [2] ، ترى الباحثة أن رجوع كريج للفن القديم و إعادة إحيائه جعلته يوظف القناع لأنه أصيل من جهة و يمتاز بقدرة تعبيرية من جهة ثانية.

و فالمخرج هو ذاك الرجل المرن ، "فإنه يكون قد ابتكر طريقة خاصة لإضاءة هذا المظهر من تلك الرواية ، كما أنه سبق أن إبتكر طريقة خاصة لتصوير المنظر بألوان ، و إلباس الممثلين فإن لم يكن هذه المخرج بأية للفظه الانسجام ، فعليه بالطبع أن يخلي مكانه لمن يفهم هذا المدلول" [1]عليه أن يعمل مع مفردات عرضه بمفهوم الانسجام ،والتناسق ، الكل يتكاثف و يتلاحم من أجل صناعة صورة بصرية فإن عجز المخرج عن تحقيق هذا الإنسجام فليترك مكانه لشخص يفوقه قدرة فيي صياغة هذا المفهوم و تطبيقه.

---

[1] **شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي م س ص130**

[2] **حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية، م س ص 54**

[1] **إدوارد غوردن كريج ،في الفن المسرحي ، م س ص 187**

إن جهود كريج في إصلاح المسرح ، و بذلك خلق مسرح يعبر عن أحلامه لم يتحقق فقد صرح عن فشله قائلا: "قلت يوما أن هناك نوعين فقط من المسرح القديم الذي عرفه أستاذي هنري إيفرنج ، ثم خلفه المسرح الذي اسميته مسرح الغد ، و أنا الأن قد غيرت رأيي ، القدد مر المسرح القديم تماما ،و قام مكانه مسرح أفضل دون شك لكنه في الحقيقة ليس سوى طبعة جديدة من النمط القديم ، نظمت وعدلت كي تلائم أيامنا أما المسرح الحقيقي هو فن في ذاته مثل الموسيقى و العمارة فلا يزال إرضا لم تكتشف و ربما لن يكشف لأجيال عديدة تالية"[2]، ترى الباحثة أن عدم إعتراف كريج بفشل المجددين في ترسيخ مفهوم جديد للمسرح ، ربما ناجم عن غروره لإمتلاكه لموهبة خلافة و هدفه المثالي لخلق مسرح يعبر عن أفكاره كحا لم.

لقد أمن كريج بالموسيقى التي وجدها "تخاطب الناس على شكل لغة مباشرة من الروح ، تنعكس فيها الحياذ التي تفهم روح الإنسان بمشاعر من الفرح و الحزن مع أصناف أخرى من المشاعر و الإنفعالات لا تعد و لا تحصى" [1]لقد حاول كريج التعامل مع الموسيقى كلغة بحد ذاتها بإمكانها مخاطبة المشاعر و بث فيه مختلف الأحاسيس و الإنفعالات تختلف بإختلاف الموقف الدرامي.

---

[2] **جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بتر بروك ، م س ص 82**

[1] **عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي ، م س ص 66**

فإهتمام كريج بهذا العنصر التقني ، راجع إلى إهتمام أبيا لأنه تأثر بمبادئه وامن بحسه الفني فأبيا يرى في الموسيقى "زمنا مسرحيا حقيقيا و زمنا مثاليا ، فإنها تغير العلاقات القائمة بين أطراف النتاج الفني و ذلك لتجنب الخطر الوقوع في شرك واقعية مبتذلة" [2] لقد سعى كل من أبيا و كريج ، تخليص المسرح من الواقعية التي يراها كل منها على أنها مبتذلة ، منحطة ، و السبيل إلى هذا هي الموسيقى بعلاقاتها الدرامية التي جعلتها تخلق زمنا مثاليا للمسرحية و بذلك يساهم في تصعيد الحدث الدرامي.

والدافع الذي جعله "يعيد النظر إلى مكانة الموسيقى في العمل الدرامي و إلى ضرورة خضوعها لمواصفاته وبعبارة أخرى فإذا كانت الموسيقى فنا للزمن فإن عليها أن تملي حركات الممثلين و تنظم عبرها الفضاء المسرحي" [1] على المخرج أن يروض الموسيقى على مسار العمل الدرامي ، فهي ستصاحب الممثلين بحركاتهم و تسعى لخدمتهم و تنظم الفضاء الذي يحوي جميع هذه العناصر ، و تقني الصوت حاله حال مصمم المناظر ، لأنهما بصدد خلق أسلوب جديد يعبر عن خيالهم الإبداعي ويحمل إنشغالات و أفكار المخرج.

---

[2] حسن المنيعي ،الجسد في المسرح ، مطبعة الطوبريس للطباعة و النشر الطبعة الثانية ، 1996 المغرب ص 101 –102

[1] حسن المنيعي ،الجسد في المسرح ، م س ص 101

إن إهتمام كريج بالموسيقى و ما تفرزه من دلالات نظرا لتاريخها الطويل و التي لازمت الإنسان منذ بداياته و لها الفضل في تجسيد حظارات امتدت على مر العصور فقد"وجدت حضارات بلا رياضيات و حضارات بل رسم حضارات حرمت من الكتابة لكن لم توجد حضارة بلا موسيقى هذا مع العلم أن الموسيقى ليست نتاج الطبيعة" [2] لقد حاول كريج الرجوع بمسرحه إلى ما هو تقليدي أصيل و هو يرى في الموسيقى ذلك العنصر الذي لازم الإنسان منذ بداياته المسرحية فالموسيقى ليست نتاج الطبيعة بل هي إكتشاف الإنسان و مع هذا حاول صياغتها و مسرحتها بشكل إيحائي عقلانيلتثري العرض المسرحي وتزوده بجمالياتها اللامتناهية.

لقد حاول كريج صياغة مسرحه على مفهوم المثالية التي تجمع بين الحركة و الصورة البصرية و السمعية لهذا رفض كل ما له علاقة بالواقعية في السينوغرافيا من "ديكورات مرجعية مفصلة و يطالب استبدالها بعناصر سينوغرافية موحية تحمل دلالات مجازية و رمزية ،مكثفة و يعني هذا أنه كان مخرجا شكلانيا و جماليا يقدس الفن و يرجع كفته على حساب المضامين الطبيعية و الواقعية "[1] لقد أمن كريج بقدرة السينوغرافيا الموحية التي بإمكانها صنع

---

[2] علي الشوك ، أسرار الموسيقة ، دار المدى للثقافة و النشر ، ط 1 ، 2003 سوريا ص 24

1 جميل حمداوي و إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي ، م س دون صفحة على الرابط الإلكتروني بتاريخ 8-03-2009 على الرابط الإلكتروني http/pulpit.alwatanvoice.comشوهد يوم 29-10-2014

الحدث الدرامي بإمتياز و سعي جاهدا لخلق تأويل جمالي في العرض المسرحي و لهذا نحت أفكاره نحو "التجريد و المبالغة و الميل الكثير إلى التنظيم على حساب التطبيق إذ لم يستطيع ميدانها أن يترجم أراءه النظرية على أرض الواقع ، و يطبقها بشكل إجرائي واضح على رقعة الركح المسرحية " [2] إن أفكار كريج المثالية و التي يجدها البعض مبالغ فيها تسببت في عجزه عن تطبيق بعض تصوراته الحالمة بمسرح مجرد من بعض المفردات التي كانت في وقت مضى أحد نجاح العروض المسرحية أنذاك لقد إستعان "بمجموعة من التصميمات التشكيلية و الخطاطات التوضيحية في رسم كل التفاصيل العرض المسرحي بيد أن المسرح الإنجليزي في عصره لم يكن بشكل علم لتطبيق أحلامه الطموحة و مشاريعه الإخراجية العظيمة و أرائه الإصلاحية الثورية"[1] ، شغف كريج و رغبته الملحة في التجديد تكونت من تطلعه و تشبعه بثقافة الشعوب القديمة و اعتمادها على أسلوب البساطة و التنوع لإقناع المتلقي الذي بعتبر الحلقة الأساسية في تفعيل الحدث المسرحي فهو يسعى لأن يكون يقظا ومتفطنا"لكل

2 جميل حمداوي ، إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي ، م ن دون صفحة

1 جميل حمداوي ، إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي ، م س بدون صفحة شوهد بتاريخ 29-10-2014 على الرابط الإلكتروني http:/pulpit.alwatanvoiceبتاريخ 08-03-2009

تفاصيل العرض و جزئياته على المنصة في ضوء المعنى العام الذي استقر في ذهنه للمسرحية ، و الذي يريد توصيله إلى الجمهور " [2]

كان كريج دائم الحرص على كل الجزيئات التي توظف على خشبة المسرح جاعلا منها الكاشفة و المفصحة عن كل حدث يرغب في توضيحه للمتلقي و الذهاب بخياله إلى الإيهام و الإبحار به إلى عالم الأحلام و الخيال "فالمخرج هو عبارة عن وسيط بذلك تنحصر مهمته في التواصل أكثر مما تنحصر في الخلق لأنه لا يشتغل فقط حول معطيات موجودة قبلا و ثابتة إلى حد كبير النص و الممثلون وإنما يتوجه أيضا إلى جمهور معين و محدد و بجمهور مسرحه " [3] لقد تناسى كريج فكرة العمل الجماعي الذي من المفروض أن يعمل عليه المخرج لكونه يخضع لعدة عوامل و تأثيرات في عمله الإخراجي إذ عليه العمل مع طاقمه لترسيخ مفهوم التوافق و الإنسجام لهذا أوصاهم بالتعرف على المسرح بدهاليازه و مكوناته و خشبته الركحية و كواليسه و ألياته من قبل المخرج و الممثلين على حد سواء كما عمل على التحكم أثناء تدريب الممثلين على منطق الأفعال و الحركات و الإلقاء الصوتي و الإضاءة و التشكيل السينوغرافي و الرقص و الموسيقى " [1] فكل مخرج مجبر على التعرف

---

2 نبيل راغب ، أفاق المسرح م س ص 56

3 حسن المنيعي ، الجسد في المسرح ، م س ص 99

على خبايا المسرح و على كل ممثل أيضا أن يخضع أفعاله و حركاته و رقصاته لخدمة المفردات الأخرى، من موسيقى و إضاءة و ديكور ليحقق علاقة هارمونية و يصنع حلقة ملتحمة لا تتقبل الإنفصال .

لقد حاول كريج في كتابه "فن المسرح" وضع خلاصة لأهم النصائح التي رأها تساعد الفن المسرحي لترسيخ دعائمه موجها نصائحه و أماله على جيل الشباب ، مؤكدا عليه على ضرورة تمسكه لإفكاره و السعي وراء أهدافه بالتعلم و إكتساب ثقافة واسعة ستكون في يوم من الأيام خادمة للمسرح كفن و يعبر عنه قائلا "أما الذي يهمني أكثر الاهتمام غهو اقناعك أن بهذه النظريات و التطبيقات اقتناعا جازما و لكي لا يعرض سبيلك شيء مما لا أود ذلك أن يجر عليك سواء حاول أن يقنع الناس بأرائي" [2] لكي تصبح صالحا للعمل في المسرح عليك بإتباع الخطوات التي وضعها كريج كمنظر ، و التعامل مع الفن المسرحي يتنافى كليا مع مفهوم الواقعية و الطبيعية ، التي تجعل منه فنا بديئا سيئا و ما أسمى الفن الذي يحمل مضامين و دلالات إيحائية رمزية لأن الرمز هو المفتاح الذي يدخلنا في إغوار هذه

---

[1] **جميل حمداوي ، إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي ، م س بدون صفحة شوهد بتاريخ 29-10-2014 على الرابط الإلكتروني http:/pulpit.alwatanvoice.comبتاريخ 08-03-2009**

[2] **إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرح م س ص 78**

النفوس المترقبة لما سيعرض أمامه على إختلاف عقلياتهم ومكانتهم الإجتماعية ليتذوقو معنى الفن الرفيع الذي يخلق مسرحا يعبر عن أفكاره كحالم.

إن أفكار كريج المثالية و التي يجدها البعض مبالغ فيها سببت له عجزا في تطبيق بعض تصوراته الحالمة و الصياغة إلى تجريد المسرح في بعض المفردات التي كانت في وقت مضى أحد نجاح العروض المسرحية أنذاك لقد إستعان "بمجموعة من التصميمات التشكيلية و الخطاطات التوضيحية في رسم كل التفاصيل العرض المسرحي بيد أن المسرح الإنجليزي في عصره لم يكن بشكل علم لتطبيق أحلامه الطموحة و مشاريعه الإخراجية العظيمة و أرائه الإصلاحية الثورية"[1]، شغف كريج و رغبته الملحة في التجديد تكون من تطلعه و تشبعه بثقافة الشعوب القديمة و اعتمادها على أسلوب البساطة و التنوع لإقناع المتلقي الذي بعتبر الحلقة الأساسية في تفعيل الحدث المسرحي فهو يسعى لأن يكون يقطا "لكل تفاصيل العرض و جزئياته على المنصة في ضوء المعنى العام الذي استقر في ذهنه للمسرحية ، و الذي يريد توصيله إلى الجمهور " [1]

---

[1] جميل حمداوي ، إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي ، م س بدون صفحة شوهد بتاريخ 29-10-2014 على الرابط الإلكتروني http:/pulpit.alwatanvoiceبتاريخ 08-03-2009

[1] نبيل راغب ، أفاق المسرح م س ص 56

"لم يكن كريج سوى واحد من المخلصين للمسرح في كل مكان صمم على تحقيق فكره الذي ارتبط بالفلسفة وبالجماليات , لم يرضخ للتقليدأو المألوف الذي كان سائدا ومنتشرا في هدوء واعتبر المسرح كبيرا كبر الحياة نفسها وساعده على تحقيق حلمه إيمانه بعلوم الفن كان دارسا للمعمار وللنحت وللموسيقى وللتصوير الزيتي وللرسم ".

"واستغل كريج هذه المعارف العلوم ليصبها في ميدان المسرح , وفي كل مسرحية يتناولها ويصعد بها ومعها على خشبة المسرح تكمن عظمة المخرج غوردن كريج فمعرفته بعلوم المنطق والفلسفة هما ميزان العقل والتفكير الراجح لديه "[2]

إن درايته الشاملة بجوانب المسرح وتمكنه من علوم الفنون جعلته يثور على المسارح التقليدية محاولا النهوض بالفن المسرحي الى الرقي والسمو بتوضيح مفصل للمشاكل التي مست المسرح قائلا "إن المسرح يعتمد على عدة فنون تكوّن مظهره وسيمساءه وهذا

المظهل يتجلى في فن التمثيل , الديكور, الأزياء الإضاءة, أعمال الموائد ,الغناء , الرقص ....وهكذا تباعا ومن البداية يجب فهم فكرة المسرح على أ نها فكرة مكتملة الى حد

[2] **كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م س ص 323**

الكمال وليست جزئية في عملية الإصلاح وهذا الإكتمال هو العلاقة بين الجزء في أحد عناصر الفنون المشتركة في العمل المسرحي وبين العمل المسرحي نفسه"[1]

نفهم أن الإصلاح في مفهوم كريج هو إستفاقة المسرح من سباته وعليه ان يمس الممثلين من خلال تحريرهم من قيود التقليد الأعمى ,بديكورات بسيطة وأزياء مبتكرة وإيقاع ناطق ومعبر لصناعة صورة مختلفة تماما عما تعودت العين على مشاهدته سابقا .

[1] كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج م ن ص 311-312

التشكيل الحركـي :

"التشكيل الحركي يتأثر بشكل فاعل لعضوية الممثل في إرساء ,ونسج جل تغيراته الحية و المتوازنة حركيا ,وشعوريا يمنح بذلك الإخراج الروح المتوازنة ،مع عناصر العرض الأخري لتحقيق الهدف الأعلى للعرض المسرحي المتكامل"[1] يسعى الممثل بحركاته داخل الفضاء لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه العرض المسرحي ، ويحقق بذلك أفكار وطموحات المخرج " إن التشكل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي يساعد العين (المتلقي) علي الربط العلقات ،والنقاط البؤر و تأجج الصراع الذي يعد بمثابة القلب النابض للدراما الذي يعد مصدره الأساسي الفعل المسرحي داخل الفضاء"[2] بإمكان المتلقي إلتقاط العلاقات وربطها بالصرع الذي يسرع الحدث الدرمي ،علي هذا التشكيل أن يتميز بالدقة، لأنه يعطي الفضاء المسرحي ،تلاحمه الإحائي الذي يخاطب التلقي سنحاول في هذا المبحث عرض مثال عن الحركة في مسرحية القراب الصالحين لولد عبد الرحمان الكاكي.

أ)سلمان القراب **ب) الدرويش**

---

1 لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي ، قراءة في الأساليب و المناهج ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، من اشراف الدكتور ملياني محمد جامعة السانيا وهران سنة الجامعية 2010–2011ص 52

2 لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي ، م ن ، ص53.

أ)باش نبدى

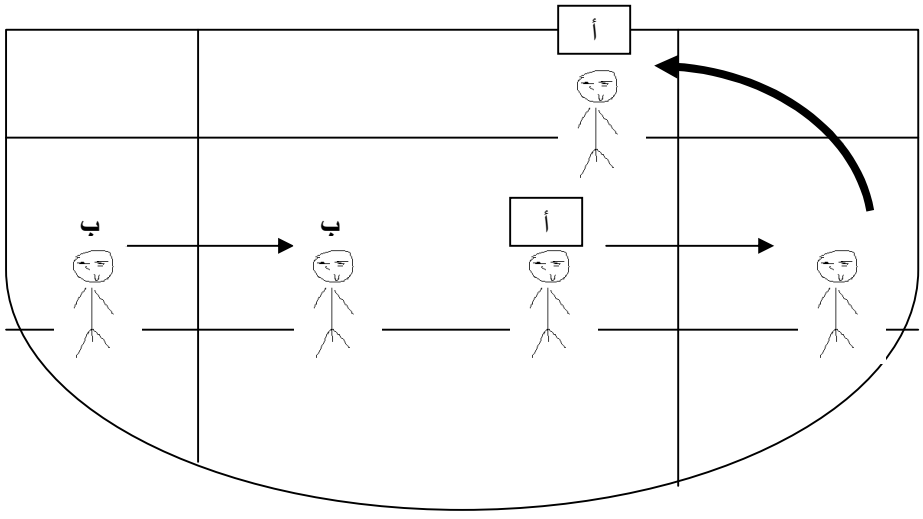
ب) المبدي حرف الأول هو الألف

أ) أه يا سيدي عبد الوالو

ب) سيدي عبد الوالو سيدي عبد القادر الجيلالي مولا بغداد سلاك الجمل وقت الغرفة سيدي عبد القادر الجيلالي مولا بغداد إلى خديمه بوعلام

أ) خلينا من سيدي عبد القادر الجيلالي جبتو يهدر علينا في سيدي دحان ، خلينا نطلبو إلى قراب سيدي دحان ، سيدي لبان ، سيدي شعبان [1]

ب) إذا حبيت الصالحين يحضروا عيط يا سيدي عبد القادر



[1] أنظر ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، منشورات المسرح الجهوي ، وهران، بدون تاريخ، ص294

يكون سليمان القراب بوسط و يتحه إلى اليمين الوسط و هو يتلو حواراته يعتلي سليمان القراب المجسم الخشبي بأعلى الوسط و هو يتكلم مع الدرويش الذي يكون بوسط اليسار يبقى الحوار مستمرا و يتحه بعدها الدرويش إلى وسط الوسط اتسم هذه الحركة بعبور مباشر في خط مستقيم من الدرويش إلى سليمان القراب بحيث لم يصاحبها أي احتكاك "الأقدام ، تعديل في وضع الجسم لأن الرؤية الإخراجية تطلبت ذلك" كما كان كل من سليمان القراب ، و الدرويش في تواصل بصري دائم مع المتلقي ، وهذا لجب انتباهه دون تكلف.[1]

أ)الماء ماء سيدي ربي ، جايبومن عين سيدي العقبي

ب)ما تعيطش للأولياء الصالحين

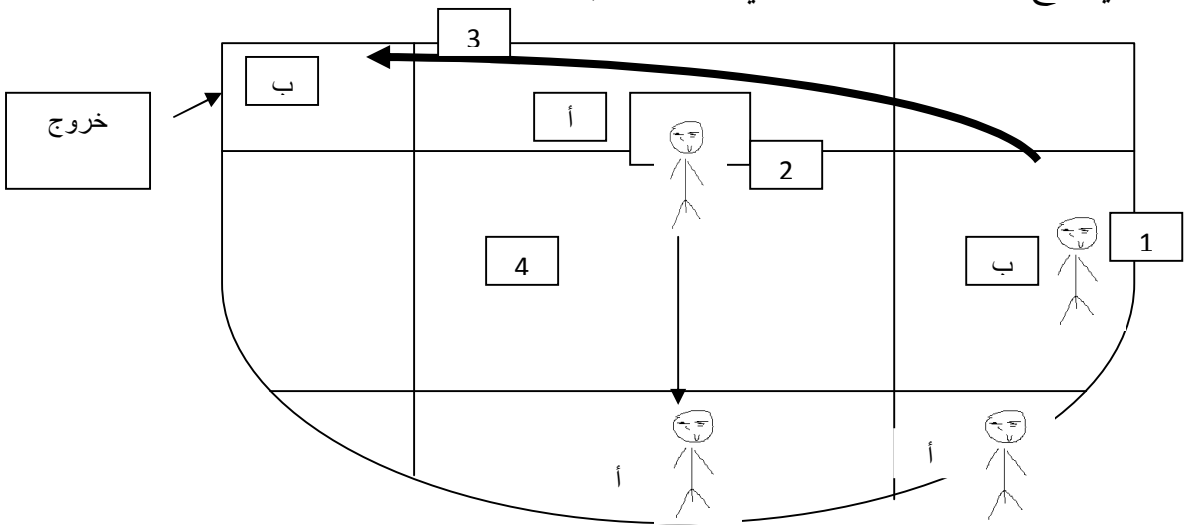
أ)عيط أنت إذا حبيت أنا راني نبيع في مايا و مايا خسرت وقلى لعيشة مالقيت ما نسرط

ب)يال الأولياء الصالحين ، الناس تموت بالشر في بني زرنان

أ)سيدي ذبان الحامي ، مادار والو ، و لا دبان ماشيمن الأولياء الصالحين ، يا سيدي دبان بني زرنان راها تموت بالشـر

[1] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي م س ص 44

ب)راني رايح بلا مولية من هذا البرالي ما تجمعو في الأولياء" [1]



يكون الدرويش في الوسط الأيمن يتحدث إلى الجمهور بينما القراب يكون فوق المجسم الخشبي يتحدث إلى الدرويش و بعدها يتجه هذ ا الأخير إلى سليمان القراب بأعلى الوسط ليسهل عليه الخروج من الخشبة أي أعلى اليسار ، بعدها يتجه القراب من الوسط الأسفل و هو يتلو حواراته إلى اليسار الأسفل تميزت هذه الحركة بعبور مقوس "تمكن استعمال هذا العبور تفاديا لقطع الأثاث أو ممثلين ، أخرين واقعين في طريق الشخص العابر أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار الممثل بطريقة طبيعة الى الموضعه لم يستطع العبور إليه مباشرة" [2] يمكن إعتبار مسرحية القراب و الصالحين من النماذج التي

نالت حضها من الدراسة والإشتغال ، فنحاول من خلال هذه الدراسة البحث لإيجاد

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين (الجزء الأول من المشهدالثاني)

[2] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي م س ص 45

تلامسات على مستوى أفكار كل من إدوارد غوردن كريج و تأثيرها على عمل كاكي المسرحي.

