الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه

في النقد المسرحـــي

المـوسوم بـ :

التجربة الاخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر و تأثرها بالمسرح العالمي

إعداد الباحث(ة): مسعودي فاطمة الزهراء إشـراف:د.سيد أحمد أوراغي

رئيسا	د. سوالمي لحبيب	أستاذ محاضر.أ	جامعة تلمسان
مشرفا مقررا	أ.د أوراغي سيد أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان
مناقشا	د.صالح محمد الأمين	أستاذ محاضر.أ	جامعة تلمسان
مناقشا	خرواع توفيق	أستاذ محاضر.أ	جامعة بلعباس
مناقشا	ابراهيمي اسماعيل	أستاذ محاضر.أ	جامعة بلعباس

السنة الجامعية 1441هـ /1442-هـ /- 2020 م/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الى التي حصدت الأشواك عن دربي لتمهد طريق العلم لي...

الى التي جعل الله الجنة تحت أقدامها... الى أمي الغالية

الى روح والدي رحمه الله...

الى أختي و ولديها...

اهداء الى تلك اللحظات الصعبة التي لم تزدني سوى اصرارا و عزيمة ...

اهداء الى – منال مسعودي –

كلمة شكر

أولا الشكر و الثناء لله عز و جل على الصبر و القدرة

و بعده، فإنني أتوجه بالشكر الجزيل و الامتنان الى :

أستاذي الدكتور الفاضل سيد أحمد أوراغي – المشرف على الرسالة – و الى أستاذي الدكتور الفاضل عبد الحفيظ الساسي على دعمه المستمر لي

الشكر و التقدير الى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة

و الشكر موصول الى أساتذة قسم الفنون الدرامية لكلية الآداب و الفنون لجامعة تلمسان أبو بكر بلقايد ، كل من السيد الأستاذ سوالمي لحبيب، السيد الأستاذ الحاج طرهاوي ، الأستاذ عبد القادر لصهب

و الى كل زملائي الطلبة و الطالبات في القسم

كما لا يفوتني تقديم جزيل الشكر الى كل من زملائي المخرجين و المسرحيين الذين أمدوا لي يد العون، على رأسهم المخرج المسرحي أنور كاملي

لكم مني جميعا... فائق الشكر و التقدير

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۖ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ۚ أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ

سورة البقرة- الآية ﴿٢٨٦﴾

المقدمـــــــة

المقدمـــــــــــــة

ان الإخراج المسرحي هو ممارسة فنية تقوم على تسيير و قيادة العناصر المسرحية و تنظيمها، وفق رؤية فلسفية ثانية –رؤية المخرج – على خشبة المسرح، و التي تسبقها الرؤية الأولى للمؤلف المكتوبة على الورق، وقد تم تحديد الكيفية الاخراجية وفق تقنيات محددة متفق عليها منذ أواخر القرن التاسع عشر و التي تبلورت مع مرور السنوات نحو انتاج عمل فني معبر، فالإخراج رغم قدم الفن المسرحي –من قبل الميلاد – الا أنه كمصطلح فني حديث العهد، بعدما كان الانسان البدائي منذ الاف القرون يمارس الاخراج عبر محاكاته للظواهر الحياتية في مجموعة من الطقوس الدينية، فيقوم تلقائيا بتقديم عروض عن بطولاته، مجسدا قصة مغامرته بالصيد رفقة أبناء عشيرته، فيتحكم تلقائيا بتسيير حركاته و ايماءاته الجسدية المعبرة و رقصه.

و تطور فن التحكم في عناصر العرض – الاخراج حاليا – مع مرور العصور ليصبح مجموعة من الإرشادات و المعطيات المسرحية التي يضيفها الشاعر أو المؤلف في نصه، حتى يوجه بها أداء الممثل و يحدد بها زيه و حركته، و هذه الملاحظات كانت سببا في اثبات أن النصوص المسرحية – قبل الميلاد و بعده – كتبت للعرض و ليس للقراءة، و بقي الاخراج طيلة قرون يُمارس دون أن يُحَدَد كوظيفة فنية خاصة، لغاية القرن التاسع عشر، حينما قام الدوق "ساكس ميننجن" بتحديد وظيفة المخرج و أهميته في ترتيب تفاصيل عناصر العرض و الاشراف عليها.

ان تحديد وظيفة المخرج لم تنظم العملية المسرحية فحسب، بل وسعت دائرة الاحتراف والابداع في العملية المسرحية، ما نتج عنها بروز أسماء مخرجين خلدهم التاريخ ، استطاعوا في فترة زمنية قصيرة احياء قوانين الدراما الأرسطية بين النص و العرض المسرحي، ثم خلق مسرح جديد سمي

بمسرح "ما بعد الدراما"، جمع أشكالا مسرحية جديدة و معاصرة ترتبط و تعتمد على العرض المسرحي و تتمرد على قوانين النص الدرامي.

ان نشأة الفن المسرحي و انطلاقته في العالم الغربي بداية بالمسرح الاغريقي منذ قرون طويلة، لم يمنع بلدان العالم العربي من التعرف عليه وممارسته، رغم تباعد الفترة الزمنية بينهما، ومرور المسرح منذ بداياته بحقب من التغييرات و التطورات الشكلية و تفرعه لمدارس واتجاهات على مستوى العرض التي انبثقت عنها تيارات عديدة معاصرة، فحاجة البلاد العربية المضطهدة، و غيرها من دول العالم الثالث للتعبير و للدفاع عن هويتها و التحرر، كان دافعا قويا لممارسة الفن المسرحي من خلال الاحتكاك بثقافات الغرب الناتجة عن الاستيطان و الاستشراق و التي تدعوا البلدان المستعمَرة، التحرر من كنف الاحتلال .

و قد نشأ المسرح الجزائري مثله مثل البلدان العربية الأخرى، في ظروف بسيطة كانت وليدة الكفاح هدف التحرر من الاحتلال الفرنسي، ما جعل رواد المسرح الجزائري يعملون على النهوض بفن المسرح فترة الخمسينات و بداية الستينات ومواكبة المدارس الاخراجية المعاصرة، ليجعلوا من القضية الجزائرية قضية رأي عام عالمي، و لتتضح بعد ذلك أهمية المسرح كسلاح أدبي فني فعال في الثورة التحريرية الجزائرية، ما دفع بالاعتراف به فعليا بعد الاستقلال، وتأميم المسارح الجهوية وتشجيع البعثات العلمية للتخصص و التكوين المسرحي، و قد تم على مستوى الوطن انشاء المعهد العالي للفنون الدرامية المسرحية، كما قامت وزارة التعليم بإضافة التخصص الدرامي في قائمة التخصصات الجامعية المعترف بها، و ذلك تقديرا و اعترافا لمساهمة المسرح و المسرحيين في النضال خلال الثورة التحريرية و ما سبقها.

اختلفت الكثير من الدراسات الأكاديمية و الفنية التي تقوم على منهج مقارن، في تمييز العروض المسرحية الجزائرية المعاصرة، من حيث التطبيق الفعلي و تمييز تقنيات الاخراج المسرحي لكل مدرسة اخراجية عالمية، فنتج عن هذا الطرح مجموعة من الآراء المتضاربة، بين ان عروض المسرح الجزائري قد تأثرت فعلا و بشكل كامل بمدارس الاخراج العالمية، وقد كان هذا جليا منذ الخمسينات حينما حاول رواد المسرح الجزائري استدراك ما فاتهم و التفتح على المسرح العالمي و مواكبة تقنياته، وبين آراء أخرى مناقضة للأولى تؤكد أن العروض المسرحية الجزائرية لم ترقى بعد لأن تصنف كعروض ناضجة تحافظ على معايير كل مدرسة مسرحية و طرق اخراجها، و اتجه الكثيرون الى التبرير بأنها ظاهرة جاءت نتيجة لقلة النضوج المسرحي و لضعف التكوين، و بين مجموعة أخرى تؤكد أن المخرج الجزائري في محاولة مستمرة للبحث عن شكل مسرحي جزائري أصيل، خاصة و أن المسرح قد عرف في شمال افريقيا في القرون الوسطى و اتخذ شكلا تراثيا خاصا به، و هذا ما يعلل مصطلح التجريب الذي يطلق على العروض المسرحية في الجزائر .

و من هذا المنطلق فإننا نجد أنفسنا أمام موضوع مهم واسع المجال نال اهتمام الباحثين مؤخرا، و اصبح يتم طرحه بصفة مستمرة و دائمة في الدراسات و الملتقيات المسرحية الأكاديمية والفنية، وهو مدى استناد المخرج الجزائري على معايير المسرح العالمي و تطبيقها في المسرحية الجزائرية، و الى أي حد قد حقق المخرج المسرحي الجزائري النضج الفني في التعامل مع قوانين الدراما و ما بعد الدراما بمختلف مدارسها، و ذلك نظرا الى أن هناك الكثير من الآراء التي تجزم أن المسرحية الجزائرية لا تزال تعاني أو تستند الى التجريب باحثة عن تأصيل المسرح الجزائري من جهة، و من جهة أخرى ساعية الى خلق مدرسة مسرحية فنية جزائرية منفردة بقواعدها، كون الفن المسرحي أوروبي الأصل،

ومنه فان هذه الدراسة تطرح اشكالية " قدرة المخرج الجزائري في تطبيق لتقنيات الاخراج المسرحي العالمية " .

وللإجابة عن هذه الاشكالية ، علينا أولا مناقشة مجموعة من النقاط المتفرعة من الموضوع الرئيسي بذاته و هي :

- ماهي الاتجاهات المسرحية التي لفتت انتباه رواد المسرح الجزائري بعد تعرفهم على الفن المسرحي؟ و ماهي الظروف التي دفعتهم للتوجه اليها دون غيرها؟
- ما مدى التزام المخرج الجزائري بالتقنيات الاخراجية لكل مدرسة اخراجية ؟
- ماذا أضافت التجربة المسرحية الجزائرية لتأصيل المسرح الجزائري و ماهي مواطن التقاء فنون الفرجة الأصيلة بتقنيات الاخراج العالمية في المسرح الجزائري ؟

و للإجابة على هذه الأسئلة، اخترنا عنوان موضوع البحث كالتالي : "الاخراج المسرحي في الجزائر و تأثره بمدارس المسرح العالمية" فحددنا معالم خطة البحث في أربع فصول فضلا عن المقدمة وعن الخاتمة، بحيث شمل البحث في كل الفصول التنظير ثم الاستناد على التطبيق بشكل أكبر في كل فصل حسب حاجتنا للخروج بنتيجة ثابتة و مقنعة، عالجنا من خلالها فن الاخراج المسرحي واتجاهاته نظريا، ثم مقارنته بالممارسات المسرحية في المسرح الجزائري تطبيقا، و بالتحديد العروض المسرحية المنتجة بالمسارح الجهوية في العقد الأخير من الزمن كعينة للدراسة، بحيث :

تم في الفصل الأول " الاخراج المسرحي" تناول مفاهيم عامة حول ماهية الاخراج، ثم عن تاريخ تبلور وظيفة المخرج عبر العصور، ثم توجهنا بالتحديد لشرح مفصل حول علاقة المخرج بعناصر العرض، بداية بالمؤلف و النص المسرحي، ثم بالممثل، ثم بمصممي عناصر السينوغرافيا، باعتبار أن المخرج هو نقطة الوصل التي تجمع كل ما هو على خشبة المسرح لتنظيمه و تسييره.

ثم في الفصل الثاني ناقشنا موضوع "اتجاهات الاخراج المسرحي في الجزائر" و قد كان فصلا تطبيقيا أكثر منه نظريا، و ذلك لأن محتواه ارتكز على تحليل الانتاجات المسرحية الجزائرية المختلفة التي نالت رضا النقاد وطنيا و عربيا في العشر سنوات الأخيرة و مقارنتها بتقنيات المدارس الاخراجية العالمية، و ذلك بهدف استخلاص أهم الاتجاهات الاخراجية التي أثرت على المسرح الجزائري .

في الفصل الثالث " التجربة الاخراجية الجزائرية في اتجاه الواقعية النفسية"، تناولنا موضوع المسرح الواقعي النفسي باعتباره أول الاتجاهات الأشد تأثيرا في المسرح الجزائري، حيث قمنا من خلاله بدراسة نظرية حول حياة مؤسس الواقعية النفسية " كونستنين ستانيسلافسكي" و ظروف ودوافع تأسيسه لهذا الاتجاه، ثم الى شرح نظريات الواقعية النفسية، ثم تطرقنا الى دراسة نموذج جزائري، بحيث اعتمدنا في التحليل على نظريات الاتجاه الواقعي و قمنا بمقارنتها و العمل المسرحي الجزائري.

الفصل الرابع و الأخير " التجربة الاخراجية في الجزائر في اتجاه المسرح الملحمي"، و قد تم اختيار الاتجاه الملحمي بعد اتجاه الواقعية النفسية باعتباره الاتجاه المسرحي الثاني الأكثر تأثيرا في المسرح الجزائري و الذي جاء زمنيا بعد اتجاه المسرح الواقعي النفسي، وقد قمنا خلال هذا الفصل بشرح مفصل عن تبلور الاتجاه الملحمي، و التأريخ للتطورات التي مر عليها على يد مؤسسه " برتولد بريخت"، ثم تطرقنا الى شرح مفصل لنظريات المسرح الملحمي و ختمنا الفصل بدراسة تحليلية ومقارنة لنموذج من مسرحية جزائرية تتخذ الشكل الملحمي .

ختاما استخلصنا في مجموعة من النقاط أجوبة مباشرة عن الأسئلة السابقة، حددت من خلالها توجه المخرج الجزائري الإخراجي ومدى تحقيقه و تطبيقه لتقنيات المدارس الاخراجية العالمية واستخلصت معها الاسباب و الدوافع.

و قد اعتمدنا في هذا البحث على المنهج التحليلي من أجل تحديد توضيح التأثر والتأثير بين المسرح الجزائري و المسرح العالمي و ذلك من خلال :

- من خلال وصف التطور التاريخي للإخراج و تبلور مهمة المخرج تاريخيا، اضافة الى دراسة تاريخية حول تبلور الاتجاهات الاخراجية ثم تأثيرها على العالم عامة و على المسرح الجزائري خاصة .
- التحليل و مقارنة العروض المسرحية الجزائرية استنادا على المقارنة بين المعايير العالمية للمسرح و المعايير المسرحية في الجزائر للتمييز بين توافقها أو تعارضها،كما اعتمدنا التحليل في العروض المسرحية لاستخلاص أنواع الاتجاهات الاخراجية الأكثر ممارسة في المسرح الجزائري، و تمييزها عن بعضها البعض أو تأكيد تداخل الاتجاهات الاخراجية.

و من المراجع التي اعتمدتها بشكل أساسي في هذا البحث، كتاب "فن الشعر" لأرسطو باعتباره أول كتاب ينظر للدراما، و كتاب "المدارس المسرحية و طرق اخراجها، منذ الاغريق الى العصر الحاضر" لجمعة أحمد قحة، لتوفرها على مميزات كل اتجاه مسرحي عالمي و تقارب المواضيع مع البحث، اضاف الى كتاب "اعداد الممثل" لكونستنين ستانيسلافسكي" باعتباره مصدرا مباشرا لتنظير قواعد الواقعية النفسية و التي اعتبرت كأول اتجاه مأثر في المسرح الجزائري اضافة الى أنه أول اتجاه تمرد على قوانين الدراما الأرسطية ولو قليلا و فتح مجالا نحو مدارس مسرحية أخرى .

ان أكثر ما حفزنا في اختيار هذا الموضوع، هي مجموعة من التساؤلات حول المستوى الفني للمخرج المسرحي في الجزائر، و باعتبارنا ممارسين للفن و دارسين له فإننا أصبحنا ملزمين أكاديميا وفنيا على اثراء رصيدنا المعرفي بالمسرح الجزائري، اضافة الى أن موضوع تداخل الاتجاهات الاخراجية

المسرحية يعتبر من المواضيع الهامة في تخصص النقد المسرحي التي علينا تسليط الضوء عليها، هذا غير أنه يعد موضوعا شاملا و متفرعا، و الذي قررنا أن نختتم به مسارنا التعليمي –الحالي– كحوصل عامة لما درسناه سابقا، اضافة الى رغبتنا في تحديد مواضيع أخرى يحتويها بين طياته استعدادا لدراسات قادمة.

و كأي باحث اعترض طريق بحثنا بعض الصعوبات، كانت أهمها التعذر في الحصول على تصريحات مباشرة من بعض المخرجين المعاصرين للمسرح الجزائري على نوع و ماهية الاتجاه التي تنتمي لها أعمالهم المسرحية و الذي اعتبرناه كمحفز نحو البحث بدقة، اضافة الى انعدام المراجع التي تناقش موضوع الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري بطريقة مفصلة و محددة الا بعض الاجتهادات الأكاديمية التي أظهرت بشكل كبير ارتباك المخرج الجزائري المعاصر في تحديد الاتجاه المسرحي الواحد و تطبيقه.

و في الأخير أتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في مساعدتي و توجيهي من أساتذتي الكرام ، على رأسهم الأستاذ المشرف "سيد أحمد أوراغي" و أتقدم بجزيل الشكر للسادة الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة المحترمين الذي نرجو منهم افادتنا و توجيهنا و ارشادنا.

توكلنا على الله ...

الفصـــل الأول

" الإخـــراج المســـرحي "

المبحث الأول : الاخراج، ماهيته و تاريخه

1. **الاخراج و المخرج :**
   - أ. الاخراج و المخرج لغة
   - ب. الاخراج و المخرج اصطلاحا
2. **تاريخ الاخراج المسرحي ما قبل الميلاد :**
   - أ. الاخراج في الدراما البدائية
   - ب. الاخراج في المسرح الفرعوني
   - ج. الاخراج في المسرح اليوناني و الروماني
3. **تاريخ الاخراج المسرحي بعد الميلاد :**
   - أ. الاخراج في العصور الوسطى
   - ب. الاخراج في المسرح الاليزابيثي
   - ج . الاخراج في القرن الثامن عشر و القرن التاسع عشر
   - د . المخرج المتفرغ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

المبحث الثاني : عناصر الاخراج المسرحي :

1. **المخرج و النص المسرحي**
   - أ. النص المسرحي
   - ب. النص المسرحي كتابة أدبية للقراءة أيضا
   - ج. أنواع النصوص المسرحية
   - د . مراحل تعامل المخرج مع النص المسرحي
2. **المخرج و الممثل المسرحي**
   - أ. الممثل المسرحي
   - ب.مراحل ادارة الممثل المسرحي
3. **المخرج و عناصر السينوغرافيا**
   - أ. المخرج المكان المسرحي
   - ب. المخرج و الديكور المسرحي
   - ج. المخرج و الإكسسوار المسرحي
   - د. المخرج و الاضاءة المسرحية
   - هـ. المخرج بين الموسيقى المسرحية و المؤثرات الصوتية
   - و . المخرج و الأزياء المسرحية
   - ي . المخرج و الماكياج المسرحي

مقدمة الفصل الأول : الاخراج المسرحي

يقال أن " السفينة التي لها قبطانين تغرق"، و هذا ينطبق على الرؤية الاخراجية في الفن المسرحي، فالعمل المسرحي لن يكون بمقدوره تحمل أكثر من رؤية إخراجية للتجسيد، ومن هذا المنطلق جاء توظيف المخرج كعنصر أساسي في العرض المسرحي، حتى يقوم بتنظيم العملية المسرحية اعتمادا على رؤية واحدة، فهو العنصر الوحيد الذي له جميع الصلاحيات في التحكم بعناصر العرض، بداية من النص المسرحي الى ادارة الممثل الى عناصر السينوغرافيا ثم التنسيق بينهم، وذلك بالاعتماد على معرفته بالفن المسرحي و على مخيلته الابداعية، وقد حُددت وظيفة المخرج حديثا و انفصل فن الإخراج عن التأليف و التمثيل، و أصبح المخرج عنصرا أوليا في العملية المسرحية، نظرا لرؤيته الإخراجية التي توازي أهمية رؤية المؤلف الأول، و تقوم بتطويرها و اعطاءها حياة على خشبة المسرح باعتماد العناصر الدرامية للمسرحية .

المبحث الأول : الإخراج ماهيته و تاريخه

1. الإخراج و المخرج

أ. الإخراج و المخرج لغة

يعرف المعجم العربي المعاصر الإخراج و المخرج كالتالي : من الفعل خرج يخرج تخريجا، و المفعول مخرج، خرج المسألة : أي بين وجهها، وضحها و شرحها، خرج الرؤيا بمعنى فسرها، مخرج : اسم فاعل من أخرج، و هو الذي يظهر العمل المسرحي أو الروائي بوسائله الفنية على المسرح أو على الشاشة "مخرج المسرحية / المسلسل "[1]، فالإخراج هو عملية يقوم بها المخرج لتحويل ما يكون في غير ظاهر (مكتوب على ورق في نص مسرحي درامي، أو في خياله)، ليظهره و يبرزه على خشبة المسرح .

ب. الإخراج و المخرج اصطلاحا

المخرج و الإخراج، تعرف المعاجم البريطانية المخرج وبتحديد مهامه الإخراجية المسرحية على أنه " المسؤول عن تفسير النص و اختيار الممثلين و المناظر و الأزياء، يساعده في ذلك مدير الخشبة و ربما يستخدم مساعدين آخرين...، يشرف المخرج على سير البروفات و على كل الجوانب الفنية للعرض، مثل الاضاءة، اشارات رفع الستارة، الإكسسوار، الملحقات، و المؤثرات الصوتية و غيرها "[2]، و يعرف ابراهيم حمادة المخرج على أنه " المنسق لمجهودات المؤلف والممثل ومصمم المناظر والمشاركين الآخرين في العرض المسرحي، و هو في هذا يشبه بقائد الفرقة الموسيقي، إنه يجسد المسرحية بنقلها من الصفحات التي

[1] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية العصري، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1، 2008، ص628-629

[2] –سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر، السودان، ط1، 2014، ص 07

حررها المؤلف إلى شيء محسوس يراه ويسمعه المتفرجون فوق المرزح" [1]، أي على خشبة المسرح، كما يعرفه "سعد أردش"، في كتابه المخرج في المسرح المعاصر، بعد أن قدم التطورات العديدة التي مر عليها المصطلح، ليصل الى العصر الحديث بالمفهوم الجديد على أنه " من يختار النص المسرحي أو يوافق عليه، وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي، مكان العرض و الفنانين التعبيرين، من ممثلين و راقصين و موسيقيين...، و هو من يحدد الفنان التشكيلي، الذي ستوكل اليه مهمة تصميم الديكور و الأزياء و الإكسسوار...، بحيث يأتي كل هذا معبرا عن الرؤيا التي استقر عليها المخرج في إخراج النص"[2]، أما نبيل الألفي فيبرز مفهوم دور المخرج المهم في العمل الفني، فيقول : "عمل المخرج هو تحقيق الحركة والحياة للنص الأدبي مستعيناً بعناصر التعبير المتاحة، ولكن براعة المخرج لا تتجلى في استخدامه لكل العناصر مجتمعة بل في استخدامه لكل عنصر في موقعه الصحيح من خلال رؤية فنية محددة"[3]، كما يعرفه باتريس بافي في كتابه "معجم المسرح"، بأنه "هو الشخص المكلف بإخراج مسرحية، و يتحمل مسؤولية اضفاء الجمالية والتنظيم على العرض، فيختار الممثلين، و يفسر النص، مستعملا وواضعا كامل الامكانات المسرحية بتصرفه"[4]، كما يعرف الإخراج على أن " المخرج هو المسؤول "الرسمي" عن ادارة العرض و تنظيمه"[5] .

يقول باتريس بافي محددا ولادة مصطلح "الاخراج و المخرج"، بأنه "حديث العهد، يعود الى منتصف القرن التاسع عشر...، فمنذ القرن التاسع عشر لم يعد للمسرح جمهوره المتناغم و المعني بوضوح

[1] – سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 07

[2] –سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط19، 1979، ص14

[3] – سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م.س، ص 11

[4] – باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، 2009، ص 326

[5] –المرجع نفسه، ص 335

شكل العرض الذي يقدم له"[1]، و قد كان هذا راجع لتحديد مهنة المخرج ووظائف الاخراج، الذي أضفى وجوده في العمل المسرحي الكثير من التنظيم و الاحترافية في التطبيق، و أصبح للخشبة زعيما يتحكم في كل شبر عليها، فالمخرج هو الساحر الذي يحول أفكار الكاتب الى أرض الواقع، بداية من النص المسرحي الى غاية عرضه على خشب المسرح، مرورا بالربط بين عناصر العرض المسرحي فيما بينها بالشكل الصحيح، مستعينا بذلك بفريق من العمل يسيره هو و مساعديه ظاهريا، و لمسته الخاصة الابداعية داخليا.

02 .تاريخ الإخراج المسرحي ما قبل الميلاد

لم تكن وظيفة المخرج في دائرة الفن المسرحي، قبل مئة سنة، وقد كان الإخراج المسرحي يعتمد على خيال الكاتب و تعليماته التي تتواجد في النص "المعطيات المسرحية"، أو كانت عبارة على مجهودات الفريق المسرحي ككل، و الإخراج لم يصل الى درجة الاحترافية قبل هذا العصر، قبل أن يمر بمراحل ساهمت في تحديد تقنياته مع تطور المسرح و ظهور اتجاهات جديدة و تيارات تخالفها، و لكن هذا لا ينفي وجود شخص أو أكثر كان له مسؤولية الفصل في الاقتراحات التي تقدم أثناء التدريبات المسرحية منذ نشأة فن العرض عامة و فن المسرح خاصة، بمعنى أن تبلور المخرج كعنصر في العملية الاخراج من جهة و تحديد وظائفه تعود الى مجموعة من المراحل التي بدأت منذ نشأة فنون العرض قبل الميلاد البعيد .

أ. الإخراج في الدراما البدائية

لقد تعددت الكتابات عن الدراما البدائيات منذ العصور، و كان التأليف الاغريقي اول من ذكرها في مخطوطاته التي ارتبطت بالسحر و الديانات البدائية، و هذا لأن الدراما البدائية جسدت المعتقدات

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، المرجع السابق، ص 335

الدينية و السحر، كما أن أكثر المواضيع التي كانت تهمهم تنحصر بالصيد، و التي عبر عنها الانسان البدائي بالرقص، و هذا ما أكده "شالدون تشيني" وباحثون آخرون في كتاب "تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة "، مؤكدين أن " الرقص يأتي في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تقوم به الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام و مسكن، و الرقص هو أقدم الوسائل التي كان ينفسون بها عن انفعالاهم، و من ثمة كان الخطوة الأولى نحو الفنون "[1].

الصيد :

ان المواضيع التي ترتبط بحياة الانسان البدائي الذي يشغل وقته في الصيد بحثا عن فريسته، كان الغرض منها هو " تعليم الأجيال الناشئة فنون الصيد "[2]، و كانت تقام هذه العروض عندما يعود الصياد الى المأوى، و يقدم عرضا عن بطولاته في الصيد بتمثيلية رفقة مجموعة من الصيادين يحاكون بها طريقة صيدهم الفريسة عن طريق رقصات و حركات و ايماءات جسدية، " وفي أحد الطقوس التي يقصد بها الى التضحية و تقديم القربان، و ارتداء القائم بالطقوس جلد الحيوان و العناصر المماثلة في الاحتفال"[3]، فيقوم أحدهم بدور الفريسة، يلبس جلدها، و يلتف باقي الصيادين عليه، ويرقصون و يروون قصة الصيد تجسد أمام أعينهم .

الدين :

[1]- جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة و الاعلام، العراق، 1985، ص73

[2] – سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص 13

[3] – ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر، القاهرة، 2003، ص 32

* – طواطم : جمع، مفرده طوطم، و هو تمثال أم مجسم مقدس يمثل رمز القبيلة، كالأصنام في عهد الجاهلية في قريش

ان الدراما البدائية نشأت في حضن الديانات، و الدين في التمثيليات البدائية يظهر في أساطيرهم و طقوسهم في العرض، بحيث يقومون بتقمص شخصيات أسطورية أو لروح الأسلاف السابقة، " ان هذه الطقوس في الواقع هي مشاهد درامية كاملة، يقوم فيها الأبطال بتشخيص الطواطم* أو الأسلاف والأرواح، و تدور فيها قصة الأسطورة التي تأمن بها العشيرة ايمانا كاملا... و تقوم هنا الطقوس بدورها الذي لا غنى عنه في الابقاء على الحياة نفسها، و تظل مرتبطة بالدين أوثق ارتباط"[1]، و الهدف من الطقوس الدينية هو الحفاظ على المعتقدات و التوجه الى الاله الذي يعبدونه ليضمن لهم بقائهم و يمنحهم مباركته.

السحر :

غالبا ما يكون المؤدي هو رجل دين، كاهن يتقن مراسم السحر، ان الأفعال الدينية التي تقوم بها القبيلة بالإضافة الى مجموعة من الرقصات التي تروي القصة تتبعها أفعال من السحر، " مثال على ذلك ان وضع الدم ووضع أجزاء بعينيها من الضحية في أحد الطقوس المعقدة التي يقصد بها الى التضحية و تقديم القربان "[2]، و هذا ما يسمى بالمسرح السحري، أو المسرح الديني، لارتباط الدين بالسحر، و قد كانوا سباقين بربط المسرح بالدين عن المدارس الإخراجية التي جاءت بعدها .

ان النقاد المسرحيين الذين عملوا على تحديد نقاط التشابه و الفروقات ما بين الدراما البدائية والحديثة توصلوا الى وجود عناصر عديدة متشابهة بين الدراما و طقوس السحر، يتشابهان من ناحية الحوار، فبرغم من أن الحوار في السحر يعتمد على تعويذات الا أنه مثل العمل الدرامي يوجه لشخص آخر،

[1] – ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، م.س، ص31

[2] – ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح ، م.س ، ص 32

لطرفين أو أكثر، و كليهما يقومان بتشخيص الممثلين، كما أنهما الاثنان يتوفران على صراع قائم في القصة، و تدور قصتهما في مكان محدد مخصص لهته الممارسات .

ما يميز الفرق بين الدراما البدائية و الدراما اليوم ليس غياب المخرج فقط، فما ان أردنا التفريق بين العمل الدرامي و طقوس السحر و الدين، فيمكننا تحديد الفرق انطلاقا من الساحر و الممثل، فالساحر يرى نفسه و يعتمد عليها كقوة حية واقعية حقيقية تعمل على تغيير الواقع بصفة واقعية، أما الممثل فيعتمد على خياله و الايهام في عيش الدور الذي يجسده، كما أنه في الطقوس الدينية لاوجود لمشاهد يتأثر بالعمل مثل المسرح بل حتى الجمهور هو جزء من هذه الطقوس[1]، أما في المسرح فهناك فاصل وحاجز بين المشاهد و العناصر ما فوق الخشبة، وما ان حددنا هوية الساحر، فهو الراهب الذي يقوم بالتحكم في العرض ككل و هو بذلك يعادل وجود المخرج في الدراما الحديثة.

ب. الإخراج في المسرح الفرعوني

لقد عرفت مسرحيات الفراعنة القدامى بأنها تعود لثلاث آلاف سنة قبل الميلاد (3000ق.م)، ولم يبقا من آثارها الا الشيء القليل، ذلك بعد ظهور الديانة المسيحية و عمل الكنيسة في التخلص من آثار كل الطقوس الدينية التي تخالف عقيدتهم، مسرحيات طويلة جدا، لطول الحوار فيها، و قد كان رجال الدين من يقومون بعرضها و التمثيل فيها .

لقد توفرت كل عناصر البناء الدرامي في المسرحيات الفرعونية القديمة، " مسرحية عمل ضخم، مكتوب بالشعر، و فيها غناء و رقصات باليه "[2]، و لكن يرجح الكثير من العلماء و الباحثين على ان

[1] – ينظر ، ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح ، م.س، ص 32

[2] – المرجع نفسه، ص 115

مسرحيات المصريين القدامى كانت تستغرق عدة أيام، لطول أحداثها، كما أن "تمثيليات الأسرار عند الفراعنة كانت مواكب جليلة حافلة، مسرحها الطرق و ساحات المعابد والقنوات و البحيرات "[1]، أي أنها لم تتحفظ على ركح واحد في المسرحية الواحدة، بل كانت تتغير بتغير المنظر و الأحداث، و الليل والنهار، و كثيرا ما كانت المعارك حقيقة أكثر من أن تكون تمثيلية .

لقد توصل علماء الآثار الى ايجاد نصوص مسرحية تعود الى حقبة الفراعنة القدامى، وأكدوا على أنها نصوص لم تكتب للقراءة بل للعرض وذلك " لما فيها من شبه طريف و شديد بطريقتنا حتى اليوم في الكتابة للمسرح، حيث يبدأ النص بإيراد اسم الشخصية في أول السطر، على نحو يطابق ما تتبعه لتدوين الأدب المسرحي، ثم تأتي بعد ذلك كلمة يقول أو هي ما يقام مقام الأقواس التي نستخدمها اليوم للدلالة على ايراد النص الحرفي لقول القائل "[2]، فقد كان الكاتب يقوم بتوجيه العرض المسرحي و الممثلين بإرشاداته المكتوبة على النص و هي شبيهة لإرشادات المؤلف المسرحي .

يرجح الكثير من علماء الفن و الأثار و الباحثين فيهما، ان المسارح الفرعونية اعتمدت على الكهنة في أداء الشخصيات المسرحية، و عليه " فإن كان الكهنة هم الممثلون فإن كبير الكهنة أو الكاهن الأكبر هو المسؤول عن ترتيب كامل تفاصيل العرض وهو المشرف عليه وربما كان مشاركا بشخصه في بعض أحداثه "[3] .

ج. الإخراج في المسرح اليوناني و الروماني

[1] – ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح ، م.س، ص 115

[2] – المرجع نفسه، ص 106-107

[3] – سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م. س، ص 14

اتفق العلماء على أن بداية الدراما تعود الى عهد اليونانيين، بالرغم من ان الحضارة الرومانية انقسمت الى الدراما البدائية التي شابهت الى حد كبير الدراما البدائية و تميزت بأن " البدائيون كانوا يؤدون شعائر الميلاد و اللقانة و الزواج و الموت كلها بشكل مباشر"[1]، بمعنى أنه يتم اختيار الممثلين على حسب حقيقتهم لتمثيل دورهم بشخصيتهم الحقيقية، ثم تطورت الدراما اليونانية فاعتمدت على الكهنة الذين اصبحوا يجسدون أدوارا مختلفة عن شخصيات الكهنة.

وقد تطورت المسرحية الاغريقية منذ بداية عروض الديثرمب، و قد كان قائد الكورس من يعمل على توجيه الممثلين و فرقته و كان يقوم بأدوار البطولة باعتباره قائد الفرقة، كما قال أرسطو " لقد تطورت التراجيديا على أيدي قائد الديثرامبوس، فأصبح قائد الديثرمبوس هو الممثل و أصبح يحل محله ممثلان، أو ثلاثة في التراجيديا الاغريقية "[2]، و لم تختلف الدراما الرومانية عن شكل الدراما اليونانية، الا ببعض التغييرات الطفيفة كإضافة الممثل الثاني و اضافة الأدوار النسائية، لكنها أخذت أساس الدراما من الدراما اليونانية .

و بجانب أن النصوص المسرحية قد توفرت على ارشادات مسرحية من عند كاتبها، فقد كان يعمل الكاتب أو الشاعر على الحرص على اتباع ارشاداته في كل مشهد، "و يشير الدارسون الى الدور البسيط الذي يقوم به المخرج ممثلا في تنظيم و ادارة آليات العرض المسرحي مثل دخول الكورس، و اشعال البخور ... ووضع أكاليل الزهور، وهو دور بسيط كان يقوم به ربما الشاعر المسرحي نفسه أو أحد مساعديه "[3].

[1] – ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، م. س، ص 106-107

[2] –المرجع نفسه، م.س، 172

[3] –نجود الخميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، اشراف محمد لخضر زبادية، كلية الآداب و العلوم الانسانية، جامعة باتنة، 2010/2209، ص 92

وقد عرفت هذه الطريقة عند أسخيلوس، فهو مثال المخرج لما كان له دور احترافي في تنظيم عرضه وإدارته على مستوى النص المسرحي و على مستوى تحضير العرض من خلال وضع ارشادات للممثل ووصف حالته النفسية أمام اسم الشخصية، و تحديد ارشادات الحركة و الايماءات، ثم توزيع الأدوار في العرض و توجيه الممثلين، و ذلك من خلال توجيه حركاتهم و ايماءاتهم، و تعليمهم كيفية القاء الشعر .

ان أهم ما يميز هذه الفترة – فترة المسرح الاغريقي- هو كتاب "فن الشعر" لصاحبه أرسطوطاليس، و الذي جمع من خلاله تقنيات التأليف المسرحي و أضاف اليه بطريقة غير مباشرة كيفية التعامل مع عناصر العرض، و حددها في قواعد، من خلال مجموعة من الفصول وحدد فيها مجموعة من الشروحات والتفسيرات لمختلف العناصر المسرحية و كيفية التعامل معها، فقد تأرجحت الفصول في كتاب فن الشعر بين التأملات عن الحبكة و بناء الشخصية و تطورها، كما الى البنية و تصنيفات الجوقة، "أما عناصر المأساة الباقية و هي الأغنية و المشهد فلا تلقيان أي مناقشة أخرى، تاركا بذلك للنقاد اللاحقين دراسة العمل المنتج"[1]، و هذا ما يجعل كتاب فن الشعر انطلاقة ممارسي المسرحي و نقطة بداية للتنظير للمسرح بعد الميلاد و مرجعا دائما لهم .

3. تاريخ الإخراج المسرحي بعد الميلاد

أ. الإخراج في العصور الوسطى

ان سقوط الامبراطورية الرومانية بعد الميلاد أثر بشكل كبير على تقاليد المسرح، فبعد ظهور المسيحية، كان المسرح الروماني قد وصل الى أدنى انحطاطه، وقد كان هذا راجع الى اختلاف الديانات وظهور العقيدة الجديدة، فعملت الكنيسة على التخلص من الفن المسرحي، خاصة و أنه اعتمد على

[1] - مارفن كارلسون، نظريات المسرح: عرض نقدي و تاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر، تر:وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2010، ص 22

عقيدة تعدد الآلهة، و التي تعتبرها الكنيسة ديانة مخالفة للعقيدة المسيحية، ما دفعها للتخلص من الكتب والمخطوطات التي سيكون لها تأثير في نشر عقيدة تختلف مع عقيدتهم، فأحرقوا كل الكتب التي تركها منظرين المسرح الأوائل، و حطموا المسارح الحجرية، و منعوا ممارسة المسرح، و فرضوا عقوبات لمن يمارسه وصلت للإعدام .

و قد تغيرت نظرة الكنيسة في العصور الوسطى الى المسرح، و اعترفت بحاجتها له، " فقد كان رجال الدين و الكهنة يقومون بترويج تعاليم الكنيسة و تحملوا عبء الأداء التمثيلي، فوظفوا الحركة و الايماءة وسائر عناصر التعبير المسرحي بصورة بسيطة يفهمها العامة من الناس "[1]، وأصبح وسيلة ناجحة لنشر المسيحية و عقيدتها و شرح تعاليم الانجيل، "فألف و قدم القساوسة أنفسهم عروضا مسرحية داخل الكنائس مثل مسرحيات آلام المسيح و المسرحيات الأخلاقية و مسرحيات الأسرار " [2]، و بهذا فقد كانت العروض المسرحية التي تقدمها فرقة الكورس في الكنيسة تخضع لأوامر القساوسة سواء من ناحية مضمونها أو تدريباتها لحرص القساوسة على ما يعمل لنشر المسيحية "، و انعكست مثل هذه الاهتمامات انعكاسا واضحا على تطور المسرحيات السلسة، التي وعى مؤلفوها تماما أن مثل هذه العروض، لا تجعل قصص الانجيل أكثر حيوية و تأثيرا فقط، بل تجعله أيضا أكثر اثارة، و هكذا توافق مسرح العصور الوسطى مع هدف هوراس* الذي يؤكد على المزج بين"الامتاع و التعليم"[3].

---

[1] – عمر فؤاد دوارة، دور المخرج بين مسارح الهواة و المحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، دت، ص37

[2] – سعد يوسف عبيد، اسس الإخراج المسرحي، م، س، ص 14

***هوراس**: كوينتس هوراتيوس فلاكس أو هوراس، 65-8 ق، م، شاعر و ناقد أدبي روماني قديم، له تأثير على الأدب الانجليزي في العصور الوسطى

[3] – مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي و تاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر، م.س، ص 43

* – القديس بولس: بولس الطرسوسي قائد الجيل المسيحي الأول و يعتبره المسيحيين ثاني أهم شخصية في تاريخ المسيحية بعد يسوع، تنسب اليه ثلاثة عشر من الكتب السبعة و العشرين تأليفا .

لقد كانت ملامح الاخراج في العصور الوسطى تنحصر في الاخراج المتصاحب، المأخوذ عن القديس بولس*، و هي عبارة عن مجموعة من المشاهد التي يتم ترتيبها من ناحية الديكور بطريقة متتابعة حسب ما ترويه الكتب المقدسة، و يقول جان فراييه و أ.م جوسار، في وصف مشهد البعث – بعث المسيح حسب الديانة المسيحية – "ينحصر هذا الاخراج في وضع جميع المناظر من البداية بعضها بجانب البعض الآخر تبعا لضرورات التمثيل، و في وسعنا أن نأخذ فكرة عن هذه الطريقة في بساطتها البدائية من مقدمة القطعة التي لدينا من البعث... و لنبدأ بالترتيب –كل الأماكن و المساكن: الصليب أولا، ثم القبر بعد ذلك، و يجب أن تكون هناك غرفة سجن" الزنزانة"... و ليكن الجحيم من هذه الناحية و المساكن من الناحية الثانية ثم السماء " [1].

لم يطل تأثير الكنيسة على المسرح، الى ان اطلق سراحه من الكنيسة و بدأت الفرق المسرحية الشعبية في الانتشار، فرق جوالة كانت تقيم عروضا في الشارع، تناولت مواضيعا مختلفة بين الدنيا و الدين، و كان صاحب العروض في هذه الفرق هو المسؤول عن انشائها .

ب.الإخراج في العصر الاليزابيثي

تميزت هاته الفترة بإحياء التراث اليوناني من اجل النهوض ببلدان القارة الأوروبية، و سميت بعصر النهضة، وقد باءت هذه التغيرات ببداية الازدهار في المسرح الاوروبي، فأصبح المسرح يعرف تغييرا شاملا عن الذي عرف به في الكنيسة، و بدأ بالرجوع الى أصولها اليونانية معتمدا على عناصر الدراما التي حددها أرسطو، فعُرفت الكوميديا الايطالية الارتجالية " التي استخدمت الأقنعة و تعتمد على شخصيات نمطية معروفة لدى الجمهور... بحيث تقوم كوميديا ديلا آرتي على سيناريوهات، لا على نصوص، اذن فهي

[1]– ينظر: جان فراييه، ا، م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر : الدكتور محمد القصاص، دار المعرفة للنشر، القاهرة، دت، ص23

تعتمد على التمثيل و الارتجال أثناء العرض و على الممثل الأول أن يقوم مقام المخرج بالمعروف حاليا"[1]، فهو من كان مسؤولا على تسيير العرض و توجيه الممثلين و خلق القصص و المضي بها على حسب خياله و ما على باقي عناصر العرض الا تتبع أفكاره و مجاراته .

و في القرن السادس عشر، عرف المسرح ازدهارا على مستوى الكتابة الدرامية، أمثال شكسبير وموليير، و قد برز شكسبير بوجه خاص في كتابته، لأنها وجهت للمسرح أكثر مما وجهت للقراءة، و قد عرف في كتاباته بإرشاداته التفصيلية التي تخص تدريبات الممثل على الخشبة، مثل ارشاداته في مسرحية هاملت، التي أوجد فيها عبارات وصفيه وتوجيهية للممثل مثل، "أرجوكم أن تلقوا العبارة كما نقطت بها أمامكم، بلسان هادئ، أما اذا تشدقتم بالألفاظ، كما يفعل الكثير من الممثلين فاني أفضل أن يلقي كلامي منادي المدينة، كذلك لا تسرفوا في الاشارات ...بل يجب عليكم أن تصنعوا الهدوء و الاعتدال، كذلك لا تسرفوا في الهدوء، و اجعلوا من فطنتكم رائدا لكم، بحيث يكون تمثيلكم مطابقا للكلام والكلام مطابقا للتمثيل" [2]، فهذه العبارات و غيرها من العبارات التوجيهية تبين أن شكسبير لم يكن دوره كمؤلف للمسرحية فقط، لكنه عمل على تحديد مواصفات المشهد بشكل تفصيلي في النص المسرحي، و توجيه الممثل في أدائه بما يوافق طبيعة الشخصية و أبعادها، و قدم نصائحا توضيحية ليقرب خياله للممثل الذي يؤدي احدى شخصياته المسرحية، و هي أفكار توافق لحد كبير الاتجاه الإخراجي الواقعي لستانيسلافسكي، و هذا لكونه ممثلا و كاتبا مؤلفا، ما جعل من شكسبير مخرجا كتابيا لأعماله قبل أن تتحدد وظيفة المخرج.

ج. الإخراج في القرن الثامن عشر و التاسع عشر

[1]- سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م.س، ص20

[2]- ويليام شكسبير، هاملت، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1982، ص 11-12

لقد عرف المسرح في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر ركودا، وانطفأ وميضه، فكانت بذلك فرصة الممثل الأول باستغلال الخشبة و عناصرها لإظهار قدراته و استعراضها، و عرف تسميته بـ "الممثل النجم" و هو الممثل الذي ينشأ الفرقة المسرحية الخاصة به فيقوم بادارتها و يحظى بميزة ادارته بالمسرحية فيقوم ببطولة العرض، ويعمل على ابراز دوره و شخصيته المسرحية على حساب العرض ككل، فيقرر ما يجب أن يرى أو يسمع فوق خشبة المسرح، وقد كان معظم الممثلين النجوم أصحاب الفرق المسرحية الذي يديرها، أما حرية الشخصيات الاخرى لا تنحصر من أعمالهم، فلها الحق بأداء الدور كما تفسره شرط أن لا يؤثر أدائه على بروز شخصية الممثل النجم .

ان الممثل النجم هو ما يعرف غالبا عندنا اليوم بسارق الكاميرا، فيرتكز دوره قبل العرض المسرحي على " الاشراف عن بروفة أو اثنين قبل العرض ليتأكد من أنه سوف لن يتدخل أحد أو شيء فيشوش عليه أثناء أدائه أو يسرق الأضواء منه"[1]، و قد أطلق عليهم تسمية الممثلين المخرجين أو المخرجين الممثلين لما كانت لهم حرية تغيير شملت حتى اعداد النصوص المسرحية كحذف و تغيير الشخصيات و المشاهد .

ان سيطرة الممثل النجم على العرض المسرحي كان دافعا كبيرا لإعادة النظر فيما سيؤول اليه المسرح من تدهور، و صار من ضروريات ان يعاد النظر في تنظيم العملية المسرحية و هناك كانت بداية ظهور دور المخرج و اتجاهات إخراجية بشكل منفرد و منعزل عن فن التمثيل .

د.المخرج المتفرغ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأ ظهور مديرين للفرق المسرحية ، " فلم يصبح مدير الفرقة هو المسؤول عن توجيه أداء الممثلين، الأزياء المسرحية، أو الديكور ، الإكسسوار، أداء الممثلين

[1] – سعد يوسف عبيد، اسس الإخراج المسرحي، م. س، ص 21

في البروفات، بل حددت مهامه في اعداد الفرقة الفنية التي يحتاجها المشروع "[1].، الشيء الذي ساعد بخلق مخرجين متفرغين بمعنى مخرجين يشكلون فرقتهم المسرحية من ممثلين و تقنيين و يعملون على اتجاه واحد من أجل استخراج قواعد و نظريات يعتمدونها للتنظير للمسرح، و ذلك وفق شكل جديد، بعيدا عن الأشكال التعسفية التي رآها المسرح في القرون التي سبقتها، و كان يرتكز هذا التغيير على تحديد مهام المخرج، باعتباره أن المسرح يحتاج لقائد للعرض و أنه العنصر الذي يحرك باقي العناصر المسرحية الأخرى، "فبدأ ظهور المخرجين المتفرغين الذين أرسوا قواعد الإخراج المسرحي بوجه خاص و الإخراج الدرامي بوجه عام في وسائط الاتصال الأخرى كالسينما و الراديو و التلفزيون، فكان لهؤلاء المخرجين دورهم الأساسي في وضع أسس الإخراج و مناهجه و تياراته المختلفة و بهم اتضح التوصيف العلمي للمخرج و الإخراج " [2].

و قد بدأ تاريخ المخرجين المتفرغين بصفة واضحة من خلال ظهور كتابات المنظرين كشفت عن مفهوم الإخراج و دور الإخراج، و قد كانت بداية التطبيق من جورج الثاني دوق مينجن بألمانيا سنة 1874 م، وهو حاكم مقاطعة ساكس مينجن، و كان أول مخرج في المسرح الغربي، قدم أول اعماله وحاول تطويرها عن طريق خلق نظريات جديدة، ثم ظهور جلة من المسرحيين المتأثرين بمبدأ الإخراج والتنظير له .

[1] -Didier Plassard ;Mise en scène et dramaturgie ; le théâtre de figure à la croisée des chemins ; Université Paul Valéry Montpellier 3 (France) ; Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas ; n.d. P 384

[2] – سعد يوسف عبيد، اسس الإخراج المسرحي، م. س ، ص 22

المبحث الثاني : عناصر الإخراج المسرحي

ان المسرحية عرفت منذ نشأتها بأنها نوع فني مركب، فهي تعتمد على مجموعة من العناصر التي يستعملها المخرج و يتعامل معها ليكون العرض المسرحي، انطلاقا من النص المسرحي الذي يروي القصة التي ستعرض، الى الممثل الذي يقوم بتدريبه و توجيهه على فضاء ركح له دلالته في التحرك على سطحه، بين مجموعة من الاشكال الهندسية المسماة بالديكور و التي تحدد مكان تواجده و زمان الحدث، و الذي تعلوه اضاءة مدروسة، اضافة الى إكسسوار يساهم في دعم الديكور و يساعد الممثل على الأداء حسب حاجته به، و الى الماكياج و الملابس التي تجسد شخصيته و تظهر أبعادها بشكل فيزيائي واضح و معبر.

ان مجموعة العناصر التي تكون العرض المسرحي متعددة، و قد اختلفت منذ بداية المسرح حسب الاتجاه الإخراجي الذي يتبعه المخرج، كما أن تطور التكنولوجيا و ظهور تقنيات جديدة ساهمت في زيادة العناصر، الا أن منظري المسرح قد حددوا مجموعة من العناصر المهمة و السائدة في جميع الاتجاهات المسرحية و جعلوها عناصرا مرتبطة بكل اتجاه حتى و ان تم الاستغناء عليها في بعض الاتجاهات.

1.المخرج و النص المسرحي

أ. النص المسرحي

النص المسرحي " هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما و قواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية و بناء للشخصية و الصراع المسرحي و ما يقتضي ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى بقواعد التأليف بالحبكة "[1]، كما يصاحب المشاهد معطيات اخراجية مسرحية يوجه بها المؤلف قراءه (الطاقم التقني و الفني للعرض) و يقربهم من الصورة الخيالية، خاصة الملاحظات التي تصف تعابير وجه

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 20

الشخصيات وتوجه الممثل نحو دوافعها قبل الفعل الدرامي وردود أفعالها بعده، أي أنه النص القصصي الذي يعتمد على الحوار، يصاحبه وصف للمشهد من ديكور واضاءة و بعض المؤثرات الصوتية و بعض الملاحظات التي تصف تعابير وجه الشخصيات، و يكتب هذا النوع من الكتابات خصيصا للمشاهدة، فهو يعتبر الخطوة الأولى لإنتاج عرض مسرحي.

ان النص المسرحي اليوم لا يزال خاضعا لقواعد الدراما و أصولها، و الذي يتكون من مجموعة من العناصر الدرامية تتمثل في مجموعة الأحداث الدرامية التي تدور حول فكرة معينة، بحيث يقوم بتحريك هاته الأحداث مجموعة من الشخصيات الدرامية لتشكل تسلسلا دراميا له أمكنة متعددة، وفق أزمنة معينة أيضا موافقة لها، ما يعرف بوحدة الزمان و المكان، بحيث تتفاعل الشخصيات فيما بينها لتنتج طرفين متضادين أغلبها بين الخير و الشر، ينتج عن هذا التفاعل ما يعرف بالصراع الدرامي الذي يتأزم بشكل تدريجي "الحبكة الدرامية"، ليصل الى الذروة، و المسمات بـ "العقدة"، لتكمل الأحداث الدرامية تسلسلها بطريقة تدريجية نحو حل الصراع، و لتصل الى نهاية الصراع أين يتم حل العقدة، و بالتالي الوصول الى نهاية المسرحية، فالنص كما يقول المخرج المسرحي الفرنسي الشهير جايتوني باتي " هو بالنسبة للمسرحية بمثابة النواة في الثمرة، بمثابة المركز المتين الذي تنتظم حوله العناصر الأخرى "[1]، فالنص هو الجزء الأساسي للمسرحية ولا يعتبر فقط خطوة أولى نحو انتاج عمل فني بل هو أساس وجود المسرحية بذاتها، فهو ما يتضمن رؤية المؤلف التي تمثل الاخراج الأولي له، و أساس وجود المسرحية بذاتها، كما أن " النص المسرحي يعد المرحلة الثانية من النص الدرامي الذي يمثل الجانب النظري في العملية المسرحية "[2] .

ان دراسة المخرج للنص، تفتح أمامه أبوابا من الأفكار، و توسع مخيلته، لأن نجاح العرض يعود لتمكن المخرج من فهم نصه و تشريحه و تحليله، ففي الأخير فان المخرج يحول قصة في مخيلته الى أرض

[1]- جلال العشري، تياترو في النقد المسرحي، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 5

[2]- عطية العقاد، تأملات في المسرح العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999،ص 43

الواقع، و هذا يعتمد على مدة فهمه لما قرأ، يقول باتريس بافي " ان التحليل الدرامي للنص في الأصل وفي خضم الإخراج المسرحي هو أول انعكاس لتحليل العرض، انه يوضح و ينظم منهجيا معظم المدركات المنعزلة عن بعضها، و يعرفنا بالطريقة التي يؤثر فيها النص و العرض كل منهما في الآخر على نحو مستمر، لذلك لابد من مخطط منهجي لمحاور اعادة النص بإنتاج ابداعي في عرض مسرحي و التي تحتمل أن يكون لها أثر و استجابة في ذهن و عاطفة المتلقي "[1] .

ب.النص المسرحي كتابة أدبية للقراءة أيضا

النص المسرحي كتابة درامية تصف المشهد من أجل تجسيده و مشاهدته، إلا أنه يعد نوعا أدبيا ودراميا بنفس الوقت، " فرغم تاريخ المسرح العريق الذي يصنفه كفن درامي، و بالرغم من هذه الحقيقة التاريخية الا أن عددا من نقاد المسرح و كتابه نظروا الى هذا الفن الوافد على أدبنا و حضارتنا نظرة مغايرة، فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول و ليس عرضا فنيا أو تمثيليا فربطوه بالأدب و ألحقوه بأجناسه "[2]، فأصبحت الكثير من المسرحيات تكتب لتقرئ أكثر من تخصيصها للمشاهدة، و أخص بالذكر، المسرح العربي بشدة و يعود سبب ذلك الى أن الفن المسرحي جاء حديثا عند العرب فهم لم يعرفوا ويمارسوا غير أنواع الكتابات الأدبية المخصصة للقراءة فقط كالقصة و الشعر و الرواية، وهذا ما جعلهم يضمون الكتابة المسرحية كنوع أدبي الى باقي الكتابات الأدبية، " وقد كان توفيق الحكيم أول من أسس المسرحية النثرية في الأدب العربي و أمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت الفصل بين المسرح و التمثيل"[3].

ج. أنواع النصوص المسرحية

[1]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996 ص 86

[2]- اسماعيل ابن صفية، النص المسرحي بين القراءة و التمثيل، العدد7،مجلة العلوم الإنسانية لجامعة لخضر، بسكرة، 2005، ص 03

[3]- المرجع نفسه ، ص 04

النص المسرحي المكتوب

هو النص الذي يكتب شعرا أو نثرا أو مزيجا بينهما، و عرف هذا النوع من النصوص مع نشأة المسرح الدرامي في المسرح الاغريقي، و تكتب هذه النصوص للإخراج المسرحي للمشاهدة أو للقراءة مثل التي يكتبها ابراهيم الحكيم، تصنف النصوص المسرحية المكتوبة حسب النوع الى درامية تراجيدية أو كوميدية، و التراجيكوميديا و الميلودراما، و على حسب المدارس المسرحية الى واقعي و تعبيري و رمزي وغيره[1].

النص المسرحي المرتجل

و هو النص المسرحي الذي يتكون من فكرة عامة تخصص للارتجال و الحديث عنها، و التي تتبلور في البروفات استنادا الى أفكار الممثل و المخرج، و يعتمد على قدرة الممثل في الارتجال على خشبة المسرح أمام المتفرجين دون الانقطاع أو التوقف، و هو أسلوب نشا في المسرح الايطالي، كوميديا ديلا آرتي* .

في غالب الأحيان فانه في هذا النوع، يكون صاحب الفكرة و القصة هو المخرج نفسه و أحيانا والممثل نفسه خاصة ان كان العرض من نوع المونودرام، و هذا لأنه الوحيد الذي يستطيع أن يقدم الفكرة حسب ما يدور في خياله عندما يتعلق الأمر بالارتجال، و يقوم بتطوير فكرته في التدريبات اليومية، الى أن تتطور الفكرة و يكتمل و النص و العرض معا، و كثيرا ما يقوم الممثل بالارتجال أثناء العرض في كل مرة يقوم بها بالعرض[2].

النص المسرحي التعبيري

[1] – ينظر : سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م. س، ص 54

* –كوميديا ديلارتي: ظهرت في عصر النهضة تعتمد على الارتجال، تتميز بشخصيات ثابتة و مألوفة

[2] – ينظر : سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م. س، ص 54

و هو النص الذي لا يعتمد على الحوار بل على جسد الممثل فقط، و يسمى بعرض البانتو ميم، أي التعبير الجسدي الذي لا يحتاج الى الكلام و التعبير الصوتي، و كثيرا ما يكون النص فلسفيا و نفسيا لأنه يعتمد على الدواخل النفسية للممثل، فيقوم المؤلف بوضع شروحات مكتوبة لتعبير وشرح الحركات المراد تجسيدها طبقا للأحاسيس التي يجب أن تظهر، و قد تكون التعبيرات المكتوبة مرتبطة بنوتة الموسيقى، فكون النص المسرحي صامتا، لا يعني أنه لن يلجئ لأي اصدار للصوت بل أنه غالبا يعتمد على الموسيقى و المؤثرات الصوتية كعنصر أساسي لمرافقة حركات الممثل الجسدية، و هي على الأغلب مجموعة من عروض الرقص و البالي .[1]

د . مراحل تعامل المخرج و النص المسرحي

ان فهم المخرج لنصه، يجعله قائد الخشبة التي يفرض من خلالها فكرته و اتجاهه، يتبعها باقي عناصر العمل المسرحي، من ممثلين و مصممين أزياء و ديكور و اضاءة، و لهذا فان المخرج حتى يصل لمرحلة فهم النص بدرجة عالية، عليه أن يمر بمرحلتين، المرحلة الأولى، تعتمد على تحديد المادة المقروءة و تحليلها انطلاقا من عناصر البناء الدرامي، و هي القراءة الاستكشافية، و الثانية تتعلق بالمعالجة الدرامية للنص و تعديله بما يتوافق مع منطق و اتجاه المخرج و هي القراءة الاستبدالية .

المرحلة الأولى : القراءة الاستكشافية

ان القراءة الأولى للنص المسرحي غالبا لا تكون كافية حتى يخرج المخرج بنظرته و رأيته الإخراجية للنص، لهذا يلجأ المخرج الى تشريح النص ليتوغل فيه، و لهذا يلجأ الى القراءة الاستكشافية التي تعتمد على التعمق في تفاصيل النص المسرحي، و هي عملية التفسير الخيالي للنص المسرحي انطلاقا مما يقرأه

[1]- سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م. س، ص 55

المخرج من حوار و وصف و تعليمات، يعتمد عليها المخرج على دراسة تحليلية للمادة، فيستخرج منها عناصر البناء الدرامي و يدرسها، و هذا هدفا للوصول الى فكرة النص و كشف المعاني الخفية، و تتم هذه العملية انطلاقا من تشريح عناصر البناء الدرامي .

