الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم: الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون

التخصص: مسرح مغاربي

الموضـــــوع:

التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المغرب - مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب لعبد الكريم برشيد من إخراج حفيظ البدري- نموذجا

من إعداد:
❖ دبـــــوس الطاهـر

تحت إشراف:
❖ د. دحو محمـد أمين

لجنة المناقشة:

❖ د. سوالمي الحبـــيب.....رئيسا
❖ د. صالح بوشعور محمد أمين.....مناقشا
❖ د. دحو محمد أمين.....مشرفا

السنة الجامعية 1441/1440هـ - 2020/2019م

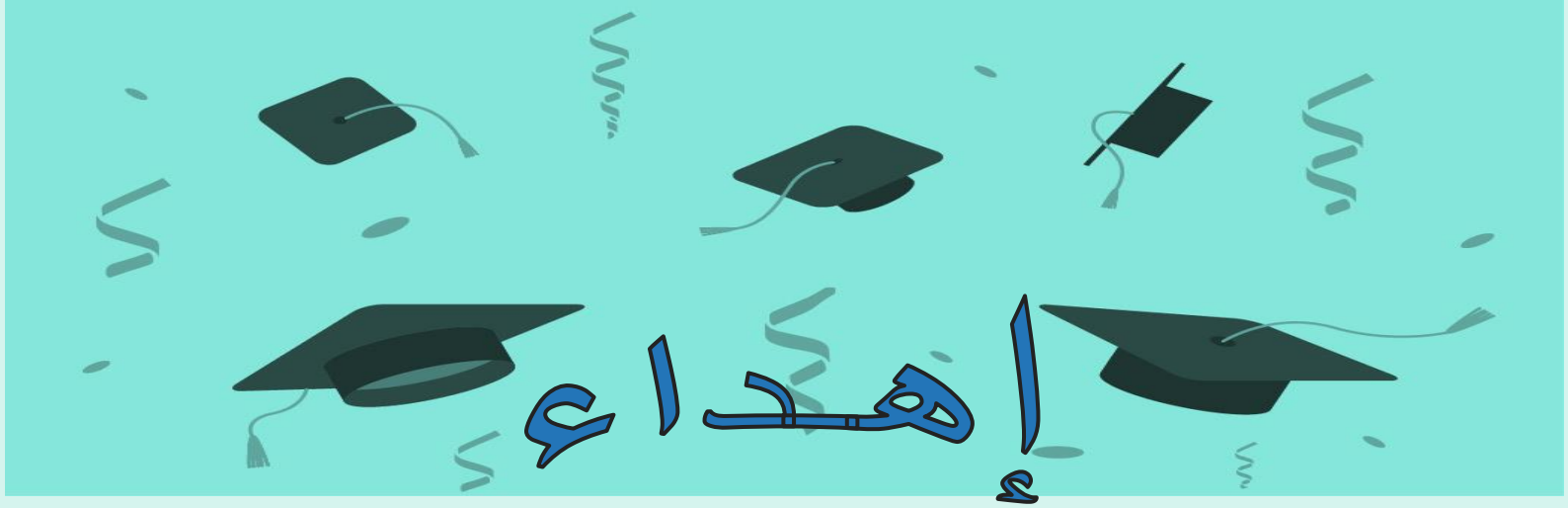
بسم الله الرحمن الرحيم

تشـــكرات

باسمك اللهم نستعين على أمور الدنيا والدين، وبك آمنا وعليك توكلنا وإليك المصير
لا مانع لما أعطيت، ولا معطي لما منعت، ولا رادًا لما قضيت أنت على كل شيء قدير.
لك الحمد الكثير والشكر الدائم، والسلام على سيدنا محمد الداعي إلى سبيل ربه بالحكمة والموعظة
الحسنة وعلى آله وصحبه، والذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه أما بعد...

هي كلمة أبت إلا الحضور هي كلمة شكر وتقدير الله عز وجل الذي وفقنا في إتمام هذه المذكرة في أحسن الأحوال.أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة، إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة وأخص بالتقدير والشكر الأستاذ الفاضل الذي لم يبخل عليَّ بمساعداته وتوجيهاته ونصائحه من أجل هذا العمل المتواضع " الأستاذ الدكتور دحو محمد أمين" الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث فجزاه الله عني كل خير .كما أتقدم بالشكر والامتنان لأساتذة جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان وأخص بالذكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة وكذا كل من الأساتذة "سوالمي الحبيب"، "بن مالك حبيب"، "يوسف زعفان" و"نجاة بن كاملة"، وكذا أستاذ اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات بجامعة محمد الشريف مساعدية سوق اهراس " سعدي جموعي"، وكذا ورشة دار الثقافة "عبد القادر علولة" بتلمسان وأخص بها الأساتذة "عبد القادر مصطفاوي"، والكاتبة الإعلامية "نوميديا جروفي"، ومصمم الكوريغرافيا "وهراني يوسف"، والمخرج "علي عبدون" وأصدقائي في الورشة الذين كانوا سببا في تعرفي أكثر لفن الإخراج والتمثيل وإلى كل من أفادنا ولو بحرف وكل من كان سببا في تعلمنا وتربيتنا بدءا بالوالدين الكريمين اللذان هما أول مدرسة ينهل منها المرء أصول العلم والمعرفة والأخلاق...

دبـوس الـطاهر



إهداء

بعد حمده رب العالمين، وثناءه على أن أوصلنا لختام هاته السنين، وعلمنا أن العلم شريكٌ أمين، يهديك الفطنة ويوصلك إلى المرموق، وينير لك دربك ويحل محل الشروق.

ها نحن ذا نصل للنهاية، ونسعد بها ونفرح أن كانت أجمل رواية، وليس هناك أجمل من أن نرى ثمرات جهدنا وسعينا نحو التفوق تنموا أمامنا، والآن آن وقت جنيها وقطافها، بفرحة انتهائنا من مذكرتنا وتخرجنا بإذنه عز وجل.

أهدي عملي ونجاحي إلى من أنارا دربي، وأروني الطريق وكانا معي طوال سنين حياتي، الى من قال فيهما الله تعالى ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾

❖ إلى من كرمها الله عز وجل أن رفع شأنها، ووضع جنة تحت أقدامها، وجنة أخرى في قلبها ...

إلى أمي الغالية.

❖ إلى من كان نعم السند، وكان الأنيس والصديق ومفرج الكرب، إلى من يتعب لنرتاح ويجهَد لننال ...

إلى أبي العزيز.

❖ إلى من هم فرحة البيت وزينة الأيام ورفاق دربي، إلى من لا تخلو أيامي منهم ولا يتوقف قلبي عن حبهم ...

إلى إخوتي وأخواتي.

❖ إلى كل من شاركني كلماته يوماً، إلى كل من بدت عليه علامات الاهتمام والتمني بالخير، إلى كل حبيبٍ على القلب وكل عزيزٍ على العين، إلى كل من عرفتهم في مشواري الدراسي، وكل **أصدقائي الإخوة** أينما كانوا سعدت برفقتكم دائما وأدام الله اجتماعنا...

❖ البعض وإن لم يسدوا لك معروفا ينبغي أن تشكرهم، لأن وجودهم بذاته يعد معروفا وهدية تستحق الشكر والثناء...

وأخيراً...

إلى كل روح نقية أهدي نجاحي.

دبوس الطاهر

المقدمة

❖المقدمـــة:

استطاع المسرح المغربي من منتصف القرن الماضي وحتى يومنا هذا أن يحدد معالمه الخاصة به على مستوى التأليف والإخراج المسرحي من خلال بعض الكُتَّاب والمخرجين والمنَظِّرين المغاربة الذين اجتهدوا في تأصيل هذا الفن سواء بكتاباتهم وأساليب إخراجهم أو مداخلاتهم النقدية والمسرحية لكن تظل هاته الجهود قليلة وتكاد تكون نادرة في بعض الأحيان. ومن أهم الظروف التي حالت دون تقدم هذا الفن في المغرب هو تأخر ظهوره إلا مع بداية فترة الستينات من القرن الماضي وكذلك فرض الرقابة على المسارح إبان فترة الاستعمار من جهة أولى، ومن جهة أخرى عدم الاهتمام بهذا الفن سواء في المجتمع أو من طرف الدولة المغربية التي قليلا ما تنوه وترعى الإنتاجات المسرحية وتكاد تكون قراراتها حبرا على ورق.

من خلال هذه المرحلة بدأ نشاط المسارح الوطنية في المغرب وتوجه بعض المهتمين بفن المسرح إلى الخارج ليتكونوا وفق القواعد المعمول بها عالميا في فني الكتابة والإخراج. وقد عامل المجتمع المغربي المسرح على أساس أنه ثقافة غريبة ومستوردة دون أن ننكر حقيقة تواجد بعض الفرجات والاحتفالات التي تشبه المسرح حيث كانت تقام فيها التمثيليات والرقصات وقص الحكايات الشعبية. ومن هنا دعا المسرحيون المغاربة إلى خلق مسرح نابع من عمق المجتمع ومسايرا في نهجه وطريقته لما يحدث في هذه الاحتفالات التراثية ونظروا إلى أن الطريق الوحيد والطريق الصحيح لرسم معالم فن

المسرح الخاصة بالمغرب هي تبني التراث والفرجات الشعبية دون تقليد أو ترجمة النصوص لأن المسرح هو فن القضايا المجتمعية المسايرة للزمان الخاص به والمكان المقام فيه.

إن التكنولوجيا هي روح العصر وقد ساهمت في تطور الفنون على جميع الأصعدة بالمغرب وخاصة فنون الأداء، ويشمل هذا التطور ميدان السينوغرافيا وبناء الصورة المشهدية في العرض المسرحي من تقنيات الإضاءة، الديكور، الأزياء والأصوات فأصبحت الصورة العامة للمسرحية تأخذ نصيبا كبيرا من العلامة الكاملة قسمة مع الممثلين مقارنة بالماضي نظرا لتأثيرها في المتلقي الذي أصبح يقيس جودة ورداءة المسرحية من الشكل العام والتقنيات والآليات التي استعملت فيها.

وعلى قدر ما كانت تثيره هذه التقنيات من متعة وجمال فإنها تعيق بعض الأغراض الرئيسية للمسرح، ليكون الإشكال الأساسي:

هو كيف يمكن للتقنية أن تحقق المتعة الفنية والرسالة الفكرية والاجتماعية للمسرحية في وقت واحد؟ وباعتبار المسرح فنا مركبا بامتياز ما بين البنية الأدبية للنص والبناء الفني للعرض، هل تتحقق هذه الأهداف عن طريق النص بالأساس ومهارة الممثل، أم أنها وظيفة المخرج، أم بالجمع بينهم؟ وبما أنه من النادر وجود مسرحيات لا تستعمل التقنيات الحديثة في عصرنا وبعد أن كانت وظيفتها تكميلية، هل أصبح لاستعمال التقنيات الفنية ضرورة حتمية في المسرح؟

لقد أفرزت هذه التساؤلات مشكلة بحثية قائمة على أهمية الموضوع وصعوبة التجريب نظرا لخصوصية التأليف المسرحي والتقنيات المتبعة في فن الإخراج، فكانت البذرة الأولى لإشكالية بحثي هذا و التي قادتني لاختيار موضوع بحثي الموسوم بـ: "**التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج في المغرب _مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب نموذجا_**" فاختياري لموضوع بحثي جاء بعد أن جذبني عنوانه و مشاورة أستاذي دحو محمد أمين الذي نصحني به، حيث أميل إلى الجانب التطبيقي لفن التأليف والإخراج بالمسرح ويقودني الفضول دائما إلى محاولة التعرف على التقنيات المستعملة وأهميتها في العروض المسرحية وكيفية استخدامها.

ومن هذا المنطلق قمت بتقسيم بحثي إلى فصلين ووضعت مدخلا عاما ومقدمة وخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى أهم المفاهيم المدرجة في المسرح، ثم نشأته في الحضارات القديمة والمغرب حيث وجَدتُ أهم التصورات التي كانت البذرة الأولى لابتكار فن المسرح على الصعيدين السابقين.

أما الفصل الأول فجاء تحت عنوان "**التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المغرب**" ودرست فيه مبحثين، أولهما تتبعت فيه الإخراج المسرحي مبينا فيه وظيفة المخرج الرئيسية وأهم صفاته، والاتجاهات التي ينطلق منها في سبيل تحديد نسق تعامله مع العرض، وأهم التقنيات التي يستعملها في عملية الإخراج المسرحي، كما راجعت فيه أهم النظريات التي تناولها المخرجون العالميون ومدى تأثر المخرجين المغاربة بهم.

أما المبحث الثاني فقد تكلمت فيه عن تعامل الإخراج المغربي مع التراث وأهم الأساليب والتقنيات المتبعة في ذلك، مبينا أهم الأشكال الفُرْجَوية الشبه مسرحية المشهورة كتراث ثقافي بالمغرب، وعالجت فيه موضوع التجريب والإشكاليات التي يعانيها المسرح المغربي.

أما الفصل الثاني فقد كان تطبيقيا، تحت عنوان "**التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب**" فبدأته بمبحث أول تعرضت فيه لدراسة الصورة المتخيلة عند المؤلف عبد الكريم برشيد على مستوى النص المسرحي ثم إلى رؤية المخرج وأداء الشخصيات في العرض، منتقلا إلى المبحث الثاني الذي قمت فيه بتحليل مختلف التقنيات التي استعملت على مستوى الصورة الجمالية للعرض من إضاءة، ديكور، أزياء ومؤثرات صوتية.

وقد أنهيت بحثي بخاتمة عرضت فيها حوصلة لأهم ما درسته خلال الفصلين، وأدرجت كذلك بعض الآراء الخاصة عن الإخراج المسرحي.

رغم أهمية التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المسرح على مستوى العرض والنص إلا أننا لا نكاد نجد دراسات بحثية تتناولها التحليلات المباشرة حتى وإن وجدت فإنها لا تتعدى أن تكون تعريفات وتعقيبات على بعض العروض في مقالات متفرقة ومتداولة بصورة نمطية، وذلك لتغير الأساليب الكتابية والإخراجية عبر التاريخ وعدم وجود علم ثابت يخص النصوص المسرحية وطرق إخراجها، ففن المسرح هو علم نسبي يخضع

في دراسته إلى التنوع التصوري، الإخراجي والتمثيلي، مما يساهم في اختلاف النظرة الجمالية له.

وهذا ما شجعني على خوض رحلة البحث والتعمق في هذا الموضوع رغم يقيني منذ البداية أن نقص المراجع سوف يعيقني نوعا ما، إلا أن الدافع الذاتي هو الفضول والشغف والميل إلى الممارسة التطبيقية لفن الإخراج والتمثيل والكتابة وكل ما يتعلق بفن الخشبة، وكذلك ميولي وإعجابي بالثقافة المغربية نظرا لتقارب الحدود بيننا وتمازج ثقافاتنا مع هذا البلد الذي طالما تمنيت زيارته.

أما الدافع الموضوعي والعلمي الذي حفزني على الخوض في هذا البحث كان نابعاً من قناعتي بوجود فن مسرحي متطور بالمغرب بتركيبته الفكرية والجمالية وخاصة القضايا التي يعرضها والنابعة من عمق المجتمع وقيمه، وكذلك اختلاف الممارسات الإبداعية والمستوى العالي الذي يقدمه رجال المسرح بالمغرب تأليفا، إخراجا وتنظيراً.

لهذا فإني وجدت بعض الصعوبات التي واجهتني في دراسة هذا البحث، من حيث ندرة الدراسات أو الأعمال النقدية الخاصة بالتصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المغرب، وكذلك غلق الحدود الذي حال دون تنقلي من الجزائر إلى المغرب من أجل الاستفادة أكثر خاصة مع عدم دعم الدولة لطالب الماستر حتى يتم عملياته البحثية. ومن الأسباب المحورية هو غلق الجامعات والمكتبات الوطنية لمدة تقارب الثمانية أشهر بسبب فيروس كورونا.

أما على الصعيد العربي فإني وجدت بعض الدراسات التي ساعدتني كثيرا في بحثي أذكر منها على سبيل المثال:

1. حسين التكمه جي، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار النشر دار المصادر، بغداد، الطبعة الأولى، 2011.

2. ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ر ط، 1998.

3. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، د ر ط، 1975.

4. نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، بعمان الأردن، الطبعة الأولى، 2016.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج التاريخي، المقارن والوصفي في الفصل الأول، أما الفصل الثاني فاعتمدت على المنهج السيميائي والوصفي وهذا حسب ما يقتضيه البحث، من حيث دراسة الدلائل والرموز التي يحملها فكر المؤلف والمخرج والتقنيات المستعملة في العرض مع حركة الشخصيات.

ومهما تكن النتائج التي توصلت إليها، فإني أعتبر هذا البحث مجرد خطوة في هذا الطريق، وكلي أمل بأن تكون بداية موفقة تشجع كل شغوف ومحب للمسرح بمواصلة البحث الأكاديمي لإعطاء إضافات جديدة في مضمون هذا السياق.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقدم كل الامتنان وكل عبارات الشكر والاحترام والتقدير للأستاذ الفاضل "**دحو محمد أمين**" الذي تابع وأطر هذا البحث من بدايته إلى نهايته وأشرف على توجيهي بالإرشادات الصائبة دون كلل أو ملل وبصدر رحب، فكانت نصائحه تنير دربي وتشجعني لكي أستمر في مواصلة بحثي بكل عزيمة وإصرار، فله خالص الدعاء على أخلاقه وتواضعه وجزيل الشكر والامتنان، كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر أيضا لكل من أعانني ولو بكلمة طيبة أو تحفيز من أجل إنجاز هذا البحث.

كما أتمنى أن يكون هذا البحث قد فتح الطريق وأناره ولو من جانب صغير في مجال التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج عامة والمغرب خاصة وهذا كله من أجل المساهمة في إثراء مكتباتنا العربية، الجزائرية والمغربية في ميدان المسرح.

مدخل عام
مفاهيم ونشأة المسرح في الحضارات
القديمة والمغرب.

❖ مدخل عام:

تعتبر نشأة أي مسرحية قديما مستمدة من بعض التصورات الموجودة في ذهن الإنسان على مر التاريخ وتعتبر هذه التصورات فردية أو مجتمعية حول اعتقادات ما حيث يتم تجسيدها بالرقصات والأناشيد من طرف المواكب التي كان يقيمها أسلافنا القدامى في والأعياد والطقوس الدينية، ويطلق مسمى المسرح على المكان المخصص لهذه الأجواء الاحتفالية.[1]

وبعد الفهم الجيد لتلك التصورات يجب على كل مخرج أن يعتمد على تقنيات كثيرة لكي يحول النصوص والحوارات الى عمل فني ينبض بالحياة.

حيث أن فن الإخراج بالنسبة للمخرج هو "مرحلة متقدمة في إشتغالاته الرؤيوية داخل المدركات العقلية والحسية"[2]، والتي تقوده إلى تصور ذهني يقوم فيه بتحليل النص ومحاولة التعرف على الشخصيات والمكان المخصص لها لتقوم بالفعل داخل المسرحية ثم الطريقة التي سيعتمد عليها في سبيل تحقيق العرض الفني.

من أجل معرفة والتعرف على التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج بشكل حي وواضح يجب التطرق إلى مفهوم كليهما وكذلك الحديث عن نشأة وتطور المسرح تاريخيا.

---

[1] ينظر نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، بعمان الأردن، ط1, 2016، ص 09.

[2] حسين التكمه جي، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار النشر دار المصادر، بغداد، الطبعة الأولى، 2011، ص 06.

1. مفهوم التصورات المسرحية:

ينقسم مفهوم التصورات المسرحية الى ثلاثة مستويات رئيسية تبدأ من المؤلف ثم مفهومها بالنسبة للمخرج وصولا للممثل المسرحي والمتلقي وذلك ما سنتطرق اليه في تعريفنا لهاته التصورات.

1.1. مفهوم التصورات المسرحية بالنسبة للمؤلف:

هو ما يتخيله الكاتب في "حلم اليقظة أو الاستهام الذي يحمل بصمات مصدره: مناسبة حاضرة وذكرى"[1].

أي ما يحدث داخل عقله من خيال ويعتبر التعبير عنه أحد الأشكال المرافقة لفن المسرح عبر العصور.[2]

إن الإبداع في الكتابة المسرحية ينبع من تخيل الشخصية والقراءة التأملية المتأنية لمشاعرها وإرادتها ونوازعها وتوجهاتها من طرف المؤلف، بناءا على تصوره الذهني حولها ليقوم بترجمتها إلى نص يقوم أساسا على الحوار.[3]

---

[1] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى، 2015 ص237.

[2] ينظر كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2006 ص 289.

[3] ينظر أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2004 ص 37-38.

2.1. مفهوم التصورات المسرحية عند المخرج:

إن مفهوم التصورات المسرحية للمخرج تأتي عند قراءته للنص أي قبل وأثناء بداية الاشتغال على العرض، وتحدد في رؤيته التطبيقية لما جاء في النص المسرحي الموجود أمامه، مع إمكانية إجرائه بعض التغييرات وفق نظرته الإبداعية وذلك بالإضافة والحذف والتقديم والتأخير في شكل النص الأصلي[1]، دون أن يضر بالمعنى العام له مع الحفاظ على الرسالة التي جاء بها المؤلف وذلك لغرض تحقيق التوازن في العرض المسرحي، انطلاقا من النص الأدبي وبناءً على ما يمتلكه من تقنيات وإمكانيات الممثلين ليوظفها وفق نظرته الشمولية.

3.1. مفهوم التصورات المسرحية عند الممثل:

توجد التصورات المسرحية أيضا على مستوى ذهن الممثل عند قراءته للنص حيث يحاول أن يتخيل الشخصية ويستوعب فكرها ومشاعرها ثم دورها والمكان والزمان التي تعيش فيه داخل المسرحية، قبل أن يشرع في محاكاتها فوق خشبة المسرح من خلال النص المكتوب وحركات الجسم الموزونة والمشاعر النابعة منها.[2]

---

[1] ينظر أبو الحسن سلام، المرجع سابق ص 39.

[2] ينظر كتاب ارسطو فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، منتديات مكتبة العرب، الناشر مكتبة الانجلو المصرية، مصر، د ر ط، د س ن، ص24.

4.1. مفهوم التصورات المسرحية عند المتلقي:

هي حالة الانفعال التي تثير المتلقي بتذكيره بأحداث مر بها أو بأماكن يعرفها أو بالتكلم عن مواضيع تستفزه أو تحفزه، وهاته التصورات تستمد من فعل الشخصيات والمشاهد المعروضة أمامه، فهذه العلاقة هي علاقة العرض المسرحي بخيال وفكر المتلقي.

