٢٨٦

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

قسم الثقافة الشعبية

سجل تحت رقم 21644
بتاريخ 31 ماي 2008
الرقم

العرض المسرحي بين الإبداع و التلقي
تمثيلية القراب و الصالحين " نموذجا"

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الثقافة الشعبية - فنون -

الدكتور سعيدي محمد - رئيسا
الدكتور أحمد طالب - مشرفا ومقررا
الدكتور آوشام مصطفى - عضوا
الدكتور زموري محمد - عضوا
الدكتور رمضان محمد - عضوا

إعداد الطالب :
بلغراس عبد الوهاب

إشراف أ . الدكتور :
أحمد طالب

السنة الجامعية :
1423 – 1424 هـ / 2002 – 2003 م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح والدي الطاهرة

إلى والدتي أطال الله في عمرها.

إلى زوجتي التي كانت أكبر مشجع لي.

إلى جميع أفراد عائلتيْ .

إلى جميع عشاق المسرح و المشتغلين به .

أهدي هذا العمل

كلمة شكر و تقدير

أتقدم بالشكر إلى جميع أساتذتي الأفاضل و على رأسهم الأستاذ الدكتور عبدالحميد بورايو الذي كان السبب في توجيهي إلى هذا الموضوع، و إلى أستاذي الذي أشرف على هذا العمل الدكتور أحمد طالب و إلى الأستاذ الدكتور سعيدي محمد الذي قدم لي توجيهات قيّمة. كما أتقدم بالشكر إلى جميع الزملاء و رجال المسرح و كل من ساعدني سواء من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل .

مقدمة

المقدمة

إن أية عملية إبداع فني أو أدبي أو ثقافي – مهما كانت- لا معنى لها إلا إذا قدمت للمتلقي، فالقصيدة الشعرية التي ينظمها الشاعر لنفسه فقط، تجعله داخل نفسه أو داخل حجرة، و الكلام نفسه يقال عن مجالات الإبداع المختلفة، كالرسم و النحت والغناء والمسرح... إن المبدع يقرأ على الناس إبداعه، و هذا العمل ذو الطابع الاجتماعي هو الذي يؤهله ليحمل كلمة مثقف، و يجعل عمله عملا ثقافيا، و الإبداع المسرحي من خلال العرض المسرحي "كظاهرة ثقافية فنية"، هو إلقاء بكل ما يحمل من أفكار وحركات و أفعال و قيم و وسائل تقنية و فنية مختلفة، و يمثل المبدع المسرحي هذا المجال من خلال المؤلف والمخرج والممثل، و هناك الجانب المتلقي للعرض المسرحي، و هو الجمهور الذي يشاهد العرض المسرحي، ويتفاعل معه بطريقة أو بأخرى.

و لا نستطيع أن نتصور عرضا مسرحيا يقتصر على الإبداع فقط، أي يقتصر على مقدمي المسرح من المؤلف إلى الممثلين، بل لا نكاد نفكر في العرض المسرحي إلا فوق خشبة المسرح و أمام جمهور متلق، و هذا يجعل الجمهور المتلقي جزءا من العرض المسرحي.

و الإشكالية الأساسية هنا: ما هو دور المتلقي في العرض المسرحي؟

بعبارة أخرى: هل يساهم الجمهور المتلقي للعرض المسرحي في العرض تأليفا وإخراجا و تمثيلا؟ و اين تكمن هذه المساهمة؟

إن هذه الإشكالية الأساسية في المسرح سنحاول الإجابة عنها من خلال دراسة نموذجية، لعرض مسرحي جزائري و هو تمثيلية " القراب و الصالحين" للفنان المسرحي " عبد القادر ولد عبد الرحمان" المعروف باسم –كاكي-

و لقد وضعنا لهذه الإشكالية الفرضيات الآتية:

أولا: لا يوجد أي دور للمتلقي.

ثانيا: الجمهور المسرحي الذي يتوافد على المسارح يتكون من رجال المسرح وأصحاب الفرق المسرحية فقط.

ثالثا: دور المتلقي هو الاستقبال فقط و بالتالي فالجمهور هنا ثانوي مقارنة مع المبدع.

رابعا: الجمهور المتلقي يفرض نفسه على العرض و يلعب دورا فعالا من خلال التأليف و الاخراج و التمثيل، و من خلال قيمه و ثقافته و ذوقه الفني.

أما الدوافع التي دفعت إلى هذا البحث فهي تتمثل في تعلقي بالمسرح و حبي له منذ الطفولة، إلى جانب خصوصيات العرض المسرحي و ما يحمله من أبعاد فنية وثقافية متعددة، جعلت الفنانين يطلقون عليه اسم أب الفنون، فهو ظاهرة فنية ثقافية اجتماعية يخاطب المتلقي من حيث ثقافته و مخيلته و ذاكرته الفردية و الجماعية، ويحمل أبعادا سيكولوجية وسيميائية و سوسيولوجية. ثم أثارني حديث البعض عن غياب الجمهور المسرحي، سواء عندنا أو في المجتمعات العربية و الغربية، إلى جانب دوافع البحث و المعرفة، و محاولة تسليط الضوء على إشكالية الإبداع و التلقي في العرض المسرحي.

إن قيمة هذا البحث – المتواضع – من خلال هذه الرسالة، مستمدة من قيمة الموضوع المعالج و هو المسرح، إذ يجمع بين الثقافة العلمية و الثقافة الشعبية و يشمل مختلف العلوم و الفنون، إنه عمل أدبي و فني يجمع الخصائص الفنية من تمثيل ورقص و موسيقى، و هو خطاب فلسفي وسوسيولوجي أما الجانب السيكولوجي فنجده في الانفعالات الفردية الوجدانية لدى الممثلين و لدى المتلقين. و هذا ما جعل للمسرح أثرا كبيرا على المجتمعات عبر التاريخ، و بروز الثقافة المسرحية كظاهرة ثقافية اجتماعية.

و بالنسبة للبحوث السابقة في هذا الموضوع، فعلى الرغم من وجود دراسات عديدة تؤرخ للمسرح أو تعالجه من بعض الزوايا المختلفة فإننا لم نعثر على بحوث مرتبطة بمجال المتلقي أوالجمهور و دوره في العروض المسرحية، ما عدا بعض الأفكار الموزعة على بعض المجلات و الجرائد من خلال المهرجانات المسرحية

العربية والدولية، و لم نتمكن من الحصول على دراسات كاملة حول هذا الموضوع، باستثناء رسالة دكتوراه للأستاذ – مخلوف بوكروح – تحت عنوان "المسرح والجمهور" ورسالة ماجستير للأستاذ – الطيب مناد- تحت عنوان: " أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال كاكي المسرحية" و هي دراسة مقارنة بين " الإنسان الطيب في ستشوان" لبريخت، و " القراب .و الصالحين" لـ: كاكي، قسم الادب المسرحي، جامعة وهران.

و فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث هو قلة المراجع – خاصة الحديثة- فيما يتعلق بالمسرح الجزائري، فمعظم الدراسات ارتبطت بالمسرح الجزائري في فترة الاستعمار. إلى جانب الصعوبة – بل الاستحالة- أحيانا في الحصول على وثائق أو نصوص مسرحية – خاصة لكاكي – حيث لم توثق بصفة كاملة، و لا زالت مشتتة هنا و هناك، إلى جانب صعوبة الحصول على مصادر موثقة و مضبوطة في المسارح الجهوية الجزائرية خصوصا. و حتى المجلات و الجرائد العربية التي تسجل للمهرجانات و الملتقيات المسرحية العربية – خصوصا- لا تصل إلى الجزائر- و هذا كله قد جعل المهمة تتعقد، مما دفعنا بالاستعانة ببعض الجرائد الوطنية التي تعرضت خاصة للمسرحي- كاكي- .

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة المتواضعة فهو المنهج الوصفي التحليلي، إلى جانب المنهج الإحصائي خاصة في الدراسة الميدانية التطبيقية. حيث هناك عرض وصفي تاريخي لحركية المسرح و دوره عبر التاريخ و في الوقت نفسه الإشارة في كل مرة إلى دور الجمهور.

و لقد تعلق الفصل الأول بطبيعة المسرح و بالضبط العرض المسرحي من حيث منهجه المعرفي والجمالي، و هنا نتحدث عن طبيعة العرض المسرحي العربي و طبيعة العرض المسرحي الجزائري. أما الفصل الثاني فيشمل إبداعية العرض المسرحي من خلال دور كل من المؤلف المسرحي و المخرج و الممثل إلى جانب تقنيات العرض المسرحي. أما الفصل الثالث فيحتوي على تلقي العرض المسرحي، حيث نتحدث عن

الجمهور و أصنافه عبر التاريخ من الإغريق إلى الفترة المعاصرة، ثم الجمهور العربي، و الجمهور الجزائري و تقاليد التلقي في الجزائر قبل و بعد المسرح، ثم الحديث عن الثنائية مبدع متلق حيث نتحدث خاصة عن العلاقة بين الممثل و الجمهور. و في الأخير دراسة للتمثيلية المدروسة " القراب و الصالحين" من خلال استبيان دراسة العروض المسرحية، و دراسة إحصائية خاصة بدور الجمهور في العرض المسرحي. و في الأخير استخلاص النتائج المستنبطة من الدراسة التطبيقية للبحث.

المدخل: المسرح و دوره عبر التاريخ

1- المسرح عند الإغريق

عرف المسرح أوجه – كفن متكامل- عند الإغريق، من خلال ما يسمى النزعة الاحتفالية. فالنزعة الاحتفالية – عند الإغريق- كانت تتمثل في التلاقي الفني مع الجمهور و الرغبة في الاحتفال بالآلهة و المناسك و الأبطال و المثل العليا... و يتم ذلك من خلال: التعبير الروحي بالرقصات و الأغاني و الأزياء التنكرية الرمزية .

و يتجلى المسرح في بروز غريزة التقليد و غريزة الذوق، إلى جانب الميل الفطري نحو تجسيد المعاني في صور مختلفة، وصولا إلى ما يسمى الفن الدرامي أو بتعبير بسيط: المسرح.

وأصل " الدراما" في اللغة اليونانية، تعني " عملا يقام به" و تشمل جميع أنواع المسرحيات. كما وجدت المسرحيات المقنعة Mascarades ، و تعني أن الممثل لم يكن مكشوفا، بل يلبس أقنعة تنكرية و رمزية في الوقت نفسه. و تضاف إليها الطبول و الأناشيد المختلفة و التي تمجد المناسبات المختلفة.[1]

ولا بد من الإشارة إلى أن مثل هذه المظاهر المرتبطة بالمسرح – في صورته البدائية – " الاحتفالية" وجدت عند الشعوب الأخرى مثل: الهنود و الفراعنة والأفارقة. إلا أن العوامل السياسية و الفكرية و الثقافية التي ميزت المجتمع اليوناني حوالي 500 سنة قبل الميلاد، شكلت معجزة الإغريق في ظهور المسرح و ولادة المأساة – التراجيديا- حيث ظهر شعب أرستقراطي ذواق، و ظهرت ديمقراطية سياسية تفهمت بعمق هذا الفن المرهف، و ظهر جمهور يستسيغ العظمة الحقيقية لشعرائه.[2]

---

[1]- لبون شانصوريل" تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان لبابطه، منشورات عويدات – بيروت- لبنان 1960 . ص 14.
[2]- المرجع نفسه: ص 16.

أ- المأساة الإغريقية:

يعتبر الإغريق أول من طور و أبدع هذه الصورة المسرحية و وصل بها إلى مستوى عال من الكمال. و تمثل فترة المجد الذي عرفته – أثينا- و هي تعكس من حيث موضوعها معتقدات أهل أثينا – الإغريق- و عاداتهم و تقاليدهم المختلفة. فهي ذات أصل ديني ترتبط بالآلهة إلى جانب الأساطير و الخرافات و الأفكار السياسية التي كانت سائدة في 500 و 400 سنة قبل الميلاد.

والتدين بالنسبة للإغريق – في ذلك العصر- يتجلى في الشعر و الموسيقى والطبيعة وفي أسلافه و تاريخ بلاده. كما أن الآلهة كانت تجسد قوى الطبيعة و تجسد العواطف الإنسانية، كما كانت تجسد الأعمال السياسية و العسكرية.[1] فطغت الآلهة على كل الميادين بما فيها المسرح.

وكانت الدولة هي التي ترعى المسرح، بحيث يقوم الحاكم بإعداد الدراما، ويساعد الشاعر في وضع الملابس و الديكور والأدوات اللازمة للتمثيل. و شيئا فشيئا ظهر فن إخراج المأساة.

و يتجلى بوضوح أثر فكرتين دينيتين رئيسيتين هما الإثم و القصاص، فهما دائما متجسدتان في الموضوع الذي تقوم عليه المسرحية. و أشهرها مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس و يوريبيديس.[2]

و كانت المأساة تقدم و تعرض مرتين في السنة، بحيث يقدم ثلاثة شعراء من شعراء المآسي، كل منهم يتقدم بثلاث مآس، وتعرض المسرحيات أمام الجمهور ويحضر عشرة قضاة يمنحون الجائزة لمؤلف أحسن مجموعة من الروايات وأحسن مسرحية. كما أن الميزة الأساسية للمأساة الإغريقية أنها عبارة عن طقوس دينية. والميزة الثانية أن المأساة الإغريقية تشبه الأوبرا الحديثة أكثر مما تشبه المسرحية الحديثة. أما العنصر الديني فواضح في تأثيره على الجمهور، حيث يعتبر العرض

1- فردريك بريث و جيرالدايس بنطلي، "فن المسرحية" ترجمة صدقي خطاب، دار الكتب، بيروت – لبنان 1966 ص: 45.
2- أسخيلوس و سوفوكليس و يوريبيدس، أدباء تراجيديون يونانيون.

المسرحي للمأساة احتفالا دينيا، كما أن المسرح كان عبارة عن معبد حيث يحتل الكهان مكانا بارزا في المسرح، وكانت الحبكة في المأساة عبارة عن عقدة دينية مألوفة، وموضوع المأساة دينيا محضا – بالمفهوم الإغريقي.[1]

و هكذا بدأت الدراما تظهر تدريجيا في شكل سلسلة من القصائد الشعرية تتضمن الفعل المسرحي(حوارا و نغمة و حركة و إيقاعا)، و ازدهرت الأبحاث الفلسفية والأدبية بفضل تضافر كل من رجال الدين و السياسة و الفلسفة، الذين وضعوا مقاييس تبنى عليها المأساة فنيا و أدبيا حين بلغ التنافس و التباري في الميدان المسرحي أشده.

ومن بين الاعتبارات التي كانت تأخذ بعين الاعتبار لتقييم العروض، شكلا ومضمونا، ما يأتي:

- يجب أن يكون نص المسرحية شعرا
- أن تكون غير حقيقية أي مستقاة من الأساطير أو القصص الخرافية.
- عدد الممثلين لا يتجاوز ثلاثة أعضاء.
- تنظيم الجوقة * و ملازمتها في وقت العرض للمسرحية حين تقوم بتغطية موسيقية تصديا للفراغ.
- تعرض المسرحية في الهواء الطلق.
- موضوعها- ديني – أخلاقي – لارتباطها بحياة الآلهة، حيث كان اليونانيون يردون كل ظاهرة طبيعية أو اجتماعية إلى الإله – دينسوس.[2]

ولقد تطورت المأساة بفعل استنباط الاحساسات المختلفة لدى الخاصة و العامة فبرزت كظاهرة نقدية للتناقضات الفنية والأدبية و السياسية الكائنة في حياة المجتمعات اليونانية، بحيث تحاول إدراك العلاقات الإنسانية تجاه الإنسانية أو تلك المتعلقة بالقوة المافوق – بشرية أي (الماورائية).

---

[1]- المرجع السابق: ص 66.

*- الجوقة: فرقة راقصة تقوم بالتعبير الجسدي و الغناء.

[2] - عبد الكريم جدري ، " الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك تنشر، الجزائر 1993 . ص 110، 111

فالشاعر التراجيدي لا يحاكي ما هو كائن، و إنما يحاكي ما يجب أن يكون بالضرورة أو بالاحتمال.[1] و إن التمثيل في المأساة لا يقصد محاكاة الأخلاق، فهو يتناولها عن طريق محاكاة الفعل، فهي في الوقت نفسه محاكاة للأخلاق و العواطف و الأفكار، و لكي يحدث التطهير فهي تحتاج إلى الانقلاب و التعرف عبر تحرك الشخصيات كانتقالها من حالة لأخرى، من الحب إلى البغض و العكس.

و إن اهتمام المسرحيين اليونانيين بالتركيبة الفنية – الأدبية للمأساة من (حبكة – قصة – نظم – شخصيات – طباع – حدث – حوار – عقدة) جعلهم يوحدون رأيهم، وتم تطوير العمل المسرحي في المأساة باحترام هذه العناصر الفنية و إن أجمل المآسي عند اليونان هي تلك التي تحاكي أفعالا تثير الشفقة و الخوف حتى يحدث التطهير الذاتي لدى المتفرج، و تلك هي علاماتها المميزة التي جعلت مكانتها عظيمة لدى الكتاب والفلاسفة اليونانيين، ففي وظيفتها و في مجمل الأساليب و الطرق المستمدة من الواقع الإنساني لمعالجة القضايا المطروحة في صيغ فنية و أدبية كانت تخدم ترقية الإنسان اليوناني اجتماعيا و اقتصاديا و فكريا.[2]

و إن أول من اهتم بالجانب النقدي لموضوع المأساة و بنيتها الدرامية، هو الفيلسوف أرسطو، الذي تطرق إليها في كتابه "فن الشعر" و ركز على النقاط الآتية: *

أولا: المأساة(التراجيديا) محاكاة لشخصيات تفعل و لا تحاكي و جوهرها هو الفعل الذي يشكل موقفا فنيا و أدبيا، و هذا هو المعنى الحقيقي للدراما.

ثانيا: هي مجموعة الأفعال المرتبة التي تدور حول موضوع ما – فهي مبدأ الدراما وروحها.

ثالثا: تحاكي الفعل في الحياة و السعادة و الشقاء و كلها بمثابة نتاج للفعل المسرحي.

1- – أفلاطون. " الجمهورية". ترجمة: حنا خباز. دار القلم، ط2، بيروت، لبنان 1980 ، ص 85.

2 - فرد- ب – ميليت و جيرالديس بنتلي. "فن المسرحية" ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب، بيروت- لبنان 1966 ص 378- 379.

* لقد ركزنا كثيرا على المأساة – عند الاغريق – لأنها الجنس الأكثر أهمية في المسرح و لأنها ستؤثر على مسرح النهضة و العصر الحديث، كما أن المسرح اكتمل فنيا في المأساة.

رابعا: وحدة الفعل في المأساة (التراجيديا) هي محور الأفكار الفنية.

خامسا: تشمل فعلا تاما، بداية و وسط و نهاية.

سادسا: الانفعال فيها أساس الرحمة، أما الخوف فهو في مقام التعظيم و التحقير.

سابعا : الحوار فيها يجب أن يكون موضوعا صادرا عن مجموعة من الأشخاص، ومعبرا عن وجهات نظرهم في مسألة ما (تتعلق بالحدة و المباشرة و التركيز)

ثامنا: هي محاكاة لفعل جدي كامل معين، لأن طول الفعل و الوظيفة الوجدانية هما أساسيان في البناء الدرامي للحدث.

تاسعا: لغتها تكون موشاة بكل زخرفة فنية في شكل عمل أدبي، يقوم أساسا على التطهير.

عاشرا: تثير المأساة (التراجيديا) في نفس المشاهد مشاعر الخوف و الشفقة، حتى يظهر عواطفه . و يخرج مرتاح النفس متجدد النشاط بالاختيار الصارم للحظات التوتر، و بهذا تكون مبتعدة قدر الإمكان عما هو موجود في طبيعة الرواية أو الملحمة من سرد و تشعب وإفاضة.

أحد عشر: ليست محاكاة حدث كامل فحسب، و إنما هي الحدث في حد ذاته الذي يثير الفزع و الشفقة.

اثنا عشر: جل مواضيعها تتناول بالوصف أعمال طبقة النبلاء و الحكام و الأمراء من خلال القصة و الطباع و الأحداث والنظم[1]

ب- الكوميديا الإغريقية:

ارتبطت الكوميديا كصورة مسرحية، أو ما يسمى بالملهاة، هي الأخرى بالنزعة الاحتفالية، و هي الوجه الثاني للغريزة الدرامية في تقليدها العابث للإنسان و الحيوان والآلهة. و تتجلى عناصر التعبير فيها في التكشير و التشويه الجسدي، والاعتلال المصطنع و الأوضاع المختلفة و المشية و الرقصات الكاريكاتورية و الأحاديث

[1]- عبد الكريم جدري ، " الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة ، دار الفنك للنشر، الجزائر، 1993 – ص 114- 115.
و أيضا :
- رسطو طاليس " فن الشعر" ترجمة ابر هيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية – القاهرة، مصر 1983، ص 96

الماجنة القذرة. و كانت تعتمد على الأقنعة المتميزة بالبراعة الفنية، و ترمز إلى الاستهتار و اللمز. كما أنها تحمل دلالة في مداعبة الذات البشرية، وتقمص شخصيات استثنائية حيث كان التمويه في مثل هذه الأوضاع يمثل دورا أساسيا، كانتفاخ البطن وزيادة طول القامة أو إطالة الأطراف للتشبه بالحيوان..[1]

و نشير هنا أن معظم هذه الطقوس المرتبطة بالملهاة قد وجدت عند الشعوب البدائية و في تقاليدها الطقسية كالمصريين القدامى الذين عرفوا التهريج و السخرية. و في الهند و الصين عرفت السخرية و الاستهزاء و التمثيليات الماجنة، و السخرية من القضاة و الكهنة و الحكام و حتى الآلهة، و في اليابان وجد الكيوغين* الذي يقوم بالترفيه و الراحة النفسية الضرورية، و كانت ترافقها الموسيقى بمزامير وطبول، ولكل شخصية نغمة اصطلاحية معروفة[2].

أما بالنسبة للإغريق فيرجع الفضل في تطور هذه الصيغة الاحتفالية إلى فرجة فنية أدبية، بالدرجة الأولى إلى رجال السياسة و الدين و الفكر بأثينا حيث تكلفت جماعة من الأثرياء بإقامته كعرض فني يعتني به الشعراء المبدعين، إلى أن أصبحت الكوميديا (الملهاة) الجنس الثاني في الأدب اليوناني بعد المأساة. تلتقي الملهاة (الكوميديا) مع المأساة (التراجيديا) في الوسيلة وهي المحاكاة (محاكاة الفعل الإنساني)، و لكنها تختلف عنها في الخصوصيات، فللملهاة خاصياتها المتمثلة فيما يأتي:

- لا تقوم على الأساطير الشائعة مثلما هو الأمر بالنسبة للمأساة.
- تختلف عن المأساة في طريقة محاكاة الفعل، و أصل الفعل على الرغم من تقاسمها للوسائل نفسها التي تستعملها المأساة من (جوقة و أغاني و أناشيد ورقص و زي) غير أن النهاية في الملهاة (الكوميديا) يمكن أن تكون سعيدة، كما يمكن أن تكون خلاف ذلك.

---

[1] ـ ليون شانصوريل،" تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه ، بيروت- لبنان 1960 ص 115.

* كيوغين = الكلام الجنوني

[2] ـ ليون شانصوريل: المرجع السابق ص 117.

- الملهاة(الكوميديا) تعالج القضايا التي تتعلق بالطبقات البسيطة و الدنيا، و كل من يتصفون بالرذيلة، فهي تعالج عادات الأشخاص التي تتفق مع عادات المجتمع أو تتعارض معه، و كأنها تبرز بشكل الصفات المميزة لسلوك شخصي خارج المجتمع.
- محاكاة أفعال الناس السيئين، لا من وجهة نظر أنهم يتصفون بالرذيلة و إنما الجوانب المثيرة للهزل و الضحك.[1]

و من أشهر كتاب الكوميديا (الملهاة) الإغريقية القديمة، الشاعر أرستوفانيس* الملقب بالأب الأول لفن الكوميديا، حيث كان يبنيها على النقد عبر الضحك و السخرية من المواقف، و بها يتم تطهير العاطفة، لأن الضحك – بالنسبة إليه- يمكن من الخروج من غيبات الواقع الممل. و من أشهر مسرحياته: السحب – الطيور- الزنابير- الضفادع.

و لقد احتلت الكوميديا (الملهاة) في الحياة الثقافية اليونانية مكانة في مستوى التطور الفكري والحضاري، حيث لم تكن أقل شأنا من المأساة أو الأصناف الأدبية الأخرى.[2]

و لقد عرفت الكوميديا نوعا من الإثراء شكلا و مضمونا بفضل تدخل بعض المفكرين و النقاد، و أشهرهم أرسطو، الذي قدم النقاط الأساسية للكوميديا، في الآتي:

أولا: هي محاكاة لفعل هزلي يحصل به تطهير ذاتية الإنسان بالضحك و السرور دون الضرر.

ثانيا: الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبح يثير السخرية و الضحك، و البطل فيها هو من أرذل الناس، و الحل فيها يجب أن يكون موضع باعث للسخرية و التهكم.

ثالثا: المتفرجون يكونون هادئين في الحالات المضادة للغضب و ذلك أثناء الضحك واللعب.

---

[1] – المرجع السابق ص 116 – 117.

* – ارستوفانيس: مسرحي يوناني قديم (مؤسس الكوميديا الإغريقية).

[2] – المرجع السابق ص 119.

رابعا: تبدأ بمعنى محدود و نموذج بشري يوضع له اسما، و موضوعها يتعلق بفعل الأدنياء من الناس، و خاصة الجانب الهزلي الذي يحدث في الحياة كل يوم.

خامسا: موضوعها، الممكن، الذي يقع فعله، فالتلميحات و الإعازات هي من وسائل الإيحاء.

سادسا: الكوميديا، ترمي من وراء أحداثها للمعنى العام عن طريق الدعابة، و الدعابة هي الأخرى ترمي إلى تسلية الآخرين.

سابعا: إن دور الكاتب الكوميدي لا يقتصر على توفير التسلية للناس فحسب، بل أن يكون معلما للأخلاق و مربيا و مستشارا أساسيا، يرشد الناس عبر أعماله و كل ما يقدمه على خشبة المسرح.[1]

2- المسرح عند الرومان :

كان هناك تقارب كبير من الناحية الثقافية بين روما و أثينا، لدرجة ذوبان التقاليد اليونانية في الحياة اليومية الرومانية. إلا أن اهتمام الرومان انصب على الحياة الاجتماعية و تدعيم الاقتصاد و الآليات الحربية، و في الوقت نفسه لم تهمل القيم الروحية و الفنية التي سجلت حضورها في الشعائر الدينية و المهرجانات الفنية التي كانت ترمي إلى الترفيه عن الحكام الأمراء.

و لقد استعمل الرومان الطرائق اليونانية نفسها و لكنها تختلف عنها في كون الألعاب البهلوانية كانت تأخذ قسطا كبيرافي العروض الاحتفالية، إلى جانب ترويض الوحوش (السيرك) كما تميز الرومان بالنعرة الوطنية التي جعلتهم يبتعدون عن محاكاة المسرح الإغريقي. فظهرت أيضا التمثيليات الإيمائية و تميزت بالزي و الأقنعة المتعددة النماذج.

و أول مسرح – حسب المؤرخين- الذي شيد في روما هو – مسرح سيراكوزا- استعملت فيه الجدران المزخرفة و المتحركة لأول مرة، كما أدخلت تعديلات على خشبة المسرح، باستعمال المنصة الصغيرة المتحركة، و الستار- الذي يرفع عند بداية

[1] – عبد الكريم جدري " الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993 ص: 119، 120.

المـــدخـــل

المسرح و دوره عبر التاريخ

العرض و يسدل عند نهايته- كما دخلت المرأة لأول مرة في التمثيل، مما أدى إلى إقامة عروض نسوية، فظهرت نساء راقصات، بلباس شبه شفاف، ترقص على النغمات الموسيقية و الإيقاعات المختلفة حسب الموضوع المعبر عنه في شكل لوحات تعبيرية. [1]

أ- المأساة الرومانية:

عرفت المأساة (التراجيديا) في القرن الثالث قبل الميلاد، و كانت على نمط المأساة الإغريقية، و أكبر مؤثر هو المسرحي الإغريقي – ميناندر -*

و تتميز المأساة الرومانية بالشعر الغنائي و الجوقة التي كانت تحتل ثلثي العرض المسرحي، و كان الموضوع مستقى من الأساطير القديمة، و قد كانت تقتبس من المسرحية اليونانية أحيانا و تقدم لجمهور مشبع بالثقافة الرومانية. و لقد كان إنتاج الطراز التراجيدي قليلا في الأدب الروماني، لأنهم كانوا أكثر اهتماما بالطراز الكوميدي.

أهم الكتاب المسرحيين الرومان:(نيافيوس - امانيوس - باكيفيوس - أكسيوس) ولم يهتم بالمأساة سوى بعض علماء البيان. [2]

ب- الكوميديا الرومانية:

لقد كان اهتمام الرومان بالطراز الكوميدي – الملهاة – واضحا، بحيث تميزت بالتجديد شكلا و مضمونا، فهي تختلف عن كوميديا – أرسطو فانيس- اليوناني و كذلك – ميناندر- حيث تناولت الكوميديا الرومانية على يد " بلوتوس" الخصائص البشرية وتحليلها مثل: الحماقة و البخل و الذل، و الحيل الطفيلية لسلوك العبيد و الرجال المسنين و العشاق الشباب. وإلى جانب " بلوتوس"، ظهر "بترانس" الذي تميز مسرحه بالعبارات الجميلة و الحكمة التي كانت ترضي الجمهور المثقف آنذاك. و – سينيكيا- الذي استلهم أعماله من اليونان و كتب (أوديب – فيدرا- أغا منون – ميديا).

---

[1] – عبد الكريم الجدري،" المرجع السابق ص 121- 122.

*- مسرحي إغريقي كان له تأثير كبير على الدراما الرومانية.

[2] – ليون شتنصوريل، " تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه – منشورات عويدات بيروت- 1960 ص: 24.

و تتميز الكوميديا الرومانية بمحاكاة الفعل و ممسرحته، اعتمادا على مقاييس تعود إلى - بلوتوس-

و تتمثل فيما يأتي:

أولا: يجب أن تحتوي على الهزل الواقعي المحدود.

ثانيا: الشخصيات تكون من الطبقة الوسطى المعروفة جيدا بالمدينة.

ثالثا: تعقيد الدسائس من خلال وضع مواقف حرجة.

رابعا: خصوصية إثارة الضحك.

خامسا: الشعور المستعار.

سادسا: تكثيف استعمال الأقنعة.

سابعا: مواضيعها مشتقة من أحداث شائعة، و أخرى غير شائعة.

ثامنا: التقليل من عناصر الهجاء الأدبي، و استبعاد الأوهام و الأمور الغريبة.

تاسعا: ترك التهكم و اللمز الشخصي.[1]

إن الفكرة الأساسية للكوميديا الرومانية، هي تشكيل تنكري ضاحك، مستمد من الحكايات الأسطورية و تشتمل على نماذج مألوفة مثل: الأب ، الأطفال، العشاق، الجنود... و غير مألوفة مثل: البخيل، الجبان... كما أن المسرح الروماني قد تطور بسبب التغيرات التي عرفها المجتمع، إلى أن انهارت بعد وفاة - سينيكيا- سنة 65 ميلادية،[2] خاصة بعد انتشار الثقافة المسيحية، التي اعتبرت المسرح خطرا على العقيدة.

و لما كانت الديانة المسيحية ممركزة في روما، و ظهور البابوية فيها، فإنها حاربت الفن المسرحي إلى أن انطفأت شمعته، و استمر ذلك لقرون طويلة.

3- مسرح القرون الوسطى:

يمكن تقسيم مسرح القرون الوسطى إلى مرحلتين:

---

[1] - ليون شانصورين، المرجع السابق ص: 127- 128.

[2] - عبد الكريم جدري، "فن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993، ص: 126- 127.

- المرحلة الأولى:

في هذه الفترة هيمنت الكنيسة على مدار عشرة قرون على جميع الميادين الحياتية الأوروبية بمختلف أنواعها، الاجتماعية و السياسية و العلمية و الثقافية. إلا أن القساوسة وجدوا في بعض الآثار الإغريقو- رومانية، و منها الفنون الدرامية ما يمكن أن يخدم مآربهم. و هكذا ظهرت الدراما الطقسية، و هي دراما دينية تتمثل في إقامة القداس و ممسرحة الأحداث المختارة من الإنجيل وتعاليم الكنيسة.

و كان العمل المسرحي يقوم في الكنيسة، و انتشرت هذه الظاهرة الاحتفالية أوالدراما الطقسية في كل من إنجلترا، فرنسا، و إيطاليا، و أضيف إليها عنصري المتعة والتعليم فيما بعد. و من الناحية التقنية تم التركيز على الحوار و الشخصيات وتسلسل الأحداث إضافة إلى الديكور و الأكسسوار[1]. لكن هذه الفترة كانت طقوسية بحتة حيث تكتب المسرحية باللغة اللاتينية، و تقدم داخل الكنيسة، أثناء الاحتفالات بالأعياد الدينية، و موضوعها ديني محض، و هدفها خدمة الديانة المسيحية و تربية النشء.

- المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة بدأ اهتمام العامة – من المشاهدين- بالعروض المسرحية حيث لم تعد قاعات الكنيسة تتسع لاحتضان هذه العروض فحولت إلى الساحات العمومية. وشيئا فشيئا بدأ القساوسة يتنازلون عن العروض و سمحوا للعامة بأداء بعض الأدوار الثانوية. و هنا عرفت الدراما استخدام للغات محلية، و استعمال الديكور الضخم والإكسسوارات الضرورية، إلى جانب توظيف بعض الهزليات، حتى اتخذت شكلا قريبا من الكوميديا. و طغى العنصر المسرحي على العنصر الديني، وأصبح التكفل بالمسرحيات من اختصاص ممولين جدد – خارج الكنيسة- و أصبحت المواضيع ذات علاقة بالتاريخ وحضارة العصر. و لم تكن الحبكة الفنية تبتعد كثيرا عن الحبكة الأرسطوطاليسية الإغريقية.[1]

---

[1] – ليون شتصوريل، "تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه – بيروت- 1960 ص: 31.

[1] – المرجع السابق: ص 129.

و لنأخذ نظرة عن مسرح هذه المرحلة في مختلف البلدان الأوروبية .

أولا في إنجلترا:

لقد كان تأثير الكنيسة و تأثير الإقطاع واضحين على كل الجوانب الحياتية والثقافية، و كان الجو الاقتصادي و الاجتماعي فاسدا إلى حد بعيد. حيث كان عامة الناس يعانون من الفقر و الحرمان. و مع ذلك تواجدت بعض العروض ذات طابع احتفالي مثل الرقص التنكري و التهريج و إلقاء بعض القصائد الشعرية المتبوعة بحركات إيمائية تصويرية تكيف مع مضمون القصيدة.

أما الدراما الدينية، فأنجزت من قبل النقابات المهنية و كانت تعرض في الساحات العمومية كما ظهر في هذه الفترة بناء المناظر و حياكة الملابس، لإضفاء الجمال على العرض، نتيجة تنافس النقابات.

ثانيا في فرنسا:

رغم الركود الثقافي في تلك الفترة في فرنسا، و محاربة الحكام للمسرح ورفضه، فقد عرضت أول مسرحية دينية باللغة الفرنسية سنة 1264م و هي مسرحية – الأسرار- التي تتحدث عن المسيح، مما شجع الهواة على تقليد هذا النوع من المسرحيات. ثم ظهرت نخب فرنسية – في فترة الملك شارل السادس- تعتني بالفن المسرحي، مثل: جون ميشال الذي كتب مسرحيته مكونة من أربعة آلاف و خمسة مائة بيتا شعريا.و قد استلزم عرضها عشرة أيام، و مع ذلك فقد حل بالحركة المسرحية ركود نتيجة الملوك و الحكام الذين رفضوا العروض المسرحية.

