الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في الطور الثالث, التأهيل الجامعي, البحث العلمي
و التكوين العالي فيما بعد التدرج
Vice-rectorat de la formation de troisième cycle, l'habilitation universitaire,
la recherche scientifique et la formation supérieure de post-graduation

جامعة وهران 1
Université Oran 1
أحمد بن بلة

كليةُ الآدابِ والفنون Faculté des Lettres et Arts
قسمُ الفنون Département des Arts

أطروحةٌ مقدمةٌ لنيل شهادة الدّكتوراه الطور الثالث " ل.م.د"الموسومة بـ:

التجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر
"مخرجات جزائريات أنموذجا"

إعداد الباحثة:
بشير بويجرة سميرة

إشراف:
أ.د.لخضر منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. خيرة حمر العين.....جامعة وهران1..... رئيساً

أ.د.لخضر منصوري.....جامعة وهران1.....مشرفاً ومقرراً

أ.د. شرقي محمد.....جامعة وهران1.....مناقشاً

أ.د. زويرة عياد.....جامعة غليزان .....مناقشاً

أ.د. بوعلام مباركي.....جامعة سعيدة.....مناقشاً

الموسم الجامعي:2019/ 2020

شكر

الشكر والحمد لله واهب النعم على نعمه الظاهرة والباطنة

أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي المشرف -أستاذ. لخضر منصوري - على تشجيعه ودعمه الدائم لي منذ مرحلة الماستر ، وإشرافه على هذا البحث العلمي ، والشكر موصول لعائلتي الكريمة وبالأخص أختي الكبيرة ، والشكر موصول لزوجي ورفيق دربي على صبره ودعمه الدائم ، والشكر لمدير المسرح الجهوي كاتب ياسين تيزي وزو ، وعمال المسرح الجهوي بسكيكدة ، وكذلك المسرح الوطني محي الدين بشطارزي لمساعدتهم لي في الحصول على الأعمال الفنية التي كانت محل الدراسة واخيرا الشكر موصول لكل أساتذة قسم الفنون بجامعة وهران أحمد بن بلة.

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى روح أبي رحمه الله وأسكنه فسيح جناته

وأهديها إلى أغلى جوهرة في الوجود أمي قرة العين أطال الله في عمرها

وأهديها إلى أبنائي وبناتي نسرين ، بوعلام رزان ، إسلام ،دعاء رديمة ،

يوسف ، يقين حفظهم الله ، وإلى أختي الصغيرة سعدية وزوجها وأهديها إلى

طلبة قسم الفنون بجامعة وهران .

مقدمة

يعتمد الإخراج المسرحي على المعرفة الفكرية والقدرات الفنية التي تستدعي دراسة واسعة ومتنوعة والإلمام بكل الفنون، ولكي يبرز المخرج المسرحي عمله الذي سيقدمه على الركح اعتمادا على -الرؤية الإخراجية - والتي بدورها تختلف من مخرج إلى آخر انطلاقا من قناعاته وتصوراته وانتماءه للمنهج أو الأسلوب المعتمد- بعدما يفك رموز النص ويكشف خفاياه، مستخدماً في ذلك لغة مسرحية متنوعة تستند على مفردات العرض، وتلتحم لتقدم لنا صورة مسرحية معبرة، تتضمن جل جماليات الفرجة ومتعتها، وتهدف في الوقت نفسه عدة ثقافات وانتماءات تحيلنا إلى فترة تاريخية أو تعرض لنا موضوعا إنسانيا أواجتماعيا أوسياسيا، بلغة سمعية بصرية خاصة.

الإخراج المسرحي مصطلح حديث النشأة، ارتبط ظهوره بالتطورات التكنولوجية والحضارية، وحتى تركيبة الجمهور الذي أصبح متعدد المشارب والانتماءات والذوق، خصوصا بعد ظهور الفن السينمائي في أواخر القرن التاسع عشر، وتطور أجهزة الصوت والمؤثرات السمعية مع ظهور الإضاءة التي ساهمت كثيرا في ظهورالأساليب الإخراجية المغايرة، كما أسهمت الفلسفة في بلورة الوعي الفكري و الفني وساهمت في بلورة العملية الإخراجية.

الوظيفة الاخراجية كانت متواجدة منذ عهد الإغريق ولكن المصطلح عرف مع مسرح **ساكس مينغن** حين قام مع فرقته بجولة فنية في أرجاء اوربا وذلك سنة 1874 ، وتعتبر هذه السنة هي الميلاد الحقيقي للإخراج المسرحي وقد قام هذا الأخير بتجميع النظريات السابقة ، والتزم في أعماله بالدقة التاريخية والواقعية واهتم بحركة الممثلين واستخدم المنظور ووظف الانارة وبهذا مهد لظهور اكبر المدارس الإخراجية التي أصبحت أساسا جوهريا في كل أنحاء العالم نذكر منهم الفرنسي **اندريه انطوان André Antoine** صاحب نظرية الجدار الرابع والستارة الشفافة ليحقق الايهام وسمي مسرحه بالمسرح الحر، ومن روسيا **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski** صاحب أكبر نظرية هامة في فن التمثيل والذي اعتمد في منهجه على الواقعية النفسية واعتنى بشدة بتدريب الممثل ومن أهم كتبه "تكوين الشخصية La construction du personnage"، La Formation de l'acteur إعداد الممثل " ، وهناك من ثار على تلك الواقعية ومنهم المخرج **فسيفولدمايرهولد Vsevolod Meyerhold** صاحب نظرية البيو ميكانيكا، واخذ على عاتقه ضرورة البحث عن اشكال مغايرة ومتجددة في الإخراج والبحث في المسرح الشرطي والذي اعتمد فيه على الأسلبة، خصوصا مع ظهور الرمزية والتعبيرية التي اخذت على عاتقها ضرورة الاهتمام بالفضاء المسرحي والاستغناءعن الديكور الواقعي واستبداله بتقنيات مغايرة والاهتمام بالكلمةالشعرية.

وقد كان للمخرج السويسري **ادولف ابيا Adolphe Appia**، والانجليزي **إدوارد كوردن كريغEdward Gordon Craig**، دورا كبيرا في ايجاد عدة سبل للخروج عن ماهو مألوف في الاضاءة والحركة وايجاد طرق مغايرة في الاخراج المسرحي التي ترتكز على رؤى متطورة وذات ذوق فني عالي، وتعود المطالبة من جديد بالعودة الى أصول المسرح وتوظيف الاسطورة والبحث في الطقوس والعودة الى البدائية وأن الممثل هو أساس العرض المسرحي وهذا ما أكد عليه **جيرزيقروتوفسكي Jerzy Grotowski**في مسرحه الفقير، وهناك من اعتبر المسرح طقس وسحر روحاني يخلصنا من شرورنا ويجعلنا نواجه ذاتنا وهذا ما دعا اليه **انطونين ارتو Antonin Artaud**في مسرح القسوة، والذي استوحى قاعدته من السريالية والتي قدمت لنا فلسفة العبث ظهر اثرها **صموئيل بيكت .S Beckett**واوجين يونسكو**E.UNESCO** ، وتيار العبث كان نتيجة الدمار والفوضى التي خلفتها الحروب وخلفت العديد من التجارب لتأتي بعدها مرحلة المسرح السياسي فكان لظهور الفكر الماركسي وا**روين بسكاتور Erwin Pscator**دورا كبيرا لفتح المجال لظهور المسرح الملحمي والذي اعتمد على عدة وسائل ومن بينها السينما واللافتات و اعادة النظر في صياغة واعادة هيكلة النص المسرحي من جديد وكان الفكر البراختي حاضرا ليترجم فكره وفلسفته وانتمائه الماركسي، ليقدم لنا مسرحا ملحميا تعليميا ثوريا يعتمد فيه على مبدأ التغريب كتقنية جديدة، ويكتب نصوصه الركحية بنفسه واصبح بذلك دراماتورجا لأعماله، وتقديمه عرضا مختلفا بكسر الايهام والغاء الجدار الرابع، ليجعل المتلقي مشاركا في اللعبة المسرحية، وهذا مادفع بالكثيرين من المخرجين المعاصرين لان يسايروا تجربته فأصبح التجريب بمثابة منهج لأنه دائما يبحث عن ما يميز المسرح فأخذ على عاتقه ضرورة البحث عن فضاء مغاير ،عن تمثيل مغاير، عن نص مغاير، عن متلقي مشارك.

كان لهاته التجارب صدى ووقع على المسرح في الوطن العربي، وبالذات في المسرح الجزائري وبخاصة في أعمال المخرجات الجزائريات اللواتي سنعرض تجاربهن الركحية انطلاقا من توظيفهن الأساليب الإخراجية، وكيف أثرت في أعمالهم لذلك عنونا موضوع رسالتنا:" **بالتجارب الإخراجية المسرحية المعاصرة في الجزائر" مخرجات جزائريات أنموذجاً** "و نعني بمصطلح التجربةالإخراجية العروض المسرحية التي تم إخراجها وفق منهج أو أسلوب معين، أما المعاصرة فنعني بها المسرحيات التي تم إنتاجها خلال الثلاثين العام الاخيرة أي لا نطلق عليها أنها تتسم بالحداثة والتطور ولا نقدم عنها أحكام، اننا نحاول أن ندرك ونتوصل الى الأساليب والقواعد التي تم استخدامها من أجل انتاج هاته العروض في هذه الفترة ، و دراسة الإخراج المسرحي النسائي، والذي سنتطرق فيه إلى أول ظهور

لهاته الفئة النسوية الخاصة بالمخرجات وكيف ظهرت للوجود رغم الظروف السياسية والاجتماعية وقلة العنصر النسوي حتى في التمثيل نظرا للعادات والتقاليد والمعتقدات السائدة آنذاك.

سنحاول دراسة بعض العروض المسرحية للمخرجة الجزائرية انطلاقا من الاشكالية العامة للبحث :

-ما مدى تأثير المناهج والأساليب الإخراجية المسرحية على تجارب المخرجات الجزائريات؟

و حتى نجيب على هذا الاشكال كان لابد من التطرق إلى بعض الاسئلة الأساسية التي تحاول فك بعض شفرات العروض المسرحية النسائية في حقل التجارب المسرحية الجزائرية المعاصرة والتي كانت كالتالي :

- هل كان العرض مجرد ترجمة للنص الاصلي وتقيد بالإرشادات المسرحية ؟ أم أنها قدمت قراءة مغايرة تماما للنص الأصلي؟

- هل بإمكان هذه الجهود الإخراجية أن تؤصل لمسرح جزائري بحت، بمعنى الوصول الى منهج واسلوب مسرحي جديد ؟.
- الى أي مدى استطاعت المخرجة المسرحية توظيف التراث داخل العلبة الايطالية وهل تنفرد ببصمة خاصة بها ؟.
- أين تكمن سمة البنية الجمالية والفنية في عروض المخرجات المسرحيات الجزائريات ؟

ومن أجل الإجابة على هاته التساؤلات كان لابد أن نتعرف على أهم الأساليب الإخراجية التي جاء بها المنظرون في التمثيل والإخراج، ومدى تأثيرها في أعمال المخرجة الجزائرية من خلال الأسلوب الإخراجي المعتمد وكيفية تعاملهم مع العرض المسرحي من خلال : النص، الممثل، مفردات العرض، المتلقي .

ونظرا لأهمية هذا الموضوع، وبعد جمع وتصنيف المادة اللازمة لدراسته قمنا بداية بتقديم الفصل التمهيدي المعنون بمفاهيم ومصطلحات خاصة بالإخراج والمخرج، وأهم التيارات الفنية التي بنيت عليها المدارس الإخراجية وانطلق منها المخرجين ليقدموا لنا أساليب إخراجية أصبحت معتمدة في بلورة رؤاهم الإخراجية ورسم تشكيلاتهم الحركية التي تساهم في ابراز المسرح الذي طمحوا إليه .

وتعتبر هذه الأساليب بمثابة قوانين خاصة بالمادة الإخراجية والمخرج نفسه لها ميزاتها وأسسها، ولكن تبقى دائما قابلة ومفتوحة المجال للتجريب من أجل الوصول الى أساليب مغايرة ، وبعدها تطرقنا إلى أهم الخطوات التي يمر بها المخرج أثناء تحضيره لأي عمل مسرحي و تناولنا الجوانب التطبيقية بخاصة منها أعمال المخرج الذي يخص الإعداد الدراماتورجي وصولا إلى الإعداد الركحي،

بعدها قسمنا البحث الى ثلاثة فصول ، فضلا عن مقدمة وخاتمة وملحق قام البحث على تتبع جميع الفرضيات التي تأسس عليها محاولين في ذلك الإجابة عن جل الاسئلة التي تأسست عليها إشكالية البحث فقد تناولنا في الفصل الأول الجانب النظري الذي عنوناه بـ :" الأساليب الإخراجية المسرحية من الواقعية الى اللاواقعية " حيث قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين، اهتم المبحث الأول الموسوم بـ : الأسلوب الإخراجي بين الواقعية والطبيعية، عرضنا فيه أهم التيارات الإخراجية وأساليبها من مخرجين أسسوا المناهج المعتمدة في الدراسات الأكاديمية و التجارب الإخراجية التي أصبحت أسلوبا معتمدا في معظم المسارح العالمية.

اهتم المبحث الثاني الموسوم بـ : " الأسلوب الإخراجي المضاد للمسرح الإيهامي" والذي أعتبر منعرجا كبيراً في تاريخ الدراما ككل و الأساليب الإخراجية العالمية، و المتمثل في المسرح الشرطي مع المخرج فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold والمسرح الملحمي الذي أسسه المخرج الألماني برتولد بريخت Berthold Brecht من خلال أسلوبه الجديد الذي كان له الأثر الكبير في عروض المسرح الجزائري عامة.

أما الفصل الثاني فعنوناه :"بالإخراج النسائي في المسرح الجزائري- مقاربة إخراجية لعملين مسرحيين - درسنا فيه أولى البدايات المسرحية للمخرجات الجزائريات وجيل المخرجات المعاصرات من وجهة تاريخية نقدية ،ثم قسمناه إلى مبحثين .

تناول المبحث الأول بالدراسة مسرحية "عشيق عويشة والحراز " اقتباس الكاتب "**محمد شرشال**"وإخراج "**فوزية ايت الحاج**" لما تحمله من موروث تراثي انطلاقا من قراءة في رؤيتهاالإخراجية عن طريق مفردة الأزياء .

أما المبحث الثاني : فقمنا بتحليل عرض مسرحية"**ماسينيساوصوفونسبا**" للمخرجة "**حميدة ايت الحاج**" وتأليف "**نعيمة حساس**"اقتباس "**نور الدين سليمان** "، والذي قمنا فيه بتحليل التشكيلات الحركية التي وظفتها المخرجة لنصل في نهاية المطاف إلى تحليل الأسلوب الإخراجي المعتمد .

خصص الفصل الثالث التطبيقي للقراءة التحليلية للعرض المسرحي وعرض جوانبه المتعددة وبخاصة التعامل مع النص، إدارة الممثلين، الفضاء السينوغرافي، لنصل إلى الرؤية الإخراجية المعتمدة، فقسمنا الفصل الى مبحثين :

المبحث الأول يخص دراسة مسرحية " **الثلث الخالي**" للمخرجة "تونس ايت علي" ومؤلفها "محمد شواط." من خلال القراءة الركحية لهذا العمل .

أما المبحث الثاني : خصص لدراسة مسرحية "امرأة من ورق" من النص الروائي إلى العرض المسرحي إقتباس الكاتب "سنوسي مراد" وإخراج "صونيا" .

في الأخير ذيلنا البحث بخاتمة قمنا من خلالها إلى طرح جميع نتائج البحث محاولين في الإجابة عن التساؤلات التي شكلت المحور الأساسي لهذا البحث ولو أن كل سؤال يقدم تساؤل اخر، وبهذا تقديم بعض النتائج التي وصلنا اليها من خلال التحليل الذي قمنا به.

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج التكاملي والذي يستند على الجوانب التالية الوصف والتحليل في جانبه التاريخي والسميولوجي، والذي تطرقنا فيه للأساليب الإخراجية المسرحية ومحاولة منا تطبيقها على تجارب المخرجة الجزائرية .

لعل أهم الأسباب التي جعلتنا نختار مثل هذا الموضوع فقد انقسمت في الاول لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية، فالذاتية حرصي على التعرف على أهم المخرجات بالجزائر اللواتي تمكن من ولوج عالم الإخراج، في محاولة منا لتأريخ التجربة للأجيال اللاحقة حتى لا يصيب ذاكرتنا الجماعية النسيان، و كوني مهتمة بشدة بالإخراج عامة و الإخراج المسرحي النسائي بالخصوص ذلك لأنني ممارسة ومخرجة أكاديمية ناشئة، وكذا محاولة معرفة المزيد عن هاته الوظيفة التي لها مكانة خاصة في الوطن العربي .

أما الأسباب الموضوعية ، فهي تقوم على إضافة دراسة علمية تفيد دارسي الإخراج المسرحي، وحتى الممارسين، لمعرفة المراحل التي يمر بها المخرج، و طبيعة التحليل العمل المسرحي انطلاقا من النظريات المتعارف عليها عالميا في مجال الإخراج المسرحي، ذلك أن جل الدراسات السابقة اهتمت بدراسة النص وليس العرض بخاصة في أقسام الأدب العربي، وبهذا حاولت جاهدة تقصي و متابعة البحث الأكاديمي في مجال المسرح الجزائري، وخصصت على دراسة الإخراج المسرحي النسائي، لان ما يهمنا حقا هو التعريف بعمل المخرجة الجزائرية الذي لم ينل حقه من الاهتمام اللازم من طرف الباحثين و الأكاديميين، سوى بعض المقالات التي نشرتها الأستاذة"مصطفى جميلة زقاي"، والأستاذ"حسن تليلاني" و اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض المصادر والمراجع المهمة في المجال منها:

- الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية لباتريس بافيس. ترجمة: أ.د منى صفوت ، مراجعة : أ.د سلوى لطفي .
- أسس الإخراج المسرحي لألكسندر دين. ترجمة: سعدية غنيم ، مراجعة :محمد فتحي .
- اتجاهات جديدة في المسرح لجوليان هلتون. ترجمة : أمين الرباط .
- عبقرية الإخراج المسرحي لأحمد زكي.
- تحليل العروض المسرحية لباتريس بافيس.، ترجمة : أ.د منى صفوت ، مراجعة : أ.د نادية كامل.
- التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، لعبد الصاحب نعمة مرعي.

والإضافة العلمية القيمة التي قدمها لنا الأستاذ المشرف "**لخضر منصوري**" كونه من أهل الاختصاص في مجال الإخراج والذي دعمنا بتوجيهاته القيمة والتي أثرت البحث خصوصا في الجانب المنهجي والتطبيقي.

أي بحث تعترضه الصعوبات، ولعل أهمها قلة الوثائق وأرشيف المسرح الجزائري وبخاصة في تحليل العروض المسرحية، الذي لا يحتوي على أعمال المخرجات الجزائريات، وان وجد يصعب الحصول عليه، ذلك لأنه انتاج تجاري، كما أن جل الأعمال التي خصتها الدراسة مسجلة بطريقة رديئة في جانبها الإخراجي للمادة الفيلمية أو تنتمي إلى جمعيات أوتعاونيات كان من الصعب الوصول الى أصحابها ،لذا لابد من الوصول الى كيفية ارشفة هاته العروض، وتمكين الدارسين من الحصول عليها .

في الأخير أتقدم بالشكر و العرفان لأستاذي المشرف على حسن تتبعه لخطوات هذا البحث منذ أن كان فكرة تراودني في بداية مشواري الدكتورالي، ولا يفوتني أن أزدجي أسمى عبارات الشكر والاحترام لأعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ووسمه على تحملهم قراءة هذا البحث كما سأكون صاغية لجميع ملاحظاتهم وآرائهم القيمة والمهمة التي ستثري دون أدنى شك هذا البحث فلهم كل الشكر و التقدير.

وبالله التوفيق

الفصل التمهيدي: مفاهيم ومصطلحات

1.الإخراج المسرحي

2.المخرج

3.أهم التيارات الفنية وعلاقتها بالأساليب الإخراجية

1.3/الطبيعية

2.3/الواقعية

3.3/الرمزية

4.3/التعبيرية

5.3/السريالية وفلسفة العبث

4.المخرج من الإعداد الدرامي إلى الإعداد الركحي:

1.4/المخرج والممثل

2.4/المخرج والفضاء المسرحي

3.4/التشكيل الحركي

4.4/المخرج ومفردات العرض:

1.4/الديكور

2.4/الأكسسوار

3.4/الماكياج

4.4/الأزياء

5.4/الإنارة

5.5/الموسيقى والمؤثرات الصوتية

يعتبر المسرح الواقعي والطبيعي تكملة لما طالب به الكلاسيكيون في مذهبهم كالمحافظةعلى النص المسرحي ووحدة الحدث الذي نظر لهأرسطو في فن الشعر، فكان الشكل والمضمون مرآة عاكسة لما يكتبه المؤلف في نصه، وبين التطور التكنولوجي وظهور الفن السينمائي والإضاءة، وظهور النقاد والفلاسفة والمنظرين والمخرجين طالبو بتغيير تلك النظرة إلى الفن المسرحي لعدم تماشيهامع التغيرات، فظهرت اثر ذلك عدة تيارات فلسفية وفنية تطالب بخرق المذهب الكلاسيكي فكلما ظهر تيار فني جديدظهر ما يعاكسه ويزيد من تطوره وتلك النظرة كانت خاصة بكل الفنون .

سنحاول من خلال هذا البحث الوصول إلى الاأسلوب الإخراجي والذي نعني بها الاتجاه الاخراجي الذي يستعين به المخرج من اجل الوصول إلى رؤيته الإخراجية، والتي أساسها التيارات الفنية، وماكتبه الكتاب والنقاد حول المسرح، والذي أصبح في نظرهم لا يمت للواقع بصلة، ويحقق الجمال الشكلي فقط، فكانت الثورة أولا حول كيفية التعامل مع النص، وثانيا كيفية إعداد الممثل وثالثا التعامل مع السينوغرافيا، وهدفهم الوحيد مشاركة المتلقي في العرض المسرحي.

تقتضي الضرورة البحثية تحديد بعض المفاهيم، حتى نفهم منذ البداية التوجه والمدلول المراد الوصول إليه ثم الانتقال إلى أهم التيارات التي غيرت تلك النظرة للفن.

الاصطلاح:

1-مفهوم الإخراج المسرحي:

مصطلح مسرحي أطلق على العملية الإخراجيةالتي يقوم بها المخرج عند تحويله نصا مسرحيا إلى عرض بصري سمعي وفق مخطط حركي وسينوغرافيا منطلقا من رؤية فنية خاصة به .

كلمة الإخراج بالعربية مصدرها" أخرج"ويحمل معنى الاستنباط من الداخل بالإضافة إلى معنى التدريب اذ يقال اخرج في الأدب درب وعلم، كما يحتوي على معنى إعطاء سمة ماإذ يقال اخرج العمل أي جعله ضروبا وألوانا يخالف بعضها بعضا[1].

يحمل مصدر الكلمة معه معنى الخروج من داخل حدث معين، وجعله يتطور من خلال التدريبات التي سيقوم بها، ويمكن أن نقدم به عدة صور مختلفة.

الإخراج المسرحي هي "تنظيم مجمل مكونات العرض المسرحي من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة وصياغتها بشكل مشهدي من أجل تقديم رؤية متكاملة للعرض المسرحي تحمل

1- ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي وفنون العرض،، عربي، انجليزي، فرنسي، ط1مكتبة لبنان 1997، ص 11 .

رؤية المخرج وتوقيعه"[1]. وتضاف الصورة البصرية الخاصة بالسينوغرافيا والأداء الذي يستند على حركات معينةتساهم في رسم صورةالمشهد تلو المشهد حتى نصل إلى عرض متكامل .

تعني كلمةالإخراج المسرحي Mise en scèneفي الفرنسية حرفيا " التوضيع على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرةعام 1820، وكان وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية، ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل" [2].

وكلمةRégieالفرنسية هي الكلمة التي كانت مستعملة قبل مصطلح الإخراج ومعناها الإدارة الفنية، ومازالت الكلمة مستعملة لحد الآن لوصف الجانب التقني والإداري وانتقاء الممثلين.

أما في العصر الحديث فان معنى الإخراج المسرحي في فرنسا مازال يعني تجسيد النص فوق الركح، أما انجلترا وأمريكا فان الإخراج هو"إنتاج فعل متضمن في عملية التلفظ بها ذاتها Performatif وبهذا الإخراج المسرحي الكلاسيكي أصبح Mise en perf، Performise" [3].

عرض أو أداءPerformance:

هو ما يتم أداؤه من قبل الممثلين وتحقيقه من خلال كافة المشاركين في العرض، مشتقة من الكلمة الفرنسية القديمةPerformer، وكانت تعني إكمال، انجاز، ولم يبقى في الفرنسيةسوى معنى الانجاز الذي يختص بعرض رياضي[4].

مرادف كلمة عرض، أداء لا تقابلها في الفرنسية نفس المعنى، بل معناها Représentation، وبهذا نلاحظ أن هناك رؤيتين مختلفتين للعرض المسرحي وحتى Mise en scèneلا تقابلها Performance، بل معناها from page to stageومعناها من الصفحة إلى خشبة المسرح .

يقدم **باتريس بافيس**Patrice Pavisمفهومه حول الإخراج المسرحي ويعرفه "على أنه عرض يتخذ مظهر نسق للمعنى، يتحكم فيه مخرج أو مجموعة ما، وهو مفهوم مجرد نظري غير مادي

1 ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص17.

2- م ن، ص 8.

3- ينظر باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، تر : منى صفوت، مراجعة: سلوى لطفي، 2007، ص 95.

4- ينظر م ن، ص 98 .

وتجريبي، انه ضبط المسرح وفق لحاجات المشهد والجمهور، الإخراج المسرحي يضع المسرح في حالة تطبيق وممارسة ولكن وفقا لنظام ضمني في ترتيب المعنى "[1].

تهتم العملية الإخراجية بالأداء،والذي يستند على معنى نستطيع فهمه من خلال عملية التمسرح التي تحدث بين الممثل والمتلقي والذي أصبح ضمن اللعبة المسرحية، وأصبح مشاركا ومساهما في إكمال رؤية المخرج من خلال كسر الجدار الرابع، و تقنيات التغريب والأسلبة والتي نادى بها كل من برتولد **برشت** Bertolt Brecht، **وفسيفولد مايرهولدVsevolod Meyerhold** ومن يحقق هذا العرض المسرحي هو المخرج وفق تخطيط خاضع لبرمجة ابداعية وتكوينية، فمن هو المخرج المسرحي؟

2-/ المخرج المسرحي Metteur en scèneوبالإنجليزيةDirector:

"مصطلح حديث نسبيا تم اشتقاقه من كلمة إخراج،وهي تسمية تطلق على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض"[2].

مصطلح المخرج لم يظهر إلا حديثا إلا أن وظيفته كانت متواجدة ففي "المسرح اليوناني كان يطلق عليه اسم Didaskalosومعناها المعلم والمنظم للعمل المسرحي،وحتى في المسرح الشرقي عرف العديد من المعلمين أمثال زيامي Zeami، ولم يظهر المخرج عندهم إلا في المسرح الحديث، وفي العصور الوسطى كان مدير اللعبة [3] Meneur de jeu"، وهو المشرف على الممثلين والمتكفل بعملية الديكور، ثم عرف مصطلح مدير المنصةريجيسور [4]Régisseurوالتي مازالت تستعمل لحد الان.

كان المخرج هو المسؤول الأول عن ماسيقدمه من فرجة مسرحية و بعدها أصبحت المسؤولية مشتركة ودخل في هذه اللعبة الإبداعية كل من السينوغراف ومصمم الإضاءة والكوريغراف ومصمم الموسيقى وكل يقدم وجهة نظره ورؤيته الخاصة بالعرض ولكنها تلتقي في عرض مسرحي متكامل حيث نرى في النهاية عملا واحدا تتداخل مفرداته السمعية والبصريةوالأدائية.

الإخراج المسرحي له أهمية وصدى اذ اندرج ضمن الاختصاصات الأكاديمية في الكثير من البلدان الأوروبية، وحتى البلدان العربية التي فتحت فيها الكثير من المسارح، وحتى في الجزائر أصبح ضمن المنظومة التعليمية وخصصت له دراسات عليا وذلك بالجامعات الأكاديمية وفتحت الكثير من المسارح الجهوية والتي يعمل ضمنها مخرجين لديهم خبرات ودراسات وتكوينات داخل الوطن وخارجه .

---

[1]- ينظر باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، م س، ص 24.

[2]- ينظر ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص418.

[3]- م ن ، ص 8.

[4]- م ن، ص 7.

3- أهم التيارات الفنية وعلاقتها بالأساليب الإخراجية:

بعد تقديمنا نبذة عن الإخراج والمخرج، نتوجه إلى إعطاء لمحة قصيرة عن المصدروالأساس الذي بنيت عليه المدراس الإخراجية، وهي اهم التيارات الفنيةالمتمثلة في الطبيعية الرمزية، التعبيرية، السريالية .وتيار العبث:

1-3 /الطبيعية Naturalisme:

"الطبيعية في علم الجمال هي مذهب يقوم على محاكاة الفن للطبيعة كما هي من غير تكلف أو تصنع وتسمية **Naturalisme**مأخوذة من الكلمة اللاتينية Naturaوالتي تعني الطبيعة "[1].يقوم هذا التيار على نسخ الطبيعةبكل ماتحمله دون محاولة التدخل في تغيرها وبهذا تقديم عرض مسرحي يرتكز على الايهام الكامل .

المدرسة الطبيعية ظهرت في فرنسا وهي امتداد للتيار الواقعي مع إميل زولاÉmile Zola[2]، وكان يريد أن نقدم صورةطبق الأصل للطبيعة بمعنى صورة تمثل الأصل والحقيقة وتخص الكل لأنه يحيا فيها ويعيش مع صراعاتها إنها بيئته، التي تعتبر خاصة بصاحب الرؤيا فقط بالرغم من انه يأخذ من الطبيعة، وبذلك هي صورة حقيقية مستوحاة من الطبيعة، المتلقي يجد نفسه في فضاء يعرفه وشخصيات تعيش حقيقة ما يعيشه، يرى نفسه من حيث الفكرة التي قدمها المخرج والذي اختار موضوع ينتمي لمجتمعه ويعكس ألامه ومشاكله، استعماله الإضاءة الطبيعية، الأزياء الشبيهة بالأزياء العادية، والديكور الذي يقدم صورة عن الواقع من حيث الألوان والتصميم ليحقق الإيهام المسرحي ويجعل المتلقي يصدق ما يراه، تحقيق الوهم البصري والسمعي.

تحارب الطبيعية كل ما هو مزيف سواء من ناحيةالمضمون أو الشكل، وميزة الطبيعية والواقعية تحقيق الوهم، ويكمن الفرق بينهما أن "الفلسفة الطبيعة تقوم على أن الإنسان ليس ظاهر وباطن إنما هو ابن بيئته ومجتمعه وظروفه وهذا ما تعكسه فلسفة زولا "[3]، معنى هذا أن عاملي البيئة والوراثة هما المتحكمان به وبمعرفته لتلك الظروف ومسبباتها يصل للحقيقة،بينما الواقعية هي نظرة

---

[1]- ينظر، ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص292.

[2]- اميل فرانسوا زولا أديب وروائي فرنسي "1840-1902" من ألمع النجوم التي تألقت في سماء الأدب العالمي في القرن التاسع عشر، أصبح بعد ذلك رائد المذهب الطبيعي للأدب في فرنسا، جاهد لنشر افكاره على و جوب قيام الرواية على التفكير العلمي و الوصف الدقيق للمجتمع و كان من المتحمسين للإصلاح الاجتماعي، من كتاباته : أبناء روجون ماكار سلسلة مكونة من 20 رواية، وقد توفي مختنقا بعد هروبه الى انجلترا، عندما دافع عن ضابط المدفعية الفرنسي ألفريد دريفوس المتهم بالخيانة، وحارب معارضيه، ينظر أكثر https//m.marefa.org

[3]-ينظر: محمد حسين، الرمز في دراما ابسن الطبيعية، قراءة دلالية تقديم حسن عطية، الهيئة العربية للمسرح ط 1، 2013 الشارقة، ص 69.

فلسفية للحياة إذ تقوم على "مبدأ الانتقاء تحكمها روح تشاؤمية ترى الحياة من منظار أسود"[1]، ولكن بألمانيا الواقعية والطبيعية يمتزجان مع بعضهما لدرجة انه لا يمكن ملاحظة الفرق بينهما، والكثير من الكتاب الأوروبين اللذين نادوا بالطبيعية تأخذ كتاباتهم فيما بعد منحنى الواقعية أمثال"**النرويجي هنريك ابسنHenrik Ibsen**، والذي يعتبر رائد الواقعية ،والايرلندي **جورج برناردشو George Bernard Shaw**، والروسي **مكسيم كوركيMaxime Gorki** فماهي الواقعية ؟

3-2/الواقعية Réalisme:

يعرفها علم الجمال "على أنها محاولة تصوير الأشياء بشكل أيقوني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصور مع إخفاء معالم الصنعة والعمل"[2]، محاولة تصوير مظاهر الحياة الواقعية بدقة، محاولة خداع بصر المشاهد وإيهامه بحقيقة مايراه ،لذا تكثر التفاصيل وتستخدم لغة الحياة اليومية، ولا يظهر أي شيء مزيف إنما يبدو اقرب إلى الحقيقة حتى يجعل المتلقي في دائرة مغلقة تجعله تحت تأثير وهمي وأطلق على هذا التأثير اسم "التأثير الواقعي Effet de réel "[3]، لذا لا يكون هناكاتصال مباشر مع الجمهور، إذ يفترض الممثلون أن الجمهور غير موجود وأصحاب هذا التوجه أصبحوا يبتعدون عن الموضوعية التي كانت موجودة في الطبيعية، وطرح الأمور بإنسانية ومصداقية أكثر والتوجه إلى إبرازالجانب النفسي أكثر من خلال تصوير الشخصيات، محاولة تقريب الحدث وعكسه مع ما يوازيه في الحياة، وبهذا فهي أكملت ما نادت به الطبيعية، كما اعتبرت "رديفا للمسرح التقليدي والمسرح الإيهامي الأرسطاطالي "[4]،لأنها تنادي بالإيهام، وقد ظهرت عدة اتجاهات تمثل الواقعية نذكر منها الواقعية النفسية والتي ارتبطت **بقسطنطين ستانسلافسكيConstantin Stanislavski** والواقعية التاريخية و التي اقترنت **بساكس ميينينجSax Mienengin**، والطبيعية وممثلها المخرج الفرنسي **اندريه أنطوانAndré Antoine.**

3-3/الرمزية Symbolisme :

مأخوذة من كلمة "رمز Symbole ظهرت كرد فعل على الواقعية التي سادت فترة زمنية طويلة، ظهرت في فرنسا أولا ثم في أوربا في أواخر القرن التاسع عشر، وقد كان لآراء الألماني والفيلسوف كانط

[1]-ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 72.

[2]- ينظر: م ن، ص516.

[3]- م ن، ص516

[4]- م ن، ص518

والفلسفة المثالية الألمانية تأثير كبير لظهورها "[1]، والرمز في المسرح كان موجود منذ ظهور المسرح ويجسد في العروض المسرحية ولكن كتيار ظهر مع موجة التغيير التي حدثت في أوربا ضد التيار الواقعي، وظف الرمز وأصبح له عدة أبعاد دينية وروحية وجمالية وادركت ان الحقيقة مرتبطة بالعاطفة والحس الوجداني ولها مدلول حسي، كعرض المشاعر والأحاسيس، إبراز جمالية النص عن طريق الكلمة الشعرية، عدم التقيد بالفضاء المسرحي ولا بالديكور، اللجوء إلى استخدامالإضاءة الموحية والمنصة الفارغة، البحث عنحركة تتماشى وشعرية الكلام، الابتعاد عن الأداء التمثيلي الواقعي، لذلك "اقترح الفريد جاري استخدام القناع والإلقاء الترتيلي" [2]، وأراد أن يبقى الجسد والذي سيترجم بأعضائه النص عن طريق الحركة المناسبة، لان في بداياته انطلق من الرمزية إلى أن وصل إلى السريالية والعبثية،البحث عن لغة غير عادية لغة سحريةلغة تفوق الواقع تدخل عالم التصوف، فالرمزية تقوم على فكرةالفن من أجل الفن، ورفضها لمبدأ الفن من أجل المحاكاة "فبالشعر نصل إلى المطلق عالم الخلود فالحس له معنى رمزي مرتبط بعالم الروح لذا لابد من توظيف الخيال، ويعتمدون في ذلك على الإيقاع والإضاءة لملىءلحظات الصمت[3].

يعتبر الشاعرالفرنسي**ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé** من روادالرمزية في السبعينيات والثمانينات من القرن التاسع عشر، بحيث يرى أن المسرح يخاطب خيال المتلقي"وهو لون سحري ملئ بالأسرار لذا لابد أن نعتمد على لغة شعرية صوفية وحركة مقدسةوقد تأثر بالموسيقارالألماني فاغنر، وتأثر بأفكار إدجار الان بو، والمتأثر بفلسفة كانط، ومحاضرات شيغل عن الدراما، وقام بتفسير هذه الأفكار وتعميقها أكثر مع بودلير ومالارميه ليؤسسو للمدرسة الرمزية "[4]، وندرك أن ما طالبو به هو ما سنجده في عروض انطونان ارطو،وقروتوفسكي وفسيفولد مايرهولد،وكوردن غريغ، والكثير من المخرجين واللذين أسسوا لأهم الاتجاهات الإخراجية.

كان **ستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé**يبحث عن مسرح "الشعر الصامت"[5] لذا طالب باستخدام الرقص والموسيقى وهذا مانراه في العروض الكوريغرافية المعاصرة والتي تعتمد على لغة الجسد، واستعمال كذلك الكلمة الشعرية بتوظيف الحركة الرمزية والتي تعبر عن الحياة الداخلية

---

[1]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 98، برعاية السيدة سوزان مبارك، 1997، ص 229 .

[2]- ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 230.

[3]- م ن، ص 231.

[4]- م ن، ن ص .

[5]-ينظر، م ن، ص 232.

النفسية، استعمال لغة تعبر عن الأحلام والخيال، لغة صامتة يكتنفها الغموض، البحث عن حركة طقسية.

أما " الكاتب البلجيكي الأصل موريس مترلنك فرغم انه تعلم في المدرسة الواقعية إلا انه تأثربالبيئة التي نشأ بها والتي زرعت فيه حب الأساطيروحبه للسحروللغموض ينعكس في كتاباته " [1]والتي تلتقي مع مبادئ الرمزية، وفي كتابه كنز البسطاء يطالب بالبحث عن مسرح مغايرمسرح يصور الحياة الداخلية فقط وهذا مادعا إليه**فسيفولد مايرهولدVsevolod.Meyerhold**في المسرح الشرطي حين طالب بالأسلبة، وطبعا هذه الصور لن تتجسد إلا في لحظات الصمت والذي يفرض الحركة المقطرة ويقول في هذا الصدد "إني أتطلع إلى مسرح يقوم على الأثر العميق للحظات الصمت البليغة"[2]،إن كتاباته المسرحية كلها تنتظر المجهول، ذلك الانتظار الذي يكتنفه الغموض والحيرة والتي تجعل الإنسان في دائرة المستحيل وهي محاولة "لتجسيد الانطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس "[3]، والعالم المحسوس هو عالم الغيبيات وقد قال عنه **فسيفولد مايرهولد**انه "أول من أشار إلى طرق جديدة في التصوير الدرامي وهو يدعو إلى الانتقال إلى الشرطية الواعية "[4]، و التي سيعمل على تطبيقها في مخبره المسرحي، والحوار الصامت الذي نادى به **موريس مترلنك Maurice Maeterlinck**اعتبره حوار زمني له امتداد كما في الموسيقى.

التيار الرمزي لا وجود للشخصيات بل توجد أفكار روحية، وقد دعا **مترلنكMaeterlinck** إلى "استخدام الآلة بدل الممثل"[5]، وهو ما سيطالب به **جوردن كريغ** Gordon Craigالممثل الدمية **وفسيفولد مايرهولدVsevolod.Meyerhold** في تقنية البيوميكانيكا .

بحث الرمزيون عن إيجاد الطريق إلى العالم الخفي المليء بالأسرار فكرة ماوراء الوجود، ودعوتهم الى عدم الالتزام بوحدتي الزمان والمكان، وتلك الاستحالة هي التي قامت عليها فلسفة مترلنك والرمزية وهي ربط العالم بالبعد الروحي وهذا ما دع إليه كذلك الكاتب والروائي المسرحي السويدي " **جون أوغست ستندربرغ Johan August Strindberg، والكاتب النرويجي هنريك ابسن Henrik Ibsen**"، ولكن بتصنيف هؤلاء الكتاب فسنجد أن النظرية الرمزية تقوم على تيارين " العالم

---

[1]-ينظر، نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 28.

[2]- ينظر: م ن، ص 32.

[3]- ينظر م ن، ص33.

[4]- احمد أمل، نظرية فن الاخراج المسرحي، دراسة في اشكالية المفهوم، الجزء الأول، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، الطبعة الاولى 2009، ص 110.

[5]- ينظر، ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 230.

المحسوس والذي يدخل في الغيبيات لابد من اختراقه، وعالم واقعي مادي نجسده تجسيد رمزي لعالم الغيبيات أي الروح والمادة متداخلان "[1]، ولتجسيدهما على الركح فان التيار الأول لا يعرض الحدث الواقعي وإنما يقدمه بلغة شعرية وخيالية تستند على إضاءة وموسيقى وإيقاع خاص ولعل ظهور مصمم الإضاءة السويسري **ادولف ابيا Adolphe Appia** فضلا كبيرا في تطبيق هذه النظرية ليبرز لحظات الصمت عن طريق لغة الإضاءة والظلال الموحية، **وفسيفولد مايرهولد**VsevolodMeyerholdأبرز تلك اللحظات بالواقعية الموسيقية، أما التيار الثاني يعرض الواقع ولكن برمزية لها مدلول روحي وعميق لحقيقة لا يمكن تغيرها.

3-4/"التعبيرية: " Expressionisme:

تعتبر التعبيرية كغيرها من التيارات التي طالبت بتغير النظرة إلى الفن ورفضها مبدأ المحاكاة ليحل مكانها الفن من أجل التعبير عن ذاتية الفنان اتجاه واقعه الاجتماعي ويعود الفضل لظهورها ما نادت به الرومانسية، والتي اعتبرت للروح الأولوية ومجدت الذات وطالبت بالثورة الفكرية والفنية، وهي "مذهب جمالي أدبي ظهر بألمانيا يبرز كثافة التعبير ويرفض المحاكاة وتصوير الواقع، يعبر عن المشاعر الذاتية في صراعاتها وتناقضها ارتبطت بالحرب العالمية الأولى جاءت كرد فعل على الواقعية والانطباعية"[2] .

وما لم تنادي به التعبيرية هو تلك النظرة المثالية التي تمجد الإنسان،لأنها ترى أن الفن لابد أن يبرز ذلك القبح الموجود في العالم وبهذا تطابق الرسم الكاريكاتوري معها لان الاثنان يعتمدان على البساطة والمبالغة، والتشويه المبالغ والمفتعل، يعتمدان على صدق التعبير لإيصال ذلك الألم بكل سلبياته والمبالغة في تشويه الواقع "وقد استخدم الكاتب الألماني كارل شترنهايم الكاريكاتور في كوميدياته للسخرية من الطبقة الوسطى"[3].

تواجدت التعبيرية قبل الحرب وتميزت بالذاتية المفرطة لأنها قامت بالثورة على الرأسمالية والبرجوازية وأعطت مكانة للناس البسطاء وبعد الحرب اهتمت بالأوضاع الاجتماعية،وبدأت بالبحث عن الخلاص والتطهير الروحي، وبهذا ركحيا سنرى المستوى الواقعي والمستوى الروحي والذي تجسد في كتابات السويدي **اوجست سترندبرغAugust Strindberg** والتي تتناول قضايا الخير والشر والذنب

[1]- ينظر، نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 36.

[1]-ينظر، ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 234.

[3]- ينظر، نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م ن، ص 134.

وهذا في "ثلاثيته الطريق إلى دمشق 1898_1901ومسرحية الحلم "[1]، وبهذا ستكون المواضيع المختارة متعددة وخاصة بالطبقة الكادحة وبتصوير الإنسان العادي، ولكنها تصب في فكرة واحدة والصراع يبقى قائما دائما في صورة من العذاب والظلم الإنساني ولكن تقدم بصورة مبالغة في الوصف تمتزج بالخيال، تقدم شخصيات نمطية، شخصيات تشترك في العذاب وتنتظر الخلاص وبهذا تدعو إلى الوعي الجماعي والثورة وفعلا سيقضي الحزب الاشتراكي على التعبيريون وآرائهم التي أصبحت تشكل خطرا سياسيا رغم توجههم الروحي الذي كان في البداية لان الصراع فيما بعدانتقل بين الفرد والمجتمع، أما بخصوص اللغة المستعملة فمزجت اللغة الشعرية المختارة مع اللغة الانفعالية والكلمة الصرخة والجنون والهستيريا .

من الكتاب اللذين تبنوا المذهب التعبيري " الفنان التشكيلي اوسكار كوكوشكا في مسرحية القاتل، أمل النساء، الشجرة المحترقة "و"مسرحية غاز" لجيورج كايزر والذي يعد من ابرز الكتاب التعبيرين"تحول الصور" لارنست توللر، ومسرحية السباق لفرينزفون"[2]، وتتميز المسرحيات التعبيرية بعدم تسلسل الأحداث والمزج بين الواقع والخيال وتوظيف الرمز، الفكرة واحدة ولكن المواضيع متعددة وهذا ما سيطبقه المخرج **برتولد برشت BertoltBrecht** في المسرح الملحمي، واللجوء إلى التبسيط والتجريد والتشويه،اللجوء إلى الاداء التمثيلي المؤسلب، والذي نادى به **فسيفولد مايرهولد Meyerhold Vsevolod**.،استخدام جميع الشخصيات المتواجدة في المجتمع، اعتبار الانسان العادي ركيزة مهمة وكذلك التوحيد بين الصالة والخشبة بمعنى الدعوة إلى كسر الجدار الرابع والبحث عن فضاءات مغايرة .

3-5/السريالية وفلسفة العبث:

يعتبر التغير التي أحدثته الحروب في اوروبا و التطور التكنولوجي ووسائل الاعلام سببا رئيسيا في ابراز اتجاهات مسرحية مغايرة، وقد كان للفلاسفة والنقاد والكتاب دورا كبيرا في ذلك، فظهر التيار العبثي ووظف كتقنية اخراجية والذي انجبته السريالية Surréalismeوالتي "نعني بها ما يتجاوز الواقع وقد ظهرت في العشرينيات من هذا القرن في فرنسا أولا ثم في اوروبا "[3] وقد اطلقت هذه التسمية على الأعمال التي تجمع كل الفنون وتقدم في عرض واحد و بطريقة إخراجية مغايرة، أي إشراك المتلقي في الحدث وكسر الايهام، وكتيار حاول الخروج عن ما كان سائدا، ورفض الواقعية والتقسيمات الخاصة

[1]-ينظر،م ن ، ص 135 .

[2]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ،م س ، ص 58 .

[3]- ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 252.

بالركح التي فرضت آنذاك،وأن الفن لا يعيش بعيدا عن الحياة، و الواقع والخيال والعقل والعاطفة لا انفصال بينهما، فبدأت بالتجريب وانطلقت من البحث في الذات الدفينة في اللاوعي وفي الاحلام، وحتى في الكوابيس وتلك المواجهة كان لا بد للمسرح ان يبحث فيها،فتوسع مجالها في الفلسفة وفي النظريات الماركسية وعلم النفس الفرويدي، وفي المجال المسرحي لم تتقيد بتوالي الاحداث وترتيبها ومواضعها كانت مستمدة من الحلم والحب والعنف فأضفت على المسرح جوا من السخرية والفانتازيا.

كان للمستقبلية دورا في ظهور السريالية بالرغم من أنها كانت مختصة بالفنون التشكيلية، فقد كان لها كتاب مسرحيون قدموا مسرحيات تصور حالات نفسية خاصة والتي "تتحدى العقل والمنطق ولا تدخل ضمن الوضوح وبهذا مهدت لظهور السريالية "[1]، وكذلك قضية افتزاز المتفرج والتي ستنادي بها الدادية فيما بعد ،والغاء الجدار الرابع واستعمال الإضاءة الخاصة واستخدام المستويات والاستغناء عن الشخصية وتعويضها بالأفكار والأشكال المادية، توظيف التجريدية في أعمالهم، إيجاد لغة مغايرة وغياب الحوار والبحث عن حركات مغايرة وكلها ستطبق في مسرح القسوة والمسرح الملحمي.

اعتمدت الحركة الدادية فقط على سياسة الهدم والتحطيم لذا لم تستمر، ولكن هاته التجربة لم تذهب سدى، لأن رائد السريالية **اندريه بريتون André Breton** بعد خروجه من "الدادية والتي انتهت عام1922 "[2] و تأثره الكبير بالعالم النفسي **سيغموند فرويد Sigmund Freud** وقيامه بالبحث عن اسم مغاير واتجاه مغاير فاختار اسم السريالية "تكريما **لجيوم ابولينير** والذي كان أول من أطلق هذه التسمية على عرض للمخرج دياجليف بعنوان الاستعراض عام 1917 وفي نفس السنة يقدم مسرحية أثداء ترسياس والتي وصفها بالدراما السريالية " [3]، وهكذا ظهر التيار السريالي وعرفها بريتون على أنها " الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة " [4] وبهذا فهي مرتبطة باللاوعي الفردي الذاتي الخاص بالفنان والذي سيجعل الأحلام والرؤى الفردية تظهر في أعمالهم وللتمكن من الوصول إلى تلك المنطقة التي "تحوي السر الغامض والحقيقة المطلقة للنفس البشرية لابد من إيجاد حركة تلقائية ذاتية اسماها اوتوماتيزم " [5] ويعنى بها الوصول إلى واقع اللاوعي أي أن الحقيقة عندهم مرتبطة بالعقل الباطن وفي الأحلام تكون متحررة، ولكن لم تقدم أعمال مسرحية كثيرة تمثل هذا الاتجاه إلا

[1]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 39.

[2]- ينظر: م ن، ص 60.

[3]- ينظر: م ن، ص 57.

[4]- م ن، ص 461.

[5]- م ن، ص 40.

انه سيظهر **انطونان ارطو Artaud Antonin وروجر فيتراك Roger Vitrac** واللذان قام بإنشاء" مسرح الفريد جاري والذي بدوره إحدى الركائز المهمة التي أوجدت التيار العبثي وذلك من خلال كتابته ثلاث مسرحيات والتي كان بطلها شخصية "**اوبو** " وفي رأي "هنشكليف هذه المسرحية هي البداية الحقيقة لفلسفة العبث"[1]، كان يدعو إلى تغير الذات الإنسانية لأنها مليئة بالشرور فلابد أن نتحرر من ذواتنا الشريرة، رغم أنه كان شاعرا رمزيا إلا انه بدأ بالبحث عن فلسفة مغايرة فلسفة تجعل هذا العالم يصل إلى حقيقة لا توجد في ما وراء الطبيعة بل تتعداها، الوصول إلى مناطق وعي توجد في ما وراء اللاوعي ولذا نادى بفلسفة الباتافيزيقا وهي مصطلح جاء كرد فعل على كل الفلسفات فوصفها بأنها "العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقا، علم الحلول المتصورة او الخيالية، لنصل إلى مستوى اخر من مستويات الوجود "[2]، وسوف تعود الباتافيزيقا بعد ح.ع 2 على أيدي الكثير من المنظرين والفلاسفة والكتاب ويعد **اوجين يونسكو Ionesco Eugène** احد أعضائها، وقد وصلوا إلى تعريفها على أنها "علم خاص، علم القوانين التي تحكم الاستثناء لا القاعدة "[3]، وبهذا هي تدعو إلى قانون المساواة في كل المفاهيم والموجودات وإغفال المنطق لأنه لابد أن نجعل فكر المتلقي يعمل ويفكر عن طريق تقديم ماهو مألوف غير مألوف ومن هذا كله أردنا الوصول إلى فكرة العبث والذي كان بمثابة البحث عن المجهول والعبثي وإذا أردنا أن نقدم فنا علينا ان ننطلق من تكنيك التناقض، فكرة اللاجدوى هي الفكرة التي انطلق منها ارثر ادامو Arthur Adamov واوجين يونسكو Eugène Ionesco و صموئيل بيكتSamuel Beckett، فكرة الغموض، فكرة الحلول الخيالية وقد قامت فلسفة **يونسكو** للعبث من المنطلق الذي بدا به **الفريد جاري** فهو حصيلة لما وصل إليه العالم والذي لم تعد فيه لغة التواصل موجودة، وحتى المعنى اختفى منها وحتى العلم والتطور التكنولوجي لم يقدم منفعة ولا حتى الجانب الروحي ،العبث هو عندما نصل إلى طريق مسدودة ونبحث في الفراغ المجهول، ذلك الفراغ المبهم والغامض هو هدف العبثيون .

محاولة دخولهم عالم الغيبيات حتى يجدو الحلول لما وصلوا إليه ولهذا لم تعد لغة الحوار موجودة في مسرحياتهم وخيم ذلك الصمت وتظهر كذلك من خلال "حوارات مسرحية فيتراك والمسماة بعنوان ألغاز الحب" [4]بذور تيار العبث أو مايسمى بالمسرح اللامعقول لأنها عبارة عن حوارات تسخر من

---

[1]- ينظر:نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 115 .

[2]- ينظر: م ن ، ص 116 .

[3]- ينظر، م ن، ص 117.

[4]- م ن، ص 119.

اللغة كوسيلة للاتصال بين البشر، ويبدأ هذا التيار بالزحف وتظهر العبثية في الفلسفة الوجودية عند **جون بول سارتر**[1] **Jean-Paul Sartre** والذي قدم مسرحيات مضمونها عبثي ولكن في قالب معقول وهذا مافعله كذلك **البير كامو Albert Camus** و كان الهدف منها أن تزاوج بين الروح والعلم وضربت كل القواعد عرض الحائط لتقدم ما يتناسب تفكيرها ويواكب المتغيرات خصوصا بعد ظهور الفن السينمائي والذي غير من تفكير المتلقي والذي لم يعد يهمه تسلسل الأحداث.

أول من أطلق هذه التسمية "الناقد مارتن اسلن في كتابه مسرح العبث سنة 1962 "[2] وتتمثل مظاهر العبث في غياب تسلسل الأحداث، غياب مرجع تلك الأعمال أو الحادثة، عنصر الغرابة والدهشة، يجعل المتلقي في دائرة مغلقة، تقدم طرح وسؤال فلسفي عميق مما يخضع فكر المتلقي إلى التعمق في التفكير لتحليل ما يراه، والعبث كمفهوم كان موجود من قبل وذلك منذ أن عرف اوديب الحقيقة واكتشف انه ملك عبثي، **وانتيقون** التي فضلت عالم الأموات، هاملت والشبح، ميديا وقتلها لأولادها ،وهكذا نلمس تلك العبثية والطرح اللامعقول في المسرحيات اليونانية والشكسبيرية وكما تتبعنا انه كان نتيجة فكر فلسفي عميق، وكذلك الاتجاه الرمزي يلتقي مع العبثية كما تقول تسعديت "في العكوف على الذات واستبطان العقل الباطن، لا باعتباره تعبيرا عن رغبات الشاعر وأحلامه الذاتية فحسب،ولكن باعتباره تعبيرا عن رغبات وأحلام الجنس البشري بأكمله"[3] وبهذا فالفنان العبثي ينطلق من ذاته ليصل برؤية غير ذاتية أي تعبر عن غايات الجميع أي أن الفنان إذا انطلق من فكرة الانتظار المجهول فهو انتظار مشترك وهنا يصبح اللاوعي الفردي للفنان يمثل اللاوعي الجماعي ،ويلتقيان كذلك في عدم قبولهم للواقع وهذا من خلال العروض التي يقدمونها ويحدد "**يونسكو** "مفهوم العبث على انه "كلما كان فاقد للهدف، وماكان مقطوعا من جذوره الدينية والماورائية، حيث يشعر الإنسان أنه ضائع "[4].

وبهذا نرى أننا إذا فقدنا الروح الالاهية والغاية من الوجود فلاداعي للانتظار، وكتيار ولد من جراء الحروب التي شهدتها أوروبا والتي دمرت الإنسان وجعلته لا يقبل وجود إنسان عاقل وواعي

---

[1]- جون بول سارتر فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي "1905-1980"، يعتبر من أعظم فلاسفة المذهب الوجودي في القرن العشرين، تاثر بأفكار كانط وهيجل ، بدأ حياته العملية أستاذا، عرف بكتاباته الغزيرة وأعماله الادبية والمسرحية منها : الذباب، الغرفة المغلقة، العاهرة الفاضلة، الشيطان والله الصالح ، كان رفيق درب الفيلسوفة والأديبة سيمون دي بوفوار، كان عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، ومن بين أعماله: -L'Etre et le Néant- L'existentialisme est un humanisme- Critique de la raison dialectique . موقع ويكبيديا .

[2]-نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 303 .

[3]- تسعديت ايت حمودي، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، 1986، ص38- 39 .

[4]- ينظر: اليا الحادي ، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت لبنان، ط 1، 1986 ص 85.

وظهور النازية، وكذلك الظروف السياسية ،والاجتماعية،والنفسية، والاقتصادية، وذلك الدمار المادي والمعنوي جعلهم يبحثون عن ذواتهم التي ضاعت في الفوضى .

مسرحية المغنية الصلعاء 1950 **ليونسكو** و"في انتظار غودو " **لصموئيل بيكت**، يجسدان العبث بعد ح ع 2، وهولا يتقيد بالأعراف السائدة حول المكان والزمان وحتى في بناء الشخصية والتي لا وجود لها في الواقع وحتى أن وجدت فان ماتقوله يمكن أن يكون مجرد هفوات غير منطقية، لاتوجد تلك العلاقات التي يبنى الحوار من خلالها، عدم السيطرة على مايجري من أحداث، يخضع للسكون وعدم الحركة في الأحيان وكأنه في دائرة مغلقة وكل عرض عبثي ماهو إلا سؤال فلسفي أخر تطرحها الفكرة حتى وان كانت لا وجود لها في الواقع لكنها تحاول أن تقدم ماهو موجود في الحياة بطريقة عبثية .

قسم العبث إلى ثلاثة أنواع "العدمي، التشكيلي البنوي، الساخر الأول لا يقدم تفسيرا وتحليلا بداية من النص، والثاني يعبر عن السكون الذي يعيش فيه العالم والظلام السوداوي وغياب تسلسل الكلمات وتكون متقطعة وغير خاضعة للترتيب، وعدم وضوح الصورة التي بدورها لا تستند على تركيب أما النوع الثالث توجد به شخصيات وحبكة ولكن تقدم بشكل ساخر وكاريكاتوري "[1].

إذن التيار العبثي هو رفض للمادية والعلمية المجردة والبحث عن الروح في أفق واسعة وبالذات في الخلجات النفسية والعقل الباطن في اللاوعي الغني بالتجارب و المخزونات التي يجتمع فيها البشر، لذا سنتطرق لتجربة **انطونان ارطو Antonin Artaud** ومسرح القسوة الذي خرج من رحم السرياليةوالذي يدعو من خلاله العودة إلى اللاوعي الجماعي بالعودة إلى الأسطورة ليمهد للمسرح العبثي والمسرح الاحتفالي والذي يعتمد على الطقس والأسطورة والذي سيكون له صدى كبير على الوطن العربي، ويعتبر كل من "**صموئيل بيكت، اوجين يونسكو، ارتو اداموف،جان جينيه** هم نقطة الانطلاق للمسرح العبثي"[2]وتعد تجربةبيكت تجربة عبثية تعبر عن السوداوية وانتظار المجهول لان ويلات الحروب جعلت الرجل الأوروبي في دوامة الفزع والخوف ليكتب بعدها نصوصا تأخذ حيز الاهتمام لأنهاعميقة في طرحها وما الحياة بالنسبة له إلا صرخة وألام، بدأ في البحث عن لغة الصمت لان اللغة لم تعد تشكل لغة تواصل وتفتقد المعنى وأصبحت الوحدة والاغتراب والصراع الذي لا مرجع له هي محل اهتمامه..

[1]- ينظر:ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 305.

[2]- ينظر: نهاد صليحة، التبارات المسرحية المعاصرة، م س، ص 305.

يواصل**هارلود بنتر** مسيرته والذي يظهرصعوبة التواصل بين البشر خصوصا عندما تصبح تشكل اللغة نفسها خطرا وهذا ماجاء في مسرحيته "**لغة الجبل**"وهي مسرحية سياسية عبثية، فهاته االأساليب الإخراجية ماهي إلا نقطة وصل تعبر عن أوضاعهم السياسية والفكرية والثقافية، فهي حلقة متسلسلة من التجارب تتداخل مع بعضها البعض .

التيارات الفنية جاءت من أجل تغيير النظرة اتجاه الفن فوجدنا أن الواقعية والطبيعية شعارها كان الفن من أجل المحاكاة، وهذا ما سنوضحه عند **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski**، **واندريه انطوانAndré Antoine و ساكس ميينجSax Mienengin**، بعدها الرمزية والتي نادت بفكرة الفن من أجل الفن واثرها يظهر الكثير من المخرجين أمثال**إدوارد كوردن كريغEdward Gordon Craig**، **وادولف ابياAdolphe Appia**، **و فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold** ليأسسوا بذلك لأكبر المدارس سوآءا في الجانب الإخراجي أو في التعامل مع الممثل أوفي توظيف الانارة، وبعدها التعبيرية والتي نادت بفكرة الفن من أجل التعبير ومجدت الروح ورفضت المادة وتظهر آرائهم بعد ذلك عند الكثير من المخرجين منهم **ماكس راينهاردت وليوبولد جسنر**، و"انطلق منها بسكاتور وبرشت"[1].

التعبيرية فتحت المجال لظهور العديد من الأساليب الإخراجية التي كانت نتيجة التجريب لذلك تطرقنا لها حتى نرى فيما بعد أن مانادت به أصبح مطبقا فعلا، وبعدها ظهور السريالية وفلسفة العبث إلى أن وصلنا إلى الفن من أجل التغير وذلك في المسرح الملحمي والذي جاء نتيجة تلك الثورات والتغيرات التي انطلقت من الفلاسفة أولا، ولكن التطبيق الفعلي كان بفضل المخرجين، و قبل ذلك لابد أن نعرف أهم المراحل التي يقوم بها المخرج بصفة عامة من أجل التحضير لعمل مسرحي، وذلك ابتداء من اختياره للنص إلى أن يصل إلى العرض لأننا في الاساليب الإخراجية سنتكلم عنها وكل مخرج وكيف تعامل معها لذا سنقدم كل مفردات العرض المسرحي ونتعرف على ماهيةالتشكيل الحركي وماهي أهم النقاط التي يرتكز ويعتمد عليها المخرج ليرسم مخططاته الحركية وينفذ رؤيته الإخراجية وهذا لأننا في الجانب التطبيقي سنتبع نفس الطريقة.

[1]- ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 136.

4 /المخرج من الإعداد الدراماتورجي إلى الإعداد الركحي :

إن ظهور الاساليب الإخراجية بمختلف مناهجها كانت تبحث عن أشكال مغايرة للمسرح الأرسطي والذي كانت تحكمه أعراف متفق عليها بداية من النص وهذا مانظر له أرسطو وقنن له قوانين صارمة جعلته حبيسا، وجعلت من المخرج منفذا لا غير، وما زادت سلطة المؤلف الإرشادات المسرحية فإدراجها تدل على أنه كان مخرجا لنصوصه بصورة واضحة ولكن ماهي العلاقة المغايرة التي نشأت بين النص والعرض؟

نستطيع القول أن هناك إتجاهان الأول حافظ على النص وإعتبره الركيزة الأولى في العمل المسرحي وممثلو هذا الإتجاه رواد المسرح الفرنسي ومواصلتهم للإتجاه الطبيعي الذي بدأه **اميل زولا**، فتجل ذلك في أعمال اندريه انطوان ومن تبعه من الرواد **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski**، **جاك كوبو Jacques Copeau**، **جون فيلار Jean Vilar** إذ أنهم قاموا بتنفيذ كل مايحتويه النص دون الخلل به، وعدم تجاوز مقترحات المؤلف مما زاد من تطور الإرشادات المسرحية، ويعتبر المخرج مجرد مترجم للنص وتحويله حرفيا على خشبة المسرح، وتطلق الناقدة والمنظرة **ان اوبرسفيلد AnneUbersfel** على هاته العملية "مصطلح التكافؤ الدلالي والتي تعتبره مجرد صورة وهمية "[1].

يمكن لنص واحد أن يقدمه عدة مخرجين بحيث تختلف الرؤية حول تناول النص فالتكافؤ الدلالي الذي يبحث عنه الممارسون الكلاسيكيون، من غير الممكن أن يحتوي النص على معنى واحد أثناء تجسيده بصريا لأن الوسائط المادية والأدائية الموظفة من طرف المخرج تساهم لا محال في إعطاء عدة إيحاءات للدال الواحد، وتزيد **ان اوبر سفيلد Anne Ubersfeld** التعليل في الأمر "حتى لو استطاع العرض بمعجزة ما أن يعبر عن النص كله، فإن المتفرج لن يستمع إلى النص بأكمله، جزء كبير من المعلومات ينمحي، لذا وجد فن الإخراج والتمثيل لإختبار مايجب سماعه إذن لا يمكن إطلاقا أن نتحدث عن التكافؤ الدلالي "[2] .

أما ممثلو اللاواقعية فهم من ثاروا على النص وأصبحوا يبحثون عن طرق مغايرة لعملية البناء الدرامي وجعله قابل للتحويل ليعبر عن أفكار خاصة بالعصر الذي يعيشون فيه وجعله خاص بالركح متكامل في صورته النهائية مع باقي مفردات العرض، فمنذ أواخر القرن التاسع عشر كانت المواجهة واضحة بين المخرج والمؤلف الذي احتل المراكز الأولى منذ بدايات المسرح ولكن هذه الرؤية

[1]-Anne Ubersfeld-lire le théâtre 1-ed Belin .Paris-1996 p13.

[2]-ibid – p 13 .

بدأت بالتغير ما أن حل عصر المخرج وأصبح هو المسؤول الأول و ممثلو هذا الإتجاه **المخرجين فسيفولد مايرهولدVsevolod Meyerhold، ب.برشت B. Brecht،اروين بسكاتور Erwin Pscator،ادولف ابياAdolphe Appia، انطونين ارتوAntonin Artaud**.....الخ

أصبح المخرج "يتحكم في الشكل المسرحي كمقابل للشكل الدرامي ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناوله الإنارة، المناظر، الاكسسوار ،وكل مفردات العرض المسرحي في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص "[1]، وبدخول التقنية وإدماج المتلقي في اللعبة المسرحية تغيرت المفاهيم وعرف الدراماتورج والذي مهمته إيجاد نص مناسب يتناسب مع فكرته المراد عرضها على الركح، وبذلك وجدت الدراماتورجيا والتي بمفهومها "عرفت منذ ارسطو وحتى الآن، تطورا دلاليا ملحوظا في المجال المزدوج للفكرة والنشاط المسرحي، فهي تحوي ازدواجية بين فن تركيب المسرحيات وبين مراعاة أشكال المرور إلى الخشبة، والتي تعود للأصل اليوناني للكلمة، الذي إعتبر الدراماتورجيا بناء أو عرض للمسرحيات "[2].

تطور مفهومها خصوصا مع **لسينغ Lessing، غوتهولدGotthold،افرايم Ephraim**وأصبحت " بتطورها اللافت خلال القرن العشرين تبحث في التفاعلات التي تنشأ بين النص وإخراجه، بين النص والخشبة " [3]، خصوصا أن لسينغLessing انطلق من رغبته في الخروج عن النموذج الكلاسيكي الفرنسي السائد آنذاك، وفي العصر الحديث أصبحت الدراماتورجيا علما قائما بحد ذاته، بمعنى وظيفة الدراماتورج تحضير نص درامي قابل للمسرحة، ويجعل كل مفردات العرض خدمة له لتتفاعل فيما بينها، وتقدم لنا "نص العرض كما تسميها **ان اوبرسفيلد Anne Ubersfeld** إذ ترى أن الكتابة المسرحية تعرف بالإخراج المسرحي وتنتج لنا نص العرض texte spectaculaireأو كما يسميها **De Marinis** العرض بوصفه نصا، فالنص الركحي أو المسرحي le texte scénique ماهو إلا هذا التجميع للعلامات combinatoire de signesالتي تقدم للمتفرج "[4]، وطبعا هنا سينتج لنا عدة نصوص أي سنجد نص الممثل، نص السينوغرافيا، نص الانارة،.....الخ، وطبعا في ميدان الإخراج مهمة الدراماتورج تحققت كليا مع المخرج برشتBrecht. في مسرحه الملحمي وحقق عن طريقها التغريب.

---

[1]- ينظر: الين استون، جورج سافونا -المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد ، مرا: محسن مصليحي ، ط1، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر، 1991ص 142.

[2] -Joseph Danan-qu ،est-ce que la dramaturgie؟-Actes sud –papiers.Apprendre28-2010 P09.

[3]-ibid p18.