عناصر البناء الدرامي

عناصر بناء النص هي ما يسمى بعناصر البناء الدرامي، وهي مجموعة العناصر التي يجب أن تتوفر في أي كتابة ابداعية لها قصة، و قد كان المسرح أول من ألم بها منذ نشأته على يد أرسطو الذي قام بوضع قوانينه الدرامية في المسرح مع التنظير لها، ولعل هاته العناصر هي أهم ما يربط المسرح بالكتابات الأخرى سواء الدرامية أو الأدبية، و هذه العناصر هي :

1.الفكرة :

و هي الموضوع الذي تدور حوله قصة المسرحية ككل و الفكرة التي ينسجها المؤلف في مخيلته ويعمل على ايصالها الى المتلقيين من أجل خدمة المجتمع، " فالموضوع هو الفكرة و هو الذي جعل من المسرحية سلاحا في الدفاع عن الإنسان، هو الذي ساهم في اكتساب الانسان لليس لمعارفه فحسب بل وانتصاراته الروحية و الاجتماعية " [1]، فالهدف الأسمى للفن هو افادة المجتمع بما يحسن حاله و يغيره للأفضل.

تختلف الأفكار المسرحية عن بعضها حسب نوع المسرحية و المجتمع الذي تعرض له و حسب احتياجاته الفكرية، كما أن المواضيع كانت تتغير مع تغير العصور، أما الأفكار المتداولة في عصرنا الحالي فأغلبها اما سياسية أو اجتماعية :

[1] –فرحان بلبل النص المسرحي الكلمة و الفعل، م س، ص 91

الأفكار سياسية : والتي تكون موجهة غالبا الى الطبقة الكادحة مثلا أفكار حول الحروب و التي تقوم بتوعية المجتمع المستعمر حول وجوب الدفاع عن حريته أو عن وقف أشكال الاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي، أو أفكار سياسية حول نظام الحكم التي تدعو الى وجوب التغيير بالإطاحة بالنظام، ويعتبر بيسكاتور* أول من انحاز لهذا المسرح السياسي، "نابعا عن قناعاته السياسية و ايمانه بأنها الطبقة التي يعول عليها بثورة تهدم مجتمع الاستغلال، وتبني المجتمع العادل "[1]،ورغم أن مشروعه لم ينجز لاحتياجه لأموال كبيرة لتحقيقها إلا إنه قد توصل الى كسب مجموعة كبيرة من كبار رواد المسرح الى صفه "وانظم اليه عدد من كبار المؤلفين من أمثال " بريخت " و " جون " هارتفيلد " وقدم نصوصا لتولستوى و ليولانيا وهاتشيك "[2]، و تعتبر هاته النوعية من المسرحيات الأكثر شيوعا و الأكثر رقابة لما تحدثه من ضجيج حول جرأتها ولأنها تعتبر غير قانونية وانتهكت حدود الديمقراطية بما أنها تدعوا الى مخالفة النظام و مصالحه و تمس بأمن الأنظمة السياسية، و لأنها في الغالب تحرض الطبقة الفقيرة على الحروب ضد النظام الحاكم، و لا عجب من ذلك لأن هذا الاتجاه السياسي سرعان ما تطور و تشكل و غزت نظرياته العالم خاصة في دول العالم الثالث التي عانت الاستعمار بشدة، وتعتبر الجزائر أحد هاته المدن التي تأثرت بالمسرح السياسي تأليفا و إخراجا في أواخر القرن الماضي، و ما ان أخذنا تأثير المؤلفات السياسية ابان الاحتلال الفرنسي في الجزائر" يقول علي سلالي المعروف بعلالو، عن تلك البدايات الأولى للمسرح الجزائري : مهما تكن المواضيع و الأشكال و الطرق المتبناة آنذاك، فإن الطابع التلميحي السياسي، كان يطبع الإنتاج

* - بيسكاتور : (1893-1966) مخرج و منتج مسرحي ألماني و مؤسس المسرح السياسي و صاحب نظريات المسرح التعليمي، الذي تتلمذ عليه برتولد بريخت و كانت انطلاقته لتأسيس المسرح الملحمي .

[1] - جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2012، ص 86

[2] - المرجع نفسه، ص88

المسرحي قصد توجيه الشعب و تنمية وعيه الوطني "[1]، وهذا ما أعطى المسرح مكانة كبيرة لدي مثقفي المجتمع الذين يسعون الى التحرر .

الأفكار الاجتماعية : يقول المسرحي الفرنسي فولتير* عن المسرح، إنه مدرسة دائمة في تعليم الفضيلة، فللمسرح دور كبير في تربية المجتمع و توجيهه الى السبل الصحيحة من خلال توعيته بعرض المشاكل الاجتماعية التي يواجهها صوب عينه حتى يتأملها و ينظر فيها، كالمشاكل التي تؤدي الى الطلاق، مشاكل الآفات الاجتماعية، أسباب تفشي الجهل وغيرها من المشاكل التي تعتبر سببا أساسيا في دمار المجتمعات، ويعتبر هذا النوع من الكتابات أصدق نوع لأن مؤلفها يستلهمها من الواقع الذي يعيشه لهذا فهي تنال تشجيعا و قبولا كبيرا من طرف الجمهور، ذللك لأنها كثيرا ما تصف و تجسد لهم حياتهم الحقيقية على الركح، و لأنها " تحرك أنبل الدوافع و أسمى الأحاسيس، فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك عن طريق الكوميديا أو بإثارة شجون المشاهدين استدرار دموعهم في عمل مأساوي أو تراجيدي "[2]، فالمهم أنها تبني بذلك مبادئا و قيما في روح المتلقي الفرد وهذا ما يساهم في خلق مجتمع مثقف وواعي كما يقول المؤلف العالمي ويليام شكسبير "اعطني مسرحا و خبزا أعطيك شعبا مثقفا " .

و لا عجب أنه في القرون الأولى الميلادية و خاصة بعد سقوط الامبراطورية الرومانية، قد منع على الناس ممارسة المسرح و ذلك لما يحمله من أفكار و عقائد دينية مخالفة للمسيحية، أي الأساطير و الآلهة

[1]- أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، الجزائر، 2014، ص 43

* - فولتير :فرانسوا مالاي آروويه (1694-1778)، شهرته فولتير، كاتب و فيلسوف فرنسي، معروف بنقده الفلسفي الساخر، دافع عن الحريات المدنية في عصر التنوير

[2]- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1991، ص 115

الاغريقية، فالتزمت المسيحية بمحاربة هذا الفن ثم سرعان ما عادت الى استغلاله كوسيلة لنشر المسيحية عندما اكتشفت أن المسرح يأثر في نفسية المتلقي بطريقة ناجحة فأصبحت تستغله في نشر المسيحية، " بحيث قد أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس و حياة المسيح، وحياة مريم العذراء "[1] وغيرها من المسرحيات التي تخدم الدين كما ذكرنا في المبحث الأول حول تأثير الدين على المسرح .

أما لو رجعنا الى العصور الوسطى فان المسرح كان حكرا فقط على الطبقة البرجوازية و ذلك خوفا من ان يأثر في عقول الفقراء و الطبقة الكادحة و يصبح اداة تحريض و توعية للمجتمعات المقهورة من جهة، ومن جهة اخرى فهي كانت تفضل ان يكون شعبها جاهلا حتى تتمكن من السيطرة عليه لهذا فقد كانت الكتابات تخصص للعرض أمام الطبقة البرجوازية فقط .

فالفكرة هي لب العمل المسرحي ككل و النقطة المسؤولة على التأثير في نفسية المشاهد، فوجوب كونها ايجابية و تحمل كل ما تسنى له من الفضيلة أمر موضوع على عاتق الكاتب، كما يجب أن تتوفر في كتاباته المواضيع التي تخص ذلك العصر وتعبر عن ذلك المجتمع الذي ستعرض له ولا يأثر سلبا ان لم يعاصر الديكور المجتمع، مادامت الفكرة تحمل هدفا نبيلا للمجتمع، لذلك فمهما كانت النصوص المسرحية قديمة قدم المسرح الا أنها لا تزال تعرض ليومنا هذا مادامت تحتوي على الأفكار التي تخدم المجتمع، و لا عجب في رجوع بعض المخرجين الى إخراج مجموعة من النصوص المسرحية القديمة و الغير معاصرة، وذلك لأنه رغم قدم النص الا أنه يتضمن على فكرة تخدم مجتمعه الحالي وتشابه حالة يعيشها ذلك المجتمع، فيقوم الكاتب بالاحتفاظ بهيكل المسرحية فقط واعادة كتابة النص من جديد، مثل الكثير من النصوص العربية التي استمدت مادتها من النصوص الغربية، و النصوص الغربية التي استمدت هي كذلك مادتها من النصوص القديمة على سبيل المثال الكاتب العالمي " شكسبير حينما جلس يكتب

[1]– علي صابر، المسرحية نشأتها و مراحل تطورها، مجلة التراث الأدبي لجامعة آزار، العدد 6، طهران، ص 103

مسرحياته مستندا الى فن الأقدمين من اليونان و الرومان، كما استمد النبع الشعبي الكبير الذي تراكم في بلاده، و موليير اعتمد على فنون السيرك و الكوميديا المرتجلة الإيطالية "[1].

و بجانب رغبة الكاتب المقتبس بالتذكير بالنصوص العالمية القديمة و احيائها فهو يعتبر اعادة الاقتباس تحديا له من حيث أنه يستغل موضوعا مستهلكا و يعيد كتابته بطريقته الخاصة و ابداعه الخاص، دون أن يغفل على التركيز على فكرة المسرحية المشتركة بين العصرين و التي من شأنها خدمة المجتمع الحالي، و الكثير من المخرجين يعتمدون على النصوص المقتبسة وذلك لقلة الكتابة المسرحية و كتابها .

2.الحبكة الدرامية :

هي مجموعة الأحداث التي تترابط فيما بينها بطريقة تسلسلية الى ان تصل الى ذروتها في التأزم وتسمى كذلك العقدة، " تستعمل في الكلام العادي لتدل على تتابع الحوادث في المسرحية بشكل مجرد بعيدا قدر الامكان عن دلالات تلك الحوادث "[2]، وهذا التسلسل ما يصنع التشويق لمتابعة الأحداث وخصوصا عند وصولها للذروة التي تشكل تأزم الصراع لتتخذ بعد ذلك اتجاها مغايرا تجعل فيه المشاهد يتساءل " ماذا سيحدث بعدا كل هذا؟"...

ان الحبكة الدرامية تصنع اثارتها كلما كانت شديدة التأزم و كان حلها مستصعبا وذكيا، فتنال بذلك نجاحا اكبر، لأنها بذلك ستعبر عن مدى نضج أفكار الكاتب وبراعته في التأليف، " الحبكة المتقنة الصنع استلمها العملاق النرويجي إبسن فامتلك ناصيتها وملأها بالفكر والتحليل والمعالجات الإنسانية،

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1999، ص 62

[2]- س، داوسن، الدراما و الدرامية، تر : جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1989، ص 120

فقفز بفن الدراما قفزة كبيرة خلّصتها من كثير من شوائبها "[1]، كما أن الحبكة تستوجب عنصر التشويق والغرابة و كثرة الشفرات الحلول الملتوية، لأن هاته العناصر هي المسؤولة على تحقيق الترفيه للمشاهد والتي تحافظ على انتباهه طيلة العرض .

وقد عرفت المسرحيات وجود الحبكة في النصوص المسرحية منذ بداية المسرح غير أنه في مطلع القرن العشرين و عند ظهور مدارس إخراجية جديدة تتمرد على القواعد الدرامية الكلاسيكية، تمردت على بناء الدرامي لعناصر المسرحية، مثل المسرح الملحمي الذي تخلى عن الحبكة و احتفظ بوجوب اشتراك المشاهد أو الفصول على موضوع واحد .

وقد اختلفت الكتابة اليوم عن الكتابات القديمة و ذلك راجع الى سببين أولهما ان الكتابات السابقة كانت تمهد للحبكة و تعتمد على المشاهد التفصيلية للأحداث التي تضفي الكثير من الواقعية، أما الكتابات المعاصرة فأصبحت لا تقوم بذلك، اضافة الى أن المخرجين المعاصرين اليوم يتعاملون مع النصوص الطويلة بطريقة مختصرة حيث يقومون باستخلاص الهدف و فكرة المسرحية وتجسيدها بدون اضافات أو تمهيدات وذلك خوفا من الوقوع في الملل .

3.الصراع :

هو صورة من صور الخلاف و النزاع بين الشخصيات الدرامية المتواجدة في النص المسرحي، التي ينتج بعد أن تتالى الأحداث المضطربة و تتأزم لتشكل مشكلة معقدة تسمى بالصراع، " و جميع أنواع الصراع الداخلة في الصراع الأكبر الرئيسي في المسرحية يجب أن تأخذ صورة محددة في المقدمة المنطقية أي

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، م.س، ص 43

أن تتبلور فيها في غير لبس ولا ايهام "[1]، وينتج في الصراع قوتين متضادتين بين الخير و الشر " فهو تعارض مرئي بين قوتين متعارضتين متكافئتين ينمو بمقتضى تصادمها بالفعل الدرامي "[2]، مختلفين حول الفكرة التي تقوم عليها المسرحية، بحيث يكون الصراع واضحا دراميا و يظهر ويفرق الطرفين و يفصل بينهما .

" ان لم يكن الصراع في المسرح أجمل عناصره، و إن لم يكن أخطرها، إلا أنه يستمد من جوهر الإنسان فكان العنصر الأول الذي يتيح لك أن تقول إن المسرح محاكاة للحياة، ويحق لك بعد ذلك أن تفهم المحاكاة على أي شكل تحدث به المؤرخون و الناقدون من أيام أرسطو حتى اليوم "[3]، فالصراع يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية ووجوده يعد إجباريا لأنه يساهم في اعطاء الحقيقية التي نعيشها من خلال اظهار الجانب المظلم و المشرق في حياتنا و يساعد على توجيه الناس على كيفية التعامل مع مشاكلهم بإعطائهم حلول أو بتوجيههم نحو الطرق التعامل مع مشاكلهم بطريقة ايجابية ذكية عندما تطرح قضية قد تتشابه الى حد ما مع ما يصادفونه من مشاكلهم الحقيقية في الحياة .

ان الشيء الذي يعتبره المشاهد قمة في الترفيه و الاثارة هو رأيته لأحد الشخصيات المسرحية التي تتغير أبعادها بسبب الصراع رغبة للوصول الى الحل المناسب، وتصبح شخصية مركبة بعد أن كانت شخصية عادية لها أبعاد ثابتة، فالمشاهد ينحاز بشدة لهذا النوع من الشخصيات والتي يستعملها الكاتب من أجل أن يضفي روحا جديدة وسط المسرحية لتجنب الوقوع في الملل كما يفضل المشاهد المسرحيات التي ينتهي صراعها بانتصار الحق على الباطل فهي بالنسبة له منصفة وهي النهاية التي ستقوم بإرضائه .

---

[1]- لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية و مؤسسة فراكلين، القاهرة – نيويورك، د.ت، ص 246

[2]- د.فؤاد صالحي، علم المسرحيات وفن كتابتها، ثالة للطباعة و النشر، طرابلس، ط1، 2001، ص 104

[3]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، م.س، ص 56

قد تتواجد عدة صراعات ثانوية في النص المسرحي لكنها تترابط مع الصراع الأكبر أو تؤدي اليه، وهذا الأخير الذي يستلزم أن يكون فيه بطل المسرحية احد أطرافه المتنازعة و الذي يكون مضادا للبطل المعاق له ومواجها لتحقيق رغبته، و ينقسم الصراع الى نوعين :

الصراع الداخلي: و هو الصراع الذي يكون فيه داخل الشخصية الواحدة مع نفسها مع العاطفة والعقل أو بين فكرتين تختلج عقل الشخصية الواحدة، وهذا النوع من الصراع لا يظهر للعامة الا على مستوى الشخصية الواحدة و مهما كان عميقا وكبيرا و يعبر عن مكبوتات هيجاء الا أنه يظهر على خشبة المسرح ويتجسد في المونولوج الداخلي .

الصراع الخارجي : هو الصراع الذي يسهل فيه اكتشاف الأطراف المتضادة من الشخصيات والتي تكون ظاهرة بشكل واضح للمشاهد، وهو يتجسد خارجيا عند تقاطع الأبعاد المادية و النفسية والاجتماعية للطرفين المتصارعين، و هذا النوع من الصراع يكون أكثر تأثيرا على المتلقي مهما كانت ثقافته و بيئته، لأنه يظهر بشكل قوي على خشبة المسرح أكثر من الصراع الداخلي، وكثيرا ما يكون هذا الأخير أحد الدوافع التي ينتج عنها الصراع خارجي .

4 . الشخصية :

هي تبلور مجموعة الدوافع الداخلية والمكبوتات وسلوكيات المعاملة و الشكل الخارجي للمظهر فيما بينها على مستوى الانسان الفرد الواحد لتشكل شخصيته التي تميزه عن غيره، فهي" النماذج البشرية التي

يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه أو خياله في لحمة النص"[1]، ويمكن تمييز الشخصيات عن بعضها البعض من خلال الأبعاد الشخصية التالية:

البعد فيزيولوجي (المادي) : وهو الخاص بشكل الشخصية من حيث الطول، الوزن، الجمال، القبح، الصغر، الكبر وغيرها من الواصفات التي تتعلق بالمظهر الخارجي الجسماني للشخصية.

البعد السوسيولوجي (الإجتماعي) : يرتبط بالطبقة الاجتماعية للشخصية و ذلك من خلال تمييز مظهرها الذي يميز مكانتها الاجتماعية ان كانت فقيرة او غنية مثلا أو تصرفاتها و سلوكياتها الظاهرية ان كانت لبقة أو ركيكة و طريقة حوارها ولغتها وما يتضمنها من مصطلحات التي تبين مستواها الاجتماعي الثقافي .

البعد البسيكولوجي (النفساني) : وهي تظهر كثيرا في المونولوج، خاصة عند الصراعات الداخلية كما تظهر من خلال التصرفات و السلوكيات التي تظهرها الشخصية اتجاه الشخصيات الأخرى .

5. الحوار :

يعتبر الشكل الاكثر وضوحا في المسرحية ككل، فيتم من خلاله تحريك الاحداث الدرامية لما يحتويه من معلومات ماضية و آنية و مقبلة، " وهو ما يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية "[2]، بجانب انه وسيلة الكاتب للتعبير عن فكرته بشكل واضح و صريح، كما يساعد المتلقي على تمييز البعد النفسي و الاجتماعي للشخصية الدرامية .

[1] – د. أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الذاكرة، الجزائر، العدد 4، 2014، ص 106

[2]– دليلة شقرون، المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمد علي، تونس، 2001، ص 76

يعتبر الحوار المسرحي القوي هو الحوار الذي يكشف عن أحداث المسرحية بطريقة دقيقة و غير مفتعلة ولهذا فهناك ما يميز الحوار المسرحي على الحوارات العادية التي نمارسها في حياتنا، فالحوار المسرحي يرتبط بفكرة واحدة هو موضوع المسرحية و حتى ان خالف ذلك بعض الشيء الا أنه من المهم أن يقوم بالتمهيد للتحدث حول الفكرة الأساسية أو بموضوع يتعلق بها، و لكن رغم ذلك يفرض عدم الإطالة في الحوارات الثانوية، و ذلك حتى لا تطغى وتقلص من قيمة الحوارات المهمة التي يجب أن تعطى لها أهمية، عكس الحوار العادي بين شخصين ليس له هدف ظاهر لتدور حوله المقابلة مما يمكن المتحدثين من تغيير الموضوع والانتقال إلى مواضيع أخرى بحرية، فهما غير مرغمين على التقيد في الحديث حول فكرة واحدة ولا التقيد بالزمان او الاسلوب اللغوي المسرحي" [1]، وذلك بطريقة واضحة ومتماسكة .

6. الحفعل :

الفعل في الكتابة الدرامية هو الفعل الدرامي، و الفعل الدرامي هو المحور الدرامي، باعتباره العنصر الذي يخلق الحركة، و " هو عبارة عن مجموعة الأحداث التي تملأ فراغ النص الدرامي "[2]، أي مجموعة الأفعال الدرامية التي تخلقها الشخصية منتجة بذلك أحداثا درامية، تساهم في تشكيل القصة و التقدم بها.

ان الأفعال الدرامية ليست هي الأفعال العادية، بل هي تلك الأفعال التي تساهم في اعطاء حادثة، و يمكن التفريق بين الأفعال العادية و الدرامية عن طريقة النظر لأهميتها في البناء الدرامي، فالأفعال العادية هي تلك الأفعال التي بإمكاننا الاستغناء عنها و التي لا تضيف شيئا لتتالي الأحداث، أما الأفعال الدرامية فهي تلك الأفعال التي تخلق حدثا درامي مختلفا يساهم في بناء القصة .

[1] – ينظر :عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 1987، ص 28

[2] – عزدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، رسالة ماجيستير، اشراف نبيل خالد ابو علي كلية الآداب، الجامعة الاسلامية غزة، فلسطين، 2010، ص151

7. **المكان و الزمان :**

و هما العنصران اللذين يقوما بتحديد الموقع الجغرافي و التوقيت الزمني للحدث، وقد اخترع النقاد مصطلح الزمكنة (الزمان – المكان)، تعبيرا عن ارتباط الزمان و المكان، و التأكيد على استحالة الفصل بينهما، يقول بوفكوفسكي* " ان الفصل بين الزمان و المكان قد صار وهما لا أساس له، ان اندماجهما على نحو ما هو وحده الذي يتسم بسيماء الحقيقة "[1]، و لهذا فان الزمان و المكان عنصرين مترابطين لا يتم الفصل بينهما الا في حالة واحدة، حينما يتطلب دراسة كل واحد على حدة .

لقد ارتبط الزمان و المكان و الحدث في تحديد الشكل العام للمشهد، و سميت العلاقة التي تربط هذه العناصر الثلاث بالمسرح، بالوحدات الثلاث، أي وحدة الزمان، وحدة المكان، ووحدة الحدث، و قد ظلت محافظة على هذا الارتباط الى غاية ظهور الفن السينمائي .

ملخص المسرحية

و هي آخر مرحلة من القراءة الاستكشافية بعد تشريح النص المسرحي، يقوم المخرج بكتابة ملخص عام للمسرحية و اعادة صياغتها حسب رأيته الخاصة، و تختلف الكتابة و الأفكار هذه المرة في الملخص، على أن كتابته الأخيرة تحتوي على وصف لمناظر مرئية، بمعنى وصف تخيلاته في الإخراج بكتابتها على ورق تحتوي على تفاصيل الصوت و الحركة .

المرحلة الثانية : القراءة الاستبدالية

* – بوكوفيسكي: (1994-19920) شاعر و روائي و كاتب ألماني

[1]– عزدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، م س، ص 231

اذا كانت القراءة الاستكشافية هي قراء النص بنظرة المؤلف و كاتب النص، فالقراءة الإستبدالية هي قراءة المخرج عفويا أو بشكل مقصود و الاعتماد على نظرته الذاتية و التعبير عليها، "فالمخرج مسؤول عن فهم المسرحية و تفسير معانيها و مراميها و ما تنطوي عليه من أفكار فلسفية، كما هو مسؤول عن ابلاغ المتفرج عن هذا الفهم و هذا التفسير مستخدما في ذلك امكانيته "[1]، و هي ما تحدد اليوم في عملية الاعداد الدراماتورجي .

تعرف الدراماتورجيا على أنها " في الأصل فن انشاء المسرحيات تقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحي في الكتابة و الانتقال الى المنصة أو العلاقة بالجمهور "[2]، و يقدم محمد الصديق السيد تعريفها على أنها " كلمة من مقطعين الأولى (دراما) و هي كما هو مألوف خاصية الصراع في الملهاة أو المأساة، أما (تورج) فهو الضمير القائم على صناعة الدراما، بمعنى أن المقطعين يعبران عن (صنع الدراما) للنص و العرض معا، أي المهني الدرامي ومن باب التجاوز المختلف يمكن القول بأنه المعد"[3].

فهي المرحلة المهمة التي يعتمدها المخرج لإعداد النص على حسب رأيته لعناصر العرض فوق الخشبة ليحدد المخرج اختيار الممثلين، الأزياء لكل الشخصيات، الاضاءة، التشكيل الحركي، نوعية الموسيقى، التي تساعده في تحديد المفاهيم التي ينوي ارسالها للمتفرج، و هي بالمختصر صياغة تغييرية ذاتية على نص المؤلف، تعتمد على كتابة وصفية للعرض المسرحي فوق الخشبة من جميع نواحيه انطلاقا من التغييرات في النص الى التشكيل الحركي الى السينوغرافيا، و هي عملية بإمكانها الامتداد في التطبيق حتى

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها–منذ عصر الاغريق حتى الوقت الحاضر– وزارة الثقافة و الفنون، و التراث، الدوحة–قطر، ط01، 2009، ص402

[2] – بيبر، جان ونجستير، قراءة في المسرح المعاصر، تر، حمادة ابراهيم، مركز اللغات و الترجمة، القاهرة، 2004، ص 219

[3] –السيد محمد الصديق، مدخل في علم الدراماتورج، مجلة الأقلام، العدد 8، بغداد، 1990، ص 43

العروض الاولى من المسرحية اين تشكل ردة فعل المتلقي الرأي الحاسم الذي يضع المخرج في حيز الاكتفاء او يدفعه الى تغيير القليل من التفاصيل، بالإعداد الدراما تورجي الذي يخضع لشروط ثابتة، و الى آليات تستخدم حسب حاجة المخرج لها .

شروط الاعداد الدراماتورجي

1. الأمانة :

يقول بريخت " ان كلمة المؤلف ليست مقدسة أكثر مما هي حقيقية، ان المسرح لا يخدم المؤلف بل يخدم المجتمع "[1]، و لا يزال موضوع أمانة التمسك بالنص المسرحي موضع جدال في الكثير من التنظيرات المسرحية، لهذا يرجح جميع المسرحيين على أن العرض المسرحي الذي يحافظ على أهم عنصر و هو خدمة المجتمع لا يمكننا القول عنه سوى أنه حافظ على النص المسرحي، كما أن تعدد الاتجاهات المسرحية و تغير قواعدها الإخراجية تبرر تغييرات النص المسرحي بعد الإعداد الدراما تورجي على حسب الاتجاه المسرحي الذي قدمت به .

و لهذا فان الآراء تنقسم بين من له الجزء الكبير من الاعتماد على رؤيته الداخلية للنص، الى ثلاث فئات، من تعتبر أن المؤلف هو من له الأحقية في الحفاظ على أفكاره و إرشاداته في النص و تجسيدها كما هي، و الرجوع اليه كلما افتقد النص للتعليمات، باعتباره أنه صاحب الفكرة و أنه المبدع الأول، فئة ثانية تعتبر أن المخرج المبدع الثاني، الذي يلم بعناصر العرض و يربط بينها له الحق على التغيير اعتمادا على الإعداد الدراماتورجي لتشكيل نظرته الجديدة التي تجسد كلاما مكتوبا على خشبة المسرح في صورة واقعية، و بما انه من يختار اتجاهه و مواصفات عناصر الأخرى و توجيه الممثلين، فله الحق بتغيير النص على حسب

[1]-كاترين بيليزايتون، مسرح مايرخولد و بريشت، تر :فايز قزق، منشور وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق- سوريا،1997، ص104

حاجته لهذا التغيير، و فئة ثالثة تعتبر أن رد فعل الجمهور بعد العرض المسرحي هو الرأي الحاسم الذي يبرر مدى حاجة العرص للتغيير، وما ان كان العرض يفتقد لمكملات، أو أنه قد حقق الاكتفاء و الرضا، فالعمل في الأخير موجه للمتلقي و أن قبول العرض أو رفضه مرتبط بنجاح العرض أو فشله و بالتالي اكتمال العرض المسرحي أو حاجته للتغيير .

2. المعاصرة :

ان النصوص المسرحية صالحة للتقديم سواء بشكلها التاريخي أو الحديث، لكل العصور بشرط واحد هو المعاصرة، و لا تزال هناك نصوص مسرحية قديمة تعود لقرون ماضية لاتزال لليوم تقدم رغم اختلاف شكلها الا أنها تحافظ على فكرتها، مثل مسرحيات شكسبير و موليير مثلا، فالاختلاف لا يكمن في الزمن الذي قدمت فيه بل ما ان كانت فكرتها لا تزال صالحة للاستهلاك و العرض و التأثير للتغيير .

دعونا نتفق ان المتفرج الذي يتفاعل مع العرض المسرحي يرى جزءا من حياته فوق خشبة المسرح وهذا سر نجاح العرض أو فشله، فدراسة المجتمع بطريقة فنية درامية هو أحد الأسباب المهمة لتواجد الفن البصري، و لهذا فان أهم ما يتضمنه النص المسرحي الفكرة التي تخدم المجتمع و تعبر عنه، و لهذا فان المخرج رغم اختياره لنصوص قديمة يحرص دائما على اسقاط معطيات النص و الفكرة على المجتمع الذي يقدمه له، و هذا بشرط تناسق الفكرة مع الأوضاع التي يعيشها الفرد وسط ذلك المجتمع الملم بالقضايا، يقول مايرخولد فيسفولد " ان المسرح لا يحتمل الركود و لا الجمود، و هو لا يعترف الا بالمعاصرة، حتى في تناوله موضاعات الماضي"[1]، و لهذا فهناك طريقتين للتعامل مع النص المسرحي التاريخي أو القديم الذي يحمل نفس الفكرة المراد طرحها، و ذلك من خلال :

[1]-كاترين بيليزايتون، مسرح مايرخولد و بريشت،م.س، ص 90

تقديم النص كما هو : اما أن يكون نصا قديما يتم تقديمه كما هو مع التحفظ على الزمان و المكان والشخصيات و الأحداث الدرامية، وذلك لتوفر الفكرة و المغزى منها و احتواءه على الفكرة التي لا تزال صالحة مع المجتمع الحديث.

الاسقاط : و هي اعادة كتابة النص مع التغيير فيها بما يلاءم المجتمع الحالي، سواء من زمان ومكان وشخصيات و سينوغرافيا، مع الاحتفاظ بالفكرة و الاحداث و التغيير فيها حسب الوقت الحالي .

3. الهدف

ان الانسان العادي عند قيامه باي عمل فانه بذلك يحمل هدفا يريد تحقيقه بالفعل، و حتى ينجح في ذلك عليه بذل وسع جهده، و لهذا فإن المخرج بعد تفكيكه للنص، يستخلص أهم عنصر و لنقل العنصر الذي يرتكز عليه العمل اجمالا منذ كتابته الى غاية غلق الستار، و هو الهدف الذي يسعى له من خلال هذا العرض، فمرحلة القراء الاستكشافية أساسها اظهار الهدف، و لا يبقى لتحقيقه سوى تطبيق آليات المرحلة الاستبدالية، فالهدف هو الدافع الاسمى الذي يجعل المخرج يخوض حربا من التغيير للوصول اليه و تحقيقه .

آليات المرحلة الاستبدالية

1. الاختصار :

ان مدة العرض المسرحي اختلفت مع اختلاف الأزمنة، فقد كانت تستغرق مدة ايام في مسرح ما قبل الميلاد، لأنها اعتمدت على واقعية الديكور فكان العرض المسرحي ينتقل حسب الخلفيات التي يتطلبها العرض، الأنهار، الغابات، المنازل، ثم و مع القرون الوسطى أصبحت تستغرق لبضع ساعات، و كانت هناك فواصل بين الفصول المسرحية، تستغرق بضع دقائق، يتمكن من خلالها المتفرج من الخروج من صالة

العرض، و شرب أو أكل شيء، و هذا راجع لكبر حجم الديكور الذي يحتاج الى تغيير الاماكن بين الفصول، ثم و بعد ظهور التكنولجيا و تطور تقنيات المسرح، سهلت عملية النقل مع تطور السينوغرافيا، وأصبح تغيير ديكور المشاهد و أزياء الممثلين و الاضاءة لا يستغرق وقتا طويلا، فأصبح الوقت المفصل بين الفصول يستغرق دقائقا قليلة، ما يتحتم على العرض الا يستغرق أكثر من ساعتين حتى لا يمل المتفرج و لا يحتاج الى الخروج من صالة العرض، كما أن صعوبة توفر ديكورات كثيرة و تغيير الديكور الضخم في عصر سادت مسرحه البرجوازية، جعل الكاتب يصف الكثير من الأماكن بطريقة شعرية حتى لا يتطلب منه استغراق وقت كبير في تغيير الديكور، فكما أن وجود المسرح كفن وحيد في تلك الأزمنة، تجعله يحتكر وقت المتفرج الذي لا يجد مشكلة في قضاء اليوم في مشاهدة العرض، فقد عرف تهافتا كبيرا عليه .

ان هذا التغيير الزمني يضع المخرج في ضرورة التغيير و الحذف حتى يتوافق مع المدة الزمنية المطلوبة، و ينطبق هذا على عنصر الحوار كثيرا، فيلجأ المخرج الى حذفه أو استبداله بلغة الجسد .

2. الحذف :

الحذف ليس هدفه الاختصار فقط، و هو لا يشمل الحوار فقط بل على أجزاء أخرى من النص المسرحي، تصل لحد حذف شخصيات و مشاهد و ارشادات الكاتب أيضا، فكل شيء خاضع لرؤية المخرج و تصوره حول العرض، فان كان الاختصار هو مراعاة الوقت المطلوب لمدة العرض، فان الحذف هدفه اسقاط الشوائب على النص التي لا تخدم العرض المسرحي، و بالمقابل بانه يغتنم حذف و استبدال العبارات في الحوار أو الأحداث في النص و تجسديها بطريقته الخاصة "فلا يكون النص المسرحي عنده موح

بمعنى عام و احساس عام، فيقوم بترجمتها مستعينا بأقل عدد ممكن من الكلمات، و معتمدا على الوسائل الأخرى كالإيماءة و الحركة و الزي ليحصل على ترجمة شكلية و لونية لمعنى العرض"[1].

ان كل ما يتواجد على خشبة المسرح هو عنصر مدروس، و له قراءته الخاصة، التي يعمل المتفرج على فك شفرتها، و لهذا فان المخرج غالبا ما يضطر الى حذف كل ما ليس له علاقة مع فكرة النص الاجمالية و التي لا تخدم الأحداث الدرامية، حتى لا يكون لها قراءة تخل بمفهوم الرسالة التي يسعى الى ايصالها للمتلقي، و بهذا فيكون من حق المخرج حذف ما يراه مناسبا للحذف و ذلك بعد تفكير و دراسة معمقة للتأكد من أن ما سيحذفه لن يخل بتركيب النص الدرامي و لن يأثر سلبا على الأحداث .

و كثيرا ما يكون الحذف منبع صراع بين المؤلف و المخرج، فالمؤلف يعتبر أن نصه متكامل و أن ما يتواجد في المحتوى ما هو الا جزء من فكرته التي يجب ان تجسد دون حذف أو تغيير، الا أن تصور المخرج يدفعه الى التغيير بدون شك مادام لا يزال محافظا على فكرة النص التي تخدم المجتمع و هذا ما يعتبره أهم شيء يأتمن عليه، و كثيرا ما يطبق الحذف أثناء التدريبات أين يتبين ان كان الأمر يستدعي الحذف أو قد يضر بالنص المسرحي .

3. الاضافة :

ان هدف المخرج منذ البداية هو العمل على تفسير النص و عرضه للمتفرج بطريقة ناجحة، لذا فهو حريص على تقديم تصوره بطريقة احترافية، و هو مقتنع أن أية نقائص في العمل المسرحي ستشكل فراغا دراميا يعيق العرض و يمنعه من التكامل، فيلجأ كثيرا من الأحيان الى اضافة، حوار تملأ ثغرات في النص أو الى شخصيات ثانوية صغيرة، تساهم في دعم الفكرة الرئيسة للنص المسرحي .

[1]– عباس عبد الغني– ضياء كريم رزيج، كيفية تعامل المخرج مع معطيات النص المسرحي، الأكاديمي– جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العدد65، العراق،2013/06/30، ص 115

صلاحيات المخرج في الاضافة لم تتعدى الحوار القصير أو الشخصيات الثانوية الصغيرة، و ان تعدته فان الأمر لن يصبح مجرد معالجة درامية، بل سيستدعي اعادة النظر في النص مع المؤلف، و اعادة صياغته من جديد و قراءته و العمل عليه من البداية .

4. اعادة الترتيب :

ان البناء الدرامي هو تتابع مجموعة من الأحداث بطريقة تجعل الأفعال الدرامية المتتالية تزيد في سرعتها نحو الحبكة، ثم تبدأ بحل المشكلة، و هي الطريقة التقليدية لأي عمل درامي، لكن عملية ترتيب الأحداث بين الفصول و المشاهد هي عملية ابداعية بالدرجة الأولى ما ان اختلفت عن الترتيب التقليدي المعروف، فهي تبين مدى ذكاء المخرج في التعبير عن تتابع الأحداث الدرامية بطريقة ترتيب مختلفة دون الاخلال بفكرة العمل و الحفاظ على عنصر التشويق و عدم خلط الأحداث ببعضها .

ان المنطق هو أساس ترتيب المشاهد المسرحية، سواء كان ذلك بطريقة تتماشى بها الأحداث بطريقة تصاعدية، أو ان تم المخرج اللجوء الى التقديم و التأخير بين المشاهد، و يعتبر الكثير من المخرجين أن النصوص التي تقدم في عروض خارجة عن المألوف أكثر متعة عن غيرها التي تقدم في طابع تقليدي، ويبقى ذكاء المخرج و فطنته العامل الأساسي لتحقيق ذلك .

2.المخرج و الممثل المسرحي :

أ. الممثل المسرحي :

ان الممثل هو العنصر الأساسي الذي " ينتمي الى العرض المسرحي أكثر مما ينتمي الى النص الأدبي ذلك، لأن جدارة النص الأدبي لا تقوم الا عندما يتجاوب مع الطاقة الدرامية المطلوب توفرها في النص مع

أشكال عرضها بحضور الجمهور"[1]، فالممثل من يسمح بخلق الحياة على خشبة المسرح، و يحرك عناصرها الأخرى، عن طريق القيام بأفعال لها أهداف معينة، فيقوم بتقمص شخصية خيالية لها قصة وهمية، ليخلق فارقا بين الحقيقة و الوهم، بحيث أن وجوده يشكل فارقا فوق الخشبة، لأنه العنصر الوحيد الذي ليس بالإمكان الاستغناء عنه، عكس العناصر الأخرى التي اختلف وجودها باختلاف قواعد الاتجاهات المسرحية.

ان الأداء المسرحي هو فن يعتمد على الجسد في التعبير عن الأحاسيس و الدواخل و الانفعالات، بطريقة الايماءات الجسدية و الحركة و تعابير الوجه، و ذلك بعد دراسة الشخصية المؤدات، و تكوين فكرة تفصيلية على طبيعتها الاجتماعية و النفسية و الفيزيائية، ثم نقلها على خشبة المسرح، بعد مجموعة من التدريبات التي يؤطرها المخرج المسرحي .

وقد كانت بداية التمثيل ببداية الحياة على الأرض، حينما كان الانسان يرتدي جلد الحيوان الذي اصطاده و يقوم بتمثيل طريقة صيده له حتى يعلم الأجيال القادمة عل طريقة الصيد، ثم الممثل قائد الجوقة في المسرح الاغريقي و بعد أن كان الممثل الواحد يقوم بتغيير الشخصيات عن طريق الأقنعة، اعتبر منظرين المسرح ذلك الوقت أن الأداء يحتاج الى التطوير من أجل خلق القليل من الواقعية، فتمت اضافة الممثل الثاني من طرف اسخيلوس، و الممثل الثالث من طرف سوفوكليس .

ثم بدأ تطور التمثيل في العصر الاليزابيثي، و دخول المرأة في الاداء المسرحي، بعد أن كان الرجال يقومون بالأدوار النسائية، عندما كانت الكنيسة تسيطر على المسرح في العصور الوسطى، باعتبار أن

[1] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط01، 2001، ص33

العروض المسرحية التي اتاحت للمرأة التمثيل كانت مقتصرة فقط على النساء – الفاسقات– الرومانيات، الى أن تطور فن التمثيل و تم تنظيمه ووضع قواعد له مع تطور فن الإخراج حديثا .

ب . مراحل ادارة الممثل المسرحي :

تبدأ علاقة المخرج مع الممثل بعد تجربة الأداء التي يتم من خلالها اختيار الممثلين الذي يرى المخرج قدرتهم على أداء الشخصيات المتوفرة في النص المسرحي، مرورا بقراءة النص الجماعية، ثم التدريبات والتمارين الأدائية للأدوار المسرحية، و تمر العلاقة عبر ثلاثة مراحل :

المرحلة الأولى : بعد قراءة المخرج لنصه المسرحي، فهو يقوم بوضع ملاحظات خاصة بمواصفات الممثل الذي سيختاره لأداء كل دور، كتابيا أو خياليا، و يضع بذلك شكلا تقريبيا للشخصية و مرجعا لها ليسهل عليه الاختيار في تجربة الأداء (الكاستينغ)، و يراعي في هذه المرحلة، الأداء الجسدي للمثل، صوته، شكله و تعابير الوجه، و باختصار فانه يركز عل الجانب الفيزيولوجي، اضافة الى تمكن الممثل من الأداء الجيد، ثم تجربة بالماكياج و الملابس المسرحية لتأكيد الاختيار الصحيح .

المرحلة الثانية : و هي المرحلة التي يأتي بعد اختيار الممثل المناسب للدور المسرحي، و هي تشمل مرحلة القراءة النصية للحوار المسرحي و العمل على توجيه المخرج الممثل بطريقة المخاطبة و الكلام الصحيحة التي تلائم الشخصية التي يؤديها، مع توافق الايقاع مع الفعل .

المرحلة الثالثة : و هي أهم مرحلة التي تبدأ بإظهار ارهاصات المسرحية، حيث يقوم بها المخرج بتوجيه الممثل أدائيا، من خلال حركته على الخشبة (التشكيل الحركي)، و توجيهه على كيفية التفاعل مع الشخصيات الأخرى[1] .

ان المخرج عند تعامله مع الممثل منذ اختياره فانه بلا شك يمر على المراحل الثلاث المذكورة سابقا، لكن طريقة توجيه المخرج للمثل تختلف من مخرج لآخر، فلكل مخرج طريقته الخاصة في ادارة عمله الفني، وهذا بلا شك يرجع الى الاتجاه الذي يختاره، و قد أجمع منظرين المسرح على تقسيم الأداء التمثيلي الذي يختاره المخرج و ذلك حسب اتجاهين :

اتجاه داخلي (منحى خيالي) : و التي تعتمد على المنحى الخيالي، و تحرك أداء الممثل من الداخل الى الخارج، و يرتبط هذا الاتجاه باسم ستانيسلافسكي، و اتجاهه الواقعي النفسي الذي يعتمد على المشاعر الداخلية في الأداء، و قد جاء مخالفا لما تميز به المسرح الأوروبي في القرن التاسع عشر، الذي ركز على الوضع الجسمي أكثر من الأحاسيس في التعبير، و قد ظهرت نظرياته في مجموعة القواعد التي حددها في كتابه أداء الممثل، و التي يؤكد من خلالها أهمية تواصل الممثل مع دواخله للتعبير الصحيح، والتأكيد على أن "وظيفة الممثل هي أن يكتشف مادة داخل نفسه يكون في امكانه تكييفها بشكل يتناسب مع الدور " [2]، و قد لقى هذا الاتجاه قبولا و رضا كبيرا من قبل المخرجين و الممثلين المسرحيين، وأصبح منهجا للمسرح الأمريكي، اضافة الى اتخاذه منهجا معتمدا في التمثيل السينمائي .

[1] – ينظر : سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م، س، ص.ص، 94-96

[2] – جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر : د، شاكر عبد الحميد، مراجعة د، محمد عناني، مكتبة المصري للمطبوعات، القاهرة، 2018، ص 127

اتجاه خارجي (المنحى التقني) : و هو منحى التكنيك، الذي يعتمد على تحرك أداء الممثل من الخارج الى الداخل، و هو وليد المخرجين أمثال تايرون جثري، و لورنس أوليفييه، و هو الاتجاه الخالي من المشاعر المفتعلة أو الواقعية، و الذي يعتبر أكثر تقنية في التحكم في الأداء، لأنه يرتبط بالعقل و ليس بالدواخل الانفعالية و الأحاسيس توجيه ممثليه الى قسمين أنتجا نوعين من المدارس ذات اتجاهين، " فينبغي على الممثل أن يكون واعيا بأن هناك أوقاتا معينة يجب عليه أن يواجه الجمهور، بحيث يسمع الجمهور الكلمات الخاصة بدوره بشكل واضح "[1]، كما أن المحاكاة يجب أن تكون خارجية، حتى تثير انفعال الجمهوري الداخلي بدل خلقه داخل الممثل، فمثلا فان الممثل في موقف صادم حزين، عليه أن لا ينفعل بطريقة تجعل الجمهور يقتنع حق الاقناع بردة فعله، بل عليه أن يتعامل برباطة جأشه، حتى تولد الاهتمام لدى الجمهور و تثير استعطافه، " فان ما يهم فقط في التحليل الأخير، هو أن يشعر الجمهور بالانفعال القوي، لا أن يشعر الجمهور عندما يتعاطف مع هذه الشخصية " [2]و يمكن تلخيص هذين الاتجاهين في الجدول التالي:

المنحى الخيالي	المنحى التقني
ترتبط بأسلوب ستانيسلافسكي – ستراسبيرج	ترتبط بأسلوب ديلستاريه – جيثري
يركز الاهتمام على المشاعر الداخلية للشخصية	اسقاط الأحاسيس على الشخصية والنظر اليها من وجهة الجمهور

[1] – جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء،، تر : د، شاكر عبد الحميد، م.س،ص 129

[2] –المرجع نفسه، ص 129

تركز على الصدق	تركز على التواصل مع الجمهور
تعتمد على : ذاكرة انفعالية – تحليل الشخصية – الارتجال – مناجاة الذات	تعتمد على : تقليد الطبيعة – الاقتداء بنموذج – لغة الجسم – التلاعب بانتباه الجمهور
مخصصة للمسرح الطليعي – الأعمال السينمائية الشاعرية	مخصصة للمسرحيات الكلاسيكية – الأفلام الملحمية

جدول يلخص الفرق بين المنحى الخيالي و المنحى التقني : [1]

3.المخرج و عناصر السينوغرافيا :

أ.المخرج و الفضاء المسرحي :

الفضاء المسرحي هي أحد أهم عناصر العرض المسرحي و أساسه، وهو حدود الخشبة المسرحية التي يقوم على سطحها مجموعة من التغييرات الشكلية و الحركة فتبعث الحياة و تجسد أفراحا ومآسي مختلفة، فتوعي و تربي، و تنبه، " وهو الخشبة الصغيرة التي انفتحت لتضم كونا مترامي الأطراف، و التي جعلها المخرج ساحة الصراعات الكبيرة و الصغيرة، و جعلها بيتا و مركز حكم، و مجالا متخيلا واقعيا، تتجاور عليها الأحلام و الوقائع، و تصاغ فيها الارادات، و تنهزم و تنتصر فيها الجيوش، و كل هذا في مساحة محدودة "[2]، و لكن بالرغم من أهميتها و كونها أول عنصر كان الجدير بتحديده منذ قرون بعيدة، الا أن المكان المسرحي اعتبر العنصر الجامد الذي لا يسعه سوى أن يجمع مجموعة العناصر التي تعطي أشكالا مختلفة للعرض و تزرع الحياة فيه، و كثيرا ما كان عنصر المكان المسرحي يضم الى صالة المسرح كامتداد لها.

[1] – انظر : جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر : د.شاكر عبد الحميد م.س، ص 126

[2] – ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينادي للنشر و التوزيع، سورية، دمشق، 2010، ص 105

أنواع الفضاء المسرحي :

قسم الباحثين الفضاء المسرحي حسب جمالياته الى ثمانية تصنيفات :

1. **الفضاء الفارغ** : و هو الفضاء الذي لا يحتوي على ديكور و يعتمد على قوة أداء التمثيل الجسدي للممثل في وصف الديكور خياليا .
2. **الفضاء المؤثث** : و هو الفضاء الذي يحتوي على ديكور واقعي مؤثث بطريقة واقعية بدون تكلفة
3. **الفضاء التجريدي** : و هو الفضاء الذي يحتوي على ديكورات غريبة و إكسسوار تجريدي رمزي، فيحول العرض الى علامات .
4. **الفضاء الفانتا ستيك** : و هو الفضاء التي يحتوي أشكالا خارقة غير طبيعية بغرض خلق العجب و لامنطق .
5. **الفضاء الشاعري** : و هو الفضاء الذي يحتوي على صور و أشكال رومانسية اضافة إلى نوع من الفخامة و الجمال و المبالغة الخيالية المعبرة على المكنونات الداخلية .
6. **الفضاء الباروكي** : الفضاء الذي يعتمد على الزخرفة المبالغة، نسبة الى العصر الباروكي، بحيث يلفت الديكور انتباه المتفرجين اكثر من العرض ذاته .
7. **الفضاء الكوليغرافي** : و هو الفضاء الذي يلغي وجود الحوار و يعتمد على الجسد في الحوار كعروض البالي و الرقص الاستعراضي، فيعتمد على الجسد و تلوينه
8. **الفضاء التراثي** : و هو الفضاء الذي يحتوي مجموعة من السينوغرافيا، التي تعود الى التراث القديم و تقنياته .

ان المخرج عند تعامله مع الفضاء المسرحي، فانه يكون قد اتخذ اتجاها مسبقا لنوع الفضاء الذي يختاره بعد قراءته النص، و ليس هناك ما يربط بين أفكار الكاتب و الفضاء المسرحي، فللمخرج القدرة على تجسيد النص المسرحي بأي فضاء يختاره .

ما يجسد فوق الخشبة، هو حدث حياتي، فاذا كانت القصة التي ترويها المسرحية قصة حياتية، فان الخشبة هي الأرض، و لتقريب التشبيه فان المنظرين قاموا بتشبيه الفضاء المسرحي بالمدينة، فالفضاء المسرحي يستطيع أخذك الى أي مكان فوق الأرض، و كلما زادت عناصر العرض فوق المكان المسرحي، زاد وضوح المكان .

تقسيم خشبة المسرح

ان تقسيمات الخشبة ظهرة مع ظهور قواعد الإخراج، و تطورت بتطور الإخراج ذاته، و قد قسمت الخشبة الى :

تقسيمات أولية : و هي تقسيمات كلاسيكية منذ بداية المسرح، و هي تقسيمات حرفية جغرافية

1. أعلى : مؤخرة الخشبة
2. أمام : قريبة من الجمهور
3. يمين : على يمين الخشبة (مدخل)
4. يسار : عل يسار الخشبة (مخرج)
5. وسط : وسط الخشبة

تقسيمات داخلية : و قد كان هذا مرتبط بمدى توجيه المخرج لممثليه على الحركة وسط هذا الفضاء، إضافة الى توزيع الديكور بشكل يسمح بتحرك الممثل، كما أن هناك جوانب نفسية و قراءات

خضع لها التوزيع، " لتصبح خشبة المسرح ساحة جمالية و فكرية تمنح الخطاب دلالة فنية، فمثلا من يحتل مقدمة المسرح، يكون خطابه أقرب الى الجمهور، و هو قد يحمل بالتالي خطابا ثوريا و حقائق تخص عموم الناس، في حين يوسم الذي يحتل موقعا في يمين المسرح بالتعبير عن الارستقراطية أو القيادات أو السلطة أو ما شابه ذلك " [1]، فقسمت بعد ذلك الخشبة الى تسع أقسام :

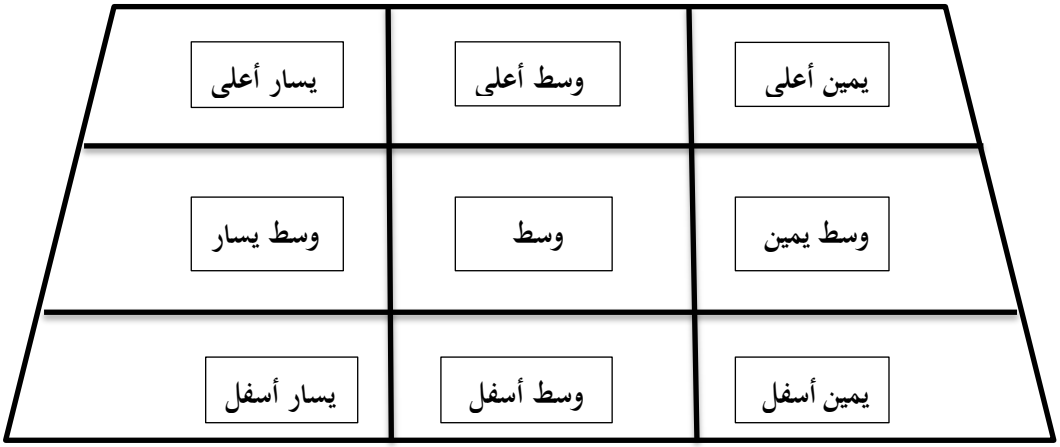
1. اليسار الأسفل
2. اليسار الأعلي
3. الوسط الأسفل
4. الوسط الأعلي
5. اليمين الأسفل
6. اليمين الأعلي

كما أنه بالإضافة الى ذلك توجد أوضاع مسرحية يمكن تسميتها:

6. الوسط.
7. الوسط الأيمن.
8. الوسط الأيسر.

و يوضح الشكل الآتي التقسيم المسرحي الذي يعمل به جل المخرجين المسرحيين حاليا: الشكل رقم (02)

[1] – ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، م.س، ص108



رسم تخطيطي لتقسيم خشبة المسرح (الشكل 02)

و لكن لم تبقى هذه التقسيمات على حالها، خاصة بعد تعدد الاتجاهات الإخراجية التي تعرف تمايزا بينها، فلم تبقي الا على مناطق الأعلى و الأسفل لما تعطيه من جاذبية للخطاب المسرحي، و ان أخذنا المسرح الملحمي عل سبيل المثال، فقد أصبحت الخشبة امتدادا لصالة المسرح بعدما ازيح الجدار الرابع، و أصبح امتداد تواجد الممثل احيانا بين الجمهور، أو مسرح غروتوفسكي الفقير الذي استغنى على تأثيث الديكور ليبقي فضاء المسرح فارغا، وبهذا فقد أصبح المخرج في المسرح المعاصر يستخدم فضاء الركح بما يتوافق و الاتجاه و التيار الذي يختاره لإخراج نصه .

ب. المخرج و الديكور المسرحي :

ان كان الفضاء ما يحدد الشكل العام للعرض، فالديكور و الإكسسوار هي العناصر التي تخلق الروح للخشبة المسرحية و هي عنصر من عناصر السينوغرافيا، يعرفه باتريس بافي على أن " الديكور بكل ما هو فوق خشبة المسرح و يمثل الاطار العام للفعل المسرحي من كل الوسائل المرسومة و التشكيلية و الهندسية"[1] و تحدد المنهج و الاتجاه المسرحي الذي يتخذه المخرج، و لهذا فان أنواع الديكورات تختلف من اتجاه لآخر

[1] – لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011/2010، ص68

و قد تنعدم في اتجاهات أخرى، لكنها في مختلف الاتجاهات تبقى عنصرا مهما لتحديد المكان و الزمان، كما تعد عنصرا مساعدا للأداء التمثيلي، و حتى عند غياب الديكور فان الممثل يلجئ الى جسده للتعبير عن وجود مجسمات من الديكور الخيالي حتى يخيل للمتفرج رسم ما يحيط على خشبة المسرح .

لقد عرف الديكور اهمالا كبيرا في الفترات الزمنية الماضية الى أن ظهر التيار الطبيعي الذي أعطى له أهميته في بناء الحدث الدرامي و جعل منه محورا مهما في السينوغرافيا، فعرف الديكور تطورا و عصرنة من الناحية التشكيلية و الهندسية، و دخلت عليها فنون النحت و التصوير اضافة الى ظهور تقنيات حديثة كالصورة السينمائية، فيتبع بذلك مهندس الديكور أسلوبا بسيطا تقليديا يحاكي الواقع بحيث يكون خيال المتفرج موازيا للعرض، أو أسلوبا معقدا غرضه اشغال المتفرج بالبحث عن الشفرات و توسيع خياله و هو اسلوب معقد يعتمد على التجريد و الأشكال المخططة .

كانت بداية الديكور منذ المسرح الاغريقي أين تم اضافة المنظر الى العرض المسرحي على يد المسرحي سوفوكليس، و كان الغرض منه تحديد المكان فقط، "و قد حدده ابراهيم حماده في مهمته آنذاك في انه كان يرمي الى امكانية الأحداث و لا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات " [1]، أما المسرح الروماني فقد عرف ديكورات ثابتة، منظر الشارع في المسرحيات التراجيدية، منظر شارع بمنازل خاص بالملاهي، و منظر ريفي للكوميديا، أما في العصور الوسطى فقد كان المنظر المسرحي مرتبطا بالكنيسة، ثم عند انعزاله عن الكنيسة و لجوء المسرح الى الشارع، اعتمد على قطع من الأخشاب التي يعلق عليها مرسومات على القماش تحدد المكان وراء الممثلين، الى أن ظهر الرسم الثلاثي الأبعاد ليعطي شيئا من التطور و التغيير و يصنع عمقا في خلفية المسرح، " فيعتبر الكثير من علماء المسرح أن فن تصميم المنظر الحديث قد بدأ مع جورج الثاني حيث أصبح المنظر يصور بعناية البيئة التي تدور فيها الأحداث

[1]- سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي ، م.س، ص 65

وتتطور، أما قبل ذلك فقد كانت عبارة عن خلفية مرسومة أو مجسم معماري تقليدي ثابت تقدم أمامه أحداث المسرحيات المختلفة " [1].

ان مجيء المدرسة الطبيعية ثم مجيء الواقعية، التي حددت وجود المخرج عنصر مهم في العرض المسرحي دفعت بالمسرحيين نحو انشاء ديكور مسرحي يحاكي الطبيعة، فطور فن تصميم الديكور و ظهرت له مدارس و اتجاهات متبعة .

المخرج و مصمم الديكور :

ان مصمم الديكور يقوم بقراءة مشاهد النص حتى يحدد ديكور كل مشهد، فهو يقوم بتحليل النص و يستخرج ما يحتاجه الممثل في الأداء على مستوى الديكور الواحد حتى يقوم بتصميمه، فهو غير مطالب بتجسيد المشهد بديكوره، بل فقط عليه بتصميم ما يوحي بالواقع اكثر من أن يشابه تفاصيله .

ان عمل المصمم هو اتباع توجيهات المخرج الذي يحدد معه المكان و زمان كل مشهد، اضافة الى اتباع الرؤية الإخراجية التي يراها المخرج مناسبة للعرض مع التحفظ على توزيع الممثلين على الخشبة والتشكيل الحركي حتى لا يقع خلط بين حركة الممثل و الديكور .

ان أهم ما يجب أن يخطط له مصمم الديكور بعد دراسة النص المسرحي هو نوعية المسرحية، تراجيدي أو كوميدي، و الأسلوب الذي تتبعه، و النمط المعماري و الطراز الموافق للزمان و المكان، ثم تحديد الاتجاه الذي يختاره المخرج، و يتم هذا وفق مخططات يدوية بين يقوم برسمها المصمم في مجموعة من الرسومات و النماذج ثلاثية الأبعاد، للأبواب و المنافذ، و اختيار الألوان التي تلائم نوعية العرض.

[1]- سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، م.س،68

يرى مايرخولد " ان استخدام الديكورات الموحية بدلا من الواقعية يمكن أن تدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض" [1]، لأن أهمية الديكور بجانب ما تعطيه من روح للمسرحية هو كونها تحمل دلالات و معاني و التي قد تكون بسيطة الشكل لكنها تحمل مفاهيما عميقة يعجز النص عن وصفها، ولهذا فان خيال المصمم يظهر احترافيته من خلال تصميم الأجزاء المهمة من الديكور بطريقة مختلفة ومثيرة و مبتكرة .

ج. المخرج و الإكسسوار المسرحي :

يعرف باتريس بافي الإكسسوار على أنها " المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض، و تحولت في مسرح العبث على يد يوجين يونيسكو خاصة، الى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر حتى يتحول الاكسسوار بدوره الى فاعل أي شخصية في الحوار المسرحي "[2]، فهو عنصر رغم صغره الا أن بإمكانه خلق فارق كبير في المشهد الدرامي أو في الحدث الدرامي .