ثالثا في إيطاليا:

رغم محاربة الكنيسة للفن المسرحي، بقيت في الأوساط الشعبية الإيطالية الاحتفالية المتمثلة في الحلقات الراقصة و أنغام الموسيقى و اللوحات التعبيرية، التي يغلب عليها طابع المونولوغ (التمثيل الأحادي) و كان الموضوع تهريجيا و هزليا.

و إلى جانب هذا أثرت الفرق المسرحية المتجولة مما جعل الكنيسة تتبنى هذه التظاهرات الفنية – بعد رواجها- و اهتمت بالفنون الدرامية، على أساس ترجمة بعض المسرحيات – الإغريقية و الرومانية- و أدخلت عليها تعديلات تتماشى مع تعاليم الكنيسة.و هكذا بدأ يستتب الاستقرار للحركة المسرحية في الحياة الثقافية بإيطاليا.

رابعا في إسبانيا:

تميزت الحركة الثقافية الإسبانية بخصوصية في دفع وتيرة النهضة الأوروبية، بفضل الثروة العربية الإسلامية ، التي كانت في قرطبة و إشبيلية. فظهر الأدب الشفاهي الذي فيه أحداثا شبه درامية مثل حواريات – اللوا و لاتوس – التي طورت الفن المسرحي الإسباني. بحيث كانت قريبة من الملحمة الإغريقية في الأداء الفردي.ثم دخلت إلى التدوين، و هكذا اتخذ العرض المسرحي شكله الممسرح و أضيفت إليها الحركة الإيمائية و الرقص، فأخذت طريقها إلى قصور الملوك و المواكب الرسمية. ثم انتقلت عناصرها الفنية إلى المسرحية الدينية الإسبانية و أثرت في المسرحية الإسبانية التقليدية فتولد نمط جديد يسمى – التراجي – كوميدي. [1]

4- مسرح النهضة الأوروبية

إن تضافر المجهود الفكري لدى الكتاب المسرحيين و براعة الممثلين، أدى إلى تطوير المسرحية الأوروبية، حيث أصبح موضوعها الواقع الإنساني و إرادته الخيرة، و بالتالي تم التحرر من سلطة الكنيسة. و انصب الاهتمام اكثر على الكوميديا و تصوير الفعل المسرحي للناس على ما هم عليه، و ليس كما يجب أن يكون. و هنا بدأ الخروج عن النظرية الإغريقية الكلاسيكية التي نادى بها أفلاطون. و التف المثقفون حول الموضوع المسرحي، و منهم الجامعيون و الكتاب و الشعراء، مما جعل العرض المسرحي يساهم في النهضة الفكرية الأوروبية، كما ميز هذه الفترة ظهور الطباعة مما أدى إلى تطوير الأذواق الفنية، و ظهور الجمعيات الثقافية التي أحيت التراث الإغريقي

[1] - عبد الكريم جدري " فن المسرحي" ، سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر. الجزائر 1993 – ص 132 – 133 – 134.

الروماني. و ظهر المسرح الاجتماعي هذا النمط الجديد الذي عالج القضايا الاجتماعية، زيادة عن التربية و التوجيه الأخلاقي عن طريق التسلية و المتعة.

و هذه نظرة عن مسرح النهضة الأوروبية في مختلف البلدان الأوروبية.

أولا إسبانيا:

لقد عرفت إسبانيا قبل النهضة ما يسمى بالشكل التراجي – كوميدي - كما سبق الذكر- في مرحلة القرون الوسطى. ثم انفردت بالتجديد و ظهر نمط مسرحي يسمى (المسرح المختلف الشكل) و ظهرت تقنيات جديدة خارج القواعد الكلاسيكية الأرسطوطاليسية، حيث تصور الناس على ما هم عليه و ليس ما يجب أن يكونوا عليه. كما أصبحت تتميز بالبناء الدقيق فنيا و أدبيا، و استعمال الحوار و الحدث و اللفظ الجميل في قالب شعري و غنائي.

و لقد تطورت المسرحية الإسبانية في عصر النهضة نتيجة المجهود الإسباني، وكان أغلب الإنتاج المسرحي مثل إنتاج (لوب دي قيغا) إنتاجا شعريا متصلا بالحياة الواقعية و متصلا بالقضايا العلمية و الفلسفية. كما ساهم المسرح الإسباني في إثراء المسرح الأوروبي بصفة عامة.

ثانيا إيطاليا:

أما في إيطاليا فقد اهتمت النخب المثقفة بإحياء التراث الثقافي (الإغريقي – الروماني) بما فيها المسرح، مما دفع إلى كتابة مسرحيات تليق بالمقام . و ظهر إلى جانب المسرح فن البالي (الكوروغرافيا)، ثم المسرح الصامت كنوع كوميدي. كما ظهرت أصناف من الكوميديات (الملاهي) و المتمثلة في كوميديا البلاط، ثم الكوميديا دي لارتي أي الكوميديا الفنية المرتجلة، التي ستصبح فيما بعد مصدر إلهام لكافة المسرحيين الأوروبيين. و لقد كان هذا النموذج منبعا لانبعاث الشخصيات الهزلية في فرنسا و إنجلترا و روسيا، و كان له الفضل في إثراء النصوص المسرحية العالمية.[1]

ثالثا في فرنسا:

[1] – عبد الكريم نجدي المرجع السابق. ص: 140.

يعتبر " ألكسندر هاردي" أول كاتب مسرحي فرنسي محترف، بصوغ الحدث المسرحي في شكل عقدة، و يحاول الوصول إلى الطابع الدرامي في المسرحية الفرنسية. و تعتبر فترته بداية الكلاسيكية في فرنسا، في مسرح النهضة الأوروبية.

كما تأثر المسرح الفرنسي بالتجربة الإيطالية – خاصة الكوميديا- التي أثرت في الجمهور الباريسي – على وجه الخصوص.. في سنة 1629 م ظهرت الأكاديمية الفرنسية و وضعت أسس المسرح وفقا لمبادئ أرسطو و استطاعت المسرحية الفرنسية المساهمة في إثراء الفنون الدرامية، و إرساء القواعد النقدية للأدب، و احتلت مكانتها من التراث المسرحي العالمي نتيجة لاجتهاد الكتاب و الفنانين الذين عملوا على التحرر الفكري، و تشجيع حرية التعبير. كما يعود الفضل للمسرحية الفرنسية في إرساء قواعد " المسرح المختلف الشكل" و المسرح " الغنائي" الأوبرا و الميلودراما.

و اهم المسرحيين في تلك الفترة الثالوث الكلاسيكي: كورناي و راسين وموليير.

- كورناي: يعد أول شخصية فرنسية طبعت الدراما بطابع الحقيقة من خلال مخطط سيكولوجي يعتمد التشخيص المثالي والنموذجي.

أهم أعماله: " الأرملة"، " السيد" ، " هيراكليوس" ، " أوديب" و " سيرتوريوس"

- راسين: يعتبر من أقطاب الكلاسيكية، إذ معظمُ مآسيه نهايتها غير دامية تحمل الحل الأخلاقي كما حدد وظيفة " الجوقة" وأدخل توزيعات موسيقية منسجمة مع المقطوعات الشعرية الغنائية، و من ثم بدأت مسرحية الأوبرا في الساحة الفنية.

أهم أعماله: " مأساة طيبة" ، " المتقاضون" ، " ايفيجين" و " فيدر".

*موليير – يابيست بوكولين- بدأ كممثل إلى أن أصبح أعظم كاتب مسرحي كلاسيكي، و اهتم كثيرا بالكوميديا التي يغلب عليها الطابع الفكري و الاجتماعي والأخلاقي، و كان يجمع بين اللغة التراثية و المحلية. كما أنه كان يجول عبر المقاطعات بمسرحياته و عروضه، إلى أن استقر بالبلاط الملكي.

أهم أعماله: "مدرسة الزوجات" ، " مدرسة النساء" ، " الطبيب رغما عنه" ، "طرطوف" و" مرض الوهم" و قد ترجمت أعماله إلى اللغة العربية.[1]

رابعا إنجلترا:

يمكن تقسيم المسرح الإنجليزي في عصر النهضة إلى مرحلتين: ما قبل الإيليزابيثية – ثم المرحلة الإليزابيثية.

- ما قبل الإليزابيثية: (ما قبل الملكة إليزابيث)

بدأت باستقرار الفرق المتجولة و ظهور قاعات العروض المسرحية الثابتة، فكانت المسرحية تتميز بالكثافة في الحركة والبساطة في تركيب المناظر و المونولوغ و الحوار، إلى جانب الأفكار التي تتعارض مع الجانب السياسي الديني للعصر. و كان الموضوع السائد هو المرح والاكتئاب، و لم يعد القدر الميتافيزيقي هو المسؤول عن مصير أبطال المسرحية، و هنا يتجلى التحرر من الأفكار الدينية إلى حد بعيد.

كما كان الاهتمام منصبا على القضايا الإنسانية، كما ترجمت عدة مسرحيات من المسرح (الإغريقي الروماني) و كانت هذه الخطوة لترقية الفنون الدرامية بإنجلترا، والنمو في مجال البحث العلمي و التقني و الفني و الأدبي.[2]

- المسرح الإليزابيثي: (ترتبط هذه المرحلة بفترة الملكة إليزابيث)

لقد حفزت الملكة – إليزابيث- البحث في مجال الفنون و الآداب، فصارت المسرحيات تقام بالمعاهدو الجامعات، كما تطورت في الاتجاه الكلاسيكي ما بين (1504- 1642)م ، حيث أشهر الكتاب: كريستو فرمادلو – جون ليلي – روبيرت غرين – جون هيود – بن جونسون، و وليام شكسبير.

و ظهر المسرح الشعبي الواقعي و الرومانسي، و انتشرت الكوميديا السلوكية التي تعكس صفات المجتمع الإنجليزي.

---

[1]- عبد الكريم الجدري " الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993، ص: 162 – 163 – 164 .
[2] – نيون شانصورين، " تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان يأطه – بيروت 1960، ص 64.

و إلى جانب ذلك ظهرت المسرحية الإخبارية أو التاريخية مثل مسرحية – ملكة الجن- و " ماكبث" لشكسبير، و هي تتناول أخبار الملوك و القادة العسكريين والسياسيين.

و أشهر مسرحي هو شكسبير المولود سنة 1564. بإنجلترا و الذي اهتم منذ طفولته بالمسرح، فكتب ستة و ثلاثون مسرحية أربع عشرة كوميدية، و إثنى عشرة تراجيدية و عشر مسرحيات تاريخية.

يتمسك شكسبير بالوحدات الثلاث (الموضوع، الزمان، المكان) مع مراعاة التقاليد الفنية للعصور الوسطى فكان شاعرا دراميا واعيا بهموم الإنسان الداخلية و أصبح يمثل مرجعية للمسارح اللاحقة في أوروبا و في العالم كله، كما ترجمت أعماله إلى مختلف اللغات و منها العربية.[1]

5- مسرح العصر الحديث

في أواخر القرن التاسع عشر، و بداية القرن العشرين، تعددت الاتجاهات المسرحية، و لم يعد هناك اتجاه مسرحي واحد، مما دفع إلى خلق جمهور غفير ومتحمس للعروض المسرحية، كما أصبح المسرح موردا تجاريا، يكسب المشتغلين به أموالا باهضة، و هذا زيادة عن طابعه الثقافي الفني.

غير أن الباحثين النظريين و الجماليين و المخرجين و واضعي السيناريوهات، لم يعجبهم هذا المسرح "التجاري" الذي ينزل إلى الجمهور و إلى مستواه " الوضيع" فبادروا إلى التجديد و العودة إلى الاتجاه الكلاسيكي في المسرح و تطوير فن الإخراج.

و من أبرز المجددين " أندري أنطوان" الذي عاد إلى المدرسة الطبيعية، و " بول فور" مؤسس " مسرح الفن" الذي يهتم بالرمزية و الحياة السيكولوجية.

[1] – ليون شتصورين. المرجع السابق. ص:66.

و في هذه الفترة غلبت الناحية التقنية على الناحية الأدبية، فأصبح المخرج أكثر أهمية من المؤلف أو الشاعر، و هذا ما عرف باسم " ديكتاتورية المخرج" و كان الهدف من ذلك إعادة الجمال إلى عالم المسرح.[1]

و في فرنسا، أسس " جاك كوبو" مسرح " الفيوكولومبية" حيث أعاد المسرح الكامل في صورته عند الإغريق و في فترة عصر النهضة.

كما تجدد المسرح الشعبي، الذي كان يجمع بين إرادة الممثل – التي يحركها الشاعر- و إرادة الجمهور المتعطش للكلمة الشعرية.[2]

و في روسيا، تأسس "مسرح الفن" سنة 1896م، و كان للمسرحيين الروس أثر كبير في تطوير فن الإخراج و تكوين الممثلين، خاصة " ستانسلافسكي" صاحب كتاب " تكوين الممثل".

و في ألمانيا، نجد برترولد بريخت، الذي قام بتغيير جذري في مفهوم الدراما والإخراج المسرحي، بحيث أصبح المتلقي (الجمهور) عنصرا فاعلا في العرض المسرحي، ودور العرض المسرحي عنده هو توعية الجمهور و تربيته و دفعه إلى الثورة. و لقد أثر – مسرح بريخت- في الكثير من المسرحيين في العالم، و من بينهم المسرحي الجزائري - الذي ندرسه- ولد عبد الرحمان كاكي، و سنجد ذلك في العرض المدروس " القراب و الصالحين".

و في هذه الفترة أيضا – سيعرف المسرح عند العرب- خاصة مصر و سوريا و لبنان: و يعتبر " مارون النقاش" اللبناني رائد المسرح العربي سنة 1847.

و المسرحية العربية قسمان: إما مترجمة إلى اللغة العربية أو العامية خاصة المصرية أو مؤلفة مباشرة باللغة العربية.[3] *

---

[1] – ليون شانصورين، " تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه – بيروت 1960 . ص: 202.
[2] – المرجع نفسه: ص 206.
[3] – محمد يوسف نجم " المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847 – 1914". دار الثقافة – بيروت- لبنان 1980 الطبعة الثانية ص 311.
* – سنذكر المسرح العربي في الحديث عن " طبيعة العرض المسرحي العربي"

6- إلى أين يتجه المسرح ؟ :

إن المسرح المعاصر قد تطور كثيرا – شكلا و مضمونا- خاصة بعد ظهور السينما ثم التلفزيون، حيث أثر و تأثر في الوقت نفسه.

و على الرغم من منافسة السينما و التلفزيون، فإن المسرح استطاع الثبات على الساحة الفنية العالمية، كما استعمل التقنيات السينمائية في عروضه.

و أصبح الاتجاه و الهدف الأساسيين للمسرح يتمثلان في الفرجة و التسلية ناهيك عن الرسالة الأخلاقية و الاجتماعية التي تؤديها العروض المسرحية، حيث يجد كل من الممثل و المتلقي ماهيته الإنسانية المتشابهة.

و يعرف المسرح تجديدا مستمرا من حيث النزعة الاحتفالية و الجمالية بفضل تطور التقنيات المسرحية من سينوغرافيا و مناظر خاصة و موسيقى.و في إطار التجديد نفسه، تطورت المذاهب المسرحية و تجددت طرق تقديم العروض فالكوميديا (الملهاة) مثلا أصبحت كوميديا شعبية مرفوقة بأجواء شعرية و وجدانية.

و لقد تركت الثورة السوفيتية بصماتها على المسرح الروسي و العالمي معا، حيث تغير دور الجمهور و تغير ذوقه في العالم، مما فسح المجال للمسرح الثوري ، على غرار المسرح البريختي في ألمانيا.[1]

و على العموم، فإن المسرح اليوم يكاد يشمل كل بلدان العالم بدون استثناء، كما أن هدفه لم يعد فنيا فقط بل أصبح إلى جانب المتعة الفنية يؤدي دورا اجتماعيا و تربويا و أخلاقيا و سياسيا، و بكلمة واحدة إنسانيا، يسهم فيه المؤلف و الممثل و المتلقي (الجمهور). إن هذا الهدف الأساسي للمسرح حاليا يتمثل في خلق فعالية مقوية للنشاط والحماس الجماعي الكبير.

[1] – ليون شانصوريل، " تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان بقطه ، منشورات عويدات، بيروت، لبنان 1960 ص : 214.

الفصل الأول

طبيعة العرض المسرحي

1 ـ طبيعة العرض المسرحي العربي.

2 ـ طبيعة العرض المسرحي الجزائري.

- طبيعة العرض المسرحي-

بعد أن قدمنا نبذة عن تاريخ المسرح كظاهرة ثقافية و فنية، نتعرض إلى العرض المسرحي من حيث طبيعته الثقافية و التقنية.

يتميز العرض المسرحي عن باقي الجوانب الأدبية و الفنية – خاصة السينما والتلفزيون- فهو يشترك مع مختلف العروض في كونه إلقاء يتجه لجمهور ما، ويشترك من حيث النص مع باقي الإنتاجات الأدبية كالقصة و الرواية.. و لكنه يتميز عن كل ذلك.

- إنه عرض عيني محسوس، قابل لأن يعاد إنتاجه، و قابل للتجديد بشكل دائم. و يتميز بالآنية و اللحظية، إذ لا يمكن إنتاجه على نفس المنوال، و على نفس الصورة التي كان عليها من قبل. فالعرض المسرحي الذي يقدم اليوم، ليس هو – أبدا – نفس العرض الذي يقدم غدا، فهو فن صنع من أجل عرض واحد ونهاية واحدة. و العرض المسرحي- منذ الإغريق- و إلى يومنا هذا، يقدم في أشكال و صيغ مختلفة و جمهور مختلف و بممثلين مختلفين. هذه الميزة تجعله دائم الحركة و دائم التغير، لأنه يمارس عمليا من قبل الممثلين في فترة محددة زمانيا و في مكان محدد.

و يتكون العرض المسرحي مما يأتي:

أولا: النص المسرحي:

حيث يكون للمؤلف (الشاعر) دور كبير في تأليف المسرحية بنص رفيع وشاعرية متلى، موغلة في التراكيب اللغوية – خاصة النصوص القديمة - حيث كان المؤلف (الشاعر) أو الكاتب المسرحي، يلعب الدور الأساسي في حياكة عناصر العرض المسرحي.

ثانيا: الإخراج المسرحي:

إن الإخراج هو الذي يعطي الحياة للمسرحية المعروضة فوق الخشبة، من خلال توجيهاته و إسهاماته في بلورة النص و من خلال تدريب الممثلين و توجيههم لإضفاء الطابع الفني و الجمالي على العرض.

كما يساهم المخرج مع – مصمم الديكور- في إثراء العرض بالمناظر و الإكسسوارات المناسبة لفكرة العرض. إلى جانب الموسيقى التي تثري العرض من الناحية الفنية والجمالية.

ثالثا: التمثيل المسرحي:

إن الممثل هو المجسد الحقيقي للفكرة المسرحية في العرض، لأنه هو الذي يواجه المتلقي (الجمهور) مباشرة، من خلال أفعاله و حركاته و كلامه و تفاعله مع باقي الممثلين و هو الذي يجسد الممارسة الفعلية للعرض المسرحي، من خلال إسهاماته النفسية و البدنية عن طريق تقمص الشخصيات و الإيماءات. و من خلال الممثل تتضح الرؤية للجمهور المتلقي.

رابعا: المتلقي (الجمهور):

لا يمكن أن نتصور عرضا مسرحيا إلا بوجود الجمهور(المتلقي) الذي يتلقى العرض و يتفاعل معه، و بذلك يساهم المتلقي (الجمهور) هو الآخر، إلى جانب الممثل بمشاركته البدنية و النفسية.

إن العرض المسرحي هو نتيجة تناسق العناصر التشكيلية في المناظر المسرحية والموسيقى الأصلية أو المقتبسة و العنصر الجزئي للممثل، إلى جانب تفاعل المتلقي.[1]

و هنا، لا بد من الإشارة **إلى** أنه أثناء العرض المسرحي قد تتعمق الهوة بين النص و العرض.

فالنص - أي المسرحية المكتوبة- عبارة عن قراءات أدبية لا متناهية، و هذه وظيفة النقد الأدبي، أما **العرض** فهو مواجه بقراءة ظرفية آنية. و بالتالي، يتحول العرض إلى

[1]- آن أوبرسفيلد: " قراءة المسرح" ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي. ط1، وزارة الثقافة المصرية 1994، ص75.

إسهام بدني و نفسي، يقوم به الممثلون، وفقا لتوجيهات المخرج و مصمم الديكور – إلى جانب الإسهام البدني و النفسي الذي يقوم به الجمهور المتلقي.

إن العرض المسرحي لا يحقق أهدافه و أغراضه إلا إذا تحول المتفرج المتعدد إلى جمهور، أي يتوحد المتلقين من خلال العرض المسرحي.

فالمتفرج (المتلقي)، يشاهد العرض المسرحي مباشرة – في قاعة المسرح- و لا يكون وحيدا، إذ أن نظره يحيط بالممثلين الذين هم بدورهم يلقون بنظرهم إليه. و هنا يتم التوحيد. فالعرض المسرحي يجمع بين خيطين متشابكين:

- خيط السيكودراما (الجانب النفسي للممثل) و هو الإطار العام للمثل.
- خيط العلاقات الاجتماعية: و هو الغاية المتوخاة و المرتبطة أساسا بالمتلقي (الجمهور). [1]

المنهج في العرض المسرح :

إن العرض المسرحي – التقليدي و التجريبي- ينتظم وفق منهج جمالي و معرفي محدد. فالمنهج هو الذي يحمي العرض المسرحي من التشرذم، و بالتالي يحمي الجهد الإبداعي من الغموض و السطحية.

و هذا يؤدي في النهاية إلى التطابق بين الشكل و المضمون. كما أن المنهج هو الذي يعمل على إيصال الرسالة المعرفية و الجمالية للعرض المسرحي إلى المتلقي (الجمهور). و يقود المنهج المتلقي نحو جوهر المنجز الإبداعي للعرض المسرحي، دون أن يتركه يتخبط في التأويل. و على هذا الأساس، فإن المنهج الذي يتبناه المخرج في صناعة عرضه المسرحي، هو الذي يؤدي في النهاية إلى تماسك العناصر المسرحية لتصب في ذهن المتلقي، و تفعل فعلها الإبداعي في مخاطبة وجدانه و عقله بشكل خاص.

---

[1] - آن أوبرسفيلد : " المرجع السابق" ص:80.

إن العرض المسرحي – مهما كان منهجه- واقعيا، أو سرياليا، أو طبيعيا، أوتعبيريا، فإنه يخضع لإيديولوجيا أساسية تفوق كل الإيديولوجيات و هي إيديولوجيا الجمال.

فالجمال هو الغرض الأساسي للعرض – خاصة اليوم- لأن ذوق المتلقي أصبح بارزا. و لذلك فإن الأهداف المعرفية للعرض المسرحي و على اختلافها، تلتقي مع الرقي الجمالي لشد المتلقي نحو الإبداع المسرحي. و بالتالي، فالعرض المسرحي لا قيمة لأفكاره – مهما كانت- إذا لم تعمل على إدهاش المتلقي بصريا، إذ المعرفة الملقاة فوق الخشبة المسرحية إذا افتقرت للجمال فإنها لا تصل للمتلقي و بالتالي تفقد قيمتها الفنية و الثقافية.

و عليه فالعرض المسرحي، عبارة عن صورة مصغرة و افتراضية للحياة، يظهر فيها الجانب المعرفي و الجمالي من خلال مستويات عديدة: مستوى المؤلف ومستوى الممثل و مستوى المخرج و مستوى المتلقي.

كما أن العرض المسرحي يتكون من خطابين ، خطاب معرفي و خطاب جمالي:

أولا- الخطاب المعرفي للعرض المسرحي:

يمثل الخطاب المعرفي الأفكار و الحركة الذهنية التي تكون العرض المسرحي فهي تشمل الموضوع من حيث اصطدامه بحواس المتلقي و اشتباكه بمكوناته الذهنية، فالخطاب المعرفي يسبق الخطاب الجمالي – رغم أنه لا يستنتج إلا من خلاله- و هي ميزة مشتركة بين كل الفنون المرئية كالسينما و التلفزيون والمسرح.

إن الخطاب المعرفي (الأفكار) في المسرح هو الذي يحدد طبيعة اختيار الفضاء، وطبيعة عمل عناصر السينوغرافيا و رسم النحت الحركي و طريقة الإخراج بصفة عامة. و الخطاب المعرفي من خلال الأفكار التي يبثها للمتلقي، يتجه نحو الخبرات و المعلومات و التطلعات و الإرث العقلي و الروحي و المعرفي و الثقافي ... فقد يبث

أفكارا تربوية أو سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية... تخدم الجمهور أو الإنسان بصفة عامة.[1]

كما أن الخطاب المعرفي سابق و متأخر في آن واحد، في الصنعة الفنية بشكل عام، و العرض المسرحي بشكل خاص. و لكنه لا يصل إلى المتلقي (الجمهور) إلا إذا كانت عناصره متلاحمة و متناسقة مع الخطاب الجمالي، و بشكل قابل للإدراك من حيث الدلالة. و هذا ما يدفع بنا إلى التركيز على الخطاب الجمالي.

ثانيا- الخطاب الجمالي للعرض المسرحي:

يمثل الخطاب الجمالي كل عنصر مسرحي يتم تلقيه بصريا على قاعدة الخطاب المعرفي الذي ينشده العرض المسرحي. و كما سبق الذكر في الخطاب المعرفي فإن القيم المعرفية التاريخية و الاجتماعية والسياسية و التربوية للعرض المسرحي هي التي تحدد طبيعة الخطاب الجمالي.

و يتكون الخطاب الجمالي من العناصر الآتية:

- التشخيص الدرامي: و يتمثل في تقمص الممثل للشخصيات المتعددة، و لعب أدوارها المختلفة على الخشبة، و تكييفها وفقا للمعطيات الأدبية و الفنية التي يشير إليها النص المسرحي، و البطاقات الفنية التي يحددها الإخراج المسرحي. فالتشخيص الدرامي والمحاكاة تؤدي إلى الانسجام في الكلمة و الإيقاع والحركة و كذلك الديكور، إلى جانب الملحقات الفنية كالمؤثرات الصوتية و الضوئية. فالممثل – المعد تقنيا و فنيا- هو رمز تأسيسي للعرض المسرحي، من خلال التشخيص الدرامي و تجسيد الأحداث التي تشكل النص المسرحي، و إيصالها إلى ذهن المتلقي. إذا الممثل لحمة العرض المسرحي ومنبع للمتعة الفنية، و هو الذي يحول المسرحية من نص مكتوب إلى عرض فني حقيقي يمتع عبر التمثيل الواقعي للخيال .[2]

---

[1]- السن مارتن:" مجال الدراما" ترجمة السيد سباعي، ط2، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مصر، 1992، ص: 106.

[2]- عبد الكريم الجدري: " الفن المسرحي" سلسلة دراسات جديدة ، دار الفنك للنشر، الجزائر 1993 ، ص: 21 – 22.

- السينوغرافيا: (التقنيات المسرحية) و تتمثل في جميع التقنيات المسرحية على الخشبة مثل الإضاءة و الديكور، فالإضاءة ليست مجرد إنارة و إنما هي قيمة لونية تحمل معنى معيّنا إلى ذهن المتلقي.

- الفضاء المسرحي: (الفراغ)

و يقصد به الوسط الذي يتم فيه الاتصال بين العرض و المتلقي، و هو ذو طبيعة معمارية معينة، يؤثر بشكل مباشر على طبيعة السينوغرافيا و على طبيعة المتلقي. كما أنه يرتبط بنوعية المسارح و نوعية المسرحيات المقدمة للعرض. و تتعدد الفضاءات المسرحية بتعدد المسارح منذ الإغريق مثل:

مسرح الهواء الطلق، المسرح الدائري، الروماني، الحلبة الإيطالية و الصالون..[1]

و مهما كانت طبيعة الفضاء أو المكان المسرحي، فإنه مواجه بثلاث مقترحات مكانية. مما يدفع إلى الحديث عن المكان في العرض المسرحي.

- المكان في العرض المسرحي

أولا: مكان يقترحه المؤلف عبر النص:

و يكون إما موقعا جغرافيا محددا، أو طرازا ما بعينه لارتباط هذا المكان بالشرط التاريخي و ما يعكسه من قيم معرفية و جمالية على الدراما و معالجتها.

أما في حالة ما إذا أراد المؤلف أن يترك النص مفتوحا على حركة الزمن فإنه يعمد إلى إلغاء المكان فينشئ عالما لغويا دون تحديد أي إطار.

ثانيا: مكان يقترحه المخرج

و يتم عن طريق الأدوات التقنية مثل: الممثل و السينوغرافيا و النحت الحركي الدلالي. و يكون إما مكانا جغرافيا أو طرازيا يخدم الهدف المعرفي للمخرج. أو يجسد صورة المكان حسب طبيعة الحادثة و معطياتها التاريخية و حسب إيديولوجية المخرج و اختياراته الدراميّة. و قد يقترح المخرج مكانا تجريديا خاليا من كل دلالة طرازية فيجعله لوحة تشكيلية يتم فيها نحت الأمكنة بواسطة الحركة الدلاليّة لجسد الممثل. و هنا

[1] – هيلتون، جوليان. " نظرية العرض المسرحي" . ترجمة نهاد صليحة، المؤسسة العربية العامة للكتاب، مصر، 1994 ص:32.

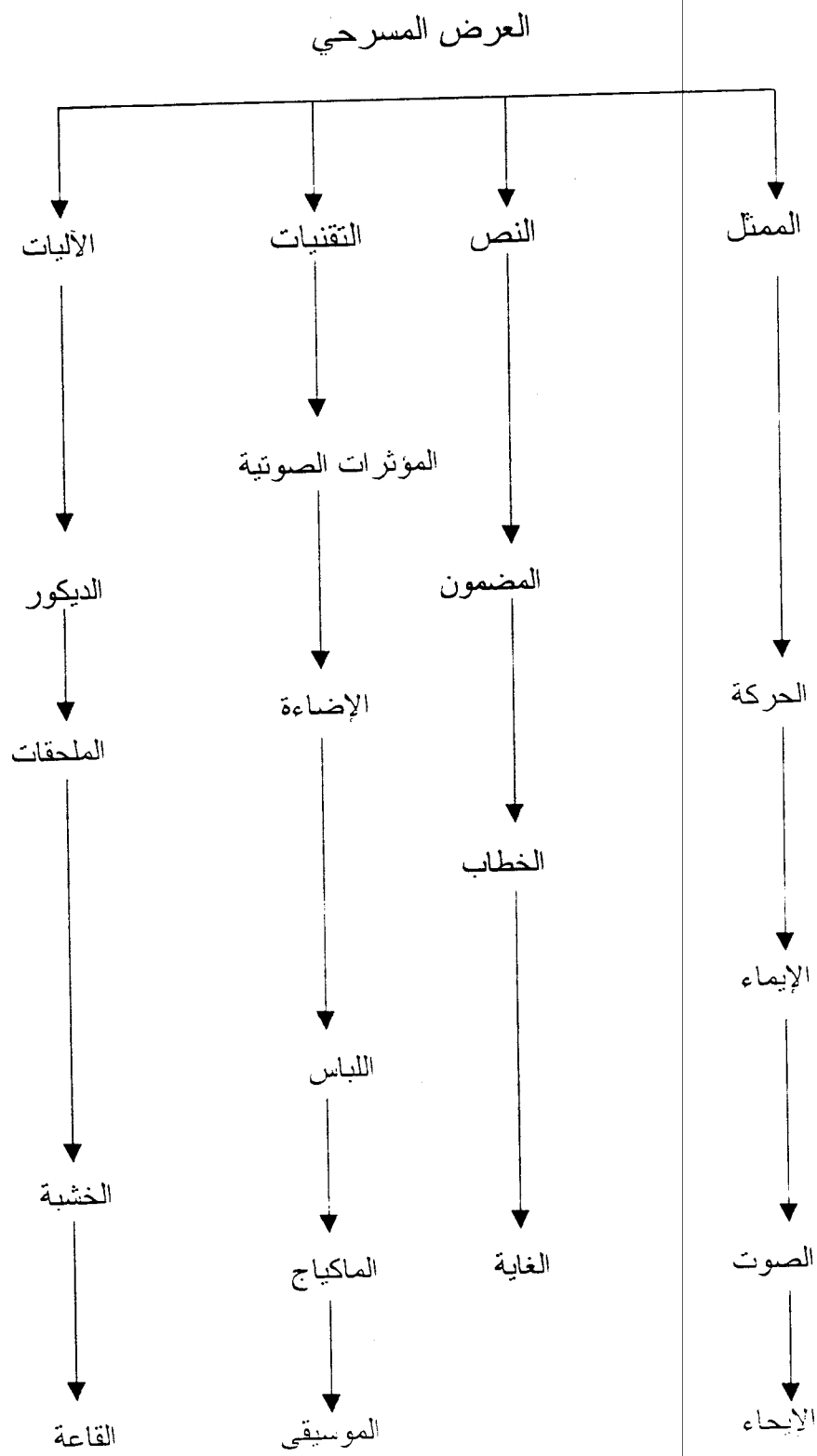
يترك للمتلقي حرية انتزاع صورة المكان من خلال شحن ذاكرته الجمعية و تنشيطها بواسطة الفعل المسرحي ذاته.

ثالثا: مكان يختاره المتلقي

لما كان المتلقي شريكا في إنتاج العرض المسرحي، فإنه يختار المكان المسرحي و ينتجه حسب ذوقه وثقافته و ميوله الفكريّة و العقائديّة، و في هذه الحالة فإن المتلقي قد يواجه المكان المقترح من طرف المؤلف أو المخرج، و لكنه يعمل على إحالته ذهنيا إلى مكان ما، و هنا يتعدد المكان بتعدد المتلقين (الجمهور) أو رواد المسرح.

و عليه فإن المكان مهمّ جدا في العرض المسرحي لأن تغييبه قد يؤدي إلى تشتت الرّؤى و استعصاء الفهم لدى المتلقي، و بالتالي تكسير جسر التواصل بين العرض والمتلقي، و ضياع الرسالة الجماليّة و المعرفية للعرض المسرحي.[1]

1- آن أوبرسفيلد: " قراءة المسرح". ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ط1، وزارة الثقافة مصر ، 1994 ص 80- 81.



لوحة خاصة تبين مكونات العرض المسرحي

1 - طبيعة العرض المسرحي العربي :

يعتبر المسرح فنا جديدا بالنسبة للشعوب العربية، حيث يختلف عن جميع الأشكال الفنية التي عرفها العرب قبل المسرح. فهو يختلف عن الشعر الشعبي، ويختلف عن الملاهي الشعبيّة و خيال الظل و القراقوز و الحكواتيّة، التي كانت معروفة في الوطن العربي.

أما المسرح في صورته المتكاملة، فقد عرفته الشعوب العربية من خلال احتكاكها بالحضارة الغربية الحديثة، و خصوصا أثناء حملة نابليون بونابرت على مصر. و في عهد – علي باشا- فتح الفرنسيّون مسرحا للهواة بالقاهرة في مصر، و بدأ الجمهور العربي يتوافد على العروض المسرحيّة، و بدأ يهتم بها ويشجعها. ثم بدأ العرب يحاولون ممارسة المسرح إلى أن تأسست دار الأوبرا الخديويّة سنة 1869م، في مصر.[1]

و منذ ذلك الحين بدأت المسرحيات في الظهور على النمط الغربي، غير أن المسرحيّين العرب حاولوا إعطاء المسرح هويّة عربية تتماشى مع ذات المتلقي العربي و خصوصيّاته. و هكذا نسجل دور المتلقي العربي في التأثير على العروض المسرحية العربية ابتداء من الشكل أي أسلوب الكتابة و اللغة إلى ابتكار الشخصيات و تحديد طبيعة الصراع. و هكذا فإن العرض المسرحي العربي، و رغم جذوره الأوروبية،إلا أنه كيّف من خلال هوية المتلقي العربي و ذوقه، بحيث استطاع مواكبتها إلى حد بعيد.