لقد سعى كاكي جاهدا لخلق أعمال تعارض كل ما هو تقليدي ،فتوجه إلى ممارسة أشكال مسرح الطليعة ، و مسرح القسوة.

و قد كان أيضا متأثرا بأفكار إدوارد غوردن كريج ، و أنطونين أرتو ، هذا التأثر كان مسايرا لتوجهما و انتقادهما لأسس المسرح الأروبي " بل لتفتحهما على التجارب الشرق كمسرح جزيرة بالي ، الأندونسية ، مسرح النو الياباني " [1]

لم يقتصر إهتمام كريج بالمسرح الأوربي فقط بل تعداه ليصل الى الثقافة المصرية الفرعونية ، لأنه وجد فيها روحا إبداعية لاتعبر عن شخصية مبدعها ,وإنما ترحل بك إلى عالم الخيال وتختزل لك ثقافة شعب بمجرد نظرك إليها ولهذا نجده دائما يرفض الأعمال المستنسخة بطريقة واقعية ، حرفية ، فتأثر كاكي بكريج كان ناتجا عن إقتناعه بأن المسرح عليه الخروج من قوقعته التي غلفها التقليد الأعمى ، لأن المسرح عليه أن يعبر عن حقائق ، و لكن بصورة جديدة ، إيحائية بعيدة كل البعد عن النقل و التصوير الفوتوغرافي و هذا ما جعل

[1] الشريف الأدرع بريخت و المسرح الجزائري مثال بريخت وولدعبد الرحمن كاكي ، مقامات لنشر دار الاشهار ، ط 1 2010 ص 26

كاكي من خلال مسرحيته القراب و الصالحين يسعى لإيجاد ممرات و منافذ ليمرر من خلالها التلاقح الناتج عن الثقافتين .

فكاكي في تعاملته مع مسرحياته نجده حذرا لأنه بصدد مسرحة موروث ثقافي أصيل لهذا نراه "لا يقدم الكثير من الإرشادات المسرحية التي تسمح لنا بالتعرف على الطرق و السياق ، الذي يبني فيه خطاب المسرحي"[1] ، إن هذه الفكرة دعا إليها إدوارد غوردن كريج ، و المتمثله في عدم الإمتثال إلى الإرشادات الإخراجية ، و أوصى الكاتب المسرحي بعدم كتابة أي إرشادات في النص لأن هذا تعدي على صلاحيات المخرج ، فالمؤلف تنتهي صلاحيته عند استلام المخرج زمام الأمور.

فكاكي كان متأثرا إلى حد ما بمبادئ كريج الإخراجية ، التي دفعت بالمسرح الأوروبي قدما إلى الأمام ، فكريج حاول التخلص من قيود التقليد الواقعي ، للخروج بمسرح علاماتي مشفر بكودات تجعل من المتلقي يتفاعل مع العرض المسرحي ، لأن هذا الأخير

يعرض رسائل بأسلوب مشوق يبتعد كل البعد عن الرتابة ، و الملل ، و لهذانجد كاكي يوظف أسلوبا يميل إلى الإحتفالية و هذا للتنفيس عن المواطن الذي عانى من الفقر ، و الحرمان الفكري ، و الاجتماعي لمدة من الزمن فهدف كاكي يتمحور حول تحميل التراث

[1] الشريف الأدرع بريخت و المسرح الجزائري م س ص 11

رؤى ,وأفكار معاصرة دون المساس بالبنية التراثية ليبقى المتلقي في حالة شعورية لأن ما يعرض أمامه نص تراثي مقدم بروح جديدة "إن جوهر التوظيف الشعبي هو تحميل التراث دلالات معاصرة جديدة , وقد أثبت التراث قابليته من خلال التجارب الناضجة والتوظيف على أن يعكس هموم العصر وعقده إذا أحسن توظيفه"[1]

لكل عرض مسرحي ،استهلالية والهدف منها تحضير المتلقي ، فليس من المنطقي، الدخول في عرض ما ,والمتلقي في دائرة يعمها الجهل ,والتساؤل بما يعرض أمامه، لذلك يلجأ المخرج بالتعاون مع السينوغرافيا لإستثارة مشاعر وعواطف الجمهور مع العرض المسرحي في علاقة هارمونية وهذا لخلق نوع من التشويق ، لكل عمل مسرحي خصوصيته ، و هدفه الأعلى ففي مسرحية القراب و الصالحين ، استطاع المخرج خلق جوا من التفاعل بدخول الممثلين يغنون الأعنية التراثية ها الماء "ها الماء.. ماء سيدي ربي حايو من عين سيدي العقبي"[2] و هذا المقطع التراثي جعل من الجمهور يحب التطلع على باقي الأحداث ، ليتعرف على المشكلة التي يعالجها هذا العرض المسرحي.

1حمادي صبري مسلم أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1980 ص 160

2 أنظر، ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ،م س،ص294

تبدأ حكاية"القراب و الصالحين "باستهلالية سليمان القراب والجماعة بذكرمنافع الماء ، لأن سليمان القراب يأتي به من مكان مقدس عين سيدي العقبي ايمانا منه بان ولي الله الصالح سيدي العقبي يعطي الماء بركة تنفع الناس إذا شربوا منه يردد سليمان القراب لازمة اشتهرت بها المسرحية، تصاحبه في ذلك فرقتين.

" **سليمان** : ها الماء، ها الماء...

الجماعة أ: ماء سيدي ربي...

الجماعة ب: من عين سيدي العقبي"[1]

ويحاول كاكي من خلال هذا الإستهلال أن يمهد للحدث الرئيسي بحيث يدخل الدرويش في حوار مع سليمان و الجماعة ليبشر الناس بقدوم بقدوم شخوص صالحة وذات شأن إلى القرية .

"**الدرويش** :سمعت الناس أهل العلم و العقلية يقولوا.

الجماعة ب:واش قالوا ذا الناسّ؟

الدرويش : قلنا ذا الناس أ سيدي أهل العلم مع أهل العقلية،مجمعين ريس نهم، جامدين

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س ،ص**294–295**.

وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء نقول موزون في ميزان،كلامهم مشنوع ويسوى"[1]

"ويستمر الإستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب وذكر محاسنه وأعماله الخيرة،ومكانته في المدينة، بحيث أنه رجل فقير معدم، لكنه يحب جميع الناس، و بعد انتهاء الاستهلال يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين و يقدمهم للجمهور".[1]

" **المداح:** نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة،في جنة رضوان و جنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة، الثلاثة من أهل التشريف وسيرتهم سيرة،اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة وما يفوت قبلهم لا بودالي و لا بو هالي ولا دربالي لا شريف، هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف.

الجماعة :اشكون هم هذا الناس قدام المريرة ؟[1]

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س،ص295

2 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير من إشراف الأستاذ العمري بوطابع كلية قسم اللغة العربية وأدابها جامعة المسيلة 20082009ص 3

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س، ص 305

المداح: سيدي عبد القادر الشرقي ،سيدي بومدين الغربي وسيدي عبد الرحمان...قبضوا المريرة وخرجوا من جّنة رضوان و جاو يزوروا العباد اللي عايشين في هذه الدنيا"[2]

إن إعتماد كاكي لأسلوب التغريب والمتمثل في طريقة سرد الأحداث،سهل عليه مهمة إستحظار شخصيات خرافية من الخيال ومحاولة إحيائها على أرض الواقع ، فها هي ذي القراب والصالحين تمكنت من حمل رسالة سامية مأخوذة من خرافة مغربية شعبية، ببناء أوروبي جديد ، وشخصيات لهاخصوصية محلية ثم يستمرسليمان القراب في عرض الشخصيات التي سيتم التعرف عليها من خلال حوار مطول يقدم فيه شخصية الأعمى و زوجته عائشة و علاقته بهما، ثم يبين كيف إستفاد من جلد االعنزة التي ذبحتها حليمة العمياء ، بعدما رأت في المنام سيدنا إبراهيم الخليل و أمرها بذبحها،و أعطت الجلد، للقراب فصنع منه قربة يبيع فيها الماء الذي يأتي به من عين سيدي العقبي المباركة ، وهاهو يتجول في قرية بني دحان طالبا الرزق إذ يلتقي صدفة بالأولياء الثلاثة :سيدي عبد القادر، سيدي بومدين و سيدي عبد الرحمان.

"**الولي الصالح الأول** : الليل راه قريب يطيح.

الولي الصالح الثاني : و زيد بالزيادة منين سمعناك تعيط جينا، وفي الحق عيينا.ا

[2] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س ص 305

لولي الصالح الثالث : نطلب منك الضيافة اليوم و غدوى ربي يرحمنا برحمته."[1]

"**الولي الصالح الأول** : بيت ضياف ربي يا قراب.

الولي الصالح الثاني : حكمت عليهم و عليك نتسماو ضياف ربي.

سليمان : وين نبيتكم ؟ عنديش شي دار !!! أنا إلا قراب" [2]

وبعد هذا المشهد تدخل الجماعة في حوار مع سليمانالقراب للتعليق على الحدث، يقول **القراب** : "و أنا يا سيادي ما كانت عارف هذا الشيء يصرا حتى في الخرايف" [3]

هكذا يتدخل القراب بصفته القوال بالتعليق على الأحداث، وكأنه خارج اللعبة المسرحية رغم أنه واحد من الشخصيات وهو معني بأمر مبيت الأولياء الصالحين كغيره من سكان قرية سيدي دحان.

" والمداح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير وفي مناطق عديدة تختلف التسميات "[3] رغم إختلاف التسميات إلا أنهم يشتركون في هدف واحد

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س ،ص313

[2] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م ن، ص313

[3] عمرون نور الدين ,المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 شركة باتينت ,ط1 2006 ص 52

والمتمثل في تزويد المتلقي بأمور كان يجهلها وتساعده هذه الإعترافات على ربط الأحداث ربطا منطقيا ولقد وظف كاكي القوال ليتجاوز المسافة التي تفصل المتلقي بأحداث العرض فكسر الإهام بإستخدامهم لهذا النوع من الشخوص "الذي يحقق للمسرح نوعا من الأصالة فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج"[1]

الممثل باعتباره روح العرض :

لقد أضحى الممثل من أبرز الوحدات المدعمة والفاعلة لأي عمل مسرحي، فهو إذن المحرك وبإمتياز للعرض المسرحي ،وخالقه فهو يعد الباني لهذا العمل.

لقد صور كاكي الحاكي أو القوال تصويرا منطقيا يتسم بالدقة ،نظرا للمهمة الموكلة إليه ،فقد سرد ووضح ،ونظم و بلغ رسالته ، مستعينا بإشارات والإيماءات ليقدم العرض المسرحي على أكمل صورة .

فحاكي عرض مسرحية القراب والصالحين قام بحكاية الفعل بمفرده أحيانا ويساعده في الحكاية شخصيات أخرى كالقراب والدرويش "فنهار من النهارات و نهارات ربي كثيرة في

[1] تمارا الكسنروفنا ,ألف علم وعلم على المسرح العربي ترجمة توفيق المؤذن ط 2 عام 1990 ص247

جنة رضوان، وجنة ربي كبيرة"[1]، لقد تعمد كاكي إستخدام مثل هذا النوع من الحكواتي لأنه استطاع ،الحديث والإشارة، عن الأحداث المسرحية، تارة ،وقطع الحكاية في بعض المشاهد تارةأخرى بلغة اعتمدت على شعر مقفى ، وهذا لتدعيم و تقوية الرسالة المراد إبلاغها ، فالمداح من الشخصيات الرئيسية التي فسرت ووضحت ودعمت الأحداث المسرحية وساهمت في بناء النص والحكاية الشعبية ، و في الإنتقال عبر الزمان المكان. وقد وظف كاكي المداح كراوي لأحداث المسرحية ،فنجح في تقديم شخوص المسرحية والتعليق على أفعالها, وانفعالاتها فقد أصبح حلقة الوصل بين المؤلف, وشخصيات المسرحية من جهة ، وبين الجمهور والعرض من جهة أخرى ، فهو الذي يتحكم في توجيه الخطاب.

المداح : أنهار من النهارات ، ونهارات ربي كثيرة ، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة...تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين الواصلين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة ...اللي يذكرهم في ثلاثة...مايفوت قبلهم لاهبالي ولا بوهالي ، ولا دربالي [1]

ا"**لجماعة** : شكون هذا الناس قدام هذه المريرة.... ؟.

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س،ص305.

1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، منشورات المسرح الجهوي ، وهران، بدون تاريخ، م س،ص305.

وخرجوا من جنة الرضوان وين رايحين؟"[2]

المداح : سيدي عبد القادر الشرقي ، سيدي بو مدين الغربي وسيدي عبد الرحمان ، قبضو المريرة يزورو الغباد اللي عايشين في هذه الدنيا[3]

وهكذا يتوالى السرد المكثف لهذه الأحداث ، للتعريف بالشخصيات وصفاتها وقد قام المداح بالعبء الأكبر في التحكم في الخطاب وتوجيهه بل ويساهم في العمل المسرحي ،ويعلق عليه . "**المداح** : أشربوا أيازيد عليه قال القراب أشكون أشرب الأول ؟"[4]

"أشكون أشرب الزاوج ، أشكون أشرب التالي ، الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان ما كانش نتاع النحاس منهم لي حاب يتقدم ،لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر سيدي عبد الرحمان ردالطاسة صفراء تشالي لسليمان القراب و الثلاثة أثناو أكمالهم،جمعوا يديهم و سليمان القراب أملاهم ، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا..."

الصالحين :بسم الله.

---

2 ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب والصالحين م ن ، ص305.

3 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س316

4 م ن،ص316

"**المداح** :نشربوا في ثلاثة ، ماكاين بيناتهم الأول ما التالي ،هذا الشيئ ينصاب عند الناس الطامعين اللي يحبو يبيعو الغالي ما ينصابش عند الصالحين بعدما شربوا وطفاو العطشة قالوا في أربعة، الحمد لله.

المداح :كلمة يقولها ملك، كلمة يقولها الشيطان، اللي قالوه اللولين و اللي زادوه المدادحة زادوه، و لكن السلاطين الطلبة هم الأولياء الصالحين"[1]

فالمداح هنا يؤدي السرد المسرحي الذي يزخر بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوعة، ونادرا ما تكون هناك عراقيل تحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان لأنهما يساعدان الخطاب على السيرورة و الحدث المسرحي على التواصل ، فهناك قدرة على الولوج في دهاليزهما لاستحظار الماضي ,وربطه بالمستقبل أو الإنتقال من مكان إلى آخر أو من شخصية إلى أخرى، ففن الحكاية عند الراوي في المسرحية يأخذ شكل اللبنة الأساسية بحيث يكون اليد الفاعلة للفرجة الشعبية نفسها ،وهذا يعتمد على أسلوب الحكواتي وتقنياته في إستخدام الحوارات الموكلة إليه فهو ليس مجرد كلام ,وفقط وإنما هو أسلوب يساعد الحكاية على التجسد ,ويمنحها الحياة ، و الحكاية كلها ترتكز على قدرة المداح في سرد الأحداث, و هذه الأحداث جسدت على أرضية شكل فيها الممثلون حلقة تشبه "حدوة الحصان الدي

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س،ص317

يعني ،عدم الخضوع الى المنظور في المسرح ذي الخشبة الإيطالية ، و بذلك يسير الحاكي بمسرحية ومن خلال فنه عن المحاكاة مضادة للمحاكاة"[1] لقد تجاوز كاكي مفهوم مسرح العلبة الإيطالية ، ليذهب بمسرحيه نحو مفهوم التجديد ، والسعي وراء خلق بيئة جديدة تخدم أهدافه و مواقفه كمجرب و مصلح

لقد ساعدت أفكار إدوارد غوردن كريج كاكي في بحثه و ممارسته لفن المسرح ، إذا اعتمد كل منهما على الأصالة و ذلك بالعودة إلى الخرافات و الأساطير بغية مسرحتها على ما تعلمه من التجارب السابقة فهو جعل من عروضه تعبر عن الهوية الجزائرية .ولذلك أعطاها قيمتها، وسعى من أجل تجليها شكلا ، و مضمونا في عروضه.

لقد كان كاكي من الرافضين لأسس الدراما ، و المسرح التقليديين فعمله المسرحي – القراب الصالحين- جاء ساعيا ، و جاهدا لفهم ، و تحقيق جميع مطالب الحياة والتعامل معها بأساليب مرنة لتجنب حدة القلق ، الذي يعيش فيه المواطن الجزائري, و ترى الباحثة أن تعامل كاكي مع ممثيليه يختلف عن ما جاء به كريج ، فالأول إعتمد على شخوص حية ، ملموسة ، تتحرك و تتحاور ، أما الثانية فقد إعتمد بل وإهتم بصناعة ممثلين من الدمى والخشب ليسهل على المخرج التحكم بها و بذلك يصنع منها ممثلا مثاليا ، يعبر عن أفكار

[1] **الشريف الأدرع يريخت و المسرح الجزائري ، م س ص 72**

و إتجاهات المخرج ، إن هذا التمايز في التعامل مع الممثل ، لا ينفي وجود تأثر بالثقافة الغربية ولكن ،اقتناع كاكي بممثليه ،لإمتلاكهم القدرة على قيادة الحدث المسرحي إلى الوجهة المطلوبة, فهويرى فيهم معايير وصفات، مناسبة لتصنع حدثه المسرحي، فتصور كاكي لشخوص عمله كان متحفضا للبيئة المعاشة ، وحاول تجسيدها بمقاييس تخدم حكايته ، و تصنع الفرجة هذه الأخيرة غايتها التنفيس عن المواطن الذي يعيش ظروف قاسية ، تسببت فيها الظروف الاجتماعية المزرية " ،ومن العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف الشخصية التراثية دون غيرها من الشخصيات هو الموضوع الذي يريد طرحه, كونها خير معبر عن هذه الفكرة , وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحظرها له هذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي الغرض ذاته"[1] فقد أخذت شخوص مسرحية القراب والصالحين صفة الخصوصية والتميز لأنها قامت

بوصل الماضي ,والحاضر بذلك يعيش المتلقي حكايتين في أن واحد وذهنه دائما في حالة حظور يحاول ربط كل جزء بأخر ليصل في الأخير إلى جمع كل هذه الأجزاء في مخيلته ويحاول إسقاطها على ما شاهده ,فالشخصيات المبنية بإحكام تساعد المتلقي في جمع الأحداث التي هو غريب عنها ,وفي بعض الأحيان يشعر بالضياع لكثرة الحركات فيأتي الممثل بالإستعانة

[1] فريديريك أوين بروتلد برشت حياته فنه وعصره ,ترجمة إبراهيم العريس دار ابن خلدون د ط د ت ص 295

بعناصر السينوغرافيا ليقحم هذا المتفرج في جو المسرحية التي تمازج فيها الماضي مع الحاضر ليبعثها بشكل حي ,وجديد وهذا ما دعى اليه كريج أيضا ، وذلك بالعودة إلى التقاليد ،و الأساطير القديمة ، وفي نظر كريج ان هذه المزاوجة من أسمى الإبداعات وأي كان لا يكون مؤهلا لمثل هذه الأعمال ولا يحصل هذا إلا بالتعلم ,و المثابرة ليصنع من نفسه مخرجا حقيقيا ، و كاكي سار على هذه الخطى في مسرحيته هذه سواء أكان سيره متعمدا أو بمحظ الصدفة أو أراد مواكبة التطورات الراهنة فجاءت مسرحية القرب و الصالحين ، معالجة لطيبة الإنسان التي تتمخض في واقع مرير، ,و أحداث يومية روتينية ، تتكرر بمشاكلها المؤلمة، حيث يصبح كل يوم يشبه أخاه ، ماجعل كل الأيام متشابه, والإنسان القابع في نقطة ثابتة عاجز عن الحراك،تدور من حوله كما هائلا من المشاكل ، والإنشغالات والبحث عن غد أفضل" [1]

فجاء هذا العمل ، ساعيا بكل جهوده لفهم و تحقيق جميع المطالب الحياة ،محاولا و تفكيكها و تبسيطها ، ليسهل التعاون معها، وهذا بالإعتماد على أسلوب لين و طيع لكسر حدة القلق، و تخفيفه ولهذا تحتم على الكاكي بناء شخصيات مسرحيته بناءا محكما

[1] عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

دقيقا.فالمداح أو القوال عندكاكي يختصر الزمن و يضيف و يطور الحـدث و يشارك فيه و يعلق عليه بلغة شاعرية جميلة ومن ذلك قوله:

"**المداح** : حتى هوما هذيك الليلة ما ناموش

قاع الليل و هما يطلبوا ، في مالك الملوك ، ربي

الدعوة يسمعها شاب يشيب و يسمعها شايب يبكي."[1]

" و أخفى عليهم الكلام قاع الليل وهم يدعوا من أعي سيدي عبدالقادر.

ريحو سيدي بو مدين، ومين أعي سيدي بومدين."

"ريحو سيدي عبد الرحمان.

ومن الفجر بان."[2]

"بانوا خفايا سيدي ربي.

سمعوا المعزة تبعبع في الجنان.

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س،ص

[2] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س

حليمة رجعولها عينيها.

وشافت بيهم الأولياء الصالحين"

"سيدي عبد القادر ، سيدي بو مدين، و سيدي عبد الرحمان.

طبطب إنسان في الباب ، قالوا لها بلا شك الصافي.