ينقسم الاكسسوار الى :

إكسسوار يدوي : و هو كل ما يستعمله الممثل في أداءه دوره، و له دلالة في بناء الشخصية، و في الكثير من الأحيان فان القصة المسرحية تعتمد على هذا النوع من الإكسسوار في تغيير الكثير من الأحداث، كإكسسوار منديل ديدمونة في مسرحية عطيل، الذي لعب دورا مهما في القصة الدرامية، ومثل هذه الإكسسوار ما يستعمل فقط لتمييز الشخصية بأبعادها الفيزيائية، كالسيف عند المحارب في الحرب، كزجاجة خمر عند السكير و هو يشرب، و النظارات عند الشخصية المحبة للمطالعة أو المثقفة .

[1] –كاترينو بيليزايتون، مسرح مايرخولد و بريشت، تر: فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 104

[2] – لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، م.س، ص 76

إكسسوار المناظر : و هو الإكسسوار الذي يكون تابعا للديكور أو جزء له، و غالبا يستعمل للتزيين أو لإضافة معنى للمشهد الدرامي أكثر، وقليلا ما يستعملها الممثل في أدائه، كالهاتف الثابت في الإدارة، كالكتب في غرفة طالب، أو أواني في مطبخ .

إكسسوار تزيين : و هو الإكسسوار الذي يستعمل للزينة و هي نوعان :

- اكسسوار خاص بالديكور : كإطارات الصور المعلقة، الستائر، المزهرية ...
- اكسسوار خاص بالممثل : كالقبعة، الأساور و غيرها من الحلي، حقيبة يد ...

و يختلف هذا النوع عن النوعين الآخرين أنه يتم وضعه من أجل التزيين وليس للاستعمال.

المخرج و الإكسسواريست

عادة ما تكون وظيفة الإكسسوارات تابعة لأحد عناصر فرقة الديكور، فتسلم الوظيفة لطاقم عمل الديكور تحت اشراف مصمم الديكور الذي يحرص على أن الإكسسوار يوافق الديكور و مناسب له، وانه يتوافق مع مجسماته، و يتم اختياره بقرار ثلاثي يجمع بين المخرج و مصمم الديكور و الإكسسواريست.

ان "الإكسسوار قد ينتج عدة أفكار في آن واحد، و يمكن أن يرسل عدة دلالات"[1]، فأهمية الإكسسوار لا تختلف عن أهمية العناصر الأخرى بل أن القصة الدرامية تتوقف على وجودها أحيانا، فحتى وجوده بصفة ثابتة يعطي له قراءة مسرحية لها دلالتها السيميائية، و يجعل منه شفرة من شفرات العرض، تتم قراءتها أو استيعابها من الوهلة الأولى عند رايتها على خشبة المسرح، و لهذا فان أهمية الإكسسوار أحيانا تفوق أهمية الديكور، ما يدفع جل النقاد الأخذ بعين الاعتبار كل إكسسوار معروض حيز التحليل، لهذا

[1]– لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، م.س، ص 78

فان المخرجين يتوخون الحذر في اختيار الاكسسوار اللازمة و كيفية توظيفها بطريقة صحيحة حتى لا تقرأ بطريقة خاطئة أو تأول لأمور بعيدة عن مفهوم الفكرة التي يرغب ايصالها للمتلقي .

يلجئ صانع الإكسسوار في الصناعة الى الخدع الفنية في استعمال إكسسوار مزيفة أحيانا وذلك لأغراض تقنية، كالتخلي عن الغلاف الزجاجي لاطار صورة لما يعكسه من الاضاءة، أو تصميم مجسمات كارتونية مشابهة لمجسمات حقيقة حتى يسهل عليه حملها و نقلها، أو حفاظا عل سلامة الممثلين على الخشبة، ما يجعل استعماله غالبا ليس بالتزيين بل بطريقة توظيفه على خشبة المسرح.

د. **المخرج و الاضاءة المسرحية**

الاضاءة المسرحية هي عنصر مهم في العملية الإخراجية لما تضفيه من معاني و دلالات مسرحية، كما أنها تخلق جوا ابداعيا فنيا و تدعم الحدث الدرامي، و الاضاءة تطلق على الانارة المسرحية، بالرغم من الفارق بين المصطلحين، " فالفارق بين الاضاءة و الانارة كالفارق بين الطبيعة و الفن، فالإنارة يقصد بها ازالة الظلام من مكان ما، أما الاضاءة فيراد باستخدامها توجيه ضوء خاص على شكل معين و ذلك باستخدام الضوء الصناعي"[1]، فمصطلح الانارة مشتق من النور و هو ما ينبع من الشمس الذي يعد مصدرا طبيعيا، أو الضوء فهو وليد منبع ما من الانارة أو جهاز مصطنع، كالمصباح الكهربائي، و لهذا فان الاضاءة المسرحية عنصر مصطنع تشكله أجهزة اضاءة مسرحية، أما النور فهو ما توفر من نور الشمس الذي ينبعث داخل صالة العرض، و لهذا فان صالات العرض المسرحي الحديثة اتخذت شكلا هندسيا خاصا حتى تمنع اختلاط الانارة بالضوء المسرحي، و يتخذ بذلك الضوء المسرحي الشكل الذي يحتاجه بوضوح، و لهذا فان في بداية العرض المسرحي تنطفئ انارة المسرح – و لنقل انها اضاءة الصالة في حالة

[1]– د .محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، جامعة بغداد، 1975، ص08

الظروف الطبيعية عند انعدام العرض المسرحي – حتى يتم وضع فاصل بين قبل العرض و بدايته، " فتبدأ الاضاءة المسرحية عندما تنخفض انارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي، و ظهور الضوء على الخشبة لتأكيد شخصية الممثلين، و من هنا يبدأ المتفرج في الاحساس بالجو الدرامي"[1]، وكلما زادت الاضاءة على جزء من الخشبة فهذا راجع لغرض توجيه النظر لذلك الجزء و اعطائه الأهمية في الحدث الدرامي و ابرازه بشكل خاص حتى يستحوذ على لفت انتباه المتفرجين، يقول جلال جميل محمد في كتابه "مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي"، واصفا دواخل المتلقي في استيعاب المتلقي للإضاءة و تأثيرها: " فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط، تلك التغيرات التي تضيفها ذاكرة الإنسان" [2].

وظائف الاضاءة المسرحية :

ان أهمية الاضاءة تكمن في استخدامها كعامل مساهم في التأثير الفني و الدرامي، و قد لخص الدكتور محمد حامد هذا التأثير الاضاءة في خمس وظائف و هي الرؤية، تأكيد الشكل، الايهام بالطبيعة، التكوين، الجو " [3]، و يقصد بذلك كالتالي :

1. **الرؤية** : وهي الوظيفة المنطقية التي تعتدها الاضاءة، و الغرض توضيح المكان و المشهد لناظري المشاهدين على خشبة المسرح، ليستطيع رؤية تعبيراتهم الجسدية، كما أن تسليط الضوء على الممثلين له دلالات عديدة و مختلفة لتوضيح معالمهم و تحديد أبعادهم .

[1] – د .محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، م.س، ص08

[2]– صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات، جامعة المسيلة،، 2015، ص 55

[3]– المرجع نفسه، ص. ص 12 – 14

2. **تأكيد الشكل** : ان الاضاءة العامة على سطح الخشبة تنير مواقع خشبة المسرح بشكل عام، لا يسمح هذا بتوضيح معالم المنظر المسرحي و الديكور و قطع الأثاث و الازياء التي يلبسها الممثل والإكسسوار لهذا فان وجود مصادر ضوئية تحدد هذي المعالم، اضافة الى مراعاة الظل الذي تصنعه الاضاءة بين تحركات الممثل و ما يتثبت خلفه، حتى لا يغطي ظل أحدهم على الآخر .

3. **الايهام بالطبيعة** : ان الغرض الاساسي من خلق عناصر العرض هو دعم الحدث الدرامي لتجسيده بطريقة واضحة، و الايهام بالطبيعة، و الاضاءة تلعب دورا كبيرا في هذه النقطة، بحيث أن الضوء يمكن من تحديد ضوء الشمس ان كان المشهد نهاريا أو ضوء القمر ان كان المشهد ليليا، بطريقة واقعية، مع اختلاف محدد يميز بين نوع الحدث الدرامي ان كان تراجيديا أو كوميديا .

4. **التكوين** : و هو القدرة على توزيع الاضاءة بشكل صحيح على الاجسام المتحركة على الخشبة المسرحية، و هذا راجع لدرجات الاضاءة المدروسة قبل تسليطها، لاختلاف الأسطح، و لهذا يلجئ مهندس الاضاءة الى الضوء الملون .

5. **الجو** : ان خلق الشكل الفني الابداعي للإضاءة هدفه اضفاء جو مناسب سيكولوجيا يريح العين و يصنع الفرجة، و تكمن أهمية الاضاءة فيما تستطيع تأكيده من جوانب سيكولوجية، سواء في دعم أداء الممثل أو في دعم المنظر و الجو العام على الخشبة المسرحية، فالإضاءة تكون عاتمة و خافتة في جو تراجيدي، فاتحة ملونة و صارخة في جو كوميدي .

المخرج و مصمم الاضاءة :

من مهام مصمم الاضاءة الأولى هي قراءة النص جيدا ثم الاجتماع مع المخرج و أحيانا مع المؤلف حتى يستخرج، الفترة الزمانية و المكانية للقصة التي يرويها النص المسرحي، ثم استخراج الجانب السيكولوجي الذي يرغب كلا من المؤلف و المخرج التأكيد عليه في كل موقف من النص المسرحي، بعد

تمييز نوع المسرحية و ما يتخللها من مواقف متفاوتة القوة و التأثير، بعد زيارة موقع المسرحية و خشبة المسرحية التي سيقام عليها العرض، فمهام تصميم الاضاءة لا تقل عن أهمية تصميم الديكور، بل أن العلاقة بين هاته العناصر تصب في حيز متكامل، كل عنصر يكمل الآخر.

بعد جمع المعلومات التي يحتاجها يقوم مصمم الاضاءة بتجهيز كل أجهز الاضاءة اللازمة للعرض، والتأكد من وجودها كلها قبل فترة معينة قبل العرض النهائي للمسرحية حتى يتم العمل عليها في التدريبات، و التعديل فيها قبل العرض النهائي، و هناك تنتهي مهمة المصمم .

هـ. المخرج بين الموسيقى المسرحية و المؤثرات الصوتية

الموسيقى هي عنصر مهم في المسرحية، و هي العنصر المسموع فيها، و تصل أهميتها الى حد ارتباط اسمها بالمسرحية من خلال أنواعها، فهناك :

المسرحية الموسيقية :

و هي العروض التي تعتمد على الموسيقى بشكل نهائي، لأنها مسرحية مغناة، تروي قصة في الأغلب أنها تراجيدية، كالأوبرا، و كثيرا ما يتبع الموسيقى رقص، بالاعتماد على مغنيين أكثر من كونهم ممثلين .

الموسيقى في المسرح :

و هي عنصر يحتويه العرض المسرحي، و هي مقاطع موسيقية تصاحب المشاهد المسرحية، أو تسبق الحدث، أو توضع خلاف الحوار للتعبير عن المشاعر، أو ترافق الحوار بشرط أن لا يعلو صوت الموسيقى على الحوار حتى يصل الحوار الى مسمع الجمهور .

الموسيقى ما بين الفصول :

يقول مايرخولد " تدخل الموسيقى في الدراما عادة من أجل تعزيز المزاج "[1]، ان كل مسرحية لها موسيقى خاصة قبل بدايتها لافتتاحها، و موسيقى يختتم بها العرض عند القاء التحية من طرف الممثلين، كذلك هناك موسيقى ترافق المسرحية بين الفصول، و كثيرا ما كانت ترفق الموسيقى بغناء، و كان الغرض منها هو الحفاظ على تفاعل الجمهور بين الفصول بينما يتم تغيير ديكور المشاهد و لا يحس المشاهد بما يغير خلف الستارة ولا يشعر بالملل، و يكون لون الموسيقى حسب نوعية المسرحية بين التراجيدي والكوميدي [2].

ان الموسيقى في العمل الدرامي هدفها هو دعم الحدث الدرامي، وذلك من خلال تفسير النص موسيقيا، " فتستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الايحاء بالواقع، و كذلك لرفع قيمة الأثر الدرامي مضيفا بذلك الجو الملائم للمسرحية،-هكذا- مضيفة بذلك الجو الدرامي للمسرحية"[3]، فمؤلف الموسيقى يترجم النص المسرحي بطريقته الموسيقية الخاصة، و يضع مقاطع الموسيقى على طول العرض بما يوافقه، وعمله لا يختلف عن المخرج و المؤلف، و نجاح العمل و تكامله بنجاح التوافق بين مقاطعه الموسيقية و المواقف الدرامية والحوار الذي يتضمنه النص المسرحي، فهي داعم أساسي للمثل على خشبة المسرح عندما يفقد الكلمات للتعبير عما يجسده، اضافة الى أنها توفر له جوا مناسب من الأحاسيس للتعبير.

المؤثرات الصوتية :

[1] – فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989، ص 221

[2] – سعد يوسف عبيد، ينظر أسس الإخراج، م.س، ص 83-84

[3] – سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجيستير، اشرف د.ميراث العيد، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران، 2011/2010، ص118

هي أصوات مأخوذة من الطبيعة سواء بالتسجيل أو أعادة صناعتها آليا، بآلات موسيقية، والتي ترافق العمل المسرحي لتكمل الأحداث الدرامية و تزيدها جاذبية، و هي من صنع المؤلف الموسيقي أيضا تحت اشرف المخرج الذي يختار ما يناسب الحدث الدرامي.

وظيفة المؤثرات الصوتية :

وصف الزمان : تمكن المؤثرات الصوتية المأخوذة من الطبيعة من التعبير عن الزمان ووصفه، كصوت زقزقة العصافير و صياح الديك للدلالة على الصباح، صوت الصراصير للدلالة على هدوء الليل .

وصف الأماكن : و ذلك أن المؤثرات الصوتية بإمكانها أخذك بطريقة سهلة لأي مكان يصعب تجسيده على خشبة المسرح، كأصوات الأمواج للدلالة على أن المكان بحر أو شاطئ، صوت رياح الصحراء للدلالة على الصحراء، كما أن بمقدورها اضفاء وصف للطبيعة و دعم المنظر المسرحي كصوت الأمطار والثلوج .

التأثير النفسي : تساهم المؤثرات الصوتية بشكل كبير في تزيين الحدث الدرامي من خلال اضفاء لمسة ابداعية عليه، فمثلا في موقف رعب فان المؤثرات ذات الايقاع المرعب تزيد من قوة المشهد و تثير الرعب و الفزع، في المسرحيات الكوميديا يلجأ كذلك المخرج الى استعمال المؤثرات الصوتية لما تساهم به تأثير على أفعال الممثلين كالسقوط المضحك و التدحرج، و الشعور بالغباء، و غيرها من الأحاسيس .

المخرج و المؤلف الموسيقي :

ان تأليف المقطوعات الموسيقية التي يقوم بها المؤلف الموسيقي، تبتكر بعد قراءة النص بطريقة تحليلية نفسية، حتى يتسنى له معرفة النوع المسرحي الذي سيعبر عنه، اضافة الى تتبعه للبروفات و دراسة الايقاع

الذي تسير عليه المسرحية و حركات الممثلين، و كثيرا ما تتخلل المسرحيات أجزاء أين يقرر المخرج تجسيد رقصات فيحتاج بذلك المؤلف الموسيقي لدراسة الشخصيات جيدا للتعبير على كل شخصية بإيقاعها الخاص، كل هذا تحت أمر المخرج و رغبته و اختياراته، أما الموسيقى المسرحية المعزوفة فيتم عزفها بواسطة موسيقيين أو يتم تسجيلها في استوديو تسجيل كما هو حاليا بعد تطور تقنيات الصوت والموسيقى.

و. المخرج و الأزياء المسرحية

هي ملابس الشخصية التي يؤديها الممثل في العرض المسرحي، و هي تخضع لشروط درامية حسب متطلبات الشخصية الدرامية و عصرها و مبادئها و أهدافها و نوعها، وتعد من أقدم العناصر المسرحية، بل من العرض نفسه، يشرحها باتريس بافي على أنها " الجلد الثاني للمثل، اذ تقيم علاقات مع باقي مكملات الفضاء لتكمل ايحاءاتها و تثري طاقتها التعبيرية، مراعية التناسق و الهرمونيا –هكذا- بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[1].

تطور الزي المسرحي عبر العصور :

فقد عرفت عند الانسان القديم الذي كان يجسد كل اله بلباس خاص في الاحتفالات الدينية وكانت مادته الأولية الصوف و الجلد، ثم في المسرح الاغريقي فقد خصص نوعين من اللباس النوع الأول خاص بالشخصيات المسرحية التراجيدية وهو رداء طويل ابيض فضفاض و كان يشابه لباس الملوك والامراء، و نوع ثاني كان خاصا بالمسرحيات الكوميدية و هو زي عريض و قصير و ذو لون جلدي، يرافقه مجموعة من الأقنعة المضحكة و غالبا كانت تشابه الحيوانات، ثم في العصور الوسطى فقد تطور الزي المسرحي ليقدم ثلاثة أنواع اما واقعيا محاكيا لشخصيات عادية، أو خياليا ليعبر عن شخصية من الخيال

[1]- سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،م.س، ص 108

كلباس طويل ينتهي بقرنين في الراس لشخصية شيطانية، أو رمزيا ملونا أو يعبر عن شيء ما، و قد اتخذ الزي المسرحي هذا الاختلاف الى ان عرف المسرح احتكارا في العصر الاليزابيثي حيث كانت المسرحيات موجهة الى الطبقة البرجوازية، و جل المسرحيات تروي قصة بطولات الامراء و الملوك، اضافة الى أن الأمراء من كانوا يساهمون بأزيائهم الخاصة في العرض، حتى و ان كانت المسرحيات تاريخية فقد كان الممثلون يقومون ببعض التعديل عليها دون اللجوء لتصميم ملابس أكثر واقعية تاريخيا لتلك الحقبة، الى أن عرف المسرح تطورا في العصر الحديث و أصبح أكثر واقعية في التصميم في جميع عناصر العرض[1].

ان الأزياء التي يرتديها الممثلين في العرض المسرحي مهما كان نوعها و جاذبيتها، فهي غير مقترنة بالموضة، و لا بالزينة، بل هي رسالة داعمة لبناء الشخصية التي تلبسها و تشير الى طبيعتها و مكانتها الاجتماعية كما تميزها عن باقي الشخصيات، " فالملابس ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته و في تعبيراته و تؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، و للملابس أيضا وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض"[2]، فهي بحد ذاتها عنصر دلالي له قراءته ومميزاته و رسالته، و حتى لو أن هذه الأزياء قد اتخذت تصاميما من الواقع الا أن وظيفتها فوق خشبة المسرح غير وظيفتها في الحياة التي تحدد في السترة أو الغطاء .

المخرج و مصمم الأزياء :

كما ذكرنا فان هدف اللباس المسرحي هو التمييز بين الشخصيات و لهذا فان مصمم الأزياء لا يختلف عن غيره من زملائه صناع العرض المسرحي فهو بحاجة الى معرفة كل ما يرتبط بالشخصيات التي

[1] – ينظر : سعد يوسف عبيد، ينظر أسس الإخراج، م.س، ص 71 –72

[2] – آن سورجير، سينوغرافيا المسرح المغربي، تر : منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2006 ص 15

سيقوم بالتصميم لها، كما أن الملابس تقترن هي الأخرى بالمكان و خاصة الزمان أي الحقبة التاريخية للقصة، اضافة الى أن الزي المسرحي يلعب دورا كبيرا في ابراز و اعطاء فكرة على الشخصية حال رأيته، وتمكنك من ادراك طبيعة الشخصية دون الحاجة الى تقديم نفسها أو تقديمها حواريا، فالملابس بقدرتها تحديد سن، كما تحدد مهمة الشخصيات ووظائفهم كلباس المئزر للدلالة على المعلم، مئزر أبيض مع إكسسوار السماعات للدلالة على الطبيب، بدلة عسكرية للدلالة على الجندي .

كما أنه لا شك أن الأزياء المسرحية لها نصيبها من الدلالة النفسية للشخصية، فيمكن أن تعبر على دواخل الشخصية من خلال مظهرها، فمثلا ملابس المجنون المقطعة و البالية و المتسخة تدل على شخص فاقد لعقله، الملابس الأنيقة و الجميلة تدل على صفاء النفس من المشاكل و الراحة النفسية .

ان الألوان المسرحية لها قراءتها الخاصة كذلك، فعلى الأغلب أن الالوان التراجيديا و الكوميديا قد اختلفت ما قبل الميلاد من العصر اليوناني، و تتبع الألوان التي تتخذها الملابس المسرحية نفس المنحى الذي يتخذه الديكور المسرحي و الاضاءة المسرحية و تتوافق معها، فهي ذات ألوان عاتمة ما ان كانت المسرحية تراجيدية و ألون فاتحة ما ان كانت المسرحية كوميدية .

ان الأزياء المسرحية ليس بالضرورة أن تكون جميلة بل من الضرورة أن تتفق مع الشخصية من حيث مكانتها الاجتماعية و حالتها النفسية و هذا حتى يتماشى عنصر الزي المسرحي بتواز مع العرض و لا يخرج من اطار العملية المسرحية حتى لا يثير تساؤلات المتفرج و يبعده عن السياق الدرامي، مثلا كتصميم لباس لشخصية ثرية لباسا مبهرجا، و عرف هذا النوع في المدرسة المسرحية الرومانسية ما جعل المتفرج ينسى أحداث القصة و يركز مع الأزياء و ماكياج الشخصية الصاخب، و هذا ما سيجعل عمل المخرج و

المؤلف يذهب هباء بعد أن قام عنصر الزي بتشتيت انتباه المتفرج عن موضوع المسرحية و تركيزه مع تصميم الزي المسرحي .

ي. المخرج والماكياج المسرحي :

الماكياج المسرحي هو مادة سائلة أو لزجة أو ترابية مختلفة الألوان و النوعية، تستعمل للتزيين أو للتشكيل، أو لإخفاء أثر ما، ما يسمى في حالات كثيرة بالتشويه- بلغات أخرى ، و باعتبار الماكياج أحد العناصر المكملة لرسم الشخصية فهو يعمل على تحديد ملامح الشخصية حتى تأثر بطريقة صحيحة على المتلقي، و يعرف ابراهيم حمادة الماكياج على أنه " تغيير مظهر الوجه الحقيقي أو أي جزء آخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين و أصباغ و مساحيق و أشياء أخرى، و الهدف من المكيجة هو خلق ملامح حية معينة لكي تعبر عن الشخصية أو الشيء المراد تقمصه "[1]، و يمكن استخلاص وظيفة الماكياج باختصار في النقاط التالية :

التجميل : هو الاستعمال من أجل تعديل ملامح الممثل و تزيينه اذا كانت الشخصية تتطلب هذا النوع من التعديلات .

التشويه : و هو يكون عبر اخفاء عضو في الوجه بغرض تشويهه أو عن طريق اضافة جروح أو ندبات أو آثار غريبة بغرض تبشيع الوجه أو جسم الممثل .

تكبير العمر : و هو استعمال الماكياج من اجل ايهام المتلقي بكبر الشخصية و مرور الوقت الدرامي .

[1] – ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،1994، ص 509

ان الماكياج لم يكن عنصرا مهما في البداية التاريخية للمسرح، و رغم ذلك فان احتياجه تطلب تصنيع أقنعه في العصر اليوناني، و التي كانت تعبر عن وجوه الشخصيات المختلفة بسهولة، الى أن ظهر الماكياج في العصور التي بعدها و سهلت عملية التغيير بما يوافق الشخصية الدرامية .

خاتمة الفصل الأول :

ان وظيفة الاخراج رغم أنها جاءت وليدة حديثا كمصطلح و كوظيفة، و رغم أنه لم يتم تحديدها في قوانين و لا معايير مسرحية و لا على المستوى الوظيفي لطاقم العمل المسرحي في بداياته، الا أنها قد تواجدت ضمن العملية المسرحية منذ القدم و تبلورت مع تبلور الفن المسرحي و انتشاره عالميا، و قد نتج عن تحديدها في القرن التاسع عشر الى تطور العملية المسرحية عالميا، فانعكس ذلك في المسارح العالمية حينما ظهرت مجموعة من المدارس الاخراجية ذات الاتجاهات المتباينة و المتميزة فيما بينها، و التي ارتبطت بشكل مباشر مع مفهوم العملية الاخراجية وخضعت لقوانين اخراج معينة، بعضها مرتبط بالقوانين الأرسطية و أخرى متمردة عنها، و منه فان تحديد الاخراج كوظيفة مستقلة كانت انطلاقة المخرجين المسرحيين نحو الخلق و الابداع بعيدا عن الشكل المسرحي التقليدي، ما دفع الكثير من الاتجاهات الاخراجية بالسعي نحو توسيع تياراتها المسرحية، حينما تبنى كل مخرج مسرحي فلسفته الخاصة في كل اتجاه و بكل تيار مسرحي في القرن التاسع عشر والعشرين، خدمة المجتمع و مساهمة منهم للتغيير، و هذا ما سنناقشه في الفصل الثاني بعنوان "الاخراج المسرحي في الجزائر" الذي سيتضمن دراسة نظرية و تطبيقية، حول تأثير الاتجاهات الاخراجية العالمية المتعددة على المسرح الجزائري بشكل عام.

الفصـــل الثاني

" الإخـــراج المســـرحي فـــي الجزائـــر "

مقدمة الفصل الثاني

المبحث الأول : بدايات الاخراج المسرحي في الجزائر

1. نشأة المسرح الجزائري :

أ . الارهاصات الأولى للعروض المسرحية في الجزائر

ب. الاقتباس من المسرح العالمي و العربي

2. عروض المسرح الشعبي في الجزائر :

أ. التأليف الجماعي في المسرح الشعبي

ب. المخرج المؤلف في المسرح الشعبي

3. البداية الحقيقية للإخراج المسرحي في الجزائر :

أ. ملامح الاتجاه الواقعي في بدايات التجربة الإخراجية في المسرح الجزائري

ب . ارهاصات التأثر بالاتجاه الملحمي في الجزائر

المبحث الثاني : تقنيات الاخراج المسرحي في المسرح الجزائري

1 . التجربة الاخراجية في المسرح الجزائري المعاصر

أ. مفهوم التجريب المسرحي

ب. المسرح الجزائري المعاصر

2. تأثر المخرج المسرحي الجزائري بتقنيات الاخراج المسرحي العالمية

2.أ. تأثر المخرج المسرحي الجزائري بالاتجاه الكلاسيكي

- تجربة المخرج " أحمد خوذي" في الاتجاه الكلاسيكي : مسرحية " الكترا"

2.ب. الاخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة

- تجربة المخرج "لطفي بن سبع اتجاه المسرح الفقير : مسرحية " افتراض ما حدث فعلا"
- تجربة المخرج "محمد شرشال" في الاتجاه البيو ميكانيكي مسرحية "جي بي أس" نموذجا
- تجربة المخرج "أحمد مداح" في مسرح العبث مسرحية "ليكستا" نموذجا

3. تداخل الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري

3.أ : تداخل الاتجاهات الاخراجية بين محاولة التأصيل و قلة التكوين

3.ب: تداخل الاتجاهات الاخراجية في مسرحية "الطيحة" للمخرج "لطفي بن سبع"

3.ج : أهم الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري

خاتمة الفصل الثاني

مقدمة الفصل الثاني : الاخراج المسرحي في الجزائر

ان نشأة الفن المسرحي في العالم الغربي بداية بالمسرح الاغريقي منذ قرون طويلة، لم يمنع بلدان العالم العربي من التعرف عليه وممارسته، رغم تباعد الفترة الزمنية بينهما، ومرور المسرح منذ بداياته بحقب من التغييرات و التطورات الشكلية و تفرعه لمدارس واتجاهات على مستوى النص المسرحي و العرض التي انبثقت عنها تيارات عديدة حديثا، فحاجة البلاد العربية المضطهدة، و غيرها من دول العالم الثالث للتعبير و للدفاع عن هويتها و التحرر، كان دافعا لممارسة الفن المسرحي من خلال الاحتكاك بثقافات الغرب الناتجة عن الاستيطان و الاستشراق، و قد نشأ المسرح الجزائري مثله مثل البلدان العربية الأخرى، في ظروف بسيطة كانت وليدة لغاية الاستقلال من الاحتلال الفرنسي، ما جعل رواد المسرح الجزائري يعملون على النهوض به فترة الخمسينات و بداية الستينيات ليجعلوا من القضية الجزائرية قضية رأي عام عالمي، ولتتضح بعد ذلك أهمية المسرح كسلاح أدبي فني فعال في الثورة التحريرية الجزائرية، ما دفع بالاعتراف به فعليا بعد الاستقلال وتأميم المسارح الجهوية وتشجيع البعثات العلمية للتخصص و التكوين المسرحي .

تعتبر الكثير من الدراسات الأكاديمية التي تقوم على منهج مقارن للعروض المسرحية الجزائرية بتقنيات الاتجاهات الاخراجية العالمية، أن عروض المسرح الجزائري لم ترقى بعد لأن تصنف كعروض ناضجة تحافظ على معايير المدرسة الاخراجية الواحدة، و على سبيل المثال الموضوع الذي أثار جدلا كبيرا بمداخلة تحت عنوان " المدارس الاخراجية في الجزائر بين التقابل و التداخل "، للدكتور و الناقد المسرحي سوالمي لحبيب بدايات سنة 2020م بمنتدى المسرح الوطني الجزائري، فنتج عن هذا الطرح مجموعة من الآراء المتضاربة، بين التأكيد بأنها ظاهرة جاءت نتيجة لقلة النضوج المسرحي و لضعف التكوين، وبين التبرير لها بأن المخرج الجزائري في محاولة مستمرة للبحث عن شكل مسرحي جزائري أصيل، و هذا ما يعلل مصطلح التجريب الذي يطلق على العروض المسرحية المعاصرة في الجزائر .

و على ضوء ما ذكر فان الاشكالية التي يطرحها هذا الفصل تتحدث حول امكانية " توفر مسرحيات معاصرة تؤكد أو تنفي التزام المخرج الجزائري المسرحي بتقنيات العرض العالمية "، وذلك من خلال استنباط التطورات و التحولات التي انتجها التكوين و البعثات الخارجية طيلة السنين الماضية كنتيجة، بالاعتماد على دراسة لأهم نماذج العروض المسرحية في العشر سنوات الأخيرة، المختلفة الاتجاهات و التي نالت رضا النقاد وطنيا و عربيا .

المبحث الأول : بدايات الاخراج المسرحي في الجزائر

1. نشأة المسرح الجزائري :

أ . الارهاصات الأولى للعروض المسرحية في الجزائر

ان الدراسات الأكاديمية الحديثة، و نخص بالذكر البحوث الدراسية التي قام بها الدكتور "مخلوف بوكروح"، تأكد أن الفن المسرحي عرف في الجزائر في القرن التاسع عشر، وذلك من خلال مخطوط لمسرحية باللغة العربية لمؤلفها ذي الأصول الأمازيغية " ابراهيم دانينوس " بعنوان " نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق " سنة 1948م، و بالرغم من أنه لم يذكر ما ان تم عرضه الا أن هذا لا ينفي ريادة المسرح الجزائري عربيا باعتباره أول نص مسرحي تمت طباعته آنذاك[1]، و هو نص أعيد نشره سنة 1996م في كتاب "الاسهامات اليهودية في المسرح العربي في القرن التاسع عشر" للباحثين، فيليب سادغروف، و شمويب موريه، قبل أن يقوم الدكتور مخلوف بوكروح بتحقيقه و تقديمه مؤخرا[2]، واعتباره كرائدة للنصوص العربية لاحتوائها فكرة أصلية غير مقتبسة عكس مسرحية البخيل " لمارون النقاش ".

و قد تخلل بداية الاحتلال الاستعمار و ما سبقها مسرح الكراكوز كنوع فني وحيد للفرجة و وسيلة فنية في أوج احتياج الفنان الجزائري على التعبير عن وطنيته، " فلا أحد يستطيع أن ينكر الدور الذي لعبه المسرح الجزائري في الدفاع عن القضية الوطنية، و مقاومة الاستعمار، و لو في أشكاله البدائية، عندما كانت عرائس الكراكوز تصنع أفراح الجزائريين، باعتبار أن هذا الشكل المسرحي سيعبر عن توجه معاد

---

[1] –مخلوف بوكروح، مناظرة في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي، 2016/12/30، 2020/10/01، صفحة موقع يوتوب سيد اسماعيل https://youtu.be/SRG6fBG-8yc، بتوقيت 20:00

[2] –ينظر كمال بونوار، مع صدور "نزهة المشتاق"...بوكروح يتمسك بريادة المسرح الجزائري عربيا،أرم نيوز، 2019/02/20، 2020/10/01 https://eramnews.comtheatre/165084/amp بتوقيت 20:00

للاستعمار "[1] "، قد كان هذا النوع ملجأ الجزائريين في تصوير اضطهاد الاستعمار للجزائريين، و الوسيلة الوحيدة للتعبير عن كرههم له، ولم يعتمد على النصوص بل على الأفكار التي قدمت بطريقة ارتجالية، وهناك تعرف بعض الجزائريين على الفن المسرحي عامة من خلال العروض المسرحية التي كانت تقام على ركح الأوبيرا .

ب. الاقتباس من المسرح العالمي و العربي

بالرغم من وجود صالات الأوبرا التي قام الاحتلال بتشييدها في تلك الفترة في العاصمة الجزائرية ومدينة وهران، لم يتعرف الشعب الجزائري البسيط على المسرح الا من طرف الأقلية، سبب أنها كانت بعيدة على المناطق التي يقطنها الجزائريون، " و كان الكثير من الأهالي يجهلون حتى وجود هذا المسرح أو الطريق المؤدية اليه "[2]، و لهذا فان اللقاء الفعلي للفن المسرحي مع الجمهور الجزائري، جاء بعد تلك الزيارات التي قامت بها الفرق الثقافية العربية للجزائر، و التي دفعت بمثقفين الجزائر الى تبني هذا النوع الفني، و التي استهلها في بداية القرن العشرين" سليمان القرداحي " مع فرقته سنة 1908، ما دفع بمثقفين الجزائر الى تبني هذا النوع الفني و التأثر به و القيام بمبادرات تمثلت بعرض بعض النصوص الاوروبية في الزوايا، نظرا لما يحملها من قدرة على التوعية.

لقد كان " للأمير خالد " حفيد " الأمير عبد القادر الجزائري " دورا في ادخال الفن المسرحي للجزائر بعد طلبه من صديقه المصري المسرحي " جورج أبيض " من ارسال بضع المؤلفات المسرحية، وبالفعل بعث له مسرحيات وزعها على جمعيات قام هو بتأسيسها من أجل تمثيلها، هذه التجربة الجديدة

[1] –بوتيتسيقا، تمارا الكسندرا، الف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص 189

[2] –صالح مباركية، المسرح في الجزائر، النشأة و الواد و النصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص 44

التي أثرت بالكثير من المثقفين الجزائريين و وجهت لهم أنظارهم نحو ممارسة المسرح، و برزت بذلك جمعيات تتضمن فرق مسرحية عديدة، فكانت خطوة الأمير خالد بتأسيس الجمعيات الثقافية للأنشطة المسرحية أول مبادرة نحو بناء مسرح جزائري بحكم أنه قد اطلع على دور المسرح في توعية الشعب في فترة دراسته في باريس و اجتماعه مع الممثل المسرحي المصري "جورج أبيض "، هذه الجمعيات التي قدمت مجموعة من المسرحيات باللغة العربية الفصحى، و هي مجموعة من الروايات الكلاسيكية العربية المقتبسة أو المترجمة، و نذكر من هذه المسرحيات التي تم عرضها، مسرحية " صلاح الدين"، مسرحية " ماكبث لشكسبير" تعريب " محمد عفت المصري "، المروء و الوفاء لخليل اليازجي، و التي اختيرت كمواضيع من شأنها احياء الهوية العربية، من خلال اعتمادها على اللغة العربية، يقول " مجيد صالح بك "، في كتابه " تاريخ المسرح عبر العصور، أن " المسرح الجزائري استطاع أن يقدم أول عرض مسرحي من خلال مسرحية " في سبيل الوطن "، حيث كان عرضها في يوم 22 ديسمبر 1922 "[1]، و هي من اخراج محمد رضا المنصالي .

وقد كانت هناك بعض المحاولات في الكتابة المسرحية من الأدباء الجزائريين لكن " لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح، و لذلك بقيت جهودهم أعمالا أدبية و مجلات لم تر النور "[2]، فاتجهوا الى ظاهرة التأليف الجماعي، بكتابة نصوص مسرحية ذات اتجاه كلاسيكي مقتبسة اشتغل عليها مجموعة المثقفين، مثل مسرحية " مقتل الحسين "، و غيرها من المسرحيات التي أعطت مؤشرات لهدف هذه الجمعيات الثقافية ذات الاسهامات الأيديولوجية للعمل على توعية الشعب للحرية من جهة وتأسيس دولة مستقلة من جهة أخرى، و يقول الدكتور المباركية صالح عن تأسيس الجمعيات المسرحية في الجزائر في بداية القرن العشرين : " ان اللافت للنظر أن نشاط هذه الجمعيات كان سياسيا بالدرجة الأولى، نشاط

[1] –مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 23

[2] – المرجع نفسه، ص 46

تحمس له شباب جزائري واع لظروفه و أحواله، يريد أن يصل الى تكوين جبهة قوية لمقاومة المستعمر والوقوف في وجهه، و اضاءة بصيص نور يهتدي به الجزائريون نحو الحرية و المستقبل "[1] و لنقل أن الدافع السياسي هو من دفع بممارسة الفن المسرحي رغم تلك الظروف المزرية التي عاشها الشعب الجزائري .

رغم المبادرات التي قامت بها الجمعيات المسرحية الأولى، الا انها لم تعتبر ميلادا حقيقيا للمسرح الجزائري، لأنها لم تحظى بالتأطير تأليفا و اخراجا لقلة خبرة المخرجين و المؤلفين، واعتبارها مجموعة من الاجتهادات التي اعتمدت على عناصر العرض المسرحي و التأليف الدرامي دون اتخاذ اتجاه معين، و" ان هذه المرحلة التاريخية تدخل في نطاق المحاولات الأولى التي تهدف الى تأصيل المسرح في الأدب الجزائري والتجريب له " [2]، أما اخفاقها مع الجمهور الجزائري جاء نتيجة لعدة أسباب، كعدم تمكن الشعب الجزائري من فهم المسرحيات باللغة العربية الفصحى، لأنها اعتبرت مخصصة للنخبة امام مجتمع بسيط لا يتقن حتى لغته الأم سبب ما تعرض له من طمس للهوية و الفرنسة، اضافة الى العناوين المسرحية التي لم تكن تجذبهم، و التي تلمح أن القضية المسرحية التي تحملها تخص مجتمعا آخر غير المجتمع الجزائري، اضافة الى تعرض هذه النخبة الى مضايقات من طرف الادارة الفرنسية معارضة لمواضيعها الثورية و الفكرية خوفا من تأثيرها على الشعب .

2. عروض المسرح الشعبي في الجزائر :

أ. التأليف الجماعي في المسرح الشعبي

ان اهتمام الجمعيات بإحياء الثقافة العربية، صادفت هجوما من الادارة الفرنسية نتجت عنها معاناة كبيرة و ملاحقات، و قد دفع هذا الى ظهور جماعة من الشباب الهاوي الذي تبنى الفن المسرحي

[1] مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، م.س، ص 38

[2] – ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، اشراف د .محمد بويجرة بشير، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران، 2007/2006، ص 96

بطريقة شعبية بعيدا عن ما شهدته المسرحيات الكلاسيكية للنخبة، أهمهم الثلاثي **"سلالي علي"** المدعو **" علالو"**، **" محي الدين بشطارزي "**، **" رشيد قسنطيني"**، من استنبطوا أسباب فشل مسرح النخبة في الجزائر، و قاموا بتأسيس مسرح شعبي يتوافق مع المعطيات الاجتماعية للجمهور الجزائري، و في شروط تبعد أعين الادارة الفرنسية على ازعاجه، و التي اعتمدت الارتجال كعنصر أساسي و سميت بالسكاتشات، بحيث اعتمدت مسرحياتهم الشعبية على نصوص من التأليف الجماعي، و تضمنت كتابة نصوصهم ملاحظات حول الطريقة الاخراجية ولم يبقا من هذه المؤلفات شيء، لأنها اعتبرت للمشاهدة و ليست للقراءة، كما أنها تعرضت للتغيير المتكرر بسبب الارتجال في العرض، الذي سمي بالسكاتش، وقد جمعت ما بين الحوار و الغناء، بلغة عامية بسيطة و مفهومة و محترمة، يقول بشطرزي بهذا الشأن : " لم يكن هناك جو فني بأتم معنى الكلمة، بل انتشرت الحفلات الشعبية المقامة في المناسبات، و التي كانت تقدم خلال فواصلها بعض السكاتشات الفكاهية القصيرة " [1] و التي تعبر عن قضايا المجتمع بلغة عامية مهذبة و بأسلوب كوميدي ساخر. و نالت نجاحا باهرا و استقطبت الجمهور الجزائري بكثافة، لاتجاهها للطابع الاجتماعي ذات تلميحات سياسية منها.

ب. المخرج المؤلف في المسرح الشعبي :

لقد كان فن السكاتش بداية و انطلاقة نحو تشكيل مسرح جزائري حقيقي، و ذلك بعد تقديمه بلغة عامية و احتوائه على قضايا اجتماعية جزائرية، بالاعتماد على التأليف الجماعي بطريقة كتابية يشرحون من خلالها تفاصيل العرض، " حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى " بالمخرج المؤلف" الذي يكتب نصه المسرحي بطريقته الاخراجية مباشرة تسهل عليه مهمة تحريك النص، فقد بني المسرحيون

[1] – صحيفة الشعب : عدد يوم 22 جويلية 1985، ص 11

الأوائل لأهداف وظيفية، أي انها كانت تكتب من أجل العرض و ليس القراءة والنشر "[1]، ومن هذه السكاتشات، يذكر أحمد بيوض في كتابه المسرح الجزائري، سكاتش " أحميمد " التي تحكي عن شاب سارق قام سيده بتأديبه، و سكاتش " المرأة الوفية "، وهي مسرحية تحكي حيلة رجل من أجل التأكد من وفاء زوجته، و لم تدون هذه النصوص المسرحية، و لم تبقى الا بعض المذكرات و الكتب التي أرخت لها، فقد كان هدف المسرحيين آنذاك هو امتاع الجمهور دون النظر الى الشكل الأساسي للمسرح ولا لقواعد الاخراج .

3. البداية الحقيقية للإخراج المسرحي في الجزائر :

أ. ملامح الاتجاه الواقعي في بدايات التجربة الإخراجية في المسرح الجزائري

لم تخضع للتجربة المسرحية في الجزائر في بداياته لتقنيات اخراجية مؤطرة ، بل كانت مجرد عروض عادية ليس لها اتجاه و لا أسس، و قد كانت تجربة علالو في مسرحية "جحا" تأخذ ملامح الاتجاه الواقعي، الا أن النقاد قد اعتبروها وهي و كل المسرحيات المعروضة لتلك الفترة، مجموعة من المحاولات، ولم يتم تصنيفها ضمن أي اتجاه أو مدرسة مسرحية اخراجية، و قد تناقضت أراء " بشطرزي" و "علالو" حول ذلك، فقد اعتبر علالو أن تجربتهم المسرحية لا تخلو من الاجتهادات الاخراجية، أما بشطرزي فخالف رأيه بقوله " ليس هناك أي عمل جدي بالنسبة لذلك المعهد، لم يكن هناك اخراج بالمعنى المعاصر للكلمة، كنا بالغي الدقة بشأن الدخول و الخروج فقط كان الأمر متعلقا بفنانين أحبوا المسرح، بدأ الاخراج يصير مخططا عندما أخذنا بإخراج الأوبرا... كنا مضطرين في في هذا النوع من المسرح القيام بعمل اخراجي...، في عهدنا لم يكن الجمهور يهتم بالإخراج، كل ما كان يهمه أداء الفنان، الحوار

[1] – سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، م.س، ص 75

وموضوع المسرحية "[1]، و قد رد عليه علالو تجاهله للأسس الاخراجية قائلا " كيف يمكنك نسيان الإخراجات الكبيرة "أبو الحسن " أو " النائم و اليقظان " سنة 1927 و " الصياد و العفريت " سنة 1928، حيث كانت ديكورات عديدة و كل ما كان ضروريا لتلك المشاهد السحرية التي تحدثت عنها صحافة ذلك الوقت" [2]، و قد أكد علالو على تكريس وقته للإخراج المسرحي منذ بداية اعماله بالرغم من أن أسس الاخراج لم تكن واضحة حتى في العالم العربي، فعلى الأقل قد أعطت حياة على الخشبة، واستعان بعناصر العرض المسرحي من ديكور و اضاءة و ملابس، و يقول علالو بشأن هذا "كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، و كانوا ينفذون لنا كل الديكورات و الحيل الفنية التي كنا نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أية مصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم " [3]، و قد نتج عن هذا التناقض مجموعة من أراء النقاد اجتمعت على تثمين الاجتهادات المسرحية في الاخراج، ما قبل الاستقلال بالرغم من صعوبة معرفة تقدير المسرحيين لفن الاخراج و المخرج في تلك الفترة و أن البداية الفعلية للاخراج المسرحي في الجزائر بدأت بعد الاستقلال و بعد تأميم المسرح الجزائري .

ب .ارهاصات التأثر بالاتجاه الملحمي في الجزائر

بالرغم من ان ملامح الاتجاه الواقعي ظهرت في بدايات المسرح بشكل كبير، الا ان روادها في تلك الفترة لم يتوغلوا في اسس الواقعية بقدر ما توغل رواد الاتجاه الملحمي فترة الثورة التحريرية و بعد الاستقلال خاصة و لهذا فإن المنهج الملحمي يعتبر أكثر المناهج التي اتخذت مساحة واسعة في المسرح الجزائري دراسة

[1] – الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط1، 2007، ص 130

[2]– أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932،منشورات التبيين، الجزائر، 2000، ص 77

[3]– مجلة حقائق مدينة الجزائر : عدد 39 لشهر جانفي 1986، ص56

و تطبيقا لأنه المنهج الذي عمل المخرجين على تطويره و التأصيل من خلاله وتطورت هذه المراحل عبر ثلاث اهم شخصيات كاتب ياسين، كاكي و علولة .

لقد ارتبط المسرح الملحمي بالسياسة و النضال و التحرر من الأنظمة الرأسمالية و تغيير الأوضاع المزرية التي نتجت عنها، باعتباره واحد من أهم التيارات المسرحية في المسرح المعاصر، التي تعتمد على منهجية تعليمية سياسية، تربط بين الفائدة و المتعة، و يؤكد بريخت ذلك بقوله " ان العلم و الفن يتفقان في شيء أساسي، فالعلم يهدف الى المحافظة على استمرارية البشر على قيد الحياة بينما يسعى الفن الى الترفيه هذا ما يتميز به العصر الحاضر، أما في المستقبل فإنه سوف يخلق الترفيه من القوة الانتاجية الجديدة الناتجة عن العلاقات الاجتماعية التي بإمكانها تحسين استمرارية الحياة "[1] .

تجربة كاتب ياسين في المسرح الملحمي :

ان زيارة الأديب المسرحي كاتب ياسين الى الفيتنام لمرتين بهدف البحث و التوثيق للقضية الفيتنامية، عادت عليه بمسرحية أثارت ضجة فنية في الجزائر بعد عرضها و هي مسرحية " الرجل ذو النعل المطاط "، و قد تناول في هذه المسرحية قضية كفاح الشعب الفيتنامي، بطريقة بسيطة في التعبير حتى يسهل فهمها، فقد اعتبر كاتب ياسين أن المجتمع بحاجة الى المسرح الذي يفتح عينيه على العالم و ينور عقوله، " و يعلل كاتب ياسين هذا الرأي فيقول : انني أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية، و لذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي يجرؤ على أن يقول هدفي "[2] .

لقد قد حدد كاتب ياسين من خلال كتابته للنص تقنيات الاخراج الملحمي، و بهذا يكون كاتب ياسين قد أعطى تجربة جزائرية أصيلة من المسرح البريختي و حددها في النقاط التالية :

---

[1]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الجزائر، مجلة أمال، وزارة الثقافة 1982، ص49

[2]- المرجع نفسه ، ص 38

– مجموعة من المعطيات الخاصة بالمشهد " فهي تقوم على ثلاثي عشر مشهدا تتقاطع حينا، وتلتقي حينا آخر، مثل ما فعل في مسرحية " هوشي منه "، لتقدم صورة عن الزعيم الرحل الذي يأمل في الغد المجيد، و هذا الوعي الذي لن يكون الا اذا استطاع أن يبث روح الوعي في شعبه[1].

– كما أن كاتب ياسين قد خلق طريقته الخاصة في الكتابة، فهو قد طرح مشاكل من الواقع لكنه لم يعلل أسبابها و لم يقدم لها حلولا، ولم تقتصر القضايا السياسية التي عالجها على مجتمع الجزائر فقط بل هو يلقي في كل مشهد من مشاهده الضوء على صراع قد يقوم في أي مكان من العالم، لكنه اختص بالشعوب المضطهَدة و المستغلَة .

– كما أنه قد اعتمد الراوي الذي يسرد الوقائع فيعكس بذلك رؤية المجتمع للقضية الحية التي يناقشها في مسرحيته و التي تتخللها وجهات نظر صاحب النص شخصيا .

– اضافة الى أنه قد وفق في استغلال الجوقة في كسر الايهام، و الحفاظ على يقظة الجمهور وبعيدا عن الخيال

– تضمن النص مجموعة من الارشادات الاخراجية الخاصة بالممثل و كيفية التعامل مع النص من جهة و عناصر العرض من جهة أخرى، و قد كانت هذه الارشادات يستعملها بريخت في نصوصه "[2].

و قد قدم المسرح الوطني بعدها سنة 1969 – 1970، مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية " لبريخت، و التي تناولت موضوع الاصلاح الزراعي، طرحت من خلالها أسئلة متعددة حول من سبب التدهور و كيف يمكن الوصول لحل، في عرض مسرحي ملحمي بحت اعتمدت على كسر الجدار الرابع

[1]– جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2012، ص278

[2] – ينظر : الرجع نفسه ، ص 284 -285

للخشبة من خلال مشاهد تمثيلية يجسدها مجموعة من الممثلين يعتمدون الراوي في سرد أحداثها و يعلق عليها .

تجربة ولد عبد الرحمان كاكي

لقد لجأ المسرح الجزائري منذ بدايتها على عرض المسرحيات مقتبسة و مترجمة من المسرح العربي أو العالمي، باللغة العربية الفصحى، حفاظا على اللغة العربية باعتبارها عنصرا من عناصر الهوية، و قد اعتمد عند التأليف على الاقتباس من التاريخ العربي أو الجزائري، و قد أخذ يتخذ تدريجيا الشكل الخاص لمسرحية جزائرية من خلال تجسيد مشاكل من الواقع الجزائري و القضية السياسية الثورية مع اضفاء اللغة الدارجة كعنصر مهم، كل هذا يصب لخلق مسرح جزائري بحت له هويته، كان من البداية نوع فني يبحث عن التأصيل لمسرح جزائري، و هذا بالضبط ما سعى له الكاتب و المخرج المسرحي ولد عبد الرحمان كاكي، و هو التأصيل لمسرح جزائري، " فأهم ما كان يتميز بع الفنان كاكي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده و فروعه " [1]،و قد بدأت فكرته انطلاقا من تأسيسه فرقته الخاصة " فرقة القاراقوز " في مستغانم، التي عمل من خلالها على البحث في التراث الجزائري من قصص شعبية، و أشكال فرجوية و أغاني شعبية و طقوس من العادات و التقاليد المجتمع الجزائري، و قد وضف كاكي بعد بحوث دامت لسنوات مزج من خلالها التقنيات الاخراجية في المسرح البريختي مع عناصر العرض الفرجوي القديم، و قد كتب أحد النقاد الفرنسيين عن مسرحيات كاكي قائلا " ان كاكي أقرب الى بريخت و الحكواتية العرب منه الى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي، ان اعمال كاكي

[1]- مخلوف بكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، م.س، ص 40

تعتمد على تحرك ناعم و لطيف للتمثيل (ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح ايمائي، النقد، المزاح)، وحتى العنصر التراجيدي و العنصر المرعب، ها هو فن حر و صحيح " [1].

و لعل مسرحية " القراب و الصالحين " من أهم المسرحيات التي أظهرت تأثر كاكي بالمسرح البريختي، و قد قدمت بطريقة " الحكاية الشعبية القديمة، ومن ثمة فهي تنقل الزمن من الماضي لتلبسه ثوب الحاضر و تضفي عليه بذلك صفته الآنية التي تربطه بالواقع المعيش، و بهموم و معاناة المجتمع الجزائري "[2]، و هي مسرحية تدور قصتها حول قرية تصاب بالقحط فيضطر سكانها الى الرحيل، فيدخلها ثلاث أولياء صالحين، يرفض سكان القرية استضافتهم من غير امرأة مكفوفة التي تكرمهم بذبح معزتها الوحيدة، فيكافئها الأولياء الصالحين بجعلها مردا لأهل القرية من الخيرات الا أن يقوم أحد من أهلها بهدم القرابة، و هدف المسرحية هو دعوة الناس للتخلي على الخرافات و البدع و القيام بدولة تقوم على العمل و العدالة "[3]، و قد وظف كاكي من خلال هذه المسرحية عناصر شعبية تجتمع مع تقنيات الاخراجية و التأليف للمسرح الملحمي :

-الاعتماد على الأسطورة الشعبية و هي مسرحية استلهمها كاكي من أسطورة جزائرية معروفة وهي من جهة أخرى هي مسرحية استقاها من مسرحية " الانسان الطيب من ستشوان " لبريخت التي استلهمها هو الآخر من أسطورة صينية .

-توظيف شخصية المداح لكسر الجدار الرابع و هي ما تعوض شخصية الراوي، و المداح هو شخصية استلهمها من التراث الشعبي، و دورها من دور الراوي، التي تقوم بسرد الأحداث و التعليق عليها .

---

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، يوليو 1977، ص 378

[2]- جازية فرقاني ، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س، ص 288

[3] - ينظر : مخلوف بوكروح، ملامح المسرح الجزائري، م.س، ص 44

تجربة عبد القادر علولة

لقد قفز عبد القادر علولة بتجربته المسرحية التي دامت قرابة الثلاثين سنة، و استطاع اكمال ما بدأ به زملائه الذين اتخذوا المسرح الملحمي كاتجاه لهم، و استفاد من تجاربهم، خاصة تجربة ولد عبد الرحمان كاكي بتوظيف التراث، و اعتمدها هو الآخر في مسرحيته، مع المزيد من البحوث و التحريات حول التراث الشعبي نحو خط المسرح السياسي، لأهمية المسرح السياسي تلك الفترة، " التي كتب بد القادر علوله أنها كانت الوسيلة الأولى لامتصاص غضب الجماهير من تدهور الواقع، و عكس التناقضات الاجتماعية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري، و من ثم الدعوة الى النهوض بالبلاد على أساس و نظام جديدين يؤهلان هذا المجتمع الى السير في طريق النمو و التقدم " [1] .

لقد استلهم عبد القادر علولة عناصر الموروث الشعبي (قوال، حلقة، مداح)، دون العودة الى تلك الأساطير القديمة لأنه اعتبرها أنها تجارب سابقة و أن المشاهد بحاجة لرؤية واقعه لا واقع غيره من المجتمع و لعل هذه هي نقطة الاختلاف بينه و بين ولد عبد الرحمان كاكي، فتجربة عبد القادر علولة عالجت قضايا راهنة و سياسية بطريقة مباشرة .

ان القضايا التي عالجها عبد القادر علولة كانت ذات طابع سياسي بحت، و يظهر ذلك في عناوينها، وذات اتجاه ملحمي سياسي، و قد تبنى هذا الاتجاه للظروف المزرية التي عاشها المجتمع الجزائري وراء الاستقلال، و الذي كان يرى علولة أن حله يكمن في قوة المجتمع المتكاتف من أجل النهوض باقتصاد الدولة، فلم يكن لعناصر العرض التراثي التي استغلها علولة علاقة بالتأريخ، بل من أجل تجسيد واقع المجتمع بطريقة تقليدية أصيلة.

[1]- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س، ص 289

و من مسرحياته، التي نالت رواجا و نجاحا، ثلاثية الأجواد، الأقوال، اللثام، و مسرحيات، " الشعب فاق " التي لم تجسد الا من بعد وفاته من قبل فرقة و هران " الابتكار الجزائري، و نالت جائزة أفضل انتاج في مهرجان مستغانم المسرحي للهواة، و قد تطورت نظرية المسرح لعلولة طيلة الثلاين سنة لتثبت على تقنيات المسرح الحلقوي .

ان مسرح عبد القادر علولة أظهر تأثره بالمسرح البريختي إخراجيا أكثر من التأليف وذلك من خلال تأسيسه " مسرح الحلقة " الذي اعتمده كفضاء، و قد عمل على خلق فضاء يوافق شروط مسرحه ونصوصه المسرحية، " فكان مسرح علولة يبتكر ذاته بعد أن كان ينفي كل ممارسة تقليدية سابقة، تجعل من الحلقة فضاء حيا داخل البناء الايطالي و خارجه " [1]، فقد غير علولة محتوى الحلقة الشعبي الذي عهدته، و أخذ منها شكلها الدائري ظاهريا، و أصبحت الحلقة فضاء العرض امتدادا للجمهور الذي يحيطها، ما جعله على اتصال مباشر مع عناصر العرض التقني الحلقوي .

ان عبد القادر علولة وضع تعديلات لشخصية الراوي الذي استعمله عبد الرحمان كاكي كعنصر لسرد الأحداث، فقد أضاف له علولة ممثلين آخرين يشاركونه في سرد الحكاية و يتواصلون مع الجمهور بشكل مباشر، فالجمهور بالنسبة عند علولة هو أهم عنصر في عناصر العرض الحلقوي، الذي تقوم حوله نظرية المسرح الملحمي التي تسعى الى التغيير و التوعية، و من طرق التواصل بين القوال و الجمهور هو اشراكه في الحوار مثلا كطلب منهم الاستغفار أو الصلاة على النبي، فيكسر الحواجز بينه و بين المتلقي ويحسسه أنه عنصر فعال في العرض .

-و قد أصبحت وظيفة القوال في مسرح عبد القادر علولة هي تقديم الأحداث للمتفرج مع شرح دوافع الشخصيات، ثم تقوم الشخصيات بإثبات ما قاله الراوي عن طريق التمثيل، " طوال تسلسل

[1] – لخضر منصوري ، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، م.س ، ص 124

العرض يوجد في حالة فعل، يعملان معا بشكل أساسي من أجل اعطاء الأذن ما ترى و العين ما تسمع"[1] .

ان تعامل الممثل مع دوره كان تعاملا سطحيا، فهو ممنوع من التأثر و التعمق، و عليه أن يأمن قبل الجمهور بأنها مجرد تمثيلية حتى ينجح في كسر الوهم، و كثيرا ما كان الممثلين يستدرجون الجمهور للمشاركة في العرض بشكل مباشر، أو يخرجون من بينهم في المقاعد، و يلغون وجود كواليس، و مدخل و مخرج على الخشبة، كما يغيرون ملابسهم على الخشب.

[1] – جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س، ص 290

المبحث الثاني : تقنيات الاخراج المسرحي في المسرح الجزائري

1 . التجربة الاخراجية في المسرح الجزائري المعاصر

أ. مفهوم التجريب المسرحي

يعرف رواد المسرح مصطلح التجريب في المسرح، على أنه تلك الاختبارات و التجارب التي يضفونها على اختياراتهم المنهجية في اخراج عرض مسرحي، بحيث تكون هذه الاختبارات عابثة بأصول الدراما التي حددها منظر الدراما الأول أرسطو طاليس، ذلك باعتبار أن المخرج له كل الحق و الحرية في البحث والتجريب و أن وصول المسرح للمستوى الذي تحدث عليه أرسطو، لم يأتي جاهزا بل جاء بعد تلك المجموعة من المحاولات والاجتهادات، و هذا بدافع الانفتاح على الثقافات في العالم و البحث فيها و لخلق ابداع جديد و مغاير عما عهدته الأعمال و العروض السابقة"[1].