[4]-Voir Anne Ubersfeld les termes clés de l'analyse du théâtre Paris –Seuil.1996 p 35.

وحقا ما يهمنا من هذا المصطلح هو الوصول إلى النص الركحي الخاص بالمخرج، والذي يصل إليه أثناء قيامه بعملية الإخراج، فعند اختياره النص يقوم بعميلة الدراماتورجية ليوائمه مع رؤيته الإخراجية، لذا أثناء تحليلنا استندنا على هاته المصطلحات كالنص الركحي، والذي نعني به النص المشهدي الذي يعمل وفقه المخرج ويبني تصوره الإخراجي ويسميه باتريس بافيسPatrice Pavis[1]كذلك "بالنص الفرجوي Texte Spectaculaire وهو الرابط بين الأنظمة الدالة المستعملة في العرض المسرحي حيث يؤلف السياق والتفاعل فيما بينهما ما يسمى بالإخراج " [2]، وبهذا سينتج لناالنص الشارح والذي جاء نتيجة الاشتغال الدراماتورجي، ويظهرالنص الفرجوي" من خلال سياق العرض عبر سلسلة من العلامات السمعية أو البصرية "[3] والتي يوظفها المخرج أثناء القيام بعملية الإخراج.

سنستعمل كذلك مصطلح الإجراء الدراماتورجي وكلاهما تصب في منبعه الأصلي، وتعد من التقنيات المعاصرة في كيفية تحليل العرض المسرحي، وبعد هذا الولوج البسيط نتوجه إلى دراسةكيفية تعامل المخرج مع نصه المسرحي اذا أرادأن يقدم عرضا مسرحيا.

أول ما يقوم به المخرج هو اختيار النص الذي يود إخراجه من أجل عرض قضية أو فكرة أو موضوع معين شغل باله أو فرض عليه،وحتى تتضح ملامح ذلك النص يقوم بتحليله وكشف جميع خفاياه ومن أجل فك رموزه وقراءة ما وراء السطور والوصول إلى فهم الشخصيات يتعرف على أبعادها، ودورها في سياق المسرحية فالشخصيات الدرامية "لا ترسم على أساس العلاقة بالواقع، بل على أساس علاقاتها بالآخرين في المسرحية أي على أساس العلاقة السامية من خلال مايعرف بالتقابل والتشابه وهما يشكلان المفارقة التي توجد في أفعال الشخصيات وعلاقاتها ودوافعها"[4]وعند معرفة ذلك ستتضح لنا العقدة التي تقوم عليها المسرحية وكيف نتوصل إلى الحل بمعنى تسلسلها وبنائها الدرامي ابتداء بالفكرة والشخصيات ثم زمان ومكان الأحداث، وعلى المخرج أن يتابع تطور

---

[1]-باتريس بافيسPatrice Pavis (1974)كان أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس ، واشتغل كذلك استاذ زائر في قسم الدراسات المسرحية بالجامعة الكورية للفنون، ويشتغل حاليا أستاذا بكلية الفنون بجامعة كينت بمدينة كانتربري الانجليزية، من بين أشهر المنظرين والنقاد في المجال المسرحي ، أهم منشوراته قاموس المسرح Dictionnaire du theatre، وتحليل العرض المسرحي، والاخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الافاق المستقبلية الذي ترجمت الى عدة لغات ، تحليل الفرجات ، La mise en scéne contemporaine 2007، وله دراسات بحثية متواصلة في : نظرية الأداء، نظريات الاخراج ، المسرح المابين ثقافي ، الكتابة الدرامية المعاصرة، نظرية الفرجة والمسرح المعاصر، الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا ، موقع ويكيبيديا .

[2] -Voir Patrice Pavis-dictionnaire du théâtre-ed.dunod-Paris .France 1990 –p357

[3]- فهد الكغاط، التوليفة المسرحية وقراءة العرض المسرحي، اشراف يونس لوليدي، دكتوراه دولة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، المغرب، السنة La partition théâtrale 2009/2008

[4]- عبد الرحمان شلش، مدخل إلى فن المسرحية، الرياض مرامر للطباعة الالكترونية، ط1، ص34.

الشخصيات وذلك عن طريق دراسة وتفكيك الحوار والذي سيتيح له معرفة حبكة النص وماتفكر فيه الشخصيات ويتعرف على نقاط قوتها وضعفها، حتى يضع خطة تناسب هذا النص ،وتعد القراءات الأولى التي يقوم بها المخرج غير كافية لأنها لن تكتمل إلا بعد نهاية البروفات والتدريبات التي يقوم بها فيما بعد مع الممثلين لأن قراءته الحقيقية تبدأ مع الركح،وبما أن المسؤولية الأولى تقع على عاتقه فانه مكلف بدراسة المسرحية من جميع جوانبها حتى يحلل كل تفاصيلها ويتعرف على جميع الظروف سواء التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية .

يبدأ المخرج رحلة بحثه بالتنقيب عن السبل التي تجعله يفسر هذا النص ركحيا، فيعتمد على ثقافته وخبرته وفلسفته ودراساته المسبقة، وكل مخرج أثناء قراءته للنص يبدأ بتسجيل ملاحظات وأفكار في دفتر صغير خاص به يكون بمثابة مرجع سيعود إليه فيما بعد لفك بعض الشيفرات وتلك تعد بمثابة خطاطة أولية والتي ستوضح له بعض الغموض الذي سيواجه فيما بعد، وتسميه **ان اوبر سفيلد** " نص الممارس المسرحي Le texte du praticien théâtralأو نسخة الإخراج المسرحي، ويستخدم كراسة الإخراج، وليس بالضروري أن يكون هذا النص مكتوبا، بل يمكن أن يكون شفويا، كأن يكون بصوت المخرج "[1]، فكل قراءة تحمل معها اقتراح جديد تمكن المخرج من تصميم ما سيعرضه فوق الركح فالجانب البصري والسمعي للعرض يتوقف على ماسيقدمه وكيف يمكن له تقديم تلك الشخصيات وإبراز علاقاتها مع باقي الشخصيات، وكلما فهم المخرج نصه اتضحت رؤيته أكثر وطبعا كلما استوعب الممثلون ما أراده المخرج تتضح أكثر فكرة العرض ،وبهذا تصل فكرة العرض للمتلقي.

يتم قراءة النص من خلال ما يعرف بالقراءات والتي هي بمثابة المفتاح الذي سيعمل به المخرج، فالأولى خاصة بالمعالجةالدرامية، وتعرف بالقراءة الاستكشافية بمعنى أننا سنغوص في أعماق نص المؤلف الذي بطبيعة الحال نكون على دراية بثقافته وانتمائه الفلسفي وتوجهه والبيئة التي عاش فيها، والمخرج سيكون الوسيط بين المؤلف والممثلين من جهة، وبين الممثلين والمتلقي من جهة أخرى.

تستند هاته القراءة على آليات أولها ملخص وفكرة المسرحية والذي من خلاله نعرف حوصلة ماكتبه المؤلف في نصه وهنا تتضح أولى الخطوط العريضة التي بني عليها هذا التركيب الدرامي وبعدها تبدأ عملية الفرز والتحليل ويبدأ المخرج بالفكرة التي هي أول "خلية يبنى من خلالها المؤلف نصه المسرحي ويغذيها عن طريق الموضوع الذي يختاره" [2]، وهي الأساس الذي يضع من خلالها المخرج رؤيته

[1]-Anne Ubersfeld - les termes clé de l'analyse du théâtre - opcit – p 35.

[2] محاضرات الأستاذ صياد أحمد، ماستر 1، تخصص إخراج مسرحي، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران أحمد بن بلة .

الإخراجية، وبهذاتعد " أول عنصر درامي ومادته الأولى وهي أساس الموضوع الذي يتناوله المنظرين والمشتغلين في الحقل الأدبي والمسرحي فكلما كانت غنية وشاملة كلما كانت ذا قيمة فكرية"[1].

فالفكرة في تكوينها مجردة وما يجسدها الأفكار الجزئية وتأتي في شكل موضوع وهي العنصر الوحيد الذي يحقق نهايته بالنهاية الكلية للمسرحية، الفكرة لا تتحقق مسرحيا إلا عندما تنجح بصريا "المشهد يحقق الفكرة" [2]، معنى هذا أن المخرج يساهم في إبراز رؤية المؤلف برؤيته الخاصة، وإذا لم تتضح رؤيته من خلال العرض المسرحي فإن الفكرة لا تنجح بصريا.

ويرى البعض أن الفكرة هي "مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أوفكرة أساسية"[3]، وهذا ما يؤكد لنا أن الفكرة جد مهمة وحتى إن أعادالمخرج صياغةنصوصه من أجل أن يعرضها على الركح فإنه سيحافظ على الفكرة الأساسية وهذا ما فعله برشت Brechtفي نصوصه التي قدمها إذ يعد أول دراماتورج أعاد كتابة نصوصه والتي تتعدد فيها المواضيع لكن الفكرة واحدة، وبعدها ينتقل إلى الشخصيات التي بطبيعة الحال هي من تحمل الفكرة وتسير بها لتخلق لنا الصراع والعقدة لتقدم لنا حلا أو تبقيه محل تساؤل.

تعتبر الشخصية المسرحية النواة الأساسية في العرض المسرحي وبهذا يعتبر الممثل العنصر الأساسي لأنه سيجسدها والمؤلف المسرحي عندما يرسم هاته الشخصية بجعلها متميزة بأبعادها، الفيزيولوجي، الاجتماعي والنفسي،ماضيها، حاضرها، مستقبلها فالبعد الأول سيعطينا ملامح هذه الشخصية، وسنها، وجنسها ،ويعتبر هذا البعد الأوضح لأنه يعطينا التكوين الرئيسي للشخصية، أما البعد الثاني فهو يحدد لنا مكانتها وانتمائها الطبقي، نوع تعليمها، ثقافتها، معتقداتها، عداتها، تقاليدها، أما الثالث فهو حصيلة البعدين الاجتماعي والفسيولوجي فبهما نعرف ماذا ستصبح الشخصية انطوائية، قاتلة، متفائلة، مجنونة، متسرعة...الخ، و باقي الأبعاد سنعرفهم من خلال الحوار أي ماذا كانت الشخصية وكيف بدأت تتطور تبعا للأحداث وما الذي ستصل له في نهاية المطاف، وكل هذه الأبعاد تكون لنا هيكل المسرحية.

---

[1]- لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة :دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1963، ص 42.

[2]- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام حكومة الشارقة ط 2003، ص: 35، 34.

[3]- لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، م س، ص 45.

تصور شخصية وتكوينها في المسرحية يتطلب مؤلفا مثقفا ذو خبرة واسعة وتجربة حياتية حتى يقدم شخصيات يقتنع بها المتلقي لذا على المخرج أن يعي تماما بهذه الأبعاد حتى يتسنى له فهم نموها وتطورها في عرضه المسرحي.

تحرك الشخصية الرئيسية الأحداث إلى الأمام التي هي محور المسرحية وبتطورها تخلق تلك العلاقات مع الشخصيات الأخرى لتصل إلى الصراع وهي المرحلة التي سيدرسها المخرج ضمن بنائه الدرامي وهو جوهر الدراما لان دوره يكمن في توليد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، عن طريقه تبدأ الأحداث الدرامية وتكون لنا الأزمة التي ستخلق لنا العقدة ثم يأتي الحل، وكل مسرحية تحمل معها نوع من الصراع وأهميته فيما تحدثه من متعة لدى المشاهد "إن ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين في سير الحكاية فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه"[1]وهنا يكون المخرج أكثر تركيزا لكي يدرك حقيقة وسر هذا الصراع والأهم تجسيده ركحيا.

وبعدها ينتقل لدراسة الحوار Dialogue والتي وظيفته نقل المعلومات إلى الجمهور وذلك من خلال الشخصيات، فالحوار المسرحي هو الذي يتكون منه نسيج المسرحية يستخدمه المؤلف كأداة لعرض الأحداث والمواقف وتطور الشخصيات والكشف عن حقيقتها ويفكك الفكرة العامة التي يحملها النص " وبهذا الهدف الرئيسي للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية[2].

إعتبر الحوار المسرحي العنصر الذي يميز المسرح كجنس أدبي عن بقية الأجناس الأخرى كالرواية والملحمي، و يكشف كذلك عن الصراع الذي تحمله فكرة المسرحية وتعرفنا عن أسبابه.

أما الألماني **برتولد برشت**B. Brecht لم يعتمد على الحوار كأساس في مسرحيته، بل اعتمد على السرد بكثافة في مسرحه الملحمي وهذا سنعرفه لاحقا، وفي المسرح الحديث لم يعد كذلك الحوار همزة وصل بين الشخصيات وهذا ليعكس صورة صعوبة التواصل في المجتمعات والتي أصبحت تشكل أزمة إنسانية وهذا ما سنجده عند الإيرلندي **صموئيل بيكت**S.Beckett والمخرجين المعاصرين، وبهذا طريقة القراءة تختلف وذلك حسب الاتجاه المتبع ونوع المسرحية التي سوف تعرض.

---

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 55.

[2]-ينظر: ماري إلياس،حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 174.

الإخراج الحديث أصبح له وسائل متعددة ليعبر عن مضمون النص المسرحي وذلك لإستعماله الإنارة والموسيقى الموحية والمعبرة التي أصبحت تقدم قراءات متعددة للعرض المسرحي إضافة إلى إلقاء الممثل وقوة صوته، وأدائه وبهذا يصبح للفعل كذلك وظيفة الإبلاغ والتأثير وهنا "الحوار أصبح يتخذ وظيفته من خلال الظرف الذي يكون فيه"[1]،فالحوار أداة لتوضيح البناء العام للشخصيات وأفكارها وتطور الأحداث وحركة الصراع الدرامي لتتضح لنا فكرة المسرحية أكثر.

وبعدها تتم عملية الانتقال إلى زمان ومكان الأحداث التي سيتعرف عليها إما من خلال الإرشادات المسرحية أو من خلال الحوارات التي تكون بين تلك الشخوص المسرحية لكن مايهمنا من هذه الدراسة هو معرفة أولى الخطوات التي يتبعها المخرج أثناء قيامه بعملية الإخراج وحتى يتضح للدارس ذلك ،وحتى عناصر البناء الدرامي قدمناها باختصار لأنها معروفة لدى دارس المسرح ،وبعد انتهائه من عملية البناء الدرامي التي ستقدم له صورة تحليلية دقيقة تمكنه من رصد كل ما سيقوم بترجمته ركحيا فتبدأ عملية المونتاج الذهني وتتراءى له أولى التصورات والتي سيسجلها جانبا.

ينتقل بعدها المخرج الى القراءة الاستبدالية والتي تخص نصه الركحي لأنه سيقوم بعملية معالجة وفق ما تتطلبه رؤيته الإخراجية، وبهذا هي رؤية ذاتية فيبدأ بعملية التحويل، لإثراء فكرة المسرحية من خلال مخطط التشكيلات الحركية، والإنارة، والأزياء،والموسيقى، والمؤثرات الصوتية أي كل مفردات العرض .

يقوم المخرج بإعداده الدراماتورجي والخاص برؤيته وبطبيعة الحال هذه القراءة لن تكتمل إلا باكتمال العرض ،وفي بعض المرات يقوم المخرج بعملية إسقاط زمنية تخص رؤيته المعاصرة وذلك من خلال تغير زمن الأحداث كأن يعالج النصوص الكلاسكية القديمة وتقديمها في حلة متجددة تعالج قضية خاصة بالزمن الحاضر فتتوفر " بذلك للمتلقي فرصة عقد مقارنات بين هذا النص وواقعه وذلك في ضوء السياق الاجتماعي الذي تم فيه إرسال النص، وهذا السياق الاجتماعي هو الذي تحدث فيه عملية

التلقي "[2]

وتستند هذه القراءة على آليات منها :الحذف والإضافة، إعادة الترتيب أو التقديم والتأخير ،أوإعادة اقتباس، أو ترجمة نص مسرحي كامل ولكن بالمحافظة على فكرته الرئيسية .

[1]- ينظر: ماري إلياس،حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س ، ص 175-176 .

[2]- ينظر:جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات المترجمة، اكاديمية اللغات، مصر، 1995 ص 79.

تبدأ المهمة الحقيقة للمخرج بعد الانتهاء من عملية القراءات فيقوم بعملية كاستينغ لإختيار الممثلين،والسينوغراف، ومصمم الموسيقى، ومصمم الإضاءة وطبعا المكلفين بالتنفيذ من تقنين والمكلف بالأزياء والماكياج.

ثم يقوم بتوزيع النص المسرحي المعد على الممثلين، والمصممين ليبدأ رحلة بحثه وكل مخرج يعتمد على طريقته الخاصة، فهناك من يبدأ بالقراءة الايطالية"قراءات الطاولة" مع الممثلين ليشرح لهم النص ويوضح لهم كل ماهو غامض، ويقرأ كل واحد دوره حتى يفهمه، وهناك من يبدأ مباشرة من الركح حتى يحفظ الممثل نصه مع الحركة،وتكون للمخرج كذلك جلسة مع السينوغراف ومصمم الموسيقى ومصمم الإضاءة ليشرح لهم تصوره، ويتناقش معهم كل مرة ،لأنهم سيكونون متواجدين منذ البداية حتى يتسنى لهم فهم مايريده المخرج ويقدمون تصوراتهم وتصميماتهم لأن هناك من يعمل مع المخرج على أنه مصمم ومشارك بالعرض برؤيته الخاصة والمتممة لرؤية المخرج، وهناك من يكون منفذ فقط لرؤية المخرج، فعندما ينتهي من الإعداد الدراماتورجي ينتقل إلى تركيب الصورة المرئية الخاصة بالركح ويقدم لنا التصوير والذي يراه الكسندر دين "العنصر الجوهري في الإخراج ويظهر ذلك من خلال ملائمة الكلمات المنطوقة مع الصورة المقدمة فهو شيءأساسي في فن الإخراج في كل وسط بصري "[1]، فأولى وسائله الممثل والفضاء الذي ستجري فيه الأحداث فالأول يعتبر ركيزة العمل المسرحي بالدرجة الأولى لأنه سيصبح وسيطا مهما وسيعبر عن عدة دلالات، وبهذا هو عنصر مهم في العملية الإخراجية لان التشكيلات الحركية التي يقوم بها المخرج فإن الممثل هو من سينفذها ويجسدها وفي محاورة مع البولوني جيرزي قروتوفسكيJerzy Grotowskiيقول أننا نستطيع الإستغناء عن كل شئ في المسرح إلا الممثل والمتلقي.

لكل مخرج تقنياته الخاصة في تكوين الممثل ولكن ماهو متفق عليه عملية التدريب والتكوين من أجل الدور موجودة في جميع الأساليب الإخراجية ، وأما بخصوص الوضعيات التي يمكن أن يتخذها الممثل فوق الركح فلها عدة دلالات، والفضاء الركحي الذي سيرسم عليه المخرج مخططاته وتشكيلاته الحركية وفق مراعاته تقسيمات الركح، وعمله وفق مايعرف بمناطق القوة والضعف .

4-1/المخرج والممثل:

يتخذ الممثل عندما يكون على خشبة المسرح عدة وضعيات، ونعني بها طريقة وقوف الممثل بالنسبة للمتلقي وذلك حسب مايراه المخرج وما يريد إبرازه من خلال رؤيته، وهناك خمسة دلالات

[1]- ستورات كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، العراق، 1987، ص 180

فيما يتعلق بوضع جسم الممثل أمام الجمهور : "أولا المواجهة الكاملة اتجاه الجمهور قوي جدا، ثانيا وضع ربع استدارة بعيدا عن الجمهور يعد قويا ولكن ليس أكثر من الوضعية الأولى، ثالثا وضع البروفيل أو الاستدارة بعيدا عن الجمهور بنصف دوران أقل قوة، رابعا وضع الثلاثة أرباع استدارة ضعيف، وضع المواجهة الكاملة بالظهر هو في نفس قوة الوضعية الثالثة" [1]، وطبعا هذه الوضعيات التي تكلمنا عليها تزيد قوتها أو ضعفها حسب المنطقة التي يستعملها المخرج فوق الركح.

يعمل المخرج مع الممثل" وفق ثلاث مستويات البصري، السمعي،الحركي"[2].

المستوى الأول متعلق بالجانب البصري :

وفيه يتطرق لكل مايتعلق بالشخصية التي سيؤديها الممثل علاقاتها مع باقي الشخصيات ،طريقة تفكيرها، انتمائها، شكلها ،أفعالها، موضعها، حركاتها، أزيائها، مكياجها ،أفعالها بمعنى كل مايتعلق بهذه الشخصية ابتداء من نص المؤلف انتهاء بعرضها فوق الركح.

المستوى الثاني متعلق بالجانب السمعي:

كل مايتعلق بطريقة الأداء، وما الذي ستنطق به هاته الشخصية، إذ يعمل المخرج على تحقيق عنصرالايقاع اللفظي والذي لابد أن يحافظ على وتيرته.

المستوى الثالث متعلق بالجانب الحركي:

كل حركة يقوم بها الممثل محسوبة إخراجيا، لأنها تعبر عن مضمون المسرحية وعن الشخصية وتبين علاقاتها مع باقي الشخصيات وهنا يحقق الإيقاع الحركي .

وتعتبر هاته المستويات بمثابة العلامات السمعية والبصرية والتي تجسد عن طريق صوت الممثل والحوار المتلفظ به وغير المتلفظ به، وحركات تنقله وإيماءاته،والأوضاع التي يتخذها كلها تشكل نص الممثل وتصبح بمثابة "القاموس كما تسميه جوليان هلتون فهو هرمنيوطيقيا يسبغ على النص رؤية خاصة بمنحه معنى، وذلك من خلال استخدامه مفردات معينة وايقاع معين في الكلام والتي تقدم لنا الاحداث المسرحية وتبني الحبكة والتي تمكننا من فهم النص الدرامي والنص الشارح، وبهذا التجسيد المسرحي ينشأ نتيجة المزج بين التلفظ الخاص الذي يقوم به الممثل والنص الدرامي ذاته "[3] .

---

[1]- ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975، ص 279.

[2]- لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة الدكتوراه تحت اشراف.ملياني محمد، السنة الجامعية 2010-2011ص 53.

[3]- جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، م س، ص 85.

تجاوز الممثل هذه المستويات وتحقيقها فإنه سيتوصل إلى إبراز ما أراده المخرج وهذا بتطويع جسده وإيماءاته وفق ما تمليه عليه تلك الشخصية لأنه سيتكلم بلسانها ويجسد حركاتها، ويحيا حياتها، ولكن هذه الطريقة التمثيلية تتغير وتختلف وذلك حسب طريقة العمل مع الممثل و حسب الأسلوب الذي يتبعه المخرج.

يعتمد المخرج على مايسمى بالحركة التي يعمل وفقها الممثل ،لأن الفعل هو الذي يخلق الحركة فوق الركح،والممثل هو الذي سيقدم هذا بمشاعره وانفعالاته وجميع ما يقوم به من حركات فهي محسوبة إخراجيا، وتدخل ضمن العرض لأنها تحمل معها أفكارا، وأراء عديدة والحركة هي حوار ثاني للنص بمعنى تؤكد فكرة معينة وقد يوظف المخرج عدة حركات حتى يعكس ما موجود في النص الضمني، والذي نعني به ماوراء السطور أي المعنى الخفي الذي يريده المؤلف.

يقوم المخرج بإبراز خفايا النص لذا وجب أن "تتناسب الحركة المسرحية مع المساحة الفعلية المتاحة للفعل "[1]التي تعد احدى أهم الوسائل التي يوظفها المخرج ليجسد أفكاره وأهدافه بعدما عرف أبعاد شخصيته والحدث الدرامي الذي تدور فيه الأحداث، فهي بمثابة خط وصل بين العرض والمتلقي لها بعد فكري وجمالي وفني .

يراعي المخرج بدقة تصوير وعكس تلك الحركات، والتي ستجسد عن طريق أعضاء جسد الممثل اذ تضعه في وضعية معينة من أجل أن يقدم إحساسا أو ردة فعل.

تخضع الحركة في المسرح لمنطق الديالكتيك فهي تتماشى مع تطور الشخصية و الفعل ولها عدة وظائف وجماليات" فهي إما تكشف عن ما يخالج الشخصية من توتر أو فرح أو حزن و تتحول كذلك إلى فعلAction يأتي كردة فعل و بهذا فهي تأتي وفق ما يتطلبه المشهد المسرحي"[2]، ولكن يمكن للمخرج ان يجسد حركة مشفرة مغايرة لذلك المشهد تحمل قراءة مغايرة، وذلك من خلال التكنيك الذي سيوظفه وحسب الأسلوب الذي إعتمد عليه.

تتغير الحركة وتتنوع فوق خشبة المسرح حسب المصدر و الدافع وتحدد كالتالي " الحركة الإضطرارية، الحركة الإنعكاسية، الحركة التقنية"[3].

الحركةالاضطرارية:

---

[1]- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص 256.

[2]- ينظر: م ن ، ص 58.

[3]- عوني كرومي، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 40، دمشق : مطابع وزارة الثقافة، 1994، ص18.

وهي التي يجسدها المؤلف في نصه سوآءا في الحوارات أو في مايضعه بين قوسين في إرشاداته المسرحية، ويستخرجها المخرج وهو حر في كيفية توظيفها إذ يمكن له استبدالها وعدم التقيد بما يمليه المؤلف، المهم أن تعطي السياق والمعنى المناسب لفكرة المسرحية .

الحركة الانعكاسية :

وهي الحركة المرتبطة بالعاطفة وبالشعور اتجاه حالة معينة بمعنى لا يمكن حجبها، وبهذا ردة الفعل تكون أما لإخفاء شعور بالخوف أوإخفاء شعور بالشك، أوإخفاء حقيقة ،فمثلا ردة فعل هاملت عندما رأى الشبح وأخبره بالحقيقة .

الحركة التقنية :

وهي الحركة الخاصة بالمخرج ومن اختصاصه يوظفها أما للتأكيد على شخصية أو موقف، أو ليبرز بها ما عجزت الكلمة عن قوله، وليبرز ماوراء السطور أي المعنى الخفي لكلمات النص.

تتخذ الحركة عدة أشكال من خلال دوافعها التي تتناسب مع الفعل وهي كالتالي:الحركة المستقيمة، الحركة الدائرية، الحركة الموضعية، الحركة المنحنية، الحركة المنعرجة [1]

الحركة المستقيمة :

تعبر هاته الحركة عند استخدامها عن موقف حازم كاتخاذ قرار مهم أو إيصال رسالة مباشرةلتنفيذ نهاية معينة، أو مواجهة بين نقيضين، ولتنفيذها فوق الركح تنطلق الشخصية من أسفل اليمين إلى أسفل اليسار،أو من أسفل الوسط إلى أعلى الوسط،أو العكس، لذا يراعي المخرج حجم تلك المسافة ويحدد متى يوظفها في تشكيلاته الحركية وحتى كيفية أدائها فإما "تكون ثقيلة أو خفيفة، سريعة أو بطيئة، فهي تعبر عن الحزم والمباشرة والإستقامة والصدق وعن الضغط والصرامة "[2] لذا لابد أن يكون الدافع قوي عند تنفيذ هذه الحركة لتحقق صدى لدى المتلقي .

الحركة الدائرية :

يلجأ المخرج لهاته الحركات أثناء الصراع أو للتعبير عن حالة توتر أو عكس الحركات التمهيدية لدوافع الشخصيةالداخلية .

---

[1]- عوني كرومي، الحركة لغة الممثل ،م س، ص 29-30.

[2]- ينظر: هيينغ نيلمز، الاخراج المسرحي، تر: امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1962ط1، ص 171

الحركة الموضعية :

تعد هذه الحركة إحدى آليات المخرج التي يعتمد عليها وهي بمثابة لغته الركحية البديلة عن الحوار المسرحي وهي "الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور "[1] وتستعمل هذه الحركة في عروض الميم وتعرف بالإيماءة، لأنها لا تحتاج إلى الكلمة المنطوقة ولكن هذا لا ينفي أننا لا نستطيع استعمالها مع الحوار بل على العكس فهي ستزيد من معناه وتعطيه تلميح وتوضيح أكثر.

الحركة المنحنية:

تعبرالحركة المنحنية عن التناقض الموجود بين الشخصية وحالتها النفسية و من خلال علاقاتها مع باقي الشخصيات فهي"تعبر عن الالتواء والمخادعة والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة"[2].

الحركة المنعرجة :

تعبر عن تصرف مفاجئ، أو عن تلقي خبر غير متوقع، وتخضع للشك والارتباك والتردد فهي " تعبر عن عدم المباشرة وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة"[3].

يبني المخرج مخططه الحركي عن طريق هاته الحركات التي لها مدلولات معينة، ولذا وجب عليه التعامل معها بدقة حتى يقدم المعنى المناسب لحوارات النص الملفوظة من قبل الممثلين.

4-2/المخرج و الفضاء المسرحي:

يقوم المخرج برسم هذه الحركات انطلاقا من فضاءمعين والذي سيعرض فيه نصه الركحي، فإذا أراد أن يقدمها فوق الركح فهو سيراعي تلك التقسيمات وفيما يعرف بمناطق القوة والضعف ،فكما هو متفق أن تقسيمات الخشبة وسطها السفلي هو الأقوى، وتبدأ درجة القوة تقل كلما صعدنا إلى الأعلى ونطلق على مناطق الخشبة يمين ووسط ويسار ولكي " يستطيع الممثل أن يميز بالأسماء جزءا من المسرح عن جزء أخر فمن الضروري تقسيم المسرح إلى ستة أقسام تسمى بالمناطق هي أسفل اليسار وأعلى اليسار، أسفل الوسط وأعلى الوسط، أسفل اليمين وأعلى اليمين، بالإضافة إلى ذلك يمكن إضافة مواضع اخرى وهي وسط الوسط، ووسط اليمين، ووسط اليسار، وتقع هذه المواضيع

---

[1]- بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد، 1980، ص 45.

[2]- م ن، ص 46.

[3]- صفاء الدين حسن، سامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، العدد 26، مج 7، جامعة بغداد، كلية الفنون، مطبعة الجامعة 1999، ص 80

بين المناطق الرئيسية وقد قسمت المناطق على هذا الأساس من وجهة نظر الممثل عند وقوفه على المسرح مواجها المتفرجين "[1]

ولكن يمكن للمخرج أن يجعل من مناطق الضعف منطقة قوة، والعكس وكذلك بالنسبة للوضعيات يمكن ان يزيد من قوتها وضعفها وذلك عن طريق حوار أو حركة قوية أو عن طريق الاضاءة فذلك يرجع إلى ذكاء المخرج، وأما بخصوص اليسار واليمين فقامت حوله عدة دراسات لكن المتفق عليه "أن يمينها هو الأقوى وطبعا هو يسار المتفرج وقد أكد المنظر المسرحي الكسندر دين على موضوع الاتجاه الحركي وأهمية تقسيمات الخشبة وفق اتجاهاتها "[2]لذا لابد من مراعاة هذه التقسيمات اثناء تنفيذ الحركات لأن الاتجاه والحركة يتماشيان معا، والبعد الاخر الذي لابد للمخرج ان يعمل وفقه سرعة الحركة لأن لها مدلول خاص بها "فالحركة السريعة تعبر عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية، والحركة البطيئة تعبر عن الهدوء والتريث، والحركة السريعة أقوى من البطيئة في أغلب الأحيان"[3]وطبعا هذه السرعة في الأداء مرتبطة بالإيقاع والذي يعتبر عصب العمل الإخراجي فلابد للمخرج ان يحافظ على وتيرة العرض المسرحي منذ البداية و الحركة تعبر عن ذات الشخصية المسرحية، لذا لابد للممثل أن يتدرب عليها جيدا حتى يتعود عليها .

يتطلب اي عمل مسرحي فضاءا خاصا به ليقوم المخرج بتقسيمه فينفذ، ويخطط مكان الاحداث "فالفعل المسرحي كالفعل الفزيائي بمعنى ادق هو فعل فضائي "[4]،لذا عندما نقوم بتشكيل حركي فنحن نراعي ثلاث نقاط و المتمثلة في الممثل والفضاء المسرحي و الصورة المراد إيصالها للجمهور،اذن ماهو التشكيل الحركي ؟ وعلى ماذا نرتكز في بناء التشكيل الحركي؟

4-3/التشكيل الحركي:

هو لغة المخرج الركحية التي يستعين بها ليترجم بها حوارات النص وهو بمثابة التكنيك التركيبي الذي يساهم في ترجمة الأفعال والمضامين الداخلية التي يحملها النص ليقدم لنا صورةحركية بصرية معبرة لسلوك الشخصيات وتربطنا بالهدف الأعلى للنص الذي يعكس فكرة الكاتب بنظرة

---

[1]- ينظر: الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة بتصرف : سامي عبد الحميد –دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق 1972، ص 38.

[2]- ينظر: م ن، ص 29.

[3]-جوس لويك، محاضرات في أسس الاخراج المسرحي، مطبوعة على الالة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات القيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965، ص 100.

[4]- اكرم اليوسف،الفضاء المسرحي، "دراسة سيمائية "، دار مشرق، مغرب، دمشق 1994، ص 38 .

المخرج الفنية، ويقدمها عن طريق الحركات والخطوط التي يتماشى وفقها الممثلون ولابد "أن تكون هاته التنقلات معنى وأن تتجاوب الحركات مع مشاعر الشخصيات "[1]

فهاته الحركات تعبر عن معنى أو موقف أو تكون استجابة لمثير،ومن أجل رسم حركة الممثلين فوق خشبة المسرح نمر بمخطط و ذلك من أجل تشكيل حركي محكم مبني على فكرة مسرحية فالتشكيل الحركي هو "صورة فنية تمتلك ايقاعا ، والايقاع هو تكرار المساحات والكتل مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماما أو مختلفة ، أو متقاربة ، أو متباعدة ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات "[2] ولتحقيق ذلك يعتمد المخرج على مايلي :

الخطوط lines:

عندما يقوم المخرج برسم حركة الممثل فانه يستعين بالخطوط وتكون أما"عمودية أو أفقية أو مائلة[3]،والتي تساهم في التعبير عن حقيقة هذه الشخصية و عن ما يخالجها نفسيا وبالتالي هي " ستعطينا فكرة من خلال حركاتها و اتجاهاتها فوق خشبة المسرح و بهذا ستقدم لنا شكلا "Form[4]

يمكن للخطوط أن تعطينا قدرة على تشكيل الفضاء من خلال المنظور الخطي [5]و تعطينا دلالة إيحائيةللعمق المكاني، ولها جماليات في بناء الميزانسين عن طريق الحركة أو الكتل المساهمة في بناء المشهد المسرحي و كل خط له وظيفة.

السطوح Flats:

نعني بها الخطوط الوهمية والموازية للإضاءة السفلية التي لا نراها بالعين المجردة ولكن المخرج يدركها من خلال تقسيمات الخشبة فيعرف اين سيضع المنظر وأين سيكون وقوف الممثل وبهذا يشتغل حول " معادلة التساوي من حيث القيمة يعني وضع الجسم والمسطح يكونان متساويان اي لو حسبنا المسافة من اليسار إلى اليمين نجدها متماثلة "[6]، تدخل ضمن مفردات بناء التشكيل الحركي لأنها تشكل صورة بصرية لذا أي إرتفاع أو إنخفاض، إقتراب إبتعاد توحي للمشاهد بالمكان و تعطيه

---

[1]- راميز أوسكار ياكو فلفيتش ، الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، دمشق : وزارة الثقافة –المعهد العالي للفنون المسرحية، 1986 ص 24.

[2]ألكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي ، م س ، ص 353

3- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 43.

4- ينظر: م ن، ص 45.

[5]- المنظور الخطي : تقنية لتمثيل مشهد ما في الفن التشكيلي وتبدو فيه الخطوط المتوازية في الطبيعة كأنها تلتقي في تقطة تسمى نقطة التلاشي وجميع النقاط المستعملة لرسم أشياء متوازية مع الأرض على خط الأفق، للمزيد ينظر أكثر نوبلر ناثان ، حوار الرؤية، ترجمة : فخري خليل، مراجعة : جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987 ص 144.

[6]- عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 48.

ذلك الإحساس بالعمق و بهذا فالسطوح بكل أنواعها مستوية، متدرجة متعامدة تساهم في خلق ميزانسينات عن طريق التوزيع الحركي للممثلين، إذ أن وظيفتها لا تكتمل إلا عن طريق الممثلين.

لابد أن تتناسب أجسام الممثلين مع السطوح من حيث الأبعاد و العلاقات، لذا وجب أن يكون لهذا الفراغ علاقة مع الممثل و لابد من ملئه للوصول إلى الإبداع الفني، و خاصية "الفراغ حول الممثل تمنحه كذلك تأكيد "[1]، و من هنا تدخل خاصية المنظور من طرف المشاهد لأبعاد الممثل، يعني المنظور يستخدم حسب الممثل و يكون خدمة له ليعطي إيحاء و يوطد العلاقة مع السطوح و"التي تعتبر تشكيل فضائي لمحتوى العرض المسرحي و تعبر عن فكرته المسرحية و هنا تكمن أهميتها في الميزانسين"[2].

المستويات:

يستخدمها المخرج للتأكيد على شخصية ما حينما يجعل الممثل مرتفع فوق الخشبة وذلك باستعمال درجات سلم أو كرسي او طاولة،وهناك مستويات اخرى ولكنها تعتبر مستوى ضعيف حينما يتخذ الممثل وضعية الجلوس على الأرض او يستلقي بجسمه كله ارضا ويكون بجانبه ممثل واقف فإن المتلقي نظره سيكون نحو من يكون واقفا ،لذلك فالمستويات لا تكون فقط في الوسائل المادية بل كذلك تكون في وضعية الممثل كجلوس واستلقاء....الخ وبهذا كلما كان الممثل مرتفع أكثر يكون في مركز قوة والعكس صحيح .

الكتل Masses:

يعتبر الممثل كتلةفردية فعالة وهو مركز ثقل وقوة، وما إن يتفاعل مع الكتلة المادية المتجسدة في الديكور ويستعين بها تصبح كتلة فعالةكذلك خصوصا لما ترتبط مع باقي مكونات العرض من إضاءة، وحركةفيصبح لها تأثير ومفهوم عميق لها "أهمية من الناحية الجمالية و النفسية، حيث أنها تجذب النظر نظرا لوزنها و هذا التأثير الذي تحدثه في المشهد من ناحية ثقله، قساوته، قوته، امتلائه، ثرائه وملمسه[3].،ولذايستعين بها المخرج للتأكيد على شخصية أو حواراتها أو علاقتها مع باقي الشخصيات .

تتغير الوظيفة الدلالية للكتلة عند إستخدام الممثل لها أو عن طريق حركته فوق خشبة المسرح، بالنسبة للكتلة الثابتة إذا وقف فوقها الممثل، ثم بدأ بالتحرك فإن هذه الكتلة تأخذ "نوعيتها

[1]- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج مسرحية، م س، ص 184.

[2]- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 49.

[3]- ينظر: م ن، ص 50، 51.

من طبيعة المشهد بحيث تتحول من قيمتها الشيئية إلى قيمتها العلاماتية[1] " معنى هذا أن المخرج عندما يريد تقديم قراءات أخرى ومفاهيم أوضح يستعين بإحدى جزئيات الديكور والتي سيقدم من خلالها مدلول اخر ويظهر وظيفتها الدرامية .

الكتلة المتحركة عندما يستخدمها الممثل تصبح لها عدة مهام في العرض المسرحي فمثلا إذا استخدم الممثل سلم خشبي تصبح له عدة دلالات فيمكن أن يصبح جسر،أو قضبان سجن، وبهذافالكتلة تساهم في ترجمة رؤية المخرج وتبسط له تكوين الصورة المراد ايصالها للمتلقي .

الوحدة و التنوع: Unity/ Varity:

إن التشكيلات الحركية التي يعمل بها المخرج تعتبر تنوع، أما الوحدة فهي النوع و الاسلوب الإخراجي الذي يتبعه المخرج لإبراز فكرته المسرحية و كذلك ليظهر براعته الفنية.

يمكن للمخرج أن يخلق تنوعا عن طريق الممثل في منطقة واحدة إذ"هو الذي يضفي طابع التنويع على وحدة التنظيم المساحي عن طريق: تنويع مناطق المسطحات و المستويات، المسافات، التكرارات....الخ"[2].ليحقق الايقاع .

يعتمد المخرج في تشكيلاته الحركية خط مستمرا يسير عليه أو أكثر في الحركة فإما أن يقدمها بسيطة أو تكون عبارة عن شكل هندسي، أو يتخذ من الجزء مكان الكل ليقدم لنا كذلك تنوعا و هذا ما نجده في عروض المخرج **فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold**عند إعتماده منهج الأسلبة، ونرى أن جسد الممثل هو من يحقق خاصية التنوع لأن الحركة تنطلق من عنده، وهو من يشرح دلالة الكتلة الديكورية عن طريق استخدامه لها .

لابد للمخرج أن يحقق التوازن الجمالي عن طريق التشكيلات الحركية التي ذكرناها حتى يقدم لنا توازن بصري متساو،لذايجب أن تكون خطوات الممثل مدروسة جيدا وأن يكون الديكور مناسبا ويمكنه من الحركات التي بموجبها تساهم في الإيقاع الحركي ..

فالتوازن الجسدي للممثل يرتبط بالتوازن النفسي الذي ينعكس في شكل الحركات التي يرسمها المخرج إذ لابد من بناء العلاقات مع مكونات العرض المسرحي ككل، و هذا لتحقيق الهدف الأعلى للعرض المسرحي المتكامل.

---

[1]- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س ،ص 52.

[2]- ينظر: م ن ، ص 56.

التوازن يتحقق كذلك عن طريق الإضاءة المسرحية التي تخلق لنا "أجواء توحي بالمكان و الزمان الذي تعيش فيه الشخصية و بهذا يجعل المشاهد يعيش ذلك الإدراك الحسي بالزمان و الفضاء"[1].

تكمن مهارة المخرج في الإحساس بإيقاع الحركة و الصوت وهذا ليصل إلى حيوية المشهد أولا،ويحدث إيقاع جمالي،و ليتمكن من تحقيق ذلك ينبغي له فهم وحدات النص الزمنكانية،و معرفة القيمة الفكرية و العاطفية و الجمالية ومواقف الشخصيات و مزاجها و أفعالها و طبيعتها .

يعمل المخرج على المحافظة على الإيقاع العام للعرض كذلك من خلال "الإهتمام بتوضيح الدور وبناء الكلام في الإلقاء وعند بناء المشاهد يجب أن نلاحظ طبقة الصوت لكل مشهد بعلاقاتها مع المشهد الأخر وهكذا يصبح العرض جاهزا إبداعيا ومتناسقا "[2]، معنى هذا أن مهمته تكمن في تحليل الدور جيدا ومعرفة نقاط القوة والضعف حتى يحدد الوقفات، وطريقة الإلقاء، وإتباع وتيرة الأداء التي تتصاعد وكأنه يضع منحنى بياني يمشي وفق إحداثياته.

يتحقق الإيقاع كذلك عن طريق الحوار وكيفية إلقائه حسب الشحنة التعبيرية الإيحائية التي يحملها، ثم إيقاع كل شخصية وذلك من خلال حركاتها إن كانت سريعة أو بطيئة وكذلك طريقة تفكيرها، وإيقاع المكان الذي تتواجد به الشخصيات، لينتقل إلى إيقاع المشاهد أي كل مشهد يحمل وتيرة إيقاعيةتبدأ بالتصاعد إلى أن تصل إلى الذروة، وتساهم الموسيقى في خلق وتنمية الإيقاع وتدعيمه، فهي تخاطب الإحساس مباشرة، وتضفي قراءتها الخاصةبالشخصيات والربط بين المشاهد وعموما كل ماهو متواجد فوق الركح يساهم في بناء الايقاع .

إذن بعدما تعرفنا على أهم المحطات التي يستند عليها المخرج في تشكيلاته الحركية وعمله مع الممثل نتجه إلى الجانب المتمم للعملية الاخراجية وهي السينوغرافيا وكيف يتعامل معها المخرج .

4-4/المخرج ومفردات العرض:

السينوغرافيا هيا بمثابة نص علاماتي يجسد من خلال وسائل مادية وحتى سمعية تساهم في بناء وتكملة الصورة النهائية التي يريد المخرج تحقيقها بصريا ومع التطور الذي حدث في مجال التقنيات فتح المجال للإبداع فالكثير من العروض المسرحية المعاصرة أصبحت تقدم إيحاءات للمكان عن طريق الصوت و الإضاءة، و بهذا إبداعات السينوغرافيا و تطورها جعلها تصبح " فنا و علما معقدين، فن لأنها تعتمد على التصوير والنحتو علم لأنها تستخدم التكنولوجيا و الصوتيات و المرئيات

[1]- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س ، ص 70.

[2]- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، م س، ص 346.

و بهذا فهي تجمع بين الفن والتقنية، لتقدم الأثر الفني المطلوب"[1]، لذا من يقوم بعمل السينوغراف فإنه سيقدم لنا صورة فضائية بصرية يستخدمها الممثل أثناء تأديته لدوره المسرحي و بهذا يبرز للمتلقي ما يحمله العرض من جماليات و إيحاءات و تفسيرات لهذا النص الدرامي.

ويرى "باتريس بافيس" أن هذا التحول الذي عرفته وظيفة السينوغرافيا مرتبط بتطور الدراماتورجيا، وهيا تتوافق مع التطور المستقل في مجال الجماليات، بقدر ماتتطابق مع التحول في عمق فهم النص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي "[2]، وهذا يحيلنا كذلك إلى الدور الذي تقدمه الدراماتورجيا وكيف أصبحت تختص بكل مفردات العرض وليس النص فقط .

تطرقنا لهذا المفهوم الوجيز لأن السينوغرافيا أصبحت تهتم بكل مكونات العرض من ديكور وإنارة و إكسسوارات و ماكياج و أزياء و التي سندرس كل واحدة منها .

4-4-1/الديكور:

يعتبر الفضاء المسرحي الذي ستدور فيه أحداث المسرحية و الذي عن طريقه يمكن للمتلقي معرفة مكان الأحداث، و كلمة ديكور مأخوذة من اللاتينيةDécorisو معناها التزينات[3]، فأول ما توحي إليه هذه الكلمة هي ما تحققه من جماليات، بيد أن مهمتها أكثر عمقا لأن أول ما يراه المتلقي هو الديكور ويعطيه صورة أولية عن سياق ما سيقدم عن هذا العرض المسرحي.

تتجلى للمخرج فكرة الديكور من النص المسرحي لأن لكل مسرحية ديكورها الخاص،و يعمل السينوغراف على تنفيذ و تصميم رؤية المخرج، و لابد أن يكون الديكور في خدمة الممثل أي لا يعيق حركة أدائه و تكون موحية بالحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية و يحمل دلالات جمالية.

ومن خلال التناسق بين المنظر المسرحي و حركة الممثلين نستطيع تقديم رؤية المخرج التي تحمل فكرته، و تختلف وظيفة الديكور حسب طبيعته، فنجد الديكور الإيهامي الذي يخلق صورة مشابهة للواقع و يستخدم فيه أغراض مأخوذة من الحياة و إكثار التفاصيل، حتى يظن المشاهد أن ما يراه حقيقة،وهذا ما سنجده عند قسطنطين ستانسلافسكيConstantin Stanislavski، اندريه أنطوانAndré Antoine،و نجد كذلك الديكور المؤسلب الذي يعتمد على استخدام الجزء بدلا من الكل، بمعنى عند تصوير مكان يتم الإيحاء عن جوهره و يبتعد عن التفاصيل الدقيقة و هذا ما

[1]- عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المسرحية، القاهرة مطابع الهيئة المصرية، ط 1، 2001، ص290.

[2]- Patrice Pavic- Dictionnaire du théatre - opcit. p 314.

[3]- ibid- p79.

سنجده عند المخرج فسيفولدمايرهولدVsevolod Meyerhold، والديكور الرمزي والذي نجده في عروض برشت، بمعنى كل مخرج يتماشى وفق الاسلوب الذي سيعمل به.

و بهذا الديكور المسرحي يعتبر ذا أهمية و مكون من مكونات العرض المسرحي، وله وظيفة جماليةمن حيث اللون و الشكل بالإضافة إلى الدلالات الإيحائية التي يحملها من خلال التشكيلات الحركية التي يستخدمها المخرج و يقوم بتجسيدها الممثل.

2-4-4 الأكسسوار:

يعتبر من المكملات التي ترافق الزي المسرحي والديكور وأحيانا يكون عبارة عن أداة أيقونية يترجم مدلولها من خلال استخدامها، والأكسسوار أصبح ضمن نطاق الأحداث المسرحية و مشاركا ويوظفه بعض المخرجين في شكل قوى خفية تعبر عن شخصية معينةتصبح مشاركة في الأحداث وأحيانا يكونهو محرك الأحداث" في فرنسا تستخدم عبارة 'غرض' كمرادف لكلمة أكسسوار و هي نظرة جديدة تعتبر الأكسسوار مكون له دلالته الخاصة و غرض مسرحي عند إستخدامه[1].

تتعدد الصور التي يشكلها الأكسسوار لدى الممثل كلما تعددت الأفكار التي يحملها و بهذا فهو عنصر من العناصر المكملة للعرض المسرحي، فمثلا: منديل ديدمونة تتجلى فعالية توظيفه الدرامي عندما تفقده صدفة فيتحول إلى قوة مدمرة تدفع بعطيل إلى الجنون و بديدمونة إلى الهلاك، و هكذا يتحول هذا المنديل من مجرد "أكسسوار عادي إلى شخصية شيطانية في نظر عين عطيل، و يصبح يمثل أحد أطراف لعبة الخيانة"[2].

يستعين المخرج بالأكسسوار ويوظفه كلغة مترجمة للتعبير عن خبايا النص، و كثيرا ما يستخدم المخرج أكثر من أكسسوار لأن كل ما يستعمله الممثل بإستثناء الديكور و الأزياء فهو أكسسوار، يمكن للمخرج أن يقدم به عدة دلالات رمزية، كما أنه عن طريق الأكسسوار الذي يستعمله الممثل يمكن لنا معرفة وظيفتهم الإجتماعية، كما يمكن إستعماله للدلالة على البعد التاريخي و على الزمن الحاضر أو الماضي، فمثلا نستعمل طاحونة القمح، فهي كانت تستعمل في الماضي وخصوصا أثناء الثورة الجزائرية، و بهذا إذا قمنا باستخدامها نعرف أننا في زمن الماضي.

يمكن للأكسسوار أن يطرح عدة أفكار و رموز لذا لابد من توخي الدقة في إستعماله، ووضعه في سياق العرض المسرحي لذا تصميمه ليس بالمهمة السهلة بحيث لابد أن يتماشى و فكرة العرض ومكوناته و مراعاة حجمه و لونه و دلالته.

---

[1]- ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 28.

[2]- ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر:نهاد صليحة الشارقة، الإبداع الفكري 2001 ص 162.

4-4-3/ الماكياج:

مفردة إخراجية يستعين بها المخرج ليظهر بها عمر الشخصية، ويوضح ملامحها كتجاعيد الوجه أو عيب خلقي كالعاهات ،الإصابات وغيرها، ولا بد من أن نراعي عند وضع الماكياج استخدام اللون المناسب لأنه سيعمل على نقطتين مهمتين" الأولى مراعاة الوضع النفسي لهذه الشخصية ضمن العرض ،و الثانية عنصر الإضاءة و ما تحدثه من تغيرات و بهذا ستصل للمتلقي صورة عن هذه الشخصية التي تحمل فكرة معينة[1].

يمكننا الاستغناء عن الماكياج باعتمادنا على ملامح وجه الممثل فباستطاعته التعبير عن حالة حزنه أو فرحه أو يأسه و ذلك حسب ما يقتضيه دوره المسرحي و الشخصية التي هو بصدد آدائها.

تعتمد بعض المسارح على الماكياج و تعتبره عنصر أساسي ومهم في عروضها و هذا ما نجده في مسرح النو و الكابوكي[2]، وهناك من المخرجين اللذين استعملو الماكياج لإكمال رؤيتهم الاخراجية والتعبير عن فكرة معينة ،وهذا ماسنجده عند برشتB. Brecht لإستخدامه الماكياج المحايد ومع تطور وسائل استعمال الماكياج أصبح إختصاص وصار له مصممين ومنفذين يعملون وفق تصورهم لملامح الشخصيات وكيف ستظهر وماعلى المخرج سوى أن يقدم له الخطوط العريضة وهو من سيعمل مع مصمم الاضاءة ويتفقان حتى تظهر الشخصية بالماكياج المناسب والمعبر، ولكن في الجزائر لا يوجد من هم أخصائيين في فن الماكياج في المسرح رغم أن له أهمية ودور يمكن أن يزيد من إبراز رؤية المخرج .

4-4-4/الأزياء:

وظيفة الأزياء في المسرح لها دور مميز في إبراز الوضع الاجتماعي والملامح التاريخية و الإنسانية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، و كذلك لون الأزياء الذي له دلالة الإيحاء بالحالة الشعورية بمعنى له مدلولات عاطفية ترتبط بالفكرة المراد إيصالها للمتلقي " فالأبيض هو رمز الضوء و النقاء والبراءة و الحقيقة و السلام و التضحية، و الأسود يعبر عن الحزن و الظلام و الخوف و الغموض

---

[1]- ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م ن، ص 172.

[2]-مسرح النو والكاوبوكي :النو كلمة يابانية تعني الانجاز البارع، هو مسرح غنائي شعري مؤسلب للغاية يندرج في اطار المسرح التقليدي الياباني، مسرح خاص بالنخبة، وهو نقيض مسرح الكابوكي الذي يصنف كمسرح شعبي، ويعنى به التلوي وفقدان التوازن، وكلا المسرحين كان لهما التاثير الكبير على المخرجين الأوربين ، لتقنياته المبهرة وحركاته المشفرة وماكياجه المعبر ، ينظر أكثر ماري الياس حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 509.

والشر، و الأحمر يعبر عن القتل و الدم و النار و القوة و الغضب، و الأصفر يرمز للموت و الخراب والمرض و الغيرة "[1].

لذا عند اختيارنا للأزياء المسرحية لابد من مراعاة كل ما يتناسب مع هذه الشخصية و ما يلائمها وفق ما يقتضيه المشهد المسرحي، و يعبر عن موقفها و عن طبيعتها و بهذا فالأزياء تساعد الممثل في التعبير عن الشخصية التي يمثلها، هذا لا يعني " أن الملابس هي التي تصنع الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تأثر في كل منهما و تساعده في التعبير عن ذاته"[2].

تتكون للمخرج فكرة الأزياء المسرحية منذ أن يصبح على دراية عامة و تامة عن فكرة إخراجه لهذه المسرحية، و بهذا يكون على معرفة بطبيعة الشخصية و عمرها و مركزها الاجتماعي و كل ما يتعلق بهذه الشخصية و يتناسب مع فكرة المسرحية.

الزي يقدم القراءة الأولية عند ظهور الممثل فوق الركح، لأنه يمثل علامة لها دلالة وتأثير من خلال ما يحمله من تكوين ولون و ملمس .

4-4-5الإنارة : Eclairage – lighting

تعد الإنارةاحدى مفردات العرض الهامة التي تساهم بشكل كبير في تدعيم الدور الدرامي خصوصا مع ظهور الكهرباء و بهذا أصبحت تستخدم الإضاءة الكهربائية والتي ساهمت في تطوير سينوغرافيا العرض المسرحي،و إستخدام الإضاءة الملونة و بدرجات مختلفة تناسب كل عمل مسرحي.

تعدمن أبرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسرحي، إذ تكشف عن الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصية و تعبر عن الحدث المسرحي و نوعه الدرامي تراجيدي أو كوميدي، و لها كذلك وظيفة جمالية، بصرية، و لها دلالات متعددة فيمكن أن " تضخم حركة من الحركات أو جزء من الديكور، أو تغييرهما، ويمكن أن تضيف قيمة سميولوجية جديدة "[3]، ولذا تساهم في إثراء رؤية المخرج وتعتبر مكملة لباقي عناصر العرض.

تتيح رؤية المناظر المسرحية و تبرز ملامح وجه الممثل وتعبيراته الإيمائية و الجسدية وانفعالاته النفسية التي تعبر بها عن طريق اللون الذي نستخدمه و بهذا " فألوان الإضاءة لها دلالات و انعكاسات

---

[1]- ينظر: لافر جيمس، الدراما وأزيائها ومناظرها، تر:مجدي فريد القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية ، 1993 ، ص8.

[2]- هينتج نيلمز، الاخراج المسرحي، م س، ص . 187.

[3]- ينظر: عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، اكادمية الفنون، 2005ص53.

تأتي وفق ما تقضيه رؤية المخرج حول كل مشهد و ما يحمله من إيحاءات وتساهم في تعميق الرؤية الفلسفية و الجمالية للعرض"[1]وذلك لما تضفيه من إحساس وعمق للمنظر.

الإضاءة تحدد صفتي الزمان و المكان و لتحقيقها " نستخدم الإضاءة الملونة لأنها لها تأثير طبيعي للمكان و ما تثيره من انطباع نفسي في المتلقى فتجعل مخيلته تستوعب و تفهم زمان و مكان المسرحية"[2] فمثلا لو استخدمنا إضاءة زرقاء غامقة فهي توحي بزمن الليل، وكذلك في العصر الحديث يتم إستخدام تقتيات حديثة كالهولجرام[3]، للإيحاء عن عدة أمكنة كبيت، أو قصر، أو سجن، وحتى شخصيات تاريخية مهمة .....الخ

لا بد عند استخدامنا للإضاءة المسرحية من مراعاة عنصر التوازن في الفضاء المسرحي و ذلك بخلق الجو العام للمسرحية،لأنه عن طريقه يمكن إبراز الجوانب السيكولوجية للشخصيات وأن تكون متناسبة مع طبيعة المكان و الجو الذي يدور فيه الحدث، ومراعاة إستخدام الأضاءة لإبراز ملامح الممثلين و نوع الماكياج المستعمل وحتى لون الأزياء والديكور، إذ لابد ان تتماشى وفكرة المخرج وهناك عدةأنماط من الإضاءة يستعملها المخرجDouche Latéraux Faceبقع ضوئية ،إضاءة جانبية، إضاءة مواجهة، وكل تقنية لها وظيفة درامية وإيحاءات ودلالات .

فالإضاءة الكاشفة،مثلا وظيفتها إظهار مناطق التمثيل والصورة العام للمشهد، والاضاءة الخاصة كالبقع الضوئية، تستعمل من اجل إبراز بعض المشاهد التي توضح بعض الحالات الشعورية التي تمر بها الشخصية اثناء صراعتها النفسية .ولذا يراعى هنا كمية ولون الضوء وكيفية توزيعه، حتى يحقق الغاية الدرامية المنتظرة من المشهد .

وتقسم الإضاءة بذلك إلى :

الإضاءة الخاصة : والتي يستعملها المخرج للتركيز على جزء من الديكور أو ملامح إحدى الشخصيات والتي تخلق حالة درامية معينة توحي بشعور معين ويسمي وليامز "هذا النوع من الاضاءة بالإضاءة السائدة أو المسيطرة، بل يشبهه بالهيكل العظمي للتخطيط، والاضاءة الإضافية كاللحم

[1]- ينظر: سمير عبد النعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة د.حيدر جواد العمدي، ط.1 2013م 1434، هـ ص110.

[2]-ريتشارد بيشوب، الإضاءة وكيف تطورت، تر: عبد الفتاح المنياوي، القاهرة دار المعارف ، مصر، 1966، ص10.

[3]- الهولجرام عبارة عن عرض مرئي يقوم بإعادة إنشاء الصورة وعرضها بصورة ثلاثية الأبعاد، تصبح الصورة مجسم هلامي ثلاثي الأبعاد ويظهر كطيف من الألوان يتجسد على الشكل المراد عرضه، ينظر أكثرhttps:// m.youm7.com

الذي يكسو هذا العظم " [1]، ويتبين لنا من هنا أهمية هاته الاضاءة والتي تساهم في خلق خاصية الايهام .

الإضاءة العامة :وهي الإضاءة التي تستعمل لإتمام مهمة الإضاءة الخاصة لأنها تجعل المتلقي يرى كل ما موجود فوق الركح بوضوح، ووظيفتها " تخفيف حدة الظلال التي تخلقها الاضاءة الخاصة، والتقليل من تناقضات الظلال والنور، وكلما زاد التباين بين النوعين حقق المخرج التاثيرات الدرامية والعاطفية " [2]ويمكن استخدام هاته الاضاءة لوحدها بمعنى في العروض التي تكسر خاصية الايهام .

وهناك الإضاءات المكملة للوحات والتي يستعين بها المخرج منها اضاءة ملئ الظلال "والتي تستعمل من خلال أضواء الرامب الأمامية " [3]أو كشافات مقدمة الصالة، والتي تساهم في التقليل من حدة التناقضات، وإضاءة جزء خلف الممثل كمنظر مثلا، واذا أراد المخرج ابرازهما معا مثلا فإنه يخفف شدة التركيز على إحداهما، أو جعل الخلفية في ظلام تام اذا أراد فقط اظهار الممثلين .

ويوجد كذلك ما يعرف "بإضاءة الفتحات " [4]والتي تستعمل من خلال باب أو نافذة وبهذا الإيحاء عن الفضاء الخارجي من خلال الفضاء الداخلي والتي تساهم في خلق خاصية الايهام كذلك .

4-4-6/الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

إستخدمت الموسيقى في المسرح منذ العصور القديمة فهي تضفي على العمل المسرحي سحرا و جمالا وتساعد الممثل على الأداء و معايشة الدور، و لابد أن تكون ملائمة لروح النص المسرحي بمعنى تناسب الفكرة المراد إيصالها للملتقى، و الموسيقى تحافظ على السرعة الإيقاعية للعرض.

تعتبر لغة ثانية يستعملها المخرج حينما تعجز الكلمات عن النطق و بهذا تعد عنصر مهم ومكمل للعرض المسرحي لأنها تترجم الأفكار و الإنفعالات الإنسانية و هي مرتبطة بالعاطفة و الحس والخيال و تساعد في دعم الصورة الإيقاعية للعرض لتبرز المدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي.

لابد عند إختيار الموسيقى الخاصة بالعرض أن نختار المقطوعات المناسبة وفق فكرة المسرحية،أو تصميم مقطوعات خاصة بالمسرحية و بهذا نجعل الممثل و المتلقي يندمجان في أعماقها،

---

[1] - Williams Rolo Gillespie ،the technique of stage lighting .Second Edition .London .Sir Isaac Pitman and Sons. LTD ‘1960 : p 131

[2]- شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 223.

[3]- Ibid ،p131

[4] - شكري عبد الوهاب، الاضاءة المسرحية، م ن، ص 225.

والمخرج يستعمل الموسيقى حتى قبل أن يرفع الستار، فيستعين بالموسيقى الافتتاحية Musique d.ouverture و هذا من أجل جعل المشاهد يتعايش مع أجواء المسرحية التي سيشاهدها، و ستتواصل بعد ذلك الموسيقى التي ستتماشى مع العرض المسرحي، فنجد موسيقى تأتي من أجل أن توضح معنى هذا النص، و تؤكد على معناه و أهميته و نسميها بـ Effet de contrepoids ومعناها إيضاح معاني النص مع لعب الممثلين لذا لابد من أن تتوافق مع أداء الممثلين، و حركاتهم ليحققا إيقاعا حركيا موسيقيا.

تساهم الموسيقى في بناء الايقاع العام للمسرحية وهي بذلك "تضع نفسها داخل ثغرات النص المسرحي "[1]، و المؤثرات الصوتية لها دور مكمل لأن المخرج سيستخدمها للتعبير سوآءا عن الحالات التي تعيشها الشخصيات كحالة نفسية فيستعمل مؤثرات الأصوات الغريبة، والضجيج الذي يصاحب الحالة، وكذلك يوظفها للتعبير عن الاجواء كهبوب الرياح وسقوط الأمطار وتتعدد الحالات التي يمكن لهذه المؤثرات أن تحدثها.

المخرج المسرحي يمر وفق هذه المراحل والتي تبدأ منذ اختياره النص المسرحي إلى تكوين الصورة النهائية للعرض، وتختلف طرق العمل مع الممثل والنص والفضاء وذلك حسب الأسلوب الإخراجي الذي سيختاره المخرج ليبرز رؤيته الاخراجية، لذا سنتعرف على أهم الأساليب التي إتبعها المخرجون واللذين أسسوا لأكبر المدارس الاخراجية والخروج من قوقعة الأرسطية، وهذا ماسنتطرق له في المبحث الأول والمبحث الثاني من الفصل الأول .

[1]- هاني أبو الحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في اخراج الدراما الاذاعية، مجلة الحوار المتمدن، عدد 3946، تاريخ :19-12-2012.

الفصل الأول: الأساليب الإخراجية من الواقعية إلى اللاواقعية

المبحث الأول:

1/ الأسلوب الإخراجي بين الواقعية والطبيعية

1. 1./الأسلوب الواقعي التاريخي والمخرج ساكس منينج

1.1.1العمل على النص

2.1.1العمل مع الممثل

3.1.1العمل مع السينوغرافيا

4.1.1التشكيل الحركي

2.1/ المخرج اندريه انطوان والأسلوب الطبيعي

1.2.1العمل على النص

2.2.1العمل مع الممثل

3.2.1العمل مع السينوغرافيا

4.2.1التشكيل الحركي

3.1/الأسلوب الواقعي والمخرج الروسي قسطنطين ستان سلافسكي

1.3.1العمل على النص

2.3.1العمل مع الممثل

3.3.1العمل مع السينوغرافيا

4.3.1التشكيل الحركي

المبحث الثاني:

1/ الأسلوب الإخراجي المضاد للمسرح الإيهامي

1.1المسرح الشامل والمخرج إدوارد جوردن كريغ

1.1.1العمل على النص

2.1.1العمل مع الممثل

3.1.1العمل على السينوغرافيا

4.1.1التشكيل الحركي

2.1المخرج فيسفولد مايرهولد والمسرح الشرطي

1.2.1العمل على النص

2.2.1العمل مع الممثل

3.2,1العمل على السينوغرافيا

4.2.1التشكيل الحركي

3.1مسرح القسوة والمخرج انطونان ارطو

1.3.1العمل على النص

2.3.1العمل مع الممثل

3.3.1العمل على السينوغرافيا

4.3.1التشكيل الحركي

4.1المخرج برشت والمسرح الملحمي

1.4.1العمل على النص

2.4.1العمل مع الممثل

3.4.1العمل على السينوغرافيا

4.4.1التشكيل الحركي

المبحث الأول : 1./الأسلوب الإخراجي بين الواقعية والطبيعية:

تطرقنا للتيارات التي بنيت عليها الأساليب الإخراجية، وعرفنا المراحل التي يمر بها المخرج لإعداد "نصه الركحي"، لذا سنتوجه الى دراسة الأسلوب الإخراجي والذي نعني به المنهج الإخراجي الذي يبدأ منه المخرج لتنفيذ تشكيلاته الحركية، ويبني وفقه رؤيته الإخراجية ،والتيار الذي سيستعين به ليجسد السينوغرافيا، وبهذا الأسلوب هو بمثابة نظرية، ومدرسة تم الوصول اليها انطلاقا من التجريب الذي مكن هؤلاء المخرجين من إبتكار مبادئ وأساسيات يقوم عليها كل منهج،وقد عرفنا سابقا أن المخرج يعمل وفق ما يسمى بالوحدة والتنوع ،لذا سنتوجه إلى المخرجين اللذين مثلو هاته الأساليب .

إخترنا مخرج لكل نموذج لأننا لا نستطيع ذكر كل المخرجين لذا سندرج أهمهم واللذين يعدون محطات مهمة انطلق بعدها جل المخرجين ليقدموا أعمالا وحتى نظريات جديدة ومغايرة، وقبل التعرف عليهم وعلى أعمالهم التي عكست توجهاتهم الفكرية والابداعية، سندرج أديب وفيلسوف كان له تأثير بأفكاره التي تبحث عن ماهو طبيعي وحقيقي في الفن دينيس ديدرو Denis Diderot[1]وطروحاته بشكل عام اثرت الساحة الفنية وبالخصوص في المسرح فيما يتعلق فن التمثيل والممثل وأهم مانادى به : التلقائية في التمثيل والابتعاد عن التصنع، وكان ممن ينادون بالإيهام المسرحي، و المخرج الروسي **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski**من المتأثرين بطروحاته، وكذلك افتراض وجود الحائط الرابع الوهمي واغفال وجود الجمهور وهذا ما سيدعو اليه المخرج الفرنسي **اندريه انطوان**André Antoineفي مسرحه الحر لاحقا، وحتى ادارة الظهر بين فترات العرض "تخيلوا حائطا هائلا عند مقدمة خشبة المسرح يفصلكم عن الجمهور وتصرفوا وكأن الستار لم يرفع ابدا "[2]كما طالب كذلك في العمل على تنمية الاحساس الداخلي للممثل وايقاظه حتى يتمكن من تقمص الشخصية واستيعاب ما يخفيه المشهد، وماتحمله فكرة المسرحية والتي سيصل بها إلى الالقاء الصحيح، و كان يركز على الجانب العاطفي اكثر وعلى الإحساس لأنه في مرحلة بحثه اللاحقة سوف يغير مفهومه حول الاداء التمثيلي ويتجه إلى الادراك العقلي.