المداح : اسمعوا يا ناس ما سمعت الولية من الأولياء الصالحين."[1]

سيدي عبد القادر :اسمعي يا الولية ما تحلي الباب احنا رايحين"

سيدي عبد الرحمان :الصافي يطبطب في الباب و المال راه في الخزائن

سيدي بومدين :ما تنساي ما قلتي ، تفعلي الخير..

حليمة : علاش ما تزيدوش تقعدوا يا الأولياء الصالحين "و يعلق المداح على ذهاب الأولياء الصالحين بعدما قدموا المال لحليمة التي أبصرت وعاد ابن عمها بعد ما غاب سنوات عن القرية.

وقد قصد" كاكي "من خلال تعليق المداح على سير أحداث المسرحية لكسر الإيهام وتحقيقالتغريب وإخراج المتفرج من صدقه ليتجاوز المسافة التي تفصله عن العرض .

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س

"المداح :قالولها احنا جينا زايرين.

بعد ما لقيناك نرجعوا فرحانين.

شدي في نيتك و إيمانك و راكي من الصالحين.

برزق المولى ، الخير ديري.

وراكي تخرجي من هذه الدنيا سالمة راكي ارجعتي من أهل التصريف.

سيري في طريق الخير أو ما تنسابي ظلمة. [1]

وهكذا نجد المداح عند ولد عبد الرحمان كاكي يتمتع بهذه القدرات الفنية المتعددة، فهو يسرد أحداث المسرحية و يرويها ويجسد بعض أحداثها و يشارك الممثلين في أدوارهم ، و يحكي الحكاية التي رآها كاكي ضرورة حتمية للعمل المسرحي بألوانها المتعددة المستقاة من تراث أصيل ، معتمدا على الأمثال والأغاني الشعبية والرقصات الموحية ويكون بهذا قد قدم خدمة جبارة للفن المسرحي الجزائري لأنه استطاع نقل إرث حظاري يعبر عن تاريخ أمة لجيل لم يصله منه سوى القليل ، لهذا استعان "ولد عبد الرحمان كاكي"بالمداح لكونه الأنسب لمثل هذه الأدوار.

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، م س

الدرويش الذي كان حضوره في العرض المسرحي لكسر الروتين وإضفاء روح جديدة للعرض فمهمته انحصرت بتبشيره بقدوم الأولياء الصالحين ووصف أخلاقهم الحميدة إ ذ نجده يقوم بدور المداح في بعض المشاهد ونراه يقوم بسرد بعض الأحداث من جهة,وتوضيح بعض المواقف من جهة ثانية ،فالدرويش مخلص ومحب للصالحين فهو يقوم بنقل ما سمعه و رأه في تجواله الدائم."فقلت ما سمعت أذني يا الأولياء الصالحين الناس راها تموت بالشر في بني دحان راني رايح من هذا البر إلى ما جمعو فيه الأولياء " [1] لقد حاول كاكي تحقيق نوع من الإندماج بين الجمهور والعرض المسرحي,من خلال ما تحظى به شخصية الدرويش من فاعلية في المجتمع الجزائري,فهذه الشخصية تبدو غريبة الأطوار متعددة الطروحات والأفكار حينا,مدركة للأشياء وخفايا الأمور حينا أخرى,له قيمته عند العامة من الناس,ويحظى بمكانة مرموقة فكلامه مسموع ومصدق به "[2]. لأن المجتع يعطي كلامه إهتماما بالغا, لا يحظى بها أي كلام أخر .

"سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتتنبئ بالغيب ,سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي لايتأتى للأخرين , إدراكها , فكلام المجنون إما لايسمع بالمرة ,وإن سمع على أنه كلام حقيقي "

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

[2] العلجة هذلي توظيف التراث الشعب في المسرح الحلقوي في الجزائر م س ص162

يعد الأولياء الثلاثة الصالحين ، من الممثلين االفاعلين و المحركين لمجريات الحكاية ، بفضلهم و تمكنا من التعرف على أنواع الشخصيات ،وكيفية تفكيرها فهم استطاعوا خلق بداية للحركة الدرامية فقد تم رسمهم و توظيفهم بأسلوب دقيق متميز ، نظرا لمكانتهم الرفيعة ، فهم رجال دين و حكمة تميزوا بالحكمة ، و الدهاء ، و حسن التدبير اتصفوا بالتواضع و حسن المعاملة "و أطلبت من السلام حتى نبلغوهالك ، نطلبولك الرحمة ليك ،و أهلك البركة"

" إن العلاقة التي تربط بين المجتمع الشعبي و الأولياء الصالحين هي علاقة إيمان و اعتقاد بحته، ولم تعد مجرد سلوكات اجتماعية بل أصبحت جزء من اللاشعور الجمعي للمجتمع الشعبي برمته."[1]

ومما لا شك فيه أن موضوع مسرحية" القراب و الصالحين "الذي يدور حول الأولياء الصالحين ومقدرتهم على التأثير في عالم البشر، هو إعتقاد سائد في الأوساط الشعبية

الجزائرية، وقد استقى "كاكي" من هذا الحيز الإعتقادي،[1]أصل موضوعه و فكرته ،وبالتالي فإن تأثيركريج "في مسرحية" القراب و الصالحين "لا يتجاوز مستوى لفت انتباه"كاكي "إلى

1 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا م س ص 152

1 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا م س ص 152

الخاصية الفنية ، و مهما يكن التأثير شاملا فإن" كاكي "سوف يجد التقرير الفني و الاجتماعي للخوض في مثل هذا النوع من المواضيع، فالمجتمع الشعبي الجزائري في عمومه لازال إلى يومنا الحالي يؤمن بالأولياء الصالحين، فما كان من كاكي "إلا أن استقى موضوعه من هذا التصور الإعتقادي، وتوظيفه لهم حمل دلالات إجتماعية و عقائدية، استطاع به الكاتب أن يؤثر في وجدان الجمهور نظرا لمكانة الولي الصالح في المجتمع الشعبي الجزائري."

لقد ساد الاعتقاد بأن الأولياء الصالحين يسمعون من يناديهم أو يناجيهم أو يطلب منهم تحقيق أمنية عزيزة غالية، فهم يتوسطون للبشر عند الخالق عز وجل لجلب الرزق أو رفع الأذى أو بالصفح و الغفران لأعظم الذنوب، وهذا طبقا لأمور شركية انتشرت في اوساط المجتمعات الريفية و ازدادت مع ظهور الاستعمار الفرنسي الذي عمل على نشر الجهلو الأمية،لدلك أتخذ من قبورهم و قبابهم مزارات للدعاء و التبرك بهم"[1]

"فأصبح هؤلاء الأولياء الأموات عند الكثير من الناس أحياء يمكنهم الظهور في أية لحظة و تحقيق المعجزات، ومن هذا المنطلق جرى توظيف أسطورة عودة أولياء الله الصالحين

---

1 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا م س ص152

2 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا م ن ص152

3 ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب والصالحين م س

إلى الحياة للتبرك بدعواتهم، و هذا ما اعتمد عليه كاكي فبعد أن استضافتهم حليمة العمياء وقصت عليهم حالها فكان رد الاولياء عليها:"[2]ردا منطقيا يتسم بالفطنة والوعي ,مدركين ان هذه المرأة الطيبة ستقوم بإستظافتهم

"**سيدي عبد القادر** :شوفي يا ولية ، في هذه الليلة وين الزمان قصد القرية وإحنا ضياف ربي، كون نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين

سيدي عبد الرحمان : كون نطلبوا جميع ربي و الصافي أيولي، و يولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان ، رزق الدنيا من الكثير، و اشتا تديري؟.

حليمة : نأمل ندير الخير

"**سيدي عبد الرحمان** : أمالة ياولية هيا بسم الله نرفدو الفاتحة أنت حليمة العمياء و أحنا أولياء الله الصالحين"[1]

"**سيدي بو مدين** : و أنا سيدي بو مدين.

"**سيدي عبد القادر** : و أنا سيدي عبد القادر الجلالي. [2]

---

1 ولد عبد الرحمان كاكي :مسرحية القراب و الصالحين م س

"**سيدي عبد لرحمان** : أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، أطلب ربي و رانا معاك و نردوا عليك آمين

سيدي عبد القادر : في قرن ألربعة عشرة، في نهار القحط و الزمان، قصدنا قرية سيدي دحان،سيدي عبد القادر،سيدي بومدين ،سيدي عبد الرحمان، ألقينا في الطريق قراب و اسمه سليمان واجينا انشوفوا إذا مومن صالح ، و صلنا عند مومنة و صالحة ، و طلبنا ضيافة الله قالت مرحبا يا الله يالي أعطيت السعد لسعود هاهم يدينا صافيين من كل ذنوب دايرين بيهم فاتحة ، يالي ما تسهى ما تنوم"[3] ،" إن التوظيف الدرامي للأسطورة متمثلة في شخوص الأولياء الصالحين كان الشغل الشاغل" لولد عبد الرحمان كاكي

" نظرا لما تتمتع به من خصائص فنية راقية كالقدرة على التشخيص والتمثيل واستخدامها الضلال السحرية للكلمات و الصور القادرة على الكشف،كما أنها تضفي نوعا من السحر والجمالية على النص الدرامي خاصة في جانبه السردي حيث تتيح للمتلقي سبر أغوار عالم مليء بالسحر والجمال، لأن الأسطورة في الأصل هي تقاطع الواقع مع الخيال، و من هنا أصبحت الأسطورة عند "كاكي "مرجعا دينيا عقائديا و فنيا زاخرا

---

2 ولد عبد الرحمان كاكي :مسرحية القراب و الصالحين م ن

3 ولد عبد الرحمان كاكي :مسرحية القراب و الصالحين م ن

بمعطيات و دلالات عدة لأن الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له ، محققة لأمانيه، موطدة لإقدامه في الطبيعة التي يعيش فيه"[1]

"و هكذا نجد الكاتب"ولد عبد الرحمان كاكي "قد وظف الأسطورة من خلال توظيف شخصية الأولياء الصالحين في شكل أحداث و شخوص لكنها لم تفقد أبدا دلالتها الدينية ، و أعاد تفسيرها على ضوء فلسفته الخاصة و منظوره الفكري، و الذهني ، و هذه ميزة المسرح الذي يتوسل بالأساطير ورموز الدين و التقاليد، و الأعراف الموروثة "[2]

"فالأسطورة هي نتاج جماعي يهدف إلى تفريغ وإخراج التناقضات التي تشعر بها مجموعة إنسانية ما، مع الرغبة في إيجاد الحل لهذه المشاكل والتناقضات و هذا يفسر لماذا نجد دائما في الحكايات الشعبية و الخرافات و الأساطير أفعالا تخرق النظام المتعارف عليه فمن المجموعة التي تخلق و تصيغ هذه الحكايات الخرافات والأساطير، سيرورة الأحداث في هذه المؤلفات ظهر دائما مواقف مبهمة وغامضة تنشأ عن هذا الخرق للأعراف مع عودة في النهاية للنظام و استعادة لحالة الاستقرار وعقاب الشرير مع إزالة لآثار ما كان سببا في الفوضى[1]

1لخادم سعد :الفن الشعبي و المعتقدات السحرية، سلسة الألف كتاب،ص477

[2] العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر م س ص 154

[1] حنان قصاب حسن : مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق ،1992العدد 38، ص26

وقد كان سبب توظيف الأسطورة في الأعمال المسرحية لكاكي لإيمانه بدور الأسطورة في إيصال الفكرة ، فعبر من خلالها عن فكرة الخير في الإنسان و جسدها عن طريق قصص الأولياء الصالحين

لقددعمت الأسطورة الحكاية بجمالية متفردة,وأخرجتها من الرتابة لتدخلها إلى عالم الخيال المشحون بالإيحاء ,والتلميح ومثل هذه الأساطير تجعل المتلقي يصدق كل ما يعرض أمامه من حقائق وإستحالة تكذيبه لمثل هذه الشخوص ويجب أن يعتمد تقيد الأسطورة بمنظور مختلف يقارب الواقع ويحاول المخرج خلق هذه الشخصيات خلقا منطقيا يتقبله عقل المتلقي " ففي الأسطورة يتجسد الخير خارج ذات الإنسان ، وتبحث عنه الحكاية الخرافية كائن من ورق لا يصلح أن يكون نموذجا يحتذى به، فهو فاقد للعمق الإنساني بينما تجسد قصص الأولياء في الإنسان النموذج القابل للتقبل والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة لأنها تتسم بالفضيلة و البطولة في الوقت نفسه، وتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة "[1]

إن توظيف" كاكي "للشخصيات التراثية ، الممثلة في شخوص الأولياء الصالحين لم يكن تصويرها مبالغا فيه ،لأنه نجح في إستخدامها واستطاعت هي الأخرى تأدية دورها المتمثل في

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر، ص126 ص127

الوعظ والإرشاد ومحاولة إشراك الجمهور روحيا,في العمل المسرحي ليكشف عن مواطن الفساد في المجتمع قصد إصلاحها من خلال التطرق إلى مختلف القضايا الاجتماعية و الاقتصادية بإبراز الجانب السلبي, و الإيجابي فيها.

تعاطي كاكي مع هذا النموذج الخرافي الدقيق حتم عليه توظيف كلام موزون مختار بعناية لأنه يعبر عن مكانة المتحدث المرموقة ,ليتمكن من خياطةهيكل متكامل للشخوص يساعدها في تأدية دورها على أكمل صورة .

لقد جعل كاكي من هذه الشخوص ، المحاكة بمقاييس حساسة ، تميزت بالوعـي و الإدراك لحال المجتمع ، و إتصفت بالصدق و الحكمة ، فهي بذلك تمثل الطرف الداعي إلى ما هو صواب بدون مقابل فكل قرية يزورونها يعم فيها الخير والبركة لأنهم جاءو من عالم المجهول قصد تخليص كل محتاج طلب مساعدتهم من خلال دعائه ومناجاته لهم فصفات الأولياء الصالحين تختلف عن صفات الإنسان العادي لأنهم شخوص جاءو من عالم الحق والعدالة"هذا الشيء ينصاب عند الناس الطامعين إلى حبوا يبيعو الغالي ما بينصابش عند الصالحين "[1]

1 أنظر ولد الرحمان كاكي مسرحية القراب و الصالحين ، م س

"سيرتهم كانت سيرة منين كانو حيين ،كانو عل الحديث و طاعو الدين ، ما عملو خلاط ، ما خلطو في الشين ... ما غيضو مخلوق و لا حتى بهيم"[2] هم بمثابة المنقذ ومقوم الإعوجاج جاءوا ليخلصوا القرية من ظلامها الذي تسبب فيه العدو الأول للإنسان هو القحط و الزمان"2.

قد استطاع كاكي أن يصور لنا أنماط و مواقف فئات معينة ، من المجتمع، فقدم لنا هذا العرض المسرحي بصراع قائم على أسس، و معتقدات فكرية سائدة ساعيا من أجل صياغة مفهوم واضح ,وشامل للعمل الصالح ، ، وهذا بتبيان مفصل لمخلفات الطيبة في مجتمع ساد فيه الفساد وتعددت فيه المصالح ، لقد أبدع كاكي في رسم و تصوير شخصية حليمة العمياء ، و جعل منها شخصية مميزة رغم فقرها, و عجزها إلا أنها استثارت عاطفة المتلقي وكسبت مودته ،وهذا ناجم عن موقفهاالنبيل ،المتمثل في قبولها استضافت الأولياء الصالحين ، وفي هذا الصدد يقول الشريف الأدرع " كاكي جعل حليمة تستحوذ على صفة فاعل المسرحية ، و جعل من فعلها فعل المسرحية الدرامية ولقد هيأ لعملية التمييز هذه بإيحاءات وصفة وسردية ، كانت بمثابة مقابلات لصفات حلمية العمياء"[1]

2 أنظر ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب و الصالحين ، م ن

1 الشريف الأدرع بريخت و المسرح الجزائري ، م س ص 137

إن هذا التصوير جعل منها شخصية متفردة المزايا ، لأنها استطاعت اجتياز الإمتحان أمام الأولياء الصالحين بكرمها وطيبة قلبها مامكنها من افتكاك لقب المرأة الصالحة ، هذا الكرم أكسبها شأنا، و قيمة، رغم بساطتها وفقرها فنيتها الطيبة في فعل الخير و إقامة الوعدات جعل كل من الخديم، و القاضي ، و المفتي ، و القايد ، يستغلونها ، لخدمة مصالحهم الذاتية ، ما أدى إلى إنتشار الكسل والتهاون في أوساط أهل القرية ، وإعتمادهم على طرق بديلة للكسب السريع و امتهان الشعوذة" [2]

لقد استطاع ولد عبد الرحمان كاكي عرض تفاصيل حياة حليمة العمياء وماهي إلا نموذج عن حالة المرأة الجزائرية ومحاولته تسليط الضوء عن علاقاتها الإجتماعية وتعاملها مع جيرانها ، وحاول استدراج المتلقي ليفهم المواقف التي قامت بها ، قبلت استضافة الأولياء الصالحين ،وأمرت بذبح عنزتها الوحيدة التي لا تملك غيرها إكراما للضيوف ,ونيل . بركتهم ورضاهم

حليمة : في الدار ساكنة ولية عمية غير راسها و معزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا" [1], يقوم المداح بالتعليق عن مشهد استظافت حليمة للأولياء

"**المداح** : "في قرن أربعة عشر، جبروا ولية صالحة.

---

2 انظر الملحق مسرحية القراب و الصالحين ، م س

1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م ن

ولكن عند اللي قرى حروف البالي.

هذا وين يبدأ الحديث.

بلا ما نكثروا الكلام بلا ما تشالي، نزيدوا في الحكاية و نشوفوا التالي" [2]

بعد دخول الأولياء الصالحين دار" حليمة العمياء"، يدور حوار بين الهاشمي والضيوف، فاكتشفوا بأن حليمة "فقيرة وعنزتها الوحيدة كل ما تملكه ومع هذا قامت بذبحها لهم، دون الإكتراث لمصيرها والأصعب من ذلك كانت مصدر قوت الهاشمي وللجيران ،وهذا ما إستفز غضب الهاشمي فيتدخل أحد الأولياء لتهدئته :

"**سيدي بومدين** :أهمد، أستغفر، ودير خاطرك في يد ربي.

الهاشمي :سامحوني، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي، عمركم ما شفتوا صبي يبكي من الجوع[2]"

---

2 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س،

1 ولد عبد الرحمان كاكي القراب والصالحين م س

2 انظر عرض مسرحية القراب والصالحين

ومن خلال حوار الهاشمي يحاول كاكي تبيان خطر الفقر ، الذي يؤدي إلى إنكار القيم الأخلاقية المتعارف عليها ، ويتحول الإنسان الجائع إلى شخص مجوف المشاعر همه الوحيد مصلحته الشخصية ، هذه الاخيرة تجعله يدوس على ما تربى عليه من قيم وأخلاق،مع هذا الإصدام تم تقديم العشاء للضيوف والسهر على إكرامهم بما جادوا عليه بينما حليمة تقوم بالتكلم مع أحد الأولياء الصالحين "وتقدم شكرها وامتنانها لزيارتهم المباركة لبيتها المتواضع ، راجية منهم النظر في قضية إبن عمها الصافي الذي غادر القرية منذ زمن أملة منهم الدعاء له لأنه السبيل الوحيد لرجوعه ، فيرفع يديه الولي سيدي عبد القادر طالبا الله أن يستجيب لدعائه وينظر لحال هذه المراة الطيبة في هذه الليلة"[2]

"**سيدي عبد القادر** :شوفي يا ولية وين الزمان قصد القرية ضياف ربي، لوكان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة وإحنا الأولياء الصالحين.

-**سيدي عبد الرحمان** :لوكان تطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولولك عينيك، ويعطيك الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير واشتا اتديري؟."

-**حليمة** : نأمل ندير الخير.

-**سيدي عبد الرحمان** :أمالة يا ولية، أيا بسم الله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العمياء وإحنا الأولياء الصالحون[1] "

بالفعل تتحق دعوات الأولياء لحليمة فيعود لها بصرها في الصباح ، بعد مغادرة أولياء الله الصالحين بيتها مباشرة وما هي إلا لحظات حتى يدق الصافي باب بيتها و تصبح الفرحة فرحتان.

قد حاول كاكي طرح المواضيع المهمشة التي يعيشها المجتمع الريفي البسيط ذو التقاليد المحدودة .

فيطرح قضيةمن تلك القضايا ذات التركيب التقليدي المعقد الذي يسود الأرياف ويحاول من خلال طرحه لها إنقادها واستنفارها لأنها ولدت طقوسا غير محببة ومرفوظة في أوساط مجتمع إسلامي أدت إلى خلق جو معكر بعقائد وبدع شبوا عليها واستعمرت عقول سكان القرى وخير مثال عن هذا القاضي والمفتي ، ويعبر عن مدى محدودية تفكير المجتمع الذي اتسم بالعقم الفكري في فترة الستينات[1].

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

[1] انظر عرض ، مسرحية القراب والصالحين م س

هذا حتم على كاكي خلق شخصية تصلح ما فعله هؤلاء فجعل من الصافي ، المنقذ و المصحح لأخطائهم فالصافي حرك ,و دفع الأحداث المسرحية لتنمو وتستمر، و لهذا اتصف بالحيوية و الديناميكية ، ما جعل منه الشخصية العاقلة، و المدركة لمصاعب هذه الحياة.

و هذا راجع أيضا ، لنفيه لسنوات عديدة ، أكسبه هذا ثبوتا,و صرامة في إتخاذ القرارات ، و عقلانية في التفكير.

فالصافي تمكن من تحمل مسؤولية تولي قيادة مجرى الهدف الأعلى الذي يطمح إليه العرض المسرحي ،نلاحظه في تلك المبادئ ، و القواعد التي وضعها لسكان القرية أولا على كل واحد الإلتزام ، و العمل بها ، و تتمثل في "إقامة وضعية يكون فيها الخير في خدمة غير قابل للطعن و بالتالي لا نكران أن شخصية الصافي كانت عماد الجزء الثاني من المسرحية " [1] أما المال المهدى لحليمة المراة الصالحة من طرف الاولياء أصبح تحت

تصرف ابن عمها الصافي، هذا المال أكسبه سلطة ونفوذ في القرية بحيث اتصل بالقائد ثم بالقاضي ثم بالمفتي، واقترح عليهم أن يعالج أزمة القرية من جوع وفقر ونلاحظ أن كاكي أراد للمتلقي أن يعرف ما مدى الفوارق التي يصنعها المال في المجتمع فهو يحاول مقارنة الفقر بالمال وتأثير كل منهما في تفكير الناس لهذا حاول إقامة احتفال ضخم يقتات منه أهل

[2] الشريف الأدرع يرسخت و المسرح الجزائري ، م س ص 138-139

القرية ، بحيث توزع المأكولات, والمشروبات على الجميع بالتساوي ، ويتحول عند ذلك سليمان إلى" براح "ينشر الأخبار في الأسواق والاماكن العامة والشوارع، ويدعوا الناس لحضور الوليمة التي تقدمها المرأة الصالحة احتفالا بشفائها وتكريما للأولياء الصالحين.