5.1. تعريف المسرح:

"المسرح فعل معرفة، وتعرف، وإدراك، وفهم، وتذكر، وتخيل، وانفعال، وتهويم، وإيهام، واتصال، واستشراف، وتغير، وامتزاج بين شخصيات، وحيوات، وأفكار، ومشاعر، وصور، المسرح فعل كينونة وحرية، وتحرر، ووجود وتداخل خصب بين أفعال الأداء، والتلقي والتخيل، والاستمتاع".[1]

وتعرف المسرحية على أساس أنها جنس أدبي وتقوم بالأساس على الحوار بين الشخصيات إذ تتشكل من مقدمة وهي بداية سير الأحداث وعقدة وهي موضوع المسرحية المراد معالجته الذي عادة ما يكون صراعا بين نقيضين مثل الخير والشر أو بين الخطأ والصواب ثم تنتهي بخاتمة وهي عبارة عن حل نهائي للعقدة حيث تكون فيها النهاية إما مأساوية أو سعيدة.

[1] صالح سعد، الأنا–الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الأولى، 1978 ص 08.

6.1. العرض المسرحي:

العرض المسرحي هو حالة ثقافية يعبر عنها المخرج من خلال أدواته المعرفية انطلاقا من النص وحركة الممثلين واعتمادا على بعض التقنيات اللازمة لبناء المشهد التمثيلي ولا تكتمل هذه الحالة ما لم يكن هناك متفرج يستقبلها.[1] أي أن العرض الفني للمسرحية يتشكل من عدة مركبات لا يمكن الاستغناء عنها وهي النص المسرحي والممثلين والتقنيات المساعدة للإخراج والعنصر الشريك وهو الجمهور.

2. نشأة المسرح في الحضارات القديمة:

ينفرد المسرح عن الفنون الأخرى بارتباطه بمتغيرات الحياة اليومية والاجتماعية وحالة الاقتصاد وصراع الطبقات السياسية ولهذا فهو جزء من حياتنا ولفهمه أكثر ودراسته لابد من معايشة المجتمع ومتابعة متغيراته كما أن أهميته تكمن في تغيير المجتمعات وتثقيفها.[2]

ولمعرفة البدايات الأولى لنشأة المسرح وامتداده عبر التاريخ وجب علينا دراسته وتبيين الفترات التي مر بها تاريخيا إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن في الحضارات القديمة والمغرب.

حيث يعد العصر القديم مهدا لبروز الثقافة المسرحية في العالم وتكمن ملامحه الدرامية الأولى في الطقوس والأعياد والمناسبات الدينية عند الإنسان في مختلف الحضارات حيث

---

[1] ينظر عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى، 2010 ص 02.

[2] ينظر عامر صباح المزروك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2013 ص 07.

سنستعرض أهم ثلاث حضارات كانت تجرى فيها العروض الشبه مسرحية والتي تطورت مع الزمن ليصبح ما نسميه اليوم بالمسرح وهذه الحضارات هي: الحضارة الإغريقية والحضارة الفرعونية وحضارة بلاد الرافدين ثم نتطرق إلى ظهور هذا الفن لأول مرة في المغرب.

1.2. الحضارة الإغريقية :

المرء ابن بيئته لذلك كان للطبيعة الدور الرئيسي والعامل الاهم لوجود الفكر الدرامي في حياة الإغريقيين نظرا لتنوعها واختلافها بين البحار والجبال والسهول، حيث خلقت في الإنسان اليوناني شخصية حساسة ومرهفة نابعة من حب التأمل والذي جعله يمتلك خيالا واسعا.[1]

وقد آمن الإغريقيون بكثير من الآلهة وذلك من خلال تعدد المظاهر التي رأوها في طبيعة بلادهم وكان من أهم آلهتهم التي قدسوها "ديونيسيوس" حيث اعتادوا على إقامة حفلين له الأول في أوائل الشتاء يغلب عليه المرح والرقص وتغنى فيه الأناشيد الدينية. ومن هنا اعتبره بعض المؤرخون أنه أول حفل لنشأة الملهاة أو «الكوميديا». أما الحفل الثاني يأتي في أوائل الربيع من كل سنة وهو عبارة عن حفل حزين حيث كانت الانطلاقة الأولى للمأساة «التراجيديا». حيث كان الأمر في البداية لا يتعدى الرقص والأغاني التي

[1] ينظر محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، الطبعة الأولى 1994 ص 10.

تعبر عن حزنهم لغياب الإله ونجدته بأن يعود ثانية، ومن بعدها تطور قليلا عندما مثلت شخصية «ديونيسيوس» ثم قاموا بإدخال الحوار بينه وبين الجوقة.[1]

يتفق معظم الباحثين على أن البداية الطبيعية لظهور فن المسرح كان من خلال انفراد شخص واحد من أعضاء الجوقة وقيامه بقيادة باقي أعضاء الفرقة في أداء أغانيها ورقصاتها.[2]

2.2. الحضارة الفرعونية :

توصلت معظم الدراسات الحديثة عن المسرح العربي إلى نتائج مرضية حول وجود مظاهر تمثيلية تشبه المسرح عند الفراعنة قديما.[3]

ويقصد بذلك وجود الجوانب الدرامية والرقصات السحرية واستعمال الأساطير مثل الآلهة والكهنة في الإحتفالات والطقوس الدينية.[4]

---

[1] ينظر عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر، د ر ط، دس ن، ص 05.

[2] ينظر جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الحرية للطباعة والدار الوطنية للتوزيع والإعلان، العراق، د ر ط، 1986 ص 78.

[3] ينظر سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018 ص 13.

[4] ينظر إدوار الخراط، فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، د ر ط، 2003 ص 95.

غير أن هذا كله لم يكن مسرحا بالمعنى الذي نعرفه اليوم وهذا يقودنا إلى التساؤل هل حقا كان في مصر القديمة أشكال درامية خالصة تحاكي واقع الحضارة وحياة الأشخاص والإنسان في ذلك العصر؟

هناك بعض التمثيليات الفرعونية المرتجلة في إطار منهج عام متفق عليه، وقد وجدت نصوص مكتوبة يعود أصلها إلى الحضارة الفرعونية وشبهها الباحثون بطريقة كتابة المسرحيات حاليا، حيث وردت بدايات هذه النصوص باسم الشخصية في أول السطر وتليها كلمة "يقول" وشملت أيضا توجيهات مسرحية تشبه توجيهات وأوامر مخرجي المسرح في وقتنا الحالي ومن أهم هذه النصوص البردية الموجودة في المتحف البريطاني التي تحمل الرقم 10188[1].

أي أن المسرح كان موجودا منذ قدم الإنسان في البلاد العربية وهذا يظهر لنا جليا فيما عثر عليه كدليل ثقافي يشبه المسرح في مصر القديمة.

3.2. حضارة بلاد الرافدين:

ارتبط تقدم الحضارة في بلاد الرافدين بنهري دجلة والفرات حيث إعتمد سكانها على الزراعة في النهضة باقتصادهم فازدهرت الحياة وقامت الحضارة عندهم .ومنه نجد أن أي حضارة في العالم لم تتبلور ملامحها الدرامية على أشكال مسرحية كما عرف حاليا بل

[1] ينظر إدوار الخراط، مرجع سابق ص 106-107.

مرت بمراحل ونشأت عبر الزمن، ويأتي أول أثر فني هو الأسطورة وهي نوع من الخيال الذي يصف الطبيعة من خلال مشاعر الفنان وتخيلاته وتصوراته.[1]

وتعد ملحمة «كلكاميش» أشهر وأقدم نموذجا في أدب الملاحم لحد الآن حيث وردت فيها أحداثا تاريخية بطابع روائي مثل قصة «إينمركار» حاكم الوركاء.[2]

وانطلاقا من نشأة المسرح في الحضارات القديمة يمكننا طرح تساؤل هل يعبر المسرح عن الفترة الزمنية التي عايشها؟

يعبر المسرح باعتباره الفن الحي دائما عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام ويعبر أيضا عن صفات إنسانية عامة تتسم بها الكثير من العصور غير أنه يعبر عن جزء فقط من عصره حيث يحاكي الواقع والحاضر ويكشف التاريخ ويعطينا لمحة وأفق نحو المستقبل.[3]

---

[1] ينظر رند علي حسين السبتي، تأريخ المسرح في الحضارات القديمة، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2015 ص 11.

[2] ينظر رند علي حسين السبتي، المرجع نفسه ص 12.

[3] ينظر توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمه محمد علي ابو درة ولويس إسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، شركة الأمل للطباعة والنشر القاهرة، مصر، الجزء الثالث، 2014 ص 362.

3. نشأة المسرح في المغرب:

يعود ظهور المسرح في شمال افريقيا عامة وفي المغرب خاصة الى تواجد الحضارة الرومانية ويعد أقدم مسرح متواجد بالمغرب هو مسرح وليلي وليكسوس، ومنه فإن بداية المسرح المغربي يعد ضاربا في جذور التاريخ ومرتبطا ارتباطا وثيقا بالمسرح الامازيغي.[1]

ويرجع تاريخ بداية المسرح المغربي الحديث الى سنة 1923م مع مجموعة من الفرق المسرحية التونسية التي وفدت الى المغرب وحفزت فرقا اخرى للمجيء وتقديم بعض المسرحيات في مدينة فاس، وهكذا انطلقت شرارة المسرح بعد تكوين اول فرقة مسرحية بمدينة فاس المغربية سنة 1924.[2]

ثم عرف النشاط المسرحي في المغرب بعدها نوعا من الركود في فترة الحرب العالمية الثانية بسبب التضييق والرقابة التي فرضها الاستعمار الفرنسي على المغرب وانشغال الشباب بالمقاومة والمطالبة بالاستقلال.[3]

---

[1] ينظر جميل حمداوي، معالم الحضارة الأمازيغية، د د ن، الطبعة الثانية، د ب ن، 2016 ص 246.

[2] ينظر علي الراعي المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الثانية، 1978 ص 469.

[3] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني تطوان، المغرب، الطبعة الأولى 2020 ص 61.

وفي عام 1950 تنقل بعض الفنانون الشباب الى فرنسا لتلقي علوم المسرح الصحيحة على يد فنانين مرموقين ومن ثم انشات وزارة الشبيبة والرياضة مركزا تدريبيا للهواة لتمكينهم من الدراسة التطبيقية لفن المسرح.[1]

هكذا إذا كانت المراحل الاولى لنشأة المسرح المغربي عن طريق زيارات مختلفة لفرق من الوطن العربي التي حفزت الشباب على بداية ممارسة هذا الفن بالكتابة والإخراج والتمثيل.

[1] ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 472.

الفصل الأول

التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المغرب

- **مقدمة الفصل:**

إن الحديث عن أي مسرحية يبعث بنا إلى الحديث عن التصورات الذهنية التي تعد تمهيدا لأي مسرحية قائمة، وكذلك التعمق في دراسة أهم التقنيات التي إلتزم بها المخرج لكي يعبر عن الكلمات المكتوبة بالحبر إلى حركات وعرض فني منسجم ومترابط.

حيث أنه لا يمكن لأي كاتب أو مخرج مسرحي في المغرب أو في العالم اليوم الإستفادة من تقنيات المسرح الغربي والمدارس الإخراجية والعمل بها في إتمام عرضه إلا بإستيعاب أهم التصورات المسرحية والتقنيات المعتمدة لدى كبار المخرجين المسرحيين في العالم، والاستفادة منها وتوظيفها في أعماله المسرحية الجديدة وذلك يتم عن طريق قراءة ذاكرتهم المسرحية والاطلاع على أهم الأساليب الفنية التي إستخدموها في غرض تحقيق الرؤية الجمالية الشكلية للعرض.

وبعد الفهم الجيد لتلك التصورات يجب على كل مخرج أن يعتمد على تقنيات كثيرة يراها هو مناسبة للمشاهد في المسرحية، وتكون هذه التقنيات موجودة في كل تفاصيل العرض وجزئياته، كي يتم العمل على تحويل النصوص والحوارات من أدب مكتوب إلى عمل فني ينبض بالحياة.

المبحث الاول: تقنيات الاخراج في المسرح:

إن فن الإخراج بالنسبة للمخرج هو "مرحلة متقدمة في إشتغالاته الرؤيوية داخل المدركات العقلية والحسية "[1]، والتي تقوده إلى تصور ذهني يقوم فيه بتحليل النص ومحاولة التعرف على الشخصيات والمكان المخصص لها لتقوم بالفعل داخل المسرحية ثم الطرق والأساليب الفنية التي سيعتمد عليها في سبيل تحقيق العرض الدرامي.

1. ماهية الاخراج المسرحي:

إن الإخراج المسرحي من أهم ما تتم دراسته في ميدان المسرح وذلك ما يضطرنا إلى البحث حول هذا الموضوع والتعمق فيه، وذلك من أجل الدراسة لكل جوانب المسرح.

1.1. تعريف الإخراج المسرحي:

لقد فهم الجمهور في العصور القديمة الإخراج في المسرح على أساس أنه لا يعدو أن ينظم تحركات الممثلين على خشبة المسرح والإضاءة وكان يتولاه الممثل الرئيسي أو قائد الجوقة.[2]

أما في وقتنا الحالي فيعرف معظم الباحثين الإخراج بأنه عملية فنية إبداعية تقوم على أسس علمية ودراسات خاصة به، إلا أن هذه العملية لا تقوم على قواعد ثابتة بل تبنى

---

[1] حسين التكمه جي، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار النشر دار المصادر، بغداد، الطبعة الأولى، 2011 ص 06.

[2] ينظر باتريس بافي، مرجع سابق ص335.

على التجريب، من أجل خلق التميز وتفادي النمطية، وتبدأ من فهم المخرج للنص الجامد وتنتهي بترجمته على خشبة المسرح ليصل إلى بناء عرض نابض بالحياة.[1]

ويعتبر الإخراج المسرحي أهم النقاط الأساسية في العرض المسرحي بوصفه العملية التنظيمية والتشكيلية والجمالية لخلق صورة العرض البصري، الذي يقدم للمتلقي وجهة النظر الموضوعية للفكرة المقدمة.[2]

2.1. تعريف المخرج:

بما أن الإخراج المسرحي عملية إبداعية فإنه يرتبط بطاقة الخيال لدى المخرج، وهي مهنة صعبة نظرا إلى أنه المسؤول الأول عن تنظيم ونجاح العرض المسرحي، ويجب على المخرج أن تكون له نظرة شمولية وفق ما يتطلبه النص المسرحي وذلك بإضافة وحذف بعض المشاهد وتقديم والتأخير حسب نظرته العامة لتفاصيل العرض.

ويعتبر المخرج هو القائد الرسمي داخل الفرقة المسرحية فهو يقوم بكتابة نص إخراجي خاص به ويضع خطة محكمة يلتزم بها كل من الممثلين والتقنيين في إعطاء روح حية للنص فوق خشبة المسرح وفق رؤيته الخاصة.[3]

---

[1] ينظر جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث الدوحة، قطر، الطبعة الأولى، 2009 ص 403.

[2] ينظر علي التكمه جي، مرجع سابق ص 13.

[3] صالح سعد، مرجع سابق، ص 154.

3.1. صفات وشخصية المخرج:

إذا فالمخرج هو العقل المدبر والبصيرة الواعية وأهم أركان الإنتاج، وبما أنه يتولى القيادة الفكرية والفنية في تحريك كل الحرفيين والفنيين والممثلين والمصممين في بناء العرض فقد أصبح من اللزوم أن يمتلك بعض الصفات التي تؤهله للقيام بهذه العملية، وهي الثقافة الواسعة والابداع والشمولية الصائبة والخيال الخصب، وفهمه كيفية توظيف كل التقنيات الفنية التي تساعده في إخراج العرض المسرحي.[1]

إذ يجب على المخرج أن يكون في بعض الأوقات مستبدا للوصول الى نجاح العرض ومع ذلك ينبغي عليه أن يكون سلسا في تعاملاته خاصة مع الممثلين وذلك لمعرفة طبيعة شخصياتهم ومدى قدرتهم وتوافقهم مع أداء دور الشخصية المسرحية، كذلك الأمر مع باقي الفرقة يجب عليه أن يتميز بدبلوماسية كبيرة تساعده في أن يكون همزة وصل بين كامل أعضاء المجموعة.[2]

[1] ينظر علي التكمه جي، مرجع سابق ص 15.

[2] ينظر جمعة أحمد قاجة، مرجع سابق ص 401.

4.1. عمل المخرج:

تنقسم وضائف المخرج المسرحي المعاصر إلى عدة اعمال يقوم بها سنقوم بإيجازها في عدة نقاط:[1]

- الموافقة على النص أو اختياره.
- ضبط الإيقاع لإثارة المرح أو الأسى أو المفاجئة والتمهيد.
- اختيار طاقم العمل الخاص به من مصمم الرقص وتقني الديكور والإضاءة ومؤلف الموسيقى الذين يتبعون منهج المخرج في العمل.
- تحديد مهمة الفنان التشكيلي الذي يوكل إليه مهمة تصميم الأزياء والإكسسوار والديكور.
- تحديد متطلبات العرض من ممثلين وراقصين ثم القيام بتدريبهم على أداء أدوارهم صوتيا وتجسيد الحركات التي تتماشى مع الفعل والشخصية، وتهيئتهم ذهنيا ونفسيا.
- الحرص على إيصال الرسالة الصحيحة التي يهدف إليها المؤلف في نصه وترجمتها على خشبة المسرح عن طريق التعليمات والمنهجية التي قام بإعطائها مسبقا للمجموعة المشاركة في العرض.

[1] ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ر ط، 1998 ص 13.

5.1. الإتجاهات الإخراجية وفقا لسمات العرض:

ينطلق المخرج بتحديد مساره في التعامل مع العرض من بعض الإتجاهات الاخراجية سنقوم بإيجازها كالتالي:[1]

- إستخدام عنصر التجريب للوصول إلى عمل ملائم يتوافق مع روح العصر.
- توظيف الاكتشافات العلمية والبصرية في بناء صورة العرض.
- خضوع العرض لقواعد مدرسة او مذهب خاص كالواقعية والكلاسيكية.
- إكتشاف نظرية للعرض كبريخت أو عبد الكريم برشيد.
- تسيد عنصر واحد من عناصر العرض على العناصر الأخرى.
- العودة الى تلاقح المسرح القديم مع المسرح الجديد.
- الإستفادة من كافة التقنيات التكنولوجية والأساليب الفنية التي يتم العمل بها في المسارح العالمية.

وبما أن تطور الوسائل مستمر فإن كافة العلوم الأخرى ساهمت في تثوير قدرات المخرج الابداعية مثل علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة وعلم الجمال وعلم اللغة.

2. تقنيات الإخراج في العرض المسرحي:

1.2. تعريف التقنيات:

هي كلمة مشتقة من الفعل أتقن واتقان الشيء يعني إحكامه والتمكن منه.

[1] ينظر حسين التكمه جي، مرجع سابق ص 17-18.

2.2. تقنيات الاخراج:

هي كافة المهارات والأساليب التي يستغلها المخرج لإنجاح العرض المسرحي بداية بحركة الممثلين وانتقالا إلى التشكيل الهندسي للديكور فوق الخشبة وتوظيف عناصر السينوغرافيا، للتأثير على المشاهد وإيهامه عاطفيا وفكريا. لذلك سنقدمها بإيجاز:

1.2.2. حركة الممثلين:

يعتبر الممثل أهم عنصر يعتمد عليه المخرج في سبيل إنجاز عمل فني مميز ومتقن لذلك يتم العمل على تدريبه وتطوير مهاراته الحركية والصوتية ومساعدته تقنيا في الوصول إلى مستوى الأداء المطلوب ومبتغى المخرج.

حيث يتم تنظيم حركة الممثلين على خشبة المسرح وتشمل هذه العملية ترتيب تنقلهم من مكان الى آخر، وتحريك أطراف الجسم وأجزائه بما يتوافق مع الحدث المعبر عنه، كما تدخل أيضا الإيماءات التي تعبر عن الإنفعال في هذه العملية.[1]

حيث تكون هناك نقاط إحالة جغرافية وهمية يضعها المخرج للممثلين ورغم أن هذه النقاط موجودة فقط كأفكار فإنها تبقى ضرورية من أجل توجيه الممثلين نحو الوضع والمكان المناسب لأداء الشخصية.[2]

---

[1] ينظر جمعة أحمد قاجة، مرجع سابق ص 413.

[2] ينظر جلين ويلون، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ر ط، 2020 ص 217.

2.2.2. التوقيت:

وهو ضبط الإيقاع العام للمسرحية وتحديد السرعة اللازمة لأداء كل جزء من أجزاء المسرحية وضبط إشارات البدء في أداء الحركات والتوقف المؤقت وسكون الحركة ولحظات الصمت وبداية الكلام وطريقة دخول وخروج الممثلين والتوافق الزمني لأحداث المسرحية.[1] وينقسم التوقيت في العرض المسرحي بين الماضي والحاضر والمستقبل وهو زمن الفعل في الحدث الدرامي، وهذه الأزمنة تكون منفصلة عن الزمن الواقعي الذي يتم خلاله العرض.

3.2.2. الديكور:

يدخل الديكور ضمن جماليات المسرحية وهو وجد بالأساس ليتكيف مع خيال وذكريات المتلقي.[2] كما انه يتغير حسب المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية مثلا في المسرحيات التراجيدية القديمة يتكون عادة الديكور من أعمدة وقصور وتماثيل ملكية وفي الكوميديا عبارة عن شرفات ومنازل ونوافذ كما توظف أيضا الأشجار والحدائق فوق الخشبة.[3]

---

[1] ينظر جمعة أحمد قارة، مرجع سابق ص 414.

[2] ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الثانية، 1984 ص 07.

[3] ينظر كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر القاهرة، د ر ط، د س ن، ص 37.

كما يمكن التحكم في مساحة خشبة المسرح بتضييقها وتوسيعها على قدر الحاجة لإبراز مفاهيم وأهداف المسرحية حسب رؤية مهندس الديكور او المخرج.[1]

4.2.2. الإضاءة:

تساهم الإضاءة في طريقة تصور المعنى بالنسبة للمشاهد ويستخدمها المخرجون في تقسيم الفضاء المسرحي والتجزئة الممكنة لأجسام الممثلين والمساهمة أيضا في ضبط إيقاع العرض بالإضاءة اللحظية أو التخلي التدريجي عن إضاءة الجو وتستعمل أيضا في عرض بعض المصادر أو التعتيم عليها ومحاولة ستر مصدرها كل هذا يدخل ضمن القواعد المستعملة للإضاءة في العرض المسرحي.[2]

كما أن لون الإضاءة وحركتها له دلالاته في العرض المسرحي كأن يركز الضوء بكثافة ليوحي بتأزم الشخصية، او ضوءا ساطعا لخلق أثر إضاءة القمر في جو حالم ورومنسي، إلى غير ذلك من اختلاف المناخات التي تتغير معها اساليب الاضاءة بطرق معقدة وايحائية حسب التصورات والاساليب والوظائف التي ترافق الحدث أو الشخصية في العرض.[3]

---

[1] ينظر كمال عيد، مرجع سابق ص 10.