---

[1]- دينيس ديدرو 1713_1784م Denis Diderot اديب وفيلسوف فرنسي متنور، فقد خلف عديدا من المؤلفات وتقوم فلسفته على التفسير المادي للوجود سبق دارون في حل لغز التطور البيولوجي بزمن طويل دعا في الفن الى تقريب المواضيع المطروحة على المسرح من الحياة العادية، من أهم مؤلفاته كتاب" مفارقة حول الممثل"ينظر أكثر: بوريس زاخافا، اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، مطبعة مدبولي، القاهرة، 1998، ص43.

[2]- ينظر: ادوين ديدور، فن التمثيل من الافاق والاعماق، ترجمة مركز اللغات والترجمة وحدة الاصدار مسرح 27، القاهرة 1998، ج2ص111.

وهذا من خلال " بقاء الممثل بحدود الشخصية لا يكون مفرط الاحساس، و لايلعب الشخصية بدل المؤلف ولايشتت نفسه، بأن يظل هو نفسه "[1]، وبهذا الممثل عنده لابد ان لا يكون نسخة طبق الاصل للشخصية التي رسمها المؤلف في نصه الدرامي بكل عواطفها الشخصية بل يحلل الشخصية ويقدمها حسب تصوره .

استعمال الخيال ودون الافراط في الاحساس ويرى ان هناك ثلاث نقاط مهمة أولا : "اثارة الحماس وثانيا شحظ الخيال بالحماس ليقدم به الكثير من الصور التي ستمكنه من التعبير عن ذلك المعنى وهنا يحقق الالهام، ثالثا يوظف عقله لينظم هذه الصور وفق ادراك مادي مفهوم"[2]، بهذا نرى بان ديدرو اراد ان يضع مسافة بينه وبين الشخصية وهذا مادعا اليه المخرج **برتولد برشت .B Brecht**لاحقا في مسرحه الملحمي وهذا ما لفت انتباها لنعرض اهمية هذا الفيلسوف ونظريته القيمة التي تبين ان ما نادى بهسيكون من أسس التمثيل على يد أكبر المخرجيين .

قسمنا هذا المبحث إلى ثلاثةعناوين:

1.1/الأسلوب الواقعي التاريخي والمخرج ساكس منيينج .

2.1/الأسلوب الطبيعي و المخرج اندريه أنطوان .

3.1/الأسلوب الواقعي السيكولوجي والمخرج الروسي ستانسلافسكي .

[1]-ينظر: ادوين ديدور، فن التمثيل من الافاق والاعماق، م س، ص113.

[2]- م ن، ص 114.

1.1/الأسلوب الواقعي التاريخي والمخرج **ساكس منيينج Sax Mienengin**[1]:

اقترن اسم **ساكس منيينج Sax Mienengin** وسنة 1874، بالميلاد الحقيقي للمخرج وسمي "مسرحه بمسرح المخرج "[2] وذلك لما حققه من واقعية في أعماله المسرحية مع فرقته وطبعا انطلاقته كانت نتيجة تراكمات إبداعية ونظريات وأعمال مسرحية سبقته سواءا في كيفية التدريبات أو التعامل مع النص أو الممثلين أو مع باقي مكونات العرض المسرحي ولكن إضافته لبعض الإجراءات والتعديلات جعلته في الصدارة اعتمد على الأسلوب الجماعي في العمل واهتم بالفضاء المسرحي وأعطاه بعدا جماليا.

1.1.1/العمل على النص:

ان المذهب الكلاسيكي من بين بنوده الهامة المحافظة على النص وبما أن **ساكس منيينج Sax Mienengin** اكمل رسالة السلف فانه في تجربته كان ممن يفسرون النص بدقة، ويحافظ على فكرة المؤلف ويدرس جميع تفاصيل النصحتى يعكسها في سينوغرافية تاريخية سواءا عن طريق الديكور او الازياء فاهتمامه كان منصبا على تقديم صورة حقيقية لحقبة تاريخية، وبهذا يحافظ على النص حتى في قالبه الشكلي زيادة على المضمون، نرى بأنه كان مجرد مترجم امين لنص المؤلف وهذا التأويل المساوي للنص لن يقدم نصا جديدا وانما هو نفسه بحيث سنرى نفس الكلمات و نفس الشخصيات.

2.1.1/العمل مع الممثل:

تواصلت رحلة البحث عن طرق تمثيلية مغايرة عما كانت عليه لذا قام أولا بإلغاء فكرة الممثل النجم والتي كانت موجودة منذ بدايات المسرح وتغير الادوار ولا فرق بين من يؤدي شخصية ثانوية او رئيسية "وقد ساهم في بلورة الممثل البديل حينما أصدر تعليماته بأنمن يقوم اليوم بدور البطولة يلعب دورا ثانويا في يوم اخر "[3]، واهتم بحركة الممثل لأنها لابد ان تفسر النص وتلائم السينوغرافيا التي سيستخدمها، التمثيل عنده قائم على أسس علمية مدروسة وبهذا اطال من فترة التدريبات وكان يعمل بنظام المجموعات بمعنى يعين قائدا لكل فرقة ويطلب منهم التمرن جماعيا، نرى انه انتقل إلى مرحلة تأكيدية اخرى ليبرز اكثر حوارات النص والشخصيات فتوجه إلى التدريبات الطويلة المدى،

---

[1]- ساكس ميينج 1826-1914النبيل الالماني المسمى جورج الثاني دوق ساكس ميينج، من رواد المخرجين في اوربا، اتسمت أعماله بالدقة الواقعية والتاريخية وتزامنت ظهورها مع الانطباعية في باريس، انتشر أسلوبه في الاخراج وشاع في أوربا، تاثر ستانسلافسكي بأعماله، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، الطبعة 1، 2002، ص 63.

[2]- ينظر: سعد آردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ع19الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1979، ص34.

[3]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص 62.

وذلك حتى لا يخل الممثل لا بالنص ولا بالحركات التي يرسمها المخرج له ويتمكن من حفظها والتعود عليها وبهذا فطريقة العمل التي توصل اليها كانت دائما من أجل خدمة النص.

3.1.1/العمل على السينوغرافيا:

اعتماده على الدقة و الواقعية التاريخية في أعماله وتمسكه بالأصالة،والتاريخ ومزاوجتها بالمعاصرة، اهتم بأدق التفاصيل فقد "ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية"[1]، بمعنى التخلي عن ماكان سائدا في العصور الوسطى وبهذا اهتم بالديكور، والازياء التي كانت تحاك بدقة بارعة وتأخذ الشكل واللون المناسب،وتحتوي كل التفاصيل المناسبة لتلك الطبقات، وتعكس الحقبة التاريخية، والتي لها علاقة بالسلطة والحكم والسياق التاريخي، والاكسسوارات المتمثلة في السيوف والأذرعة والخوذات، والاقنعة، واستعماله الماكياج المناسب، وحتى التسريحات الخاصة بتلك الحقبةومسرحية "يوليوس قيصر" خير دليل على تطبيقه لهذه الواقعية التاريخية، كما استخدام المستويات، استخدم المنظور في رسمه للمناظر، وتلك الواقعية التاريخية التي اعتمدها فرضت عليه تنفيذ وتصميم المناظر بكل دقة .

استعمل الاضاءة الموحية والمناسبة للجو العام للمسرحية فبذلك سنرى الاضاءة الملونةوالاضاءة التأكيدية والتي توضح أهمية المشاهد التاريخية.

السينوغرافيا كانت نسخة عن ماجاء به نص المؤلف وقد بالغ في تنفيذه للأزياء خصوصا عندما بحث عن الطول والعرض ليجعلها مثلها تماما ولكن ما الفائدة التي سنقدمها بعيدا عن الجمالية التي حققها في ما استعمله من سينوغرافية تاريخية ولكن المغزى الحقيقي والفكرة لا توجد بالنسبة لنا في المسرح المعاصر، وهنا يبقى دائما تأثير نص المؤلف في رؤيته الاخراجية.

أما الموسيقى والمؤثرات الصوتية فاستعملها لتتناسب مع الأوضاع التاريخية فكانت مناسبة للعرض فاستعمل موسيقى توحي بالاندماج الكلي للأحداث.

4.1.1/التشكيل الحركي :

عمل على استخدام المستويات، والتي ستمكنه من خلق تشكيلات حركية متنوعة تضفي على العرض ايقاع سريع، واهتمامه بالحركة السلسة والمتناسبة والتي تربط بوضوح مشاهده المسرحية، اعتمد على الخطوط المنعرجة والمائلة والتي تقدم لنا تشكيلات تناظرية تجعل الميزانسين واضحا لانه اعتمد على حركة المجاميع والتي بدورها تحقق صورة مسرحية ثرية ومتنوعة ويمكن ان نسمي هذه

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية ،م س ، ص 63.

الطريقة "بالميزانسين التناظري والذي هو قسم من الميزانسين القطري"[1]، لأنه اعتمد على الصورة الكلية ابتداء من المنظر نهاية برسم حركات الممثلين واهتمامه بالأزياء والاضاءة وبهذا تحقيق الإيهام المسرحي،وما توصل اليه المخرج في تجربته هي التشكيلات الحركية التي وظفها في مسرحياته فتلك الحركات والمستويات ساهمت في تقديم عدة دلالات وايحاءات تترجم النص و تزيد من اثرائه .

[1]- الميزانسين التناظري هو جزء من الميزانسين القطري يعتمد على المكان الثابت وثوابته التي تخلق لنا مركز يكون هو القوة والسيادة التي تلتقي فيها زوايا النظر، وباقي التكوينات الموجودة فوق الخشبة هي طرفي المكان بأسلوب تناظري، ونحصل على هذا النوع من خلال التناظر بالحجوم، التناظر بالشكل الذي يتحقق عن طريق الأزياء والاضاءة ،التناظر بالحركة والسرعة ينظر أكثر عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي م س، ص 92-93 .

2.1/ المخرج اندريه انطوانAndré Antoine[1]والاسلوب الطبيعي:

يعد اندريه انطوان ممثل الاتجاه الطبيعي وهو الفرنسي الذي ثار آنذاك على ماوصل اليه المسرح بفرنسا، وقد تأثر بساكس ميينج وواقعيته التاريخية، وبفلسفةاميل زولا رائد المدرسة الطبيعية، اقترنت نظرية الجدار الرابع به لأنه اهتم "بالمنظر الرباعي الأضلاع دون خوف من وجود الحائط الرابع الذي ستطل منه الجماهير لتراقب كل ما يجري وراءه من أحداث " [2].

المخرج حر في تصرفاته بمعنى يختار المواضيع التي يراها مناسبة، الاخراج يعتبر مهنة ولابد ان يتوفر في صاحبهاالذكاء والمهارة وقد اختار أن يقدم مسرحيات جديدة لمؤلفين جدد وقد سمي مسرحه بالمسرح الحر والذي عرف نجاحا في بدايته وقدم به عدة أعمال مسرحية .

1.2.1/العمل على النص:

لا يزال النص في بؤرة الاهتمام لذا فإننا عند اندريه انطوان سنجده ممن يفسرون النص بكل دقة، ومتقيد بإرشادات المؤلف وملاحظاته، لا اضافة ولا حذف، كان يختار نصوص معاصرة ويقدم "مواضيع خاصة بالإجرام أو الأمراض الخطيرة بمعنى مواضيع اجتماعية ،وتجنبه للخطابات الطويلة والمناجاة"[3].

يستخرج من النص كل خباياه وتوجهه النفسي والفلسفي ومعرفة كل رموزه والتي سيترجمها عن طريق الحركة او عن طريق مكونات العرض الاخرى، وقام بإخراج مسرحيات لنصوص لم يتم عرضها من قبل ومؤلفين أجانب مثل "مسرحية الاب ،مسيز جولي لستراندبرج، سلطان الظلام لتولستوي، مسرحية الاشباح لابسن"[4]، بهذا قدم سلبيات المجتمع ولكن في اطار المحافظة على النص دون القيام بمعالجة درامية .

2.2.1/العمل مع الممثل :

الخطة التمثيلية التي قام بتجسيدها مع ممثليه هيا الأداء التمثيلي الحقيقي الذي يتماشى مع طبيعة الشخصيات، بحيث تكونانسخة طبق الاصل، فيتكلم بلسانها ويطبق كل حركاتها وأفعالها ويلغي

---

[1]- اندريه انطوان(1858-1943 ممثل ومخرج فرنسي، عمل كاتبا، قدم في البداية مسرحيات لم يتم عرضها من قبل، مما دفعه الى تغير اسم الفرقة الى المسرح الحر والذي كتبت عنه صحيفة الفيجارو أصبح المسرح الحر مؤسسة ومعهد باريسي، بسبب استجابته لرغبات الجماهير ورغبة مجال الدراما كفرع يبتعد عن ماهو مألوف، ارتبطت نظرية الجدار الرابع به، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص 65

[2]-م ن، ص 70

[3]- م ن، ص 67 .

[4]- م ن، ص 65 .

ذاته ليصبح الشخصية نفسها،فركز على التدريبات مثله مثل **ساكس ميينج**ليصل للصدق الفني وان يكون للمثل خبرة فنية.

ويرى ان الصوت وتعابير الوجه هما الاساس في التمثيل لذا يجب التركيز على ذلك، وكان يعتمد على الممثلين الهواة تخليه على الأداء المحترف ليجعل الممثل يرى شخصياته من الواقع ويصبح نسخة عنها ولهذا الممثل يصبح شخصية حقيقية وكأنه من المجتمع لذا الجانب الابداعي والجمالي الخاص بالممثل يكون مطابق للشخصية .

العمل على الجانب الصوتي والأداء والنطق السليم وكذلك الايماءات وهما من أساسيات فن التمثيل .

3.2.1/العمل على السينوغرافيا:

فضائها لمسرحي عبارة عن مشاهد حياتية حقيقية تعيش في منزل خاص بها،وبها ستارةأمامية شفافة تجعلك بمثابة المراقب الدقيق،وكأن هناك فعلا جدارا رابعا وكان لايستخدم نفس الديكورات في مسرحياته حتى يحدث التغير ويحقق الايهام ويستعمل في بعض المرات ديكورات واقعية حقيقية حتى تمكن الممثل من معايشة الدور .

تجهيز الديكور قبل الشروع في رسم حركة الممثلين لأنه يرى أن"مكان الأحداث هو الذي سيقدم لنا كيفية تنفيذ تلك الحركات"[1]، وكان يلتزم بالدقة المعمارية في تنفيذ ذلك.

استخدم الأكسسوارات والأزياء الحقيقية التي تعكس الحالة النفسية والجسدية التي تعيشها تلك الشخصيات، الماكياج سيكون من المكملات والتي تبرز هي الاخرى دورها الايحائي والتأكيدي المكمل لهيئة الشخصية .

يتبين لنا ان المخرج كان يبحث عن عرض الحياة بكل تفاصيلها دون احداث تغيير حتى يرى المتلقي سلبيات مايعيشه وكان بذلك مجرد مصور فوتوغرافي للحياة .

لم يستخدم الإضاءة السفليةلأنها تصدر من العواكس المثبتة في الحافة الأمامية فوجودها لا يساعد على اضفاء الحياة الطبيعية على الركح، استعمل الاضاءةالملونة التي تقدم اضاءة طبيعية موحية بالأجواء المناسبة،وكذلك كان يستعمل "الاضاءة الانتشارية والتي تكون في الخلف وتسقط في حدود فضاء الخشبة الواقعة خلف فتحات المناظر والتي تمثل منظر شمس مثلا خلف نافذة مفتوحة

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص 69.

وكان يستعملها للإيحاء عن الليل والنهار"[1]، وهكذا كان يخلق كل الأجواء المناسبة للمثلين وللمتلقي وجعلهما في قلب الحدث، وأثناء العرض كان يخفض اضواء صالة العرض حتى يجعل المتلقي يندمج في مايقدمه .

استعمل الموسيقى المناسبة الموحية بالجو الحقيقي للأحداث، والمؤثرات التي تساهم في بلورة الحدث الحقيقي.

السينوغرافيا والموسيقى التي كان يعمل بهما المخرج يعكسان الأجواء التي تعيشها هاته الشخصيات و جعل الركح مرآة عاكسة لذلك.

4.2.1/التشكيل الحركي :

يرسم تشكيلاته الحركية بعدما ينتهي من تصميم المنظر، واثناء التدريبات، لذا كان يرفض ان يرسم المخرج مخططه الحركي قبل ذلك، فاعتمد على **الميزانسين الدائري المغلق** [2]، وهذا الميزانسين سيعمل به المخرج مايرهولد ولكن بنظرة مختلفة وهذا ماسنعرفه لاحقا، وصنفناه ضمن هذا النوع لأنه اعتمد على الفضاء المسرحي المغلق والذي صمم ديكوره بكل دقة وجعله رباعي الأضلاع وحتى باقي مكونات العرض من أزياء، واكسسوار،واضاءة مكملة له لذا سوف يكون المكان بمثابة مكان مغلق والشخصيات هي المكملة وهذا كله لتحقيق الايهام المسرحي، وخصوصا أن الجدار الوهمي موجود بالنسبة للمثل والمتلقي، الذي يرتاح لما يراه ويحقق لذة ذاتية مطلقةمن خلال ذلك العرض خصوصا مع وجود الجدار الرابع الذي طالب به، فالمتلقي مراقب للأحداث من زاوية خاصة به.

[1]- شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية ،م س ، ص 70.

[2]- الميزانسين الدائري الغلق يعطي الانطباع والاحساس بالانغلاق، لأن الحركة تبدأ وتنتهي في المكان نفسه، ينظر أكثر عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي م س، ص 95.

3.1/-الأسلوب الواقعي السيكولوجي و المخرجالروسي قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski:

قسطنطين ستانسلافسكي[1]Constantin Stanislavskiوالواقعية النفسية:

أخذ المخرجيين على عاتقهم ضرورة البحث عن وسائل تساعدهم وتكشف لهم عن كيفية ايصال الفعل المسرحي إلى المتلقي و اختلفت وجهات النظر فبرزت في روسيا أكبر مدرسة ومنهج خاص بتدريب الممثل سميت "بـStanislavski Methodوقد وصف منهجه بالأرسطي"[2]، لأنه يحقق التطهير وذلك عن طريق الإيهام فمنهجه قائم على السيكولوجية النفسية،واجه ستان طبيعة فرنسا بطبيعة روسيا وكان يبحث عن منهج جديد منهج مغاير في طريقة الاداء التمثيلي في ايجاد مخطط اخراجي يستند على الكلمة والحركة معا ويترجم روح النص، وبلقائه مع **دانشنكو**[3] افتتحا مسرح الفن الشعبي بموسكو، واتفق الاثنان على تقسيم المهام وبهذا الجانب الفني كان من اختصاص **ستانسلافسكي** والجانب الادبي كان من اختصاص **دانشنكو**، كان هدفه من الاخراج ايجاد طرق تمثيلية مغايرة وخلق الوهم المسرحي.

كان يبحث دائما عن الصورة الكلية والتي هي الجو العام الذي تدور فيه الاحداث، والصورة الصغرى وهي الشخصية، منهجه يركز على الشكل الخارجي حتى يحقق التأثير والتأثر وكذلك على بناء الشخصية ليستخرج منها الكائن الوهمي كما يسميه الناقد **عواد علي**، تميز العرض عنده بإضفاء معنى لهذا الواقع.

1.3.1/العمل على النص :

تتواصل طرق كيفية التعامل مع النص وجعله من ضمن احدى مكملات العرض فبعد تجربة **ساكس منيينج واندريه انطوان**، واللذان ترجم النص حرفيا وحافظ على قالبه فان **ستانسلافسكي**سيواصل ذلك، ولكن بنظرة مختلفة فانطلق من النص واعتبره هو المفتاح للوصول إلى أساليب جديدة ومغايرة وأولها البحث عن الشكل الذي تحتويه المسرحية .

---

[1]- قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938): مخرج وممثل و منظر روسي، انشأ مسرحا للعرائس في منزله وهو ما يزال صغيرا، تقدم الى مدرسة الدراما بموسكو ثم بعدها ترك الدراسة ليزاول نشاطه الفني، اسس جمعية للهواة تحت اسم (جمعية موسكو للفن والاداب) . ثم اسس مع المصمم المسرحي (نميروفتش دانتشكو) مسرح الفن بموسكو عام 1898. بحث في تقنيات جديدة في الاخراج والتمثيل، وأسس لأكبر منهج في اعداد الممثل ، عن طريق تطبيق منهج الواقعية النفسية الذي اقترن به، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص 73.

[2]- ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، سلسلة عالم المعرفة 19، ص64.

[3]- ينظر: مجد القصص، مناهج اعداد الممثل عند ستان وبرخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت العدد90 ، يونيو حزيران2002السنة الثامنة ص 6

وقف في البداية حائرا أمام النص التشيجوفي فهو يقول بهذا الصدد " كانت مهمة صعبة ذلك لأنني ويا للخجل لم أفهم المسرحية "[1]، ولكن بعدها فهم خبايا النص وغير في طريقة الاخراج الذي كان يتبعها في البداية .

النص بالنسبة له أحد الركائز المهمة التي سينطلق منها المخرج فكان يفسر النص ويقوم بتحليله بالمحافظة على أفكار المؤلف وترجمتها، و يقوم بتشريح النص وتقسيمه إلى وحدات كبرى ثم صغرى حتى يستوعب فكرته الرئيسية ويصل إلى كل المشاعر الموجودة به وتحليل ماوراء السطور واتباع سير وتماشي الفعل المتغلغل بتحديد الاهداف الصغرى ليصل إلى الهدف الأعلى الذي أراده المؤلف ضرورة اكتشاف بناء الأحداث، والمواقف، والصراعات، وتحديد هدف كل شخصية، وكان يرسم عرضه من خلال النص ولابد من التعامل معه بأمانة وإحترام لأنه ذو وظيفة اجتماعية مهمة.

حافظ على النص و عمل على ابراز مايخفيه النص بحيث بحث عن روح النص واعتمد أسلوب التقسيم إلى وحدات صغرى وكبرى حتى يفهم النص جيدا وتعتبر هذه الطريقة مناسبة و لابد من معالجة درامية حتى يظهر عمل المخرج اكثر وتتضح رؤيته الخاصة والمنفردة .

2.3.1/العمل مع الممثل:

يعتبر الممثل عنصر مهم في العملية المسرحية وسيصبح أكثر أهمية في المدرسة الواقعية، والتي تعد من أهم المدارس في العالم لأنها حقيقة تبحث في أصول التمثيل ومازالت لحد الان، ومن اجلخلق الشخصيةكان يعمل على بنائهامن الناحيتين الداخلية والخارجية، فالأولى يتناول انفعالاتها النفسية الدوافع والمشاعر، والثانية تشمل الحركة والصوت، اذ يرى أنه لابد من انسجام القدرات الداخلية للمثل مع امكاناته التعبيرية الخارجية وكذلك السيطرة على الذات والوصول إلى ماوراء السطور والهدف الاعلى للدور وللفكرة الرئيسية المراد ايصالها للمتلقي و لتحقيق هذا لابد من الاحاطة بكل الظروف المعطاة يعني كل المسائل المتعلقة بالشخصية المسرحية والمحيطة بها كما صاغها المؤلف، الزمان الذي عاشت فيه، طبيعة المعيشة حالتها النفسية،هيئتها وشكلها وكلها تدفع بالممثل إلى التخيل ونقصد به تخيل الصور الحياتية المختلفةليندمج بصدق، ويخلق الافعال الداخلية النفسية، ويعطي للدور حياة أعمق وأهمية، لابد من انسجام المشاعر والافكار أيضا، ويطلب الاستعانة بلو السحرية التي تحرك الأفعال الداخلية وتنقله من عالم الواقع إلى الخيال، والظروف المحيطة تصنع لنا الحركة الدراماتيكية، ولو تساعدنا في الإندماج لذا على الممثل أن يعرف أين تكمن نقاط قوته وضعفه

[1]-انطوان تشيجوف، مؤلفات مختارة المجلد الرابع موضوع "تشيجوف في المسرح الفني من ذكريات ستانيسلافسكي، بمقدمة المجلد الرابع، تر: ابو بكر يوسف، دار رادوغا 1988، ص6.

ويستغلها في أداء دوره ولكي يتمكن من بث حياة الدور يبدأ بمسائلة نفسه متى واين ولماذا وكيف ومن؟ كلها تروض الخيال والذي يساعد في تفسير ما يريده والمهم الفكرة المقصودة ومعناها الحقيقي إذ يقول ستانسلافسكي " ان المشاهدون يأتون إلى المسرح ليسمعوا ماوراء الكلمات، أما الكلمات فانهم يستطيعون ان يقرؤونها في بيوتهم "[1].

يطلب من الممثل تقسيم دوره إلى وحدات ليتمكن من الوصول إلى الهدف والذي عن طريقه يصل للخط المتصل الذي يجد فيه كل الوقائع والافعال التي تتألف منها المسرحية وكلما زادت تلك الوحدات المقسمة تمكنا من كشف أعماق الشخصية لنصل إلى استنطاق ومخاطبة عاطفة الجمهور .

نستعين بالذاكرة الانفعالية من أجل اثارة الالهام فهي منبع ومعين الممثل لأنه سيبحث في مشاعر دفينة انتابته في الماضي او حادثة مرت بحياته أي كل مايختزنه من ذكريات سوآءا الحزينة او العكس ليضفي الحياة على الشخصية باستدعائه عاطفة ذلك الموقف وإيقاظهاويوظفها ليكمل بها ذلك الاحساس والحواس الخمسة تعتبر أداة تمكننا من استرجاع مانريد من هذه الذاكرة كما أن العقل والارادة والشعور هم قوى محركة داخلية وكل مرتبط بالآخر،تعمل معا على عملية الخلق والابداع وينصح **ستانسلافسكي** عدم طغيان عنصر على اخر بل ايجاد علاقة تبادلية تجعلهم قوى دافعةمحركة يستعين بها الممثل ليعطي الروح للشخصية، وكذلك ينبغي ان يكون صوته جيدا بحيث يتقن اللفظ والنطق السليم ويحس بكل جملة ومقطع صوتي ليلقي القاء سليم ومراعاة تقسيم الكلمات والعبارات من خلال الفواصل المنطقية لكي يقدم لنا كلاما ايقاعيا وذو نبرة، وبهذا يحدد العلاقة بين الكلمات والتعمق في جوهرها، وتلك الوقفات ستعطيه تنويع في الصوت عند الاداء، وكذلك طريقة المشي فوق الركح،تختلف عن الحياة العادية اذ لابد للمثل ان يتمرن ويتعود على خطوات الشخصية التي سيؤديها .

يركز على جميع الجوانب الخاصة بالممثل الداخلية والخارجية ويجعل من ممثليه يندمجون ويصبحون صورة طبق الاصل لتلك الشخصية كما رسمها المؤلف حتى يحقق الايهام المسرحي، التمثيل عنده هو اساس الاخراج فهو يقول " ان الفائدة التي عادت عليا من اخراج مسرحية جعجعة بلا طحين لشكسبير تكاد تنحصر في انني برهنت من جديد على اهمية تصور الشخصيات "[2] وهذا يدل على أنه يؤكد أهمية تكوين وتدريب الممثل لأنه الاساس والذي سيحقق الايقاع الحركي من خلال اللفظ والحركة ويقدم لنا ايقاع مركب للصورة السمعية البصرية.

---

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص78.

[2]- كونستانتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر: دريني خشبة ج1 الدار المصرية اللبنانية ط2004 ص81.

بحث في الجانب النفسي وعرف كيف يصل إلى أعماق الشخصية لتاتي الحركة تلقائية أي الممثل يتدرب نفسيا وعاطفيا وبدنيا وفق مخطط تدريب محكم على خلاف **اندريه انطوان وساكس منيينج**، واللذان ركز على خلق تلك الشخصية ولكن عن طريق نسخ ماهو موجود، والتركيز فقط على الأداء الخارجي، بينما ستان جعل من الممثل يرى في أعماقه الدفينة ويبحث في ذاكرته الانفعالية عن تلك الشخصية وبعدها يضفي عليها من احساسه وصدقه الفني حتى لا تظهر مصطنعة ثم العمل على صوته ونطقه وطبعا الاداء التمثيلي الصادق وبهذه الطريقة التمثيلية فانه لا محال يصل إلى عاطفة المتلقي ويجعله في دائرة الايهام فبالنسبة له " أي فعل لا يستند الى احساس داخلي هو فعل لايستدعي الانتباه، واي فعل على الخشبة لابد له ما يبرره ولا بد ان يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا "[1]

3.3.1/العمل مع السينوغرافيا:

كان يعتمد على التيار الطبيعي في تنفيذ وتصميم الديكور بكل تفاصيله التاريخية ليخلق لممثليه الجو المناسب حتى يتعايشون مع ما يقدمونه وعند تنفيذ الحركة لا يجدون صعوبة وهذا من أجل جعل المتلقي يعايش الأحداث وبهذا كانت السينوغرافيا احدى مكملات رؤيته الاخراجية، فكان يتابع كل تفاصيلها من الشكل واللون كان ينطلق من فكرة النص ليصمم المنظر، وقد قام بتقسيم اجزاء الخشبة إلى مناطق متعددة وهذا ليقدم منظره والذي يحتوي بيوتا ضخمة وحدائق واسعة والأسوار العالية وملئها بالديكورات، واستخدام المناظر المجسمة الحقيقية بدل المناظر المرسومة، الدقة التاريخية في اختيار الازياء والأكسسورات وتنفيذها بكل دقة لتتناسب مع كل عرض لتبدو حقيقية وغير مزيفة.

الماكياج سيعبر عن ملامح الشخصية ويعكس جانبها النفسي الخفي ، فاستعمل الشعر المستعار وصمم اللحي وهذا ليقدمكل مواصفات شخصياته، وبذلك كان يقدم صورة واحدة تظهر متكاملة حتى في اصغر التفاصيل وهذا ليخلق الايهام المسرحي ويحقق الواقعية والتي اصبحت من اولى اهتماماته .

[1]- جاكلين مارتن، الصوت البشري في المسرح الحديث، تر : محمد الجندي، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للأثار ،1996، ص 64.

في" مسرحية "ايفان الرهيب " جعل مصمم الديكور دخول المؤتمرين من الباب المنخفض، فيضطرونلانحناء ظهورهم تعبيرا عن تلك الفترة التاريخية الصعبة التر مرت بها روسيا "[1] وبهذا فالديكور كان يساهم ويوضح ويؤكد الرؤية الاخراجية، وكان يركز على اللون والاضاءة الموحية فكان يستعمل اضاءة ملئ الظلال، لأنها تخفف من حدة التناقض بين النور والظل وهذا من أجل تحقيق التأثير الدرامي والعاطفي.

استعمال الاضاءة التأكيدية كطرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة ليفرض تأكيد وجودها، وكذلك الاضاءة الملونة لأنها تعطي اضاءة طبيعيةوالشكل المناسب للحالة النفسية والجو العاملمسرحية وعموما ممثلي الاتجاه الواقعي والطبيعي يعتمدان على الكثافةوالتباين[2]، وكلها تحقق التأثير وتثير الاحساس .

يعمل مصمم الاضاءة على الاضاءة العامة الرئيسيةوالاضاءة الخاصة وبهذا للإنارة في هذا الاتجاه لغة صورية خاصة وتعتبر كذلك لغة اخرى تزيد من توضيح واضفاء الاحساس على العرض لأنها تؤكد الجو النفسي العام وذلك لانعكاس مصادرها ومساقطها في المكان المخصص سواء لتؤكد الجانب التمثيلي أو لتؤكد الجانب السينوغرافي .

أما الموسيقى والمؤثرات الصوتية، وظف الموسيقى الايحائية من أجل تدعيم الصورة البصرية التي تساهم في تحقيق الايهام، فتعبر عن جميع الأجواء التي تكون موجودة في العرض المسرحي فتندمج معالحدث، وتكون بمثابة المكمل لمفردات العرض، ومن اجل تكثيف الايهام طالب ستانسلافسكي بتحقيق " المشهد الصوتي Paysage Sonoreواعتبره مهم لوفاء المشهد المسرحي لمرجعيته في الحياة"[3] أي أن الموسيقىلها تأثير خاص يستطيع الولوج إلى روح المتلقي وملامسة مشاعره.

الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح الواقعي والطبيعي في خدمة الحدث وتطوراته من قبل أن يرفع الستار، اذ تساهم في اثارة الأحاسيس وتعطيها عمق أكثر وتحقق الاندماج الكليبحيث لا تبدو منفصلة، لأنها لغة العواطف والأحاسيس، فالمؤثرات السمعية والصوتية تساهم كثيرا في ملامسة مشاعر المتلقي لتلتقي وتلتحم مع تأثيرالمؤثرات البصريةوبهذا يحدث الايهام المسرحي .

---

[1]-ينظر: ميخائيلوفا، أ، أ، "الديكور عالم المنصة الرمزي "، تر : توفيق المؤذن، مجلة الحياة المسرحية، العدد 10، دمشق : وزارة الثقافة، 1979، ص 56.

[2]- الكثافة هي تباين داخل الصورة تعطي احساس بالعمق وترتبط بالالوان، والتباين هو ادراك الشكل من خلال الجمع بين طرفي النقيض للمزيد ينظر اكثر جلال حميد محمد ،مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ،مراجعة د.نهاد صليحة ط 2007 ص27و28.

[3]-سعيد الناجي، المسرح الملحمي والشرقي، قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية ط1 2012 ص 56.

4.3.1/التشكيل الحركي :

كان في البداية يرسم ويخطط تشكيلاته الحركية بعيدا عن فريق العمل ويترك مهمة تفسير النص **لدانشنكو** وهكذا عند عودته يقوم الممثلين بتنفيذ ذلك "سافرت إلى مقاطعة خاركوف لكتابةالميزانسين"[1]، وبهذا نرى ان مهمة الاخراج كانت ثنائية في البداية ولكن الجانب المهم الخاص بتصميم الحركة هو لستان ففي اخراج مسرحيات تشيكوف، كان يجد صعوبة لأنه ادرك ان الايقاع بطيء ويخلق الملل وان النص يريد شكلا جديدا يحتويه وليس مجرد ترجمة للنص فوق الركح، وانما استخراج روح الكلمات،وعند اخراجه "مسرحية العقل أساس البلاء ومسرحية الشقيقات الثلاث طلب من الممثلين اعادة ترتيب الديكور من جديد بعدما قام بإخلاء الخشبة ليتمكنوا من التعامل مع المادة بأنفسهم حتى يتسنى لهم ايجاد تلك العلاقة وهذا كله من أجل ان يتوصل إلى ايجاد الحركة المناسبة لأنه ظن انخط الميزانسين ينطلق من تحت قدمي الممثل"[2]، وفيما بعد اصبح ينفذ ويرسم الحركة مباشرة اي اثناء التدريبات.

اعتمد على الميزانسين المفتوح[3] والذي يعتمدفيه على الاشكال القطرية المائلة والعمودية والتي تستند على حركات وتنقلات قليلةعندما لا يقسم مناطق التمثيل كثيرا، لكن في البداية عندما قسم الخشبة إلى عدة مناطق ليقدم اماكن مختلفة خاصة بالمنظر المسرحي فان الميزانسين سيتخذ عدة تشكيلات مختلفة وأوضاع مختلفة،فاستعمل الخطوط المنعرجة والمنكسرة والمائلة، ليقدم بها وقفات متنوعة وبهذا يقدم حركة أكثر، ويحقق الايهام لأنه كلما اتسعت بؤرة العمق يحقق بذلك منظور اكثر للحركة وتأثير بعمق الحدث عندالمتلقي .

تقديم صورة تحمل الحياة الداخلية لفكرة المسرحية والوصول إلى الهدف الاعلى، فكان يعتمد على الاشارة والايماءة ونوع الحركة والوضعية التي يتخذها الممثل وعلى المسافات الحميمية، ومراعاة التوازن الجسدي والنفسي ليعكس طبيعة الشخصيات ووظائفها وكلها تعد احدى وسائل المخرج لخلق التركيب والذي يقدم لنا التصوير البصري.

الطبيعة والواقعية تستند على الواقع او جزء منه او نسخة عنه والمخرج يعمل على تحقيق ذلك الجمال من خلال التأثير على المتلقي نفسيا يعني داخليامن خلال استحضار عاطفته وجلبها

[1]- انطوان تشيجوف، مؤلفات مختارة المجلد الرابع، موضوع "تشيجوف في المسرح االفني من ذكريات ستانسلافسكي، م س، ص28.

[2]-ينظر: كيستي جافا،تربية الممثل، تر: عقيل مهدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2002، ص 460.

[3]-الميزانسين المفتوح يبنى من الداخل وبشكل عميق من خلال الخطوط المتقاطعة التي تساهم في اضفاء فرجة مختلفة، وتقدم وقفات تعبر عن الهدف، وهذا الانفتاح يعمل وفق امكانيات المنظور التي تحقق الايهام وتجعل من منتصف الخشبة منطقة مركز قوة ينظر أكثر عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي م س، ص 86-87.

بالموسيقى والأداء والتقمص الكلي للشخصية، وبصريامن خلال الشخصيات و الشكل الذي تعكسه السينوغرافيا بحيث يرى كل شيء حقيقي من اكسسوارات وازياء وديكور واستعمال الاضاءة الموحية والتي تضفي أجواء حقيقة تساهم في تأكيد بعض الحالات التي تمر بها الشخصيات، ولكن في الاتجاه المقابل الذي سنعرفه في

المبحث الثاني يعتبر المتلقي مكمل ومشارك في اللعبة المسرحية .

المبحث الثاني :

1-الأسلوب الاخراجي المضاد للمسرح الإيهامي:

أسلوب مسرحي يبحث عن أشكال وأساليب إخراجية جديدة،تتجنب مطابقة الواقع، الذي كان يتبعهما **اندريه انطوان André Antoine**، **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski**، **ساكس منيينج Sax Mienengin**، خلق مسرح يكون بديلا من اجل متلقي سيكون مشاركا وليس مترقبا للحدث فقط، وقد ظهر اثر ذلك عدة اتجاهات متفرعة هدفها واحد فظهرت الرمزية والتعبيرية، والسريالية وفلسفة العبث، واللذان يعدان المنطلق لعدة اتجاهات، وقد كان للنقاد والمنظرين والفلاسفة والكتاب الفضل الكبير في موجة التغير التي تخص جميع الفنون و محاولة دراسة الجانب الخاص بالمخرجين وكيف قاموا بتنفيذ هذه النظريات والافكار الفلسفية في تصوراتهم الاخراجية .

اخترنا المخرجين **إدوارد كوردن كريغ Edward Gordon Craig**، **فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold**، لنمثل بهما الاتجاه الرمزي .

واخترنا المخرج **انطونين ارتو Antonin Artaud** لنمثل به المذهب السرياليوفلسفة العبث ،وبعدها تجربة المسرح الملحمي مع المخرج **برتولد برشت B. Brecht**.

1.1/-المخرج إدوارد كوردن كريغ Edward Gordon Craig[1] والمسرح الشامل :

يعتبر المخرج الانجليزي الذي نادى بالاهتمام بكل الفنون الخاصة بالمسرح ويقوم مسرحه على "المسرح الشامل الذي يعتمد على الحدث والكلمات والخط واللون والايقاع "[2]، ابتداءمن النص إلى الممثل إلى الاخراج وجميع مفرداته وطالب بالتغيير الجذري، حاول ايجاد التكنيك الذي يوحد به هذه الفنون كان مضادا للمسرح الواقعي وبما انه كان رساما وفنانا تشكيليا كان مهتما بالجانب التشكيلي فاهتم بتقديم صورة بصرية حركية ايحائية في لوحة فنية ذات ايقاع ووتيرة خاصة فاهتم كثيرا

[1]- ادوارد كوردن كريغ1872-1966 : مخرج وممثل ومصمم ومنظر مسرحي انجليزي، والده الممثل ادوارد وليم غودوين والدته الممثلة الن تيري من اشهر ممثلي المسرح الانكليزي، التحق بالتمثيل في فرقة هنري ارفينغ في مسرح لسيوم وفي 1897اهتم بالإخراج، عمل مع اوتو براهم في المانيا صاحب مجلة القناع، نشر مقالته التاسيسية نحو مسرح جديد والتي تضمنت 40 لوحة حفر عن تصاميمه المشهدية الاصلية، خلص المسرح الانجليزي من الممثل النجم، رفضه تعليمات المؤلف، ابتكار دمى السوبر ماريونات، وبهذا البحث عن طرق اخراجية مغايرة تبحث عن بدائل للقضاء على خاصية الايهام، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م س، ص 82.

[2]-ينظر: ادوارد كوردن كريج، في الفن المسرحي، تر:دريني خشبة الدار المصرية اللبنانة طبعة يناير 2000، ص 5.

بالجانب الحركي ولكن بمنظور مختلف اذجعل من الممثل دمية متحركة لأنه كان يبحث عن ايجاد لغة حركية ايقاعية وفعلا وضع" لزوجته راقصة البالي ايزدورا دنكن منهج حركي خاص بها "[1].

لابد للخرج ان يكون متعدد الفنون والثقافات وذو معرفة فكرية وهو المتحكم بالعرض،سمي اتجاهه الإخراجي" بالإيماء الرمزي "[2]، وجذور المسرح عنده تعود إلى الرقص والحركات الصامتة.

1.1.1/العمل على النص:

يعتبر النص من العناصر المهمة في العملية الاخراجية، لم ينفي النص ولكنه يرى بان اهميته تتجسد عندما يكون على الركح وان لا حياة له في مخطوطاته إذ يضع أمامنا نوعيين من النصوص المسرحية "لا ينبغي ان نخلط بين الشاعر المسرحي والمؤلف المسرحي فالأول يكتب للقارئ او المستمع والثاني يكتب للمشاهدين من جمهور المسرح "[3].

قسم **كوردن كريج** النص المسرحي إلى نص خاص بالعرض وسماه بالنص الناقص والنص الاخر هو نص كامل ولكنه خاص بالقراءةفقط، اذ يقول "ان نص مسرحية هاملت ليس لها الطابع التمثيلي الذي يصلح للعرض على الركح ،وجميع نصوص مسرحيات شكسبير ذات كيان شاسع حينما تقرأ "[4] ويعلل ذلك بان الصورة الذهنية للقارئ مكتملة من خلال هذه النصوص، ولكن اذا اعتبرنا ان النص الكامل مكتمل في ذهن القارئ كذلك هو مكتمل في ذهن المخرج والذي سيقدم عرضا يثري تلك الصورة الذهنية أكثر لدى القارئ المتفرج خصوصا نصوص شكسبير التي مازالت تقدم حتى عصرنا الحالي وبالذات هاملت، وممكن ان نقدمها بنظرة مغايرة ورؤية متجددة، واما النص الناقص فهو فعلا موجود لأنه يحتوي الكثير من الدلالات والرموز وماوراء السطور والمخرج هو من سيبرزها، وبالتالي حتى النص الكامل يحمل نصا ناقصا لن يكتمل الا بالعرض ولكن ما يهمنا من هذا ان المخرج لم يتخلى عن النص وأعطى له مكانة في العرض المسرحي بيد انه اولى المنظر والحركة اهتماما أكثر الا انه لم ينفي النص بل قدم وجهات نظر ويرى بانه يحمل عدة أفكار ولكنه يرفض الاستعانةبالإرشادات المسرحية ويستخرج من النص روحه فقط وبهذا هو رافض لسلطة المؤلف وان المخرج له حق التصرف في هذا النص.

---

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، م ن، ص 132.

[2]- ينظر: ادوارد كوردن كريج، في الفن المسرحي، م س، ص6.

[3]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية ، م س، ص105.

[4]-ينظر: كوردن كريج، في الفن المسرحي، م ن، ص 172.

2.1.1/العمل مع الممثل :

تختلف أسس طرق التمثيل و تكوين الممثل من مخرج إلى اخر لذا بدأ بالبحث عن حركات مغايرة فطالب بالعودة إلى "الدمية العليا والتي تنحدر من عائلة تماثيل الفيل المقدسة التي كانوا يضعونها ولها حركات منتظمة موسيقية "[1]، كان يبحث عن حركة تعبر عن جوهر الشيء، حركة مغايرة للحركة التي نمارسها في الحياة العادية، وبهذا نفى وجود الممثل واعتبره مجرد دمية يتحكم بها المخرج كيفما يشاء ويكون خاضع له وعليهم تنفيذ كل تلك الحركات، تبنى الاتجاه الرمزي في اعداده للمثل واعتبره "دالارمزيا "[2]، ولكن طريقة اشتغاله مع الممثلين لم تنجح لأنهم رفضوا التعامل معه فابتكر السوبر ماريوناتSupermarionette"وهي نوع من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الاستجابة لجميع التوجيهات وتحقق جميع الاوضاع"[3] وبهذا تخلى تماما عن الممثل وعوضه بالبديل اذ استخدم العرائس والماريونات والاقنعة لأنه اعتبر الممثل أحد مكملات نظرته البصرية الرمزية .

يتراجع عن ذلك فيما بعد ويتعامل مع الممثل على اساس فكري وفني وعدم الغاء وجوده، اعتمد كذلك على الجستوس والذي وظفه كل من **فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold**وب.برشت**B. Brecht**وقد اضاف لهذه الايماءة مفردات العرض الرمزية، وطبعا نوع هاته الايماءة التي استخدمت عند المخرجين الثلاثة، كل وله وجهة نظره في كيفية استعمالها .

3.1.1/العمل على السينوغرافيا:

اشتغل على المنظور الايحائي الخاص بمفردات العرض البصرية وأراد أن يكون له لغة خاصة ورمزية لها مدلول روحي وعميق وذات اطار له سياق وتحويلها إلى علامات دالة فكان سينوغراف على أعماله، لأنه كان يقوم بتصميمها بنفسه، فكان يقوم بتحديد الخطوط، الألوان، الكتل والاشكال وغيرها من التصميمات الاخرى ويقولفي هذا الصدد " مامن مشهد اشتغلت فيه، افكر في حركة الممثلين، باللحظات الدرامية، وان الاشياء تلعب ادوارها مثل البشر وتستطيع استدعاء الممثل لاستخدامها والتوحد معها "[4]، ونرى أنه اعتبر الديكور كتلة ولها دور فعال في ترجمة الصورة البصرية، بحيث انها تصبح مع الممثل تشكل كتلة واحدة وتصبح جزء مهم وتنتمي لعالمه، لذ"ابتكر الستائر الديكورية والتي استخدمها في عرض هاملت، وبدأ اعمال الحفر على النحاس والتي تصور مفاهيمه

[1]- احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، دراسة في اشكالية المفهوم، الجزء الأول، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، الطبعة الاولى 2009 ص 149.

[2]- ينظر: ادوارد جوردن كريغ، في الفن المسرحي، م س، ص 11.

[3]- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص104.

[4]- ينظر: هارلود كليرمان، حول الاخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، 1988، ص 68.

التصويرية من احادية الديكور، شكل منصة مشكلة من مكعبات متحركة وجسور علوية تحرك قطع الديكور في جميع الاتجاهات"[1]،تظهر الأسلبة في الفضاء السينوغرافي الذي صممه وجعل منه لغة درامية تنطق وتعبر عن فكر عميق، استخدام الماكياج المؤسلب والقناع حسب ما يقتضيه الدور والذي اعتبره جزءا دلاليا ورمزيا ويراعي ان يتناسب مع الاضاءة وبما أنه تأثر بالممثل الدمية فانه سيرسم كل عضلات الوجه بماكياج خاص ومنمط، ويراعي اختيار الالوان المناسبة.

تعد الازياء والأكسسوارات من الأجزاء المهمة، و يطلب من المخرج ان يكون مسؤول عن تصميماته، و تكمن صعوبة تصميمها في" الازياء الملونةوهي تحتاج إلى الدقة والتأني في تصميمها "[2] لان اللون له دور بالإيحاء عن الشخصية ،وكان يصممها من ابداعه الشخصي حيث لا يبحث عن تاريخ الزي بل يكون حسب تصوره الخياليويتناسب مع رؤيته ويرى بذلك الاكسسوار الذي يتناسب وفقذلك التصميم وان يكون له علاقة مع فكرة العرض، اشتغالها يتمثل في مدلولها الذي تحمله لأنها ستكون حاملة لجوهر الفكرة .

سيولي اهتماما كبيرا بالإنارة والتي " سعى إلى ايجاد طرق جديدة في استخداماتها وتطويرها بابتكار أساليب فنية تساهم في تفسير اعماله الفنية "[3]، بمعنى أنه اجرى تعديلا وذلك بإزالة الإضاءة الارضية كما استعمل الاضاءة المغربلة pénombre، والتي تعطي احساسا بالهدوء والاستكانة، وكان يغير في الاضاءة في عروضه وجعلها تتناسب والفكرة المراد تقديمها لتصبح عنصر ايحاء يعلق عن الحدث فمثلا في مسرحية "اقنعة الحب استخدم الاضاءة الرمادية والخضراء واللون الاحمر "[4] لان للألوان دلالة خاصة بها، كما استخدم الاضاءة الجانبيةles latéraux واستخدم البقع الضوئية .

بحث عن الموسيقى الايقاعية التصويرية والتي لها دور حواري وتساهم في بناء المنظومة الايقاعية واستعمل ذلك في "مسرحية Bethlehem" [5].

4.1.1/التشكيل الحركي:

للمشهد المسرحي نبض وايقاع خاص لذا كان يراعي هذه النقاط، وكان عندما يصمم مناظره المسرحية ينفذها وفق التشكيلات الحركية التي سينفذها الممثلون وبهذا كان يضع في حسبانه المخطط الحركي مسبقا، فكان يعتمد على التشكيلات التي تثير خيال المتلقي، وذلك عند قيامه بعملية التحليل

[1]-احمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي، المدارس والمناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989 ص 120.

[2]-سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص101.

[3]-كوردن كريج، في الفن المسرحي، م س، ص 187.

[4]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية ، م س، ص 130.

[5]-م ن، ص 132.

للعرض فاستعمل الميزانسين القطري المفتوح[1]، لانه استخدم الكتل الديكورية واعتمد على الصورة البصرية في تنفيذ الخطوط ورسم تشكيلاته الحركية، بحيث كان يعكس لنا صورةمركبة متعددة الدلالات معتمدا في ذلك على التشكيل الحركي الايقوني والحركات االرمزية، لقد كان يعتمد على الخطوط المستقيمة فكان " يغطي المسرح بمربع من القماش يقسمه وفق خطوط عمودية، ليحقق ارتفاعا شاهقا وانتباه دقيق " [2] وبهذا الميزانسين يقوم على جدلية الحركة بين مفردات العرض الرمزية، وسيشتغل المخرج على الحركة الانعكاسية ليمنح الاستمرارية للمشهد ويعطيها حيوية اكثر، وهذا التشكيل العمودي يعطي مساحة اكبر للحركة من حيث العرض والعمق والارتفاع الذي سيتحقق من تلك الصورة البصرية، وهو اذن يخلق مناطق تمثيل مختلفة والتي تسمح بعدة حركات وتنقلات مختلفة، تجعل المتلقي ضمن مخططه الإخراجي لأنه سيكمل تصوره وقراءاته للعرض من خلال تفكيكه للفضاء المسرحي ومدلولاته التي تم الاستعانة بها .

[1]- الميزانسين القطري المفتوح ينشأ من خلال الكيفية التي يرى بها المتفرج، ومساحة الخشبة التي يتم تقسيمها الى شبكة هندسية من الخطوط الوهمية المتقاطعة، الطويلة والعريضة ، وحين نتأمل المنطق الهندسي السائد في تقسيم المساحة الأفقية للركح نجد مركزين قوة للمكان، الاول يحقق الايهام المسرحي ويتخذ من الوسط مركزا له، والثاني يكسر هذا الايهام و يجعل من منتصف مقدمة الخشبة نقطة تقاطع قطري للمسرح كله بالاضافة للمتفرجين ، ينظر أكثر عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي م س، ص 87-88.

[2]- ينظر: اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 ص 137.

2.1/-المخرج فسيفولد مايرهولدVsevolod Meyerhold[1]والمسرح الشرطي :

يولد المسرح منذ نشأته الانفعال الشرطي بين المتلقي، والممثل، وهو مايجعل ذلك التواصل، وحتى في الواقعية فمثلا مشاهد القتل لا تحدث أمام المتلقي ولكن الممثل والمتلقي متفقان مسبقا على هذه التمثيلية ولكن رغم تلك الشرطية الا ان من قام بتطبيقها ودراستها عمليا هو مايرهولد، واصبحت منتسبة اليه وقد اسس مسرح الاستوديو التجريبي الذي دخل تاريخ الفن باسم "استوديو **بوفارسكايا"**وأكد على طبيعة المسرح الشرطية وعلى مبدأ الأسلبة،[2]و بدأ تجاربه الاخراجية بتطبيق نظرية الانفعال الشرطي ،وبهذا سوف يطبق ذلك علىكل مفردات العرض انطلاقا من عمله مع الممثل وتعامله مع النص واما الديكور فقام بتطبيق البنائية [3] ليقدم ديكور مؤسلب، وعلى ضوئها كان يرسم عمله مع الممثل

كان يبحث عن الطريقة التي "يدمج بها المؤلف والمخرج والممثل معا في صورة واحدة، وايجاد التقنية التي ستجمع هذه الفنون ليعيد الديناميكية للمسرح ويخلصه من الكلشيهات والخدع والأوهام"[4]، فدعى مايرهولد إلى خلق مدرسة جديدة لا تخضع إلى أي نظرية سابقة، تبحث عن طرق اخراجية تخلص الممثل من تقنية الاندماج وثانيا تحرره من الديكورات، ومشاركة المتلقي في العرض

---

[1]-فسيفولد مايرهولد ولد سنة 1874 شرق موسكو، من أبوين ألمانيين، بدأ تعلم الموسيقى عن سن يناهز 8 سنوات ذلك أن أمه كانت تمتلك موهبة الموسيقى، والمسرح، مما ستؤثر عليه حتى في منهجه المسرحي فيما بعد، بدأ مشواره المسرحي عام 1892 بالتمثيل في أول دور كوميدي في مسرحية "ذو العقل يشقى"، بالاضافة الى عمله كمساعد مخرج، عاش تسعة عشر عاما بين الروس، ونشأ مع غوغول، بوشكين، تولستوي، دوستويفيسكي، اعتاد ميرهولد على مشاهدة العروض المسرحية منذ أن كان في الثانوية، وشهد على أكبر الممثلين أمثال إيفان كيسليفسكي، وألكسندر لينسكي، نيكولاي روسوف، والممثل الشهير فاسيلي دولوماتوف والذي سيعمل معه فيما بعد في مسرح ألكسندرينسكي بعدما أصبح مخرجا .، عام 1895تخلى عن الديانة اليهودية واعتنق الارثودوكسية، واثرها غير إسمه فسيفولد إميليفتش ليؤكد انتمائه لروسيا في 1896 التحق بجامعة موسكو، وكان يرتاد المسارح بكثرة، لذا ترك الجامعة والتحق بالتمثيل في معهد الفيلهارمونيا تحت اشراف المخرج والكاتب المسرحي دانتشينكو، مدة 4 سنوات وادى عدة أدوار مسرحية ونال أعلى الدرجات أصبح بعدها من أشهر المخرجين بفضل أفكاره المجددة في المسرح التي تجاوزت المذهب الطبيعي، ابتكاره مسرحا شعريا له قوة مجازية لا حدود لها، واعتبر مسرحه جوهر المسرح كونه اهتم بكل ما يتعلق بالمسرح انطلاقا من البنائية والتي هيأت له الشكل المناسب لمنهج البيوميكانيكا والغروتسك الذي استعان به في فن التمثيل ، والبلاستيكا والدعوة الى الشرطية التي هي أساس المسرح، والبحث عن المبدع الرابع وهو المتلقي، وربط الايقاع بالموسيقى التي ميزت جل أعماله، ولكن هذا المبدع يتم تصفية جسده من طرف الحكم الستاليني الجائر وذلك سنة 1940 ، وكان يخطط قبل موته بإخراج مسرحية هاملت وقد كان يردد اذا مت قبل اخراج هاملت اكتبو على شاهد قبري هنا يرقد المخرج الذي لم يمثل ولم يخرج هاملت، ينظر أكثر فاضل الجاف، فيزياء الجسد ، مايرهولد مسرح الحركة والايقاع، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة .2006

[2]- لقد تحدث مايرهولد عن هاجسه بالأسلبة بالقول:" ما أقصده بكلمة أسلبة ليس إعادة تصوير أسلوب عصرٍ أو حدث ما وإنما تشكيل بنيته وجوهره، أي استخراج الخلاصة الداخلية لعصرٍ أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المخبأة بمساعدة كل الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة العرف، والتعميم والرمز."، ينظر أكثر بيسوتشينسكي ن ف، مشاكل فن الممثل في مسرح مايرهولد ، فن التمثيل الروسي خلال القرن العشرين . العدد الأول، بطرسبورغ، 1922، ص 67.

[3]- البنائية توجه فني ظهر في روسيا وشعارها موت الفن وابراز الوظيفة النفعية للأعمال الفنية وهي ذات توجه مادي يتناقض مع ماهو ميتافيزيقي وماهو متخيل ينظر اكثر ماري الياس وحنان قصاب، م س، ص 104

[4]- م ن، ص 68.

عن طريق عدم خداعه وجعل ذهنه متفطن والبحث عن فضاء مغاير عن طريق ما سيقدمه من رموز واشارات .

بدأت الكلمة في التقلص وركز على الجانب البصري للعرض، وسيصبح النص عنده عنصرا من عناصر العرض ،وبعد أن اغلق الأستوديو،تدعوه الممثلة الشهيرة "كوميسار جيفسكايا "للعمل بمسرحها ببطرسبورغ وفيه سيطبق "الاسلوب الانطباعي والذي يستخدم اللون كنغمة دالة رئيسية ،واستغنى عن الستار والأضواء الأمامية ويحل مكانها البروسينيوم*، واستخدم الاحجام المجسمة، السرد الملحمي البارد"[1] وفي هذه المرحلة قدم أعمالا مسرحيةوطبق عدة مسائل واهمها الغروتسك والنحتية البنائية في التعامل مع الديكور والممثل وأهم عرض قدمه في هذه الفترة "العرض الشعبي "[2] وفيه اكد نظرية "الغروتسك "[3]، وتتخلى هذه الاخيرة عن أعمال مايرهولد سنة 1907 ليستدعي بعدها للعمل في المسارح الامبراطورية اين أسس "استوديو برودينسكي التجريبي"[4]فبدأ بدراسة تكنيك الحركة نظرا لتأثره بمبادئ الكوميديا دي لارتي، و بالممثل شالي شابلين ليصل إلى انالحركة تسبق الاحساس اذ "استقى نظريته عن العالم النفسي جيمس انا عدوت فخفتوهذا يعني ان الحركة المنفذة للفعل جاءت اولا ثم لحقها الشعور وهو الخوف "[5]، و مرجعية الحركة تفرضها دلالة اجتماعية، ليجعل من الممثل الة ميكانيكية ومن هذا الاستوديو اقام منهجه في البيو ميكانيكاوبدأ باستخدام القراءة الموسيقية وخلق اتصال مع المتلقي وأهم أعمال هذه الفترة "مسرحيتي "دون جوان "لموليير،والحفلة التنكرية"[6].

قدم في منتصف العشرينيات "المفتش العام لغوغول"[7]ويحقق في هذا العرض التنظيم الموسيقي وهنا تظهر سمات الواقعية ولكن بطريقة مغايرة أي عن طريق" الواقعية الموسيقية "[8].

---

[1]-ينظر: فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ج 1، ط1 ، 1979 ، ص 70.

[2]-ينظر: م ن، ص 72.

[3]- نظرية الغروتسك تقوم على المزج مابين الأضداد مكونا بشكل واعي الحدة في التناقضات مؤديا بذلك دوره الذي يختص به، يضفي طابع لطيف على كل ماهو مشوه، دون اعطاء الفرصة لأن يتحول الجمال الى عاطفة، جوهره تطلع الفنان الدائم الى اخراج المشاهد من وضع تم ادراكه فورا الى اخر لم يكن يتوقعه اطلاقا، صراع بين الشكل والمضمون، يخلق عدة تباينات وعند تجميعها تظهر متحدة ومتناقضة جديدة، ينظر أكثر ميرهولد وتاريخ المنهج الاداعي، مجموعة من الباحثين، المحرر المنفذ بيسوتشينسكي، المحرر المشرف :كوختين، سانت بطرسبورغ 1998، ص 227.

[4]- فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج 1، م ن، ص 80.

* البروسنيوم هو مقدمة المسرح البارزة التي تفصل بين النظارة والمسرح.

[5]- أحمد شرجي، سميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، ط 1، 2013، دار مكتبة عدنان طبع ونشر وتوزيع، ص 152.

[6]- ينظر: فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج 2، ط 1، 1979ص 96.

[7]- م ن، ص 79.

[8]- ينظر: م ن، ص 80.

اعتبر المخرج هو رأس المسرح[1] ولابد ان يكون له طرازه الخاص به وان يدرس تاريخ المسرحوان يكون ممثلا، وقد دعا إلى تنظيم الفضاء المسرحي عن طريق الزمن وجعلهما في بوصلة واحدة ومتناغمتان وذلك عن طريق الموسيقى والتي لها دور كبير في ذلك وطرح على نفسه سؤال كيف نجمع هذه الفنون أي فن الكلمة وفن الصوت وفن الرسم وفن الموسيقى في الزمن والفراغ إلى أن وصل إلى الواقعية الموسيقية، ولذا نرى انه انطلق من عدة تنظيرات واراء كثيرة ليصل إلى منهجه والذي فتح المجال للكثير من المخرجين منهم **قروتوفسكي وارطو وبرشت** واخيرا هدفه الوحيد هو المتلقي والذي أراد أن يجعل منه مبدع رابع اذ يرى أن المسرح الواقعي" قاعدته مثلث رأسها المخرج وزواياه الممثل والمؤلف، لذلك اراد ايجاد المسرح المستقيم والذي يتكون من أربع نقاط متكاملة المؤلف ،المخرج، الممثل، المتلقي"[2]

1.2.1/العمل على النص:

أصبح النص مفردة من مفردات العرض يمكن التعامل معها بكل حريةمع ظهور الرمزية والتعبيرية، لذا فان مايرهولد يرى بأن"الكاتب ليس له حق في ان يطلب من المخرج تنفيذ ملاحظاته، لان دوره ينتهي حالما ينتهي من كتابة النص"[3]، وبهذاهو ليس من مؤيدي فكرة النص والحفاظ على اراء المؤلف بل للمخرج كامل الصلاحية في التعامل مع النص فاعتمد على روح النص باستخراج لب وجوهر الفكرةوقد قام بالمعالجة الدراميةلمسرحية المفتش العام لغوغول حيث" أضاف حوارات وشخصيات وفعل الامر نفسه في مسرحيةكاميليا "[4]وهي اكبر خطوة قام بها في كيفية تناوله النص برؤية مغايرة،وبهذا هو يعتمد على روح النص ويستخرج لبه وخلاصة العصر وجوهر الحادثة.

دعا إلى اعادة كتابة النصوص واحياء النصوص القديمة وجذور الادب الدرامي ولكن يترك الاديولوجية التي يحملها، ونعرف هدف النص واعادة انتاج مسرحيات عصر النهضة والشكسبيريات " ايقظ في ذاكرتك ربرتوار قديم وانظر اليه بأعين جدديدة حاضرة "[5]أي بنظرة ورؤية معاصرة لها موقف سياسي وفكري وانساني.

---

[1]- ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، م س، ص27.

[2] - فاضل الجاف، فزياء الجسد ميير هولد ....مسرح الحركة والايقاع ، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة ،2006، ص 182.

[3]- ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص152.

[4]- فسيفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج 1، م س، ص 98.

[5]- م ن، ص 95.

ضرورة كتابة سيناريو للحركة مساوي للنص الدرامي "ان الكلمات في المسرح هي مجرد اضافة زخرفية لتصميم الحركة "[1]ونرى حتى في قراءتهللنص يبحث عن كل ماهو حركي لأنه يرسم المخطط الحركي أولا، وقام بالمزج بين سمات الفارس والعرض الشعبي مع السمات التراجيدية وبهذا تصبح القراءة

الاستبدالية مشروعة في المدرسة المايرهولدية .

2.2.1/العمل مع الممثل:

وضع مايرهولد نصب عينه ايجاد طرق تمثيلية مختلفة وغير متواجدة ليقضي على الاندماج المسرحي لذااعتبر الممثل الة ميكانكية من خلال ماأسماه " بمنهج البيو- ميكانيك Biomécaniquesوهي " Bioاختصار لكلمة بيولوجيا والحيوية وMécaniqueكل ماهو الي"[2]، فمن خلال دراسته لحركة العامل يرى أنها لا تخضع لإضافات، وتحتوي ايقاع منضبط والجسم يكون ثابت وفي مركزه المناسب، لذا اراد ان تكون حركة الممثل والعامل متشابهان واراد ان يجعل تلك الحركة التقنية حركة جمالية اي اهتم بالجانب الفني، وبهذا اصبح الممثل عنده لاعب رياضي بهلواني يبحث عن البيوميكانيكا الموجودة بجسده أي البحث عن الحركة الخارجية واعتبرها هي المادة الأساسية لحمل العلامات المسرحية، لابد للمثل ان يدرب "جهازه العصبي الحركي حتى يستقطر المعاناة من نفسه " [3]، لان مسرحه يقوم على استخدام الذهن والغاء الانفعال ،كما وصفت تقنيته الخاصة بحركة الممثل" بالتقنية الخارجية لأنها تفصل الحالة النفسية عن الحالة العضلية وهي جوهر الفكرة "[4]وقد وضع الممثل البهلوان ودعا إلى استخدام اساليب الجمباز والحيل البهلوانية والعاب السيرك.

نرى بان الحركة عنده لها تأثير اكثر من الكلمة ولها محرك خاص وعلاقة مباشرة مع المتلقي لان بالنسبة له كلما كان الجسد لينا كان الفكر كذلك ويقدم بوضوح المعنى الحقيقي للكلمة .

الممثل عنده يكون تحت تصرفه ويقوم ببناء علاقة مغايرة مع الشخصية التي سيؤديها لأنه سيلغي تقنية الاندماج، الممثل يعرض ولا يعايش موقفه من الشخصية مبدأ التحول والذي يتيح له تأدية أداء عدة أدوار، لذا طالبهم بالأداء البارد وذلك "بالسيطرة على حالته الجسدية لان هذا الانفعال

---

[1]-جان ميلنج وجرهام، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستاتانسلافسكي الى بوال، تر:.ايمان حجازي، مراجعة نبيل راغب ، ص 95.

[2]- ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 332.

[3]-ينظر: بوريس زاخافا، اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، نوفل نيوف، مكتبة مدبولي، ط1 ،1998، ص 283.

[4]-أحمد شرجي، سميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، م س، ص152.

هو جوهر فن التمثيل "[1]، فسعى إلى تنظيم جسد الممثل ليتمكن من معرفة قدراته الخفية وكيفية الوصول اليها، والممثل عنده ليس بمقلد .

يشتغل الممثل على جسده اثناء التدريب على الدور المسرحي فيبدأ بالحركة اولا ثم الفكرة وبعدها الحوار وبعدها يترك لجسده العنان والذي يصبح وسيط بين الفكرة والمتلقي.

بالنسبة للإيماءةGESTUSE التي كان يريدها هي "التعبير عن الانفعالات والمعاناةالداخلية بحركة من أعضاء الجسم أو ملامح الوجه"[2]كان يبحث عن الاقتصاد في الحركةحركة نمطية، حركةلها مدلول ورمز اجتماعي وثقافي خاص بكل مجتمع يمكن للمتلقي ادراكها وتفسيرها.

كما نادى بالبلاستيكا "وهي حركة لاتتوافق مع الكلام "[3]، وكذلك نادى باستخدام الحركة الشبيهة بالرقص وطالب الممثل بأن يحلل تلك الشخصية ويفككها ليقدم اهم ما يميزها ولكن بطريقة رمزية ليترك المجال للمتلقي يشارك ويفكر مما تريده الشخصية .

الوسيلة الأساسية للتعبير التمثيلي حسب وجهة مايرهولد ليس ميميكا تحريك عضلات الوجه وانما البلاستيكا والتي تكون من خلال مرونة الحركات [4]، ولذلك تعد مدرسة مايرهولد من أهم المدارس التي بحثت كثيرا في تقنيات الجسد التي وصل بها الى ترجمة ما وراء الكلمات التي كان يبحث عنها ستانسلافسكي في مسرحه الإيهامي، ولكن مايرهولد جعل المتلقي يسعى الى تفكيك تلك الحركات ليصل إلى المعنى المطلوب .

3.2.1/العمل على السينوغرافيا :

تواصلت طرق البحث عن ما يميز المسرح ويجعله فريد ومعبر أكثر خصوصامع الديكورات التي كان مبالغ فيها في المدرسة الواقعية والطبيعية والتي أصبحت لا تتناسب والأوضاع السياسية والاجتماعيةفمن أجل التخلص منتلك الديكورات دعا **مايرهولد** إلى أسلبتها لتصبح دلالتها الركحية أكثر رمزية ولهاعلاقة مباشرة بفكرة المسرحية وليس مجرد مكان تجري فيه الاحداث .

اعتمدعلى البنائية كما ذكرنا سالفا لأنه استعمل " الادراج والسلالم والحبال والعجلات والملحقات، واستخدم التكوينات العارية بدلا من الديكورات المرسومة، ادخاله للآليات المتحركة والسينما والراديو، واستخدم الاحجام المجسمة، في مسرحية موت تينتاجيل لمترلنك استعمل

---

[1]-ينظر: ادوارد برون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: امين حسين، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص 296.

[2]-ينظر: سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون بغداد 1993 ص117.