المجموعة أ: يا ناس القرية أيا افرحوا ما بقى زمان[1].

"**المجموعة ب**:الخير جاء بشويه ... أسيدي الخير جا بشويه.

المجموعة أ: ها راه بان الطعام.

سليمان (يغني) :الطعام واللحم والسكر،العسل من الشهدة يتقاطر،الطعام في الدهونات معكر. "[2]

"تسقيه على حساب الخاطر، كل الناس تحلق عليه.

الثقيل واللي شاطر كل الناس تشبع ماكانش اللي ينحقر."[1]

واستمر الحال في هذه القرية مدة ثلاث سنوات في جو الاحتفال والولائم ،ونسي الجميع الفقر والجوع ،وتحول حال الفقراء المتعطشين للمعرفة ،بحثا عن أسرار الخيرات التي نزلت

---

1 انظر ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب والصالحين م س
2 م ن
1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

عليهم إلى وضع يدعو إلى التفكير فنسي الجميع طعم العمل،وكثر الكذب والنفاق والشعوذة، وأصبح" سليمان"يتاجر بسيرة أولياء الله الصالحين،فيتفطن الصافي ابن عم حليمة للوضع، ويطلب من حليمة أن تغير أسلوبها في معاملة أهل القرية ،وتكف عن تقديم الولائم ،لأن حال سكان القرية يزداد سوءا يوما بعد يوم من جراء هذا النظام ، وطلب منها السماح له بتسيير شؤونها المالية وتوظيف هذه الثروة في خلق ورشات للعمل يستفيد منها أهل القرية ،ويعود نظام العمل هو السائد ،والكل في وظيفته بدءا من القاضي والقائد والمفتي ،حتى سليمان يتوقف عن بيع الماء ويشتغل وظيفة مربحة

أما سليمان القراب ، شخصية واضحة المعالم ، بارزة الملامح ، تصويرها جاء بوتيرة واحدة و محددة كان يطمح أن يصبح درويشا ما إن ظهر الأولياء الثلاثة ، يتراجع عن موقفه.

"كنت طامع في مرتبة درويش" [1]

ضرك بحرت بيا شتا نخدم و طلاب قراب و لا درويش" [2]

---

1 ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب و الصالحين ، م س

2، م ن

" ثم يواصل " سليمان القراب "في المشهد الموالي في عرض الشخصيات التي سيتم التعرف عليها من خلال حوار مطول يقدم فيه شخصية"الأعمى "و زوجته عائشة و علاقته بهما، ثم يبين كيف استفاد من جلد العنزة الذي ذبحته "حليمة العمياء "بمناسبة العيد الكبير، بعدما رأت في المنام سيدنا إبراهيم الخليل و أمرها بذبحه،و أعطته الجلد، فصنع منه قربة يبيع فيها الماء الذي يأتي به من عين سيدي العقبي، وهاهو يتجول جوعانا في قرية بني دحان إذ به يلتقي صدفة بالزائرين الثلاثة :سيدي عبد القادر، سيدي بومدين و سيدي عبد الرحمان ،حاول سليمان القراب تقريب المتلقي وإعطائه صورة واضحة عن العجز المادي ، و الفقر ، و الحرمان".[3]3

كما أنه أراد الكشف، و الإفصاح عن الضعف و العجز الفكري الذي تسبب فيه العدو الأول للإنسان و هو الفقر.لقد استطاع القراب بمواقفة المختلفة ، تسليط الضوء على فئة معينة من الفقراء ، الذي يسعون لفعل الخير ، و لكن الظروف و المعيشة القاسية تمنعهم من فعل الخير ولعل أقوى دليل حواره مع الأولياء .

3 مسرحية القراب والصالحين

"وين نبيتكم يا سيدي عندي شيء دار .أنا لا قراب " [1] هذا الحوار دليل على أنه عاجز عن إعالة نفسه فكيف له أن يستظيف ثلاث أشخاص مرة واحدة فهم ليسو مجرد أشخاص عاديين ,وإنما أولياء الله الصالحين, ضيافتهم تتطلب مصاريف مكلفة هو بغنى عنها، لأنه انسان بسيط يكدح من أجل كسب قوت يومه و ينهج نهج ما سبقوه , بإمتهان الحيلة والمكر و تبرز ملامحه و أهدافه جيدا في العرض

ترى الباحثة أن القراب شخصية متقلبة الأهداف و الطموح ، بالمقابل يسعى لأن تكون موافقة تتماشى مع كل طرف ، و هذا نلاحظ في موقفه مع الصافي عندما وقف في وجهه ، مهددا إياه بفصح سر الفاسي الذي لم يأت من فاس.

فكاكي أراد من شخصية سليمان القراب أن تصنع الطرف المضاد ، وجعل منها شخصية رهينة لمخلفات الوضعية المزرية التي عاشت فيها، وبهذا ترى الباحثة أن سليمان القراب تميز بالحيوية وروح الفكاهة تارة ,وبالجدية تارة أخرى ،فهذا التنافض في المواقف ما هوإلا نتاج الحرمان الذي عاش فيه.

كما أنه شخص ذكي ولعبوب، بحواراته المقنعة و الجريئة وكذا تصرفاته العفوية مع الأولياء الصالحين .

[1] عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

وهذا الحوار يؤكد ذلك.

"**الولي الصالح الأول** : الليل راه قريب يطيح.

الولي الصالح الثاني : و زيد بالزيادة منين سمعناك تعيط جينا، وفي الحق عيينا.

الولي الصالح الثالث : نطلب منك الضيافة اليوم و غدوى ربي يرحمنا برحمته.

الولي الصالح الأول : بيت ضياف ربي يا قراب."

الولي الصالح الثاني : حكمت عليهم و عليك نتسماو ضياف ربي"[1]

سليمان : وين نبيتكم ؟ عنديش شي دار !!! أنا إلا قراب" [2]

تدخل الجماعة في حوار مع سليمان" القراب "للتعليق على الحدث، يقول **القراب** : "و أنا يا سيادي ما كانت عارف هذا الشيء يصرا حتى في الخرايف" [3]"ويقوم القراب بأخذ دور القوال للتعليق عن الأحداث ، وكأنه خارج اللعبة المسرحية رغم أنه جزء منها,ومن أكثر الشخوص فاعلية في صنع أحداثها وحاله حال سكان القرية معني بإستظافت الأولياء إلا أنه تهرب من تحمل المسؤولية متحججا بوضعه المزري فنجده يصول ويجول في القرية

---

1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س ،.

2 م ن،

3 ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية القراب والصالحين م س

باحثا عن مستضيف للزوار" [1] ونفهم من هذه المواقف أن شخصية القراب حاولت الإستفادة من وضعها المادي للتهرب من الضيافة ويستبين لنا أن القراب يستغل كل موقف ،لخدمة أهدافه وغاياته ،ليظفر بغد أفضل وعيشة هنية بدون عناء ،فهو لم يطلب المحال، بل طالب بحق من حقوقه ، بالعيش بكرامة و عزة نفس لكن الظروف هي التي حتمت عليه الوصول إلى هذه الحالة وهذا لتأمين مستقبل أحسن من هذا بعدما يئس الأولياء من القراب طلبو منه أن يدلهم على صالح يستضيفهم الليلة، و لكن يتساءل سليمان، على أي باب يطرق ؟ فقد يتنافس الأعيان على إستضافتهم إذا سمعوا بأمرهم.

سيدي عبد الرحمان:ماذا بيك شوف لنا إنسان صالح يقبل ضياف ربي و يفرح بيهم.

سليمان : ثمة صبتوني اشكون صالح و شكون لا ؟ لكان نديكم عند مفتي القرية، القاضي يغيظه الحال ولكان نديكم عند القاضي المفتي يقول : علاش ما زارنيش واحد منهم، أنتم تروحوا وأنا يخلفوها فيا " [2]

وتستمر الحكايةلتفصح عن مقومات كل شخصية من بينها قدور و كيفية استقباله الصالحين، شخصية قدور التي يعرفنا عليها من خلال روايته الطويلة لحياته و شجاعته وشهامته، ليودع الضيوف رافضا استقبالهم في بيته.

---

[1] انظر عرض مسرحية القراب والصالحين م س

[2] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س ،

قدور : اللي راه عايش كيما أنا يدخل وقت القحط و الزمان و الغبينة من الأفضل له يبلع منين ما يدخل الهول بابه وقلبه وأذنيه أماله تبقاو على خير، والله يفتح عليكم خليو بابي في حالي و متعاودوش، اطبطبوا فيه "[1]

أما وظيفته في العرض لم تكن لها تلك الأهمية البالغة لحد المساس بالأحداث فوجوده و انعدامه نفس الشيء ، لأنه لم يتمكن من تغيير مجرى الحدث, فهو استطاع، خلق التنوع و تدعيم العرض المسرحي بعدد أكبر من الشخصيات

أما شخصية قدور هي بسيطة ، تعمل من أجل كسب العيش الكريم ، فهو انسان عادي ، اعتمد على الرزق الحلال ، بمضي طيلة يومه من الصباح للمساء لضمان فرصة أوفر في البقاء ، فهو شخص لم يتعلم و ليس له لا مال و لا جاه و لا منصب مرموق

"ماني والي ، ماني جان ، ماني عالم" [2]

فهذا الحوار يعبر عن حالة قدور الاجتماعية فحاله حال الشباب الذين لم يساعدهم الحظ بالتعلم نظرا للظروف القاسية ، لهذا كرس حياته ، ووقته للعمل على الرغم من عمله الدؤوب

[1] ولد عبد الرحمان كاكي م ن ص

[2] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م ن

دخله كان ضعيفا ، لم تدفعه هذه الأجرةالزهيدة لسلك طرق بديلة لكسب الرزق السريع ، إنما تمسك بما هو حلال ،لأن مبادئه لا تسمح له بتجاوزكل ما تربى عليه

"أدو الحقيقة، الصح خدام حدو حد روحو ما عيش بالاحلام ألي بعرقو يتعبو يصور مكتوبو ولي يحوس لعيش يتمتع بخدمة الغير يعيا ويرجع غضيان "[1]

نفهم من هذا أنه إنسان واقعي قنوع يسعى بكل جهده لتصوير قوت يومه، فهو مقتنع بأن الإنسان عليه الإعتماد على نفسه لا على غيره لأنه سيندم في الأخير فقدور بحواراته هذه حاول إيصال رسالة إلى الجمهور بأن الإنسان لا يتحجج بالظروف القاسية و بالزمان أو القحط بل عليه أن يسعى من أجل تجازو العثرات والمحن إزالتها بالعمل الصالح و الجهد الذاتي فكل إنسان يتواكل على غيره يندم ، ويخسر في اخر المطاف ,يخسر نفسه وعزته ,وبالتال تهان كرامته، ويفقد مكانته بين أهله و أصحابه.

و العبرة هنا ليس في نوعيه العمل ، و إنمامافي طبيعة و مدى قدرته على تلبية حاجات طالبه ،فكلما كان الرزق حلال ، كلما كانت الظروف أحسن " ثم ينادي سليمان على الخديم وهذه الاخيرة شخصية شعبيةمستقاة من تقاليدنا وأعرافنا فالخديم هو المكلف برعاية ضريح الولي الصالح فيقوم على خدمته و يشرف على استقبال زواره بالبخور والشموع, وغيرها من

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

العادات ,والتقاليد المتعارف عليها منذ أزمنة متتالية ،وبصفة خاصة في الأوساط ا لريفية التي مازالت تؤمن بالخرافات وتمارس طقوس لشعوذة بسبب تفشي ظاهرتي الجهل والأمية."[1]

"والخديم هنا هو القائم على مقام أحد أولياء الله الصالحين (سيدي دحان) ويرفض هو كذلك استقبال الزوار حتى ينتهي بهم الأمر إلى قصد حليمة العمياء" [1] فخديم سيدي دحان، حاله حال سليمان القراب إذ جعل منه كاكي شخصية ثابتة الصفات ،مكتملة المعا لم ظل وفيا لموقفه منذ البداية ,والمتمثل في رفضه استضافت الأولياء الصالحين

فهو قام بدور الممثل المعارض لكل عمل خيري أو إصلاح يهدد مصالحه المادية.

فالخديم هو السبب في تفشي الكسل وإمتهان الشعوذة إذا أنه استغل طيبة حليمة العمياء في بنائها للقبب ، و قام بالتأمر مع المفتي ، و القايد بشرط خدمتهم و تقاسم معهم الفوائد.

فدخل القرية الفساد والتكاسل وانتشر بين افرادها فالخديم استطاع تغيير مجرى الحكاية وسرع في مجرى الأحداث على الرغم من أنه مجرد خديم إلا أنه شد انتباه الجمهور وتمكن من قلب الموازين فهو إذن شخصية ثقيلة ساهمت في تصعيد الحدث الدرامي ،على الرغم من بساطة دوره إلا أنه تمكن بالتلاعب بعقول أسياده .ورفظه لاستظافت الأولياء

---

[1] العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر م س ص158

[2]العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائرم ن ص 158

الصالحين ليس بالغريب لأنه شخص لايحمل في قلبه ذرة خير,وهمه الوحيد جني المال

"**سليمان** :يا سيادي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة ، خديم سيدي دحان ألي عايش بزيارات الوالي ، ما يسكنش بعيد ، يسكن لهيه، أيا نروحوا نقصدوه و نشوفوا:

سليمان :الخديم ، الخديم."

"**الخديم** :أشتى حبيت سيدي سليمان؟[1]

سليمان :جبتلك حباب سيدي دحان.

الخديم :جابوا شي زيارة ...إللي جاء و جاب يستاهل الهدرة و الجواب، و اللي إيجي وماجاب ما يسلك من الأنساب."

":**سليمان** :هذوا أحباب سيدي دحان.

الخديم : و أنا خديمه، و راك تعرفني ، ها زورني" وفي معرض آخر من المسرحية تظهر مراوغة الخديم لأولياء الله الصالحين مصرا على عدم استضافتهم، رغم أنه جنى الكثير من المال الذي يعود لزوار الولي الصالح " سيدي دحان"

[1] ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

"**سيدي بومدين** : قصدنا يا لخديم باش نطلبوا منك ضيافة الله.

الخديم : الله يجيب

الخديم :ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة ...قلت الله ينوب "

سليمان :كيفاش يا الخديم ؟[1]

"**الخديم** : قلت الله يجيب لينا و ليهم ، الله يفتح علينا و عليهم، الله يخلينا و يخليهم، الله يرزقنا و يرزقهم، و نطلبوا سيدي دحانفي الكمال يعطيهم ما تمناو و ما تمنينا.

سيدي بومدين :هذه دعوة الخير، راك تدعي لكن ماردیت وجاوب ، راك قابل الضياف ولا لا"[3]

الخديم :ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة ...قلت الله ينوب "[4] هذا النوع من الشخوص أسلوبه لعوب وحججه مقنعة و لغته منتقاة بإحكام .

---

1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

2ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

3 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م

4 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م س

فحركته في العرض حركة ثابتة ، فهو متفهم و مدرك بكل ما يقوم به لكنه جازف بحاله رغم علمه بالنهاية إلا أن حبه للمال يفوق أي تصور .

فهو شخصية جشعة طماعة إلتجأت إلى الخداع لتحقيق مصالحها.

أما بخصوص عويشة وزوجها –الأعمى– فضلا مغادرة القرية عند اشتداد القحط و الزمان بها و هذا تزامنا مع زيارة الأولياء الصالحين لهذه القرية

الأعمى "وين حبيتنا نروحو ياعايش)

" عويشة وين ماحب ربي .

اسمع الى خلى القحط و الزمان موراه يتمشى شا حبيبته يصيب ."[1]

ماتحصش يصيدوهم قدامو" [2]

لقد تركت عويشة مع زوجها كل شيء وراءهم بحثا عن وضع أحسن من وضعهم في بنى دحان.

[1] ولد عبد الرحمان كاكي م س

[2] عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

جاء قرار الرحيل المفاجئ لما سببه الفقر والحياة المزرية و لا شيء سيبقهم في القرية حتى العمل لم يكن متوفرا فالهاشمي أن عمل أو لم يعمل نفس الشيء فقال عنه كاكي "من يعمل فيها كمن لا يعمل قد يحصل على أجرته أو لا يحصل" [1]

" في خضم هذه الأوضاع العصيبة، فالعمل يكاد يكون منعدم ،و الدخل زهيد لدرجة أنه لا يكفي لسد قوت اليوم الواحد لهذا ،رحلا من القرية بحثا عن مكان يلبي حاجيا تهم"

وترى الباحثة أن كاكي لجأ إلى هذا التصوير ليوصل لنا أن كل من عويشة وزوجها الأعمى شخصان لم يتقبلا الواقع كما هو بل حاولا الهروب والرحيل معتقدين أنه الحل الأمثل ولكن هذا التسرع في ترك كل شيء لم يكن بالقرار الصائب ما جعالهما يعودان للقرية بعد غياب دام ثلاث السنوت في هذه الفترة التي غابوا فيها عن القرية اكتسبا صلابة في الشخصية .وثبات في الموافق , والقرارات ما جعلهما ينجحان في إقناع عمار بترك مريم تعمل.

أما بخصوص الهاشمي وزوجته عائشة هما من النماذج الجزائرية في فترة الستينات التي عملت أو لم تعمل النتيجة واحدة الدخل زهيد والأوضاع تتدهور يوما بعد يوم لم يجدو سوى حليب العنزة لشد جوعهم وجوع ابنهم الصغير فإبنهما سيد علي،،أخذ دورا

[1] عرض مسرحية القراب والصالحين م ن

ثانويا، وكان وجوده في العرض مقتصر في تخوف والديه على مصيره وهذا عند ذبح حليمة العمياء للمعزاة فهما لم يحببا فكرة ذبح المعزاة ،وقد اعترضا على "مبادرة حليمة ونعتها باللا معقولة فقد وضعت هذه المبادرة الهاشمي أمام اختيار الهجرة أو العيش في ظل الزمان" [1]

من خلال تتبع مجريات العرض نلتمس أن الزوجين يركضان وراء المصلحة الشخصية أو اختيار المجرة يدل مواجهة الزمان لأن لا شيء يبقيهما في القرية بعد ذبح المعزاة فالرحيل كان مبررا لأنهما يربان طفل بحاجة الى قوت هذا من أقوى الأسباب التي دفعتهم بالرحيل و التخلي عن كل شيء في سبيل حياة ابنهما وتخليصه من الموت المحتم ."فدور عائشة لم يكن دورا مهما حينما ساعدت حليمة العمياء في فتل الكسكسي لإطعام الأولياء و مساعدة الهاشمي ايضا لحليمة على ذبح المعزات الوحيدة وأيضا كان لهما الفضل في مساندة موقف مريم بالعمل"[2]اراد كاكي تسليط الضوء على نموذج من العائلات التي يقتصر وجودها لغرض كسب لقمة العيش ما يجعل منها شخوصا هشة متقلبة المزاج مشتتة الأفكار متخوفة من المستقبل المجهول.

[1] الشريف الأردع بريخت و المسرح الجزائري ، م س ص 141

[2] الشريف الادرع بريخت ، المسرح الجزائري ، ص 141.

أما في الفصل الثالث فيعرض الكاتب استقرار الأمور في القرية, وعاد الناس بعد الراحة إلى أشغالهم فيظهر القاضي والمفتي وهما مجتمعان لتقييم فترة الإحتفال الطويل حيث يتنبه الجميع أن ثمة فساد وظلم ساد القرية في سنوات الولائم ،ويجب إعادة النظام وسلطة القانون ،فتتم محاكمة الخديم وفضح أعماله الدنيئة ،ثم يأمر القائد بحبسه

"**القائد**:ارتب ما عندك وين اتروح ... أتجي معايا.

الخديم: وين يا سيدي القائد.

القائد: للحبس، ونعلمك بدلة العساس أللي كان شريكك، تجبره الداخل، مشي قدام الباب"[1]

"وهكذا يلقى الخديم جزاءه لأنه استغل سذاجة أولئك البسطاءالأميين لخدمة مصالحهالشخصية، وما شخصية الخديم في هذه الحكاية سوى رمز عن الانتهازيين في كل مكان و في كل زمان."[2] ،"يحيي كاكي قضية المرأة، وهذا عن طريق عمار وخطيبته مريم، وكيف بادرت مريم بالذهاب إلى العمل مثلها مثل الرجل، محاولة إقناع خطيبها عمار على

1 ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، منشورات المسرح الجهوي م س

2 عرض مسرحية القراب والصالحين م س

أن الأمر لا يدعو إلى الغرابة، فالعالم في المدينة يتحول، وكذلك النساء تشارك أزواجهن في العمل، لماذا لا يتغير الحال كذلك في القرية؟"[1]ويدور بينهما هذا الحوار:

" -**عمار** : ماشي راني شاك فيك مريم، راني خايف من هدرة الناس.