و إلى جانب مصر، عرف المسرح أيضا في كل من سوريا و لبنان، رغم أنه لم يعثر على دليل يثبت آثار الفن الأوروبي أو وصوله إلى كل من سوريا و لبنان.[2]

و نظرا لبروز المسرح في كل من لبنان و سوريا، إلى جانب مصر، فإننا سنلقي بنظرة عن مختلف المسرحيين في هذه البلدان، إلى جانب طبيعة العروض المسرحيّة.

1- نجم محمد يوسف:" المسرحية في الأدب العربي الحديث" دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص:16.
2- المرجع نفسه: ص 18.

أولا: المسرح العربي في لبنان

يعتبر – مارون النقاش- (1817- 1855) أول مؤسس للمسرح العربي في لبنان، حيث تأثر كثيرا بالمسرحيات و الأوبرات الإيطالية خلال أسفاره، مما جعله يفكر في إنشاء فرق مسرحيّة في بلده، فبدأ في التمثيل و الإخراج ثم تقديم العروض المسرحية، و تربية الجمهور و تكوين الممثلين. و أهم عرض مسرحي قدمه هو " البخيل".

كما برز في كل من الملهاة (الكوميديا) و المأساة (التراجيديا)، أما أوبيراته فكانت عبوسة و محزنة مرفوقة بقطع موسيقيّة تتوافق مع الذوق العربي.[1]

و بالنسبة لعروضه المسرحيّة، فتتميّز بالبراعة في الإخراج حيث دعمها بالحركة والمناظر الملائمة، أما التمثيل فتميز بالإبداع، حيث ساهم في تكوين ممثلين رائعين معظمهم من عائلته و هي عائلة النقاش، مثل نيقولا النقاش و سليم النقاش. أما النص المسرحي فكان نصا أدبيا فيه الشعر و النثر و الأنغام الموسيقية الملائمة و كانت عروضه المسرحية ذات رسالة فنية و أخلاقية، حيث نجد في عرضه " الحسود السليط" نصا نثريا و شعريا في الوقت ذاته، ممزوجا بمناظر و ألحان موسيقية، وأفكار تجسد المتعة و الفرجة الفنيتين، و تهدف إلى تهذيب الأخلاق و صقل النفوس.[2]

هذا و لقد ترك - مارون النقاش – مدرسة رائدة في المسرح تمثلها عائلة النقاش و المتكونة من نيقولا النقاش و سليم النقاش، مما سيؤدي إلى كثرة العروض المسرحية اللبنانية و العربية، كما يؤدي إلى تطويرها أكثر فيما بعد.

و سنتعرض الآن إلى كل من نيقولا النقاش و سليم النقاش، بالنسبة للمسرح العربي في لبنان.

---

[1] – نجم محمد يوسف: " المسرحية في الأدب العربي الحديث" دار الثقافة، بيروت، لبنان 1980، ص: 30.

[2] – لندا و ، م. يعقوب: " دراسات في المسرح و السينما عند العرب"، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972، ص 189.

- نيقولا النقاش:

يعتبر المسرحي اللبناني – نيقولا النقاش- أخا لمارون النقاش، و يمثل مدرسته المسرحيّة، و لقد استعمل التقنيات و الجمالية نفسها لدى أخيه مارون النقاش، إلا أنه أضاف إليها اهتمامات خاصة تتمثل في إعطاء أهميّة كبيرة للرواية المسرحية أو النص المسرحي، و إثارة فكرة الفصول المسرحية، حيث قسّم العرض المسرحي إلى مجموعة من الفصول و المشاهد. كما أضاف – نيقولا النقاش- فن التشخيص، حيث قام بتشخيص الأحداث المشكلة للنص المسرحي و تجسيدها في العرض المسرحي، كما اهتم بخشبة المسرح و هي مكان العرض المسرحي حيث كان يجعلها مكانا للتشخيص الدرامي وفقا للتأليف و وفقا للبطاقات التقنيّة للإخراج.[1]

- سليم النقاش:

يعتبر – سليم النقاش- ابن أخ المسرحي مارون النقاش، و أحد المنتمين إلى مدرسته المسرحيّة، حيث بدأ الاشتغال بالمسرح في لبنان حيث ألف فرقة مسرحية، لكنه رحل إلى مصر حيث واصل عروضه المسرحية محافظا على التقنيات و الجمالية المسرحية الموجودة لدى كل من مارون النقاش و نيقولا النقاش. و لقد لقيت عروضه المسرحية تجاوبا كبيرا لدى الجمهور المصري، و أول شيء أضافه للعروض المسرحية هي استعماله للعنصر النسوي، حيث لأول مرة تظهر ممثلات إناث إلى جانب الذكور في العروض المسرحية لسليم النقاش.[2]

و بعد عائلة النقاش، ظهرت الكثير من الفرق التي تنتمي إلى مسرح الهواة، وتمثل هذا المسرح خصوصا في النوادي المدرسية و الجمعيات الأدبية و الجمعيات الخيرية.

و من جهة أخرى، كثرت التمثيليات و العروض المسرحية ذات الطابع التاريخي والديني. و هذا الزخم من العروض المسرحية، سواء في لبنان أو في مصر، شكل

1- نجم ، محمد يوسف: "المسرحية في الأدب العربي الحديث" ، د ر الثقافة، بيروت ، لبنان 1980، ص:32.
2- المرجع نفسه: ص 33

جمهورا مسرحيا عربيّا يتذوّق الفن الجمالي، ويتردد بانتظام على المسارح، فارضا ذوقه و نمطه الخاص على المؤلفين و المخرجين و الممثلين المسرحيّين.

ثانيا:المسرح العربي في سوريا

- أحمد أبو خليل القباني: يعتبر – القباني- أديبا و شاعرا سوريا مرموقا، إلى جانب هذا اشتغل بالغناء والموسيقى، و هذا أهله للاهتمام بالمسرح حيث حافظ على الشكل الغربي الأوروبي للمسرح، مهتما بالمظاهر و القوالب المسرحية للعروض، لكنه في الوقت نفسه جعل مضمون المسرحية متماشيا مع الهوية العربية، حيث وظف التراث العربي و القصص الشعبية، و يظهر ذلك في جميع عروضه مثل مسرحيّة " ألف ليلة و ليلة"، و لقد كان – القباني- في مجال المسرح يقوم بجميع الوظائف إذ نجده مؤلفا ومخرجا و ممثلا. كما اختص في تعليم الموسيقى و التلحين ليوظف كل ذلك في عروضه المسرحية، إذ كان الجمهور العربي – ولا يزال- يحبّذ العروض المسرحية الممزوجة بالأشعار و الألحان الموسيقية.

و نظرا للظروف السياسية و الثقافية التي كانت عليها سوريا، فقد منع من التمثيل و اضطر إلى غلق مسرحه، و الهجرة إلى مصر حيث واصل عمله و عروضه المسرحية هناك.[1]

و إن كان المسرح في سوريا، قد عرف ركودا بعد غلق مسرح القباني و رحيله إلى مصر فلا بد من التذكير أن سوريا تعرف اليوم تطور كبيرا في مجال الاهتمام بالمسرح العربي تأليفا و إخراجا و تمثيلا و نقدا، حيث تشهد سوريا نهضة مسرحية رائدة خاصة التمثيلات التي توظف التراث العربي. و لقد استطاعت الفرق المسرحية الحالية أن تثبت براعتها الفنية من خلال مشاركتها في المهرجانات العربية والدولية وحصولها على عدة جوائز.

[1] نجم، محمد يوسف: "المسرحية في الأدب العربي الحديث" دار الثقافة، بيروت، لبنان 1980، ص: 61.

ثالثا: المسرح العربي في مصر

لقد كانت مصر في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين الميلاديّين تشهد تحولا كبيرا ونهضة رائدة في المجال الأدبي و الثقافي عموما، إلى جانب احتكاكها بالفنون الأوروبية من خلال الحملة الفرنسية – و خاصة المسرح- الذي استطاع أن يؤثر في الجمهور المصري و يجلبه إليه، و هكذا بدأت تظهر الفرق المسرحية، حيث كان الجو العام أكثر ملائمة مقارنة مع باقي البلدان العربية آنذاك، ولهذا سنتعرض إلى بعض المسرحيين الذين اشتغلوا بالمسرح، و مميزات عروضهم.

* يعقوب صنوع (1839 – 1912): يعتبر يعقوب صنوع المشتهر باسم " أبو نظارة" أول من تكون فنيا و أدبيا و علميا، في مجال المسرح من خلال سفره إلى إيطاليا، والتعرف على المسرح الأوروبي ودراسة تقنياته. حيث ألف بعض المسرحيات كما ترجم بعض الأعمال الأوروبية.

و تتميز عروضه المسرحية بالقصر، حيث كان العرض قصيرا جدا، يغلب عليه الطابع الهزلي الكوميدي، ويمزج بالأغاني حيث يبادله الجمهور الإيحاءات و الفكاهات والأسئلة المطروحة على الممثلين. كما كانت عروضه ملائمة لطبيعة الجمهور العربي[1]

و لقد استطاع -يعقوب صنوع- أن يؤسس مسرحا عربيا كاملا، كما عمل على تكوين الممثلين تقنيا و فنيا و معرفيا، كما استطاع أن يكون الذوق المسرحي لدى الممثلين و لدى الجمهور على حد السواء ، بل إن أهم ما ميزه عن باقي المسرحيين أن المسرح عنده هو الجمهور.

إن العمل الذي قام به - يعقوب صنوع- و عمله على تكوين جمهور مسرحي متكامل هو الذي مكن المسرحي اللبناني – سليم النقاش- الذي رحل إلى مصر، وغيره، من مواصلة المشوار المسرحي، حيث وجد – سليم النقاش- تجاوبا كبيرا و إقبالا من لدن الجمهور في مصر، حيث أضاف العنصر النسوي (الممثلات) للعروض المسرحية إلى جانب الذكور و كل هذا طور الحركة المسرحية العربية.

[1] – نجم، محمد يوسف:" المرجع السابق" ص 176.

* يوسف خياط (1877- 1895)

إن مميزات – يوسف خياط- أنه دمج الممثلين المصريين مع ممثلين سوريين، كما انضم إليه الفنان الشيخ سلامة حجازي الموسيقي المشهور. كما انبثق عن فرقة يوسف خياط الفنان سليمان القرداجي، الذي يؤلف فرقته الخاصة عام 1882 م، ويعرف بنشاطه المسرحي الخاص. حيث اقتصرت هذه الفرقة على الأوبرات أوالمسرحيات الغنائية، التي شاركه فيها الشيخ سلامة حجازي و الممثلة العربية – حنين- و هي من أوائل الممثلات العربيات إلى جانب المغني مراد رومانو، و لقد استطاعت فرقة سليمان القرداجي، أن تشارك في المعرض الدولي للمسرح بباريس في فرنسا، ثم انتقل بعدها إلى تونس حيث أسس مسرحا عربيا سنة 1907م.

و في الفترة نفسها، ظهر في مصر، الفنان – اسكندر فرح- الذي خصص جوقا لتعليم التمثيل المسرحي وعمل على إصلاح المسرح العربي.[1]

إن كل هذه الفرق ترتبط بفرقة – يوسف الخياط- و مساهمته في تطوير العروض المسرحية العربية. أما سلامة حجازي فلابد أن نشير أنه انفرد بجوق خاص، تميز بجمالية العرض من حيث المنظر و الموسيقى و الغناء، و ساهم في تحبيب المسرح للناس، و اكتساب أكبر قدر من الجمهور العربي، و يعتبر باختصار، همزة وصل بين التمثيل العربي القديم و التمثيل العربي الحديث.

* جورج أبيض: ولد جورج أبيض في بيروت بلبنان، ثم رحل إلى مصر عام 1898، كما اهتم بالتمثيل المسرحي منذ صغره، ثم رحل إلى فرنسا حيث تعلم فن التمثيل. ويعتبر أول من وضع أسس الفن المسرحي الصحيح المبني على الدراسة الأكاديمية والأصولية. كما تتميز عروضه المسرحية بالتكامل. حيث كان يتحكم في الجمهور كما يشاء، كما كان يملك قدرة فائقة على التعبير و التأثير في الجمهور المتلقي. و لقد نالت أعماله المسرحية اهتماما كبيرا من قبل النقاد. و من بينهم الناقد المسرحي – محمد

[1]- جمد محمد يوسف: المرجع السابق .ص: 177.

تيمور- الذي قال عنه:"جورج أبيض ممثل بارع، خاصة في التراجيديا و الكوميديا دراماتيك ، و لكنه يعجز عن أدوار الكوميديا الساكنة الأخلاقية."[1]

ان أول عرض قدمه سنة 1912م هو " جريح بيروت" و هي قصيدة للشاعر العربي حافظ ابراهيم، كما أسس جورج أبيض مع الشيخ سلامة حجازي فرقة سميت فرقة " أبيض و حجازي". كما استطاع - جورج أبيض- التأثير في مختلف الجماهير العربية من خلال رحلاته للكثير من البلدان العربية، و إقامته عروض مسرحية أثرت في الشعب العربي، و من بين البلدان العربية التي زارها الجزائر سنة 1921، حيث قدم عرضين، " صلاح الدين الأيوبي" و " ثارات العرب" و هما مسرحيتان باللغة العربية الفصيحة.[2]

و يمكن القول، أن العرض المسرحي العربي عرف فترة التجارب في لبنان وسوريا، حيث كانت عبارة عن اختبارات و تقليد، ثم تطورت و نمت في مصر وتكاملت صورة العروض المسرحية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية.

إن العرض المسرحي العربي – بصفة عامة- و خاصة من حيث محتواه و من حيث المذهب المسرحي – فهو يكيف وفقا لذوق الجمهور العربي فهو يميل إلى الغناء والرقص و الفكاهة و النكتة الشعبية.. و هذا يجسد العرض الكوميدي (الملاهي) العربي. كما يحبذ من جهة أخرى المواقف الغرامية المتوهجة – على غرار التراث العربي القديم- من شعر وقصص. و المبارزات الدامية و تغليب عنصر الخير على الشر، و يتجلى ذلك في كون العروض المسرحية ذات المواضيع الغرامية تنتهي دائما بزواج البطل من حبيبته، و ذلك إرضاء لذوق و وجدان المتلقي (الجمهور) و في الوقت نفسه مسايرة لهويته و ثقافته.[3]

1- نجم، محمد يوسف:المرجع السابق ص: 178.
2- لنذا و، م. يعقوب:" دراسات في المسرح و السينما عند العرب" ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972، ص 148.
3- نجم، محمد يوسف:المرجع السابق ص: 19.

رابعا:العرض المسرحي العربي المعاصر

تعرف البلاد العربية الآلاف من العروض المسرحية، حيث خصصت لها المباني المسرحية، والمديريات و المؤسسات و المنتديات الرسمية و غير الرسمية. إلى جانب المهرجانات السنوية و الدورية التي تقام لتدعيم المسرح في بلادنا. غير أن كل هذه العروض سواء من الناحية الشكلية أو الناحية المعنوية لم تخرج عن معالم التجربة الأوروبية. فهو من الناحية التقنية و السينوغرافية، أي كل ما يتعلق بالإخراج و التمثيل و الديكور من إضاءة و موسيقى.. لا يخرج عن التجربة الأوروبية.

و هنا لابد من الإشارة إلى أن المسرح العالمي – و يقصد به الغربي خصوصا- قد تعدد انطلاقا من الهوية التي ينتمي إليها الفنانون دينيا أو عرقيا أو سياسيا أوفلكلوريا، فظهر المسرح الصوفي و الكنسي، الإسباني و الفرنسي، المسرح الوجودي، الاشتراكي، الهندي، و مسرح النو الياباني، و غيرها من المسارح، وبالنسبة للعرض العربي، فإن التراث العربي القديم لا توجد به ممارسة مسرحية. و لهذا فإنها ستأخذ من أشكال العروض و المسارح المتعددة بأساليب مختلفة منها:

أ- محاكاة النموذج الغربي[1]

حيث تأخذ النموذج الغربي بشكل حرفي، باعتبار الفن المسرحي فنا مستوردا ولا يجوز التدخل في تكامله، و هنا يطغى الشكل الغربي على العرض المسرحي" العربي"، و حتى الموضوع فهو مترجم فقط.

و هنا لا بد من الإشارة إلى الدور السلبي للمتلقي هنا، لأنه لا يجد نفسه في هذا العرض.

ب-البحث عن هوية من موروث الأمة العربية:

يتجلى هذا النموذج في المحافظة على الخصائص التقنية للعرض المسرحي كما هو في الغرب، من حيث المنهج و الجمال، و في الوقت نفسه استلهام الأفكار (موضوع العرض) من الموروث الحضاري للأمة، و الاهتمام بذات المتلقي الذي يحمل هوية خاصة و بالتالي يلبي العرض عطشه الاجتماعي و المعرفي، فهو يختلف عن متلق آخر

[1]- جلال الشرقاوي: " صحيفة البعث" دمشق، سوريا، العدد 10542، 2001، ص: 13.

له هوية خاصة. و هنا يتميز العرض المسرحي العربي بتوظيف القصائد و الأغاني العربية خاصة التاريخية و الحكايات التراثية العربية و الإسلامية على اختلاف مشاربها.

حيث نلاحظ أن العرض العربي – الذي يوظف التراث العربي- فهو عادة ذو طابع تاريخي، يأخذ من المصادر الحكائية المعروفة كألف ليلة و ليلة و كليلة و دمنة، وسير الأبطال و الشخصيات الخيالية و الملوك والشعراء...

و هنا يقدم العرض بوصفه شكلا و لغة و لباسا له علاقة بالتراث و لكنه يقدم إلى متلقي (جمهور) معاصر، و هنا يقع نوع من الاغتراب بين العرض " العربي" والمتلقي العربي المعاصر. أما التفاعل الذي يوجد بين العرض و المتلقي، فإنه تفاعل وجداني فقط ، بحيث يثير فيه الحنين إلى الماضي، و يحرك ما تحمله ذاكرته الجمعية عن هذه الأشكال و المظاهر التراثية. ولكن عقله لا يتفاعل مع العرض لأنه لم يمس إنشغالاته الراهنة.

و هنا تظهر إشكالية الإبداع و التلقي في العرض المسرحي العربي، بحيث غالبا ما تنقطع عن الحاضر، و يتحول كل من المبدع و المتلقي إلى كائنات تراثية تعيش الماضي بجميع انفعالاته و عواطفه ومشاعره التاريخية. كما يتجلى إهمال المبدع لقراءة العقل العربي، بوصفه الآلة التي أنتجت التراث الشعري و الحكائي.[1]

ج- الإسقاط:

يعتبر الإسقاط نموذج آخر للعروض العربية المعاصرة حيث حاول المبدع العربي في عرضه المسرحي، إسقاط و تجسيد الحكايات و الشخصيات الماضية العربية على الحاضر، من خلال صنع نوع من المقاربات، بين الحاضر و الماضي مثل: مقارنة الحجاج بن يوسف بدكتاتور معاصر عبر التلميح،أو سحب شخصيات

[1]- جلال الشرقاوي:" صحيفة البعث" دمشق، سوريا، العدد 10542، 2001، ص: 14 – 15.

الماضي في نزهة مضحكة عبر حقل الحاضر. مثل: امرؤ القيس في باريس أو صقر قريش في مقهى الشام...[1]

و هذا أيضا يعتبر خلطا بين التراث و المعاصرة، بحيث لم يتعامل المبدع مع التراث كخطاب عقل ومنهج حياة و إبداع و سلوك مغاير، يمتلك القدرة على التوالد والصيرورة الفاعلة، و هذا عكس الشعر العربي المعاصر، ففي الشعر العربي المعاصر – مثلا- استطاع الشعراء إنتاج أفكار و مقترحات تنظيرية، و تناول موضوعي لهوية الشعر، حيث لم يهمل العقل العري الذي نجده مجسدا في الشعر كبينة أخلاقية وفكرية وجمالية، لذلك تفوق الشعر العربي المعاصر على الفن المسرحي في ترسيخ هوية الشعر العربي و أصبح قريبا من ذات المتلقي.

و من هنا نستطيع أن نستنتج عدم تفاعل الجمهور العربي مع العروض المسرحية العربية، فالعرض المسرحي العربي وباستثناء – الطابع الكوميدي- لا يجد تفاعلا حقيقيا مع المتلقي إلا من الناحية الوجدانية الانفعالية.

د- العرض المسرحي العربي ذو الطابع الاحتفالي:

يعتبر الكاتب المغربي – عبد الكريم برشيد- المنظر الرئيسي لمثل هذا المسرح حيث استفاد من الناحية الشكلية من العروض المسرحية، التي استلهمت التراث العربي، كعروض الطيب الصديقي و قاسم محمد، و فواز الساجر و كرم مطاوع و سعد الله ونوس و عز الدين مدني...و يتميز العرض الاحتفالي بانصهار الفرد داخل الجماعة، وبالتالي داخل الاحتفال و الحفل إلى الحد الذي يغيب فيه تفرده و وعيه الإبداعي.

ه- العرض المسرحي – الحكواتي-:

يمثله في لبنان – روجي عساف- فهو يحتج على الواقع و الماضي و هو عرض مؤثر في المتلقي، ومتكيفا معه إلى حد بعيد. أما خصوصية المسرح الحكواتي أنه لم يرجع إلى الماضي بوصفه إرثا متكاملا ومقدس البنيان، بل يأخذ قيمه العقلية

[1]- جلال الشرقاوي، المرجع السابق : ص16.

والأخلاقية و بناه الاجتماعية دون أخذ حكاياته و أزيائه، ليتجه إلى الشارع العربي المعاصر، و يأخذ حكاياته الراهنة من ألسنة الناس مباشرة.

إن الهدف الرئيسي للعرض هو المتلقي، بحيث يرجع إليه عبر عرض جمالي يقتبس قيمه من التقنيات المعاصرة.[1] و الارتقاء بالحكاية إلى مستوى جمالي جديد ومتقدم.

كما أن الابتكار و المعاصرة يتجليان في – الحكواتي- في التماس الحقيقي بين المتلقي و العرض، وتوظيف الإرث و الهوية بلغة الحاضر، تتجاوز المألوف إلى المتخيل و الفانتازيا التي تعمل على الارتقاء بذوق و وعي المتلقي بعيدا عن أهداف المؤسسة السياسية. فهو يتجه من الفرد إلى المجتمع و من المجتمع إلى المسرح.

إن العرض المسرحي العربي – الممثل في الحكواتي- هو مسرح يتحرك و يتقدم مع تحرك و تقدم المجتمع. إنه ينفعل و يتأثر دائما ببيئته طالما هو مرتبط بإرثها و تطلعها الراهن إضافة إلى مغامرة التفرد بإحداث خلخلة في الوعي السائد و الذوق العام و الارتقاء به دائما نحو الأمام. إن هذا العرض المسرحي - يستمد أهميته- من اهتمامه و تفاعله المطلق مع المتلقي من جهة، و الارتقاء به – عبر المزيد من العروض- إلى وعي عام و ذوق شمولي متقدم .

[1] - حلال الشرقاوي، المرجع السابق: ص: 19 – 20.

2 - طبيعة العرض المسرحي الجزائري

عرف المسرح في الجزائر الكثير من الصعوبات، منذ نشأته إلى اليوم. و قد مر بمراحل تاريخية مختلفة، يمكن تقسيمها إلى عدة مراحل:

* المرحلة الأولى: من 1921 إلى 1926

في هذه المرحلة، كان المسرح في الجزائر، خاص بالمحتلين الفرنسيين، و كان بعض الجمهور يشاهد هذه العروض و لكن دون اهتمام.

و لما زار المسرحي العربي الكبير " جورج أبيض" الجزائر عام 1921، و قدم عرضه باللغة العربية الفصحى " صلاح الدين الأيوبي" و عرضه " ثارات العرب" ترك بعض الآثار في بعض المثقفين بالعربية – و لكن فيما بعد- و لقد حاول وضع أساس لمسرح عربي، لكن الجمهور الجزائري – عموما- لم يكن يهتم بالمسرح في ذلك الوقت.

و رغم ذلك أنشئت في تلك الفترة جمعية " المهذبية" و كتبت عدة مسرحيات، ذات فصل واحد على يد "الطاهر شريف" مثل " الشفاء بعد العناء" و " قاضي الغرام"...

* المرحلة الثانية:من 1926 إلى 1934

تميزت هذه المرحلة بالمقاومة السياسية التي بدأت في مطلع العشرينيات و بروز الفنون الواقعية، كما استيقظ المعنى الجمالي و تحولت مناجاة الفرد إلى حديث الشعب.[1]

و أشهر رجالات المسرح في هذه المرحلة " رشيد القسنطيني" الذي استطاع أن يكتسب جمهورا - جزائريا- يتعلق به، و عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة و لقد اعتبره الكاتب الجزائري- كاتب ياسين- " شابلين الجزائر". و لقد قال له الإمام عبد الحميد بن باديس، بعد أن حضر أحد عروضه:

" إن ما قدمته هذه الليلة يوازي ما قدمناه خلال سنة كاملة" و يقصد الدور التربوي

[1] - مالك بن نبي:" مذكرات شاهد للقرن" دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع – دمشق- سوريا، ط2، 1984، ص: 186.

والنضالي للمسرح.[1]

كما عرفت هذه المرحلة " سلالي علي" المعروف ب" علالو" الذي كتب مسرحية "جحا" باللهجة العامية، و ذلك مراعاة منه لمستوى الجمهور.

و ثاني أكبر مسرحي بعد - رشيد القسنطيني- هو "محي الدين بشطارزي" الذي كان هدفه الأساسي هو التربية الأخلاقية و الدينية و التوعية الوطنية.

* المرحلة الثالثة: من 1934 إلى 1939

في هذه الفترة تضاعف دور الأحزاب الوطنية السياسية، مما دفع إلى إعطاء الطابع السياسي للمسرح. وهنا ازداد نشاط - رشيد القسنطيني- الذي كتب للفرقة الشعبية مسرحيات ساخرة، و استطاع خلق علاقة روحية بين الجمهور و المسرح، وكان العرض المسرحي يستعمل اللغة (اللهجة) العامية الجزائرية و ذلك لسببين و هما:

1- جهل معظم الجمهور للغة العربية الفصحى.

2- منع الاستعمار لاستعمال اللغة العربية الفصحى في المسارح.

و كانت معظم العروض المسرحية تدور حول النضال السياسي، و إبراز ثقافة وتاريخ و هوية الشعب الجزائري. و كان الهدف الرئيسي للعروض المسرحية - في هذه المرحلة- هو التحرر الثقافي و السعي لإيجاد جمهور يتمكن من ترسيخ هويته الثقافية، و محاربة الآفات الاجتماعية و تنمية الجانب الخلقي.[2]

* المرحلة الرابعة: من 1936 إلى 1945

و هي فترة الحرب العالمية الثانية، و هنا حدث انقطاع بين الجمهور و المسرح لتزايد الرقابة الاستعمارية، و بروز الأحزاب السياسية الوطنية في شكل جديد مناهض للاستعمار، مما جعل الاستعمار يشدد الخناق على المسرح لأنه كان يذكي الروح الوطنية في الجماهير، فبلغ الحد إلى إغلاق المسارح.

و ممن تحدى الاستعمار في هذه الفترة " محمد الثوري" و " مصطفى قزدرلي"[3]

---

1 -- Arlette roth , Le théâtre algérien de langue dialectale - 1926- 1954. François MASPERO. Paris 1967. P : 31.

2- Ibid p : 32.

3- Ibid p : 33.

* المرحلة الخامسة: من 1945 إلى 1962

تأسست في هذه الفترة فرقة " مسرح الغد" على يد - رضا حاج حمو - و هنا عرفت الكثير من المسرحيات المؤلفة باللغة العربية الفصحى، مثل: " الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان. عرضت عام 1947، و يدور موضوعها حول الهجرة النبوية. و كتب - أحمد توفيق المدني- مسرحية " حنيبصل"، كما كتب - عبد الرحمن الجيلالي - مسرحية " المولد"، و كتب - أحمد رضا حوحو - مسرحية " صنيعة البرامكة و أبو الحسن التميمي" و أسس - أحمد رضا حوحو- فرقة " المزهر القسنطيني" في عام 1949 كما ساهم الأستاذ - محمد الطاهر فضلاء- في المسرح المكتوب باللغة العربية الفصحى، و أسس فرقة - المسرح الهاوي- " هواة المسرح العربي". [1]

و استمر المسرح في عنفوانه و نشاطه إلى بداية ثورة نوفمبر 1954، حيث قرر الاستعمار الفرنسي سحق الشعب الجزائري أرضا و تاريخا و ثقافة. و هنا اضطر رجال المسرح إلى الهجرة إلى الخارجلإتمام الرسالة النضالية و الثقافية و الفنية.

و مر المسرح الجزائري في المهجر بمرحلتين في كل من فرنسا و تونس

أولا: في فرنسا (من 1955 إلى 1958)

اهتمت بالعروض المسرحية ذات الطابع النضالي و السياسي، ثم توقفت نظرا لشدة المراقبة.

ثانيا: في تونس (من 1958 إلى 1962)

عمق المسرح الجزائري كفاحه النضالي، حيث تأسست الفرق الفنية الوطنية التابعة لجبهة التحرير الوطني. و أهم إنتاجاتها:

" نحو النور" مسرحية عبارة عن لوحات فنية من كفاح الشعب الجزائري.

---

[1] - Arlette roth , Le théâtre algérien de langue dialectale - 1926- 1954, François MASPERO, Paris 1967. P:34 -35.

و " أولاد القصبة" و هما لِ – عبد الحليم رايس- و إخراج مصطفى كاتب، كما أخرج هذا الأخير مسرحيتي " دم الأحرار" و " الخالدون"[1] .

* المرحلة السادسة: من 1962 إلى 1972

في هذه المرحلة يظهر - مسرح الاستقلال- حيث كانت رسالة المسرح امتدادا للمهمة التي قام بها قبل و أثناء الثورة التحريرية. و تتمثل هذه الرسالة – من حيث جانبها المعرفي و الجمالي- في ما يأتي:

أولا- التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام العالمي.

ثانيا- حماية الشخصية و الثقافة الوطنية.

ثالثا- محاربة الآفات الاجتماعية و التربية الأخلاقية.

رابعا- التحرر الاقتصادي و الاجتماعي و الثقافي.

خامسا- مؤازرة الحركات التحررية في العالم.[2]

و لقد تأسس المسرح الوطني عام 1963، و عيّن - مصطفى كاتب- مديرا له. وكان شعاره، موازيا للمعطيات السياسية و الاجتماعية و الخيار الإستراتيجي في تلك الفترة. " أصبح المسرح في الجزائر - التي تبنت الاشتراكية و جعلتها ملكا للشعب-، معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة، و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها و سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى و مصلحة الشعب، و لا يمكن أن نتصور فنا دراميا بدونه [بدون الشعب] إذ دونه يتجرد الأشخاص من الحياة و الرونق."[3]

و هنا بدأ الاهتمام بالجانب الفني و التقني أكثر، حيث تأسس المعهد الوطني - ببرج الكيفان- بالجزائر، واهتم بتكوين الممثلين سنة 1965. كما عمل على تثقيف الجمهور، و تطوير ذوقه من خلال الرجوع به إلى خصوصياته.

---

[1] - المرجع السابق ص: 36.

[2] - محمد غباشي: " أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة حتى الاستقلال" ، صحيفة البعث، دمشق، سوريا، العدد10542، 2002 ص: 21.

[3] - المرجع نفسه: ص 22.

و هنا برز - مصطفى كاتب - و - رويشد- و - ولد عبد الرحمن كاكي - فبرز – رويشد- في الكوميديا، التي كانت جسرا بينه و بين الجمهور و أهم عروضه: " حسن طيرو" ، " الغولة" و " البوّابون" .

أما كاكي، فساهم في إثراء المسرح الوطني بأعماله خاصة:

" كل واحد و حكمه" و " ديوان القاراقوز" ، " أفريقيا قبل واحد" و " القراب والصالحين" و هي التمثيلية التي سنخصصها بالدراسة، حيث توجت بالجائزة الكبرى في تونس 1966.

و في هذه الفترة تميزت العروض المسرحية الجزائرية، من حيث الموضوع بالجانب الثوري و الطلائعي و مسايرة الوضع الداخلي للبلاد، و الوضع الخارجي. و هنا بدأ الجمهور يتردد على القاعات المسرحية باستمرار.

و لقد شارك المسرح الوطني الجزائري، في عدة مهرجانات عربية و دولية و لقد شهد الزعيم المشهور - تشي غيفارا- في نوفمبر 1962، حيث قال :" رأيت المسرح الثوري بعيني في أرض الجزائر"[1]

* المرحلة السابعة: من 1973 إلى 1981

تميزت هذه المرحلة في الجزائر بقرار اللامركزية، الذي صدر عام 1972، حيث نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران و سيدي بلعباس غربا، وقسنطينة و عنابة شرقا. في هذه الفترة أنتج المسرح الوطني العروض الآتية:

" باب الفتوح" ، " بو حدبة" ، " سلاك الحاصلين" ، " العاقرة" ، " قف" ، " آه يا حسان" ، " هي قالت و أنا قلت" ، " دائرة الطباشير القوقازية" ، " بني كلبون"...

و أنتج المسرح الجهوي لوهران، الذي برز فيه كاكي و علولة و الهاشمي نور الدين، العروض الآتية:

" الخبزة" ، " حمام ربي" ، " الجفوة" ، " حوت ياكل حوت" و " النحلة" للأطفال.

---

[1]-- محمد غباشي: " أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة حتى الاستقلال" ، صحيفة البعث، دمشق، سوريا، العدد 10542، ص23.

أما مسرح عنابة، فأنتج العروض الآتية:

" بوعلام زيد القدام" ، " يوم الجمعة خرجوا الريام" تأليف سليمان بن عيسى.

في عام 1977، غاب المسرح الجهوي في كل من قسنطينة و سيدي بلعباس، في حين قدم مسرح وهران أعمالا ثورية من تأليف: عبد القادر علولة. مثل: الأقوال" [1]

إن المسرح الجزائري - و رغم كل المصاعب التي عرفها- إلا أنه استطاع أن يقوم بدوره بالرغم من الأشكال الفنية المتواضعة و قلة الإمكانيات التقنية. و بصفة عامة فإن سمة العروض المسرحية – قبل اعادة الاستقلال- هي النضال الوطني بمنهج جمالي متناسق و بسيط. و سمة العروض المسرحية – بعد الاستقلال- هي الوفاء لمبادئ الثورة و تعميقها و النهوض بمكتسبات الهوية الثقافية الوطنية و مواكبة العصر، مع تطور المنهج الجمالي و الوسائل السينوغرافية.

* العرض المسرحي الجزائري من حيث الموضوع و من حيث المنهج:

إن المسرح الجزائري يتميز عن بقية المسارح العربية و ذلك لأنه لم يتأثر بالعروض المسرحية العربية إلا نادرا، و قد يعود ذلك إلى أسباب تاريخية خاصة الاستعمار الفرنسي، هذا الأخير الذي جعل المسرح الجزائري يتأثر مباشرة بالعروض المسرحية الفرنسية. لكن لا بد من الإشارة إلى أن المسرح الجزائري ومنذ البداية الأولى – بل و حتى العروض الملقاة باللغة الفرنسية ذاتها، كل هذا إذا تأثر بالمسرح الفرنسي، فإن موضوعه و أفكاره كانت جزائرية محضة، و كانت تخدم الهوية الجزائرية و تعكس آمالها و طموحاتها.

و يمكن تقسيم طبيعة المسرح الجزائري من حيث الموضوع و المنهج إلى فترتين فترة ما قبل الاستقلال (فترة الاستعمار) و فترة ما بعد الاستقلال.

---

[1]- المرجع السابق ص: 24.

أ – طبيعة العروض المسرحية في فترة الاستعمار:

لقد تميز النص المسرحي بالقصر، و إن كان العرض يستغرق وقتا طويلا، حيث طغى الجانب الإخراجي و التقني على الجانب الأدبي المحض، و لقد كان المؤلف مخرجا و ممثلا، و هذا نجده عند كل من رشيد قسنطيني و محي الدين بشطارزي.