[3]- ينظر: فيسفولد مايرهولد في الفن المسرحي، ج 1، م س، ص 100.

[4]- روبرت ليتش، الفضاء المسرحي لدى فسيفولد مايرهولد، 1989، ص 183

المستويات"[1] اذ انه اراد ان يعطي للخشبة ارتفاع ولا تبقى على ماهي عليه وبهذا يعطي للممثل كذلك هيئته الطبيعية .

استخدم المنبع الضوئي الواحد حتى تلعب الخيالات دورا مهما وكذلك "استخدم البقع الضوئية المتقابلة اول مرة في مسرحية استيقاظ الربيع في 1907 "[2]، وبهذا حتى الاضاءة اخذت حيزا من الاهتمام في اعماله ووظفها بطريقة تعكس ما أراد الوصول اليه في منهجه الإخراجي.

كان يبحث عن الايقاع والوتيرة التي تتناسب مع منهجه فاهتم كثيرا بالجانب الحسي السمعي والذي تحدثه الموسيقى فألغى فكرة الايهام واستبدلها بالإيحاء الموسيقي، بنى منهجه على الحركة والايقاع الحاصل في الزمن وبما أن الموسيقى تقاس" بحسبات رياضية متناسقة ومتناغمة تمكننا من استغلال هذا الزمن علىالركح"[3]نتمكن من تحقيق الايقاع الذي ينتج عدة وحدات متعاقبة ومتناغمةوتحتوي ايقاعات مختلفة واحيانا تبقى متتالية، فقام ببناء ايقاعات منفردةتتوافق مع الحركات التي يؤديها الممثلون وتعبر عن الجو العام للفكرة المسرحية . وقد استخدم الموسيقى "لضمان السير الايقاعي في كل من المسرحيات التالية : الغابة، المفتش، غادة كاميليا، المعلم بوبوس، ذو العقل يشقى "[4]

وكنتيجة مسرحه يقوم على الايقاع الذي يبنى من خلال الزمن والذي نستطيع التحكم في قياسته من خلال الموسيقى ، وعلى المكان الذي هيئه من خلال منهج البنائية ورسم من خلاله حركة الممثل البيوميكانكية وتطبيق الغروتسك ..

4.2.1/التشكيل الحركي:

الرؤية الاخراجية تظهر من خلال التشكيلات الحركية التي سيخطط لها المخرج وتكون ذات حسابات دقيقة ومدروسة بدقة لذا استخدم عدة أساليب فاعتمد في" مسرحية "بوبوس" على المستويات الواسعة، وفي مسرحية "دون جوان" اعتمد على الميزانسين الشبيه بالباليه توزيع المستويات، في مسرحية " المفتش" اعتمد على خمسة وحدات قياسية تعادل 71سم مربعة "[5]،يتبين لنا ان هذا التنوع الإخراجي يعكس سعة التجربة والبحث وعمق التفكير وأن كل مسرحية تحمل مفاتيح اخراجية جديدة

---

[1]- ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، م س، ص63.

[2]- م ن، ص 70.

[3]- ينظر: احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي،م س ، ص 116.

[4]- ليتش ر، الفضاء المسرحي لدى فسيفولد مايرهولد، م س، ص 48

[5]- ينظر: فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج 2، م س، ص 101.

اعتمد على النحتية البلاستكية التي تعطي تشكيلات معينة ومتنوعة، رشاقة الخطوط، تكوين المجموعات، اعتمد على الصمت والسكون حتى يعطي للحركة القدر الكبير، وقام بتوزيع الخطوط والالوان والتي عن طريقها حقق الرشاقة والمهارة، وفي " مسرحية موت تارلكين تحس كانك في فضاء سجني من خلال حركة الممثل جيئة وذهابا بخطوط منحنية في بناء معدني اسطواني ينكمش بأضلاعه المعدنية "[1] وهنا يتضح لنا ان المخرج اعتمد على سينوغرافيا هندسية تخضع لحسابات وقياسات وحول المكان المسرحي إلى زمكانيلانه اصبح ضمن مخطط التشكيل الحركي، وبهذا نصنف التشكيل والميزانسين الذي اعتمد عليه الى "الميزانسين الدائري المغلق "[2] لان الحركة محصورة وتعطي عمق للأحداث وتقدم الفكرة الفلسفية والجمالية، اراد من خلالها تحقيق رؤية مغايرة بحيث المتلقي هو المكمل لتلك الدائرة المغلقة لان الفضاء تغيركذلك، وهو بذلك عكس المخرج أندريه انطوان الذي طبق هذا الميزانسين لتحقيق خاصية الايهام وتأكيدها، أما مايرهولد جعل المتلقي ضمن هذا الميزانسين المغلق لأنه جزء منه ويشارك بفكره في تفكيك تلك الديكورات المؤسلبة والحركات المشفرة .

التشكيل الحركي لكل من **إدوارد كوردن كريغEdward Gordon Craigو فسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold**يرتكز على لغة رمزية انطلاقا من العمل مع الممثل وكذلك مع السينوغرافيا والتي اصبح لها مدلول مغاير وصارت ضمن المنظومة الحركية البصرية والموحية لتطور الاحداث، واعتمد على المستويات والخطوط المستقيمة والمنكسرة والمتعامدة والاشكال الصلبة خصوصا مع ظهور البنائية والتي "اصبحت تبنين الفضاء حسب مستويات وخطوط ومنحنيات ممايجعل الخشبة الة متحركة "[3] و بهذا تقديم سينوغرافيا متحركة تحقق عدة أبعاد جمالية وفكرية في ان واحد .

[1]- ينظر: عدد من المؤلفيين : سيمياء براغ للمسرح، تر: ادمير كورية وزارة الثقافة –دمشق- 1977، ص 108.

[2]- العودة الى الصفحة 54 من الفصل نفسه.

[3] -Patrice Parvis.Dictionnaire du théatre . Opcit- p 349.

3.1/ مسرح القسوة و المخرج انطونان ارطو[1]:

ظهرت العديد من الأفكار والآراء الفلسفية التي تشبع بها ارطو ابتداءمن السريالية التي كان عضوا بهاوالتي مهدت له بداية طريقه ليصل إلى منهج قاعدته اللاوعي الجماعي وموضوعاته المستمدة من الاساطير لأنه ثار على المسرح الغربي وتقاليده الشعرية الأرسطية وحاول التحرر، والتخلص منهلتأثره بالمسرح الشرقي الباليني وبجذوره الانتروبولوجية للمسرح الشرقي وخاصة الاندونسي الصيني ،والهندي، المكسيكي البرازيلي،وبهذا اراد ان يلبس المسرح الغربي مضمونا وشكلا قالبا شرقيا فطالب بالعودة إلى المسرح الاحتفالي الطقسي الصوفي وسمي مسرحه بمسرح القسوة "والمسرح عنده ممارسة والقسوة ليست بمعناها العنف الجسدي وانما لها مفهوم عميق فالقسوة ستكون في الكشف عن اللاوعي الجماعي وعن طريقها سيقمع الغرائز البشرية ويحررها من سلبيتها بالقسوة الذهنية، عن طريق التعرية القاسية"[2]أراد ايجاد مسرح ميتافيزيقي انتروبولوجي يبحث في الاشكال ماقبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي يستند على السحر والاسطورة وهدفه كان المتلقي ليخلصه من الشرور والسيطرة المادية ليجعل منه مشاركا فكان يستفزه ويستثيره ويدعوه للمشاركة في ذلك الاحتفال الطقوسي الصوفي الروحانيوعن طريقه سيحرر وعيه الباطني ويخلصه من تلك المكبوتات الدفينة .

تحويل "الحياة الواقعية الانسانية إلى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية فاستعمل في عروضه الاحداث والصرخات المفاجأة ليصل إلى نغمة متميزة، كان يقدم المشاعر في صور مؤلمة فتلك القسوة والالم بهما سيصل إلى منهجه القائم على التعرية القاسية"[3]، وكل هذا من أجل أن يحرر المتلقي من ذواته الدفينة .

1.3.1/العمل مع النص :

المسرح الذي كان يبحث عنه مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار ويحل محله الحركة ولغة الجسد، النص عنده يتمثل بالتعويذة والضوضاء والصراخ والكلمات المنفردة ولم يهتم بالمؤلف وارشاداته والمخرج هو صاحب القرار ويتصرف به كما يشاء وعند اخراجه مسرحية "السنسي والتي

---

[1]- انتونين ارطو (1896-1948): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 اسس مع روجيه فيتراك مسرح الفريد جاري، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الامراض العقلية عام 1927 واخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، له كتابان مسرح القسوة نشره عام1933وكتاب المسرح وقرينه 1938، سمي طابعه بالطابع السحري وقيل عن مسرحه المسرح المستحيل، فأسسه تقوم على فلسفة عميقة في طرحها، وسميت نظريته بنظرية القسوة، ينظر أكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في الصورة المرئية، م س، ص 91.

[2]-سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 180.

[3]-م ن، ص 179.

اخذها عن الروائي الفرنسي ستندال والشاعر الانجليزي شيللي وفيها قام بتجريد النص وتعويض الكلمة بالحركة"[1]، وبهذا يتضح لنا ان النص كان من بين الامور التي تشغل نظرة المخرج لأنه اوجد التكنيك والشكل وما كان ينقصه المحتوى الذي يناسب ذلك، ولذا لجأ إلى الاسطورة والتي استقى منها موضوعات تناسب منهجه ورؤيته الاخراجية، وبهذا مسرح القسوة لم يستعن بنص معين انما نصه من الحياة التي تتعاقب وعرض اليوم ليس عرض الغد، هو مسرح يقدم تجارب لكل شيءسوآءا تتعلق بالإجرام او القتل او الحب او الحرب.

2.3.1/العمل مع الممثل:

يعتبر الممثل عنصر مهم في مسرح ارطو الشعائري الطقسي، لقد كان يرى الممثل جسد وروح ولابد من تطويع ذلك الجسد ليقدم حركات تعبيرية رمزية وسحرية ولما كان الرقص احد ركائز منهجه سيهتم بالحركة الايقاعية لتتناسب والاجواء الطقسية، حركات ممزوجة بالصراخ الصاخب والحركات العنيفة القاسية، لقد اراد من الممثل ان "يتوصل إلى اقصى توتره الصوتي والعضلي " [2]هذا ماسيطبقه المخرج البولوني **جيرزي قروتوفسكي** في مسرحه الفقير، لذا الممثل عنده سيخضع لتدريب حركي وفكري ونفسي لأنه سيعمل على عدة جوانب بمعنى سيواجه ذاته، سيواجه الاسطورة، وسيواجه ردة المتلقي الذي وضع في الاوساط السينوغرافية التي اعدها المخرج، كان يبحث عن شعرية الحركة بدل من شعرية الكلام فبحث عن الحركة العنيفة، الحركة المبالغ فيها للوصول إلى تلك التعرية القاسية، حركة ايمائية شعائرية لها مدلول اسطوري ومصدر طقسي ويقدمهاعن طريق الصراخ والالم .

3.3.1/العمل مع السينوغرافيا:

استخدم سينوغرافيا غامضة تثير الخوف والفزع في المتلقي فقام بتغيير الفضاء وذلك بدمج الخشبة والصالة معا حتى يضع المتلقي ضمن العرض المسرحي ويكون جزء مهم في الحدث المسرحي بحيث يكون تحت التاثير الضوئي والصوتي وبهذا كان يضع عدة اشياء تعبر عن مناظر مختلفة وتمثل عدة امكنة ممزوجة بتصوره بين الواقع والخيال، استعمال الماكينات، الالات الموسيقية الاقنعة الضخمة ،فالسينوغرافيا عنده " طقوس سحرية وميتافيزيقية، ومنصة التمثيل تشبه لوحة غيبية ميتافيزيقية، فعند وضعك المشاهد تحت تأثير جو غامض فتوقع حدوث انفجار معين "[3]وبهذا نرى ان مفهومه للسينوغرافيا مختلف بحيث يقدم للمتلقي فوضى الاشياء والتي هي عبارة عن عبثية الحياة

---

[1]- Antonin Artaud ، le théâtre et son double ، Gallimard Paris ،1938, p 145 .

[2]- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 187.

[3]- ينظر: ابراهيم حمادة، بانوراما المسرح الفرنسي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، ص125.

حتى يستفزه، وقد وظف كذلك "تقنية المقابلة بين هياكل المانيكان والممثلين الحقيقيين "[1]حتى يصل إلى تأكيد ان هناك فاصل بينها لابد من بلوغه وكذلك استعمل الاقنعة الغريبة وهذا كله ليبين ان الانسان ليس مجرد هيكل وصورة وان الممثل له وجود ولمسة خاصة وبتلك الاضافات يقدم فضاء متنوع ويقدم للمتلقي صورا متعددة وذات معنى، استعمل المانيكان المرتفع ليزرع تلك الهيبة في اثر المتلقي ويجعله يتطهر روحيا.استخدم كذلك المؤثرات الصوتية الصاخبة والايقاعات الاهتزازية والعالية واشعال واطفاء الكاشفات الضوئية وبدرجة عالية ،نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية، ومقطوعات موسيقية فريدة ومتنوعة.

استخدم الازياء القديمة والتي تحتوي الكثير من الشعائر والطقوس البدائية التي كانت منذ القدم والمزج بين الازياء الفخمة و المعاصرة و احياء القديم منها لان"بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع إلى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها "[2]،وبهذا العرض عنده يستند على الشكل الطقوسي السحري الغامض والذي جمع فيه بين كل مفردات العرض السمعية والبصرية ليقدم مفهوم جديد غير الكلام المنطوق معنى يجسد ماوراء اللغة

الماكياج سيكون عبارة عن ماكياج مؤسلب، يحمل عدة رموز تعبر عن تلك الشخصيات الغريبة في طقوسها وشكلها وانتمائها، فاستخدم الاصباغ اللونية للتعبير عن لون الدماء حيث وظف ألوان متعددة تعبر عن لون الدم ليقدم عن طريقه عدة دلالات وليحدث الصدمة لدى المتلقي.

تظهر المستقبلية والدادية في اعماله، لأنه كان يبحث عن صورة تركيبية متكاملة وكل ماطالبت به من اساليب اخراجية طبقها ارطو،ففي عرضه حول فكرة الجنون والتي قدمت من طرف المستقبلية كذلك في موضوعات خاصة بتصوير حالات نفسية وقد استعمل فيها "مجموعة متكونة من خمسة موسيقيين يقومون بعزف موسيقى رديئة في حين يعلق كورس غنائي رباعي بلباس خشن كما في ايام الثورة الفرنسية من خلال اغنية تهكمية على رداءة تمثيل المجانيين، أما المجانيين أنفسهم فيظهرون بلباس المشفى الأبيض ويستمر هذا العمل المقلق المتمثل في تقديم حالة جنون طيلة العرض "[3]ومن خلال هذا العرض تتضح لنا السمات السينوغرافية والفكرة التي اراد ارطو تقديمها في منهجه والذي هو في الاخير مزيج من الاتجاهات والمدارس وممهد للتيار العبثي وكذلك لمسرح طقوسي، ولكن يبقى هذا

[1]- ينظر: اينزر كريستوفر، المسرح الطليعي، تر سامح فكري، منشورات اكاديمية الفنون القاهرة، 2010، ص 143.

[2]- انتونين، ارتو، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، القاهرة : دار النهضة العربية، 1973، ص84-85 .

[3]- ينظر: ستيان، ج، ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، دمشق، وزارة الثقافة، ط2، 2008 ص333.

المسرح احدى التجارب التي فيها نوعا من الغرابة لأن المتلقي لا يحتاج إلى تلك الفوضى والقسوة الركحية لأنه أصلا يعيش فيها، ولهذا فهذه التجربة كانت الأرضية للكثير من التجارب اللاحقة.

4.3.1/التشكيل الحركي :

تعتبر التشكيلات الحركية هي الصورة المعبرة عن رؤية المخرج وصوته الركحي لذ ا فان المتلقي في مسرح ارطو ضمن المخطط الحركي وجزء مكمل للوحة المشهدية لأنه اصبح داخل الدائرة المغلقة، فخلق البناء الايقاعي و مزجه بالحركات والخطوط والكتل والضوء واللون والمؤثرات والانغام، واعتمدعلى الحركات السريعة والحركات المنحنية، وبهذا يمكننا تصنيف تشكيله الحركي كذلك ضمن الميزانسين الدائري المغلق والذي اعتمد فيه على اثارة المتلقي ليحرره من شروره ومكبوتاته، وكذلك الميزانسين التناظريلأنه اعتمد على تقنية التقابل بين الكتل سوآءا بالممثلين او المانيكان، ولكن ارطو وظفها من اجل عرض مفهوم فلسفي عميق و ذلك التناظر بالحجوم او بالشكل الذي طبقه عن طريق توزيعه الاضاءة كذلك ،والتي تفرض حركات متنوعة وتخلق عدة صور، وبهذا يقدم لنا تشكيل حركي متعدد القراءات لان التلقي هنا يكون بمشاركة المتلقي واستفزازه ودعوته إلى بناء تلك الصورة البصرية التي انتجها العرض وبهذا اثارة فكره، لان المخرج اصلا انطلق من حركات مستوحاة من الاسطورة وما وراء الطبيعةوالمنطوق اللفظي يتحول إلى منطوق بصري حركي .

التشكيل الحركي الذي اعتمد عليه ارطو يقوم على استفزاز المتلقي ليصل إلى الصدمة والتي ستحرره من هواجسه وشروره وتثير فكره الدفين .

وبعد ان تطرقنا لتجربة "**انطونين ارطو**" الاخراجية سنتجه إلى تجربة من قلب الموازين ونظرية الدراما بعدما غير قانون المسرح باكتشافه وتطبيقه تقنية التغريب، والذي غرب به كل ماكان متفق عليه ليظهر لنا ان المسرح هو الفنمن أجل التغيير وقد عمل على تكملة تجربة المخرج **اروين بسكاتور**[1] وتوظيفه المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي وفي تجربته كسر وحدة النص وقام بتفكيك المشاهد وكذلك استخدم المشاهد المتناظرة، واستعان بالسرد والوصف والتوجه مباشرة إلى

[1]- اروين بسكاتور (1893- 1966) مخرج مسرحي ألماني، تلميذ المخرج ماكس راينهاردت ، أحد مؤسسي المسرح السياسي في العالم ، انضم الى الرابطة الثورية اليسارية واسس مع هرمان شولر مسرح العمال الثوري، قدم مسرحية "رغم كل شيء " يعرض من خلالها تاريخ الثورات منذ بداية ح ع 1،وادراجه للوثائق واللافتات السنيمائية وصور الحرب ، جعل من الديكور جزء من الحدث، قدم مع المخرج برخت مسرحية "مغامرات الجندي الشجاع " لجأ الى استخدام المنهج التركيبي في العرض ، هرب من ألمانيا الى أمريكا واسس مدرسة للتمثيل تحت اسم المدرسة الدراماتيكية التجريبية، وبعدها عاد وقدم مسرحية "الحرب والسلام "، وبعتبر من مؤسسي المسرح الوثائقي وبنى اللبنات الاولى للمسرح الملحمي، اخر اعماله "بيت ال اتريوس " تحتوي أربعة مسرحيا ت شعرية كتبها هاوبتمان، صممت بالأسلوب الياباني وستائر متدلية، ينظر أكثر ايفانز جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، تر : فاروق عبد القادر، القاهرة ، دار الفكر المعاصر، 1979ص 64

الجمهور، كما استخدم الفن السينمائي والاستعانة بخلفيات تاريخيةوالاشرطة الوثائقيةوالذي سيظهر على اثرها المسرح الوثائقي في تجربة **بيتر فايس** وتجربة **برشت**.

4.1/-المخرج برتولد برشت [1]و المسرح الملحمي:

ان ظهور النظرية الماركسية و فكرها الاشتراكي ادى إلى بروزالمسرح السياسي والذي اتخذ عدة أوجه لتخوفهم من زحف الاشتراكية ونجاح الثورة الروسية وبسبب الازمة الاقتصادية التي كانت آنذاك، اذ كانو بمثابة الضمير ولكنهم لم يطالبوا بالتغير، وظهور المسرح التحريضي في عروض الالماني **بسكاتور**، وصولا إلى المسرح الملحمي الذي بلغ نضوجه في المدرسة البرختية، الدراما التغريبية المعاكسة لنظرية الدراما الأرسطيةوالتي سادت فترة زمنية طويلة ولاتزال لحد الان والتي اعتبرها **برشت** حصيلة الفكر السياسي انذاك، والتي جعلت من البطل التراجيدي مكانة عالية، قسمت المجتمع وخلقت التمييز الطبقي وما سقوط البطل الا لتخويف المتلقي من مواجهة السلطة وما ذلك الخوف والشفقة الا ليضعوا حاجز عدم المساس بالقوة الحاكمة ولا مجال للثورة التي تحدث التغير والا ستكون النهاية مأساوية كما حدث للبطل " ففكرة التطهير تعني في الحقيقة تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية والاطر العقائدية مهما كانت ظالمة أو فاسدة "[2]، وبهذا سيكون المنطلق في المسرح الملحمي هو مبدأ التغير وذلك عن طريق مخاطبة فكر المتلقي بوعي لابد ان يرى الواقع ويغيره بنفسه، لا ان نندمج بالأحداث،ونبقى في ظل الوهم ونظرية التطهير،فالمسرح جاء من اجل التغير ولكي يطبق ذلك بدا بالبحث عن تقنية تمكنه من الخروج من المسرح الايهامي، البحث عن تكنيك يبقي تفكير المتلقي متفطنا لما يحدث معه ،توجه إلى المسرح الشعبي، وبدأ رحلة البحث عن طريق التطبيق واحدث تغييرا شاملا ابتداء من النص، فأوجد تقنية التغريب والذي طبقه خطوة خطوة حتى يجعل من المألوف غير مألوف ويصبح مجرد عارض للحدث ليجعل المتلقي هو المشارك لأنه سيجعله يغير، وسمي مسرحه كذلك "بالتعليمي Didactiqueمأخوذة من اليونانية Didaktikosوتدل على كل ماله صفة تعليمية [3]و صفة التعليمية تواجدت منذ ظهور المسرح واتضح ذلك من خلال العروض التي كانت تقدم ولكن كتيار وتوجه واضح المعالم والمواقف برز مع الالماني **برتولد برشت**، والذي غير من مضمون

[1]- برتولد برشت Bertolt Brecht (1898-1956) دراماتورج وشاعر وكاتب سيناريو ومخرج ألماني وناقد أدبي ، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كان عضوا في أكاديمية الفنون في برلين ، من أعماله البارزة : دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة وأولادها، بعل، حياة ادوارد الثاني، طبول في الليل، الرجل هو الرجل الانسان الطيب في ستشوان، مؤسس المسرح الملحمي الذي يقوم على تكنيك التغريب والذي يسعى الى هدم الجدار الرابع، ينظر اكثر شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في الصورة المرئية، م س، ص 93.

[2]- ينظر: سعيد الناجي المسرح الملحمي والشرقي ، م س، ص 11.

[3]- ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 137.

النص اذ دعا إلى اعادة كتابته واعاد النظر في طريقة عرضه وهذا لجعل المتلقي داخل دائرة اللعبة المسرحية .

المخرج المسرحي عند بنائه للحكاية لابد ان " يشكل نماذج حية من الاحداث مأخوذة من الواقع أو متخيلة تقوم على التعارض بين الناس، بهدف الامتاع " [1]وبهذا هو يطالب اولا بإعادة النظر في الحكاية وربطها بالواقع بدون ان ننسى الفرجة المسرحية، وكأنه اصبح يرى مللا من خلال ما كان موجود و لا صلة له بالقضايا المعاصرة ولا تقدم منفعة للمتلقي، فالحكاية عنده تقوم على مبدأ اثارة تفكير المتلقي والغاء الوهم، يريد ان يصبح المتلقي طليق غير مقيد لذا قام باعادة التركيب Montage[2]، وتقديم لوحات مستقلة والتي تفرض التقسيم Division[3]لمراحلها والاستعانة بحكايات تصب في نفس المحتوى ومن طبيعة مختلفة وهنا يكسر الحدث الذي يخلق تلك المساحات التي تجعل المتلقي يتأمل ويفكر من جديد وتبعده عن الاندماج وهنا تدخل تقنية التغريب،وهو ماارادة في منهجه .

أضاف نصوصا تعلق عن الحدث وتشرح ذلك النص الذي اعاد كتابته ويعتبرها "جينييتGenetteنصوصا موازيةParatextesتؤسس علاقة توضيح او تعليق مع النص الاساسي "[4] وقد تكون هذه النصوص ضمن اطر العرض على شكل لافتات او قطع موسيقية .

كان يبحث عن ايجاد علاقة ثنائية بينفن الرسم وفن المسرح لتشبعه بثقافة الشرق الاقصى وبالتحديد ثقافة الصين، والتي تأثر كثيرا بها انطلاقا من العمل مع الممثل والسينوغرافيا .

اساس المسرح الملحمي السرد ،التوتر القائم في الاحداث التي لاتسير في خط واحد وانما يمكن أن تكون النهاية في وسط الاحداث، وهذا هدف التركيب الذي يسعى اليه خلق التغريب لبناء علاقة مباشرة مع المتلقي.

عرض الصراع والتناقض بتقديم ماهو اصلح، فقانون التناقض الموجود في الماركسية هو نفس المنطلق الايديولوجي الذي بدأ به تجربته فكان صاحب الفكر الثائر والذي اراد محاربة النازية بآرائه وتوجهاته السياسية والتعليمية،ومنهجه مبني على مزيج من الثقافات، وبهذا فالديالكتيك هو لب المسرح الملحمي والهدف منه جعل المتلقي واعي بالعملية المسرحية فيتعلم ويستمتع ويرى انه لابد ان نبحث عن مايميز هذه الحكاية وجعل ماهو مألوف غير مألوف، فالتغريب يبدا منذ اعادة كتابة النص

---

[1]- Bertolt Brecht - Ecrits sur le théâtre-. Editeur .Gallimard 2001 - p196 .

[2]- ينظر: سعيد الناجي. المسرح الملحمي والشرقي، م س، ص 16.

[3]- ينظر: م ن، ص 17 .

[4]- Genette Gérard _ Palimpseste La littérature au second degré_ Seuils collection Poétique, 1982.p9

لينتقل إلى الممثل ثم الفضاء ثم إلى المتلقي، وحتى الأسبلةالتي عمل به مايرهولد موجودة في عروض برشت وتدخل ضمن الموضوع الذي يريد طرحه، خلق جدل بين الواقع والرمز وربطه بالبعد الاجتماعي ويحققها عن طريق مبدأ الجستوس فكل مسرحية يكتبها تحمل جستوس اساسي Gestus fondamontal[1] والذي يعني به الفكرة التي تقوم عليها المسرحيةوقد بحث **برخت** عن ذلك في كل مفردات العرض والتي عن طريقها يبني المخرج رؤيته الاخراجية.

اعتمد على تقنيات شرقية " كتوظيف الراوي والحكاية والامثولة والغناء والرقص والبهلوان والقناع [2]، ولهذا تحل الحكاية الشعبية وتتداخل عند **برشت**بالأحداث الواقعية.

ونستطيع ان نرى اثر التكعيبية في المسرح الملحمي من خلال اولا تعرية الواقع والفضاء من الوهم ومشاركة المتلقي، وتقنية الكولاج عن طريق كسر الفواصل والمنظور المركب بمزج المشاهد المسرحية الا ان الفرق هو في المنطلق الفكري فالتكعيبية انطلقت من النظرية النسبية، أماالملحمية منطلقهاالفكر الماركسي، وكلاهما تأثر بالمسرح الصيني وهذه التقنية أصبحت تطبق في العروض المعاصرةفقاموا "باستعارة أعمال فنانين وادراجها في العمل المسرحي، او استعارة مقاطع نصية من أعمال أدبية ومسرحية اخرى وادراجها في النص المسرحي "[3] .

1.4.1/العمل على النص:

يبقى النص من العناصر المهمة التي ينطلق منها المخرج ليقدم وجهة نظر اتجاه موضوع معين، ولكن طريقة تقديمه وتناوله تغيرت خصوصا في المسرح الملحمي والذي أعاد كتابة نصوصه وأصبح بذلك أول دراماتورج يخطط لعرضه انطلاقا من نص قام بتخطيطه حسب منظوره الاخراجي، نص ركحي، ولعل هذا ماميزه لأنه بحث في النص والاخراج .

اهتم باللغة ونوع في عرضها فأصبحت لها عدةأوجه "ان تطوير اللغة لا يتم من وجهة نظر لسانية بحتة ولكن عبر تطوير طريقة جديدة في التفكير والاحساس "[4]،وبهذا فهو لايربط اللغة بالحوار فقط ،أو مايقال بالكلمات انما يتعدى ذلك المفهوم فاللغة عنده قائمة على مبدأين الايديولوجي أي علاقتها بالموضوع، والجمالي الاسلوب الذي سنقدم به هذه اللغة، ولها علاقة مع المجتمع .

---

[1]-Bertolt Brecht- Petit Organon pour le théâtre. Editeur l'arche theatre1997 p 161

[2]-ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة لدار البيضاء، ط1، 1985، ص 44.

[3]- ينظر: عواد علي، المسرح والتخيل الحر –دراسات مسرحية، ط1، 2016، دائرة الثقافة والاعلام حكومة الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ص 30.

[4]- ينظر: م ن، ص87.

العملية الاخراجية اصبحت تدخل في مضمار النص وتقوم بإعادة صياغته، وكتابته، تأليف نص انساني حر وعادة من التراث والتاريخ بصبغة معاصرة، ايجاد نصوص تاريخية، أولا المحافظة على قيمة هذه النصوص وثانيا جعلها تعبر عن المجتمع و الانفتاح على مانعيشه الان، ماعاشه الاباء، وما ستعيشه الاجيال القادمة، نص ينتج عدة قراءات عندما يسمع ويشاهد، المزج بين ثقافات الشعوب لنجعل بينهما جسر تواصل ،النص والعرض يتماشيان معا .

اختيار الموضوع الذي يناسب العرض "بتحديد العلاقات وتحديد الشكل، اعتمد في كتابة نصوصه على النموذج Modele[1]، وهو مادة خالصةويضفي عليها الصبغة المعاصرة "، ويضمنها أفكار جديدة لأنه سيتناوله بمبدأ مغاير للحكاية، وقد وظف الارشادات الاخراجية على شكل لافتات مكتوبة او عن طريق تسجيلها ليحقق بها كذلك عنصر التغريب .

2.4.1/العمل مع الممثل :

تتواصل الخطة البرشتية لتصل إلى الممثل والذي يعتبر كذلك عنصر مهم في العملية المسرحية، ولكن الاختلاف في طريقة تقديم الشخصية المسرحية فالممثل الذي يريده برشت هو" ممثل métamorphose non intégrale[2]" ممثلا مغايرا لا يندمج في أدائه ،فالاندماج الذي اراده ستانسلافسكي اندماج للمتلقي والذي سيتوحد ويندمج مع الشخصية وبهذا يبقى مجرد متلقي سلبي،من هنا بدأ برشت بحوثه حول البحث عن طريقة تفصل المتلقي عن الاندماج وتبعده عن ذلك فأوجد تقنية التغريب والتي تجعل من الممثل يجعل حاجزا بينه وبين الشخصية المسرحية وأن يكون عارضا لها، وحتى وان مثلها بواقعية فان المتلقي على دراية بالأحداث انطلاقا من السينوغرافيا والموسيقى التي يستعملها لذا فعنصر الدهشة والمفاجأة غير موجود ومايبقى له سوى ان يرى قدرات الممثل التمثيلية، وبهذا يصبح المتلقي هنا في تساؤل حول ماقدم له ويتخذ من ذلك موقف اذن هو "لايتحول كليا إلى شخصية مسرحية ولكن يقدمها ويعرضها فقط ويحافظ على المسافة اللازمة تجاهها "[3]، الممثل عنده يحقق اندماج نسبي وبعدها يعود إلى ذاته كممثل وذلك عبر تقنية التغريب .

الممثل عنده يمر بثلاث مراحل [4]،بداية الامر يبحث عن تلك الشخصية في تصرفاتها وتناقضاتها ثم يندمج فيها كليا حتى تصبح موجودة فعلا ثم ينظر اليها بمنظور المجتمع لتلك الشخصية ويلبسها

[1]- ينظر: سعيد الناجي، المسرح الملحمي والشرقي، م س، ص 29.

[2]- Bertolt Brecht Ecrits sur le théâtre.- Opcit- p 375

[3]- Bertolt Brecht ،Petit Organon pour le théâtre-Opcit- p 186.

[4]-Ibid- p 177.

شكلها ليقدم بذلك جستوس خاص بها، وهذا الجستوس طبعا منطلقه الجستوس الاساسي الذي بنى عليه المخرج نصه، وهنا كذلك هو يمثل الشخصية النموذجية الموجودة في المجتمع والمتلقي الحكم منه واليه، يستطيع اتخاذ موقف، وتلك الحركات التي يبحث عنها برشت تبرز الشخصية مميزة وغريبة في الان نفسه وهذه الغرابة هي التي تثير المتلقي .

الجستوس عند برخت موجود في كل مفردات العرض و"له مدلول اجتماعي وايديولجي صريح ينبع أساسا من الموقع الطبقي للشخص أو الأشخاص، أما الجستوس عند مايرهولد يشكل ركنا أساسيا في منهج أداء الممثل، ويرتبط بشكل وثيق بالحركة ومفهوم البلاستيكا، ولها وظيفة جمالية شاعرية، ودراماتيكية مجازية، مساهمة في الأداء [1]

يعمل الممثل على مبدأ التركيب فهو سيقدم لنا ثلاثة ابعاد الاجتماعية والجمالية والاديولوجيةومن خلالهما يعرض الجانب التاريخي والذي يتخذه برشت جزء مهم من الاحداث ويجعل المتلقي يشهد على تلك الاحداث لأنها ستقدم بصيغة الماضي فتقدم مبدأ التناقض كذلك .

يقدم للمتلقي احداث تاريخية حقيقة في وجودها ولكن ما ألت اليه مرتبط بالنهايات التي تتحمل عدة وجهات نظر، وطبعا هنا تظهر ميزة المسرح الوثائقي وكيف تم توظيفه من طرف برشت .

عند عرضه للشخصية يكون في واجهتين الاولى الحقيقة التي تبين للمتلقي انه يشاهد مسرحا،والثانية الايهام والذي سيقدمه عندما يعرض الشخصية وهذا ما يجعل المتلقي يصبح بين الحقيقة والوهم وهنا لابد ان يتخذ موقفا ويصبح يرى ماهو مألوف غير مألوف ويعود مرة أخرى إلى الزمن الاني بعدما كان في الزمن الماضي .

الممثل عنده مجرد عارض للحدث وشاهد على ماقامت به الشخصية في الماضي وليس مشاركا فيقوم بتغير وضعية الحدث اثناء عملية السرد وبهذا يترك المجال للمتلقي ليأخذ موقفا من ما عرض عليه فهو لا يهمه الاندماج في الشخصية بل الممثل سيعرض تلك الحالة وكانه ينسلخ عنها بعرضها فقط بتأدية مافعلته ليكون شاهدا على الحدث او معلقا، وتقنية التغريب تبدأ من عندالممثل أولا، لأنه سيغرب تلك الشخصية عن نفسه لانهما اثنان وليس واحد.

[1]- فاضل الجاف، فزياء الجسد ....مايرهولد مسرح الحركة والايقاع ، م س، ص 123

3.4.1/العمل مع السينوغرافيا :

بحث برخت كثيرا من اجل اثارة المتلقي وجعله يواجه السلطة الظالمة والمستبدةلان منطلقه كان ايديولوجي بالدرجة الاولى لذا بدأ بالبحث عن مايحقق المسرحة[1] ويجعل المتلقي في اجواء مغايرة، فاعتمد على السينوغرافيا المتحركة وهذا ماطالبت به البنائية الروسية فاعتمد على مبدأ التجزئة والتركيب بين عناصره الديكورية،فوظف اللافتات المكتوبة والشرائح السينمائية واجهزة الراديو والصور الثابتة والديكور المتحرك، لأنها من العناصر التي تدخل أولا في تقنية التغريب فهاته الوسائط تعرف المتلقي بالأحداث التي ستجري لاحقا ولذلك فانه سيفكر ماذا سيفعل اتجاه مايراه،وثانيا تحمل فكرة الجستوس الأساسي .

العرض السينوغرافي عنده متعدد الدلالات فهي نصوص بصرية موازية للنص الر كحي، تلتقي كلها في عرض واحد تعمل مع بعضها البعض، ولكن كل وله استقلاليته التامة وهذا ماأسماه "بمبدأ التفريق "[2].

السينوغرافيا التي يريدها عبارة عن اشارات لها دلالات وتتخذ من الأجزاء مكملات لباقي المشاهد، اهتم بالأزياء المسرحية الفخمة والفاخرة ليعطي الممثل مكانة مرموقة ولكي يبرز الجانب الجمالي كذلك،فحتى عندما يقدم شخصية فقيرة فهو يلبسها لباس حريري ويضيف عليه قطع صغيرة ويحيكها ليبرز غرابتها.

الماكياج سيأخذ هو الاخر منظور دلالي فكان يوظفه بطريقةرمزية واعتمد على الماكياج المحايد"في بعض عروضه استخدم ماكياج رمادي لتجسيد تعابير الوجه بمنحنى درامي "[3] .

استعمل كذلك الاضاءة الحيادية بمعنى لم يستعمل الاضاءة الموحية والمساهمة في بناء الأحداثبل وظفها من أجل اظهار الممثل وماموجود فوق خشبة المسرح .

اما بخصوص الموسيقى والمؤثرات الصوتية اعتمد على الاغاني ،واستخدم الجوقة الصوتية ووظفها كما كانت توظف في المسرح اليوناني والقصائد ووظيفتها كانت التعليق على الحدث وليس الاندماج في الحدث لقد "اقترح برشت ربط الموسيقى بالجستوس الذي يسمح للمؤلف الموسيقي بان

---

[1]- المسرحة هي العلامات المشبعة والانطباعات المثارة على المنصة، انطلاقا من المضمون المحدد للخطاب الدرامي، وهي عملية التلقي الجماعي للحظات الشعورية وطبقات الصوت، والأبعاد أو المواد المستخدمة، والاضاءة، وكل ما يكشف عن ثراء المحتوى الظاهري للنص، والمسرحة هي ما يحمل الخاصية المسرحية المشهدية في العرض أو النص الدرامي، ينظر: باتريس بافيس، المسرحة، مجلة المسرح المصرية العدد 58-1993، القاهرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 73

[2]-Bertolt Brecht Ecrits sur le théâtre –opcit- p 474.

[3]- ينظر: ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، م س، ص 406

يتخذ موقفا سياسيا في تأليفه "[1]، .وبهذا حتى الموسيقى اراد ان يربطها بالحدث ولكن بتقنية تغريبية كذلك، أي تعارض الحالة الشعورية وتكسيرها بالتعليق الساخر.

4.4.1/التشكيل الحركي:

يبدأ الفعل المسرحي في المسرح الملحمي من خلال الممثل، فبهذاجدلية الميزانسين ستكون حوله، وكيف سيتعامل مع ذلك الفضاء الفارغ ،لان معنى الفعل سيبدأ من خلال ملئه ذلك الفراغ وبهذا بؤرة التركيز ستكون عليه لأنه هو الذي سيحدد الوسط البيئي وزمن الاحداث التي تكتشف أثناء الحركة وهنا المركز مغاير عن الذي تتخذه الخشبة في المسرح الواقعي لذا سنصنفه ضمن الميزانسين القطري[2]والذي يتخطى الخشبة ليجعل من المتلقي مكمل للصورة المشهدية فيجعل منتصف الركح نقطة تقاطع قطري لذا سيكون الممثل هو المحرك لهذا الساكن وبهذا سيعكس حركات ذات حيوية وتمنح بذلك الاستمرارية لذلك الفراغ وتحقق توازنها المشهدي من خلال توظيفها لتلك السينوغرافيا المتحركة .

يعتمد في هاته السينوغرافياعلى مبدأ التركيب و التي تتخذ الجزء بدل الكل،وتثير فكرالمتلقي وتحقق الوحدة والتنوع و الايقاعات المختلفة، تعتمد على لغة مرئية تجعل منها وظيفة حركية ركحية والتي تستعمل عن طريقها الخطوط المستقيمة وتنفذ الحركات الموضعية والتقنية.

استندت التجربة البرختيةعلى عنصر التغريب انطلاقا من النص ولتوظيف ذلك استعانت بعدة طرق واولها اعادة كتابة النص، وجعله نصا اخراجيا حتى يتلائم مع تقنية المونتاج والتركيب، بالاعتمادعلى النموذج والنصوص الموازية واستعمال الصورة البصرية والسينوغرافيا المتحركة والتي تعتبر جزء اخر مكمل لتجربته وبهذا عرفنا المسرح التعليمي، والمسرح الوثائقي أو التسجيلي ويعرف كذلك "بمسرح الوقائع"[3]، الذي وظفه قبل ذلك **بسكاتور** وكذلك **بيتر بايفس** والذي يعد من مؤسسيه، اذ كتب وقدم أعمالا مسرحية وثائقية مهمة، رغم أن هذا النوع لم يدم طويلا لأنه ظهر في فترة معينة الا أن وظيفته واستعماله بقي لحد الان وأصبح يستعمل لعرض أحداث تاريخية أو سياسية أو اجتماعية حقيقية يدعم بها المخرج عمله المسرحي لأنه مسرح شعبي خاص بالطبقات المستغلة، لذا حاول المخرجين الوصول اليهم عن طريق عرض وقائع حقيقية ممزوجة بالتمثيل وفي

---

[1]- Bertolt Brecht Ecrits sur le théâtre –opcit - p 474.

[2]- الميزانسين القطري ينقسم الى اثنين اما يجعل من منتصف خشبة المسرح نقطة تقاطع قطري تمثل منطقة مركز القوة في المكان ويحقق خاصية الايهام، والثاني يجعل من منتصف مقدمة الخشبة نقطة تقاطع قطري للمسرح كله وهنا المتفرج جزء من العملية الاخراجية والتي تسعى الى كسر الايهام، ينظر أكثر عبد المنعم صاحب نعمة، التشكيل الحركي، م س، ص 87-88.

[3]- ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح، م س، ص 208.

أجواء مسرحية يعتمد فيها على توظيف تقارير حقيقية بطريقة صحفية، لأنه يقوم بتحرير الموضوع وتقديم وجهة نظره والتعليق كأنه مسرح اعلامي.

يكون الممثل فيه مراقب لكل الأحداث كما في المسرح الملحمي، وتستخدم فيه الأقنعة، الجوق الموسيقي، التمثيل الصامت، المؤثرات الصوتية، وهو غير مرتبط بفضاء معين، وبهذا هو لغة بصرية وثائقية يستطيع المخرج اما توظيفه لدعم فكرته أو التعليق على حدث أو يمكن استعمال فقط المادة الوثائقية من أجل عرض فكرة معينة فيختار المخرج عدة موضوعات تصب في فكرة واحدة كما هو موجود في المسرح الملحمي.

يتواصل التجريب والذي وجد في المسرح منذ البداية والا كيف وصلتنا كل هذه التجارب، وقد تمكنوا من العثور على ما يزاوج أفكارهم نظرا لظهور التيارات الفنية والتي جاءت نتيجة فكر ووعي فلسفي عميق فبدأ تيار الواقعيةوالطبيعية والتي اكملت مانادت به الكلاسيكية وتواصل المسرح الإيهامي او الارسطي، والذي كان هدفه التطهير والمتعة فقط بينما رفضت الرمزية والتعبيريةوالتكعيبية التي جاءت نتيجة النظرية النسبية، ثم المستقبلية و الداديةالتي لم تبقى طويلا،ولكنها خلفت لنا السريالية والتي تأثرت بالنظرية الفرويدية والتي بحثت في الاحلام وفي اللاوعي حتى تكشف عن ذلك الغموض نظرا لما حدث من حروب ودمار وظهور الحكم النازي فظهر التيار العبثي ليعكس عبثية الوجود فعرفت عدة مدارس اخراجية منها مسرح القسوة والمسرح الفقير والمسرح السياسي و المسرح الوثائقي والمسرح التعليمي وهدفهم كان مشترك وهو المتلقي وجعله ضمن العملية المسرحية، ورفض المسرح الإيهامي وجعله الفن من أجل التغيير وليس فن محاكاة إلى ان وصلنا إلى المسرح المعاصر أو مسرح مابعد الحداثة فظهر المخرج الفرنسي المعاصر "انطوان فيتيز" والذي تأثر بالنظرية الماريهولدية وكان يقول "يمكننا أن نصنع مسرحا من كل شيء " [1]، وهو يرى اننا نستطيع ان نكون مسرحا من لا شيء فالفضاء ليس مرتبط بمكان والموضوعات تنتج من المجتمع ولهذا يمكننا الانطلاق، وظهرت كذلك فرقة المسرح الحي الامريكية The living théâtreوالتي تاثرت بالمخرج البولني جيرزي قروتوفسكي وتجربة**بيتر بروك Peter Brook**والذي تاثر بجميع الاتجاهات الاخراجية،وكانت له عروض مسرحية عالمية، و تجربةالمخرجة الفرنسية، **اريان موشكين Ariane Mnouchkine**في مسرح الشمس Théâtre du soleil" وتجربة المخرج والممثل الفرنسي **جان فيلار** والذي قدم "مسرح شعبي عميق وفعال " [2]حيث كان يستعمل في عروضه البساطة، ولا يستعمل الديكورات الضخمة وغير في استعماله للإضاءة،

[1] -Jean –jacques Roubine .introduction aux grandes théories du théâtre, Bordas .Paris. 1990 , p 171

[2] -Jean –Luc Dejean .Le theatre Français depuis 1945.Edition 1987 page 150.

وطريقة الاداء التمثيلي ومحاولة نقل ماهو جوهري، وتجربة المخرجة والدراماتورجية والممثلة الامريكية ذات الاصول الكوبية وهي**ماريا ايرين فورنس**Maria Iren Fornes1977 والتي قدمت العرض المسرحي **فيفو وأصدقائها** بحيث تطلب من المشاهدين التنقل لمشاهدة العرض في اماكن مختلفة عن طريق لوحة يحملها واحد من اعضاء الفريق يكتب فيها المكان الذي سيذهبون اليه لمتابعة المشاهد الاخرى والممثلون لا تفصلهم عن المتلقي سوى بضع خطوات وبهذا خلقت اجواء مغايرة تماما وكأنك تشاهد فيلما سينمائيا .

هاته التجارب المهمة كانت امتدادا لهذه الاساليب الاخراجية وواصلت تجربة السلف لذا سيمتد ذلك التأثير إلى الوطن العربي وبخاصة في الجزائر اذ تعد تجربة الاخراج المسرحي الجزائري من التجارب التي مازالت تبحث عن مايميزها ويجعلها تتماشى مع التغيرات التي شهدها المسرح العالمي خصوصا المسرح الملحمي وتيار العبث لأنه تناسب والظروف السياسية والاجتماعية وحمل معه موجة من الثورة التي وجدت صداها مع هؤلاء المخرجين أمثال **عبد القادر علولة**،**وعبد الرحمان كاكي**، **فوزية ايت الحاج**، **صونيا** وذلك بالعودة إلى توظيف التراث هذا الكنز الذي كان لابد من اعادة عرضه واحيائه حتى لا يتناساه الاجيال وتجديد الذاكرة الجماعية لديهم وجلب القوال والمداح إلى فضاء مغاير، ولكن هذا لا ينفي ان الأساليب الاخرى لم تكن موجودة بل على العكس فقد كان للمنهج النفسي والواقعيةدور كبير سواءا من ناحية تدريب الممثلين او من ناحية الرؤى الاخراجية والتشكيلات الحركية، وحتى التعامل مع السينوغرافيا فقد تم توظيف المنهج المايرهولدي وذلك من خلال اسلبة الديكورو تجسيد الواقعية والرمزية لما تحمله من صيغ وأشكال تتماشى والبيئة الجزائرية ومع الأجواء الاجتماعية والسياسية وحتى الاتجاه العبثي، وهذا ماسنتطرق له في تحليلنا لبعض التجارب المسرحية لمخرجات جزائريات وكيف تظهر هذه الاساليب من خلال اعمالهم المسرحية وذلك من خلال الفصل الثاني والثالث الذي سنحاول ان نرى من خلاله اي اتجاه تم العمل به في تجربة المخرجة الجزائريةو محاولة اظهار كيفية تطبيق هاته النظريات ركحيا.

الفصل الثاني: الإخراج النسائي في المسرح الجزائري"دراسة نموذجية لعملين مسرحيين "

المبحث الأول: دراسة لغة الزي في مسرحية "العشيق عويشة ، والحراز "

1/لغة الزي في مسرحية العشيق عويشة والحراز:

1.1 ملخص وفكرة المسرحية

2.1 قراءة الزي الركحية في مسرحية العشيق عويشة والحراز

3.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية العشيق، عويشة والحراز

المبحث الثاني: تحليل التشكيلات الحركية في مسرحية "ماسينيسا وصوفو نيسبا"

1/اللغة الركحية في مسرحية "ماسينيسا وصوفو نيسبا":

1.1 ملخص وفكرة المسرحية

2.1 التشكيلات الحركية في مسرحية "ما سينيسا وصوفو نيسبا"

3.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية "ما سينيسا وصوفو نيسبا"

المبحث الأول : دراسة لغة الزي المسرحي في مسرحية "العشيق عويشة والحراز "

يعد الإخراج النسائي في الجزائر من التجارب التي كان لابد من الخوض في كنهها حتى نتعرف على عمل المخرجة في هاته العروض وكيفية تعاملها مع النص ، والممثل ، ومفردات العرض ولكن قبل الولوج في المبحث سنقدم لمحة وجيزة عن أولى بدايات الإخراج النسائي في الجزائر.

إن الإبداع بصفة عامة والفن بصفة خاصة غير مرتبط بنوع الجنس، ولكن يوجد مايعرف بالمسرح النسوي والمسرح النسائي ، وقد تطرق لهذا الموضوع كل من الناقدة "**نهاد صليحة**" ،والتي تعد الاولى في مناقشتها وتحليلها للمصطلحين وبعدها الباحث والناقد العراقي "**عواد علي**"، والدكتورة الناقدة "**زقاي جميلة**"وقد تحدث عن ذلك كذلك الدكتور"**محمد الضبع**".

فالمسرح النسوي هو " تبني القضايا الخاصةبالتعليم، الفقر، الصحة، الوعي، قضايا المرأة حتى ولو كانت بصوت رجالي"[1]، وهذا المسرح جاء من أجل مطالب واضحة ومعينة، وظهر هذا النوع في كل منبريطانيا وأمريكا والدول الأوربية، وهي فرقة ملتزمة بالفكر النسوي والتي لها مطالب خاصة وواضحة، تؤيد أفكارا أخرى كالتحرر كليا من بعض القوانين التي تخص حبوب الحمل والتساوي بينها وبين الرجل، أما المسرح النسائي فهو "ممارسة المرأة كل مهن العرض من اضاءة ،وكوريغرافيا وتمثيل، واخراج " [2]ونحن بصددابراز كيف ظهرت المخرجة الجزائرية بغض النظر عن تصنيفها ضمن أي اتجاه تبنته سوآءا في المسرح النسائي أو النسوي .

لا يوجد في الجزائر مصطلح اخراج نسوي أو اخراج نسائي، لأن جل المخرجات اللاتي يعملن في هذا المجال يعالجن مواضيع متعددة تخص المجتمع الجزائري، حتى عندما خصص المهرجان الثقافي الوطني للإنتاج المسرحي النسائي بعنابة*، كان مزيج من الجنسين وكان الهدف الوحيد من هذا المهرجان هو فتح المجال للمرأة المبدعة واكتشافها من خلال المسرح، وتشجيعها على اقتحام هذا

---

[1]- محمود الضبع، مهرجان المسرح العربي الدورة11 بالقاهرة 2019، المؤتمر الفكري المعنون بجدلية الصوت النسائي والثقافة الذكورية، مقاله معنون لاوعي والوعي المضاد، ينظر AliTheatre Chanel https://wp.me/p7Ceyo-dvS

* المهرجان الثقافي الوطني للإنتاج المسرحي النسائي والذي كان يقام كل سنة بالمسرح الجهوي لولاية عنابة، وتم افتتاحه سنة 2012والمخرجة صونيا كانت هي محافظة المهرجان كونها كانت مديرة انذاك، وكل طبعة كانت تكرم احدى الفنانات الجزائريات، وتقام به ندوات ولقاءات فكرية تهتم بأدبية النص المسرحي،وورشات للسينوغرافيا والكوريغرافيا وطبعا العروض التي تتنافس على جائزة المهرجان، ولكنه لم يتواصل وقد توقف عند الطبعة الخامسة بعد أن أبرز الكثير من الأسماء الفنية أمثال المخرجة والسينوغرافية شهيناز نقواش .

[2]- سيد إسماعيل، المخرجة الجزائرية صونيا وندوة المرأة والإخراج المسرحي في الوطن العربي، "تجارب وشهادات"، أيام الشارقة المسرحية www.maghress.com2016

المجال، وحتى الموضوعات التي كانت تقدم اجتماعية، سياسية، ثقافية وليس فقط مسائل خاصة بالمرأة.

وان كانت " فخرية عبد الكريم " أول مخرجة عربية تاريخيا وهذا ما يؤكده الباحث والناقد العراقي"**عواد علي**"الرائدة الحقيقية هي الفنانة المسرحية العراقية الراحلة زينب فخرية عبد الكريم" تعد أول مخرجة مسرحية اذ قدمت سنة 1953 مسرحية بعنوان زواج بالإكراه"، و" لطيفة ملتقى" هي أول مخرجة فنيةمن ناحية الأعمال المسرحية الكثيرة التي قدمتها "[1]ولكن من تكون أول مخرجة جزائرية؟

تبدأ المخرجة الجزائرية مشوارها في فترة الثمانينات، خصوصا لما تم"انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الامم بالجزائر العاصمة1981 والذي تناول الوضعية الثقافية السائدة آنذاك، وقد شكلت عدة لجان للنهوض بالقطاع الثقافي وكان المسرح احدى هاته القطاعات "[2]، وكذلك "انعقد سنة 1983 ندوةأيام المسرح وكان شعارها النهوض من أجل تطوير المسرح الجزائري والذي ينادي بفتح تكوينات في مجال الاخراج والتمثيل المسرحي"[3]، وكذلك قبل ذلك انشاءالمعهد الوطني للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة1964، والذي خصص للدراسات المسرحية كالتمثيل، والاخراج، والسينوغرافيا،وقد منح للملتحقين به عدة تكوينات خارج الوطن، منها بالاتحاد السوفياتي ساهمت في تكوين حلة من المخرجات الجزائريات .

هذاالصوت الانثوي الذي ساهم في منح المرأة الجزائرية ما يبرزها وجعلها تعرض ما تفكر به بمنظور وزاوية خاصة بها خصوصا بعدما تعرفت على أهمية الفن المسرحي، وأدركت ضرورة الالتحاق بعالمه، وكذلك يعود الفضل إلى الفنانين الجزائريين اللذين دعموا وجود المرأة المخرجة، أمثال عبد القادر علولة، محمد بن قطاف، عزالدين مجوبي، وبهذا تلك الخبرة ستزيد لا محال في توسيع رؤيتهن وعكسها في أعمالهن المسرحية.

أول عمل اخراجي نسائي جزائري كان في سنة 1980 من طرف المخرجة "**حميدة شلالي**" والتي كانت تعمل كمنشطة بالمركز الثقافي لولاية العاصمة، وحاليا هي فنانة تشكيلية قامت بإخراج واقتباس مسرحية"**السمكة الخضراء**"[4] مقتبسة عن الأدب الإيراني وهي مسرحية للأطفال، تحاكي

[1]-عواد علي، مجلة العرب، تأسست في لندن 1977، السنة 38 العدد 98.

[2]-ينظر: مجلة الجيش، عدد 206لشهر ماي 1981، ص 48 – 50.

[3]- ينظر: مجلة الجيش، عدد 238، لشهر جانفي 1984، ص 54 -58.

[4]- حميدة شلالي، السمكة الخضراء، ارشيف المسرح الوطني الجزائري، انتاج 1980.

المسرحيةقصة سمكة صغيرة رماها النهر بعد أن تلوث الواد الذي كانت تعيش فيه، وتقوم بمغامرات والتي تصادف من خلالها عدة عراقيل وتلتقي بشخصيات تمثل الخوف ولكن هيا لا تعرف الخوف ،الى أن تلتقي بشخصية تمثل الخوف، ولكنها تتمكن من تخطي الأمر.

تقوم فكرة المسرحية على الخوف عند الطفل وكيف يمكن تخطيه، في البداية قام الممثل الذي يؤدي شخصية الدور الرئيسي بإعلام الاطفال أنهم ممثلين وسيؤدون أدوار مسرحية، من خلال الحوار التالي :

الممثل : حنا ممثلين مسرح القمرة، نهديو هاد المسرحية لتروي مسرحية السمكة الخضراء [1]

تم تطبيق احدى تقنيات التغريب ،وهي أن ما يرونه ليس سوى تمثيل، واعتمدت كذلك على الراوي والذي كان يسرد للأطفال ماذا سيحدث ويحمل الة موسيقية يعزف عليها ويضع قناع .

استعانت بالمدرسة الواقعية والملحمية من خلال الأداء التمثيلي والتشكيلات الحركية فطبقت الاتجاهين، في أسلوبها الإخراجي ،وتصرح المخرجةأنها قامت من قبل بإخراج مسرحيةانتيقون مع فرقة السونطراك[2]، ومسرحية اخرى للأطفال، ولكن لا نملك هذه العروض وحتى هذا العرض يوجد منه فقط بعض المشاهد، ونحن نتكلم عن هاته المخرجة التي لم يتم الافصاح عنها في تاريخ المسرح الجزائري، الا في بعض المقالات الصحفية التي نشرت في الجرائد.

وفي سنة 1986 قدمت المخرجة "منيرة حداد " مسرحية للأطفال بعنوان " مغامرات قطوس " [3] تأليف وإخراج بالمسرح الجهوي لعنابة مع فرقة اليغباء، ولكن لا يوجد العرض ولا حتى الصور .

وبعدها تلها تجربةالمخرجة " حميدة ايت الحاج "[4]، أول عمل مسرحي لها كان في كييف أين درست وذلك سنة1980بمسرحية"مجسمات"، أي نفس السنة التي ظهرت فيها المخرجة"حميدة شلالي"، أما ثاني عمل مسرحي لها بعنوان" اغنية الغابة" [5] سنة 1987بالمسرح الوطني بالجزائر، اقتباس" أحمد بوخلط"عن الكاتبةالسوفيتية " ليسا أوكرانيكا ".

تتلخص أحداث المسرحية حول شخصية " لوكاش" والذي يمر شريط حياته من المراهقة إلى الشيخوخة، والذي كان ملتزما في حياته العملية والسياسية، وهي تقوم على الصراع الذي يعيشه

---

[1]- حميدة شلالي، السمكة الخضراء، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، انتاج 1980.

[2]- م ن .

[3]- منيرة حداد ، مغامرات قطوس ، أرشيف المسرح الجهوي عنابة ، البطاقة الفنية الخاصة بالعرض موجودة بالملحق .

[4]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة بالملحق .

[5]- حميدة ايت الحاج، مسرحية أغنية الغابة، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، انتاج 1987 .

الانسان اتجاه واقعه وطموحاته المستمروتصرح المخرجة انها وجدت في هذا النص ما يتناسب مع البيئة الجزائرية اذ تقول " سبب اختياري لهاته المسرحية هو ألفة الشخصيات الطبيعية التي تبدو انها نابعة من فلكلورنا الوطني وهناك شخصية اسمها مافكا والتي تعبر نوعا ما عن لونجا الجزائرية "[1]، ولونجا هو اسم لفتاة تتسم بالجمال وجل الحكايات والأساطير تدور حولها وحول مغامراتها مع زوجة أبيها .

ولكن ما دمنا لم نشاهد هذه التجربة التي ليست موجودة في أرشيف المسرح الوطني الجزائري، لا نستطيع أن نتحدث عنها اخراجيا، وهي من المخرجات المعروفة على الساحة الوطنية وحتى العربية، وقدمت العديد من العروض المسرحية، وتواصل في تجربتهاالركحية لوقتنا الحالي، واخر أعمالها المسرحيتين مسرحية " **ماسينيسا وصوفنيسبا**"، ومسرحية "راجعين راجعين " [2]وكلتا العملين باللغة الأمازيغية، والذي يبين اهتمام المخرجة بالمواضيع التراثية والتاريخيةفي جل أعمالها التي قدمتها، كما أنها تخصصت في الدراسات النسوية في جامعة باريس، وكذلك لها مساهمات في السينوغرافيا والكتابة

قدمت بعدها المخرجة" فوزية ايت الحاج " [3]سنة 1988 مسرحية " موت التاجر المتجول"نص مترجم عن الكاتب الشهير **آرثر ميلر"Arthur Miller**موت بائع جوال 1949، التي تسرد قصةتاجر اسمه "**ويلي لومان**" وهو بائع جوال عجوز ولديه ولدان وبعد الافلاس الذي تعرض له، يتركه ابنائه وحده يصارع هوس ما يعيشه فتظهر سيطرة المادة والشهرة، والتي تجعله يصارع ذاته، فهذا الصراع النفسي الذي يعيشه يجعله يصور لنا ذلك العالم الظاهري بكل هوسه الطاغي على الانسان .

ومازالت المخرجة تقدم أعمالا مسرحية لوقتنا الحالي واخر اعمالها أوبيرات "رحلة حب "[4]، وهي من المخرجات التي تهتم كثيرا بالعمل على الجانب التراثي وابرازه في أعمالها من اجل المحافظة على الهوية الوطنية،والملاحظ في هاته النماذج الثلاثة التي تكلمنا عنها كلها نصوص مترجمة عن الادب الغربي، ولكن فيها اسقاطات تمس الواقع الجزائري.

---

[1]-مقال صحفي، صحيفة المساء : عدد اليوم 03-02-87، ص 10.

[2]- حميدة ايت الحاج، مسرحية راجعين راجعين، أرشيف المسرح الوطني الجزائري، المقال موجود في الملحق .

[3]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة في الملحق .

[4]- أوبيرات "رحلة حب" شاركت بها المخرجة في اختتام مهرجان المسرح العربي دورته التاسعة بالجزائر، وهي عبارة عن لوحات فنية، تتخللها لوحات كوريغرافية، تجسد رحلة تاريخية مهمة عاشها الجزائريون بعد الاستقلال، وصولا الى مرحلة الارهاب، واختتم بصورة استعراضية ترسم غدا أفضل، وهذا العرض المسرحي أعيد العمل عليه، لأن المخرجة قامت باخراجه سنة 1995 من طرف الديولن الوطني للثقافة والاعلام وهي رسالة تحدي للارهاب انذاك والأوضاع التي الت اليها الجزائر.

يقل عدد العروض المقدمة في المسرح الجزائري نظرا لدخول الجزائر التعددية الحزبية عام 1990، فقرر الفنانون والمثقفون الخروج من القطاع العام ودخول القطاع الخاص، وتأسيس تعاونيات وجمعيات، وطبعا دخول الجزائر بعدها في مرحلة - العشرية السوداء-والتي أحدثت فجوة كبيرة في مجال المسرح الذي كان من القطاع الحساس آنذاك، وفي ظل هذا الدمار تظهر المخرجة "**سعاد مكيو**"المعروفة **بصونيا**[1]،والتي كانت ضمن الست أعضاء اللذين أسسوا أول فرقة مسرحية تخرج عن ظل القطاع العام وهي مسرح القلعة، وتتوالى بعدها ظهور جمعيات أخرى، ولكنها هي الاخرى تواجه مشاكل في التمويل وحتى المقر الذي تنشط فيه وطبعا قبل ولوجها عالم الإخراج مارست مهنة التمثيل لأكثر من ثلاثين سنة، وكانت أول ممثلةقامت بأداء المونودراما بعنوان "فاطمة "نص محمد بن قطاف، اخراج زياني شريف عياد، ثم مونودراما اخر بعنوان "باية "تأليف محمد فراح، اخراج زياني الشريف عياد، وكلا المسرحيتين تعالج معاناة المرأة الجزائرية سوآءا من العائلة، أو من المجتمع، ولعل الاحتضان الفني والثقافي الثري الذي ترعرعت فيه المخرجة مكنها فيما بعد القيام بعملية الاخراج، وأول عمل إخراجي قامت به كان عمل ثنائي قدمته "فيمابين سنتي 1997- 1998مع المخرج الجزائري "مصطفى عياد"، في مسرحية "حضرية والحواس "[2] .

تعد هذه التجربة متميزة إذ كانت بمثابة نص وليد اللحظة، خاص بمرحلة "العشرية السوداء"آنذاك تحاكي همجية وعنف الإرهاب، ذلك أن المسرح يساير ويواكب أوضاع المجتمعات السياسية والاجتماعية ويتماشى مع الأحداث الراهنة ،في فترة جد حساسة، تحاكي فيها الاوضاع التي كانت سائدة آنذاك وتعرض من خلالهاوحشية الإرهاب، وتواصل بعدها عطائها الفني بتقديم العديد من الأعمال، والتي شاركت بها في عدة مهرجانات وطنية وعربية، واخر اعمالهاالمسرحية "**امرأه من ورق**"، اقتباس"**مراد سنوسي**".

عملت كل من المخرجات"فوزية ايت الحاج " ،و"حميدة ايت الحاج"، و"صونيا " في مناصب مدراء بالمسارح الجهوية، وبهذا اشرافهن على مؤسسات فنية، و مثل هاته المناصب تبين أن المرأة الجزائرية كانت في لب الحدث، ولكن الملاحظ أن الأعمال التي قدمت جد قليلة مقارنة بفترة امتهانهن مهنة الاخراج وهؤلاء النسوة يعتبرن اولى المخرجات في الجزائر لتظهر بعد ذلك عدة أسماء لمخرجات

[1]- السيرة الذاتية للمخرجة في الملحق.

[2]- جميلة مصطفى زقاي واخرون، المسرح النسائي في الجزائر بين الوجود والنفي، المرأة في المسرح، التجربة العربية من الواقع إلى المستقبل، الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية، ط1، 2012، ص 215 .

هن : نسرين بلحاج[1]، تونس ايت علي، ليندة سلام[2]، امال منغاد[3]، فتيحة سلطان، سعاد سبكي [4]، حجلة خلادي[5]، دليلة حليلو،دليلة اوكليلي، دليلة مفتاحي، مسعودة ادمي، نبيلة محمدي، شهيناز نقواش[6]، سمية بن

عبد ربو[7]، ولكن يبقى عدد المخرجات ضئيل جدا في الجزائر اذ لا يتجاوز العشرين مخرجة، وحتى في الجانب السينوغرافي ماعدا "**ليليان الهاشمي**"[8]الألمانية، تظهر المخرجة "**شهيناز نقواش**" وهي من خريجي معهد برج الكيفان، والتي قامت بالسينوغرافيا في جل أعمالها المسرحية نذكر منها :نساء المدينة، المريض رقم 5،و"**اسيا بولحراف**" في بعض الأعمال المسرحية وحتى"**حميدة ايت الحاج**" كما ذكرنا سابقا،وفي الكوريغرافيا هناك اثنان فقط وهن : "**خديجةحابس، ونوارة أدمي**"، ولهما عدة أعمال و كذلك عدة مشاركات وطنية وعربية وعالمية، كما أنهما تشرفان على تأطير الشباب في ورشات تكوينية في مختلف ولايات الوطن، أما في الجانب الموسيقى لا يوجد ولا اسم لامرأة تقوم بالتأليف الموسيقى المسرحي، ولا حتى مصممة اضاءة، وتوجد في المجال التقني أي تقني الاضاءة امرأة واحدة وهي "**سمية عذار** "والتي تشتغل بالمسرح الجهوي لعنابة، وبهذا نلاحظ الغياب التام لممارسة المرأة لمهن العرض المسرحي الأخرى، وهذا راجع لعدة أسباب منها قلة التمويل للمشاريع المسرحية، وعدم وجود التكوين الخاص في مجال الموسيقى والاضاءة .

اخترنا في هذا الفصل عملين مسرحين، مسرحية "**عشيق عويشة والحراز**" للمخرجة" **فوزية ايت الحاج**"سندرس فيها كيف تم توظيف مفردة الأزياء وعلاقتها بالرؤية الاخراجية، و مسرحية "**ماسينيساوصوفونسبا** " للمخرجة "**حميدة ايت الحاج** " سندرس فيه االتشكيلات الحركية لنصل إلى الاسلوب الإخراجي المعتمد في هاته المسرحية.

---

[1]- نسرين بلحاج ممثلة ومخرجة من ولاية سطيف، درست بالمعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان شاركت في الأعمال المسرحية التالية " ملحمة 8ماي "، "عين الفوارة "، "بدون قانون، "بيت الحدود "، "الوظيفة المربحة "، قدمت أول عمل إحراجي "ليلة الشك " بمساعدة المخرج أحمد خوذي، بعدها قدمت مونودراما "فاطمة "، و"معاك يا الخضرا " كتابة وإخراجا، عملت كذلك بالسينما في دور بطولي في فيلم "صرخة النوارس " ينظر أكثر www .djazairess.com

[2]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة في الملحق .

[3]-امال منغاد مخرجة وممثلة ، عملت مساعدة مخرجة مع المخرج حيدر بن حسين في مسرحية "انسو هيروسترات " قدمت الأعمال التالية " العشاء الاخير "، كانت من بين أعضاء لجنة التحكيم في مهرجان المسرح المحترف بسيدي بلعباس ، موقع ويكيبيديا.