مريم :كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الراجل، والراجل خايف من هدرة الناس، يليق النهار اللي كل هذا الشيء يتبدل[3]

وتنتهي حكاية" ولد عبد الرحمان كاكي "للقراب والصالحين بحكمة ترددها المجموعة في آخر المسرحية هي" أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده، لأن المستقبل هو العمل والاجتهاد."[3]

" إن الفكرة التي يمكن أن تستخلص من هذه الأحداث البسيطة هي أن"كاكي "عمد إلى إظهار واقع المجتمع الجزائري خلال السنوات الأولى من الاستقلال، وعبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي، واقع مجتمع يسوده نظام بدائي تقليدي "[4]هنا تكمن جمالية التراث الشعبي بكل ما يحمل من رموز ودلالات ،

---

1 **العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر م س ص158**

2ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين م ن

3 عرض مسرحية القراب والصالحين م س

4 العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر م س ص 147

لأن الحكاية التي ارتكز عليها كاكي لكتابة هذه المسرحية هي حكاية شعبية تكاد تكون أسطورة لا أساس لها من الحقيقة، ولكن ما يضفي عليها تلك المسحة الجمالية كونها نابعة من بيئة شعبية محلية(جزائرية) لذلك لاقت تجاوبا كبيرا لدى الجمهور، وبقيت راسخة في الأذهان والوجدان و"خاصة تلك الأغاني الشعبية والعبارات القريبة من الشعر الملحون والتي لا زال يرددها الكثير ممن يتذكرون المسرحية.[1] فهذا الموروث الثقافي عليه أن يوظف بعناية فائقة ليحافظ على قيمته ,وخلوده

التعبير الجسدي في عرض القراب و الصالحيـن:

إن أول لغة عرفها التاريخ هي لغة الجسد ، لأنها صاحبته في جميع حالاته اليومية ، و هي صادقة لأنها تعبر عما يحول بخاطر لإنسان مثل البكاء ، و الضحك ، فهي إذن ماظهر من "مظاهر ثقافية اجتماعية ، يتفق عليها المجتمع و يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ، ذات بعد ثقافي تاريخي ، تستقر في الوعي الجماعة ، بدلالات هرمزية" [2] فالسلوكات الجسدية تكتسب دلالاتها و تخضع لقانون البيئية التي تضمر مظاهر ثقافية اجتماعية ، سياسية ، دينية ، لهذا نجد هذه الإشارات و الإيماءات طرأت عليها إضافات و تتكيف حسب الموقف ، أو الحالة الاجتماعية .

---

[1] عرض، مسرحية القراب والصالحين م س

[2] مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل أكادمية الفنون مسرح(مطابع الأهرام لتجارية قليوب) ،مصر 2006 بدون طبعة ص 25

و في العرض المسرحي نجد حركة الممثل خاضعه للزمن سواء كان زمن المشهد ، أو العرض ككل ، هذا "يكون مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن إذا حسبنا ، بدقة حركة الممثل ، فسنحذذ زمن عرض الفعل و بما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم ، فإن الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم" [1]لهذا يجب على حركة الممثل أن تكون مدروسة منتظمة لا مجال للاعتباطية ، فحركة سليمان القراب ليست كحركة الأولياء الصالحين و حركة الدرويش ليست كحركة قدور.

لقد تميز حركة الممثلين في عرض مسرحية القراب و الصالحين بالمرونة و الديناميكية ، و الخفة على خشبة المسرح.

"يقودنا هذا إلى تدريبات على الحركة المسرحية ، التي تهدف إلى تأكيد أي جزء من الجسم ، الذي يمكن أن يعبر عن معنى ما ، أو إحساس ما و يتم أولا عزل كل جزء ثم يتم تدريب كل جزء أين ، أو ثلاثة معا مع ضمان التوافق بين كل هذه الأجزاء "[2] نفهم من هذا القول على مدى أهمية التدريبات ، لأنها تكسب الممثل و حركاته قدرة تعبيرية .

و على كل حركة أن تكون حاملة لإحساس الممثل ، و تعبر عن أفعاله و مواقفة.

---

[1] **أن أوبر سفيلد ، مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح ترجمة حمادة إبراهيم و أخرون م س ص 181**

[2] **سامي صلاح ، الممثل و الحرباء (دراسات دروس في التمثيل) أكادمية الفنون دار الحريري للطباعة ، القاهرة ، مصر 2005 بدون طبعة ص 115**

فلكل حركة لغة خاصة بها ، تعبر عن الحالة الممثل النفسية ,و تساعد في تصعيد الفعل الدرامي لأن الحركة تخاطب العين،و بالتالي لها فاعلية في جذب انتباه الجمهور, و التلاعب بمشاعرهم ، و تدخلهم في الحدث الدرامي الذي يخضع لزمان و مكان محدد "فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير ، و لكننا عندما نفكر فيها ، و نعي ما نفعله فإن هذا الوعي يعطينا صفة لأداء المسرحي على خشبيات العرض" [1]

نفهم من هذا القول أن الحركة عليها أن تكون مدروسة ، و موظفة بإحكام ,ومتأتية عن تفكير ، فلا مجال للإعتباطية ، ولجوليان هلتون له رأي خاص في الحركة المسرحية و قد قسمها إلى ثلاث أنواع "حركة تعبيرية بملامح الوجه،و حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد و حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين" [2]

الجسم في المسرح عليه أن يوظف جميع أعضائه ، لأن كل عضو له خصائصه التعبيرية.

و لقد تطرق ستانيسلافسكي لمشكلة تواجه الممثلين ، حين تأديه أدوارهم هي التوتر ، و يقول عن هذا : "إن كل ممثل بصفة بشرا ، فلا محيص له من أن يكون عرضه للتوتر العضلي ، الذي يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور ، فإن استطاع أن يتخلص من

---

[1] مارفن كارلسون ،فن الأداء ، ترجمة منى سلام أكاديمية للفنون مطابع المجلس علم الأثاث القاهر 1999 ص 11

[2] جوليان هيلتون ، نظرات العرض المسرح م س ص 186

الضغط أو التقلص الذي حس به في ظهره فإنه يعاوده فيحس بإنتقاله إلى أكتافه و هو إذا طارده من كتفيه عاد و أحس به في حجابه الحاجز و هكذا دواليك "[1]على الممثل أن يتدرب تدريبا ، جديا قبل كل عرض لكي يطرد التوتر الذي يغلف عقله و جسده.

سنحاول دراسة نماذج متباينة : سليمان القراب ،الدرويش الأولياء الصالحين ، قدور وحليمة العمياء للتعرف على لغتهم الجسدية و إمكانياتهم في ترويض هذه الحركات و كيف تنسجم كل حركة مع أخرى.

تميز عرض القراب و الصالحين بالحركة ، هذا ما دعى من تقليل و اختزال عناصر الديكور لكي لا تعيق حركة الممثل على الخشبة و قد استخدم الشخوص رؤوسهم و أطرافهم في التبليغ خاصة عندما يلقون الأغاني التراثية.

جاءت حركات الممثلين في مجملها سريعة ، دينامكية بإستثناء حركة الأولياء الصالحين ، التي كانت بطيئة ، رزينة ، فإلتزموا بهدوء لأن طبيعة الدور لا تسمح لهم بالحركة الكثيرة.

أضف إلى ذلك حركة عويشة و زوجها الأعمى التي تكون بوتيرة بطيئة في البداية و لكن سرعان ماتقوم عويشة بجر زوجها المواصلة المسيرة.

---

[1] **قسطنطين ستسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة الدكتور محمد زكي البشاري دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيان دون تاريخ ص 122**

إذن سنحاول تلخيص حركات الممثلين في العرض القراب و الصالحين حسب طبيعة كل شخصية و الدور الموكل إليها.[1]

القراب: حركته تتسم بالعفوية و الديناميكية و كثير التجوال و التنقل لأنه يقوم ببيع الماء للناس ، فهو يثور في بعض الأحيان خاصة عندما يشع أمرا لا يحبه تميز رأسه تارة بالانتصاب و تارة يطأطئه كما نلاحظ استعمال مفرط ليديه و رأسه حركة جاءت ملائمة لجو المسرحية العام.

الأولياء الصالحين: حركتهم بطيئة تمتاز بالرزانة و العقلانية فحركاتهم نابعة عن عقل واعي و تميزت أيضا بالثقة و ارتفاع الرأس و كثرة استخدام السبحة.

الدرويش : حركته عفوية ، حيوية ، تميزت بكثرة الإقبال إلى الأمام و حركته جاءت ملائمة ،كما نلاحظ كثير استعمال الأطراف العلوية و ارتفاع الرأس و الإتصال المباشر بالمتلقي.

عويشة و زوجها: حركة بطيئة تميزت بالرتابة ناتجة عن التعب أما زوجها الأعمى كانت زوجته هي التي تتحكم في حركته لأنها تمثل عينيه التي يرى بها، كما نلاحظ استناده هلى العصا التي لا تفارقه.[1]

---

[1] قسطنطين ستسلافسكي ، م س ، ص **123**

حليمة العمياء : حركتها بطيئة في البدئ لكونها عمياء وسرعان ما تستعيد حركتها العادية عند رجوع البصر إليها [2]

قدور العالمي : حركته سريعة لأنه ركض وراء سلمان القراب و سرعان ما تنخفض السرعة عندما يقوم بسرد حكايته.[3]

المفتي والقاضي: حركتها متأنية في بعض المشاهد وتزداد عند بلوغ الاحداث ذروتها وتنحصر بين الذهاب والإياب

فضاء العرض الحلقـوي:"تبدأ أحداث المسرحية بدخول الممثلين فوق خشبة المسرح حرف U"[4]وقد ورد في لسان العرب أن الحلقة "بسكون اللام كل شئ إستدار كحلقة الحديد والفضة والذهب ,وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب

---

1 قسطنطين ستسلافسكي ، م س ، ص **124**

2 أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

3 أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

4 ابن منظور لسان العرب مادة ورث دار صادر بيروت ط**1 1994** ص **61 –62**

ويقول ابن الأعرابي :هم كالحلقة بفتح اللام لايدري أيها طرفها يضرب مثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين ,كلمتهم وأيديهم واحدة لايطمع عدوهم ولا ينال منهم "[1]

فالفضاء الذي تدور فيه الأحداث يحمل في أحضانه الحدث و يترعرع فيه بواسطة مفردات تتسم بالإنسجام ،والتناغم، لتفعيل هذا الحدث من جهة ولشد انتباه المتلقي من جهة ثانية وتمتاز الحلقة كذلك بالإيماءة والفرجة أما موضوعها "يحتوي على رصيد كبير من الحكايات ,والأساطير العجيبة ,التي تجلب المارة إليها ,يغلب عليها طابع الإرتجال في الأداء والحوار الذي الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك ,والمأساة ,والموسيقى ,والرقص ,و غير ذلك"[2] وعرض القراب والصالحين وظف فيه هذا المفهوم لأنه بصدد مسرحة خرافة مستوحاة من تراث أصيل لجلب المتلقي وإشراكه في العرض المسرحي تميز فضاء عرض مسرحية القراب والصالحين بالفراغ حيث وضف فيه أجسام خشبية ثلاثية الأبعاد يصعد عليها الممثلين بين الحين والأخر ليكون

مركز إهتمام المتلقي، فصعوده على هذه المجسمات تمكنه من الاتصال بالمتلقي اتصالا ، مباشرا ، ليحققا عملية الإرسال و الإستقبال.

[1] **محمد خراف :نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي مجلة الأقلام ع 06 ص5**

[2] **محمد خراف :م س ص6**

هذا النوع من المجسمات الخشبية ، اعتمد عليها كريج في معظم مسرحياته ، ووظفها لتخدم حركة الممثل ,و تسهل عليه خطابه المسرحي ,و ليظهر أيضا بوضوح تام للمتفرج.

لقد سعى كاكي جاهد لتجاور المفهوم التقليدي للفضاء وحاول تكييفه مع الخشبة المسرحية المعاصرة وهذا ما أكد عليه بوعلام مباركي "إن المفهوم التقليدي في الفضاء (الحلقة) في أغلبية المأثر الريفية وأيضا شكل الخظاب ، وتقنيات التمثيل ما قبل المسرحية التي تحويلها قد استعيدت ، و كيفت مع خشبة المسرحية المعاصرة"[1] لقد حاول كاكي توظيف هذا النوع من الفضاء الحلقوي مع ما أصبحت عليه خشبة المسارح المعاصرة ، لهذا نجده فضاء عرضه يتسم بالبساطة و تكاد تكون فارغة فإختيار المخرج لهذا النوع وتقسيمه للخشبة وتوزيعه الأدوار للممثلين وضبط حركتهم التي تخدم دور الممثل جعلته يعتمد على فضاء رحب ،فارغ ليسهل الحركة داخلية، ويتنقل الممثل من مكان لأخر بسهولة، ومرونة وهذا الإستعمال كان متعمدا وهذا ليجعل من "انفجار الفضاء المسرحي ذي تقليد أوروبي ،في خدمة الشكل تعبير أفرزته حياة ريفية جزائرية لأن هذا الشعب كان دائما زراعي الطابع ،أعطى الولادة لمجتمع ثقافته الفلاحية" [1] فكاكي كان واعيا بثقافة جمهوره المحدود، وحاول

1 بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية ، مجلة حوليات التراث العدد 06 سنة 2006 (مستغانم، الجزائر) ص 55

[1] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية ، م س ص 55

تبسيط كل مايعرض أمامه، كونه شعبا ترعرع في بيئة ريفية لهذا استغني عن توظيف الأثاث بشكل مسرف لكي لا يولد ازدحام وشتات لمتلقي، حيث جعل على يمينه وعلى يساره شجرتين مصنوعتين من الخشب تفصل بينهما مثلثات خشية لم يكن توظيفها اعتباطيا بل لقدرتها على رفع الممثل وجعله يلقي خطابه المسرحي بصوت أعلى و واضح ، وترى الباحثة أن ادوارد غوردن كريج اعتمد في معظم مسرحياته على فضاء فارغ يساعد الممثل على الحركة ولا يشكل عائقة له،بل يخدمه, ما جعل يوظف تقنيات الفضاء الغربي "في خدمة شكل تعبيري أفرزته التقاليد الشعبية بواسطة أسلوب يتماشى، ومضمون الرسالة ومتلقيها محققا بذلك معادلة هامة لمزجه تقاليد شعرية، عريقة، بواسطة أمثال حديثة تكمن أهميتها في مرحة التقاليد الشعبية"[2] لقد عمل كاكي إلى مسرحة التقاليد الشعبية ولكن في خشية مسرحية معاصرة ، و هذا ليخلق توازن عند مزجه التقاليد القديمة ، بأسلوب حديث ، ليفهمها المتلقي ، و تصله على أكمل وجه.

تمكن العرض المسرحي بقدرته على تحديد ملامح التكوينات الحركية، مولدا جمالية، جعلها تكون رهينة لمتطلبات العرض المسرحي .

[2] مخلوف بوكروج ، المسرح الجزائري بين الخصوصية و العالمية بتاريخ 2010/05/07 اطلع عليه يوم 29-10-2014 على الرابط www.startimes.com/f.aspx?t

فالفضاء المتحقق في عرض القراب و الصالحين عبارة عن تجسيد للأحداث ،و الأفعال، و مختلف المواقف التي تصاحب الممثل بحركاته على الخشبة محققا بذلك صورة معبرة مفصحة عن الحالة الإجتماعية التي تعيشها الشخصيات بتنوعها .

"فالمنظر المعروض جاء مساندا و خادما للعرض و خلق احساس لدى المتلقى . المتجسد من أفكاره المتعاطفة إلى حد الاندماج من العرض المسرحي فنسمع تفاعل الجمهور في بعض المشاهد ،و ضحكاتهم العالية "[1]،تعبير عن مدى وصول هذه الافعال الى قلوبهم .

و بهذا ينتج تصرفات لا إرادية تعبر عما يجول في خاطره .

سعى المخرج لخلق أسس جمالية مكملة لعمل العناصر السينوغرافيا الأخرى و هذا الفضاء المقدم كان مثقلا بالدلالات ,والعلاقات فالمفردات المتنوعة التي يحملها العرض نابعة من الواقع التي تعيشه الشخصيات من قلق اتجاه المستقبل االقادم,و الجسد جاء متوحدا مع الفضاء خالقا بهذا معادلة متوازنة الأطراف ليعمل مع باقي مفردات العرض المسرحي التي عيها خدمة الفكرة الأساسية للعرض و تدعمها بالعمل المشترك ,و المتجانس بين مختلف العناصر الفاعلة في العرض المسرحي .

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

إن للعلاقة التي تجمع من الممثل و الفضاء من اهم العلاقات ترابطا و هذا القدرة الممثل بشغل هذا الفراغ و ملئه بحركاته و تنقلاته فوق الفضاء الذي عليه ان يخدم الممثل بحركاته.هذا يعني السنوغرافيا تبقى ناقصة و لا يكتمل معناها و لا يتحقق عملها إلا إذا وحدت، وإمتزجت بأفعال و يجسدها الممثل، ليكتمل المعنى في ذهن المتلقي "تجرى أحداث مسرحية القراب و الصالحين في ساحة قرية بني دحان إذ أن المكان الذي التي تدور فيه الاحداث هي الساحة التي تحمل ديكور 1 ،بسيط اختزالي الى نوع ما حيث يصنع من العمل المسرحي ،يحمل صور مشهدية حية ناطقة صالحة لكل زمان و مكان فالعرض حاول تقديم كما هائلا من الدلالات المشحونة و المنسجمة بشكل ثائر مع أداء الممثلين محاولين التنقل، و الحركة داخل الفضاء إذ استطاعوا أن يشغلوا جميع الأماكن ، وهذا ناتج عن تمركزهم الجيد و ظهورهم المنتظم "2يجعل من المتلقي حاضرا بذهنه ، و عواطفه لتتبع كل كبيرة و صغيرة تتحرك داخل هذا الفضاء .حمل العرض المسرحي بمجموعة من الرموز,والصور المتعددة ، موظفا السينوغرافيا لتخلق جمالية ، مشهدية للعرض المسرحي تارة و تصعيد الصراع تارة أخرى ، و هذا بتوحد العناصر الأخرى من أزياء و إضاءة و اكسيسوار.

---

1 أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

2 أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

وترى الباحثة أن لكريج نفس التوجه إذ اعتمد على الرموز بدلالاتها ، و احاءاتها و الإشارات لصياغة مشاهده المسرحية ، فقد سعى من أجل تحميل عروضه التصوير الرمزي للأحداث و التخلي على ما هو واقعي تقليدي فكل من كريج وكاكي حاولا الخروج من مسرح العلبة لخلق نوع جديد من المسارح المتحررة من قيود التبعية الكلاسيكية ،و الواقعية التي لازمت المسرح لحقبة من الزمن.

و يرى عبد القادر بلقايد " أن الرويات الشعبية غنية بأفكارها و خيالها الخصب ، وهي أساس مسرح الحلقة و شخصية القوال ، و بما أن الحلقة جزء من التراث فإنها ظلت على الدوام مصدر إلهام لعرابي الفن الرابع" [1] فالحلقة تعبر عن انشغالات الجمهور لهذا وظفها كاكي في عمله المسرحي القراب و الصالحين حيث تمكن من مزج الشكل القديم للحلقة و التي بعبر عنها القوال محاولا إخضاعها مع تقنيات المسارح الحديثة ، لتصبح الحلقة من أقوى الأشكال المسرحية إقناعا و استلطافا فبإمكان المخرج حشو جميع أفكاره و رؤاه داخل فضاء حلقوي معتمدا على الأغاني الشعبية الموسيقية و الحركات الإيحائية و هذا للكشف عن مغزى الذي يهدف إليه العرض المسرحي.

---

[1] كمال الشيرازي ، إهتمام بتحديث المسرح الحلقة في الجزائر إيلاف يومية إلكترونة شوهدت يوم 20-11-2014 صدرت بتاريخ 7 أغسطس 2009 على الساعة 05:30 على الرابط الإلكتروني http:// elaph.com/web/culture/2009

طبيعية العرض المر حي : هو من العروض الإحتفالية يعالج مشكلة الطيبة المفرطة في مجتمع كثرت فيه الأطماع واختلفت فيه المصالح وبالمقابل نلاحظ الأسلوب الساخر و هذا النوع من العروض يحتاج لحركة كثيرة تثري عاطفة المتلقي .

أسلوب مسرحية القراب والصالحين : هو رمزي تعبيري فالعرض يحمل في أحقانه طروحات لنماذج من الفئات الجزائرية التي عانت من الفقر والقحط وقلة الإمكانيات لتحقيق هذه الرؤية الرمزية وجب التعامل أو بالأخرى استحضار الحركة الممزوجة بالإشارة والإيحاء لتبليغ الرسالة فطبيعة اللغة والحوار المتداول لكاكي قدرة خاصة في توظيف لغته النابعة عن أصالة وتقاليد مجتمعه وهذا ماجعل يوظف أغاني شعبية محاولا مسرحتها مع أحداث العرض المسرح "سمعت شيء ناس يقولو .....واش يقولو ذو الناس ....."[1]هذه الأغناي أكسبت الحكاية شعبية وحببتها للمتلقي

و يقول عن هذا الصدد بوعلام مباركي"لقد أصبحت السمة الغالبة على مسرحيات كاكي هي إيجاد الوسط الفني الذي يجول لغة المأثر المفتوحة على عدة دلالات إلى صور المجسد

1 أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

بالحركة والصوت على خشبة المسرح بإقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى "[1] إيمانا منه بأن النص كتب ليعرض و يعتمد بالدرجة الأولى على الحركة و الصوت.

فكاكي حاول جاهدا "الإعتماد على الحركات والإيحاءات و إبراز مواقف الشخصيات بمواقف محكمة على الطريق باستعماله اللغة التعبيرة و الدرامية تجمع بين الأصالة و المعاصرة يتجه بها إلى الأوساط الشعبية ليدرس عادلتها و تقاليدها "[2] فلغة مسرحية القراب و الصالحين لغة شعرية ملحونة ، إعتمدت على الكلام الموزون بالنغمة الموسيقية ،تصب في خدمة الحدث الدرامي.

"نهار من النهارات ربي كثيرة في جنة الرضوان و جنة ربي كبيرة تلقى ثلاث من الصالحين واصلين قدام واحدة المديرة " [3] و هذا مثال عن الحوارات الشعرية التي اعتمد بها كاكي، هادفا لشد انتباه الجمهور وليفهم بوضوح المغزى العام للعرض.

فلجوء كاكي إلى اللغة العامية المستقات من التراث ايمانا منه ب"أن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصلية ، لغة ثرية بشراء الفكر الذي يعبر عنه إذا ما استوعب

---

[1] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغبرية ، م س ص 51

[2] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغبرية ، م ن ص 139

[3] أنظر مسرحية القراب و الصالحين ، م س

هذا الكاتب المعطيات وفجر طاقاته عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار"[1] ، فاللغة هي الوسيط والرابط بين الأفكار و الكاتب المسرحي، و ذهن المتلقي فكلما كانت اللغة معبرة أصبحت دلالتها، أقوى فاعلية ، و أكثر إقناعا .