[2] ينظر جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د ر ط، د س ن، ص66.

[3] ينظر التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، الرياض، د ر ط، د س ن، ص21.

5.2.2. الازياء :

تلعب الأزياء دورا له أهمية كبرى في المسرح وذلك في الكشف عن التمايز الطبقي والاجتماعي والتمايز الوظيفي كما تعمل الأزياء والملحقات مثل السيوف والاوسمة والتاج على تأكيد الشخصية والعصر والمكانة والثقافة والجنس وربما تلفت المتفرج إلى العمر أيضا وتأخذه إلى التذوق الجمالي والإحساس بالمتعة.[1]

مع العمل على إيلاء الأهمية القصوى للمقاسات والأحجام والألوان ونوعية الأقمشة ورسوم الألبسة من طرف المخرج ومصمم الأزياء.

6.2.2. الماكياج:

للماكياج أهمية خاصة في المسرح لأنه يأتي من بين آخر الرتوشات التي يضعها التقنيون على وجه الممثل حيث يستعمل في عمليات تجميل الوجه وترميزه حيث كل لون يشير إلى بعض الخصائص الاجتماعية مثلا في المسرح الصيني: الأبيض خاص بالمفكرين والأحمر بالأبطال والأزرق القاتم للشخصيات المتكبرة والفضي للآلهة ...إلخ، وهو يتفاعل مباشرة مع تأثير الضوء عندما يسلط على أوجه الممثلين ليعطينا انطباعا خاصا على ملامح الشخصية التي يتم تحسينها بواسطته.[2]

---

[1] ينظر هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2006 ص 171.

[2] ينظر باتريس بافي، مرجع سابق، ص 316-317.

7.2.2. الموسيقى:

"تلعب الموسيقى دورا مهما في حياتنا جميعا، فهي تقدم لنا المتعة والسلوان الانفعالي والالهام"[1]، لذلك اعتمدها المخرجون في المسرح وذلك لإضافة جماليات على العرض والتأثير المباشر والفعال في المتلقي نظرا لقوتها في استجابة المشاهد.

فالموسيقى والغناء والمؤثرات الصوتية الأخرى أدوات وتقنيات أساسية في العمل المسرحي المؤثر، فكم من مشهد درامي حزين ترافقه نغمات وكلمات موسيقية تؤثر في نفس المستمع، وتستخرج منه ما يكنه من مشاعر في قلبه، وتثير أحزانه، وكم من مشهد يسوده الفرح وأجواء الإحتفال تصاحبه موسيقى تعجب المتفرج أو بالأحرى المستمع حتى تجده يرقص معها ويردد كلماتها كأنها جزء يعنيه أو حزء خاص به فمن الغناء والموسيقى ما يحزن وما يضحك وما ينوم وما يطرب.[2]

لذلك تستعمل الموسيقى في المسرح لأنها تأخذ المتلقي إلى عالم الإحساس بالمتعة أين يمكنه أن ينسى واقع الحياة فهي تواسيه في أحزانه وتمنحه لمحة أمل وربما تذكره بشخص عزيز عليه أو بموقف حدث له، وتجد منا من لا يمكنه الاستغناء عنها في حياته اليومية فيجد في الغناء نوع من الطاقة وسبيل إلى هدوء النفس والترويح عنها.

---

[1] جلين ويلون، مرجع سابق، ص 269.

[2] ينظر حذيفة أحمد عكاش، الغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية، فقه الإعلام، الجزء الثالث، د ب ن، د ر ط، د س ن، ص 02.

"وهذا الجدول يوضح الخصائص النمطية للموسيقى المثيرة للانفعالات خاصة كما هي مستمدة من دراسات عبر ثقافية"[1].

الخصائص الموسيقية	الانفعالات		
	الإبتهاج	الحزن	الإثارة
التكرار	مرتفع	منخفض	متنوع
التنويع اللحني	قوي	طفيف يميل إلى الإنخفاض	قوي
المسار النغمي	معتدل، مرتفع أولا ثم ينخفض	نغمات توافقية	مرتفع على نحو قوي بداية ثم ينخفض
اللون النغمي	نغمات توافقية عدة	قليلة	بصعوبة تكون نغمات توافقية
سرعة الأداء	سريعة	بطيئة	متوسطة
حجم الصوت	مرتفع	ناعم	متنوع بدرجة كبيرة
الإيقاع	غير منتظم	منتظم	غير منتظم إلى حد كبير

جدول 1: الخصائص النمطية للموسيقى المثيرة للانفعالات خاصة كما هي مستمدة من دراسات عبر ثقافية.

[1] جلين ويلون، نفس المرجع ص 281.

3. أهم التقنيات الاخراجية عند المخرجين العالميين:

1.3. أرسطو ونظرية التطهير:

يعتبر أرسطو أول من نظر إلى المسرح في كتابه فن الشعر وخاصة تناوله للتراجيديا حيث عرفها بأنها "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني "[1]، حيث تتميز كل مأساة ببداية وعقدة وحل الذي يتولد عنه التحول إما إلى السعادة أو الشقاوة.[2]

أما الشخصية التراجيدية فعلى المؤلف أن يعمل بشأنها على أربعة خصائص وهي:[3]

- **الصلاحية الدرامية:** أي أن تكون الشخصية مؤثرة في العمل الدرامي حتى وإن كانت إمراة أو عبدا يعتبر لا قيمة له.
- **الملائمة والصدق:** وذلك يكون حسب نوع الحدث ومهارة الممثل وطريقة تأديته للدور.
- **مشابهة الواقع:** أي أن تكون الشخصية في المسرحية مشابهة للشخصية في الواقع لكي تسهل عملية المحاكاة وتقمص الدور على أكمل وجه.

---

[1] أرسطو، ترجمة إبراهيم حماده، مرجع سابق ص 95

[2] ينظر عامر صباح المرزوك، مرجع سابق ص 17.

[3] ينظر أرسطو، ترجمة إبراهيم حماده، المرجع نفسه ص 149-150.

- **ثبات الشخصية:** يعني أن تكون الشخصية مرنة وقادرة على التحول وفق مجريات الأحداث على مدى طول المسرحية.

2.3. ساكس ميننجن والدقة التاريخية:

قاد الدوق جورج الثاني مجموعته المسرحية عام 1874 إلى برلين وذلك لعرض أول عمل درامي قائم على فكرة المخرج المسرحي في العالم. مستغلا كل مفردات العرض في السعي وراء الحصول على صورة حية ودقيقة في مطابقة الواقع والتاريخ فوق خشبة المسرح.[1]

حيث يقوم أسلوبه الإخراجي على إحياء كافة مقومات الحياة الحقيقية ومطابقة الواقع فوق الخشبة من خلال استعماله في مسرحياته التاريخية الأسلحة والسيوف والدروع والخوذ وغيرها من الأدوات الواقعية.[2]

[1] ينظر محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الأولى، 2016 ص 126.

[2] ينظر محمد فضيل شناوة، المرجع نفسه ص 128.

3.3. أندريه أنطوان والجدار الرابع:

تأثر المخرج الفرنسي أندريه أنطوان بالأسلوب الإخراجي لدى ميننجن في المطابقة الواقعية إضافة إلى أنه يرى في حركة الجسد فوق خشبة المسرح في كثير من الأوقات أقوى وأبلغ وسائل التعبير.[1]

وقد توصل أنطوان إلى خلق صورة طبيعية شبيهة بحياتنا الواقعية تصل في تطرفها إلى إقامة الجدار الرابع وهو جدار وهمي يحل في مقدمة المسرح مكان الستارة حيث في حالة رفعها لا يعني هذا بداية المسرحية بل هي بداية المشاهدة والتفاعل مع الجمهور في محاولة منه لجعل الجمهور جزءا من المسرحية.[2]

كما لا يمانع أنطوان من إعطاء الممثل ظهره للمشاهدين أثناء تأدية دوره في العرض المسرحي مع ضرورة تحليه بمرونة عالية وثقافة واسعة للتمكن الجيد من أداء دوره.[3]

---

[1] ينظر محمد فضيل شناوة، مرجع سابق ص 129.

[2] ينظر محمد فضيل شناوة، المرجع نفسه ص 131.

[3] ينظر محمد فضيل شناوة، المرجع نفسه ص 132.

4.3. قسطنطين ستانسلافكي وتدريب الممثل:

نجح ستانسلافسكي في جعل أسلوبه في الإخراج معتمدا ومعمولا به في كثير من دول العالم حاليا، وهو يرى أن قيام الفن لا بد أن يكون من الطبيعة لأن قوانين الفن هي قوانين الطبيعة نفسها ويرفض وجود أي منهج يخالف هذا المنهج.[1]

هذا ولم يكن ستانسلافسكي مجرد مخرج يقوم بإرضاء الجماهير بل كان مبتكرا في علم المسرح ومن أهم إنجازاته التاريخية ابتكاره نظرية في إعداد الممثل وتنمية قدراته عن طريق المداومة على تدريبه نفسيا وعضليا وذلك حتى يستطيع تقمص الشخصية الفنية.[2]

نجح ستانسلافسكي كثيرا في مهامه بالمسرح بعد أن انتهجت معظم المسارح العالمية أسلوبه في إعداد ممثليها وذلك من أجل تحقيق الخلق والإبداع الذي يقوم على الاستجابة للواقع ومطابقته.[3]

5.3. فايسفولد مايرهولد وأداء الممثل:

وضع مايرهولد أسسا لفن المسرح من خلال تدريب الممثل على الإلقاء والتعبير الجسدي حيث يعتبر أن الكلمات الموجودة في النص ليست كل شيء بل وجب على الممثل استكمال المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية. فهو يعتبر أن أساس العلاقات بين

---

[1] ينظر كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة د شريف شاكر الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د ر ط، 1997 ص 05.

[2] ينظر سعد أردش، مرجع سابق ص 56.

[3] ينظر كونستانتين ستانسلافسكي، نفس المرجع ص 34.

شخصيات المسرحية تحددها وتقررها الأوضاع والإشارات المنقولة عبر النظر والجسد ولحظات الصمت.[1]

وقد سعى مايرهولد إلى عملية الإبداع في كل عرض مسرحي جديد من خلال التجريب والاكتشاف على أن تبقى تركيبته البيوميكانيكية هي الأساس في تعامله مع النص وقد نجح في تطبيق كسر الجدار الرابع واستخدام الإضاءة الجانبية ورفع البراقع العلوية والعودة إلى استخدام الشمعدانات وإدخال الرمز في كل البصريات.[2]

6.3. جيرزي كروتوفسكي والمسرح الفقير:

جعل كروتوفسكي مسرحه يندرج تحت إسم المسرح الفقير وهو مسرح خالي من كافة أنواع الديكور والأزياء والماكياج وذلك في مواجهة قوية مع المسارح الثرية.[3]

واعتبر كروتوفسكي عمل الورشة شيء مقدس بالنسبة للفنان المسرحي حيث تهدف إلى تطوير إمكانياته الجسدية والصوتية كنوع من التغلب على العناصر الدرامية الأخرى كالمنظر والإضاءة والأزياء والمكياج والموسيقى.[4]

---

[1] ينظر سعد أردش، مرجع سابق ص 166-167.

[2] ينظر حسين التكمه جي، مرجع سابق ص 55.

[3] ينظر كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق ص 234.

[4] ينظر، حسين التكمه جي، المرجع نفسه ص 82.

وفي نظرته نحو الجمهور فقد أراده كروتوفسكي أن يكون متصلا اتصالا مباشرا مع الممثلين مثل ما حدث في مسرحية «كورديان» التي تحول فيها الجمهور إلى مرضى في مستشفى المجانين. لذلك كان يقوم بعملية اختياره لجمهور واعي خاصا به من الطبقة المثقفة كي يؤثر تأثيرا حيا في المسرحية.[1]

7.3. لويجي براندييللو الارتجال والمسرح داخل المسرح:

اهتم براندييللو بالفعالية الدرامية في ملامح إخراجه حيث تميز أسلوبه بالحساسية الشديدة تجاه ما يحدث على خشبة المسرح وبالاهتمام الواعي بالصورة المرئية.[2]

ويعبر الصراع في مسرحياته عن صراع بين الفن والواقع وذلك بالعمل على تكسير الأنماط المعروفة للحبكة، وهذا المنظور ينشأ من توظيفه بعض الأحداث الواقعية داخل المسرحية مثلا: في إحدى مسرحياته تدخل عائلة إلى الخشبة ويطلبون من المخرج أن يقوموا بتمثيل حياتهم على خشبة المسرح فيقوم بالسماح لهم بذلك وهي عائلة مكونة من ستة أفراد أب وأم وأبناء شرعيين وغير شرعيين حيث يجد الجمهور نفسه أمام العديد من الأقطاب المتصارعة بعد أن تحللت أمامه فكرة الممثل وفكرة الشخصية المسرحية إلى عدة مستويات.[3]

---

[1] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق ص 87.

[2] ينظر كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات لمسرح الأوروبي، مرجع سابق ص 553.

[3] ينظر نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ر ط، 1994 ص 105.

8.3. إرفين بيسكاتور والفن السينيمائي:

مارس بيسكاتور رسالته السياسية من خلال المسرح معترفا بذلك أنه شخصية سياسية أكثر من فنان، وذلك باعتناقه وتوظيفه لأفكاره السياسية في المسرح دون أن يسبقه أحد في ذلك.[1] وتوجه بيسكاتور إلى إكساب العرض طابعا قصصيا ووصفيا انطلاقا من الوقائع التاريخية متجها في ذلك نحو الحرفية الدرامية باستعانته بالبيانات والوثائق والأفلام التسجيلية، وقد جاء ذلك لتثبيت دعائم الموقف التاريخي وإعطاء الجمهور الحق في اتخاذ موقفه من الحدث ومشاركته فيه.[2]

9.3. برترولد بريخت والمسرح الملحمي:

أسس بريخت نظرية المسرح الملحمي حيث يفرض على المتلقي استخدام عقله والتفكير على حساب العاطفة وذلك بجمع الصورة المسرحية التي تعبر عن الحدث وصورة المجتمع وتكامله.[3]حيث حاول من خلال مسرحياته أن يصدم المتفرج بالواقع بتصويره اختلال الكون وقسوة البشر وحشيتهم عن طريق السخرية منهم.[4]

---

[1] ينظر سعد أردش، مرجع سابق ص 139.

[2] ينظر حسين التكمه جي، مرجع سابق ص 59.

[3] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق ص 76.

[4] ينظر روبرت بروستاين، المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، ترجمة عبد الحميد البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ر ط، د س ن، ص 212.

وجاءت مسرحياته عبارة عن مزج بين الموسيقى والغناء والرقص والإسكتشات الفكاهية والتعليق النقدي اللاذع على الواقع المرير للمجتمع والسياسة السائدة فيه.[1]

وطرح بريخت نظرية التغريب وهي إثارة وعي المتلقي بغرابة نحو واقعه الاجتماعي المتناقض وإثارة رغبته في تغيير الواقع حتى يستقيم مرة أخرى ولا يحدث ذلك إلا بالاندماج الحقيقي في العرض.[2]

10.3. آرتو ومسرح القسوة:

دعا آرتو في مسرحه إلى تغيير الأسلوب النمطي المبتذل والابتعاد عن الزيف من خلال مسرح القسوة، ولا يقصد بالقسوة هنا «السادية» إنما يقصد بها الأحوال القاسية التي يمر بها الإنسان في حياته اليومية.[3]

وفي الشكل والمنظر المسرحي استلزم آرتو قيام فضاء يشكل وعاءً للحدث مستغنيا تماما على خشبة المسرح التي حل مكانها استخدام المناطق المهجورة كالآثار ومواقف السيارات المغلقة وحظائر الحيوانات حيث تكون مقاعد الجمهور موضوعة بشكل يسمح له بالمشاركة المباشرة في العرض.[4]

---

[1] ينظر نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ر ط، 1997 ص 186-187.

[2] ينظر حسين التكمه جي، مرجع سابق ص 65.

[3] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق ص 71.

[4] ينظر حسين التكمه جي، المرجع نفسه ص 78.

وأراد آرتو أن يجعل المسرح عملا نافعا ومرآة للمجتمع، وأجبر الناس أن يروا أنفسهم كما هم ويكشف ما في العالم من دناءة وتراخ ورياء باسم الوطنية والدين والحب.[1]

4. تقنيات الاخراج عند المخرجين المغربيين:

1.4. أوغستان ونظرية الإشباع المسرحي:

"ينطلق أوغستان أثناء حديثه عن وظيفة المسرح في كتابه (اعترافاتي) من نظرية أرسطو نفسها".[2] ويعتبر أن أهم شيء في المسرح هو الإشباع والارتواء الذي يتحقق بعد اندماج المتفرج في أحداث المسرحية ومعايشة مآسيها والانسياق وراء أجوائها الغرامية والرومانسية والتلذذ بأحزانها وآلامها عندها يشعر بالإشباع الغريزي أو الراحة النفسية.[3]

2.4. عبد الكريم برشيد والاحتفالية:

يعد الدكتور عبد الكريم برشيد رائدا بامتياز في المسرح العربي والمغربي بمجهوداته الكبيرة في مجال الكتابة الدرامية والتنظير المسرحي والدراسات الجادة والهادفة وكذلك في الأبحاث النقدية.[4]

---

[1] ينظر روبرت بروستاين، مرجع سابق، ص 329.

[2] جميل حمداوي، معالم الحضارة الأمازيغية، مرجع سابق، ص 259.

[3] ينظر جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص 260.

[4] ينظر عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مؤسسة إديسوفت للنشر الدار البيضاء، المغرب، طبعة 2014 ص 04.

تحتفل الكتابة الاحتفالية عند برشيد بتنوع المواضيع النابعة من لذة التفكير والتأمل وتوظيف التراث عبر قراءة أخرى من الداخل.[1] إذ يقول عبد الكريم برشيد "أن الإنسان في أصله عبارة عن مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض، احتفال في الموت، واحتفال في الميلاد، احتفال في الختان والعرس وحتى حينما تغيب المناسبة فإن الإنسان يخلقها ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا والمسرح صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك".[2] وهنا نتحدث عن العلاقة الاحتفالية بالمسرح الدرامي والمسرح الملحمي حيث يقوم الممثل في الاحتفالية بإحياء صورة الآخرين ومشاركتهم الظواهر الشعبية من أجل إعادة النظر إلى الواقع عبر نظرة وإحساس جماعي، على عكس ما يحدث في المسرح الملحمي حينما يقوم بنقل الأفكار والأوامر للمتلقي أو في المسرح الدرامي حينما ينقل المشاعر والأحاسيس إلى الجمهور.[3]

وقد تم أيضا تكسير الجدار الرابع عند عبد الكريم برشيد على غرار دعوة بريخت وذلك لتحقيق مبدأ حي في التواصل بين الملقي والمتلقي.[4]

---

[1] ينظر عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، تقديم عبد الرحمان بن زيدان، مؤسسة إديسوفت للنشر الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004-2005 ص 05.

[2] محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد، العراق، د ر ط، 1983 ص 96-97.

[3] ينظر محمد أديب السلاوي، المرجع نفسه ص 120.

[4] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 76.

3.4. أندريه فوزان وورشة المسرح:

قامت المغرب باستدعاء أحد الخبراء في مجال المسرح عام 1950 للنهوض بالمسرح المغربي والصعود به نحو مسرح محترف وهو أندريه فوزان الذي لجأ إلى طريقة ورشة المسرح حيث أنشأ ما يسميه ب «مصيدة التقاط الآراء والملاحظات» وهذه الفكرة جاءت لغرض التأليف الجماعي وكذلك رسم أشكال على السبورة توحي بقصة أو فكرة لكامل أعضاء الفريق، واعتمد في عملية إخراجه أيضا على ارتجال الممثلون المتوالي لخلق لقطات المسرحية.[1]

حيث يرى أن التجارب مشكلتها ليست في اللغة بل بتصور المغاربة للمسرح وإصرارهم الذي يسكن وجدانهم الشعبي وينطق به.[2]

هكذا كانت تنتج نصوص المسرحيات أمام مرأى من المؤلفين والمخرجين والممثلين ثم يقومون بمعالجة النص الأول الذي ولد بين أيديهم وصياغته بطريقة حرفية ليصبح نصا جاهزا بمقاييس مسرحية مضبوطة تواكب العصر والزمن ومن ثم تقديمه إلى الجمهور.

[1] ينظر علي الراعي، مرجع سابق، ص 472.

[2] ينظر سالم أكويندي، مجلة المسرح العربي، الطيب الصديقي أو المسرح المثيل، الهيئة العربية للمسرح الشارقة، العدد 25، أفريل 2019 ص 37.

4.4. عبد الهادي بوزوبع:

اعتبره الدكتور حسن المنيعي رائدا في فن التراجيكوميديا، اتجه عبد الهادي بوزوبع نحو تأليف مسرحيات وإخراجها بنفسه باستخدام سبلا عديدة وطرقا مختلفة في إبراز عنصر المأساة عن طريق الكوميديا.[1]

ومن أهم مسرحياته «عندي وعندك» التي تدور أحداثها حول عاملا رفض تلقي الرشوة وقام ممثلين إثنين مثلا ضمير المجتمع بالتعليق على أحداث المسرحية وهم متواجدون بين الجماهير ليصعدا في نهاية العمل ويقوما بمعانقة هذا العامل الذي صمد أمام رئيسه.[2]

يظهر لنا مما سبق أن بوزوبع استخدم حتى صالة المسرح كلها بما في ذلك مكان تواجد الجمهور وهذه العملية تساعد الجمهور في انسجامه مع الممثلين ليكون مندمجا كليا في العرض.

[1] ينظر علي الراعي، مرجع سابق، ص 474.
[2] ينظر علي الراعي، المرجع نفسه، ص 475.

5.4. الطيب الصديقي:

اجتاز الصديقي من بين المخرجين الآخرين تجربة إيجابية في محاولة تأصيل المسرح المغربي والعربي على أساس من الفن الشعبي حيث يذكر لنا في عديد من المناسبات نصيحة أستاذه عندما كان يدرس بالخارج " عند عودتك إلى بلادك حاول فقط تذكر التقنية وأنسى جميع ما رأيته هنا " حيث اعتمد أيضا على كافة العناصر المكملة للعرض من غناء ورقص ودراما.[1] وتتميز نظرته انطلاقا من دراسة الجذور الشعبية وتاريخ شعبه لأنه بدونها لا يمكننا الوصول إلى مسرح مختلف وخاص بالمغرب.[2]

واعتمد الصديقي في «مسرح الناس» وهي الفرقة المسرحية التي قام بتأسيسها على الاستمرار في تغيير الممثلين للمحافظة على الحيوية والشباب في الفرقة وذلك ما يجعل العمل المسركي مواكبا للعصر والزمن.[3]

وقد اتبع ممثلوه طريقة واضحة في التمثيل من خلال حركاتهم وتمثيلهم وإضفاء الموهبة والتمازج بين الأدوات لتستمد الفرقة قوتها الفنية من العمل الجماعي.[4]

---

[1] ينظر سعد أردش، مرجع سابق، ص 271.