[4]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة في الملحق .

[5]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة في الملحق .

[6]- شهيناز نقواش سينوغرافية وممثلة ومخرجة وكاتبة، درست الفنون التشكيلة، قدمت عدة أعمال في الإخراج المسرحي منها : من خلف الأبواب، نساء المدينة، اخر أعمالها المسرحية المريض رقم 5، نالت عدة جوائز وتكريمات داخل الوطن وخارجه، لكن للاسف لم نتمكن من الحصول على أعمالها ذلك لأنها تعمل مع جمعيات وتعاونيات وهي نفسها لا تملك العروض وذلك بعد أن اتصلت بها شخصيا ، وحاولت الحصول على عرض نساء المدينة من المسرح الجهوي لقسنطينة ولكن دون جدوى .

[7]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة بالملحق .

[8] السيرة الذاتية للسينوغرافية بالملحق .

1- / لغة الزي المسرحي في مسرحية "العشيق عويشة والحراز":

مسرحية عشيق عويشة والحراز[1] إخراج: **فوزية ايت الحاج** ،إقتباس: **محمد شرشال**[2]موسيقى:**محمد بوليفة**[3]، تصميم الرقصات : **ادامي نوارة**[4]، سينوغرافيا:**زيدوني نورالدين**[5]، انتاج المسرح الجهوي تيزي وزو 2007. مدة العرض : 2سا.

تعد المخرجة "**فوزية ايت الحاج** "من المخرجات التي اشتغلت كثيرا على التراث وتجسد ذلك من خلال عرضها مواضيع تعكس عادات وتقاليد المجتمع الجزائري، وتدعو إلى الاهتمام به وعدم تناسيه، والحفاظ على الهوية الجزائرية، وتعد مسرحية"**عشيق عويشة والحراز**"،من الأعمال التي تعكس ذلك بحيث عرضتها في قالب تراثي ممزوج بكوكتال من الأغاني الجزائرية، والرقصات الشعبية المعروفة في مختلف مناطق الوطن، فكيف قدمت المخرجة هذا العرض ركحيا؟

يمر المخرج المسرحي بعدة مراحل ليقدم لنا عملا مسرحيا [6]، ومن أجل معرفة ما كان يفكر به أثناء تلك المدة فانه يجهز كتيب الاخراج والذي يدون فيه "الميتا نص وهو نص غير مكتوب يجمع كافة نماذج الاخراج المسرحي التي مرت بذهن المخرج أثناء البروفات التدريبات، سوآءا عن وعي منه أو غير وعي وهي اختيارات تنتهي من خلال المنتج النهائي" [7] والذي هو العرض المسرحي .

---

[1]- عشيق عويشة والحراز مستمدة من قصة شعبية معروفة على نطاق واسع في المغرب العربي، أداها مداح شعبي مغربي اسمه المكي بن القريشي المولود في نهاية القرن التاسع عشر" بأزمور" على ضفاف المحيط الأطلسي، وكان ينتقل بين الأسواق ويؤدي هاته الاغنية الشعبية الشهيرة الى ان وافته المنية في بداية القرن العشرين، مخلفا وراءه الكثير من القصائد الشعبية المكتوبة بالعامية، وأشهرها العشيق، عويشة والحراز، ينظر أكثر https://www.alittihad.ae/article/126893/2007 .

[2]- محمد شرشال كاتب ومخرج مسرحي جزائري، معروف على الساحة الوطنية بأعماله الاخراجية والتي نال بها عدة جوائز من بينها : مابقات هدرة ،البركان، الهايشة، كتب كذلك أعمالا تلفزيونية منها :جمعي فاميلي، دار البهجة، ومن بين اقتباساته : العشيق، عويشة والحراز، فوضويون نص واخراج، مابقات هدرة نص واخراج، بيت النار، ميلوديا، واخر أعماله الاخراجية والتي سيشارك بها في مهرجان المسرح العربي دورته الثانية عشر بالأردن . GPS. ، ينظر أكثر www.tna.com.

[3]- محمد بوليفة (1955-2012) من ولاية الوادي، ملحن ومؤلف ومطرب ومدير المعهد الجهوي للتكوين سابقا، اهتم بالعزف على الناي والقيتارة التحق بمعهد برج الكيفان، بعدها التحق بمعهد الدراسات النغمية ببغداد وتخصص في الة العود وتخرج بدرجة جيد جدا، ومن الأعمال الفنية التي قدمها : لو كل الناس اتحب، هيا نتسامح ، دالة بدالة، حتى شي مافات، ، ويعد أول ملحن للأوبيرات في الجزائر فلحن اوبيرات : الشهيد، حيزية، ملحمة الجزائر الكبرى ،نوبة في الأندلس، رحلة حب، ، له مشاركات دولية وعربية والتي نال بها عدة تكريمات، موقع ويكيبيديا .

[4]- نوارة ادمي كوريغرافية جزائرية، لها عدة مشاركات وطنية ودولية على غرار عاصمة الثقافة العربية والمهرجان الثقافي الإفريقي، ومهرجان الجزائر الدولي للرقص المعاصر الذي كانت مكلفة فيه بالجانب الفني، عملت مع فرقة البالي الوطني من أعمالها الاخراجية في الكوريغرافية : عرس المحروسة، يوبا الثاني، غوتية، عرض كوريغرافي رقم 3، "العشيق ،عويشة والحراز "ومازلت الكوريغرافية تقدم أعمالا لحد الساعة .، موقع ويكيبيديا .

[5] - زيدوني نور الدين سينوغراف جزائري، أستاذ بالمعهد العالي للفنون ببرج الكيفان، كان من بين أعضاء لجنة التحكيم بالمسارح الجهوية في طبعته التاسعة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف شارك في عدة أعمال مسرحية منها : أبناء القصبة، العشيق عويشة والحراز، موقع ويكيبيديا .

[6]- العودة الى الفصل التمهيدي، ص 22.

[7]- باتريس بافيس، تحليل العروض المسرحية، م س، ص11.

يظهر عمل المخرج من خلال نص العرض الذي يتخذ صورته النهائية من خلال مكونات العرض المجسدة ركحيا، ليقدم لنا مايعرف بالنص المشهدي أو النص الركحي ،ومحلل العرض يستند على رموز يتم توظيفها من طرف المخرج و التي تترجم رؤيته الاخراجية، لذا سنقوم بتحليل عرض "**عشيق عويشة والحراز**"،اعتماداعلى مفردة الأزياء والتي لها دور ايحائي بصري يجسد من خلاله عدة صور تترجم وتساهم في ابراز الجانب التراثي .

تعد حكاية "**عشيق عويشة والحراز**" من بين القصص والأساطير الشعبية القديمة في الوطن العربي والمخرجة ارادت من خلالها ابراز مقومات وعادات وتقاليد تمتاز بها الجزائر، فعرضت لنا صورة عن تراثنا الزاخر والحافل بالعادات والتقاليد والكرم .

وقبل الولوج في الموضوع سنقدم اولا ملخص وفكرة المسرحيةثم بعدها نقوم بتحليل وظيفة الزي ودلالته في هاته المسرحية، وذلك من خلال الاشكاليات التالية :

- كيف ساهم الزي في ابراز وتوضيح الصورة البصرية؟
- ماهي القراءة الركحية التي يمكن أن يقدمها لنا ؟ ماعلاقة الزي بالرؤية الاخراجية ؟

1-1/ملخص وفكرة المسرحية:

تلخص المسرحية قصة حب بين ابنة السلطان عويشة، والعشيق الذي كان من عامة الشعب والذي قرر السفر من أجل الحصول على المال، حتى يعود ويتزوج بعويشة، وبسبب تأخره الذي طال أصبحت عويشة تعاني في صمت، وحزينة لغيابه، الامر الذي اربك أهلها، وأثناء هذا الحزن يظهر الحراز بالمدينة، والذي ضاع صيته في الوطن العربي لقدراته في شفاء الناس من العين والحسد وطرد الجن وتزويج الفتيات، وكل هذا عن طريق السحر والشعوذة، تهافت عليه سكان المدينة والنساء، واللذين يتوهمون أن الجن موجود في ابدانهم، وفعلا بحيله يتمكن الحراز من اقناع السلطان أنه سيشفي ابنته بعدما أخبره ماحل بهاخصوصا أنه عالج أمامه الأعرج، والأبكم، فيقدم له مفاتيح القصر حتى يرتاح فيه وما ان يرى عويشة حتى يقرر أن يخفيها عن الجميع لجمالها الذي خطف الحراز،فتتشابك الاحداث، فيزيد توتر سكان المدينة، من خلال قارئة الطالع المعروفة في المعتقدات الشعبية "بالمرابطة أو الشوافة" والمداح، هاته الشخصيتين تساهم في سرد اغوار الحكاية، وبعد عودة الغائب العاشق يقوم السلطان بمطاردته، ويطلب من الحراس القاء القبض عليه ظنا منه أنه هو من قام بخطف ابنته، وبعد عدة مناوشات، يتمكن العشيق وقارئة الطالع، وزوجة السلطان من اقناعه بحقيقة الحراز ويحاولون التخطيط للقضاء عليه، ولكن عويشة هي من ستفك أسرها بعد معرفتها أن الحراز لا يرتبط بامرأة متزوجة، فتشترط عليه أن يقيم لها الحضرة،وتقنعه أنها احدى

أحلامها، وفعلا يوم زفافها، يسقط الحرازفي ذلك الاحتفال الطقسي فتعقد عويشة قرانها مع العاشق،وما ان ينهض الحراز من غيبوبته يفاجئ بالخبر فيفر هاربا خوفا من أهالي المدينة اللذين كشفوا أمره، وكل هذا جاء في جو كوميدي ساخر، وفي حلة تراثية ممزوجة بأغاني شعبية، وأندلسيةوصحراوية، وأحكام وأمثال والغاز شعبية والتي تدل على ثراء الربرتوار الشعبي الجزائري وقيمه التي يزخر بها .

تعرض لنا المسرحية فكرة الاحتيال على الناس، من خلال معتقدات خرافية وطلاسم سحرية مارسها القدامى ومازالت لحد الان، ولذلك عرضتها المخرجة حتى تجعل المتلقي يواجه ويرى بنفسه الألاعيب التي يمارسها المشعوذين، وفي الجانب المقابل تعرض لنا قصة العشيق وعويشة وحبهما الذي بفضله يكشفون حيل الحراز، ويتمكنون من التخلص منه .

2-1/ قراءة الزي الركحية في مسرحية العشيق ،عويشة والحراز:

يعدالتراث الجزائري مصدرا وملهما للكتاب والمخرجين من أجل خلق الابداع الفني والمسرحي وتقديم رؤية فنية متميزة، لما يحتويه من عادات وتقاليد متنوعة وأساطير وحكايات شعبية مازالت راسخة تعكس ما تزخر به الجزائر، ومن أجل تجسيدها ركحيا لابد من سينوغرافيا تمثل ذلك الجانب والتي تعد كوسيط بصري تمكن المخرج من عرض ما يختزنه "الفلكلور والتراث الشعبي"[1]، ويعتبر الزي مفردة سينوغرافية ومن المكملات التي تساهم في الافصاح عن احدى جزيئاته .

يساهم الزي المسرحي[2]في ابراز وتكوين الشخصية المراد عرضها للمتلقي، وله وظيفة ودلالة فكريةوهي ذات ايحاء يمكن أن يجول بك في كل العصور، ويعرفك على ميزات ذلك العصر، ويضيف لها الاكسسوار دلالة تأكيدية أخرى، والذي بدوره له عدة قراءات، اذ أنه يأخذ وظيفته الدرامية من خلال توظيفه.

يتميز الزي المسرحي بخاصية اللون التي تساهم هي الاخرى في الكشف عن الجانب الخاص بالشخصية و توضح الحالة الشعورية والعاطفية والاجتماعية "فاللون الأحمر مثلا هو رمز لطرد الأرواح الشريرة والدلالة على القوة الجسدية والنشاط وفي نفس الوقت يرمز إلى الحرب والثورة، اللون الأرجواني يدل على الرفعة والقوة "[3].

---

[1]- الفلكلور والتراث الشعبي يعنى به التراث الشفهي من عادات وتقاليد والخرافات والأدب شعبي والحكايات التي تكون في شكل قصائد وأشعار وقصص وأساطير بطولية وألغاز، يتناقلها الأجيال عبر الزمن من خلال تجسيده في الاحتفالات والأعياد الدينية ، وبعرف في معجم المعاني الجامع فلكلور "اسم" : الثقافة والفنون، تراث شعبي، مجموع التقاليد الشعبية والعادات الخاصة بثقافة بلد ما وحضارته، فلكلور شعبي، تراثي، غنائي، الفلكلور هو مراة عادات الشعوب، يبظر أكثر www. Wikiwand.com

[2]- العودة الى الفصل الأول، ص. 42.

[3]- نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق، ج 4، بغداد دار الحرية للطباعة 1985، ص 342.

سنحاول معرفة كيف عكست الازياء الموظفة في هاته المسرحية، وكيف كان الاهتمام بالزي وطرازه وألوانه المختلفة، وقد بقي السينوغراف والمخرجة في عصر "السروال القصير والسلهام والحايك"أي أنهما"لم يمحوا المساحة الزمنية لمضمون المسرحية "[1]، فأولا هاته الاسطورة الشعبية الذي ضاع صيتها في الوطن العربي، أصبحت من التراث، تعكس بعض الحقائق والخرافات التي كانت سائدة آنذاك، فالرموز والاشارات الموجودة في هذا العرض لها دلالة عميقة حين نربطها بالوقت الحاضر، فهدف المخرجة ليس فقط احياء هاته الحكاية، بل محاولة تغيير بعض المفاهيم التي مازالت قائمة لحد الان بخصوص السحر والشعوذة وحتى غياب السلطة المجسدة عن طريق الحاكم والقاضي، والذي وقف حائرا أمام جبروت الحراز.

الزي المسرحي أحدمفردات العرض الهامة والمكملة للتصور الإخراجي، ويساهم في بلورة وايضاح ما تخفيه الشخصيات فهو "علامةمن علامات العرض يحمل طاقة سرعان ما تتداخل مع الأفكار والموضوع والشخوص وكل ما يتفاعل مع العناصر الدرامية للنص "[2]، وبهذا فهي متكونة من دال ومدلول وباكتشاف معناه ومرجعه نصل إلى تأويله، كما يمكن لهذا الدال أن يقدم عدة دلالات.

الزي له مدلول في انتماء الشخصية والبيئة التي تعيش فيها لذا "دلالته تتميز باتجاهيين، اتجاه وظيفي واتجاه تمييزي "[3]، ما يميزها أنها تعرض أزياء تاريخية قد مضى عليها الزمن، وتبقى مجرد أزياء مسرحية لها قراءة فكرية وتساهم في جماليات العرض، ومعنى هذا يمكن للزي أن يقدم لنا في ان واحد تصوريين ثنائيين حول الشخصية كالتعريف عن جنسيتها ووضعها المادي، وعلى المخرج أن يحذر من تعدد الدلالات وكثرتها حتى لا يسمح للمتلقي تلقي الاشارات والدلالات التي يقدمها العرض خصوصا عندما تشتبك مع باقي مفردات العرض، و أن تكون لها علاقة مع ثيمة العرض طبعا، ومراعاة لون الديكور مع لون الزي وطبعا لون الاضاءة المستعملة فاللون الأساسي للديكور سيكون بمثابة الخلفية لذا لابد من ايجاد ما يناسبه " فالزي المسرحي لا يتواجد وحده، بل هو جزء لتقوية العلاقة بين المضمون والدلالة، ليحمل التأثير "[4]

ومن أجل استلهام الافكار والقيم والصور المتعددة الموجودة في التراث، هناك دائما صراع مستمر في ترابط زمني من الماضي معالحاضر في قالب فكري جمالي، لذلك الأزياء لابد أن تساهم في

[1]- أسعد سامية أحمد، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر الكويت العدد واحد، 1980، ص 87.

[2]- امتثال خليل ابراهيم الطائي، توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي الاجنبي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية ف: ج 1996، ص 55.

[3]- ينظر: بيتر بوفاتيريف، الرموز والدلالات في المسرح، تر: محمد عبارة، مجلة الفنون تونس العدد 6، 1976 ص 44.

[4]- محمود اسماعيل بدر، المفتاح، الحكاية الشعبية والبعد الدرامي، مجلة أفكار، عمان، العدد 49، تشرين الأول، 1980 ص 94.

الولوج في الحدث المسرحي وتتلاحم مع باقي مفردات العرض، وبما أننابصدد دراستها سنتعرف على طبيعتها وتصميمها من ناحية الخط واللون ونوع القماش وذلك من خلال الاشكاليات التالية :

مانوع الزي الذي تم توظيفه ؟

هل ساعدت الممثلين في تحركاتهم ؟

هل ساهمت ألوان الأزياء في الكشف عن الانتماء الاجتماعي ؟

وهل ساهمت في ابراز الجانب التراثي؟

ونقطة أخرى مهمة أردنا عرضها وهي اشتغال السينوغراف مع المخرجة وكيف يمكن اظهار هاته الثنائية عن طريق مفردة الأزياء وكيف ساهمت في بلورة رؤية المخرجة كما ذكرنا سالفا لذا :

سنقوم بعرض بعض الأزياء التي تم توظيفها في هاته الأسطورة الشعبية ، والتي تعرض لنا عدة شخصيات راسخة في المخيلة الشعبية، والتي كانت متواجدة فعلا، ومنها المداح، قارئة الطالع "المرابطة"، الحراز، السلطان وكيف ساهمت في التعريف عن الشخصيات وعن ماهيتها الدرامية ، لأن باقي الازياء المستعملة ماهي الا لتكملة للوحة التراثية، وساهمت في ابراز ثراء اللباس التقليدي الجزائري، وتوضيح جانبهاالتراثي.

تحتوي المسرحية على الشخصيات التالية:

1. الحرّاز.
2. عويشة.
3. محجوبة: وصيفة عويشة.
4. العشيق:
5. الجوهر: أم العشيق.
6. التهامي: صديق العشيق.
7. الحاج الجيلالي: أب عويشة . حاكم المدينة.
8. ظريفة: أم عويشة.
9. الشيخ المكّي ابن القرشي المدّاح. كفيف .
10. القندوز.
11. الجازية: شوّافة.
12. الطاوس.
13. حورية، ابنة الطاوس.
14. المنادي.

15. الرسول.

16. قائد الحرس[1].

ذكرنا أسماء الشخصيات حتى نتعرف على من تكون **الوصيفة** ومن تكون **الجازية** ، ومن يكون **الحاج الجيلالي** ، وقد شكلت المخرجة من خلال هاته الشخصيات لوحات تراثية متعددة جالت بنا في أرباع الوطن، وكذلك الرقصات التي صممتها الكورغرافية في هذا العرض ساهمت في اثراء الصورة المشهدية ، وعرفتنا على عدة عادات وتقاليد ، بداية قدمت المخرجة أجواء السوق الشعبية في اللوحة الأولى والتي يتجول بها البائعين بأزياء لها عدة ألوان امتزجت مع بعضها البعض ، وعرضهم لمنتوجاتهم ، وأثناء ذلك تدخل قارئة الطالع "**المرابطة جازية** "وتلفت الانتباه بدخولها المميز و تعريفها عن قدراتها في قراءة الكف، وبعدها نتعرف عليها من خلال "**محجوبة**" وصيفة "**عويشة** " وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

الجازية : ياو نكتب للزهر، نكشف السر، ونحي السحر، ونعرف لفايت مكتوب مقدر

محجوبة : عليك نحوس غثيني يا الجازية، عليك نحوس يا المرابطة[2]

الجازية : هي الشخصية التي ادت دور قارئة الطالع "الشوافة أو المرابطة " وهي تمثل الجانب الخفي والذي يطلع المتلقي بما تعانيه الشخصيات كالإفصاح عن الحالة الشعورية التي تعيش فيها "**عويشة**" مثلا، وما تعانيه بسبب تأخر "**العشيق**"عنها، وهذا مايوضحه الحوار التالي :

الجازية : معشوق عويشة مازال ملحق، عويشة مسكينة وعشيقها هامل، عايشة مغبونة كالوردة تذبل[3]

الكشف عن بعض الأحداث، كإعلام أهل المدينة بعودة العشيق الذي طال غيابه بسبب سفره من أجل العمل والحصول على المال ،وهذا مايوضحه الحوار التالي :

الجازية : عليكم راني نحوس، يلى ديرو العرس العشيق، عشيق عويشة راهو هنا [4]

وتحذير أهل المدينة من الحراز، والكشف عن مكان تواجد عويشة ،وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

الجازية : ابشر ببشار الخير، سبع، بسم الله الرحمان الرحيم

العشيق : واش كاين الجازية

الجازية :عند الحكيم عويشة [5].

---

[1]- محمد شرشال، مخطوط نصي، العشيق، عويشة والحراز، اقتباس عن قصيدة "الحراز" للشيخ المكي ابن القرشي، انتاج 2007.

[2]- فوزية ايت الحاج، العشيق، عويشة والحراز، أرشيف المسرح الجهوي تيزي وزو، انتاج دار الثقافة المدية 2007، الدقيقة 5:42

[3]- فوزية ايت الحاج، العشيق، عويشة والحراز، م ن ، الدقيقة 5:50 .

[4]- م ن، الدقيقة 36:01.

[5]- م ن، الدقيقة 44:10.

وبهذا وظفت هاته الشخصية تقريبا في كامل المسرحية، وكل مرة تقدم لنا كل ما يتعلق "**بعويشة**"، و"**العشيق**"، وتطلع المتلقي على أحداث هو نفسه يعرفها، وبهذا التأكيد عليها .

اختار السينوغراف لشخصية "الجازية"عباءة حريرية عريضة مفتوحة عند الرجلين لونها أزرق غامق، وتحت العباءة سروال من نفس اللون، أما الأكمام فهي طويلة وعريضة ولونها أخضر[1]، وعلى رأسها تضع وشاح ذو اللون البرتقالي طويل من الجهتين، وتحمل معها رزمةكبيرة موثوقةبالقماش وهيا بمثابة الحقيبة التي تحمل فيها عدتها الخاصة، وتحمل منديل تضع فيه الأغراض التي تعينها في الكشف عن المستور، وهذا ما يميز هاته الشخصية ،الحذاء بسيط خاص بالنساء لونه أبيض يساعد في طريقةحركاتها فوق الركح ، وهذا ما توضحه الصورة رقم 1 :



الصورة رقم1

أما الزي الثاني تمثل في سروال وقميص من الأسفل وردي فاتح، والأكمام برتقالية فاتحة، والعباءة مفتوحة عند الأرجل زرقاء غامقةمع نفس العباءة ما تم تغييره الزي السفلي وهذا ماتوضحه الصورة رقم 2:

[1]- الأخضر هو خليفة الألوان في الموروث الروحي الاسلامي، نجده على أضرحة الأولياء والصالحين، ينظر أكثر http://hanibalharb.com.



الصورة رقم 2

تم تغيير الزي للإيحاء بالمدة الزمنية التي طالت على اختفاء **عويشة** واستمرار البحث عنهابعد أن خطفها **الحراز**، وتعريف المتلقي بجزء من الأحداث وجعله ضمن لعبة الايهام، و تأكيد ذلك من خلال البحث عن **عويشة**و جعله يصدق أنها فعلا لا تعرف مكانها، وبعدها هي من تطلع "**العشيق وأهل المدينة"** عن مكانها .

الزي الذي ترتديه قارئة الطالع **"الجازية** " يمتاز بكثرة القماش وألوانه الزاهية، وتوحي بأنها شخصية من الدراويش، أما الأكسسوارات التي تحملها هي بمثابة عتادها الخاص بالوظيفة التي تؤديها وبذلك هو من الموروث الشعبي ويصنف ضمن اللباس التقليدي الجزائري ،فعند مشاهدتنا لهاته الشخصية سنتعرف مباشرة عن دورها في هاته المسرحية، وبهذا عرض جزء من التقاليد والعادات التي كانت سائدة في الماضي، وتعتبر جزءا وحلقة مهمة من تراثنا. وبهذا المساهمة في الكشف عن الجانب الوظيفي الخاص بهاته الشخصية .

الزي يبقى مجرد دال أيقوني، تظهر دلالته التأكيدية من خلال استعماله، وقد استعمل في محله من طرف "**الجازية"** عندما حلت بالسوق وبدأت في قراءة الكف، وبالتالي الزي ودوره الوظيفي كان مكملان لبعضهما البعض مع هاته الشخصية، و ظهر اشتغال المخرجة حول اظهار هاته الشخصية من خلال تأكيد حضورها من خلال الالقاء الصوتي والذي يجعل المتلقي يركز على ماتود قوله، وحتى مناطق التمثيل التي اختارتها لها كأسفل يسار الوسط، وأسفل يمين الوسط وأسفل الوسط وكلها مناطق قوية، وحتى اشتغالها بمايسمى بالكتلة [1]عن طريق الممثلين وجعلت**"الجازية"**

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص36.

تتخذ وضعية الجلوس ، و العشيق وأهل المدينة ملتفون حولها وشكلت بهم نصف دائرة وكلهم ينظرون الى "**الجازية** "، والتي أصبحت المرادة من هذا التشكيل وهذا ماتوضحه الصورة رقم 3:



الصورة رقم 3 .

شخصية عويشة:

الشخصية الرئيسية في المسرحية، ابنة "**الحاج الجيلالي** "حاكم المدينة تتصف بجمالها الاخاذ صاحبة العيون السوداء، والشعر الفاحم، وصوتها العذب، متيمة بحبها الشديد للعشيق، حزينة لفراقه الذي طال غيابه من أجل أن يعمل ويجمع المال، ويقبل به الوالد لأن **العشيق** شخص فقير، وما ان يحل "**الحراز**" على المدينة، يسمع صوت "**عويشة**" المغمور بالدفيء والحنان، وهي تغني بنبرة حزن، فيطلب منها والدها الحضور ، بعدما عرف"**الحراز**"مما تعاني ، يغتنم الفرصة وينشر طلاسمه السحرية على كل الحاضرين بعدما ذهل بجمالها ويخطفها أمام أعينهم، ويخبئها في القصر، فتبدأ معاناتها معه، و ترفض الزواج به، وتحاول التخلص منه، وفعلا بعد معرفة سر الحراز من خلال الحوار التالي :

الحراز: المرأة المتزوجة متدخلش بيتي، المرأة المتزوجة متدخل بيتي [1].

وقد أكدت المخرجة على هذا الحوار بتكراره عدة مرات، وكذلك من خلال المنطقة التي اختارتها لهما وهي وسط الوسط ، وهي من المناطق القوية، وكذلك في مستوى أعلى في شرفة القصر، أي التأكيد بالارتفاع وهو احدى الوضعيات [2] التي استندت عليها المخرجة للتأكيد على هاته

[1]- فوزية ايت الحاج، العشيق عويشة والحراز، م س، الدقيقة 47:39.

[2]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 35.

الشخصيات خصوصا في المشاهد التي تتوتر فيها الأحداث، فتحتاج الى لفت انتباه المتلقي وشد انتباهه وهذا ماتوضحه الصورة رقم 4:



الصورة رقم4

وبعد معرفة "**عويشة** " هذا السر، تفكر لتفك أسرها، فتشترط عليه أن يقيم لها الحضرة، ليلة زفافها، فأوقعت الحراز في الشرك، وتمكنت من الزواج "**بالعشيق** "، وبهذا هاته الشخصية امتازت كذلك بدهائها وكما استولى عليها الحراز بالحيلة أنقذت نفسها بالتحايل عليه،وخلصت أهل المدينة من سحره وجبروته.

أزياء عويشة:

ترتدي **عويشة** الزي الأبيض النايلي والذي يتشكل من عدة قطع منها " فستان طويل، الملحفة، الطاسة، الخمري، الزمالة، العبروق " [1]،واللون الابيض يدل على " الشخصيات الطاهرة البريئة، فزي الممثل ليس الا مجموعة من ادلة لأدلة زي الشخصية المجسدة "[2]، وهو يدل على هاته

[1]- اللباس التقليدي النايلي هو لباس قبيلة ولاد نايل من بين أكبر القبائل في الجزائر، وهو من أغلى وأجمل الألبسة التقليدية لتفاصيله المعقدة ، ينظر أكثر //:http traditions-dz .over-blog.com

[2] - ينظر: قاسم سيزا، وأبو زيد نصر حامد، مدخل الى السميوطيقا، القاهرة دار الياس العصرية، طباعة دار العالم العربي، 1986، ص 255

الشخصية التي بقيت على حب **العشيق** وصبرت على فراقه، أما الأكسسوارات فكانت عادية عبارة عن عقد خاص يدعى "السخاب" [1].

وطريقة حياكة هذا الزي، تطلعنا على اللباس التقليدي الخاص بمنطقة الجلفة[2]،أرادت المخرجة أن تبرز هاته الشخصيةوتعطيها تأكيد أكثر، لذلك ميزتها باللون الابيض، و كأن "عويشة" عروس في الوقت الحالي، الأمر الذي دفع بالحراز إلى خطفها وهذا ماتوضحه الصورة رقم 5:



الصورة رقم 5:

أما عن باقي الازياء التي ارتدتها في القصر، عندما كانت عند"**الحراز**"فشاهدناها بزي تقليدي كذلك لونه أخضر غامق، وله أكمام طويلة على الجنبين لونهما فضي، وتضع على رأسها قبعة خاصة بالزي وهو ما وضحناه في الصورة رقم 4 الخاصة بالتشكيل الحركي .

وهذا الزي صحيح أنه ساهم في التعبير عن بيئة العرض، ومرجعياته التراثية، ولكنه لم يساهم في الافصاح عن الحالة الشعورية التي تعيش فيها "**عويشة**"خصوصا وأنها اسيرة ومختطفةمن طرف

[1]-عقد "الصخاب " مصنوع من حبوب المحلب، تدق جيدا حتى تصبح ناعمة وتعجن بالماء المنقوع بالسواك والقرنفل، وتشكل على هيئة أشكال مختلفة، كريات، مثلثات صغيرة، ويتم ثقبها ووضعها على الغربال لتجف، ويزين بعدها بقطع من الفضة وخرزات من المرجان، ويستخدم للتزين في الأعراس مع اللباس التقليدي، ينظر أكثر نوميديا ، الحلي الأمازيغي http :www. tamatart.com،

[2]- الجلفة احدى ولايات الجمهورية الجزائرية ، تقع في مفترق الطرق من الشمال الى الجنوب، ومن الشرق الى الغرب، تتميز بجوها الصحراوي ، ذات سلسلة جبلية، وبها أكبر جبل ملح والذي يحتل الثالث عالميا، كان لها دور حضاري كبير منذ أقدم العصور ، منذ العهد النوميدي والروماني، بها اثار وأحجار منحوتة تعود الى العهد الحجري القديم، عثر بها نقوش ورسومات صخرية وكتابات ليبية بربرية بمنطقة عمورة ، وبعد المنازعات بين القبائل العربية، زحف ولاد نايل على المنطقة ومكثو بها اشتهرو بكسبهم للخيول التي كانت مدربة للحروب وكانت أكبر ممول لجيش الامير عبد القادر، عرفت بصناعة النسيج ، والجلابة والبرنس الوبري والحايك، وصناعة الحلي والفخار، موقع ويكيبيديا .

"**الحراز**"، وحزنها على فراق "**العشيق**"، ولكن من خلال مشاهدتنا لها بهذا الزي تبدو في حالة من الاستقرار والهدوء والشعور بالسعادة، ولا يبدو على أنها تعيش في حالة من الخوف والارتباك،

لذا توظيفه دراميا لم يتناسب مع حالتها الكئيبة، بل حقق جماليات لا أكثر وعرفنا أنه زي تقليدي .

ارتدت زي باللون الأحمر وهو عبارة عن رداء طويل مفتوح من الجانبين، وأسفله سروال طويل، وتضع على رأسها الوشاح الطويل بنفس اللون، وترتدي الحذاءالمغربي المعروف باللغة العامية "بالبابوش "في رجليها ذو اللون الذهبي، واللون الأحمر هنا استعمل في موضعه ذلك لأنه " رمزا لطرد الأرواح الشريرة والدلالة على القوة الجسدية والنشاط، وفي الوقت نفسه يرمز إلى الحرب والثورة "[1]، وقد ربطنا طرد الأرواح الشريرة ذلك ان الحضرة التي ستقام من أجل ذلك، واللون يساهم في المشاركة في هذا الطقس الشعبي، للتخلص من "**الحراز**" ، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 6:



الصورة رقم 6

[1]- ينظر: نخبة من الباحثين العراقين، حضارة العراق، ج 4 بغداد دار الحرية للطباعة 1985، ص 342.

شخصية المداح[1]:

المداح هو من الشخصيات التي كانت بمثابة لسان الشعب الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي، حيث اتخذ من الأسواق، والمقاهي الشعبية والطرقات فضاءا له لسرد حكايات مستمدة من التراث وتقديمها بطريقة مشوقة، وهو يقوم كذلك بالمدح والثناء عن طريق الاشعار، والقصائد ليكسب اجره اليومي وبذلك هو من الشخصيات الشعبية المعروفة في الأسواق والمناسبات الدينية، وكذلك مهمته المدح والترحاب، لذلك سيكون دائما مع غلامه المعروف " بالقندوز"، وهو الذي يدون كل ما يقال على لسان المداح، ويساعده في اعلامه بما يحدث ذلك أنه كفيف .

كان للمداح دور فعال في المسرحية، لأنه سيعرفنا بأحداثها، ويكشف لنا عن شخصية "**الحراز**"، وعن غياب "**العشيق**"، وعن جمال "**عويشة**"، وعن طريقة كسب عيشه المفعمة بالأساطير والحكايات والأشعار التي تحمل ألف معنى، والعمل مع غلامه هاته الشخصية المساعدة، التي تتعلم على يد معلمها حتى تتواصل هاته المهنة، وهو يدون كل ما يقوله "المداح"، ويخلفه بعد أن يصير جاهزا وتم اضافة هاته الشخصية ليكون البصر الذي يرى به "المداح" ويكشف له عن أحوال السوق ويرافقه حتى نهاية المسرحية .

أكدت المخرجة على شخصية "المداح "من خلال حضوره عن طريق القائه الأشعار، والغناء، وسرد ما حدث"**لعويشة**"من طرف"**الحراز**"، وفي نفس الوقت يطلب من "**الحراز**" أن يقدم له العون وأن يرجع له بصره، مدام أنه يستطيع أن يشفي الأبكم والأعرج، وهذا التغريب على مستوى الشخصية التي تعيش في الحدث، ثم تسرد وقائع الأحداث هي من تقنيات المسرح الملحمي، وكذلك المناطق التي اختارتها لهاته الشخصية كأسفل اليمين وأسفل اليسار ووسط الوسط وفي الشرفة

[1]- "المداح" ارتبط مفهومه في الثقافة الشعبية الجزائرية برباط مقدّس، أي بالمديح الديني والنبوي بحيث كانت الأسواق والأعراس والمناسبات الدينية مسرحا للفرجة والتلقي واستعراض الخطب و الأقاويل، وكان الشعر الملحون -الذي كان أغلب ناظميه من منتسبي الصوفية- وعاءا يستقي منه المادح أغراضه ومواضيعه، خاصة ما يتعلّق بموضوع (الإصلاح، الجهاد، الكرم، الوفاء، حب الوطن..)، ولا توجد وسيلة أكثر فاعلية لإيصال هذه الخطابات إلى الناس من المديح أو الغناء، وهذا هو بالضبط الدور الذي كان يقوم به "المدّاح"، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار ظاهرة (المداح) في المتخيل الشعبي الجزائري اختراقًا فنيا للمجتمع عن طريق المبادئ الصوفية، أو بتعبير آخر توظيف الأسلوب الغنائي والحكواتي كوسيلة لتحريك الخطاب الديني الصوفي على مستوى الطبقات الاجتماعية المختلفة وخاصة البسيطة منها ولا شك أنَّ مدائح سيدي لخضر بلغت انتشاراً أوسع وبقاءاً أطول عندما تحوّلت إلى طبوع وأناشيد غنائية، بحيث جمعت جلال الكلمة وقوتها وصدق العبارة وجزالتها، فحفظتها شفاه الرواة والقوالين والحكواتيين وحملتها فوق موجات الأثير لتعرف في أقاصي الشرق والغرب. فحافظ بالتالي الشعر على مكانة الأولى بين الفنون الإسلامية.. ينظر أكثر المَدّاحُ في المتّخيلةَ الشّعبيةَ الجزائريةَ. شعر سيدي لخضر بن، كراسات المركز رقم 30تراث رقم 09، 2014، ص 19-33مخلوف نموذجاً.

المحادية للقصر أي العمل بالمستويات عن طريق التأكيد بالارتفاع، وبجانبة القندوز وبهذا التأكيد هلى شخصية المداح ،و هذا ما توضحه الصورة رقم 7 :



الصورة رقم 7

أزياء المداح :

تمثلت أزياء المداح في سترة طويلة مفتوحة ممزوج باللونين الأخضر الداكن من الأعلى والأصفر الذهبي من الأسفل، وأسفله عباءة طويلة لونها أخضر داكن, وأسفل العباءةسروال أصفر ذهبي وعمامة بيضاء.

وللعباءة "دور كبير في خلق الجو العربي للمسرحية[1] والتي وطبعا في هذا العرض أعطت للمثل القدرة التعبيرية خصوصا وأنه يؤدي شخصية كفيف ويعمل في الاسواق، وتناسب الزي مع الشخصية التي يؤديها، وساهم في تقديم صورة عن الزي التراثي المستعمل آنذاك ، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 8:

[1]- ليلى مهدان ،سمياء المسرح والدراما - نحو دراماتورجيا معاصرة -جامعة خميس مليانة ، مجلة أبحاث ، العدد 1، 2017ص 90.



الصورة رقم 8

الحراز[1]:

عرفت هاته الشخصية بقدراتها في الاحتيال على عقول الناس، ومحاولة ايهامهم أنهم مصابون بالعين والحسد، ودور هاته الشخصية تعريف المتلقي على الجهل الذي يمكن ان يصيب الانسان عندما يسلط عليه تعويذات شيطانية، وأن السحر والشعوذة مآله السقوط لا محال، لذلك وظفت هاته المعتقدات حتى يتم مواجهة الخوف الذي يسكن نفوس الناس، وقد تمكن "**الحراز**" من اغواء أهل المدينة، خصوصا مع الوفد الذي اتى به، محملا بالكنوز والمال والنسوة والخيل، وبعد معالجة الأعرج والأبكم، يتحايل على حاكم المدينة "**الحاج جيلالي**"، فيخطف ابنته "**عويشة**" أمام الجميع بسحره، ومكره، ويقرر الزواج منها، ولكن في الاخير يكشف أهل المدينة سر "**الحراز**"، ويتخلصون منه عن طريق الحضرة، والتي هيا عبارة عن احتفال طقسي يقام لتخليص الناس الذين بهم ضرر من الجن، فيقومون بالتطبيل على الدفوف وترديد بعض العبارات والتي ستجعل **الحراز** يقوم بالجذبة[2] ، لأنه ملبوس بالجن والشياطين وهنا يسقط أرضا، فيتمكن "العشيق" من الزواج من "عويشة"، وطبعا "الحراز" لا يمكن له الاقتران بإمراة متزوجة وهنا يقرر الفرار، بعد ان كشف الكل حقيقته .

---

[1]-الحراز هيا كلمة مغربية تعني المترصد، والذي يتتبع اخبار وخطوات الاخرين، ويستعين بالسحر والشعوذة، والعلاج بالأعشاب، ويذهب العين ويعالج من به ضرر، لذا شهرته ومكانته كانت معروفة آنذاك، وهاته الشخصية اشتهرت في الوطن العربي وخصوصا بالمغرب، ينظر أكثرwww.alittihad.ae مقال معنون العشيق عويشة والحراز مسرحية تغرف من خزائن التراث، صحيفة الإتحاد.

[2]-الجذبة رقصة تقليدية يمارسها العرب منذ القدم، والتي حسب معتقداتهم تجول بهم في العالم الاخر، وتجعلهم في غيبوبة روحانية، يتخلصون بها من الجن والعين والحسد، ويقام لها طقس احتفالي له ميزاته التي مازالت راسخة في المعتقدات الشعبية . وهي من الظواهر الانثروبولوجية ضاربة في القدم ، وتقام أساسا في أضرحة الأولياء الصالحين بهدف العلاج النفسي أو طلبا للراحة النفسية ، ينظر أكثر ابراهيمي اسماعيل، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، تحت إشراف بن ذهيبة بن نكاع، رسالة دكتوراه جامعة وهران 2013-2014، ص 136.

وتبقى شخصية "الحراز" من الشخصيات التي بقيت راسخة في المعتقدات، وأصبحت تستعمل كرمز للخداع والتحايل، وتدخل ضمن التراث الشعبي الثري بمثل هاته الاساطير التي كانت متداولة آنذاك.

وقد اختارت لهاته الشخصية مناطق تمثيل قليلة وفي مناطق قوة كوسط الوسط وأسفل اليمين وأسفل اليسار، حتى تجعل المتلقي يركز على ما ستتحدث به، وحتى في سقوطه جعلته في منطقة اسفل الوسط وهي كذلك من المناطق القوية .

ازياء الحراز:

يرتدي الحراز طقم يحتوي على سروال عريض ،وسترة ومن الفوق مطرزة بخيط الفتلة الذهبي، لونهما أصفر ذهبي وأخضر فاتح يظهر أنه ذو منصب عالي وغني، ويرتدي حذاء عالي لأنه فارس، ولكن لا يضع العمامة.، وهذا ما توضحه الصورة رقم 9:



الصورة رقم 9

أما الزي الثاني للحراز فقط قام بتغيير الجزء الأعلى فقط، ولبس سترة باللون الأزرق الغامق والأصفر الفاتح أي ممزوجة بلونيين، وتظهر على أنها مطرزة باليد وتبدو أنيقة وتوحي لعظمة هذه الشخصية وتعكس تقاليد أهل الحجاز وهذا ما توضحه الصورة رقم 10:



الصورة رقم 10

لقد كانت ازياء الحراز مناسبة للشخصية التي قام بها، فنظرا لشهرته وثرائه كان لابد أن يظهر بلباس فاخر وأنيق، ينم عن مركزه وأنه ذو شهرة ومال، وبذلك عكس الزي هنا الحالة الاجتماعية للحراز وبينت مكانته المرموقة.

حراس الحراز :

يرتدون أزياء تدل على منصبهم، وهيئتهم، فالحارس الأول يرتدي سترةخضراء غامقة، ومن الأسفل سروال وقميص برتقالي، ودائما الأكمام عريضة وطويلة.

والحارس الثاني يرتدي العباءة القصيرة لونها بني فاتح، ومن الأسفل سروال أبيض، وفوقهما يضع سلهام لونه أخضر داكن ،وبهذا يظهرون بأنهم متميزون عن الشخصيات الأخرى. وهذا ما توضحه الصورة 11 :



الصورة رقم 11:

الحاج الجيلالي:

أب **عويشة** "حاكم المدينة"تمثل شخصية الطبقة الحاكمة، وبهذا ابراز البعد السياسي آنذاك، خوفه الشديد على ابنته التي لا تتكلم مع أحد بسبب فراق العشيق،جعل منه لا يرى الحقيقة، ويداري على أفعال "**الحراز**"، و مساعدته له بطريقة غبر مباشرة عندما قدم له مفاتيح القصر، كهدية ترحيبية لقدومه والاستنفاع من بركته، وهنا ساعده في المكان الذي سيخفي فيه "**عويشة**"، ويحاول إلقاء القبض على "**العشيق** " الذي طال غيابه عن المدينة ،ظنا منه أنه هو من قام بخطف ابنته، وبعد عودته يظل هاربا ويحاول فضح "**الحراز**" بكل الطرق، وبعد ظهور الحقيقة، يضع يده في يد "**العشيق**" ويساعدون "**عويشة**"للتخلص من الحراز.

أزياء الحاج جيلالي :

يرتدي سترة طويلةتصل إلى الركبتين، لونها ممزوج باللونين الأخضر الداكن ،والأصفر ومطرزة كذلك والأكمام دائما العريضة الطويلة، ومن الأسفل سروال عريض لونه أخضر فاتح وقميص مطرز باللون البرتقالي ، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 11:



الصورة رقم 11

أزياء السلطان تظهر المكانة الاجتماعية المرموقة التي يحتلها، وكانت مناسبة للدور الذي قام به أما عن باقي الأزياء المستعملة في هاته المسرحية فكانت كالتالي :

الحايك [1]: استعمل الحايك كثيرا أثناء مقاومة الاستعمار، اذ استعان به الكثير من المجاهدين لنقل السلاح، و كان يستعمل لتغطية العروس عندما تخرج من بيت أبيها، واستعملته المخرجة في اللوحات الخاصة بالنسوة القادمات من الجلفة، وقد استعمله **التهامي والعشيق** حتى لا يتعرف عليهن "**الحراز**"، باعتباره محب للنساءخصوصا بعد اقناعه بأنهن سيجعلونه يمضي ليلة مليئة بالرقص والموسيقى، وكل هذا من أجل الدخول للقصر، وتخليص "**عويشة**".

تجسدت رمزية هذا الزي من خلال توظيفه، وبمجرد رؤية المتلقي "الحايك" يوقظ في ذاكرته الكثير من الأمور المتعلقة بهذا الكنز التراثي، هاته المادة العلاماتية تحمل ارث تراثي وثقافي واجتماعي، ويبرز مقومات المرأة الجزائرية كيف كانت آنذاك، وبهذا هو لغة بصرية تحاكي الموروث وتجعله رمزا من رموز المقاومة، من أجل مقاومة الحراز، فوظف في محله .

العمامة[2] :

استعملت العمامة كمكل للزي التقليدي فاستعملها **المنادي- البراح** - بالعامية، وهو من الشخصيات التي كانت متواجدة كذلك ومهمته ابلاغ الناس باي أمر سيحدث، سوآءا في قرار يتخذه الحاكم، أو في اعلامهم بخبر وفاة أو لدعوتهم لحدث معين، وهنا استعملته المخرجةلأعلام أهل المدينة والمتلقي طبعا بقدوم "**الحراز**"، ودعوتهم لاستقباله، وإبلاغهم بزفاف " الحراز وعويشة" ، وكان يرتدي عمامة زرقاء ملفوفة لفتين،ونصفها من الأمام .

"**القندوز**" ارتدى عمامة صفراء ونصفها وراء الظهر، أما "المداح "ارتدى عمامة بيضاء ملتفة على الرأس و الرقبة ،و**الحاكم** "**الحاج جيلالي**"ارتدي الطربوش الأحمر الداكن ويلف عليه عمامة قصيرة زرقاء، وهو بذلك يتميز عن باقي الشخصيات نظرا لمركزه .

أما الحارس الخاص "**بالحراز** "ارتدي عمامة ملفوفة عدة لفات ومسدوله على كامل رقبته كالخمار، لونها بني فاتح، والحارس الثاني"ارتدي عمامة بنية نفس اللفة والنوعية، وبهذا هي مختلفة عن طريقة العمامات الأخرى، وطبعا كل لفة لها مدلول ومعنى خاص بها، تعكس قيمة ومكانة العمامة

---

[1]- لباس تقليدي أكثر من ثلاثة عقود، رمزا من رموز الحشمة عند المرأة الجزائرية ومن اللباس التراثي التقليدي، وهو قطعة من القماش ترتديه المرأة لتستر وجهها وكامل جسدها، تعود جذوره إلى الحقبة العثمانية، انتقل من الاندلس إلى المغرب العربي، في القرن 16، ينظر أكثر مقال على شبكة الانترنت، الحايك. لباس نسائيّ تقليدي عريق يسير نحو الاندثَار /www.hespress.com/femme/317983.html.

[2]-تعتبر مكملة للزي العربي والاسلامي، ولها أهمية كبيرة، وهيا قطعة قماش تلف على الرأس لفة أو عدة لفات، وقد كانت تستعمل منذ عهد الصحابة، والعصر الجاهلي، ولها تاريخ وشأن، ولها عدة مسميات وقال عنها رسول الله صلى الله عليه وسلم العمائم تيجان العرب ينظر أكثر تاريخ العمامة، مجلة ثقافية إجتماعية، العدد 132، حصر الإرث، ص 33.

في العصور القديمة وقيمتها التي تمثل وتعكس المركز الاجتماعي التي تنتمي اليه هاته الشخصية شكلا ومضمونا .

عموما بالنسبة لألوان الأزياء كانت بين البرتقالي، والأخضر الداكن، والأصفر ، الاختلاف كان في طريقة التصميم والمزج بين الألوان، وهاته الأزياء خاصة بحقبة زمنيةمر عليها الزمن، كانت تحاك بالأيدي، تحتوي زخارف متنوعة، تعكس تقاليد وقيمة الزي آنذاك، ولكن الكل ظهر في نفس المستوى والانتماء الاجتماعي : المداح، الحاكم، الحراز، العشيق، التهامي، أي لم نشاهد شخصيات اخرى ترتدي أزياء بسيطة.

بما أن المخرجة عرضت في البداية السوق والذي يجمع كل من ينتمون إلى تلك المدينةفكان لابد أن تعمل على التنويع في الأزياء، وحتى المستوى الفكري كان من نفس الدرجة لأنهم مازالوا يستعينوا بالحراز والعرافة، لفك طلاسم السحر والشعوذة، والتي هي مجرد خرافات، ربما المخرجة أرادت ابراز فكرة المظهر المخادع، وفي محتواه لا يوجد سوى الجهل ونقص المعرفة والابتعاد عن الدين، وحتى غياب السلطةالتي هي الأخرى تخضع للمظاهر والخداع، والابتعاد عن الحقيقة، وكذا تسليم الامان والعهدة للأيادي الخارجية والتأمين لها .

أما أزياء النساء تنوعت بين الأزياء التقليدية المتنوعة، من السروال العريض الخاص بالنساء والمعروف "بسروال الشلقة"في اللغة العامية، السروال القصير، الحايك، وكلها تعكس ثراء الجزائر بأزيائها الجميلة والتقليدية والتي مازالت تستعمل لحد الان في المناسبات والأفراح، وبهذا ساهمت في ابراز الجانب التراثي لهاته الأزياء التي تمتلك جماليات متنوعة، لطرازها الرائع، وساهمت في بلورة فكرة المسرحية .

استعملت كذلك العباءة و السلهام "البرنوس " الطويل المفتوح المطرز ذو عدة ألوان أخضر غامق ،أسود، بني فاتح،والتي لها دور كبير في الافصاح عن انتمائها العربي الأصيل، ودلالتها تعكس مظاهر الحياة العربية القديمة، وتساعد الممثل في تحريك الأيدي واعطائه قدرة تعبيرية وتساهم في تكوين الصورة الجماليةللعرض، وحتى طبيعة الزخارف والالوان تساهم في التعبير عن بيئة العرض وعصره ومرجعياته التراثية .

3-1/الأسلوب الإخراجي في مسرحية العشيق عويشة، والحراز:

نجد موقف المخرجة واضحا اتجاه ظاهرة الاحتيال والخداع الذي اعمى بصيرةالناس، محاولة القضاء على هذا المعتقد الغير مرتبط بعقل، فهذا العرض ماهو الا نقد للمعتقدات البالية التي كانت متواجدة في الزمن القريب ، وقد قمنا باختيار هاته المسرحية حتى نرى كيف بإمكان الركح أن يختصر زمن هذه الحكاية في قالب مسرحي، وقد اختارت المخرجة العمل وفق المدرستين النفسية والملحميةفي الأسلوب الإخراجي، وبهذا نحن أمام مدرستين مختلفتين تماما فالأولى تحقق الايهام وتوهم المتلقيبمصداقية الأحداث، والثانية تجعل المتلقي مشاركا في الحدث ليأخذ موقفا مما يراه، فوظف المداح لتحذير الناس من الحراز، وفي نفس الوقت مدحه ليكسب رضاه ، وتوظيف المداح يتناسب مع المدرسة الملحمية لأن هاته الشخصية استعملها برشت والمتجسدة في الراوي الذي يعلم المتلقي بالأحداث القادمة حتى لا يندمج كليا، ويحقق التغريب، لذا جل المخرجين الجزائرين طبقوا هذا المنهج الإخراجي كمسرحية القراب والصالحين للمخرج والكاتب ولد عبد الرحمان كاكي ، و مسرحية الأجواد للكاتب والمخرج "عبد القادر علولة"، لأنه تناسب وتداخل مع الفن الشعبي، فاليات اشتغاله المتمثلة في ايجاد فضاءات مغايرة، وكسر الجدار الرابع، والالقاء بصيغة الماضي والحاضر ،واستعمال الأغاني والأشعار، وخلق علاقة مع المتلقي كلها موجودة في "الحلقة "[1]، وفي هذا العرض تم تحقيق تلك الجمالية والتغريب عن طريق الاغاني والأشعار التي يؤديها المداح، وكلامه الذي كله حكم ورموز وأمثال شعبية لها قيمة تدخل ضمن الموروث الثقافي الذي تلاشى مع الزمن، و تكمن وظيفة المسرح في البحث دائما في هذا الكنز التراثي وبعثه في حلة متجددة بمعنى أنه سيكون رابطة وصل بين الماضي والحاضر فينظر إلى هذا التراث بأعين متجددة ويعطيه قراءة تساهم في بلورة فكرة تمس الواقع وفي نفس الوقت عرض جزء من تراثه عن طريق الديكور أو الأزياء أو الاكسسوارات أو الماكياج أو أو الموسيقى ..... الخ .

وبهذا جسدت المخرجة هذا المنهج من خلال تطبيق تقنية التغريب على المستوى الأدائي من خلال المداح، وتم تكسير الجدار الرابع ، من خلال الحضرة وكأن هذا الطقس الاحتفالي الشعبي يحتاج إلى فضاء مفتوح حتى يجعل المتلقي يخرج من نطاق الواقعية الايهامية وينصدم بولوجه عالمه الخاص

[1]-الحلقة عبارة عن فرجة شعبية لها طابع المشاركة الفعلية والانفعال العفوي المباشر، ولها تأثيرها السحري على المتلقي، المليئ بالموروث المحلي والثقافي ، ينظر أكثر: نكاع بن ذهيبة، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر ، رسالة دكتوراه جامعة وهران 2005-2006، ص 139.

والذي يعكس عاداته وتقاليده التي نشأ فيها، لان الحضرة [1] احتفال حقيقي موجود له ميزاته وصفاته الخاصة معروفة ، ويعد من الذاكرة والموروث الشعبي، تجسد فيه لوحات تعبيرية روحية تستعمل لطرد الأرواح الشريرة، وهذا معتقد اخر لجأت اليه المخرجة، وفيها يظهر لنا الشفرة الثقافية والتي تعكس معتقدات يشترك فيها الوطن العربي،و لكن على المستوى العاطفي سلبت مشاعر المتلقي وجعلته يتعاطف مع ما حدث **للعشيق وعويشة**، وتم ابراز جانب الايهام من خلال الشخصيات الأخرى **كالمرابطة جازية والعشيق والتهامي وحاكم المدينة وزوجته، وعويشة، والحراز وحتى الجازية والمداح .**

تم تطبيق الاتجاه الطبيعي في السينوغرافيا، والذي عمل به ستانسلافسكي في منهجه الواقعي وهنا يتعرف المتلقي على مكان الأحداث، والتي تشير مباشرة إلى الواجهة الامامية للقصر، وبذلك هو ديكور ثابت حصرت به مكان اللعب في وسط الوسط وأسفل الوسط أسفل اليسار، وأسفل اليمين، ولكنها كلها مناطق قوة وبهذا هذا الفضاء المحاكي جسد لفظيا وبصريا، وحقق خاصية الايهام، وبهذا حققت لنا المخرجة فضائين، فضاء داخلي والذي جعلت بؤرة التركيز عليه لأن جميع مايحدث في الفضاء الخارجي له علاقة بذلك المكان الداخلي الذي أصبح السجن الذي تعيش فيه "عويشة " ويمارس من خلاله "الحراز" جبروته وقوته، ولكن في الاخير تتعدى ذلك المكان بالخروج منه الى العالم الخارجي والحصول على الحرية وهناك ما يعرف "بالفضاء المحسوس، والفضاء الغير محسوس، فالأول يدرك دون تدخل، والثاني يدرك من خلال الحوار"[2]، فالفضاء المحسوس هو القصر الذي أصبح يعيش فيه الحراز وأصبحت الشرفة تمثل مكان الترقب والحراسة، والفضاء الثاني الغير محسوس تم الاحالة له عن طريق الحوارات و كذلك من خلال أداء الممثلين ومن خلال السوق الذي تم توظيفه في بداية المسرحية، وتم توظيف الأزياء والاكسسوارات التراثية والتي قمنا بتحليلها حتى نلمس ما يمكن العمل به من خلال هاته المفردة والتي يستطيع المخرج أن يقدم بها عدة دلالات ومعاني تجسد فكرته ورؤيته الاخراجية.

[1]- الحضرة هي تجمع الفقراء للذكر، ويتحول تدريجيا الى القيام برقصات وفق حركات موزونة وموقوتة، وبأصوات متناغمة تعلو وتنخفض باشارات معينة من الشيخ أو المقدم، وتستعمل أحيانا الآلات الموسيقية، بقصد الانتشاء وتحريك العواطف وقد يتطور الحال الى الدخول في غيبوبة أو موجة من البكاء والصراخ وغيرها، ينظر أكثرأبو القاسم سعد الله، أبحاث واراء في تاريخ الجزائر، دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ج 1 ،1990 ص 489.

[2] - سولينكوف حنا، المرأة والفضاء المسرحي، تر : محمد لطفي نوفل، مرا : نهاد صليحة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ص 22.

اعتمدت المخرجة على منطقة وسط الوسط كقوة مركزية، ومن خلالها جسدت جل المشاهد التي جرت بين "الحراز وعويشة"، وبين "الحراز والعشيق "، وبين "الحراز والحاج الجيلالي"، ودائما "الحراز" في مستوى قوي لأنها جعلته يتخذ من الكتلة الديكورية المتمثلة في شرفة القصر مكانا له، وبهذا استخدام تقنية التأكيد بالارتفاع، وحتى مواقع الدخول والخروج للشخصيات من يسار الوسط، ويمين الوسط ، والوضعيات التي اختارتها كذلك "للمداح والجازية "، وباقي الشخصيات أعطت فرجة مختلفة وعبرت عن مضمون المسرحية، وحتى لما تم تكسير الجدار الرابع حافظت على مركز وسط الوسط وبهذا تم تحقيق خاصية الايهام المسرحي ،اعتمدت على الديكور الثابت كما في المسرحيات الكلاسيكية، وبهذا سيكون مركز السيادة المنطقة التي تجلب النظر وتلتقي فيها زوايا النظر ، وباقي مفردات العرض ستساهم في اثراء هذا التكوين، وبهذا جعلت المخرجة شرفة القصر هي النقطة المركزية، والتي كانت فيها أغلب المشاهد التمثيلية، وجعلت جانبي الركح يساهمان في تدعيم تلك النقطة بجلب النظر إليها من خلال شخصية "المداح " وبهذا نصنف هذا الميزانسين الى الميزانسين التناظري [1] . والذي إعتمد عليه المخرج "ساكس منينيج " في منهجه ، لانها اعتمدت في ذلك على التناظر بالكتلة الديكورية، والكتلة الفردية من خلال السطوح والمستويات وأوضاع أجساد الممثلين، وتوظيف الحركات التي تساهم في حيوية وبناء المشاهد.

تعد هاته التجربةمن التجارب المسرحية الجزائرية التي تعكس غنى التراث الجزائري ومايز خر به من عادات وتقاليد، ويعكس اهتمام المخرجة بالجانب التراثي وابراز مقوماته، ونصنف هذا العمل ضمن التجريب كذلك، لأنه يوظف أساليب اخراجية غربية، في حلة عربية أصيلة تعكس هوية وبصمة المخرجة.

[1] - العودة الى الفصل الأول ، ص 50.

المبحث الثاني :

1/اللغة الركحية في مسرحية " ماسينيسا وصوفونيسبا":

مسرحية**ماسينيسا وصوفونيسبا**[1]، إخراج : حميدة ايت الحاج[2]، نص :نعيمة حساس، اقتباس : نورالدين ايت سليمان[3]، موسيقى : جعفر ايت منقلات . سينوغرافيا : مراد بوشحر .

تعد المخرجة "**حميدة ايت الحاج**" من المخرجات التي تهتم كثيرا بالجانب التاريخي وتحاول العمل عليه من خلال أعمالها المسرحية التي تختارها، والمسرحية التي نحن في صدد دراستها من بين المسرحيات التي تؤرخ لمرحلة مهمة من تاريخ الجزائر ، حضارة نوميديا وكيف تأسست على أيدي أكبر المماليك "سي فاكس"، "وماسينيسا"، وكيف توحدت نوميديا رغم الصراعات التي قامت بين القرطاجين من جهة والرومانين من جهة .

وحاولت المخرجة من خلال هذا العرض ابراز قوة الملك **ماسينيسا**، وابراز البعد الإنساني وكيف قرر حماية الملكة **صوفونسبا** ، وتصديه للرومان بعد أن كان حليفا لهم، وهو مازاد العرض جماليات ونكهة خاصة .

سنحاول في هذا العرض التوجه الى لغة التشكيلات الحركية التي اعتمدت عليها المخرجة لتترجم هذا النص الذي يعد مرجعية تاريخية، وكيف بإمكان هاته الحركات أن تعبر عن ما تخفيه الكلمات وهل فعلا وفقت المخرجة في ذلك ؟ خصوصا وأن العرض باللغة الأمازيغية ،لذلك اتجهت لرسم الحركات ، حتى نوضح وندرك أهمية الميزانسين وكيف يساهم في الكشف عن القيمة الشعورية والعاطفية التي يحملها النص .

---

[1]- حميدة ايت الحاج ،ماسينيسا وصوفونيسبا، أرشيف المسرح الجهوي كاتب ياسين بتيزي وزو 2015، تم انتاج العمل من اجل المشاركة في تظاهرة قسنطينة عاصمة الثقافة العربية باعتبار سيرتا هي مدينة قسنطينة حاليا، وشارك العمل كذلك في المهرجان الثقافي الوطني للمسرح الأمازيغي" في طبعته السابعة""بالمسرح الجهوي باتنة .

[2]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة بالملحق .

[3]- نور الدين ايت سليمان شاعر كاتب ومقتبس باللغتين العربية والأمازيغية، من بين أعماله ماسينيسا وصوفونسبا، مسرحية ريح الحرور والذي عمل بها كذلك مساعد في الإخراج مع المخرج أحمد بن عيسى ، أحيتوس، شارك في عدة تظاهرات وملتقيات، ومحاضرات منها : مميزات الشخصية المسرحية عند موحيا، حصل على جائزة أحسن نص في مهرجان المسرح الأمازيغي طبعته 8،المعنون ب"ثاذصا ذي تواغيت ".

1-1/ملخص وفكرة مسرحية ماسينيسا وصوفونيسبا:

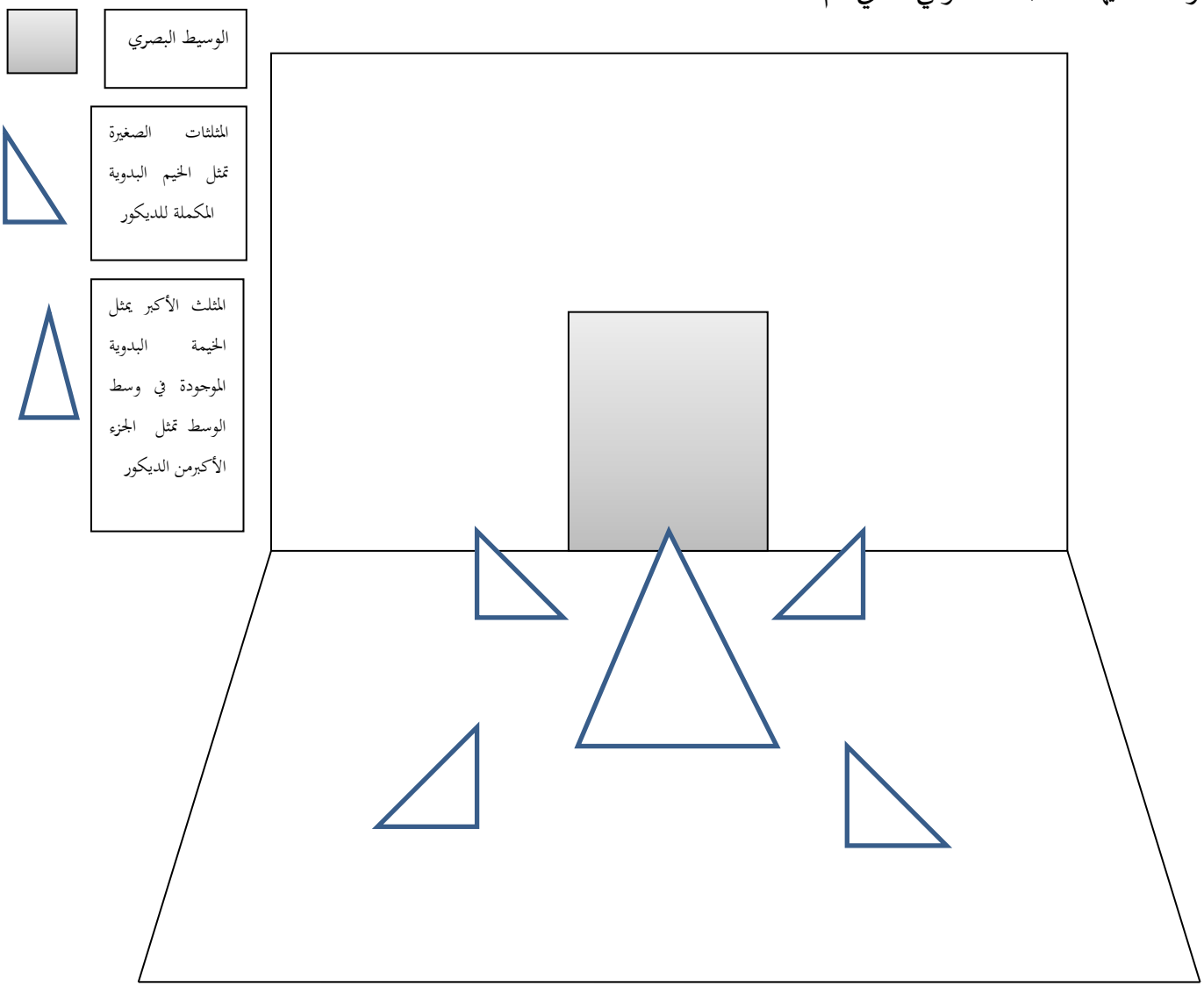
أسطورة ملحمية تحاكي فترة زمنية تاريخيةمهمة، تسرد لنا بطولات الملك "سيفاكس"الذي أسس مملكة الأمازيغ سيرتا الحصن الثقافي النوميدي، والملك "ماسينيسا "الذي خلفه وقام بتوحيدنوميديا الشرقية والغربية، فترة تحاكي تاريخ أكبر المدن العريقة فبعد الصراع الذي نشب بين المملكتين النومديتين تحالف"ماسينيسا "مع الرومان، وقاد نوميديا الشرقية، أما "سيفاكس" تحالف مع القرطاجين وتزوج بابنة االجنرال القرطاجي"صوفونيسبا" التي كانت خطيبة الملك "ماسينيسا" لتمتين العلاقة معهم، وقاد نوميديا الغربية، وبعد هزيمته من طرف الرومان بقيادة "ماسينيسا"،يقوم بنفيه،وتبقى الملكة رهن الإعتقال لكن "ماسينيسا " يعدها بالحماية ، ولكن في الاخير تنتحر عن طريق السم حتى تخلص "الملك ماسينيسا " من حرب خصوصا بعد أن صمم القائد الروماني "سيبيون" على ذلك .

تحاول المخرجة من خلال هاته الحكاية تقديم قراءة تاريخية بنسخته الأصلية في فترة زمنية ثار فيها الملوك من أجل تأسيس وتوحيد الدولة النوميدية ، اذ اعتبرت مملكة سيرتا حصن ملوك الأمازيغ ، وبهذا التقرب بقدر المستطاع من وثيقة يكتنفها الغموض ، خصوصا بعد إتهام الملك "ماسينيسا" بأنه كان خائنا وتابعا للأمبراطورية الرومانية حتى بعد موت "صوفونيسبا "، ولكن القصة الحقيقية تسرد أن الملك "ماسينيسا "كان خطيب الملكة "صوفونيسبا" ابنة جنرال قرطاج ، ولكن الملك "سي فاكس" تزوج بها وبهذا كانت مجرد ممر لعقد ابرامية اتفاق حتى لا يشن الملك الحرب عليهم وهذا ماجعل حقد الملك "ماسينيسا " يزداد عليه لأنه كان يريد أن يسترجع مملكة ابيه "الملك غايا " والذي استولى عليها كذلك الملك "سي فاكس " بعد وفاته، فيتفق مع الرومان ضد القرطاجين ويقضيان على حكم "سي فاكس" وبهذا يضم "ماسينيسا" الجهة الغربية إليه ويوحد نوميديا ، ولخوف الملكة "صوفونسيبا " من نشوب حرب مؤكدة بين الرومان و"ماسينيسا" تنتحر بالسم ليخلد اثرها إسمها بعد ذلك في أكبر اللوحات الفنية . هاته المرأة التي ضحت في بداية الامر بحبها من أجل بلادها ، وبعدها التضحية من أجل الملك "ماسنيسا" .والتي لم تتمكن من العيش بسلام في فترة كان السيف هو الحاكم والمسيطر في المنازاعات التاريخية السياسية التي كانت قائمة انذاك .