كما كانت هناك حركية و أداء و تصوير للفكرة. أما اللغة فكانت العروض تلقى بالعامية الجزائرية، وكانت تلقى تجاوبا من الجمهور الذي كان جله أميا، كما كانت ترفق العروض المسرحية بالموسيقىو الغناء و الأناشيد. كما أن التمثيل كان يقتصر على الذكور فقط حتى الأدوار النسوية كان يقوم بها الذكور وإن كان- بشطارزي- يستعين ببعض اليهوديات أو المسنات من البغايا [1].

و كان الهدف الأساسي للعروض المسرحية - إلى جانب المتعة- التوعية والتربية الأخلاقية، و مقاومة الآفات الاجتماعية. و كان - بشطارزي - أكثر جرأة في محاربة الاستعمار و المتعاملين معه من ضعاف النفوس، مثل مسرحية " بني وي وي " أي أصحاب نعم نعم.

أما - أحمد رضا حوحو – فإنه من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين كتبوا وألفوا باللغة العربية الفصيحة، حيث اهتم كثيرا من حيث الموضوع بالجانب التاريخي و السياسي و الأخلاقي، و لقد استطاع أن يجد له جمهوره الخاص، الذي تكوّن في الثلاثينيات من القرن العشرين، و المتكون آنذاك من الشباب المثقف باللغة العربية، والمقربين من الحركة الإصلاحية التي كانت تمثلها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

و إن كان - رضا حوحو – مؤلفا باللغة العربية الفصيحة، إلا أنه كان يستعمل أحيانا اللغة العامية خاصة في المواضيع الكوميدية (الملهاة).

[1] - Arlette roth , Le théâtre algérien de langue dialectale - 1926- 1954, François MASPERO, Paris 1967-p : 43.

و على العموم فإن لغة الحوار في العروض المسرحية كانت تخضع - عند حوحو - لعاملين و هما: عامل الجمهور و عامل النوعية أي نوعية المسرحية.[1]

أولا : عامل الجمهور:

إذا كان الجمهور المتلقي للعرض المسرحي جمهورا عاما، يشكل أغلبية الشعب الجزائري، الذي كان جله أميا أو مثقفا باللغة الفرنسية، فإن العروض المسرحية في هذه الحال تعرض باللغة العامية التي يفهمها الكل. أما إذا كان الجمهور المتلقي للعرض يتكون من الفئة المثقفة باللغة العربية و هو الجمهور الذي تشكل في الثلاثينيات – كما ذكرنا من قبل- و يمثل معلمي المدارس الحرة و المتعاطفين مع جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، فإن العروض المسرحية كانت تعرض باللغة العربية الفصيحة، مع العلم أن اللغة العربية الفصيحة في جميع المجالات الأدبية و الفنية كانت تشكل تحديا كبيرا للاستعمار في تلك الفترة .

ثانيا: عامل نوعية المسرحية:

يرتبط هذا العامل بطراز المسرحية و جنسها الأدبي، حيث إن المسرحية ذات النوع الدرامي القوي، مثل " بائعة الورد" و " ملكة غرناطة" فإنها تقدم باللغة الفصيحة، و كذلك المسرحيات التاريخية و الدينية.

أما المسرحية الكوميدية (الملهاة) فإن – حوحو- يختار لها اللغة العامية لأنها أكثر مناسبة و لأنها غنية بألفاظ السخرية و الفكاهة.

مع العلم أن اللغة العربية الفصيحة لم تستطع منافسة اللغة العامية، سواء قديما أوحديثا بالنسبة للعروض المسرحية، و ذلك رغم شدة المنافسة، فقد بقيت مقتصرة على العروض الدينية و التاريخية و أحيانا الوطنية.

[1] - محمد غباشي: " أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة حتى الاستقلال" ، صحيفة البعث، دمشق، سوريا، العدد 10542، سنة 2002، ص: 25.

الإبداعية فوق خشبة المسرح، إلى جانب إقحامه للعنصر النسوي بقوة، حيث بدأ يكثر عدد الممثلات في عروضه، مما أضفى طابعا أكثر حيوية و أكثر جمالية، و يظهر هذا في مختلف عروضه مثل: الأجوال.

إن العروض المسرحية الجزائرية – و منذ نشأتها- ارتبطت بالعروض والمسارح الأوروبية و خاصة الفرنسية، و لهذا فإنها من الناحية الشكلية لم تبتعد عن الأشكال الأوروبية – عموما-.و لم تبرز الاتجاهات الفنية و الجمالية للعروض المسرحية الجزائرية إلا بعد ظهور – المسرح الوطني- ابتداء من عام 1963، ثم المسارح الجهوية في السبعينيات، مما أدى إلى وضوح معالم المسرح الجزائري ومناهجه.

و برزت اتجاهات أو ما يمكن أن نسميه مدارس مسرحية. كمدرسة عبد القادر علولة في الغرب الجزائري، إذ كانت لهخصوصيته في العروض حيث شكل مسرحا محافظا على الهوية من خلال تأثره و توظيفه للمداح، فهو يواجه الخبرات و التطلعات لدى المتلقي (الجمهور) و يتماشى مع هويته و تطلعاته من خلال الأفكار الثورية والاجتماعية والسياسية و التربوية. كما عمل على إدماج العناصر الجمالية والسينوغرافية الحديثة والمتماشية في الوقت نفسه مع المتلقي الجزائري. مثل : الموسيقى ، الغناء و الديكور المناسب..

أما رويشد فبرز في الكوميديا (الملهاة) حيث كما ذكرنا كانت جسرا بينه و بين الجمهور، إذ المتلقي الجزائري يشترك مع الجمهور العربي بصفة عامة في حبه وتفاعله مع الضحك و السخرية إلى جانب الغناء و الطرب.

و يغلب الطابع السينوغرافي المعاصر مثل: الإضاءة و الموسيقى و التشكيل الحركي و التشخيص الدرامي على معظم العروض المسرحية الجزائرية، خاصة بعد الاستقلال، مع تغير أحيانا في الإكسسوارات وفقا للموضوع، مثل ما نرى عند – كاكي- أما المكان في العرض المسرحي الجزائري، فهو محدد بالنصوص و الإخراج ومتماش مع طبيعة المسارح.

الفصل الثاني

إبداعية العرض المسرحي

1- دور المبدع المؤلف.

2 - دور المبدع المخرج.

3 - دور المبدع الممثل .

4 - تقنيات العرض المسرحي .

" إبداعية العرض المسرحي"

تتجلى إبداعية العرض المسرحي من خلال كونه عملا فنيا و أدبيا، يتسم بالحيوية و الحركة والفعل. وهذا الإبداع (أو الإبداعية) يمثله المؤلف و هو كاتب المسرحية و المخرج و هو المسؤول الأول على العرض المسرحي، و الممثل الذي يتعامل مباشرة مع الجمهور و لكل واحد من هؤلاء مساهمة فنية وإبداعية في وجود العرض و تقديمه إلى المتلقي. و تظهر إبداعية العرض المسرحي كإنتاج فني أدبي، عندما تجسد أحداث المسرحية على خشبة المسرح، و لا يتأتى ذلك إلا إذا كان النص - مسرحيا- أي تتوفر فيه شروط فنية و أدبية و درامية تحمل الصراع و الشخصيات والحبكة و ذروتها وصولا إلى الحل، بغض النظر عن الموضوع و الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المسرحي.

و لقد أدرجنا في هذا الفصل دور المؤلف كمبدع مسرحي لأنه يفصل في الفكرة العامة و الهدف الأعلى للمسرحية. حيث كان المؤلف المسرحي - قديما- هو المسؤول عن تجسيد المسرحية فوق الخشبة، وتقديمها كعرض مسرحي، إذ لم يكن هناك ما يسمى بالمخرج. و لم يعرف المخرج إلا في العصر الحديث و مع التطور العام للفنون تطور فن الإخراج المسرحي و هكذا أصبح المخرج هو المسؤول الأول عن نجاح العرض المسرحي، إذ يقوم بقراءة النص وفقا للهدف الأعلى للمؤلف، ثم يضع التشكيل المناسب، وتوجيه الممثلين و تحديد الأدوار... و هكذا يمثل المخرج جانبا أساسيا – هو الآخر - في إبداعية العرض المسرحي. و المبدع الثالث في العملية الإبداعية هو الممثل، الذي يتعامل مباشرة مع الجمهور من خلال التجسيد الفعلي للعرض المسرحي فوق الخشبة، و ذلك من خلال أفعاله و أقواله و حركاته و إيماءاته، حيث يواجه باقي الممثلين من جهة و يواجه الجمهور المتلقي من جهة أخرى، و يستعين في كل ذلك بمواهبه الفنية و مكتسباته التقنية، و توجيهات المخرج. فهو يصور الحياة فوق الخشبة

و يجسدها فيزيولوجيا و سيكولوجيا و اجتماعيا. و هذا ما يجعله العنصر الأساسي في العملية الإبداعية للعرض المسرحي.

و لكي نتم الحديث عن الإبداعية المسرحية، لا بد من الإشارة إلى أهم تقنيات العرض المسرحي، إذ لكل عمل فني تقنياته الخاصة، و المسرح باعتباره فنا عريقا فإنه عرف الكثير من التقنيات عبر مساره التاريخي ابتداء من الإخراج و السينوغرافيا إلى خصائص الديكور و الإكسسوارات، وصولا إلى الخشبة و مختلف أنواعها.

1- دور المبدع المؤلف

يعتبر المؤلف أو الكاتب المسرحي، منذ ظهور المسرح و تطوره المهندس الرئيسي للعرض المسرحي. فهو مصمم المسرحية من حيث الفكرة و الموضوع والأحداث و الشخصيات و بعبارة معاصرة هو كاتب النص. و لقد كان المؤلف – قديما- شاعرا- إلى ما بعد عصر النهضة، و لقد كان هو المسؤول عن العرض المسرحي، من حيث الأداء، إذ لم يكن هناك المخرج، فالمؤلف كان هو المخرج وهو المسؤول عن الممثلين فوق خشبة المسرح، و لقد كان الإخراج المسرحي عنصرا أساسيا عند المؤلف " الشاعر". و في كل العصور و الأزمنة المسرحية، فإن دور المؤلف ظل أساسيا في نجاح أي عرض مسرحي، بحيث العرض الدرامي يجب أن يقام من خلال مساهمة فعالة بين الشاعر (مؤلف المسرحية) و الممثل و الجمهور.[1]

إن المؤلف المسرحي يعكس تأثراته على الممثل الذي ينقلها بدوره إلى الجمهور، و هنا يتلاقى الثلاثة المؤلف و الممثل و الجمهور، و كأنهم روح واحدة، وإذا انقطع الشريط الكهربائي المتوتر الذي يوصل بينهم أدى ذلك إلى انعدام التفاهم المتبادل.. و هنا يصبح الجمهور و كأنهم عابرو سبيل نتكلم أمامهم عن أمور بعيدة عنهم لا يمكن أن تستميلهم بأي حال..

إذن كل ما يجمع الممثل بالمتلقي (الجمهور) يعود إلى المؤلف و يجعل الفعل المسرحي فعلا جديا و نافعا.

[1]- ليون شانصوربل:" تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان 1960- ص 179.

و يقول - جاك كوبو- و هو يوازن بين الشاعر الدرامي (المؤلف المسرحي) الحق والمتطفلين على الدراما: " إن العبقريات الدرامية التي تألقت في فترات الإبداع القصيرة من تاريخ المسرح قد نشأت على خشبة المسرح لإرواء المكاتب و القراطيس. و أسطع مثال على ذلك الشاعر الذي عاش المسرح في تجسد المسرح به هو – موليير- الشاعر الحي، الذي نفخ من روحه و من شاعريته في نتاجه ليبعث به حيا على المسرح. إذ أن الإبداع المسرحي [و يقصد به التأليف] و الإخراج لا يتجزآن بل هما مرحلتان لعملية مخاض واحدة."[1]

إن المؤلف المسرحي، لا يشترط فيه بالضرورة أن يكون ممثلا أو مخرجا أورئيس فرقة مسرحية أو خبيرا بجميع أسرار و تقنيات المسرح. ف – ألفرد دي موسي- * كتب مسرحيات، قيل عنها أنها لا تصلح للعرض، و أبعدت سنين طويلة عن المسارح.. فهو لم يذهب إلى المسرح بل جلب المسرح إليه، و هو يحيا بدمه و روحه وقلبه، تحت الأزياء و الأسماء المستعارة في مسرحياته و أبطاله. و هو لم ينس شركاءه في التمثيليات، حيث نراهم من حوله رجالا و نساء حقيقيين نكاد نتحسس أرواحهم." [2]

إن هذا النموذج من المؤلفين – الشعراء المسرحيين- يدل على أهمية المؤلف الذي يكتب دراما حقيقية، و كيف يجعل كل المشتغلين بالمسرح يلجئون إليه ليمثلوا المسرحية كما نسجها صاحبها. و سيبين – غوته- في أواخر القرن 18م و بداية القرن 19م، دور المؤلف من خلال توظيفه لمؤلفين كبار مثل: شكسبير و فولتير و موليير و راسين.. *

أين تتجلى خصوصية المؤلف؟

إن أكبر مشكلة تواجه الكاتب (المؤلف) المسرحي، في تأليفه للمسرحية هي الحبكة أو العقدة المسرحية. فالمؤلف المسرحي – أديب أو شاعر- متميز فنيا، مطالب

---

[1]- ليون شانصوريل: المرجع السابق ص: 180.
*- مؤلف مسرحي فرنسي.
[2]- المرجع نفسه ص: 191.
*- جاك كوبو (مسرحي فرنسي)

بأن يجعل تسلسل المسرحية تسلسلا منطقيا* وليس فقط زمانيا، بحيث يكون التشويق دائما و مبررا، و هنا نعود إلى التفاعل بين المؤلف و المتلقي (الجمهور). إن التشويق الدائم و المبرر – أي المنطقي- هو الذي يؤدي إلى تفاعل المتلقي و تجاوبه مع العرض المسرحي، و هذه مسؤولية المؤلف المسرحي.

كما يقوم المؤلف بصياغة المادة الخام التي تتكون منها قصته، و يعدلها بحيث تكشف عن التسلسل المنطقي في علاقة الحوادث . أ. ب. ج. د. فالتشويق لا ينحصر في الأحداث المنفصلة بل يتم عن طريق ربط كل حادث من الحوادث بما يسبقه و ما يليه من حوادث، بحيث ينكشف البناء الكامل للمسرحية للممثل و المتلقي بشكل منطقي ومرض.

كما ان المؤلف هو الذي يهتم باقتراب المسرحية من أزمتها و ذروتها ثم حلها. ومهمته هي بعث الاهتمام و التشويق و تركيز الترقب و الإبقاء على حالة الترقب حتى بعد العدة لتخفيفها. و لما كانت المسرحية هي تمثيل لفعل – عكس باقي الأنماط الأدبية- فإن المؤلف يبرز إلى جانب الحبكة عنصر الشخصية، وفقا لقواعد أرسطو، إلى جانب البداية و الوسط و النهاية. فالأحداث تأتي من نقطة البداية إلى الوسط – الذي يربط البداية بالنهاية دون حذف- و الحوادث النهائية الناجمة عن الحوادث الأولى.[1]

أ- الدور الفني للمؤلف المسرحي:

يتمثل الجانب الفني في كتابة المسرحية في ممسرحة الحوادث، و الحادث الأول الذي تنطلق منه المسرحية. و يتوقف ذلك على التقاليد الفنية الموجودة في عصر المؤلف و المرتبطة بالطراز المسرحي الموجود، و كذلك الفضاء أو المكان الذي تمثل عليه العروض المسرحية. فالمؤلف في المأساة -التراجيديا-الإغريقية نجد عنده بداية الحوادث أكثر تعقيدا من المؤلف في المأساة الاليزابيتية الإنجليزية. إذ أن المؤلف المسرحي الإغريقي كان ملتزما بمبدأ وحدة الزمان و المكان و الموضوع و بالتالي لا

*- المقصود بالتسلسل المنطقي منطق السيكولوجية البشرية، و تخضع لمفهوم الطبيعة البشرية، و المفهوم الشائع لها في العصر الذي يعيشه المؤلف.

[1]- ليون شنصورين: " المرجع السابق" ص: 181.

بد أن يكون الفعل المسرحي مستمرا، و بالتالي الفعل الممثل مستمرا أيضا. أما المؤلف الإليزابيتي فكان أكثر حرية في تمثيل الفعل، و لهذا لم يكن ملتزما بأن يكون الفعل المسرحي مستمرا، فهو أكثر حرية من حيث البداية.[1]

ب- دور المؤلف في العرض التمهيدي و التشويق:

إن العرض التمهيدي هو الجانب الأول من مطلع المسرحية المعروضة و من خلاله يجلب انتباه القارئ و الجمهور على وجه الخصوص. و يلجأ المؤلف المسرحي إلى عدة مظاهر كعرض تمهيدي يجلب بها انتباه المتلقي، و هي كالآتي:

أولا- مونولوج مسرحي: عن طريق المونولوج يلخص المؤلف – على لسان- إحدى الشخصيات- الحوادث التي سبقت بداية الفعل الممثل- تلخيصا موجزا فيبين الخيوط التي يحتمل أن يسير عليها الصراع.

ثانيا- إثارة اهتمام المتلقي عند مطلع المسرحية و الكشف الجزئي عن الشخصيات مثل – مسرحية "أوديب ملكا" ل: سوفوكليس.

ثالثا- إيصال معلومات أساسية عن طريق حديث الشخصيات الثانوية التي يتخلص منها المؤلف عند نهاية العرض التمهيدي.

و يجسد هذا النموذج المؤلف في العصر الإليزابيتي (المسرح الإنجليزي) مثل: مسرحية " الملك لير" لشكسبير. و مسرحية " ريتشارد الثالث" أيضا لشكسبير، حيث يطرح مجموعة من المعلومات عن بطل المسرحية من خلال مظهره، تاريخه، نوازعه، و المواقف التي يتحرك فيها كيد البطل.[2]

إن التشويق بصفة عامة ينبثق من النص المسرحي، و لهذا فالمؤلف المسرحي هو الذي ينشره في المتلقي (الجمهور)، إذ يربط الجمهور بالعرض المسرحي و يربط الجمهور بالمؤلف. و يختلف التشويق من مؤلف لآخر و من مسرحية لأخرى و يتكون من عدة عناصر، لها علاقة بالعرض التمهيدي، و تصب مباشرة في المتلقي، و أهم

[1] – فرد ب. ميليت و جير الديس بانتلي، " فن المسرحية" ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب، بيروت، لبنان1966. ص: 395.
[2] - المرجع نفسه: ص: 398 – 399 – 400.

العناصر المكونة للتشويق، و التي يلجأ إليها المؤلف تتمثل في الإصغاء، بأوسع معانيه و أكثرها إبهاما، و حب الاستطلاع و الترقب و الإحساس بالعطف أو النفور.[1]

و هنا يلجأ المؤلف إلى دعم الانتباه المباشر بمخاطبة المشاعر القوية لدى المتلقي و أكبر هذه المشاعر - حب الاستطلاع – الذي يظهر عند المتلقي مبكرا في التمهيد. ويعتمد المؤلف على هذه المشاعر القوية، لكي يرتبط مباشرة بالمتلقي.

و لما كان – الصراع – هو جوهر المسرحية، فإن المؤلف الذي يعتمد أساسا على الصراع، يربط الصراع بحب الاستطلاع، حيث يتمسرح في حبكة النص المسرحي. فمثلا: إذا كان الحب هو أساس الصراع، فإن التشويق يكون كالآتي :

- تنافس الخطاب على خطبة البطلة.
- تنافس المتنافسين على العرش.
- صراع ذاتي (طبيعة البطل المعقدة أو المتناقضة)

مثل: الصراع بين حب البطل لحبيبته و بره بوالدته، الذي نجده في مسرحية " السيد" ل – كورني- كما يبين المؤلف من خلال الصراع و حب الاستطلاع المشكلة الرئيسية التي تعالجها المسرحية بشكل واضح، و تبيان الهدف الأعلى للمسرحية بعد صراع قوتين متناقضتين، سواء كانتا داخليتين أو خارجيتين، نتيجة عمل ما.

كما أن حب الاستطلاع، من خلال التصوير الواضح للشخصيات و مشاعرها المعقدة يؤدي إلى الترقب. والترقب هو الذي يعمل على توجيه العاطفة و الإبقاء على التشويق حتى تحل مشكلة المسرحية. و الترقب يعني حب الاستطلاع عندما يضاف إليه الشعور (السلبي أو الإيجابي) و هو ضروري لجميع المسرحيات التي جلبت انتباه الجمهور. إلى جانب الترقب الذي يؤدي إلى الإحساس بالعطف أو النفور، يستعمل المؤلف الإيماء و هو الإنذار بقرب وقوع شيء ما. مثل: توجيه الانتباه إلى موضوع ما له علاقة بحل عقدة المسرحية.[2]

---

[1] – المرجع السابق ص: 408.

[2] – فرد ب. ميليت و جيرالديس بانتلي، " فن المسرحية" ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب، بيروت، لبنان 1966. ص: 414.

ج- دور المؤلف في الحل:

إن المؤلف المسرحي، ينهي إحداث مسرحيته – بعد التعقيد و الأزمات و الذروة – و هي قمة الصراع- بحل للمشكلة التي بدأتها الحبكة و طورتها. و يختلف الحل من جنس و طرز مسرحي لآخر، فهو في الملهاة (الكوميديا) يكون أقرب إلى رغبة الجمهور و مشاعرهم. أما في المأساة (التراجيديا) فيكون ملائما لواقع الموقف اوالشخصية كما هي معروضة في المسرحية او في الحياة، و قد يرضى الجمهور بأي حل يصل من خلاله البطل إلى غايته سالما. و يشترط في الحل – عموما- أن يكون واضحا و معقولا و مشوقا.

و وظائف الحل هي التي تبين لنا في هذه الدراسة دور المتلقي (الجمهور) ومشاركته – على الأقل- عاطفيا، في بناء المسرحية و نجاحها.

فالوظيفة الأولى تسمى: العودة المسرحية، فهي تعطي للمتلقي نتيجة عاطفية مرضية خاصة، فهي عادة تهب الجمهور الفرصة لأن يقول و هو راض نفسيا: " ألم أقل لك هذا ؟" لأنه يستعيد سرعة خاطره في الإمساك بخيوط الإيماءات العابرة. إن العودة المسرحية هي التي تساعد في إظهار الوحدة المتماسكة للمسرحية.

الوظيفة الثانية: الشعور بالكمال و الكفاية، و يتمثل عند المتلقي (الجمهور) بالشعور بتوقع النهاية المناسبة، خاصة في الملهاة (الكوميديا). أما في المأساة فقد ترتبط بما يسميه أرسطو – التطهير Catharsis .

الوظيفة الثالثة: يمثلها خاصة العرض المسرحي الحديث، الذي يجعل الخاتمة غير محددة، انطلاقا من النظرية التي ترى أن الحياة تسير إلى ما لانهاية. مثل : سدل الستار أثناء الحوار حول مكانة المرأة في المجتمع، في مسرحية " بيت في مدراس" ل – غرانفيل- لأن هذا الحوار لا نهاية له. و لكن، هذه النهاية قد يرفضها الجمهور، لأنه يميز بين العمل المسرحي و الحياة.[1] كما تفصل اللوحة الزيتية بإطارها.

[1] – المرجع السابق: ص 438.

د- دور المؤلف في التشخيص:

إن المؤلف من خلال كتابته للمسرحية، يصور شخصياته و صفاتها و نوازعها تصويرا واضحا، بحيث هو الوحيد الذي يعلم صفات الشخصيات و دوافعها. ثم يفهمها الممثل و من خلاله المتلقي – خاصة اليقظ- أي المتلقي الذي يتابع العرض بدقة. فشكسبير مثلا في مسرحيته " هاملت" جعل المتلقي (الجمهور) يعرف أم – هاملت- بطل المسرحية، أكثر مما يعرف أمه. و لما كانت المسرحية ليست هي الحياة إنما شكل فني يصور الحياة، من خلال المؤلف، و يرتبط هذا الشكل الفني بذوقه الجمالي وتفسيره و تصويره. فإنها عبارة عن تشخيص يأتي في أشكال مختلفة.

فقد يكون التشخيص بالمظهر و يركز فيه المؤلف المسرحي على العنصر الجسماني في التشخيص من خلال الممثل، حيث يترك انطباعا في خيال المتلقي وذاكرته على صورة الشخصية التي تجسد الدور.

و قد يكون التشخيص بالكلام ، و ذلك من خلال محتوى الكلام من أفكار وصوت و حجم و نبرة. و هنا تبرز أهمية الممثل و قدرته على تجسيد الكلام الذي تخيله و اشار اليه المؤلف المسرحي. و قد يكون التشخيص بالرأي أو بالفكر، حيث يخلق المؤلف جوا اجتماعيا يجعل – البطل- أكثر الشخصيات في علاقة منفصلة و متميزة عن باقي الشخصيات. و يتمثل الفكر في المناجاة الذاتية و الكلام الجانبي و هما حيلتان مسرحيتان قد لا يحتاج إليهما المؤلف المعاصر.

و أهم ما يقوم به المؤلف هو الربط بين الشخصية و الفعل، مما يجعل كل فعل مبررا انطلاقا من السببية النفسية للسلوك.[1] فالمؤلف هو الذي يبرز الدوافع.

هـ- دور المؤلف الاجتماعي:

إن دور المؤلف المسرحي الإبداعي بقدر ما يخضع إلى براعته الفنية في تجسيد الصراع المسرحي والحوار البناء و تجسيد الشخصيات، فإنه يرتبط أيضا بالرؤية

[1] فرد ب. ميليت و جيرالديس بانتلي، " فن المسرحية" ترجمة صديقي خطاب، دار الكتب، بيروت، لبنان1966. ص: 448 – 449- 450 .

الاجتماعية. إذ الرؤية الاجتماعية للمؤلف هي التي تجعله يتبنى قضية اجتماعية أوقضية إنسانية كبرى و يدافع عنها، و بجعل شخصياته تخوض صراعاتها الكبرى.

و قد نجد – في الوطن العربي- على وجه الخصوص، أن معظم العروض المسرحية الأكثر تأثيرا- اليوم- هي التي يكون فيها المخرج هو المؤلف. بتعبير آخر إن المؤلف المسرحي العربي لا يظهر دوره الإبداعي لأنه لا يملك رؤية اجتماعية واضحة، إلى جانب تخلي الكتاب و المؤلفين المسرحيين عن أبرز صفة في النص المسرحي و هي الصراع المسرحي.

إن الصراع المسرحي - بغض النظر عن جانبه الفني- يبرز قوة صراع القوى في المجتمع. و على سبيل المثال نصوص شكسبير وموليير و راسين و إبسن و بريخت، رغم انتمائهم لمدارس مختلفة، فإنهم عكسوا انقلابات اقتصادية و اجتماعية عاشها عصرهم. و الشيء نفسه بالنسبة للمؤلفين العرب منذ بداية المسرح العربي إلى ثمانينيات القرن العشرين.[1]

إن الصراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح التأليف المسرحي، فإذا وجد هذا الصراع القوي فإن الفرق المسرحية ستتهافت عليه لتجسيده فوق الخشبة شريطة أن يحمل رؤية اجتماعية واضحة يجد فيها المتلقي نفسه و عصره في حالته المتحركة الفاعلة في تحقيق الحلم، و هنا يكون المؤلف شاهدا على العصر بفهمه لقوة المجتمع.

و- دور المؤلف في أواخر القرن العشرين:

بعد أن سيطر المخرج – خاصة في العشرينيات- من هذا القرن، و هي المرحلة التي عرفت بدكتاتورية المخرج على حساب النص – بعد كل هذا- عاد للمؤلف و للنص دوره الرئيسي في العرض المسرحي، على اعتبار أن العمل المسرحي هو عمل جماعي لا يملك فيه المخرج السلطة العظمى، بل يتم بناء على الفهم الحقيقي للعلاقة بين الكاتب و الممثل و المخرج. و للتذكير بأهمية المؤلف المسرحي، يقول لجان فيلار:" إن المخرج منشط فقط، ينحصر عمله في تأسيس علاقة حوار حقيقي ما بينه و بين الممثل

[1]- فرحان بلبل: " الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية؟ صحيفة تشرين – ثقافة و فنون- دمشق- سوريا 2002، ص: 25.

و المؤلف ."[1]

و لهذا يبدو واضحا ضرورة وجود حدود قانونية و أخلاقية لتحديد العلاقة المرتبطة بسلطة المخرج في مواجهة إبداع المؤلف أولا ثم الممثل. و هنا يصبح النص (التأليف المسرحي) هو أساس الإبداع الدرامي، كما يصبح الإخراج في خدمة النص. و هذا الاتجاه، هو الذي جعل المخرجين المعاصرين، يوظفون نصوص لمؤلفين قدامى و عظام مثل: شكسبير و موليير .. دون المساس بفكرة النص و هدفه الأسمى، و قد يعطونه قراءة إخراجية فنية جديدة. و هذا كله جعل العرض المسرحي فضاء يلتقي فيه خيال المؤلف، بخيال المخرج و الممثل و المتلقي (الجمهور).

ز-الصعوبات التي تحيط بالمؤلف:

إن المؤلف المسرحي، يبدع في تأليفه عن طريق الممارسة اللغوية المتمثلة في حوارية درامية أساسا،و تتخللها تقنيات محددة. و من خلال هذه الممارسة، يبني المؤلف للمتلقي (الجمهور) عالما يجعله يشعر باللذة، و تتسع مخيلته للولوج إلى هذا العالم، وتجعله يسعى إلى التعاطي مع أي نص مسرحي جيد.

و لما كان المؤلف المسرحي، يكتب نصا ليعرض أمام الجمهور (المتلقي) فإنه يضع نصب عينيه الجمهور (المتلقي)، و هكذا يكون هو المسؤول عن عقد اللحظة المسرحية بين العرض المسرحي كنص و بين المتلقي من خلال الممارسة اللغوية.

و من هنا فإن أهم الصعوبات التي تواجه المؤلف، يمكن حصرها فيما يأتي:

أولا: مشكلة اللغة: بأية لغة يكتب، هل باللغة الفصيحة أم باللغة العامية؟ و يرتبط هذا المشكل اللغوي بطبيعة اللغة من جهة، فاللغة العامية قد لا تفي بالغرض. مثل: التراث الشعبي العربي فإنه يزخر باللغة العامية و لكنها مقارنة بالعامية المعاصرة، قد تطرح مشكلا للمؤلف، لأن العامية المعاصرة لا تفي بالغرض. و من جهة أخرى يرتبط هذا المشكل اللغوي بالمتلقي، فهل يتجاوب مع الفصيحة أم مع العامية؟

[1] - د. محمد سيف، " تولي المخرج سلطة العرض" صحيفة تشرين، ثقافة و فنون، دمشق – سوريا 2002، ص: 31

ثانيا: مشكلة الحرية: إن النص الدرامي، في مختلف الظروف السياسية و الإيديولوجية و العرقية، يبرز خلافات بين الشخصيات، و يعرض هذا الخلاف على الجمهور مما يجعله – بطريقة غير مباشرة- يفضح القلق و الإحباط و حتى الجرم في المجتمع و هذا لا يتوفر للمؤلف في المجتمعات غير الديمقراطية، التي لا تحبذ التكلم على مثل هذه الأشياء.[1]

ثالثا: مشكلة الحياة الاجتماعية: إن الحياة الاجتماعية التي يعيشها المؤلف المسرحي- علما أنه يؤلف لمتلق ينتمي إليه- هي التي تحفزه على الإنتاج الدرامي، و لهذا فإن المجتمع الذي تميزه الحركية المستمرة، والثورات الثقافية و الاقتصادية و السياسية، ينتج دراما حقيقية، يجسدها المؤلف في كتاباته المسرحية. أما إذا كانت الحياة الاجتماعية ساكنة، فإنها تعكس هذا السكون و السكون لا ينتج أبدا دراما حقيقية.[2]

و هكذا نستنتج أن المؤلف يخلق الفكرة الرئيسية للمسرحية و هو مبدع النص المسرحي بحبكته و شخصياته و صراعاته و فنياته فهو المصمم الأول للأحداث قبل عرضها فوق خشبة المسرح.

2- دور المبدع المخرج

لقد كانت قوانين التقديم المسرحي و العروض، قبل أن يطرأ التحول الجذري على قصة الإخراج المسرحي و تاريخه، في أنظارها تنشئ علاقاتها الحقيقية مع المؤلفين الذين كانوا آنذاك هم المشرعين الأصليين للظاهرة على الصعيد النظري والعملي. و كل هذا جعل التطور الجمالي – في تلك الفترة- يتركز بشكل كلي – تقريبا- في النص أكثر مما هو فوق الخشبة. و لهذا كانت اللوحات المرسومة و التمثيل الخطابي يهيمنان على العرض، في حين أن الديكور والأداء المختلف كان يخضع في تلك الفترة إلى الذوق الأدبي.

---

[1] – أحمد راشد ثاني، " المسرح في الإمارات" ط1 دائرة الثقافة و الاعلام الشارقة 2001، ص: 87.
[2] – المرجع نفسه ص: 88.

و لكن، نهاية القرن التاسع عشر ميلادي سجلت انفصالا بين ماهو شعري (نص) و بين هذا الذي صار يظهر و يتطور ككتابة ركحية (مرتبطة بالخشبة) و هو الإخراج. و تفجرت في هذه الفترة تأملات حول شمولية ظاهرة التطبيق المسرحي، التي قادت بدورها إلى تغيرات على مستوى لعب الممثلين، و فكرة تحويل الفضاء المسرحي وعلى طريقة مساءلة النص الدرامي بطريقة جديدة، لا تلتزم بالضرورة بالذهنية التي يتأسس على أساسها النص من قبل المؤلف. و هكذا ظهر المخرج ، و صار يلعب دور المسؤول المركزي في المسرح الحديث و المسؤول الرئيسي عن العرض و نجاحه (أي تجاوبه مع المتلقين).

و يعتبر – جاك كوبو-* من أوائل الذين أثاروا مشكلة المخرج و الإخراج، واستطاع بثقافته الواسعة باعتباره أديبا و ناقدا، أن يقدم التعريف الكامل للإخراج وتحديده و يعرف – كوبو- الإخراج كالآتي: " إن الإخراج يجب أن يفهم كتصميم عمل درامي و الحركات و الإشارات و المواقف ككل لا يتجزأ، و الانسجام بين مظهر الممثلين و نبراتهم و سكناتهم و مجموعة المشهد المسرحي المنبثق عن تفكير واحد يستوعبه و ينظمه بتساوق كلي يبتدعه، و يعقد بين الشخصيات تلك الرابطة الخفية، الظاهرة و تلك الحساسية المتبادلة و ذلك التجاوب المكنون في وصل أجزاء التمثيلية، تجاوب بدونه تفقد الدراما أجود ما فيها من تعبير و إن لعبها أبرع الممثلين." [1]

نفهم من خلال مقولة كوبو أن دور الإخراج و المخرج بصفة خاصة يتمثل في إعطاء الصورة الحية الكاملة للعرض المسرحي. إذ المخرج هو المسؤول الرئيسي عن نجاح العرض المسرحي، و بالتالي هو الذي يركب العمل الدرامي و يجعله منسجما مع التشخيص و التجسيد لدى الممثلين، بحيث يظهر العمل المسرحي ككل متكامل فعلا وصوتا و حركة من خلال المحاكاة. و المخرج هو الذي يخلق التجاوب بين الشخصيات و بين أجزاء المسرحية حتى تحصل على روحها الحقيقية، و تعمل على تبليغ رسالتها

---

* - جاك كوبو : مسرحي فرنسي

[1] ليون شانصوريل : " تاريخ المسرح" ترجمة خليل شرف الدين و نعمان أباظه ، منشورات عويدات – بيروت- لبنان 1960، ص: 209.