[2] ينظر سالم أكويندي، مرجع سابق، ص 41.

[3] ينظر عبد الواحد عوزري، تجربة المسرح، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2014 ص 31.30.

[4] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 1987 ص 72.

وبالنسبة للصديقي فالمشاهد يكشف عن إنسانيته عن طريق التفاعل مع المسرحية بمشاركته العفوية في طقوس المسرحية بالصوت ورد الفعل نحو ما يجري من أحداث فوق الخشبة.[1]

6.4. المسكيني الصغير والمسرح الثالث:

ظهرت نظرية المسرح الثالث مع مجموعة من المسرحيين المغاربة على رأسهم المسكيني الصغير في بداية الثمانينات من القرن الماضي، استعملت فيه تقنية المجادلة الإبداعية بين عوامل الزمان والمكان والتاريخ، حيث يدعو إلى الانفتاح على المكان العالمي رغبة في التعايش والتواصل والحضور الزماني الملموس ولا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني والحضاري، ويرى المسرح الثالث أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مرة أخرى.[2]

"وعلى أي حال فالمسرح الثالث يعتمد على تقنيات المسرح الفقير، ويقتصد في السينوغرافيا، ويتقشف في الديكورات، ويركز كثيرا على قدرات الممثل الهائلة على مستوى التشخيص الصوتي والغنائي والتشكيلي البصري والجسدي".[3]

---

[1] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 76.

[2] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق، ص 115-116.

[3] نادر عبد الله دسه، مرجع نفسه، ص 117.

المبحث الثاني: ملامح التراث وأصول التجريب في المسرح المغربي:

يستمد المسرح مواضيعه من القضايا التي تخص المجتمع وثقافته، ويعتبر التراث هو العلاج الأول لتلك القضايا والمشاكل في المجتمع، ولا يمكننا تصور وجود مسرح سواء في العالم أو في المغرب خاصة دون وجود بعض من ملامح التراث وعادات وتقاليد هذا الشعب العريق، وذلك بالعمل على تطويره عن طريق التجريب والاكتشاف ليأخذ صيغا وقوالبا فنية معاصرة.

1. ملامح التراث في المسرح المغربي:

1.1. تعريف التراث:

- **لغة:**

جاءت معظم التعريفات اللغوية لكلمة التراث مرادفة للإرث والورث والميراث وهي مشتقة من الفعل ورث وارتبطت قديما عند العرب بالماديات، وهي التركة التي خلفها الآباء والأجداد لأحفادهم من مال وحسب، حيث تعبر لفظة الورث والميراث عن المال وتعبر كلمة الإرث عن الحسب.[1]

[1] ينظر محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ... ومناقشات، دراسات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، الطبعة الأولى، 1991 ص 22.

- **اصطلاحا:**

يمكننا القول ان لفظة التراث حديثة العهد بمعناها الحالي بعد ان جاءت اليقظة العربية وهي تعني الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني مثل الأعياد الدينية والوطنية وكذلك الحكايات الشعبية، وإذا كانت في مدلولها القديم تشير الى إختفاء الأب وحلول الابن محله ليرثه في ماله وسلطته فهي تعني حاليا حضور ثقافة وحضارة الأب في الابن، والسلف في الخلف وقدوم الماضي إلى الحاضر.[1]

ومنه نستنتج ان التراث هو مجموع المعتقدات الثقافية والدينية والفكرية التي تركها الآباء الأولين للأجيال التي تأتي بعدهم، وذلك هو أصل ثقافتهم الذي يتمم ويكمل ثقافة المجتمع وينمو داخل العقل والقلب لأفراده فهو جزء لا يتجزأ من الامم مهما تطورت.

2.1. كيفية المحافظة على التراث وتجديده:

التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر فالقديم يسبق الجديد والأصالة أساس المعاصرة والتراث وجد هنا من أجل المحافظة على الاستمرار في الثقافة الوطنية وتأصيل الحاضر ودفعه نحو التقدم.[2]

---

[1] ينظر محمد عابد الجابري، مرجع سابق ص 24.

[2] حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، مؤسسة هنداوي سي آي سي للنشر، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018، ص 15.

من هنا نستخلص ان التراث هو ما يعبر عن روح ووجدان المجتمع وللمحافظة عليه يجب رؤيته بانه جزء من الواقع الحالي وليس موضوع دراسة للماضي.

3.1. توظيف التراث في المسرح العربي المغربي:

1.3.1. توظيف التراث في المسرح العربي:

وفي الحديث عن توظيف التراث فإننا نتحدث بصفة عامة عن توظيف التراث في المسرح العربي والعالم الإسلامي نظرا لتقارب الثقافات وتمازجها بين الشعوب في بلاد العرب وهذا أدى إلى إنتاج مسرحيات أساسها الحكايات الشعبية والدينية.

حيث يقول الباحث المغربي جميل حمداوي أن توظيف "الابداع والتأليف المسرحي في الوطن العربي بصفة عامة يعتمد على تشغيل التراث بنية ودلالة ورؤية، وتوظيفه مادة تراثية او موقفا ايديولوجيا من بداية النهضة العربية الى يومنا هذا، لأن التراث جزءا لا ينفصل عنا اي يضمنا ونضمه."[1]

2.3.1. توظيف التراث في المسرح المغربي:

يشترط المسرح في المغرب في تعامله مع التراث ان يكون التعامل فنيا مع إضافة الجماليات عليه بالإيحاء والترميز، مع تفادي المباشرة السطحية التي تقتل الإبداع

[1] جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني تطوان، المملكة المغربية، الطبعة الأولى، 2019 ص 27.

المسرحي وهذا يعني ضرورة ربط العمل الدرامي بالواقع المليء بالتناقضات المتنوعة كما وكيفا وذلك عبر خاصيات التجديد للتراث والتكامل والتكافؤ مع العصر.[1]

4.1. تعامل الاخراج المغربي مع التراث:

يطلب منا عبد الكريم بالرشيد ان نتملك التراث وعيا وفهما وذكاء عبر تفكيكه والتركيب واعادة قراءته ونقده ليخرج من صورته الجامدة الى صورة حية.[2]

وقد وظف عبد الكريم برشيد في مسرحيته "ابن رومي في مدن صفيح" التراث الأدبي ومفارقاته الساخرة مستفيدا من تقنيات التراث العربي القديم مع استخدام تقنيات المسرح العالمي كخيال الظل والمسرح داخل المسرح وتركيب لوحات متنافرة مع تعدد الاماكن والحدث والزمان.[3]

كما يدعو برشيد الى عدم التفريط او الابتعاد عن الذاكرة التراثية لتأسيس مسرح عربي اصيل لان مخاطبة المجتمع لا يكون الا عن طريق تراثه الثقافي في الفن والفكر والأدب.[4]

---

[1] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق ص 121.

[2] ينظر جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح، مرجع سابق ص 55.

[3] ينظر جميل حمداوي، المرجع نفسه ص 30.

[4] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، نفس المرجع ص 78.

كما وظف الطيب الصديقي الكثير من الظواهر التراثية في مسرحيات عديدة مثل ابو حيان التوحيدي وديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب ومقامات بديع الزمان الهمذاني.[1] وتعتبر المسالة بالنسبة اليه ليست مسالة تباهي بالماضي واتعاظ رغم اقراره بالسعي الى بلوغ هذه الاهداف وانما هي مسالة دراسة متأنية للتراث تأتي بثمارها في عودة المسرح الى حاضنته الطبيعية لأن المسرح بعيونهم لن يكون عربيا الا عندما يقلع الكتاب عن اجترار الحبك من القوالب الغربية وتسلسل المشاهد، ورسم صفات الشخصيات واستبدالها بما هو متأصل في الحضارة العربية.[2]

5.1. آليات وتقنيات التعامل مع التراث في المسرح المغربي:

شغل عبد لكريم برشيد مجموعة من الاليات والتقنيات للتعامل مع التراث كألية اندماج الممثل مع الشخصية المسرحية، واستعمال الية المفارقة كاستعمال شخصيات تراثية وشخصيات واقعية مع استعمال عناوين متناقضة مثل امرؤ القيس في باريس وعنترة في المرايا المكسرة كما استعمل أيضا آلية السخرية عن طريق التلاعب بالأسماء كما جاء في مسرحية الحكواتي الاخير. وكذلك آلية التزامن وهي الانتقال في الزمن من الماضي الى الحاضر والانتقال من شخصيات تراثية الى شخصيات واقعية.[3]

---

[1] جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق، ص 32.

[2] ينظر التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، مرجع سابق ص 247.

[3] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، نفس المرجع ص 94-95.

كما شغل المسكيني الصغير تقنية الاستخراج وآلية خلق الجدل في مسرحياته التراثية وذلك عند ربطه الاحداث من خلال بعض الحكايات مثل حكاية طارق ابن زياد وجنوده، واستخدم كذلك تقنية المسرح داخل المسرح وتقنية التباعد وآلية السخرية الكاريكاتورية والعنونة التراثية والتجنيس التراثي على مستوى الشكل بواسطة السيرة والحكاية او الحلقة.[1]

6.1. أهم الاشكال المسرحية في التراث المغربي:

تمكن المسرح في المغرب من رسم الكثير من ملامحه واستقر على اشكال مسرحية عديدة ومختلفة مكتسبا اياها من تعدد الموروث الثقافي للشعب المغربي والذي يتجلى في تعدد اللهجات وتنوع العادات والتقاليد وذلك راجع الى مراكز المدن وتفرقها، وهذا ما يجعل كل منطقة مميزة عن الأخرى في العديد من الخصائص، حيث أدى إلى جعل المسرح المغربي غنيا بعدة اشكال مسرحية سنذكر منها ما يلي:

1.6.1. الحلقة:

تعتبر الحلقة فنا شعبيا مسرحيا وهي عبارة عن التفاف الجماهير حول عدد من الممثلين في الاسواق والساحات العمومية. يقوم الممثلون في هذه العروض بتقديم الحكايات والاساطير، ويمكن ايضا أن يساهم بعض المشاهدين في العرض إذا استلزم الامر ذلك إما بالتمثيل او المساعدة في المهام المسرحية. وعادة ما يبدا العرض بالصلاة

[1] ينظر نادر عبد الله دسه، مرجع سابق ص 123.

على النبي ودعوة المشاهدين الى توسيع او تضييق الحلقة، مما يساعدهم على الانسجام والاحساس بالمشاركة في العرض.[1] ومن مميزات الحلقة اعتمادها على الاغاني والمونولوج والحوار الشخصي، وعلى تفاعل الجمهور المستمر وتواصله مع الممثلين، ويوجد بمدينة مراكش حتى يومنا الحالي سوق يأتي إليه الزوار من مختلف أنحاء العالم لمشاهدة هذا النوع النادر من المسرح.[2]

ومنه فان الحلقة فن شعبي بامتياز لاعتمادها على حلبتها الدائرية وتجاوب الجمهور مع اساطير الابطال التاريخيين الذين وقفوا ندا للند في محاربة الانس والجن والانتصار على العفاريت وهي شخصيات أسطورية مرسخة داخل نفس الجمهور الذي يحفظ لها الكثير من المواقف والعبارات التي تساعده في التفاعل مع الممثلين.[3]

2.6.1. البساط:

البساط يعني لغويا الزربية او المكان الذي تكون فيه الفرجة وقد يدل على الانبساط والمرح وترك الحياء والاحتشام الأخلاقي واستبدالهما بالترويح الذاتي والفرح وممارسة الانتقاد السياسي والاجتماعي.[4]

---

[1] ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 55.

[2] ينظر محمد أديب السلاوي، مرجع سابق ص 52.

[3] ينظر محمد أديب السلاوي، مرجع نفسه ص 53.

[4] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 39.

يستمد فن البساط قوته من امتداداته الشعبية عند السكان الذين شكلوا جمهوره الممتاز، ومن حرية التعبير والابداع ومن اهم فرجاته هي الفرجات التي كانت تقدم في حضرة الملوك والسلاطين الذين كانوا يقومون برعاية هذا الفن لعدة اسباب يأتي الاتصال المباشر برعاياهم في المقام الاول وذلك للاطلاع على مشاكلهم اليومية من خلال مشاركتهم الاحتفالات.[1]

ويهتم مسرح البساط على عرض القضايا الشعبية امام الملك في المناسبات الدينية والأعياد الوطنية حتى يتمكن من الفصل فيها او إعطاء الأوامر على تقصي الحقائق عنها.[2]

ويمتاز البساط بثبات شخصياته مع تغير العناوين والمواضيع حيث يجسد ممثلوه القوة والشجاعة والمغامرة، وشخصية "الياهو" تدور حول شخص يهودي يرمز الى النفاق والجشع والذكاء، و "حديدان" الذي يشير الى طهارة النفس وحب الخير لغيره ويناقضه في ذلك "الغول" الذي يعتبر مصدرا للشرو زيادة الى هذه الشخصيات الثابتة بالإمكان اضافة شخصيات جديدة حسب تغير موضوع المسرحية.[3]

[1] ينظر الزبير مهداد، مرجع سابق ص 29.
[2] ينظر محمد أديب السلاوي، مرجع سابق ص 55.
[3] ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 56.

3.6.1. سلطان الطلبة:

عصفت بالمغرب احداث الفتنة خلال القرن السادس عشر فانتشرت الامية وتراجع طلب العلم بعد ان خربت المراكز العلمية، وخلال عهد السلطان تم احياء طقوس الاحتفال بسلطان الطلبة بمدينة فاس كنوع من استرجاع الحياة العلمية لنشاطها.[1]

ويأتي في التمثيلية تقمص أحد الطلبة النجباء من جامع القرويين دور السلطان بعد قيامه باشتراء تاج العرش من المزاد العلني وبعد تنصيبه يكون حكومته من اصدقائه الطلبة، الذين يحيطونه بالتعظيم والتفخيم ويحق لسلطان الطلبة استغلال دوره في التعبير لحاكم البلاد الحقيقي عن مشاغل الطلبة ومشاكل الوطن. وبعد ذلك يتوج سلطان الطلبة وحاشيته ليتوجهوا الى تأدية الصلاة في موكب يجوب شوارع فاس يذهبون فيه لزيارة الاضرحة والاولياء الصالحون مثل سيدي حرازم.[2]

هذا ويستمر الحفل على مدى اسبوع كامل يعتمد فيه على الارتجال في التمثيل الشعبي والهزل والعروض الموسيقية والغنائية في غياب تام للنصوص المكتوبة والمؤلفين. وكذلك التنافس على الابداع في الملحون والشعر الشعبيين.[3]

---

[1] ينظر الزبير مهداد، مرجع سابق ص 28.

[2] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 31.

[3] ينظر الزبير مهداد، المرجع نفسه ص 28.

4.6.1. سيدي الكتفي:

يغلب على طابع سيدي الكتفي خاصيات الفكاهة والتسلية والترفيه مع الاستعانة بالإمام السيد الكتفي بالتوسلات الرجائية عند انتهاء الظاهرة الاحتفالية التي عرفها المغرب قديما، وكان قد أسس في عهد المولى يوسف 1912-1927على يد جماعة من محترفي الخرازة بمدينة الرباط.[1]

ويشبه هذا النوع الى حد كبير فن البساط حيث جاء نتيجة تشكل الحرف الصناعية وهو يهتم بتمثيل بعض المشاهد الاجتماعية والدينية.[2]

وعادة ما يكون مكان هذا العرض داخل مكان مغلق مثل بيت المقدم أو بيت أحد أعيان المدينة او في قصر الملك في نوع من أنواع الطقوس الخاصة، حيث تبدأ المشاهد بإلقاء تحية السلام عند دخولهم على المقدم ويبدؤون في الاصغاء إلى الوصايا التي يتلوها عليهم يقرأون بعدها الفاتحة. يلي ذلك إنشاد القصائد والرقص وهم يهزون أكتافهم لينتهي العرض في محاولة من المقدم على أن يتغلب على أصحابه لكنه يفشل في ذلك لينتصروا عليه بالنهاية.[3]

---

[1] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 43.

[2] ينظر محمد أديب السلاوي، مرجع سابق ص 65.

[3] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، المرجع نفسه ص 43.

وسنقوم بالتوقف هنا عند هاته الأشكال ما قبل المسرحية في التراث المغربي حيث كانت تمارس هاته الشعائر والطقوس قبل معرفة أنه مسرح بمعناه الحرفي حاليا، وهاته العروض كانت تمارس في غياب تام لعنصر الكتابة بل بالارتجال المباشر في قص وتمثيل حكايات الأبطال والأساطير واعتمادها على تجاوب الجمهور ومشاركته المباشرة وغير المباشرة في هذه العروض. وننوه فقط الى أننا ذكرنا بعضا من هاته الاشكال لأنه مازالت هناك الكثير من الاشكال التي لم يسعنا بحثنا هذا في التكلم عنها كلها.

2. التجريب في المسرح المغربي:

1.2. مفهوم التجريب:

إن المفهوم الاكثر شمولية للتجريب في المسرح هو التجديد او الأبداع باعتباره ابتكارا لأشكال جديدة للعرض المسرحي تختلف عن القواعد الجوهرية المعمول بها، ومتخطيا بذلك المشاكل النمطية والتقليدية.[1]

ويمكن اعتبار التجريب هو الدافع الرئيسي للإبداع ومعارضة كل الطرق والأشكال المعروفة للمسرح التقليدي بقواعده التي أصبحت قوالبا وأنماطا للتعبير.[2]

---

[1] ينظر باربرا لاسوتسكا –بشونباك، المسرح والتجريب، بين النظرية والتطبيق، ترجمة هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ر ط، 1999 ص 16.

[2] ينظر الصديق الصادقي العماري، مجلة طنجة الأدبية، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، نشر بدعم من وزارة الثقافة طنجة، المغرب، العدد 63، 2017 ص 21.

ويتجسد أحيانا الطابع التجريبي في سعي بعض الفرق إلى نفي التخصص ليصبح الإبداع جماعيا وفي جانب آخر يكمن في التطرق إلى مواضيع عير مألوفة تستفز المتلقي وتستدرجه للتعليق والانفعال وإقامة علاقة تشاركية مع الممثلين.[1]

2.2. أهمية التجريب في المسرح:

تأتي اهمية التجريب في المسرح متمحورة في عدة نقاط منها:[2]

- البحث عن اشكال عروض وكتابات مسرحية مختلفة عن جميع القواعد الدرامية السائدة.
- خلق ثورة على مستوى هيكل المسرحية وشكل العرض وبنيته وعدد فصوله واسلوبه.
- تحريك عناصر النص والعرض من الركود نحو لفعالية التي يتطلبها العصر.
- الخروج عن المألوف في تقديم صورة حقيقية حول الواقع الموجود.
- الانفتاح على كافة الفنون لأخرى ومتطلبات العصر في شكل العرض وصورته السينوغرافية.
- تزايد صيغ الابتكار الجديد.

[1] ينظر التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، مرجع سابق ص 245

[2] ينظر الصديق الصادقي العماري، مرجع سابق ص 22.

3.2. التجريب في المسرح المغربي:

يتميز المسرح المغربي بسيرة مليئة بالأعمال الدرامية التي تتسم بالقبول والرفض لكل ما هو جاهز فهو لا يقبل الاشكال الجامدة والموديلات المحنطة في محاولة منه لنقد المستورد واستيعابه لخلق وتشييد مشروع متحرك ينفي فيه سلطة الغرب ومسرحه القمعي. من هنا تنوعت التجارب المسرحية بالمغرب وارتبطت ارتباطا وثيقا بالأبعاد النفسية والاجتماعية في المغرب.[1] وليس بمقدور اي مخرج مسرحي أو مؤلف أو السينوغراف استكمال اعمالهم وإبداعاتهم التجريبية دون الحاجة الى التأثير في المتفرج من الداخل.[2]

وعلى العموم فقد كان المسرح المغربي "مسرح هواة في بداياته لذلك كانت نصوصه الدرامية تتأرجح بين التأليف والاقتباس وبين الكتابة بالعربية الفصحى والدارجة المغربية بين الازدهار والانتكاس، بين الحرية والرقابة بين التمثيل الفطري والتكوين".[3]

هذا لم يكن تدريب فرق الهواة يقتصر إلا على التلقين إنما كان مناسبة للبحث والتجريب والإبداع واكتشاف الطاقات التعبيرية الكامنة في الأدب الشعبي والفنون المحلية.[4]

---

[1] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 44

[2] ينظر باربرا لاسوتسكا – بشونباك، مرجع سابق ص 121.

[3] جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 67.

[4] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، المرجع نفسه ص 64.

وقد عرف المسرح المغربي في سبعينات القرن المنصرم مجموعة من التجارب المسرحية المتميزة والأشكال الرائدة عربيا خاصة مع مسرح الهواة الذي كان له أثرا كبيرا في انتعاش المسرح المغربي والعربي بصفة عامة بالكثير من التنظيرات والأوراق والبيانات المختلفة في مجال المسرح.[1]

اما فيما يخص المسرح الاحترافي فقد اخرج الصديقي عام 1971 اوبيريت "الحراز" التي اعتبرها النقاد في المغرب ابداعا مغربيا خالصا. واعتمد الصديقي طريقة حديثة في الاخراج مع استغلال تقاليد المغرب القديمة بتقنيات حديثة بجعل الجماهير تشترك في التمثيل من دون شعورها حينما جعلها تردد الشعر الملحن وألغى الموسيقى وعوضها بالأناشيد الشعبية تكملة لواقعية الإطار وذلك في أوبريت "الحراز".[2]

لنجد أنفسنا امام نوع من المسرحيات التي نبعت من وجدان الشعب وحكمه وامثاله وحكاياته ومن مغامراته وحروبه وعثراته المتواضعة ومن سخرياته وشطحاته الساذجة دون ان تصبح مسرحية المشكلة بل هي طريقة للكشف عن النفسيات خاصة بعد انتقال الصديقي إلى التعامل مع المسرح العالمي باستلهام التاريخ المغربي.[3]

---

[1] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 69-70.

[2] ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 482.

[3] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 50.

كما دعا عبد الكريم برشيد الى التجريب وقسمه الى نوعين التجريب المختبري والتجريب الميداني حيث يقول إن ما عرفته أوروبا من مجموعة المسارح الصغيرة التي تقدم مسرحياتها لجمهور نخبوي لا يمكن ان تنجح في المغرب خاصة وفي الوطن العربي عامة، وفي مقابل ذلك هو دعا الى تجريب اخر والتجريب الميداني الذي يحاول ان يدرس لغة الشعب وتراثه وروحه وعقله لإيجاد سبيل في ايجاد قواعد تمكن من تجاوب الجمهور مع المسرح.[1]

ومنه فان تجريب الاشكال لاختراق افاق جديدة يجب ان يكون من خلال النظرة الواعية بالواقع والقوانين وتطور المجتمع وهذه اهم سمات الفنان التجريبي المعاصر.[2]

ويعتبر محمد الكغاط اول مسرحي بالمغرب ينظر الى المرتجلات المسرحية تقعيدا وتطبيقا، حيث يميز من رؤيته أن الارتجال هو الطريق الصحيح لتحقيق نهضة مسرحية لأنه يلامس قضايا المجتمع الحقيقية مع وجوب احتفاظه بالصدق والعمق وسط دفء التجاوب مع الجمهور لما في ذلك من طاقة تلقائية في الابداع والخلق.[3]

---

[1] ينظر عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ر ط، 2002 ص 22.