2-1/التشكيلات الحركية [1]في مسرحية ماسينيسا وصوفونيسبا :

<u>الشكل رقم 01:</u> مخطط الديكور المستعمل في هاته المسرحية

يظهر لنا المخطط الخاص بالعلبة الإيطالية والتي نمثل من خلالها وخشبة المسرح التي رسمنا فيها الفضاء المسرحي الذي تم استعماله .



كيف تم تقسيم الفضاء المسرحي في عرض ماسينيسا وصفونسبا؟

يمثل الشكل 1 مخطط للفضاءالمسرحي لقد قمنا برسم الديكور المستعمل، والذي هو موجود في كل مناطق الركح وحتى أعلى الوسط، تم وضع وسيط بصري متمثل في خلفية بيضاء خاصة من أجل عرض العالم الخارجي، ويتم عرض فيه صورةغيم، تمثل السماء، وتوحي بتعاقب الاحداث وزمنها بين الليل والنهار، وبهذا وظفت الشاشة من أجل المساهمة في الايحاء عن الزمن والمكان، أما المثلثات

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 34.

التي نشاهدها فهي تمثل الخيم البدوية وقد تم الاستعانة بها للإيحاء عن عدة أمكنة ، والتي سنذكرها أثناء التحليل فكيف تم توزيع هاته الكتل الديكورية ؟ والتي عن طريقها سوف نقوم برسم التشكيلات الحركية التي اعتمدت عليها المخرجة و التي وضعتنا أمام الاشكاليات التالية :

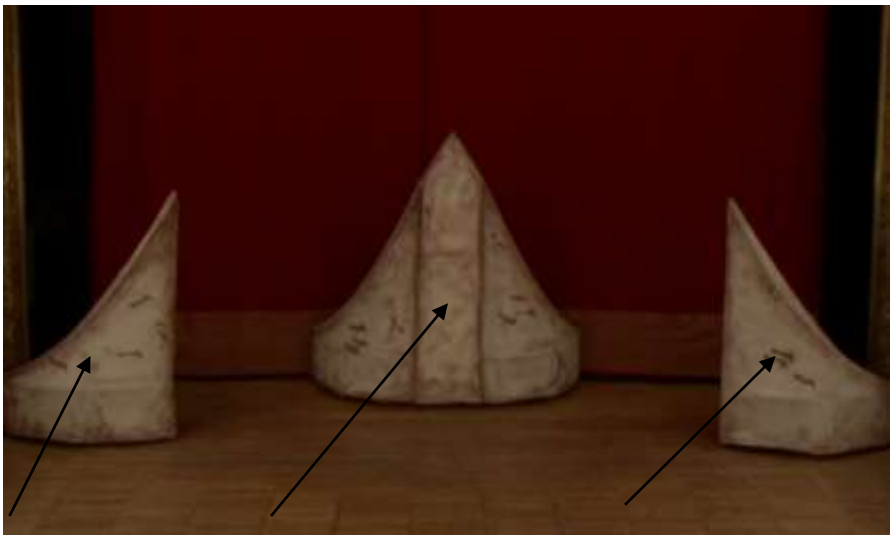
هل تم تحقيق التوازن من خلال المنظر والممثلين ؟

هل تمكنت المخرجةمن ايصال فكرتها الاخراجية عن طريق هاته التشكيلات ؟

ماهي اللغةالركحية التي يمكن للتشكيلات الحركية تقديمها ؟

التشكيل الحركي يطرح عدة اشكاليات وتساؤلات لأنه لغة المخرج الركحية ،لذا سنقوم بتحليل بعض المشاهد الموجودة في المسرحية، وكيف ساهمت في تحقيق التوازن الجمالي، والذي بطبيعة الحال يعطينا تركيز بؤري، ويخلق لنا توازن بين نصفي الخشبة وعند مشاهدتنا لهذا الفضاء الديكوري، تصبح منطقة وسط الوسط تشكل منطقة تركيز أكثر، وتم توظيف اضاءة زرقاء توحي بزمن الليل، وما ان نسمع المؤثرات الصوتية نسمع أن هناك حدثا ما سيحدث .

المشهد الاستهلالي أو الافتتاحي الذي تبدأ به المخرجة، عبارة عن لوحة كوريغرافية تبدأ بدخول ممثلين مرتدين سلهام المعروف "بالبرنوس"طويل يضم غطاء الرأس يخفي وجوههم، وكانوا بمثابة مراسيل، حراس مكلفين بمهمة، ومن خلال الفضاء المحاكى الذي أمامنا نشاهد خمسة خيم والاوسط هي الكبيرة، وتحتوي خلفيتين الواجهة الأولى تمثل غطاء الخيمة الذي يحتوي على بعض الرسومات التي وجدت في الحفريات والصخور الاثرية التي تعود للحضارات القديمة آنذاك ، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 1:



الصورة رقم 1

وما ان يتم تحريكها من طرف الحارس نشاهد بها كراسي من أجل الجلوس ولكنها ثابتة، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 2:



الصورة رقم 2

صمم الديكور من أجل تسهيل حركة الممثلين، وبهذا هو من أجل ضرورة اخراجية ومن أجل اختصار وتقديم عدة أمكنة .

الحركات التي سيقوم بها **الحراس والملك سي فاكس** ، مصاحبة لموسيقى فيها الحماس والتوتر، أما بخصوص التشكيلات الحركية المعتمدة هي الخطوط المستقيمة والتي وظيفتها "التعبير عن القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقسوة والبساطة والقرب والانتظام " [1] وظفت من اجل الايحاء على قوة الحاكم "**سيفاكس**" وماذا سيحدث له، والخطوط الأفقية والتي وظيفتها "خلق الشعور بالراحة أو الضيق أو السكينة أو البعد في المشاهد، وتعبر عن الثبات والثقل والرتابة " [2]، وظفت للايحاء عن حالة الضيق التي سيتعرض لها الملك "**سي فاكس**" عند قراءته الرسالة، والخطوط المائلةوظيفتها " التعبير عن معنى الحركة، أو ماهو غير اسر أو مصطنع او حيوي" [3]، و استعملت لتعبر عن معنى الحركة التقنية التي وظفتها المخرجةلدخول الحارسين، وهذا ما سنوضحه في الشكل رقم 2 وبهذا هذا التنويع في الخطوط ساهم في الحصول على قيم مختلفة تساهم في تكوين الصورة المشهدية وتعبر عن الشعور الذي يحمله خصوصا أنه المشهد الافتتاحي والذي يمهد للانقلاب الذي سيحدث، و"الية الميزانسين تقوم على الممثل والفضاء المسرحي والصورة المرادة من التكوين "

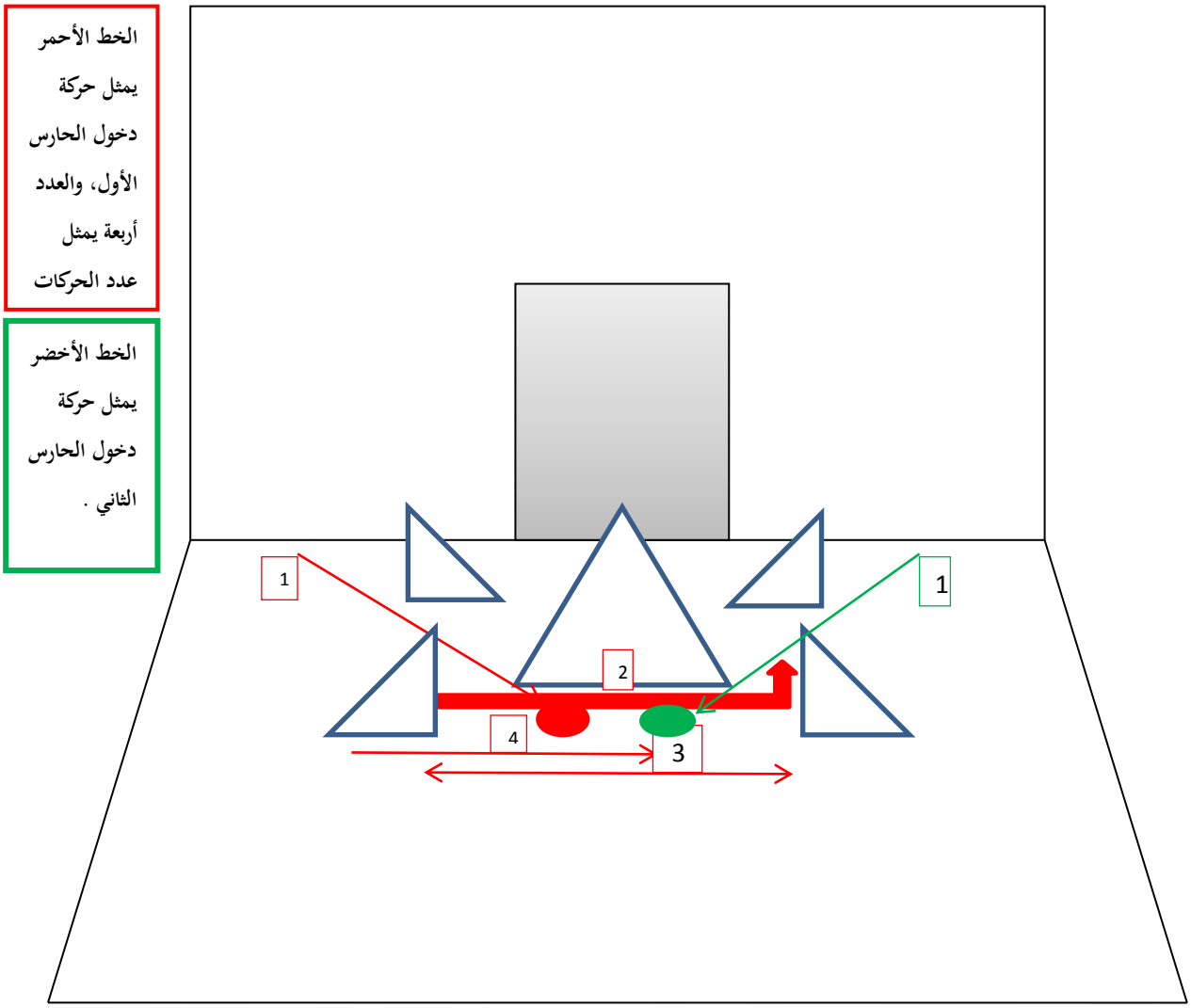
[1]- ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي ، م س، ص 243.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي ، م ن ، ص 234.

[1]والتي توضح لنا كيف تم استغلال هذا الفضاء الركحي، وما الصور والمعاني التي قدمها من خلال الحركات المستعملة .

الشكل رقم 02المشهد الاستهلالي

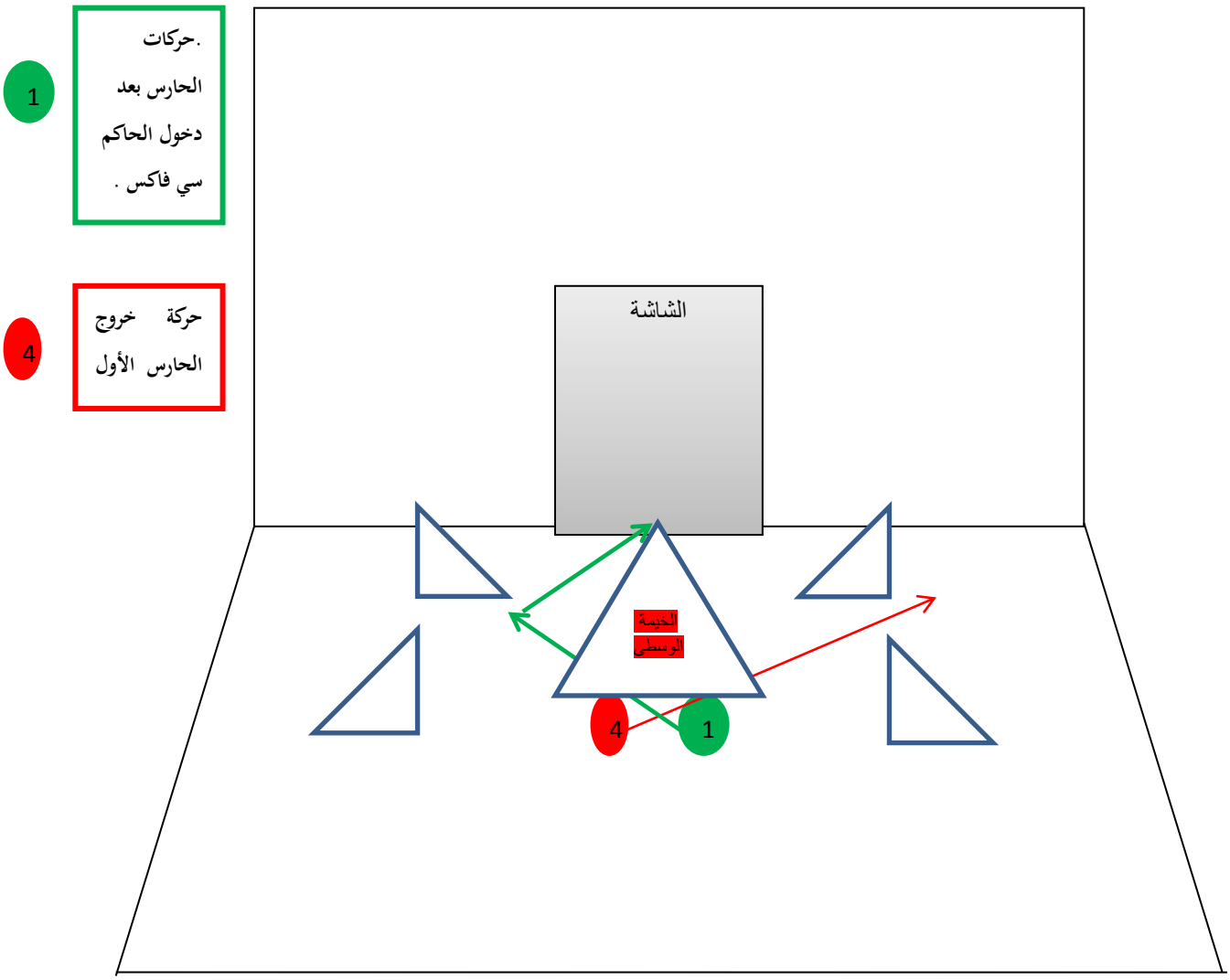


تبدأ المسرحية بحركة دخول للحارسين، وهذا ما وضحناه في الشكل 02، ندرك أن هناك حدثا ما سيحدث، وبما انهما تسللا ليلا فانهما يريدان تنفيذ خطة ما، دخول الحارس الأول من يمين الوسط واتجاهه بخط مائل جهة منطقة الوسط، وبدخوله يتبين لنا أنه في انتظار أحد ما، وطبعا الحركات الأربعة والتي تم تنفيذها فهيا تدل على توتر هاته الشخصية وما ان يدخل الحارس الثاني حتى يلتقيان في منطقة وسط الوسط وبما اننا قلنا في **الشكل رقم 01** هي بؤرة تركيزية فإننا سنشاهد الحارسين في منطقة قوة فزوايا النظر تلتقي في تلك النقطة الوهمية وبهذا سيكون نظر المتلقي موجه

[1] ينظر: عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 44

اليهما مباشرة في تلك المنطقة، و تم اعطاء الحارس الرسالة والتي تعتبر اكسسوار أيقوني، وبهذا يتضح لنا ان هناك امرا مهما سيحدث خصوصا عندما يخرج الحارس الاول ويختبئ الحارس الثاني وراء الخيمة، والخيمة أصبحت من المسطحات لجا اليها الحارس للاختباء و استخدمت من أجل اعطاء "خلفية للمسرحية وقوامها الأساسي والتمهيدللفعل الرئيسي "[1] و غيرت المخرجة منطقة الخروج للحارس الاول والذي خرج من منطقة يسار الوسط، اي المنطقة التي دخل منها الحارس الثاني، .وهذا ما سنراه في الشكل الثالث .

الشكل 03:

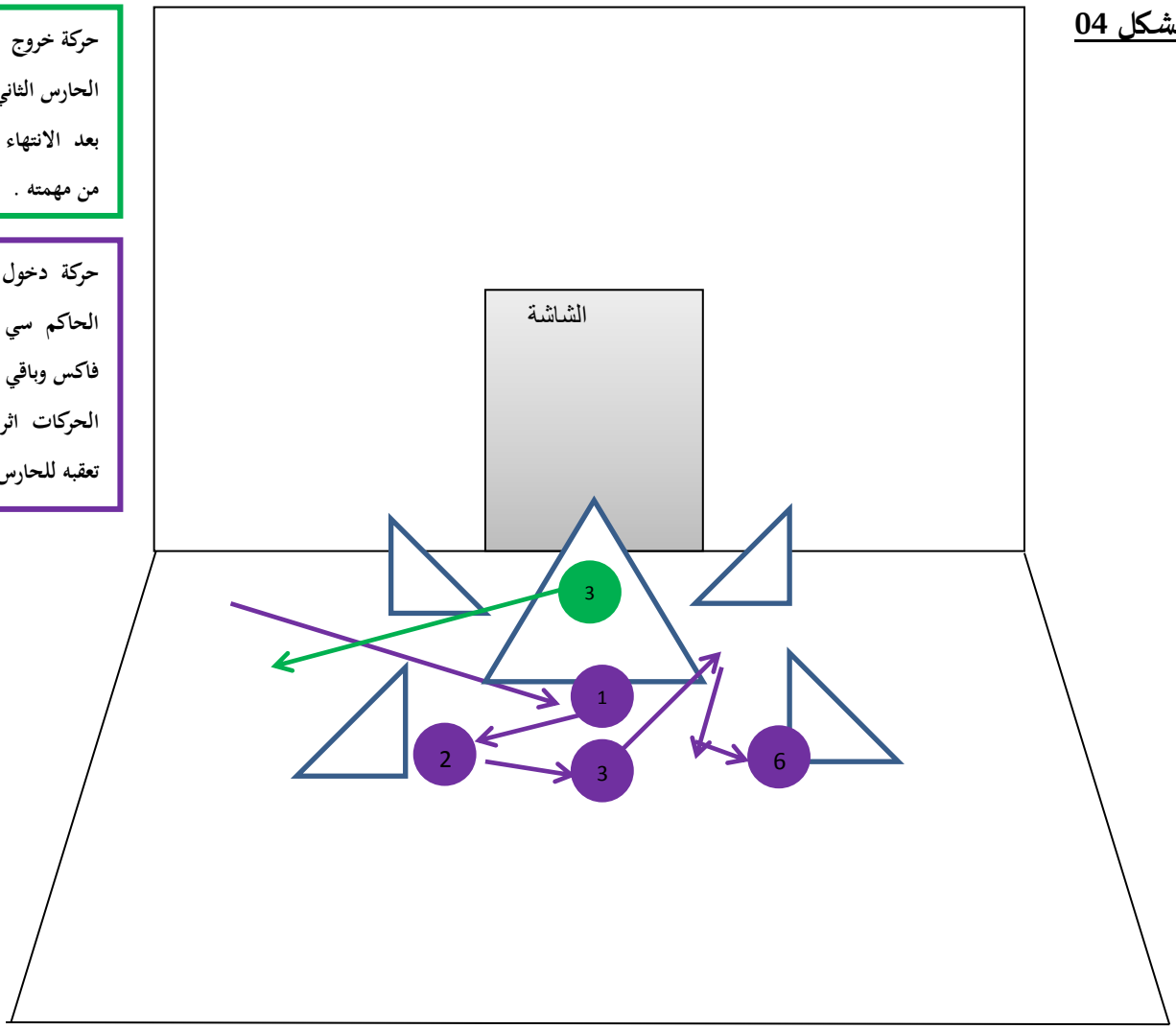


إذن كما نشاهد الحارس الأول حركة الخروج من يسار الوسط، والحارس الثاني يذهب بخط مائل، ثم يقف قليلا وبعدها يتحرك بخط مائل اخر ليختبئ وراء مسطح الخيمة الوسطى لأنه رأى

[1]- ينظر: الكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي، ص 264.

شخصا اخر، وهنا نشاهد المثلث الوهمي الذي يحدث نتيجةالخطوط التي ينفذها الممثل وكيف يمكن للكتلة الديكورية أن تساهم في بلورة وايضاح التشكيلات الحركية، وبهذا التمهيد لدخول شخصية اخرى

الشكل 04



اذن كما نشاهد الحارس الثاني وراء الخيمةمختبئ، وبعدها نشاهد دخول الحاكم " سيفاكس"، دخوله من يمين الوسط وبخط مائل يتجه نحو وسط الوسط،بعدها يذهب بخط مباشر نحو أسفل اليمين، وبعدها يعود بخط مباشر نحوأسفل الوسط، وفي هاته اللحظة يتم رمي الرسالة، وهنا يخرج الحاكم سيفهويحاول معرفة الشخص الذي رمى تلك الرسالة، وأثناء الحركات التي يقومون بها يقوم الحارس بتحريك الخيمة الأولى الموجودة في منطقة وسط الوسط، والتي نشاهد أن بها كرسي طويل مثبت بالخيمة كما وضحنا سالفا، وبهذا يظهر للمتلقي انها عبارة عن مكان للجلوس، وهذا

النوع من الخيمة ادخلت عليه تقنيةالعصرنة، وكذلك الخيمة الصغيرة الموجودة في منطقة قريبة من أسفل اليسار يتم تحريكها كذلك، وكذلك الخيمة الاخرى الموجودةفي أسفل اليمين يتم تحريكها، وبهذا استعملت المخرجة تقنيةخروج الممثل بتغيير خلفية الديكور وفي نفس الوقت هروبه من الحاكم حتى لا يتعرف عليه ويخرج من منطقة وسط اليمين نفس المنطقة التي دخل منها الحارس الاول في البداية، الاضاءة عادية لان الاضاءة العامة للركح هي الزرقاء، والتي تمثل زمن الليل المتأخر، لذا لابد ان يكون لون الاضاءة الخاصة [1] مغايرا حتى تظهر، وبعدها نشاهد الحاكم "**سي فاكس** " في منطقة أسفل اليسار وقد اضيئ عليه بقعة ضوئية doucheوهو موجود في الرقم 6 اي الحركة السادسة .ويبدأ في قراءة الرسالة واثر الصرخة التي يلقيها ندرك أن أمرا مهما موجود في الرسالة ويخرج الحاكم من منطقةيسار الوسط، وهنا ينتهي المشهد الافتتاحي .

اذن من خلال تحليلنا لهذا المشهد والذي سنسميه بالمشهد الخاص بالفعل العرضي [2]، تم فيه التلميح للمشهد الرئيسي، وكذلك تقديم خلفية المسرحية، أي تعرفنا على طبيعة المكان، وزمان الاحداث، واتضح اول خيط رئيسي للحكاية والذي هو الرسالة التي وصلت .

أما فيما يخص الحارسين فيبدو انهما من نفس القبيلة وبينهما صلة ورابطة ووضعتهم المخرجة في منطقة واحدة وشكل لنا كتلة صغيرة، وفي منطقة قوية، وطبعا تبدأ المخرجة على الاشتغال على مركز التكوين، والذي يجعل من ردة الفعل أمر مهم، وعندما تستعمل المخرجة منطقة معينة فهي تؤكد على أمر ما، وفي نفس الوقت تحقق التوازن الركحي والجمالي .

أما فيما يخص الشكل الأول فقد عملت المخرجة على تحقيق "التوازن المادي والذي يحقق التوازن المتناسق " [3]، وهذا ما يتطلب منها المحافظة على هذا التوازن من خلال المناطق التي ستستعملها وتجعلها منطقةتركيز.

عملت المخرجة على الخط والكتلة والشكل والذي يخلق لدى المتلقي احساسا معينا أي يساهم فيما يعرف" الاحساس العاطفي "[4]، اذن من خلال هذا التكوين المادي البصري، الذي هو أمامنا، يصور لنا حالة شعورية معينة خصوصا عندما تمتزج بلون الاضاءة والموسيقى، ومن خلال الكتل الديكورية المستعملة، فان أكبرها هيا الأوسط وبهذا هيا من ستكون لها الغلبة، ولكن هذا لا يعني أنها

[1]- العودة الى الصفحة 43 من الفصل التمهيدي .

[2]-الكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص .265

[3]- م ن،، ص 229.

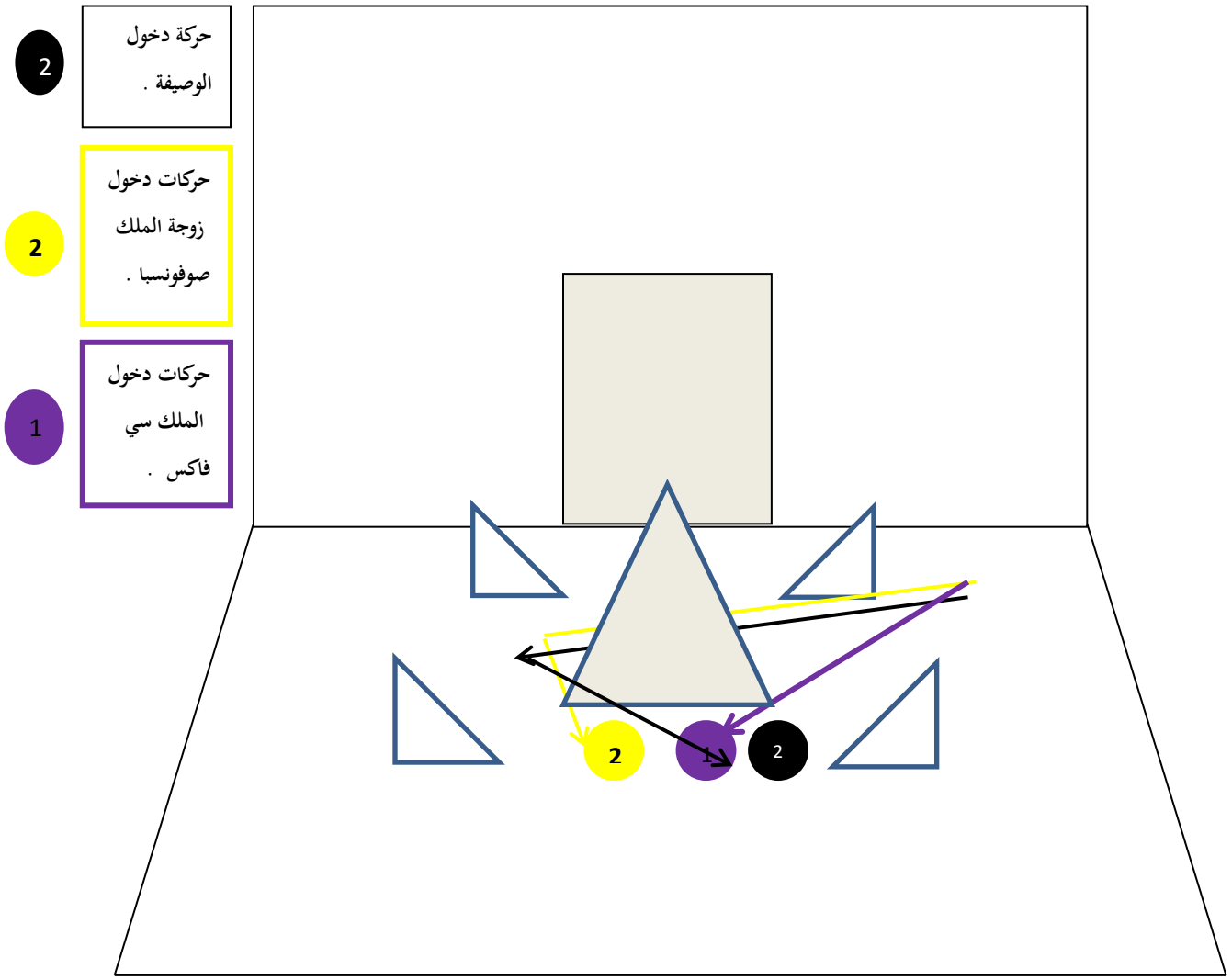
[4]-م ن، ص 240.

المنطقة الوحيدة، وهذا ماظهر لنا عندما استعملت منطقة اسفل اليسار ووضع فيها اضاءة خاصة أصبحت منطقة مهمة .

واستعمل في هذا المشهد الخطوط المائلة[1]، والتي ساعدت في ترجمة الحركة والتعبير عن حدث مهم سيحدث .

ولكن بما أن الحارس قام بتغيير وقلب واجهة الديكور الموجود في المنطقة القريبة من اسفل الوسط، فانه جعل المشهد يبدو تمثيلي، أي حذف تلك المسافة الزمنية الخاصة بتلك الفترة والحركات التي تم تنفيذها من طرف الحاكم والحارس تبدو مصطنعة كثيرا، ولا تعكس قوة ذلك الحاكم، فحبذا لو رمى الحارس الرسالة، وفر مباشرة وأما التغيرات الخاصة بالديكور لو قام بها شخص اخر قبل بداية المشهد الأول .

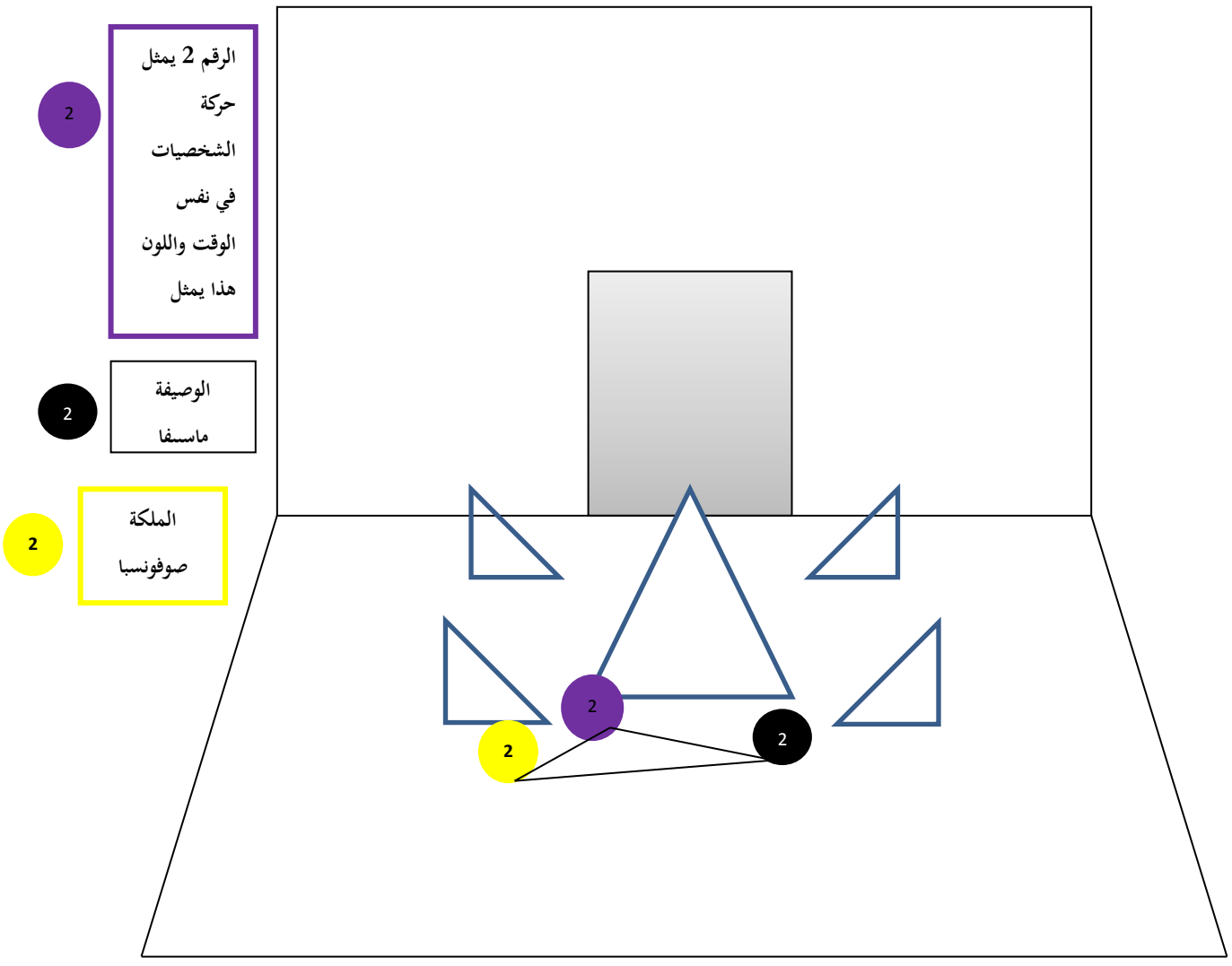
الشكل رقم 5



[1]-العودة الى الفصل التمهيدي، ص 35.

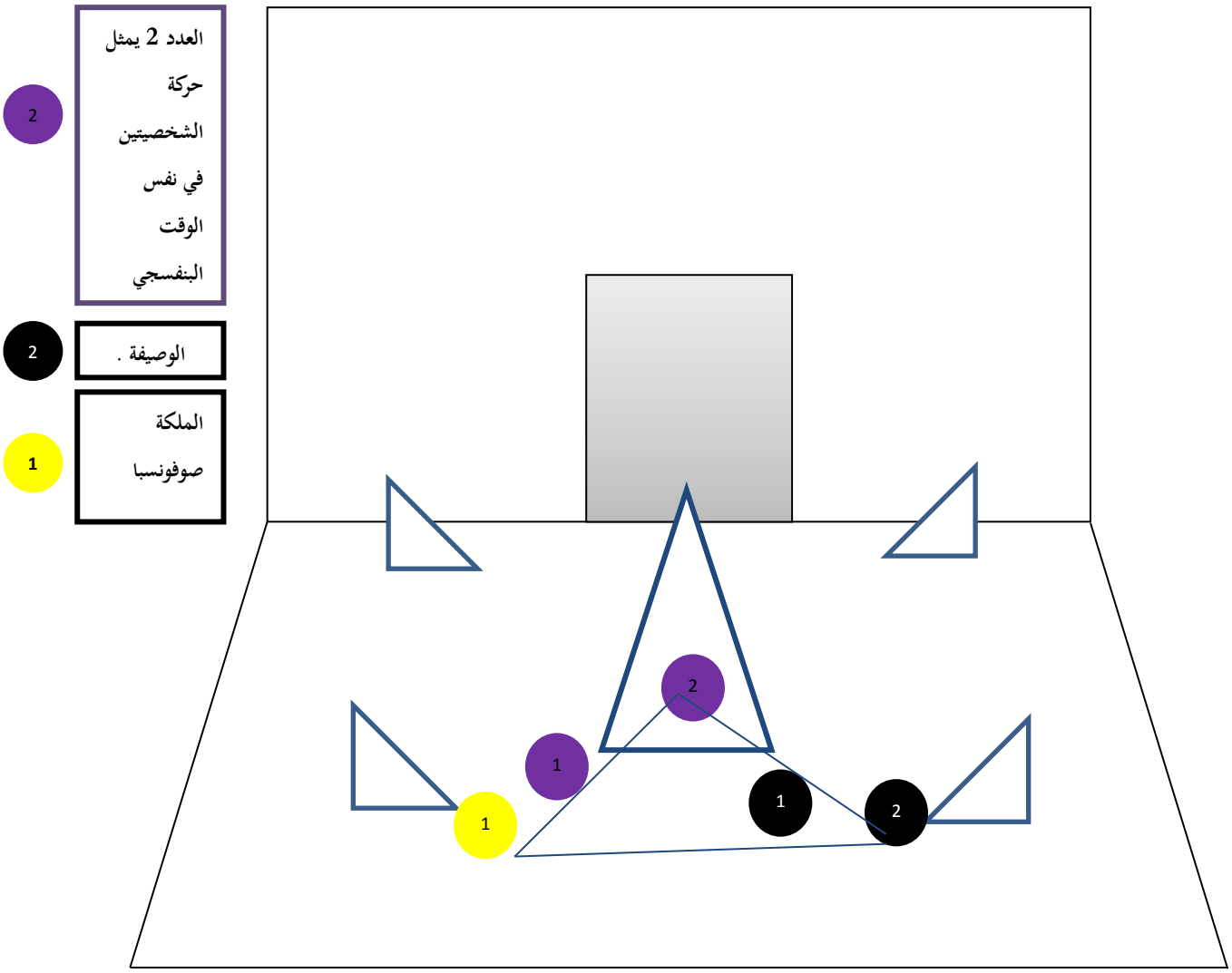
يبدأ المشهدالأول على موسيقى مغايرة تماما وهي موسيقى ذات ايقاع يوحي بأجواء الفرحة وتتغير الاضاءة العامة إلى اضاءة عادية توحي بتغير من زمن الليل إلى زمن النهار، واثره تدخل زوجةالحاكم"**صوفونيسبا ووصيفتها ماسيفا** "، و ترقص رقصة تقليدية ،وبما أنها تجيدها فهي توضح للوصيفة كيف تقوم بذلك، ويتوجهون بحركة نصف دائرية إلى أن يصلن إلى منطقةقريبة من أسفل وسط الوسط، ونشاهد مرة اخرى تم استعمال منطقة وسط الوسط لعرض مشهد الرقص، وترك مسافة قصيرة بينهما، وهو تمهيد اخر لما سيحدث، واثرها يدخل الحاكم من منطقة يسار الوسط، ودخوله بحركة مائلة ويتجه نحو وسط الوسط، واثرها ترجع الوصيفة خطوة لتقف عند حافة الخيمة، بينما زوجته تتقدم بخطوة إلى الأمام وتكون قريبة من منطقة أسفل اليمين، ويتقدم كذلك الحاكم "سي فاكس "بخطوة في منطقة أسفل الوسط كما سنشاهدهم في الشكل السادس.

الشكل 06:



وكما نشاهد في الشكل 6 وضعنا الرقم 2 وهذا يعني أن الشخصيات تتحرك في نفس الوقت، وتعطينا هذا المثلث الوهمي الذي سيكون الحاكم هو رأسه، والتي هي احدى "تقنيات التشكيل المائل القطري البسيط والذي هو عبارة عن مثلث ذا اتجاهين الاول باتجاه الركح و الثاني باتجاه المتلقي "[1] لتحقق خاصية المنظور، ويتم التركيز على احدى الشخصيات، وطبعا تتواصل في هذا المشهد الذي يجمع الشخصيات الثلاثة، وتغير المخرجة في زوايا المثلث، وكل مرة تجعل شخصية هي رأس هذا المثلث ، وبعدها تلجأ إلى وضعية الجلوس وتشكيل مثلث اخر، واستعانت بمنطقة وسط الوسط وأسفل الوسط، و أسفل اليمين الوسط، وحافظت على المسافات بين الشخصيات "وبهذا حافظت على الخصوصية بين الأفراد " [2]بمعنى بين الحاكم وزوجته، والوصيفة

الشكل 07:



[1]- ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س،ص 84.

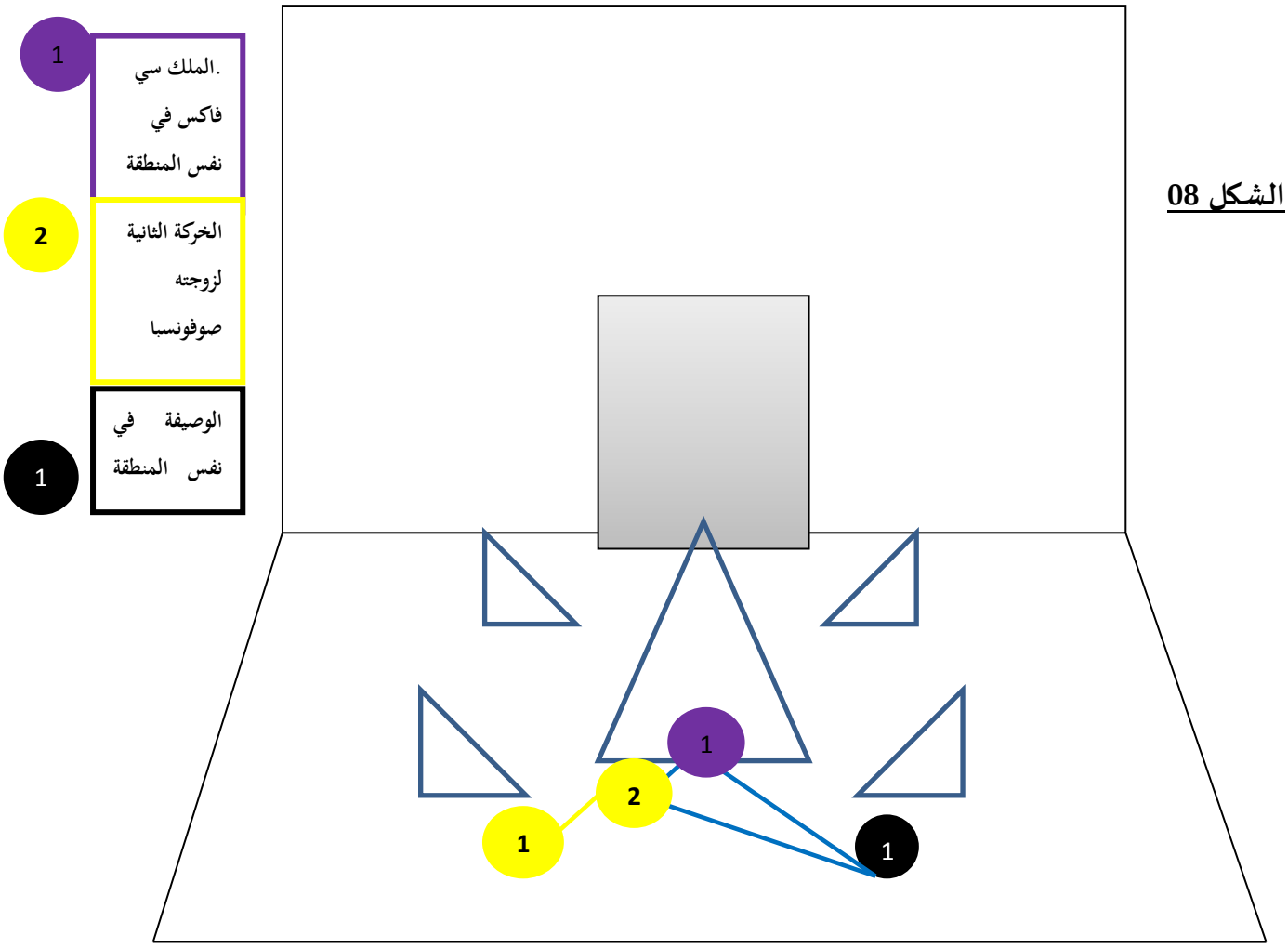
[2]- عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س ، ص 79.

إذن كما نرى أن رقم 2 يمثل الحركة الثانية التي طبقتها المخرجة، فالحاكم يصبح في منطقة وسط الوسط، بينما الوصيفة تتقدم خطوة قريبة من منطقة أسفل اليسار، و نشاهد مثلث اخر كما هو موضح باللون الأزرق يتخذ الحاكم وضعية الجلوس، ويصبح بؤرة تركيز، وهنا بدأ الولوج في أحداث المسرحية، بعد إلتقاء الحاكم وزوجته في القصر الملكي الذي مثل بأشكال بسيطة مزخرفة وكأنها مجرد خيم و نستطيع القول أن الديكور المستعمل هو ديكوررمزي ايحائي يساهم في بناء الصورة البصرية الخاصة بالنص الركحي، و تم الابتعاد عن الديكورات الضخمة، واستعمال ديكور بسيط يمثل البيئة الصحراوية الجزائرية والتي تمثل العرب الرحالة [1]وهنا تم تقديم قراءة أخرى للنص وربما أن القصر والخيم هي مجرد مكان افتراضي سيزول كما زال نظام حكم" **سي فاكس"**، فأصبح هذا الديكور يشكل علامةمسرحية وسيأخذ مدلوله من خلال استعماله، وبهذايشكل لنا " عمق فكري للمنظر متصل ونابع من عمق فكرة المسرحية والفكرة الاخراجية ويمنح التشكيلات الحركية طاقات بصرية تلج أعماق الأشياء "[2]وسيسهل للمخرجة التعبير عن عدة أمكنة والتي سنعرفها لاحقا،فهي تمثل مكانا مهما وتعكس حضارة وتاريخ الامازيغ آنذاك، وكيف تم تسليم الحكم إلى "**ماسينيسا**"الذي خلف "**سيفاكس**" ووحد نوميديا آنذاك

[1]- البدو والرحل هم قبائل دائمو الحركة والتنقل، وأصحاب مال وجاه، يستخدمون الحيمة البدوية من أجل الاقامة بها، *البداوة جزء كبير جداً من التراث العربي، لكنّها ما زالت حاضرة في كثير من المناطق خصوصاً الصحاري، ينظر أكثر بدو الجزائر https://www.alaraby.co.uk*

[2]- عبد الصاحب نعمة المرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 132.

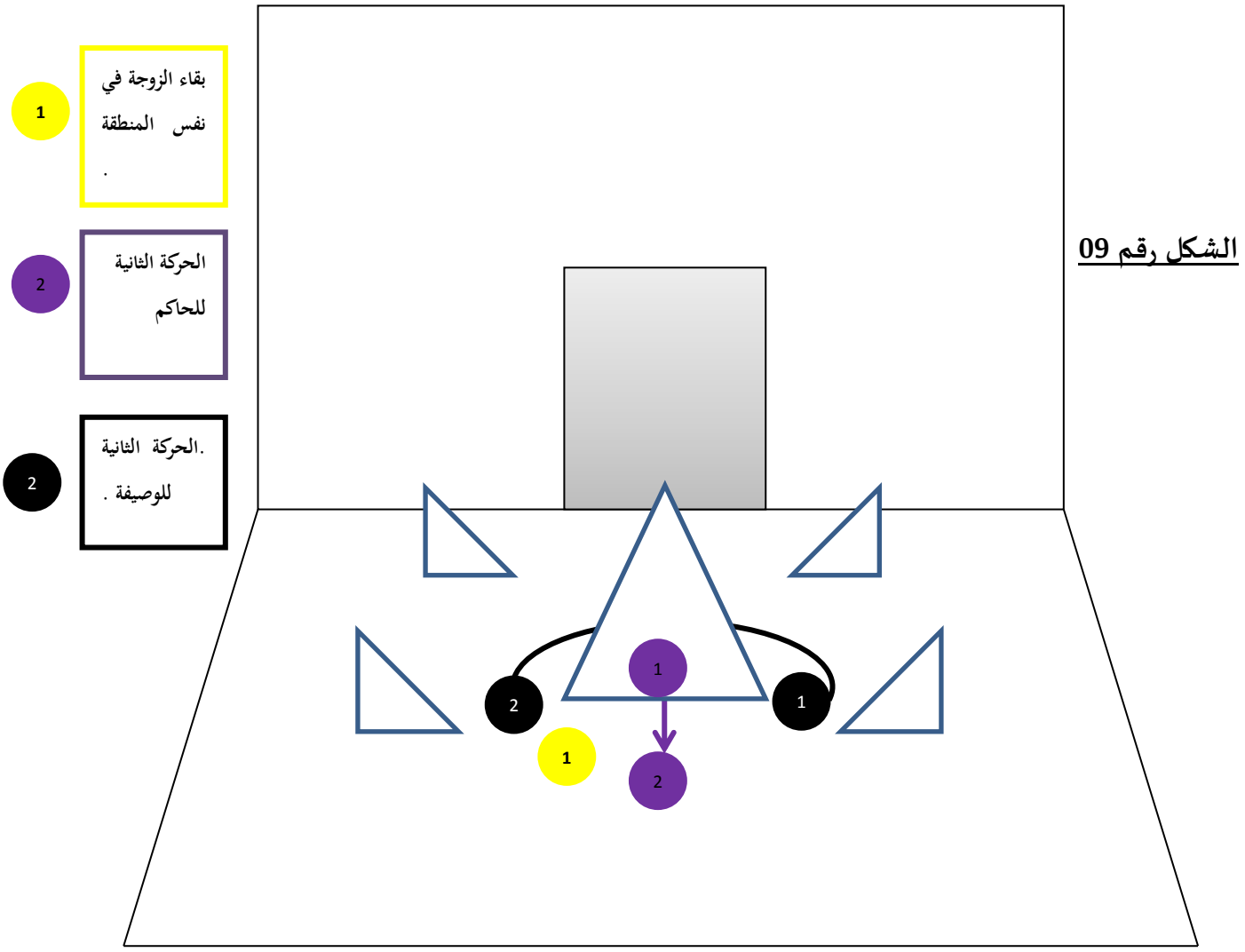
الشكل 08



نشاهد المثلث التالي بعد الحركة الثانية، و زوجةالحاكم "**صوفونيسبا** "تتجه بخط مائل نحو منطقة وسط الوسط وتتخذ وضعية الجلوس، ونشاهد الحاكم بجلوسه على الكرسي في وضعية مرتفعة عن زوجته، فهو في وضعية قوية، بمعنى العمل وفق المستويات ووضعية الجسد، وبهذا الحاكم هو في مستوى عالي ،بينما زوجته في وضعية منخفضة تجلس عند ركبتيه توضح لنا الخضوع للحاكم، ولا مسافة بينهما يوضح العلاقة الزوجية بينهما وبما انهما اثنان يشكلان كتلة قوية، وهما في منطقة قوية كذلك . أما "الوصيفة "فتبقى في منطقة قريبة من اسفل اليسار وتستمع لحوارهما وقد أدرجت هذا المستوى وذلك للإيحاءبالتغيرات التي تحدث وقرب زوال حكم "**سيفاكس**"وطبعا للمستويات" شعور مؤكد وقيمة مزاجية تعبر عنها" [1].

[1]- ينظر: ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 265.

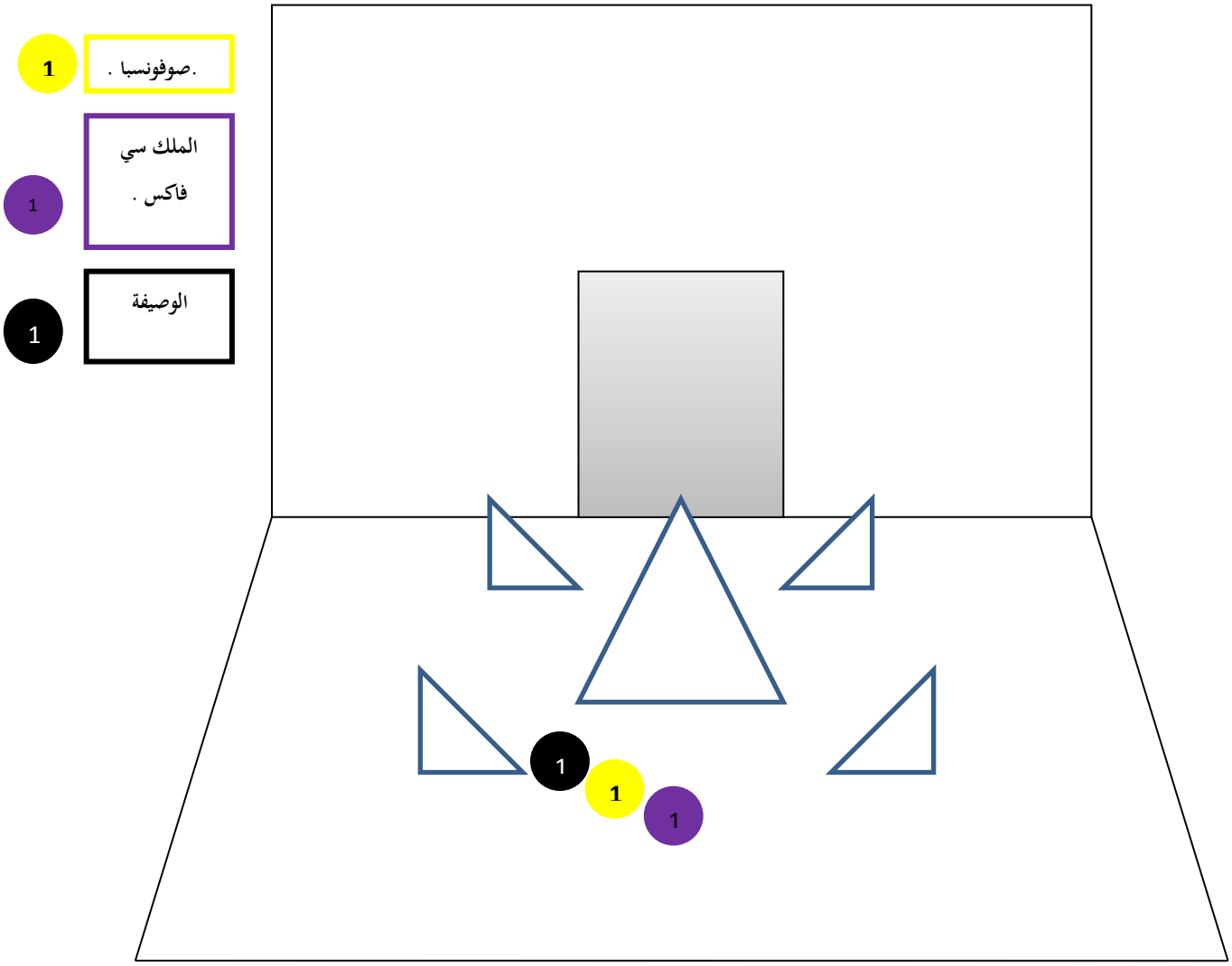
الشكل رقم 09



بعدها يتقدم الحاكم بخطوة إلى الأمام، وبخط مستقيم [1] وهنا تصبح حركة قوية أولا لأنه كان في وضعية الجلوس ثم اتخذ وضعية الوقوف، وتلك الحركة المباشرة فهي تحمل رسالة قوية وأمر لابد أن يطبق، خصوصا بعدما تصبح الزوجة مستلقات على الركح فيصبح الحاكم الشخصية المؤكدة، لأن الزوجة في وضعية ضعيفة بالنسبة له و توحي لنا هاته الوضعية ببلوغ السقوط والانحدار فهي في أدنى مستوى، بعدها تقوم "الوصيفة" بعبور مقوس، أولا تتجنب الشخصية التي أمامها التي هي "الحاكم،" وثانيا حتى يبقى المتلقي ينظر إلى "الحاكم "لتصل إلى منطقة بجنب وسط الوسط أي بجانب "الزوجة" التي مازالت في وضعية الجلوس[2] كليا وهي من الوضعيات الضعيفة ، والحركة التي قامت بها تعبر عن قلقها وخوفها مما سيحدث .

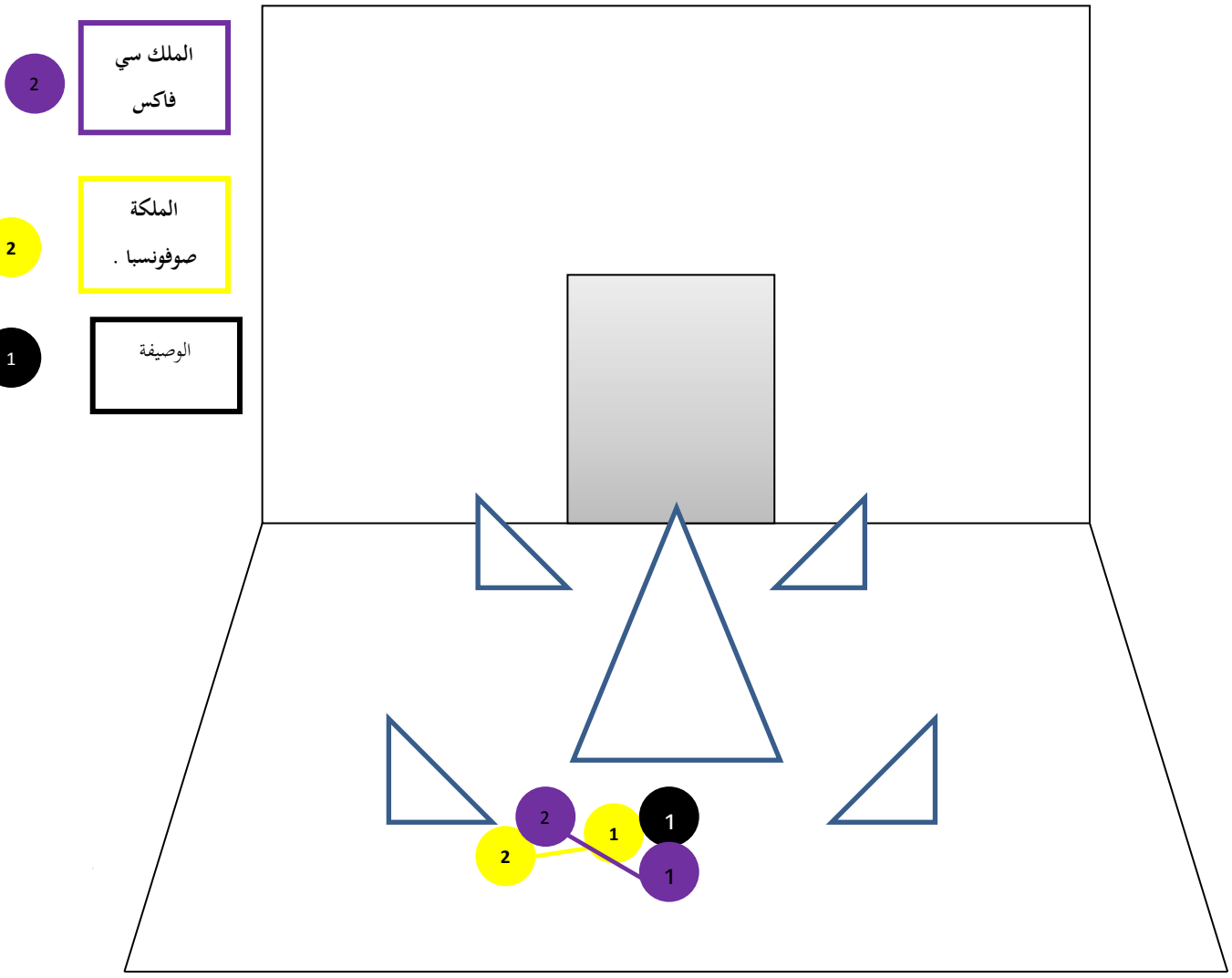
[1]-العودة الى الصفحة 34 من الفصل الأول .
[2]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 36.

الشكل رقم 10



تزداد توتر الأحداث ويلقي الحاكم "الوصيفة"أرضا، وهنا حركة أخرى ترسمها المخرجة، الشخصيتين تجلسان على ركبتيهما ويصبح الحاكم شخصية مؤكدة مرة اخرى، ويشكلان الخط المائل، وهما في وضع نصف استدارة، ولاننسى أن الكتلة الديكورية تساهم في رسم المشهد وتوضيحه أي أن ما يحدث داخل الخيمة الملكية، ثم تتقدم "**الوصيفة**" وتنفذ حركة أخرى وبهذا الحركة تساهم في ترجمة التوسل للحاكم، للعدول عن قراره ولكنه يرفض ذلك وبذلك تعود لمكانهاودائما في وضعية الجلوس.

الشكل رقم 11:

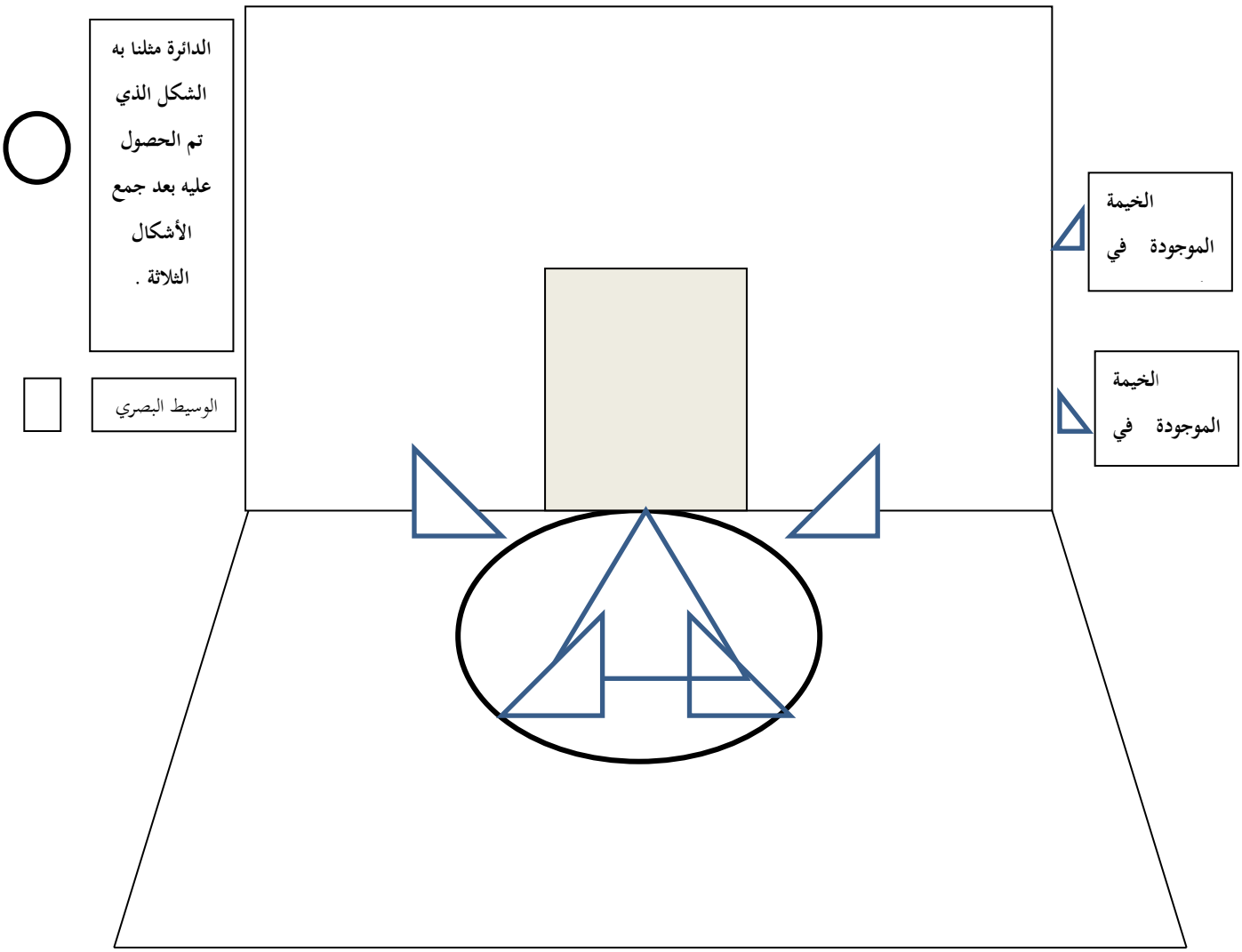


بعدها نشاهد "**زوجةالحاكم**" تقوم مباشرة وتتجه بخط مائل بالقرب من منطقة أسفل اليمين وبهذا حركة وحوار قوية، لأنها كانت في وضعية جلوس وغيرت الوضعية والمنطقة، و بعدها يتقدم الحاكم بخط مائل نحو الزوجة، وهي حركة قوية كذلك وتبقى "الوصيفة "في وضعية الجلوس وتكون في نفس الخط مع الحاكم ولكن تظهر أنها شخصية ضعيفة لأنها رغم المواجهة الا أنها مازالت في وضعية الرضوخ للحاكم . وتتواصل تلك الوضعيات والحركات حتى اخر المشهد وكانت دائما تقدم لنامثلث تختلف زاويته، واستخدمت منطقة وسط الوسط كثيرا ذلك لأن هذا المشهد هو مشهد مهم، حافظت على المسافات بين الشخصيات، فدائما كانت المسافة قريبة بين الحاكم والزوجة، ولكن بين الوصيفة والحاكم هناك دائما مسافة، وهذا ما يحدد العلاقات بين الشخصيات،وكانت نهاية المشهد

بدخول "الحارس "وبعدها يخرج الحاكم بصحبته، واثرها تخرج "**الوصيفة و الزوجة**" وتتغير الاضاءة من أجل الانتقال إلى المشهد الثالث،

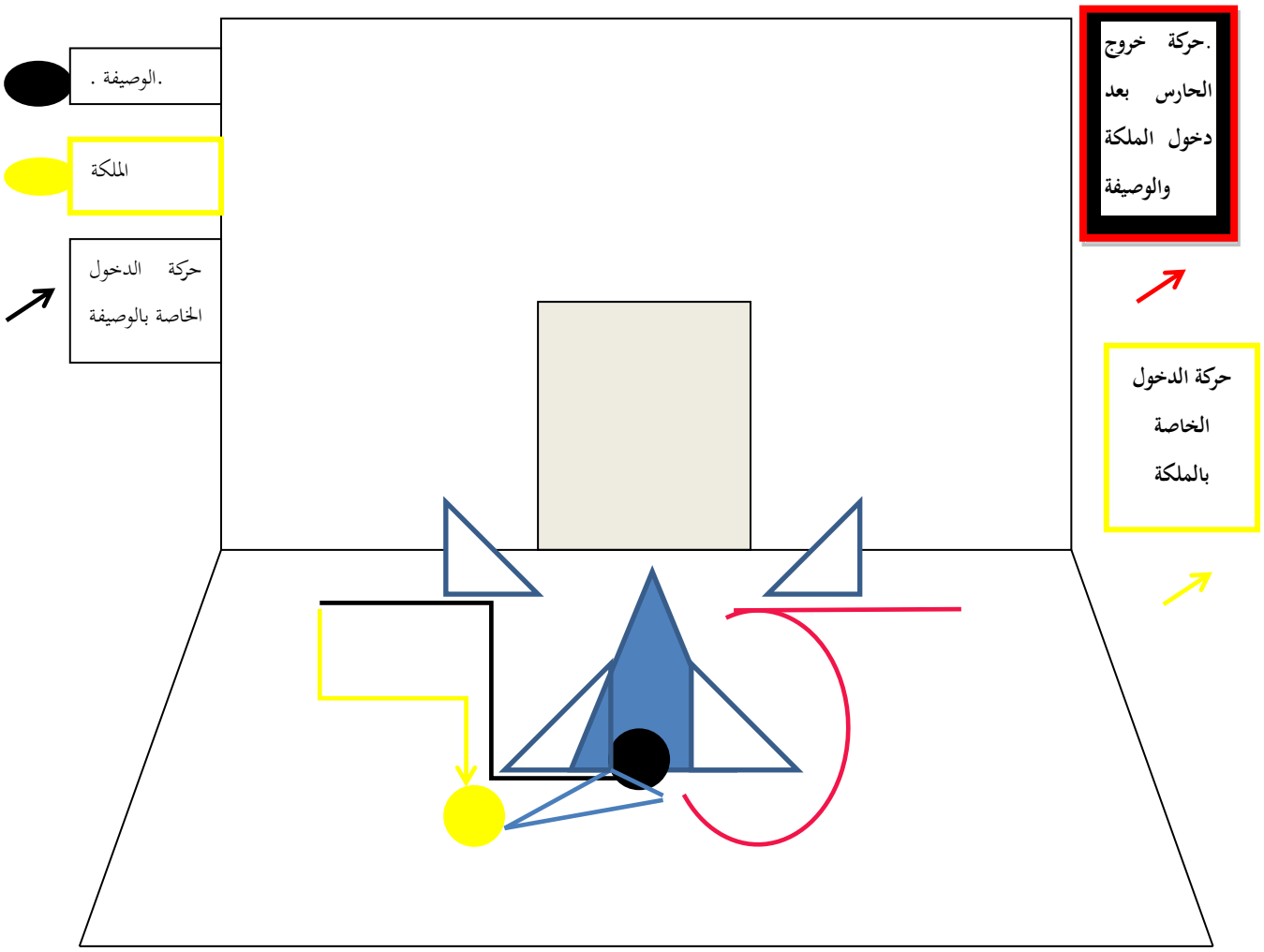
وهذا المشهد هو الخيط الرئيسي للحكاية، وبهذاكل مشهد يحمل ويعبر عن سمات مزاجية معينة.

الشكل 12:**المشهد الخاص بالولي الصالح**



قبل بداية المشهد الثالث، يدخل من يغير في وضعيات الديكور، مصحوب بنفس الموسيقى التي استعملت في البداية، والاضاءة ذات اللون الأزرق ويقوم بتحريك الشكليين اللذان في منطقة أسفل اليسار وأسفل اليمين، ولكنه يترك باقي التغيرات للممثل الاخر، والذي يدخل خلسة وكأنه يراقب من في المكان ويحمل معه صندوق صغير سيضعه داخل الشكل الذي في وسط الوسط وبعدها يقوم بسحب الشكلين إلى جانب الشكل الذي قلنا أنه يمثل الخيمة والتي هي في منطقة وسط الوسط، ويعطينا الشكل التالي والذي سنتعرف عليه من خلال دخول "الوصيفة والزوجة"، بحيث"هنا السينوغرافيا تأخذ مفهومها الدلالي من خلال استخدامها.