كاملة إلى المتلقين. كما أن المخرج هو الذي يخلق ألاعيب الديكور، فوق الخشبة، ويمزجها بالسينوغرافيا التي تمزج أيضا بحركات و نبرات وأفعال الممثلين، دون مبالغة حتى يبقى مجال الخيال واسعا لدى المبدع الممثل. و المخرج زيادة عن ممسرحته للنص المسرحي و فكرة المؤلف فإنه يخلق جمالية العرض المسرحي. أما دور المخرج اتجاه النص، فإن المخرج يعيد كتابة النص المسرحي و يعيد إنتاجه مسرحيا. و ذلك من خلال ما يسمى سيناريو العرض المسرحي، فيقوم المخرج بتخطيط مشهدي بعد قراءة خاصة للنص.

و أهم أدوار المخرج هي:

أولا – تحويل النص المسرحي و السيناريو من الممارسة اللغوية إلى الممارسة السمعية البصرية والطقسية. و هنا تتجلى الممارسة السينوغرافية.

ثانيا- تشكيل اللحظة المسرحية:

إذا كان المؤلف المسرحي هو المسؤول عن لحظة الممارسة اللغوية في النص المسرحي و تحديد فكرته الرئيسية، فإن المخرج مسؤول عن اللحظة المسرحية في العرض و يقصد بها اللحظة المسرحية بين الممثل و المتلقي (الجمهور)، و لحظة المشاهد و لحظة المشهد. و من خلال التوجيهات و التخطيطات التي يقدمها المخرج لفريقه المسرحي، في تجسيد النص و تحويله من ممارسة لغوية إلى ممارسة فعلية سينوغرافية سمعية و بصرية و طقسية، بما يرافقها من أضواء و ألوان و ديكور وإكسسوارات، فإنه يجسد الممارسة الفنية و يحدثها على الخشبة، و في نفوس و أجساد الممثلين، و في وجدان و عقول المتلقين. و كل هذا يشكل اللحظة المسرحية.

و في هذه الحالة ينقل المخرج الفكرة التي كانت في النص مجرد ممارسة لغوية " مقروءة"، إلى فعل كامل مجسد فوق الخشبة من خلال العمل السينوغرافي وتوجيهاته للممثلين. كما يقوم المخرج بإعادة قراءة النص، و هذا ما يسمى بالقراءة السينوغرافية و هي القراءة الإخراجية (التحويل من اللغة إلى الفعل و الحركة) و هنا يقوم أيضا بصياغة السيناريو الخاص بالعرض المسرحي.

ثالثا- اختيار الممثلين:

إن المخرج هو الذي يختار – من بين مجموعة من الممثلين- من هم أنسب إلى القيام بالأدوار التي يمثلها العرض المسرحي الذي يخرج له. و لما كان الممثلون يلعبون دورا فعالا في العرض المسرحي* ، فإن مهمة المخرج خطيرة جدا حيث يقوم باختيار الممثلين، ثم يقوم بتقسيم الأدوار على الممثلين و توجيههم. و هذا يحتاج إلى جهد كبير وملاحظات دقيقة، حتى يتمكن من إعطاء كل ممثل الدور المناسب له. كما أنه أثناء اختياره للممثلين لا يقوم بفرض سيطرته الكاملة عليهم و إنما يراعي خيال كل ممثل وإبداعاته الخاصة. و لكنه يوجهه و يشرح له- بل و يناقشه- قبل العرض حول الهدف الأعلى للدور الذي وكل إليه، إلى جانب فكرة المسرحية ككل.

هذا بالنسبة لكل ممثل على حدى، و في الوقت نفسه يقوم المخرج بالتنسيق بين جميع الممثلين ليخلق الانسجام الضروري حتى يضمن التفاعل و التنسيق في الحوار بين الممثلين، و ضمان الانسجام أيضا بين الممثلين و الجمهور (المتلقي).[1]

و قد يلجأ المخرج أثناء التدريب إلى أداء الدور الذي يريده أمام الممثل لبضع دقائق، مع توجيه إبداعه واكتشاف كوامنه و في الوقت نفسه تعليمه بطريقة تربوية فنية.

رابعا- وضع خطة الإخراج قبل تنفيذها في العرض المسرحي:

إن المخرج باعتباره المسؤول الأول عن الفكرة الرئيسية للعرض و عن منهجيته و جماليته، فإنه يجسد خطة الإخراج نظريا – على الورق- قبل أن تنفذ الخطة عمليا وعلى خشبة المسرح. و هنا يستغرق المخرج وقتا طويلا لشرح الخطة و توضيحها للممثلين و استخراج طاقاتهم قبل العرض النهائي للمسرحية.[2] و يكون عمل المخرج في هذه المرحلة شبيها بدور المدرب في رياضة كرة القدم، فهو لا يظهر فوق الميدان

---

*- سنتعرض له في الحديث عن " دور المبدع الممثل".

[1]- جلال الشرقاوي: " صحيفة البعث، العدد 10542، دمشق ، سوريا 2001، ص: 09.

[2]- المرجع نفسه : ص:10.

فكذلك المخرج لا يظهر فوق الخشبة في العرض المسرحي، و لكننا نكتشف دوره من خلال المنهج و الخطة المتبعة في العرض.

كما يقوم المخرج بدراسة المسرحية ومناقشتها مع الممثلين. وتدريبهم على الإلقاء، عبر مراحل مختلفة، حيث يتم تدريبهم على طاولة، ثم على الخشبة وفق إكسسوارات رمزية، ثم تدريبهم مع الديكور و الأزياء و الإضاءة و المؤثرات، ثم تدريبات عامة. و كل هذا العمل يتم قبل العرض النهائي الذي يقدم أمام الجمهور، و كل هذا المجهود يقوم به الممثل لإنجاح العرض المسرحي و تكثيف العمل الجماعي للممثلين، و لا ينتهي إلا بعد التقديم النهائي للعرض المسرحي، و موافقة المخرج عليه.

خامسا- تحليل المسرحية و تحديد الطريقة الإبداعية الخاصة:

يتم تحليل المسرحية من قبل المخرج، وفقا لمبادئ الإخراج، من خلال المدارس المسرحية، و المناهج الجمالية التي ينتمي إليها المخرج. خاصة بعد تطور الوسائل التقنية المأخوذة عن فن السينما مثل: (الإضاءة و اللون...) و يعتبر المسرحي الروسي قسطنطين ستانسلافسكي، من أعظم مجددي فن الإخراج المسرحي و تكوين الممثلين عن طريق " فن الاندماج" * .

و يتم تحليل المسرحية كما يأتي:

أ- تحديد الهدف الأعلى للمسرحية: و هنا يلتزم بالهدف الأعلى الذي وضعه المؤلف لأنه عادة، يكون الهدف الأعلى للمؤلفين المسرحيين بارزا.

ب- تحليل الشخصيات على أساس الهدف الأعلى: يبرز حقيقة كل شخصية و يربط الشخصيات الرئيسية بالشخصيات الثانوية، ثم يجعل الشخصيات الثانوية تتماشى مع الشخصيات الرئيسية، حتى يتم ربطها بالهدف الأعلى للمسرحية، الذي سيجسد في العرض.

---

*- سيتم الحديث عنه في " دور المبدع الممثل"

ج - توظيف الهدف الأعلى لخدمة شخصياته: فإذا كان مثلا الهدف الأعلى لموضوع العرض المسرحي هو تعرية البيروقراطية، يظهر الموظف الحكومي غير مبال اتجاه المواطن، و بطيء في عمله.

د- تقسيم النص المسرحي: يقسم المخرج النص لتسهيل معالجته حتى يسهل استيعابه جيدا من قبل المخرج، و من قبل الممثلين، و يسهل استيعابه أيضا من قبل المتلقي، حيث يتفاعل معه.

و يلجأ المخرج أثناء تقسيم النص إلى مشاهد ، إلى جعل كل مشهد يعبر عن الهدف العام و الجو العام للمسرحية[1].

و يتم هذا التقسيم كالآتي :

- حسب المناظر : و يختلف المنظر باختلاف المذاهب المسرحية، و المدارس الاخراجية و الجمالية، كما يختلف باختلاف مواضيع المسرحيات.

- حسب دخول الشخصيات : الشخصيات الرئيسية للعرض المسرحي تتفاوت من الناحية الزمانية في حضورها داخل العملية المسرحية و بالتالي يمكن تقسيم المشاهد في النص بناءا على دخول الشخصيات الرئيسية، بحيث كلما ظهرت شخصية رئيسية يكون الإعلان عن المشهد الجديد.

- حسب الأحداث : و يعتبر هذا التقسيم أفضل التقسيمات لأنه يركز على تطابق الأحداث و اهميتها،و يضم الهدف الأعلى للمسرحية أكثر من غيره من التقسيمات .

و لما كان الهدف الرئيسي من العرض المسرحي هو المتلقي الذي يستقبل هذا العرض و يتفاعل معه، فإن وظيفة هذا التقسيم هي كما أسلفنا سهولة الاستيعاب، أي سهولة استعابها من قبل المتلقي. و لما كان التقسيم حسب أهمية الأحداث التي تخدم الفكرة العامة و الهدف الرئيسي للمسرحية، يسهل أكثر عملية الاستعاب .فإن معظم المخرجين المحدثين - و على رأسهم - ستانسلافسكي ، يفضلون هذا التقسيم.

[1] - ريتشارد بولسلافسكي " فن التمثيل " ترجمة أنور المشري و مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية مصر د . ت ،ص 17 .

سادسا : تحديد وسائل التعبير .

لما كان المخرج المسرحي هو الذي يحول المسرحية من نص مكتوب إلى عرض يتمتع بالحيوية و الحركة و الفعل، و قصة تمثل فوق الخشبة في إطار ما يسمى تمثيل الحياة، فإنه يحتاج إلى عدة وسائل تساعده على تجسيد فكرة المسرحية، و بالتالي تعبر عن الهدف الرئيسي و الفكرة العامة للنص المسرحي.

و يمكن تقسيم الوسائل التعبيرية إلى وسائل تعبير أساسية و وسائل تعبير ثانوية.

- أ - و سائل التعبير الأساسية : و تتمثل على وجه الخصوص في الممثل و لكن من خلال أفعاله و أقواله

و حركاته. إذ تتمثل هذه الوسائل في تحريك الممثلين، و رسم الحركة، و وضعية أجسام الممثلين و هي التي تجذب إهتمام الجمهور المتلقي بسرعة تترك انطباعا في أعماقه. و هذا ما يسمى بالتعبير الجسدي ، الذي يرسمه و يحدده المخرج و يقوم به الممثل، ليجسد فكرة العرض و ايصالها إلى المتلقي بأمان و دقة.

- ب - وسائل التعبير الثانوية : يختلف المخرجون في توظيف الوسائل الثانوية في العروض المسرحية، و ذلك باختلاف مذاهبهم و أساليبهم، و اختلاف المدارس التي ينتمون إليها. و تتمثل هذه الوسائل في الألوان و الاضاءة و الإكسسوارات ...

فقروتوفسكي - مثلا - صاحب " المسرح الفقير " لا يعتمد عليها، و يعتبر أن الدور الأساسي في العرض المسرحي يعود للممثل* أولا ثم للمتلقي (الجمهور) بينما ترى المدرسة الانطباعية بأن - الإضاءة و الألوان - و هي وسائل تعبيرية ثانوية، يجب أن تكون طبيعية قدر الإمكان و هنا تخدم الهدف الأعلى و الفكرة العامة للمسرحية وبالتالي تجعل المتلقي (الجمهور) يعتقد أنه يعيش الأحداث في عالم الحقيقة ، و هكذا يتفاعل أكثر مع العرض المسرحي.

---

* - سنعود لهذا الموضوع في " دور المبدع الممثل " .

* - المسرح الفقير : عند - غرتوفسكي - يقوم فقط على الممثلين و الجمهور و هو خال من كل التقنيات الأخرى مثل : الإضاءة و الألوان، (1889 - 1956).

في حين يرى - برتولد بريخت - أن هذه الوسائل - الألوان و الإضاءة - يجب أن تكون معاكسة تماما للهدف الأعلى للمسرحية، و يستعمل ما يسمى عنده - التغريب Distanciation ويعني التناقض بين الوسائل التقنية و الفكرة العامة للمسرحية، وكذلك اغتراب الممثل الذي يجعله بريخت - مجرد راو للحدث و ليس محاك له. و هذا يؤدي عند بريخت - دورا بالنسبة للمتلقي، بحيث لا نوهمه بل يشعر أن هذا مجرد تمثيل و يدفعه إلى التغيير و الثورة [1].

و لا بد من التذكير أن المخرج - اليوم - أصبح يستعين بأخصائيين في الديكور، وموسيقيين مختصين لتصميم ديكور العرض و ألحانه و موسيقاه، وفقا لقراءته الخاصة و بالتنسيق معه، كما أن المخرج و رغم الحرية التي يتمتع بها الممثلون، لا يزال هو المسؤول الأول عن نجاح العرض المسرحي أو فشله.

03 دور المبدع الممثل :

لقد سبق و أن ذكرنا بأن المخرج هو المسؤول الأول عن نجاح العرض المسرحي كما أن المخرج هو الذي يوجه الممثل و يحدّد له الدور الذي يجسده فوق خشبة المسرح بناءا على قراءته الإخراجية. و لكن، لا يمكن للمخرج أن يصعد فوق الخشبة و يمثل أدوار الشخصيات كما أن المخرج لا يواجه الجمهور مباشرة - شأنه شأن المؤلف. إذن من هنا يبرز دور الممثل في العرض المسرحي، من خلال تجسيده للفعل المسرحي و مواجهة باقي الممثلين في صورة منسجمة هذا من جهة، و من جهة أخرى، مواجهة المتلقي (الجمهور) مباشرة.

و من هنا أيضا نستطيع أن نحدد مدى صعوبة الدور الذي يقع على عاتقه الممثل، إذ من خلاله يتلقى الجمهور العرض و يستوعب هدفه الأعلى و فكرته الرئيسية. و لهذا كله، أجمع المهتمون بالمسرح، أن الموهبة وحدها لا تكفي بالنسبة للممثل ، إذ لا بد من التعلم و التكوين المستمر، حتى يتلقى الخيال و الإبداع و العبقرية بالتقنيات و توجيهات الإخراج.

---

[1] - د. رشدي رشاد : " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ط 2 دار العودة بيروت لبنان 1975 ، ص 148 .

فما هي إذن مميزات الدور الذي يقوم به الممثل؟

يقول جرزي غروتوفسكي : " إن جوهر المسرح يتحقق آنيا داخل الكيان الحي للممثل أمام المشاهدين." * [1] يستشف دور الممثل الإبداعي في العرض المسرحي، من خلال كونه المنفذ الأساسي للنص المسرحي للمؤلف، و لخطة المخرج، بأقواله و أفعاله ومشاعره و حركاته.

إن الممثل الذي يعتبر المجسد و المشخص الحقيقي للفعل المسرحي، داخل العرض، بجسده و نفسه، يحتاج كما ذكرنا إلى تكوين طويل و تدريب تقني مستمر. و لا يمكن أن يتضح دور الممثل، إلا إذا تم الحديث عن ما يجب أن يتوفر في الممثل حتى يتمكن من التمثيل، أي محاكاة القصة وفقا لخطة الإخراج بحيث يتمكن من لفت انتباه المتلقي (المتفرج) و من هنا لا بد من الإشارة إلى أن الممثل باعتباره مبدعا و فنانا، يحتاج إلى ثقافة خاصة مسرحية.

أ- التكوين الثقافي:

لا يستطيع الممثل أن يفهم إرادة المؤلف – لأنه مطالب بإيصالها في العرض- إلا إذا كانت له دراية باللغة و الشعر و الكتابة المسرحية، إلى جانب الإطلاع على بعض الكتاب المسرحيين خاصة العظام منهم .

أولا: بالنسبة للغة:

لا يكفي أن يعرف الممثل اللغة التي يتعامل بها – إذ هذا ضروري- و لكن نقصد بها قيمة اللفظ و قيمة الجملة، و من خلال قيمة اللغة يكتسب قيمة الشيء. و هكذا من خلال قيمة اللغة يتمكن من إيصال الفكرة و يوصل أيضا قيمة الشيء للمتلقي. إن الممثل هو الذي يقرأ النص و يحفظ دوره حسب خطة الإخراج و يجسد النص بواسطة الوسيلة الأولى و هي اللغة، و لذا لا بد أن يكون استعماله للغة سليما، و لا بد أن تكون الدلالة

* - جرزي غروتوفسكي، مخرج مسرحي بولندي، مؤسس المسرح الفقير .
[1]- د. رشدي رشاد: " المرجع السابق ص 145 .

مطابقة، بحيث يكون اللفظ الذي يستعمله الممثل بدلالة المؤلف، هو نفسه الذي يهدف إليه المتلقي في تلقيه للعرض.

و ترتبط اللغة من حيث ألفاظها بالصوت أو ما يسمى في اللسانيات بالدال و هنا ترتبط الألفاظ بمخرج الحروف، و هنا يبرز علم آخر من علوم اللغة و هو علم الأصوات، و علم الأصوات الدالالي. و لما كان الممثل يقدم إبداعه الفني في العرض عن طريق الإلقاء فإن سلاحه هنا هو قدرته على الكلام بطريقة منسجمة. كما أن هذا المجال يمكنه من إلقاء الكلام، سواء في حواره مع باقي الممثلين أو أثناء مخاطبة الجمهور- بالنبرة المناسبة، و يلجأ إلى التفخيم (تفخيم الكلام) عند الحاجة، و يلجأ أحيانا إلى الهمس. و بتعبير بسيط يجسد الممثل الأفكار بألفاظ مناسبة للمواقف المختلفة و بصوت مناسب، و نبرة مناسبة.

ثانيا: بالنسبة للشعر و الكتابة المسرحية:

إن معرفة الشعر و المسرحيات و مختلف أنواع الآداب من رواية و قصة وحكايات شعبية و أسطورة، ضرورية للممثل لأنها تكسبه ثقافة أدبية و مسرحية، وتثري خياله و ذاكرته العاطفية. كما تحدث فيه القدرة على التمثيل من خلال التفاعل مع مختلف الأجناس المسرحية و مختلف الكتاب المسرحيين. إن هذه الثقافة الأدبية المتنوعة، هي التي تمكن الممثل أثناء العرض من توظيفها في إحياء الذاكرة الشعورية العاطفية، فإذا كان مطالبا بأداء دور المحب، يسهل عليه استرجاع صورة – روميو- من شعر شكسبير على سبيل المثال. كما يحتاج إلى بعض العلوم النظرية من الفلسفة وعلم النفس و علم الجمال..

ب-التكوين الفني و التقني:

إن الممثل – كما ذكرنا- هو الذي يجسد الفعل المسرحي بصورة حية فوق خشبة المسرح، في العرض المسرحي، و لذا لا بد من استيعاب إرادة المؤلف بدقة، و تطبيق خطة المخرج. و لهذا فالممثل كما يقال " يحول النص المسرحي إلى استنساخ جسدي" و من هنا تبرز أهمية الجسم بالنسبة للممثل، فهو العدة الرئيسية للممثل. و بغض النظر

عن اختلاف التفاسير السيكولوجية للانفعالات بين النظرية الفيزيولوجية التي تركز على الجسم، أي أن الانفعال يتم على الجسم أولا ثم ينعكس بعد ذلك على النفس. و يمثل هذا الاتجاه على مستوى الإخراج المسرحي: جزري غروتوفسكي * و لهذا ركز على التكوين الجسدي للممثل.

و النظرية الذهنية التي تركز على النفس، أي أن الانفعال يتم على النفس أولا ثم ينعكس بعد ذلك على الجسم.و يمثل هذا الاتجاه: قسطنطين ستانسلافسكي* و لهذا ركز على التقنيات النفسية في تكوين الممثل.

إذن بغض النظر عن هذا الاختلاف فإن الممثل يؤدي دوره عن طريق مرونة الجسد و الذكاء و الروح و الحقيقة (حرارة الفعل).[1]

إن دور الممثل يتمثل في أفعاله و حركاته التي يقوم بها الجسم، و لهذا فإن جسم الممثل اكثر مرونة – و قد يحتاج إلى تدريبات كبيرة و رياضة- و هذه المرونة هي التي تعطي لجسم الممثل جمالية جسدية تجلب المتلقي (الجمهور) و تجعله يتفاعل مع العرض من جهة، و من جهة أخرى فإن التعبير الجسدي هو وسيلة أساسية تمكن المتلقي من استيعاب الفكرة التي يهدف الممثل إلى إيصالها من خلال حركاته و أفعاله. و قد يستعمل الإشارات والرقصات ليعبر عن أفكار يحملها النص المسرحي، و هذا كله يساعد أكثر في وصول الفكرة للمتلقي.[2]

أما الجانب النفسي للممثل فيتمثل في الروح حيث تحضر انفعالاته و مشاعره أي ما يسمى بذوبان الشخصية، و نقصد الشخصية التي يمثل دورها. كما يتمثل الجانب النفسي في الذكاء و القدرات العقلية التي يوظفها لاستحضار انفعالاته و مشاعره، كما تمكنه من خلال الروح أيضا إلى حرارة الفعل، بحيث يعيش الفعل و الحادث و الانفعال و كأنه حقيقة مما يعطيه شحنة فعالة، تجعل المتلقي هو الآخر يتفاعل و لا يشرد ذهنه.

---

*- مخرج بولندي سبق التعريف به.

*- مخرج روسي، مؤسس " مسرح الفن" في موسكو.

[1] أن، أبرسفيلد: " قراءة المسرح" ترجمة مي التلمساني ، مهرجان القاهرة التجريبي، ط1، وزارة الثقافة المصرية 1994، ص: 80.

[2] ريتشارد، بوليسلافسكي: " فن التمثيل" ترجمة أنور المشوي و مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية ، مصر د . ت ، ص: 16.

إن هذه الجوانب المشكلة للنفس و الجسد يجب أن تكون متكاملة و كأنها لوحات رائعة و مشاهد جذابة، تجعل المتلقي يستجيب لها و يتفاعل معها.و يكون التكامل بين النفس بانفعالاتها و مشاعرها و مميزاتها العقلية و حرارتها و بين الجسد بحركاته ونبراته و جماليته و تغيراته. و هذا يجعل حركات الممثل متكاملة مع أقواله.

و لا بد من التذكير أن هذه التقنيات لا تحد من خيال الممثل و إبداعاته، في حدود الموقف المعرفي و الفني، فالممثل البارع لا يتقيد بالضرورة بتوجيهات المخرج إذا رأى أن خياله يستطيع أن يعطي جمالية أكثر، و لا يؤثر على الهدف العام و الفكرة الرئيسية للنص المسرحي. غير أنها تمكنه من التحكم في الأخطاء و الهفوات، و جعلها تقوم بوظيفة منسجمة داخل العرض. و هذه هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل الممثل يتصل أكثر مع المتلقين (الجمهور) و يؤثر فيهم، بحيث يتفاعل معهم، و يتفاعلون معه، علما بأن الممثل هو الوحيد الذي يواجه المتلقي (الجمهور) مباشرة.

ج - تحليل فن التمثيل و فلسفته:

إن دور الممثل لا يمكن أن نبينه إلا من خلال عظمة العمل الذي يقوم به، إذ هو المجسد الفعلي للعرض المسرحي و للفكرة الأساسية للنص.

و لقد استطاع – ستانسلافسكي- من خلال دراسته " حياتي الفنية" و " الممثل" أن يبرز لنا، تحليلا فنيا لما يقوم به الممثل فوق خشبة المسرح. فالممثل – حتى و إن كان لا يستطيع أن يعبر كتابيا – عن الكيفية التي يعمل بواسطتها لكي يؤدي وظيفته و دوره، فإنه يعبر عن معرفته بالأفعال، و لغته هي لغة الحركة و الإيماء والصوت و خلق الشخصية و عرضها بأشياء يؤديها أو لا يؤديها.[1]

و من هنا فإن دور الممثل يتوقف على ما يقوم به في العرض،أما ما كتب حول عمل الممثل و حرفيته، فإنه يكتب من طرف المؤلفين الدراميين أو النقاد. و دوره الفني، استمد من خلال ما يقوم به فوق الخشبة و ما يجب أن يقوم به.

[1]- ريتشارد، بولسلافسكي: المرجع السابق ص:06.

إن الممثل البارع المحترف يصل إلى درجة صناعة العواطف، فهو يؤثر في جسده بتطويعه وفقا لانفعال معين، و يؤثر في المتلقي أيضا فقد يغير انفعالات المتلقي، إذا عرف كيف يحافظ على دفء القلب و برودة الرأس. و هو الذي يفكر في الحياة انطلاقا من نوعين مختلفين من الخطوات خطوات المشكلة و خطوات الفعل، حيث يستوعب المشكلة ثم يجسدها بالفعل.

إن الخطوة الأولى هي فهم طبيعة المشكلة التي تواجهه، و عندما يفهمها تدفعه شرارة الإرادة إلى الفعل الحركي. و يتمثل دوره في القدرة على الوقوف على خشبة المسرح لفترة قصيرة جدا و هو متزن التفكير واثق من غرضه واع بالمشكلة التي تواجهه. و يلي ذلك الاندماج بنفسه بقوة في الفعل الذي يتطلبه الموقف، و هكذا يستطيع الممثل أن يصل إلى حرفية كاملة في التمثيل، و يؤدي دوره كاملا.[1]

إن الممثل – خاصة المحترف- يعرف تماما ما يجب أن يفعل ثم يعمل بصورة صحيحة، فيحاكي لنا صورة اجتماعية درامية مصغرة. و يتمثل الدور الفني للممثل في التركيز و ذاكرة العاطفة و الفعل درامي الذي يجسده وتصوير الشخصية و الملاحظة و والإيقاع و هذه كلها أدوات تخدم موهبته و ملتصقة بجسده وعقله و روحه.

أولا : <u>التركيز</u>

يتوقف التركيز عند المبدع الممثل على الإحساس العميق، و التركيز في عمله وتوجيه كل قواه المعنوية و العقلية نحو غرض واحد محدد، و البقاء على هذه الحالة إلى أبعد ما تحتمله قوته العضلية. و هنا يملك ثقة كبيرة في السيطرة على نفسه، و تنمية هذه الثقة الداخلية. وغاية الممثل في التركيز هي ذاته و ذات المحيطين به، من ممثلين و جمهور، هذا في مرحلة البداية، أما في المرحلة الثانية فغايته هي ذاته فقط، و هنا يصبح بإمكانه أن يركز حواسه على شيء غير محسوس ماديا، أي تركيزا روحيا على عواطف لا وجود لها و إنما يخترعها و يتخيل وجودها. و دور الممثل هنا من خلال تركيزه أن يحول تركيز المتلقي (الجمهور) و يجعله يشعر أن ليس له الحق في التفكير

[1] المرجع السابق: ص08

في موضوع آخر، غير موضوع اهتمام الممثل فوق خشبة المسرح، بل لا يزعجه، ويشعر أن هذا الممثل أهم فرد في العالم في تلك اللحظة.[1]

ثانيا: ذاكرة العاطفة

إن الممثل يستحضر ذاكرة العاطفة، من خلال إعادة حالة انفعالية ماضية أومشابهة للدور الذي يؤديه فوق الخشبة، و هنا لا بد أن يوافق بين النفس الموجودة داخله و بين الدور الذي يؤديه، و يلجأ إلى الذاكرة اللاشعورية و إلى ذاكرة المشاعر، هذه الذاكرة التي يسميها عالم النفس الفرنسي – ريبو-* " الذاكرة المثيرة للعواطف" فالممثل يوقظ الذكريات الماضية ويسيطر عليها و يستفيد منها و يطبقها في تمثيله وصنعته، كما يوظفها في التأثير على الذاكرة الفردية و الجماعية للمتلقي (الجمهور). فهو في الوقت الذي يستحضر ذاكرته العاطفية ليحاكي الدور الذي يؤديه كالشعور المزدوج و المتناقض على سبيل المثال خاصة عندما يبرز قوة الصراع في العرض الدرامي، فإنه يستثير الذاكرة العاطفية و الشعورية للمتلقي، و هنا يحدث التفاعل والتجاوب بين الممثل و المتلقي.

إن الممثل هو الذي يدفع المتلقي إلى المشاركة في العرض المسرحي و إلى أن يعيش الحدث بلحمه و دمه، بعقله و وجدانه. فالممثل و إن كان يحاكي لأنه يمثل الأدوار وفقا للنص المسرحي و الخطة الإخراجية، إلا أنه في حقيقة الأمر يخلق الحياة شبه الحقيقية. فإذا كان يؤدي دورا متناقضا، كالتناقض بين حبه لأمه و البقاء معها، أو السفر مع عشيقته، فإنه من خلال ذاكرته العاطفية الخاصة يخلق أو يعيد خلق الحالة الانفعالية نفسها، و لهذا فهو لا يحاكي فقط بل يخلق من ذاته ليؤدي الدور الذي يمثله. إن الذكريات هي ملك الممثل الخاصة، و بتوظيفها يبدع و يخلقويؤدي دوره الكامل اتجاه المتلقي.[2]

---

[1] - المرجع السابق: ص 20 – 21.

*- ريبو : سيكولوجي فرنسي ينتمي إلى علم النفس الفيزيولوجي.

[2] - ريتشارد، بولسلافسكي: " فن التمثيل" ترجمة أنور المشوي و مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية ، مصر د .ت ،ص: 34 – 35.

ثالثا : الفعل الدرامي .

إن المؤلف المسرحي، يعبر عن الفعل الدرامي بالكلمات، و يجعل منه غاية وهدفا لكلماته، ، أما المخرج فيعبر عن الفعل الدرامي في ترجمته عن طريق الربط الابداعي و المنطقي بين الأفعال الصغرى و الأفعال التكميلية التي تضمن له الترجمة المتكاملة. لكن الممثل هو الذي يجسد الفعل و يمثله، و من هنا جاءت كلمة ممثل. فالفعل الدرامي بالنسبة للمثل هو أن يجعل الفعل المسرحي الدرامي هو الموقف المسيطر خلال كل العرض المسرحي، و أن يتماشى مع الفعل الحركي في الطبيعة. و في هذه الحالة و لتوضيح المقصود من الفعل الدرامي يشبه ـ بولسلافسكي ـ العرض المسرحي بالشجرة، حيث الجذع الرئيسي للشجرة يمثله المخرج، أما الفروع، أي عناصر الفكرة، فيمثلها الممثلون. أما الأوراق فهي نتيجة العنصرين السابقين الجذع و الفروع، أي النتيجة المشرفة للغاية المنطقية السابقة. أما المؤلف فهو العصارة التي تغذي الجميع. [1]

و من خلال هذا التشبيه، فإن دور الممثل في الفعل الدرامي هو أن يختار الأفعال التي تتماشى مع الدور الذي يجسده دراميا أي فوق المسرح و هي شخصية الدور الممثل، و أفعال شخصيته الذاتية و هنا يلجأ إلى ذاكرة المشاعر، حيث يعمل على استرجاع الانفعالات الخاصة التي تساعده على محاكاة الدور الذي يجسده فوق الخشبة.

رابعا : تصوير الشخصية.

يرتبط تصوير الشخصية إلى حد بعيد بمرونة الجسم، و مدى مطابقة حركاته. فكلما ارتاحت العضلات و ازدادت حرية الصوت، فإن هذا دليلا على قوة العاطفة. ولا يحق للممثل أن يبالغ في التعبير الجسدي، لكي يصورا لشخصية التي يمثلها، لأنه لا يترك أي شيء لمخيلة المتفرج (المتلقي) ، بل كثيرا ما يحرجه. إن المتلقي (الجمهور) المتأنق يبدو له الممثل في هذه الحالة و كأنه عار و لن يتقبل من الممثل إلا الانتاج الكامل. [2]

[1]- ريتشارد بولسلافسكي " المرجع السابق " ص 52.
[2]- ريتشارد بولسلافسكي " المرجع السابق " ص 71.

و هنا تظهر مدى خطورة دور الممثل، و كما ذكرنا فهو الذي يتعامل مباشرة مع الجمهور. إن الشخصية لا يتم تصويرها تصويرا كاملا إلا بتفاعل الجسد مع العواطف. فلا يكفي أن تصور الشخصية كما يعتقد البعض باللباس المناسب و الماكياج إذ قبل كل ذلك، و قبل الاستعانة بالوسائل المساعدة من ديكور و إكسسوارات لا بد من السيطرة على تصوير الشخصية، و هذا يحتاج إلى تكامل الجسد و النفس.

إن تصوير الشخصية التي يلعب دورها الممثل، يخلقها على المسرح كاملة وواضحة من كل جوانبها الجسمية و العقلية و العاطفية، كما يجب أن تكون متفردة ومتميزة، إنها شخصية تخرج من أعماق كيان الممثل، و هي نفس الروح الداخلية التي رسمها المؤلف و شرحها المخرج. و في هذه الحالة يستعين الممثل بالتاريخ و المتاحف و الصور و الكتب واللوحات الفنية ليستحضر الشخصية كاملة متماسكة و منسجمة. وهنا تتجلى أهمية التفاصيل الحركية للممثل حيث تصنع مخلوقا مركبا، كما تصنع القصاصات الصغيرة صورة فوتوغرافية مركبة لشخص أو حادث من عشرات الصور المختلفة.

إن الممثل البارع هو الذي يسيطر على جسده سيطرة تامة، فلا تفلت منه أبسط عضلة فهو يتعلم بسرعة و يتذكر كل الأشياء، فهو لا يتعلم من الدور الذي يمثله فقط لأنه يمثله على المستوى الحسي، و لكنه يستعين بمكتسباته العاطفية و الأخلاقية خلال عمره كله ليجسد الدور و يقوم بتصوير الشخصية التي يمثلها تصويرا دقيقا. و في الوقت نفسه على الممثل أن يستوعب ذهنية المؤلف من حيث التفكير و السرعة واليقظة و العمق و التألق. فإذا كان شكسبير المؤلف المسرحي المشهور، هو الذي رسم شخصية- روميو و جولييت- فإن الممثل الذي يؤدي دور – روميو- عليه أن يستوعب تصوير هذا الدور للشخصية كما رسمها شكسبير.[1]

[1]– ريتشارد بولسلافسكي: " المرجع السابق" ص: 82.

خامسا: الملاحظة

إن الممثل هو ملاحظ دقيق ليس فقط فوق الخشبة، و في العرض المسرحي، بل في جميع سلوكاته اليومية. إن هذه القدرة على الملاحظة تمكنه من أن يلاحظ كل ما هو غير مألوف في الحياة اليومية، و تهبه الإحساس بالصدق و القدرة على الإقناع، و تنمي ذاكرته الحسية و العضلية. و لما كان الممثل في العرض المسرحي يعيد خلق الحياة، فإنه مضطر إلى ملاحظة المادة الخام التي يعمل بها، إنه يلاحظ ذاته و يلاحظ الآخرين في الوقت نفسه. إن ملاحظته المستمرة لا يتحدث عنها كما يتحدث الإنسان العادي عندما يصف بعض المظاهر الطبيعية أو الاجتماعية المختلفة، و إنما يمثلها في المسرح و يوسع دائرة ملاحظته كلما تمكن من ذلك. و هذا يحتاج إلى تدريبات عميقة و مستمرة.

كما أن الممثل و عن طريق الملاحظة و الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح، يستخرج لنا كنوزا مخفية، و يكشف لنا عن قيم متعددة و مختلفة، كما يكشف لنا الفضائل و الرذائل و السيطرة على العواطف. إنه يكسر الجدار الرابع، فيعرى ميدان الصراع، و يمتع الجمهور (المتلقي) بفرجة يعيد بناء الحياة من خلالها.

سادسا: الإيقاع

إن الفعل المسرحي- ابتداء من التأليف- مبني على الصراع و المقاومة، و بالتالي لا فعل بدون صراع، و هذا ما يجسده الممثل الناجح إذ يحفزه إلى القيام بدوره على أحسن صورة. ولكن، لا يكفي أن يجسد الممثل فكرة المسرحية و يجيب عن السؤال: لماذا حدث الشيء؟ دون تفاصيل و هذا ما يسمى بالإيقاع. و هو مرتبط بالسؤال: كيف حدث الشيء؟

هذا ال : " كيف؟" هو الذي يعطي للممثل أهمية في خلق الصراع بتلقائية و بدوافع غير محسوسة، فيجرف الجمهور في تحمس محموم اتجاه جانب أو جوانب متعددة، و يرغمه على أن يجد الإجابة الحية المثيرة، و هذه الإجابة المثيرة تتقرر في الفكرة التي مفادها:" هكذا تدوم الفكرة أو لا تدوم خلال كل العقبات."[1]

[1]- ريتشارد بولسلافسكي: " المرجع السابق" ص 110.