[2] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 223.

[3] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 179.

4.2. التجريب والعمل الجماعي:

لقد كان لتأليف الجماعي بالمغرب دورا كبيرا في الكشف عن الثقافة المغربية والتأصيل لوجود مسرح مغربي يحمل شخصية المغاربة ونشر هويتهم وتاريخهم. وقد وصف احمد الطيب العلج في كلمة له بالحمامات في ملتقى المركز الثقافي بمساعدة اليونسكو يوم 25-30 مايو عام 1970:" قلت اعدادنا المسرحية وقمنا بالتفكير في تقديم انتاج مسرحي مغربي على مسرح الامم بباريس نقدم فيه صورة من شخصيتنا المغربية فاهتدينا الى طريقة عمل جماعي مستعملين فيه الارتجال منطلقا لخلق القصة ثم جاء دور الحوار الى ان وصلنا لموضوع مسرحية "الكناس" حيث كتب السيناريو وتم تقطيعه الى مشاهد"، وقاموا فيه بتحديد الشخصيات مع ترك حرية التعبير عن عقليتها بواسطة طريقة كل ممثل وامكانياته، وكذلك اللغة التي يجب ان تنطق بها الشخصية. وهكذا حتى حددت معالم كل الشخصيات بعد الارتجال المباشر والتكرار.[1] وكذلك ما استعمله اندري فوزان في ورشة المسرح عندما حضر الى المغرب أول مرة حينما سعى الى إيجاد المواضيع التي تقبل التأليف الجماعي ثم العمل في هندسة العرض عن طريق الممثلون الذين يقومون بالارتجال المتوالي لتخلق المسرحية بعد أيام معدودة وتصبح جاهزة للتقديم.[2]

[1] ينظر علي الراعي، مرجع سابق ص 483.

[2] ينظر علي الراعي، المرجع نفسه ص 472.

وقام محمد الكغاط باشراك الممثلين في التأليف وبنيت التجربة على كتابة كل ممثل مشهده بحرية ليسهموا بإبداعاتهم في الكتابة والإخراج مع إمكانية الارتجال من جديد داخل المسرحية حسب تجاوب الجمهور واستجابة الممثلين لحرارة اللحظة التي يخلقها العرض المسرحي.[1]

لذلك نحن لا ننكر فضل الأعمال الجماعية النابعة من المغاربة أنفسهم في سبيل الحصول على مسرح مغربي يعبر عن شخصية هذا الشعب من خلال فنونه وآدابه وطريقة تفكيره نحو القضايا المجتمعية والسياسية ولكن تبقى هاته المحاولات قليلة نسبة الى تطور فن المسرحية لأنها لم تجد قالبها المغربي الخالص ومازالت تعاني من مشكلات عديدة.

3. أسباب تدهور المسرح المغربي:

لقد ارتأينا من موضوع بحثنا في المسرح المغربي ان المسرح في بلاد المغرب يعاني من اسباب تجعله لا يتطور مثله مثل المسرح العربي لهذا تطرقنا الى هاته الاسباب في عدة نقاط لعل وعسى أن نكشف الطريق لباحثين جدد في افاق المسرح المغربي لإيجاد حلول مستعجلة تدفعه للتقدم والسير نحو مجابهة اقوى المسارح في العالم.

[1] ينظر حسن يوسفي، المسرح والمرايا، تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب، د د ن، د ب ن، د ر ط، د س ن، ص 215. (من موقع www.unecma.net).

1.3. الهوة الفاصلة بين الجمهور والعمل الابداعي:

يرى عبد الكريم برشيد ان المسرح يعكس بؤس الواقع التاريخي للإنسان المغربي والعربي بصفة عامة ويرجع اسباب عدم تقدم المسرح في المغرب الى الفراغ والانقطاع الموجود بين العمل الإبداعي والجمهور من خلال تأكيده على ان المسرح في لبه فن جماهيري بامتياز لذلك وجب على الجمهور المشاركة في المسرح بالجهر برأيه لأنه يعتبره حقه الشرعي في التعبير الحر للإنسان الحر.[1]

غير أن عبد الواحد عوزري يتكلم عن هذا الموضوع في كتابه تجربة المسرح ويصرح " أن الجمهور لا يأتي من العدم انما يخلق ويتربى كلما توفر امامه نشاط مسرحي مستمر ومبرمج ومنظم، وهو لا يلوم الجمهور" في ذلك.[2]

2.3. انعدام الهياكل وغياب الدعم:

في برنامج تم بثه بتاريخ 26 مارس 1991 على التلفزة المغربية تم التركيز على بعض المشاكل التي تحيط بالمسرح المغربي من طرف بعض المسرحيين المغاربة ومن ضمن هاته المشاكل:[3]

- عدم توفر اي نوع من الضمانات او دخل معيشي قار لرجال المسرح.

---

[1] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 324.

[2] عبد الواحد عوزري، مرجع سابق ص 39.

[3] ينظر عبد الواحد عوزري، المرجع نفسه ص 47.

- عدم وجود دعم للإنتاج او الترويج المسرحي.
- عدم مساهمة الجماعات المحلية ووزارة الشبيبة والرياضة ووزارة الاعلام ووزارة الشؤون الثقافية في تنمية المسرح داخليا.
- استفادة بعض الاطراف من المسرح الوطني محمد الخامس دون أطراف اخرى.
- عدم قبول التلفزة الاعلان عن العروض المسرحية الا بتنازل الفنان عن بعض حقوقه لصالح التلفزة.
- عدم وجود قانون واضح لحماية الفنان المسرحي.

3.3.التبعية الفكرية للمستعمر:

لقد حاول المستعمر الفرنسي الهيمنة على المغرب وخلق تبعية على جميع المستويات السياسية والفكرية والفنية مما خلق نوع من المسرحيات التي تحاول توجيه الجمهور انطلاقا من ثقافة مستوردة.[1]

وهذا ما يعمل على تزييف الواقع المغربي وقضاياه وتقديم صورة مشوهة عنه والعمل على اضحاك الجمهور وتضييع وقته بما لا علاقة له بمفهوم المسرح.

[1] ينظر عبد الرحمان بن زيدان، مرجع سابق ص 205.

4.3. موقف الاسلام من المسرح:

إذا لم يحتفظ المغاربة بالتقاليد المسرحية في ظل الاسلام فهذا راجع إلى انهم لم يجدوا في إطار الثقافة الاسلامية حاجة الى التعبير بالمسرح لأن المسرح في شكله القديم استعمل في اداء الطقوس والشعائر الدينية وارتباط بالصراع في مواجهة القضاء والقدر وهذا ما يتنافى قطعيا مع الدين الاسلامي الذي يدعو الى الإيمان والصبر.[1]

5.3. تأخر ظهور فن المسرح بمفهومه الحديث:

ومن الاسباب التي عملت على تدهور فن المسرحية في المغرب هي معاملة هذا الفن على اساس انه ثقافة دخيلة وغريبة عن الثقافة المغربية:

4. مخطط النهوض بالقطاع المسرحي في المغرب:

عند الحديث عن أهم ما يمكن العمل به لتنمية النشاط المسرحي في المغرب لا بد من الحديث عن الاهتمام بمسرح الطفل لأنه " مظهر من مظاهر التطور والرقي الحضاري عند الشعوب والأمم"[2] وذلك لما يملكه المسرح من أهمية في نشر العلم وتنمية فكر وخيال الطفل ورفع مستوى ثقافته، بالإضافة إلى ما يحققه المسرح المدرسي من متعة وترويح عن نفس الطفل وترفيه الجمهور المتلقي.

---

[1] ينظر جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والامتداد، مرجع سابق ص 20.

[2] مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض، مطبعة النيل، المغرب، الطبعة الأولى، 2015 ص 04.

أما العمل الثاني فهو محاولة إيجاد تلاحم قوي يربط بين جمهور المسرح في المغرب وذلك بتناول القضايا التي تهمه والتعريف بفن المسرح والدعوة إلى ممارسته عبر كامل التراب الوطني وذلك بالإكثار من ممارسة النشاطات وفتح المسارح أمام المواهب الجديدة التي تخرج من الوسط الشعبي في محاولة لاسترجاع أكبر عدد ممكن من الجمهور.

أما فيما يتعلق بجانب الدعم فيجب على الدولة تفعيل بطاقة الفنان كبطاقة مهنية وتوفير قانون يحمي حقوق المؤلفين والمخرجين والممثلين وكل من يعمل بهذا القطاع مع التنسيق مع كافة الجمعيات الوطنية والصحافة الإعلامية في نشر البرنامج الخاص بالعروض وتخصيص فقرات وحصص للتكلم عنه أكثر وذلك لتعريف الجمهور به والتقرب من المتلقي أكثر.

مع الكف عن إطلاق الفتاوى والسعي في العمل على إيجاد قوالب فنية ومسرحيات إسلامية تدعو إلى التعريف بهذا الدين وفق ما يتماشى مع أحكام الشريعة الإسلامية.

أما فيما يخص الناحية الفنية فهو السعي في تطوير المواهب التمثيلية لدى الممثلين والتطلع إلى بلوغ مستوى عالمي ينبع من الإبداع والتجريب في الإخراج المسرحي عند المخرجين المغاربة وذلك لخلق التفاعل الحي بين خشبة المسرح والجمهور.

الفصل الثاني

التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب

- **مقدمة الفصل:**

إن اللغة والحوار هما عنصرا البناء الفني المتصور في أي مسرحية كانت لكنهما يختلفان مع الصورة المرئية في بنية المسرح كجنس إبداعي آخر مما ينتج عنه طبيعة العلاقة في النقل الأدبي إلى العرض. وذلك بالرجوع إلى النقطة الرئيسية المهمة وهي رؤية المخرج التي تعتمد على قراءة المخرج وفهمه للعناصر المكونة للمسرحية أدبيا وهي طبيعة سير الأحداث وصفات الشخصيات والعنصرين المتصلين بهما وهما المكان والزمان ليكون نظرة مبدئية عن محتوى العمل والآليات التي سيتبعها لينقل النص من لغته الأدبية إلى اللغة الدرامية التي تقوم على الفعل. كما يتحكم المخرج في جزئيات المشاهد المرئية وذلك بتنظيم عمل تقني الإضاءة ومصممي الديكور على مستوى خشبة المسرح عندما يملي عليهم التعليمات المناسبة وفق منظوره الخاص كي يتم ترتيب هاته الخصائص التي تخلق الإيهام والتأثير في الجمهور وتمنح الإلهام والإبداع للممثل حيث تحفزه بخلق جو مسرحي يساعده على بناء حاجز بينه وبين شخصيته في الواقع.

أما آخر عمل يقوم به المخرج هو وضع آخر الرتوشات المرئية التي تخص شخصيات العرض بالاتفاق مع مصممين حول الألوان والمقاسات الخاصة بالممثلين ونوع الإكسسوارات والمكياج الذي تستعمل للدلالة على الشخصية ومساعدة المتلقي على التعرف عليها. وهذا ما سيتم التعمق فيه أكثر في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب حيث سنحاول أن نلتمس أهم التصورات والتقنيات المستعملة في النص والعرض.

المبحث الأول: مكونات العرض المسرحي في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب.

إن المسرح عموما عبارة عن فن مركب من عدة عناصر يأتي في مقدمتها بناء النص الدرامي وحركة الممثلين وهذا يتضح لنا من خلال البدايات الأولى لفن المسرح والاحتفالات الديونيزية التي كانت تقام عند الإغريق، حيث كانت "بداية تمثيل الصراع بين الخير والشر. والأداء العلني أمام جمهور وهو عنصر له اهميته إذ أن المسرح يكون بهذا الشكل"[1].

فالمسرح إذا هو "نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له"[2] وهو الجمهور الذي يتفاعل مع المسرحية المعروضة أمامه.

أي أننا سنقوم في البداية بتحليل النص المسرحي وعلاقته بالعرض أو بالأحرى برؤية المخرج وعمله على مستوى العرض المسرحي ثم ننتقل إلى دراسة عنصري أداء الشخصيات والزمان والمكان.

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ر ط، 1998، ص23.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة الثانية، 1993، ص 19.

1. الصورة المتخيلة:

1.1. طبيعة الصراع:

إن "الملاحم الأدبية تدور حول مشكلات الإنسان، أصله ومصيره فضائله ورذائله، قوته وضعفه "[1] وعند ذكر الصراع يخطر على ذهن الإنسان وجود أشكال من المقاومة حول خلاف أو جدال ما يتم في الأخير بالتغيير أما بالخسارة أو الربح، بالفشل أو النجاح. أي أنه دائما يكون بين نقيضين كالخير و الشر, فإن حدث و أنتهى بالخير ستكون النهاية سعيدة أما إذا حدث العكس ستؤول الأمور إلى النهاية المأساوية، وهكذا ينبني الصراع في المسرح ببداية تمهد لسير الوقائع و الأحداث ثم عرض يتم فيه محاولة كل طرف السعي لبلوغ هدفه الأسمى ثم نهاية تبين لنا المغزى من ما جرى حيث يتم فيها حل العقدة, مع إمكانية ترك النهاية مبنية على المجهول و ذلك لترك المجال لخيال المتفرج الذي سيحاول إعادة استرجاع وتحليل الأحداث التي عرضت أمامه بعد نهاية العرض لغرض الوصول إلى حل وفق أفكاره و تصوراته و المشاعر التي أثارتها في نفسه تقنيات المسرح وأساليبه.

يطلعنا الأستاذ عبد الكريم برشيد في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب على رجل فرض عليه بخل والده المتوفي الهروب من ماضيه ومن بيته ومن وطنه ومن فقره والهرب حتى من نفسه.

---

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د ر ط، د ت، د ب ن، ص 08.

لكنه في محاولته للهرب من واقعه يجد أن نجمة ابنة عمه تحاول بشتى الطرق أن تمنعه من الابتعاد عنها وتقترح عليه الزواج لأنها كانت تحبه حد الجنون، لكنه مع ذلك أبى وقال لها انه سيقتسم معها المال لكنها كانت تريد أن تقنعه باقتسام الحياة معها، إلا أنه أراد أن يتخذ مصيره بيده ويبتعد ليسافر إلى حيث يعيش غريبا بين الغرباء ظنا منه أنه سيجد المتعة خاصة أنه يحمل معه حقيبة المال التي تركها والده ميراثا له.

هو يرى في قرارة نفسه أنه ليس هاربا بل على العكس كان يرى في ابتعاده نوع من الحرية فهو إنسان عاشق للحياة يحب المال والجمال إذ يخيل له أنه سيعيش سعيدا في حياة يملأها المرح والفرح دون أية قيود أو مسؤوليات تربطه بالعمل أو الزواج.

على هذا الأساس تنبني الصورة المتخيلة على بخل الأب الذي أثر نفسيا بعد موته على ابنه أبو الغرائب، ليجعل عبد الكريم برشيد تلك الماديات والخيالات تطغى على المشهد وعلى الشخصية الرئيسية لتتجاهل المشاعر الإنسانية وحب ابنة عمه له.

في نهاية هذه المسرحية يتعرض أبو الغرائب لفقدان ماله وتشرده في بلاد الغرباء لكنه وجد ابنة عمه التي كانت الرفيق والسند له في رحلته دون علمه وأخذت يده بيدها ليهاجرا إلى مدينتهما ويكملا الحياة معا.

2.1. الحدث:

يعتبر الحدث أهم عنصر في المسرحية، وهو يقوم على التدرج والتسلسل في خلق الأفكار ومساعدة المتلقي على فهم الحبكة والهدف من المسرحية والتفاعل بينه وبين الممثلين.

"يمكن القول إن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض"[1]

على إثر ذلك نرى في بداية المسرحية صراعا بين أبو الغرائب وابنة عمه نجمة حول موضوع سفره دون أن يأخذها معه ليفر من بيئته التي نشأ فيها تاركا الجميع في حيرة حول مصير علاقته بها عندما تخلى عن حبها له وسافر نحو المجهول دون ذكر المكان الذي سيذهب إليه مع الترميز له بأنه وطن الغرباء في رؤية من المؤلف بترك الحرية للجمهور في تخيل هذا البلد.

ثم يبدأ المشهد الثاني في مقهي , يدخل أبو الغرائب يتمتم بكلام غير مسموع ويخرج لتلحق به إمراة متسولة ثم يعود والمتسولة تلحق به , ليبدأ تبادل أطراف الحديث مع الرجلين المتواجدان في المقهى واللذان كان يتكلمان عنه قبل دخوله إلى أن وصلا إلى الحديث عن الزواج ليخبرهم عن نجمة ابنة عمه وما دار بينهم من حديث قبل مجيئه إلى هذا البلد مستعملا السرد باستعمال تقنية الفلاش باك و إعادة تمثيل للمشهد الأول الذي

[1] عبد العزيز حمودة، مرجع سابق، ص43.

دار فيه الحديث عن الزواج بينه وبين نجمة مع الاعتماد على نوع من الحوار الجديد كي لا يمل الجمهور من التكرار الحرفي .

ثم يعود المشهد في الزمن الحاضر مع الرجلين في نفس المقهى لكن هذه المرة المواضيع اختلفت، حيث وظف عبد الكريم برشيد بعض العبارات في الحوار تعالج موضوع السحر في المجتمع المغربي وتنتقد السلطة والحكومة بطريقة تهكمية فلسفية تظهر لنا أننا أمام قامة من قامات المسرح المغربي والعربي، شخص كرس حياته لخدمة الفن الدرامي ومعالجة قضايا المجتمع.

- **ابو الغرائب مع قارئة الكف:**

يدخل أبو الغرائب وتدخل معه نجمة ابنة عمه التي تعرفه أشد المعرفة وهي متنكرة في زي غجرية تقرأ الكف لتعيد على مسامعه بعض العبارات التي قالتها له من قبل لتتركه وسط حيرة وتساؤلات كثيرة تحوم حول من هاته المرأة التي تخبره عن أشياء ربما لا يعرفها عنه أي شخص في العالم إلا نجمة ابنة عمه، ليقوم بسؤالها عن مهنتها لكنها قالت له أن يسألها أولا عن اسمها ليصدم مرة أخرى أن اسمها نجمة ويتعرف على مهنتها وهي قراءة الكف أي شوافة وعرافة كما هاته الظاهرة المبنية على التوقع و معرفة المجهول وعلم الغيب التي تعرفها مجتمعاتنا العربية عامة والمغربية خاصة منذ القدم وما زاده جنونا أنها نطقت اسمه قبل أن تذهب ليلحق بها وهو يجري هنا ينتهي المشهد.

- **المتسولة الخرساء تشبه نجمة:**

في مقهى الغرباء تدخل المتسولة الخرساء وهي تحوم حول رواد المقهى دون أن تمد يدها إليهم ليقترب منها أبو الغرائب الذي شبهها بنجمة ابنة عمه ويسألها هل هي متزوجة فتخبره لا فيسألها عن اسمها وبعد إشارتها إلى اسماء يبدأ بذكر الأسامي مثل شمس وقمر وغيمة وهي تعارضه في ذلك حتى قال لها نجمة فأشارت له أنه على حق فأراد منها أن تأتي في المرة القادمة في شكل الأميرات وهو يريد منها أن تكون نجمة فوق الأرض واسما على مسمى, لكن نجمة المتسولة الخرساء لم تظهر من حينها وقد بدا عليه القلق والتوتر فبدأ بالبحث عنها لكنهم أخبروه أنها ربما عادت إلى وطنها.

- **أبو الغرائب يودع الأصدقاء ويغادر:**

في هذا المشهد غلبت التراجيديا على المشهد بعد أن التقى أبو الغرائب مع صديقاه ميمون بن ميمون وسعيد بن مسعود في مقهى الغرباء لآخر مرة وقام باحتضانهما بحرارة وطلب منهما الدعاء له بنظرات حزينة ليقوم بالخروج يتبعه الحمال.

- **أبو الغرائب في مدينة مغلقة:**

لقد اعترض طريقه قطاع الطرق وسلبوه كل ما يملكه من مال ومزقوا ثيابه وأغلقت الحدائق والكنائس والمساجد أبوابها في وجهه ليبقى تائها جوعانا وهو يقوم بخاطبة نفسه

ويتذكر حاله عندما كان يملك المال وكل شيء مسموح أما الآن فقد أصبح كل شيء ممنوع. بعدها تصادف بشرطيين قاما بالقبض عليه للتحقق من هويته وانتهى المشهد.

في المشهد ما قبل الأخير يظهر أبو الغرائب يناجي البحر وأمواجه والسماء ونجومها وهو ينادي بأعلى صوته "أين أنت يا نجمة؟" لتجيبه نجمة وهو مستغربا من أين اتى هذا الصوت ثم تظهر نجمة لتجد أنه تغير كثيرا وما يقوله اليوم عكس ما كان يقوله في الماضي وأنه تغير وشعر بحبها بعد ابتعاده عنها وأن أهم شيء يشغله هو العودة إليها.

في آخر مشهد يعرف أبو الغرائب أن نجمة الخرساء هي نفسها نجمة ابنة عمه وتخبره بالقصة كاملو وأنها رافقته طيلة سفره وأنها هي نفسها التي كانت طباخة بالباخرة هي نفسها المرأة الغجرية قارئة الكف وهي ذات المرأة المتسولة الخرساء وأخرجت المال الذي اقتسمه معها وعرضت عليه الزواج فطلب منها أن تسامحه على ما اقترفه في حقها من أخطاء فسامحته ووضعت يدها في يده وعادا إلى وطنهما.[1]

هكذا إذا كان تصور عبد الكريم برشيد الذي أمتعنا بهذا النص وأبان عن خبرة في التأليف المسرحي عن طريق مزجه بين عدة قضايا في مسرحية واحدة مع الحفاظ على التسلسل في الأحداث ورسالة المسرحية الأهم التي تعتبر المشاعر الإنسانية أسمى من اي ماديات وأن الحب ما هو إلا للحبيب الأول.

[1] النص منشور في جريدة مسرحنا، العدد 280. (على موقع www.masrahona.com)، بتاريخ 03 سبتمبر 2020 على الساعة 13:15.

3.1. رسالة المسرحية:

تناولت مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب موضوع يدور حول المواطن العربي ومحاولته للهروب من عالمه الممل، والذي يسوده الكثير من النقائص وسبل العيش الكريم، بحثا عن عالم جديد يجد فيه الطمأنينة والسعادة. لكنه يصطدم في رحلته بواقع أمر من الذي كان يعيشه وهو أن كل الأوطان والأفراد والمدن في البلاد العربية تتشابه ليقرر في الأخير العودة إلى وطنه.