ان مصطلح التجريب أصبح مصطلحا يطلق على كل عرض مسرحي لا تتوافق تقنياته الاخراجية مع الاتجاه الواحد، فأصبح المخرج المسرحي يستغل هذا المصطلح للدفاع عن اختياراته أو التستر على نقص معرفته بالاتجاهات و التمييز بينها، "فلفظة التجريب مطاطية كثيرة الوجوه و الألوان، و يسهل الصاقها بأي عمل من الأعمال، كما يسهل التمسك بها حين الخروج عن أي مألوف في أصول العمل المسرحي تأليفا واخراجا، و تمثيلا مهما كان هذا الخروج تافها و يسهل التستر وراءها حين الدفاع عن الأخطاء الفنية التي يقع فيها بعض العروض المسرحية"[2] .

يشرح معجم المسرح التجريب مؤرخا للمصطلح فيقول" تسرب هذا المفهوم في بادئ الأمر من حقل العلوم التجريبية الى حقل الفنون، و على الأخص الرسم و النحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية

[1] – ينظر : العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، اشراف العمري بوطابع، كلية الآداب و اللغات جامعة محمد بوضياف لمسيلة،2017 ، ص10

[2] – المرجع نفسه ، ص 16

التي تفرض قواعد ثابتة، و بعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين و شهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف و السائد تمخض عنه اتجاهات كالمستقبلية، و البنائية و التكعيبية والتعبيرية و الدادائية و السريالية و الرمزية" [1].و منه فان هذا التعريف يحدد لنا مفهوم التجريب في أنه كل شكل لا يخضع للقواعد الأولى التي بنيت عليه نظريات النوع الفني.

ب. المسرح الجزائري المعاصر :

لقد مر المسرح الجزائري بعد التسعينات في عهد التعددية الحزبية، بمراحل عديدة بين التدهور والركود، فعلى الرغم من أنه قد كان أحد أهم وسائل التوعية، الا أن مكانته كانت مهتزة وسط شعب لم يعرف سوى الألم والصراع سبب العشرية السوداء و التدهور الاقتصادي التي مر بها فترة التسعينات، ما جعل اللجوء للمسرح كمرفق للترفيه و التعليم و التغيير آخر اهتمامات المواطن الجزائري ، كما أن ضعف الميزانية التي خصصت لقطاع الثقافة كان سببا كبيرا لركود المسرح و قلة الانتاج، الشيء الذي منع الكثير من الفنانين من ممارسة عملهم والاتجاه نحو قطاعات أخرى و منه فلم يبقا سوى بعض المجموعات التي تمارس الفن المسرحي كهواية دون مقابل كما دون السعي للبحث فيه غرض التكوين أو التطوير، و قد عرف المسرح خلال الفترة الأخيرة – العقد الأخير- من 2010الى 2019م، نوعا من النضج المسرحي، الذي أثبت بشكل كلي اطلاع المخرج المسرحي الجزائري على التقنيات الاخراجية العالمية خاصة مع تطور التكنولوجيا التي سهلت عليه الغوص في مختلف الاتجاهات الاخراجية المتداولة في العالم المعاصر .

يقول ألكسي بوبوف في كتابه "التكامل الفني في العرض المسرحي" بأن " المخرج الناجح هو الذي يتنبأ باحتياجات المتفرج المعاصر بدقة، و يعي أزمته الحضارية، ان هذا المخرج لن يجد نفسه في مأزق تجاه

[1] – ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،ط1، 1997، ص 118

رد فعل الصالة المفاجئ، الذي قد يتطلب أحيانا اعادة تكوين العرض المسرحي بمجمله اذا ما ظهر غريبا أو معاديا للمتفرج"[1]، و هذا ما تميزت به التجربة المسرحية في الجزائر في الفترة المعاصرة، بالانفتاح على عدة مدارس اخراجية عالمية و بتقنيات المسرح الحديث، التي تعمل جاهدة على رسم الظروف و الأزمات الحضارية للمجتمع الجزائري، و رغم تعرف المخرج على تقنيات الاخراج المسرحي حديثا الا أن ذلك لم يمنع من انتاج مجموعة لا بأس بها من المسرحيات التي حافظت على التقنيات العالمية في كل مدرسة بشكل كبير ما أثبت خلال هذه الفترة على اهتمام المتكون و الهاوي والأكاديمي على الحفاظ على أصالة كل مدرسة، و يبقى الاشكال في عدد المدارس التي نالت انتباه رواد المسرح الجزائري بشكل كبير و بكل تقنياته حتى تدفعه الى التأثر بها، و اتباعها .

2. تأثر المخرج المسرحي الجزائري تقنيات الاخراج المسرحي العالمية

أ. تأثر المخرج الجزائري بالاتجاه الكلاسيكي

من المتفق عليه أن الاتجاه الكلاسيكي جاء للجزائر بعد مجموعة من الزيارات العربية للجزائر المتفاوتة الأزمنة في بداية القرن العشرين، و التي فتحت باب المسرح الجزائري و دفعت بظهور مجموعة من الرواد المبتدئين آنذاك، و الذين ساهموا بشكل كبير في تأسيس المسرح الجزائري الذي نعرفه اليوم.

و قبل أن يخوض المخرج الجزائر تجربته مع المسرح الواقعي فانه قد مر عبر مجموعة من التطورات بداية بتأثره بالمسرح الكلاسيكي نصا و اخراجا، و نذكر على الأخص المسرحيات الكلاسيكية من العهد الاليزابيثي التي تم ترجمتها الى اللغة العربية و عرضها على الركح المسرحي الجزائري، و التي أخفقت نتاجا لعدم تمكن المتلقي الجزائري الى استيعابها نظرا لمعرفته المحدودة بلغته الرسمية العربية و نظرا لثقافته للأدب العالمي الشبه

[1] – الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976، ص 307

المنعدمة و هذا ما دفع برواد المسرح الجزائري آنذاك بالبحث عن اتجاهات اخرى أكثر تأثيرا و لفتا للانتباه ومنها انبثقت الواقعية النفسية ثم المسرح الملحمي اللذان لا يزالا الى يومنا هذا اكثر الاتجاهات التي تشغل حيزا كبيرا في اخراج العروض المسرحية المقدمة .

و رغم تطور الفن المسرحي في الجزائر و استيعابه لكم هائل من الاتجاهات الاخراجية، الا أنه لليوم لا يزال متأثرا بتلك المؤلفات الكلاسيكية القديمة، أي الى الأساطير الاغريقية و الرومانية أولا و الى المسرحيات الشكسبيرية و الاوروبية في العصور الوسطى، و التي لا تزال الى يومنا هذا محط أنظار الكثير من المخرجين المسرحيين الذين يقومون بشكل مستمر بتقديمها في قوالب اخراجية مختلفة، و لعل أفضل ما ميز عرض المؤلفات المسرحية الكلاسيكية القديمة، تلك العروض التي حاولت بشكل كبير الحفاظ على قوانين الدراما الأرسطية خاصة عند تقديمها مسرحيات من الأساطير الاغريقية، محاولة من المخرج لتقديمها بشكلها الأصلي .

أ .1 تجربة المخرج " أحمد خوذي" في الاتجاه الكلاسيكي : مسرحية " الكترا" نموذجا

و هي مسرحية من اخراج " أحمد خوذي "، و انتاج المسرح الجهوي " أم البواقي " لسنة2016 ، كما توضحه الصورة (01) :

الصورة رقم (01)

مسرحية الكترا، من المأساة اليونانية " لسوفوكليس"، من اخراج "أحمد خوذي " عام 2015 ، و مسرحية الكترا هي جزء من أسطورة طروادة، و تروي قصة الكترا الأميرة التي تنوي الانتقام من أمها وعشيقها لقتلهم والدها، منتظرة أخاها الذي قامت بتهريبه منذ الحادثة حتى لا يقع في يد عشيق والدتها الذي يسعى للعرش، ويلجأ ايريست الأخ رفقة صديقه للتحايل لاسترجاع العرش، فيعود الى القصر أين تجلس الكترا و هي ترثي أبيها المغدور محاولة في كل مرة اقناع اختها بمساعدتها في الانتقام، و تتأزم القصة حينما تسمع الكترا موت أخيها الملفق، لتفقد أمل استرجاع قصرهم و عرشهم، الى أن يتبين أن المرسول هو أخوها ايريست الذي رجع للانتقام، فتساعده لقتل أمها و عشيقها و الانتقام لوالدهما واسترجاع العرش .

نظرية التطهير

لقد اعتمد المخرج " أحمد خوذي" في مسرحية " الكترا " الى تقنيات الاخراج في المسرح الكلاسيكي التي قام بتنظيرها ارسطو منذ قرون بعيدة في كتابه " فن الشعر "، متبعا إرشادات الكاتب، وتعريفه المأساة على أنها " محاكاة لفعل جاد، تام، في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف و بذلك يحدث التطهير "[1].

بناء الشخصية الديناميكي

ان أهم ما يميز المسرحية الكلاسيكية هو التراجيديا، التي تجسدها شخصيات فاعلة، " و أهمية بناء الشخصيات و البطل على وجه التحديد يؤكدها خلود اسم – الكترا – و تحولها الى شخصيات نمطية، كما أن تعدد الشخصيات و تعارضها، يساهم في تعميق التجربة التراجيدية، عن كيفية بناء

[1] – أرسطو ، فن الشعر ، تر: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، 1989، ص 95

الشخصية، فهي أهم من الشخصية نفسها، اذ ينبغي أن يكون بناء ديناميكيا يستمد مضمونه من الجماعة التي تعبر الشخصيات عن تجربتها الاجتماعية و الرمزية " [1]، و قد وفقت الممثلة البطلة في تجسيد شخصيتها التي أظهرت من خلالها عظمة " الكترا "، و بناءها الدرامي الذي حافظت من خلاله على تساوق شخصيتها من البداية للنهاية لتأكد الشخصية الخيرة الفطرية، كما اتسمت بصفات بطولية تمثلت في تلك النزعات الفاضلة لتحقيق العدالة و الذكاء في الانتقام، من أجل تقديس البطة " فمهما تكن العلاقة بين التراجيديا و طقوس تقديس الأبطال، فان كل الأعمال التراجيدية دور حول بطل او شخصية عظيمة عانت آلاما كبيرة " [2].

و قد ركز المخرج على ابداء المأساة التي تعيشها الكترا من خلال لحظات الضعف التي تراودها وهي تنوح موت والدها و اشتياقها لأخيها، ثم انهيارها لحظة سماع الخبر الملفق لموت أخيها، لتتنفس الصعداء في الأخير بعد اكتشافها للحقيقة و لقاءها بأخيها الذي عبرت فيه بكل جوارحها و بأحاسيسها الجياشة عن فرحة عودته، و بهذا فقد حقق المخرج في من خلال هذا المقطع المشهدي التراجيدي المليء بمشاعر الخوف و الشفقة نظرية التطهير النفسي .

الأسلوب اللبق في المسرح الكلاسيكي

تعتمد المسرحية الكلاسيكية على اللغة في التعبير بشكل أساسي، و تعتمد على التعابير المحترمة، " فلا ينطق أحد بهجو أو بألفاظ نابية، لا تتفق و تلك الشخصية "[3]، و قد حافظت اللغة في مسرحية "الكترا" على مخاطبة وجدان المتلقي، و كسب شفقته و تعاطفه، بلغة عربية كلاسيكية بسيطة و راقية .

[1] – عبد الواحد ابن ياسر ، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته، منشورات الاختلاف، الرباط، 2011، ص 40

[2] – عبد الواحد ابن ياسر ، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته ،م.س، ص43

[3] – جمعة أحمد قحة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها ، م.س، ص 24

الوحدات الثلاث

لقد ارتكزت المسرحية على وحدة الموضوع، و هو الانتقام، وجعل أحداث المسرحية سلسة، بالاستغناء على تجسيد العقد الثانوية، " فوحدة الموضوع أهم الوحدات الثلاث، فاذا كان هناك من المؤلفين من استطاع أن يخرج عن المكان و قدم لنا أعمالا ممتازة، مثل شكسبير، فانه لم يوجد من استطاع أن يخرج عن وحدة الحدث و يترك عملا ممتازا " [1] .

و قد التزم المخرج بوحدة المكان الدرامي الذي يؤكدها المسرح الكلاسيكي، فجمع جميع الأحداث الدرامية في مدخل القصر، و الذي يعد نقطة اشتراك بين أهم حدثين في المسرحية هما، انتظار الكترا لأخيها، و رجوعه الى القصر في الأخير، كما التزمت الشخصيات بسرد الأحداث التي تقع خارج اطار المكان الدرامي، كسرد كريسوثيم أخت الكترا عثورها على خصلات شعر أخيها ايريست على قبر والدها، دون تجسيد مشهد المقبرة بالرغم من كمية الأحداث التي حصلت بها .

ان المتفرج حسب النظرية الكلاسيكية لا يستغرق الا بضع ساعات لمشاهدة المسرحية و لهذا فانه يجب الالتزام بوحدة الزمان باعتبار أن أحداث القصة يجب أن لا تتجاوز أربعة و عشرين ساعة في حدوثها، و في مسرحية الكترا فان الأحداث لم تتعدى يوما كاملا، و قد ظهرت مدة الأحداث من خلال الاضاءة العامة لخشبة التي لم تميز بين الليل و النهار، و فقط وجهت عموديا على الكترا كلما مرت بصراعات داخلية، كما يمكن استنباطها من الحوار، من خلال تكرار الكترا كل مرة عبارة " **هذا يوم جميل**"، و وقوع أحداث توسطت خروج أخت الكترا للمقبرة و رجوعها الى القصر مساءا في يوم واحد، ما يجعل جميع هذه الأحداث قد حصلت في يوم واحد .

السينوغرافيا في المسرح الكلاسيكي

[1] – عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسة كريم بن عبد الله، تونس، 1987، ص 98

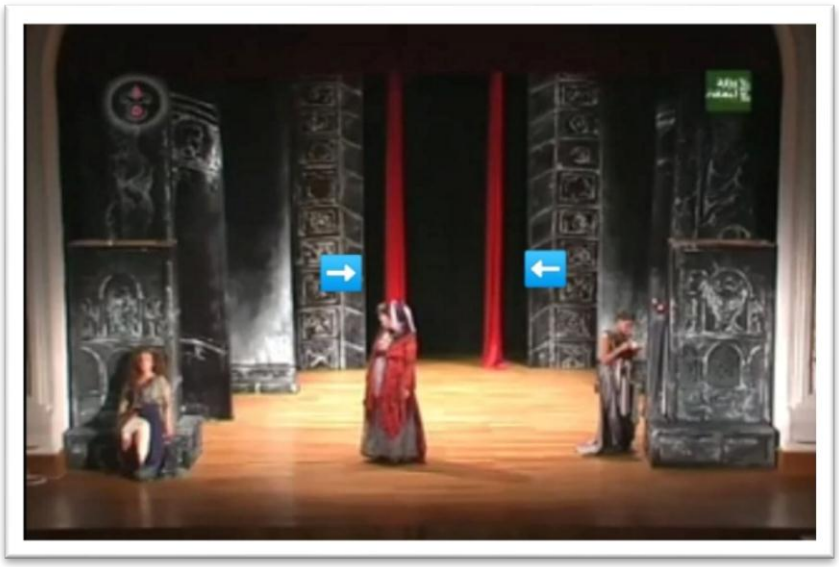
تستخدم السينوغرافيا في المسرحية الكلاسيكية في شروط محددة بحيث يجب على المخرج أن يكون "مراعيا في ذلك حساسية التشكيلية في تنظيم تلك المجموعات فوق المنصة و في استنباط مواطن الجمال من حركتها المتناسقة و تشكيلاتها المتغيرة " [1]، و قد استند المخرج في مسرحية الكترا على قصر ما قبل الميلاد بتصميم يوناني، للتعبير عن المكان و زمان الأحداث، كما اعتمد على ديكور بسيط يحيط بحدود الفضاء المسرحي من أجل اعطاء مساحة لتوزيع الممثلين على الخشبة –كما توضحه الصورة رقم (01) – فبالمسرح الكلاسيكي القديم غالبا ما تكون المناظر المسرحية موحدة، "فالمناظر هي نفسها بالنسبة لكل المسرحيات، لا تتغير الا نادرا، و لذلك كانت الحركة في التراجيديا تحدث دائما أمام قصر أو معبد، فيتصور المشاهدون أن الممثلين يخرجون من أحدهما ليتوجهوا الى خشبة المسرح، بينما هم يخرجون في الواقع من بناية المناظر نحو الخشبة" [2].

الصورة رقم (01)

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها ، م.س، ص 28

[2] – عبد الواحد ابن ياسر ، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته ،م.س، ص 56

لقد حددت الأزياء الفترة الزمنية للحضارة اليونانية ما قبل الميلاد، و المخرج في المسرح الكلاسيكي " قد يتجه الى الرموز و الايحاءات الشاعرية الدقيقة عن طريق الاهتمام بالقيمة الزخرفية للخلفية المسرحية، و الى استخدام الالوان الظاهرة الموحية بجو و دلالات العمل الفني " [1]، قد تضمنت الإضاءة و الألوان بشكل خاص بعض الرمزية بين اللون الأسود للجدار الذي يرمز الى الجو المأساوي الذي يخيم على القصر و على دواخل الكترا، مرفوق بستارين أحمرين للمدخل الرئيسي للقصر الذي يعبر علة أنه معبر للمجرمين و القتلة، كما توضحه الصورة رقم (02) :



الصورة رقم (02)

و قد استعمل الإكسسوار في حدود احتياج الممثلين، كالجثة المحمولة و المخفية برداء أبيض، عوض تمثيل مشهد القتل الذي يعتبر من الأحداث التي يعارض المسرح الكلاسيكي على تجسيدها ويفرض على المخرج الاستغناء عن مشاهد القتل و العنف، لتحافظ على راحة المتلقي و حفاظا على نفسية الممثل ، كما توضحه الصورة التالية رقم (03) :

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م.س ، ص 28

الصورة رقم (03)

ب. الاخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة

ب.1 . تجربة المخرج "لطفي بن سبع في المسرح الفقير: مسرحية " افتراض ما حدث فعلا" نموذجا

مسرحية " افتراض ما حدث فعلا هي مسرحية للمخرج " لطفي بن سبع" ، و انتاج المسرح الجهوي " أم البواقي " لسنة 2013 " :

الصورة رقم (14)

تعد مسرحية " افتراض ما حدث فعلا "، للمخرج لطفي بن سبع " لسنة 2012 و هي مسرحية من تأليف الكاتب العراقي " علي عبد النبي زيدي "، أحد المسرحيات التي نالت رضا النقاد الجزائريين وفي الوسط العربي، و التي نالت جوائزا عديدا منها جائزة أفضل عرض متكامل في المهرجان المسرحي لعاصمة الجزائر ، و هي مسرحية تجسد الديكتاتورية، وتتهم بشكل خاص النظام الفاسد بالتسبب بإنتاج الجثث والضحايا، و تقع أحداثها في مصحة عقلية بين ثمانية مجانين يلعبون لعبة الحرب، يترأسهم شخصية المارشال الذي يكلف مساعده على ايجاد جثة جندي لدفنها ، في فضاء يسوده جو من المعارك والنقاشات الحادة بين الجنون و الحكمة، و الافتراض و اليقين، يفشلون في العثور على جثة، ليقرروا في الأخير دفن أحد جنودهم الأحياء (أحد المجانين)، الذي يهرب بعد أن يحدثهم عن حلمه بالزواج من حبيبته، بحوار رمزي يعاتب من خلاله الأنظمة الدكتاتورية التي تحرم شعوبها حق عيش أحلامها .

الممثل جوهر المسرح

يعتبر غروتوفسكي أن الممثل أهم عنصر فعال في العرض و الذي يخلق الروح فوق خشبة المسرح، يقول غروتوفسكي " ان المسرح هو الممثل، و كل شيء آخر اضافي نستطيع الاستغناء عنه، فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، و من غير مناظر، و من غير موسيقى و تأثيرات ضوئية، لكنه لا يستطيع أن يحيا من دون لب العمل – الممثل – الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد " [1]، و في مسرحية افتراض ما يحدث فعلا قد استغل المخرج الفضاء المسرحي لإبداع ممثليه في خلق الديكور بأجسادهم المرنة، و قد كان توزيع الممثلين على الخشبة يجعل المتلقي لا يحس بالفراغ السائد الذي يخلفه الديكور، زيادة على تلك الحركات المتقنة في خلق المكان و تحديده، كحركات التجذيف، دلالة على البحر، حركات الضرب بالسلاح الرشاش، التحليق بالطائرة، و قد تخلل أداء الممثلين ما عوض المؤثرات الصوتية، فاستعملوا أصواتهم في خلقها، و يقول المخرج لطفي بن سبع "ان جسد الممثل هو أداة تخدم المسرح الفقير في تجسيد الأحداث فوق الخشبة " [2] .

الفضاء المسرحي

لقد أبدى غروتوفسكي رأيه حول المخرجين الذين يتسارعون الى توظيف التقنيات التكنولوجية فهم " حسب رأيه يقومون بترسيخ حالة ضدية للمسرح نفسه لأن المسرح يمكن أن يقوم، و ينهض بواجباته دونما حاجة للنص الدرامي و دونما حاجة أيضا للماكياج أو الاضاءة و غيرها من وسائل التقنيات التكنولوجية لأن جوهر المسرح كما يقول هو يتمثل في الممثل وحده فحسب " [3] .

[1] – يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بيروت، د.ت، ص 31

[2] – مقابلة المخرج المسرحي : لطفي بن سبع، المسرح الجهوي باتنة ،ولاية باتنة ، يوم 2020/07/25

[3] –عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م.س، ص 271

ان غروتوفسكي يقدس الممثل لدرجة الاستغناء عن كل ما تبقي من العناصر الأخرى للعرض، ويعتبر أن التضخيم في العرض من خلال اعتماد سينوغرافيا مفصلة للواقع أو رمزية لا هدف لها فهي فقط تشتت انتباه المتلقي ليفقد تلك التفاصيل الحركية التي تجسد أحداثا مهمة في العرض، و يقول المخرج لطفي بن سبع حول اختياره لشكل المسرحي الذي اختاره في اخراج هذا النص الرمزي " لقد تساءلت ما هو الشكل الذي يناسب إخراج هذا العمل، فاتجهت إلي فكرة المسرح الفقير لغروتوفسكي، فقدمتها دون ديكور، اعتمدنا كثيرا علي الدلالة والإيحاء بعيدا عن الديكورات والإكسسوار الكثيرة والمكلفة "[1]، فقد اعتمد المخرج لطفي بن سبع على الممثل مع بضع اكسسوار من أجل تجسيد العمل بشكل أظهر احترافيته في التعامل مع تقنيات المسرح الفقير ، كما توضحه الصورة رقم (15)

الصورة رقم (15)

يؤكد غروتوفسكي أن استعمال بعض عناصر السينوغرافيا يجب أن يكون على حسب ضرورتها في البناء الدرامي، و في مسرحية " افتراض ما يحدث فعلا " قد توسطت خلفية الخشبة منظرا لهيكل انسان مبتور الأطراف، و الذي كان له قراءات رمزية و دلالية متعددة، فهي تعبر عن انعدام الوحدة العربية

[1] - ياسين سليماني، الجزائري لطفي بن سبعا : أنا أفضل مخرج مسرحي، 2013/02/03 ، 2020/08/24 ، http://www.masrahona.com ، التوقيت 20:00

المتفككة التي ظهرت تلميحات بخصوصها في النص، كما تعبر عن الأشلاء التي تخلفها الأنظمة الديكتاتورية، كما توضحها الصورة رقم (16)

الصورة رقم (16)

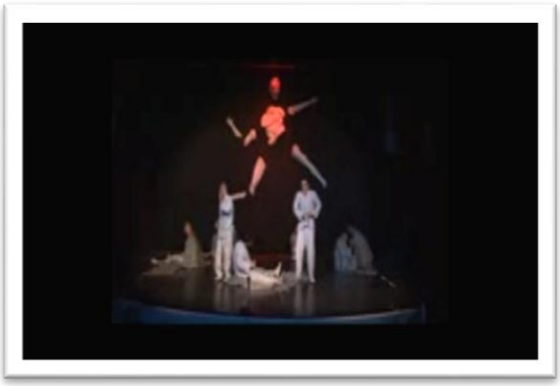
الأكسسوار في المسرح الفقير

لقد اكتفى الممثلين باستعمال الأغطية البيضاء اللون التي ساعدتهم على تشكيل مختلف الأثاث بشكل بسيط وواضح بالتعبير جسديا، كالسرير، النافذة، الدراجة، الحصان، القبر، الصواريخ، المراكب، و قد ارتبط تغطية الشخوص المسرحية بالأردية البيضاء مع الاضاءة لتغيير الأمكنة و الأزمنة والأحداث الدرامية، كما استعملت كفواصل للانتقال بين المشاهد.

التعبير الجسدي في المسرح الفقير

يقول غروتوفسكي " ان المسرح هو الممثل، وكل شيء آخر اضافي نستطيع الاستغناء عنه، فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، و من غير مناظر، و من غير موسيقى و تأثيرات ضوئية، لكنه لا يستطيع

أن يحيا من دون لب العمل – الممثل – الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد " [1]، و في مسرحية افتراض ما يحدث فعلا، قد استغل المخرج الفضاء المسرحي لإبداع ممثليه، اللذين شكلوا بأجسادهم المرنة ديكورات لأماكن مختلفة ، كحركات التجذيف، دلالة على البحر في الصورة رقم (11)، و حركات الضرب بالسلاح الرشاش، دلالة على الحرب في الصورة رقم (12) :



الشكل رقم (17)

الشكل رقم (18)

و قد دعمت حركات الممثلين، أصواتهم التي استخدموها كمؤثرات صوتية، لصوت الطائرات والرشاشات و غيرها، اضافة الى استعمال الأغطية البيضاء اللون التي ساعدتهم على تشكيل مختلف الأثاث بشكل بسيط وواضح بالتعبير جسديا، كالسرير، النافذة، الدراجة، الحصان، القبر، الصواريخ، المراكب، كما توضحه الصور في الصور التالية رقم (19 – 20 – 21) :

[1] – يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة و الاعلام، بيروت، ، د.ت، ص 31

الصورة رقم (19)

الصورة رقم (20)

الصورة رقم 21

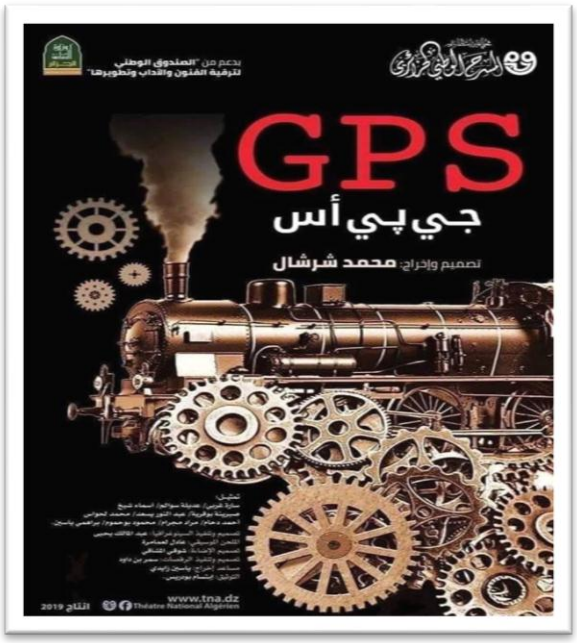
و بهذا فقد نجح المخرج بإيهام المتلقي بديكورات خيالية و منعه من الاحساس بالفراغ السائد على الخشبة، وقد اكتفى المخرج بمنظر خلفية رمزي لهيكل انسان مبتور الأطراف، عليه اضاءه بلون أحمر، لدلالة على الدماء التي تخلفها الحروب و هي انعكاس لموضوع المسرحية ، كما يوضحه الشكل التالي في الصورة رقم (22) :

الصورة (22)

ان مسرحيات " افتراض ما يحدث فعلا " من المسرحيات التي نالت رضا الجماهير في الجزائر و في الوطن العربي و التي أثنى النقاد على احترامها لتقنيات المسرح الفقير، ونالت بذلك جائزة أفضل عرض متكامل في المهرجان المسرحي لعاصمة الجزائر .

ب.2 . تجربة المخرج محمد شرشال في الاتجاه البيو ميكانيكي : مسرحية "جي.بي.أس" نموذجا

هي مسرحية من تأليف إخراج "محمد شرشال" ، و انتاج المسرح الوطني الجزائري لسنة 2019 " كما هو موضح ف الصورة رقم (23) :



الصورة رقم (23)

مسرحية gps هي مسرحية من تأليف و اخراج " محمد شرشال "، 2019 و فكرتها تدور حول عقليات المجتمع التي تفرض على الفرد، فتدفعه لتغيير فطرته، و قد جسدت ست شخصيات رئيسية شرائح المجتمع المختلفة، لتلخص و تحدد المراحل الحياتية التي يعيشها الفرد من خلال أربع بلوحات فنية، بداية، بمشهد يلخص موضوع المسرحية، ثم مشهد عن الخروج للدنيا ، مشهد لمدرسة الحياة الأولى، ثم محطات الحياة من الشباب الى العجز، وقد اتجه المخرج بطريقة تصاعدية الى تفسير النتائج الوخيمة التي يتعرض لها الانسان نهاية حياته و اثبات أن الانسان ما هو الا نتيجة قراراته الماضية.

الممثل المفكر

بالنسبة لمايرهولد فان الممثل عليه أن يخضع للفعل المسرحي معتمدا على قواه الفكرية و العضلية، فالبيو ميكانيكية منهج يقوم بتطبيق قوانين فيزيائية على جسد الممثل من أجل تقديم حركات أدائية آلية، الا ان الممثل ملزم بترتيب الأفكار و تسلسلها، يقول مايرهولد بخصوص ذلك: " اننا كممثلين مطالبون أن نفكر، و نحن بحاجة لأن نعرف لماذا نمثل، و ماذا نمثل، ومن هم الذين نمثل من أجلهم و نعلمهم أو

نهاجمهم من خلال العرض المسرحي " [1] ، و لهذا فقد اعتمد المخرج شرشال في مسرحية "جي بي أس" على مجموعة من الأفكار و لم يخضع في اخراجه الى نص مسرحي مكتوب و محور، فهو على رأي مايرهولد يؤكد على استحالة وضع خطة صحيحة لفكرة تجسدها حركات جسدية قبل خوض التمارين والتدريبات الميكانيكية اللازمة للجسم، مع اختيار الممثل الصحيح واشراكه في العملية الاخراجية، يقول شرشال بخصوص ذلك " الممثل هو روح الفعل المسرحي، وهو المتعامل الأهم بالنسبة الي، و عليه نمنحه فضاء للإبداع داخل المخبر يقترح فيه تشكيلاته و أدائه و مشاهده و حركاته، هناك حرية مطلقة عندي للمثل، و كل ما شاهدتموه في مسرحية جي بي اس من اقتراحات الممثلين " [2] .

المشهد البيوميكانيكي

يؤكد مايرهولد على انقسام الحوار الى حوار ظاهري يتألف من الكلمة التي تدعم الفعل المسرحي، والى حوار داخلي لا يسمعه المتلقي بل يفهمه في الصمت من خلال ايقاع الحركة البلاستيكية فيقول " الفنان على خشبة المسرح مثل النحات يجسد بشكل ملموس المضمون نفسه أي نفحات روحه وأحاسيسها، و ان مادة عازف البيانو هي أصوات آلته، و مادة المغني صوته أما مادة الممثل فهي جسمه ونطقه وتعابير وجهه و ايماءاته، و المؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو شكل إبداعه الخاص"[3]، ان هذه المقولة تلخص بشكل حرفي المشهد الأول من مسرحية " جي بي أس" [4]، كما هو موضح كالتالي في الصور رقم (24) و رقم (25) :

---

[1] – ايدوارد براون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر : أمين حسين الرباط، مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2004، ص19

[2] –كامل الشيرازي، رحلة محمد شرشال نحو البحث في الفعل المسرحي، 2020/07/05 ، 2020/08/24 https://www.facebook.com/groups/9

[3] – د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 181

[4] – مسرحية جي بي أس، اخراج محمد شرشال، انتاج المسرح الوطني ، د 11:48

الصورة (24)

الصورة رقم (25)

حين وظف المخرج حركات بلاستيكية مرنة لشخصية العجوز الكاتب و الشخصيات الست التي جسد أحدهم تمثالا مثاليا، بينما سعت الشخصيات الخمس بشكل تدريجي بين البناء و الهدم البيوميكانيكي للجسد الى محاكاة شكله، مترجمة بذلك أفكار شخصية العجوز المؤلف التي يكتبها على

ورق في مقدمة الخشبة، وقد حقق بذلك المخرج شروط المسرح الشرطي " التي تجعله يحرر الممثل من الديكورات و يعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة، و يضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية "[1].

الاضاءة البعيدة عن العاطفة

و من الصورتين (24) و (25)، يبدو لنا أن المخرج قام بتسليط اضاءة عمودية باللون الأزرق على الشخصيات الآلية، لإضفاء البرودة على المشهد، اضافة الى المؤثرات الصوتية لتحركاتها و موسيقى مدمجة بصليل الحديد، و التي استطاعت أن تبعد المتلقي عن جو الأحاسيس و تشعره ببرودة المشهد وتنشر جوا من القسوة، تعبيرا عن " قسوة الحياة " و هو العنصر الأساسي لتحقيق تقنية البيو ميكانيك بعيدا عن العاطفة و الأحاسيس .

الصوت و الموسيقى التعبيرية

من المبادئ التي وضفها مايرهولد في تجاربه الابداعية " تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما وأساليب مسرح الأطفال، اذ لا يؤدي الممثل حياة الشخصية المصورة بكل زخمها و تنوعها و انما يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني مؤسلب "[2]، ولهذا قد استعان الممثل بأسلبة الشعور الدرامي مستغلا صوته في ترجمة السمات الداخلية بطريق ابداعية، من خلال استعمال الأنماط الصوتية الغريزية الغير لفظية، و قد كان هذا سجيا في مشهد حوار بين الأب و الأم بالحركة و النوتات الموسيقية المختلفة الايقاع، التي عبروا من خلالها عن الاختلاف بين الأنثى و الذكر[3]، كما هو موضح في الصورتين رقم (26) و رقم (27) :

[1] – د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س ، ص 184

[2] – د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س ، ص 170

[3] – مسرحية جي بي أس، اخراج محمد شرشال، م س ، د15:30

الصورة رقم (26)

الصورة رقم (27)

و قد اعتمد الأم على التعبير صوتيا لتجسيد ألام المخاض الصراخ دون الاعتماد على الكلمة، كما رافق صراخها مقاطع من نغمات صوتية ملحونة بطريقة بهلوانية طريفة، أما بعد الانجاب، وفي كل مرة، عبر صغارها الشغوفين لحب الحياة بأصوات طفولية جسدت بصفارات، و أرفقت بحركات بهلوانية قريبة من الحركات المتداولة في مسرح الطفل فأعطت بذلك جوا مرحا لحظات خروجهم[1]، كما يظهر في شكل الصورتين رقم (28) و رقم (29):

[1] – مسرحية جي بي أس، اخراج محمد شرشال، م س ، د22:24

الصور رقم (28) **الصورة رقم (29)**

و قد كانت هذه الطريقة نفس الخاصية التي اعتمدها مايرهولد في مسرحية "موت تيناجيل "، أين " أعطى طريقة بلورة الحوار الداخلي بمساعدة موسيقى الحركة البلاستيكية، و امكانية اختبار النبرات الفنية عوضا عن النبرات المنطقية"[1]، و في المشهد الثالث لجأت الممثلة الشابة الى غناء الأوبرا للتعبير عن وقوعها في الحب و لتخلق جوا رومنسيا جعل من حبيبها يشاركها بالرقص على موسيقى صوتها[2]، كما توضحه الصور رقم(30)و (31) :

[1] – د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 174

[2] – مسرحية جي بي أس، اخراج محمد شرشال، م س، د 01:00:28

الصور رقم (30)

الصورة رقم (31)

السينوغرافيا الرمزية

يلخص مايرخولد أهم مهام المسرح الشرطي " و يوجزها بأن المسرح الشرطي يحرر الممثل من الديكورات و يعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة، و يضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية " [1]، فالمنهج البيو ميكانيكي يسعى للفت انتباه الجمهور من خلال المزج بين سحر قوام الممثل في ترجمة أحاسيسه والمنظر الممتع، و لهذا فالمنهج البيوميكانيكي يستبعد تلك الديكورات المألوفة، و يعوضها بديكورات رمزية و بسيطة، " وفي هذا يقول شوبنهاور، الذي يستعير منه مايرهولد هذا الاقتباس: ان التماثيل الشمعية رغم ان نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا يحقق تأثيرا جماليا، و لا يمكن اعتبارها نتاجا فنيا، لأنها لا

[1] – د .عقيل مهدي يوسف، اسس و نظريات فن التمثيل ، م.س، ص 184

تقدم شيئا الى خيال الرائي "[1]، و هذا ما لجأ اليه المخرج شرشال في مسرحية جي بي أس، فعبر عن ارتباط الانسان بطفولته بالحبل السري، و عن مدرسة الحياة بأزياء مدرسية، عبر عن سيرة الحياة بمحطة قطار، عن الوقت بساعة حائط، و عن مجيء الفرص في حياتنا بسكة القطار، التي ان لم نلحق بها فاتنا الأوان، وفاتتنا بذلك فرص الحياة واحدة تلو الأخرى، فأحاط الفضاء المسرحي بديكور يحفز المتلقي توسيع خياله لفك شفراته .

لقد تميزت مسرحية "جي بي أس" بكونها مسرحية ناضجة ذات دلالات عميقة مضمونا و شكلا، و تمتعت بقوة التعبير في موضوع فلسفي قدم بطريقة جمالية راقية، ما جعلها تحصد جوائزا عديدة أهمها كأفضل عرض مسرحي في المهرجان العربي القاسمي لسنة 2020 م .

ب .3 . تجربة المخرج " أحمد مداح" في مسرح العبث : مسرحية "ليكستا " نموذجا

مسرحية " ليكستا " – الصورة رقم (42) ، هي مسرحية مقتبسة من مسرحية " نهاية اللعبة"، "لصمويل بيكيت"، اقتباس و اخراج "أحمد مداح" ، و انتاج جمعية في زلاية سيدي بلعباس:

الصورة رقم (42)

[1] – د .عقيل مهدي يوسف، اسس و نظريات فن التمثيل ، م.س ، ص 176

و هي مسرحية جاءت ناقدة للأوضاع النفسية و الفكرية والضياع التي تعيشها المجتمعات، ما جعلها تتخذ الشكل العبثي، "و قد أدرك يونسكو أن هناك انشقاق بين الانسان المعاصر و العصر الذي يعيش فيه، فمسرح يونيسكو "مسرح العبث"، يعالج بشكل ساخر موقف استنكار لأسلوب حياة الانسان المعاصر و تفكيره، من حيث المضمون، و من حيث الشكل، ومن حيث القالب المسرحي"[1]، و مصطلح " ليكستا " مصطلح يطلق على نوع من الحبوب المخدرة التي تجعل متعاطيها يعيش هلوسة و هذيان، و قد شبه المخرج تأثير هذا المخدر على العقل بالضياع و الهذيان الذي تعيشه المجتمعات اليوم .

وسط غرفة صغيره تملأها القمامة و الخردوات تجسد المسرحية مجموعة من المواقف العبثية التي يعيشها كلوف و هو انسان بقناع كلب، رفقة سيده الأعمى، الذي يرغمه على رعايته و تقبل معاملته السيئة مقابل العيش معه، يقول السيد مخاطبا كلوف بازدراء :

السيد : علاه بقيت ؟

كلوف : علاه تبقيني أنت؟

السيد : مكنش وحد آخر...

كلوف : مكنش مكان آخر..."

فما يجعل السيد يستعبد كلوف و يقوم بتجويعه مرارا هو رغبته بالتأكد من تلبية طلباته، يقول السيد وهو يقدم بعض الأكل لكلوف

السيد : نعطيك شوية بش نمنعك من الموت... المهم تبقا جيعان...

كلوف : المهم منموتش...

[1] – منى صادق، أهم اتجاهات الاخراج المسرحي المصري في السيتينيات، أكاديمية الفنون، مصر ، 2005 ، ص 47

يقول سامي خشبة في كتابه قضايا المسرح المعاصر "ان الكون نفسه قد فقد معناه، والتاريخ يكشف عن مهزلة سخيفة، و الانسان حولته المؤسسات القديمة و الآلات و الأشياء الى آلة أو الى مجرد شيء مدفون وسط أشياء كثيرة"[1].

فعلاقة السيد بكلوف المستبدة والمتسلطة تجعل كلوف آلة بيد السيد الأعمى التي يستخدمها ويرميها للقمامة كلما انتهى منه، و هي اشارة مباشرة لسياسة التجويع التي تمارسها السلطات الديكتاتورية للتحكم بالفرد وجعله يرضخ لكل أوامرها، و ما ان أسقطنا مسرحية ليكستا على مسرحية الدرس ليونيسكو وهي مسرحية عبثية، و شبهنا علاقة كلوف مع سيده بعلاقة التلميذة مع أستاذها المتسلط، سنستخلص ملامح اضطهاد السلطة و هي من أهم المعايير التي يرتكز عليها مسرح العبث، يقول سامي خشبه:" يخلق الموقف الذي يؤكد أن صاحب السلطة (السيد)، بامتلاكه السلطة لابد أن يتحول الى طاغية، دون مضمون تاريخي للسلطة، و المتسلط عليه (الطالبة) بممارسة السلطة عليها أو ضدها لا تملك الا أن تصبح ببغاء عاجزة عن الفهم " [2].

يقول أحمد جمعة قجة عن علاقة الشخصيات في مسرح العبث،" ان البشر يتحاورون من وراء أقنعة تختفي أكثر مما تظهر ذواتهم الحقيقية"[3]، فالسيد يرفق بحديثه كل مرة اعتذارا لكلوف حتى يخفف وتيرة استفزازاته ويتأكد من بقاء كلوف معه عندما يحس بالتهديد بالترك، لكن كلوف يعلم جيدا نية سيده الخبيثة، و رغم هذا هو لا يملك خيارا آخر، غير استغلال علة سيده (فقدانه البصر و الحركة)، للادعاء بانشغاله بخدمته، حتى لا يشعر السيد أن كلوف يضيع وقته في اللهو و الاستمتاع، كأن يدعي بأخذ سيده في فسحة تحت أشعة الشمس وهو في الحقيقة لا يحركه من مكانه على الكرسي، أو الادعاء أن رأسه هو

[1] – سامي خشبة، قضايا المسرح المعصر، منشورات وزارة الاعلام، العراق، 1977، ص 25

[22] – سامي خشبة، قضايا المسرح المعصر، م س، ص 32

[3] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م س، ص 285

جدار حتى يؤكد له انه خارج غرفتهما، فيجيبه السيد الذي يتلمس رأسه أن الجدار مصنوع من ياجور جوفه فارغ" [1]، و هي صفات تدل على فراغ عقل كلوف، اشارة الى المواطن الساذج الذي يفضل السكوت مقابل الثورة على حقوقه .

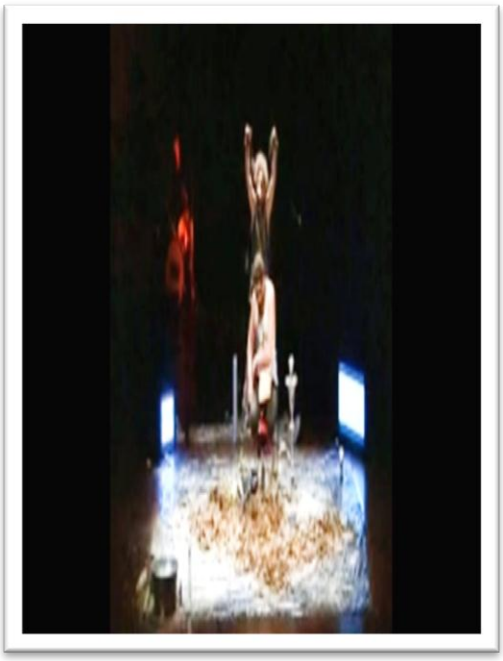
العبث بقوانين الدراما

ان ما يميز مسرح العبث هو مخالفة أساسيات الدراما، "فكتاب مسرح العبث يتجاهلون في ثورة عديمة المعالم عبقرية أرسطو و طروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي، و هي العقدة و الزمان والمكان، و لم تظهر أي عقدة في مسرحياتهم ، و استبدلوها بالحوار... الذي غلبت عليه العامية و أحيانا السوقية"[2]، ولم تحدد مسرحية "ليكستا" بوقت معين، فمن خلال سؤال السيد المتتالي حول وقت الدواء، يجيبه كلوف " **مزال – أي – ليس بعد**" ، ثم يسأله السيد عن الساعة، ليخبره كلوف في كل مرة انها " **كي لعادة** – أي – **كالعادة** "، كما لم ترتبط المسرحية بمكان معين، فهي غرفة في مكان ما، بديكور واقعي و رمزي، مساحته ضيقة، على جانبيه تلفزيونين، استعملت كنافذتين، و عازف طبل موسيقى يظهر على خلفية الخشبة لإسقاط الايهام الدرامي، كما يتوسط الديكور ركام من القمامة التي ترمز بشكل كبير الى الوضع المزري الذي يعيشه كلوف و السيد و هي وصف لمعيشة الفرد اليوم كما يوضحة الشكل التالي في الصور رقم (43) و رقم (44) :

[1] – مسرحية ليكستا، اخراج أحمد مداح، جمعية النوارس، 2017، د 24:11

[2] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م س، ص 276

الصورة (43)



الصورة (44)

لقد تضمن النص عبارات متناقضة عبثية على مستوى الحوار، كأن يصرخ كلوف بداية المسرحية "... **هذي هي النهاية** "، و عبارات تتمرد على المنطق مثل " **زواج بلا مرا** "، "**خبز بلا طحين** " ، "**حلم بلا نوم** "، " **بحة بلا الحلق** "، كما تضمنت المسرحية كلمات سوقية شعبية " **ماسافاش، مانورمالش** " و أمثالا شعبية .

ان مسرحية ليكستا العبثية قد حافظت على كل تقنيات مسرح العبث، ما جعلها تنال جائزة أفضل عرض لمسرح الهواة لتتأهل و تشارك في المسرح المحترف لسنة 2017 .

3. تداخل الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري

3.أ تداخل الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري بين محاولة التأصيل و قلة التكوين

ان العروض المسرحية التي عرفها المسرح الجزائري في عشر السنوات الأخيرة تثبت بشكل كلي اطلاع المخرج الجزائري على تقنيات المسرح العالمية، و الاتجاهات الاخراجية، الكلاسيكي، العبث ، الواقعية

النفسية ، الملحمي، البيو ميكانيكي ، الفقير و غيرها من الاتجاهات التي أصبحت في متناوله، لكن الاخراج المسرحي في الجزائر عرف ظاهرة مسرحية جديدة أطلق عليها النقاد المسرحية بظاهرة "تداخل الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري".

ان الكثير من النقاد يرون أن الكثير من التجارب المسرحية لم ترقى بعد لأن تصنف ضمن مدرسة عالمية ،و قد وضح الناقد "لحبيب سوالمي" ذلك بمداخلة له تحت عنوان " المدارس الإخراجية في المسرح الجزائري بين التقابل والتداخل...مقاربة نقدية في نماذج مسرحية"، موضحا من خلال مجموعة من النماذج المسرحية المعاصرة التي شهدت تداخلا في تقنيات الاتجاهات الاخراجية المختلفة في المسرحية الواحدة، فيقول إن " المدارس الإخراجية في الجزائر تعاني من تسطيح الرؤية عند المبدعين إلا النزر القليل منها الذي يقدم عرضه وفق رؤية إخراجية واعية بمدى أصالتها وكذا انتمائها" [1]، كما يقول المخرج المسرحي " لطفي بن سبع "، انه عند " البدء بالعمل مسرحي فكثيرا ما أتخذ بعض التقنيات من الاتجاهات الاخراجية الأخرى ذلك لأن التنوع و التداخل بين الاتجاهات قد يرى من زاوية أخرى إثراء للمسرحية الجزائرية و ليس قلة خبرة بالتقنيات الاخراجية في كل اتجاه، فلكل مخرج رأيته الابداعية الخاصة "[2]، و قد اختلفت الآراء حول هذه الاشكالية و رجح الكثيرون من النقاد أن هذا راجع لقلة الخبرة والتكوين باعتبار أن المسرح الجزائري لم يرى النور الا منذ فترة قصيرة، بينما نفى مسرحيين آخرين من النقاد و الممثلين و المخرجين أنه سبب ضعف التكوين ، فبرروا هذا التداخل بمصطلح " التجريب "، وأن التداخل الذي يعرفه المسرح الجزائري أو العربي عامة جاء نتيجة لأصول المسرح الأوروبية، الشيء الذي لا يمكن أن يفرض على المخرج

[1] – نسرين أحمد زواوري، الناقد المسرحي سوالمي لحبيب: المدراس الاخراجية في الجزائر تعاني من تسطيح الرؤية عند المبدعين، الحياة العربية، https://www.elhayatalarabiya.net/ar/2020/03/31، 2021/01/18، التوقيت: 02:00

[2] – مقابلة المخرج المسرحي : لطفي بن سبع، المسرح الجهوي باتنة ،ولاية باتنة ، يوم 2020/07/25

الجزائري أو العربي الالتزام بشكل تام في التوجه نحو أي اتجاه اخراجي على حدى، و يؤكد الدكتور الناقد حبيب بوخليفة هذا الرأي قائلا: " أننا نعيش أزمة خانقة فيما يخص المصطلح وعدم التمكن من تحليل منتجاتنا بمصطلحات أنتجها الغرب، فنحن كنا نملك طقوس احتفالية ولم نمارس المسرح الأرسطي الذي يعتمد على الجمهور والخشبة والممثل"[1] ، وهذا ما يبرر مصطلح التجربة في المسرحية .

تداخل الاتجاهات الاخراجية في مسرحية "الطيحة" للمخرج لطفي بن سبع

هي مسرحية تم انتاجها سنة 1999-2000 م، مقتبسة عن النص المسرحي " المفتش العام" للكاتب الروسي "نيكولاي غوغول" ، و هي مسرحية كوميدية ساخرة كتبها غوغول بالأصل من أجل مايرهولد لاخراجها، تتحدث عن الفساد و البيروقراطية ، جاءت في نص محور ، و تتخللها بعض الارشادات التي توحي بأنها توجه المخرج لإدارة الممثل فيزيائيا، قام المخرج فيسفولد مايرهولد باخراجها اتباعا لتقنيات المسرح البيو ميكانيكي التي أسسها، و بعيدا عما عهدته الأعمال المسرحية قبل هذا، ففتح بذلك بابا جديدا لرواد المسرح و حفزهم على التحرر من القوانين الدرامية المألوفة، يقول " أندريه أنطوان" بخصوص المسرحية :"في موسكو لم يكن ممكنا في السابق قبل هذه المسرحية، طرح قضية حق المخرج في تغيير موضوعة الشخصية أو مضمون العمل الفني، أو حتى تغيير النص الأصلي المعروض عليه، كما تطرح اليوم، هذه النظرية قد انتشرت الآن في مسارحنا الطبيعية، و سببت لدينا شيئا من الاستعداد للمقاومة، على كل حال، شكرا مايرهولد، لأنه أعادنا الى هذا المستوى من الهموم"[2]، فقد قام خلالها مايرهولد بتفكيك اللغة المكتوبة الى مجموعة من الى الايماءات الجسدية ، نغمات صوتية ، تعبيرات وجه، أزياء معبرة

[1] – زينة.ب س، همزة وصل.. مختصون يتناولون تجارب المسرح الجزائري في الإخراج والسينوغرافيا ، الجزائر الجديدة، https://www.eldjazaireldjadida.com ، 2021/01/30 ، 04:02

[2] – ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، م.س، ص 99

، اضاءة و موسيقى، و مجموعة من وسائل السينما و التكنولوجيا، يقول "أريكا فيتشر ليشت" : " ان تحويل الاشارات اللفظية المسرحية المكتوبة، التي تمثل أفعالا الى اشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلة، ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل، الذي يضع تعابير الوجه، و الايماءات و الحركات، والتي يفترض أن تمثل الشخوص الدرامية"[1].

1.ملامح الاتجاه الفقير في مسرحية الطيحة

بالرغم من أن مسرحية الطيحة لم تتخذ اتجاها ثابتا في الاخراج، الا انه لا يمكن تجاهل سعي المخرج الى محاولة تجريب تيارات اخراجية جديدة و اضفاءها على المسرحية الجزائرية، و بالنسبة للمخرج "لطفي بن سبع" فان مسرحية " الطيحة" كانت أول مسرحية تتخذ التيار الفقير كمنهج لها اذ يقول " ان المسرحية كان لها بعد فلسفي بطريقة منهجية لغروتوفسكي ، و لكنني اعتمدت و عناصر أخرى كان عندها سيمياء العرض ، اما فيما يخص العمل مع الممثل فقد اتبعت بلا شك طريقة المسرح الفقير رغبة مني في تنويع المناهج المسرحية التي كانت محدودة تلك الفترة "[2]، و لعلها كانت المرة الأولى التي يقدم على ركح جزائري هذا النوع من المسرحيات فيقول المخرج لطفي بن سبع حول عرضه للمسرحية لأول مرة ، " لم يستطع الجمهور الجزائري فهم مسرحية "الطيحة " عند عرضها في البداية ، فالشكل المسرحي الجديد الذي قدمت من خلاله المسرحية ،كان مفاجئا عما شاهدوه قبلا ، حتى أن الكثير من الجمهور اعتبرها تهريجا و وصفها الآخرون بمسرح أطفال "[3] .

[1] – محمد حمدي القصاص، مايرهولد و نص العرض، قسم المسرح، كلية الفنون و التصميم، الجامعة الأردنية، الأردن، 2018، ص 137

[2] – مقابلة المخرج المسرحي : لطفي بن سبع، المسرح الجهوي باتنة ،ولاية باتنة ، يوم 2020/07/25

[3] – المرجع نفسه .

و لعل أهم التقنيات التي اعتمدها المخرج المسرحي لطفي بن سبع في مسرحية الطيحة التي جعلته يقرر تحديد اتجاهها كاتجاه فقير، هي الاضاءة و الاعتماد على جسد الممثل في التعبير، يقول " و على الرغم من بقاء شكل الديكور و الاضاءة و الفضاء المسرحي بكل عناصره ثابتا حيث خلف ذلك نوعا من الملل لدى المشاهد إلا أن التشكيل الحركي الذي رسمه المخرج للشخصيات بكل حركاتها و أساليبها خلق نوعا من التوازن خاصة عندما تتطابق و تندمج لحظة الهزل الساخرة مع القاءات الحوار المؤثرة"[1]، ينظر الصور رقم (45) (46) :

الصورة رقم (45)

[1] – بوزيدي محمد، تعليمات فن التمثيل على منهج مايرهولد، اشراف د.صياد سيد أحمد، رسالة ماجيستير، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات، جامعة وهران، 2014، ص

الصورة رقم (46)

2.ملامح التيار البيو ميكانيكي في مسرحية الطيحة :

ان وجود الديكور الرمزي الذي تم استغلاله على خشبة المسرح يسقط الاتجاه الفقير في المسرحية، فقد اتجه المخرج في تجسيد الديكور الى المسرح الشرطي، فمن خلال الأحداث يمكننا تحديد المكان في مكتب مدير البلدية فقط ، كما اتجه الى المخرج سيمياء العرض المسرحي و استند على ديكور رمزي ، من خلال ثلاث كرسيين صغيرين يتوسطهما كرسي كبير بالي الشكل يصعد اليه رئيس البلدية باستعمال سلم مكسور رمزا للمناصب التي يتم الوصول اليها بطريقة ملتوية ، بجانبها على الارض كتابين عليهما غبار ، ليظهر تهميش العلم في المناصب ، و ورائهما اطارات صور لجد الرئيس التي تبين توريث المناصب في البلد ، كما انه استعمل نموذجا مصغرا لمرافق القرية مزجه مع الديكور على الخشبة، يقول بوزيدي محمد في دراسته للاتجاه الاخراجي البيوميكينيكي في مسرحية "الطيحة" أما تقنيات المنهج الاخراجي التي اعتمدها المخرج فهي تقترب من أساليب المسرح الشرطي خاصة مبدأ البنائية في تصميم الديكور، حيث جعل الصورة

المركبة و المتداخلة بين أثاث الديكور و تصاميم الشخصيات الكاريكاتورية، و ألأوانها المزركشة تعطي تعابير فنية متصلة فيما بينها و كأننا نشاهد العرض الشبيه بالكارتون"[1].

3.ملامح "كوميديا دي لارتي" في مسرحية الطيحة

ان العرض الأصلي لمسرحية المفتش العام لغوغول من اخراج مايرهولد، قد عرف تغييرات في بنية النص، من حيث عدد المشاهد و كذلك النوعية، " فغير النص من نص كوميدي الى نص تراجيدي كوميدي، و يؤكد لنا هذا الناقد "نيك ورال" اذ يورد لنا ما يقوله مايرهولد على هذا العرض : يجب أن نتجنب نكهة التهريج، و عدم أخذ أي شيء من الكوميديا دي لارتي... المسار الذي نتبعه يجب هو يسير نحو التراجيديا"[2]، و هذا عكس ما شهدته مسرحية "الطيحة" المقتبسة للمخرج لطفي بن سبع الذي استوحى أسلوب التهريج المأخوذ من كوميديا دي لارتي بشكل كبير، و اعتمده في الحوار و في أداء الشخصيات و شكلها، يقول بوزيدي محمد في وصفه لشخصيات مسرحية الطيحة و شكلهم " لقد وزع المخرج الأدوار بين ممثليه بصورة متناوبة، السمين، النحيل، الممتلئ و القصير، كما احتاج المخرج الى لصق الأنوف الشبيهة بأقنعة (الغرو تسك)، و المؤسلبة وهذه العناصر من أساليب الكوميديا دي لارتي"[3]، والتي اعتبرها المخرج لطفي بن سبع شكلا جديدا يقدمه في المسرحية وسماه "بالكاريكاتير المسرحي"، كما يوضحه شكل الشخصيات في الصورة رقم (47) :

[1] - بوزيدي محمد، تعليمات فن التمثيل على منهج مايرهولد، اشراف د.صياد سيد أحمد، رسالة ماجيستير، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات، جامعة وهران، 2014، ص 167

[2] – مجد حمدي القصاص، مايرهولد و نص العرض، قسم المسرح، كلية الفنون و التصميم، م.س، ص 154

[3] – بوزيدي محمد، تعليمات فن التمثيل على منهج مايرهولد، م.س، ص168

الصورة رقم (47)

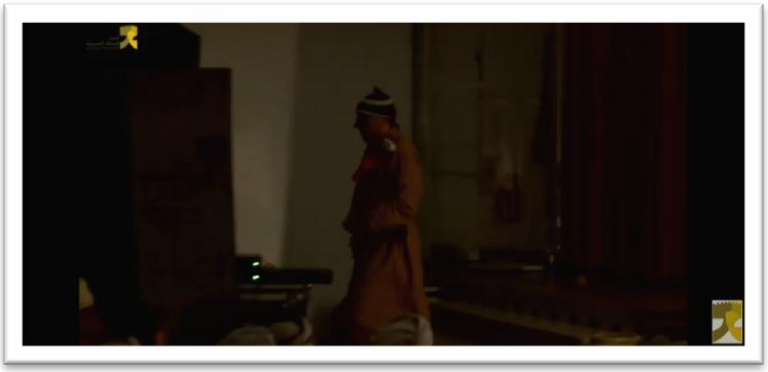
4.ملامح الاتجاه الملحمي في مسرحية "الطيحة"

ان منهج مايرهولد يتخذ نفس منهج الواقعية النفسية لستانيسلافكي، و لكن الفرق بينهما هو كيفية التعبير، فبالنسبة لمايرهولد فان الجسد أكثر تعبيرا من الكلمة " و هنا تظهر خصوصية أداء الممثل عند مايرهولد التي تتناقض مع ستانيسلافسكي الذي يحث ممثليه على أن تكون الأحاسيس و المشاعر هي الأداة الباعثة للحركة، لكن الذي يقوم عليه نظام مايرهولد هو عبارة عن صورة تعبيرية شكلية عن الانفعالات و العواطف، حيث الذي يقود هذه الصورة أو الفكرة هو الحركة"[1] اذا فان المنهج البيو ميكانيكي يقوم على مبدى الايهام بالحقيقة مثل منهج الواقعية النفسية و لكنه يخالفه في كيفية التعبير والتجسيد.