إن هذا الجانب الذي يسمى بالإيقاع، و الذي يرتبط بالكيف يتجسد في العرض المسرحي، و هو الدور الحقيقي الذي يمثله الممثل وحده، إذ لا علاقة له بالمؤلف و لا بالمخرج، فالممثل من خلال ما يحدث من تلقائية غير متوقعة، ومن الدوافع غير المحسوسة يجسد الإيقاع داخل العرض المسرحي.

و الإيقاع يشمل كل الفنون، و هو التغييرات المنظمة التي تطرأ على كل العناصر المختلفة التي يتضمنها العمل الفني، شريطة أن تثير هذه التغييرات انتباه المتلقي بطريقة مطردة و تؤدي حتما إلى الهدف النهائي الذي يقصده الفنان. و عناصر الإيقاع هي الطبقة الصوتية و الحركة و الشكل و الكلمة و الفعل و اللون و كل ما يتكون منه العمل الفني.[1] كما أن المستوى الأول من الإيقاع يرتبط بالوعي، و المستوى الثاني يرتبط بتلقي إيقاع القوى الخارجية أي الاستجابة للآخر، و المستوى الثالث هو التحكم في الإيقاع الخاص و إيقاع الآخرين.كما إن الممثل لا يستطيع أن يصور الكل إلا إذا أصبح جزءا منه.

4 - تقنيات العرض المسرحي

إن العرض المسرحي من حيث طبيعته يتكون كما سبق و أن ذكرنا في الفصول السابقة من المنهج المعرفي و المنهج الجمالي في صورة متكاملة.غير أن العرض المسرحي – كغيره من الأعمال الفنية- يتكون أيضا من تقنيات خاصة تعطيه صبغة الحرفية. فما هي هذه التقنيات؟

إن المؤلف المسرحي يعتمد على تقنيات الكتابة المسرحية، و لقد أشرنا إليها أثناء الحديث عن دور المبدع المؤلف، حيث يعتمد على القواعد الأساسية للكتابة المسرحية التي وضعها أرسطو، و هناك من أضاف إليها و جددها كبرتولد بريخت * و تجسد في العرض من خلال الممثل . و هناك تقنيات الإخراج التي تعطي الطابع الحركي الفعلي للنص فوق الخشبة، و تتمثل في الحركات و الأفعال و الأقوال إلى جانب الوسائل

[1] سيرج ليفار: " فن الرقص الأكاديمي" ترجمة أحمد محمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، مصر 1968، ص: 18.

* - برتولد بريخت : مسرحي ألماني، مؤسس المسرح الملحمي.

المساعدة من أضواء و ألوان و موسيقى و ديكور أي ما يسمى بالسينوغرافيا. أما التقنيات المرتبطة بالممثل فهي أيضا لا يمكن فصلها عن المنهج الجمالي للعرض إذ تتمثل كلية في جسده و كيفية التعامل معه أثناء التمثيل، كيفية الحركة و المشي و الكلام و الانفعالات و الحوارات و الأفعال و ردود الأفعال، كل هذه الأشياء تتم وفق نظام منسجم، بعيدا عن العفوية و التلقائية.

و لما كان الحديث عن التقنيات المرتبطة بالإبداع – سواء عند المؤلف أوالمخرج أو الممثل- قد تم الحديث عنها أثناء التعرض إلى دور كل منهم في إبداع العرض المسرحي فإننا سنركز في هذا القسم عن على أنواع المسارح و مناظرها والوسائل التي تستعمل في كل مسرح من حيث كونه مكانا تلقى فيه العروض المسرحية دون أن نهمل الإشارة من حين لآخر، إلى الجانب التقني عند المبدعين.

أ- أنواع المسارح:

إن المقصود بالمسارح هنا البنايات و القاعات التي بنيت أساسا للعروض المسرحية و لقد عرف تاريخ المسرح ثلاثة أنواع من المسارح، و كل نوع يرتبط بنوع العرض المسرحي و التمثيلية المقدمة، و حجمها، و عدد الممثلين، و الوسائل المختلفة التي تستعمل في العرض، وهي المسرح النثري، و مسرح الأوبرا، و مسرح الهواء الطلق.

أولا- المسرح النثري:

يتميز المسرح النثري بإمكانياته الضعيفة، كما يتميز بمقاساته المحدودة ويستعمل للعروض و التمثيليات البسيطة. حيث أن هذا النوع من المسارح لا يتسع لعدد كبير من الممثلين، و لا يمكن أن يشمل الكومبارس* و لا المطربين كما لا يوجد به مكان للأوركسترا الموسيقية. و بالنسبة للخشبة الركحية في مسارح النثر، فإنها تتكون من المقاسات الآتية:

*- الحوقة التي تساعد الممثلين.

- فتحة المسرح: و هو المكان الذي يشغل مقدمة المسرح و الفضاء الذي يشمل الممثلين و الوسائل المساعدة، و قياسها بين ستة أمتار إلى عشرة أمتار.
- الجانبان: إن الجانبين في خشبة المسرح يوازيان الفتحة من حيث المقاس و ذلك ليتم تسهيل حركة الممثلين و تغيير المناظر.
- العمق: عمق الخشبة الركحية لا يتجاوز خمسة عشر مترا، في المسرح النثري.
- قفص المشهد: يتكون قفص المشهد من القوس المسرحي و مقدمة المسرح وإضاءة مقدمة المسرح، و فتحة الملقن و التي من خلالها يتم تلقين الممثلين بعض العبارات أثناء نسيانها. و الستار الأول و الستار الثاني و قد يسدل الستار من مشهد لآخر،

و الحاجز المعدني، و رواز لتحديد المناظر، و برج الإضاءة و أرضية متحركة، وبانوراما ، و رواز السقف، و الكواليس.

ثانيا- مسرح الأوبرا:

يمتاز مسرح الأوبرا بالإمكانيات الضخمة و المساحات الواسعة، و ذلك للمساعدة على سهولة حركة الممثلين و الكومبارس و المطربين، خاصة في المشاهد التي يكثر فيها عدد الكومبارس، و في الاستعراضات الكثيرة العدد. كما أنه يحتوي على أماكن خاصة لإدخال العربات و المركبات التي يتطلبها التمثيل.و بين الصالة وخشبة المسرح يوجد مكان منخفض لجلوس العازفين.

و بالنسبة للخشبة الركحية فتتمثل مقاساتها فيما يأتي:

- فتحة المسرح: قياسها يتراوح ما بين عشرة أمتار إلى أربعة و عشرون مترا.
- الجانبان: يوازيان فتحة المسرح من حيث المقاس.
- العمق: و يتجاوز حده الأدنى خمسة عشر مترا، و هو عمق خشبة المسرح، وتتخذ خشبة المسرح تعددا في الأشكال، و تستخدم جميعها لتسهيل الحركة وعرض مختلف المناظر، و إراحة الممثلين و المجموعات.

- قفص المشهد: و يتكون من القوس المسرحي، و مقدمة المسرح، و إضاءة مقدمة المسرح، و مكان الأوركسترا* ، و فتحة الملقن و لها الوظيفة نفسها التي في المسرح النثري أي تلقين الممثلين العبارات المنسية، و الستار الأول و الثاني وبرج الإضاءة، و الحاجز المعدني، و رواز لتحديد المناظر، و برج الإضاءة والأرضية المتحركة، و بانوراما، و رواز السقف، و ممرات الخدمة.[1]

و يتمثل هذا النوع من المسرح في كبر الحجم، و في احتوائه على أكبر عدد من الممثلين و المجموعات المختلفة، و المبالغة في الإكسسوارات الثابتة و المتنقلة و كثرة الحركة، و هذا خلافا لباقي أنواع المسارح.

ثالثا- مسرح الهواء الطلق:

يختلف تصميم مسرح الهواء الطلق حسب الغرض الذي أنشأ من أجله، سواء كان نثريا أو للأوبرا، و تتكون أرضيته من أجزاء متحركة تستعمل في تسهيل تركيب المناظر و في ظهور و اختفاء الممثلين. و توجد خشبة أخرى أسفلها لخدمة المنظر وتخزين أجزاء الديكور المختلفة. كما أن مناظر مسرح الهواء الطلق من النوع المجسم الذي يثبت بالأرضية و إضاءته مركزة بأبراجه العالية في منتصف الصالة لعدم وجود السقف.

و يتكون قفص مسرح الهواء الطلق من العناصر الآتية:

- منصة المسرح: و هي عبارة عن أرضية متحركة.
- مقدمة المسرح
- فتحة الملقن
- رواز تحديد المناظر
- برج الإضاءة
- كواليس

---

*- هذا غير موجود في المسرح النثري.

[1]- لويز، مليكة: " الديكور المسرحي" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2001، ص:51.

- أرضية متحركة
- بانوراما
- قاعدة البانوراما.

إن هذه الأنواع المختلفة من المسارح (المسرح النثري و مسرح الأوبرا ومسرح الهواء الطلق) هي التي تحدد لنا مختلف تقنيات العرض المسرحي، كما أن كل نوع من هذه الأنواع يناسب عرضا محددا، و يحدد طبيعة العرض في الوقت نفسه. وهذا لا يتم إلا بالمناظر المختلفة و أنواعها.

فما هي مختلف أنواع المناظر المسرحية؟

ب- أنواع المناظر:

تعتبر المناظر المسرحية من الجوانب التقنية المهمة في العروض المسرحية، ويتوقف المنظر على المذهب الفني و الأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراجه للمسرحية، استجابة للنص و لفلسفته. غير أن المناظر التي سنعرضها هنا ستكون انطلاقا من الأسس الجوهرية بغض النظر عن اتجاه المخرج.[1]

و سنذكر ثمانية أنواع من المناظر المسرحية:

أولا : منظر بسيط

و يعتبر أبسط و أسهل منظر من حيث التقنيات المستعملة، حيث تستعمل فيه ستارة مرسومة في مقدمة المسرح، و يستخدم هذا المنظر في تصوير الأجواء الخيالية أو الرمزية أو تصوير منظر في نهاية المسرح. و أحيانا توضع على جانبيه أجزاء أخرى مختلفة تمثل مجموعة متوازية . و يستخدم هذا النوع من المناظر في المسارح الصغيرة.

[1] لويز ملكة: " المرجع السابق" ص: 61.

ثانيا: منظر بالكواليس

ينقسم منظر الكواليس إلى نوعين أحدهما بسيط و يتكون من أجنحة جانبية عليها رسومات مختلفة، و تسمح بمرور ممثلين اثنين من بينها، و توضع في نهاية المسرح ستارة كبيرة تكمل المنظر العام في ديكوره.أما النوع الثاني فهو مركب و يتكون من أجنحة متحركة بواسطة مفصلات ليشكل مسطحات مختلفة على خشبة المسرح.

ثالثا: منظر نصف مغلق

يشكل هذا المنظر مكانا مفتوحا، و يتكون من الستارات المرسوم عليها الديكور، و يترك بها فتحات ملازمة لحركة الممثلين.

رابعا: منظر مغلق

يكون غالبا بداخل حجرة أو مدخل البيت المغلق، و تستعمل في هذا المنظر الستارات لتمثيل الحوائط أو المشدات التي تمثل السقف.

خامسا: منظر طبيعي

هذا المنظر يعكس الطبيعة، إذ تتشكل فيه المناظر حسب المطلوب مثل الأشجار و النافورات التي تجري بالمياه و غيرها من المناظر الطبيعية، و توزع على خشبة المسرح و من أبعاد متفاوتة لتعطي الشكل المطلوب. و تستعمل به الشبكات التي تثبت عليها المناظر. أما الأرض فتغطى بسجادات من القماش ذات الخيوط الطويلة الخضراء التي تمثل الحشائش.

سادسا: منظر رئيسي بعناصر طبيعية

يجمع هذا المنظر بين المنظر المغلق و المنظر نصف المغلق و بين المنظر الطبيعي و يمثل مدخل قصر أو صالة (قاعة) تلفها حديقة أو تكوين معماري في مكان عام.

سابعا: منظر مبني

أن هذا المنظر عبارة عن عناصر مبنية، و خلفه بانوراما تمثل غالبا منظر السماء في وقت الشروق أو الغروب أو في المساء، و في هذا المنظر تستعمل الستائر (الستارات) بمقاسات مختلفة، و تكوينات هندسية متعددة.

ثامنا: منظر منظوري

هذا المنظر تتبع فيه قواعد المنظور المسرحي حيث تزول جميع خطوطه ويكون دائما منظرا معماريا، سواء كان داخل المبنى أو خارجه.[1]

إن إبداعية العرض المسرحي تتجسد في العملية الفنية التي تشكل العرض المسرحي و تقدمه كإنتاج فني ثقافي فوق خشبة المسرح، و لهذا فإن الإبداعية تبدأ مع المؤلف المسرحي الذي يقدم النص الأدبي الدرامي و يهندس الفكرة الرئيسية للعرض، و تمر هذه الإبداعية بالمخرج الذي يقوم بالقراءة الإخراجية و تحويل الفكرة الرئيسية للنص المكتوب إلى تجسيد فعلي حركي و مرئي، مدعما بالخصائص الفنية و الوسائل السينوغرافية و التقنية و التوجيهات الخاصة والعامة المقدمة للممثلين. و تصل هذه الإبداعية إلى الممثل الذي يشخص الفكرة الرئيسية و أحداثها المتعاقبة بجسمه و نفسه وعقله، و بدمه و لحمه، فوق الخشبة و أمام الجمهور، مصورا له جزءا من الحياة على نمط فني جمالي معين، و كل هذا العمل الفني الخلاق لا يتم إلا بتقنيات العرض المسرحي التي منها ما يتعلق بالفنان المسرحي، مؤلفا أو مخرجا أو ممثلا، و منها ما يتعلق بأنواع المسارح و المناظر المختلفة.

[1] المرجع السابق: ص 62، 63.

الفصل الثالث

تلقي العرض المسرحي

1 ـ أصناف المتلقين عبر التاريخ .

2 ـ الثاني مبدع / متلق .

3 ـ نتائج البحث الميداني للتمثيلية المدروسة .

تلقي العرض المسرحي

إن العرض المسرحي كما هو معروف - و كما سبق الذكر هو عملية جسدية مادية هذا من ناحية، و من ناحية أخرى هو عملية مجازية استعارية، و يقول هيلتون، بأنه يقوم على زمان و مكان للعرض و الأداء، كما يقوم على وجود ممثلين و جمهور. و الممثل يعتمد في تمثيله على استعداد المتفرجين (المتلقين) ، و هؤلاء بدورهم يعتمدون على قدرة الممثل لإقناعهم بصدق ما يقول ضمن الإطار المحدد للعرض.[1]

و من خلال هذه المقولة، نكتشف دور التلقي و أثره في العرض المسرحي ، كما نكتشف أيضا أن التلقي له تقاليده و مميزاته الخاصة التي تنعكس على الإبداع المسرحي تأليفا و إخراجا و تمثيلا. و عليه فإن الجمهور المتلقي للعرض المسرحي، كأي متلق لمختلف العروض الفنية و الأدبية. فقد يتغير بتغير المجتمعات و العصور والثقافات و التقاليد و قد يصنف المتلقين إلى أصناف متعددة. و لما كان العرض المسرحي يرتبط بالمتلقين، و لما كان قد يختلف كثيرا باختلاف المتلقين، فإننا قد خصصنا هذا الفصل الأخير للحديث عن تلقي العرض المسرحي، و باختصار شديد عن المسرح و الجمهور بصفة عامة.

كما أننا سنعالج أصناف المتلقين ، ثم تقاليد تلق العرض في المجتمع الجزائري، و الثنائي مبدع متلق و إذا كان العرض المسرحي يرتبط بتركيبة اجتماعية محددة، فإن الجمهور جزء في التركيبة الاجتماعية التي تتغير مع تغير العصور، و تتطور و تتجدد مع الثقافات الجديدة التي يمتلكها الجمهور.

و يمكن أن ندرس الجمهور المسرحي، من خلال الإقبال على قاعات العروض و المسارح المختلفة، و من خلال عدد التذاكر التي تباع في عرض ما ، و أيضا من خلال التعرف على فئات الجمهور المتردد على المسرح داخل المجتمع نفسه ذكورا وإناثا، شيوخا و شبابا، متعلمين أو أميين، نبلاءا أو عمالا... غير أن كل هذا قد لا يغني عن الدراسة المبدئية، و ربط الخصائص الاجتماعية لدى المتلقي، و الخصائص

[1] - هيلتون، جوليان ." نظرية العرض المسرحي " . ترجمة نهاد صليحة، المؤسسة العربية العامة للكتاب، القاهرة، 1994 ص 31 .

الاجتماعية الموجودة في العرض المسرحي المقدّم.[1] و هذا المنهج ينطبق على كل العروض سواء كانت فيلما تلفزيونيا أو سينمائيا أو صحيفة إعلامية، و إن كانت الصحيفة هنا قد تختلف كثيرا نظرا للطابع الشخصي للجمهور، و هنا تتعدى عملية البحث الدراسة السيكولوجية و السوسيولوجية.[2]

1 – أصناف المتلقين عبر التاريخ :

إذا كان العرض المسرحي يرتبط بتركيبة اجتماعية معينة ، فإن المتلقين و نقصد بهم الجمهور المسرحي، يشكلون جزءا من هذه التركيبة الاجتماعية، و تتغير هذه التركيبة مع تغير العصور، و تتجدد بتجدد الثقافات التي يمتلكها الجمهور. و بناءا على هذا، يمكن أن نصنف الجمهور المتلقي للعروض المسرحية على أساس العصور التي ينتمي إليها ، كالجمهور الأثيني (اليوناني) ، و جمهور القرون الوسطى، و الجمهور الاليزابيتي (و نقصد به الجمهور الإنجليزي في عصر إليزابيت) ، و جمهور النهضة، و الجمهور المسرحي الحديث و المعاصر، كما نعرّج على الجمهور العربي والجمهور الجزائري بنوع من التفصيل.

و قد يصنف الجمهور داخل المجتمع الواحد، و داخل العصر الواحد على أساس الثقافة المسرحية، و مراحل التعليم المختلفة ، و الثقافة العامة و الثقافة الخاصة، إلى جانب الذوق الجمالي و الفني لدى المتلقين. و نقتصر هنا على نماذج تاريخية من المتلقين، و نقصد بهم الجمهور المسرحي، الذي ارتأينا أنها تحدد لنا الملامح التي تساعدنا على فهم تقاليد الجمهور و أثره على العرض المسرحي تأليفا و إخراجا وتمثيلا.

و تتمثل هذه النماذج في الجمهور الأثيني و الجمهور الاليزابيتي و جمهور القرن الثامن عشر الإنجليزي ثم الجمهور الحديث، لنصل إلى الجمهور العربي و الجزائري.

---

[1] - ألبير ، بيير ،" الصحافة ". ترجمة محمد برجاوي، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان 1970،ص 61 .
[2] - المرجع نفسه:ص65 .

أ ـ الجمهور الأثيني :

يقصد به جمهور أثينا في العصر اليوناني القديم، الذي عرف بروز الدراما في صورتها المتكاملة. فلقد تميز الأثينيون و الإغريق عموما بإحساس شديد الاتساع بالجمال، حيث بلغ بهم الحد إلى تعبّد الجمال و التدين له. كما كان الجمال في الثقافة الإغريقية، دليلا على وجود الحقيقة المطلقة، لدرجة أن المفكر اليوناني " مينا ندر " كان يقول : " كل شيء يفوق إدراكنا هو بمثابة إله بالنسبة إلينا ."[1]

و هكذا تكونت الذائقة لدى كل أفراد المجتمع الأثيني ، في تلك الفترة، و تطور الذوق السمعي، حيث كانت حياتهم مصحوبة بالموسيقى في جميع سلوكاتهم. و يسجل مؤرخو الجمال و الفن أن سكان أثينا كانوا يُنْجزون الأعمال المنزلية و الزراعية على أصوات الناي و الدفوف .[2] و هذا دليل على مستوى الذوق الفني و الحس المرهف لدى الشعب الأثيني خصوصا و الإغريق عموما.

كما أن المجتمع الأثيني قد طغى عليه الاهتمام الديني في جميع مظاهر حياته، إذ كان الأثينيون ينظرون إلى الاحتفالية و هي البداية الأولى للأعمال الدرامية كجزء من التعبد، و هذا الاهتمام انعكس على كل الأعمال الأدبية و الفنية و حتى الفكرية بصفة عامة ، في تلك الفترة.

إن هذه التركيبة الاجتماعية للجمهور الأثيني و ثقافته و ذائقته (ذوقه) كل هذه العوامل كانت تفرض الصورة و الفكرة التي يقوم عليها العرض المسرحي. فالجمهور يفرض على المؤلف المسرحي حبكته و موضوعه و شخصيات المسرح، كما يفرض التقنيات التي يقوم عليها العرض، أي ما يعرف فيما بعد الإخراج المسرحي. و خير مثال على ذلك، أن المأساة (التراجيديا) عرفت أكثر اهتماما من قبَل المسرحيين الإغريق، و كانت الصورة الفنية الأكثر اهتماما، لا لشيء إلا لأن الجمهور كان يحبذ هذا النوع بل و يفرضه.[3]

---

[1] - سوريو،اتيان. " الجمالية عبر العصور ": ترجمة ميشال عاصي، منشورات عيودات، بيروت، لبنان 1974 ،ص 97 .
[2] - المرجع نفسه : ص 100 .
[3] - د.رشدي،رشاد . " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ط2، دار العودة، بيروت، لبنان 1975 ،ص9 .

و نجد المأساة الإغريقية عبارة عن مأساة شعرية و دينية، لدرجة أن الآلهة كانت تظهر من خلال الكثير من العروض المسرحية في تلك الفترة. و هذا أيضا انعكاس لثقافة الجمهور الذي كان يتذوق الشعر و لا يرضى بغيره للكتابة الدرامية، هذا من جهة، و من جهة أخرى كان الجمهور يهتم بالدين على الطريقة الإغريقية، حيث كما ذكرنا كان ينظر إلى الاحتفالات كجزء من التعبد.

و ما يميز الجمهور المسرحي الأثيني، أنه كان جمهورا مسرحيا حقيقيا، حيث لم نجد في العصور اللاحقة - و ربما إلى يومنا هذا - جمهورا يبلغ من حيث عدد المتفرجين للعرض المسرحي، جمهورا مثله، إلى جانب أن الجمهور الأثيني المتلقي للعرض المسرحي كان يتكون من كل الطبقات في تلك الفترة.

إن الدراما الإغريقية - عموما - تميزت بالمأساة (التراجيديا) الدينية، لدرجة أنها كانت طقوسا دينية، و عروضا شبيهة بالأوبيرات الحديثة، و كل ذلك ناتج عن تأثير الجمهور الذي كان يربط الجمال و الفن و كل المظاهر الحياتية بالدين. و لقد كان من تقاليد الجمهور الأثيني أن يعبر عن رفضه للعرض ككل أو لممثل ما بالصفير حتى يخرج من المسرح، كما كان يتعرّض أحيانا للرجم بالحجارة. كما كان الجمهور يعبر عن استيائه بضرب بكعوب نعالهم الجزء الأمامي من المقاعد الحجرية، و لما كان عدد المتفرجين كبيرا، قد يفوق الثلاثين ألفا فلا بد أن ضرب ثلاثين ألف نعل بهذه الطريقة يُحدث وقرا في أذني الممثل الذي يخطىء في تمثيل دوره.[1]

و يمكن أن نضيف خاصية أخرى للجمهور الأثيني، قد يشترك معه فيها جمهور القرون الوسطى، و الجمهور الإنجليزي في عصر إليزابيت، و هو أنه جمهور محلي خالص، حيث كان كل الجمهور من سكان أثينا، و لم يكن هناك زوار من مدن أخرى لمشاهدة العروض المسرحية.

[1] - فرد ميليت و جير الدايس بانتلي " فن المسرحية " . ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966 .ص66.

ب ـ الجمهور الإليزابيتي :

لقد أخذنا هذا الجمهور كنموذج للدراسة، لأنه كان يتكون من جميع الطبقات من النبلاء إلى المتسولين، مرورا بالجنود و الشعراء.و يمثل الجمهور الإليزابيتي الجمهور الإنجليزي في عصر الملكة إليزابيت، و هو العصر الذي يمثله المسرحي الكبير **وليام شكسبير** .

و يتميز هذا الجمهور الإليزابيتي ـ كمتلق للعرض المسرحي ـ بكونه محليا، فإذا كان مختلطا من كل الطبقات الاجتماعية، فإنه جمهور محلي إذ يقتصر على سكان مدينة لندن. و بالتالي فإن هذا الجمهور المحلي من جهة، و المتشكل من كل الطبقات الاجتماعية من جهة أخرى سيؤثر على العرض المسرحي من كل الجوانب. و لما كان هذا الجمهور مختلطا من حيث الطبقات الممثلة له، فإنه يتطلب أن يكون الخطاب المسرحي أيضا متنوعا، حيث يُمتع كل الأصناف و كل الفئات من المتلقين. و لقد تمكنت العروض المسرحية لشكسبير ـ خاصة ـ من تحقيق هذا المطلب، حيث كانت تضم مختلف الألوان من المخاطبة، حيث خاطبت الجماهير العريضة باختلاف مكانتها الثقافية و الاجتماعية و الاقتصادية.[1]

و نستطيع حصر مميزات الجمهور الإليزابيتي فيما يأتي :

أولا : تركيزه على قصة المسرحية :

حيث كان الجمهور المتلقي في تلك الفترة، يعطي أهمية كبيرة للقصة الممسرحة بحيث يشترط أن تكون قيّمة و منسجمة و متكاملة. و هذا المطلب ينطبق على الملهاة (الكوميديا) كما ينطبق على المأساة (التراجيديا).

ثانيا : تفضيل المشاهد الهزلية.

إن حب الجمهور الإليزابيتي للمشاهد الهزلية، ذات الطابع الكوميدي في جميع أنواع المسرحيات و ألوانها و أجناسها، جعل العروض المسرحية في تلك الفترة ، توفر

[1] ـ المرجع السابق : ص116 .

الهزل في جميع عروضها. و نجد ـ شيكسبير ـ في مآسيه (تراجيدياه) يوفّر شيئا من الهزل، نزولا عند رغبة الجمهور.

ثالثا : حب الألوان و الاستعراض.

إن الشعب الإنجليزي عموما ـ في تلك الفترة ـ كان شديد التألق، و أكثر حبا للأناقة، و هذا ما جعل الجمهور المسرحي في تلك الفترة يحب الأناقة و الألوان والاستعراض خارج المسرح و داخله، حيث نجده يرتدي أفخم الملابس و أغلاها. كما كانت الألوان رائجة في ملابس الرجال و النساء على السواء.و لقد انعكس كل هذا على المسرح حيث كانت الألوان المختلفة و الاستعراضات ترفق جميع العروض المسرحية، إرضاء لرغبة الجمهور.

رابعا : كثرة العدد و حب المتعة .

إن من مميزات الجمهور الإليزابيتي ـ و ربما أكثر من باقي الجماهير ـ باستثناء الجمهور الأثيني، أنه كان كثير العدد، فقد كانت قاعات المسرح تروج بالمتفرجين المترددين على العروض المسرحية. كما كان في الوقت نفسه جمهورا متذوقا ومستمتِعًا، يحب المتعة و الفرجة و يتذوق كل ما هو جميل في إطار مميزات عصره.وأكثر ما كان يُمتعه في تلك الفترة، الشعر، و لهذا جاءت كل المسرحيات مسرحيات شعرية.[1]

و لابد من الإشارة هنا، إلى أن أهم ما يلفت انتباه المهتمين بتطور الجمهور المسرحي و أثره على العروض المسرحية، هو تغير نماذج العروض المسرحية من ملاهي و مآسي انجليزية بتغير الجمهور الإنجليزي.

إن جمهور القرن السابع عشر الميلادي ـ على سبيل المثال ـ كانت تسيطر عليه طبقات البلاط الأرستقراطية، هذه الطبقة من الجمهور المتلقي فرضت ذوقها على شخصيات المسرح.في حين فإن جمهور القرن الثامن عشر الميلادي، كان يتكون ـ عموما ـ من الطبقات الوسطى مثل التجار و الباعة و أسرهم، و كانت المسرحيات

[1] ـ المرجع السابق : ص 119 .

الناجحة في تلك الفترة، هي المسرحيات التي تخاطب هذا الذوق.و سنتحدث عن مميزات جمهور القرن الثامن عشر الإنجليزي خصوصا.

ج ـ جمهور القرن الثامن عشر الميلادي :

إن هذا الجمهور ـ كما ذكرنا ـ يتكون خصوصا من الطبقات الوسطى، و لقد كانت العروض المسرحية تجسد ذوقه و مطلبه.

و تتمثل مطالب هذا الجمهور فيما يأتي :

أولا : حب الهدف الأخلاقي الأسمى .

لقد كان هذا الجمهور ينص بكل صرامة على ضرورة خدمة الأخلاق السامية حيث كان يتطلب من العروض المسرحية أن تنص على مكافئة الفضيلة و معاقبة الرذيلة حتما. و لقد عمد كتاب المسرح و الممثلين المسرحيين إلى تهذيب أخلاق الجمهور، و تكرار الشخصيات النقية و الطيبة إرضاءا لذوق الجمهور.و كان الجمهور ـ في تلك الفترة ـ يقابل الجمل و العبارات المأثورة بالتصفيق، لا لأنها تؤثر في حوادث المسرحية، و لكن لأنها كانت تحمل تهذيبا أخلاقيا.

ثانيا : الرغبة في الأشياء العاطفية.

إن جمهور هذه الفترة ، كان شديد التعلق بالعواطف الرقيقة مثل : المآزق المؤثرة و الفقراء و الفضلاء، و الندم مع إثارة الدموع، و المطالبة بالصفح الجميل. وقد كثرت فعلا عروض مسرحية في شكل ملاهي (كوميديا) ذات عواطف رقيقة .[1]

و لقد كان الجمهور يستمتع برؤية القلاع ، و هي تُدك فوق خشبة المسرح، ورؤية الأبطال يقتحمون النيران لإنقاذ الحسناوات من أبراج النيران، و الأجسام البشرية تهوي إلى الأرض وسط النيران و المناظر البحرية.[2]

[1] ـ المرجع السابق : ص 253 ـ 254.

[2] ـ المرجع السابق: ص 257.

د ـ جمهور المسرح الحديث.

إن ما يميز جمهور العصر الحديث المسرحي هو اتساعه جغرافيا، حيث اتسعت الرقعة الجغرافية للجمهور المتلقي للعروض المسرحية، و ذلك من خلال تنقل العروض المسرحية ـ عبر العالم ـ و تنقل الجمهور إلى مختلف البلدان للزيارة، و في الوقت نفسه مشاهدة العروض المسرحية.إن هذا الاتساع الجغرافي للمتلقين، يقابله في الوقت نفسه تقيد من ناحية الطبقات المهتمة بالعروض المسرحية.

و بناءا على هذه الحالة المميزة للجمهور، و جد المؤلف المسرحي نفسه أمام تناقض يجمع بين تضييق مجال خطابه المسرحي إذا ما أخذ بعين الاعتبار قلة الطبقات المهتمة بالعروض المسرحية، و بين توسيع هذا المجال من خلال الاتساع الجغرافي لما أصبح يُعرف بالجمهور العالمي.[1]

و يمكن تلخيص مميزات هذا الجمهور المسرحي، فيما يأتي :

أولا : الطبقات المشكلة لهذا الجمهور : يتشكل هذا الجمهور من طبقة العمال و أسرهم و بالتالي، قلة العدد في العروض المسرحية، و مطالبتهم بتجسيد مشاغل العمال و أبنائهم في العروض المسرحية.

ثانيا : إنه جمهور عالمي : لقد تكون هذا الجمهور من شعوب مختلفة، حيث كان متوسط الجمهور في لندن أو نيويورك يتكون من الزوار الأجانب، و ليس من السكان. و كانت المسرحية الناجحة هي التي تقام في مدن و أقطار مختلفة.

ثالثا : نقص الدراية بالمسرح : اكتشف بعض الباحثين أن غالبية سكان لندن و نيويورك و شيكاغو لم يشاهدوا أية مسرحية إطلاقا.

رابعا : جمهور مهتم بالديمقراطية : إن تطلع هذا الجمهور و حبه اللامتناهي للديمقراطية دفع المؤلفين المسرحيين إلى التركيز أكثر على الطبقات الدنيا، و حقوق الإنسان و الحرية.

---

[1] ـ المرجع السابق: ص155.

خامسا : طغيان الجمهور النسوي : إن أهم ميزة لجمهور العصر الحديث، هو تكونه من النساء بدرجة كبيرة، و سيطرة رأيهن على العرض المسرحي تأليفا و إخراجا و تمثيلا، و هذا رافقه في الوقت نفسه في مجال الإبداع ارتفاع نسبة أدوار النساء و مشاركتهن في التمثيل. و هذا كله ميز العروض المسرحية بتغليب الصفات و المواضيع التي ترضي النساء، كما كان العرض المسرحي يُضفي على الأبطال الخصائص التي ترضي النساء و تروق لهن .

سادسا : تحبيذ النثر على الشعر : إذا كان الجمهور القديم - حتى القرن الثامن عشر الميلادي - يتذوق الشعر بقوة، فإن جمهور العصر الحديث كانت له تقاليد ترفض الشعر و تنفر منه. و هذا العامل جعل المؤلف المسرحي يضفي جمالا اصطناعيا على نثره في المسرحية من خلال ما يسمى بالنثر الشعري،

و هذا حتى في المواضيع التي تصلح للشعر ، و كل ذلك إرضاء لتقاليد الجمهور المتلقي الذي كان لا يسمح بالشعر في المسرح .

سابعا : تفضيل المشاكل الاجتماعية : إن اهتمام الجمهور الحديث بالمشاكل ذات الطابع الاجتماعي يرتبط بتركيبة هذا الجمهور الاجتماعية.

فلما كان هذا الجمهور يتكون من الطبقة العمالية، فإنه من البديهي أن يفضل المشاكل الاجتماعية في حياته خارج المسرح و داخله .و هذا كله عكس على العروض المسرحية، حيث ركز الكتاب المسرحيون على معالجة المشاكل الاجتماعية أكثر من تحليل الفرد.[1]

و لا بد من التذكير أن هذا الجمهور الحديث، و نظرا لاتسامه بصفة العالمية ونظرا لتأثيره في مختلف المؤلفين المسرحيين، و بالتالي في مختلف العروض المسرحية التي كانت تتنقل عبر الأقطار المختلفة، فإن هذا التأثير انعكس على مختلف الجماهير في الشرق و الغرب، و خاصة الجمهور العربي من خلال الاحتكاك والاستعمار، و كذلك اليوم من خلال سهولة الاتصال.

[1] - المرجع السابق : ص 156 - 159 .

هـ الجمهور العربي .

ترتبط تقاليد التلقي في المجتمعات العربية عموما، بالمواقع و المواصفات الاجتماعية و الثقافية و الدينية و السياسية و الاقتصادية و التاريخية.و هذا قبل معرفة العرب للمسرح في شكله الوافد من الغرب، حيث كان للعرب عروض يتجمهرون حولها في إطار ما يسمى ما قبل المسرح.*

و كانت تقاليد التلقي في مختلف المجتمعات العربية تتمثل في التجمع حول الحكواتية التي يقوم بها الحكواتي الذي يقوم بسرد قصة بطولية قديمة، و الجمهور يسمع بصمت و هدوء.و المقلّداتية، حيث كان المقلّد و هو شخص لا يمثل و لكنه يحسن تقليد الأشخاص و المشاعر و يترك متعة فائقة في الجمهور المتلقي. كما كان المداحون أو المداح بالمفرد، الذي كان يلتم حوله الناس في شكل حلقة ليروي لهم مختلف الروايات و القصص المرتبطة بالتراث، و ذات الطابع الهزلي.[1]

و لقد كان الجمهور العربي يحبذ هذه العروض، و يجد فيها أخصب متعة، حيث كان هناك تفاعل كبير بين المتلقي العربي و بين هذه الروايات و القصص المعروضة التي كان يجد فيها نفسه. كما كان يتأثر تأثرا بليغا بهذه العروض، خاصة من الناحية الوجدانية.