2. الرؤيا الإخراجية:

كما سبق وتكلمنا على الإخراج المسرحي الذي هو بمثابة تحويل النص المسرحي إلى فرجة مسرحية وعرض كامل يقوم على الحوار، الحركة، الشكل، اللون والذوق.

لهذا فقد اشتغل حفيظ البدري مخرج مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب على عدة أمور في هذه المسرحية بداية بعمله مع الممثلين من جهة أولى كان فيها الاشتغال على النص كمرحلة تمهيدية قياسا إلى إمكانيات الممثلين التي تأتي بالمقام الأول قبل الشخصية المسرحية.

ثم في المرحلة الثانية كان العمل عبر تمرينات مكثفة يتم التركيز فيها على النص وتوجيهاته فيما يخص حركة الممثلين بعد الارتجال الأولي وفق رؤيته الخاصة. وفي الأخير تم العمل على كتابة النص الإخراجي بالإضافة والحذف في بعض المشاهد

والتقديم والتأخير في مشاهد أخرى نسبة إلى لمساته الإبداعية حيث تصرف المخرج بحرية مطلقة في النص المسرحي ويظهر لنا ذلك في نهاية المسرحية عندما غير النص الأصلي كاملا:

- **النص الأصلي: للمؤلف عبد الكريم برشيد.**

أبو الغرائـب: سامحيه يا نجمة.

نـجمــة: أسامحه؟ أسامح من؟

أبو الغرائب: سامحي ذلك الظالم الآثم الذي يسمي أبو الغرائب.

نـجمــة: لقد سامحته.

أبو الغرائـب: تعالي نرجع إلي وطننا، فقد اشتقت إلي الناس والطير، وإلي كل شيء فيه. (تضع يدها في يده ويخرجان)

- **نص العرض: للمخرج حفيظ البدري.**

أبو الغرائب: ويقلك النساء راسهم قاسح فيساع جبتها فالخبط.

نجمة: أبو الغرائب...

أبو الغرائب: نعم...

نجمة: أنا ....

أبو الغرائب أنا ثاني (ويفرح ظنا منه أنه قام بإقناعها)

نجمة: أنا يا أبو الغرائب عاشقة ولهانة وإنت نخليك في حالة. (وتلوح بيدها للتاكسي لتسافر وتتركه وحيدا)

أبو الغرائب: ياك يا وجه الذبانة ... مادام مسافرة.

هنا تنتهي المسرحية في حالة مأساوية لأبو الغرائب الذي فقد كل ما يملك من مال وفقد نجمة ابنة عمه التي تركته وسافرت دون شفقة منها على حاله. ويظهر الفرق واضحا بين النص الأصلي ونص الإخراج الذي تم التصرف فيه من طرف المخرج وإعطاء نهاية مأساوية للحدث الدرامي بعد أن كانت النهاية في النص الأصلي سعيدة بعودة بطل المسرحية أبو الغرائب مع ابنة عمه إلى وطنهما ويدها في يده.

بعد العمل الأولي يباشر المخرج حفيظ البدري عمله الثاني على شكل المسرحية مع فنيي السينوغراف بعد أن أتم كل تجهيزات العرض ويختار كل ما هو ملائم من اللون والأزياء وطريقة الإضاءة مما يتماشى مع ذوقه ورؤيته الخاصة للصورة العامة للمسرحية.

وقد أبان حفيظ البدري على درجة عالية من الإبداع حينما وظف ديكورا بسيطا وعملا محترفا على مستوى حركة الممثلين خاصة في المشهد الذي إعتمد فيه على العودة من المشهد الثاني حينما كان يروي فيه أبو الغرائب لزملائه قصته مع ابنة عمه حيث كانت حركة الممثلين تعتمد على تقنية الفلاش باك وهي استرجاع اللقطة وإعادة تمثيلها وخرج

الممثلون بنفس الحركات التي دخلوا بها ليبدأ السرد عن طريق إعادة التمثيل مع تركيز الضوء على نجمة وأبو الغرائب. حيث أضاف إلى النص قيمة فنية جمالية وتقنيات صعبة تم العمل عليها كثيرا وبمجهودات مضاعفة لتضفي إلى العرض علامة الامتياز.

حقيقة فإن عرض مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب يعتبر بمثابة الإنجاز الذي إعتمد على قوة النص وأداء الممثلين الذين جسدوا رؤية وعمل المخرج على خشبة المسرح عن طريق الأداء الممتاز والانسجام الكبير خاصة شخصية البطل أبو الغرائب الذي ادى دوره بأعلى مستوى خاصة أنه كان حاضرا طوال أحداث المسرحية وعلى العكس تماما فإن الشخصية الرئيسية نجمة حضرت في عدة مشاهد متنكرة بشخصيات مختلفة وهي المتسولة الخرساء وقارئة الكف دون أن يدرك الجمهور النهاية لتسير الأحداث وتتسلسل مما أظهر المأساة التي تعيشها شخصيات الرئيسية في المسرحية.

وقد فجر المخرج كل الافكار التي يحملها النص بدءا بنقد السياسة ومشكلة الكبت التي يعاني منها معظم شبابنا في الوطن العربي وقضايا السحر والشعوذة التي أثارت ومازالت تثير الجدل وكذلك عالج مشكلة التبذير وعاقبة المبذرين ومن جانب الرومانسية فإن المشكل الذي وظفه هو عدم الاكتفاء بامرأة واحدة والقناعة بها وبحبها ليفهم في الأخير بطل المسرحية أنه أحبها ثلاث مرات مرة هي متسولة ومرة وهي المرأة الغجرية ومرة نجمة ابنة عمه ليعترف في الأخير أن كل نساء العالم يجتمعن في إمرأة واحدة.

يمكننا القول عموما في الحكم على عملية الإخراج أن حفيظ البدري نجح نجاحا باهرا في إخراج العرض وإعطاء لمساته الإبداعية التي ساهمت في تناغم المسرحية وهذا من شأنه أن يضعه في قائمة المخرجين الكبار الذين تحتاج إليهم المغرب بصفة خاصة والوطن العربي بصفة عامة لمواصلة المجهودات والنهوض بالقطاع المسرحي.

لقد كانت هذه إذا الصورة والمكونات التي ظهرت على العرض وأسلوب المخرج ونظرته هو طريقته في إستخدام كل المكونات المتاحة أمامه بالشكل الصحيح والمناسب، وهذه هي غايته وعمله الذي يفرض غليه إيصال المغزى الصحيح من خلال النص المكتوب للمؤلف ليضيف إليه المؤثرات الصحيحة والإيقاع الخاص الذي تجري وفقه أحداث المسرحية ليثير في المتفرج كل التفاعلات من الشفقة والخوف والندم والرحمة والضحك أحيانا ليأخذ به إلى عالم المتعة.

إن فن الإخراج تتضح احترافيه عند وصول المتفرج إلى كل أفكار العرض والنص معا لأنه يتعامل مع وعي المتلقي وعقله الباطن ووجدانه وواقعه في عرض صورة مرئية أمام عينه ومحاكاة سجيته وفطرته وأخلاقه بالحوار وعلى قدر الكفاءة التي يتمتع بها المخرج في عملية إخراجه وتوظيفه لمنظور صحيح يكون نجاحه ونجاح العرض الذي يصل إلى المشاهد.

أدرك حفيظ البدري أن اختياره للمسرحية جاء لكي يقترب من الجمهور المغربي خاصة والعربي عامة لذلك تم اختياره لديكورا بسيطا يسمح بوصول القضية المعروضة إلى أكبر

عدد ممكن من المتابعين والتزم في اختياره لأزياء الممثلين بالبساطة أيضا وبعض الألبسة المستوحاة من التراث , وتمتع المخرج بقدر كبير من الدقة والملاحظة في ما يخص اختيار الأدوار الخاصة بالممثلين مما ساعد في إمتاع الجمهور وتوعيته والعمل على ترهيبه وترغيبه بعد أن إلتزم عموما بما جاء في النص الأصلي مع تغييره لبعض الحوارات والمشاهد باستعمال المهارة وذلك وفق ما يراه مناسبا لعملية الإخراج ذلك لأن النص المسرحي ليس هو العرض في حد ذاته لأن العرض يعتمد على الأداء و بعض التقنيات التي لا توجد في النص .

هذا هو عمل المخرج الذي يضفي على عمل المؤلف لمسات إبداعية من شأنها أن تبث نبض الحياة في النص وتخرج الشخصيات من طابع الحوار إلى الفعل الدرامي الذي يميز العرض المسرحي.

3. أداء الشخصيات:

الشخصية وسيط بين نص وتمثيل، بين كاتب ومتفرج بين معنى أول ومعنى أخير حاملة في صلبها للتناقض الأساس للمسألة القائمة التي لا حل لها ولولاها ما كان مسرح.[1] فالممثل هو الركيزة الأساسية في العرض وهو الذي يعتبر وسيطا بين أفكار المؤلف و المخرج معا، وبين الجمهور المتلقي وبإمكانه إنقاض النص والعرض من الفشل

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، د ر ط، د ب ن، ص 62.

إلى النجاح أو العكس والتمثيل قد حظي بعناية مركزة تاريخيا وألفت فيه كتبا كثيرة تساعد في تطوير إمكانيات الممثل لأنه يعتبر "آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه , في فنه إلا بصوته وإيمائه وأداء جسمه "[1] عن طريق حسه الفني وذكائه وإحساسه العالي الذي يتمتع به أو بمعنى آخر أن ينفصل عن شخصيته في الواقع معتمدا على صفات الشخصية في المسرح ليتوافق مع طريقة الأداء والحرفية في الحركة والإماء مستعملا ما مر عليه بحياته من أحداث و لعلى أهم هاته التوجيهات التي قد يحصل عليها على الإطلاق هي:

- نظرته للحياة والشخصيات في الواقع والاستفادة منها وتوظيف بعض حركاتها وطريقتها في التعامل والتكلم والمشي فوق خشبة المسرح عند توافق الشخصية المسرحية المتخيلة مع هاته الشخصية الموجودة في الواقع ليتم تذكرها ومحاكاتها فوق الخشبة، وهذا يعني أن يكون الممثل شديد الملاحظة في واقعه ليستفيد منه في التمثيل.
- توظيف ذاكرته الانفعالية التي تحتوي على ما مر به في حياته اليومية وردات فعله في تلك المواقف والحالة الشعورية التي كان فيها حينها ليستحضرها إلى الخشبة إذا ما كانت الشخصية المسرحية تشبه الوضع الذي مر به، ولنجاح دوره لا بد منه عند قراءته للنص والدور جعل النص يعيش داخله لإيجاد هذه

[1] جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، ترجمة حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، الطبعة الثانية، 1995، ص 11.

الانفعالات الموجودة في عقله الباطن وفي شعوره اللاواعي وهذا يعني أن تكون الشخصية خارجة من أعماقه وهذا هو ما يبين موهبة وتفاوت المستوى التمثيلي من ممثل إلى آخر.

- التواصل والانسجام مع كافة عناصر العرض من مخرج وممثلين لأن ذلك ما يمكنه من تجسيد الشخصية بأمانة وصدق وذلك يتم بالتعامل الذي يفرضه المخرج بين عناصر مجموعته وحل جميع مشاكلها وهذا يتم بالتعاون بين أفراد المجموعة مما يساعد في نجاح العرض وإيصال رسالته إلى الجمهور لأن العلاقة بين المخرج والممثلين هي ما تحدد المنهج الذي تسير عليه الفرقة في إبداعها ونظرتها الفنية والجمالية والرسالة التي يتضمنها العرض المسرحي وهذا هو ما عمل عليه حفيظ البدري في تقديم عناصره لعرض المسرحية.

إن التصور الصحيح للشخصية يقود إلى التنفيذ الصحيح للفعل في الحدث الدرامي ومع تطور فن المسرح وارتباطه بالعلوم الأخرى فقد صارت الاضطرابات النفسية تمثل موضوع الفرجة الأهم وأن القيم الإنسانية التي تقدمها الشخصية المسرحية قد تكون في كثير من المسرحيات أهم من القضايا السياسية والاجتماعية التي تعالجها المسرحية لأن المسرح " دراما نفسية وهو أيضا المسؤول عن كشف العلاقات الاجتماعية "[1].

[1] آن أوبر سفلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1982، ص 19.

ويهتم الجمهور بالممثلين وطريقة أدائهم في العرض أكثر من اِهتمامهم بما يحمله النص "فالجمهور يقتنع بمشاهدة نص مسرحي متوسط يمثل جيدا ولا يستطيع أن يتحمل رؤية نص مسرحي جيد يمثل بغير مهارة "[1] إذ يجب على الممثلين أن يتحلوا بالمهارة في فن الأداء التي تساعدهم من رفع النص المسرحي وإعطائه قيمة جمالية فنية. لهذا قد وضع ستانسلافسكي بعض المبادئ الجديدة حينما قرر تدريب الممثلين على الحركة والأداء لعدة شهور قبل أن تعرض المسرحية.

وقد اجتهد الممثلون في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب على تقمص أدوارهم بشكل صحيح والعمل في حدود الشخصية وفق ما يمليه عليهم النص وإرشادات المخرج وقد ظهر ما استعمله المخرج الفرنسي أندريه أنطوان في كسر الجدار الرابع على عدة مشاهد تمثيلية حينما خاطب الممثلون الجمهور الحاضر و جعله عنصرا مشاركا في العرض و ذلك في عدة مشاهد كوميدية، حينما طلب أبو الغرائب من الجمهور بأن يمنحوه تصفيقة و خاطبهم بالدعاء لهم بأن "يجعلها الله صدقة مقبولة ونردهالكم إن شاء الله في الأفراح" و هذا في المشهد الذي كان يخاطب فيه قارئة الكف. "إذ أن الارتجال في هذا المشهد لم يكن مباشرا من طرف الممثل إنما كان إتباعا لتعليمات المخرج"[2]، حيث تعمد المخرج حفيظ البدري كسر الجدار الرابع لإضفاء نوع من الحيوية والتفاعل

[1] فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، د ت، د ر ط، د د ن، ص 37.

[2] حواري مع الممثلة فاطمة الزهراء أزنتور، اجريته يوم 15 أكتوبر 2020 على الساعة 17:28، محادثة نصية عبر فايسبوك.

بين الممثلين والجمهور. كما نجحت الممثلة فاطمة الزهراء أزنتور في تأدية ثلاثة أدوار في مسرحية واحدة دون أن تجد صعوبات "إلا في شخصية الخرساء لأنها تعتمد على التعبير الجسدي فقط إلا أن مع التدريب المستمر ومع تعليمات المخرج استطاعت أن تتحكم في الدور والتنقل بين عدة شخصيات في سهولة تامة "[1].

1.3. اللغة:

أما فيما يخص اللغة المسرحية التي تعتبر قوة النص والعرض معا ولا يمكننا أن نحكم على عرض بأنه عرض ناجح إلا إذا كانت لغته لغة سليمة واضحة ومفهومة تحمل إلى المتلقي الرسالة الصحيحة التي يريد المؤلف والمخرج إيصالها إلى الجمهور لأن "لغة المسرح تتمتع بخاصية سمعية 'auditive' تميز بنقلها براعة الأداء التمثيلي."[2]

ولابد في طريق السعي نحو تأليف ناجح أن يسأل المؤلف نفسه أولا سؤالا هاما وهو لمن أكتب؟ ولماذا أكتب؟

فإذا كان يكتب إلى الطبقة المثقفة فقط وجب عليه إستخدام لغة أكاديمية ومواضيع تثير المثقفين الذين يحضرون المسرحية، أما إذا كان يكتب لعامة الناس وجب عليه المزج في كتابته بين اللغة الفصحى واللغة العامية حسب المكان الذي ستقام فيه المسرحية المراد تقديمها وأيضا أن يعتمد في مواضيعه على رسالة تنبع من عمق المجتمع.

---

[1] حواري مع الممثلة فاطمة الزهراء أزنتور، سابق الذكر.

[2] كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق ص547.

وقد إستخدم عبد الكريم برشيد اللغة العربية الفصحى في كتابته للنص إلا أن المخرج أراد أن يكون الأداء مزيجا بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية المغربية وقد قدم الممثلون مسرحية قوية من ناحية اللغة حيث كانت لغتهم واضحة ومفهومة وفي مشهد العودة إلى الوراء أو "عملية الترجيع réverbération لحظة الأداء التمثيلي الحي"[1] الذي يعتبر أصعب مشهد في المسرحية كانت لغتهم سريعة تتماشى مع إيقاع العرض حتى لا تكاد تسمع إلا الكلمات الأخيرة , سار النسق هكذا إلى حين عودة الزمن الحاضر داخل المسرحية حينما عادت اللغة إلى نسقها المعتاد و اللغة المفهومة.

أما فيما يخص لغة الإشارة فقد كان النصيب الأكبر في صالح المتسولة البكماء التي لم تنطق في دورها ولو بكلمة إنما كان أداؤها كله يعتمد على الإشارة وهو الدور الذي واجهت فيه فاطمة الزهراء أزنتور صعوبة كبيرة قبل أن تتمكن منه وتقوم بتمثيله جيدا.

2.3. الحوار:

أما الحوار في المسرح فهو الكاشف الحقيقي عن الشخصيات وما تحمله من نفسيات وحالات الغضب والفرح ولحظات اليأس والتفاؤل فهو الذي يحمل في لبه صفات الشخصية المراد تجسيدها، وبالنسبة للحبكة المسرحية فهو جوهرها الذي يبين بداية الحدث المسرحي والقضية المراد تسليط الضوء عليها وبه ينتهي حلها.

[1] كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق ص 547.

ولذلك وجب على كل مؤلف مسرحي أن يكون على علم تام بصفات الشخصية والأحداث المسرحية ليطور وفقها كتابته.

ومن خلال الحوار يتبين لنا مستوى الممثلين وموهبتهم خاصة في الأدوار الرئيسية يتبين لنا عند مشاهدة عرض مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب أن كل الطاقم وخاصة الممثلين تمكنوا من الاندماج في العرض وحاول كل واحد منهم إنجاز عمله على أكمل وجه لإنجاح هذه الاحتفالية وإبراز جانب المعاناة والصراع القائم فيها.

فكان أبو الغرائب رمزا للعديد من الغافلين في الوطن العربي الذين عانوا من عدة عوامل تحمل القسوة في مضمونها ليقدم الشخصية بإحساس عالي ومستوى هائل نظرا لصعوبة النص الذي يمزج بين التراجيديا والكوميديا وعبارات فلسفية كثيرة تخص الوجود والحياة العامة حيث يلزم أن يكون الممثل مثقفا وواعيا ليصل إلى مستوى هذا النص.

وقد تمكنت هاته الفرقة المسرحية من تقديم أداء رائع أمتعنا وأمتع الجمهور الحاضر الذي خرج راضيا ومستفيدا من المواضيع التي عرضت في المسرحية.

- في الجدول الموالي سنقوم بعرض أسماء الممثلين مرفقين بدورهم الذي أدوه في المسرحية.

الممثل	الدور في المسرحية
يوسف حمادي	أبو الغرائب
فاطمة الزهراء أزنتور	نجمة، المتسولة الخرساء وقارئة الكف
يوسفي عبد الرحيم	الرجل الأول: سعيد بن مسعود
حسن بنحمو	الرجل الثاني: ميمون بن ميمون
عيسى شلفي	رجل الشرطة
نبيل لطرش	نادل المقهى
بلخير ماتكو	أداء الموسيقى

جدول 2: خاص بالممثلين ودورهم في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب.

4. الزمان والمكان:

1.4. الزمن:

يطلق على المسرح مسمى الفن الحي لأنه يرتبط زمنيا باللحظة الي يؤدى فيها وهو الزمن الحاضر إلا أننا عند تتبعنا للمسرحية المقامة يستوجب علينا أن ننغمس في زمنها الدرامي الذي يختلف ويتعدد حسب أحداثها حيث يشمل هذا الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، إذا فالزمن داخل العرض المسرحي هو زمن مركب يوجد فيه عدة أزمنة منها: زمن النص أو الزمن اللغوي الذي ينبني على الحوار وزمن العرض الذي ينبع من عمق الفعل الدرامي، ويوجد أيضا الزمن الحركي المستمد من حركة الممثلين والزمن

الموسيقي الذي يتبع في أساسه العزف والإيقاع والزمن التاريخي الذي يتناول المادة التاريخية والزمن الكوريغرافي الذي يلزم تتبع الإيقاع في التشكيل الحركي والرقص المنسجم مع نغمات موسيقية معينة والزمن السردي الذي يعتمد على رواية ما حدث في الماضي...إلخ. حيث "في بداية كل عرض مسرحي يتم التحول من الزمن الواقعي إلى زمن الفعالية المسرحية الذي يباشر كثافته ووجوده على الفور لتكون قضية الصراع بين الزمنين محسومة باتجاه الثاني"[1]، هذا تأكيدا على أننا عند مشاهدة أي عرض مسرحي ننسى أنفسنا وحاضرنا لنندمج في زمن المسرحية الذي يتبع في أساسه نسق أحداثها والصراع القائم فيها للوصول إلى اللذة الحقيقية واستيعاب الهدف من المسرحية.

ففي بداية هذه المسرحية بدأ الزمن الحاضر ملخصا في ظهور نجمة وأبو الغرائب الأول فوق الخشبة لكن الموضوع الذي كان يتحدثان فيه يدور حول المستقبل "إلى أين أيها المسافر المجنون؟ فالوقت هنا كان الحاضر وهو زمن التمثيل، أما زمن السؤال فإنه يدور حول المستقبل خاصة في قول نجمة لنفسها "العمر طريق واحد والكل يمشي فيه".

ثم يبدأ أبو الغرائب في سرد الماضي في قوله " أنت تعرفين يا ابنة العم بأن السيد أبي غفر لنا وله ولكل الخطاءين كان بخيلا " فهو يحاول إعادة بناء الماضي في ذاكرة الحاضر. فلو تخيلنا أن أبوه لم يكن بخيلا ما كان ليدخر المال ويتركه لابنه ميراثا

[1] شفيق المهدي، أزمنة المسرح، المركز العلمي العراقي-بغداد-، دار ومكتبة البصائر، لبنان، د ر ط، د س ن، ص 61.

فالحاضر هو محصلة للماضي فمن "يزرع يحصد" مثلما يقول المثل الشعبي. فرحلة أبو الغرائب تسير بناءا على حلم الشخصية البطلة الذي يسافر تاركا وراءه ماضيه وبيئته نحو عالم يراه مناسبا له، واعتمدت المسرحية تقنية الفلاش باك والتذكر حيث تقوم الأحداث في الماضي لكنها تمثل في الحاضر، و من جهة أخرى كان استعمال الحلم للتعبير عن المستقبل و ما يراه فيه بطل المسرحية وابنة عمه مثلا في قوله "سأحاول أن أنفلت من لحظتي، وأن أتحرر من كسوتي، وأن أكون أطول من قامتي، وأن أعيش حياتي كاملة، من ألفها إلي يائها، وأطلب من الله ألا تكون بهذه الحياة ياء، ومع هذه الحياة، أريد أن أعيش ألف حياة أخري إضافية". إن التوازن بين الماضي والتساؤل حول المستقبل كان أكثر شمولا وسيطرة على الحاضر وهذا ما زاد من المأساة وتأزم الصراع المبني على الغموض حول ما سيحل بالشخصيات.