و في مسرحية الطيحة فان المخرج قد أتى بأحد أهم تقنيات المسرح الملحمي و هي تقنية التغريب التي من شأنها كسر الايهام و العمل على توعية المتلقي بأن كل ما يراه على خشبة المسرح ما هو الا من صنع الخيال، و ذلك من خلال الشخصيات ذات الشكل الكاريكاتيري الغريب الخارج عن المألوف اضافة الى

[1] – بوزيدي محمد، التجريب المسرحي في روسيا، مجلة جماليات، المجلد05، العدد01 ،مستغانم، 2020، ص 390

كسر الجدار الرابع بعد خروج شخصية الحارس من خشبة المسرحية نحو الصالة و اختيار شخصين من الجمهور ليتم تبادل الحديث مهم مباشرة على خشبة المسرح كما توضحه الصور التالية :



الصورة رقم (48)

الصورة رقم (49)

الصورة رقم (50)

ج. أهم الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري

ان المخرج الجزائري قد اهتم منذ الاستقلال بالاتجاهات المسرحية التي تتشابه فيها الظروف التي ساهمت بخلقها بالظروف السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية التي يخوضها المخرج الجزائري الذي تبناها ، و هذا ما دفع بالمخرج كاتب ياسين و عبد الرحمان اكي و عبد القادر علولة الى تبني التقنيات الاخراجية المستمدة من الاتجاهات السياسية والملحمية حسب الظروف التي يحتاجها المخرج لنشر رسالته في ظروف سياسية و اقتصادية قاهرة .

وقد ظلت هذه الاتجاهات لسنين عدة، ما جعل المسرح الجزائري يفتقر الى تجارب ذي اتجاهات أخرى، يقول لطفي بن سبع "أن المسرح الجزائري لم يعرف طيلة الفترة ما بعد الاستقلال سوى المسرح الملحمي الذي لقي رواجا كبيرا خاصة في الغرب الجزائري، ما جعل مبادراتنا لتبني أنواع و أشكال مسرحية جديدة تثير استغراب المتلقي الجزائري و وصف الكثير من العروض أنها صبيانية متوجهة للأطفال، رغم أن الاتجاهات كانت تعكس تقنيات مدارس اخراجية عالمية مثل المسرح البيوميكانيكي و المسرح الفقير"[1].

و قد كانت لتقنية التي شغلت المخرج الجزائري طيلة سنوات هي تقنية الواقعية النفسية لقدرتها التامة في تجسيد الواقع كما هو، تقول السيدة المخرجة المسرحية "فوزية آية الحاج"، "ان الاتجاه الذي تبناه المسرح الجزائري لإدارة الممثل هو منهج الواقعية النفسية، و هو في الأساس المنهج الذي يتم الارتكاز عليه حاليا في جميع الاتجاهات"[2] و لعل فقدان المخرج الجزائري لنظرية الفصل بين الاتجاهات الاخراجية دفعت به الى اعتماد

[1] - مقابلة المخرج المسرحي : لطفي بن سبع، المسرح الجهوي باتنة ،ولاية باتنة ، يوم 2020/07/25

[2] – مقابلة المخرجة المسرحية : فوزية آيت الحاج ، مكان عام ، ولاية باتنة، يوم 2018/07/28

قوانين ستانيسلافسكي في اتجاه الممثل ، و تضيف السيدة فوزية آيت الحاج " ان بريخت نفسه الذي عمل طيلة سنوات كثيرة من حياته على بناء اتجاه جديد مغير و معاكس بشكل تام للواقعية، قد عمل في الأخير على اخراج مسرحيات ذات الاتجاه الواقعي معتمدا على تقنية اعداد الممثل الخاصة بستانيسلافسكي، لأنه في الأخير قد اعترف بأهمية هذا الاتجاه في التأثير بشكل مباشر في نفسية المتلقي" فعودة بريخت بعد سنوات عدة الى منهجية الواقعية النفسية أكبر دليل على ان المخرج المسرحي لا يجد أفضل من الواقع في تجسيد الأحداث الدرامية .

خاتمة الفصل الثاني :

لقد مر المسرح الجزائري من حيث المناهج الاخراجية المتبعة في الأغلب بثلاث فترات، الفترة الأولى هي فترة جاءت في بداية القرن العشرين خلال الاحتلال الفرنسي للجزائر، حيث عمد فيها المخرج الجزائري على التعرف على تقنيات الاخراج بشكل عام، و قد كانت الفترة الزمنية الموازية لانتشار الواقعية النفسية لستانيسلافسكي في العالم، و لهذا فقد تميزت المسرحيات الجزائرية آنذاك بلجوئها للواقعية البسيطة خاصة من ناحية السينوغرافيا و النص المسرحي، و قد تلتها الفترة الثانية التي تميزت ببحث المخرج الجزائري على الاتجاه الذي يعبر عن حاجات المجتمع الجزائري عامة و بالقضية الجزائرية بشكل خاص، فاتجه الكثير من المخرجين الى تبني الاتجاه السياسي و الملحمي حسب فترة الثورة التحريرية، ثم فترة ما بعد الاستقلال و التي كانت هي الأخرى الفترة الحساسة نحو بناء مجتمع جزائري يعاني من ظروف اقتصادية و اجتماعية و سياسية مزرية، الفترة الثالثة و المعاصرة و هي الفترة التي ظهرت فيها مجموعة من التجارب المسرحية المختلفة الاتجاهات الاخراجية والتي تميزت بعض تجاربها بالتوفيق إخراجيا في ممارسة التقنيات و التحكم في عناصر العرض، لكن للأسف فلقلة الخبرة و التكوين قد عانت التجربة المسرحية في الجزائري خلال هذه الفترة بتداخل التقنيات الاخراجية لكثير من الاتجاهات في المسرحية الواحدة، و أكثر ما يميز المسرحية الجزائرية اليوم، اعتمادها بشكل كبير على منهج الواقعية النفسية في الأداء و توجيه الممثل، و اعتماد المنهج الملحمي في طرح المواضيع السياسية، وهي المواضيع الأكثر رواجا و الأشد استهلاكا باعتبار المجتمع الجزائري مجتمعا ناميا يحتاج الى التوعية و التغيير، ومن هذا المنطلق فإننا سنقدم خلال الفصلين الثالث و الرابع دراسة نظرية و تطبيقية حول التقنيات الاخراجية لأهم الاتجاهات الاخراجية المعتمدة في الجزائر وهما : اتجاه الواقعية النفسية لستانسلافسكي و الاتجاه الملحمي لبرتولد بريخت .

الفصـــل الثالث

" الواقعية النفسية في المســـرح الجزائـــري"

مقدمة الفصل الثالث

المبحث الأول : الواقعية مفهومها و تأسيسها

1. تاريخ الواقعية

أ . تعريف الواقعية

ب. بداية الواقعية عند سكس مينجنن

2. الواقعية النفسية

أ . قسطنطين ستانيسلافسكي مؤسس الواقعية النفسية

1.أ.2 بداياته الفنية

2.أ 2 مسرح مالي

3.أ.2 جمعية موسكو للأدب و الفن

4.أ.2 مسرح موسكو بداية ارهاصات قواعد الاخراج الواقعي

المبحث الثاني : تطبيق نظريات الواقعية النفسية في المسرح الجزائري

1. نظريات الاخراج في اتجاه الواقعية النفسية

أ. ستانيسلافسكي و الممثل

ب. عناصر التمثيل المسرحي

1. الفعل المسرحي
2. لو السحرية
3. الخيال
4. الانتباه المسرحي
5. المعايشة الصادقة
6. الايمان و الاحساس بالصدق
7. الذاكرة الانفعالية
8. التكيف
9. تحرير العضلات
10. الاتصال الوجداني بين الممثلين
11. القوى المحركة السيكولوجية
12. خط الحياة السيكولوجية
13. حالة الاحساس الداخلي
14. المهمة العليا
15. دراسة الشخصية المسرحية

2. الواقعية النفسية في مسرحية "بكالوريا" لعزدين عبار"

أ. تقديم المسرحية

ب. البناء النفسي للشخصيات

ت. سينوغرافيا الاتجاه الواقعي النفسي (ديكور ، أكسسوار، اضاءة، الموسيقى

خاتمة الفصل الثالث

مقدمة الفصل الثالث

تعتبر الواقعية من أهم الاتجاهات المسرحية المؤثرة في المسرح الجزائري، سواء من ناحية النص أو الاخراج المسرحي، فالواقعية جاءت بعد الاتجاه الكلاسيكي الحديث الذي عرفت بها بدايات المسرح الجزائري لتخلق جوا من الاثارة و التغيير على خشبة المسرح الشعبي، و لتقلب موازين مجموعة من النخبة الكلاسيكيين الذين اعتمدوا الطريقة التقليدية في ولادة المسرح الجزائري، ليأتي بعدهم مجموعة من الشباب الهاوي يمتهنون المسرح الشعبي الكوميدي الذي يجسد الواقع بسخرية تامة و تكون بذلك الواقعية أهم الاتجاهات التي لفتت انتباه الجمهور الجزائري قديما و حديثا

المبحث الأول : الواقعية النفسية ، مفهومها و تأسيسها

1. تاريخ الواقعية :

أ. تعريف الواقعية

جاءت على أنقاض الاتجاه الطبيعي و أصلها من كلمة **réalisme**، و هي كلمة أوروبية الأصل، وعرف المصطلح بعدة تعريفات أهمها تعريف الدكتور عماد سليم الخطيب على أنها " مذهب يستمد مضمونه من الواقع " [1]، ويرى ستيان أن أي مسرح يعتبر أكثر واقعية و اقناعا بالحقيقة من المسارح التي سبقته، فكل جيل يرى أن الجيل الذي سبقه أكثر تكلفا و أقل واقعية، وقد حدد مفهوم الواقعية الدرامية على أنه " المتحول و بالتالي ينبغي تقييم الواقعية بشكل نهائي، لا من وجهة نظر أسلوب المسرحية أو العرض، و انما على ضوء الصورة التي يكونها مشاهدها عن الحقيقة "[2]، عرفه الدكتور جمعة أحمد قجة، مقارنا اياه بالمذهب الطبيعي على أن " الشيء الواقعي هو الشيء الذي تحول الى ما هو طبيعي بعد أن تأثر بتلك العوامل الخارجية الطارئة، والعوامل التي صنعها المجتمع بما يصطلح عليه من تقاليد و آداب " [3]، اذا فيمكن تعريف الواقعية من خلال مقارنتها بالطبيعية، على أنهما اختلفا من حيث أن الطبيعية حافظت على شكلها عكس الواقعية التي وصلت الى شكلها الأخير الطبيعي بعد أن تأثرت بمجموعة التأثيرات الخارجية التي .سببها المجتمع بغرض التغيير .

لو عدنا الى المسرحيات الكلاسيكية اليونانية القديمة، خاصة المآسي منها، سنجد أن الواقعية قديمة قدم هذه المسرحيات، لأن موضوعاتها كانت واقعية تعالج المشاكل الاجتماعية و المبادئ السياسية والشؤون

[1] – عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده عرض و توثيق و تطبيق،، دار السيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 1430هـ.2009م، ص 242

[2] – ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، تر : محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا .دمشق، 1995، ص 12

[3] – د جمعة أحمد قجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م.س، ص 77

الدينية أو تنقد التقاليد و الأعراف السائدة التي لا تخدم المجتمع و هي نفسها المبادئ التي تقوم عليها الواقعية أيضا.

ان التطورات التي عرفها العالم ما بين القرنين التاسع عشر و العشرين ساهمت في ظهور الواقعية في العرض، فمع انتشار المخترعات العلمية التي ساهمت بشكل كبير في دعم العناصر المسرحية و تقوية تأثيرها و تنظيمها، فتغير شكل المسرحية وشكلت لنفسها تكوينا جديدا.

لم تساهم هذه التغيرات في تطوير الشكل المسرحي للعرض فحسب بل ساهم في ظهور وظيفة المخرج الذي عمل على دمج وتنظيم العناصر المسرحية الحديثة، كما ساهمت في تسهيل ممارسة الفرق المسرحية لهذا الفن النبيل وسهلت عليها التنقل بين البلدان و المدن ما زاد من تعداد الفرق المسرحية وبالتالي تعداد دور العروض المسرحية، و الأهم من كل ذلك أن المسرحية أخذت تأخذ منحى الواقعية فتمكنت من تجسيد مشاكل الحياة العملية و المواضيع الاجتماعية بواقعية تطبيقا و عرضا بحيث أصبحت الواقعية في العروض الأشد نجاحا و طلبا مع مرور الوقت .

ب. بداية الواقعية التاريخية عند سكس مينجنن :

لقد صب اهتمام سكس مينجنن في دراسة التاريخ و علم الآثار و كان هاو للهندسة و المسرح، وبعد تحديده لمهام المخرج وتغييره للكثير من القوانين المستبدة التي عرفها من المسرح، تمكن من دراسة أصغر التفاصيل المسرحية و تجسيدها بدقة وواقعية خاصة بعد مشاهدته لمسرحيات شكسبير ، لتشارلز كين التي عرضت على مسرح الأميرة في لندن، فقد عرف سكس مينجنن " بالدقة التاريخية و الأصالة الواقعية في التعبير المسرحي التي ظهرت بشكل كبير وناجح في مسرحية يوليوس قيصر "[1] للكاتب شكسبير و التي

[1]- د جميل حمداوي، الاخراج المسرحي و اتجاهاته، ، دنيا الوطن، اولاد ميمون الناظور، المغرب، 2007، ص 02

نالت نجاحا باهرا و أثبت مدى نجاح هذا الاتجاه و تأثيره على المتلقي، ولفتت اليها نقاد المسرح من مختلف مسارح العالم، فقد عمل سكس مينجنن من خلال هذه المسرحية على التمسك بأصالتها التاريخية، وبدون أن يبالغ في تجسيد ديكور ضخم زائف اعتمد على تجسيد سينوغرافيا دقيقة تخدم عصر المسرحية بكل واقعية، بعيدا عن التضخيم الذي عرفته الرومانسية و غيرها من الاتجاهات التي سبقت الواقعية .

وقد سجل سكس مينجنن أهم مبادئه الاخراجية في هذا الاتجاه التي تساعد الممثل، و ذلك من حيث أنه يجب أن يكون أكثر واقعية و اقناعا كوجوب تعامل الممثل مع الأثاث المتواجد في الديكور بطريقة طبيعية كلمسه مثلا، حتى يوحي بحقيقته المادية، أو وجوب ارتداء الممثل لزيه المسرحي الخاص بالشخصية التي يجسدها أثناء التدريبات"[1]، و غيرها من التفاصيل التي كانت تساهم بشكل كبير في خلق الوهم الذي يحقق واقعية العرض .

ان المبادئ الجديدة التي وضعها مينجنن أظهرت الأهمية الكبيرة للإخراج، ووجوب تحديد قواعد اخراجية للمسرح و التنظير له، كما أن نجاح هذا الاتجاه بعد استقبال فرقة مينجنن بحفاوة في مختلف المسارح الاوروبية جعلها محط اعجاب للكثير من المخرجين الذين قادوا الحركة المستقلة للمسرح، " وقد أعلن كل من أنطوان و ستانيسلافسكي أن فرقة ماينجنن عززت اتجاهاتهما الجديدة في المسرح "[2]، فقد كان ستانيسلافسكي من أشد المعجبين و المتأثرين بقفزة مينجنن نحو الاتجاه الجديد ما جعله يقضي قرابة السنة مع الفرقة، وقد ظهر تأثره الكبير بالمبادئ الاخراجية التي وضعها سكس مينجنن و نظرياته الواقعية في اتجاهه الواقعي النفسي ما يجعل واقعية الاخراج عند سكس مينجنن أساس نظريات الاتجاه الواقعي النفسي عند ستانيسلافسكي .

[1] –ج.ل ستيان، ينظر الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، م.س، ص 28/27

[2] –المرجع نفسه، ص 27

2. الواقعية النفسية

أ. قسطنطين ستانيسلافسكي مؤسس الواقعية النفسية

بداياته الفنية :

اسمه الكامل، قسنططين ستانيسلافسكي، ممثل و مخرج و منظر مسرحي، ولد في 17 من شهر جانفي 1938م ، في مدينة موسكو بروسيا، في فترة عرفت بلاده التغيير في الكثير من جوانبها، يقول عنها ستانيسلافسكي في كتابه حياتي في الفن " ...وهكذا من الشمع المصنوع من الشحم إلى الأضواء الكاشفة الكهربائية، ومن العربة إلى الطائرة، ومن السفينة الشراعية إلى الغواصة، ومن البندقية القداحة إلى مدفع ألبرتا الكبير، ومن مجتمع الرق الى البلشفية و الشيوعية، انها الحقيقة حياة متنوعة، تغيرت معها أكثر من مرة " [1]، فمع التغيرات التي عاشها مجتمعه في فترته أدرك ستانيسلافسكي أن العالم بظروفه الفكرية والفلسفية يتغير ليأتي بنظريات جديدة، فأصبح لديه منطلقه الفكري نحو التغيير الفني باعتباره رائدا مسرحيا، لكن أساسه يعود بلا شك الى الفكر الأرسطي و اليوناني .

وقد ترعرع ستانيسلافسكي في عائلة غنية أرستقراطية، والده، "سيرغي فلادميروفيتش ألكسيف"، الذي كان صانعا و صاحب معمل، أما والدته "أليزا فيتا فاسيلفا ألكسيفا" روسية الأب، و ابنة ممثلة فرنسية مشهورة أنذاك، و بالرغم من انحداره من عائلة ارستقراطية، الا أن والديه كانا محبان للمكوث بالبيت بعيدا عن الحفلات الباذخة، ومكرسان وقتيهما للعمل و لتربية أولادهم العشرة .

[1] –كونستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر:د . نديم العلا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 ص 17

وقد أحب ستانيسلافسكي المسرح منذ صغره، وحين كان بين الثالثة و الرابعة من عمره كانت له أول تجربة على خشبة المسرح الصغيرة في منزلهم الصيفي في دور شخصية فصل الشتاء، كما أن مربيته المدعوة "كولينتا " كانت مخرجة باليه و موسيقى، فقد كان يقضي وقته في التمثيل و الغناء معها رفقة اخوته و أصدقائه .

ومع مرور الوقت أصبح يمتهن الفنون المسرحية رفقة اخوته و أصدقائه بما توفر لهم مدخرات، وكانت انطلاقته من منزله رفقة عائلته، بعد حبه الكبير للسرك و للعروض التي كان يقدمها خلال طفولته، يقول ستان في كتابه واصفا حياته الفنية التي انبثقت منذ صغره " قررنا أن نقدم عرضا في البيت، على سبيل التدريب، و لهذا الغرض كنا فرقة من الأخوة و الأخوات، و قررنا أيضا توزيع الأدوار فيما بينهم "[1] ، كما كانوا يستغلون كل أوقاتهم في تطوير أعمالهم المسرحية في أي مكان توفرت فيه الوقت، يضيف ستان " لنقل أننا كنا نحتال على الدراسة و الأهل، فثمة ديكور في الدرج و على الطاولة الدفتر و الكتب المدرسية، فما ان يخرج المدرس من الغرفة حتى نخرج الديكور و نضعه على الطاولة و نغطيه بالكتاب أو نخبئه داخله... و على هامش الكتب و الدفاتر كنا نرسم التشكيلات الحركية و مخططات الاخراج " [2]، وقد فضل الصبية مسرح العرائس بشكل أكبر وكانوا لا يتوقفون على صنع الدمى و الديكورات المناسبة لعروضهم

لاشك أن حب ستانيسلافسكي للفن تطور مع مرور الوقت، ككل من موسيقى و ألعاب الخفة ورقص و بالي و استعراضات لكن حبه للمسرح كان مميزا خصوصا و أن أمه كانت تقدر هذا الفن وتقدس الذهاب اليه برفقة أولادها بطريقة مميزة الى مسرح البلشوي الذي ضم الكثير من الفنانين أصدقاء

[1]- كوننستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، ص 30

[2]- المرجع نفسه، ص 37

العائلة، فلا شك أن احاطته بكل الناس الذين مارسوا الفن ومن كان لهم اذواقا فنية ساهم بشكل كبير في تطويره ذوقه و عالمه الروحي الفني خلال تلك السنوات .

مسرح مالي

ان "مسرح مالي" قد كان من أهم محطات حياة ستانيسلافسكي التي ساهمت في حبه للفن المسرحي، والذي ساعده في تطوير نظرته الفنية المسرحية لما يحتويه من فائدة للتربية الجمالية حسا و ذوقا، وقد اتبع ستانيسلافسكي طريقة حازمة و جادة مع المسرحيات و العروض التي عرضت على خشبته، فقد كان قبل كل عرض، يقوم رفقة أصدقائه بجمع معلومات حول المسرحية أو قراءتها ان توفر نصها، ثم يقومون بدراسة كل المقالات النقدية التي نشرت عنها، وبعد مشاهدة العرض يعودون ثانية الى نقاشاتهم حولها، و بطريقة أوسع يتبادلون الآراء منصتين باهتمام لكل فكرة أو رأي متاح .

لقد مكن "مسرح مالي" ستانيسلافسكي من التعرف على الممثلين و الممثلات المشهورين و من المغنيين و الكتاب و المخرجين المسرحيين بشكل عملي أو شخصي، ما ساعده على توسيع نظرته ومعرفته بالحياة المسرحية، ولهذا فقد قرر الانضمام الى التجمعات التي كان يضمها مسرح مالي الدرامية ليتتلمذ على أيد أهم الفنانين المسرحيين أمثال "روسي" الذي تعلم منه صدق الاحساس و اعتبره أسلوب ناجح لإقناع المتلقي بالأداء و بأحاسيس الشخصية فيقول عنه ستان، "و عندما يمثل روسي فانك ستدرك أنه سيقنعك لسبب بسيط، و هو أنه صادق و الصدق و الحقيقة هما الأفضل لإقناعك "[1]

بالاضافة الى ممثلين آخرين من غير روسي، أمثال ديوس، فيدوتوفيا، ارمولوفا، تشاليابن، "أدرك ستانيسلافسكي انهم عندما يكونون في احسن حالاتهم (أثناء التمثيل) يشتركون جميعا في ملامح عامة

[1] –كونستونتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، م.س، ص 93

وهي، انهم طبيعيون وكلهم حيوية فوق خشبة المسرح، ويقدمون عروضا فيها إلهام، وقد أصبح ستانيسلافسكي متأكدا من أن الممثل يكون مقنعا للجمهور عندما يعيش كشخص، و ليس حين يتظاهر بأنه يعيش "[1].

لكن "مسرح مالي" لم يوفي كل تساؤلاته و لم يساعده على رسم طريقه الصحيح نحو التعلم بطريقة صحيحة، لأن الفنانين الحقيقين لم يولوا أي اهتمام بالهواة، و الآخرين منهم لم يشاؤوا نشر أسرارهم في الأداء و لحسن حظه بعد بعض التجارب مع الهواة المتواضعة، فتحت مدرسة مسرحية بموسكو، تحت اشراف "فيدونوفا" و هي فنانة أيضا بمسرح مالي و تلميذة ميخائيل "سيميونوفيتش شيبكين" ، هذا الأخير الذي كان من أحد المأثرين في ستانيسلافسكي، لأنه بنظر ستانيسلافسكي و الكثير من منظرين المسرح " يحارب الأسلوب المصطنع الخطابي في التمثيل، وكان ينتمي الى مسرح مالي الامبراطوري، وكان يدعي باب الواقعية لأنه أول من أدخل التمثيل الواقعي الصادق الى المسرح الروسي "[2] ، لكنه سرعان ما ترك المدرسة لانشغالاته بالمصنع بعد ثلاثة اسابيع .

جمعية موسكو للأدب و الفن :

بعد فترة من تعرف ستانيسلافسكي على المخرج "ألكسندر فيلوبوفيتش فيدوتوف" زوج الممثلة "فيدونوفا" و ووالد صديقه، وقد صادفت السنة التي ذاع صيت "فيدوتوف" كمخرج، حيث عرض مسرحيته "المتقاضون" و التي شارك فيها ستانيسلافسكي كذلك، و كانت تلك بدايته للتعرف بمخرج

[1] –د عباس محمد ابراهيم، تدريب الممثل عند ستانيسلافسكي في مفهوم اللاشعور الفرويدي، ، نابو للبحوث و الدراسات، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العدد4، 2009 ص 10

[2] – المرجع نفسه، ص 80

حقيقي و المشاركة في عروض حقيقية بعيدا عن فرق الهواة "[1]، وجاء وراء هذا اتفاقهم على تأسيس جمعية خاصة بالمسرح و أكثر جدية للعروض المسرحية و لمساعدة الهواة، وهي جمعية موسكو للأدب و الفن التي تم افتتاحها في نهاية عام 1888م، وقد ساعدته هذه الجمعية التي كان له الفضل الكبير ماديا و شخصيا في انشاءها على الحصول على أدوار كثيرة طورت من خبرته في الأداء المسرحي اضافة الى الاخراج المسرحي.

وكان أكثر ما عاد عليه بالفائدة بين جمعية الأدب و الفن و مسرح موسكو هو تجربته مع المخرجة "فيدوتوفيا"، التي اعتبرت انطلاقته نحو نظريته الواقعية النفسية في المسرح و ذلك لأن "فيدوتوفيا" اختلفت وتميزت عن زوجها "فيدوتوف" و المخرجين الآخرين بأنها تركز على تجسيد انفعال الأحاسيس أكثر من تركيزها على تجسيد عناصر العرض الأخرى، ولأنه بنظر ستانيسلافسكي أن جل المخرجين في تلك الفترة كانوا يعملون على تجسيد الشخصيات خارجيا أكثر من التركيز على داخلها، و هذه النقطة بالذات ما كان يطمح ستانيسلافسكي .

مسرح موسكو بداية ارهاصات قواعد الإخراج الواقعي

لقد اختار ستانيسلافسكي بعد مسرح مالي السفر الى فرنسا للتعمق أكثر في دراسة التمثيل [2]، كما أنه قد قضى مدة السنة مع فرقة سكس ميينجن، و أخذ و استلهم منه خصائصا كثيرة للمسرح الواقعي، وكثير من الفرق الأخرى التي نجحت في محاكاة مظاهر الحياة الخارجية، لكن كل هذا لم يوفي ما سعى اليه ستانيسلافسكي لأنه كان يهتم بتحقيق الخصائص الداخلية للصدق النفسي، وكانت اهتمامه تصب في تأسيس فرقة دائمة يقوم من خلالها بتقديم تجاربه و دراستها .

[1] -كونستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن ، ص 140

[2] -سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، م.س، ص 73

و بعد عودة ستانيسلافسكي عام 1897 تلقى دعوة من دانشيكو الذي عرض عليه تأسيس مسرح جديد، " حيث حصل اللقاء الشهير بينهما عام 1898 في بزار سلافيانسكي بموسكو، وهناك وجدا أن لديهما الكثير من الاهتمامات المشتركة ما يكفي للحديث طيلة ثماني عشر ساعة "[1]، يقول ستان في كتابه حياتي في الفن حول لقائه بدانشيكو بتأسيس فرقة و مسرح جديد، "كان الهدف من وجهة نظره، تأسيس مسرح جديد، أساهم أنا بفرقتي و يساهم هو بخريجي الدفعة التالية، و يمكن أن يضاف الى هؤلاء طلابه القدامى، و ينتقى بعض الفنانين من مسارح العاصمة و الريف "[2] و كانت هذه الفرصة التي انتظرها ستان طويلا خصوصا برفقة مسرحي في قامة دانشيكو .

في فترة الساعات الثمانية عشر التي قضياها مع بعض، اتفق ستان و دانشيكو على مجموعة من النقاط الأساسية و قوانين داخليه و أهم الالتزامات الصارمة، بدقة كبيرة، أهمها :

- أولية دانشكو في اختيار النصوص المسرحية الجديدة القابلة للتجربة و تحقيق الواقعية النفسية لقناعة ستانيسلافسكي بحسه الفني الممتاز باعتباره مؤلفا مسرحيا و روائيا موهوبا، و له أولوية حق النقد الأدبي.
- الأحداث الثورية للدولة السوفياتية و الأزمات الفنية التي عرفتها مسارح روسيا في تلك الفترة كانت سببا في اختيار دانشكو كمسير لمسرح موسكو خاصة للمؤهلات و الخبرة الادارية التي اكتسبها بعد تسييره لمسرح امبريال دراماتيك و اعتبار ستانيسلافسكي مستشار له عند الضرورة .
- أولوية ستانيسلافسكي بتحديد ارشادات النص، توجيه الممثل ووضع قواعد اخراجية، وذلك لما يملكه من خبرة بمسائل الاخراج كما له أولوية حق النقد الفني .

---

[1] – ج.ل ستيان ،الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، ،م.س ، ص95

[2] – كونستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، م.س، ص 257

- وضع الممثلين في ظروف انسانية سواء من ناحية المسرح في العمل أو غرفهم السكنية، و اتفقا على ان تخصص لكل ممثل غرفته النظيفة و ماكياجه الخاص، بالإضافة الى مجموعة من التعديلات بخصوص الكواليس و خشبات المسرح، هذه الظروف بدأت بطريقة بسيطة ثم تطورت و تحسنت الى الأفضل بعد نجاحاتهم المتتالية.
- ترشيح ممثلين الفرقة بدقة بعد نقاشات مكثفة حولهم وتم اختيار كل ممثل من حيث : الكفاءة، الأخلاق، الموهبة، حب الفن أكثر من حب الشهرة، الالتزام بالقوانين و مواعيد التدريبات، أصحاب الفكر و المدافعين عن مبادئهم الخاصة.
- الاتفاق على الأخلاقيات الفنية تضمنت أهم المبادئ التي تأكد على عدم وجود أدوار صغيرة بل على وجود ممثلين صغار، و رفض مصطلح النجومية فكريا و اخلاقيا و التأكيد على الروح الجماعية في العمل، كما تم تحديد نظام خاص بالتدريبات التي يخضع له كل الممثلين وتقديره بـ 12 ساعة في اليوم في جو من الاحترام المتبادل.
- نبذ كل ما هو قديم ومصطنع ورديء من المسرح القديم، و أخذ مسرح مالي كعينة لتفادي الأخطاء الشائعة في المسارح و الأعمال المسرحية.

وقد تلت هذه الفترة بداياته كمخرج لأول مسرحية له هي " ثمار التنوير" للكاتب "ليف نيكولايفيتش تولستوي "، أين بدأت تظهر ملامح قوانينه الاخراجية في التمثيل حينما كان يقوم بأداء المواقف الحساسة و التي اعتبر أنها تتمتع بأحاسيس صادقة و يقوم الممثلين بتقليده، فهو قد كان ديكتاتوري التعامل مع ممثليه، لأنه يفرض أفكاره و يأمرهم بتقليدها، وهذا ما جعله يبحث عن أسباب مقنعة لتحديد أفكاره ليقنع ممثليه بما يفعله ومن هنا كانت انطلاقته نحو التنظير المسرحي كمخرج و لتقنين فن التمثيل.

ان الفترة التي عاشها ستانيسلافسكي في مسرح الفن بموسكو كانت بداية وضع قواعد التمثيل الصادق و الغير مفتعل و الغير المتكلف، و كانت الفترة التي بدأت بها بزوغ هاته القواعد و تطبيقها هي فترة المدرسة الواقعية النفسية .

لقد كتب ستانيسلافسكي في مسيرته هذه ثلاث كتب، تدريبات الممثل، بناء الشخصية، حياتي في الفن هذا الأخير الذي نال شهرة واسعة، بحيث أن كتبه لاتزال تدرس بها ليومنا هذا و لا يزال ستانيسلافسكي مصدرا للمدرسة المسرحية الواقعية النفسية و كتبه مرجعا لها .

المبحث الثاني : تطبيق نظريات الواقعية النفسية في المسرح الجزائري

1.نظريات الإخراج في اتجاه الواقعية النفسية

انطلق ستانيسلافسكي في وضع نظرياته في الفن من الفكر الأرسطي و اليوناني بصفة عامة، ثم استمد قوانين نظرياته من الطبيعة، باعتبار أن الفن هو الصورة المحاكية للحقيقة و الطبيعة، فما علينا سوى أن نستمد القوانين منها، مادامت أنها قد خلقت في الأصل و أن كل ما هو متواجد في الكون يخضع لقوانين الطبيعة، و قد عبر ستانيسلافسكي عن ضرورة الرجوع للطبيعة كمصدر لتوجيه الممثل في أحد المقولات لتشبكين عن الفن الدرامي كتوجيه لأحد أصدقائه الممثلين " اجعل الطبيعة دائما نصب عينيك، حاول ان تدخل تحت جلد الدور الذي تؤديه، و لو صح التعبير، ادرس الاطار الاجتماعي للشخصية .. ولا تنس دراسة ماضي حياتها ... هكذا ستدرس كل طبقات المجتمع..." [1].

يعترف جيرزي جروتوفسكي بمكانة ستانيسلافسكي في تأسيس المسرح الواقعي التي انبثقت عنه الكثير من التجارب المسرحية الناجحة مهما اختلف توجهها، " بأن دراسة ستانيسلافسكي الدائبة وتجديده المنظم لوسائل الملاحظة، و علاقته الجدلية بأعماله الأولى ... كل هذا يجعل منه مثالي الشخصي"[2].

ان قوة نظريات ستانيسلافسكي في الممارسة المسرحية ظهرت على مستوى توجيه الممثل خاصة، من خلال تحديد مبادئ تقنية تشخيصية في عملية تدريب الممثل الموهوب أو المحترف، فكل نظرياته كانت موجهة للممثل بالدرجة الأولى، باعتبار انه العنصر الذي يحرك جميع العناصر من حوله و الأهم في المسرحية

[1] –جايمس روس – ايفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتربروك ، تر : فاروق عبد القادر، هلاللنشر و التوزيع، مصر ، 2000، ص 27

[2]– المرجع نفسه، ص 22

ككل، و أن قوة تأدية الممثل لدوره سترفع من قوة العناصر الأخرى أو قد تلغيها في حالة ما وصل الممثل الى مستوى من الصدق الذي يجعل من خلاله المتفرج يقتنع بواقعية الحدث، و هذا هو المطلوب في نظر ستانيسلافسكي هو صدق الممثل في الأداء و ايهام المتفرج بحقيقة ما يشاهده، فطاقة الممثل بنظرة ستانسلافسكي هي المصدر الاول و ربما الوحيد للحياة على المسرح .

أ .ستانيسلافسكي و الممثل :

يؤكد ستانيسلافسكي في كتاباته و مخطوطاته التي تركها على أهمية التنظيرات المسرحية، و يسلط الضوء على الممثل، و ذلك لصعوبة نجاح الممثل في تأدية دوره باحترافية و الوصول الى الصدق من دون أسس و قوانين وجب عليه اتباعها، و شبه التزام الممثل بهذه القوانين بالتزامات الجندي في الحرب، " فان الممثل ليس أقل من الجندي في وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد " [1]، و هذا راجع لصعوبة استثارة الابداع الداخلي للمثل .

يضع ستانيسلافسكي الممثل المسرحي على رأس عناصر العرض بأنه أهم عنصر فيها، و لهذا فان جل القوانين التي توصل اليها ستانيسلافسكي طيلة فترة تجاربه المسرحية، تجتمع في الممثل كلها حتى تجعله يندمج مع الدور المسرحي ليعيشه بكل أحاسيسه و جوارحه ووعيه و لا وعيه فيؤدي دوره بصدق، و حتي يصل الممثل الى هذا المستوى من الابداع و احترافية الأداء، عليه أن يؤمن قبل المتفرج بصحة الحدث وحقيقته على مستوى النص الدرامي، ثم بشخصيته و أبعادها على مستوى تمثيله، ثم بالفعل الدرامي بتحقيقها على الخشبة في العرض ، و يولي اهتمامه على مستوى الممثل بالبعد النفسي، أما الاجتماعي والفيزيائي فما هي الا مكملات مساعدة تدفع البعد النفسي للشخصية فتأثر على دواخل الممثل، و لهذا

[1] –قسطنتيين ستانيسلافسكي، أعداد الممثل، تر : محمد زكي العشماوي، دار النهضة، مصر، 1973 ص 19

فان الواقعية التي اعتمدها ستانيسلافسكي في نظرياته تعتمد بشكل أولي على نفسية الممثل و جانبه السيكولوجي .

ان نظرية ستانيسلافسكي تنطبق على أن الممثل يجب عليه أن يأمن بشخصيته الجديدة قبل المتفرج و أن لا يعتمد قدراته الخارجية بشكله و حركة جسده و ملامح وجهه فقط، بل عليه أن يركز على تشغيل عقله و شعوره و مخيلته و أحاسيسه و ذاكرته، و دعمها بفرضيات ثم اسقاطها على شخصيته الحقيقية و عيش الدور بكل ما أوتي له من صدق حتى يتسنى له ترجمتها نفسيا و حركيا بطريقة صحيحة

ب. **عناصر التمثيل المسرحي**

ان هذه التوجيهات قد تكون ظاهريا صعبة التحقيق، و كأن الانسان يتجرد من نفسه ليلبس شخصا جديدا غيره، و هذا بالضبط ما يكون سهلا عند استثارة دواخل الممثل، و حتى ينجح الممثل في استثارة دوافعه، فان ستانيسلافسكي استخلص اهم النظريات التي على الممثل اعتمادها حتى يصل الى الاداء الصادق المطلوب، فبالنسبة لستانيسلافسكي فإن الممثل هو العنصر الأهم في العملية المسرحية لأنه يستطيع من خلال تسيير دواخله أن يجعل كل شيء حي على خشبة المسرح و لهذا فان نظريات ستانيسلافسكي بجانب أنها كانت مقاربة لنظريات أرسطو بعض الشيء الا أنها ارتكزت على توجيه الممثل في كيفية تقمص الشخصية و أداءها بطريقة صحيحة مقاربة للواقع اعتمادا على دواخله النفسية.

1. الفعل المسرحي الأصيل

الفعل المسرحي

يقول ستانيسلافسكي في كتابه " اعداد الممثل " عن الفعل المسرحي، "الفعل أو الفعالية هو الأساس الذي يقوم عليه الفن الدرامي و فن الممثل، ان كلمة الدراما ذاتها تعني باللغة اليونانية القديمة الفعل الجار... و هكذا فإن الدراما على الخشبة هي الفعل الذي يجري أمام أعيننا، و اذ يصعد الممثل خشبة المسرح فيصبح الشخص الفاعل "[1] فالفعل المسرحي هي تلك الحركات التي يقوم بها الممثل بين النطق والايماء و التحرك و السكون و الجري و غيرها التي تركب الحدث لتشكيل الفكرة المسرحية و حبكتها، " ففن التمثيل هو فن الحدث المسرحي، و في المسرح يكتسب القوة و الاقناع فقط ذلك المعبر عنه من خلال الحدث"[2].

ان الفعل المسرحي بنظر ستانيسلافسكي ينقسم الى فعل داخلي، و فعل خارجي ، بحيث أنه يؤكد أن لهما نفس الأهمية هما ، " فسكون الجالس على الخشبة لا يشير الى سلبيته بعد، اذ يمكن ان نبقى ساكنين و مع ذلك نقوم بفعل أصيل "[3]، و يشرح الفرق و العلاقة بين الاثنين كالتالي :

الفعل الداخلي : و هو الفعل السيكولوجي الذي يتحكم بالفعل الخارجي فإما يترجمه الى حركات خارجية مدروسة أو الى سكون جسماني، و كلاهما يحتاجان الى بذل جهد داخلي .

الفعل الخارجي : و هو الفعل الدرامي الذي يقوم بأدائه الممثل بجسده نتيجة للمجهودات الداخلية للفعل الداخلي سواء بالتعبير حركيا أو ابقاء الجسد ساكنا، بالحيث أن العلاقات بين الفعلين تكاملية، و ما هما الا ترجمة لبعضهما .

---

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 93

[2] – ج.ف كريستي، تربية الممثل في تربية ستانيسلافسكي، ترجمة: د.عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2002 ص 6-7

[3] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 94

ان جميع الأفعال سواء كانت داخلية أو خارجية، تستوجب أن تكون مدروسة بثبات و أن لا تكون عبثية و غير محددة و تحدث لغرض ما، و على الممثل أن يكون واعيا وعيا تاما لكل حركة يقوم بها بجسده على خشبة المسرح، و لكل رد فعل يبدر منه، و أن يدرك أن للجسد قراءته الخاصة و التي بنفسها تعبر بشكل كبير مالا يستطيع الحوار المنطوق التعبير عنه .

ان مجموعة الأفعال في أداء الممثل ترتبط ارتباطا متكاملا مع بناء الشخصية التي يؤديها الممثل، بحيث أنه يستلزم اقتران الأفعال بهدف يسعى الممثل الوصول اليه لتجسيد دوره و ابداء أبعاده النفسية، "فالعمل الذي لا يستند الى احساس داخلي هو فعل لا يسترعي الانتباه و كذلك أي فعل على خشبة المسرح لا بد له مما يبرره تبريرا داخليا و لا بد ان يكون فعلا منطقيا و يتصل اتصالا معقولا وواقعيا " [1]، وهذا ما يجعل الممثل يعتمد على احساسه الداخلي و الى المنطق و الواقع حتى يتسنى له ترجمة الأحداث بأفعال صحيحة .

كثيرا ما يلجئ الممثل في الفعل الى التصنع في الأداء، أو لنقل أن يكون آليا في أداءه، و قد يكون أداءه صحيحا على العموم لكنه في الحقيقة تقليدي و متصنع، لأنه يستعمل حركات معروفة و مستهلكة و تقليدية، كحك العينين عند الاندهاش، رفع الرأس عند الدعاء، وضع الكف على الرأس عند الوقوع في مصيبة، عض اللسان عند الغضب، و هذه كلها أفعال معروفة و عادية رغم صحتها، الا أنها تعبر عن انفعالات زائفة و محاكاة مصطنعة و تفضح افتقار الممثل الى المادة الحية التي يجب ان تتوفر في مخزونه الابداعي و مخيلته و التي تدفعه الى اكتشاف الفعل الأصيل في دواخله.

الفعل الأصيل

[1]- عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، ، دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان، ط1، 2001، ص 85

في أحد أهم التجارب المسرحية التي تحدث عنها ستانيسلافسكي في كتابه، تدريب الممثل، عن الدروس التي تلقاها من "اركادى نيكولايفتش"، عندما توجه "تورتسوف" نحو الطالبة "مالولينكوفا"، و قد كان درسا يعتمد على المخيلة فقد طلب منها ان تتخيل ان والديها لم يعد بإمكانهما تسديد أقساط دراستها بعد فقد عمليهما، فتضطر احدى صديقاتها المقربة الى مساعدتها بإعطائها دبوسا ثمينا لتبيعه وتسدد فواتيرها، و بعد نقاش بينهما تقوم الصديقة بغرس الدبوس في احد ستائر الغرفة.

و قد استعمل "تورتسوف" هذا الفعل على ستائر الخشبة و قام بغرس الدبوس في احد اطراف الستار خفية على "مالولينكوفا"، ثم طلب منها ان تتخيل انها قبلت المساعدة و عادت الى الغرفة و لم تجد الدبوس الثمين، ثم طلب منها الصعود الى الخشبة و البحث عنه، فاندفعت مالولينكوفا بسرعة نحو الستائر و أخذت تهز الستائر و تبحث بين طياتها بسرعة، ثم تهز يدها نحو رأسها خائفة لتظهر الوضع المأساوي الذي يترجم فقدان الدبوس الثمين، ما جعل الموقف مضحكا للكثير من الطلبة و ممتعا لمالوليتكوفا و مثيرا للدهشة لوجود فعل قامت به، و لكنها سرعان ما فقدت احساس المتعة بعد أن سألها "تورتسوف" عن الدبوس الذي لم تجده بعد، فأعاد تورتسوف التجربة و لكنها كانت صارمة، بحيث قد أمرها بكل جدية العودة للبحث عنه و ألزمها بإيجاده و أنه سيوقفها عن الدراسة ما لم تجده، وهنا أصبح الخيال حقيقة لوهلة فاتجهت "مالوليتكوفا" نحو الستائر لكنه هذه المرة طغت الجدية على وجهها و راحت تبحث عن الدبوس بكل دقة و ثبات و بطريقة أبطئ بكثير من الأولى ثم بدأ الخوف يكتسح وجهها كلما قربت من انهاء البحث في معظم طيات الستائر، و لم تجد الدبوس، ما جعل الطلبة الذين يتابعون التجربة تطغوا على وجوههم الجدية و بدأت تختفي ملامح الضحك الأولى على وجوههم، و في هذه التجربة قد استخلص

ستانيسلافسكي الفعل الحقيقي و تأثيره على المتلقي في تجربة واحدة من خلال ردة مالوليتكوفا الجدية التي صنعت الجدية بين الطلبة في ردة فعلهم ايضا [1].

و قد كانت هذه أحد تجارب التي اطلق عليها تجربة "الفعل الأصيل" ، فقد ختم تورنسوف الدرس بأن فصل بين رد فعلها في المرتين، الحالة الأولى التي اصطنعت فيها البحث عن الدبوس بمخيلتها باستعمال حركات تقليدية معروفة، أما الثانية عندما عاشت الوضع و أحست حقا انها مهددة بالتوقف عن الدراسة و أنها بحاجة حقا لإيجاد الدبوس، فاختلجتها مشاعر متضاربة بين الخوف و التوتر و التساؤل و الصدمة، و هنا فقد أوضح انه " لا ينبغي أن نقوم بالفعل فوق الخشبة بصفة عامة من أجل الفعل ذاته، بل ينبغي أن يكون فعلا مبررا و هادفا و مثمرا " [2]، فأطلق عن حالتها الأولى بـ "التكلف التمثيلي" أما الثانية بـ "الفعل الجيد" ، و هو الفعل الأصيل .

2. لو السحرية :

ان صدق الانفعال الذي ينتج الفعل الاصيل، يحتاج بالضرورة الى السرح في الخيال باعتماد تقنية داخلية نفسية لإنجاح الأمر، في أحد الدروس التي تلقاها ستانيسلافسكي حول التوغل في الذات من أجل البحث عن رد فعل صحيح يتوافق مع الحدث و يضمن الأداء الصحيح دون اللجوء لحركات تقليدية، اعتمد على تجربة مع "شوستوف"، فمد يده نحوه فارغة، و انتظر لوهلة لم يبدي فيها شوستوف أي رد فعل، بعدها قال له ماذا لو انني امد لك بيدي رسالة، و سرعان ما تبادرت لشوستوف الكثير من الاختيارات، بداية بحملها و قراءة العنوان، ثم قراءتها على انفراد لأنها غرامية، ثم الذهاب لغرفة اخرى حتى

[1]- ينظر: كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 94 – 95

[2]- المرجع نفسه، ص 97

يتسنى له قراءتها بهدوء "[1]، و بهذا فمن كلمة صغيرة سحرية اجتمعت الكثير من الأفكار، و امتدت المخيلة و توسعت .

يقول نيكولايفيتش " ان كلمة لو رائعة، قبل كل شيء كونها تبدأ كل ابداع، فهي بالنسبة للفنانين بمثابة رافعة تنقلهم من الواقع الى عالم لا يمكن ان يتم الابداع الا فيه "[2]، و بهذا فان نيكولايفيتش يعم بقوله استعمال كلمة لو للفنان عامة و ليس للمثل فقط، بما ان الفن ممارسة روحانية تعتمد على الخيال والابتكار الذي اساسه الابداع الداخلي، فان نظرنا بتمعن مثلا للمؤلف المسرحي و هو في طريقه لتأليف شيء جديد، " يقول لو أن الفعل جرى في عصر ما معين، و في دولة معينة، وفي مكان ومنزل محدودين، لو كان يعيش هناك أناس معينون، يتمتعون بطبيعة روحية معينة، و بأفكار و مشاعر معينة... وهلم جرى"[3]، و لا يتوقف الابداع عند الكاتب ليصل للممثل مباشرة، بل هو يتوقف في محطة الاخراج، أين يمارس المخرج نصيبه من الابداع فيقول " لو قامت بين الشخصيات الفاعلة علاقات متبادلة معينة، لو ان هذه الشخصيات عاشت في وضع معين ماذا يفعل الممثل اذا ما وضع نفسه في مكان الشخصيات "[4]، وهكذا يكون الامر بعده عند مصمم الديكور ثم مصمم الاضاءة .

ان الابداع يعتمد على مخيلة الفنان و المخيلة الواسعة تحتاج الى اقتراحات عديدة، و الاقتراحات التي يناقشها الفنان مع نفسه تتحقق باستغلال "لو السحرية" للحصول على كم هائل من الافتراضات، فكلمة "لو" تأخذ الفنان من عالم الواقع الى عالم الخيال حيث هناك الكثير من الاقتراحات اين باستطاعته ان يسرح بخياله دون حواجز فتجعل بذلك كل شيء في الفن ممكنا .

---

[1] ينظر :كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 108

[2] – المرجع نفسه، ص 107

[3] – المرجع نفسه، ص109

[4] – المرجع نفسه، ص 109

ان كلمة لو لا تعبر عن فعل ممارس في الحقيقة او حدث تم عيشه مسبقا بطريقة تفصيلية، فهي لا تؤكد شيء بل هي تقوم بدفع المخيلة الى البحث عن الجواب عن السؤال بإخلاص دون خداع، ثم تقديمه بشكل طبيعي بما يتوافق و الواقع، وهذا ما يقضي على الأداء المصطنع في فن الاداء، "فبواسطة كلمة لو التي دعاها ستانيسلافسكي " بالكذبة السحرية" أو "الخلاقة"، تستطيع أن تخلق لنفسك مشكلة، بل مشاكل للحل، و صراعك لإيجاد الحل سيقودك حتما الى الأفعال الداخلية و الخارجية "[1]، فكلمة لو السحرية تولد داخل الممثل تأثيرا داخليا و خارجيا، فهي في بادئ الأمر تنبه دواخله فيسرح بخياله لإيجاد الجواب أو الحل الذي يوافق سؤال لو، ثم يترجم الجواب بفعل، تماما مثل ما نعيشه واقعيا .

3. الخيال

اذا كانت كلمة لو السحرية هي الدافع الذي ينقل الممثل من الواقع الى الخيال، فان الخيال هو الحالة اللاواقعية التي يعيشها الفنان داخليا حتى يبدع، و يقصد بالخيال عند ستانيسلافسكي هو "مقدرة الممثل على تخيل الصور الحياتية المختلفة و تخيل الشخصيات و استعادة صورها في الذاكرة فان مهمة الممثل هي تحويل قصة المسرحية الى حقيقة مشهدية فنية، حيث أن المخيلة تلعب دورا مهما في عملية التحويل فعلى الممثل أن يتأكد بأن مخيلته تعمل بصورة مناسبة بحيث يجب أن تتهذب المخيلة و تتطور ويجب أن تكون متيقظة غنية و فعالة و نشطة"[2].

إن غرض التخيل هو الابداع، و التخيل هو غوص الفنان في أعماقه بطريقة موهمة حتى ينتج ابداعا، وتسمى هذه الحالة بالإلهام، يقول أفلاطون في محاورته أيون " أن الشاعر لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم،

[1]- أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 1976، ص41

[2] – المرجع نفسه ، ص 45

و يفقد في هذا الالهام احساسه و عقله " [1]، فالفلسفة اليونانية ترى ان ابداع الفنان مرتبط بقوى روحانية خفية، و بمعتقداتهم فان الفرق بين الانسان العادي و المبدع يكمن في أن الآلهة من تمنح الابداع للفنان وتجعله يفقد عقله و يتبع احاسيسه و خياله، و بتعريف فرويد للإبداع الفني يقول " ان الفن لا يصدر عادة من الوعي و الفكر و التصميم، بل من اللاوعي"[2]، و اللاوعي هو حالة لاواقعية خيالية تتكون من مجموعة المكبوتات النفسية الداخلية للفنان، و يحتاج للوصول الى لا وعيه لخياله، يقول ديلاكروا " الالهام هو صدمة كالانفعال، و حال الملهم في لحظة الالهام كحال من يجذب الانتباه فجأة "، و بهذا التعريف نكون قد رجعنا لـ "لو السحرية"، أكبر دافع للخيال نحو البحث عن الأجوبة لكل سؤال و تشكيل ردة الفعل الصحيحة التي تحاكي الواقع بطريقة جمالية ابداعية .

ان الخيال الذي يفتقد الى الفانتازيا لا يمكن أن يحقق الابداع، فان كان الخيال هو الغوص داخليا في أعماق الفنان للبحث عن حقيقة الشيء و تجسيدها خارجيا، فالفانتازيا هي ما يدفع خياله بتشكيل الحقيقة بطريقة خاصة ابداعية منفردة و مختلفة من مبدع لآخر، و لهذا فان الممثل عليه ان يتمتع بخيال قوي وواضح .

و قد وضح ستانيسلافسكي في كتابه ثلاثة شروط للتخيل و لخصها في ثلاث نقاط علي الممثل تفادي الوقوع بها كالتالي :

اكراه المخيلة : و ذلك عن طريق الضغط عليها، و املاء عليها أفعال تنبع من العقل و ليس من أعماق المتخيل، وهذه العملية سرعان ما تتوقف لنفاذ الافكار .

[1] –محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار النهضة، مصر 1997، ص21

[2] –روز غريب، النقد الجمالي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص51

عدم تحديد هدف : التخيل لمجرد التخيل و عدم التحكم بمخيلة راجع لعدم تحديد هدف معين للوصل اليه، فالتخيل لا يقوم لمجرد التخيل بل من أجل الوصول لهدف ما و المخيلة من شأنها ترتيب الأحداث لوصول اليه .

تنشيط المخيلة : المخيلة النشطة هي الفارق بين الانسان المبدع و العادي، "فعلى الممثل أن يتعلم كيف يفكر بكل وضوح، عليه أن يلاحظ الناس و تصرفاتهم، و أن يفهم أفكارهم، يجب أن يتأكد من أنه يلاحظ ما يحيط به، و يجب أن يتعلم كيف يقارن و يتعلم كيف يحلم و كيف يخلق صورا داخلية للمشاهد التي يشارك بها"[1].

فالمخيلة الواسعة تمكن المبدع من طرح فرضيات و اقتراحات لا متناهية عكس الانسان العادي الذي ينحصر خياله في مستوى معين، و الفرق بين الاثنين ان الشخص المبدع الواسع الخيال يعمل على تحفيز مخيلته و تنشيطها و تدريبها حتى لا يحتاج الى مخيلة غيره في تجسيد عمله الفني، كخضوع الممثل لمخيلة المخرج، او خضوع المخرج الى مخيلة الكاتب، او خضوع الكاتب الى الواقع .

4. الانتباه المسرحي

و يقصد بذلك تركيز الانتباه على شيء معين، و هذا ما ذكرناه كشرط من شروط نجاح عملية التخيل.

[1]- أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، م.س، ص 45 – 46

يقول ستانيسلافسكي حول تجربة كعب الحذاء " لكي تصرف انتباهك عن الصالة، لابد أن تهتم بما هو موجود فوق الخشبة "[1]، وقد شرح ستانيسلافسكي وجوب الممثل على تركيز الانتباه من خلال تجربة لكعب حذاء، التي مورست على خشبة تدريبته هو و زملاءه، عندما سألهم استاذهم ما ان كان كعب الحذاء الذي وجده يرجع لأحد منهم، و سرعان ما تناسوا كراسي المتفرجين و جميع ما قد يشتت لهم انتباههم و ركزوا على البحث في أحذيتهم و تفقدها لدرجة انهم لم يعرفوا ما ان دخل احد الى خشبة المسرح أو لا، و كانت هذه احد التجارب التي خاضها ستانيسلافسكي لتحديد مفهوم تركيز الانتباه على هدف او شيء معين فوق خشبة المسرح .

عن لسان "ترستوف" في درس من دروس تركيز الانتباه التي تحدث عنها ستانيسلافسكي، " علينا أن نتعلم الاحتفاظ بانتباهنا على الخشبة بمساعدة تمارين منتظمة، و أن نطور تقنية خاصة تعيننا على التثبت بموضوع الانتباه بصورة يشغلنا بها الموضوع الموجود على الخشبة عما هو موجود خارجها، وباختصار، علينا – حسب تعبير تورتسوف – أن نتعلم كيف ننظر و نرى على الخشبة "[2]، و لهذا فان أهمية تركيز الانتباه عند الممثل، تعادل أهمية وجود خشبة مسرح في صالة العرض عند المتفرج، فالخشبة التي تعلوا كراسي المتفرج في صالة العرض، و التي جهزت هي مثال على نقطة معينة هيئت حتى تلفت انتباه المتفرج، الحيطان الخاصة التي تهيء بها المسارح حتى لا تدخل أصوات الشارع، الاضاءة المسرحية فوق الخشبة و ما يعكسها من ظلام في الصالة، كل هذه و غيرها من الشروط التي تدفع المتفرج لتركيز انتباهه في نقطة معينة و هي الخشبة، على الممثل ان يصنع لنفسه ما يماثلها داخل نفسيته حتى يركز على نقطة معينة تجعله ينسا العالم الخارجي من حوله .

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 161

[2] – المرجع نفسه، ص 168

ان اصعب المشاكل التي تعترض الممثل أثناء ادائه تشتت تركيزه و انتباهه و لهذا فان سرعة البديهة لن تنفعه غالبا ما ان لم يحدد لنفسه دائرة الانتباه ،فيعرف ستانيسلافسكي دائرة الانتباه في كتابه على أنها مجموعة من النقاط المحددة و المستقلة التي تشكل فيما بينها قطاعا كاملا و تكون قريبة المسافة فيما بينها، بحيث تسهل تنقل العينين فيما بينها دون الخروج على حدود الدائرة، "فظروف التمثيل تتطلب أشياء لا يمكن تحقيقها اذا لم يكن الممثل متمكن من ملكة الانتباه، اذ عليه أن يراعي تصرفه وفق متطلبات الركح وما يلزمه من ليونة و ايقاع، كي يستطيع تنفيذ ما خطط له المخرج من حركات، و كذلك ما تستدعيه نفسه من انفعالات ابداعية، كما يجب أن يأخذ في عين اعتباره رد فعل الجمهور، لأن الممثل الذكي هو الذي يحسب لكل حركة حسابها و لكل صوت كذلك، حتى يحصل على الحد الأقصى من صدق التعبير"[1].

ان قيام العقل بتحديد حدود دائرته يخلق جوا من الارتياح و الألفة لدى الممثل فوق الخشبة، فمثلا لو تم تحديد الانارة فوق الممثل و طاولته فقط سيسود داخل نفسيته نوعا من الخصوصية و الطمأنينة والخلوة التي تجعله يعيش عالمه الصغير دون الاحساس بعالم خارجي يشاهده، ما يدعم تركيزه من جهة وينفي جميع اشكال الازعاج الخارجية كاصدار اصوات او تواجد اشخاص، و هذا ما يحقق العزلة العلنية ، و قد وضح تورستوف العزلة العلانية لستانيسلافسكي و هو داخل دائرة الانتباه ، على أنها " علانية لأننا جميعا معك، و هي عزلة لأنك معزول عنا بدائرة انتباه صغيرة، و في استطاعتك دائما في العرض، على مرأى من جمهور غفير، أن تنفرد بنفسك في عزلة كما تنفرد القوقعة بنفسها داخل صدفتها " [2].

[1] – سوالمي لحبيب و آخرون، قراءات في المسرح الجزائري، الرشاد للطباعة و النشر، سيدي بلعباس، ط01، 2014، ص 199

[2] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س ، ص 179

5. المعايشة الصادقة

ان نظرية المعايشة الصادقة يقصد بها معايشة الممثل لدوره و حقيقة شخصية بكل صدق، و هي من أحد النظريات التي ركز عليها أرسطو في كتابه فن الشعر التي حددها في اندماج الممثل بالشخصية التي يؤديها حتى يقنع المتفرج بصدق أدائه و يثير شفقته و أطلق عليها نظرية التطهير .