فكثيرا ما انقسم الجمهور الحاضر إلى فرقتين متخاصمتين من شدة الانفعال، نتيجة رواية بطولية بطلاها شخصان متصارعان، فتميل كل فرقة إلى بطل و تنسب نفسها إليه. حيث كان في مصر العربية، إذا وقف الشاعر الحاكي عند انتصار أحد البطلين وهمّ بالانصراف، صاح به أصحاب الفرقة الأخرى و طلبوا منه المكوث حتى يروي انتصار بطلهم هو الآخر.[2]

و كانت تقاليد الجمهور المتلقي العربي تتمثل في الاتصال المباشر، بين المبدع و المتلقي مما يجعل التأثر عجيبا، لدرجة لا مثيل لها، و لا توجد إلا في مسرح بريخت

---

* - يقصد به ما قبل التمثيل و التشخيص .

[1] - الحكيم ، توفيق ، " قالبنا المسرحي " . المطبعة النموذجية، مصر ، 1967 ، ص 72 .

[2] - المرجع نفسه : ص 14 .

الملحمي.و كان المتلقي العربي للعروض التقليدية (الحكواتية و المقلداتية) ، يشعر بأنه يشارك في نشاط الخلق و الإبداع و يرتفع عن مستوى الفرجة النائمة. و هذه ميزة مهمة في تقاليد التلقي لدى الجمهور العربي، حيث نجدها على وجه الخصوص في الحلقة لدى ما يعرف بالمداح أو المداح التركي، الذي عرفه جمهور المغرب العربي، وظل محبوبا في الجزائر إلى ما بعد استقلالها في سنة 1962 .

إن شعور المتلقي العربي و المتلقي الجزائري بطبيعة الحال، بالمشاركة في النشاط الابداعي للعروض الشبه مسرحية التي عرفتها مختلف الأقطار العربية، مهم جدا لفهم دور المتلقي في الإبداع المسرحي المعاصر، و مهم جدا لدراسة النماذج المسرحية الناجحة في المجتمعات العربية عموما، و في المجتمع الجزائري على وجه الخصوص.

و لما ظهر المسرح في صورته الكاملة في الوطن العربي، في القرن التاسع عشر اجتاز ثلاث مراحل و هي :الكلاسيكية و الغنائية أو الموسيقية و الشعبية.[1]

و كانت الكلاسيكية أقل تأثيرا في الجمهور العربي بصفة عامة، سواء من حيث لغتها أو من حيث موضوعها. بينما حبّذ الجمهور الغنائية و الشعبية و قدّرها أيّما تقدير، حيث كان يحضر عروضها بانتظام و استمرار. و كان المتلقي العربي - و لا يزال - يحبّذ النكتة و الضحك و الغناء و الموسيقى إلى جانب القصص البطولية والعاطفية، كما يحب المغامرة الأخلاقية التي تفوز فيها الفضيلة و انتصار الخير على الشر.[2]

و لقد تحسن سلوك الجمهور العربي على العموم بشكل طيب، بما في ذلك جمهور المسرح الشعبي، حيث أصبح هذا الجمهور يتميز بالانضباط - إلى حد بعيد - إلى جانب حسن الاستماع و التلقي. ولقد تشكلت عادة اجتماعية فنية تميز الجمهور العربي، و هذه العادة الاجتماعية أخذت تفرض الاحترام وحسن الاستماع خلال تقديم

---

[1] - لنداو ،م يعقوب، " دراسات في المسرح و السينما عند العرب "، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972 ،ص 71 .
[2] - نجم، ، محمد يوسف، " المسرحية في الأدب العربي الحديث "، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، 1980 ،ص 15 .

العرض المسرحي.و حتى و إن لم يرق هذا السلوك المهذب في الترقي إلى المستوى الأوربي و الأمريكي فإنه دليل على ثقافة المسرحية بارزة، و دليل على ثقافة التلقي .[1]

و لقد عرفت مختلف البلدان العربية . خاصة في الفترة المعاصرة الاهتمام بالتربية الفنية المتمثلة في تربية الجماهير على احترام المسرح، و خلق عادات التلقي بمختلف الوسائل التي تضمن حسن التلقي. ويلاحظ هذا السلوك و هذه الإرادة من خلال تربية الأطفال في المدارس على حسن التلقي، وخلق النوادي المسرحية المدرسية وتشجيعها.

إن الثقافة المسرحية العربية استطاعت أن تتشكل بحيث أصبحت جزءا من الثقافة الاجتماعية في الأوساط الشعبية العربية المختلفة و خلقت تقاليد التلقي، و هذا كله بفضل: التربية المستمرة على التلقي الحسن للعروض المسرحية، و تشكيل النوادي المسرحية في المدارس و الجامعات. [2] و ربما أكبر مؤثر في تطور الذوق المسرحي لدى الجمهور العربي، هو تقدم النقد الدرامي العربي، و اهتمام وسائل الإعلام المختلفة بالمجال المسرحي من كل المجالات ، إلى جانب المهرجانات العربية المسرحية المختلفة كمهرجان قرطاج و مهرجان القاهرة، وهي مهرجانات سنوية، تقام فيها عروض مسرحية عربية من مختلف الأقطار، و تتبع بندوات فكرية لمناقشة وضعية المسرح العربي من كل الجوانب.

و- الجمهور الجزائري

لما كان العرض المسرحي موضوع دراستنا، عرضا جزائريا، و لما كان المتلقي هو الجمهور الجزائري، فإنه لا بد من الحديث عن تقاليد الجمهور الجزائري في تلقي العروض المختلفة بنوع من التفصيل، حتى نتمكن من استيعاب دور المتلقي من خلال العرض المدروس.

[1]- لنداو، م يعقوب ."دراسات في المسرح و السينما عند العرب" ترجمة احمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1972. ص188.
[2]- المرجع نفسه: ص: 130.

و ما دام الشعب الجزائري عموما، تغلب عليه أمية تعود إلى عوامل تاريخية. ومادامت ثقافة الشعب الجزائري ابتداء من العهد العثماني و إلى مرحلة ما بعد استعادة الاستقلال ثقافة شعبية فإنه لابد من العودة إلى الثقافة الشعبية الجزائرية و خصائصها لدى المتلقي الجزائري لمختلف المشاهد الفنية و الأدبية.

فلقد كان الأدب الشعبي الجزائري غنيا بالحكايات و القصص التاريخية البطولية والملحمية – و إن كانت كلها شفوية. إذلا يوجد من المكتوب منها إلا نادرا، فإنها كانت تستوحي موضوعاتها من التاريخ الإسلامي العربي و ألف ليلة و ليلة، و عنترة بن شداد و سيرة بني هلال، إلى جانب تاريخ الجزائر في العهد العثماني.[1] كما كانت رواية القصة الشعبية تستنبط من الأدب الشعبي وكانت عبارة عن ترفيه اجتماعي، حيث كانت تجمع في أدائها بين الحكاية و التمثيلية، و بين ما يعرف فيما بعد بالمسرح. و كان الجمهور الجزائري شغوفا بمثل هذه العروض التي كانت تلقى في الأماكن العامة.

وإن كثرة هذه العروض ذات الطابع الشعبي و الاستعراضي. كانت تجمع بين التسلية و الترفيه من جهة، و التربيةوالتوعية و التثقيف من جهة أخرى حيث خلقت تقاليد في التلقي لدى المتفرج أو الجمهور الجزائري، الذي كان يلتف حول المؤدين لهذه الروايات الشعبية الذين كانوا يقلدون الشخصيات البطولية في شكل شبيه بالتمثيل المسرحي، أورواة و حكاة يحكون ويقصون مختلف القصص لجمهور غفير، في أماكن عامة و في المقاهي و في الخيام الخاصة.

و إن ما يميز هذه العروض الروائية- الشبه مسرحية- من حيث الأداء أن المؤدين لها، ممثلين أورواة، يصعدون إلى منصة عالية؛ و هذا ما يظهر لنا عنصر شبه كبير مع الخطابة- أو يتصدرون الحلقات و الجماعات و كان الأداء يتم عن طريق الحكاية و السرد بأسلوب مؤثر و مبالغ فيه من حيث الوصف و المحاكاة و كان الجمهور يشعر بأنه مشارك في هذا الخلق و الإبداع، و لكنه في الوقت نفسه كان يكتفي

[1]– سعد الله، أبو القاسم. " تاريخ الجزائر الثقافي." (من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981 . ص 215.

بالاستماع بكل شغف، حيث كانوا يحبذون معرفة ما جرى لأبطال هؤلاء الرواة والمقلدين (الممثلين) من مغامرات وأهوال و انتصارات ... و بعد الانتهاء من أداء هذه الأدوار، تجمع التبرعات المالية للمؤدين ثم ينصرف الناس [1] .

و على العموم فإن تقاليد الجمهور الجزائري، كانت تتمثل في التحلق أي ما يعرف بالحلقة. حيث كان يجتمع حول المنشد أو الراوي أو المداح، و يستمع بشغف إلى ما يروي و يمثل من قصص تنسب للتراث الإسلامي عموما. و كان الجمهور الجزائري - و لا يزال- يفضل المواضيع البطولية و الاستماع إلى الشعراء الشعبيين الذين، ينددون بالظلم، و يصفون فقر الناس و صبرهم كما يعدون المحرومين بقرب الفرج.

كما أن الجمهور الجزائري في تلك الفترة- كان يتلقى الأشعار و المناظر الفنية الشعبية بدون ضجيج و لا صراخ، حيث كان يجد فيها متنفسا له. فالعيون جاحظة والآذان تسمع و الفكر شارد، و حين ينتهي المنشد أو الراوي، تجمع الأموال، و يفترق الحفل الساهر في جنح الليل [2].

و لقد كان الجمهور الجزائري - في العهد العثماني – شديد التذوق للشعر الشعبي، حيث كان لسان حال العصر، و كان أكثر مناسبة للاحتفالات في الأعياد والمواسم الدينية و غيرها، هذه الاحتفالات التي كانت ترفع عن المدينة حزنها وصمتها. و أشهر قصيدة شعبية، قصيدة- الأخضر بن خلوف – المستغانمي الجزائري، يصف فيها معركة الجزائريين مع الأسبان بمرسى مستغانم سنة 965 هجرية [3] و لا زال موسم لخضر بن خلوف، موجود لحد الآن في مدينة مستغانم، حيث وظفه ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته، لأنه تراث يؤثر في المتلقي الجزائري .

أما في فترة الاستعمار الفرنسي، فأن الشعر الشعبي و الفلكلور قد تطور كثيرا، حيث أفرز الاحتلال الفرنسي، وحدة للآلام، أدت إلى وحدة الأمة الجزائرية .

---

[1] – المرجع السابق: ص302.
[2] – المرجع السابق ص: 324.
[3] - المرجع السابق ص:324.

و لقد تكون جمهورا جزائريا شعبيا، أكثر حب للعروض ذات الطابع الشعبي، وهكذا تطور المسرح الشعبي في الجزائر، حيث كان تعرض مختلف الأدوار في الساحات العامة و كانت تمثل مشاهد المحارب و الصياد و الفارس.. و كان العارضون أو المؤدون مهرجين أو سحرة.و لعل أهم نموذج مسرحي شعبي، عرفه الجمهور الجزائري قبل الحرب العالمية الأولى هو القارقوز، تلك الشخصية الساخرة الشبيهة بدمية متحركة و هزلية و لكنه من حيث الموضوع كان يعكس واقع الجزائر المحتلة، وينتقد الاستعمار الفرنسي و يسخر من كل من يتعامل معه.

و هذا كله دفع السلطة الاستعمارية الفرنسية إلى محاربة هذا النوع من المسرح، و تم ذلك عام 1843 [1]. و إلى جانب هذا كان الجمهور الجزائري يستقبل الفرق الشعبية المتجولة و الفرق الموسيقية التي كانت تجوب القرى و المدن.

و إلى جانب هذا، كان هناك المداح في الأماكن العامة، يروي القصص البطولية و التاريخية بأسلوب شيق و مبالغ فيه، و كان الجمهور يلتف حوله بكثافة، و يتجاوب ويتفاعل معه. و لقد كان الجمهور الجزائري شغوفا باللغة الشعبيةو و بالمواضيع التراثية المستمدة من التاريخ الإسلامي، و المطبوعة بطابع هزلي كوميدي، يحمل قيمًا أخلاقية تربوية تهذيبية.

و كل هذه العوامل، مكنت المسرحي الكبير – رشيد قسنطيني – في إقامة دعائم مسرح جزائري حديث، بناء على هذه العوامل، كما استطاع أن ينشئ جمهورا خاصا في الأربعينيات من القرن العشرين، واستطاع بعده - محي الدين باشطارزي – من خلال العوامل نفسها و مزجها بمواضيع ترفيهية وتربوية، إلى خلق جمهور مسرحي متميز بل جعل الجمهور الجزائري يجد في المسرح أكبر متنفس له، و وسيلة أساسية لمقاومة الاستعمار الفرنسي، و الظروف الاجتماعية القاسية [2].

---

[1]– محمد خضر، سعاد ." الأدب الجزائري المعاصر " . منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان 1967 . ص 54 .
[2]– المرجع نفسه: ص 58.

و بعد الحرب العالمية الثانية، ازداد المسرح الجزائري إنتاجا، و ازداد الجمهور تكونا و تميزا و نضجا.و إلى جانب الجمهور العام المفضل للغة الشعبية و المواضيع الاجتماعية الشعبية، التي كان يمثلها على الخصوص مسرحي قسنطيني وباشطارزي؛ تشكل جمهور آخر من الجزائريين المثقفين باللغة الفرنسية، فكان يفضل العروض الفرنسية و الجزائرية الملقاة باللغة الفرنسية. و قد أثر هذا الجمهور على الذوق الجزائري فيما بعد؛ حيث لا يزال إلى يومنا هذا فئة من الجمهور يحبذ الفنون الفرنسية من أفلام و أغاني و موسيقى و مسرح.

و لا بد أيضا من الإشارة إلى ظهور صنف آخر من الجمهور الجزائري ارتبط في تلك الفترة - خاصة الثلاثينيات- بظهور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ومدرسي اللغة العربية الفصيحة، و الاتجاه الإصلاحي.

و كان هذا الجمهور يحبذ العروض المسرحية المؤداة باللغة العربية الفصيحة والمركزة على المواضيع الدينية و التاريخية و الإصلاحية و السياسية.و قد تطور هذا النوع من المسرح الجزائري إلى هذه الأيام، و ما زال له جمهوره و إن كان يقل شيئا فشيئا، ويقتصر على العروض ذات الطابع الديني و التاريخي [1].

2- الثنائي مبدع متلق .

إن المقصود بالثنائية بين المبدع و المتلقي، تلك العلاقة الجدلية التي تربط المبدع مؤلفا كان أو مخرجا أوممثلا من جهة، و بين المتلقي و هو الجمهور الذي يشاهد العرض المسرحي.و لما كان الإبداع المسرحي يتمثل في العرض المسرحي الذي يجسد فوق الخشبة، ولما كان التلقي يتمثل في الجمهور المسرحي الذي يعتاد الحضور للعروض المسرحية فإنه لا بد من أن تكون هذه الثنائية متمثلة في المسرح و الجمهور.

إن العلاقة بين الجمهور و المسرح، كانت ترتبط بالنص و المكان والمؤدي(الممثل) و ظل هم هذه العلاقة موجودا مع تعدد التجارب المسرحية و تنوعها.

---

[1]- المرجع السابق : ص 63

و إن كانت اليوم هناك صعوبة كبيرة أمام تحقق هذه العلاقة – بين المسرح و الجمهور – نظرا لمزاحمة السينما و التلفاز، حيث أدى ذلك إلى افتراق الجمهور عن المسرح، إلا أن هذه الصعوبة قد تضعف إذا حافظ المسرح على تماسكه، و عرف كيف يحافظ أكثر على جمهوره، لأنه الفن الوحيد – كما سبق الذكر- الذي يقابل فيه الممثل جمهوره مباشرة، و بدمه و لحمه.

و لا يمكن فهم العلاقة بين المبدع و المتلقي او بين المسرح و الجمهور إلا من خلال معرفة الأسباب الحقيقية التي أدت إلى افتراق الجمهور عن المسرح. و إذا عرفنا هذه الأسباب بدقة و موضوعية، نستطيع أن نعبر بدقة عن ما سميناه بالثنائي مبدع / متلقي.

و لقد حددت الدكتورة صفاء حمادي، أستاذة المسرح بجامعة لبنان أهم النقاط المرتبطة بالعلاقة بين المسرح كإبداع و الجمهور كمتلق، من خلال قراءة للواقع المسرحي [1] و يمكن حصرها في النقاط الآتية:

أولا : تحديد الجمهور.

لا بد على المؤدي المسرحي – بما فيه الممثل- معرفة المتعة الحقيقية التي ينشدها المتلقي، و طرح قضاياه المختلفة؛ و ضبط المفهوم الحقيقي للجمهور من خلال آلية التلقي لدى الجمهور كمتفرج. إنه مشاهد و مستمع في الوقت نفسه ، إلى جانب كونه فاعل و منفعل يعيش العرض بمشاعره و جوارحه.

ثانيا: طبيعة المتفرج كمتلق.

إن المتفرج هو شخص يتلقى عرضا مسرحيا مجسدا ماديا و لغويا، و يلقى في مكان أو إطار محدد، ولهذا فأن هذا المتلقي يقتضي المكان أو الإطار المسرحي، فعندما نختار المكان المناسب للعرض المسرحي، فإننا نراعي طبيعة هذا المتلقي الذي يعتبر متفرجا فهو يهدف إلى المشاهدة الحسية و الشعورية و إلى الغربة.و المتلقي ينبغي أن يشارك في اقتراح الإطار أو المكان المناسب.

[1] د. حمادي صفاء ." المسرح و الجمهور "، جريدة لبنان، العدد 8596 دبي، الإمارات العربية المتحدة أفريل 1999 ص : 11

ثالثا: ماهية الجمهور.

إن معرفة المبدع للعرض المسرحي لماهية الجمهور كفيلة بتحقيق الثنائية المتكاملة للمبدع و المتلقي.فهناك المتلقي المتفاعل الذي يتجاوب مع العرض و هذا يتوقف على المبدع و هناك المتلقي السلبي الذي يحطم كل وظيفة تقليدية للمسرح، و لا يرض بأنه يمثل عليه.

رابعا: تصنيف المتلقي كقطب في العرض المسرحي من حيث البناء.

إن المتلقي طرف رئيسي في بناء العرض، حيث أثبتت الدراسات السيميولوجية و السيكولوجية و علم النفس الاجتماعي أثبتت أن المتلقي يتميز بالتماثل و الإسقاط والاختراق.و يمكن أن يرجع النقص الموجود لدى المتفرجين العرب، إلى عدم تلقيهم ثقافة مسرحية مبكرة .[1] فالعرض المسرحي لا يكون إبداعا متكاملا إلا عندما يلقى ويشاهد من طرف الجمهور. أو بعبارة أخرى، فإن المبدع لا يتمكن من إكمال عرضه المسرحي إلا عندما يوجد المتلقي (المتفرج) الذي يفكك و يحلل و يترجم ما يشاهده.

و من هنا فإن المخرج في بنية العرض المسرحي – يستعين بالأبحاث والدراسات المختلفة التي تمكنه من استطلاع حال الجمهور المتلقي و العلاقة معه.كما يقيم الممثل حالة تفاعل واضحة و كاملة مع الجمهور.إن الجمهور يتغير و يتطور بتغير ثقافته و تجددها، و على المبدع المسرحي أيضا أن يكيف إبداعاته مع هذه التغيرات.

و نتساءل هنا: هل يستطيع مسرح الستينيات من القرن العشرين أن يوافق جمهور اليوم؟!

و من جهة أخرى، فإن الجمهور المسرحي مطالب بالتفاعل مع الدور الاجتماعي للمسرح، و هذا قد يحتاج إلى ثقافة مسرحية.حيث يقوم بنمذجة وضعيته الاجتماعية، ومقارنتها بنماذج خيالية تقترحها خشبة المسرح، و تكون أوسع في مجال الحياة اليومية.[2]

---

[1] - المرجع السابق: ص 14.
[2] - المرجع السابق: ص 15.

- الممثل و الجمهور:

إن الممثل المسرحي هو العنصر الأساسي في العرض المسرحي، لأنه يواجه الجمهور مباشرة فوق الخشبة. و عليه فإن مهمته من الأهمية بمكان حتى يحدث التفاعل بينه و بين المتلقي. فدوره هنا أكبر من دور المؤلف و المخرج. فالمخرج يكون خادما ومشاهدا، حيث يخدم العرض بإرشاداته و توجيهاته و يحاول الحكم على العرض باعتباره أول مشاهد.

أما الممثل فإنه يشتغل على المسرح، و يحمل الواقع و الخبرة و التجربة الإنسانية إلى المشاهد، و يستثير ذاكرة المشاهد من خلال:

- فكرة العرض و موضوعه.

- إحداث الصدمة: فالعرض المسرحي لا يضيف إلى ما يقدم التلفاز يوميا من وقائع ومآس، و لا يمكن أن يكون دوره معرفيا و معلوماتيا فقط، فثمة إشعاع متبادل بين الممثل و المبدع.[1]

و يمكن أن نلخص العلاقة بين الممثل و الجمهور المتلقي من خلال ثلاثة أنواع يتم فيها تحويل عمل الممثل إلى وظيفة إبداعية اجتماعية، تطويريا و تنويعيا، من خلال توظيف جسد الممثل إلى جانب الديكور و الفضاء، لإطلاق كوامن إبداعيته، و بناء علاقة فعالة بينه و بين الجمهور. و تتمثل هذه الأنواع فيما يأتي:[2]

أولا: التنازل.

قد يتنازل ممثل للمتلقي، و في هذه الحالة يعمل على إرضائه أكثر على حساب العمل الفني و الأدبي و الجمالي، و هنا يتحول سلوك الخشبة (التمثيل) و سلوك الصالة (المتفرجين) إلى صراع يخسر فيه الهش بينهما. و الهش هنا – طبعا- هو الممثل، وبالتالي لا يكون عمله ناجحا.

---

[1] عونى كرومي : " ابداعية التمثيل" جريدة البيان دبي، الإمارات العربية المتحدة ، افريل 1999، ص:18.

[2] قاسم محمد. الممثل و الجمهور ، جريدة البيان، العدد 8596، دبي، الامارات العربية المتحدة، افريل 1999، ص:22.

ثانيا: التعالي.

و هنا يتعالى الممثل على المتلقي (الجمهور) حيث يبتعد عن وجدان و ذاكرة وحتى لغة المتفرج، و هنا يغيب التفاعل بينهما، و يتحول سلوك الخشبة (الممثل) إلى صراع مع سلوك الصالة (المتفرج) و يخسر الهش. و لا ينجح الممثل هنا في شد الجمهور.

ثالثا: الاستغلال.

في هذه الحالة تكون العلاقة بين الممثل و المتلقي علاقة تركيبية تفاعلية، حيث يقوم الممثل بإعادة صياغة ذاكرة الجمهور الإبداعية. و هنا يتحول المشاهد (المتلقي) إلى مشارك في العملية الإبداعية، حيث يرتقي المتلقي إلى مرتبة الساحر و يبتعد عن المألوف و المكرر.[1]

إن التفاعل الحقيقي بين الإبداع و التلقي في العرض المسرحي، يكمن في التأثير و التأثر المتبادل. فالجمهور بثقافته و وعيه و متطلباته الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية و غيرها يؤثر في الإبداع و ينميه.

و من جهة أخرى، العرض المسرحي كإبداع فني يخلق في جمهوره – إلى جانب المتعة و الفرجة- وعيا و يساعده على الاستكشاف و التغيير. و لذلك فإن معظم البلدان الرافضة للتقدم، ترفض المسرح، خاصة المسرح الواعي أو الثوري.

و بالنسبة لمشكلة الجمهور العربي – عموما- و الجزائري على وجه الخصوص، فإن أهم إشكالية تواجهه، خاصة اليوم، انعدام الإبداع الثقافي، و عدم تقديم المشاكل الحقيقية للجمهور و للشعب بصفة عامة فكيف تطالب الجمهور بالحضور لعروض لا يفهم لغتها و لا يفهمها من حيث فكرتها و موضوعها .

إن مطالب الجمهور من خلال متابعة بعض العروض الجزائرية، إلى جانب التمثيلية المدروسة لكاكي، تتجلى فيما يأتي:

---

[1] ـ قاسم محمد. الممثل و الجمهور ، جريدة البيان، العدد 8596، دبي، الامارات العربية المتحدة، افريل 1999، ص:23.

- أن تكون لغة العرض مفهومة أو بتعبير أدق لغة شعبية، و هنا يقول برتولد بريخت * مخاطبا الممثل المسرحي:" قل ما شئت و لكن بلغة الشارع ".[1]

- أن يكون المكان مناسبا، فالمتلقي الجزائري و شأنه شأن المتلقي العربي عموما، لا يتفاعل مع مسرح العلبة الإيطالية، و الصالات المغلقة، فهو يحبذ الهواء الطلق، والمسارح الواسعة، و الأماكن العامة.

- الجمهور الجزائري يهتم بالممثل و الشخصية الممثلة في آن واحد، و قد يستحضرها المتفرج مع أدوار ذلك الممثل، و هذا قد نجده عند معظم الجماهير العربية، و يؤثر سلبا على المتلقي .

- استثمار مكونات التراث كمخزون في الذاكرة الجمعية، و هذا ما يشكل الوعي الجمعي الذي ينبغي أن يرتبط بالإبداع. و قد نجد كيف كان هذا العامل سببا رئيسيا في نجاح جميع أعمال كاكي.

- يرفض الجمهور - عموما- العروض التي تحمل إيديولوجية سلطوية، قد تؤثر سلبا على قبول الإبداع المسرحي، و تنقلب ضد الممثل و ضد العمل الإبداعي ككل.

* مسرحي ألماني مؤسس المسرح الملحمي و التغريب .

[1] ـ المرجع السابق: ص 24.

3- نتائج البحث الميداني – من خلال تمثيلية " القراب و الصالحين"

ـ نبذة عن حياة الفنان المسرحي – كاكي- و أهم أعماله :

قبل الحديث عن التمثيلية المدروسة، لا بد من تقديم نبذة عن حياة صاحبها ولد عبد الرحمن كاكي، و عن مختلف أعماله المسرحية لتساعدنا أكثر على دراسة التمثيلية و العرض من جميع الجوانب، و تحديد العلاقة بين المبدع و المتلقي.

يعتبر – عبد القادر ولد عبد الرحمن- المعروف باسم – كاكي- من أكبر رجالات المسرح الجزائري، حيث ولد بمدينة مستغانم سنة 1934، و أخذ تعليمه الابتدائي إلى آخر مرحلة، و لقد أحب الفن منذ صغره، وتعلق بالمسرح من خلال تمثيله عدة أدوار في المدرسة و في الكشافة الإسلامية. كما تأثر بالمنشط – بن عبد الحليم مصطفى- الذي أسس المسرح الهاوي.

و في سنة 1953، تعرف كاكي على المسرحي الجزائري – مصطفى كاتب- الذي يصبح مديرا للمسرح الوطني بعد الاستقلال و أسس معه ما يعرف " بمسرح الغد" و هو مسرح واكب الحركة الثورية في الجزائر. و بعدها من 1955 إلى 1958، أصبح كاكي مكونا وطنيا و جهويا للفنون الدرامية، و قام بعدة تربصات سنوية كانت تقام بمدينة وهران. و في 1960إلى 1962قدم كاكي عرضين مسرحيين أساسيين وهما-"132سنة"- "وشعب الظلمة" "peuple de la nuit ".

و بعد الاستقلال و بالضبط في سنة 1963، و إثر تأسيس المسرح الوطني الذي كان يديره –مصطفى كاتب-،دخل- كاكي-عالم الاحتراف، وفي الوقت نفسه كان مديرا للمسرح الجهوي لمدينة وهران والمسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس.

و في هذه الفترة ألف و أخرج الكثير من العروض المسرحية التي لاقت نجاحا كبيرا مثل " أفريقيا قبل واحد" و " القراب و الصالحين" و " ابن كلبون" . و لقد استطاع – كاكي- في فترة الستينيات و بداية السبعينيات تأسيس مسرح محترف، حيث كانت كل الوسائل التقنية من إنارة و موسيقى و ورشات الديكور و الستائر و الأزياء... متوفرة في المسارح الوطنية. فطور أعماله الفنية باستخدام العناصر السينوغرافية

في الإخراج من إضاءة و موسيقى و تشكيل حركي، كما تأثر كثيرا بتقنيات المخرج التي جاء بها المخرج الروسي – استانسلافسكي- و تأثر بالمسرح الروسي عموما، كما تأثر تأثرا خاصا بالمسرح الألماني - برتولد بريخت- في المسرح الملحمي، و أخذ عنه فكرة – التغريب- التي سبق ذكرها. و هكذا استطاع كاكي أن يصل إلى العالمية والاحترافية.

و زيادة عن كل هذه التقنيات العالمية، فلقد تميز كاكي في أعماله المسرحية بتوظيف التراث الثقافي الجزائري ، و يتمثل خصوصا في الثقافة الشعبية و الشعر الملحون، و الأشعار الدينية و الوطنية، إلى جانب المواسم الدينية و التاريخية، مثل احتفالية موسم " سيدي لخضر بن خلوف" المعروفة في مدينة مستغانم. كما عمد إلى ربط المسرح الغربي بالمسرح في صفته الجزائرية الشعبية من خلال فكرة " الحلقة" و" المداح" و القوال .

و لقد استطاع كاكي أن يصنع مسرحا متماسكا، قادرا على احتواء العناصر المسرحية العالمية و التقليد الشعري العريق – خاصة الشعر الشعبي أو الملحون- الذي كيفه بوسائل اتصال حديثة. و توج – كاكي- بالجائزة الكبرى في تونس سنة 1966 ، على عرضه " القراب و الصالحين" ثم الميدالية الذهبية في المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1990، على أساس أنه أحد أقطاب الفن المسرحي المعاصر. وبقي مرتبطا بالمسرح الهاوي لمدينة مستغانم إلى أن توفي سنة 1995.

- تمثيلية " القراب و الصالحين"

تعتبر هذه التمثيلية من بين أهم و أعظم الأعمال التي قدمها المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي تأليفا و إخراجا، و لقد استمد نص المسرحية من حكاية شعبية رائجة في المغرب العربي، و هي قصة الأولياء الصالحين الثلاثة (سيدي عبد الرحمن، سيدي عبد القادر و سيدي بومدين) و الضريرة. و يعترف – كاكي- أن الفكرة أخذها بعد مشاهدته في مدينة باريس بفرنسا، العرض المسرحي ل بريخت " الإنسان

الطيب في ستشوان" * [1] là bonne âme de stchouane و هي مسرحية ملحمية تعرض امرأة تريد أن تكون طيبة و تسعى إلى الخير. و لكن كاكي يعتبر " القراب و الصالحين" نتيجة بحثه الخاص، حيث مصدر الحكاية المشكلة لموضوع المسرحية حكاية شعبية مغاربية، حولها من الثقافة الشفهية إلى نص مكتوب، كما يوظف الأغاني الفلكلورية، و الأناشيد الوطنية و الأشعار الدينية و التراثية، إلى جانب الحلقة أو ما يعرف في المجتمع الجزائري بالمداح و حكاية القوالين. *

إن هذه العناصر المختلفة تجعل العرض المسرحي قريبا جدا من العرض الملحمي حيث نجد أهم الخصائص التي تحدث عنها برتولد بريخت في المسرح الملحمي كالسرد، إيجابية المتفرج و اتخاذه لقرار من خلال ما يشاهده و مواجهته والمناقشة و تحويل الشعور إلى عمل، و دوام تغير الإنسان و تحكم الكيان الاجتماعي في الفكر، و اعتماده على الفكر أكثر من الإحساس. [1]

إن الفكرة العامة للنص المسرحي تدور حول المرأة الضريرة " حليمة العمياء" و هي امرأة حقيرة في القرية، تستقبل الأولياء الصالحين الثلاثة في ضيافتها، في الوقت الذي يمتنع كبار رجال القرية عن ذلك ويمثل ساقي الماء " القراب" الشخصية الفعالة في العرض، إذ هو الذي يعمل على إيصال الأولياء الثلاثة إلى بيت المرأة الضريرة " حليمة العمياء" التي تذبح معزتها الوحيدة للأولياء الصالحين، عابري السبيل الذين أدركهم الليل، و نتيجة لهذا العمل العظيم الخيّر الذي تقوم به، يكافئها هؤلاء الأولياء الصالحين بأن يدعون لها الله ، فيعود لها بصرها و يملأ بيتها بالمال و الرزق.. و في النهاية يكثر الخير في تلك القرية (الدوار) و تكثر الزيارات و الحفلات (الوعدة) * في بيت " حليمة الضريرة"، و يتحول معظم الناس إلى سلبيين لا يقومون بأي عمل و تكثر

---

*هنا ترجمة أخرى للمسرحية " المرأة الطيبة في ستشوان"

[1]- رشدي رشاد : " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" ، دار العودة، بيروت - لبنان 1975، ص: 154.

* القوال: يعرف في المجتمعات العربية بالراوي.

2- المرجع نفسه : ص 152.

* الوليمة التي تتفق فيها أنواع كثيرة من المأكولات.

الإتكالية، حيث مصدر الرزق هو طرق إعجازية أو ما يسمى بالكرامات*، و تكتشف " حليمة" في النهاية أنه ليس من السهل بل من الصعب جدا أن نفعل الخير و نكون خيرين.

دراسة خاصة للعرض

أما العرض فإن عناصره متماسكة ، حيث تكتمل جميع أنساقها من تأليف وإخراج، فالمؤلف يكتب بلغة الإخراج ، و يرتبط التماسك و التفكك من خلال تقديم العرض. حيث تتجلى اللحظات القوية حيث يكون الأسلوب متماسكا و كاملا، و في الوقت نفسه يقدم الموضوع بأسلوب متقطع و إيقاعات مختلفة و متفاوتة. أما المبادئ الجمالية لإنتاج العرض فتستمد من خلال لغة العرض و فهي لغة عربية وسطى، تجمع بين الفصحى و العامية و هي لغة حيوية و غنية من حيث المعاني، كما تقدم في قالب شعري مقفى و في قالب ملحون و ملحمي و غنائي، تخاطب عقل المتلقي ووجدانه في الوقت نفسه. أما السينوغرافيا،فهي المرتبطة بالأشكال الفضائية في علاقاتها المختلفة ونسق الألوان و نسق الإضاءة و العلاقات المختلفة لمختلف عناصر العرض و مبادئ التنظيم.

فبالنسبة للأشكال المسرحية الفضائية فهي ذات طبيعة مشهدية، إذ يختلف الفضاء باختلاف المشاهد، فكل مشهد تتخلله مناظر بسيطة تتماشى مع تقنيات العرض المسرحي، حيث تترك علاقة بين فضاء التمثيل وفضاء الجمهور،وحيث لا يوجد انفصام بين ما يقع فوق الخشبة و ما يقع خارجها،فالفضاء المسرحي ينسجم مع النص المسرحي و قصة المسرحية، حيث توجد ستارة مرسومة في مقدمة المسرح، تسمح بتصوير الأجواء الخيالية و الرمزية، و على جانبي المسرح أجزاء مختلفة و متوازية تعطي جمالية واضحة للمتلقي و تعكس الفكرة الرئيسية للنص المسرحي. أما الألوان فغلب عليها نمط العمق و الدكون، إذ تغلب الألوان الحمراء الداكنة على المناظر و لباس الممثلين، و الألوان البيضاء المزركشة.