2.4. الإيقاع:

"يدرك كل ممثل ومخرج من طريق الحدس، أهمية الإيقاع في العمل الصوتي والحركي كما في سياق العرض" [1]، حيث يتم التدرب على الإيقاع الذي تتحكم فيه رؤية المخرج في التدريبات الأولية على إخراج المسرحية، إلا أن الممثل هو المسؤول الأول عنه في العرض لأنه يتماشى مع حركته وموهبته في معايشة الأحداث والتعبير عنها عبر نظام مدروس مسبقا والذي يلزمه بالتحرك الصحيح وصنع الفرجة. أما الإيقاع الذي جرت وفقه

[1] باتريس بافي، مرجع سابق، ص470.

أحداث المسرحية فقد كان إيقاعا متفاوتا حيث بدأ عاديا وتخلله بعض الاستعجال عندما بدأت تقنية الفلاش باك حيث شاهدنا أن النسق ارتفع قليلا وذلك لتحقيق التقنية بالشكل الذي تعرض فيه بالسينما.

3.4. المكان:

يمكننا القول عنه مكانا أو فضاءا دراميا نظرا لأنه يكون فقط على مستوى خيال المتلقي ومرتبطا لغويا بعالمنا الخارجي وكان المكان في هذه المسرحية هو مدينة الغرباء وهي مدينة غير معروفة كل يعرفها حسب تخيله، وذكر أيضا المطار لكنه كان لغويا فقط وللمتفرج حرية تخيل المطار حسب ما يعرفه مسبقا عن المطارات، أما المكان الذي وجد مرئيا فوق الخشبة هو المقهى والشارع العمومي مجسدين بقطع من الديكور.

المبحث الثاني: عناصر السينوغرافيا.

تشمل السينوغرافيا كل ما يتعلق بالصورة العامة للمسرحية وتشكيل الديكور فوق خشبة المسرح التي تجسد عبر التقنيات والآليات السمعية والبصرية الحديثة وهو "بالنسبة إلى اليونانيين فهي فن تزيين المسرح والديكور"[1]، والتي من شأنها تعزيز أفكار الكاتب والمخرج معا والمساهمة في تكامل العرض فهي جهاز يعمل على "الإضاءة على النص والأفعال الإنسانية وإظهار حالة من العرض والبيان الكلامي الملفوظ"[2].

[1] باتريس بافي، مرجع سابق، ص477.

[2] باتريس بافي، نفس المرجع، ص477.

نحن بهذا المبحث بصدد دراسة كل عناصر السينوغرافيا ال متمثلة في تشكيل الصورة المشهدية للمسرحية من إضاءة وديكور وكذلك أزياء الممثلين والمؤثرات الصوتية التي رافق عرض مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب.

1. الإضاءة والظل:

أصبح للضوء والظلام في المسرح دورا بالغ الأهمية وهذا يتجلى في زيادة جماليات العرض وشد المتلقي وتوضيح المشاهد التمثيلية من خلال الإضاءة وزيادة التأثير حسب اختلاف المشاهد مثل صناعة الفرجة أو استكمال الرؤيا المأساوية في الحدث الدرامي وكذلك التعتيم على بعض عناصر الديكور عن طريق تركيز الإضاءة نحو أحد الممثلين وترك الفضاء الآخر مظلما.

وبداية الإضاءة في المسرحية تبدأ عند انخفاض الإنارة العامة في قاعة المسرح لتركز على الخشبة تأكيدا لشخصية الممثل.

يختلف لون الإضاءة مع اختلاف الأحداث التي تجري في المسرحية ويأتي هذا الإختلاف لسببين هما تأكيد وزيادة التأثير في الحدث وفي أداء الممثل والثاني أنها تحمل دلالات حسب اللون المستخدم. حيث تعمل الإضاءة على تعميق الحدث وإضافة بعدا زمنيا للخشبة للوصول إلى الغاية والانتقال في الزمن.

كما يلزم على مصمم الإضاءة أن يتحكم في كمية الضوء التي تؤثر في المشاهد وأن يعرف اللون المطلوب في العرض "فالألوان الدافئة تستعمل للمسرحيات الكوميدية أما الألوان الباردة ... تستعمل في المسرحيات التراجيدية "[1]، و أن يحسن آلية توزيع الضوء فوق الخشبة وتركيزها نحو الممثلين وقطع الديكور والإكسسوارات حيث "ينقسم التوزيع إلى قسمين: أحدهما يسمى الإضاءة العامة لمناطق التمثيل، والآخر يسمى الإضاءة الخاصة "حيث تستعمل الإضاءة العامة على الخشبة ككل في حالات الأداء، أما النوع الثاني فيستخدم للإيهام بالزمن وتسليط الضوء نحو الممثل أو نحو الديكور لخلق الجو الدرامي وتأكيد الشكل وذلك لتشويق المتلقي وإثارة فضوله في سعيه نحو التعرف على حالة الشخصية والوضع الذي تحولت إليه الاحداث مع طرح تساؤلاته العديدة نحو ماهية عناصر الديكور والإكسسوارات ووظائفها. أما تصور الإضاءة المسرحية التي تدخل في التكامل لجمالية العرض فقد بدأت في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب ببعث ضوء خافت نسبيا في وسط الخشبة وتم تركيز الضوء أكثر على الجانب الأيسر في الخشبة بالنسبة للمتلقي على الحقيبة التي استعملت كإكسسوار للدلالة على السفر وهذا ما يبعث بالمتلقي إلى الإنتباه من بداية الأحداث إذ يحاول في البداية التعرف على ماهية الحقيبة، وبعد ذلك يدخل أبو الغرائب ونجمة من هذه الجهة ويقفون مكان الحقيبة والضوء مركز نحوهم لتبدأ المسرحية بنوع من الغموض الذي يشوق المتلقي لمتابعة سير الأحداث.

[1] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، د ر ط، 1975 ص 11.

وأستخدم لونا أبيضا مركزا على أبو الغرائب وسط الخشبة للدلالة على الزمن الماضي في المسرحية في مشهد إستخدام تقنية الفلاش باك أو الرجوع إلى الوراء بعد أن سرد أبو الغرائب ما دار بينه وبين ابنة عمه من حديث عن الزواج بطريقة تمثيلية.

تم الاعتماد على توظيف ألوان دالة على الحلم (اللون الأزرق نموذج) كذلك تم خلق ممرات ضوئية couloir لغلق الأبعاد الخاصة بعملية السفر مما خلق انطباعا لدى المتلقي في إدراك حالة الشخصية وسير الحدث.

وضعت بؤرة ضوئية في مركز الخشبة وسط بهالة ضوئية تتغير حسب الأحداث وحسب الأدوار المشخصة.

في الخلفية تم التركيز على مكان المقهى في الشارع العام بإضاءة مركزة على الشكل (المقهى) لبروزها كقطعة حقيقية تدخل في الديكور العام. ومن جانب اخر من الخلفية تم توظيف اللون الأحمر مركز douche على قطعة الديكور مكان تواجد العرافة.[1]

أما في نهاية المسرحية فقد أغلقت الإضاءة نهائيا وساد الظلام ليغطي كامل الخشبة ما عدا المكان الذي يقف فيه أبو الغرائب حيث كان ضوءا خافتا موجها نحوه في شكل دائرة تحيط به دلالة على الحالة المأساوية التي يمر بها وعلى ندمه الشديد على ما فاته في الماضي.

[1] حواري مع تقني الإضاءة في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب محمد كيري، أجريته يوم 13 أكتوبر 2020 على الساعة 13:15، محادثة نصية عبر فايسبوك.

لذلك فإن تقني الإضاءة محمد كيري تعامل إيجابيا مع العرض حينما قرر استعمال إضاءة بسيطة طبيعية تتماشى مع مكان العرض وأحداثه وإعطاء صورة عادية بإضاءة منتشرة على الخشبة لشد المتلقي وجعله مركزا أكثر على الفعل وحركة الشخصيات.

ما عدا في مشهدين أو ثلاثة حينما تم تركيز الإضاءة على الممثلين لزيادة التأثير فيهم وفي حالة الشخصية المسرحية أو عبر تركيز الإضاءة على قطع من الديكور ويسمى هذا النوع من الإضاءة بالرمزية لأنها تدل على ما يجري في الزمان والمكان والفعل.

2. الديكور:

بما أن المسرح هو محاكاة للواقع فإنه يحتاج إلى ممثلين يحاكون أفعالا وشخصيات واقعية ويقومون بتجسيدها على خشبة المسرح ومن منطلق المحاكاة فإن المخرج أو مصمم الديكور يحتاج أيضا إلى تجسيد الديكور حسب ما يحتاج إليه النص المسرحي فإن كان المكان يحتاج إلى قسم للتدريس وجب علينا الاعتماد على الكراسي والطاولات والصبورة في جو يوحي إلى المشاهد أننا في مدرسة إن كان المشهد في مقهى يستعمل فيه ديكور يشبه ديكور المقهى وهكذا يختلف الديكور حسب المكان المراد تجسيده في النص المسرحي.

إن وظيفة الديكور في العرض هي الإيحاء بمكان العرض مما يجعل المتلقي يندمج ويتصور الفضاء الدرامي الذي تلعب فيه المسرحية ويختلف هذا الفضاء عند كل شخص حسب الأماكن التي يعرفها لأن خيال الإنسان واسع، من شأن الديكور أن يخلق التوازن بين فعل الشخصية والصورة المسرحية دون أن يحدث خللا في توازن العناصر الدرامية الأساسية، مسرحية ابو الغرائب في بلاد العجائب لمؤلفها الاستاذ عبد الكريم برشيد هي رحلة في الذاكرة أحداثها تدور حول البحث عن الذات من خلال السفر عبر مراحل حياة الانسان ومحطات من التجارب التي يعيشها الانسان العربي في قالب احتفالي فرجوي يعتمد في الدرجة الأولى على الصورة المتحركة عبر ديكور متحرك وبسيط.

في ديكور المسرحية تم استعمال حقائب كدلالة على السفر عبر الزمن وعبر مراحل ومحطات الحياة.

في الخلفية تم وضع (ممر للراجلين) مصبوغ باللون الأحمر والأبيض مع التركيز على مكان المقهى في الشارع العام بإضاءة مركزة على الشكل (المقهى) لبروزها كقطعة حقيقية تدخل في الديكور العام والتي وظف فيها ديكورا يخص عامل المقهى فيه قطعة كبيرة تشبه الخزانة المفتوحة تم وضع حاجيات المقهى فيها من شاي وقهوة وسكر وأغلفة الطاولات.[1]

[1] حواري مع تقني الإضاءة محمد كيري، سابق الذكر يوم 15 أكتوبر 2020 على الساعة 09:22.

من جانب آخر فقد حمل الممثلون تلك الأغلفة فوق أيديهم وتم وضع الشاي فوقها لتتحول أيدي الممثلين إلى قطع من الديكور تجسد (طاولة المقهى).

في الجانب الاخر من الخلفية تم توظيف اللون الأحمر مركز douche على قطعة الديكور مكان تواجد العرافة والذي يشبه مكان تواجد البابا في الكنيسة حيث كان تكلمها من وراء الستار الذي احتوته قطعة الديكور.

اما إذا تحدثنا عن ديكور العرض فهو كان عبارة عن ثلاث حقائب كبيرة كل واحدة ووظيفتها زائد حقيبة كإكسسوار للعب. كما أسعملت لوحة مكتوب فيها سيارة صغيرة التي استخدمت لنقل أبو الغرائب وحاجياته نحو المطار لكي يسافر.

على العموم فإن مصمم الديكور في هذه المسرحية إعتمد عن نوع بسيط ومعبر في البناء التشكيلي للعرض لكنني مع فكرة أنه لو تم وضع طاولات في المقهى لكان من المستحسن لأنها لا تؤثر على بساطة الديكور من ناحية ومن ناحية أخرى لضمان راحة الممثلين وزيادة إحساسهم وتفاعلهم مع الحيز المكاني. ولكي يساعد الجمهور على التعرف الفوري على الفضاء المكاني.

3. الأزياء والإكسسوارات:

الأزياء الإكسسوارات من شأنها أن تساعد المتلقي في التصور الصحيح للمسرحية فالزي يجب أن يطابق الشخصية ومواصفاتها ووظيفتها فشخصية المجنون تحتاج إلى لباس

يوحي للمتلقي بأن الشخصية مجنونة حتى قبل أن تنطق بكلمة وشخصية المدير تحتاج إلى هندام يوحي بأنه مدير والشرطي يحتاج إلى لباس شرطي. هذا ما استعمله ساكس مينجن في المطابقة الواقعية للتصميم في المناظر والأزياء لأنهما قد يوحيا بالغنى والفقر مثل حلي العروس وقد يوحيا بشخصية الأمير أو الأميرة. كما تعتبر الأزياء والإكسسوارات رمز ودليل ثقافي مستمد من التراث يعبر عن العصر والأصالة والأناقة الذي تسوده.

إذْ يجب على الممثل إرتداء ملابس تتوافق مع الشخصية التي يتم تجسيدها وعدم الظهور بزيه الرسمي وملامحه الرئيسية بل يضع حتى بعض من المكياج الخفيف لإبراز ملامحه وتفادي الظهور بوجه شاحب جراء تركيز الضوء عليه وحتى يتمكن من شد المتلقي والتأثير فيه بشكل صحيح.

يتم الإتفاق بين المخرج ومصمم الأزياء حول نوع اللباس ومقاسه حسب ما يتماشى مع الشخصيات وكذلك يتم اختيار لون الملابس من طرف المخرج لأنه المسؤول الأول عن دلالات العرض حيث يحمل اللون في طياته الكثير من التأويلات والرسائل التي تدعم العرض. كما "أن حصور المصمم للتدريبات اليومية قاعدة عامة في المسرح، والهدف من هذا الحضور هوة تعرفه على الحركة المسرحية حتى يتناسب الزي لكل ممثل مع حركته"[1].

[1] كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح، مرجع سابق ص 665.

في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب أراد المخرج حفيظ البدري أن يكون اللباس بسيطا يشبه ما يلبسه المواطن العادي وبعض الألبسة والإكسسوارات المستمدة من لباس التراث العربي والإسلامي.

في مقدمة هؤلاء الممثلين إرتدى أبو الغرائب لباسا عاديا لكنه لبس فوق رأسه عمامة لونها أزرق وهي قطعة من القماش توضع فوق الرأس للوقاية من حر الصيف أو من برد الشتاء وهي موضة وشكل تراثي أيضا يتم لبسه عادة عند الشيوخ في كافة البلاد العربية حتى يومنا هذا.

أما نجمة فقد لبست لباسا مرتبطا بثقافة الدين الإسلامي والتقليد الشعبي والثقافي للنساء المسلمات وهو الحجاب وغطاء الرأس حيث كان لونهما ورديا موحدا وتم استعمال الحجاب أيضا كرمز للمقاومة عندما فرضت فرنسا نزع الحجاب على النساء في فترة الإستعمار بالمغرب إلا أن دلالته في هذه المسرحية ترجع إلى الثقافة الإسلامية المغربية.

أما النوع الثالث من الألبسة التراثية هو الزي الذي ظهر به نادل المقهى الذي مثل وهو يرتدي السروال "العربي" لونه أسودا والذي تختلف تسميته من منطقة إلى أخرى حيث يسمى في الجزائر سروال اللوبيا أو "سروال علي بابا" ويسمى في المغرب "السروال القندريسي" وهو نوع من السراويل التقليدية المنتشرة في الوطن العربي عموما والمغرب العربي خصوصا.

لبس الطربوش المغربي كإكسسوار وهو طاقية حمراء توضع على الرأس يتم إرتدائها في المناسبات كنوع من التفاخر بالموروث المغربي خاصة في ختان الأطفال للإعلان على أنهم أصبحوا رجالا ويتم لبسه أيضا من طرف الفنانين في حفلات الغناء الأندلسي والمالوف.

كذلك ظهر بلخير ماتكو الذي أدى دور الموسيقي يرتدي نظارات العميان كإكسسوار إذ حملت النظارات وصف للشخصية وحالتها الصحية حيث شكل مع المتسولة ثنائي يعبر كثيرا عما نراه في الشوارع العربية من هاته الظواهر الاجتماعية.

أما الشخصيات الأخرى فقد مثل سعيد بن مسعود وميمون بن ميمون بلباس يشبه لباس الواقع ولبس الشرطي لباس شرطي وذلك سعيا من المخرج في مطابقة الواقع والتعريف بالشخصية.

1.3. الأقنعة:

عادة ما تستعمل الأقنعة في التخفي أو التستر والتنكر وكان استعمالها حتى في بدايات المسرح عند الإغريق والرومان حيث كان استعمال الأقنعة "ذات مسحة دينية صوفية في محاولة للإضحاك وإدخال المرح على الشخصيات."[1] قد إستعملها حفيظ البدري في مسرحيته مقتديا بنظرية بريخت في "لتغريب" لغرض صدم الجمهور بواقعه

[1] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، مرجع سابق، ص 651.

وإثارة وعيه نحو القضايا الهامة والواقع الذي يعيشه المجتمع المغربي مما ينجم عنه السعي نحو التغيير ونبذ كل ما يتنافى مع الأخلاق والمبادئ. وتميزت هاته الأقنعة باختلافها حيث توجد منها أنواع مثل الوجه الضاحك والوجه الباكي والوجه الغاضب والوجه المرح والوجه المخيف وذلك لتعريف الجمهور بنوع الشخصية التي تقدم الدور.

وتختلف الأقنعة أيضا حسب اختلاف نوع المسرحية تراجيدية أو كوميدية وتتماشى مع الجنس البشري رجل أو إمرأة وعمرهم، وبإمكان من يستعمل قناعا أن يقوم بأداء أكثر من دور في المسرحية الواحدة وذلك حسب رؤية المخرج وما يتطلبه النص.

لبست نجمة في المشهد الذي مثلت فيه المتسولة الخرساء نقابا أسودا كإكسسوار وهو قطعة من القماش توضع على الوجه لتغطيه مع إبقاء العينين مكشوفين يستعمل في الدين الإسلامي لستر وجه المرأة، وقد لبسته نجمة في هذه المسرحية كنوع من التنكر كي لا يتم التعرف عليها من طرف أبو الغرائب.

2.3. المكياج:

يجب علينا الاعتراف أن المكياج لم يكن مهما وضروريا في البدايات الأولى للمسرح، حيث تم إستعماله فقط لتأكيد وتبيين الشخصية حسب اللون الذي أستعمل به مثلا استعمل اللون الأبيض على وجوه الممثلين لتجسيد شخصية الإله وأستخدم اللون الأحمر لتبيان شخصية الملائكة.

إلا أنه في عصرنا الحالي "لا يستطيع أي ممثل الظهور على المسرح بدون أن يلبس ملابس خاصة وأن يضع ماكياج حتى ولو كانت الملابس العادية التي يلبسها تلائم دوره"[1] لأن ملائمته ومطابقته للشخصية تتم فقط عند إرتدائه للزي الذي يناسبها ويحرره من شخصيته الواقعية الذي يتحتم عليه أن ينفصل عنها نهائيا لتحقيق أداء جيد.

هذا ويتأثر المكياج في المسرح بالضوء والظل حيث ينعكس لون المكياج من خلال الأشعة الموجهة إليه لذلك يحتاج هذا العمل الذي يقوم به خبير الماكياج إلى التواصل مع فنيي الإضاءة من أجل التفاهم على نوع الإضاءة ولون المكياج مما من شأنه أن يساعد في إبراز ملامح الشخصية وعمرها وجنسها وقد يساهم المكياج في تحديد وظيفة الشخصية وطبيعتها.

في مسرحية أبو الغرائب تم إستخدام مكياج خفيف على وجوه الممثلين حتى تظهر ملامحهم وإيماءات أوجههم الحقيقية وذلك لسد الفجوة التي يتركها الضوء المركز على أوجههم وحتى يتسنى لهم التعبير الصحيح على المواقف والأحداث داخل المسرحية. كذلك للمحافظة على البساط التي تميزت بها المسرحية وعرض الصراع دون تزويق زائد من شأنه أن يعمل على نشر الرداءة في الإنتاج الفني.

[1] فيليب فان تيجام، ترجمة يوسف البدري، مرجع سابق ص 30.

4. المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية هي مختلف الأصوات التي تصاحب حركة الممثلين ويتم تسجيلها أو استخدامها مباشرة أو يستعان بها لإستكمال المشهد وجعله أكثر واقعية.

هي معبرة عن حالة الشخصية أو الموقف الدرامي حيث تصاحب إستعراض الممثلين والحدث وتنقسم هذه الأصوات إلى أصوات مستمدة من الطبيعة مثل أصوات الرياح والرعد وتغريد الطيور وأصوات الحيوانات البرية وأصوات بشرية وهي الأصوات التي تصنع الحوار أو تلك التي تأتينا من محركات السيارات وأصوات المنبهات وغيرها من الآلات التي نستعملها في حياتنا اليومية وأصوات موسيقية تساعد في زيادة التأثير حول الحدث الدرامي وحالة الشخصية. إن المؤثرات الصوتية هي لغة ثانية في المسرح إذا ما تم إستعمالها بشكل صحيح لأن الجمهور المتلقي يتجاوب وينفعل معها لأنها من العناصر المتممة للعرض.

تعتبر الموسيقى أهم هذه المؤثرات نظرا لقيمتها في إثارة الانفعال وتحريك مشاعر الإنسان، ويلي ذلك المذياع الذي يذيع أخبارا من شأنها إتمام العرض حين يتفاعل معه الممثلون والمشاهدون على حد سواء. تدخل أيضا مكبرات الصوت ضمن هاته المؤثرات عن طريق تخيل صوت أو تذكر كلام شخص لم يحضر بجسده في المسرحية في تلك اللحظة التمثيلية إلا أن كلامه بقي راسخا في شخصية أخرى ليتم بث هذا الصوت عبر المكبر وذلك ما يوهم المتلقي ويذكره في بعض الأحداث تلقائيا.

1.4.الموسيقى:

هي كافة الأغاني والمعزوفات التي توظف في المسرح لتغذية الروح وسكينة النفس تساعد الممثل بإلهامه وتحريك المشاعر في الطفل والشاب والمراهق والمسن تستعمل في التعبير عن الأفراح أو الأحزان في السلم والحرب حسب ما يتطلبه الموقف.