[1] جواد عبد الستار مهمات المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، العدد 8 دار الجاحظ 1979 ، بغداد ص 67

سينوغرافيا عرض مسرحية القراب والصالحين :

الماكـياج:

من أولويات الممثل هو جذب إنتباه الجمهور ، بشتى الوسائل ، بالحركة الجسدية ، أو بالحوار أولا أو بالإيماءة أو بنمط لباسه و نوعيته ماكياجه ، هذه الأخيرة تعد مفتاحا من مفاتيح التي تفتح له الأبواب لتأدية دور على أكمل وجه ،و إضافة إلى ذلك دور الماكياج في تقريب الممثل من شخصيته المراد تمثيلها ، فهو بذلك يحاول توضيحها و تقديمها للجمهور على أحسن صورة .[1]

و للماكياج دور فعال في رسم الملامح الشخصية لأنه يقدم الممثل الدعم ، و العون من أجل إعطائها صبغة أكثر إقناعا . يتعدى هذا ليصبح محددا لمعالم الشخصية "العمر ، الجنس، الطبقة ، السينوغرافي عليه أن يكون على دراية بدور كل ممثل من أجل إعطاءه ماكياج يليق بدوره ، ليسعاد باقي العناصر على خدمة العرض المسرحي .

إذا كانت مهمة الماكياج تزيد من ثقل الممثل على الخشبة فإننا نجده يلعب دورا فعالا في دور أداء عويشة للكشف عن مكانة المرأة الجزائرية، فساعدها الماكياج على إقناع المتلقي كونه

[1] جواد عبد الستار مهمات المسرح العربي ، م س ، ص 67

كان ملائما لسنها و وضعها و الإجتماعي ، فلهذا تم الإستغناء عن المساحيق ، أو الماكياج المكثف ، لأن طبيعة الحكاية لا تسمح بصبغ وجهها بمساحيق قد تشوهه اذا ما أفرط في إستعماله ،لقد عمد السينوغراف على اظهارها,وإعطائها هذه البساطة ، في الطلة ، و اكتسبها بعدا اجتماعيا ، لأنها استطاعت تصوير المرأة الجزائرية المكافحة لكل الظروف القاهرة بما في ذلك الفقر .

أما بخصوص زوجها استطاع الماكياج تصويره شاحبا ، مريضا مهموما ، ليتفرد الماكياج بالتعبير عن مواقف عجزت باقي العناصر الإفصاح عليها .

فالعرض المسرحي ، لم يعتمد على الماكياج، بشكل مبالغ فيه باستثناء ،المساحيق التي وظفت من أجل إظهار الشحوب ،في وجوه الممثلين ،نظرا للفقر و البؤس والحياة المزرية.

وبما أن الممثلين تنطبق عليهم معايير الشخصيات حتم على مسؤول المكياج تفادي تلطيخ وجوهم بالأصباغ و هذا ما دعى إليه كريج أيضا وهو الإمتناع عن استعمال المساحيق التي تلطخ وجه الممثل ،وبذلك تنقص من فاعليته على الخشبة لأن الماكياج يوظف أو بالأحرى يستخدم في وجوه المثلين ليس من أجل الزينة بل ليكشف علامة من العلامات الموحية المعبرة، إن التصاق الماكياج بوجه الممثل يجعل منه عنصرا حساسا إذ عليه إيصال فكرة وموقف ما بدون لغة.

فالمثل يبقى تحت أنظار الجمهور ،فكل شيء يرتديه، أو يقوم به ،يكون مكشوفا لهذا المتلقي.

لذلك وجب على مصمم المكياج أن يكون حريصا في التعامل مع هذا العنصر الحساس، و أي خطأ قد يؤدي إلى تشويه الممثل و بذلك تنقص قدرته فاعلية على الخشبة و لإدوارد غوردن كريج نفس التوجه فهو ضد المصميمين الذين يلطخون وجوه الممثلين بالأصباغ و المساحيق لأنها في نظره تشويه لتعابيرهم الإيمائية و لا تساعد الممثل في الإفصاح عن لغته الباطنية.

الأزيــاء :

عند مشاهدة عرض مسرحية القراب و الصالحين ، نرى أن الشخصيات مكسوة بملابس بسيطة لها دلالتها ، و خصوصيتها التعبيرية و الرمزية و التي اكتسبت قراءات ,وتأويلات متعددة ، و لهذا قدم لنا ملابس بألوان صاحبتها بشكل ملفت للإنتباه هي الأبيـض و الأسود .

فانتقاء اللون نابع عن الثقافة الإجتماعية التي تحملها الشخصيات ، فاللون الأسود في متعقداتنا هو رمز للحزن بينما اللون الأبيض في الصين رمز للحزن ، و في مسرحية القراب و الصالحين تتأكد القيمة الدلالية النفسية للباس ، و مكملاته عندما يرتدي الكل سراويل باستثناء عويشة و زوجها ، و قدور و الأولياء الصالحين هذه السراويل اتخذت لونين الأبيض و الأسود فالمخرج ألبس ثلاث شخصيات سروال مع قميص و حذاء أبيض بينما الثلاث الشخصيات الأخرى تلبس نفس اللباس و لكن بلون أسود .

و ترى الباحثة أن الممثلين الذين يرتدون الأبيض تعبيرا عن باطن الإنسان الطيب ، و الذي يدعو إلى فعل الخير ، بينما الممثلين الذين يرتدون اللون الأسود,هم تعبير عن طمع الانسان ، الذي يسعى من أجل خدمة مصالحه على حساب غيره ، لقد حاول كاكي صياغة الأزياء مع البيئة المعاشة لأنه وجد في الملابس بطولها و عرضها ، اتساعها و ضيقها ، ألوانها، و

نوعية ، قماشها دورا فعالا في انتاج مختلف الدلالات و الرموز و هذا لتعرية الشخصية و الكشف عن حالتها الاجتماعية و النفسية ، فعند بداية العرض ودخول الممثلين يرددون الأغنية الشعبية لم يكتف مصمم الأزياء بالملابس فقط ليشمل الأحذية السواد و البيضاء التي ترمز إلى التناقص التي تعيشه الشخصيات جراء القحط و الزمان اضافة إلى توظيف اللون الأحمر والأبيض الذي هو رمز الإنفعال ،الغضب، والثورة وقد جعله في الأعلى أما السروال فقد إختار اللون الأبيض الذي يرمز إلى الطبية ,والسلام الذي غابت بسبب الغضب والسؤم من واقع المعيشة العصبية .

سليمان القــراب:

"صمم له بنطلون أسود قصير وقميص أصفر وقبعة ممزوجة بألوان الأبيض و الأسود "[1]إن اختيار كاكي لهذه الألوان لم يكن إعتباطيا، بل وظف عن دراية ودراسة لطبيعية كل ممثل ودوره ،فملابسه تحيل أنه ممثل بسيط كادح يسعى من أجل كسب لقمة العيش من خلال بيعه للماء. إن سيطرة اللون الأبيض ,والأسود ، على العرض له غاية ومفهوم فاللون الأبيض يدل على النقاء والخير والأسود يدل على الشر ,وسوداوية الحياة المعاشة"[1]

[1]أنظر عرض مسرحية القراب والصالحين

الدرويـش:

اعتمد كاكي على اللون الأخضر الرمادي في ملابس الدرويش كما ألبسه قبعة حمراء .

فدلالة اللون الرمادي بشبه لون الرصاص وهو لون محايد أما عن القبعة الحمراء التي تغطي رأسه ماهي إلا تغعير عن غضبه وقلقة من المجتمع الذي غابت فيه النية والطبية وحلت محلها الخداع التلاعب فجمع كاكي لهذه الألوان على شخصية الدرويش ليكشف للمتلقي أنه شخصية طيبة صالحة حيادية ثائرة على المجتمع الذي طغت عليه الحيلة .

عويشة وزوجهـا :

ترتدي لباسا رثا بلون أحمر، بألوان تتخللهكل من الأسود، والأصفر، كما ترتدي تحت عبائتها،ملابس بلون رمادي، كما تضع شالا فوق رأسها بنفس اللون ،هذا التمازج في الألوان ماهو إلا تعبير عن المرأة الجزائرية المناضلة التي تسعى لحماية عائلتها ،من الخطر الخارجي فالحالة المعيشية السيئة جعلتها تتخذ موقفا محايدا ثائر على الاوضاع فهي تجمع مختلف المواقف التي تعبر عن المرأة الجزائرية التي تحاول أن تتعايش مع كل أمر طارئ ، أما زوجها يرتدي عباءة صفراء تكاد تتمزق فوقه فدلالة اللون الأزرق تدل الغيرة ،وتقلب المزاج لذا نجد زوج عويشة دائم الشكوى من زوجته ومن الحالة التي وصلوا إليها .

حليمة العمياء : جاء زي حليمة ممزوج بين اللونين الأبيض والأصفر كما نعرف أن اللون الأبيض دلالة على النقاء والطيبة أما اللون الأصفر هو لون الشمس أي لون النور والتجديد فتوظيف مثل هذه الألوان في أزياء حليمة لم يكن بمحظ الصدفة وإنما أراد أن يفصح عما تحمله هذه الشخصية من معاني فهذه الألوان تحيلنا إلى أن حليمة هي رمز للطيبة التي ستمنح القرية نورا وتمحو كل الظلمات التي تسبب فيها الفقر فحليمة هي مستقبل هذه القرية لتنهض من جديد لذلك حمل زيها هذين اللونين .

قدور العالمـي : إرتدى عباءة رمادية اللون وكما أسلفنا الذكر أن دلالة اللون الرمادي هو لون حيادي فدور قدور في العرض مسرحية هودور محتشم ،حيادي، فوجوده أو إنعدامه في العرض لا ينقص من تصعيد الصراع.

الأولياء الثلاثة: إرتدو أزياء أحادية اللون هو اللون الأبيض والمتفق عليه أن للون الأبيض دلالة ومعنى فهو مرتبط بالنظافة والنقاء، وحب الخير، ويدل أيضا على السعادة ،والفرح وهذا اللون كان يشمل شعار رجال كما نلاحظ ارتداءهم للبرانيس ذات اللون الأبيض والتي تعبر عن تشابه في المبادئ والأهداف الخيرية وهي صورة من العادات والتقاليد الجزائرية فمرتديه له مكانة إجتماعية و دينية راقية، من خلال معرفة مدلول اللون الأبيض ،فتفوق كاكي في تعامله مع هذا اللون كان تفوقا صائبا ، إذ وضفه في الملابس الأولياء الصالحين

ليعكس لنا مكانتهم الدينية الرفيعة ، و تنحصر مهمتهم في نشر السلام ، و الفرح والسعادة في قلوب الناس ، محاولين الوعظ والإرشاد و تقويم الإعوجاج في مجتمع ساد فيه الفساد ، و هذا ما عملو عليه في المسرحية .

إن فهم كاكي لدور الملابس و التي يراها " تلعب دورا في تحديد دورا ما، لصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية ، و التي تتسم بأدوار معينة في تاريخ المسرحي مما يتنبأ في دورها العمل الدرامي الجديد"[1] فملابس سليمان القراب ، و الدرويش تعود بالذاكرة إلى صورة القوال التي عرفته الأسواق الجزائرية أما القوال ،و الحكواتي فقد صمم له طاقم معاصر لأنه بصدد سرد مجريات الحكاية ، و لهذا عليه الإرتداء ملابس توافق عصره.

الصافي :

أختير له برنوس وقبعة باللون الأحمر وهذا الأخير له دلالة خاصة ويكشف ويعبر عن مرتديه فالبرنوس يحيل إلى الرقي والمكانة الإجتماعية الهامة فهو من الأزياء التقليدية الجزائرية وسبب إختيار هذا اللون الذي تراه الباحثة ملائما لأنه يعبر عن الثورة والإنتفاضة والغضب من هذا الواقع المرير.

[1] رضا غالب الممثل و الدور المسرحي ، أكادمية الفنون الطبعة الأولى 2006 القاهرة ص 181

القايد : إرتدى القايد برنوس بني الذي يحيل إلى المرتبة الرفيعة في المجتمع ولكن يمتاز بالدناءة والقذارة والخبث وعباءة برتقالية التي تكشف عن قسوته ,في التعامل مع سكان القرية أما العمامة الصفراء القاتمة تحيل إلى الإنحطاط الذي يغلف عقله وروحه

المفتي : فصل له برنوس وعمامة بلون أصفر داكن ولحية سوداء فهو رمز عن الشخصية الدينية الخبيثة التي تستغل الدين لخدمة مصالحها الدنيئة

القاضي: جمع زيه اللون البني والأحمر ليكشف عن مدى لؤم هذه الشخصية وشرها فهو نموذج عن الحكم المتسلط والجور والظلم فهو يستخدم القانون ليجبر الناس للاذعان له

مريم : كان زيها مرتبا لائقا ومعبرا وهي مثال حي عن المرأة الجزائرية المتحررة التي تجاوزت المفهوم التقليدي لهذا أراد كاكي أن يحمل زيها اللون الأخضر الذي يعبر عن التجديد , والثقة بالنفس ,فهو لون الطبيعة الذي يبعث على التفاؤل , والأمل

عمار: زيه يحيل على أنه شخص مترددضعيف يصغي لكلام الناس ,وهو نموذج للشباب المتردد الذي يأخذ بكلام الناس أكثر من أخذه للحقائق

فعنصر الأزياء جاء داعما ، ومكملا للعناصر السينوغرافيا و منسجما ، و متداعما في أجزاء العناصر الأخرى ، وإعتماد كاكي على الأزياء الملونة التي تعتمد على الدقة والحذر يعتبرها

كريج من أصعب الأزياء ، التي على المصمم مراعتها ، و التعامل معها بحذر لأن أي لون خاطئ يؤدي إلى فهم لا يعبر عن رؤية المخرج .

و ترى الباحثة أن توظيف كاكي لمثل هذه الملابس، التي تتسم بالتشابه في نوعيتها تعبر عن مدى تشابه الإنسان بالحقوقه ,والعيش الكريم، فلكل واحد حقه فأن يحلم بغد أفضل ، يبحث عن متنفس لهذا القلق الناجم عن التخبط ، سعيا وراء إيجاد بديل و حلول لمشاكله المعقدة.

أهمية الإكسسوار والملحقـات:

مثلما تنتج الملابس مختلف الدلالات و الرموز فإن مهمة الاكسيسوار و الملحقات لا تقل مكانة على الملابس فهي لها دور فاعلا في إعطاء تعريف لشخوص، فهي تكشف عن العمر و المهنة ،زادت الاكسسوارات القربة ، الكؤوس، السبحة ، الشموع، العصا ، الجرس..... من قوة المعنى ، من خلال إشارت نابعة عن الوعي لتجسيد صورة قائمة على موضوع الطيبة ،القلق ، الفساد ، الذي نجم عن القحط و الزمان ، الذي أصاب قرية بني دحان .

العرض المقدم، القراب و الصالحين ، و هي محاولة للم شتات المخلفات التي نتجت عن الطبية.

و عند التمعن في الدلالات التي تحملها الاكسسوارات على انفراد نجد القربة المصنوعة من جلد المعز.

و الكؤوس النحاسية تدل على أن حاملها يمتهن مهنة بائع الماء أو الساقي –القراب–

و نلاحظ أيضا ملازمة الجرس له و الذي يستخدمه القراب ليصنع مع حواراته الغنائية نغمة موسيقية ليستلطفه الجمهور ، و كان يستخدمه ليعلن ناس القرية بوجوده .

أما بخصوص السبحة فهي إلا تعتبير على أن مستخديميها من رجال الدين الذين يخشون الله و يسعون لخدمته ونلمس في هذا العمل المسرحي إستخدام السبحة من طرف شخصين متضادين الأول اللأولياء الصالحين الذي يستعملونها للتسبيح والذكر أما التاني إستخدامها من طرف المفتي الذي يخدع الناس بها ويستعملها لكسب ثقتهم واستثارة عاطفتهم .

و المقعد الخشبي لم يكن اكسسوارا جامدا فقط بل وظف للدلالة على المكان الذي تدور فيه الأحداث ألا و هو الساحة العامة ، كما اشتغل هذا الكرسي للجلوس و الانتظار ، فهو بمثابة نقطة التي تفصل بين الحاضر و المستقبل،أما استخدام الشموع اكسب الخشبة المسرحية جمالية و دفئ دعم الجو العام بشاعرية منسجمة فالعناصر الإكسسوارية السابقة الذكر القربة ، الكؤوس النحاسية ، السبحة و العصى..... كلها وحدات دلالية تعيبرية أثرت في ذهن و مخيلة المتلقي للإبحار في عالم الخيال ، و تساعد الشخوص على تأدية دوره

لخدمة الهدف الأعلى للعمل المسرحي فبذلك تصبح وحدة الاكسسوار " في حد ذاتها مسرح لا معنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي ، و لكن في دخولها على نظم علاماتي أخرى فوق المنصة ، خاصة بالزي أو بحركة الممثل و طبيعة أدائه ممكن أن تحمل بمعاني كثيرة" [1]

كما كان إستعمال الطاولة في منزل حليمة العمياء لم يقتصر على حملها للطعام وإنما تجاوزت ذلكطاولة للإجتماع والتشاور هذه الطاولة ساعدت حليمة العمياء في التحاور مع الأولياء والبرك بدعواتهم , ولتشهد أيضا على كرم وجود هذه المرأة الطيبة

فالعصا ، و السبحة ، و القربة ، لها دلالتها في معاني الحياة اليومية .

لأنها تلازم الإنسان الريفي ، و البدوي و لكن أهميتها على المسرح تختلف حسب توظيفها ، و كيفية التعامل معها يكسبها الرؤى ، و تأويلات مغايرة عما اعتداها المتلقي في حياته العادية .

و هيئة عويشة ,و زوجها الأعمى يحمل عصاه تعبا ، مثقلا بالهموم ، فهما مثال عن الطبقة الكادحة، فحمل العصا دليل قاطع على أنه أعمى ، لأن المتلقي عندما يركز على العصا ، و

[1] رضا غالب ، الممثل و الدور المسرحي ، م س ص 175

كيف تعامل معها يدرك بأن الشخصية عمياء، لهذا عين المتلقي تكون مشدودة على مضمون العصا التي أصبحت لهادلالة تعبيريةاكثر منها إستعمالية .

فالعرض المسرحي يعالج موضوعا إجتماعيا نابع من الحياة اليومية المعاشة ، إنتقاء مثل هذه المواضيع التي تكشف عن مشكلة الطيبة في واقع عانى من القحط، و الزمان جعل الكل يسعى إلى طرق ملتوية لكسب لقمة العيش .

"فالعصا التي يحملها الأعمى وقدور العالمي ، هي وحدة إكسسوارية تغيرت حسب تناولها عند الأعمى دليل على الكيد والتعب و عن متناولها يستعملها لكي ترشده ، و تكون دليله في الطريق.

عند قدور العالمي ، استعملها للتهديد ، و أراد ضرب سليمان القراب الذي أزعجه ، و استفزه ، فركض وراءه بعصاه "[1] ، و هي بهذا تتحول من أداة إلى وحدة لها دور فعال في العرض المسرحي.

لهذا وجب على المصمم اكسسوارات أن له ثقافة تاريخية و إجتماعية بالإكسسوار الذي يلائم كل شخصية و يراعي الحقبة الزمنية ، و الموضوع الذي يعالجه النص ، لأنه مجبر على

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

مراعاة الزمان و المكان ، حتى يكون العرض المقدم أكثر توافقا ، و انسجاما ، و بحجج أقوى و معاني و دلالات تتوافق و موضوع عرض المسرحي.

علي السينوغراف حضور التدريبات و البروفات ليتعرف عن قرب بما تحمله كل شخصية من معاني ومواقف ، ليتمكن من إسقاطها على الممثل و متطلباته دوره.

منح اكسسوار عرض القراب و الصالحين ، وحدة دلالية ، مهمة ، في تكملت ما سعت باقي مفردات السينوغرافيا ايصالها في العرض ، لأنها تعطي لنا دلالات ، و إشارات ، متنوعة ، ساهمت في مساعدة الممثل على الإفصاح عن مواقفه .

فعرض القراب و الصالحين تمكن من تبني كما هائلا وأنماطا متنوعة من الإكسسوارات التي تمكنت من خلق طروحات متعددة لأنها أخذت عين المتلقي إلى تصور ، و بناء مفاهيم خيالية ، أكسبته تشبعا جماليا ، و جعلت منه ينتظر المزيد ، و يتتبع الأحداث بشغف و خلق من هذا التنوع ، لغة تقرأ بتأويلات كثيرة .

فوحدة الاكسسوار ، هي القلب النابض للسينوغرافيا ، و المحرك لجميع عناصرها لأنها تسهم في تصعيد الحدث الدرامي،لقد دعم كاكي عمله ، و الذي يحمل مفهوم الطيبة ، بمجموعة من المقومات و الدعائم لبناء عرضه الذي يهدف إلى الكمال. والاكسسوار كان حاضرا بجميع مقوماته ، فنجده يفسر ، و يبلغ ،و يوضح أفعال تعجز اللغة المنطوقة الإبلاغ عنها

فهو جاء ليكمل ما تسعى إليه الشخصية من مواقف و أفعال .فلا يمكن تجاهل دور الاكسسوار في عرض القراب و الصالحين لأنه قام بوظيفة رمزية تعبيرية لكي يكسب العرض مصداقية أكثر, و يجعل المتلقي بإتصال مباشر مع كل ما يعرض أمامه ، بإعتبار الخشبة المسرحية فضاء يكشف عن كل الحقائق و المواقف و كل شيء موضوع على الخشبة له دلالته ، و معنيه لهذا يجب الحذر في التعامل مع كل عنصر و لا يجب إستفسار أي مادة ، بل الكل وظف في خدمة ، الهدف الذي يسعى إليه العرض المسرحي.

الإضـاءة بوصفها الكاشفة عن مفردات السينوغرافيا:

الإضاءة جزء لا يتجزأ من مفردات السينوغرافيا ، الباحثة عن خلق جمالية في العرض المسرحي فكثير ما يختلط ببن مفهوم الإضاءة و الإنارة .

الإضاءة "هي توجيه ضوء خاص على مكان نعية،و ذلك باستخدام الضوء الاصطناعي "[1]

أما فيما يخص الإناءة هي "إزالة الظلام عن مكان ما "[2]

1 **محمد حامد علي الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، أكادمية الفنون الجميلة بغداد 1975 د ط ص 08**

2 محمد حامد علي الإضاءة المسرحية ، م ن ص 08

فيتبين لنا من خلال هذين التفسيرين أن الإنارة تشمل جميع المكونات المسرح من الحالات المتفرجين ، و خشبة المسرح ، أما الإضاءة فهي مخصصة للمكان الذي تدور فيه الأحداث المسرحي –الخشبة–

و للإضاءة فضل كبير في الكشف عن مفردات السينوغرافيا من ديكور ،و أزياء ، و هذا لتظهر بشكل جيد للمتلقي ليتمكن من متابعة كل كبيرة و صغيرة بتركيز و تمعن .