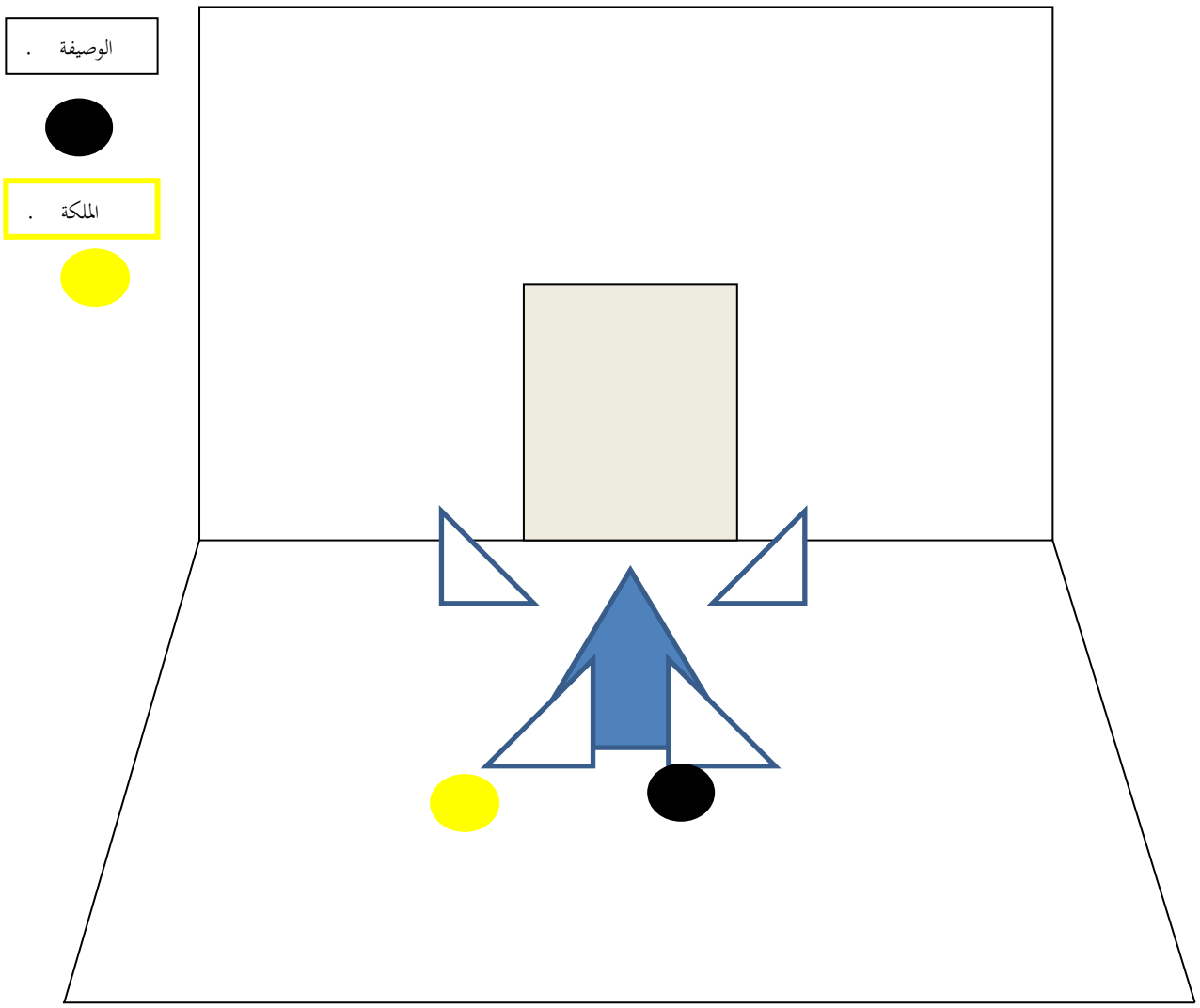
الشكل13: **المشهد الخاص بالولي الصالح:**



نشاهد الممثل الذي دخل ووضع الصندوق أنه احدى الشخصيات، وهو **الحارس** الذي يجهز المكان **للوصيفة "ماسيفا "وزوجة الحاكم "صوفونسبا "**، حيث يتوسط أولا وسط الوسط، ويقوم بحركة بواسطة رفع الذراع وينادي عليهما بعدما امن لهما المكان ويخرج مباشرة من أعلى اليسار، وهنا تتغير الاضاءةإلى عامة، اضاءة كاشفة، فتدخل كلا الشخصيتين من منطقةيمين الوسط كما نرى في الشكل، وتتخذ"**الوصيفة** " منطقة وسط الوسط مكانا لها، بعدما يقومان بحركات تقبيل على واجهة الديكور وبهذا سنتعرف على أنهن أمام ضريح ولي يستنجدن به للبركة ويطلبن منه المساعدة، دلالة على ايمانهم بقدرات هذا الولي الصالح، وهاته احدى المعتقدات الشعبية الراسخة التي كانت سائدة آنذاك ولا تزال لحد الان، فتدخل "**الوصيفة**" وتضع اكسسوار الطبق الذي كانت تحمله ، أما"**صوفونسبا**" فتذهب لمنطقة أسفل اليمين، وهنا سيضاء عليها اضاءة خاصة نفس اللون ولكن يظهر شكل البقعة الضوئيةبضوء مركز وهنا للتأكيد أكثر على الشخصية وتتخذ وضعية الجلوس، وعندما نضع النقط

الوهمية بين الشخصيتين، فسنتحصل على المثلث التالي والذي قمنا برسمه باللون الأزرق والذي تصبح فيه "**صوفونسبا**"هي رأسه، لأنها الشخصية المؤكدة والمرادة من هذا التشكيل .

الشكل 14: **المشهد الخاص بالولي الصالح**



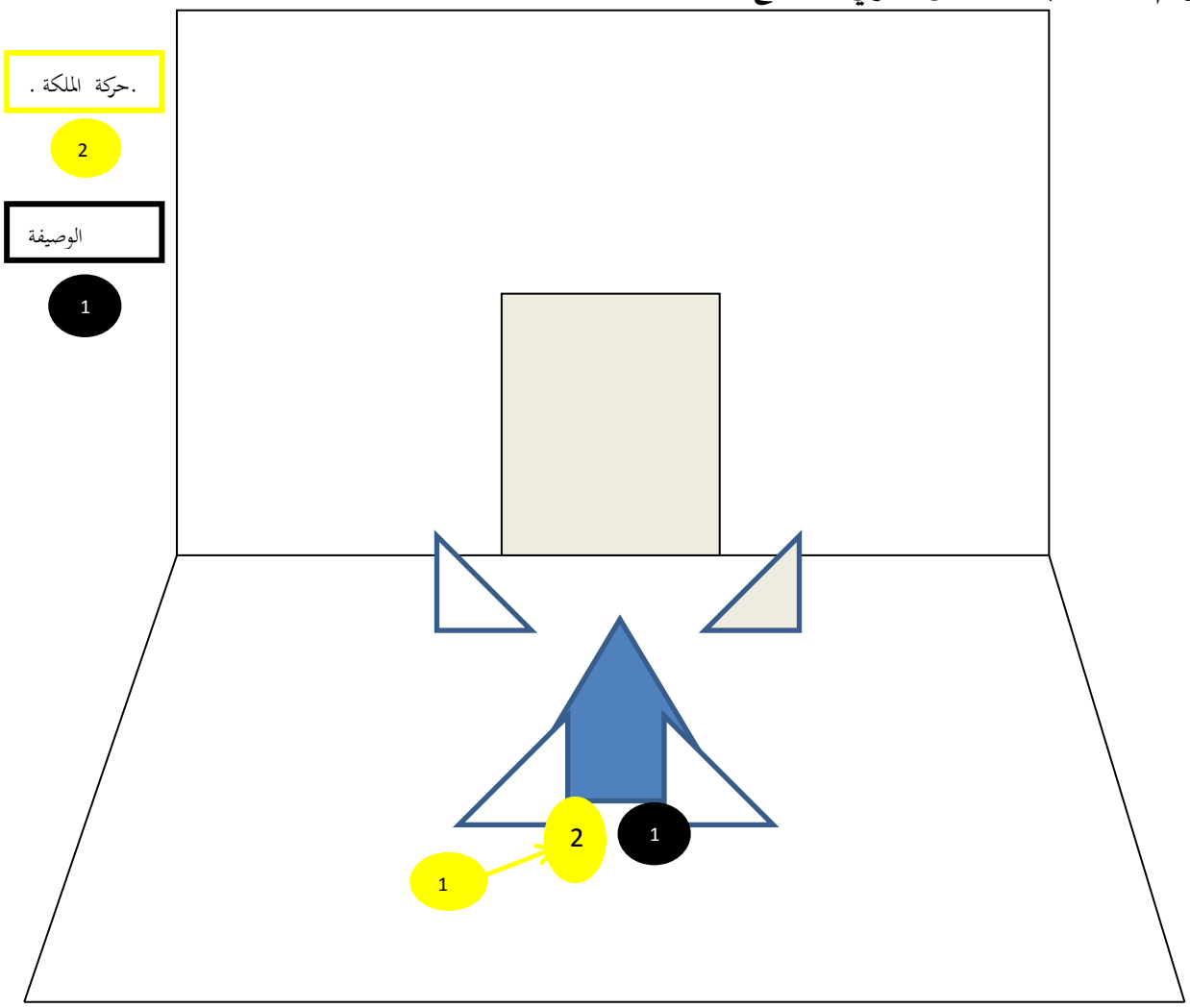
كلا الشخصيتين تتخذ وضعية الجلوس، و"**الوصيفة**"تجلس وتتخذ وضعية مواجهة بنصف استدارة ،أي أنها ليست في مواجهة كاملة للمتلقي مثل "**صوفونسبا**"، وبهذا هي في وضعية أقل قوة من الشخصية التي بجنبها، وكل ما تطلبه "**الوصيفة**"، تؤكد عليه الزوجة"**صوفونسبا**"، وهنا التركيز والتأكيد على معاناة الشخصيتين، من خلال تكرار نفس الحوارات، والتضرع لقضاء حاجتهما وكلا المنطقتين، منطقة قوة، وبعدها تقوم "**الوصيفة**"وتتخذ وضعية الوقوف وتبقى "**صوفونسبا** "في[1]

[1]- العودة إلى الفصل التمهيدي ، ص 29.

وضعية الجلوس، لتقوم بعدة حركات للتأكيد على حواراتها وتصبح هي مركز قوة، بعدها تقوم بالدخول إلى الداخل وتجلب الطبق الذي كانت قد وضعته في البداية، ظنا منها أنه سيوضح لها ماذا سيحدث "**لسي فاكس**"، أي معرفة الأحداث اللاحقة عن طريق حبوب القمح الذي وضعت فيه وبهذا ساهم هذا الأكسسوار الأيقوني في الايحاء عن الخرافات والمعتقدات التي كان يستعان بها للتقرب من الأولياء الصالحين وقدم تأويله من

خلال استعماله من طرف "الوصيفة "التي تبدأ بتفسير ما تراه من خلال حبوب القمح .

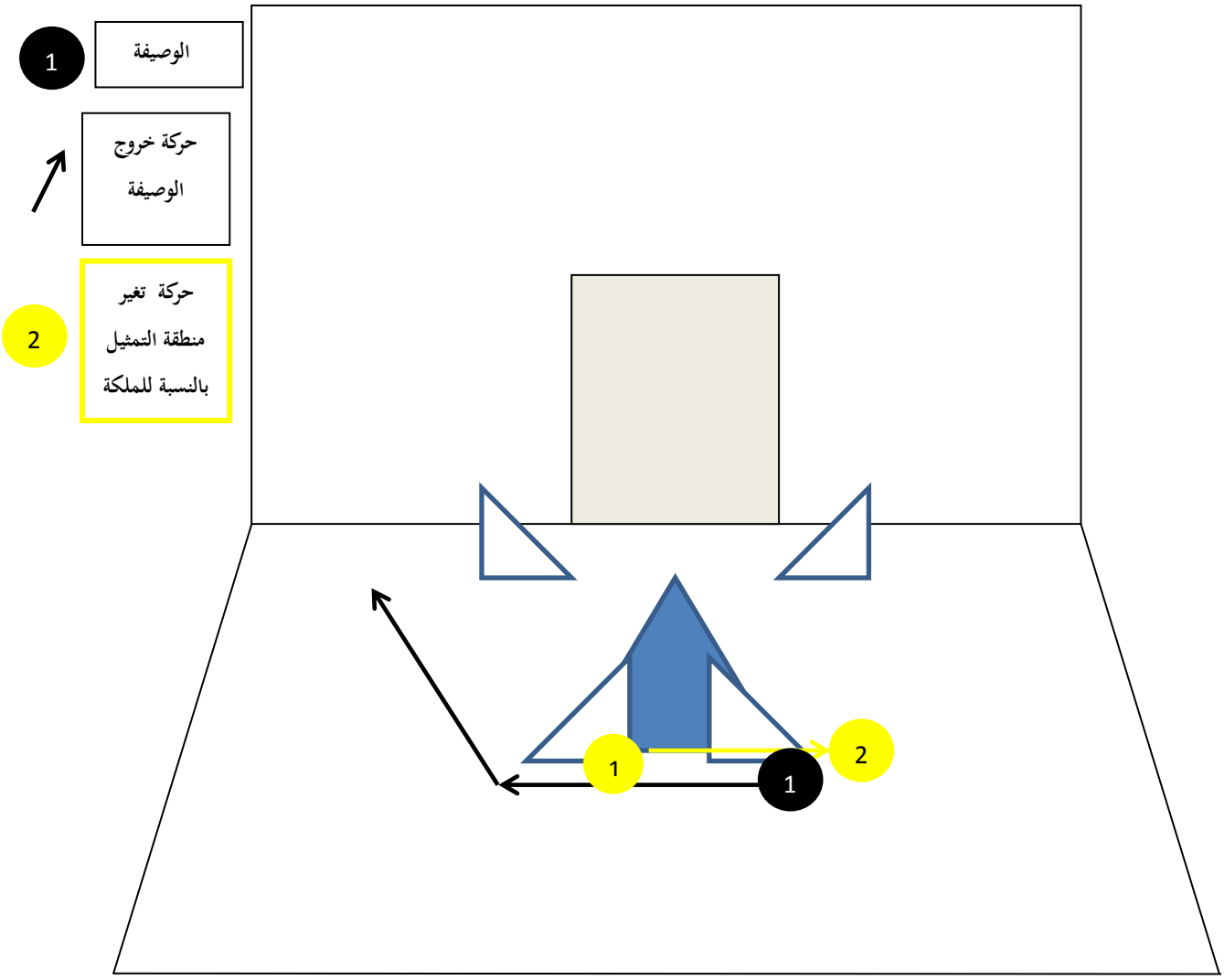
الشكل رقم 15:المشهد الخاص بالولي الصالح



بعد دخولها وحملها للطبق الذي تشبع ببركة الولي، تقوم بالقراءة عليه ونشاهد فقط الشفاه تتحرك، تذهب لمنطقةقريبة من أسفل الوسط وتضع الطبق أرضا، وتطلب من "**صوفونسبا**" أن تدعي وتترجى الله مرة أخرى، وهنا "**صوفونسبا** "تجلس على ركبتيها، أي مستوى ضعيف وبهذا التغيير من طريقة الجلوس والدعاء مرة أخرى و"**الوصيفة**"تردد الحوارات التي تقولها"**صوفونسبا**"فتصبح في

منطقة قوة لتؤكد مرة أخرى على طلبهما، وبعد حمل "**الوصيفة**" للطبق مرة أخرى، تقوم بإعلام "**صوفونسبا** "ما يتراءى لها، فتنهض "**صوفونسبا** "وتتجه نحوها بخط مائل كما هو موضح، وتصبحان في نفس المنطقة، والتي تعتبر منطقة قوية ومركز نظر المتلقي، وبعدها تكمل المخرجة في تغير التشكيلات الحركية في تلك المنطقة الوسطى، فبعد ارجاع الطبق تعود " **الوصيفة** " إلى منطقة قريبة من يسار الوسط وتبقى "**صوفونسبا** " في مكانها، وهذا ما سنوضحه في **الشكل 16**.

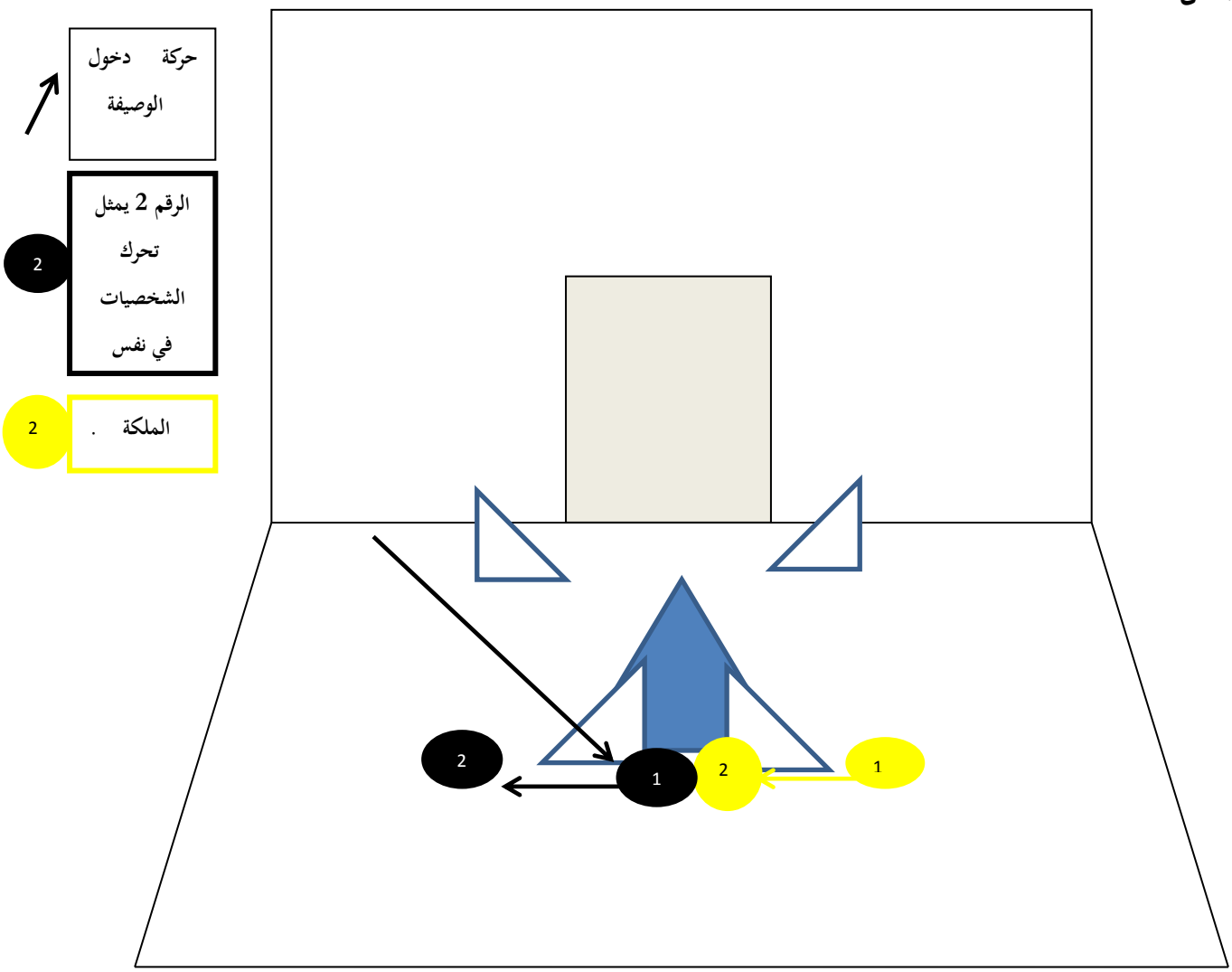
الشكل 16: المشهد الخاص بالولي الصالح



يتضح لنا من خلال هذا الشكل الحركات التي ستقوم بها "**الوصيفة** و**صوفونسبا**"، فتتجه"**الوصيفة**" بخط مباشر نحو منطقة قريبة من أسفل اليمين، ثم تخرج بخط مائل كما نشاهد من منطقة يمين الوسط، فتبقى"**صوفونسبا**"وحدها في الركح، وتتغير الاضاءة إلى اضاءة زرقاء ولكن هنا ليس للإيحاء بزمن الليل، ولكن للإيحاء على الحالة النفسية، وتقوم الشخصية بمناجاة تترجى فيها ان يتم تغير الأحداث، فتتجه نحو منطقة أسفل اليسار وهي من المناطق القوية، ولكن بحركات جد

متثاقلة، توحي بحجم المأساة التي تعيش فيها، واستعملت المخرجة الحركة والحوار وتستعمل هاتها الحركة لتعطي "قوة لهاته العبارات التي تحمل معها قيمة درامية تساهم في الكشف عن الأفكار "[1]وهو الهزيمة الذي ستتعرض لها المملكة مما جعل الزوجة في حالة ارتباك وخوف مما سيحدث .

الشكل 17:

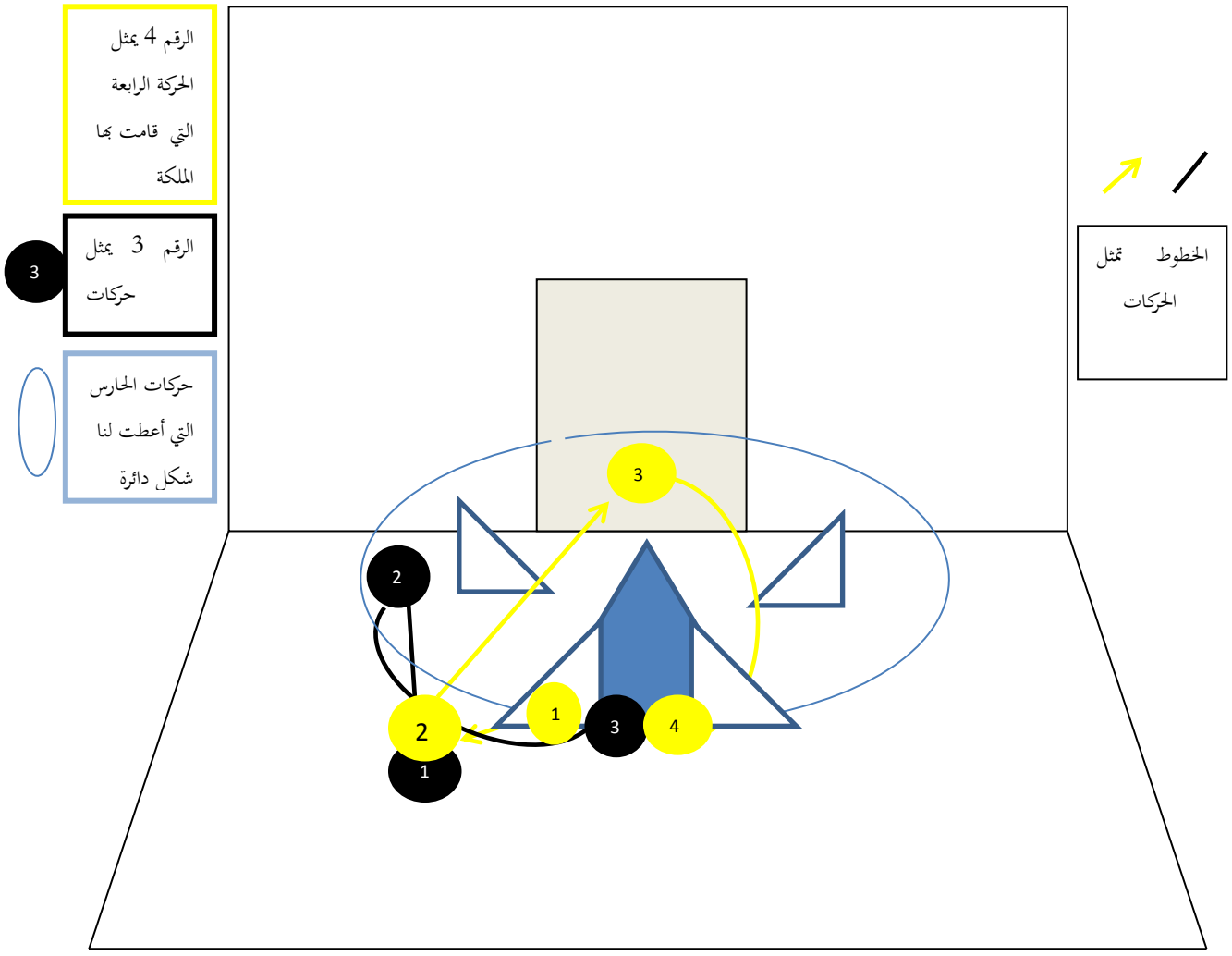


دخول الوصيفة وابلاغ "**صفونسبا**" بما حدث "**لسي فاكس**" وتتجه نحو منطقة وسط الوسط كما نشاهد بعدها تتجه نحو منطقة أسفل اليمين، وهنا تعود الاضاءة كما كانت، وبعدها يتم اضاءة المنطقتين التي فيهما الشخصيتين، ببقعة ضوئية عادية للتأكيد على أهمية الأمر و هنا تتخذ "**صوفونسبا**" وضعية الجلوس مرة أخرى لأنها سمعت خبرا محزنا فتنهار نفسيا ، ويضعف من صمودها، بينما الشخصية الاخرى تبلغنا بما حدث وهي في وضعية وقوف أي ليس في نفس المستوى

[1]- هينتج نيلمز، الاخراج المسرحي، م س ، ص 189.

والوضعية ، وبهذا تصبح هي المرادة من هذا التشكيل، ثم تعود "**الوصيفة**" في نفس المستوى مع "**صوفونسبا** "أي وضعية الجلوس والمواجهة الكاملة للمتلقي، وطبعا هنا تصبح الشخصيتين في وضعيتين قويتين ومنطقتين قويتين، لأنها استعانت بالموسيقى والاضاءة الخاصة، وعبرت عن ما يحمله المشهد من حزن، ثم"تعود الاضاءة العامة بعد قيام" **صوفونسبا**" والتغير من الوضعية التي كانت فيها، بالجلوس على ركبتيها وتتقدم بنفس الوضعية والالتفاتة والجلوس على الركبتين والاتجاه إلى منطقةوسط الوسط وتجلس على رجل وترفع الاخرى حتى لا تكونان في نفس الوضعية، وبهذا التأكيد على "**صوفونسبا**"من خلال تغير المنطقة وتغير وضعية الجلوس، ويلجأ المخرج الى مثل هاته الوضعيات حتى يضفي التنويع في حركة الجسد مما يوحي ويبين أهمية التركيز على مثل هاته الوضعيات التي تساهم في التأكيد على احدى الشخصيات خصوصا ان كانت فوق الركح عدة شخصيات .

الشكل 18:

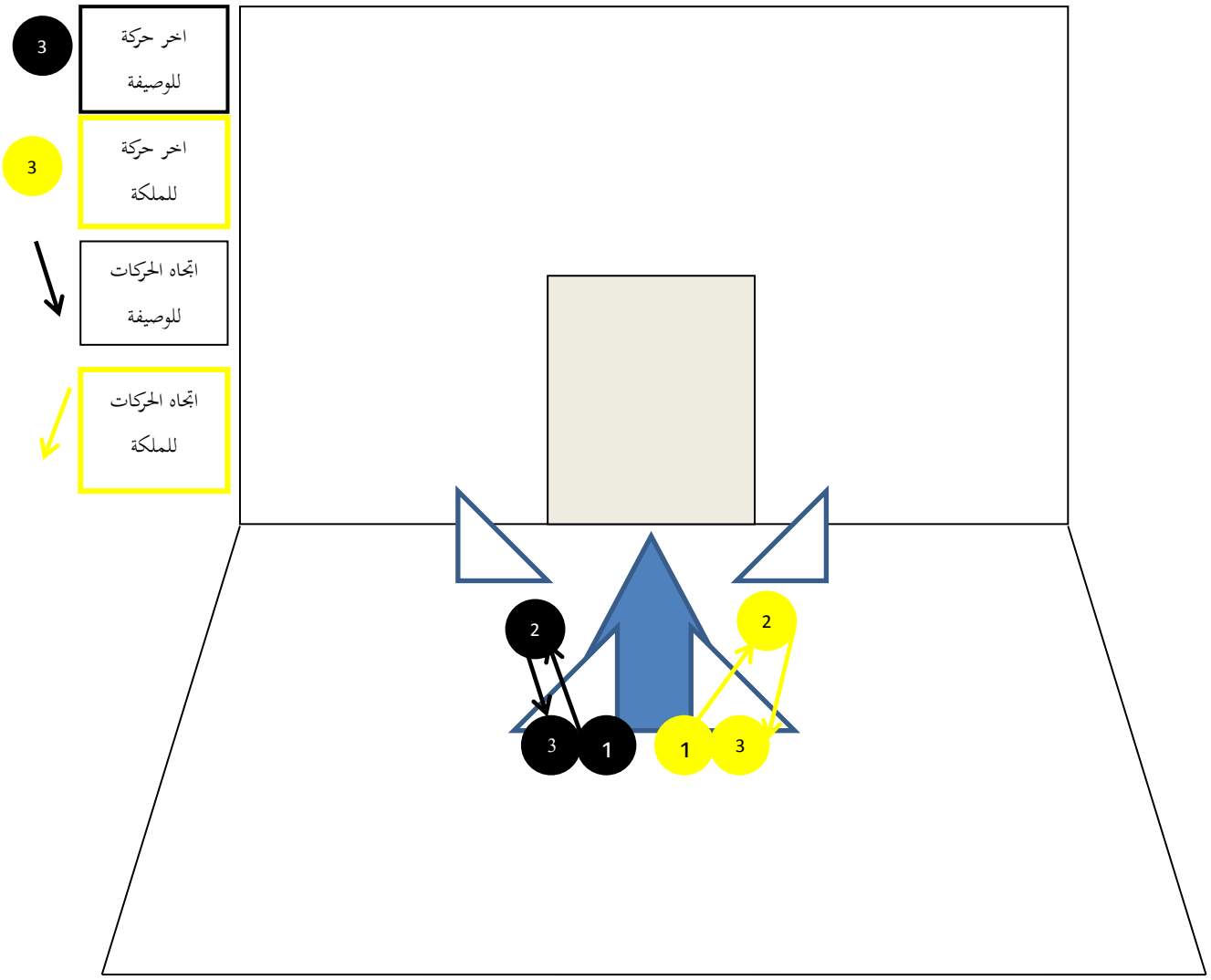


المشهد الخاص بالولي الصالح تنهض "**صوفونسبا**"لتلمس الضريح مرة أخرى،بعدها تعود بخط مائل اخر، وتتجه نحو أسفل اليمين عند "**الوصيفة**"التي مازالت تتخذ وضعية الجلوس وتشكل لنا كتلة صغيرة والتي توحي بالتردد والضعف، واثرها تتغير الاضاءة وذلك بإضاءةومضات مصحوبة بضجيج وكأن أمرا مفجعا يحدث، ويدخل احد "الحراس "ويقوم بجذب الشكل الذي هو موجود في أعلى اليمين"ويقوم بسحبه كليا لأنه مجهز بعجلات تسمح له بسحبه بسهولة، وبهذا أعطى لنا شكل دائرة كاملةوكأنها تقول لنا هاته الشخصيات تعيش في دوامة ومكان مغلق وتأزمت الأوضاع.

وهذه الحركات يلجأ اليها المخرج اثناء الصراع او للتعبير عن حالة توتر او تعكس حركات تمهيدية لدوافع الشخصية الداخليةوأثناء هاته التغيرات تقوم "**صوفونسبا**"بالاتجاه إلى منطقة أعلى الوسط لتشاهد ما يحدث، ويستعمل المخرج مثل هاته المناطق " لبدء المشاهد الهامة التي ستنتقل الى أسفل المسرح " [1]و"**الوصيفة**"تذهب إلى أعلى يمين الوسط، ثم يعودان ليلتقيان في منطقة وسط الوسط كما هو موضح في الشكل .وهنا عند ربط النقط الوهمية نلاحظ التشكيلات الحركية التي هيا عبارة عن نصف دائرة ودائرة كاملة توحي بالانغلاق على ما يحدث لهما، وتوحي بالتوتر القائم في هذا المشهد والذي يمهد بتغيرات جذرية، وتصنف هاته الحركات ضمن الحركات المنعرجة "والتي تظهر الشك والتردد والتأكيد على أمر ما " [2] .

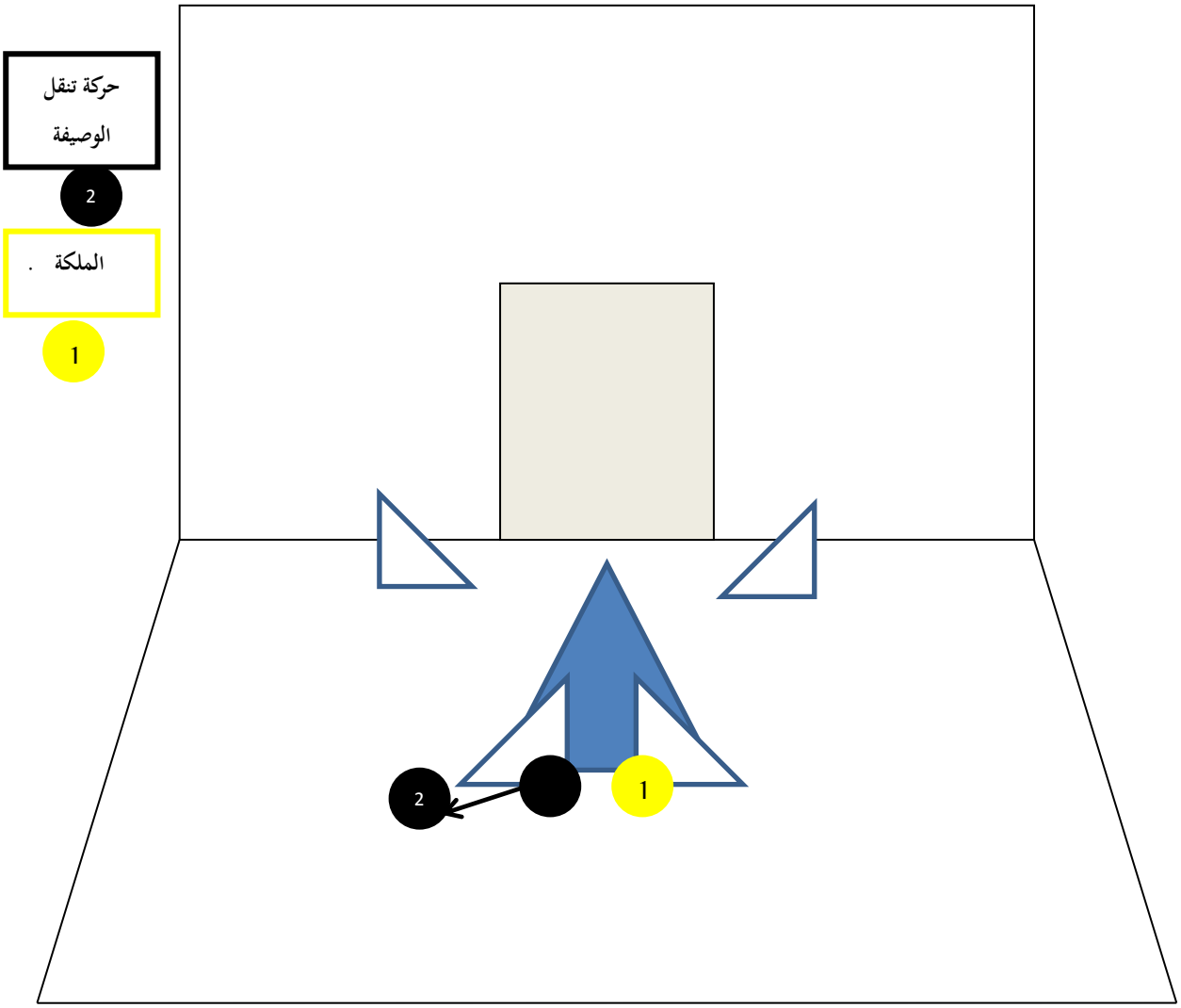
[1]- هينتج نيلمز، الاخراج المسرحي، م س، ص 155.
[2]+ م ن، ص 175.

الشكل 19:



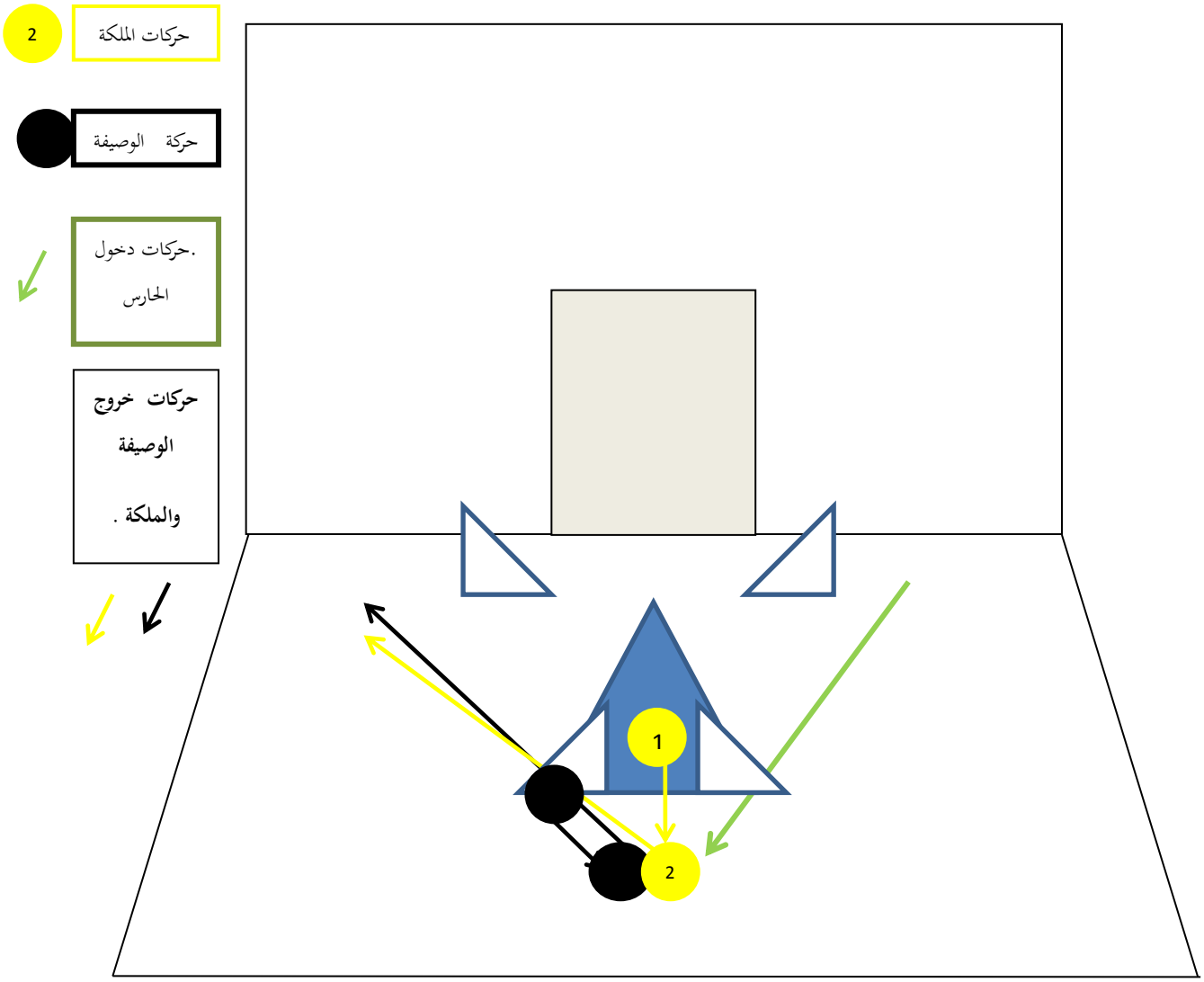
بعد بقاء الشخصيتين في منطقة وسط الوسط، تعود الاضاءة إلى اضاءة عامة كاشفة كما كانت في البداية، ثم تتجه "**صوفونسبا**"خلف يسار الخيمة الوسطى، وتقف نصف استدارة، أما"**الوصيفة**" فتتجه نحو يمين الخيمة، ثم تقف بربع استدارة وتنظر إلى "**صوفونسبا**"، بعدها تستدير بمواجهة كاملة للمتلقي، ثم تغير "**صفونسبا**" في وضعية الوقوف فتصبح في مواجهة كاملة للمتلقي، وهنا نفس الوضعية بالنسبة للشخصيتين، ثم تعودان لنفس منطقة وسط الوسط، وهذا ماهو موضح في الشكل وطبعا هنا المخرجة نجدها تعتمد على حركات مكررة لتؤكد على ماتقوله الشخصيتين، وعلى الخوف الذي ينتابهما، واستعملت هنا منطقة وسط الوسط كذلك والتي تعتبر من المناطق القوية .

الشكل 20:



نرى أن "**صوفونسبا**"تتجه بخطوتين بخط مائل في نفس المنطقة، ثم تعود مرة أخرى إلى منطقتها الأولى، وبعدها تتجه نحو الصندوق الذي تم وضعه الحارس في بداية المشهد وتخرج منه حبل طويل وتبدأ بتقبيله، وهنا تتجه "**الوصيفة**"نحو منطقة قريبة من أسفل اليمين وتبقى "**صوفونسبا**"في مكانها، وأثناء كلامها تقف في مواجهة كاملة للمتلقي، بينما "**الوصيفة**"تقف بنصف استدارة وبهذا نظر المتلقي سيكون على ما تقوم به "**صوفونسبا**،"وبعد الانتهاء من أكسسوار الحبل، ترجعه مرة أخرى إلى الصندوق، لتستخرج أكسسوار اخر والمتمثل في السكين، وهنا نرى نفس الوضعيات المواجهة الكاملة ونصف استدارة حتى تكون النظارة مرة اخرى على ماتفعله **صوفونسبا** .

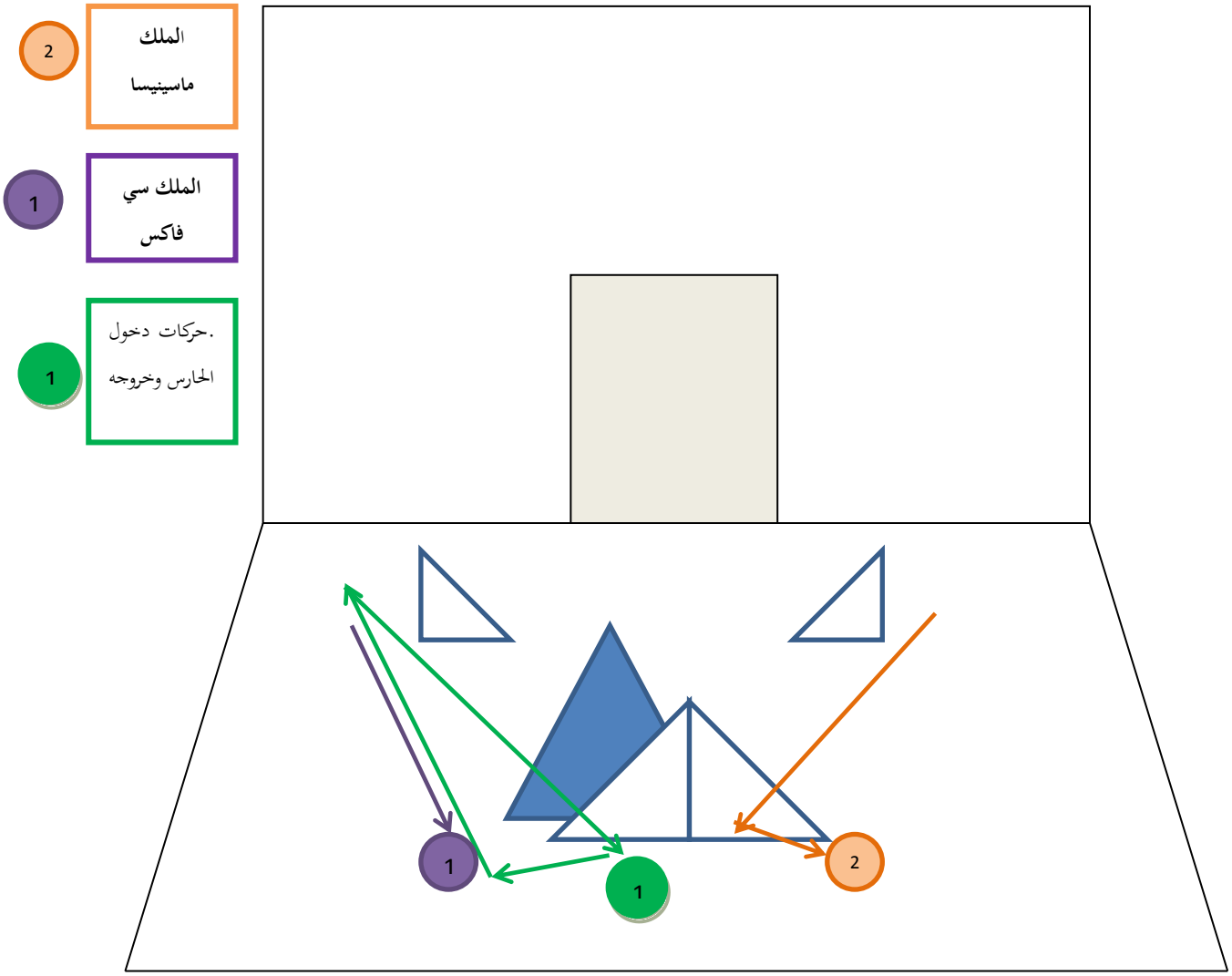
الشكل 21: المشهد الخاص بالولي الصالح



ترجع "**صوفونسبا** " أكسسوار السكين إلى الصندوق، وتستخرج أكسسوار اخر متمثل في قنينة صغيرة ولأهمية هذا الاكسسوار الأيقوني تتجه بخط مباشر نحو أسفل الوسط، ومثل هاته الخطوط يستعين بها المخرج للتأكيد على ماتفعله وماستقوله الشخصية، وتتجه نحوها كذلك"**الوصيفة**"بخط مائل ويلتقيان في نفس المنطقة، للتأكيد على ماتفعله بهذا الاكسسوار، وهنا تأخذ"**الوصيفة**"تلك القنينة من يدها وتخرج مباشرة، لتلحق بها"**صوفونسبا**"وهنا ينتهي هذا المشهد وتتغير الاضاءة ويدخل حارس يحمل في يده سيفا وكأنه ينبئنا بسوء ما سيحدث، فيذهب وراء "**صوفونسبا**"التي لا تراه،ثم يعود إلى الركح مع نفس الاضاءة والموسيقى وطبعا هنا سيغيرمن وضعية الديكوروالذي يصبح كالتالي في الشكل الموالي .

وبهذا هذه المشاهد التي مرت أمامنا تم التعبير عنها بتشكيلات حركية متنوعة ترجمت عدة أحداث مهمة تشابكت وتعقدت خصوصا عندما يكون ذلك حول كرسي الحكم، والذي يحدث التغير الجذري، وسنواصل تحليل بعض التشكيلات الحركية التي استعملت في بعض المشاهد .

المشهد الثالث:



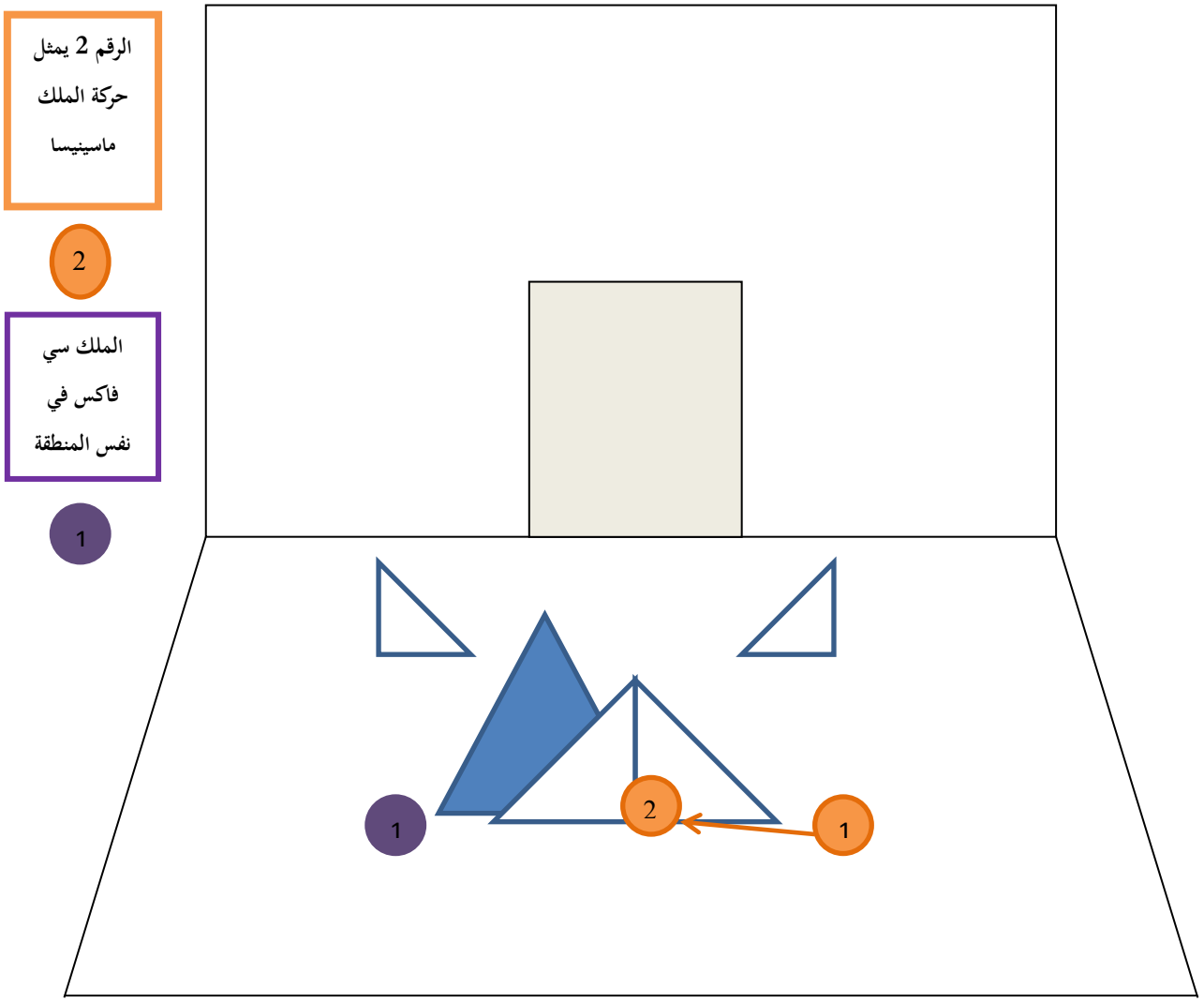
الشكل 22: مملكة ماسينيسا

اذن بعد التغيير في وضعيةالديكور ،يتغير مكان الاحداث والذي سنتعرف عليه من خلال دخول الشخصيات، وهنا مرة اخرى لا نستطيع التعرف على مكان الأحداث الا من خلال دخول الشخصيات، وبعد خروج "الحارس " تتغير الإضاءة إلى اضاءة عادية توحي بزمن النهار، ويدخل الحاكم " **ماسينيسا**"من منطقة يسار الوسط يحمل درعه وبعد أن يضعه أمام الخيمة يتجه نحو منطقة أسفل اليسار ويطلب من "الحارس "أن يدخل السجين، وبهذا احالة الى أننا في مملكة "**ماسينيسا** "، وهذا

مايمهد أن عهد الملك "**سي فاكس**"على حافة النهاية ويتجه به نحو منطقة أسفل اليمين، ويبقى "**الحارس** "في منطقة قريبة من

وسط الوسط، وبعدها يفك الاسير ويخرج مرة أخرى ليبقى الملك"**ماسينيسا**"والملك"**سيفاكس** "المقبوض عليه وحدهما، وهنا تبدأ الأحداث في التأزم ويبدأ التغير في مناصب الحكم، وكما نرى عن طريق رسمنا للخطوط التي اعتمدتها المخرجة، فنلاحظ المثلث الذي تحصلنا عليه من خلال حركة الدخول والخروج للحارس، وهذا يوضح اعتماد المخرجة على خطوط لها منحنى دلالي يساهم في توضيح تشكيلاتها الحركية، ومحاولة اضفاء التنوع حتى لا تبقى المسرحية في وتيرة واحدة، وبهذا رسمت لنا "تشكيلات ثلاثية والتي يحاول المخرج من خلالها عدم جعل الممثلين في خط مستقيم " [1]

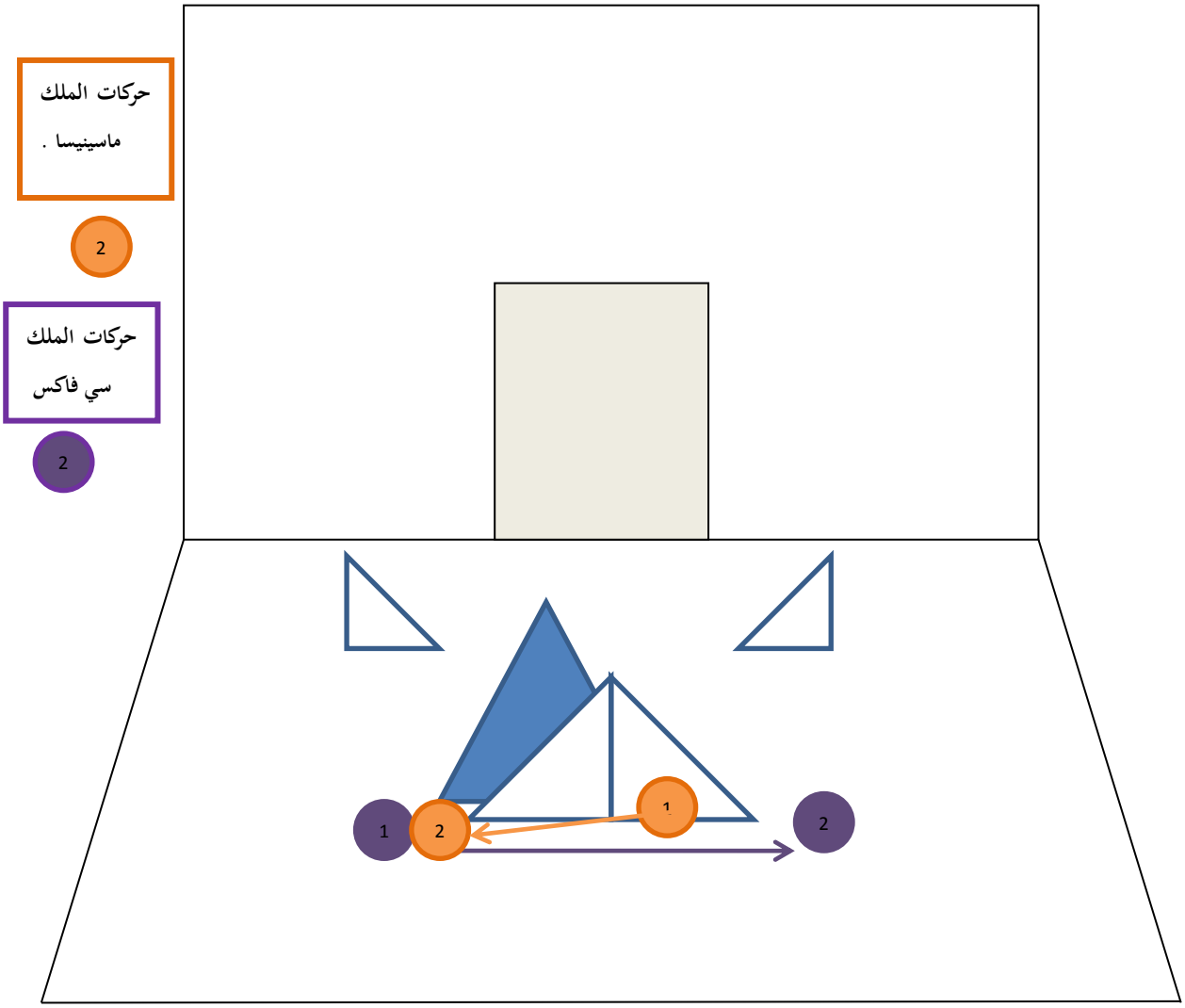
الشكل 23: مملكة ماسينيسا :



[1]- هينج نيلمز، الاخراج المسرحي، م س، ص 167.

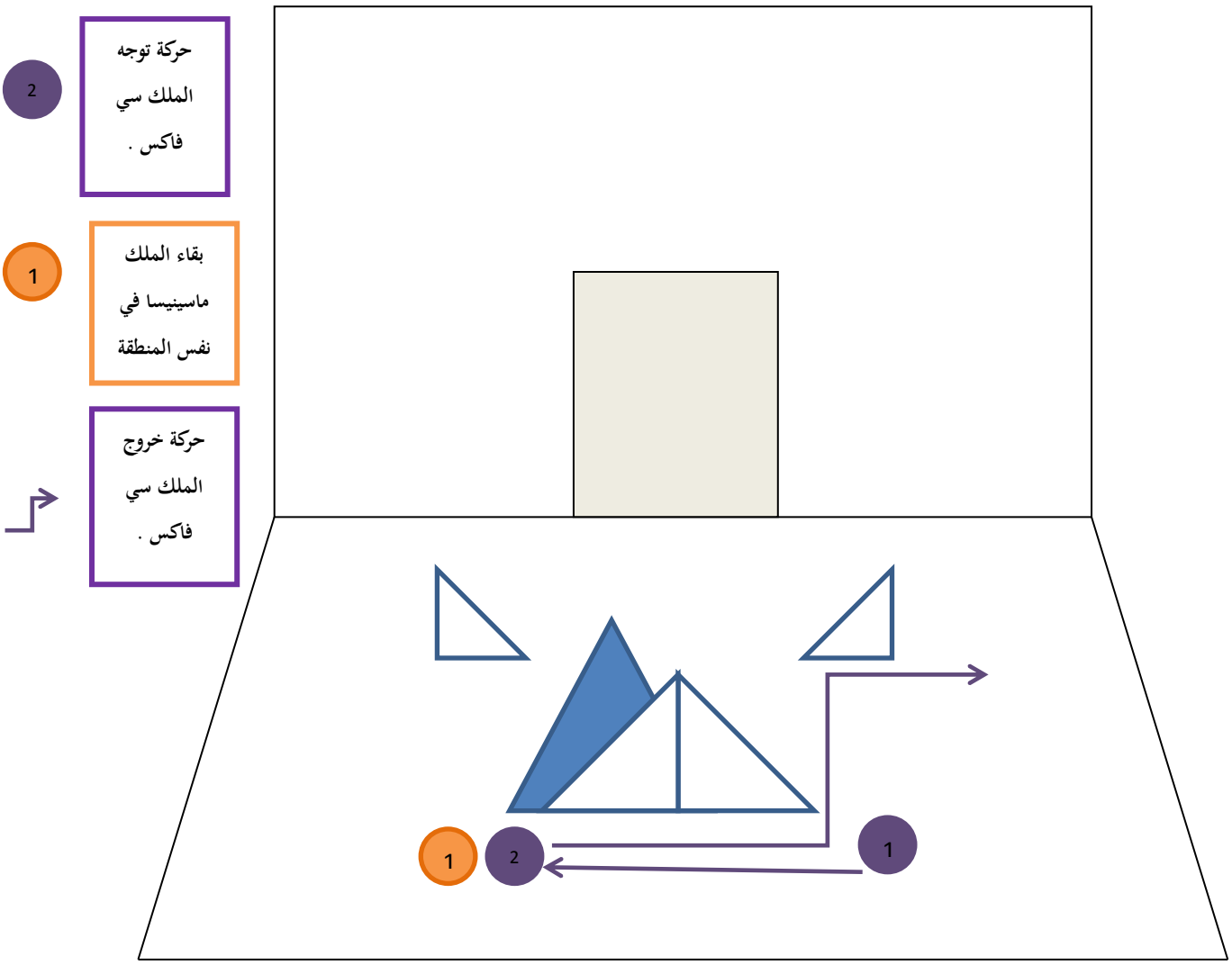
نشاهد الملك "**سيفاكس**" و الملك"**ماسينيسا**" في منطقتين قوة وكلاهما يمثل قوة خاصة به، وقد اضيئ عليهما بقعة ضوئية خاصة مركزة ولكن بإضاءةعادية للتأكيد مرة أخرى على هاته الشخصيتين، والإضاءة الكاشفة العامة موجودة كذلك ولكنها خافتة قليلا، ثم يتجه"**ماسينيسا**"بخط مائل نحو منطقة وسط الوسط، ويبقى"**سيفاكس**"في مكانه ولكن في وضعية نصف استدارة وهنا سيكون "**ماسينيسا**" الشخصية المؤكدة، وهذا مانلاحظه في الرقم 2 الذي هو قلب النظارة ولأهمية هاته الشخصية أصبحت مؤكدة اخراجيا كذلك، وهنا نلاحظ دائما أن الحركات التي يستعملها المخرج في مخططه الحركي ماهي الا ترجمة لما يحدث.

الشكل 24:



بعدها يتجه "سيفاكس" بخط مباشر لمنطقة أسفل اليسار وهي من "المناطق التي تستعمل لمشاهد الأسرار والمؤامرات وهو ليس في قوة أسفل اليمين " [1]، ويضاء عليه بقعة ضوئية مرة أخرى، وهنا للتأكيد مرة أخرى على هاته الشخصية، وبعدها يتجه "**ماسينيسا**" بخط مائل نحو منطقة أسفل اليمين وهنا التغير في التشكيلات الحركية، يترجم أهمية هذا المشهد، و سيضاء على الملك "**ماسينيسا** "كذلك بقعة ضوئية .

الشكل 25:

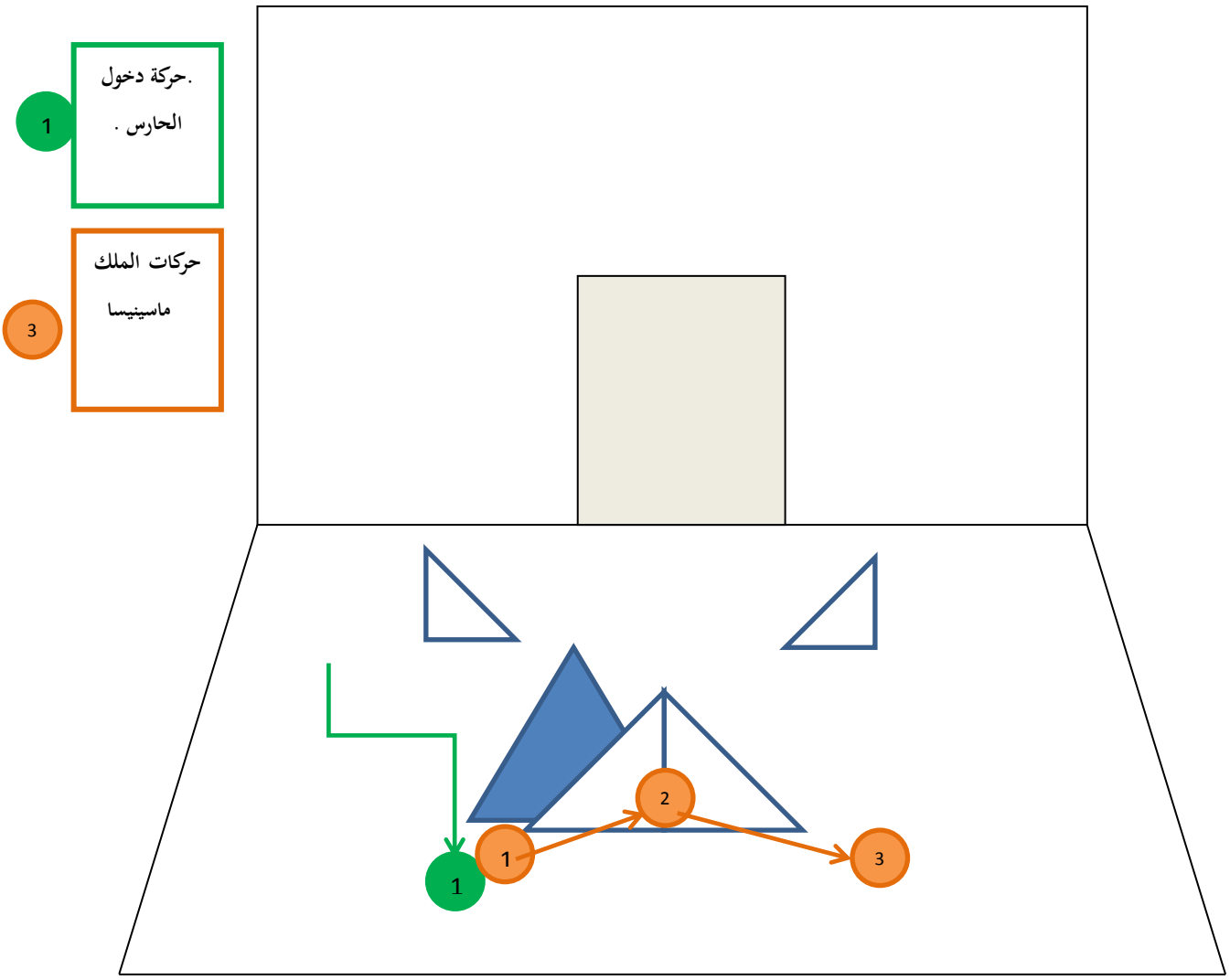


بعدها يتجه مرة أخرى "**سيفاكس** "نحو"**ماسينيسا**"بخط مباشر، ويصبح بجنب الشخصية، وهنا تحدث المواجهة الكاملة بين الشخصيتين، والتأكيد عليهما مرة أخرى ببقعة ضوئية،استخدام الجملة الايجابية مع حركة قوية للتعبيروتصميم الملك "سي فاكس"لتنفيذ أمر ما، تشكيل تحدي،

[1]- ينظر، هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، م س، ص 153 – 154 .

وقد اختارت لهاته الشخصية الخطوط المستقيمة، والمباشرة لأنها شخصية قوية وتعرف ماذا تريد، وتواصل هنا المخرجة في تنفيذ تلك الحركات والخطوط المائلة إلى أن يستسلم "**سيفاكس**"ويقدم تاج الحكم "**لماسينيسا**" والذي يقوم بإطلاق سراحه، ولكن يطلب منه الخروج من نوميديا، وبعدها يخرج "**سيفاكس**"من منطقة يسار الوسط أي تغيير منطقة الدخول والتي نفهم من خلالها أنه خرج من قصر"ماسينيسا "، وبعدها ينادي "ماسينيسا" على الحارس وهذا ما سنوضحه في الشكل الموالي .

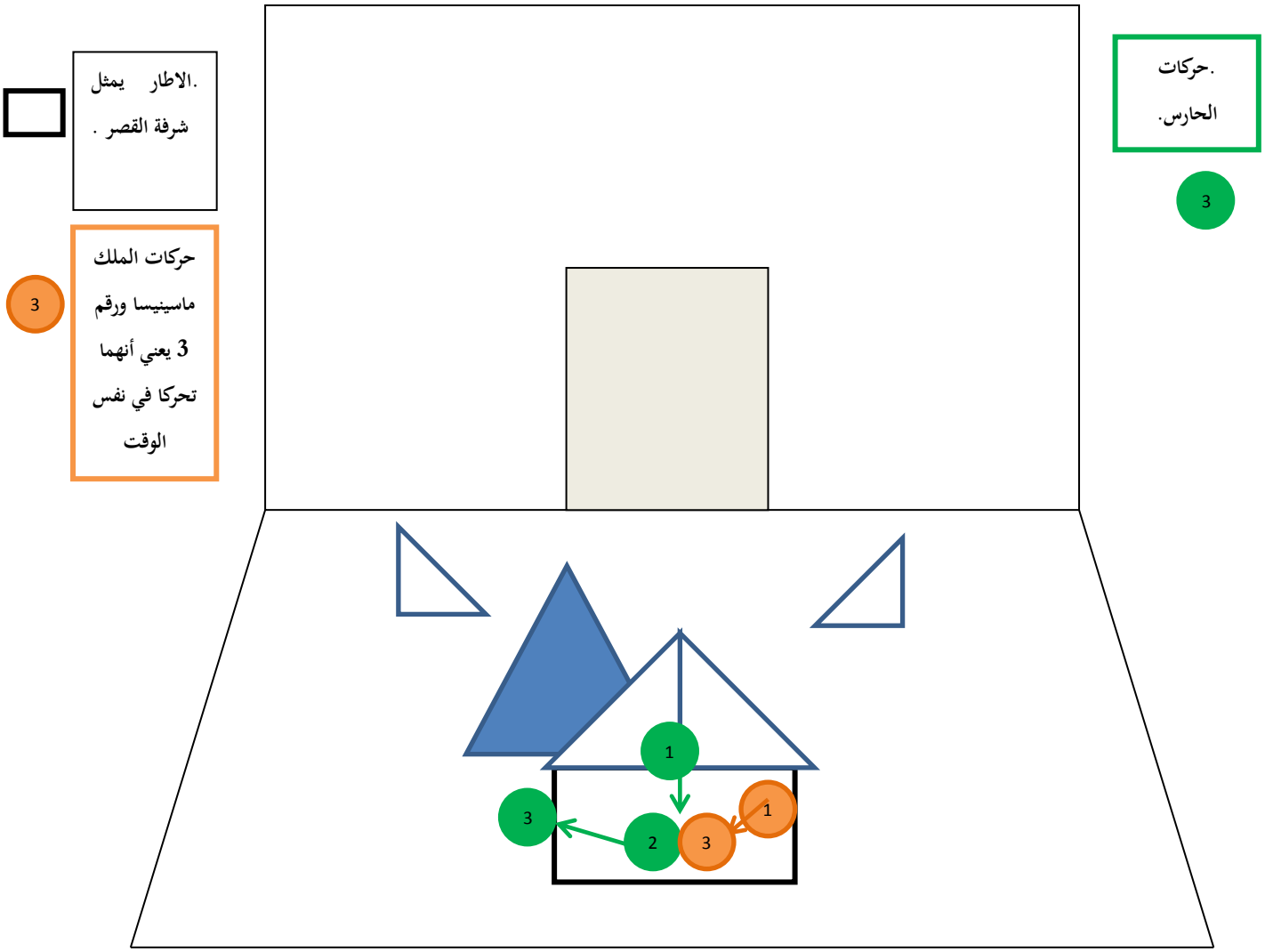
الشكل 26:



بعد دخول "**الحارس** "نشاهد كيف تحافظ المخرجة على المسافات بين الشخصيات نرى أن"**ماسينيسا**"يتجه بعد خروج "**سي فاكس**" إلى منطقة وسط الوسط، بعدها يتقدم نحو منطقة أسفل اليسار حتى يدلي بأمر مهم، ويرمي أكسسوار التاج في منطقة وسط الوسط للتأكيد على

أهميته، واشارة إلى سقوط حكم من كان يضعه، و"**الحارس** "يقف في منطقة قريبة من اسفل الوسط، وبعدها يطلب منه الحاكم"**ماسينيسا**"أن يبلغ الرعية أن حكم"**سيفاكس**"انتهى و"**ماسينيسا** "سيتولى الحكم واثر موسيقى خاصة يتم تغيير مناطق الشخصيتين ويحمل الحارس التاج ليبلغ الرعية وهذا ماسنوضحه في الشكل الموالي .