حيث تساعد في الرقي بمستوى المسرحية لأنها تؤثر بشكل مباشر في عمق المتلقي الذي يجد نفسه يتفاعل مع الإيقاع والكلمات وفي أثر ذلك يتم التعاقد مع مغنيين وملحنين وكتاب أغاني يعملون وفق ما يمليه عليهم النص المسرحي والفكرة الرئيسية للمسرحية وذلك لتتوافق الموسيقى مع العرض.

تضفي الموسيقى على العرض رابطا فنيا وجماليا وتتحكم أيضا في الإيقاع حيث تساهم في بعث الأمل في نفوس الشخصيات وأنها ستصل إلى حل أو تقوم بمواساتهم بكلمات مؤثرة مما يجعل المتلقي يعيش داخل المسرحية ويفتح لها قلبه ليسمح بدخولها إلى وجدانه والحياة داخله لأن هذا العالم قاسي ولا بد فيه من العيش بأحلامنا والتشبث بكل بصيص من الأمل ونسيان كل ما يحطمنا. كما تختلف أنواع الموسيقى في المغرب "تحت تأثير كل من الشرق الإسلامي والأندلس"[1].

[1] محمد المدني، الموسيقى الدينية جماليات التواصل والتعبير الموسيقي عند الشعوب، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، الطبعة الثانية، 2017 ص67.

لذلك نجد فيها عدة طبوع تساهم البيئة والمحيط المغربي كثيرا في كتابة مواضيعها منها المالوف والشعبي والراي والموسيقى الدينية.

حضر الموسيقي بلخير ماتكو في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب حاملا آلة العود وهو يعزف عزفا مصحوبا بالغناء، وتعتبر موسيقى المسرحية عموما مستمدة من الموسيقى الشعبية الدينية وهو طابع موسيقي مشترك بين دول المغرب العربي الكبير.

كانت الموسيقى في هذه المسرحية استهلالا لبداية الفرجة والاحتفال المسرحي واضفاء نوع من الحياة فوق الخشبة بإلقاء السلام في كلمات الأغنية وهي تحية دين الإسلام فوظيفته هنا تهيئة الأرواح لإستقبال المعاني والقيم الانسانية.

ثم شكل الفنان بلخير مع المتسولة نوع مما نراه في مجتمعاتنا من طرق التسول فكان الموسيقي ممثلا ضريرا عازفا مجرورا من طرف متسولة بكماء فصنعا ثنائيا كلاهما يكمل الاخر.[1]

أما في نهاية المسرحية فلم يظهر الموسيقى فوق الخشبة إنما كان يعزف وراء الكواليس بأغنية حزينة تصف لنا الحالة المأساوية التي يتواجد فيها أبو الغرائب:

"مسكين أبو الغرائب ... شحال عاش من المصائب ... شحال عاش من غرائب ... نجمة راحت ومشات ... نجمة خلاتو وهجرت".

[1] حواري مع تقني الإضاءة، محمد كيري، سابق الذكر يوم 15 أكتوبر 2020 على الساعة 09:22.

حيث عبرت كلمات الأغنية عن حال الشخصيات وعن الحادث أو الموقف الدرامي مع وصف حركة الشخصيات داخل الإطار الزمني والمكاني يطلق على الشخصية التي قامت بالغناء في هذه الحالة الحلايقي أو الراوي.

وهذا النوع يستعمل في المظاهر الفرجوية بالمغرب وبالتحديد في الحلقة حيث يعمل على تهدئة النفوس و "ينادي على الأجواد ورجال البلاد ويتوسل بالصالحين والخلفاء الراشدين"[1].

2.4.المذياع:

يتم إستخدام المذياع في المسرح للإستماع إلى الأخبار التي عادة ما تكون مرتبطة بموضوع المسرحية وهذا ما يستفيد منه المخرجون كثيرا في سبيل إكمال عروضهم وجعل المسرح ينبض بصورة مصغرة عن الحياة الواقعية نظرا لقيمة المذياع في حياتنا اليومية حيث يتم الإستماع إليه في السيارات والمقاهي وغيرها من الأماكن.

ويتم التفاعل مع الخبر الوارد إلى الممثلون بصفة خاصة والجمهور بصفة عامة نحو الخبر المنقول إليهم من المذياع والتعليق عليه في جمل من الحوار مما يساعد في الرقي بالعرض المسرحي.

[1] محمد المدني، مرجع سابق ص 79.

تم إستخدام المذياع في هذه المسرحية في المشهد الثاني عندما كان الرجلان في المقهى لأول مرة كعنصر تكميلي فقط حيث لم يتعلق ما كان يذيعه بموضوع المسرحية بل كان يذيع آخر الأخبار وبما أن المكان هو المقهى فقد تم استعماله للإيحاء بالمكان وبالجو الذي تسير وفقه المقاهي.

3.4. مكبرات الصوت:

يتم بث الأصوات المتخيلة في العرض المسرحي عبر مكبرات الصوت وتختلف هذه الأصوات فهناك الأصوات المخيفة أو أصوات الطبيعة أو أصوات أشخاص تركوا في الشخصية تأثيراً كبيراً حيث يتم تذكرهم وتذكر كلامهم من طرف الشخصية عبر مزج التمثيل بتلك الأصوات التي تبث من المكبرات الصوتية في غياب تام للشخص الذي يتكلم وهذا ما يساعد الجمهور على فهم محتوى الشخصية وفهم المسرحية وموضوعها ورسالتها.

إن أول صوت يأتينا في مسرحية أبو الغرائب هو صوت منبه السيارة التي جاءت لأخذ أبو الغرائب إلى المطار واستعمل مرة ثانية لإستعجاله في الذهاب. أما الإستعمال الثاني فقد كان حينما علا صوت نجمة بعد أن ناداها أبو الغرائب الذي ظن للوهلة الأولى أنه يتخيل فقط وبعد استكمال الحوار معها إكتشف أنها بجانبه في الحقيقة، أي ان استعمال المكبر هنا كان يدل على حالة تخيل الهوس والجنون الذي أصاب أبو الغرائب حيث أصبح يخاطب البحر والنجوم ويتخيل الأصوات.

الخاتمة

❖الخاتـــمة:

بعد أن قمنا في الفصول السابقة بتقديم مفهوم التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج، وتطرقنا إلى أهم الوظائف والأسس والإشكاليات عالميا وخاصة في المغرب، فإني أردت تدوين أهم النتائج كوقفة ختامية لما سبق دراسته:

- المؤلف المسرحي هو المسؤول الأول عن رسم ملامح الشخصيات ووظائفها وأسلوبها وطريقة كلامها عن طريق تصوره لها ومحاكاتها وخلق العلاقات بينها عن طريق الحوار في النص، وله دور رئيسي في تسلسل الأحداث وخلق الصراع وبعث روحه الفنية في النص والتي تسافر فيما بعد نحو شخصيات العرض.
- تثير التقنيات الفنية المتعة في نفس المتلقي وتساهم في تعزيز الرسالة الفكرية والاجتماعية للمسرحية من خلال تأكيد الشخصية ومسايرة الأحداث ومن شأنها أن ترفع من جودة الأداء التمثيلي والعرض المسرحي إذا ما استُعملت استعمالا صحيحا.
- رؤية المخرج هي التي تنقل نبض الحياة لروح المؤلف المتواجدة في النص المسرحي لتترجمه على خشبة المسرح وفق الأساليب والآليات التقنية التي تعتمد على حركة الممثلين والتي تمكن من خلق عرض منسجم ومتناغم حيث يكون الصراع هو العنصر الرئيسي للمسرحية.

- أصبح لاستعمال التقنيات الحديثة للمسرح في عصرنا الحالي ضرورة حتمية تقوم على استيعاب أهم ما جاء به أهم المخرجين العالميين من أساليب في فن الإخراج ومحاولة تطويرها عن طريق التجريب.

وفي نهاية البحث في الفصل الثاني الذي خصصته لدراسة التصور الفني وتقنيات الإخراج في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب فقدمت آراء ومواقف توصلت إليها ومنها:

- لا يوجد منهج يمكِّن من الإلمام بدراسة كل الجوانب المتعلقة بالنص والعرض معا لأن العرض وحده يتشكل من عدة فنون أخرى.
- تميل العروض المسرحية في المغرب العربي عامة والمغرب الأقصى خاصة إلى المزج بين التراجيديا والكوميديا وتعتمد الأشكال التراثية المختلفة كالحلقة والبساط.
- أن المسرح المغربي عامة رغم ما يعترضه من صعوبات إلا أنه استطاع أن يجد قالبه الخاص ليساير المجتمع ويعبر عن قضاياه، ويثبت وجوده على الساحة الثقافية العربية.

إن هذه الاحترافية في الكتابة المسرحية وممارسة فن الإخراج عند المسرحيين المغاربة يوجب علينا كدارسين وباحثين الاهتمام أكثر بهذا الفن لأنه جزء من الثقافة المغربية، التي نعتبرها بلدنا الثاني لهذا علينا برفع الأيدي للنهوض بفن المسرح في

المغرب العربي الكبير والارتقاء بفكرنا نحو الأخوة والتسامح والتعاون في نشر الثقافة والوعي خصوصا وأننا شعب واحد ولغة واحدة وهوية واحدة.

وآخر أمر أختم به هو أن الحياة تؤخذ تصوراتها بالأمل، وتقنياتها بالبساطة وأن للأناقة عنوانها، ومهما كان الطريق مظلما فداخل البشر كله ضوءٌ طواقٌ نحو الطبيعة مثل ريم الغزلان، وذكر محمدٍ صلى الله عليه وسلم يزيده إشراقاً، والرفيق عامله بإحسان تنعم بالخلد في القلوب، وتجد النصر يهبه الرحمان فكن له عابداً واعتصم بحبله وكن معتزا بدينه وطاهرا بضميرك ... ففي قلب الإنسان ما يكشفه الكتمان ولا يتعدى حدود اللسان وتبقى الصورة باسمةً وإن مر عليها الزمان.

قائمة المصادر والمراجع

❖قائمة المصادر والمراجع:

✓ **قائمة المصادر:**

1. القرآن الكريم.

✓ **قائمة المراجع:**

1. أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، الطبعة الثانية، 1993.

2. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2004.

3. أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2006.

4. إدوار الخراط، فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، د ر ط، 2003.

5. جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني تطوان، المملكة المغربية، الطبعة الأولى، 2019.

6. جميل حمداوي، المسرح المغربي من النشأة إلى الامتداد، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني تطوان، المغرب، الطبعة الأولى 2020.

7. جميل حمداوي، معالم الحضارة الأمازيغية، د د ن، الطبعة الثانية، د ب ن، 2016.

8. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام دار الحرية للطباعة والدار الوطنية للتوزيع والإعلان، العراق، 1985.

9. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، الناشر وزارة الثقافة والفنون والتراث الدوحة، قطر، الطبعة الأولى، 2009.

10. حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، مؤسسة هنداوي سي آي سي للنشر، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018، ص 15.

11. حسين التكمه جي، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، دار النشر دار المصادر، بغداد، الطبعة الأولى، 2011.

12. حذيفة أحمد عكاش، الغناء والموسيقى والمؤثرات الصوتية، فقه الإعلام، الجزء الثالث، د ب، د ر ط، د س ن.

13. رند علي حسين السبتي، تأريخ المسرح في الحضارات القديمة، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2015.

14. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، د ر ط، 1998.

15. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د ر ط، 2018.

16. شفيق المهدي، أزمنة المسرح، المركز العلمي العراقي-بغداد-، دار ومكتبة البصائر، لبنان، د ر ط، د س ن.

17. صالح سعد، الأنا-الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الأولى، 1978.

18. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مص، د ر ط، 1998.

19. عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، مؤسسة إديسوفت للنشر الدار البيضاء، المغرب، طبعة 2014.

20. عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، تقديم عبد الرحمان بن زيدان، مؤسسة إديسوفت للنشر الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004-2005.

21. عبد الواحد عوزري، تجربة المسرح، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2014.

22. عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، الطبعة الأولى، 1987.

23. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ر ط، 2002.

24. عامر صباح المزروك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2013.

25. علي الراعي المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الثانية، 1978.

26. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، مصر، د ر ط، دس ن.

27. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د ر ط، د ت، د ب ن.

28. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر القاهرة، د ر ط، د س ن.

29. محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر بغداد، العراق، د ر ط، 1983.

30. محمد المدني، الموسيقى الدينية جماليات التواصل والتعبير الموسيقي عند الشعوب، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، الطبعة الثانية، 2017.

31. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، د ر ط، 1975.

32. محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الأولى، 2016.

33. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ... ومناقشات، دراسات ومناقشات مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، الطبعة الأولى، 1991.

34. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان مصر، الطبعة الأولى 1994.

35. مروان مودنان، مسرح الطفل من النص إلى العرض، مطبعة النيل، المغرب، الطبعة الأولى، 2015.

36. نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، بعمان الأردن، الطبعة الأولى، 2016.

37. نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ر ط، 1994.

38. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ر ط، 1997.

✓ **المراجع المترجمة:**

1. أرسطو فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، منتديات مكتبة العرب، الناشر مكتبة الانجلو المصرية، مصر، د ر ط، د س ن.
2. إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، د ر ط، د ب ن.
3. آن أوبر سفلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1982.
4. باربرا لاسوتسكا –بشونباك، المسرح والتجريب، بين النظرية والتطبيق، ترجمة هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ر ط، 1999.
5. توماس مونرو، التطور في الفنون، ترجمه محمد علي ابو درة ولويس إسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، شركة الأمل للطباعة والنشر القاهرة، مصر، الجزء الثالث، 2014.
6. جلين ويلون، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، د رط، 2020.
7. جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، ترجمة حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، الطبعة الثانية، 1995.

8. جان بيير رينجير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د ر ط، د س ن.

9. روبرت بروستاين، المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه"، ترجمة عبد الحميد البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د رط، دس ن.

10. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الثانية، 1984.

11. فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدري، د ت، د ر ط، د د ن.

12. كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، ترجمة د شريف شاكر الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د ر ط، 1997.

✓ **المعاجم:**

1. التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، الرياض، د ر ط، د س ن.

2. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار المنظمة العربية للترجمة، لبنان، الطبعة الأولى، 2018.

3. عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى، 2010.

4. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الطبعة الأولى، 2006.

✓ **الجرائد والمجلات:**

1. الصديق الصادقي العماري، مجلة طنجة الأدبية، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، نشر بدعم من وزارة الثقافة طنجة، المغرب، العدد 63، 2017.

2. سالم أكويندي، مجلة المسرح العربي، الطيب الصديقي أو المسرح المثيل، الهيئة العربية للمسرح الشارقة، العدد 25، أفريل 2019.

✓ **مواقع إلكترونية:**

1. حسن يوسفي، المسرح والمرايا، تم تحميل هذا الكتاب من موقع اتحاد كتاب المغرب، د د ن، د ب ن، د ر ط، د س ن، (www.unecma.net).

2. نص مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب منشور في جريدة مسرحنا، العدد 280. (على موقع www.masrahona.com)، بتاريخ 03 سبتمبر 2020 على الساعة 13:15.

✓ **المداخلات والحوارات:**

1. حواري مع الممثلة فاطمة الزهراء أزنتور، أجريته يوم 15 أكتوبر 2020 على الساعة 17:28، محادثة نصية عبر فايسبوك.

2. حواري مع تقني الإضاءة في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب محمد كيري، أجريته يوم 13 أكتوبر 2020 على الساعة 13:15، محادثة نصية عبر فايسبوك.

✓ **مقاطع الفيديو:**

1. عرض مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب، موجود على اليوتيوب.

الفهرس

❖ الفهـــرس:

التشكرات

الإهداء

المقدمة..... أ

مدخل عام: مفاهيم ونشأة المسرح في الحضارات القديمة والمغرب..... 8

1. مفهوم التصورات المسرحية..... 9

1.1. مفهوم التصورات المسرحية بالنسبة للمؤلف..... 9

2.1. مفهوم التصورات المسرحية عند المخرج..... 10

3.1. مفهوم التصورات المسرحية عند الممثل..... 10

4.1. مفهوم التصورات المسرحية عند المتلقي..... 11

5.1. تعريف المسرح..... 11

6.1. العرض المسرحي..... 12

2. نشأة المسرح في الحضارات القديمة..... 12

1.2. الحضارة الإغريقية..... 13

2.2. الحضارة الفرعونية..... 14

3.2. حضارة بلاد الرافدين..... 15

3. نشأة المسرح في المغرب..... 16

الفصل الأول: التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في المغرب.

مقدمة الفصل..... 19

المبحث الاول: تقنيات الاخراج في المسرح..... 20

1. ماهية الاخراج المسرحي..... 20

1.1. تعريف الإخراج المسرحي..... 20

2.1. تعريف المخرج..... 21

3.1. صفات وشخصية المخرج..... 22

4.1. عمل المخرج..... 23

5.1. الإتجاهات الإخراجية وفقا لسمات العرض..... 24

2. تقنيات الإخراج في العرض المسرحي..... 24

1.2. تعريف التقنيات..... 24
2.2. تقنيات الاخراج..... 25
1.2.2. حركة الممثلين..... 25
2.2.2. التوقيت..... 26
3.2.2. الديكور..... 26
4.2.2. الإضاءة..... 27
5.2.2. الازياء..... 28
6.2.2. الماكياج..... 28
7.2.2. الموسيقى..... 29
3. أهم التقنيات الاخراجية عند المخرجين العالميين..... 31
1.3. أرسطو ونظرية التطهير..... 31
2.3. ساكس مينجن والدقة التاريخية..... 32
3.3. أندريه أنطوان والجدار الرابع..... 33
4.3. قسطنطين ستانسلافكي وتدريب الممثل..... 34
5.3. فايسفولد مايرهولد وأداء الممثل..... 34
6.3. جيرزي كروتوفسكي والمسرح الفقير..... 35
7.3. لويجي براندياللو الارتجال والمسرح داخل المسرح..... 36
8.3. إرفين بيسكاتور والفن السينيمائي..... 37
9.3. برترولد بريخت والمسرح الملحمي..... 37
10.3. آرتو ومسرح القسوة..... 38
4. تقنيات الاخراج عند المخرجين المغربيين..... 39
1.4. أوغستان ونظرية الإشباع المسرحي..... 39
2.4. عبد الكريم برشيد والاحتفالية..... 39
3.4. أندريه فوزان وورشة المسرح..... 41
4.4. عبد الهادي بوزوبع..... 42
5.4. الطيب الصديقي..... 43
6.4. المسكيني الصغير والمسرح الثالث..... 44
المبحث الثاني: ملامح التراث وأصول التجريب في المسرح المغربي..... 45
1. ملامح التراث في المسرح المغربي..... 45
1.1. تعريف التراث..... 45

2.1. كيفية المحافظة على التراث وتجديده..... 46
3.1. توظيف التراث في المسرح العربي المغربي..... 47
1.3.1. توظيف التراث في المسرح العربي..... 47
2.3.1. توظيف التراث في المسرح المغربي..... 47
4.1. تعامل الاخراج المغربي مع التراث..... 48
5.1. آليات وتقنيات التعامل مع التراث في المسرح المغربي..... 49
6.1. أهم الاشكال المسرحية في التراث المغربي..... 50
1.6.1. الحلقة..... 50
2.6.1. البساط..... 51
3.6.1. سلطان الطلبة..... 53
4.6.1. سيدي الكتفي..... 54
2. التجريب في المسرح المغربي..... 55
1.2. مفهوم التجريب..... 55
2.2. أهمية التجريب في المسرح..... 56
3.2. التجريب في المسرح المغربي..... 57
4.2. التجريب والعمل الجماعي..... 60
3. أسباب تدهور المسرح المغربي..... 61
1.3. الهوة الفاصلة بين الجمهور والعمل الابداعي..... 62
2.3. انعدام الهياكل وغياب الدعم..... 62
3.3.التبعية الفكرية للمستعمر..... 63
4.3. موقف الاسلام من المسرح..... 64
5.3. تأخر ظهور فن المسرح بمفهومه الحديث..... 64
4. مخطط النهوض بالقطاع المسرحي في المغرب..... 64

الفصل الثاني: التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب.

مقدمة الفصل..... 66
المبحث الأول: مكونات العرض المسرحي في مسرحية أبو الغرائب في بلاد العجائب..... 67
1. الصورة المتخيلة..... 68

1.1. طبيعة الصراع..... 68
2.1. الحدث..... 70
3.1. رسالة المسرحية..... 74
2. الرؤيا الإخراجية..... 74
3. أداء الشخصيات..... 79
1.3. اللغة..... 83
2.3. الحوار..... 84
4. الزمان والمكان..... 86
1.4. الزمن..... 86
2.4. الإيقاع..... 88
3.4. المكان..... 89
المبحث الثاني: عناصر السينوغرافيا..... 89
1. الإضاءة والظل..... 90
2. الديكور..... 93
3. الأزياء والإكسسوارات..... 95
1.3. الأقنعة..... 98
2.3. المكياج..... 99
4. المؤثرات الصوتية..... 101
1.4.الموسيقى..... 102
2.4.المذياع..... 104
3.4. مكبرات الصوت..... 105
الخاتمة..... 106
قائمة المصادر والمراجع..... 109
الفهرس..... 118

❖الملخـــص:

جاءت التصورات المسرحية في المغرب مختلفة من كاتب إلى آخر كما تختلف أساليب الإخراج من مخرج إلى آخر وذلك يتماشى مع طاقة الخيال والابداع عندهما، ويُراعى في ذلك مختلف التقنيات الفنية التي يُعتمد عليها في عملية الإخراج من ديكور، أزياء، إضاءة، حركة الممثلين والمؤثرات الصوتية، ويرجع هذا الإختلاف إلى ميزة فن المسرح الذي يعتمد على التجريب ومسايرة العصر والمجتمع في إنتاج مواضيعه الدرامية.

الكلمات المفتاحية: المسرح المغربي، التصورات المسرحية، تقنيات الإخراج.

❖Abstract :

Theatrical perceptions in Morocco are different from one writer to another, and the methods of directing differ from one director to another, in line with the energy and capacity of imagination and creativity of them, taking into account the various artistic techniques that are relied upon in the production process, including decor, costumes, lighting, the movement of actors and the sound effects, this difference is due to the characteristic of theater art, which depends on experimentation and keeping up with the time and society in producing its dramatic subjects.

Key words: Moroccan theater, theatrical visualizations, directing techniques.

❖Résumé :

Les perceptions théâtrales au Maroc sont différentes d'un écrivain à l'autre, et les méthodes de mise en scène diffèrent d'un metteur en scène à l'autre, en fonction de l'énergie et de la capacité d'imagination et de créativité de ceux-ci, compte tenu des diverses techniques artistiques sur lesquelles s'appuie le processus de production, y compris le décor, les costumes, l'éclairage, le mouvement des acteurs et les effets sonores, cette différence est due au caractéristique de l'art théâtral, qui dépend de l'expérimentation et de l'évolution du temps et de la société dans la production de ses sujets dramatiques.

Mots clés: théâtre marocain, visualisations théâtrales, techniques de mise en scène.