و على تقني الإضاءة أن يكون متفطنا و حريصا في التعامل مع درجة الضوء و اللون، و هاذ حسب متطلبات كل مشهد بإمكان الإضاءة تحديد الجو العام للعرض المسرحي ،

وتسعى إلى خلق "المناخ النفسي الموقف المسرحي ، و تعد متفرج تلقائيا له دون تصنع بمعنى أني تجاوب مع الموقف" [1]

و في مسرحة القراب و الصالحين تم الإعتماد على إضاءة خافتة تميل إلى العتمة لكن سرعان ما تبدأ بالبزور مع ظهور الممثلين و استعانة تقني الإضاءة بالشموع متأت عن دراية ,إدراك لوظيفتها الجمالية ,التزينية ، و دلالاتها أيضا على صنع الجو الدافئ الذي أكسب العرض المسرحي شاعرية مستحبة للعين .

[1] رضا غالب ، الممثل و الدور المسرحي، ص 85

و عند تصور لفظ أولياء الصالحين مع سليمان القراب و دلالاتها مع تجلي الإنارة في قول أحد الأولياء "شوفنا وين نرقدو و ناكلو شويا [1]هذا دليل على حلول الظلام .

فالإضاءة الخاصة بالعرض المسرحي جاءت في معظمها شاملة تم الإعتماد فيها على الأضواء الصناعية التي عبر عنها كريج قائلا : "قد فكرت أن أذكر لك عنها شيء من منافع الأضواء الصناعية و لكن تستطيع أن تطبق ما ذكرته لك عن المناظر و الأزياء ، على هذا الفزع من فروع الفن المسرحي ..... فإنك سرعان ما تكشف لنفسك طريق استعمال الأضواء الصناعية التي تتيح لنا وسائلها في المسرح" [2]، إن قدرة الأضواء الصناعية في الكشف عن المناظر و الأزياء ، و لها القدرة على تغيير و الإيحاء.كما تدل بعض الملفوظات على حلول الظلام في كلام قدور العالمي : "ما طقتش على فراشي و معاشي و العشية عيان" [3] هذا الحوار دليل على استدال الظلام لستره و محاولة أهل القرية استسلام للنوم.

"و اللون السائد هو اللون الأبيض الذي يعدمن أكثر الألوان استحسانا في عين المتلقي ، فهو يحمل دلالات و معاني كثيرة "[1] فهو يرمز إلى عالم المستقبل المجهول.

---

[1] أنظر عرض المسرحية القراب و الصالحين ، م س

[2] إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، م س ص 76

[3] أنظر عرض المسرحية القراب و الصالحين ، م س

[1] أنظر عرض المسرحية القراب و الصالحين ، م ن

و الإضاءة في معظمها جاءت خالقة ، و مكملة للعناصر السينوغرافيا و تعمل معا بوتيرة واحدة متناسقة لإثراء العرض من جهة وتكمين المتلقي للتعرف على أجزاء ومفردات السينوغرافيا .

لقد تخلص المخرج من الإضاءة الأمامية وهذا نفس ما دعلى إليه إدوار غوردن كريج حيث قام بالإستغناء عنها ، و حذفها من جميع أعماله و عروضه المسرحية معتبرا إياها أكثر المصادرإزعاجا للممثل، ترى الباحثة أن العرض إفتقر إلى انتقالات ضوئية التي تثري العرض المسرحي ، بتنوع بصري الذي يعد من أكثر العناصر بناءا على إيقاع العرض المسرحي و كان للمخرج عدة خيارات ، في التعامل مع هذا العنصر التقني إذ بإمكانه إعتماد على مساقط الإضاءة العلوية على الممثل لأن تشابك هذه المساقط يكسب رموزا تساهم في تحقيقها اللغة و اللون ، و التي تسعى لخدمة كل إنفعال تقوم به الشخصية من أفعال ومواقف فلو وضفت هذه المساقط لتمكن المتلقي من رصد جميع الانفعالات النفسية، للممثل و هذا لتضعه يعيش الجو الذي تعيش فيه كل شخصية .

فإضاءة عرض مسرحية القراب والصالحين جاءت كاشفة لأسرار المكان مبرزة بذلك الزمان.

و على الممثل أن يدعم بالإضاءة الملائمة هذا ليتمكن من طرح و إفراز القيمة الجمالية ، و الكشف عن الملامح النفسية التي تواكب الأحداث و تغيرات العمل المسرحي الذي يخاطب عيون و عقول الجمهور .

الديكور:

يسعى الديكور في أي عرض مسرحي ،الكشف عن المكان الذي تدور فيه الأحداث يحاول مساعدة المتلقي ليتصوره داخل مخيلته و يربطه بالأحداث فكلما كان الديكور إيحائيا و موظفا بشكل دقيق كلما كانت درجة إقناعه قوية ، مصمم الديكور حاله حال مصمم السينوغرافيا عليه أن يكون على دراية بالفكرة التي يعالجها العرض ساعيا وراء خلق مناظر تعبر عن رؤى و دلالات المخرج ،من خلال معالجة النص ، و تصوراته بأشكال المجسمات المرئية ملموسة كانت أم مسموعة .

"لقد اختار المخرج محمد بن محمد من خشبة ذات ديكور ثابت حيث تجري أحداث مسرحية القراب و الصالحين بمنظر ثابت طوال العرض المسرحي فترمز حدوده للعالم الخيالي ، كما أن خشبة العرض لم تتغير من بداية العرض حتى نهايته فكان الديكور إختزاليا يفتقر للمبالغة و الإصرار فهو بؤرة تنبثق منها العلامات و الرموز بحيث فيه بساطة تامة ، و بعيدا

كل البعد عن التعقيد ، والإصراف والتضخيم التي تجذب انظار المتلقين ، و تشتت بذلك من تركيزه و تجعله يفوت ما يدور بخشبة العرض"[1]

"فديكور مسرحية القراب و الصالحين اتسم بالرمزية التعبيرية رغم قلة مكوناته لأنه استطاع ملأ الفراغ بتناسق مقبول ، استطاع بلورة المكان الذي تؤدى فيه شخصيات مختلف المواقف"[2]

لم يكن التعامل مع هذا النوع من الديكورات تعاملا عشوائيا بل لقدرته على صياغة مكان, وزمان العرض "لهذا اكتفى المخرج بوضع شجرتين بخلفية زرقاء تميل إلى اللون الرمادي تتوسطها دائرة ذات اللون الأصفر الداكن تدل على غروب الشمس في سماء رمادية أي بداية حلول الظلام و لتأكيد هذه الفكرة قام بتوظيف شموع لخلق جو لطيف يحيل إلى حلول الظلام، وعلى الجهة اليسرى من خشبة نجد مقعدا "[3]، استعمل للراحة فهو اكتسب وحدة دلالية معبرة لأنه بمثابة نقطة التوقف لهذا العالم الذي تكسوه حياة مليئة بالفساد,و الطمع استغله الاولياء الصالحين لإنتظار سليمان القراب ليأتيه بالرد فهو لم يكن مجرد كرسي فقط بل حمل تأويلات و رؤى متعددة ، بل هو نقطة تفصل بين الحاضر و المستقبل

[1] أنظر عرض المسرحية القراب و الصالحين ، م س

[2] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

[3] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

المجهول ، هذا الديكور بالخلفية الرمادية يسعى من أجل خلق و افراز رموزا و علامات ، تصاحب و تساند الممثل بحركاته ، و لهذا يمكننا اعتباره البؤرة التي تفرز مختلف الشفرات ,و الدلالات لأنه لا يعمل مع الممثل بشكل مباشر ويدعم حركاته الموزعة بإنتظام "كيفية الدخول و الوقوف و الجلوس" ليخلق لنا جماليات تعين مفردات السينوغرافيا على إبرازها كما لها دور في التحكم في مدى استجابتنا لماهو جميل من عواطف تتفاوت بتنوع عقليات الجمهور ،فالديكور الذي اختاره المخرج لا تكتمل شروطه الجمالية الإيحائية إلا من خلال الممثل و هذا ما نراه في عرض مسرحية القراب و الصالحين مثلا سليمان القراب هو الذي حرك القيم الجمالية ، المتكاملة في الديكور فتعامله مع هذه القطع الديكورية أعطاها . بل اكسبها قيمة جمالية تستفز المتلقي للإندماج ، و النظر إليها بتركيز دقيق و جلوس الأولياء الصالحين على الكرسي ، أخرجه من جمادة ،كمادة وضعت للتزيين بل أصبح للراحة و الانتظار ، فهم ساعدوه على الخروج من الجمود إلى الحياة ليصبح لغة تعبيرية بدون حروف .

فقطع الديكور المتناثرة بانتظام و انسجام على خشبة المسرح و الذي يعبر عن الساحة العامة ، و لكي ندرك معانيها عليها أن تتفاعل مع حركة الممثل و أدائه فهو يبث في هذه العناصر الحياة ،و تساعده على خلق لغة تعبيرية تسعى لإصالها لذهن المتلقي ، ليستوعب الموضوع الذي تدور عليه أحداث المسرحية .

فأداء الممثل في عرض القراب و الصالحين ، منح للكتل المحيطة به وضوحا و دورا فعالا في العرض و استطاع أن يحيك معه رباطا وثيقا ، و هذا لتحقيق ديكور بمفهوم شامل .

ترى الباحثة أن كاكي نهج كريج من تخليص الخشبة المسرحية من الديكورات المكثفة و حاول اختزالها و تحميلها بدلالات و إشارات تخدم الهدف الأسمى للعمل المسرحي ،هذا ما جعله يخلص إلى تصوير ديكور واقعي و لكن بأسلوب رمزي إيحائي لأنه يخاطب عقول عانت من الشتات و التهميش و الحرمان ، حتم عليه اختيار ديكور بسيط و لكن بصياغة محقونة بمختلف الإشارات و الرموز و تميز بالثبات و لم يتغير من بداية العرض لنهاته.

مرافقة الموسيقى للعمل الدرامـي:

"إن الأغنية الشعبية عبارة عن قصيدة شعرية ملحنة تعتمد موسيقاه على ,السماع وليس على نوتة موسيقية مكتوبة ,وهي مجهولة النشأة , وترتبط بالشعب وتنتشر وتشيع بين الأميين والعامة من الناس ,من ساكني الأحياء الشعبية "[1]

بما أن الحوار كان حاضرا و الذي جاء على شكل شعر ملحون ، مقفى بإحكام و دقة ، ما جعل الموسيقى غائبة و بذلك أصبحت الحوارات الغنائية معادل موضوعي لها.

"قلنا ها لناس ياسيادي أهل العلم المخلصين مع أهل العقلية مجمعين رصانهم محمدين أوما ينطقو بكلام حيي يكون دواء و موزون في ميزان كلام مشنوع و يسوي" [2]، هذه الحوارات الغنائية المقتبسه من حكاية شعبية تراثية مغربية ، تعتمد على الكلام مدروس ، و لغة محكمة القافية ،هذه الحوارات توافر على الممثل و عمله على الخشبة ، مقطوعات تراثية ، تخلق جو سحري و أداء متجانس و مدعم للعناصر السينوغرافيا.

جاءت هذه الأصوات ممزوجة بحركات و إيماءات تكتشف عن حالة النفسية ، حيث بإمكان الممثل و حواراته الغنائية "ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات و يمتلك أولى وسائل لتأثير

[1] **حسن عبد الحميد رشوان ,الفلكلور والفنون الشعبية المكتب الجامعي الحديث 1993 دون طبعة ص 20**

[2] **حسن عبد الحميد رشوان ,الفلكلور والفنون الشعبية المكتب الجامعي الحديث 1993 دون طبعة ص 20**

في الأخرين ، و هي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات"[1]

لا يمكن عزل الممثل عن حواراته لأنها تعمل على إيصال الفكرة للمتلقي و قد استطاعت الجمل ، و المقاطع التي تشبع بها العرض المسرحي ، استشارة حواس الجمهور ، ما دفع بع الى التتبع بتمعم و تركيز " فالقاعدة التي يجب على الممثل أن يتمسك بها هي أرسم بصوتك صورا لكلماتك ، حتى يسمعها المستمع و يراها ، و يتحسسها بيديه"[2]

نفهم من هذا أن بإمكان الممثل أن ينوع بصوته بتلوينات متعددة من زيادة الصوت و خفضه الصمت أحيانا و الصراخ أحيانا أخرى ، تساعد المتلقي للإبحار في معان خفية لم يفصح عليها الممثل فيتمكن من قراءة ما وراء السطور ، و هذا ما زاذ حوارات عرض القراب و الصالحين و أكسبها "خاصية تستجيب الدلالة لها و تتغير لمعاني بمقتضاها من خلال تغير الصوت و النبرة"

قد ساعدت الجمل التي تحمل إيقاعات غنائية على بث مختلف الإشارات و الدلالات ذات المعاني المختلفة ، و استطاعت هذه اللغة خلق شاعرية محقونة بعاطفة تعبيرية ، مدعمة

[1] فرحان بلبل ، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرح مكتبة مدبولي القاهرة 1996 د ط ص 14

[2] فرحان بلبل ، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرح مكتبة مدبولي القاهرة 1996 د ط ص 14

بحركات و ايماءات الممثلين و تعابيرهم مما يولد في نفس المشاهد استحسان و بلاغة فكرية لأن لكل حركة خصوصيتها و تعبيراتها الخاص بها.

إن أهم ما يميز الحوارات الغنائية للشخصيات في عرض القراب و الصالحين أن شخصية القراب سليمان و الدرويش شحنت حواراتهما الغنائية باحكام ، و مواقفهما بعواطف ، جعلتها صامدة طيلة العرض المسرحي ، و هذا ما دعا إليه ستانسيلاقسكي قال: "يجب على الكلمات على خشبة المسرح أن تستشير الممثل و في شريكه و من خلالهما في المتفرج أيضا مختلف المشاعر و الرغبـات و الطموحات و صور خيالية الداخلية ، و الأحاسيس البصرية و السمعية "[1] نفهم من هذا أن على الممثل التعامل مع حواراته في عمله الدرامي ، تعاملا يبتعد كل البعد عما نطق به في حياته العادية ، لأن هذه الحوارات تحمل دلالات رموز فكل نطق خاطئ يؤدي بالمتلقي لإدراك سياقات لا تعبرعن مغزى العام للعرض.

لقد وظف كاكي مثل هذه الأغاني الشعبية لكونها "تخدم مضمون النص و وتساعد على كشف طبيعة شخصياته لكون الأغنية تمثيلا صادقا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربي

[1] قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ج2 في التجسيد الإبداعي تر شريف شاكر المعهد العالي للفنون المسرحة دمشق 1985 ص 102

سواء المتعلم أو الأمي "[1] فتوظيفها يقرب المتلقي للموضوع ويوضح له أمورا كثيرة قد يجهلها عن المسرحية

فالرسائل الصوتية الإيقاعية لعرض القراب و الصالحين ، زاوجت بين الإيقاع و الجسد فتحول العرض في بدايته إلى أغاني و حوارات وتبادل الأداء و المفاهيم بأصوات شغلت الفضاء المسرحي ، حيث أصبح الممثلين الجسر الذي ينقل لنا إيقاعات الشخصية التي يلعبها، لقد حاول كاكي في عرض القراب و الصالحين حشو لغته بمقاطع غنائية "فإنه يلجأ الى الربط بين الصوت و الموسيقى و الإنفعال الذي يستثيره هذا الصوت فننشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية " [2]

قد تؤدي أي أغنية ، أو مقطع حواري ، استحضار ذاكرتنا الانفعالية و محاولة مقارنتها و مزجها بالحدث الدرامي و قد اعتمدت المسارح الجزائرية على المقاطع موسيقية قبل بداية كل عرض مسرحي لتصبح عنصرا مألوفا و كان قدا متجليا في عرض القراب و الصالحين ما يسمى لأغنية الدخول فقدمت هذه المقطوعات و الحوارات الغنائية ، حالة من الذهول و الاستغراب الممزوجة بالمتعة لأن الذهن المتلقي يكون منهمكا في اكتشاف و البحث عن

[1] جلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء تر شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت يونو 2000 د ط ص 291

[2] جلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء تر شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت يونو 2000 د ط ص 291

مغزى العام للعرض محاولا مزجها بما تفرزه هذه الدلالات الصوتية من ألفاظ و حركات و إيماءات و رموزه محاولا فهم هذه الحوارات الغنائية كأنها الملخص العام للمسرحية.

و للجرس حضورا واضح في خلق الإيقاع الموسيقي فاستعمال سليمان القراب له بصفة متتالية مصحوبة بغنائه للأغنية التراثية "ها الماء ها الماء يا سيدي ربي ، جايبو من عند سيدي العقبي "[1]هذا التمازج التلويني في الإيقاع تكشف لنا عن شغف سليمان للعمل و إنشراحه النفسي له و حمله الدائم له دليل على تنبيه الناس محاولا ايقاضهم من عقلتهم والسعي وراء العمل من أجل كسب العيش فتحول الجرس من مجرد وسيلة رنين في يد ساقي البسيط سيدي دحان إلى وسيلة لإيقاض الناس من غفلتهم.

فتعامل سليمان القراب مع الجرس ، جعل من المتلقي يستحسنه و يستلطفه لأنه وظف بطابع جمالي و فني و ساعد سليمان على خلق إيقاع ليفصل بين حواراته الدرامية ، من جهة , ويكسر الروتين من جهة ثانية فهذا الإستعمال جاء منطقيا داعما لعمله الدرامي فوق خشبة المسرح.

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

توفر العرض المسرحي على عنصر الجوقة بممثلين تمركزوا في أعلى الخشبة يرددون المقاطع الغنائية ، التي تفصح و تعبر و تدعم أقوال الشخصيات الأخرى "واش قالو ذو الناس أه سيدي إلى راك تشكر فيهم واش قالو دو الناس أه سيدي إلي راك تخاف من كلامهم" [1]

لقد جاءت حوارات هذه الشخوص عبارة عن مناضرات غنائية ، لحكايات و أساطير و قصائد في جل أعماله المسرحية و ارتباط مسرحيته بالتراث الشعبي جعل منها عبارة عن لوحات تاريخية أو أسطورية" [2] لقد حاول كاكي تجاوز مفهوم اللغة الحاكية إلى لغة أشمل ,وأبلغ و هي اللغة التعبيرية و مزجها بالموسيقى و الحركات و الإيماءات فقد جعلها مرتبطة بمقومات الحدث الدرامي ، من هنا نجد تأثره الواضح بثقافة ادوارد غوردن كريج فيما يخص العرض الذي يحمل في طياته رموزا و علامات تجعل منه حقلا خصبا مشبعا بدلالة و إيحاءات تجعل من ادراك المتلقي اكثر توسعا للجماليات التي يفرزها العرض المسرحي.

[1] أنظر عرض مسرحية القراب و الصالحين ، م س

[2] بوعلام مباركي لغة المسرح الجزائري بن الهوية و الغيرية م س ص 52

و يشير الناقد المسرحي أبوبكر سكيني أن كاكي "كان متذوقا لأعمال ستاسلافسكي و إدوارد غوردن كريج ، كما أنه اهتم بالتمثيل والديكور و الإضاءة و الموسيقى و الإيقاع ، هوما مكنه من امتلاك رصيد و ركحي ثري" [1]

هذا ما جعله ينجز أعمالا تستحضر الخيال لأنها تستجيب لمتطلبات الجمهور و تعبر عن أفكارهم و ثقافتهم و إنشغالاتهم بلغة سهلة الفهم مختزلة لها دلالات ورموزا اكتسبها جمالية ما جعلتها تتسم بقوة في الإقناع .

لقد سعى كاكي في عرض مسرحية القراب و الصالحين الهروب من المقومات القديمة السائدة في المسرح محاولا صنع مسرحا بتعبير فني راقي بمزج كل من الإيحائية مع الرمزية ليكون في خدمة الجماهير بعروض احتكت بدقائق لازمته في حياته اليومية "و يعتبر تعرف كاكي على المسرح الجديد ..... يكون امتداد شرعيا لأفكار انطونين أرطو و ادوارد غوردن كريج ، و أدولف أبيا بل وقدراتها على التأثير في صياغة الإطار الذهني للعمل المسرحي" [2] ،إن تشبع كاكي بالثقافة الغربية جعلته يدرس مواقف المخرجين فهو ضد الدراما ذات النسق الأدبي حتى كريج يرى "أن كاتب المسرح لم يولد بعد وهو يفرق بين الشاعر الدرامي و الكاتب

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي عملاق في سماء مسرح الهواة الجزائري ، منتدى المسرح شوهد بتاريخ 29-02-2015 والصادر بتاريخ 20-10-2014 على الرابطhttp/www.montadayatmasrah.com

[2] الشريف الأردع بريخت و المسرح الجزائري ص 58

الدرامي ،فهذا الأخير عليه أن يستلهم حركة الرقص متلما استدلهم هو نظريته من الرقصات الشرق إذ أن فن المسرح انبثق من الفعل الحركة ، و الرقص"[1] ، مما يعني اخضاع المسرح للنص و على المسرح ألا يحاكي الواقع كما هو ، بل يلمح ويختزل ,و هذا لجعل العروض المسرحية تمتاز بالإقناع والتشويق ، مستعينا بالحركة ,و الصوت المدعمة لمفردات السينوغرافيا المؤثثة على خشبة المسرح .

[1] إريك بينتلي ، نظريات المسرح الحديث م س ص 105

تعتبر السينوغرافيا الفاعل الأساسي في العرض المسرحي , وتصل إلى حد منافسة المخرج المسرحي ,بمناظرها ومعمارها عندما تجسد هذه العناصر على الخشبة يقوم السينوغراف بتحضير الترتيبات ليقوم بالتعديلات اللازمة , لصناعة صورة بصرية معبرة عن الأحداث من جهة وعن فكرة وتوجه المخرج.

وهنا يكمن دورها في تشكيل الفضاء المسرحي وهذا لا يتحقق إلا باتحاد العناصر مع بعضها البعض لذلك اعتبرناها أكثر العناصر أهمية وفاعلية في تفعيل الحدث المسرحي.

فجاء اهتمام كريج بهذا العنصر التقني والجمالي في أوانه إذ تزامن مع ظهور التطورات التكنولوجية التي مست المسرح بجوانبه المتعددة ,ناهيك عن الاشتغالات التي قام بها معظم المخرجين للخروج بمفهوم أوسع للسينوغرافيا , وإعطائها قيمتها الحقيقية .