يقول ستانيسلافسكي " إن فننا هو أن تعيش في دورك في كل لحظة من لحظات أدائه. وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور، يجب أن يعاش من جديد، ويجسد كأنك تؤديه لأول مرة "[1]، قد أكد ستانيسلافسكي هذه النظرية من خلال اظهار أهمية تعايش الممثل مع الدور انطلاقا من ذاكرته الانفعالية التي تعمل على استرجاع أحداث حقيقية مرت في حياة الممثل و الزامها بتجسيده بطريقة صحيحة، بمعنى صادقة ، وذلك كلما صعد فوق الخشبة لأدائه بعيدا عن واقعه .

ان الايهام هو العنصر الأهم الذي يمارسه الممثل على نفسه لتحقيق الصدق في الأداء، فبجانب حاجة الممثل لتحليل الشخصية التي يؤديها، عليه أن يبحث على عينات مقاربة لها أو مماثله لها ليتسنى له تركيب شخصية ذات شكل واقعي صحيح ثم تقمصها ذهنيا ثم حركيا ليصل الى الصدق المطلوب .

ان المعايشة الصادقة أساسها الشعور الصادق الذي ينبع من دواخل الممثل و النابع من القلب، والتي تكون بعيدة كل البعد على التقليد الاعمى فاقد الروح، يقول ستانيسلافسكي " ان التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج، أو مجرد استخدام الحركات و الاشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، لكن عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية في الواقع، فلا تقلدوا العواطف و القوالب، بل يجب أن

[1] -قسطنتيين ستانيسلافسكي، أعداد الممثل، تر : محمد زكي العشماوي، م.س، ص 25

تعيشوا هذه العواطف و تلك القوالب، و لابد ان ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها " [1]، بمعنى أنه على الممثل الرجوع الى المواقف و الأحداث الواقعية التي مرت عليه سواء عاشها شخصيا أو رآها في حياته الواقعية، و استرجاعها و تطبيقها على الخشبة دون الوقوع في خطأ تقليدها كما هي، ففي الأخير ان الفن تقليد بطريقة ابداعية، يستلزم من الممثل ان يعيشها في مخيلته و يقنع نفسه بحدوثها حتى يعطي ردود أفعال ابداعية بعيدة عن التقليد .

6. الايمان و الاحساس بالصدق :

"ان الصدق فوق الخشبة هو ما نؤمن به ايمانا مخلصا سواء كان في نفوسنا أو في نفوس شركائنا في المشهد، اذ لا يمكن فصل الصدق عن الايمان أو العكس، لأن أحدهم لا يتواجد بعيدا عن الآخر، كما لا يمكن للمعاناة أو الابداع أن يتواجدا بمعزل عن كليهما " [2]، هذا كان تعريف "تورتسوف" لصدق الأداء والايمان بالأشياء من حولك، فان الصدق و الايمان بالشيء هو أن تكون مخلصا لما تقوم به، و مقتنعا به تماما، فيركز انتباهك عليه، و تستغرق كل الوقت اللازم لفعله دون تحايل .

ان الصدق في الحياة يطلق مشاعر الصدق التي لابد أن تنشأ من الحقيقة تلقائيا على الصعيد الواقعي، و لهذا فان الممثل يستلهم أدائه الصادق من الواقع، و حتى ينجح في ذلك عليه الاعتماد على مخيلته، "فالإيمان على المسرح لا يعني أن الممثل يجب أن يمارس التنويم المغناطيسي لنفسه و يجبرها على الهلوسة (الهذيان)، بل يعني بأن الممثل يجب أن يعامل الأشياء و الأشخاص كما يريد للجمهور أن يؤمن

[1] – قسطنتيين ستانيسلافسكي، أعداد الممثل، تر : محمد زكي العشماوي، م.س ص 53

[2] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س ، ص 180

بها، و الممثل يعرف بأن زميله ليس أباه فعلا أو امبراطورا فعلا و لكن يستطيع أن يعامل أية مادة كأنها طير مغرد"[1].

لقد وضح ستانيسلافسكي طرق تحقيق الاحساس بالصدق من خلال "استخدام الرافعة داخل أنفسنا لتنقلنا الى مجال الحياة المتخيلة، و لنخلق ثمة ابتداعنا للواقع، و في اثناء ذلك سيساعدنا كل من كلمة لو السحرية، و الظروف المقترحة المستوعبة بصورة صحيحة على الاحساس بالصدق المسرحي وعلى الايمان به و خلقه على الخشبة "[2].

ان الواقع المسرحي ليس بالضرورة ان يكون الواقع الحي، فالواقع الذي يقع على خشبة المسرح ليس بالضرورة ان يكون قد وقع حقا في الواقع المعاش، ولكن ليس من المستحيل أن لا يقع حقيقة، انطلاق من هذه الفكرة على الممثل أن يخلق كيفية تساعده على تحقيق الصدق، خصوصا وأنه يتعامل في أدائه على عناصر غالبا ما تكون مصطنعة كالإكسسوار مثلا، و كثيرا ما يهمل المخرجين عنصر الديكور مثلا، فيجد الممثل نفسه مضطرا الى ايجاد طريقة و كيفية تسمح له بخلق الجو الصحيح للواقع المسرحي الذي يجب ان يعيشه الخشبة و سرعان ما عليه أن يعتمد على لو السحرية التي تأخذ خياله بعيدا لتبرير كل افعاله .

7. الذاكرة الانفعالية :

تعتمد المعايشة الصادقة على استرجاع مواقف مرت عليه قبلا، و قد تكون أمام ناظريه أو عاشها شخصيا، و ترتبط الذاكرة الانفعالية باسترجاع الممثل الأحداث التي عاشها شخصيا و نقل تجربته الشخصية على الخشبة المسرحية .

[1] – أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، م.س، ص 70

[2] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س ، 257

يقول الناقد "الحبيب سوالمي" عن تفسيره للذاكرة الانفعالية "أنها تعتبر مستودع الممثل، فمنها يسترجع ذكرياته في المواقف الدرامية التي تواجهه، يستخرج منها ما يجب لكي يظهر الانفعال الموافق للوضعية التي تتواجد فيها الشخصية الدرامية"[1]، وقد يعيش الممثل حالة سابقا يصادفها في النص الذي يجسده كممثل، فيسترجع بذلك الحركات التي قام بها و الأفعال الفيزيولوجية و نسخها كما حدث في الواقع، دون التركيز على الشعور الذي عاشه أثناء مرورها بتلك الحادثة الحقيقية، فتصبح بذلك حركات الممثل جافة و خالية من الحياة، يقول "نيكولايفيتش" في أحد التدريبات مع ستانيسلافسكي و زملائه، بعد تجربة حقيقية أعادوا تمثيلها على الخشبة ففشلوا لفقدانهم أحاسيسا صادقة في الأداء " لقد قمتم بتكرار تدريبكم الأول الذي نجحتم فيه، و لم تحاولوا خلق حياة جديدة أصيلة في يومكم الحاضر أنتم لم تستمدوا مادتكم من ذكرياتكم الحياتية، بل من ذكرياتكم المسرحية التمثيلية كما أن ما تولد في المرة الأولى في أنفسكم و تجلى في أفعالكم بصورة طبيعية تلقائية انتفخ اليوم و تضخم على نحو مصطنع "[2]، ثم شرح بعد ذلك أن المشكلة تعود الى افتقاد الممثل المؤدي عنصر المفاجئة التي تجعله يولد شعورا ينعكس عليه خارجيا لأن ردود أفعاله اصبحت معروفة و مألوفة له و بإمكانه تقليدها بوضوح .

ان كل ما تم توضيحه للآن هو مشكلة الأداء الذي يفتقر الى الاحساس بالرغم من أن الممثل يعتبره صحيحا و حقيقيا طالما قد عاش نفس التجربة و من يدري غيره أن هذه الحركات قد قام بها بالفعل عند حدوث الفعل حقيقة، بالنسبة له هو جاهز على تقليد الحادث بسهولة و لكنه في الحقيقة لا يحتاج لهذا التقليد الحركي فقط بل الى تجسيد المشاعر التي شعر بها داخليا في الواقع الذي عاشه و هنا عليه أن يعتمد على ذاكرة المشاعر المسماة بالذاكرة الانفعالية .

[1] – سوالمي لحبيب و آخرون، قراءات في المسرح الجزائري، م.س، ص 214

[2] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 317

ان الذاكرة الانفعالية هي اداة الممثل التي يستعملها لاسترجاع الاحاسيس التي مرت عليه في الواقع عند تماثل حالة واقعية عاشها مع فعل درامي يؤديه، فهي من تقوم بإحياء الانفعالات التي مرت عليه واسقاطها على الفعل الدرامي، و لهذا فان الممثل عليه دائما تدريب ذاكرته لأنه يحتاجها، يقول ستانيسلافسكي " ان اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها و قوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا الانفعالية، و دقتها، ومضائها تناسبا طرديا، اما اذا كانت ذاكرتنا ضعيفة، فان المشاعر التي تثيرها تكون باهتة وهزيلة، ولا قوام لها، وتنعدم قيمتها على المنصة، لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التي تجلس فيما وراء الأضواء الارضية" [1]، و لهذا فان الذاكرة الانفعالية تعتبر أداة مهمة لتحقيق الصدق في الاداء و التأثير في المتفرج .

8. التكيف :

شرح ستانيسلافسكي مفهوم التكيف على أنه "الحيلة "، و هي الخدعة التي يستعملها الممثل أو المتفرج لإقناع شريكه الممثل أو لإقناع المتفرج بفعله الدرامي، يقول "نيكولايفيتش" مجيبا على أحد تلامذته بما يخص شرح مصطلح التكيف أنه " يطلق كلمة التكيف على الحيلة الداخلية أو الخارجية التي يوافق بفضلها الناس بين أنفسهم و بين الآخرين و تساعدهم على التأثر في الموضوع لدى الاتصال به "[2]، ويعتبر نيكولايفيتش أن الحيلة واجبة من أجل تقديم مبررات لخلق الظرف المناسبة للتواصل و الاقناع .

يقول "نيكولايفيتش" لشرح تدقيقي للتكيف في الأداء و كيفية تولده " أن التكيف هو الخداع في بعض الحالات، و لكنه في حالات أخرى قد يكون تصويرا عيانيا للمشاعر و الأفكار، و هو يساعد تارة على اجتذاب شخص نرغب في الاتصال به و استمالته نحونا، و تارة أخرى يكون واسطة تعبر بها للآخرين

[1] – د.جميل حمداوي، الممثل المندمج في نظرية ستانيسلافسكي، صحيفة المثقف، العدد، 4104 تاريخ30-11-2017 ، https://www.almothaqaf.com/index.php?option ،يوم 2021/01/22

[2] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 404

عن شيء خفي نحس به و لا نستطيع التعبير عنه الا بالألفاظ "[1]، فعملية التكيف تعتمد بدرجة كبيرة على اظهار المشاعر الداخلية خارجيا من خلال الكثير من الطرق ليس فقط الحوار .

ان التكيفات تختلف من شخص لآخر و هي تخضع للظروف المحيطة بالشخص الواحد و البيئة التي يعيشها ووقت حدوثها و مكانها، و تعدد التكيفات للشخص الواحد لا تنفع اذا ما ايقن صاحبها طريقة استعمالها الصحيحة، فيساعد بذلك سرعة البديهة في البحث عن التكيفات باختلاف الظروف المقترحة .

ان عملية التكيف الذي تحدث بين الشخوص عن طريق الاتصال فيما بينها، تعتمد على " طرق الاتصال فيما المرئية و الخفية، و بالأحرى بوساطة العيون و الايماء و الصوت و حركات الأيدي و الأصابع و الجسم كله، و كذلك بمساعدة ارسال الاشعاعات و استقبالها " [2]، و لهذا يجب على الممثل أن يتعلم كيف يتكيف مع الظروف من جهة و مع الشخص الذي يتصل به من جهة أخرى، اضافة الى أن الممثل المحترف عليه أن يدعم ذكائه و يقويه حتى يكون له رصيد قوي من التكيفات التي يستعملها للإقناع .

9. تحرير العضلات

يحتاج الفنان في الابداع الفني في الأداء بشكل كبير الى جسمه لأنه الوسيلة الناقلة لمكنوناته الداخلية، مثلما يحتاج المغني الى صوته، أو لاعب الكرة الى قدميه، أو الرسام الى يديه، و كثيرا ما يصاب جسم الفنان الى التوتر الفيزيولوجي بسبب فعالية الحركة، و ارهاق نفسه بشدة أو بسبب الفزع، كل هذا يشكل توترا فيزيولوجيا ،" فالتوتر العضلي يعرقل العمل الداخلي و المعاناة بشكل خاص، فمادام ثمة توتر

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص405

[2] – المرجع نفسه، ص407

فيزيولوجي لا يمكن أن يجري الحديث عن مشاعر مرهفة صحيحة، أو حياة روحية سليمة في الدور"[1]، فيتسبب ذلك بمجموعة من التشنجات التي تحدث على مستوى الرقبة، الأكتاف أو العمود الفقري، ويرجع هذا الى عدم احترافية الممارسة، اما لنقص التكوين أن لعدم اتباع الطريقة الصحيحة، كل هذا يتسبب دون شك الى قتل الابداع .

ان عملية التشنج العضلي الذي يأثر على اداء الممثل يمكن شرحها عن طريق تجربة الثقل، و هي اعطاء الممثل جسما ثقيلا لرفعه أو حمله مع طرح مجموعة من الأسئلة التي تحتاج الى التركيز في الاجابة، ستكون النتيجة دون شك مجموعة من الأجوبة الغير لائقة و الغير واضحة، و سيكون صوت الممثل مقطعا من كثرة الاجهاد، ستستغرق الاجابة على سؤال واحد مدة طويلة على الوقت الاعتيادي، لتشتت الانتباه و التركيز على الجسم المحمول فقط، اضافة الى عدم ثبوت ملامح الوجه و عدم ارتباطها مع الأجوبة بشكل صحيح، خصوصا لو كانت الاجابة مرتبطة بموضوع عاطفي، سيظهر البرود على وجه الممثل وسيكون بذلك الاخفاق التام للتعبير بشكل صحيح، و هذا بالضبط ما يحدث للمثل عندما يتعرض الى توتر عضلي، "و يعلم ستانسلافسكي، بأن لا مفر من حدوث توتر عضلي و من المستحيل ازالته ازالة تامة و طريقته في التمثيل تتضمن تنمية نوع من الاشراف على أجسامنا ليكون رقيبا عليها"[2] ، و عليه فان التوتر العضلي يدمر التجربة الانفعالية ما يفرض على الممثل مراقبة نفسه من التشنج و التوتر الزائد و يحد منه .

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 209

[2] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م.س، ص 88

يلخص تروستوف أهم النقاط التي يتفادى بها المؤدي حدوث تشنجات أثناء أدائه فيقول : " ينبغي أن يشيع النظام في عضلاتنا قبل البدء في عملية الابداع، فلا تقيد حرية الفعل "[1]، و يحدد ستانيسلافسكي ذلك في تمرين " الاستلقاء على الأرض" ، تكون عن طريق الاستلقاء التام على سطح ما بين الثلاثين و الستين دقيقة مع تمديد القدمين و اليدين الى الخارج، حتى يكتسب الجسد الثقة و الراحة اللازمة، اضافة الى التدريبات الرياضية المستمرة و المنتظمة التي تضمن رشاقة الجسد و تكسبه ليونة الحركة و تمكنه من اكتساب خاصية التركيز على مركز الثقل في الجسم .

10 . الاتصال الوجداني بين الممثلين :

من ضروريات الحياة أن يكون كل انسان حي مرتبط و متصل مع ما يحيط به، و ترتفع نسبة أهمية هذا الاتصال على خشبة المسرح، لأن اتصال الممثل مع الشخصيات (الممثلين) التي ترافقه طيلة مدة العرض و ما يحيطه ككل من أهم ما يستلزم ان يتوفر على خشبة المسرح و لأن المسرح بذاته فن قائم على الأخذ و الرد بين الشخصيات و بين الشخص الواحد مع ذاته، بشرط ان يتخذ هذا الاتصال منحى صحيح .

لقد وضح ستانيسلافسكي ثلاثة أنواع من الاتصال التي تستوجب على الممثل أن يطبقها اتجاه ما يحيطه و هي

1. **اتصال وجداني مباشر**: بين الممثل و الشخصيات الاخرى (الذي ينتج عنه اتصال غير مباشر مع الجمهور)
2. **اتصال وجداني ذاتي** : بين الممثل و ذاته .

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر ،م.س، ص 209

3. **اتصال وجداني وهمي** : بشخص من صنع خيال المؤدي أو بشخص غائب [1]

ان عملية الاتصال بين الشخصيات لا يمكن أن تتحقق على سطح الخشبة بين شخصيات غرباء، أي بين شخصيات لا تعرف بعضها، لان جهل الشخصيات لبعضها سيولد جهل المتفرج للعلاقة بينهما و لكل الجوانب التي تخصهم من أحاسيس و علاقة درامية و أفكار مضادة أو مشتركة، يقول ستانيسلافسكي موضحا وجود جمع الكاتب شخصيتين لا يعرف احدهما الآخر " في هذه الحالة لا يعود ثمة مبرر لبقاء المتفرج في المسرح لأنه لن يجد ما جاء في طلبه "[2]، فلن يتمكن بفهم العلاقة بين الشخصيتين و لا على مستوى الشخصية الواحدة و لن يكون هناك تفاعلا دراميا و على الأحرى دعنا نقول أنه لن تكون هناك مسرحية حتى .

ان حاجة الشخصية الواحدة على خشبة المسرح للاتصال بغيرها من الشخصيات بنفس حاجة المتفرج للاتصال بهم جميعا، لأن مشاهدته و تركيزه في العلاقات التي تربط بين الشخصيات يدفعه الى التعمق لا ارداديا في الجو الدرامي السائد، " فيسهم بذلك بصمت في الاتصال المتبادل، فيرى الى معاناة الآخرين، و يعرفها، و يتأثر بها "[3]، و منه فانه لن يكون تأثير في المتفرج دون اتصال بين الشخصيات في بينها و فيما حولها على خشبة المسرح، وكلما كان الاتصال بين الشخصيات قويا كلما زاد اتصال انتباه المتفرج .

11. **القوى المحركة السيكولوجية** :

[1] – ينظر : عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م.س، ص 94

[2] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 365

[3] – المرجع نفسه ، 366

يقول ستانيسلافسكي " أشعر بدورك، و عندئذ تستعد في الحال جميع أوتارك الداخلية و يبدأ كل جهازك الجسماني في العمل" [1]، فينتج بذلك القوى المحركة، و القوى الداخلية المحركة هي مجموعة من القوى الجسدية الداخلية التي تجتمع فيما بينها لتساهم فيما بينها بشكل متضافر في ابداع الممثل، بحيث أن "نيكولايفيتش" قد شبه هذه العناصر بالجيش الذي يعتمد عليه الممثل خلال حربه، و يقصد بالحرب الأداء الحقيقي و الصحيح الذي يعتمد على الابداع التشخيصي .

ان مجموعة هذه القوى التي يعتمد عليها الممثل تتمثل في ثلاث قادة :

1. **الشعور** : و هو القائد الأول، و يعتبر قائد القوى الداخلية المحركة و المحرك الأول للابداع
2. **العقل** : و هو القائد الثاني الذي يعمل على توجيه الابداع
3. **الارادة** : و هي القائد الثالث الذي يخلق الرغبة للابداع

يقول نيكولايفيتش عن أهمية القوى المحركة الثلاث في، " و لقد اعتدنا، نحن فناني المسرح الابداعي، على اعتبار العقل و الارادة و الشعور محركات حياتنا السيكولوجية، ومع مرور الزمن توطد ذلك في وعينا وتكيفت معه وسائلنا " [2]، و هذا راجع لأن الابداع الذي ينبع من داخل الفنان لا بد له أن يعتمد على قوى داخلية، عكس الاتجاهات العقلانية التي تأمن ان الفن عليه ان يرتبط بالعقل بعيدا عن المشاعر .

ان علاقة هذا الثالوث من القوى الفيزيولوجية الثلاث، الشعور و العقل و الارادة هي علاقة مترابطة و متكاملة ، فلا يمكن استغناء أحدهم عن الآخر، فعملية الابداع تقوم على الشعور الذي ينبه العقل وهذا الأخير الذي يدفع الارادة الى الفعل .

[1] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م.س، ص96

[2] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 431

ان التعريف الجديد لمحركات الحياة السيكولوجية يجمع ما بين، التصور، الحكم، الارادة، الشعور، وهنا يتبين لنا غياب العنصر الوظيفي المسمى بالقائد الأول من التعريف العلمي الجديد، يقول ديوتوفشكي، معرفا الشطر الأول من التعريف العلمي الجديد، الذي يخص التصور و الحكم من خلال تمرين تجريبي حول افتراض ما ان أمكن قضاء يوم فراغ داخل المسرح فيقول : "استجابة للاقتراح سيرسم لك خيالك بلمح البصر عددا كبيرا من مشاهد معروفة ...فيسترجعها بصرك الداخلي في ذاكرتك بجلاء ...و تعبر من شباك قطع التذاكر حتى صالة المتفرجين في خيالك... و تكون لنفسك تصورا عن خطة اليوم الجديدة ثم الحكم عليها " [1]، فان تمعنا في شرحه لمصلحي التصور و الحكم، فانه يظهر انه عند بداية الابداع لابد من طرح تخيلات واسعة و هي التصورات العديدة التي تعطي صورة واضحة للرائي، والتي تحدد بالاختيار و الفصل في الامر و ذلك عن طريق الحكم، فالعقل من يعرض علينا التصورات ثم يفصل في الأمر بالحكم النهائي، " و يضطرم لديك كل من الارادة و الشعور على الفور، و يستجيبان لاقتراح العقل (أي لتوراته و أحكامه)، ثم تقرعون معا انذار الخطر، وتوقظون جميع العناصر الداخلية " [2]، و هذا يفسر أن وظيفتي التصور والحكم قد حققتا الشطر الأول من التعريف القديم و هو العقل .

في التعريف الجديد للقوى الداخلية السيكولوجية، يجتمع الشعور و الارادة في الشطر الثاني، و يتم جمع هذان العنصران لأنه لا يمكن وجود العنصر الأول دون الآخر، و ذلك ما ان حاولنا أن نفصل بين الشعور و الارادة، بين تخيل أي شيء يستدعي الشعور و لا يطبق الارادة، أو أن تتم الارادة بغير شعور، فلا يسعنا ذلك، لأن الشعور يحفز الارادة و الارادة تتولد بالشعور .

12. خط الحياة السيكولوجية :

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص433

[2] – المرجع نفسه، ص 433

ان قراءة المسرحية و التعمق في معطياتها و أحزانها و تفاصيلها من اهم المراحل التي يمر عليها الممثل لأداء دور أكمل وجه من خلال ايقاظ ذاكرته الانفعالية، التي تدفعه لتوسيع تصوراته لأبعاد الشخصية والظروف المحيطة بها، ثم الى الحكم في اختياراته المفترضة فيحتد شعوره بالدور و يهز ارادته، فلا يستطيع الممثل إلا فيما ندر من الأحوال ، أن يستوعب أهم ما في دور جديد في الحال، ويتأثر به تأثرا بالغا يمكنه من خلق روح الدور كله في دفقة واحدة من دفقات الشعور، إن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولا معنى النص إدراكا جزئيا، ثم تتأثر عواطفه تأثرا خفيفا، وتحرك فيه أشواقا غامضة "[1]،وبهذا يكون قد اعتمد على محرك الحياة السيكولوجية الخاصة به .

ان الممثل حين قراءة النص المسرحي قراءة مبدئية، يقوم بتصورات غامضة و أفكار سطحية، و لكن رغم هذا فهو يكون الفكرة الأساسية التي سيحتاجها، و التي ستتبلور مع الوقت و العمل الطويل والتدريبات المتواصلة، لتتوسع مفاهيمه و يتوغل في أعماق دوره و الجوهرة الداخلية للشخصية التي يؤديها .

ان فشل الممثل في استنباط الأحكام في القراءات المبدئية تمنعه من تكوين شعور يدعم ارادته من التفاعل مع النص، و هنا لا يبقى له سوى أن يعتمد على أحكام الآخرين من قراء النص، كزملائه الممثلين أو تعليمات المخرج المسرحي، فيجبر حينها على تتبع استنتاجاتهم لعلها تكون بداية نحو طريق جديد يساعده على البحث عن الأحكام الخاصة بدوره، يقول ستانيسلافسكي " يضطر الفنان الى الاستعانة بأحكام الآخرين، كما يستوعب بمساعدتها النص و يجهد في النفاذ الى أعماقه، و عن طريق العمل

[1] - د.جميل حمداوي، الممثل المندمج في نظرية ستانيسلافسكي، صحيفة المثقف، العدد، 4104 تاريخ30-11-2017 ، https://www.almothaqaf.com/index.php?option ،يوم 2021/01/22

الدؤوب ينشأ لديه أخيرا تصور ضعيف و حكما غير مستقل، يمكن تطويرهما فيما بعد بصورة تدريجية، و في النتيجة، ينجح الفنان بهذا القدر أو ذاك، في اجتذاب ارادته – شعوره"[1].

و هذه المرحلة المبدئية تميزها أن هدف الممثل لا يكون واضحا، و يتنقل بين التيارات الفكرية والعواطف المختلفة باحثا عن طريقه، والتي بها يهتدي الممثل الى فهم دوره جيدا و أدراك الهدف منه الا بعد أن يأخذ وقتا طويلا باحثا عن مبتغاه و ما ان يصل اليه تكون بذلك بداية العمل الابداعي .

ان تنقل الممثل بين التيارات الفكرية و العواطف و الرغبات، بالاعتماد على محركات الحياة السيكولوجية، تتشكل لنا بطريقة منفصلة، في سلسلة من الاقتراحات و البحوث، " تظهر الفكرة والرغبات على دفعات، فتنشأ تارة و تتقطع تارة، ثم تتولد من جديد و تختفي مرة أخرى، و لو أننا رسمنا رسما بيانيا لهذه الخطوط المنطلقة من محركات الحياة السيكولوجية، لكان ذلك أشبه بشرط، و قطع، و مزق صغير من الخطوط "[2]، و عكس هذ فإن ما سيجعل الرسم البياني ذات منحنى بخط متصل هو الوصول الى دقة الممثل في تجسيده لدوره، و هذا انطلاقا من نجاح مخيلته على امداد نفسه بتصورات يتقبل العقل الحكم فيه، و يحفز الشعور على الارادة للفعل أي بداية الابداع الفني .

13. حالة الاحساس الداخلي المسرحي :

لضبط هذا المصطلح اضاف "ترتوستوف" كلمة المسرحية عليها فأصبحت، حالة الابداع الداخلي المسرحي، و ذلك ليتم التفريق بين الاحساس الداخلي الطبيعي و الاحساس الداخلي على خشبة المسرح، يقول " ان حالة الاحساس المسرحي تنطوي، بسبب ظروف الابداع العلاني، على شيء من طعم المسرح،

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 440

[2] – ينظر للمرجع نفسه، ص441

و خشبته، مما لاوجود له في حالة الاحساس الانسانية العادية "[1]، و ان الاختلاف بين الاحساس الداخلي الطبيعي أو المسرحي لا يجعل أحدهما أفضل من الآخر، فلكل منهما نقاط ايجابية و أخرى سلبية .

يمكننا القول أن حالة الاحساس الداخلي المسرحية أفضل من الحالة الاحساس العادي و هذا لما تتوفر عليه من انطواء للعزلة العلنية ليس بالإمكان توفرها في الحياة الواقعية، ويكون هنا الفاصل، الجمهور، فوق خشبة المسرح يحظى الممثل بالدعم الجمهوري و ذلك أنه " في المسرح حيث يكتظ جمهور غفير من الناس، و ينبض الف من القلوب مع قلب الفنان في وقع واحد منسجم، فان مشاعرنا تجد لنفسها صدى رائعا و ظرفا سمعيا ممتازا " [2]، و هنا فالجمهور يعتبر عنصرا فعالا في لخلق العرض المسرحي الذي بإمكانه تحطيم الممثل الفاشل، كما باستطاعته ان يقوي ثقة الفنان المحترف، فالأعمال الناجحة تقاس بالجمهور .

ان حالة الاحساس الداخلية الصحيحة، أي الطبيعية، من الصعب ان تتحقق على خشبة المسرح، لكن لا نقول انها منعدمة الوجود، لكنها نادرة، وذلك ما ان قام الممثل باستحضار جميع قواه الروحانية والداخلية ليخلق بذلك حالة احساس انسانية على خشبة المسرح، "و يجب على الممثل أن يكشف العنصر الأكثر تأثيرا بالنسبة لأجهزته لكي تعمل بشكل اعتيادي، و يجب أن يستعمل العنصر الأكثر تأثيرا و الأكثر حيوية، و سوف تصبح جميع العناصر الأخرى للتكنيك الداخلي فعالة بصورة ضمنية وأوتوماتيكية و سوف يصل الممثل الى الحالة الداخلية الخلاقة عندما تتدفق بصورة تلقائية"[3]، يمكننا تحديد هذا من خلال احساس الفنان ما قبل العرض، فإحساس الممثل قبل بداية العرض بقدرته و شعوره برغبة في

[1] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س،ص 156

[2] – المرجع نفسه، ص 456

[3] – أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، م.س، ص 457

الأداء، دليل على خلقه لإحساس داخلي طبيعي على خشبة المسرح و دليل على أن جهازه الابداعي يعمل بشكل جيد .

14. **المهمة العليا** :

ان التوجه نحو المهمة العليا في المسرحية يعتمد على كل ما ذكر سابقا من نظريات، وصولا الى الجيش الابداعي الذي عرف بعناصر الحياة السيكولوجي، و لم يتبقى للمثل سوى التوغل نحو قلب المسرحية، و ان قلنا قلبها فنحن نقصد العضو الذي ينبض من اجل ان تحي هذه الكتلة الابداعية، والعضو الذي يبعث الروح لعناصرها حتى تتفاعل فيما بينها كما يضخ القلب الدم لكامل الجسد ليضمن حياته، وهنا يكون المقصود" الهدف الاعلى و الاساسي الذي لقي سبيله خلق الشاعر مؤلفه، وابدع الفنان دوره "[1].

ان ما يكتبه المؤلف في مسرحيته، هو مجموعة من الأفكار التي تشمل ما اكتسبه من معلومات وأحداث و انفعالات طول حياته، هي مجموعة الأحاسيس المختلطة بين الفرح و الحزن و الارتباك و الثقة و الضعف و غيرها، هذه الظروف التي تجتمع فيما بينها و تتوحد لتنتج ابداعا فنيا يتوافق مع رصيد المؤلف حسب توسع مخيلته و كثرة تجربته و كثافة ثقافته، لتعبر عليها، فالهدف الأساسي هو من يدفع بمحركات الحياة السيكولوجيا نحو الابداع .

ان لكل كاتب اتجاهه الخاص و نزعاته الخاصة في الكتابة، و كل كاتب يحمل بين طيات أفكاره مهمة عليا يدعوها بالرسالة، فيبحث بواسطة أفكاره عن طرق توضيحها ثم العمل على نشرها، و قد أعطى ستانيسلافسكي مثالا عن ديوتوفسكي و انطوان تشيكوف، فديوتوفسكي الذي كانت كتابته

[1]- كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 471

تعكس بحثه طوال حياته عن الله و الشيطان في أخلاق الناس و تعاملهم، و انطوان تشيكوف الذي تعكس كتاباته محاربة البرجوازية، فالكتابات من شأنها حمل مهمات عليا للسعي اليها.

اما الهدف الأعلى الذي يتبناه المؤلف في كتابة مسرحيته، يصبح من مهام الممثل فوق خشبة المسرح، و تكون بذلك المرحلة الثانية نحو السعي لتحقيق الهدف الأعلى، ويقول ستانسلافسكي:" إن كل فعل يقابله رد فعل، ورد فعل هذا يقوى بدوره الفعل؛ وفي كل مسرحية تجد إلى جانب الفعل الرئيسي، رد فعله المضاد، وهذا مما يسعدنا لأن نتيجته المحتومة، هي مزيد من الفعل. ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحنها، والتي تطلب حلا، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا. "[1] ، فيصبح الممثل ملزما على السعي اليه و تحقيقه، و لهذا فان أول شروط انطلاق السعي لتحقيق الهدف الأعلى هو استيعاب الفكرة جيدا، لأنها المنبع الأساسي لعملية الابداع فوق الخشبة، "فالممثل يجب أن يجعل دائما الهدف و الارادة ثابتين خلال العمل أما الكيفية فيستطيع تغييرها متى يشاء على شرط أن يظهر بها الهدف و الارادة و حتى المخرج في هذه الحالة عليه فقط أن يعين الهدف و الارادة، أما الكيفية فيتركها للمثل على أن يراقبها فيقول انت يا ممثل أظهر لي هذا الهدف و هذه الارادة واضحتين بأي طريقة تختارها أنت على شرط أن تكون منطقية و معقولة"[2].

ان الأهداف العليا تختلف حسب فكر الكاتب، فقد تكون عبقرية عظيمة المسعى و هذا ما سيجذب الممثل نحو أدائها ثم سيجذب المتفرج نحو التفاعل معها، يقول ستانيسلافسكي " اننا نحتاج الى كل مهمة عليا قادرة على أن تستحث محركات حياة الفنان السيكولوجيا، و عناصره ذاتها حاجتنا الى الخبز

[1] – د.جميل حمداوي، الممثل المندمج في نظرية ستانيسلافسكي، صحيفة المثقف، العدد، 4104 تاريخ30-11-2017 ، https://www.almothaqaf.com/index.php?option ،يوم 2021/01/22

[2] – أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، م.س، ص 143 - 144

و الغذاء " [1]، و قد تكون المهمة العليا عند المؤلفين متواضعي الفكر أو الفاقدين له، بسيطة و ساذجة أو أنها لا تخدم المجتمع في تلك الحقبة الزمنية، أو قد تتهم بكثرة الاستهلاك و التداول، و هذا الاختلاف سيأثر على السعي الأصيل لتحقيقها فوق الخشبة، و ستنقص من قدرتها على الجذب، " فإن كانت المهمة العليا تنم على عبقرية تعاظمت قدرتها على الجذب، و ان لم تكن كذلك، فستقل هذه الجاذبية بالضرورة "[2] ، و لهذا فان الممثل يكون بحاجة دائما الى ما يدفع ادراكه الداخلي، و يحفز عناصر الحياة السيكولوجية لتكوين خط متصل، و الى هدف أعلى عظيم المقصد .

15. العقل الباطن :

ان كمية المجهود الذي يفقده الممثل فوق خشبة المسرح يقوم التسعين بالمئة، و ذلك لشدة التوتر فوق خشبة المسرح، و هذه من العادات الخاطئة التي يجب على الممثل التخلص منها لأنها تفقده قوته، ولأنه عليه ان يقنع نفسه بضرورة التمتع بالوقوف على الخشبة كأنه أمام في منزله و يشعر نفسه بالارتياح والبهجة لأن الخشبة خلوة علانية لها بهجتها الخاصة .

ان ستانيسلافسكي يرجح استهلاك المجهود الزائد عل الخشبة الى التركيز الشديد للانتباه، يقول : "أدركت أن سبب ذلك التوتر هو الانتباه الشديد على حساب ارخاء العضلات، فلقد كان الانتباه يراقب الجسم، و يقف بذلك عائقا دون الاستراحة الهادئة"[3]، و يصنف هذا التوتر من التوترات التي تصيب العناصر الداخلية، و ليس الجسد الخارجي .

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 474 .

[2] – المرجع نفسه، ص 473

[3] – المرجع نفسه، ص 494

ان هذا النوع من التوترات الداخلية، يكون التخلص منه بالاعتماد على عناصر داخلية أيضا، و هنا تتدخل اللحظات الثلاث في الفصل في الأمر وهم، التوتر، التحرير، التبرير، فتعمل على البحث عن مصدر التوتر الداخلي القائم، ثم تحرره، ثم تبرر الحالة الجديدة وفق الظروف المقترحة المناسبة، اضافة الى الاعتماد على لو السحرية إن تطلب الأمر ذلك .

يقول ستنايسلافسكي :" أنتم تعلمون أننا نحيا على الخشبة بذكرياتنا الانفعالية المستمدة من الواقع الحقيقي، حيث تصل هذه الذكريات في بعض تفصيلاتها الى درجة توهم الحياة الواقعية " [1]، فالمجموعة الأحداث التي تصادف الانسان تكون في رصيده الخيالي كمية كبيرة من التجارب، و التي بإمكانه اللجوء اليها لإسقاطها على الأحداث الدرامية كلما صعب عليه ايجاد الطريقة الصحيحة للأداء، فيوهم نفسه بنفس الحدث الحقيقي، حتى تكون ردة فعله بنفس الشعور الذي أحس به عند وقوع الحدث قبلا، و كثير ما يلجأ الممثل الى نسيان نفسه و الايمان الصادق على ما يحدث على خشبة المسرح عندما يصادفه حدث درامي لم يعشه قبلا، و يعتمد على ذلك في تشابك حياته الحقيقية مع ذاكرته الانفعالية مع الدور الذي يجسده، و هذا هو حتما اللاوعي .

ان وجود الالهام مرتبط باللاوعي، لكن اللاوعي عنصر متواجد عند الجميع، و هو غير مرتبط بالإلهام، فيمكننا أن نلتمس اللاوعي في تصرفات الانسان، في أفعاله، أو كلماته، فاللاوعي هو العنصر المسؤول الذي يوحي بالأفعال الفيزيولوجية اللا متوقعة، و لهذا فان التمكن من الاتصال باللاوعي فوق خشبة المسرح من الأمور التي يجب على الممثل العمل عليها، " ويعني هذا أن الممثل لابد أن يستحضر العقل الباطن حين تأدية دوره المسرحي من أجل تفتيق الذاكرة الانسيابية، والتعبير عن المشاعر الانفعالية

[1] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س ، ص500

بصدق وإيمان. "[1]، و هذا هو ما يترتب على عمل التقني السيكولوجية التي يلخص دورها على أنها العملية التي تجعل الممثل يصل الى حالة الاحساس تسهم تشكل ابداعا لا واعيا تترجمه طبيعة أعضائه .

يقول ستانيسلافسكي محددا الطريقة التي تستعملها الممثل لاستثارة ابداع طبيعته العضوية انطلاقا من اللاوعي، "بمنتهى البساطة ما عليك الا ان تصل بعمل جميع عناصر حالة الاحساس الداخلية ومحركات الحياة السيكولوجية و بخط الفعل المتصل الى درجة الفعالية الطبيعية "[2]، أي الى غاية الوصول الى الشعور بالصدق و الايمان بالشخصية و عند الوصول الى هذا المستوى ستقوم الشخصية بتقديم ردود فعالة ابداعية موافقة لحالات الأداء .

16. دراسة الشخصية المسرحية :

ان ستانيسلافسكي في كتاباته كان يركز بشكل كبير على ء الممثل لشخصيته أكثر من أي عنصر فوق الخشبة المسرحية، و قد كان يشبه الدور المسرحي و الشخصية المسرحية بالجنين أثناء التدريبات والرضيع عند العرض .

يقول ستانيسلافسكي نافيا أن الدور المسرحي هو مجموعة من التقنيات الأدائية الاصطناعية، و انما هو صناعة لروح جديدة تتمتع بها شخصية جديدة يلبسها الممثل كما يلبس روحه، " ان اللابداع ليس مجموعة من الحيل تقنية تمثيلية، و ليس أداء خارجية مصطنعا للشخصيات و الانفعالات كما كان يعتقد الكثيرين، انه حمل و مخاض بكائن جديد هو الانسان – الدور " [3]، ثم شبه مراحل تدريبات الممثل على

[1] – د.جميل حمداوي، الممثل المندمج في نظرية ستانيسلافسكي، صحيفة المثقف، العدد، 4104 تاريخ30-11-2017 ، https://www.almothaqaf.com/index.php?option ،يوم 2021/01/22

[2] – كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س ، ص 504.505

[3] – المرجع نفسه، ص 526

أداء دوره كمرحلة تطور الجنين في بطن والدته، " ان للأم في مراحل مختلفة من فترة حملها ذواتها الخاصة، كذلك يحدث للإنسان الفنان المبدع، اذ تؤثر مراحل الحمل و نضوج الدور المختلفة على طباعه و حالته في حياته الخاصة بصور مختلفة "[1]، و لهذا فان ستانيسلافسكي المخرج يعتبر أن مدة تكوين الدور عند الانسان المبدع تحتاج على الأقل تسعة أشهر أو أكثر لتتكون بصفة أفضل، بحيث يسهم المخرج دور القابلة أو الطبيب المولد في العملية الابداعية .

ان أهم ما ينبغي التركيز عليه لدراسة الشخصية المسرحية أبعادها :

الأبعاد السيكولوجية (النفسية) : و هي دراسة معمقة من حيث عاداتها و سلوكاتها و التعمق في روحها.

الأبعاد الفيزيولوجية (الظاهرية) : و هو الشكل الخارجي، و ما يبدو عليه .

الأ السوسيولوجية (الاجتماعية) : من خلال البحث عن مستواها المعيشي، عاداتها تقاليدها و ربطها بالمكان و الزمان المتواجدة فيه، مكانتها الاجتماعية من خلال حديثها و سلوكياتها و الظروف المحيطة بها .

و يأكد ستانيسلافسكي أن تجسيد شخصية لا يحتاج بالضرورة الى التركيز مع جميع تفاصيلها بشكل كامل، بل على التركيز على أهم المؤشرات التي تظهر الشخصية فتجعل الممثل مع مرور التدريبات مقتنعا و متوغلا في أداء شخصيته بشكل كامل " تكفي ثلاثة أو أربعة حركات مهمة و مدروسة لخلق الشخصية أما الأشياء الأخرى فتأتي من نفسها كذلك يجب أن تختفي الحركات الطبيعية العادية للمثل اذ

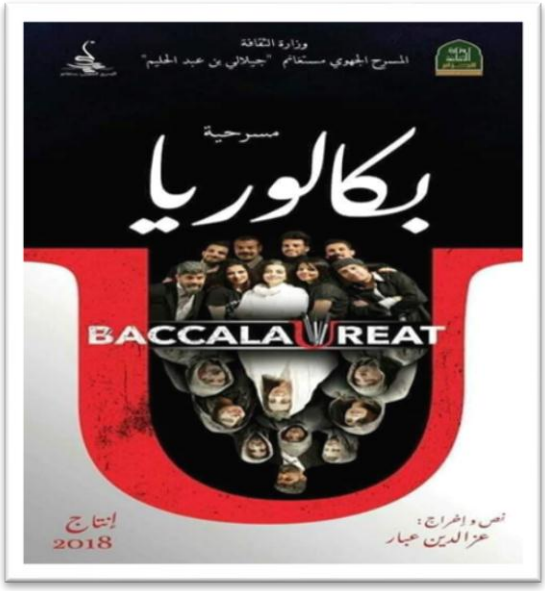
[1] –كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س ، ص 526

لو بقيت هذه الحركات الأصلية لما استطعنا أن نستفيد شيئا من الشكل الذي أخذناه لأننا سنرى الممثل نفسه لا الشخصية و حركات الممثل الأصلية و متعددة لأنها صاحبته طيلة حياته"[1].

[1] – أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، م.س، ص 147

2 . الواقعية النفسية في مسرحية "بكالوريا " للمخرج عزدين عبار

بكالوريا مسرحية من اخراج "عزدين عبار" ، و انتاج المسرح الجهوي لولاية مستغانم لسنة 2018 " كما توضحه الصورة رقم (04) :



الصورة رقم (04)

أ. تقديم المسرحية :

مسرحية " باكالوريا " هي مسرحية من كتابة و اخراج " عزدين عبار" و انتاج المسرح الجهوي مستغانم 2019 م، و التي فازت بجائزة أحسن عرض مسرحي متكامل الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني للمسرح المحترف، و هي مسرحية تحكي عن مجموعة من الشباب المراهقين يتناولون دروسا خصوصية داخل قبو متسخ و مليء بالغبار تستأجره أستاذتهم المجنونة من حبيبها السابق، الفنان الفاشل، الذي يحتفظ هو الآخر بأزيائه المسرحية في مؤخرة القبو، و في جو من الصراع بين الأستاذة و تلامذتها تظهر الاختلافات بين الغني و الفقير بين الذكي و الغبي بين المتخلق و المشاغب، بين المحب و المتطلب، وتطرح المسرحية قضية المستوى التعليمي المتدني و الجهل كموضوع أساسي، و مواضيع أخرى شرحت بها

المجتمع الى فئات عديدة، كالتباين الطبقي، الفنان المهمش، و الهجرة الغير شرعية التي أصبحت ملجأهم الوحيد بعد قسوة معلمتهم و قسوة المنطق الجديد الذي تفرضه عليهم، فيقررون في الأخير أن يرحلوا من بلد اضطهدت أدنى حقوقهم للعيش و هو "حرية "، لتتحول أحلامهم بالنجاح الى حلم الهروب الى الموت .

ان المسرحية اتخذت الشكل بكل عناصرها، بداية من النص الذي يطرح مشاكلا مختلفة في قالب درامي واقعي اجتماعي، يقول أحمد جمعة قجة معرفا الواقعية من خلال مقارنته بالكلاسيكية " لو نزعنا من المسرحيات الكلاسيكية الشعر و ما يرتبط بالصنعة المسرحية، نجد أن موضوعاتها هي من صميم المذهب الواقعي، لأن كل منها يعالج مشكلة اجتماعية أو يهاجم خرافة دينية أو يسخر من مبدأ سياسي "[1].

ب. البناء النفسي للشخصيات

يستمد ستانيسلافسكي قواعده في اتجاه الواقعية النفسية من الطبيعية، فهو لا يجد حاجة لخلق قوانين جديدة ما دامت متوفرة، و كل ما يعاكس ذلك فهو يعاكس نظرية المحاكاة الأرسطية، لكنه لا يكتفي بأخذ النماذج من الواقع بل يؤكد على التجربة و الانغماس، يقول ستانيسلافسكي " المسألة كلها هي ايجاد الطريق الصحيح، و من الطبيعي أن الطريق الأصوب، هو الذي يقضي بشكل أقرب الى الصدق و الى الحياة، و من أجل بلوغ هذا لا بد من معرفة ما هو الصدق و ماهي الحياة "[2]، و لهذا فان الشخصيات في المسرحية قدمت أداء يجمع بين المنطق و الواقع و الصدق، بحيث تظهر في بداية المسرحية شخصية توفيق و صديقه الغني – كما توضحه الصورة رقم (05) - ، و هما شخصيتان متناقضتان

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م.س ، ص 83

[2] – ستانيسلافسكي ، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 08

بمختلف أبعادهما الاجتماعية و النفسية و الفيزيائية، فتوفيق شاب فقير يسعى الى كسب عيشه بكل الطرق حتى من خلال كتابة رسالات غرامية و بيعها لصديقه الشاب الغني، الذي يتميز بالسذاجة والغباء في تعابيره التي تملأها التهكم و انتقاد الشعب الفقير في كل مرة.

الصورة رقم (05)

تظهر الشخصية الثالث، أمين الفنان، الذي يبدأ حواره بصراع مع الشابين حول أزياءه المسرحية التي يقومون بالعبث بها في كل مرة، ليظهر حبه للفن و دفاعه عن أزياءه التي يعتبرها جزءا من ماضيه رغم الصعوبات و الخذلان التي عاشه كفنان، و التي جسدها المخرج في شخصية أنيقة تعرج، دلالة عن مآسي الفنان جراء تهميشه، و قد كان أداء شخصية أمين بين انفعالات الغضب ثم الهدوء في كل مرة، عن شخصية طيبة تثور من الآلام و الانكسارات، و لكنها سرعان ما تهدأ لتحن الى ماضيها الرومنسي بعد سماع صوت الأستاذة حورية ، الصورة (06) توضح العلاقة بين أمين و المعلمة :

الصورة رقم (06)

لقد أبدعت شخصية الممثلة بدور شخصية مركبة لامرأة تفقد أعصابها في كل مرة، جراء نقاشاتها الحادة مع تلامذتها و مخالفتهم لأوامرها الغير منطقية بالنسبة لهم، فتتعامل في كل مرة بطريقة قاسية معهم، و كأنها تحمل داخلها كما هائلا من الغضب و الحقد، -كما توضحه الصورة رقم – 07- ، و الذي ارتبط بماضيها الحزين هي الأخرى، فتظهر تفاصيله كل ما سنحت له الفرصة ليجسد تلك المرأة الرقيقة الضعيفة الحالمة التي أفسدها الدهر و حولها لوحش صوره المخرج بقوة اعصار تهز القسم و تلاميذه عنصراخها غاضبة ، كما توضحه الصورة رقم (08) :

الصورة رقم (07)

الصورة رقم (08)

يقول الدكتور جمعة أحمد قجة حول أهمية أداء الممثل في المسرح الواقعي " إنه هو الذي يستقطب عواطف و انفعالات و أفكار الجمهور، و هو المسؤول عن التأثير في الجمهور بشكل يتفق مع أفكار المخرج و المؤلف، و اذا نجح فهو صاحب الفضل في ذلك"[1] ، و قد كانت مواقف التلميذة مع معلمتها أكثر المواقف التي سجلت أهم الإنفعلات في المسرحية و أثارت هذه الانفعالات القوية، بسبب استفزازات التلميذة الجديدة التي جاءت لتعارض كل التقاليد التي تفرضها المعلمة و تثور ضدها في كل مرة رغم التهديدات التي تتلاقاها، كما توضحها الصور رقم (09) :

[1] – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها، م.س ، ص 90

الصورة رقم (09)

فقد فاق تمرد التلميذة قسوة معلمتها، لتعبر مع زملائها بحركات رقص تعبيرية عن غضبهم و تمردهم مجسدين شعلة الصراع بينهم و بين المعلمة، بغبار القبو الكثيف -كما توضحها الصورة رقم (10) - لينتهي الصراع بفقدان البنت بصرها بعد أن قامت المعلمة برمي رذاذ الغبار على عينيها .

الصورة رقم (10)

فقد قدم المخرج من خلال مشهد راقص معبر صراعا بين طرفين بطريقة عبرت عن المكنونات الداخلية بشكل جميل ووصفت دواخل الشخصيات دون لفظ أي كلمة و ختمها بنتيجة بائسة و نهاية حزينة لمن يحاول الخروج عن التقاليد .

ج. سينوغرافيا الاتجاه الواقعي النفسي

"ان الواقعية تفرض على مصمم الديكور أن يعكسها بوضوح أمام المشاهدين بطريقة تعبيرية، وهذا يعني أن مزاوجة ما بين اشغال المساحة، أو كما يسميها كارل فون آبن " شكل درامي لساحة المسرح " فهو فنان عليه أن يشتغل في الساحة بطريقة درامية، و ليس كمجرد نصب ديكور واقعي " [1] ، على صوت صفارات البواخر و أصوات طيور البحار تبدأ المسرحية التي تقرب مخيلاتنا من البداية أننا في مكان ما قرب البحر، الى أن تتضح الرؤية بعد اضاءة الأنوار أين تتوزع صناديق الأسماك لتشكل لنا قسما مدرسيا بوسائل بسيطة من طاولات و سبورة، تصنع لنا ديكورا واقعيا فانتازيا أضفت عليه الرمزية جمالية المنظر – كما توضحه الصورة (11) :

الصورة رقم (11)

لقد كان ستانيسلافسكي يولي العناصر السينوغرافيا الاهتمام، لهدفين، احتياج الممثل لذلك الديكور الواقعي الذي يحفز مخيلته، و احتياج المتلقي لرؤية قصة واقعية على خشبة المسرح، فهو في

[1] – ياسين النصر، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، دار نينوى، سورية، 2010، ص 80

الحلتين يساعد على خلق الايهام، " فلم يكن ستانيسلافسكي يتجاهل ما ندعوه اليوم بالإرشادات المسرحية... بل يسعى الى ترجمة كل ملاحظة من ملاحظات المؤلف الى لغة المسرح، و لم يكن على دراية بالعوالم الداخلية للمثلين فحسب، انما بكل تفصيل من تفاصيل آلية المسرح...، و قد تحدث ستانيسلافسكي عن الديكور و الملابس و الاضاءة و الموسيقى و الاكسسوار و يؤكد أنها تخضع لسيطرته "[1].

الديكور

لقد تعامل المخرج مع وصف المكان الدرامي بطريقة بسيطة جمع فيها الكثير من المعلومات التي تمكن المتلقي من قراءتها من الوهلة الأولى التي يراها، ما يعطي مفهوما لأمرين، أولهما أن تموضع مجموعة من الأخشاب التي تحيط بالأزياء المسرحية الخاصة بالفنان أمين تبين طبيعة عمله ، و أن صاحب القبو شخص فقير لم يستطع تأثيث قسم حقيقي، و ثانيا أن صناديق السلع تحدد المكان الدرامي على الشاطئ أو الميناء، كما توضحه الصورة (12) ، و أضاف لها بعض الكتابات المباشرة الناقدة للوضع السياسي، التي تطرح اشكالية الاستيراد لمواد من الدول الأخرى بالرغم من توفرها في البلد دلالة عن الفوضى الاقتصادية التي تعيشها .

[1] -كونستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، د.نديم معلا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 ، ص 09

الصورة رقم (12)

الإضاءة

ان الاضاءة قد كانت تميل الى ما بين الظلام و الضوء الخفيف حتى يتسنى للمتلقي استيعاب الضيق و ظلمة القبو، كما كانت الاضاءة عامة أفقية، الا في بعض الحالات الخاصة أين كان الأداء حزين فحددت الإضاءة العمودية على الممثلين في الصراعات الداخلية وفي المشهد الرومنسي بين الأستاذة و الفنان حتى تضفي الحميمية للمشهد و تساهم في دعم مكنوناتهم الداخلية كما توضحه الصورة رقم (13) :

الصورة رقم (13)

الإكسسوار

لقد استعمل الممثلون مجموعة من الإكسسوار فيما يتناسب مع طبيعة عملهم أو حسب احتياجات الفعل الدرامي الواقعي، الأزياء المسرحية التي يحتفظ بها الفنان أمين الدالة على ممارسته فن التمثيل، و شخصية المعلمة تستخدم الطباشير و الممسحة بصفة دائمة، كما وضعت على طاولات التلاميذ مجموعة من الكراريس و الأقلام و المحافظ لتظهر شكل القسم الدراسي، أما في المشهد الأخير فقد استعمل الممثلين الشباب معاطف بلاستيكية بحرية للدلالة على الخروج للبحر اضافة الى عكازات استعملت كمجاذيف مع تحريك بساط أرضية أزرق بقوة للدلالة على هيجان البحر .

الأزياء

لقد كانت أزياء الممثلين في مسرحية باكالوريا واقعية، خاصة في شخصية الأستاذة "حورية " بزيها الأبيض الذي يلائم شيب شعرها و سنها الكبير و ربما أراد أن يقربها أكثر من صورة المعلم الذي اعتدنا رأيته بمئزر أبيض، و لعل أكثر شخصية كان زيها الأقرب الى تركيب الدور هي شخصية الفنان الذي اكتفى بلباس كلاسيكي بسيط بالأبيض و الاسود ما يعبر عن شيء راق و ما يميز شخصيته الهادئة الفنانة التي تتضح في الحوار، ما يزيد من ادراك المتلقي انه رغم مستوى شخصية الفنان الراقية الا أنه لا يحظى بما يستحق، أما شخصية توفيق الفقير فقد اكتفى المخرج بوضع غبار القبو على ملابسه ما يدل على مكوثه و عيشه في القبو و لوصف حالة فقره، أما الفتى الغني، فقد صممت له ملابس تجمع بين الخفة والسذاجة، ما تتصف به تلك الفئة التي تسعى فقط لجمع المال معارضة مبادئ العلم و الأخلاق، و قد اختيرت لأزياء الشخصيات ألوانا متباينة بين المعلمة و تلامذتها، فقد لونت ملابس التلاميذ بألوان قاتمة رغم شباب سنهم، عكس أزياء المعلمة ذات اللون الأبيض، فالمعلمة في الأخير الشخصية المركبة بين

الجنون و الثقة و الضعف و القوى و التمرد و الانكسار و الظلم، و كان اللون الابيض كأنه عكس ما تتصف به الشخصية الحقيقية، فاللون الأبيض كثيرا ما يرتبط بالنقاء و الحكمة، و هذه كانت رؤية المخرج التي حاول من خلالها أن يوصل لنا تلك الظلمات التي يعيشها شباب اليوم، و ذلك التضاد في التقدير، و ذلك الظلم الذي يعيشه المجتمع، بين شخصية مستبدة تراها ظاهريا تنصع بياضا، وشخصيات شبابية فتية تعيش العتمة .

الموسيقى و المؤثرات الصوتية

تعتبر الموسيقى عنصر مهما في العمل الدرامي، لدورها الفعال في تحفيز الانفعالات و تهدئتها كما يعتبر ستانيسلافسكي أن الايقاع هو أهم عنصر في التقنية السيكولوجية للتأثير في الداخل و الخارج، وتختلف سرعة الايقاع بين الحالات التي يعيشها الممثل، بين الحزن و الفرح و الاندفاع، "و تجدر الاشارة الى أن تأثير السرعة الايقاعية على الشعور هو الذي جعل "ستانيسلافسكي " يلح على ضرورة ادخال بعض أسس الفن الموسيقي و الغنائي الى الدراما " [1].

و قد مزج المخرج عزدين عبار في مسرحية باكالوريا، نوعين من الموسيقى، موسيقى تراثية عن شباب السبعينات و الثمانينات و موسيقى عصرية من جيل اليوم، جاءت مقارنة بين شباب العقد الماضية في أغنية راي تراثية بعرض يتضمن حركات و أزياء شباب تلك الحقبة الزمنية، و عرض شباب اليوم اللذين يتأثرون بكل ما هو غربي برقصات براك دانس و موسيقى الراب، داعمين فكرة استراد كل شيء غربي، كما هو موضح على صناديق السردين المستوردة من بلدان الغرب المختلفة، و قد اتضح هذا المزج بين عنصرين مختلفين في بداية المسرحية حين مزجت الموسيقى بين صوت العود الذي يعتبر آلة موسيقية ركيزة

[1] – ستانيسلافسكي ، اعداد الممثل في المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة العامة للكتاب ، م.س، ص18

في الموسيقى العربية، مع صوت القيثار الكهربائي الغربي الأصل، حتى يضع المخرج المتلقي أنه بصدد مشاهد أجزاء متضادة و متناقضة في مسرحيته، و يقصد بهذا الصراع القائم بين الجيل الماضي و الحاضر.

خاتمة الفصل الثالث

ان الواقعية النفسية من الاتجاهات الاخراجية المعاصرة الأقرب الى الاتجاه الكلاسيكي، و هي جاءت وليدة له الا أنها اعتمدت و ركزت على بناء الشخصية بشكل أكبر بالنسبة لعناصر العرض المسرحي الأخرى، و لهذا فإنها الأقرب لتجسيد الواقع، الشيء الذي جعلها ضمن أهم الاتجاهات الاخراجية المتبعة للتأثير على المتلقي الجزائري لبساطتها و سلاستها و قربها للفهم منذ بدايات المسرح الجزائري و حتى الآن، اضافة الى أن تأثيرها ظاهر حتى على مستوى الاتجاهات الأخرى في المسرح الجزائري أين يفضل المخرج المسرحي اتباع طريقة ستانيسلافسكي في التعامل مع ممثليه رغم اختلاف الاتجاه .

الفصـــل الرابع

" الاتجـــــاه

الملحـــــمي

في المســـرح

الجزائـــري"

مقدمة الفصل الرابع

المبحث الأول : برتولد بريخت مؤسس المسرح الملحمي

1. حياة برتولد بريخت

أ.ميلاده

ب.دراسته

2. مراحل تطور نظرية المسرح الملحمي عند برتولد بريخت

أ.مراحل القصائد و الأشعار

ب..مراحل التأثر برواد المسرح التعبيري

ج.من المرحلة التعبيرية الى التعليمية

د.بيسكاتور حجر الأساس

المبحث الثاني : تطبيق نظريات المسرح الملحمي في المسرح الجزائري

1 . نظرية المسرح الملحمي

أ . أصول تسمية المسرح الملحمي و علاقتها بالملحمة

ب. الملحمة و المسرح الملحمي

ج.الثورة على مبادىء أرسطو

د.نظرية التغريب

و.المادة التاريخية في المسرح البريختي

2.**الاتجاه الملحمي في مسرحية " الصالح باي" للمخرج الطيب دهيمي**

أ.تقديم المسرحية

ب.التاريخ في المسرح الملحمي

ج.التغريب بالعودة الى التاريخ

د.الراوي و تقطيع الأحداث

و.التكرار

هـ. السينوغرافيا

مقدمة الفصل الرابع :

لقد ظهر الفن المسرحي في الجزائر منذ بداياته لأغراض التغيير أكثر من الترفيه، و كان هذا ظاهرا في المسرحيات الأولى التي كانت تقومي على الدفاع عن الهوية الجزائرية و تعمل على توعية الشعب فترة الاستعمار، وقد كان للمسرح خلال الثورة التحريرية دور هام و كبير في توسيع دائرة الاهتمام بالقضية الجزائرية عالميا، و لهذا فقد حظي الاتجاه الأقرب للسياسة و التغيير اهتمام المسرحيين الجزائريين خصوصا و أن الدولة الجزائرية مرت و لا تزال تمر بمراحل سياسية و اقتصادية و اجتماعية مهمة و متغيرة ، و لهذا فقد كان المسرح الجزائري يولي أهمية كبيرة بالاتجاه الملحمي لما له دور في التغيير و التحفيز على النهوض بالبلد .