* في الثقافة الاسلامية شبيهة بالمعجزة لكنها ترتبط بأولياء الله الصالحين أما المعجزة فمرتبطة بالأنبياء.

إن هذه الألوان المتمثلة في المناظر و الأزياء لها مضامين معرفية و جمالية حيث تعكس فكرة ثقافية ومعرفية مرتبطة بالفن العاكس للمجتمع التقليدي الجزائري كما لها مضامين اجتماعية فعالة، تدل على قراءة سينوغرافية بسيطة جدا تمكن المتلقي من استخلاص معاني النص انطلاقا من الدلالة الاجتماعية والثقافية و الفنية للألوان، فالألوان أكثر انسجاما من الناحية الجمالية، أما الدلالة المعرفية أي علاقتها بالنص الدرامي، فإنها متماسكة أحيانا و متفككة أحيانا أخرى. و هنا لا بد من التذكير ببعض خصائص المسرح الملحمي البريختي – خاصة فكرة التغريب- و التي لا شك أننا سنجدها في التقنيات الإخراجية لدى ولد عبد الرحمن كاكي.

أما الإضاءة فإنها كانت تشمل فضاء العرض بصفة كاملة، حيث تغلب التقنيات السينمائية التي وظفها - ولد عبد الرحمن كاكي- في جميع مسرحياته بعد الاستقلال حيث جاءت مناسبة للحظات الصراع داخل العرض المسرحي، حيث لم يقصد من الإضاءة مجرد الإنارة، بل تحمل قيمة لونية تساهم في عملية إيفاء المعنى إلى المتلقي.

و بالنسبة للإكسسوارات على خشبة المسرح، فإنها تغطي الفضاء المسرحي بشكل متواز و منسجم. فهي من حيث الطبيعة تتميز بالبساطة و التقليدية، إذ هي مأخوذة من الثقافة التقليدية للمجتمع الجزائري و تتمثل في عصا، طبل أو دف، أفرشة جلدية، وسائل السقي (جرة) و وظيفتها التشخيص الدرامي، و توسيع الفضاء المسرحي، كما أنها تقوم بوظيفة أداء الأدوار المسرحية، و تساعد أجسام الممثلين على الحركة وتعتبر وسائل مساعدة إلى جانب الممثلين.

و بالنسبة للأزياء و ألبسة الممثلين، فإنها جسدت بشكل متواز و منسجم من حيث الألوان – كما سبق الذكر- و من حيث علاقتها بأجسام الممثلين و أدوارهم و حركاتهم، كما أنها توافق الدلالة السيميائية، لمسرح – ولد عبد الرحمن كاكي- عموما فهي أزياء تقليدية و محلية و جذابة في الوقت نفسه، حيث فصلت بطريقة متقنة وفق مقاييس كل ممثل، فلكل ممثل لباسه الذي صمم له وفقا للدور الذي يؤديه، ويتجلى هذا في لباس – سليمان القراب- ساقي الماء، و قبعته المناسبة لحجم رأسه، و كذلك لباس كل من

الصالحين الثلاثة، حيث يتماشى من الناحية السيمائية و السوسيوثقافية مع الدور الذي يقوم به الولي الصالح و سر قداسته و هيبته المستمدة من الثقافة الشعبية و الموروث الديني للمجتمع الجزائري التقليدي.

و أما بالنسبة لأداء الممثلين، فإنه نجد تطبيقا كاملا لمعطيات و تقنيات المسرحي الروسي – قسطنطين ستانسلافسكي- * إذ أن أداء الممثلين لم يكن فرديا تقليديا، و إنما كان تمثيلا جماعيا حيث ينسجم الممثل مع الدور المؤدى من جهة و يتفاعل مع مجموعة الممثلين من جهة أخرى. و تتميز العلاقة بين الممثل والدور بتجسيد الصورة عن طريق الحركة و الصوت فوق الخشبة، كما يتم التحكم الكامل في الجسم. أما الإيماءات و الميمات فتشكلها التعبيرات الجسدية للممثل من خلال المرونة الجسدية و القفزات و الحركة و السكون، و الوقوف و الجلوس في تشخيص درامي و تجسيد مادي للنص المسرحي.

و بالنسبة للحوار فكان مباشرا و غير مباشر في معظم الحالات، مبنيا على الألغاز و المعاني و الأمثال الشعبية الجزائرية و العربية عموما، إلى جانب استعمال الرموز و الإيحاءات.

أما اللغة فيغلب عليها إيقاع الحكي عن طريق الراوي، فكثير ما نجد في مختلف عروض – ولد عبد الرحمن كاكي- الجمع بين الممثل و الراوي و المداح مما يجعل الممثل لا يحاكي الدور كما هو الشأن في الدراما الكلاسيكية، و إنما يؤدي مواقف متغيرة عن طريق السرد، و هنا أيضا تظهر فكرة التغريب التي نجدها عند – بريخت- في المسرح الملحمي وكما نجدها في المسرح العربي عند توفيق الحكيم في " أغا منون" ترجمة – لويس عوض- حيث يستعمل المقلد (المقلداتي) و الحاكي (الحكواتي) و المداح و كل واحد منهم يذكر اسمه الحقيقي، ثم يذكر قصة المسرحية[1] ، و هو مستمد من التراث العربي قبل المسرح.

* مخرج روسي – سبق التعريف به- صاحب " تكوين الممثل"

[1] – الحكيم توفيق : " قالبنا المسرحي" المطبعة النموذجية، مصر 1967، ص: 23.

و فيما يخص الموسيقى في العرض المسرحي فإنها ذات وظيفة تأثيرية لكنها في معظم الحالات جاءت مصحوبة بأغاني جماعية أو فردية، حيث تقوم بوظيفة تعبيرية فهي وسيلة إضافية، و أحيانا تعتبر الأغاني الجماعية و الفردية داخل العرض المسرحي وسيلة تعبيرية أساسية، إذ لكل مشهد أغنية خاصة و إيقاع خاص، و نسجل هنا أن الموسيقى و الأغاني الجماعية و الفردية تخاطب الجمهور مباشرة مما يجعله يشارك في العرض مشاركة فعالة. و لما كانت معظم الأغاني الموسيقية إما فلكلورية أوشعبية، و لما كان الجمهور الجزائري عموما يحب الموسيقى و الأغاني الإيقاعية، فإن عروض كاكي – عموما- و هذا العرض على وجه الخصوص، يسجل دور الجمهور المتلقي في بناء العرض المسرحي و أثره على الإبداع المسرحي تأليفا وإخراجا و تمثيلا. كما تتماشى الموسيقى في هذا العرض تماشيا مطردا مع كل خلفية صوتية. و على العموم فإن وظيفة الموسيقى في العرض المدروس أنها وسائل تعبيرية إلى جانب الممثلين.

و إذا عدنا إلى سرعة العرض و التي تتمثل في الزمن الدرامي و مدى تجانس الأحداث و الشخصيات مع الموضوع، و مدى تجانس القراءة الإخراجية للعرض مع الفكرة الرئيسية للنص، فإن مدة العرض التي تقترب من الثلاث ساعات زمانيا، لم تحدث أي ملل لدى لمتلقي لأن الخيط السيكو الدرامي و خيط العلاقات الاجتماعية، وهو الجانب المتعلق بالجمهور المتلقي كان منسجما، و بالتالي فتسارع الأحداث كان متزنا نفسيا و منطقيا، و المجال التقني و الجمالي كان مناسبا للفكرة الرئيسية للعرض وأحداثه و مختلف مشاهده و فصوله.

أما الأنساق الترميزية من إضاءة و ديكور و ألوان و أزياء فكانت كلها منسجمة في إطار العرض المسرحي، مما جعل العرض يسير في منحنى واضح و كل تقنية كانت مبررة، و لم يكن هناك أي مجال للعفوية.

فالسرعة في العرض كانت تتناسب تناسبا طرديا و جماليا في الوقت نفسه مع حركات الممثلين و الجانب السينوغرافي و الإكسسوارات و الأزياء و الحركة والسكون

و النور و الظلام كل ذلك شكل توافقا في متابعة المنحنى الزماني و الفكري للتمثيلية المعروضة، سواء في الحالة الثابتة المتصلة أو في الحالة المنفصلة المتقطعة.

و فيما يخص مسار القصة أثناء العرض، فإن القصة المسرحية أو ما يسمى بالنص هو عبارة عن حكاية شعبية مغاربية تحمل بعدا دينيا و سحريا، إذ ينزل ثلاثة أولياء صالحين معروفين و هم سيدي عبد القادر الجيلالي * و سيدي عبد الرحمن❁ وسيدي بومدين❁ ، ينزلون ليلا بقرية و يأبى كبار القرية أن يضيفوهم، فتقوم امرأة عمياء فقيرة بتضييفهم، و تذبح عنزتها الوحيدة عشاء لهم، ثم يلبثون عندها مدة طويلة وبكراماتهم، تزداد المرأة غنى، و تشفى من العمى.

و لكن الاختيار الدرامي الذي أراده – ولد عبد الرحمن كاكي- في تمثيلية " القراب و الصالحين" - علما بأنه هو المؤلف و هو المخرج- هو أن يعطي مفهوما للصراع بين الخير و الشر، حتى يحتدم الصراع أكثر، و تتجلى العقدة، ليدرك المتفرج في النهاية أن طريق الخير ليس سهلا. فكثرة الرخاء و الرزق بطريقة أسطورية، أوبطريقة الكرامة أو المعجزة، ستجعل الناس أكثر تبذيرا من جهة و أكثر تكاسلا واتكالا من جهة أخرى. و لأن مسرح كاكي يرتبط كثيرا بشخصية المجذوب، والمتصوف، و الرجل الصالح، فإنه في الوقت نفسه يعمد إلى تربية الفرد و تغيير المجتمع، مما يعطي للمسرح بعدا إصلاحيا ثوريا فكأنه أراد أن يقول للجمهور المتلقي، أن هذا مجرد دجل، و أنه لا يوجد ما هو أنفع للإنسان من العمل، و هذا ما تجسده - حليمة- المرأة الطيبة الخيرة في النهاية عندما تندم على ما يفعله أهل قريتها من تبذير و من اتكالية، و تصرح بأنه من الصعب جدا أن نفعل الخير و نكون خيرين.

و بالنسبة للجمهور، فإنه استطاع من خلال العروض المختلفة للتمثيلية في المسارح الجهوية و المسرح الوطني، و خاصة مع الجمهور الجزائري، و كذلك الجمهور العربي في مهرجان قرطاج بتونس، أن يتجاوب مع العرض، بل و يشارك

---

* هكذا يعرف في الأوساط الشعبية و اسمه الحقيقي – الجيلاني-
❁ الشيخ عبد الرحمان الثعالبي .
❁ الشيخ شعيب بن الحسين المعروف بأبي مدين .

في المعنى من خلال المنهج الجمالي للعرض. فالعرض المسرحي أقرب إلى المسرح الملحمي منه إلى المسرح الدرامي، لم تكن هناك أية تعقيدات على المستوى السيميائي أو اختزال لأفكار في مجال سينوغرافي، ماعدا بعض العبارات و بعض الألغاز التي قد تستعصي على بعض أفراد الجمهور- خاصة الأصغر سنا- لأن كل هذه العبارات موجودة في ثقافتنا الشعبية الشفهية وفي الأمثال و الحكم العربية، و إن كانت بصيغ مختلفة.

و مما يسجل في هذا العرض المسرحي " القراب و الصالحين" أن طريقة الإخراج و الأداء هي جزء من النص، لأن المؤلف يكتب بلغة المخرج، إذ هو المؤلف و المخرج في الوقت نفسه، كما سبق ذكره. أما المنهج المعرفي و الجمالي فيتجلى من خلال فكرة بسيطة تتمثل في انتصار قيم الخير على الشر حيث وظف – كاكي- حكاية شعبية مغاربية، تروي قصة الأولياء الصالحين الثلاثة و الضريرة التي تقبل ضيافتهم فينشر الخير في بيتها، و من خلال هذه الحكاية الشعبية عمق فكرة الخير بلغة بسيطة، و في صياغة جمالية متناسقة من حيث الأداء و السينوغرافيا و الوسائل و المناظر المعبرة، و الغناء الموسيقي والشعر الملحمي الذي يناسب الفكرة و يناسب الجمهور المتلقي. حيث نلمس تفاعل الجمهور مع العرض، و يجد فيه ذاته و حاجياته على خشبة المسرح. و لقد كانت لغة العرض أكثر شعبية و أكثر بساطة، فهي لغة شعرية غنائية مناسبة لطبيعة المتلقي الجزائري و المتلقي العربي عموما، إلى جانب العناصر الحيوية المؤثرة في وجدانه و تناسب العناصر الفنية و الملحمية للعرض.

و لقد كانت المقاطع الغنائية الموسيقية عنصرا مهما في بعث حيوية العرض المسرحي، و جعل المتلقي أقرب إلى العرض المسرحي، كما جعلت العرض المسرحي أقرب إلى المتلقي في الوقت نفسه، و هذا يجعل المتلقي مدمجا في التمثيل. حيث تحدث الفرجة و المشاركة الفنية و اليقظة الفكرية من خلال التوظيف المحكم للتراث من أجل خدمة قضية اجتماعية معاصرة و العمل على تجاوز الواقع المر الذي يعيشه المتلقي،

مع العمل على نشر فكرة الخير ، و نسجل هنا أثر المسرحي الألماني – برتولد بريخت- وهي كسر الإيهام أو التغريب، و دفع المتلقي إلى الثورة ضد الواقع المر.

نتائج الدراسة الميدانية للجمهور :

في لقاء بالمهرجان الخاص بالمسرح الهاوي بمدينة مستغانم، اخترنا عينة متكونة من مجموعة خمسين شخصا، من الجمهور المسرحي، من بينهم المشتغلين بالمسرح و المثقفين ثقافة مسرحية و الجمهور العادي. و إن هذه الاستمارة قد جربت على فئة أخرى مماثلة للعينة المسرحية، لاختيارها و تعديلها شكلا و قدمنا الاستمارة الآتية:

أ- ما هو دور المتلقي؟

1- لا دور له

2- يفرض نفسه على العرض تأليفا و إخراجا و تمثيلا

3- رأي آخر

4- بدون رأي

ب- ما الذي يجلب المتلقي؟

1- الموضوع

2- اللغة

3- الجانب الجمالي و التقني

4- رأي آخر

جـ- ما هي فئات الجمهور؟ (من هو الجمهور)

1- رجال المسرح

2- مثقفون ثقافة مسرحية

3- متعلمون

4- فئات شعبية

5- رأي آخر

بالنسبة للسؤال الأول فإن ستين بالمائة أجابوا بأن المتلقي يفرض نفسه على العرض المسرحي تأليفا وإخراجا و تمثيلا. يفرض قيمه و ثقافته و ذوقه على العرض

المسرحي. و خمسة بالمائة قالوا بأن المتلقي أي الجمهور لا دور له، أما النسبة المتبقية أي ثلاثون بالمائة فقالوا بآراء مختلفة تراوحت ما بين الحديث عن جمهور عالمي والتساؤلات حول المسرح الصامت. و خمسة بالمائة بدون رأي، و لكننا نؤكد على أن فرضيتنا تبقى دائمة مؤكدة لأن المسرح العالمي يراعي التوجهات العالمية أو بالأحرى يراعي مطالب جمهور عالمي، و هو في جميع الأحوال جمهور له خصوصياته، و قد ينطبق هذا على كل المجالات الفنية ذات الطابع العالمي. أما المسرح الصامت فإنه هو الآخر يوجه إلى جمهور معين و بالتالي فإن مجرد اختياره للحركة و الإيماء دون الصوت (دون الكلام) هو تلبية لمطلب هذا الجمهور المعين.

أما بالنسبة للسؤال ما الذي يجلب الجمهور المتلقي؟ فقلد كانت الأجوبة كالآتي: خمسة و عشرون بالمائة من المستجوبين يرون أن الموضوع هو الذي يجلب الجمهور المتلقي للعرض، و عشرون بالمائة يرجعون السبب إلى اللغة، فاللغة هي الوسيلة الأساسية لفهم العرض، و ثلاثون بالمائة من المستجوبين يجعلون الجانب الجمالي والتقني هو الذي يجلب الجمهور، أما النسبة الباقية و هي خمسة و عشرون بالمائة فقالت بالرأي الآخر حيث تراوحت الأجوبة بين الخصائص الثلاثة كلها و بين اختلافها من فرد لآخر.

و في هذه الحالة فإننا نستنتج من هذه الاستجوابات عن طريق الاستمارات أن ما يجلب الجمهور الجزائري هو الجانب الجمالي و التقني، مما يجعل العرض المسرحي فرجة و متعة ترفيهية، قبل أن يؤدي رسالة اجتماعية و أخلاقية. غير أننا استعنا هنا بمقابلات فردية من خلال سؤال دقيق و بطريقة مباشرة حول اللغة العربية الفصحى والعربية العامية و كان المستجوبون هم رؤساء عشرة فرق مسرحية من مختلف جهات الوطن، فكانت الإجابة أن اللغة العربية العامية أكثر جلبا للجمهور الجزائري – قديما و حديثا- باستثناء بعض المواضيع الدينية و التاريخية.[1] و نؤكد هنا أن اللغة والموضوع المسرحيين لا يمكن فصلهما تماما عن الجانب الجمالي و التقني، إذ هناك

[1] – و هذا أشار اليه الباحثون في المسرح الجزائري ، خاصة مسرح أحمد رضا حوحو .

ما يسمى بالمسرح الفقير ل غروتوفسكي* يعتمد فقط على النص و الممثل و هنا لا بد أن يعوض النص أي الموضوع و كذلك كلام الممثل التقنيات السينوغرافية، كما أن اللغة لها جماليتها الخاصة و هذا معروف في المجال الأدبي. و مع ذلك ، فإن ما يسجل في هذا الجانب الثاني من دراستنا أن سيطرة الجانب الجمالي و التقني في جلب الجمهور، هو في الوقت نفسه تأكيد على الفرضية التي قدمناها و هي أن الجمهور يساهم مساهمة فعالة في الإبداع المسرحي. و إن كان هذا الجانب لا ينطبق كلية، على التمثيلية موضوع دراستنا " القراب و الصالحين" فإنه لا شك سينطبق على كل العروض المستقبلية إذا تكاثر عدد الجمهور المفضل لهذا الجانب الجمالي في العروض المسرحية. و لقد بدأنا نشاهد هذا الاتجاه في مختلف المجالات الفنية ابتداء من الغناء إلى الشعر والسينما، تحت عنوان ما أصبح يعرف بمرحلة ما بعد الحداثة، و محاولة التخلص الكلي من القواعد الكلاسيكية و الضوابط الإيديولوجية و الأخلاقية.

أما بالنسبة للسؤال: ما هي فئات الجمهور ؟ أي من هم المترددون على المسارح فكانت النتيجة كالآتي: خمسون بالمائة من الإجابات ركزت على رجال المسرح، والمثقفون ثقافة مسرحية، و عشرون بالمائة من الإجابات قالت بأن الجمهور المسرحي يتكون من المتعلمين، و عشرة بالمائة قالت بأن الجمهور المسرحي يتمثل في الفئات الشعبية و عشرون بالمائة كانت لهم تساؤلات حول علاقة الجمهور المسرحي بتذاكر الدخول إلى المسرح أي أن الجمهور الحقيقي هو الذي يدفع التذكرة لمشاهدة العرض. ومنهم من قال لا يوجد جمهور مسرحي تماما.

إن هذه الحالة دفعتنا إلى مقابلة خاصة بمسرح سيدي بلعباس و مسرح وهران مع المكلفين ببيع التذاكر، حيث لا توجد أدلة ملموسة توضح لنا هذه الفئة، و لكن الإجابة كانت متشابهة تكثر العائلات المتوسطة خاصة في المهرجانات المسرحية، وأثناء عرض المسرحيات الوطنية العريقة كالمسرحيات الجزائرية التي نالت جوائز عالمية، مثل: مسرحيات- عبد القادر علولة وكاكي. كما أكد لنا هؤلاء المكلفين ببيع

* مسرحي بولندي .. سبق ذكره.

التذاكر على مستوى المسرحين أن نسبة رجال المسرح و الفرق المسرحية هي أكبر نسبة من الجمهور في جميع الحالات.

إذن النتيجة المتوصل إليها من خلال الاستمارة و من خلال المقابلات، و حتى من خلال ملاحظتي الشخصية في معظم المهرجانات المسرحية، أن الجمهور المسرحي الجزائري هو جمهور خاص، و أن أكبر نسبة هي فئة رجال المسرح و المثقفين ثقافة مسرحية من صحافيين مختصين و طلبة المعاهد المسرحية و الهواة.

و إن النتيجة التي توصلنا إليها من خلال الدراسة الميدانية للتمثيلية المعنونة " القراب و الصالحين" ل- كاكي- فيما يخص إشكالية الإبداع و التلقي، هي أن المتلقي جزء من العملية الإبداعية للعرض المسرحي، و بالتالي لا يمكن الحديث عن المسرح أو عرض مسرحي بدون جمهور. و النتيجة الثانية أن ما يجلب الجمهور إلى المسرح هو الجانب الجمالي و التقني، غير أننا و تماشيا مع الفكرة الأولى نقول بأننا لا نستطيع أن نفصل الجانب الجمالي و التقني عن الموضوع و اللغة – خاصة في العرض المسرحي- لأن الممثلين يواجهون الجمهور مباشرة، و الجمهوريستقبل ممثلين بدمهم ولحمهم، بجسمهم و روحهم، أما فئة الجمهور و من يمثلها فإن واقع المسرح الجزائري يؤكد غياب جمهور بالمعنى الواسع للكلمة، و اقتصاره على فئة المشتغلين بالمسرح ونسبة قليلة من عشاقه، و هذا يؤكد فرضيتنا و هي أنه لا وجود لمسرح بدون جمهور. فإذا كان – ولد عبد الرحمن كاكي- قد نجح في اكتساب جمهور واسع من الجزائريين في مختلف عروضه، فإن ذلك يعود إلى سببين اثنين، اعتماده على جميع تقنيات المسرح العالمي و توظيفه للتراث الجزائري المتعمق في الجذور سواء تراثا دينيا أوشعبيا و الكلام نفسه يقال على كثيرين مثل: عبد القادر علولة، وكاتب ياسين وغيرهما و بالتالي لا بد من النزول إلى الجمهور من حيث الموضوع و الفكرة و الأحلام و الآمال، و لا بد أيضا من أن يصعد الجمهور إلى المسرح من حيث الخصائص الفنية و الجمالية و البنى الدرامية العلمية.

خاتمة

الخاتمة

لقد تبين مما ذكر في بحثنا المتواضع هذا، أن إشكالية الإبداع في العرض المسرحي ارتبطت دوماوفي كل الحقبات التاريخية التي عرفها المسرح، بإشكالية التلقي. فالعرض المسرحي في أي زمان و مكان و على اختلاف طرازه و جنسه الأدبي، فإنه يقدم لجمهور من الناس، هذا الجمهور عرف تاريخيا بالجمهور المسرحي. و إذا كان من البديهي جدا أن الإبداع المسرحي ابتداءا من المؤلف الشاعر أو الكاتب ومرورا بالمخرج إلى الممثل و دون أن ننسى تقنيات العرض المسرحي و فنياته المختلفة - يساهم مساهمة كبيرة في إقامة عرض مسرحي بأفكاره المعرفية المتعلقة بالموضوع و بجماليته و فنياته الخاصة، و هذا كله يمثله دور المبدع المسرحي مؤلفا أومخرجا أو ممثلا ، و هذا ما لا يختلف حوله اثنان .غير أننا استنتجنا من خلال دراستنا للمسرح و العروض المسرحية منذ الإغريق إلى يومنا هذا، أن الجمهور المتلقي كان دوما هو الذي يفرض نفسه على العرض المسرحي من خلال قيمه و لغته و ذوقه الفني و الجمالي، هذا قبل إنجاز العرض المسرحي، أما بعد قيام العرض و أدائه أمام الجمهور، فإن نجاح العرض المسرحي يتوقف على رضا الجمهور عليه و تجاوبه معه، و تردده لمشاهدته مرات عديدة، أما إذا لم يرض عليه الجمهور و قابله بالصفير والضجيج و الصراخ، فإن هذا سيجبر المبدعين المسرحيين على تغييره، لسبب بسيط أنهم لا يجدون من يشاهده مرة أخرى.

كما أن الحديث عن دور المتلقي في العرض المسرحي، لا ينبغي أن نفهم منه أنه هو المبدع أو أنه يساهم مساهمة مباشرة في إنجاز العرض المسرحي و لكن المقصود بدوره الفعال، نكتشفه من خلال العروض الناجحة و العروض المسرحية التي مازالت إلى يومنا هذا ، سواء كانت محلية أو عالمية. فالحديث عن طبيعة العروض المسرحية يجعلنا نكتشف أن الهدف الأول و الأخير للعرض هو المتلقي، حيث يراعي المبدع المسرحي جانبا مهما و هو : من هو المتلقي ؟ و هنا يجد نفسه ملزما بمراعاة ما يمكن أن نسميه خيط العلاقات الاجتماعية و بالتالي ثقافة المتلقي و انشغالاته

الاجتماعية و السياسية و الثقافية و النفسية كما يهدف إلى الوصول إلى تفاعل المتلقي مع العرض. و هذا كله إنما يدل على أن المتلقي فعلا يساهم في العرض المسرحي مساهمة فعالة.

أما فيما يخص إشكالية الإبداع و التلقي في العرض المسرحي، في الوطن العربي و خاصة في الجزائر، فإن الأمر نفسه يقال بحيث يكثر الحديث عن غياب الجمهور و لكن في الوقت نفسه هناك حديث عن غياب عروض مسرحية تتماشى مع طبيعة الجمهور، غير أننا نذهب مع الرأي القائل بأن الأعمال الإبداعية العظيمة، و التي تحمل رسالة ثقافية و فنية تواجه المتلقي عقلا و وجدانا ، لاشك أنها ستجد الجمهور المناسب.

و إذا عدنا إلى المسرحي الجزائري، ولد عبد الرحمان كاكي، صاحب التمثيلية المدروسة " القراب و الصالحين " فإننا نجد سر نجاحه، كما يشهد بذلك الواقع، و يشهد النقاد، إنما يتمثل في توظيفه المسرح في شكله العالمي الغربي، و مزجه بالصفة الجزائرية الشعبية من خلال التراث الجزائري الديني و الثقافي، أي أنه أخذ بعين الاعتبار طبيعة المتلقي الجزائري و جعله عنصرا فعالا في إبداعه المسرحي. و هذا ينطبق على كل أعماله.

و لا بد من التذكير في هذا السياق، بأن تمثيلية القراب والصالحين ـ لكاكي ـ ستعرض للمشاركة في السنة الجزائرية في فرنسا (2002 م / 2003 م) بإخراج تلميذه الأول ـ جمال بن صابر ـ ، و هذا يدل على خلود هذا العمل الإبداعي من جهة، ومن جهة أخرى يدل على أصالته و ارتباطه بالخصائص الثقافية ولهوية جمهوره، بل مراعاة تقاليد المتلقي في المجتمع الجزائري .

و لا ينبغي أن نغفل على أن جانب مراعاة المتلقي و هويته لا يمنع العرض المسرحي من الوصول إلى العالمية. حيث قد صنف ـ كاكي ـ كأحد رجالات المسرح العالمي، و كرّم في العديد من المهرجانات الدولية خاصة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سنة 1990 . كما أن المتلقي هو الآخر يتأثر بالإبداع المسرحي، فلا

ينبغي أن نجعله مؤثرا فقط على العرض المسرحي و طبيعته، بل لولا الإبداعات المسرحية و المجهودات الفردية والجماعية لرجالات المسرح لما كان هناك جمهور مسرحي يتذوق الفن المسرحي، ويتردد على المسارح. و بقدر ما نطالب من المبدعين مؤلفين كانوا أو مخرجين أوممثلين بالعودة إلى الجمهور المتلقي في كل أعمالهم، بقدر ما نطالب أيضا الجمهور بضرورة الصعود إلى المسرح و سبر أغواره و التمتع بجمالياته و تقنياته.

و إن كانت هذه الدراسة المتواضعة قد سلطت بعض الأضواء على المسرح الجزائري، من خلال إشكالية الابداع و التلقي في العرض المسرحي، فإن غرضنا هو لفت الانتباه إلى أهمية الجمهور و ثقافته في هذا العمل الفني الجبار و هو المسرح على أمل أن تكون هناك دراسات أوسع، قد تنير الطريق أكثر، و تتناول عدة جوانب متعلقة بهذا المجال، إذ نعتقد أن المسرح كظاهرة ثقافية و اجتماعية جدير بأن تخصص له دراسات أوسع، لعلها تفتح الكثير من الجوانب الخفية من الناحية الأدبية و الفنية والأنتربولوجية.

و من المضامين الجديرة بالدراسة أنتربولوجية المسرح، و المسرح كظاهرة سوسيوسيمائية، و الأبعاد الاجتماعية و الثقافية للجمهور المسرحي، و المسرح بين الثقافة الشعبية و الثقافة العلمية و المسرح كخطاب تاريخي و إيديولوجي و اجتماعي وفني. و كل هذه المضامين التي نعتبرها صالحة للدراسة مستقبليا، تستمد أهميتها من أهمية المسرح تأليفا و إخراجا و تمثيلا و تلقيا.

ثبت المصادر و المراجع

المراجع العربية :

- ابن نبي، مالك . " مذكرات شاهد القرن ". دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع دمشق، سوريا،ط2 1984 .
- بركات ،درار ، أنيسة. " أدب النضال في الجزائر " (من 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984 .
- جذري، عبد الكريم . " الفن المسرحي " سلسلة دراسات جديدة، دار الفنك للنشر، الجزائر، 1993 .
- الحكيم، توفيق. " قالبنا المسرحي " المطبعة النموذجية، مصر، 1967 .
- رشدي، رشاد. " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " . دار العودة بيروت ، لبنان، ط 2، 1975 .
- الراعي، علي. " المسرح في الوطن العربي". سلسلة عالم المعرفة،الكويت، 1980 .
- راشد ثاني، أحمد. " المسرح في الإمارات " . دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، 2001 .
- سعد الله، أبو القاسم. " تاريخ الجزائر الثقافي ". (من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري)، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، 1981 .
- العقاد، عباس محمود. " التعريف بشكسبير " . دار المعارف، مصر، د. ت .
- العربي ، اسماعيل. " من روائع الأدب العالمي " - الجزء الأول - الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982 .
- عبد، كمال. " فلسفة الأدب و الفن "، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978 .
- د.لويز ، مليكة. " الديكور المسرحي" الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2001 .
- محمد خضر، سعاد . " الأدب الجزائري المعاصر " ، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1967 .

ـ نجم، محمد يوسف. " المسرحية في الأدب العربي الحديث " . دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3 ،1980 .

المراجع المترجمة :

ـ أفلاطون،" الجمهورية " ترجمة حنا خباز ، دار القلم، بيروت، لبنان، ط 2 ، 1983 .

ـ أرسطو، " فن الشعر " . ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة، 1983 .

ـ السن، مارتن، " مجال الدراما " ، ترجمة السيد سباعي، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مصر، ط 2 ، 1992 .

ـ ايبرسفيلد، آن، " قراءة المسرح " ، ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر، 1994 .

ـ بيير، ألبير، " الصحافة "، ترجمة محمد برجاوي، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1970 .

ـ بولسلافسكي، ريتشارد، " فن التمثيل " ترجمة أنور المشري، مراجعة كامل يوسف، دار النهضة العربية، مصر، د. ت .

داونز، آلان س، " المسرحية "، (الأدب الأمريكي في نصف قرن) ترجمة أكرم الميداني، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1966 .

ـ دوللو، لويس، " الثقافة الفردية و ثقافة الجمهور "، ترجمة عادل العوا، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1970 .

ـ سوريو، اتيان، " الجمالية عبر العصور " ، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1974 .

ـ شانصوريل، ليون، " تاريخ المسرح " ، ترجمة خليل شرف الدين و نعمان الباضة، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 1960 .

ـ لنداو ، يعقوب م ،" دراسات في المسرح و السينما عند العرب "، ترجمة و تعليق أحمد المفازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1972 .

ـ ليقار، سيرج ،" فن الرقص الأكاديمي "، ترجمة أحمد محمد رضا، مراجعة محمود خليل النحاس، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، مصر، 1968 .

ـ ميليث، فردي ، و بنتلي جير الدايس، " فن المسرحية "، ترجمة صديقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الكتب، بيروت، لبنان، 1966 .

ـ نوكس، إ، " النظريات الجمالية "، (كانط ـ هيغل ـ شوبنهاور) ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، 1985 .

ـ هيلتون، جوليان ، " نظرية العرض المسرحي "، ترجمة نهاد صليحة المؤسسة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1994 .

المراجع الأجنبية :

- Boudheb, Bachir. « Théâtre :comédien, un tout »
  édition El-Hikma, Algérie, 2002.
- Ptris, Pavis. « Dictionnaire du théâtre »
  édition sociales messidors, Paris, France, 1987 .
- Roth, Arlette. « Le théâtre Algérien de langue dialectale »
  (1926 – 1954), François Maspero, Paris, France , 1967.
- Ubersfeld, Anne. « Les termes clés de l'analyse du théâtre »
  édition Memo seuil, Paris, France, 1996.

المجلات و الدوريات :

ـ بلبل فرحان، " الصراع المسرحي براعة فنية أم رؤية اجتماعية ؟ "
صحيفة تشرين ـ ثقافة و فنون ـ دمشق ـ سوريا، نيسان 2002 .
ـ محمد سيف، " تولي المخرج سلطة العرض "
صحيفة تشرين ـ ثقافة و فنون ـ دمشق ـ سوريا، نيسان 2002 .
ـ محمد يحياتن، " مصطلحات الفن المسرحي و ترجمتها إلى اللغة العربية "
مجلة الثقافة، العدد 72 ، الجزائر، نوفمبر و ديسمبر ، 1982 .
ـ محمد غباشي ، " أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر منذ النشأة و حتى الاستقلال "
صحيفة البعث، العدد 10542 ، دمشق، سوريا ، ماي 2002 .
ـ محمد قاسم ، " الممثل و الجمهور "
جريدة البيان، دبي، الإمارات العربية المتحدة، أفريل 1999 .
ـ د. صفاء حمادي، " المسرح و الجمهور العربي "
جريدة البيان، دبي، الإمارات العربية المتحدة، أفريل 1999 .
ـ الشرقاوي جلال ، " نماذج عن المسارح العربية "
صحيفة البعث، العدد 10542 ، دمشق، سوريا ، ماي 2002 .
ـ عوفي كرومي ، " إبداعية التمثيل "
جريدة البيان، دبي، الإمارات العربية المتحدة، أفريل 1999 .
عبد الكريم بن عيسى ، " كاكي و نظرته إلى المسرح الشامل "
جريدة الجمهورية، الجزائر، أوت 2000 .

- Ahmed cheniki « KAKI, un merveilleux barde », Rencontre :

Bulletin quotidien de la rencontre du théâtre Algérien, le département théâtre et danse du commissariat générale de l'année de l'Algérie en France, N° 09 et 10, Algérie, février 2002 .

محتويات البحث

المحتويات

ـ مقدمة.

ـ المدخل ـ المسرح و دوره عبر التاريخ .

الفصل الأول : طبيعة العرض المسرحي.

1 ـ طبيعة العرض المسرحي العربي .

2 ـ طبيعة العرض المسرحي الجزائري .

الفصل الثاني : إبداعية العرض المسرحي.

1 ـ دور المبدع المؤلف.

2 ـ دور المبدع المخرج .

3 ـ دور المبدع الممثل .

4 ـ تقنيات العرض المسرحي .

الفصل الثالث : تلقي العرض المسرحي .

1 ـ أصناف المتلقين عبر التاريخ .

2 ـ الثنائي مبدع / متلق .

3 ـ نتائج البحث الميداني للتمثيلية المدروسة .

ـ الخاتمة .

ـ المحتويات .

ـ المصادر و المراجع .