ومن ثمة يمكن استخلاص جملة من الملاحظات، حول بعض الإشكالات الخاصة بمنظومة العرض المسرحي العالمي وما مدى تأثيره على العروض الجزائرية ,وتأسيسا على ما سبق استوقفتنا بعض الملاحظات :

1-السينوغرافيا حسب كريج هي الوحيدة التي بإمكانها خلق الشاعرية المطلوبة ولها القدرة على التعبير عن الظواهر المكنونة ,هذه النظريات التي جاء بها كريج أثارت الاهتمام والانتباه بمشروعه وطروحاته ,في معالجته البصرية لعناصر الاخراج .

2 فحدسه الجمالي,وثقته بسحر السينوغرافيا بتحريك المشاعر جعلته يتفنن في عروضه محاولا تمييز كل عرض عن الآخر باضافات جديدة كتخليه عن الممثل الحي وتعويضه بالدمية

3حذف المصابيح الأمامية.

4 نزع ستائر المقدمة وإدخالها مع صالة المتفرجين حيث قام بمحاولة صنع مناظر فائقة الجودة ولكن بتكاليف قليلة .

جعل عرضه المسرحي حقلا يزخر بموجات من الدلالات والرموز الأيقونية.

تخلص من قيود الواقعية والطبيعية ونعتها بالمدارس الرديئة التي أفسدت المسرح.

اهتمامه الزائد باللغة البصرية جعله يتخلى عن الحوارات والكلمات لتترجم على شكل حركات ورقصات إيمانا منه بأن اللغة البصرية أبلغ من اللغة المنطوقة.

لذلك أصبحت السينوغرافيا مجالا يتخلله التعقيد نظرا لمهامها العديدة لأنها تبحث عن تقريب الواقع ومسرحته بأسلوب رمزي .

سعى إلى جعل عروضه يتقاطع فيها المستوى المرئي مع المستوى السمعي في تآلف شاعري منسجم والغرض من ذلك تحقيق رؤية جديدة للعرض المسرحي وتحريره من قيود الكلاسيكية القائمة على التقليد.

حاول تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة المرئية بوصفها بلاغة في حد ذاتها وبين الصورة الحركية ، سعى إلى تحويل العرض المسرحي إلى فضاء مشحون بتساؤلات تجيبك عنها السينوغرافيا بجميع عناصرها .

إن آراء كريج التي طبقها عند استخدامه للسينوغرافيا المسرحية وهذا بأسلوب فني إبداعي إبتكاري لا تزال تطبق حتى اليوم .

تأثر ولد عبد الرحمان كاكي بمنهج كريج ناجم عن مدى قدرة هذا الأخير في تفعيل الحركة المسرحية.

سعى كاكي للعودة إلى الأساطير والخرافات وإحياء كل ما هو تقليدي.

إعتماده على لغة شعرية مقفاة بإحكام .

العمل على صياغة صورة بصرية ناطقة .

اعتماد أعماله المسرحية على بناء أوربي محض.

العمل على إخراج المسرح الجزائري من عتمته وجموده بخلق تنوع في المصادر فمن المحلية للعربية إلى الأوربية

توظيف المداح أو القوال في عروضه المسرحية لمقدرته على شد انتباه الجمهور

كسر الجدار الرابع وإتباعه لأسلوب التغريب.

العمل على توظيف السينوغرافيا توظيفا صحيحا وهذا لقدرتها على جذب انتباه المتلقي.

وفق في إيجاد لغة شعبية محلية يتجاوب معها الجمهور .

وأخيرا تبقى تجربة ولد عبد الرحمان كاكي من التجارب المميزة للبحث عن مسرح جزائري محلي ثري بما هو أصيل ليخرج به من المحلية إلى العالمية .

قائمة المصادر باللغة العربية

1. ابن منظور لسان العرب مادة ورث دار صادر بيروت ط1 1994

2. كمال الدين عبد ، اعلام و مصطلحات المسرح الأروبي ، مراجعة إبراهيم حمادة قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر الإسكندرية الطبعة 1 ، 2006 .

3. ماري إلياس ، و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون الطبعة الثانية ، 2006

4. ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية القراب والصالحين ، منشورات المسرح الجهوي ، وهران، بدون تاريخ

المصادر باللغة الأجنبية

1 patrice pavice ,dictionnaire du theatre ;armandcolin ;paris1966

2PierreFrantz. L'esthétique du tableau. Presses Universitaires de France.1 Paris. 1998

قائمة المراجع باللغة العربية

1. أبو الحسن عبد الحميد سلام ، فنون العرض المسرحي و مناهج البحث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر بدون طبعة 2004 الإسكندرية (مصر) .

2. أحمد أمل ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، دراسة في اشكالية المفهوم ، مطبعة دار النشر المغربية ، الدرار البيضاء ،ط1 ، 2009

3. أحمد سلمان عطية ،الإتجاهات الإخراجية الحديثة ، دار الصادق الثقافية الطبعة الأولى 2012

4. احمد طالب ، الفعل في النمظور السيميائي ، دراسة القصة القصيرة الجزائرية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، بدون طبعة ، 2002 ، وهران .

5. أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصادي و الدرامي ، دار مؤسسة رسلان للطباعة و النشر الطبعة الأولى 2010 دمشق

6. ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير في تشكيل ما بعد الحداثة ، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى 2013

7. إبراهيم السعافين , جمال القيطاني والتراث مكتبة مدبولي القاهرة 1992

8. إيهاب فاضل أبو موسى ، تصميم الأزياء ، و أسسه العلمية و الفنية المساهمة في بناء برامج الحاسب الألي ، دار الحسين للطباعة و النشر الطبعة الثانية ، 2002 ،

9. البدراوي زهران ، مبحث في قضية الرمزية الصوتية ، دار المعارف القاهرة دط دت

10. بشار عبد الغني العزاوي ، الفضاء الدرامي في النص المسرحي، الأكادمية 45 بدون تاريخ بدون طبعة

11. بغداد أحمد بلية ،سميائيات للصورة ، المقلات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون، منشورات دار الاديب ، 2008.

12. جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الزاوية للتصميم و الطباعة الطبعة 1 مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الدورة الأولى بغداد 2012

13. جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي ، مراجعة نهاد صليحة الهيئة العامة للكتاب 2002

14. جميلة مصطفى الزقاي، إلياس بوخموشة ،زويرة عياد، قراءات في عروض مهرجان مسرح الهواة الدورة الخامسية و الأربعون مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة 1 ،2013 الجزائر

15. حسن المنيعي ،الجسد في المسرح ، مطبعة الطوبريس للطباعة و النشر الطبعة الثانية ، 1996 المغرب

16. حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، مركز الشارقة للإبداع الفكري بدون طبعة ، دون تاريخ

17. حسن عبد الحميد رشوان ,الفلكلور والفنون الشعبية المكتب الجامعي الحديث 1993 دون طبعة

18. حمادي صبري مسلم أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت1980

19. حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمونة و الدلالة في العرض المسرحي التاريخي دار الرضوان للنشر و التوزيع الطبعة الأولى ، 2013 3.

20. حيدر جواد كاظم العميدي ، تأويل الزي في العرض المسرحي دار الرضوان للنشر و التوزيع ، الطبعة 1 ، 2013 .

21. رضا غالب الممثل و الدور المسرحي ، أكادمية الفنون الطبعة الأولى 2006 القاهرة

22. زكرياء ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،القاهرة ، مكتبة مصر 1966

23. سامي الخضاري سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي ، دار الرضوان للنشر و التوزسع ، ط1 ، 2014.

24. سامي صلاح ، الممثل و الحرباء (دراسات دروس في التمثيل) أكادمية الفنون دار الحريري للطباعة ، القاهرة ، مصر 2005 بدون طبعة

25. سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة 1998 القاهرة .

26. سمير سرحان، الأدب المسرحي ، دار غريب للطباعة و النشر 2000

27. سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، دار الرضوان للنشر و التوزيع ،الطبعة الاولى ، عمان ، الاردن ، 2013

28. الشريف الأدرع بريخت و المسرح الجزائري مثال بريخت وولدعبد الرحمن كاكي ، مقامات لنشر دار الاشهار ، ط 1 2010

29. شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي متلقي للفكر الطبعة الأولى 2002

30. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر دط دت .

31. عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ،الأكادمية الفنون دار الحريري للطباعة دت دط

32. عبد الناصر حسو ، مفردات العرض المسرحي ، عروض مسرحية ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة دمشق 2010

33. عبدالرحمن بن زيدان ، التجريب في النقد والدراما منشورات الزمن ط 1 ، 2001 .

34. عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل دار الكتاب الجديد المتحدة الطبعة الأولى 2001 بيروت لبنان

35. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل ، دار التمثيل ، دار الكتاب الجديدة المتحدة الطبعة الأولى 2001

36. عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة ، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر ، دار دجلة للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2010 ، عمان

37. عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، الطبعة الأولى 2008

38. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح ، دراسة العلوم المسرح نظريا و تطبيقيا ، دار مكتبة لكندي للنشر و التوزيع الطبعة 1 2014 الأردن

39. علي الشوك ، أسرار الموسيقة ، دار المدى للثقافة و النشر ، ط 1 ، 2003 سوريا

40. عمرون نور الدين ,المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 شركة باتينت ,ط1 2006

41. فؤاد زكرياء ، التعبير الموسيقي ، مكتبة مصر للطباع 2009 القاهرة

42. فرحان بلبل ، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرح مكتبة مدبولي القاهرة 1996 د ط

43. كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدرار الثقافية للنشر ، القاهرة ، 1998.

44. كمال الدين عيد مناهج عالمية في الاخراج المسرحي الجزء الفصل الاول سان بيتر للطباعة سنة 2002 القاهرة

45. لخادم سعد :الفن الشعبي و المعتقدات السحرية، سلسة الألف كتاب

46. مجاهد أحمد أشكال التناص الشعري , دراسة في توظيف الشخصيات التراثية .الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة , مصر طبعة سنة 1998

47. محمد حامد عل الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، أكادمية الفنون الجميلة بغداد 1975 د ط

48. مدحت الكاشف اللغة الجسدية للممثل أكادمية الفنون مسرح(مطابع الأهرام لتجارية قليوب) ،مصر 2006 بدون طبعة

49. مصطفى سلطان تشكيل المناظر في المسرح الهواة، مطابع التجارية ، قيلوب ، دفاتر الاكاادیمية د ط د ت

50. مليكة لويز ، الديكور المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الإرشاد و النشر الدار العربية للتأليف و الترجمة بدون طبعة بدون تاريخ

51. نبيل راغب ، افاق المسرح ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، 201

52. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان 1996 .

53. نديم معلا محمد ، في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية مركز الإسكندرية للكتاب ، ط1 ، 2000، .

54. نهاد صليحة، المدارس الاخراجية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مهرجان القاهرة (مكتبة الاسرة) 1994

55. ياسر مدخلي ، أزمة المسرح السعودي ، ناشري للنشر الإلكتروني نشر في يوليو 2007

56. يحي سليم البشتاوي ، مدرات الرؤية ، وقفات في الفن المسرحي ، دار الحامد للنشر و التوزيع الطبعة الأولى 2012

قائمة المراجع المترجمة

1. فريديريك أوين بروتلد برشت حياته فنه وعصره ,ترجمة إبراهيم العريس دار ابن خلدون د ط د ت

2. ان سورجير ، سينوغرافيا المسرح الغربي ، ترجمة نادية كامل القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان الدولي التجريبي ، 2006 .2 جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، مكتبة المعارف ، الطبعة 1 2010 المغرب

3. جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة الشارقة الإبداع الفكري ... 2001

4. عبد الرزاق معاذ ، حسام ديبس وزيت، السينوغرافيا في المسرح القرن العشرين و ارتباطها بفنون التصوير و اتجتهاتها محلة جامعة تشرين للبحوث ، المجلد 31 ، العدد 2009 ، ..

5. باميلا هاورد ، ماهي السينوغرافيا ، ترجمة محمود كامل ، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي وزارة التربية القاهرة 2004 ،

6. إدوارد غوردن كريج ، في الفن المسرحي ، ترجمة ديريني خشبة، دار المصرية اللبنانية الطبعة الأولى 2000

7. إريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ترجمة يوسف عبد المسيح تروث دار الشؤون الثقافية انعاسة الطبعة الثانية 1986

8. أن أبور سفيلد، قراءة المسرح ، ترجمة من التلمساني ، مركز اللغات و الترجمة أكادمية الفنون مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 1982

9. أوديت أصلان ترجمة سامية أحمد أسعد ، فن المسرح ، الجزء الأول دار الطباعة الحديث مكتبة الأردن الجزء الأول

10. أوناشود هوري ، ترجمة أمين حسن الرباط ، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للأثار 1997

11. بيتر بروك، تر محمد سيف ، الضجر هو الشيطان ، أراء في المسرح ، بدون تاريخ بدون طبعة

12. تمارا الكسنروفنا ,ألف علم وعلم على المسرح العربي ترجمة توفيق المؤذن ط 2 عام 1990

13. جلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء تر شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون الكويت يونو 2000 د ط

14. جيمس روزايفاس ، المسرح التجريبي من ستسلانسكي إلى بيتربروك ، ترجمة فاروق عبد القادر ، هلا للنشر و التوزيع ، بدونطبعة بدون تاريخ .

15. جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي ترجمة محمد سيد الحسين على يحي حسن البدري ، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون ، الطبعة الثانية 1996

16. فيرناندهالين ، فرانك ، شريرفجين ، مشيل اوابتل ، ترجمة محمد خير اليقاعي ، بحوث في القراءة و التلقي ، مركز الانماء و الحقائق للنشر ، ط1 ، 1998 ، حلب ، سوريا

17. قسطنطين ستانسلافسكي ، إعداد الممثل ج2 في التجسيد الإبداعي تر شريف شاكر المعهد العالي للفنون المسرحة دمشق 1985 .

18. قسطنطين ستسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة الدكتور محمد زكي البشاري دار النهضة العربية للطباعة و النشر بيان دون تاريخ

19. كاثرين نوكريت ، مفهوم الجمالية المسرحية ، تر ،م ، أحمد الحسيني على الرابط الإلكتروني

20. كولين كونل، تر امين حسين الرباط ، مر عبد الحميد إبراهيم حسين ، علامات لأداء المسرحي ، مقدمة في مسرح القرن العشرين مطابع المجلس الأعلى للأثار بدون طبعة ، بدون تاريخ

21. مارفن كارلسون ،فن الأداء ، ترجمة منى سلام أكاديمية للفنون مطابع المجلس علم الأثاث القاهر 1999

22. هيننج نيلمز. الإخراج المسرحي. تر: أمين سلامة. مكتبة النجلو المصرية. القاهرة. 1961

قائمة المجلات والدوريات

1. بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية ، مجلة حوليات التراث العدد 06 سنة 2006 (مستغانم، الجزائر)

2. جواد عبد الستار مهمات المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، العدد 8 دار الجاحظ 1979 ، بغداد

3. حنان قصاب حسن : مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق ،1992العدد38

4. حيدر جواد كاظم العميدي ، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة شواطء الجنوح الموذوجا ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية المجلد ، 4 العدد ، 01 ..

5. حيدرجواد ، كاظم العميدي ، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة ، جامعة بابل قسم الفنون المسرحية ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد 4 العدد 01

6. زيد سالم سلمان ، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق ، مجلة كلية الادب ، العدد 95

7. زيد سالم سليمان ، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق ، مسرحية نزهة أنموذجا ، مجلة كلية الأدب العدد 95 بدون تاريخ

8. سعاد خليل ، إدوارد غوردن كريج ، الإتجاهات نحو الفن ، مجلة نون المصرية بتاريخ 31 ديسمبر 2012 بدون صفحة على الرابط الإلكتروني

www.noonptm.com//modulesphp?name=newsaluls=articls

9. عبد الله حسن الغيث ، المسرح التجريبي و السينوغرافيا جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا ،مجلة الغلوم و الثقافة ، مجلد 12 ، نوفمبر 2012

10. عبد الله غيث ،للسينوغرافيا مفهوما ، و لغة المسرحية ، مجلة العلوم الإنسانية مجلد 12 ماي 2012 الكويت

11. فاضل السوداني ،الرؤيا و معمارية الإخراج ، جريدة المدى ، العدد 1643 السنة السابعة الاحد يوم 1 تشرن الثاني 2009

12. كمال الشيرازي ، إهتمام بتحديث المسرح الحلقة في الجزائر إيلاف يومية إلكترونة شوهدت يوم 20-11-2014 صدرت بتاريخ 7 أغسطس 2009 على الساعة 05:30 على الرابط الإلكتروني http:// elaph.com/web/culture/2009

13. كمال عيد ، مدرسة غوردن كريج المسرحية ، مجلة المسرح (القاهرة) العدد 44 ، 1967

14. مشعل موسى السينوغرافيا بين العصور الوسطى و عصر النهضة مجلة أفق بغداد مؤسسة أفق الثقافية العدد 28، 2004

15. ناجي جبار كاشي ، السينوغرافيا في تنظيرات برتولد برشت ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية ، المجلد الحادي عشر ، العدادان 1-2/ 2008

قائمة المذكرات و الرسائل الجامعية ك

1لعلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير من إشراف الأستاذ العمري بوطابع كلية قسم اللغة العربية وأدابها جامعة المسيلة 2008-2009

2 لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي ، قراءة في الأساليب و المناهج ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، من اشراف الدكتور ملياني محمد جامعة السانيا وهران

مواقع الأنترنت

1. جميل حمداوي ،إدوارد غوردن كريج ، رائد الإصلاح المسرحي،تاريخ النشر 08-03-2009 على الرابط الإلكتروني http://pulpit.alwatanvoice.com شوهد يوم 29-10-2014

2. جميل حمداوي،التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج بتاريخ 02 أفريل 2006 على الرابط الإليكتروني www.diwanalarab.com

3. جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي ، من الموقع الحوار المتمدن العدد 3302 بتاريخ 11-03-2011 على الساعة 19:44 شوهد 20-01-2014 على الرابط الإليكتروني: www.m.ahewar.org/sa3paid

4. عباس حايك ، سينوغرافيا الرويعي في المنتدى المسرحي ، تاريخ 02 يونيو 2015 على الرابط الالكتروني .www-amyaum.com/araticl/24952

5. مخلوف بوكروج ، المسرح الجزائري بين الخصوصية و العالمية بتاريخ 2010/05/07 اطلع عليه يوم 29-10-2014 على الرابط www.startimes.com/f.aspx?t

6. مشعل موسى السينوغرافيا و المسرح الروماني الحوار المتمدن العدد 841 بتاريخ 22-05-2008على لرابط الالكتروني.www.ahewar.org/debat/show.art.asp

7. هناء عبد الفتاح التجريب في الإخراج المسرحي و السينوغرافيا ، تاريخ النشر الثلاثاء 03تموز2007العدد2662.الرابطالإليكتروني www.almustaqubal.com/v4/artic

8. ولد عبد الرحمان كاكي عملاق في سماء مسرح الهواة الجزائري ، منتدى المسرح شوهد بتاريخ 2015-02-29 والصادر بتاريخ 2014-10-20 على الرابط http/www.montadayatmasrah.com

الفهرس

مقدمـة:.....أ

الفصل الاول : دلالة السينوغرافيا في العرض المسرحي

- ماهية السينوغرافيا عبر العصور 07
- السينوغرافيا بتنوع مذاهلها و مناهجها 31
- جماليات عناصر السينوغرافيا

1 – الممثل بعتباره حلقة الوصل 42

2– الفصاء المسرحي

.....46

3– الديكور 52

4– الازياء.....57

5– الاضاءة 63

6– المكياج

.....69

7– الموسيقى

.....72

8- الاكسيوار 76

- السينوغرافيا في منظار المتلقي

.....80

الفصل الثاني : تجديدات ادوارد غوردن كريج في العرض المسرحي

- المخرج السينوغرافي

.....90

- الاخراج عند ادوارد غوردن كريج.....94

- اصلاحات ادوارد غوردن كريج في العرض المسرحي

1-الممثل الدمية

.....114

2-تجاوز مسرح العلبة الايطالية

.....127

- السينوغرافيا في مسرح ادوارد غوردن كريج.....140

الفصل الثالث : تجلي منهج إدوارد غوردن كريج في عرض مسرحية القراب و الصالحين(لكاكي)

-التشكيل الحركي 171

- الممثل باعتباره روح العرض 182

- التعبير الجسدي في عرض القراب و الصالحين

.....222

الفهـرس:

– فضاء العرض الحلقوي

.....227

طبيعة و اسلوب عرض مسرحية القراب و الصالحين 234

سينوغرافيا عرض القراب و الصالحين 237

خاتمـة 268

قائمة المصادر و المراجع

.....273

الملاحـق 291

الفهـرس.....352

الملخـــــص

تطوّر فنّ السينوغرافيا عبر التّاريخ، إذ لم يكن في البداية من أولويّات كاتب النّص الّذي كان يُشرف على إنجاز العرض أيضا، وفي مراحل لاحقة، ظهرت سلطة الممثّل وانتقلت إلى غيره من المشرفين على العمل المسرحيّ. وهكذا، وفي كلّ مرة، كان من يهتمّ بالجانب التّشكيليّ لأيّ مسرحية، قبل ظهور فنّ الإخراج وظيفةً مستقلّةً، هو المسؤول عن الإدارة الفنّيّة. قد يعدّ انحرافا أن بلغ المسرح في الاتّجاه التّجريبيّ حدّا أفرز فيه ما يُعرف بعرض السّينوغراف. وبالفعل يرقى التصوّر الحديث للسّينوغرافيا إلى مستوى فنّ الإخراج ويعود الفضل إلى إدوارد غوردن كريج الذي دعم هذا العنصر التقني بنظريات لازالت تطبق حتى اليوم من طرف المشتغلين على المسرح أجانبا كانوا أ وعرب ونذكر على سبيل المثال تجربة ولد عبد الرحمان كاكي بعمله المسرحي القراب والصالحين.

Summary

The evolution of the art of cinematography through history, as it was not in the beginning of the priorities of the text, which was overseeing the completion of the offer is also a writer, and in the later stages, the actor appeared authority and moved to other supervisors of theatrical work. Thus, each time, it was concerned with any aspect of visual theater, before the emergence of the art of the output function independently, is responsible for the technical management. The deviation may be reached in the pilot stage direction end produced what is known as a scenographer display. Indeed, beyond the modern conception of scenography to the level of the output art thanks to Edward Gordon Craig, who support this technical element theories still apply until the day of the party workers on Ojanba theater were a, Arabs and mention, for example, the experience of Ould Abdel Rahman khaki work theatrical El-guerreb and Salhin.