المبحث الأول : برتولد بريخت مؤسس المسرح الملحمي

1. حياة برتولد بريخت

ميلاده

: اسمه الكامل، يوجين برتولد بريخت فريدريش، غير اسمه الى برت بريخت، ثم استقر على لقب برتولد بريخت، و لد في العاشر من شهر فيفري سنة 1898 بمدينة أوسبورغ.

عائلته

قدم والده من آفرن، الغابة السوداء، وقد كانا مختلفي المذاهب الدينية، فاتبع بريخت مذهب والدته (صوفي برتسنغ) البروتستانتي[1] ، في حين أن والده كان كاثوليكي المذهب، و قد كان هذا الأخير عاملا في مصنع الورق في منطقة بافاريا، ثم أصبح مديرا و مالكا له، ما جعل العائلة ميسورة الحال[2]، يقول د.بوجمعة أحمد قجة " وهناك في الشارع العتيق يقع بيت بريخت، إنه من أعرق بيوت الحي و المدينة كلها تعرفه، فقد كان صاحب نمط من أنماط الحياة الاقطاعية في الزمن القديم، و أصبح اليوم مديرا لأكبر مصنع ورق في المدينة، و تحت يديه تشتغل أنفار كثيرة من العمال"[3]، ولكن هذه الحياة البرجوازية التي عاشها بريخت لم تمنعه من رؤية الشوارع و المساكن الفقيرة التي تحيط بمسكنه النظيف، فبالرغم من تخطيط الوالدين

[1] –ينظر : جازية فرقاني ، تجليات في المسرح العربي ، م.س، ص36

[2] –ينظر: برنار دورت ، قراءة بريشت ، تر : جورج الصائغ و ماريلورسمعان ، وزارة الثقافة ، سوريا ، 1998 ، ص15

[3] –د.جمعة أحمد قاجة ، المدارس الاخراجية و طرق اخراجها، م.س، ص256

على تربية ولدين أرستقراطيين، ألا أنه سرعان ما توضحت طبيعة بريخت الثائرة المشاكسة الغريبة منذ صغره[1]، و التي خالفت شخصية أخيه .

دراسته

في سنة **1904**،" و عند بلوغه سن السادسة التحق بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه، ثم دخل المدرسة الملكية"[2] **فولكسكولة** التابعة لبلديته، ثم أصبح تلميذا في ثانوية أوغسبورغ.

تقول الدكتورة جازية فرقاني في كتاب تجليات التغريب في المسرح العربي، عن نشأة النظرية الملحمية عند بريخت أنها مرت بمراحل أرفقت بتجربته الحياتية و الظروف الاجتماعية و السياسية و الفنية التي عاشها في مراحل حياته قائلة " بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي، وبعد ممارسة فن الكتابة و الاخراج والتعامل مع الممثل وهي المدد التي تدرجت من الأشعار الى التعبيرية الممزوجة بالملحمية ليصل الى المسرح ذي البعد السياسي " [3]، فالمسرح الملحمي كان نتيجة لتراكمات من الظروف الاجتماعية و السياسية والفلسفات و النظريات السابقة و التأثرات و التجارب التي ساهمت في بلورته و تشكيله .

2.مراحل تطور نظرية المسرح الملحمي عند برتولد بريخت

مرحلة القصائد و الأشعار(1908–1916) :

لقد تميزت الفترة منذ التحاقه بالثانوية وهي الفترة ما بين (1908 و 1916) من حياته بظهور ملامح فنه، فتحت الاسم المستعار **برتولد يوجين** نشر نصوصه الأولى، قصائد و قصص،" بجانب أنه

[1]– د.نبيل حفار ، برتولد بريشت لمحة موجزة عن حياته و أعماله، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، عدد135، دمشق، يوليو– 2003، ص 167

[2]– جازية فرقاني ، تجليات في المسرح العربي ، م.س ، ص 36

[3] – المرجع نفسه، ص36

كان يقرأ أشعاره في حلقات أصدقائه على القيثار للألحان التي وضعها لها بنفسه "[1]، فقد نشرت صحيفة الطلبة (الحصار) أول قصائده، "و بعدها بعام واحد نشرت له الصحيفة المحلية (أحدث أخبار أوغسبورغ)"[2] قصائد جديدة لفتت اليه الأنظار، تحت عنوان "أفكار حول عصرنا و الأسطورة الحديثة " [3]، و لم يتجاوز سنه الخامس عشر، فسنه لم يمنعه من رؤية الواقع و انفتاحه على العالم، كيف لا وهو صاحب حكمة " ليس من المستحيل تعلم ما هو مفيد " ،خصوصا و أنه لم يصرف وقته كبقية التلاميذ، فقد كان منذ صغره يهتم بمسرح العرائس، و يلاحق الفرق التي تزور المدينة من مسرح الى مسرح، ثم يعود ليبتكر قصصا مسرحية جديدة ...أو يغرق لأيام متتالية في مطالعة الكتب و الدواوين بالشعر الألماني المترجم "[4]، و لكن استجابته للأوضاع التي عايشتها ألمانيا في تلك الفترة من الحروب، أثرت على كتاباته فبدأت كتابته تتغير تدريجيا، الى أن تغيرت جذريا سنة 1916، ما أوقعه في مشكلة سياسية بمدرسته كاد أن يفصل بسببها " لولا تدخل أحد المدرسين و تفسير الأمر على أنه اضطراب عقلي أصاب المراهق من جو الحروب "، و بعد انقضاء أعوامه في الثانوية حصل على شهادة الباكالوريا التي أهلته لدراسة الفلسفة بقسم الآداب بجامعة (لويس مكسيمليان) في ميونيخ، سنة 1917 م.

مرحلة التأثر برواد المسرح التعبيري :

انتقل بريخت الى الجامعة من أجل الدراسة في الطب سنة 1918، و لم تكن اختياره لدراسة الطب بمحض ارادته بل برغبة من والديه، هذا ما جعله يسأم من محاضرات الطب فعرض عنه بزيارة محاضرات كبار الأساتذة عن اللاهوت و الفلسفة، و الالتحاق بحلقات الدراسة التي نظمها أرتور كيتشر المختص في

[1] – د.نبيل حفار ، تاريخ و اعمال بريخت ،م.س، ص 168

[2] – د.نبيل حفار ، تاريخ و اعمال بريخت ،م.س ، ص 168

[3] – برنار دورت ، قراءة بريشت ، م.س ، ص 15

[4] – د.نبيل حفار ، تاريخ و اعمال بريخت ، م.س، ص 168

المسرح، و صديقه لفرانك فيدكيند، وقد كان تأثر بريخت بفيدكيند و نزعته التعبيرية و نظرياته قويا جدا خاصة و أنذاك قد كان التيار الطليعي الرائج هو التعبيري و فيدكيند قد كان من التعبيريين المعارضين للنزعة الطبيعية بشدة في المسرح، و تميز بأسلوب درامي جديد تمثل في الحوار الدرامي المباشر و التقليدي، و تميز بأسلوب درامي جديد يعتمد على عناصر مهمة تعوض الحوار الدرامي المباشر و التقليدي و هي :

- الغناء القصصي الذي يوجه من خلاله لومه للمجتمع الذي يعتبر الطبقة البرجوازية السبب الأساسي في قهر الطبقة الفقيرة كما يعاتب الطبقة الفقيرة على سكوتها .
- استغلال الرموز المسرحية بجميع أنواعها ابتعادا عن الرسالة المباشرة التقليدية ، و استعمال الأقنعة.
- "مناظر التمثيل الصامت التي تزخر بها اللوحات ذات العناوين الملحمية "[1]
- رجوعه الى الأسلوب المسرحي الشعبي من خلال اعتماده فيه على اللوحات المستقلة و التي ترتبط بموضوع واحد و ترمز الى مراحل متعددة من الحدث و الذي يملأه الممثلين الايمائيين فكان شبيها بالسيرك.

وقد كان بريخت من أشد المعجبين بكتاباته و تقنياته في الاخراج، حتى أن الكثير من الكتب ذكرت تأثره به في كتابته، و الكثير من اتهموه بتقليده، و قد قام بريخت بتكريمه بعد وفاته فنظم له أمسية تكريمية بنفس السنة في أحد أقبية ميونيخ .

اضطر بريخت الى قطع دراسته من اجل العمل في مستشفى أوغسبورغ حيث انخرط في صفوف الجيش الألماني كمساعد طبيب في السنة الأخيرة من الحرب، وقد خلق تواجده في أوغسبورغ مع معطوبي ومشوهين الحرب وضحاياهم، أثر على نفسيته، فاتخذ بذلك موقفا معرضا للحرب مثله مثل جميع مثقفي

[1] – فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، م.س ، ص 41

ألمانيا " الذين أدركوا فيما بعد خطأ تأييدهم للحرب و عرفوا أنها كانت حربا استعمارية لاقتسام أسواق العالم و السيطرة على ثرواته "[1]، و قد نتج عن هذا التأثير لدى بريخت اتخاذه لموقف احتجاج ضد الظلم الذي يتلقاه الأبرياء و الطبقة الفقيرة في سبيل خدمة الطبقة البرجوازية، و انعكاس ذلك في قصائده التي كشف فيها الأهداف الحقيقية للحرب ووصفها بصفقة الأغنياء و أصحاب الصناعات الحربية، وقد كانت قصيدته الشهيرة "أسطورة الجندي الميت" أول قصيدة عبرت عن نزعته الثورية، و هي " قصيدة تروي حكاية الجندي الذي لم تعجب ميتته المبكرة للقيصر، فيأمر بإخراجه من قبره ليساق الى الجبهة من جديد، وليموت ثانية ميتة الأبطال في سبيل القيصر و الوطن "[2]، و لا شك في أن بريخت كان يقصد الطبقة الفقيرة التي تموت مرتين الأولى في ما تعايشه من احتياج و جوع و فقر و الثانية في استغلالها في الحروب التي هدفها خدمة الطبقة الغنية التي عبر عنهم بشخصية القيصر الطاغي الذي لا يرحم حتى الأموات بقبورهم و يستغلهم لأغراضهم الاحتيالية تحت الشعار الكاذب، الدفاع عن الوطن و التضحية من أجل الأرض، و رغم أن بريخت لم يتخذ من كل هذا موقفا سياسيا واضحا لكن تأثره الشديد بالأوضاع خاصة مع اندلاع الثورة الاشتراكية الألمانية سنة 1918، كل هذا خلق في نفسيته صراعا داخليا ناتج عما يراه خارجيا من ظلم و تلاعب بحياة الأبرياء و ظلم في حق الطبقة الفقيرة الضعيفة، خاصة بعد تسارع السلطة الى اخماد الحرب الاشتراكية بالعنف المسلح ما زاده تأثيرا و تيقنا من صوابه على اتخاذه موقفه الاحتجاجي ضد انتهاك حريات الفقراء، و قد تأثر بذلك لدرجة فقدانه الاهتمام بإنهاء دراسته في الطب، " فبدأ بالبحث في اتجاه آخر بالتنقيب عن المحاضرات الطب و الاشتراك في حلقات البحث المسرحي، و كما أخذ يتعمق في قراءته الشعرية و المسرحية باحثا عن لغة جديدة تصلح كوسيلة لإيصال ما يعتمل في نفسه "[3]،

[1] –د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1988، ص11

[2] –نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 146

[3] –المرجع نفسه، ص 170

ولذلك فقد كان مثله الأدبي الأعلى المسرحي الألماني جورج بوشر و المسرحي الشاعر فيدكيند، الذين تأثر بكتاباتهم كثيرا ونتج عن ذلك كتابته الأولى لمسرحية "بعل" التي تروي قصة بعل و هو الشخصية البطلة في المسرحية، شاب شاعر محترف وسفاح منحرف و شخصية متمردة على كل الأعراف و التقاليد و الروابط الاجتماعية و الأخلاقية تطلق العنان لنزواتها بكل تجاهل وعدم مبالاة لرأي الآخرين أو المعاناة التي يعيشها مجتمعه والتي يصل حد شرها و انعدام احساسها الى قتل الأقرب اليها، وبالرغم من أنها لم تمتلك انتماء اجتماعيا الا أنها اتخذت الاتجاه التعبيري وصورت مظهرا انسانيا جديدا.

وهذا لم يكن بالشيء الكافي لبريخت، هذا ما جعله يوزع وقته بين ميونيخ و أوغسبورغ، ميونيخ من أجل البحث و توطيد علاقاته مع الفنانين و المفكرين و الأدباء، و بين أوغسبورغ من أجل عائلته "و لأنه وجد في مستقط رأسه الحرية للكتابة في صحيفة " ادارة الشعب " الاشتراكية اليسارية"[1] ، و التي كانت له زاوية لكتابة مقالات نقدية عن المسرحيات، و هي مجلة تنطق باسم أحد الأحزاب السياسية، " فكان في جميع مقالاته النقدية لما يعرض في مسارح أوغسبورغ ينطلق من موقفه الاجتماعي الثوري الجديد، و لكن حتى ذلك الحين، دون تبن أي اتجاه سياسي واضح المعالم "[2]، و في هذه الفترة سار في صفوف الحركة السبارتيكية في ميونيخ و أوغسبورغ، و ساهم في الثورة من خلال مساعدة الثوار ، و قد صادف في هاته الفترة الكاتب الكبير ليون فيشتفانجر، و كون صداقة معه، نتج عن هذه العلاقة تحويل مخطوط سبارتاكوس الى مسرحية "طبول الليل".

[1] – نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص170

[2] – المرجع نفسه، ص 170

طبول الليل هي "مسرحية كتبت بتأثير من المسرحي كارل فالنتين"[1]، و من أجله و الذي تأثر به بريخت بشدة لما كان يعتمده من فن الايماء أو كما كان يسميها فن الحركة، " الذي كان يصمم استكتشاته المزلية، ومونولوجاته، و أغانيه، و فواصله المضحكة بنفسه، و يؤديها باللهجات المحلية بمصاحبة الحركة و الايماء.، ليمتزج هذا الكل و يتصهر في كتلة واحدة تركت أثرا بارزا في نفسية بريخت، اذ كتب عددا من الاسكتشات التي تشهد على هذا الأثر "[2].

و مسرحية طبول الليل عبر من خلالها بريخت عن رفضه للثورة و التي قدم من خلالها منظورا شديد الواقعية بعيدا عن رومنطقية التعبيرية، وقد حاول من خلالها تحديد المضمون من التعبيرية السائدة آنذاك، فظهر بذلك اندماجه الفكري في تيار جديد كان يطلق عليه اسم تيار النشاط الايجابي .

وقد وصف بريخت مسرحية طبول الليل، بأنها تراجيدية كوميدية، تراجيدية لما تتضمنه من مشاعر وأحاسيس و دوافع تراجيدية و مواقف اجتماعية مأساوية خلقتها الحروب، و كوميدية ساخرة مما تتضمنه من مواقف و دوافع ساخرة اتخذها البطل للانتقام من الثورة، و قد تضمنت قصة تربط بين الحب والحرب.

و تروي قصة طبول الليل، الجندي اندرياس الذي يعود من الحرب بعد سنوات ليجد زوجته تستعد للاقتران برجل آخر، فيقرر أن يستعيد زوجته التي يحبها و أن يتخذ موقفا معاديا للثورة التي أخذت منه حياته ووقته خاصة بعد استيلاء المضاربون على كل الثروات و تكوين أموال طائلة على حساب الثوار أمثال أندرياس، فهو بذلك قد تيقن أن مشاركته بالحرب خطأ فادح اقترفه بحق نفسه و عائلته.

[1] – برنار دورت ، قراءة بريشت ، م.س ، ص 16

[2] – د فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، م.س ، ص 39

و قد كان قراره بالمشاركة في الثورة السبارتوكسية بجانب قرار استعادة زوجته كرد فعل عما حدث له و كطريقة للانتقام لنفسه، و لكن زوجته قد رفضت في بادئ الأمر الرجوع اليه بسبب كونها حاملا من خطيبها الجديد، وهذا ما زاد اندرياس اصرارا على المشاركة في الحرب السبارتاكسية، و اندفاعا للثأر، ثم تعود اليه زوجته بعد نقاش صارم بينهما فيقرر عن الرجوع عن قراره في المشاركة و الانضمام الى الثورة السبارتاكسية.

ومن الواضح أن ما اختاره بريخت كنهاية لقصة طبول الليل وما وصفها من تراجيديا و كوميديا بسبب أن اختيار الانسان لخوض الحروب قد لا يكون قرارا عقليا واعيا بقدر ما يكون قرارا نفسيا ناتجا عن ضغوطات نفسية أو ردود أفعال عن الأوضاع الشديدة أو الهروب من مواقف أو حالات معاشة أو الشعور بالنقص و الرفض من المجتمع، " و قد كانت مسرحية طبول الليل أول مسرحية مثلت له"[1]، و لكن على الرغم من مساندته للشيوعيين الا أنه لم يكن قد اتخذ موقفا حازما معارضا بعد، بالرغم من أن موقفه كان واضحا في مسرحية طبول الليل، لكنه لم يعلن عنه للعامة.

وقد تميزت مسرحياته في هاته الفترة أنها " اجتماعية ذات طابعين، الأول ظاهري موجه ضد نفاق المجتمع البرجوازي و جشعه، و الثاني موجه ضد انعدام النظام في الكون و الفوضى في النفس البشرية "[2]، وبهذا سيكون قد طرح أول اشكاليتين نحو المسرح السياسي.

و قد نال بهذه المسرحية "طبول الليل" جائزة كلاسيت في الأدب تقديرا لمسرحيته سنة 1922، لما حققه من حالة السخط على الوضع السائد و التي استطاع بريخت من خلالها اضافة شيء جديد للمسرح تمثل في الجانب السياسي من جهة و التضامن مع الشعوب المستعمرة من جهة أخرى في عمر لم يتجاوز

[1] – د. فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س، ص 43-44

[2] – بريشت ،مسرحيات بريشت ، ت: مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر ، 1994،ص 5- 6

الرابع و العشرين، يقول الناقد المسرحي الألماني حينذاك، هربرت انريك :" ان الشاعر بريخت البالغ من العمر الرابع و العشرين استطاع بين عشية و ضحاها أن يغير وجه ألمانيا الشعري "[1].

وقد كان بريخت قد قرر أن يقيم نهائيا في ميونيخ خاصة بعد موت والدته التي كان متعلقا بها الى حد كبير، " ويعود بريخت في أكتوبر من نفس العام الى ميونيخ ليعمل مخرجا في مسرح المدينة و يتزوج في الثالث من نوفمبر من نفس العام من ماريانة تسوف، و تلد له في الثاني عشر من مارس سنة 1923 ابنته الأولى (هانا ماريان) "[2]، و لكن اقامته في ميونيخ لم يكن مقتنعا بها الى حد كبير بسبب رغبته في توسيع معارفه من الفنانين و المخرجين و الممثلين، ما جعله يتردد على برلين ليبشأ علاقات جديدة معهم، و قد عرف عن بريخت خلال هاته الفترة أنه كان فوضويا و يعيش الحياة بوهمية مستهتر"[3]، وقد كانت الحروب والمآسي التي عاشها بسبب هذه الحروب من الأسباب التي سببت له هذا التدهور، كما أن صدمة وفاة والدته لم تكن بالشيء الهين بالنسبة له، فتدهورت حياته بطريقة لافتة للانتباه، "حتى أنه عاش فترة مرض صحي نتيجة لسوء التغذية" "[4]، و أقام لمدة طويلة بالمستشفى .

أما على سبيل الأعمال التي عرف بها في تلك الفترة، و التي جمعت بين أخلاقيات المجتمع و توجيهه و التغيير نحو الاحسن و بين محاربة البرجوازية من جهة، أنه قد عرض مسرحية "في كثافة المدن " في مسرح الريزيدنس بمونيخ، و كتب أربع مسرحيات ذات الفصل الواحد تأثر بها بشكل واضح بالأدب الشعبي "[5]، كما قام بتأليف العديد من القصص لمجلات و دوريات مسرحية، أما في السنة التي تليها فقد

---

[1] –د عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س ، ص 13

[2] –د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س ، ص 13

[3] – د . فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، م.س ، ص 44

[4] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص16

[5] –نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص171

اقتبس بريخت مسرحية ادوارد الثاني ملك انكلترا، "و هذا العمل الذي بدأت تتوضح من خلاله بذور نظرية المسرحية التي ستتطور عبر أعماله القادمة و تجاربه الاخراجية الى ما نعرفه اليوم تحت اسم المسرح الملحمي أو السردي أو المسرح الدياليكاتيكي" [1]، او البريختي، و بالرغم من أنه قد واجه بعض العقبات مثل فشله في اخراج مسرحية "قاتل أبيه" لأرنولد برونين الا أنه قد خلق صيتا شاسعا وسط الفنانين بتلك الفترة .

من المرحلة التعبيرية الى التعليمية :

انفجرت الأزمة الألمانية وشملت كذلك الطبقة الوسطى و الفلاحين، واشتد احتدام الصراع الطبقي بعد ان انظمت الطبقة الوسطى و العاملة الى الحزب الشيوعي الألماني، بعد أن تيقنوا امتلاكه للمؤهلات التي تمثلهم لاسترجاع حقوقهم و الدفاع عليها، فنتج عن ذلك احتدام مصالح الطبقة الرأسمالية البرجوازية التي سرعان ما اتجهت الى هتلر و حزبه النازي و تشجيعه على مقاومة خطر القوى التقدمية و الحركات الثقافية التي تعمل على نشر الوعي و تحث على التغيير خاصة المسرح [2].

وبهذا فقد كانت مرحلة انتقالية لبريخت الذي اتجه من المسرح التعبيري الى التعليمي خاصة بعد أن أصبح المسرح حكرا لخدمة الطبقة البرجوازية التي سيطرت عليها، فأصبح المسرح البرجوازي بذلك خاليا تماما من المضمون و من كل قيمة اجتماعية .

ومع سنة 1923، وعند محاولة الانقلاب الفاشلة التي قام بها هتلر بميونيخ، كان بداية ظهور مشاكل سياسية للكتاب و الفنانين المعارضين للثورة، " فقد كان اسم بريخت و كذلك ليون فوشتفاجرا

[1] -نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص171

[2] -ينظر د. فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي، م.س، ص 55-56

واردا على لائحة الأشخاص المطلوب ايقافهم في مجال نجاح الانقلاب "[1]، و في سنة 1924، قرر بريخت أن يترك ميونيخ و يعود ليستقر في برلين باعتبارها مركز الاشعاع الفكري و الثقافي، وهناك عقد اتفاقا مع المسرح الألماني للإشراف على فنون العرض المسرحي، وقد عمل "بجانب الكاتب المسرحي المعروف كارل تشوكماير، كدراماتورغ، وخبير مسرحي لدى المخرج الشهير "ماكس راينهارد" "[2]، كما أنه قد تابع كتاباته الشعرية و المسرحية و النقدية .

و قد كانت أهم مسرحية كتبها في تلك الفترة مسرحية "جالي جالي"، و التي كانت عنوانها رجل برجل سنة 1925م، و التي كان لها تأثير كبير في تكوين الفرد لتطوير المجتمع، و الملفت للانتباه أنه كان يحمل رسالة بعد كل مسرحية يألفها حول استغلال الانسان في المجتمع الرأسمالي، و جعله أداة استخدام لتحقيق أهداف الربح و سيطرة النظام القائم، فعندما سئل بريخت عام 1926، ماذا تكتب الآن ؟ أجاب: " مسرحية كوميدية بعنوان رجل برجل، حيث يجري فيها تفكيك الانسان الذي يعاد تجميعه وتركيبه من جديد في جلد شخص آخر...

ومن الذي يقوم بهذه العملية ؟

أجاب : ثلاثة مهندسين عاطفيين...

وهل التجربة تعتبر ناجحة ؟

أجاب : نعم، من أجل ارضاء الجميع...

و هل يولد جراء هذه العملية انسان مثالي ؟

[1]-برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 17

[2] -نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 171

أجاب : لا ليس بشكل خاص "...

وقصة هاته المسرحية تدور حول رجل بسيط يدعى "كالي كالي"، وهو لم يتعلم في حياته الرفض أو قول كلمة لا، يخرج من بيته لاشتراء السمك فيصادف بطريقه مجموعة من العساكر بدورة عسكرية فقد أحد أفرادها الأربعة، فكانوا يبحثون عن شخص رابع ليحل محل زميلهم خوفا من قائدهم كي لا يثيروا غضبه، فيطلبون من كال كالي أن يصبح الجندي الرابع، و هو بلا شك لا يستطيع الرفض وقول كلمة لا، فينظم لهم و يصبح الرفيق الرابع متبنيا مواقف العسكري و الأفكار التي يجب أن يمتلكها المحارب، و هكذا فقد تم تفكيك شخصيته و بناء شخصية جديدة له لتحقيق هدف النظام القائم الذي يطالب الشعب بالتخلي عن هويتهم و أحلامهم و حياتهم و التحول الى آلات للقتل و الحرب .

وقد لعبت هذه الفترة دورا كبيرا في تكوين بريخت الكاتب و المؤلف و المخرج المسرحي بحيث أنه تمكن من خلال هاته الفترة من " استيعاب جانب كبير من التراث المسرحي الملحمي العالمي، جعلته يعد نفسه اعدادا كاملا ليؤسس مدرسة من أهم المدارس المسرحية في القرن العشرين فعالية"[1]، ليس في ألمانيا فقط بل عند كل شعوب العالم .

وفي عام 1926 " بدأ بريشت بدراسة الاقتصاد الوطني ومبادئه بغية معرفة المضاربات الاقتصادية في الولايات المتحدة الأمريكية "[2] وذلك رغبة منه لكتابة مسرحية تتحدث عن المضاربات في بورصا القمح في شيكاغو، الا أن هذه المسرحية لم يتم انهائها و ذلك لان بريخت قد انشغل بدراسة مؤلفات كارل ماركس في الاقتصاد، و سرعان ما تعلق بهته الدراسات لما حملت أهمية لرسالته للمجتمع، " فبدأ بدراسة

[1] –بريشت ، مسرحيات بريشت ، ت : د مخلوف بوكروح ، مصدر سابق ، ص 6

*–بروليتاريا: مصطلح ظهر في كتاب بيان الحزب الشيوعي لكارل ماركس، يقصد به الطبقة التي تعيش من بيع منتوجاتها العضلية لانعدام وسائل الانتاج و التصنيع

[2] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 13

~~الاقتصاد السياسي، ثم انتسب الى مدرسة العمال المسائية حيث يدرس الماركسية بشكل منتظم "~~[1]~~ ، وبهذا فقد استطاع بريخت أن يتخذ الفكر الماركسي كمنهج له و اصبح أكثر قناعة بضرورة الثورة الاشتراكية.~~

بيسكاتور حجر الأساس لنظرية بريخت

لقد عرف بيسكاتور بالمسرح السياسي، بحيث أن مسرحه كان موجها للطبقة الفقيرة التي يحاول من خلاله توعيتها و تشجيعها على القيام بثورة تمكنها من التحرر من أيدي المستغلين الرأسماليين، فبيسكاتور قد رجع بفنه الى تحقيق هدف المسرح بتوعية المجتمع و تربيته و تنوير عقول المجتمع بالحقيقة التي أخفاها جدار الجهل، فقد كانت رسالته مخصصة بشكل مباشر الى فئة العمال من المجتمع و تشجيعهم على الانخراط في البروليتاريا*، فاعتمد بذلك على شكل مباشر و صريح اضافة الى اعتماده على تقنيات حديثة كعرض الوثائق بالفانوس السحري، وبث الأفلام و طرق معروفة كتقديم رقصات و اغنيات وادخال الفنون الشعبية كالسيرك، و لذلك لم يكن بالشيء الهين أن يطبق نظرياته بالرغم من أهميتها وذلك لما تتطلبه من أموال و انتاج كبير .

وفي الفترة التي كان يطور فيها بيسكاتور نظرياته و تقنية الاخراج المسرح السياسي الحديثة، قام بلفت انتباه الكثير من المسرحيين الذين انضموا اليه و تأثروا به من بينهم بريخت الذي تأثر به لدرجة كبيرة جعلت بيسكاتور يصرح أواخر حياته أن بريخت قد قام بسرقة ارثه و التي قصد بها نظرياته الملحمية .

وقد كان لبريخت لاجتماعه و اشتراكه في العمل مع ارفين بسكاتور أثر كبير بحيث أن معرفته بالفن المسرحي اتسعت وتطورت بشكل ملحوظ بتلك الفترة، ودعنا نقول انها كانت انطلاقة بريخت الاساسية،

[1] – نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 08

وذلك لأن بسكاتور قد عرف بكثرة و تنويع استعماله للوسائل التقنية كعرض الوثائق " بالفانوس السحري"، و بث الأفلام و تقديم رقصات و أغنيات و حتى السيرك.

و قد قام قام بيسكاتور سنة 1928 بإخراج مسرحية، مغامرات الجندي الشجاع شفيك، التي قام باعدادها بريخت من رواية الكاتب التشيكي ياروسلاف هاتشيك، البانورامية، شفيك، و رغم اهتمام بريخت الكبير في العمل المسرحي الا أنه لم يتخلى عن كتاباته و تأليفه للشعر فقد نشر بنفس السنة مجموعته الشعرية الأولى، قصائد البيت البريدية، و التي أثبت من خلالها تمكنه اللغوي بجانب عمق أفكاره و براعته في الكتابة الشعرية، و الأهم من ذلك هو اصراره على ايصال الرسالة الانسانية التي يحملها للمجتمع رغبة منه في التغيير من خلال توعية الفرد و المجتمع .

وقد كان المسرح السياسي بما يحمله من نظريات ملحمية دافعا كبيرا ليبحث به بريخت عن وسيلة أو فلسفة يتم من خلالها دعم أعماله بها و تعميقها للتأثير في المجتمع و دفعه نحو التغيير ليجعل بريخت في الآخر يعتكف لفترة طويلة لدراسة الفلسفات التي تدعوا الى التغيير وهي فلسفة كارل ماركس و فيروباخ وهيجل .

وفي سنة 1929، كان قد تعرف على الممثلة هيلين فايكل، و التي تزوجها لأنها كانت موضع اعجاب له خلال السنتين التي عملا فيهما معا، و التي قامت خلالها هيلين بأهم الأدوار النسائية في مسرحياته، كما أنه قد تعرف على الفنانة اليزابيث هوبتمان، و التي أصبحت مساعدته طوال فترة حياته المتبقية، و التي كلفت بأرشيفه بعد موته، فكان لها دور مهم في القراءة و الاطلاع على ترجمة أوبرا

المتسولين للكاتب الانجليزي جوي كاي، و التي قد حولها بريخت الى " اوبرا الثلاث قروش "[1] المعروفة والتي نالت و حققت صدى عظيما في جميع أنحاء ألمانيا .

كما أنه بنفس السنة قام بريخت بعرض مجموعة لابأس بها من " من المسرحيات فكان عرض مسرحية طيران لبدباريس، مسرحية النهاية السعيدة، كما تعاون مع اليزابيث هاريتمان على كتابة مجموعة من المسرحيات مثل ، لا شيء يأتي من العدم ، تجان الخير"[2] .

فبجانب أنه قد تعرف على الفنان "ولتر بينجامين" الذي قام بإنشاء مجلة معه سنة 1930، بالاشتراك مع جون واينهرنغ، و التي حملت عنوان أزمات و نقد "[3] .

وقد كان بريخت في هاته المرحلة يقوم بنشر مسرحياته بصفة مستمرة، غير أنه لم يكن يراها بالأعمال التي تتصف بالكمال، ولهذا فقد كان دائما ما يعنونها بكلمة محاولات، لأنه كان يرى أن عمله يتطلب مجهودا اضافيا حتى يصل الى مبتغاه و ينشر رسالته في مجتمعه، " وقد كان يتعمد الدخول في مناقشات مع المتفرجين من العمال و غيرهم، وكان يتخذ عامدا موقف المعارض ليستفز شريكه في الحوار، و ليدفعه الى قول جميع ما لديه حول الموضوع، فان اكتشف في مسرحيته خطأ ما، سرعان ما كان يصححه دون أن يتردد "[4]، فهو كان مهتما جدا بإدخال التعديلات بما يتوافق مع تحسين أعماله وتطويرها، وهذا ما حصل بمسرحية القائل "نعم و القائل لا "، و التي قام بعرضها في المعهد المركزي للتعليم و التربية في برلين و هي المسرحية التي بدأت مرحلة المسرح التعليمي عند بريخت، هذا بالإضافة الى اهتمامه بنشر مجموعة من القصائد و الكتابات الشعرية و النقدية و القصائد التعليمية و التي كان هدف بريخت منها هو

[1] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 14

[2] – المرجع نفسه،ص 20

[3] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 09

[4] – نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 09

التركيز على الدور الاجتماعي التربوي للمسرح، و استخدامه كوسيلة للتدقيق وتوعية تساعد على التغيير "[1] ثم قد تبعتها " مسرحية القاعدة و الاستثناء ".

أما بين سنة 1931 و 1932، فقد عرض مجموعة من المسرحيات كإصدار جديد لمسرحية رجل برجل على مسرح الدولة في برلين من اخراج بريخت مع هيلين فايجل "عظمة مدينة ماهاجوني و انحطاطها"، في برلين، و بنفس السنة عرض لفيلم البابا أوبرا القروش الأربعة بعد الاعتماد على سيناريو بريخت الذي نشره بعنوان محاولات أدبية، كما عرض مسرحية "الأم"، ثم كوميديا غاوس سنة 1932، و بنفس السنة قام برحلة الى موسكو بعرض سوفييتي للفيلم .

وما ميز بريخت في هاته الفترة غير اهتمامه بالمسرح التعليمي، هو تطوير التقنية المسرحية و أسلوب التمثيل و الديكور و الاخراج، أي الى تطوير نظرية مسرحية متكاملة تعتمد بشكل رئيسي على التغريب"[2]، اذ أن بريخت كان يدعو من خلال هذا التطوير الى الادراك العقلي و التعمق في فهم الأحداث، " وبما أن هدف بريخت من المسرح التعليمي هو رفع المشاهد الى المشاركة الفعالية في عملية التغيير، فقد ركز في معالجته و في التقنيات التي استخدمها لتجسيد آرائه، على جعل المألوف و العادي غير المألوف الى حد الغرابة و الدهشة "[3]، وذلك من أجل أن يخرج المتلقي من الروتين المعتاد ويضعه أمام واقعه و تفتح عينيه عما يحدث حوله، حتى يحس بجدية المواقف القمعية التي تمارس عليه و حتى يستفز عقله ويتساءل ان كان سيستمر بقبول هاته الأوضاع كأمر نهائي، أو أنه سيحاول تغيير واقعه.

[1] – ينظر : نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س ،ص 09

[2] – نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت، م.س، ص10

[3] – المرجع نفسه، ص 10

و رغم أن هذه التقنية قد اعتبرت تقنية ذات جدوى الا أنها قد صنعت نوعا ما من الجفاف والبرود في نفسيات المتلقيين، وذلك راجع لكونها جدية بشكل متكامل، فكانت تتضمن التعليم بصورة كبيرة و شاملة، و لكنها افتقدت الى المتعة، و هذا ما دفع بريخت الى التجريب المستمر حتى يصل الى أن يوافق بين اثارة العقول و تحريك الأحاسيس .

وما ميز بريخت أنه كان يأخذ بآراء العامة من الناس البسطاء بدل مناقشة المثقفين، لاقتناعه أن فنه كان خادما للطبقة الفقيرة المحتكرة، كما أنه كان مقتنعا بضرورة العمل وقت وجوبه، و عدم الرضوخ الى وجود الالهام و المزاج أو انعدامهما، كما كان يحبذ العمل الجماعي، فقد كانت فرقته ترافقه أينما ذهب وبذلك فقد نضج بريخت و أصبح مدركا للالتزامات الاجتماعية و النفسية .

وبعد تلك السنوات تصاعد النظام النازي بشكل ملحوظ سنة 1933 فوصل النازيون الى الحكم نتيجة أخطاء ارتكبها الحزب الاشتراكي الديمقراطي الذي منح أصواته لهتلر" [1]. وبما أن النازيون كان هدفهم هو اجهاض النظام الإشتراكي في الاتحاد السوفياتي فقد بدأت تظهر أساليب وقف الاشتراكية بداية بالمثقفين و المفكرين الاشتراكيين، وعلى مستوى المسرح من خلال " مقاطعة الشرطة لعرض مسرحية القرار في ارنفورت، وبدأت ملاحقتها بتهمة الخيانة العظمى، كما قد رفضت السلطات دار مستات تسجيل مسرحية قدسية المسالخ في قائمة الأعمال المسرحية "[2] باعتبار بريخت أحد المفكرين الاشتراكيين والذي قد اتخذ اتجاهه السياسي بوضوح و اعتباره ليبراليا ذو نزعة انسانية " ففي اليوم التالي من حريق

[1] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 14

[2] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 22

الرايشتاغ، قد اتخذ قراره بالرحيل مع عائلته للمنفى "[1]، لادراكه خطر البقاء في ألمانيا، و قد هاجر بريخت الى الدنمارك عبر براغ و فيينا و لوكانو و باريس، و اشترى هناك منزلا في منطقة سفندبورك "[2].

وبذلك كان بريخت قد اتخذ قرارا صائبا، لأنه سرعان ما سجل اسمه على اللائحة السوداء التي تتضمن مئتي أديب و مفكر ألماني اتهموهم بالانحلال و معاداة القومية الألمانية، فألقيت كتبهم في النيران المتأججة في ساحة دار الأوبرا في برلين بين صيحات حماسة عصابات الإرهاب النازية و هتافات الجماهير المضللة "[3]، و بذلك فقد أحرقت كتب بريخت .

وفي سنة 1934 قام بريخت بعدة أنشطة حول المسرح، فبدأ بإجراء تغييرات مسرحية في النص المسرحي "الرؤوس المدببة و الرؤوس المستديرة"[4]، كما أنه تعاون مع العديد من المجلات الدورية الألمانية التي نشرها بعض المنفيين، ثم قد قام برحلة في لندن حيث اتفق مع دار النشر حول طبع مسرحياته في لندن، ثم في سنة 1935، زار موسكو أين التقى بمجموعة من المهاجرين و المفكرين الألمان أمثال "ارفين بيسكاتور"، كما أنه التقى بالممثل الصيني المعروف "مي لان" و هكذا توثقت معرفته بالمسرح الشرقي وبأسلوب جديد في التمثيل ترك بصمات واضحة على تطوره المسرحي كتابة و اخراجا، كما أنه " قد ألقى حديثا من راديو موسكو محاولا لتأسيس مسرحا باللغة الألمانية، و لكن محاولاته فشلت"[5]، و رغم ذلك فقد اعتبره النازية مصدرا للقلق و لذلك قد " جردته من الجنسية الألمانية و حقوقه المدنية، وقد كان هذا

[1] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س ، ص 22

[4] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص15

[3] – نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت، م.س، ص 11

[4] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 15

[5] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س ،ص 15

السبب المباشر لهذا الاجراء هو اعادته الى طبع أسطورة الجندي الميت مجددا "[1] وذلك كرد على تجريده من أصله و جنسيته و كإعلانه للحرب الفكرية ضد النازية، و تعبيرا عن تمسكه بالاشتراكية .

وخلال سنواته الأولى من المنفى وضع بريخت مع كورت فابل باليه خطايا السبع المميتة للبرجوازي الصغير[2] ، التي عالجت أخلاقية في المجتمع المسيطر، وبعدها ظهرت ولاية القرون الثلاثة، و التي سخر من خلالها من المجتمع البرجوازي المسيطر .

وقد قام بكتابة آخر مسرحياته التعليمية، الموراسيون و الكوراسيون، و التي قام فيها بالتعاون مع الموسيقي هانكس ايسكر .

وبنفس الفترة قام بكتابة مسرحية رعب و بؤس الرايخ الثالث و بؤسه، و تلتها نشره مقالته، خمس صعوبات لدى كتابة الحقيقة "[3] و ذلك سنة 1935.

ثم سنة 1936تم عرض مسرحية، رؤوس مدورة و رؤوس مدببة، باللغة الدنماركية و التي كان بريخت قد كتبها في الفترة قبل أن ينفى و هي مسرحية قد قام باقتباسها على مسرحية شكسبير، العين بالعين، وفي فترة كتابته لها صادفته فترة المنفى عندما هيمنت النازية على البلد، فأعاد كتابتها في الدنمارك، و في هذه المسرحية قد سلط الضوء على السياسة و الأخلاق، وقد تطابقت الى حد بعيد مع مسرحية شكسبير لكن الاضافة التي وردت فيها قد اثارت قلقا عند عرض المسرحية، فهو قد تطرق الى قضية التواطؤ الذي يقام بين الرأسماليين و الغير الرأسماليين من اليهود لدعم الميتلبرية .

[1] – نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت، م.س، ص 11

[2] – المرجع نفسه، ص 11

[3] – المرجع نفسه ، ص 12

ثم في سنة 1937 عرضت له مسرحية "بنادق الأم كرار" في باريس، و هي المسرحية الوحيدة التي طبق فيها بريخت المبادئ الدرامية الأرسطية[1]، و التي قد اقتبسها عن عمل للارلندي جون ميلنغتون، نسخ بحمل عنوان على الحصان نحو البحر، وقد كانت هذه المسرحية كمساهمة من بريخت على الأوضاع التي عاشتها اسبانيا أيام حروبها الأهلية و التي امتثلت لبريخت كحياته المشردة بين السويد و موسكو و نيويورك وقد دخلت هذه المسرحية التاريخ بصفتها مسرحية نضالية تعليمية، كما أنه قد عالج مفهوم الحياد و برهن على بطلان و تفاهت هذا الإنحياد، فإنحياد الصديق هو دائما لصالح العدو ولو بصور غير مباشر "[2]، فهو بذلك يقصد اعتراضه على القوى السياسية التي فرضت الاتحاد في الحروب الاهلية وهذا ما سيكون لصالح الطرف الذي يدعمه هتلر و موسوليني .كما صادف بنفس السنة نشر الطبعة الأولى لحياة غاليلية[3].

و في سنة 1940، احتلت القوات الألمانية الدنمارك و النرويج، فرحل بريخت الى هلسنكي عاصمة فنلندا، أين التقى بالكاتبة هيلا التي استضافته و التي قام بريخت بالتعاون معها على تغيير نصها الكوميدي أميرة شارة منشار الخشب الى مسرحية السيد بونتيلا و خادمه، بحيث قد ركز بريخت في المسرحية على شخصية الخادم وجعل الحوار ملحميا"[4].

و بنفس الفترة كان قد أنهى كتابة مسرحية "الانسان الطيب من سشوان" و عرض مسرحية "الأم شجاعة و أولادها"، كما قد اهتم بريخت بمجموعة من الطلاب و العمال الكوميديين، ثم لم يمكث الا بضعة أشهر في فنلندا حتى انتقل الى الولايات المتحدة الأمريكية عبر الاتحاد السوفياتي أين أقام في سنتامونيكا بالقرب من هوليود و التقى بمعارفه من الفنانين وزادت علاقاته تطورا بمشاهير المسرح والسينما.

---

[1] – نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت، م.س ، ص 12

[2] – المرجع نفسه ، ص12

[3] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 23

[4] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 17

وقد قام بهذه الفترة بكتابة أعمال سينمائية مختلفة مثل الجلادون يموتون أيضا، كما قام بعرض مجموعة من مسرحياته السابق الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه، وقد تعرف بهته الفترة على ايريك بنتيلي، ثم أقام بنيويورك حيث التقى بأصدقائه الألمان الذي هربوا من بطش النازيين النازيين، كفونترلانك، و بيسكاتور، كما أنه قد كتب مسرحية "شفيك" في الحرب العالمية الثانية التي قام اريك بنتلي بترجمتها ليحاول أن يعرف بريخت في الولايات المتحدة الأمريكية[1].

أما في سنة 1944 فكتب مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" و التي عرضها في مسرح كورنيه، كما النسخة الثانية لغاليلو من حياة غاليلية، كما استطاع أن يعيش من عمله في كتابة السيناريوهات، وكتب البيان الشيوعي لماركس بصيغة شعرية، لكن أفكاره و أعماله أثارت رعب المسؤولين هناك، فاستدعته لجنة النشاط المعادي لأمريكا في 30 أكتوبر للمثول أمامها"[2]، هذا ما جعل بريخت يغادر الولايات المتحدة الأمريكية الى سويسرا.

وقد قام بريخت خلال فترة مكوثه في سويسرا بعرض مجموعة لابأس بها من مسرحياته التي قام بترجمته الكثير منها الى اللغة الانجليزية كترجمة مسرحية أنتيجون بالسوفوكلسين، وعرض سبعة مشاهد من مسرحية الخوف الكبير للرايخ الثالث و بؤسه، و التي عرضت في شور بسويسرا، و مسرحية دائرة الطباشير القوقازية باللغة الانجليزية، ثم العرض الأول لمسرحية المعلم بونتيلا و خادمه في زيوريخ.

[1] – برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 27

[2] – د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 17

وقد كان بريخت ملزما بالاستقرار فاختار أن يعود الى "ألمانيا الشرقية التي بدأت أولى مراح البناء الديمقراطي المناهض للفاشية"[1]، كونه مناهضا ومقاوما للحروب العدوانية فكانت ألمانيا الشرقية تعتبر له كالحلم الذي تحقق، وبذلك فقد "عبر ألمانيا الى برلين و دخل براغ ثم برلين الشرقية أين استقر هناك "[2].

وقد استقبله سكان موطنه بحفاوة و تكريما لأعماله النضالية و الاشتراكية، و سرعان ما رجع بريخت لممارسة نشاطه الفكري و الفني، فقام بتأليف الأرجانون الصغير للمسرح سنة 1949، و نشره في نفس السنة في مجلة المضمون و الشكل و هي مجلة ألمانية معروفة وقد وضح من خلال هذه المسرحية "أسس المسرح العصر العلمي الاشتراكي"[3]، كما عرض مسرحية الأم شجاعة على المسرح الألماني بعد أن دعاه اليها المسرح الألماني لإخراجها.

وقد قام بريخت بعدها بإنشاء فرقة مسرحية مع زوجته هيلين فانجل سميت "برليرا انسامبل"، ومع حاجته للممثلين قرر العودة الى زوريخ لفتح المجال للممثلين للانضمام لفرقته ثم" كرس وقته كله لهذه الفرقة التي دربها خطوة بخطوة في جميع ما يتعلق بالمسرح من تمثيل و نطق و غناء ورياضة وديكور و موسيقى"[4]، ولم تمض شهور على وجوده في برلين حتى كرمته الدولة بوضع مسرح أمشيفباوردم تحت تصرفه ليقوم مع فرقته بتطبيق نظرياته المسرحية بنفسه، " فقد كان يطمح الى تحويل المسرح الى مسرح ملحمي و قال حينذاك : متى سيتحقق المسرح الملحمي "[5]، وقد تم عرض مسرحية المعلم نتيلا و خادمه ماتي على المسرح الألماني الأول مرة و كان العرض الأول لفرقة برلين بنفس السنة، و بعد أن كان هدفه الأسمى النضال في

[1]- نبيل حفار، أعمال بريخت، م.س، ص 14

[2] - برنارد دورت ، قراءة بريشت ، م.س، ص 27-28

[3]- نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 14

[4]- المرجع نفسه، ص 14

[5]- د. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، م.س، ص 19

سبيل الاشتراكية أصبح همه الوحيد تحويل المسرح للمسرح الملحمي و تنفيذ تقنيته الجديدة، " و في تلك المرحلة بدأ بريخت يعد الكثير من الأعمال المسرحية العالمية لمسرحه ليبين أن نظريته الجديدة في المسرح الملحمي لم يصنعها لتنطبق على ما يكتبه هو فقط "[1]، فهو قد قام بتطبيق نظرياته على مجموعة من المسرحيات العالمية فقدم، معلم القصر عن لنس، ودون جوان عن موليير، وكوريولون عن شكسبير، و طبول و أبواق عن فاركر، محاكمة جان دارك عن آنا سيغر"[2]، ثم قام بعرض مسرحية قضية لوكاس فتوقفت العروض بسبب مناقشات سياسية، ثم قام بريخت ببعض التعديلات فيها .

كما قام بريخت بتخريج جيل جديد من الشباب الممثلين في ألمانيا الديمقراطية و تكوينهم ،كما أنه قام بإخراج مسرحية كانس غرابن الكاتب و الروائي أرفين شتيرمايتر و هي أول مسرحية لكاتب من ألمانيا الديمقراطية، اضافة الى مجموعة من المسرحيات العالمية أو التي كتبها و أعاد اخراجها مطبقا بذلك نظريته في المسرح الملحمي، وقد نال بذلك شهرة عالمية وذاع صيته، "وبدأت معظم عواصم العالم تقدم على مسارحها أعمال بريخت محاولة السير على هدى منهجه الفني"[3]، ثم قد ساعدته في نشر هذه التقنية الجديدة فرقته برليرانوامبل بجولاتها الموسعة حول العالم خاصة في العواصم الأوروبية .

وفي سنة 1953 منح بريخت الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى و ذلك تكريما لجهوده كمناضل اشتراكي من أجل مساهمته في الحركة الاشتراكية حيث سافر الى الاتحاد السوفياتي لاستلام جائزة لينين

[1] – نبيل حفار، تاريخ و أعمال بريخت،م.س، ص 14

[2] – ينظر : نفس المرجع، ص 14

[3] – نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت ، م.س، ص 15

للسلام سنة 1955، كما وجه بنفس السنة الى أكاديمية الفنون ببرلين رسالة تتضمن الترتيبات الواجب اتباعها في حالة موته[1].

و في سنة 1956، بدأت بالتمارين المسرحية حياة غاليلية مع مسرح فرقة برلين مع ارست بوش[2]، وخلال هذه السنة قد شارك بريخت بالمؤتمر الرابع للكتاب الألمان، وبعد فترة قصيرة من حضوره لإحدى العروض التي قدمت تكريما له مرض بشدة على اثر الزكام، و اضطر الى دخول المستشفى حيث مكث عدة أسابيع ولكن هذا لم يمنعه من متابعة الإشراف على التدريبات النهائية لفرقته التي تعمل على مسرحيته حياة غاليلية، و في 10 جويلية بعد ذلك بثلاثة أيام و على الساعة 23 دقيقة و الخامسة و الأربعين مات بريخت عقب انسداد في نسيج القلب العضلي، و في منزله بمدينة برلين[3]".

وقد تم اتباع وصيته ورغبته قبل رحيله فيما يخص دفنه، فقد دفن بريخت دون أية ضجة أو مراسيم احتفالية في المقبرة المجاورة لمنزله في برلين، وقد كتب على شاهدة قبره كلمتان فقط، برتولد بريخت، لكن فرقته أقامت حفلا تأبينيا بسيطا حيث ألقيت خطابات أصدقائه المقربين تكريما له، وسرعان ما عادت الفرقة للعمل على مسرحية غاليلية التي تابعها صديقه و شريكه المخرج اريش انغل، ثم استلمت زوجته ادارة المسرح[4]، وذلك من أجل مباشرة الأعمال محليا و عالميا و تمسكا بما صنعه هذا الفنان العظيم ورغبة منه قبل رحيله.

[1]- ينظر : برنارد دورت، قراءة بريشت، م.س، ص ص 29-31

[2] - المرجع نفسه، ص 32

[3]- برنارد دورت، قراءة بريشت، م.س، ص 32

[4] - نبيل حفار ، تاريخ و أعمال بريخت، م.س، ص16

المبحث الثاني : تطبيق نظريات المسرح الملحمي في المسرح الجزائري

1.نظرية المسرح الملحمي

أ. أصول تسمية المسرح الملحمي

الملحمة :

لا عجب أن مصطلح المسرح الملحمي مأخوذ من مصطلح الملحمة، وحتى نتعرف بالتدريج على علاقة المسرح الملحمي بالملحمة و بالمسرحية عامة علينا أولا أن نفهم مصطلح الملحمة و التي تعد جنسا أدبيا عالميا عرف منذ القدم، و مفهوم الملحمة هو :

لغة : " من الفعل لحم، لحم الرجل فهو حليم، و ألحم، أي قتل، و لحم الأمر إذا أحكمه و أصلحه، والملحمة هي الوقعة العظيمة القتل، و قيل موضع القتل، و ألحمت القوم إذا قتلهم حتى صاروا لحما، وألحم الرجل إلحاما و إستلحم استحلاما، أي اذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصا ،و ألحمه فيه غيرها و ألحمه القتال "[1].

اصطلاحا : " تدل الكلمة اليونانية epos، على : حديث، أغنية، قصة ...الخ، و الملحمة – قديما – عبارة عن منظومة، قصصية، طويلة، تعالج بطولات قومية، و تتضمن أحداثا يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتتميز الملحمة بقوتها الفائقة، سواء من الناحية الفيزيائية أو المعنوية إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالا إعجازيين قادرين على منازلة الآلهة نفسها "[2].

---

[1] ابن المنظور ، لسان العرب ، ج4 ، دار صادر بيروت ، ط 3 ، 2004 ، ص 182

[2] ارسطو ، فن الشعر ، تر : د. ابراهيم حمادة ، م.س ، ص60

الملاحم الأكثر شهرة منذ القدم

فالملحمة هي إذا نوع أدبي فني قديم بشكل قصيدة قصصية قومية، تروي أحداثا و مغامرات بطولية، يتم وصفها بشكل مبالغ و خارق للعادة و أسطوري، لما تتضمنه من عنصر الخيال، الذي تصور من خلاله بطولات لشخصيات متفوقة و خارقة يصل تفوقها إلى احداث معجزات بينها و بين الآلهة، و من أشهر الملاحم التاريخية الأوروبية المعروفة قديما :

ملحمة الالياذة و الأوديسا : و هي أقدم ملحمة و التي نالت شهرة كبيرة، و التي يشكك في نسبها الى الكاتب هوميروس بعد تعدد الآراء بين أن يكون قد انفرد في نظمها أو تم نظمها من جماعة من الشعراء المقلدين، و سميت بذلك المشكلة الهوميرية، التي تناقش قدرة الانسان الواحد على نظم ملحمة تحتوي على عشرات الآلاف من أبيات الشعر، و ملحمة الالياذة سميت نسبة الى مدينة اليوت في طروادة، و تدور أحداثها حول المعركة الواقعة بين أخيل بطل الاغريق و بين هيكتور بطل طروادة، "اذ يبلغ طولها ما يزيد عن خمسة عشر ألف بيت من الشعر"[1]، أما الأوديسا " فهي تروي ما حدث لبطلها أوديسيوس بعد رجوعه من حرب طروادة"[2]، و تعتبر هاتين الملحمتين أهم ملحمتين تاريخيتين و التي نالتا الكثير من التقدير خاصة في الحقبة الهلينية*.

اضافة الى مجموعة من الملاحم التي عرفت قديما نذكر منها :

- الإلياذة

[1] د.فائق مصطفى ، د. علي عبد الرضا ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات ، جامعة الموصل ، العراق ، ط1 ، 1989، ص144

[2] هوميروس ، الأوديسا ، تر : دريني خشبة ، دار التنوير ، لبنان . مصر . تونس ، ط1 ، 2013 ، ص 7

* الحقبة الهلينية : هي الفترة التي اعتبرت فيها الثقافة الاغريقية في أوج عبقريتها و عظمتها الفكرية و العلمية و الفلسفية ، تمتد من القرن 14 ق م الى موت الاسكندر المقدوني 323 ق م .

- الأوديسة لهوميروس
- الفردوس المفقود لجون ملتون
- الشاهنامه لفردوسي
- المهابهاراتا الهندية
- أغنية السيد الإسبانية
- كاليفالا الفلندية
- قصة الهائيكي اليابانية
- نشيد نبيلونك الألمانية
- بيولف الإنجليزية
- الكوميديا الإلهية لدانتي
- الانياذة الرومانية
- شاعرية أدا الاسكندفاية
- نشيد رولاند الفرنسية
- دون كيخوت لثيربانتس
- ملحمة جلجامش السومرية
- ملعبة الكفيف الزرهوني المغربية
- أساطير نارت الشركسية القوقازية
- ملحمة الملك جسار المغولية
- الفارس ذو جلد النمر الجورجية

- ملحمة عنتر بن شداد
- تغريبة بني هلال
- سيف بن ذى يزن

2.الفرق بين الملحمة و التراجيديا :

عرفت التراجيديا كأول نوع مسرحي وتم من خلالها وضع القوانين و الأسس الدرامية في كتاب فن الشعر لأرسطو، و عرفها أرسطو على أنها " محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنهل مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني...، و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي"[1]، ولم يغفل أرسطو في كتابه عن ذكر الأنواع الأدبية و المسرحية الأخرى، كالشعر الملحمي، الكوميديا، الموسيقى، الرقص و فن الرسم، ووضع الفروقات و أوجه التشابه بين التراجيديا و بينها، و لكن فسر من خلالها أنها جميعا تعمل على محاكاة الواقع من خلال الاعتماد على اختلافات بسيطة تميز فيما بينها .

وتتشابه الملحمة بالمسرحية التراجيدية من خلال انهما تشتركان في جدية الموضوعات التي تطرحها، وما ان اردنا أن نناقش الفروقات بين التراجيديا و الملحمة فليس هناك أفضل من كتاب "فن الشعر" الذي قد أوضح من خلاله مؤلفه أرسطو أوجه الاختلاف بين المسرحية التراجيدية و الملحمة، و تتضح أهم هذه الفروقات فيما يلي :

السرد و الدرامية

[1] أرسطو ، فن الشعر ، تر : د.ابراهيم حمادة ، م.س ، ص 95

ان كل الأنواع الأدبية و الفنية من تراجيديا و كوميديا و الموسيقى و الرقص، كلها أشكال من المحاكاة و لكنها تختلف عن بعضها من خلال الاختلاف بالمادة التي تتضمنها، او الموضوع الذي تدور حولها فكرة العمل الفني او الطريقة التي تقدم بها، يقول أرسطو في كتابه فن الشعر في تعريفه للتراجيدية والملحمة :

التراجيديا : " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته... تتم المحاكاة فيه في شكل درامي لا في شكل سردي" [1]

الملحمة : " الملحمة هي المحاكاة التي تقوم على السرد و تستخدم الوزن الشعري" [2]

من خلال تعريف أرسطو للتراجيديا على أنها تقوم بمحاكاة أناس يقومون بأفعال جادة و الملحمة التي تقوم بسرد أحداث مستخدمة وزنا شعريا يمكننا استخلاص أن أهم اختلاف بين الملحمة و المسرحية التراجيدية و الذي يكمن في الطريقة التي تقدم بها الملحمة و المسرحية التراجيدية، فالمسرحية التراجيدية تقوم على التمثيل و تعتمد على شخصيات درامية في تأدية الأفعال الدرامية تمثيلا مباشرا، بينما الملحمة فهي تقوم على سرد الأحداث بطريقة شعرية و تعتمد في ذلك على كلام مباشر و كلام غير مباشر، و مع أنها ترتبط بالفعل الا أنها خارجة عنه .

أ. **الطول و الوزن** :

الطول : لقد تميزت الملحمة بخاصية الامتداد و السماح بطولها لأنها تعالج مجموعة من العقد المرفقة بالحلول بطريقة سردية و تلخص مجموعة من الأحداث لغويا دون اللجوء للتمثيل، عكس المسرحية

[1]- ارسطو، فن الشعر، م.س ص 97

[2] -المصدر نفسه، ص 197

التراجيدية التي تنفرد بمعالجة موضوع واحد يشمل عقدة و حلا واحدا لأنها تعتمد على الفعل الذي يؤديه الممثلون على خشبة المسرح " إن كل جزء من الملحمة يعالج معالجة طولية مناسبة، بالنسبة للطول العام للملحمة، أما في الدراما، فإن النتيجة لمثل تلك المعالجة تكون مخيبة للآمال، و التجربة تبرهن على صدق ذلك" [1]، ولهذا فإن المسرحية الدرامية لا تحتمل أن تعالج كتلة ملحمية متعددة القصص عكس الملحمة التي تميزت بمعالجة قصص متعددة تشتمل على مشاهد متعددة الأنواع .

الوزن : يقول أرسطو في كتابه فن الشعر، أن "الملحمة تعتمد على الوزن البطولي السداسي، و يصفه بأنه . أنسب الأوزان للملاحم، فلو أن الشاعر استخدم في نظم ملحمته وزنا آخرا، أو عدة أوزان فستكون النتيجة تنافرا و نشازا "[2]، من حيث أن الوزن السداسي الذي تعتمده الملحمة في سرد الأحداث هادئ ورزين و كفيل بمساعدة المتلقي في استيعاب الكلمات الصعبة و النادرة و تفكيك شفرات المجازات الشعرية.

أما عن المسرحية التراجيدية فيؤكد أنه ان كانت الملحمة تستخدم نوعا واحدا من العروض الشعري و هو الوزن السداسي، و تعتمد في حبكتها على السرد و الرواية وغير محددة بزمن معين، فإن التراجيدية تستخدم أعاريض متنوعة و تقدم أحداثها بطريقة مباشرة " فهي بذلك لا تحتاج لوصف الأحداث بطريقة شعرية غالبا "[3]، كما ان دخول الجوقة في بداية و منتصف وبين المشاهد يغير من ايقاع المسرحية التراجيدية.

ب. عنصر الاستغراب

[1]- أرسطو ، فن الشعر ، تر : د.ابراهيم حمادة ،م.س ، ص 170

[2] -المصدر نفسه، ص 203

[3]-المصدر نفسه، ص28

تعتمد كل من المسرحية التراجيدية و الملحمة عنصر الاستغراب او الاندهاش، و هو العنصر الذي يقوم بتجسيد عوامل غير مألوفة تؤدي الى الدهشة، و يتوفر هذا العنصر في المسرحية التراجيدية لكنه يتوفر في الملحمة بشكل كبير، لأن سرد القصة يتقبل إضفاء كم هائل من سرد المواقف المدهشة عكس المسرحية التراجيدية لأنه يزيد من متعها، " و يمكن أن يستدل على ذلك من الحقيقة التي تقول بأن الشخص عندما يروي قصة، يضيف عليها شيئا من عندياته، لأنه يعتقد أن مسامعيه يسرون من ذلك"[1] و لهذا فإنه يحبذ اضفاء هذا النوع من العناصر في الملاحم لما يحمله من تشويق و متعة.

ج. الأجزاء :

يقول أرسطو في كتابه فن الشعر أن، "أجزاء الملحمة هي نفسها أجزاء التراجيديا، فيما عدا جزئي الغناء و المرئيات المسرحية "[2]، و يقصد الغناء، بالأناشيد التي كانت الجوقة تنشدها وسط المسرحية التراجيدية، أما المرئيات المسرحية، فهي عناصر التي يتم رأيتها على خشبة المسرح من ديكور، ملابس، اضاءة، مكياج، حركة الممثلين أي جميع العناصر التي يشكلها المخرج على خشبة المسرح ليس ما يكتبه الكاتب في مسرحيته، و تظهر هاته الاختلافات من خلال :

الغناء : تعتمد المسرحية التراجيدية على عنصر الغناء من خلال ارفاق الجوقة التي تنشد أغاني مختلفة لأن الغناء يعتبر عنصرا للتزيين و الإمتاع، و التي تستخدم كمقدمة لشرح موضوع المسرحية التراجيدية التي لا تحتوي على مقدمة، تصف أحاسيس الشخصيات و الدوافع الداخلية التي يصعب وصفها، وصف المشاهد لتطوير التي لا يتم تمثيلها حتى تساهم في تطوير الأحداث و دفعها للأمام خصوصا و كما قلنا أن المسرحية التراجيدية تتميز بقصر طولها كما ذكرنا سابقا في عنصر الطول، و الأناشيد التي تغنيها الجوقة

[1] –أرسطو ، فن الشعر ، تر : د.ابراهيم حمادة ، م.س، ص 205

[2] – المصدر نفسه ، ص202

مفادها أنها تحقق التطهير، "لا مراء أننا نكتسب بالموسيقى بعض المزايا الخلقية، و تظهر لنا ذلك أناشيد كثيرة، ولاسيما أناشيد أوليوس*، فتلك الأغاني تهيج في النفوس نشوة الطرب و الحماسة، و تلك النشوة هي انفعال الأخلاق النفسية، و أن الجميع فضلا عن ذلك يتأثرون لمجرد سماعهم أقوالا تحاكي طبعهم، بصرف النظر عن الأوزان نفسها و عن الغناء "[1]، و لا يتخلل الملحمة عنصر الغناء و الجوقة لأن الملحمة في أساسها تعتمد على الشعر الملحمي الذي يشمل دور الجوقة بشكل كلي .

المرئيات المسرحية : تعتمد المسرحية الملحمية على المرئيات المسرحية لما لها من تأثير على خيال المتلقي، ولما لها من أهمية في التأثير على أداء الممثل، أما الملحمة و التي في أساسها لا تلتزم بوقت محدد ولها حرية الطول تعتمد على السرد و ليس على التمثيل، وبذلك فلا يمكنها أن تضع عناصر العرض لتجسيد جميع اللحظات التي يتم فيها السرد لتوسع القصص و تعدد الشخصيات و المواقف التي ترويها خاصة وأن الملحمة لا تعتمد على الممثل الذي بدوره يحتاج الى عناصر عرض و التي تساهم بدورها في تكوين الطقس العام بل تعتمد على لغة الكاتب.

كما أن أرسطو يميز بين أجزاء المسرحية و التراجيدية فيقول "كل أجزاء الملحمة يمكن أن توجد في التراجيديا، بينما أجزاء التراجيديا لا توجد في الملحمة" [2]، ولهذا فنستخلص أن أجزاء المسرحية تتكون من، الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء، بينما الملحمة فتتكون من الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر فقط .

---

*- أوليوس : شاعر و موسيقي يوناني كبير

[1]- عبد الواحد ابن ياسر،حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط1 ،2011 ، ص 40

[2]- أرسطو ، فن الشعر ، تر : د.ابراهيم حمادة ، م.س ، ص 89

ب. الملحمة و المسرح الملحمي

المسرح الملحمي هو مسرح ظهر وتبلورت نظرياته بعد مجموعة من التجارب منذ بداية المسرح لتصل الى ما يعرف بالمسرح الملحمي الذي كانت بدايته في القرن العشرين و الذي مر بمراحل ساهمت الظروف السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية في تطويرها، ويعتمد المسرح الملحمي في نظريته على عكس النظرية الأرسطية الدرامية التي تدعو الى الايهام و محاكاة الواقع، كما يتميز بمناقشة مواضيع مهمة ومعاصرة بطريقة ديناميكية، يسعى بذلك الى تغيير المجتمع و تنويره، وكان مؤسسه الذي أطلق عليه اسم المسرح الملحمي المسرحي برتولد بريخت و لهذا سمي في كثير من المراجع بالمسرح البريختي نسبة له .

لا شك أن مصطلح المسرح الملحمي الذي ابتكره بريخت على مسرحه كان وليدا لمصطلح الملحمة فسمي بريخت مسرحه بهذا المصطلح نسبة الى الملحمة لما يتوافق شكلا فيما بينهما في بعض العناصر، كاعتمادهما على عنصر السرد، ووجود شخصية الراوي الذي يروي تسلسل مجموعة من الأحداث على الجمهور المسرحي، كما أنه المسرح الذي يقدم بطريقة مختلفة عن الدرامية الأرسطية .

" ويرى بعض النقاد أن اصطلاح المسرح الملحمي يعود أصلا إلى أرسطو، حيث يعني عنده سلسلة من الأحداث تقدم بغض النظر عن موافقتها للأعراف المسرحية من عدمه "[1]، أي أنها تشكل مجموعة من الأحداث التي تقدم بطريقة مختلفة عن العناصر الأساسية التي تفرضها المسرحية الدرامية و التي تساهم رغم ذلك بتحقيق الهدف المسرحي الأسمى بطريقة موفقة .

[1] –د.جازية فرقاني ، تجليات التغريب في المسرح الملحمي ، مكتبة الرشاد ، الجزائر ، 2012، ص73

و يقترح "دييوماد" في القرن السابع عشر تعريف للملحمة فيقول " ملحمي هو كل الأعمال التي فيها للمؤلفين و الشخصيات على حد سواء الحق في الكلام "[1] ويقصد بذلك أن الملحمي هو العمل الذي يتقبل وجود أي عنصر دخيل يساهم في ايصال الفكرة الى المتلقي .

الثورة على مبادئ أرسطو

ان نظرية المسرح الملحمي لم تكن وليدة فترة قصيرة، بل نشأت مع التجارب العديدة و المتنوعة لبريخت بين التأليف و الاخراج، و انتقاله بين الاتجاهات الاخراجية للبحث عن منهج يمكنه من تحقيق التغيير، وقد كان انفتاحه على السياسة في العالم و ارادة النضال منطلقه نحو انشاء النظرية الملحمية، ودافعا للبحث عن أسس تمكنه من التعبير عن ارادة مجتمع و ليس الفرد .

" لقد رفض بريخت طبيعة ستانيسلافسكي أو رينهارت، من حيث أنها تقدم فقط صورة محدودة لعلاقة الانسان بعناصر خاصة من بيئته، مثل عائلته أو مكان عمله، لكنها تخفق في تقديم هذه الصورة على أرض أكثر عمومية، و هي علاقته بمجمل مجتمعه "[2].

فقد استغنى بريخت عن مجموعة من الأسس الدرامية و استبدلها بما يوافق و منهجه " و هو في الواقع لم يناقض قواعد أرسطو، مثلما وضعها في فن الشعر، لكنه وجه عناية واضحة الى وظيفة المسرح في فترة الرأسمالية، لأن المفهوم الأرسطي لتلك الوظيفة كان يعوق الوظيفة التي يحددها للمسرح الرأسمالي والبرجوازي "[3]، ويمكن تحديد أوجه الاختلاف في الجدول التالي :

---

[1] – .جازية فرقاني ، تجليات التغريب في المسرح الملحمي ،م.س، ص 73

[2] – جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر و التوزيع، مصر،2000 ،ص 109

[3] – د فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، م.س، ص 77

	المسرح الأرسطي الدرامي		المسرح الملحمي
1	يجري الأحداث	1	يروي الأحداث
2	يشرك المشاهد في الحدث المسرحي	2	يجعل المشاهد مجرد مشاهد
3	يستهلك فعاليته	3	يوقظ فعاليته
4	يثير في نفسه مشاعر	4	يحمله على اتخاذ مواقف
5	يمثل تجربة حية	5	يمثل صورة حية
6	يجلب المشاهد الى شيء ما	6	يوضع المشاهد في مواجهة شيء ما
7	ايحاء	7	يعتمد على حجة عقلية
8	يحافظ على المشاعر	8	يدفع بالمشاعر
9	يعيش المشاهد في قلب الأحداث و يعاني مع الشخصيات	9	يواجه المشاهد الأحداث و يدرسها
10	يعتبر الانسان غير قابل للتغيير	10	الانسان قابل للتغيير و بيده أن يغير الأشياء
11	يرتبط التوتر بالنتيجة	11	يرتبط التوتر بمجرى الأحداث
12	يفترض أن الانسان كائن معروف مسبقا	12	يوضع الانسان موضع بحث
13	يتبط كل مشهد بالآخر	13	بعد كل مشهد قائم بذاته
14	نمو	14	تركيب

15	الأحداث تتقدم في خط مستقيم	15	تجري في خطوات منحنية
16	حتمية التطور	16	قفزات مفاجئة
17	الانسان شيء ثابت	17	الانسان في عملية تحول
18	التفكير يحدد الوجود	18	الوجود الاجتماعي يحدد التفكير
19	شعور	19	عقل

خواص المسرح الملحمي في مقابل المسرح الأرسطي _ كما وضعه بريخت عام (1930) "[1]

نظرية التغريب :

ان نظرية بريخت تقوم على خلق مسافة بين ما يحدث فوق خشبة المسرح و المتلقي، و قد أطلق على هذه الخاصية " التغريب "، فقد "كان بريخت يريد شكلا من أشكال المسرح لا ينسى المتفرجون فيه في أبدا أنهم في صالة مسرح يشهدون اعادة تمثيل الماضي، و لهذا كانت الشخصيات تخرج من أدوارها، وينتهي المشهد قبل بلوغ ذروته الانفعالية، و في فترات توقف مناسبة يتم اسقاط شرائح تحمل رسائل لتأكيد معنى المشهد " [2].

و يعرف جيمس روز التغريب في كتابه المسرح التجريبي على أنه "جعل الموضوعات أو الأفكار المألوفة تبدو غريبة بهدف تمكين المتفرج من رؤيتها في ضوء جديد، و من منظور مختلف، عن طريق الابعاد أو الاغراب، تمكن المشاهد أن يتأمل الحدث الدرامي و يفكر فيه و يستخلص منه نتائجه الخاصة"[3].

[1] – د فرقاني جازية ، تجليات التغريب في المسرح العربي ، م.س، ص 83/82

[2] – جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر ، ص 111

[3] – المرجع نفسه ، ص 112

و يعرف الدكتور ابراهيم حمادة التغريب فيقول : " هو عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريبا، انه القوى التي تجبر المشاهدين على رؤية أو ادراك شيء تعود على رأيته...، حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائما كذلك...، عندما نغرب شيئا مألوفا لنا و معتادين عليه، فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللا حتمي" [1].

ان نظرية التغريب تعتمد على وعي المتلقي، فهو يدفعه لاكتشاف التغريب ثم يزيله فكريا و يطرح لدراسته فكريا و مناقشته بطريقة علمية، لاتخاذ موقفه بالتغيير، و هو المبدأ الذي تدعوا له الاشتراكية، " فالفكرة الأساسية في مسرح بريخت هي أن المسألة ليست تفسير العالم بل تغييره ، " فالمسرحية الملحمية وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية، اد أنها تعتبر في النظرية الماركسية أداة تسلية، و الجديد في هذه النظرية هجر الحيل التقليدية لإيهام الجمهور بواقعية ما يشهد و يتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها"[2].

لكن هذا الاختلاف لا يمنع من كون بريخت قد تأثر بمنهج أرسطو الدرامي، لأنه في الأساس قائم على تطوير أفكار أرسطو من خلال الاعتماد على نفس العناصر الدرامية و مخالفتها من خلال التغيير والتبديل حسب ما يوافق نظرية التغريب، " فقد أدرك بريخت أن المسرح في صيغته الأرسطية فن محافظة يتوسل بتقاليده الجمالية الثابتة الى تكريس القائم، و تغريب المقهور عن همومه الحقيقية، و كان الطريق الى خلق مسرح ثوري يعني تقويض الشكل التقليدي توطئة لتثوير مشاهديه، و كان التغريب في هذا الإطار محض وسيلة الى غاية "[3].

---

[1] – ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، 1971 ، ص107

[2] – ياسين نصير ، أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية ،دار نينوى للنشر، سوريا، 2010 ، ص 78

[3] – منى صادق، اهم اتجاهات الاخراج المسرحي المصري في الستينات، دفاتر الاكاديمية للفنون، مصر، 2005، ص 85

ان الغاية الاساسية في منهج بريخت هو دفع المتلقي الى التفكير بعيدا عن العاطفة التي يعدها أرسطو العنصر الفعال لتحقيق نظرية التطهير، " فعند بريخت فان هدف الدراما هو أن تعلمنا كيف نبقى على قيد الحياة، فبدل مشاعر الجمهور عليهم أن يفكروا... لتصبح المسرحية مواجهة أو تجربة، و يلعب جمهورها دور المفسر و الناقد معا "[1]، و قد اتضح هذا المبدأ من عملية المسرحة التي يعمل بها بريخت من خلال استناده على فريق عمل مساعد و يشجعهم على تقديم آرائهم لتكون في النهاية فكرة تستند الى مجموعة من الآراء العامة .

المادة التاريخية في المسرح البريختي :

لقد رجع بريخت الى توظيف القصص التاريخية الواقعية في مسرحه الملحمي، لما تحمله من تجارب فعالة تسهل استنباط أهم الأفكار بطريقة سلسة و مباشرة عن طريق أخذ العبرة من التجارب الحياتية القديمة و التاريخية، " فيصور المسرح الملحمي التاريخ في العالم بأنه مجموعة أنشطة، المتغيرات فيه متتابعة " [2]، فالنسبة لبريخت فان تصوير قصصا حقيقية للتاريخ تضع المتلقي أمام تجربة سابقة، بإسقاط الماضي على الحاضر، ما يجعل كل ما هو حاضر " مؤسسات تاريخية انتقالية عرضة للتغيير " [3]، و تطرح من خلالها مواقفا اجتماعية مع شرح أهم الدوافع و الأسباب، ثم اظهار النتائج التي تنجم عليها .

ان هدف توظيف التاريخ في المسرح الملحمي يعد أهم طريقة من طرق الايهام، فهو اختلاف كل ما يتواجد فوق الخشبة مع حاضر المتلقي، حتى و لو كان على دراية مسبقة مع كل ما يراه أمامه، الا أنه في الأخير يعد مختلفا عنه و عن حضارته الحالية و غريب عنه، ما يدفع المتلقي يحس بعدم الانتماء لما

[1] – جيمس روز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، م.س، ص 109

[2] – ياسين نصير ، أسئلة الحداثة في المسرح و علاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، م.س، ص83

[3] – نهاد صليحة ، تيارات مسرحية معاصرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 189

يشاهده، و بذلك يسقط الايهام، " ان تأثير التغريب يحدث حين يتغير الشيء المطلوب فهمه، و لفت النظر اليه من كونه شيئا عاديا معروفا جيدا في الوقت الحاضر، الى شيء متميز، غير متوقع . ان هذه أمور تحدث كل يوم، فالسيارة تصبح مغرية عندما نعتاد قيادة سيارة حديثة فنجد أنفسنا فجأة نركب سيارة فورد موديل كذا، و سنسمع ثانية أصوات القرقعات فتتحقق من أن الآلة هي آلة احتراق داخلي " [1]، و لهذا فان المخرج يقوم دون شك بالحفاظ على الأبعاد المختلفة للشخصيات التاريخية، مع تقديم سينوغرافيا موافقة لتلك الحقبة الزمنية و تصويرها بطابعها التاريخي .

[1]–د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 243

2. الاتجاه الملحمي في مسرحية "الصالح باي" للمخرج الطيب دهيمي

تقديم المسرحية :

هي مسرحية من اخراج محمد الطيب دهيمي في المسرح الملحمي " مسرحية الصالح باي، مسرحية تاريخية تروي قصى الباي صالح أحد حكام الجزائر في العهد العثماني، و من انتاج المسرح الجهوي لقسنطينة سنة 2015، كما توضحه الصورة رقم (32):

الصورة رقم (32)

مسرحية صالح باي من تأليف " سعيد بو المرقة" و اخراج محمد الطيب الدهيمي، تروي سيرة حياة الباي صالح، الذي هرب وهو طفل من بلده تركيا الى الجزائر، ليشتغل نادلا في المقاهي، ثم يبدأ مسيرته كجندي بالجيش الانكشاري، يلتقي بامرأة عرافة تخبره بأنه سيكون ذو شأن عظيم، لكنه ينصرف قبل أن تنهي حديثها لتحذيره من أمر سيء، تجمع شخصيته بين الشجاعة و التسلق نحو الحكم، فيتخلى عن حب حياته و يتزوج بسيدتها ابنة أحمد الباي القلي، و يصبح بعد فترة قائدا لدوار الشاوية، ثم باي

قسنطينة، فيقرر الداي حسان استبعاده خوفا على منصبه من شخصيته المتسلقة فينصب ابراهيم النقاش مكانه، ليقتله الصالح باي انتقاما للداي حسان، فيأمر هذا الأخير بإعدامه ويتخلص منه نهائيا .

التاريخ في المسرح الملحمي

يقول بريشت في تأكيده الى الرجوع الى التاريخ في انتقاء النصوص المسرحية " يقدم المسرح صور الحياة من خلال اللعب و هذه الصور يراد منها التأثير على المجتمع، كما يراد أن تجري أمام أنظار بناة هذا المجتمع أحداث الماضي و الحاضر مصورة بواسطة المسرح بطريقة تستطيع أن تصبح معها المشاعر والتأملات والحوافز التي يستخلصها من الحوادث التاريخية و المعاصرة "[1]، و قد تزامن انتاج المسرحية مع الظروف السياسية و الاقتصادية المتدهورة التي تعيشها الجزائر و التي تدعو الى التغيير، فقد رجع المخرج لتلك الحقب الزمنية التاريخية التي عرفت الكثير من الدسائس و التحايل في الحكم، لتذكير المتلقي الجزائري بأهم المحطات السياسية التاريخية، و ربط الماضي بالحاضر لدفع المتلقي الى اسقاط الأحداث التاريخية على الحاضر، من أجل استخلاص المغزى و تطبيقه، " و اكتشاف العالم كله على أنه كل مترابط، و الشعوب فيه واحدة... و ان مصائر البشر واحدة...، و لذلك، بات على المسرحيين أن ينوعوا من أجل أن يصلوا بالحرية والسلام و نبذ الحروب و انفتاح على ما يعاش الآن، وما سبق أن عاشه الآباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء"[2]، فبريخت يجزم أن تغير الماضي يثبت القدرة على تغيير الحاضر.

لقد قدم المخرج أهم الاحداث في محطات حياة صالح باي، والتي تخص سيرته كجندي ثم كقائد ثم كباي مع تسليط الضوء على الأطراف المتضادة في القصة و العلاقات الانسانية و الاجتماعية المتغيرة بينهم، لأن "المسرح الملحمي يصور التاريخ في العالم بأنه مجموعة أنشطة، المتغيرات فيه متتابعة "[3]، من

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل، عالم المعرفة، دت،ص 225

[2] – ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، م س، ص 75/74

[3] – ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، م س، ص 83

أجل استخراج الأسباب و الدوافع التي أدت الى التغيير في تلك الحقبة و ايقاظ تلك النزعة الوطنية من خلال تذكيره بأصوله، و لهذا فقد ركز المخرج على اعتبار الباي صالح التركي الأصل يحكم مقاطعة الأمازيغ التي سماها " الشاوية الأحرار " للتذكير بأصول البلد، و دفع الى الرغبة باسترجاع الحكم، كما قدم نظرة حقيقية عن المؤامرات التي تقام في نظام الحكم رغبة في التسلط أكثر من رغبتهم بالنهوض بالبلاد، من خلال الصراع بين الباي صالح و البايات الأخرى من الجيش الانكشاري، ثم صراع الباي صالح و الداي حسان على الحكم، و بهذا فقد وضح المألف أولا و المخرج ثانيا جشع الحكم و الرغبة بالسلطة التي تجعل صاحبها يخضع لأي تنازلات، و يتخلى عن كل مبادئه الانسانية ويتجرد من عواطفه، و بهذا فان مسرحية الباي صالح تقرب الماضي بالحاضر و تربطه به، من خلال دفع المتلقي الى اسقاط الأحداث التاريخية على الحاضر السياسي، من أجل التعلم و استخلاص المغزى من الماضي و تطبيقه في الحاضر، " و اكتشاف العالم كله على أنه كل مترابط، و الشعوب فيه واحدة، و ان اختلفت لغاتها ومدوناتها و أسماؤها، و ان مصائر البشر واحدة، مهما تباعدت عن بعضها جغرافيا، و لذلك، بات على المسرحيين أن ينوعوا من أجل أن يصلوا بالحرية و السلام و نبذ الحروب و انفتاح على ما يعاش الآن، وما سبق أن عاشه الآباء، وما سوف يمكن أن يعيشه الأبناء " [1]، فبريخت يجزم أن امكانية تغير الماضي تأكد القدرة على تغيير الحاضر .

التغريب بالعودة الى التاريخ

يؤكد بريخت على أن " تاريخية الأحداث، أي بعدها عن الجمهور زمنيا، و انفصاله عنها عاطفيا، مما يتيح له امكانية مناقشتها، ومن ثم الحكم عليها"[2]، و لهذا فان التعامل مع موضوع تاريخي فوق الخشبة يخلق مسافة بين القصة التاريخية و المتلقي ويؤكد له أن ما يحدث فوق الخشبة لا علاقة له بالواقع الذي

[1] – ياسين النصر، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية ، م.س، ص 74-75

[2] – جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، الجزائر، م.س ، ص 124

يعيشه المتلقي، و أنها غريبة عن البيئة التي يعيشها، و هذا ما يدفع المتلقي بالتعامل مع المسرحية بطريقة عقلانية علمية بعيدة عن الايهام و العاطفة للاستفادة منها .

الراوي و تقطيع الأحداث

ان الراوي في المسرح الملحمي "الراوي الابعادي" يسرد الأحداث بطريقة اخبارية عكس راوي المسرح الأرسطي "الراوي التقريبي"، "فالراوي الابعادي الذي يعتمد على السرد الابعادي لا يشجع القارئ أو المشاهد على أن يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هذا التشبيه "[1]، كما يعمل الراوي الابعادي على تقطيع القصة بشكل يسمح له بفصل الأحداث عن بعضها و تحديد أهم الأحداث التي تصنع القصة و تستفز عقل المتلقي لا عواطفه، "فالمسرحية الملحمية تعتمد على تدرج الأفكار، و تناميها من خلال التجربة، فالفكر لا يظهر مكتملا دفعة واحدة و لا في مرحلة معينة و لا في مكان واحدد، بل يتم ظهوره عبر تشكيلات اجتماعية، اقتصادية، ثقافية، وفي أزمنة متباعدة و أمكنة مختلفة، هذا الخط المتعرج صعودا في التجارب، و نزولا في التواريخ، هو ما يؤلف فكر المسرح الملحمي"[2]، فقد كانت المشاهد تتضمن كل مرة حدثا مختلفا لا تظهر من خلالها حبكة محددة و محكمة، و قد تميز أسلوب الراوي الذي يخاطب عقل المتلقي بشكل مباشر دون اثارة عواطفه، و قد رافق الراوي أغنية الصالح الباي بموسيقى المالوف القسنطيني، تسرد أحداثا من قصة صالح باي، والتي أضفى نوعها الموسيقي " المالوف " الجو الخاص التاريخي الذي يعبر عن مدينة قسنطينة .

التكرار

[1] – روبن ورهول، نحو نظرية للراوي التقريبي، تر : سلمان حسن العقيدي، العراق مجلة الثقافية الأجنبية ، ع2، 1992، ص 75

[2] – ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، م س، ص 81-82

ان المخرج في المسرح الملحمي يلجأ الى تكرار بعض المواقف و الحوارات من القصة في كل مرة، للتذكير بأهميتها ودفع المتلقي الى التركيز عليها، وهي طريقة "يستخدمها المؤلف ليعاد عرض المشهد أو الموقف بشخوصه فيعطي للجمهور امكانية الرجوع الى الخلف و التفكير، و من ثم الحكم بدل اتباع الأحداث في خطها المستقيم والاندماج معها "[1]، ومن بين المواقف و المعلومات التي كررت لأكثر من مرة، على أن الباي صالح هو شخصية من أصول تركية جاءت هاربة الى بلد غير بلدها حتى يخلق ذلك التناقض بين الشخصية و أصلها، و يوافق على كونها عنصرا غريبا على المجتمع تستغل ذكاءها للوصول الى الحكم، اضافة الى موقف العرافة التي لم يسمح لها الباي الصالح أن تنهي حديثها و تحذره، و الذي أعيد تكرار صوتها لمرات عديدة كأن المخرج يقربنا من مشكلة ما ستطرأ على الباي صالح، فتنبه المتلقي كل مرة على أن التسلق من أجل الحكم دائما له تأثيرات سلبية و نهايات سيئة .

السينوغرافيا

ان السينوغرافيا في المسرح الملحمي تجسد الماضي و تخلق الجو التاريخي عكس المسرح الكلاسيكي والواقعي الذي يعمل على تجسيد الحاضر المعاش، و بالنسبة لبريشت فان التغريب في الشكل هو ابداء شكل جديد قد يكون معروفا مسبقا لكنه يختلف عن الحاضر، يقول بريشت " ان تأثير التغريب يحدث حين يتغير الشيء المطلوب فهمه، و لفت النظر اليه من كونه شيئا عاديا معروفا جيدا في الوقت الحاضر، الى شيء متميز، غير متوقع، ان هذه أمور تحدث كل يوم، فالسيارة تصبح مغرية عندما نعتاد قيادة سيارة حديثة فنجد أنفسنا فجأة نركب سيارة فورد موديل كذا، وسنسمع ثانية أصوات القرقعات فنتحقق من أن الآلة هي آلة احتراق داخلي"[2]، فبالنسبة لبريشت التغريب هو كل ما يختلف مع الشكل الواقعي في الحاضر سواء كانت لنا معرفة سابقة به أم لا، فالسينوغرافيا في المسرحية خلقت جوا تاريخيا، و قد حافظ المخرج

[1]- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص 128 -129

[2] - د.عقيل مهدي يوسف، اسس نظريات فن التمثيل، م س، ص 243

على قصة صالح باي من حيث التدقيق في عرض المعلومات التاريخية بما فيها تصاميم الأزياء التراثية التي تنوعت بين الزي الشاوي صورة (33)، القسنطيني الصورة (34)، والعثماني في الصورة (35)، عبرت كل واحدة منها على اختلاف اصل مناطق في الجزائر، و حافظت على تقديم التراث، الذي يعبر على حقيقة تلك الفترة .

الصورة (33)

الصورة (34)

الصورة (35)

كما اعتمد المخرج على تجسيد جسر قسنطينة العريق كديكور لأماكن مختلفة، باعتباره معلما من معالم مدينة قسنطينة "مدينة الجسور"، و دون أن يغير المخرج من شكل الديكور و مع اضفاء بعض الإكسسوار و شاشة خلفية، خلق المخرج بذلك أجواء مختلفة لأماكن متعددة في كل مرة، بل قد استعمل الديكور نفسه من أجل خلق الأماكن ساهمت تدريبات الممثلين و احترافيتهم في الأداء على أخذنا في كل مرة الى مكان دون تغيير الديكور بداية بالمرفأ صورة (36)، المقهى بالصورة (37) ثم طريق في الغابة بالصورة رقم (38)

الصورة رقم (36)

الصورة رقم (37)

الصورة رقم (38)

معركة بالبحر صورة (39)، غرفة ابنة الباي (40)، قصر الباي في الصورة (41) :

الصورة (39)

الصورة

(40)

الصورة (41)

لقد كان انتاج مسرحية "صالح باي" مناسبا لافتتاح العروض المسرحية لمهرجان قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، لما تزخر به المسرحية من أشكال تراثية و تاريخية لمدينة قسنطينة العريقة، كما أن التدقيق في الحقائق العلمية و المحافظة على تقنيات العرض الملحمي قد جعل النقاد يثنون على شكل المسرحية الإخراجي الذي يحافظ على التاريخ .

الخاتمـــــــة

الخاتمـــــــــــــة

ان تأكيد النقاد على أن الأشكال المسرحية للعروض التي قدمت في المسرح الجزائري المعاصر تميزت بالتداخل، لا ينفي قدرة المسرح الجزائري من انتاج كم معتبر من العروض المسرحية التي تتوافق و تقنيات الاخراج العالمية، فرغم الفترة الزمنية القصيرة لنشأته والظروف و الأزمات التي عرفها المسرح الجزائري، الا أن المخرج الجزائري، قد أثبت كفاءته في تسيير عناصر العرض محترما المعايير الأساسية ونظريات كل اتجاه، خاصة بما يخص اتجاه الواقعية النفسية و المسرح الملحمي الذي كان محط أنظار جل المخرجين المسرحيين في الجزائر لما له من تأثير نفسي و ثقافي على المتلقي الجزائري و اعتبارهما أهم الاتجاهات الممارسة على خشبة المسرح الجزائري، فقد استحوذت تقنية الواقعية النفسية فيما يخص توجيه الممثل منذ بداية المسرح الجزائري، كما استحوذت تقنيات التغريب في المسرح السياسي الذي يعتبر اليوم أهم الأشكال المسرحية في المسرح الجزائري، و بهذا فقد أثبت المخرج الجزائري قدرته على اختيار ما يتناسب مع مجتمعه، و بالتالي فان التأثير المباشر للمسرح العالمي على المسرح الجزائري كان ظاهرا منذ بداياته سواء على مستوى النص المسرحي أو تقنيات العروض المسرحية، وهذا ما يمكن استخلاصه من هذه الدراسة التحليلية و المقارنة والمتنوعة بين الاتجاهات الاخراجية الكلاسيكي و الواقعي ،ثم التيارات المسرحية المعاصرة ، البيو ميكانيكي، المسرح الفقير، المسرح الملحمي و مسرح العبث، و التي تؤكد أن فترة التكوين المسرحي والاحتكاك بثقافة الغرب قد ساهمت اليوم بشكل كبير على انتاج جيل مثقف و مبدع استطاع خلال فترة زمنية قصيرة خلق ابداع يضاهي الابداع العالمي بكل زواياه، و مدركا للفوارق بين تقنيات العرض المختلفة، و رغم قلة التكوين التي يشهدها المسرحيون الا أننا لا يمكن أن نتجاهل المستوى العالي للتعامل مع التقنيات الحديثة اخراجيا خاصة.

ومن هذا البحث يمكننا استخلاص أهم النقاط التالية :

- يعمل المخرج الجزائري على اتخاذ الاتجاهات الاخراجية أو المدارس الاخراجية التي تتوافق و موضوع النص المسرحي و الظروف الاجتماعية و السياسية للجمهور الذي تقدم له العروض ، كما يأخذ بعين الاعتبار الاسقاط على الوضع الحالي الذي يعيشه المجتمع الجزائري حتى لا يحس المتفرج أنه يشاهد عرضا بنص عالمي أو تاريخي بعيدا عن ثقافته فيسهل عليه التفاعل معه، و قد كان هذا باديا في ميول المخرج المسرحي الجزائري منذ بدايات المسرح، عندما تبنى الواقعية بدل الكلاسيكية لمخاطبة الشعب بلغتهم، ثم تبني المسرح السياسي خلال الثورة التحريرية لدعم القضية الجزائرية، ثم ما بعد الاستقلال للتوعية نحو التغيير.
- هناك مجموعة من المخرجين الناضجين فكريا و ثقافيا و مطلعين على تقنيات الاخراج المسرحي، و الذين يعتمدون التقنيات الاخراجية كما هي في المدارس العالمية مع تحقيق النظريات وأهدافها، و هذا ما حققت مسرحية "جي بي أس" ذات الاتجاه البيو ميكانيكي الذي يمجد تطور العلم، و الاتجاه الملحمي في مسرحية " صالح باي " الذي يدعو الى التخلي عن العاطفة و تشغيل العقل من خلال الرجوع الى التجارب التاريخية، اتجاه المسرح الفقير في مسرحية "افتراض ما يحدث فعلا" الذي يؤكد أن الممثل سيد العرض لا شيء غيره، و المسرح العبثي في مسرحية "ليكستا" الذي يعمل على نقد الوضع المزري المعاصر بين الفرد و أهدافه و يطرح نقاط مهمة تسببت في تدهور العلاقات الاجتماعية و السلطة .
- ان العروض المسرحية التي تتوفر على تداخل اتجاهات مسرحية، هي بحد ذاتها اثبات على انفتاح و تعرف المخرج الجزائري على التقنيات الاخراجية في المسرح العالمي، و هذا ما تبينه مسرحية الطيحة للمخرج المسرحي "لطفي بن سبع" و التي جمعت مختلف التقنيات الاخراجية

بطريقة متناسقة لتقديم عرض مختلف يتميز بتداخل الاتجاهات الاخراجية، لكنه في الأخير يصف و يجسد عرضا سياسيا و اجتماعيا حساسا و مأثرا .

ان تأثر المخرج المسرحي بتقنيات الاخراجية العالمية جاءت منذ بداية المسرح الجزائري بالرغم من أنها لم تأتي مباشرة في بداياته بل كانت منقولة عن المسارح العربية و الرحلات الفنية، و ربما هذا ما أخر التأثير المباشر بين المسرح العالمي و المسرح الجزائري سابقا، لكن اليوم يشهد المسرح الجزائري تأثير مباشرا خاصة بعد ظهور التكنولوجيا الحديثة، اضافة الى انفتاح المخرج الجزائري على المهرجانات العالمية، و هذا ما يلمح بتطور و ازدهار المسرح الجزائري بطريقة ايجابية حاليا و مستقبلا.

قائمة المصادر و المراجع :

أولا : المصادر و المعاجم العربية

1. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،1994.
2. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، 1971 .
3. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية العصري، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1، 2008.
4. أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر: د. ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، 1989.
5. ابن المنظور ، لسان العرب ، ج4 ، دار صادر بيروت ، ط 3 ، 2004 .
6. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، 2009 .
7. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل، عالم المعرفة، دت.
8. بريشت ،مسرحيات بريشت ، ت: مخلوف بوكروح ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر ، 1994.
9. كوننستنتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر:د . نديم العلا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 .
10. كونستنتيين ستانيسلافسكي، أعداد الممثل، تر : محمد زكي العشماوي، دار النهضة، مصر، 1973 .
11. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،ط1، 1997.
12. ويليام شكسبير، هاملت، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1982.

13. هوميروس ، الأوديسا ، تر : دريني خشبة ، دار التنوير ، لبنان . مصر . تونس ، ط1 ، 2013 .

العروض المسرحية :

14. مسرحية "الكترا" للمخرج أحمد خوذي ، من المسرح الجهوي أم البواقي

15. مسرحية "جي بي أس " للمخرج محمد شرشال ، من المسرح الجهوي مستغانم

16. مسرحية " افتراض ما يحدث فعلا" ، للمخرج لطفي بن سبع من المسرح الجهوي أم البواقي

17. مسرحية "ليكستا"، للمخرج أحمد مداح من المسرح الجهوي "بلعباس"

18. مسرحية "باكالوريا" للمخرج عزدين عبار من المسرح الجهوي "مستغانم"

19. مسرحية "أحمد باي" للمخرج الطيب دهيمي ، من المسرح الجهوي "قسنطينة"

20. مسرحية "الطيحة " للمخرج لطفي بن سبع ، من المسرح الجهوي باتنة

ثانيا : المراجع باللغة العربية

1. ادوار الخراط، فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر، القاهرة، 2003.

2. أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر، الجزائر، 2014.

3. أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي 1926-1932،منشورات التبيين، الجزائر، 2000.

4. الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط1، 2007.

5. أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل نظريات و تطبيقات مستندة الى طريقة ستانيسلافسكي، أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 1976.

6. جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الاغريقي، منشورات وزارة الثقافة و الاعلام، العراق، 1985.

7. جلال العشري، تياترو في النقد المسرحي، دار المعارف، القاهرة، 1984.

8. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية و طرق اخراجها-منذ عصر الاغريق حتى الوقت الحاضر- وزارة الثقافة و الفنون، و التراث، الدوحة-قطر، ط01، 2009 .

9. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، مكتبة الرشاد، الجزائر، 2012.

10. جميل حمداوي، الاخراج المسرحي و اتجاهاته، ، دنيا الوطن، اولاد ميمون الناظور، المغرب، 2007.

11. دليلة شقرون، المأساة في شهرزاد الحكيم، دار محمد علي، تونس، 2001،

12. عادل النوى، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 1987.

13. روز غريب، النقد الجمالي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.

14. سعد يوسف عبيد، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر، السودان، ط1، 2014.

15. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ط19، 1979

16. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، يوليو 1977.

17. سامي خشبة، قضايا المسرح المعصر، منشورات وزارة الاعلام، العراق، 1977.

18. سوالمي لحبيب و آخرون، قراءات في المسرح الجزائري، الرشاد للطباعة و النشر، سيدي بلعباس، ط01، 2014.

19. صالح مباركية، المسرح في الجزائر، النشأة و الواد و النصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، 2005.

20. عطية العقاد، تأملات في المسرح العربي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999.

21. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1999.

22. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط01، 2001.

23. عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط1 ،2011 .

24. عادل النادي، مدخل الى فن كتابة الدراما، مؤسسة كريم بن عبد الله، تونس، 1987.

25. عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث و نقده عرض و توثيق و تطبيق،، دار السيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، عمان، ط1، 1430هـ.2009م.

26. عدنان رشيد ، مسرح بريشت ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1988.

27. عمر فؤاد دوارة، دور المخرج بين مسارح الهواة و المحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، دت.

28. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

29. فائق مصطفى ، د. علي عبد الرضا ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات و تطبيقات ، جامعة الموصل ، العراق ، ط1 ، 1989.

30. فؤاد صالحي، علم المسرحيات وفن كتابتها، ثالة للطباعة و النشر، طرابلس، ط1، د.ت.

31. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1991.

32. محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار النهضة، مصر 1997.

33. منى صادق، اهم اتجاهات الاخراج المسرحي المصري في الستينات، دفاتر الاكاديمية للفنون، مصر، 2005.

34. محمدي القصاص، مايرهولد و نص العرض، قسم المسرح، كلية الفنون و التصميم، الجامعة الأردنية، الأردن، 2018.

35. محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، جامعة بغداد، 1975.

36. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

37. نهاد صليحة ، تيارات مسرحية معاصرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1997 .

38. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996 .

39. ياسين النصر، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا و المدينة و المعرفة الفلسفية، دار نينوى، سورية، 2010.

ثالثا : المراجع المترجمة :

1. الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976.

2. آن سورجير، سينوغرافيا المسرح المغربي، تر : منى صفوت، منشورات وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2006 .

3. ايدوارد براون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر : أمين حسين الرباط، مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2004.

4. برنار دورت ، قراءة بريشت ، تر : جورج الصائغ و ماريلورسمعان ، وزارة الثقافة ، سوريا ، 1998 .

5. بيبر، جان ونجستير، قراءة في المسرح المعاصر، تر، حمادة ابراهيم، مركز اللغات و الترجمة، القاهرة، 2004.

6. بوتيتسيقا، تمارا الكسندرا، الف عام و عام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981.

7. جان فرابيه، ا، م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر : الدكتور محمد القصاص، دار المعرفة للنشر، القاهرة، دت.

8. جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر : د، شاكر عبد الحميد، مراجعة د، محمد عناني، مكتبة المصري للمطبوعات، القاهرة، 2018.

9. ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، تر : محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا .دمشق، 1995.

10. جايمس روس – ايفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتربروك ، تر : فاروق عبد القادر، هلاللنشر و التوزيع، مصر ، 2000.

11. ج.ف كريستي، تربية الممثل في تربية ستانيسلافسكي، ترجمة: د.عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، 2002 .

12. روبن ورهول، نحو نظرية للراوي التقريبي، تر : سلمان حسن العقيدي، العراق مجلة الثقافية الأجنبية ،ع2، 1992.

13. س، داوسن، الدراما و الدرامية، تر : جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1989.

14. كاترينو بيليزايتون، مسرح مايرخولد و بريشت، تر: فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997.

15. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1989.

16. لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية و مؤسسة فراكلين، القاهرة- نيويورك، د.ت.
17. مارقن كارلسون، نظريات المسرح: عرض نقدي و تاريخي من الاغريق الى الوقت الحاضر، تر:وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2010.
18. يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر : كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة و الاعلام، بيروت، د.ت.

رابعا : المصادر و المراجع باللغة الأجنبية

Didier Plassard Mise en scène et dramaturgie ; le théâtre de figure à la croisée des chemins ; Université Paul Valéry Montpellier 3 (France) ; Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas ; n.d. P 384

خامسا : المجلات و الجرائد و الحوارات :

1. اسماعيل ابن صفية، النص المسرحي بين القراءة و التمثيل، العدد7،مجلة العلوم الإنسانية لجامعة لخضر، بسكرة، 2005.
2. أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الذاكرة، الجزائر، العدد 4، 2014.
3. السيد محمد الصديق، مدخل في علم الدراماتورج، مجلة الأقلام، العدد 8، بغداد، 1990.
4. بوزيدي محمد، التجريب المسرحي في روسيا، مجلة جماليات، المجلد05، العدد01 ،مستغانم، 2020.
5. صحيفة الشعب : عدد يوم 22 جويلية 1985.

6. علي صابر، المسرحية نشأتها و مراحل تطورها، مجلة التراث الأدبي لجامعة آزار، العدد 6، طهران .
7. عباس عبد الغني- ضياء كريم رزيج، كيفية تعامل المخرج مع معطيات النص المسرحي، الأكاديمي- جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، العدد65، العراق،2013/06/30 .
8. عباس محمد ابراهيم، تدريب الممثل عند ستانيسلافسكي في مفهوم اللاشعور الفرويدي، ، نابو للبحوث و الدراسات، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العدد4، 2009.
9. فوزية آيت الحاج، مقابلة المخرجة المسرحية ، مكان عام ، ولاية باتنة، يوم 2018/07/28
10. لطفي بن سبع، مقابلة المخرج المسرحي، المسرح الجهوي باتنة ،ولاية باتنة ، يوم 2020/07/25
11. مجلة حقائق مدينة الجزائر : عدد 39 لشهر جانفي 1986.
12. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الجزائر، مجلة أمال، وزارة الثقافة 1982.
13. نبيل حفار ، برتولد بريشت لمحة موجزة عن حياته و أعماله، مجلة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، عدد135، دمشق، يوليو- 2003.

سادسا : الرسائل الجامعية :

1. العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، اشراف العمري بوطابع، كلية الآداب و اللغات جامعة محمد بوضياف لمسيلة،2017 .
2. بوزيدي محمد، تعليمات فن التمثيل على منهج مايرهولد، اشراف د.صياد سيد أحمد، رسالة ماجيستير، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب و اللغات، جامعة وهران، 2014.

3. سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجيستير، اشرف د.ميراث العيد، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران، 2011/2010.
4. صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، كلية الآداب و اللغات، جامعة المسيلة،، 2015.
5. عزدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، رسالة ماجيستير، اشراف نبيل خالد ابو علي كلية الآداب، الجامعة الاسلامية غزة، فلسطين، 2010.
6. لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران، 2011/2010.
7. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، اشراف د .محمد بويجرة بشير، كلية الآداب و الفنون، جامعة وهران، 2007/2006.
8. نجود الخميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، رسالة ماجستير، اشراف محمد لخضر زبادية، كلية الآداب و العلوم الانسانية، جامعة باتنة، 2010/2209.

سابعا : المواقع الالكترونية :

1. جميل حمداوي، الممثل المندمج في نظرية ستانيسلافسكي، صحيفة المثقف، العدد، 4104 تاريخ 30-11-2017،
https://www.almothaqaf.com/index.php?option ،يوم 2021/01/22
2. زينة.ب ، همزة وصل.. مختصون يتناولون تجارب المسرح الجزائري في الإخراج والسينوغرافيا ، الجزائر الجديدة، https://www.eldjazaireldjadida.com ، 2021/01/30 ، 04:02

3. مخلوف بوكروح، مناظرة في سبيل ريادة كتابة النص المسرحي العربي، 2016/12/30، 2020/10/01، صفحة موقع يوتوب سيد اسماعيل https://youtu.be/SRG6fBG-8yc، بتوقيت 20:00
4. كامل الشيرازي، رحلة محمد شرشال نحو البحث في الفعل المسرحي، 2020/07/05 ، 2020/08/24 https://www.facebook.com/groups/9
5. كمال بونوار، مع صدور "نزهة المشتاق"...بوكروح يتمسك بريادة المسرح الجزائري عربيا،أرم نيوز، ،2019/02/20، 2020/10/01 https://eramnews.comtheatre/165084/ampبتوقيت 20:00
6. نسرين أحمد زواوري، الناقد المسرحي سوالمي لحبيب: المدراس الاخراجية في الجزائر تعاني من تسطيح الرؤية عند المبدعين، الحياة العربية، https://www.elhayatalarabiya.net/ar 2020/03/31 -18/01/2021/، التوقيت: 02:00
7. ياسين سليماني، الجزائري لطفي بن سبعا : أنا أفضل مخرج مسرحي، 2013/02/03 ، 2020/08/24 ، http://www.masrahona.com ، التوقيت 20:00

الفهرسة

الآية		
الإهداء		
الشكر والتقدير		
المقدمة		
الفصل الأول		
مقدمة الفصل الأول		**01**
المبحث الأول : الإخراج ماهيته، و تاريخه		
1	**الاخراج و المخرج**	**03**
1.أ	الاخراج و المخرج لغة	**03**
1.ب	الاخراج و المخرج اصطلاحا	**03**
2	**تاريخ الاخراج المسرحي ما قبل الميلاد**	**05**
2.أ	الاخراج في الدراما البدائية	**05**
2.ب	الاخراج في المسرح الفرعوني	**08**
2.ج	الاخراج في المسرح اليوناني و الروماني	**09**
3	**تاريخ الاخراج المسرحي بعد الميلاد**	**11**
3.أ	الاخراج في العصور الوسطى	**11**
3.ب	الاخراج في المسرح الاليزابيثي	**13**
3.ج	الاخراج في ق18 و ق19	**14**
3.د	المخرج المتفرغ في النصف الثاني من ق19	**15**
المبحث الثاني : عناصر الاخراج المسرحي		
1	**المخرج و النص المسرحي**	**17**
1.أ	النص المسرحي	**17**
1.ب	النص المسرحي كتابة أدبية للقراءة أيضا	**19**
1.ج	أنواع النصوص المسرحية	**20**

1.د	مراحل تعامل المخرج مع النص المسرحي	21
2	**المخرج و الممثل المسرحي**	39
2.أ	الممثل المسرحي	39
2.ب	مراحل ادارة الممثل المسرحي	41
3	**المخرج و عناصر السينوغرافيا**	44
3.أ	المخرج و المكان المسرحي	44
3.ب	المخرج و الديكور المسرحي	48
3.ج	المخرج و الإكسسوار المسرحي	51
3.د	المخرج و الاضاءة المسرحية	53
3.هـ	المخرج بين الموسيقى المسرحية و المؤثرات الصوتية	56
3.و	المخرج و الأزياء المسرحية	59
3.ي	المخرج و الماكياج المسرحي	62
	خاتمة الفصل الأول	64
	الفصل الثاني	
	مقدمة الفصل الثاني	67
	المبحث الأول بدايات الاخراج المسرحي في الجزائر	
1	**نشأة المسرح الجزائري**	68
1.أ	الارهاصات الأولى للعروض المسرحية في الجزائر	68
1.ب	الاقتباس من المسرح العالمي و العربي	69
2	**عروض المسرح الشعبي في الجزائر**	71
2.أ	التأليف الجماعي في المسرح الشعبي	71
2.ب	المخرج المؤلف في المسرح الشعبي	72
3	**البداية الحقيقية للاخراج المسرحي في الجزائر**	73
3.أ	ملامح الاتجاه الواقعي في بداية التجربة الاخراجية في المسرح الجزائري	73
3.ب	ارهاصات التأثر بالاتجاه الملحمي في الجزائر	74
3.ب.1	**تجربة كاتب ياسين في المسرح الملحمي**	75
3.ب.2	**تجربة ولد عبد الرحمان كاكي**	77
3.ب.3	**تجربة عبد القادر علولة**	79

المبحث الثاني : تقنيات الاخراج المسرحي في المسرح الجزائري		
1	**التجربة الاخراجية في المسرح الجزائري المعاصر**	**82**
1.أ	مفهوم التجريب المسرحي	**82**
1.ب	المسرح الجزائري المعاصر	**83**
2	**تأثر المخرج المسرحي الجزائري بتقنيات الاخراج المسرحي العالمية**	**84**
2.أ	**تأثر المخرج الجزائري بالاتجاه الكلاسيكي**	**84**
2.أ.1	تجربة المخرج "أحمد خوذي" في الاتجاه الكلاسيكي "مسرحية "الكترا" نموذجا	**85**
2.ب	**الاخراج المسرحي في الجزائر على ضوء التيارات الحديثة**	**91**
2.ب.1	تجربة المخرج "لطفي بن سبع" في المسرح الفقير مسرحية "افتراض ما يحدث فعلا" نموذجا	**91**
2.ب.2	تجربة المخرج "محمد شرشال" في الاتجاه البيو ميكانيكي مسرحية "جي بي أس" نموذجا	**98**
2.ب.3	تجربة المخرج "أحمد مداح" في مسرح العبث مسرحية "ليكستا" نموذجا	**106**
3	**تداخل الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري**	**110**
3.أ	تداخل الاتجاهات الاخراجية بين التجربة و قلة التكوين	**110**
3.ب	تداخل الاتجاهات الاخراجية في مسرحية "الطيحة" للمخرج "لطفي بن سبع"	**112**
3.ب.1	ملامح الاتجاه الفقير في مسرحية الطيحة	**113**
3.ب.2	ملامح التيار البيو ميكانيكي في مسرحية الطيحة	**115**
3.ب.3	ملامح كوميديا ديلارتي في مسرحية الطيحة	**116**
3.ب.4	ملامح الاتجاه الملحمي في مسرحية "الطيحة"	**117**
3.ج	**أهم الاتجاهات الاخراجية في المسرح الجزائري**	**119**
	خاتمة الفصل الثاني	
الفصل الثالث		
	مقدمة الفصل الثالث	**125**
المبحث الأول : الواقعية النفسية ، مفهومها و تأسيسها		
1	**تاريخ الواقعية**	**126**

أ	تعريف الواقعية	126
ب	بداية الواقعية عند سكس مينجنن	127
2	**الواقعية النفسية**	129
أ	قنسطنتين ستانيسلافسكي مؤسس الواقعية النفسية	129
1.أ.2	بداياته الفنية	129
2.أ.2	مسرح مالي	131
3.أ.2	جمعية موسكو للأدب و الفن	132
4.أ.2	مسرح موسكو ارهاصات قواعد الاخراج الواقعي	133
المبحث الثاني : تطبيق نظريات الواقعية النفسية في المسرح الجزائري		
1	**نظريات الاخراج في اتجاه الواقعية النفسية**	137
أ	ستانيسلافسكي و الممثل	138
ب	عناصر التمثيل المسرحي	139
1.ب.1	الفعل المسرحي	139
2.ب.1	لو السحرية	143
3.ب.1	الخيال	145
4.ب.1	الانتباه المسرحي	146
5.ب.1	المعايشة الصادقة	150
6.ب.1	الايمان و الاحساس بالصدق	151
7.ب.1	الذاكرة الانفعالية	152
8.ب.1	التكيف	154
9.ب.1	تحرير العضلات	155
10.ب.1	الاتصال الوجداني بين الممثلين	157
11.ب.1	القوى المحركة السيكولوجية	158
12.ب.1	خط الحياة السيكولوجية	160
13.ب.1	حالة الاحساس الداخلي المسرحي	162
14.ب.1	المهمة العليا	164
15.ب.1	العقل الباطن	166
16.ب.1	دراسة الشخصية المسرحية	168
2	**الواقعية النفسية في مسرحية "بكالوريا " للمخرج عزدين عبار**	171

أ	تقديم المسرحية	171
ب	البناء النفسي للشخصيات	172
ج	سينوغرافيا الاتجاه الواقعي النفسي	177
2.ج.1	**الديكور**	**178**
2.ج.2	**الاضاءة**	**179**
2.ج.3	**الاكسسوار**	**180**
2.ج.4	**الأزياء**	**180**
2.ج.5	**الموسيقى و المؤثرات الصوتية**	**181**
	خاتمة الفصل الثالث	**183**
	الفصل الرابع	
	مقدمة الفصل الرابع	**186**
	المبحث الأول : برتولد بريخت مؤسس المسرح الملحمي	
1	**حياة برتولد بريخت**	**187**
أ	ميلاده	**187**
ب	عائلته	**187**
ج	دراسته	**188**
2	**مراحل تطور نظرية المسرح الملحمي عند برتولد بريخت**	**188**
أ	مرحلة القصائد و الأشعار	**188**
ب	مرحلة التأثر برواد المسرح التعبيري	**189**
ج	من المرحلة التعبيرية الى التعليمية	**196**
د	بيسكاتور حجر الأساس لنظرية بريخت	**199**
	المبحث الثاني : تطبيق نظريات المسرح الملحمي في المسرح الجزائري	
1	نظرية المسرح الملحمي	**211**
أ	أصول تسمية المسرح الملحمي و علاقتها بالملحمة	**211**
ب	الملحمة و المسرح الملحمي	**219**
ج	الثورة على مبادئ أرسطو	**220**
د	نظرية التغريب	**222**
و	المادة التاريخية في المسرح البريختي	**224**

2	**الاتجاه الملحمي في مسرحية " الصالح باي" للمخرج الطيب دهيمي**	**226**
أ	تقديم المسرحية	**226**
ب	التاريخ في المسرح الملحمي	**227**
ج	التغريب بالعودة الى التاريخ	**228**
د	الراوي و تقطيع الأحداث	**229**
و	التكرار	**229**
ه	السينوغرافيا	**230**
الخاتمة		**237**
قائمة المصادر و المراجع		**241**
الفهرسة		**251**
الملخص بالعربية و الانجليزية		**257**

ملخص البحث :

عرف الفن المسرحي في الجزائر متأخرا، ما جعله يعاني في بداياته مشاكل التكوين وقلة المتخصصين، و قد كانت التجربة الجزائرية منذ بدايتها تحاول مواكبة المدارس الاخراجية الحديثة، الا أن الظروف الصعبة التي مرت بها البلاد، و نخص بالذكر الجانب الثقافي ما بعد الاستقلال الذي مر بمراحل من الأزمات و الركود و قلة الانتاج، تغير بالفترة المعاصرة الأخيرة وعرف تطورا شاملا في عناصر العرض، ومن خلال هذه الدراسة التطبيقية التي تحلل أهم العروض المسرحية في العشر سنوات الأخيرة، نؤكد انفتاح المسرح الجزائري على تيارات الاخراج الحديثة و تنوعها، و بالتحديد، المحافظة على نظريات كل مدرسة اخراجية، ما يثبت تمكن المخرج الجزائري اليوم من مواكبة و تحقيق معايير الاخراج العالمي، كما أننا لا ننفي وجود أزمات فكرية مسرحية كما هو متداول، و اعتبار التجارب الاخراجية الأخرى التي تعرف تداخلا بالاتجاهات، ما هي الا نتيجة للبحث عن مسرح جزائري أصيل.

كلمات مفتاحية: الاخراج المسرحي، المسرح الجزائري، التيارات الحديثة

Abstrac :

Theatrical art in Algeria was known lately what made it suffer from problems formation and lack of specialists. And the Algerian experience was from its beginning trying to keeping up with the modern directing schools but the difficult circumstances that the country went through in particular the cultural aspect after the independence which went through periods of crises recession and lack of production, changed recently and knew general development in show elements. And this practical study analyze the most important theatrical performances in the last ten years, confirmed the openness of the Algerian theatre at the new directing streams with its diversity particularly preserving the theatrical producing techniques for each stream with its theories which proves the ability of the Algerian director today of managing to meet and realise the international theatrical directing standars, but also we don’t deny the existence of theatrical intellectual crises, and considers the other directing experiences facing overlapping trends, which is only the result of a search for an authentic Algerian theater.

Keywords streams: theatrical directing; Algerian theater ;modern

Résumé :

L'art théâtral en Algérie a connu ces derniers temps ce qui le faisait souffrir de problèmes de formation et de manque de spécialistes. Et l'expérience algérienne a été dès ses débuts en train d'essayer de suivre le rythme des écoles de direction modernes mais les circonstances difficiles qu'a traversées le pays notamment l'aspect culturel après l'indépendance qui a traversé des périodes de crise récession et de manque de production, ont changé récemment et ont connu développement général des éléments du spectacle. Et cette étude pratique analyser les représentations théâtrales les plus importantes de ces dix dernières années, a confirmé l'ouverture du théâtre algérien aux nouveaux courants de mise en scène avec sa diversité en préservant particulièrement les techniques de production théâtrale pour chaque courant avec ses théories qui prouve la capacité du théâtre algérien metteur en scène aujourd'hui de réussir à rencontrer et à réaliser les standards internationaux de la mise en scène théâtrale, mais aussi on ne nie pas l'existence de crises intellectuelles théâtrales, et on considère les autres expériences de mise en scène face à des tendances qui se recoupent, qui n'est que le résultat d'une recherche d'un authentique algérien théâtre.

Mots-clés flux : mise en scène théâtrale ; Théâtre algérien ; moderne