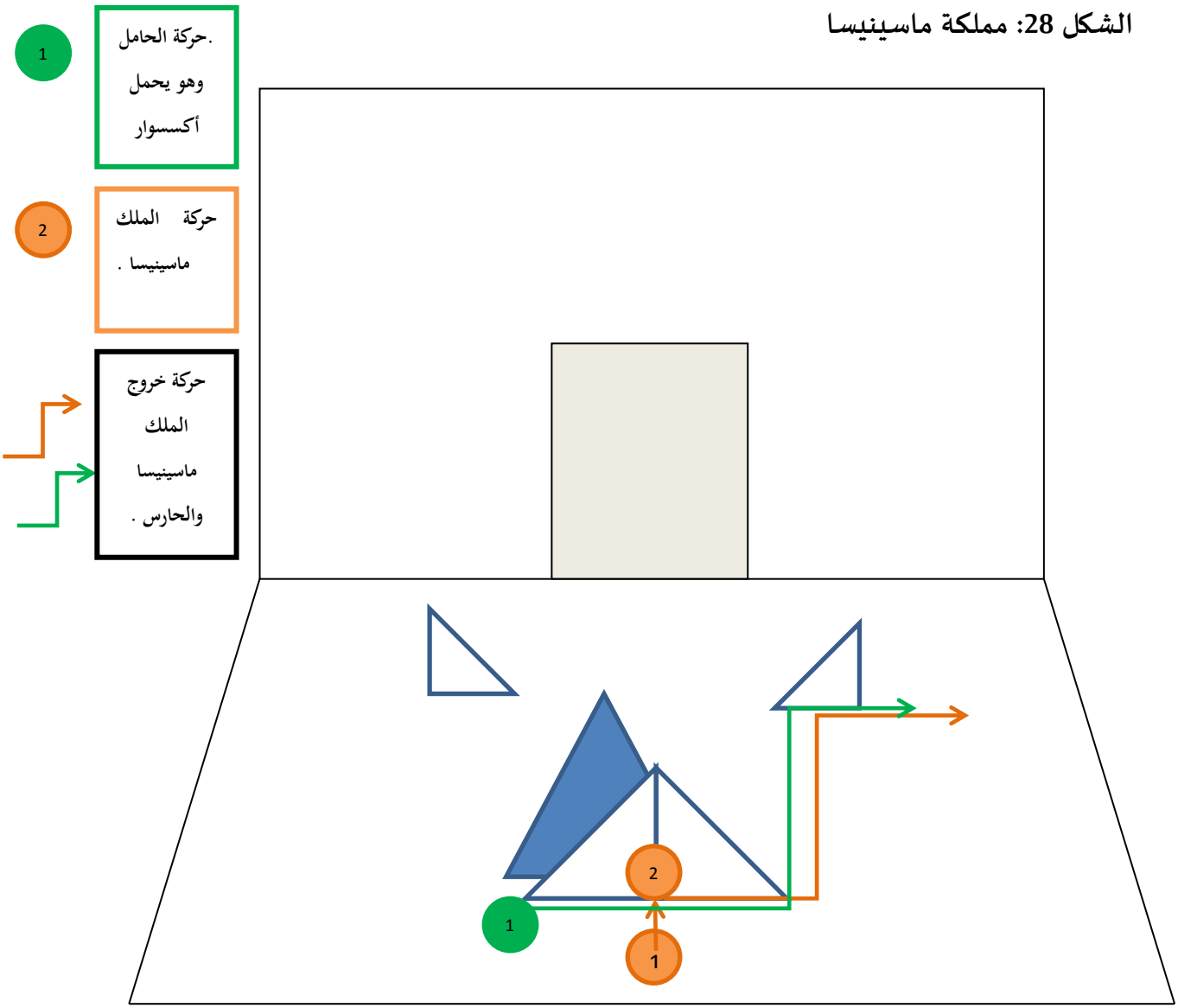
الشكل 27: مملكة ماسينيسا



يستعمل في هذا المشهد اضاء ة خاصة على شكل ممرDécoupe ويقف "**ماسينيسا** "في منطقة قريبة من أسفل الوسط، أما "**الحارس** " فبعد حمل التاج يتقدم بخط مباشر نحو أسفل الوسط، للتأكيد على نهاية الحكم الخاص بالملك "**سيفاكس**"، وتولي الملك"**ماسينيسا**"الحكم، ثم بعدما يقدم الحاكم

الجديد الذي يأخذ مكانه ويواصل خطابه و"الحارس "يرجع بخطوات إلى الوراء ويقف في منطقة قريبة من أسفل اليمين، و شرفة القصر سنشرحها في الشكل الموالي .

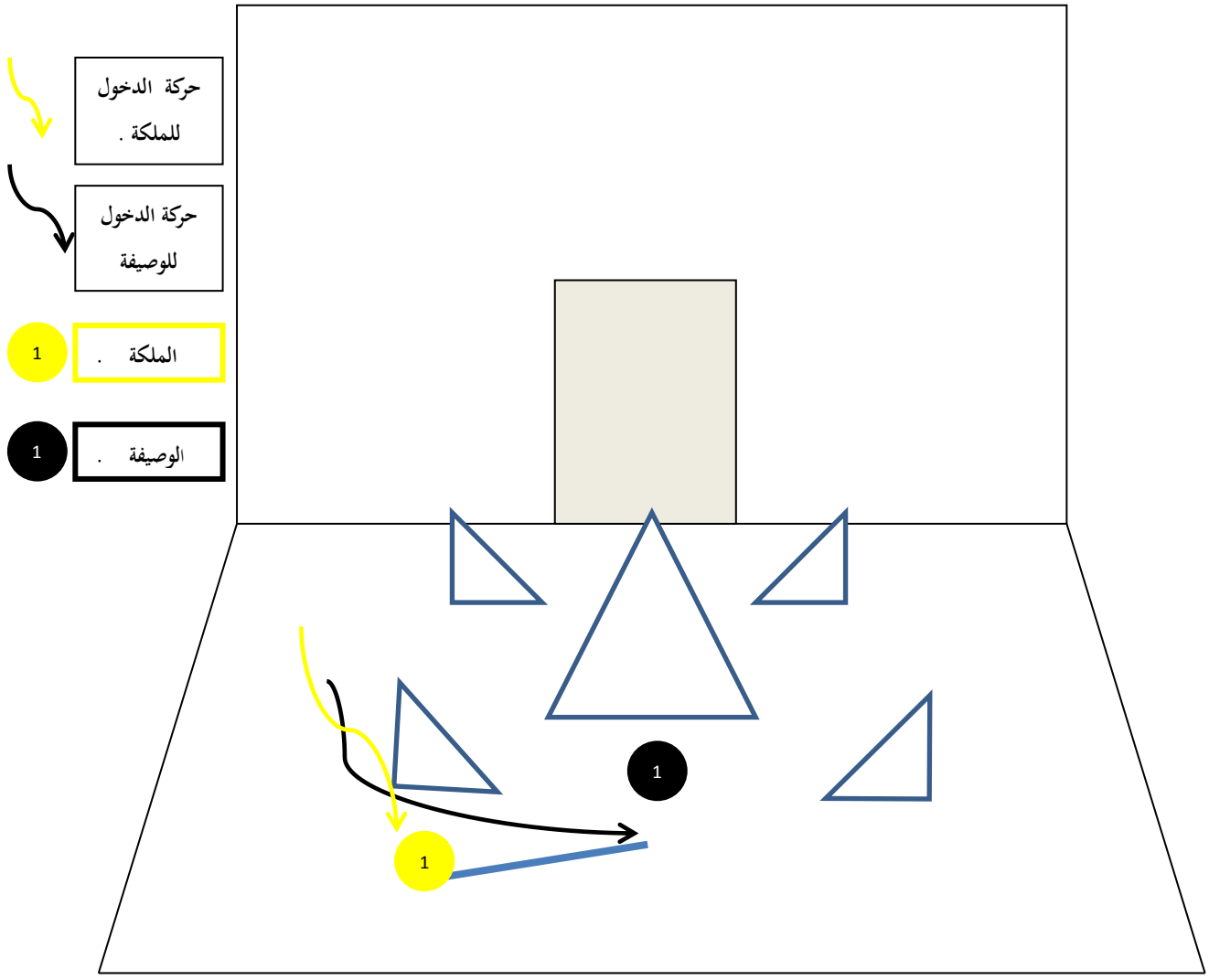
الشكل 28: مملكة ماسينيسا



تبقى اضاءة الممر في هذا المشهد، ويضاء على الحارس بقعة ضوئية كذلك وهو يحمل اكسسوار التاج، وبعد ما يعلن الحاكم "**ماسينيسا**"حكمه يرجع بخطوة إلى الوراء، ويحيلنا وقوف الشخصيتين الى أنهما يقفان في شرفة القصر وهذا يؤكد لنا أننا في مملكة" ماسينيسا " ويوضح لنا كيف تم استخدام هذا الديكور الرمزي، وبعدها يخرج من نفس المنطقة التي دخل منها ويتبعه "**الحارس** "وهنا ينتهي هذا المشهد تم إعطاء الأولوية لهذا الاكسسوار لما يحمله من رمزية والمتمثلة في السلطة، و كأن الحاكم مجرد حامل فقط لهذا التاج الذي حتى بعد سقوطه، هناك دائما من يحمله .

لقد حافظت المخرجة على المسافة بين العلاقات، وأعطت لكل شخصية حقها في التأكيد، واستعملت الموسيقى المناسبة والمعبرة عن تغير الأجواء، وبداية عصر جديد من الحكم، ولكن في بعض المرات استعملت كثيرا البقع الضوئية ولم تغير في لون الاضاءة ذلك لأن الاضاءة الملونة تعطي إيحاء عن الحالة الشعورية التي تعيش فيها الشخصية وتعبر عن موقفها الدرامي .

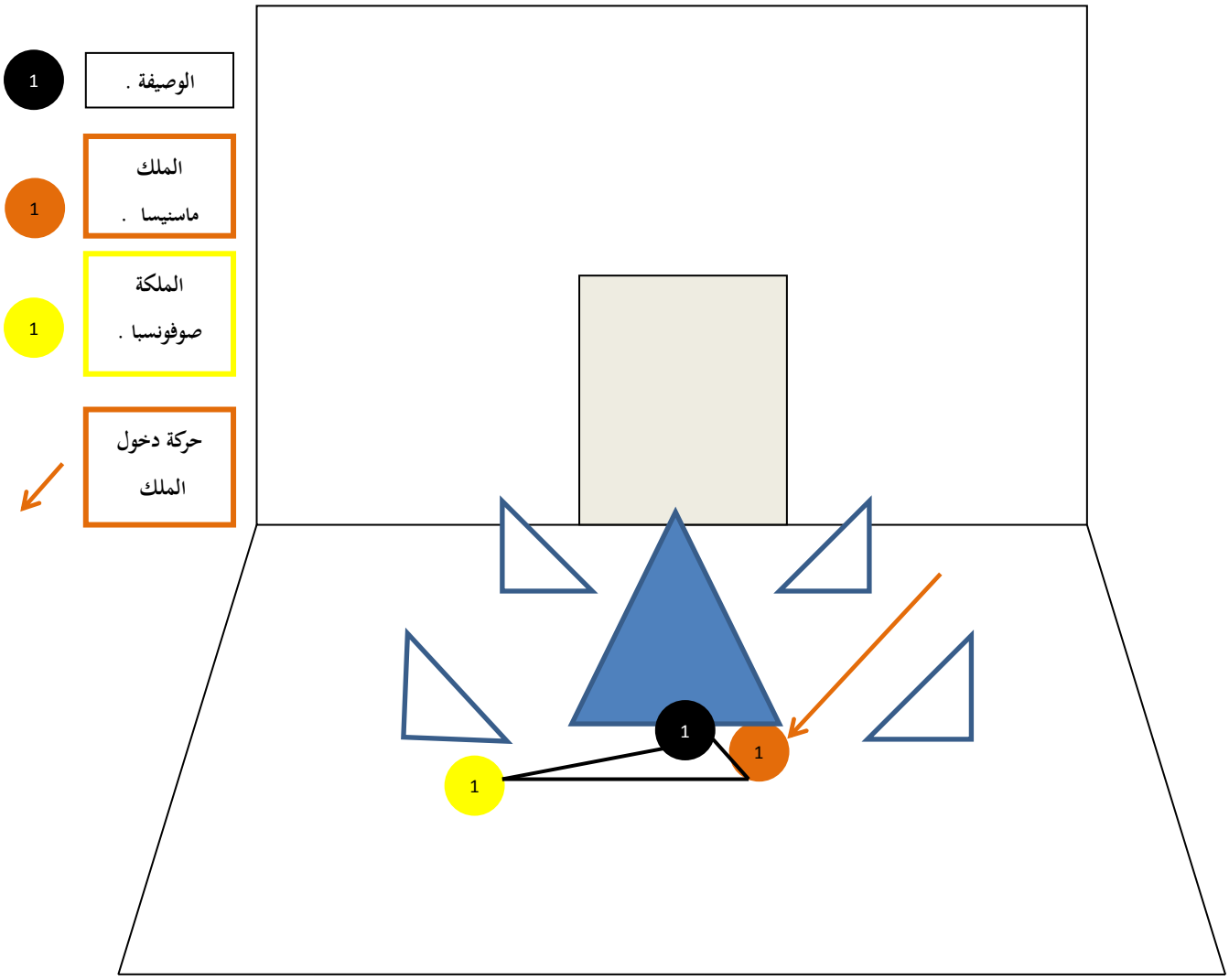
الشكل 29: مملكة سيفاكس



تم الولوج مباشرة إلى المشهد الموالي، فتدخل كل من "**صوفونسبا والوصيفة**،" إلى نفس المكان حتى نظن أنهم عند الملك "**ماسينيسا**،"وعند دخول "الحارس "يعلن قدوم الملك "**ماسينيسا**"تقوم الوصيفة بتغير شكل الديكور، والذي تعيده كما كان في البداية، أي أنهم في مملكة "سيفاكس "، ولاندري لماذا لم يتم تغير الديكور من قبل، ولا حتى التغيير في الاضاءة التي تفصل بين المشاهد، ربما لخطأ تقني، وكما نشاهد دخول الشخصيتين من منطقة يمين الوسط بخط مائل وتتجه "**صوفونسبا**" إلى أسفل اليمين بينما

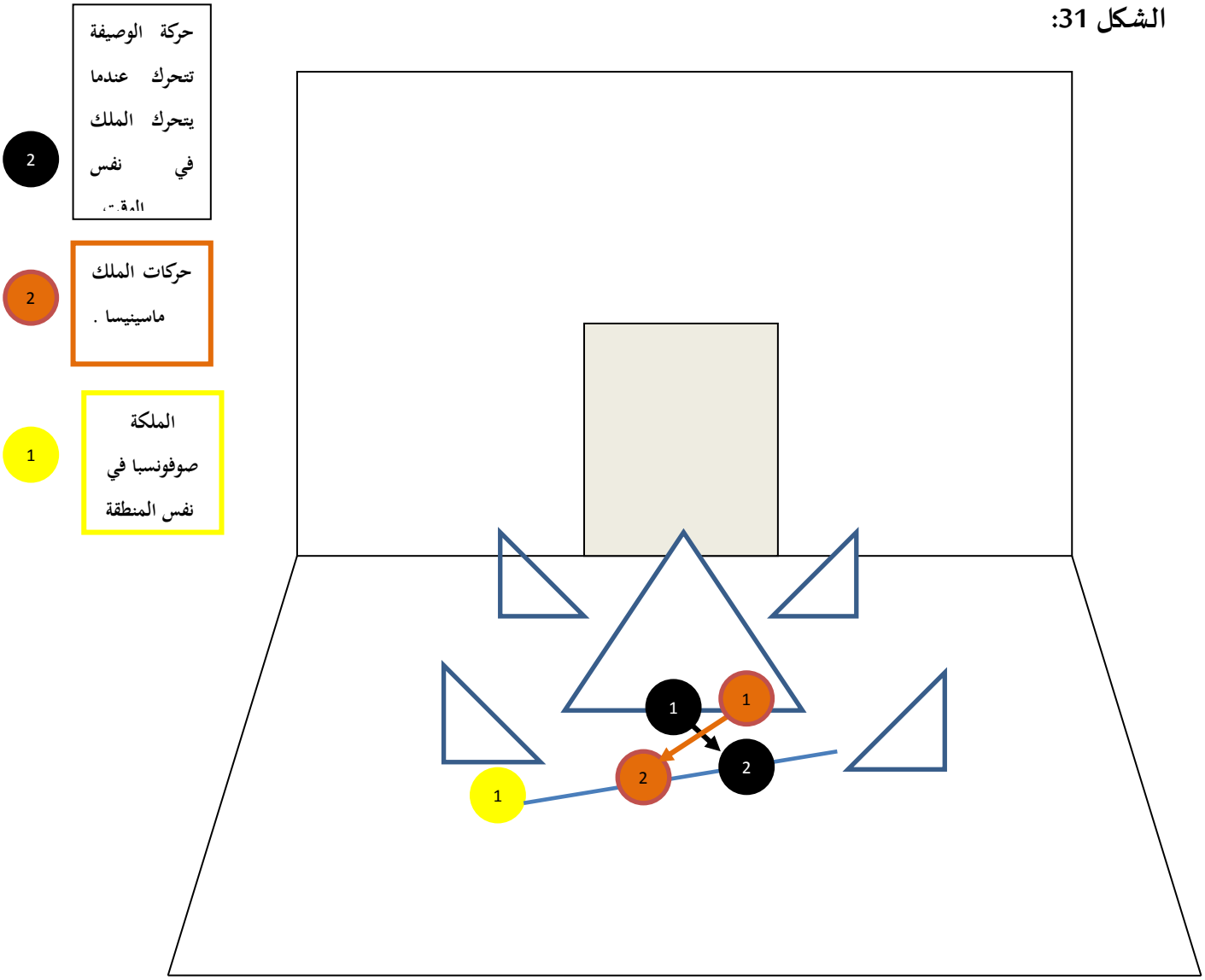
"**الوصيفة**"تتجه إلى منطقة وسط الوسط ويشكلان خط مائل كما هو موضح في الشكل بالخط الأزرق،وهذا يعني أن المخرجة اهتمت كثيرا بالمخطط الحركي والذي في كل مرة تراعي أهمية الحركات المستعملة التي تعبر عن تلك الشخصيات .

الشكل 30: مملكة سي فاكس



دخول الحارس واعلان وصول الملك "اكلي **ماسينيسا**"، تبقى كل من "**الوصيفة** و **صوفونسبا**"في مكانهما، فيدخل الحاكم "**ماسينيسا** " من منطقة يسار الوسط ويتجه بخط مائل إلى منطقة قريبة من الوسط بجانب "**الوصيفة**"وهو كما نراه موضح أمامنا . وتشكيلها مثلث اخر وهو ما وضحناه باللون الأسود وهذا ما يوضح لنا مرة أخرى أن المخرجة تراعي أبعاد وزاوية النظر بالنسبة للمتلقي وبهذا فهي ترسم المشهد تلوى الاخر وتركز على ابراز موقف كل شخصية .

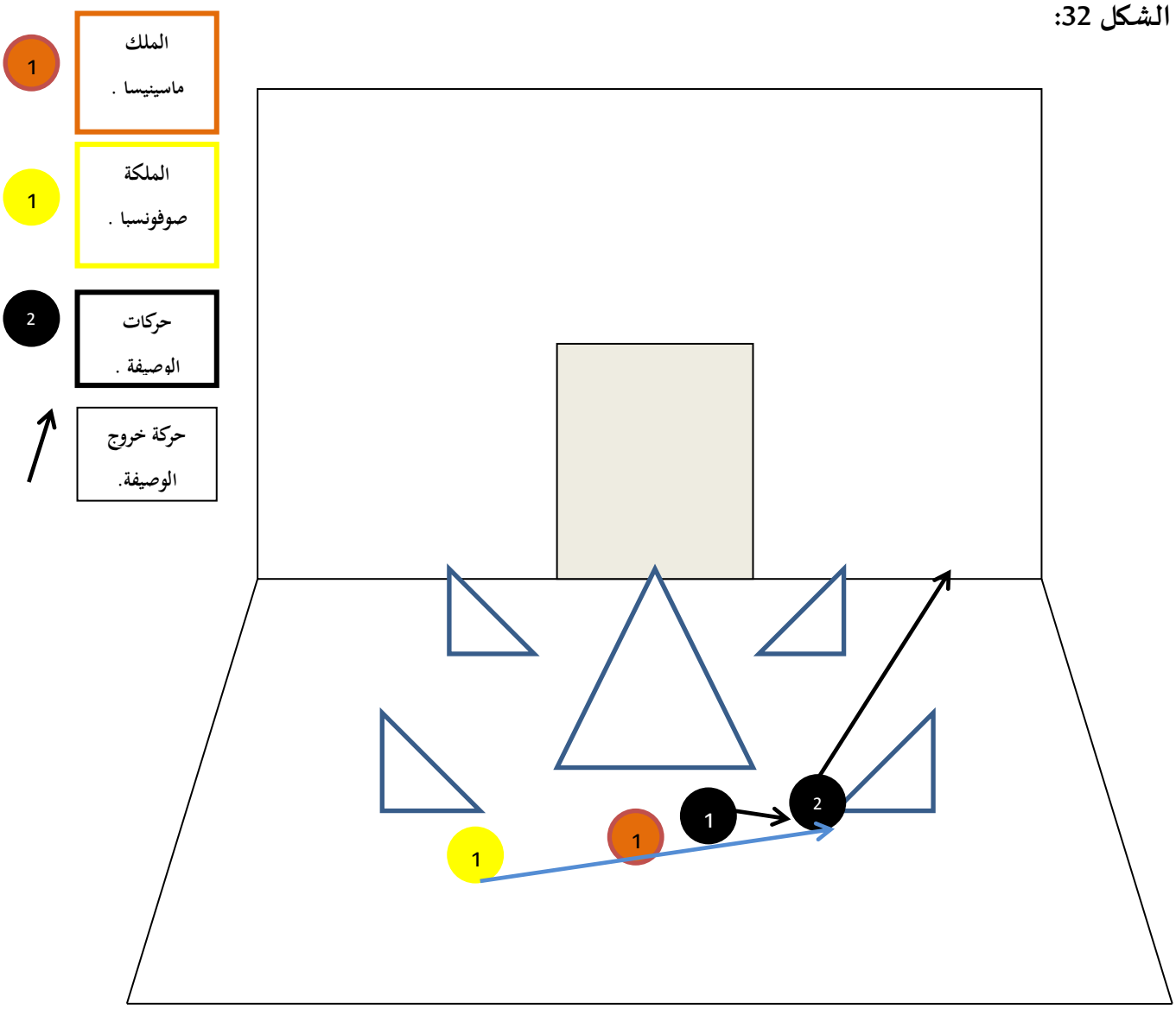
الشكل 31:



اذن هنا كما نشاهد كل من الحاكم "**ماسينيسا والوصيفة**"في نفس المنطقة، ولكن ليس نفس الوضعية، بحيث تتخذ "**الوصيفة**"وضعية الجلوس على ركبتيها، وتقبل يدي "الحاكم" حتى لا يسبب "**لصوفونسبا**"أي اذى،وتبقى"**صوفونسبا**"في نفس المنطقة لا تتحرك وانما في ملامح وجهها يظهر عليها الغضب والخوف، وهي تحمل في يدها دائما تلك القنينة التي تستنشقها وبهذا التأكيد هنا مرة أخرى على هذا الأكسسوار الأيقوني، بعدما تغطي شعرها بالبرنوس الابيض الذي ترتديه، وهي في وضعية ربع استدارة، حتى "**ماسينيسا**"في وضعية ربع استدارة ونظره اتجاه "**صوفونسبا**"، وبهذا تصبح هي الشخصية المؤكدة، لأن المتلقي ينظر كذلك إلى المكان أو الشخصية التي تنظر اليها الشخصية، وحتى بتقدمه خطوة تزيد "**الوصيفة**" في طلب الغفران وهي في نفس الوضعية، ويزيد "**ماسينيسا** "خطوة أخرى وتبقى "**الوصيفة**" كذلك في نفس الوضعية وهي تترجى فيه وهذه الوضعية هي وضعية الخضوع التام وهنا يصبحان بالضبط في منطقة قريبة من اسفل الوسط، وهنا تعطينا المخرجة خط مائل اخر

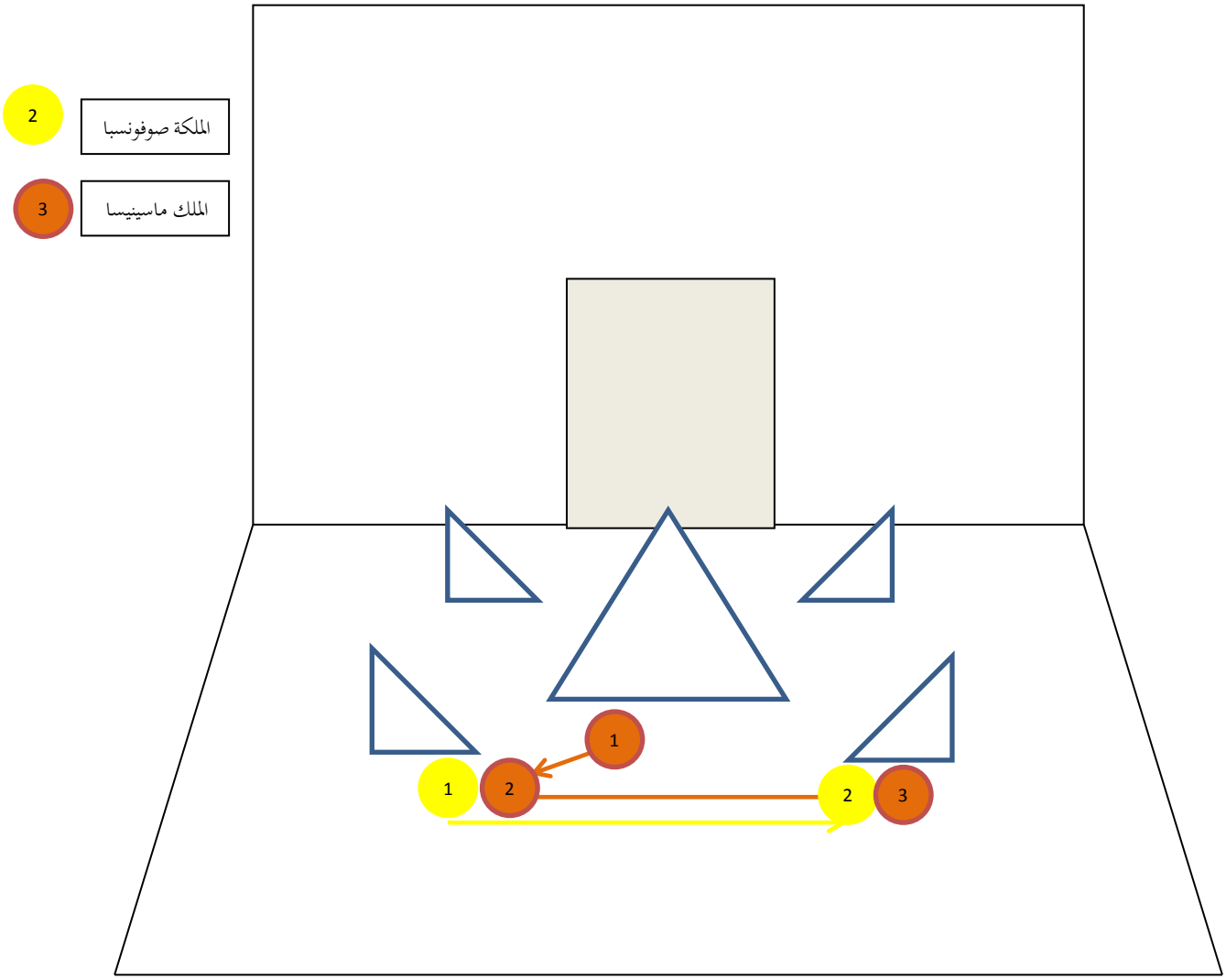
كما هو موضح باللون الأزرق، لان التشكيلات الحركية التي يقوم بها المخرج ماهي الا نقاط وهمية، فعند رسمها نحصل على الخطوط المائلة، أو الممثلثات .

الشكل 32:



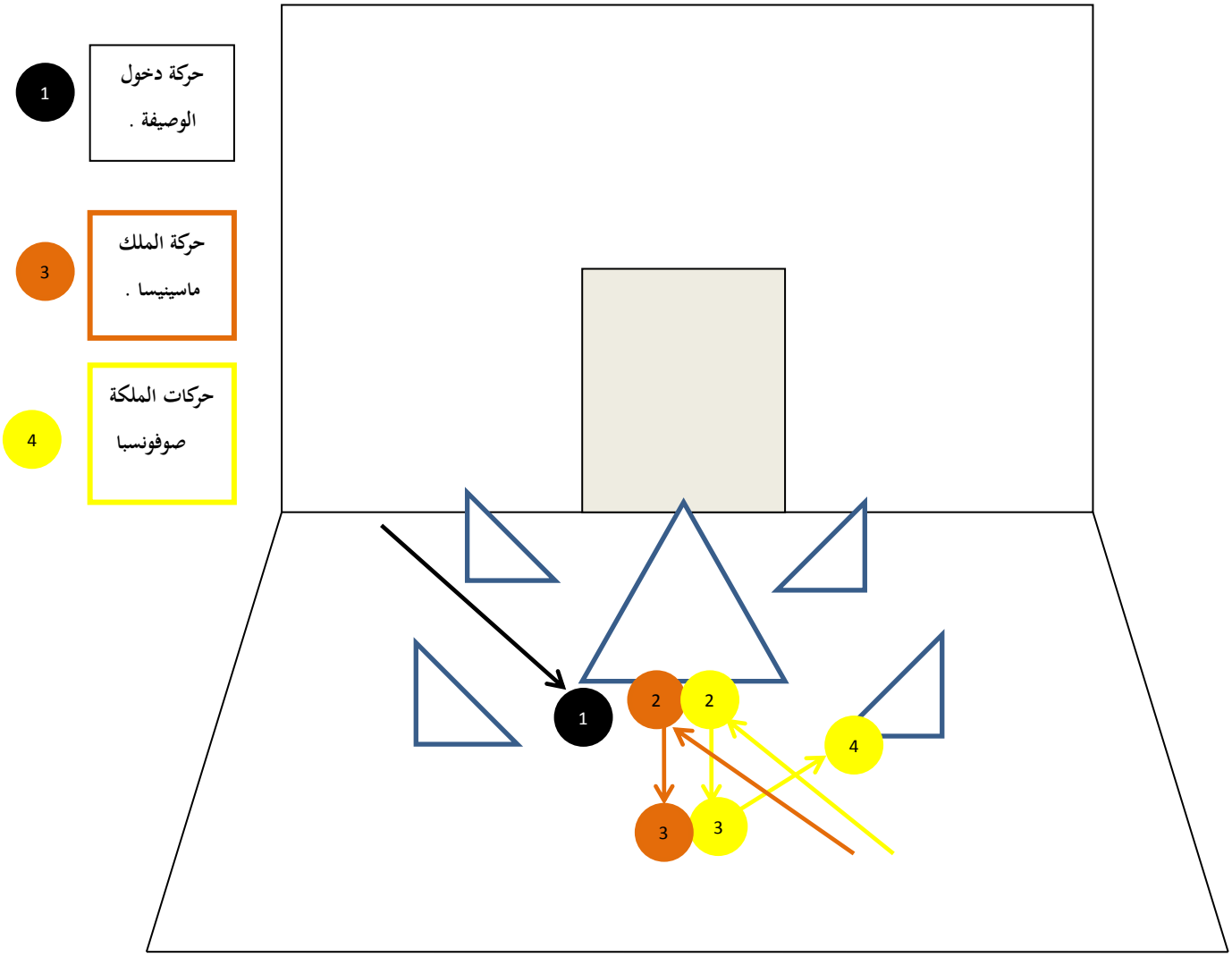
اذن بعد أن تتأكد "**الوصيفة**"أن"**صوفونسبا**"لم تعد في خطر، تنهض وتتجه بالخطوط التي هي موضحة، ثم تقدم لنا خط مائل اخر كما هو موضح أمامنا باللون الأزرق، ثم تخرج "**الوصيفة**" وتبقى فقط "**صوفونسباوماسينيسا**".

الشكل 33:



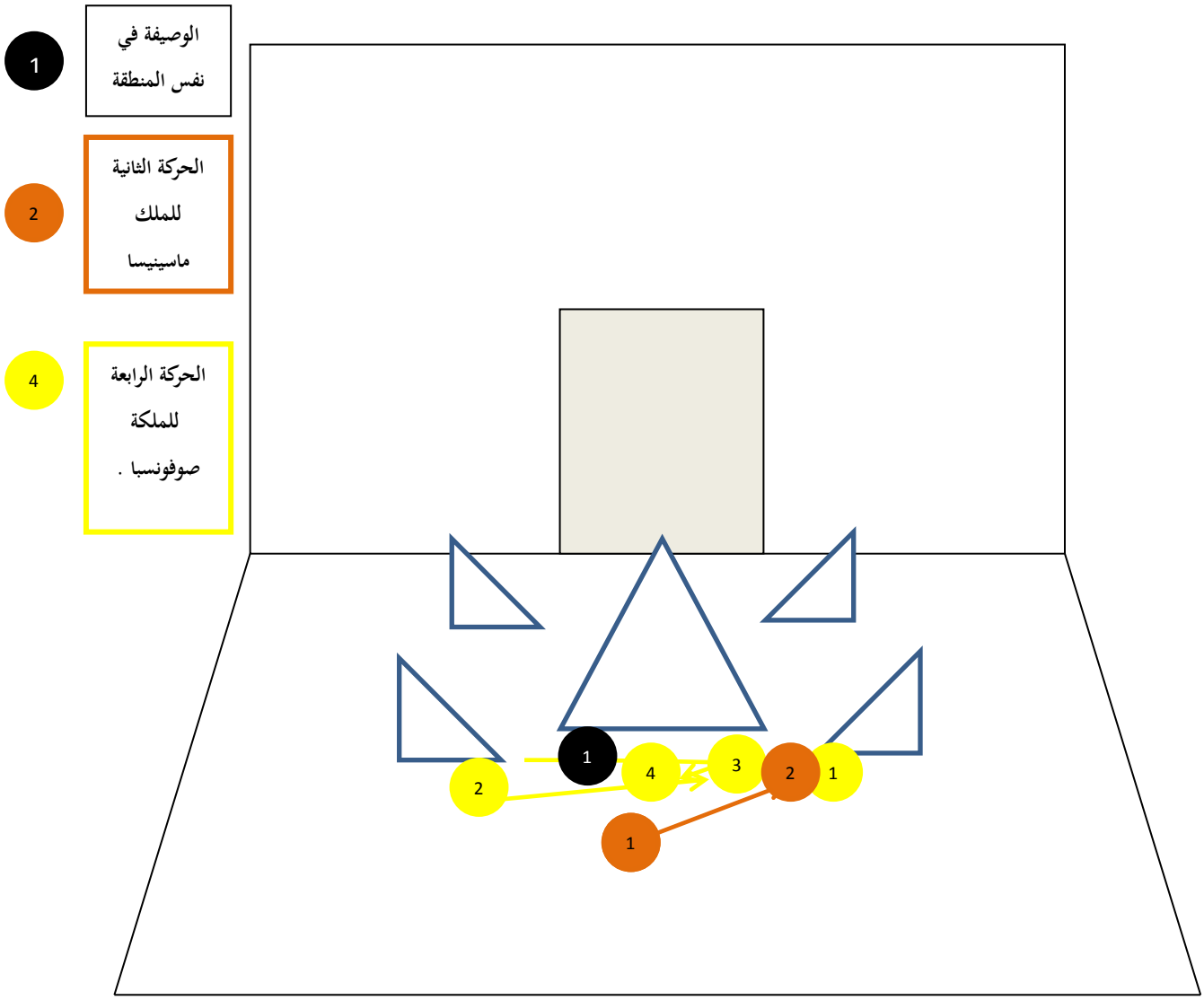
بعد خروج "**الوصيفة**"يتقدم "**ماسينيسا**"بخطوة نحو "**صوفونسبا**"، فيتم تغيير الاضاءة، ولكنها اضاءة عادية، الاختلاف في شدة تركيزها وكثافتها، وهنا يبقى يتقدم بخطوات متثاقلة مصحوبة بالحوار حتى يقترب منها، تعود المخرجة للعمل على المسافة بين الشخصيات التي تساهم في خلق العلاقات، وبعدها تغير منطقة وقوفهما، و مرة أخرى تلجأ الى التنويع في التشكيلات الحركية في نفس المنطقة، وتوضيح ما تخفيه حورات النص، فتبقى المخرجة في الاشتغال على منطقة أسفل اليسار ومنطقة وسط الوسط وأسفل الوسط، واقتراب المسافة بينهما، لتوضح أن هناك علاقةستربطهما معا.

الشكل 34:مملكة سيفاكس



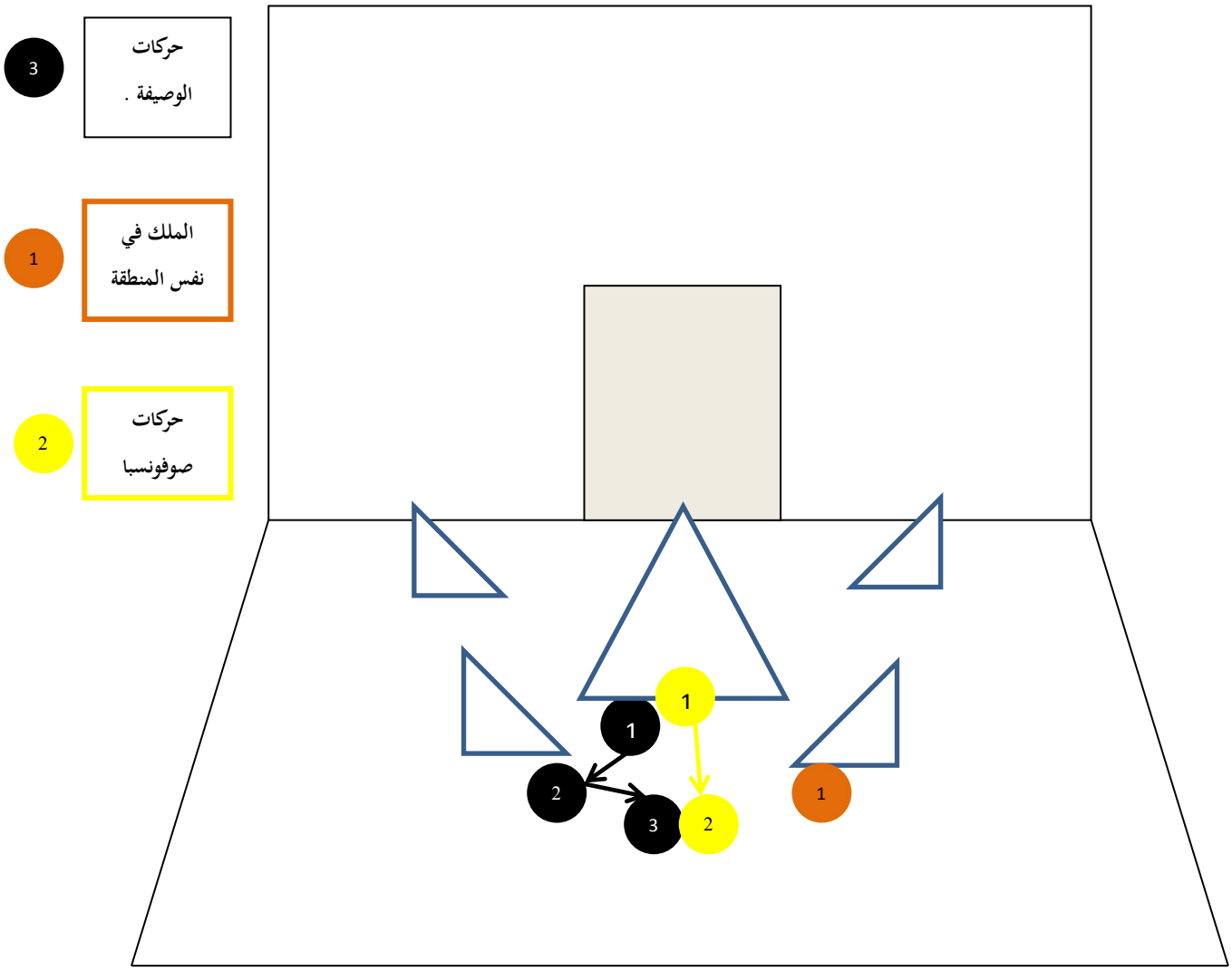
بعد الاشتغال على المناطق التي ذكرناه في الشكل 33يتجهان إلى منطقةوسط الوسط بخط مائل من أجل التعهد وهي حركة قوية وفي منطقة قوية، وكذا تكوين كتلة فردية قوية، وبعدها يتجهان لمنطقة أسفل الوسط تتخذ "**صوفونسبا**" وضعية الجلوس على الركبتين، لتترجى الملك، ثم تقف من جديد، وهنا تدخل "**الوصيفة**"لتحذرهما، فتتغير الاضاءة إلى اضاءة نوعا ما فيها ظلام وكأنها تعبر عن الأجواء الغامضة التي ستحدث، ويكون دخول "**الوصيفة**"من منطقة يمين الوسط، وهيا ممثلة بالخط الأسود وبعدها تذهب "**صوفونسبا**"إلى منطقة يسار الوسط وهنا تعطينا المخرجة تشكيلات اخرى، تعبر عن تغير الأحداث .

الشكل 35: مكان الأحداث مملكة سي فاكس



تواصل المخرجة التعبير عن توتر الاحداث عن طريق الخطوط التي استعملتها، فكما هو موضح أمامنا "**صوفونسبا**"تنتقل بخط منحني لمنطقة يمين الوسط، و"**ماسينيسا**" يأخذ مكانها في منطقة يسار الوسط بخط مائل وهما في نفس المستوى وفي خط مستقيم وطبعا هنا نحصل على مثلث اخر ويتخذان وضعية ربع استدارة، المحافظة مرة اخرى على المسافات، قرب المسافة بين "**الوصيفةوصوفونسبا**"، وبعدها تذهب بخطوة عند "**الوصيفة**"وتعانقها وتطلب منها المساعدة، ثم تذهب "**لماسينيسا**"، وهو الاخر تتركه وبعدها تصبح في منطقة وسط الوسط وهذا ما سنوضحه في الشكل الموالي، وبهذا من خلال ملاحظة تلك الخطوط التي اعتمدت عليها المخرجة توضح الارتباك الذي تعيش فيه الشخصية "**صوفونسبا** " وخوفها من نشوب الحرب من جديد .

الشكل 36: مكان الأحداث مملكة سي فاكس

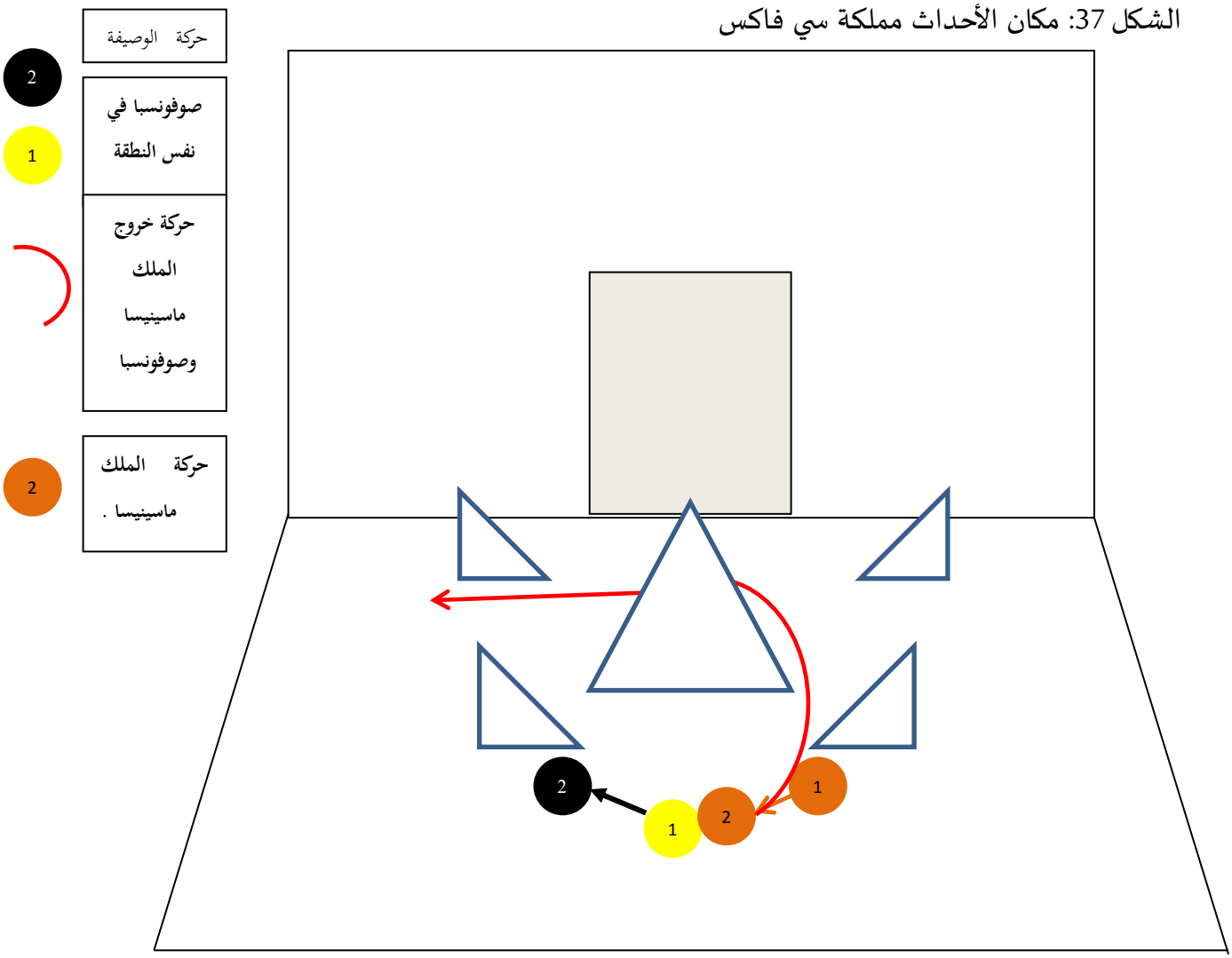


وبعد تواجد "صوفونسبا"في منطقة وسط الوسط، واتخاذها وضعية الجلوس، تتنقل "**الوصيفة**" إلى منطقةقريبة من أسفل اليمين وتكون في نفس الخط مع "**ماسينيسا**،"ولكن في وضعية مختلفة، اذ انها تقف "ربع استدارة "و ظهرها للمتلقي، وبالتالي هي تنظر "**لصوفونسبا**"، وبعدها تتجه نحوها بخطوة لتقنعها، ثم تقف "**صوفونسبا**"وتتجه بخط مباشر نحو اسفل الوسط، وهي حركة قوية، أولا لأنها كانت في وضعية الجلوس، وعند قيامها تعطي قوة وتأكيد على ماستقوله، وبهذا الانتقال من مستوى الى مستوى اخر، وكذلك الخط المباشر من منطقة قوية إلى أقوى يؤكد على أهمية الحوار، وهو من الحركات القوية، وتلحقها كذلك "**الوصيفة**"،وهنا يتم اضاءة الممر مرة اخرى، أي خروجها للفضاء الخارجي، و"**الوصيفة**"دائما بجانبهاومن خلال الحركة التي تنفذها نفهم أنها في شرفة القصر وهي من الحركات التي تكون بديل عن الكلمة والتي تدل "على بعض الاحاسيس

والانفعالات " [1]، والتي توضح لنا مكان الحدث ويقدم الرمزية والمدلول الذي يجعل المتلقي يفهم عن مايعبر عنه الفضاء المسرحي ، وأرادت أن ترمي بنفسها ولكن "**الوصيفة** "تمنعها، والملك "**ماسينيسا**"بقي في مكانه لم يحرك ساكنا .وهنا استخدمت المخرجة الحركة الموضعيةوتعد هذه الحركة احدى الاليات التي يعتمد عليها وهي بمثابة كذلك لغته الركحية البديلة عن الحوار المسرحي اذ هي "الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور "[2].

وبما أن اللغة المستعملة في هذا العرض باللغة الأمازيغيةفان مدلول الديكور يتضح من خلال استعماله، وتلك التمثيلية لمحاولة "**صوفونسبا**"الانتحار، وضحت ذلك .

الشكل 37: مكان الأحداث مملكة سي فاكس



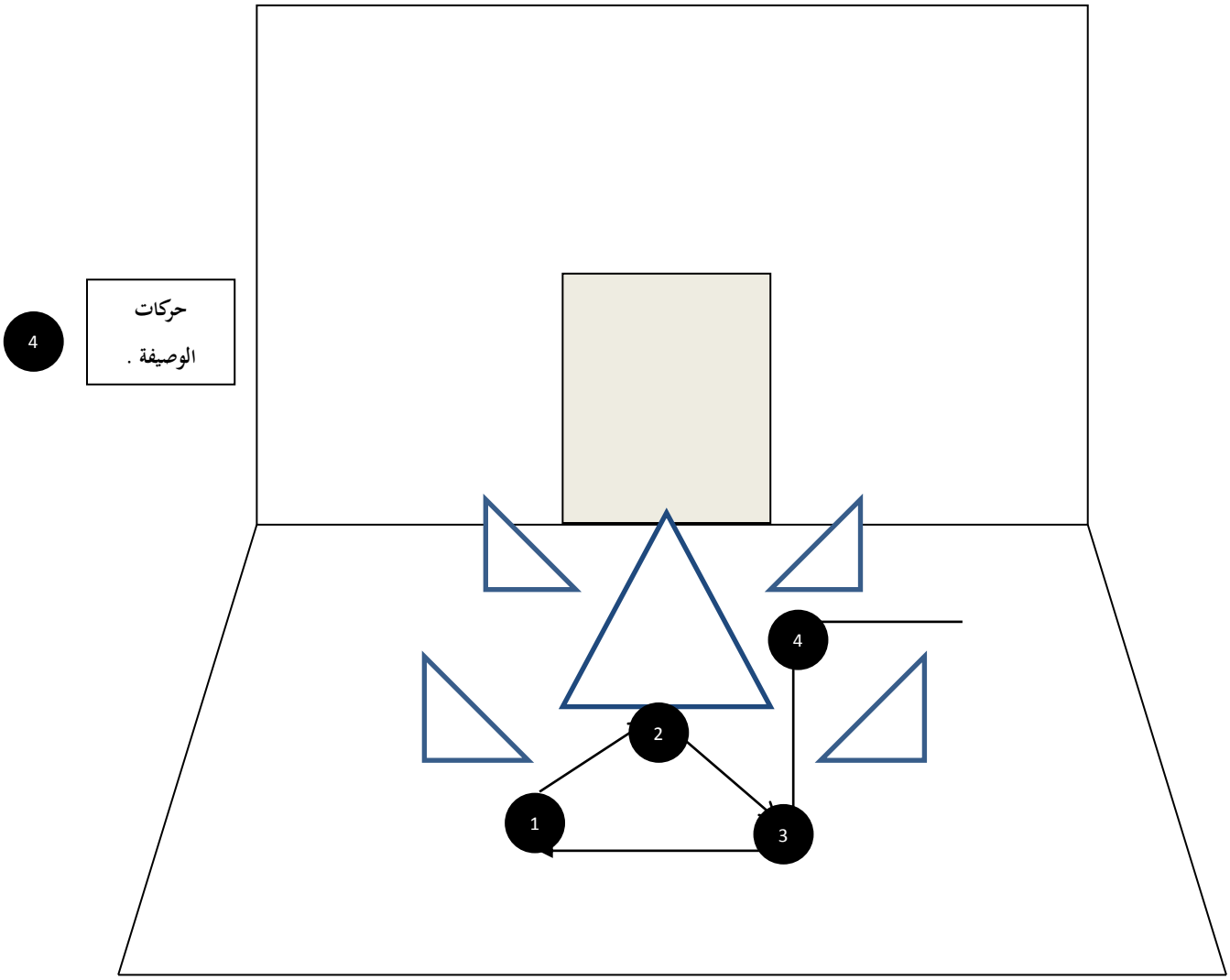
بعد استخراج اكسسوار القنينة ، يتجه نحوها "**ماسينيسا**"، فترجع "الوصيفة "الى منطقة أسفل اليسار،ويأخذ "**ماسينيسا**"القنينة من يد "**صوفونسبا**"ويريد رميها، لكن"**صوفونسبا**"تتضرع

[1]سامية احمد اسعد ، الدلالة المسرحية، م س، ص 90

[2]-بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد، 1980، ص 45.

مرة اخرى، وتتخذ وضعية جلوس على الركبتين، وبعد أن يقنعها بأنه سيقف بجانبها يخرجان من هناك بحركة نصف دائرية ويخرجان من منطقة يمين الوسط.

الشكل 38: مكان الأحداث مملكة سيفاكس.



بعد خروج الشخصيتين تبقى " الوصيفة"وحدها وتطلب وتترجى أن تحل الامور وكانت حركاتها كما هي ممثلة امامنا، وهي أربعة حركات وبعدها تخرج من منطقة يسار الوسط، وهنا ينتهي المشهد.

بعد تحليل بعض المشاهد المسرحية تبين لناأن المخرجة استعملت الحركات الضعيفة والقوية، حتى تعبر عن القلق والهزيمة التي حدثت للملك "**سي فاكس**"، فأثناء استخدامها الجمل السلبية استخدمت الحركات الضعيفة،فترجمت بذلك فقدان الامل والخيبة الذي تعرض له الحاكم وحتى زوجته، واستعملت كذلك في بعض الجمل حركات قوية تصحبها حركات ضعيفةوهذا ما لاحظناه في الشكل 35 .

واعتمدت على التتابع والذي لاحظناه في العديد من الأشكال، كتنفيذها لعدة حركات متشابهة و متساويةوكما نعرف أن"التتابع هو ربط الوحدات سويا عل المنصة بواسطة المسافة، وهذه المسافة لابد أن تكون ذات ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة "[1]

وطبعا هذه التكرارات تحدث الايقاع في التكوين والذي يجعلنا نعي المسافة بين الشخصيات فوق الركح، وهذا ماتحقق مع "صوفونسبا والوصيفة"، و"سيفاكس وصفونسبا"، و"ماسينيسا وسيفاكس".

ويتم تطبيق التتباع كذلك من أجل التاكيد على شخصية ما، كالتأكيد على الحاكم الجديد "ماسينيسا" مثلا، وماالذي سيحدث "لصفونسبا"، عند انتهاء حكم زوجها ونفيه .

واذا أردنا الحصول على وحدة تكوينية لابد أن نحافظ على تساوي المسافات بين هذه المجموعات وهنا يعتمد المخرج على خطوط مستقيمة وكذلك المثلثات والعبور المقوس والخط المائل، أو تشكيل غير منتظم، وظيفة التتابع كما يرى ألكسندر دين تحقق " التركيز البؤري المتنوع "وهو ما لجات اليه المخرجة في تشكيلاتها الحركية وترجمت به مخططها الركحي، وبصفة عامة اعتمدت كثيرا على منطقة وسط الوسط، وأسفل يسار، وأسفل اليمين، ولكنها لم تستغل باقي مناطق الركح، ذلك لأنها أرادت جعل بؤرة تركيز المتلقي تنحصر في منطقة معينة حتى تركز على الاحداث وتؤكد عليها .

وتتواصل في الاعتماد على نفس الحركات والوضعيات والمستويات إلى ان تنتهي الاحداث، ونحن قمنا بتحليل فقط هاته المشاهد حتى ندرك كيف بإمكان الحركة أن توضح وتعلق على حالة الشخصية، وكذلك تساهم في ابراز مكان الاحداث وذلك عندما أرادت "صوفونسا "ان ترمي بنفسها من خلال الشرفة، ومن خلال خطاب الملك "ماسينيسا " عند توليه الحكم ،وبهذاتمكنت المخرجة من ترجمة نصها الركحي حركيا.

ينتمي التشكيل الحركي التي اعتمدت عليه المخرجة "حميدة ايت الحاج " في هذا العرض الى التشكيل العمودي الرأسي والذي يفرض "استخدام المجال المسرحي بأبعاده الثلاثة العرض، العمق، الارتفاع مما يساعد في اغناء الصورة المرئية وتصميم مساحة للحركة وتنقلات الممثلين "[2]، وذلك لأنها خلقت حركة التضاد بين الشخصيتين النقيض بين "الملك سيفاكس، والملك ماسينيسا"،

[1]- الكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م س ، ص 222.

[1]-عبد المنعم صاحب نعمة، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 87.

[2] - ينظر م ن ، ص 84

والوسط الذي تم اختياره سهل في رسم حركات الممثلين وسعى الى "الحقيقة التاريخية التي تلاءمت مع شرطية التصوير الرسم التاريخي " [1]، وعبرت عن حقيقة تاريخية مهمة مرت بها الجزائر.

وكذلك استخدامها التشكيل القطري البسيط والذي اعتمدت فيه عن "المثلث ذي الاتجاهين أولهما بإتجاه المجال المسرحي، وثانيهما بإتجاه صالة المشاهدين " [2] وقد حددنا المثلثات التي رسمتها المخرجة عن طريق الخطوط المائلة التي وظفتها ،والتي اعطت حيوية وديناميكية للمشهد وحددت بهما مركز التكوين ، وبهذا اعتمدت على الميزانسين المفتوح [3] لأنه مبني من الداخل الى الخارج وبعمق واستخدمت الركح بأبعاده الثلاثة العرض، العمق، الارتفاع، واعتمدت على الخطوط المائلة الأفقية والعمودية والتي تثري الصورة الخاصة بكل مشهد، والميزانسين المفتوح يجعل الممثل منظور بالكامل ويعطي عمق للركح خصوصا عندما تدخل الشخصيات من أعلى الركح أو وسطه وهذا ماشهدناه من خلال دخول جميع الشخصيات، .وبما أنها اعتمدت على الايهام المسرحي فان منتصف الركح هنا هو مركز القوة أي وسط الوسط وهذا ماشهدناه من خلال الخيمة الكبيرة والتي جسدت من خلالها عدة أمكنة قصر **الملك سيفاكس، الضريح، قصر الملك ماسينيسا**، وبهذا أصبحت هيا نقطة التقاطع القطري وهنا "تتحدد اهمية اي موقع بالنسبة لمكانه من المركز الذي يتوسط المساحة "[4] ومن خلال تلك المساحة التي اختارتها المخرجة انطلقت في رسم مخططها وعبرت عن لب الأحداث من بدايتها حتى نهايتها .

[1]- راميز أوسكار، الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي ، م س ص 27.

[2] - ميخائيلوفا، أ، الميزانسين ،"الديكور عالم المنصة الرمزي "، تر : توفيق المؤذن، مجلة الحياة المسرحية، العدد 10، دمشق، وزارة الثقافة، 1979، ص 150.

[3]- العودة الى الفصل الأول ، ص 60.

[4]-عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 39.

3-1/الأسلوب الإخراجي في مسرحية "ماسينيسا وصوفونيسبا" :

يسعى كل مخرج مسرحي إلى تحقيق رؤيته الاخراجية عن طريق تطبيق احدى المناهج الاخراجية، ويمكن الاستعانة بأكثر من منهج والمزج بينهما، وتمكنا من اكتشاف الأسلوب الإخراجي الذي اعتمدت عليه المخرجة من خلال تحليلنا للتشكيلات الحركية والتي تتمثل في " كيفية توزيع المخرج للمثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي "[1] وقد وضحنا تلك الحركات التي ترجمت الفعل المسرحي.

اعتمدت المخرجة على المنهج الواقعي والرمزي، فالواقعي تجسد في الأداء التمثيلي للشخصيات و التي حققت لنا الايهام والذي هو هدف المدرسة الواقعية، و الموسيقى والاضاءة كانت ايحائية وتأكيدية وتكميلية وساهمت في اثارة الأحاسيس واعطائها عمق أكثر، حققت الاندماج الكلي بحيث لم تكن منفصلة عن الحدث وبهذا ركزت المخرجة كذلك على الجانب السمعي والذي ساهم بدوره في ملامسة مشاعر المتلقي و تكثيف الايهام وحقق" المشهد الصوتي والذي اعتبره ستانسلافسكي مهم لوفاء المشهد Paysage Sonoreالمسرحي لمرجعيته في الحياة "[2] والرمزية تجسدت في الديكور المتحرك المستعمل والذي هو عبارة عن مجموعة خيم ساهمت في تسهيل التشكيلات الحركية التي قامت بها المخرجة، وساهمت كذلك في الايحاء عن عدة أمكنة، حدد لنا الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات وعرفنا على مكان الأحداث وبهذا لم يكن فضاءا فارغا .

أما الأزياء مثلت الجانب التاريخي الذي عمل وفقه المخرج ساكس منينج [3] وبهذا هي أزياء تاريخية تعرض لنا حضارة نوميديا آنذاك، وحتى الاكسسورات ساهمت في اكمال الزي كالسيوف والحلي، وكان لها معنى ودلالة من خلال استعمالها، واستعمال بعض الاكسسوارات كالقنينة التي فيها السم، والرسالة وكلها ساهمت في الكشف عن بعض الأحداث ،فهو كما ترى ان اوبر سفيلد " ينتج عدة أفكار في ان واحد، ويمكنه ارسال عدة دلالات "[4] واستعملت كذلك الوسيط البصري المتمثل في الخلفية التي مثلث بها العالم الخارجي ولكن هنا لم تستعمل هذا الوسيط كما استعمل في المسرح الملحمي أو حتى الوثائقي، انما هنا جاء لتكملة الصورة البصرية والمساهمة في الايحاء عن مكان

[1]- عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي، م س ، ص 45.

[2]-سعيد الناجي، المسرح الملحمي والشرقي، قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الغربية، م س، ص 56.

[3]-العودة الى الفصل الأول ص . 50.

[4]-Anne Ubersfeld- lire le théâtre. Opcit p 182.

الاحداث وحتى الزمن لان تلك الغيم تتغير وذلك من خلال الاضاءة التي تنعكس عليها وتوحي بتعاقب الليل والنهار ومرور الزمن.

المزج بين الاتجاهين يحيلنا مباشرة إلى تصنيف العمل ضمن التجريب، والذي يحاول دائما البحث عن ايجاد مايميز بصمة هذا العمل واعطائه روحه وهنا تظهر بصمة المخرجة واليات اشتغالها، وبالرغم من أنها عرضت مسرحية ذات أحداث تاريخية مهمة الا أنها أعطت لها بعد جمالي اخر ساهم في اضفاء جو مغاير على الأحداث خصوصا الخيم والرسومات الموجودة بها التي تعبر عن الحضارات القديمة منذ العصر الحجري القديم ،وتوحي بقيمة هذا الارث التاريخي الذي زال في الوقت الحالي ولم يبقى سوى اثار محطمة .

واردنا من خلال هذا العمل الذي كانت لغته بالأمازيغية أن نحاول ترجمة التشكيلات الحركية التي قامت بها المخرجة لنرى كيف يمكن للمخرج التعبير بلغته الركحية والحركية وكيف يمكن للمتلقي الذي لا يعرف اللغة اللفظية المستعملة لتتبع الأحداث وفهمه لمعاني تلك الحركات المستعملة.

عموما تعد هاته التجربة المسرحية تجربةغنيةفي مخططها الإخراجي، وتعكس على أن المخرجة تتقن لغةالركح وكيفية التعامل معه .

المبحث الأول:

1/القراءة الركحية لمسرحية الثلث الخالي

1.1 ملخص وفكرة المسرحية

2.1 ماهية العنوان في مسرحية الثلث الخالي

3.1 آليات الإشتغال الإخراجي في نص المؤلف

4.1 فضاء التشكيل الحركي في مسرحية الثلث الخالي

5.1 الأداء التمثيلي في مسرحية الثلث الخالي

6.1 السينوغرافيا ضمن الرؤية الإخراجية في مسرحية الثلث الخالي

1.6.1 الديكور

2.6.1 الأكسسوار

3.6.1 الأزياء

4.6.1 الماكياج

7.1 الإنارة ودورها الدرامي في مسرحية الثلث الخالي

8.1 الكوريغرافيا في مسرحية الثلث الخالي

9.1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية

10.1 قراءة إخراجية نقدية في مسرحية الثلث الخالي

11.1 المنهج الإخراجي في مسرحية الثلث الخالي

12.1 تصنيف العمل المسرحي

المبحث الثاني:

1/ مسرحية "امرأة من ورق" بين النص الروائي والعرض المسرحي

1.1 التجربة الركحية من نص الكاتب إلى نص المخرجة

2.1 ملخص وفكرة المسرحية

3.1 سميائية العنوان

4.1 دراماتورجيا النص

5.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية امرأة من ورق

6.1 آليات الرؤية الإخراجية في مسرحية امرأة من ورق

7.1 الأداء التمثيلي في مسرحية امرأة من ورق

8.1 الأداء التمثيلي في ظل التشكيل الحركي

9.1 السينوغرافيا في مسرحية امرأة من ورق

1.9.1 الديكور

2.9.1 الأزياء

3.9.1 الأكسسوار

4.9.1 الماكياج

5.9.1 الإنارة

10.1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية

11.1 حوصلة العمل الإخراجي في مسرحية امرأة من ورق

المبحث الأول: القراءة الركحيةلمسرحية الثلث الخالي.

1-/القراءة الركحيةلمسرحية الثلث الخالي [1]:

الثلث الخالي اخراج تونس ايت علي[2] نص محمد شواط، مساعد الإخراج : فارس بوسعدة سينوغرافيا : خواثرة شوقي ، إضاءة : فاروق رضاونة ، الأداء التمثيلي : حورية بهلول ، امال دلهوم ، ريمة عطال ، كوريغرافيا : توفيق قارة ، موسيقى : لحسن سماتي ، انتاج المسرح الجهوي العلمة .

تعتبر مسرحية الثلث الخالي من المسرحيات التي تثير فينا تساؤلات كثيرة وذلك من خلال العنوان الذي تحمله، والذي يجعلنا نتشوق لمعرفة ماذا يوجد في هذا الثلث الخالي، هذا المكان الرمزي الذي سنحاول اكتشافه من خلال تحليلنا لهذا العمل المسرحي وكيف قدمته المخرجة ركحيا، ومعرفة الخطة التي مرت بها لتقدم رؤيتها الاخراجية لذلك قسمنا هذا المبحث إلى عدة عناوين، بحيث كل عنوان يعطينا تصورا عن هذا العمل حتى نصل في اخر البحث إلى المنهج الإخراجي الذي استعانت به المخرجة .

*الثلث الخالي، انتاج المسرح الجهوي العلمة ، اخراج تونس ايت علي ، وشاركت بها في العديد من المهرجانات ونالت بها عدة جوائز، واخر مشاركة لها بها كانت في مهرجان المسرح العربي طبعته التاسعة والذي اقيم بوهران ومستغانم طبعته التاسعة 2017 .

[2]- السيرة الذاتية الخاصة بالمخرجة في الملحق .

1-1/ملخص وفكرة المسرحية:

أ/ملخص المسرحية :

الثلث الخالي مسرحية تحاكي قصة ثلاثة شخصيات نسوية قررن محاكمة الرجل محاكمة افتراضية في مكان عبثي يدعى الثلث الخالي، لأنه سبب لهن العلل والمشاكل وجعلهن يعانين صراعات نفسية، هي صرخة نسوية لكل من الخامسة والجوهر وخضرة، نماذج تمثل كل منهما فئة نسوية معينة، فالخامسة امرأة فقدت رفيق دربها أثناء العشرية السوداء، ففقدت معه كل أمل في الحياة وأصبحت حاقدة وتكره كل ماهو ذكوري لذا تطالب بأن تكون متحررة وتعيش بدون هذا الرجل وحتى أنها تحرض كل من الجوهر وخضرة بأن يتخطين أمر هذا الأخير ويتحررن من قيوده، لكن الجوهر ترفض ذلك لأنها فتاة عاشقة تنتظر فارس أحلامها، تعيش في حلمها الوردي ولم تفقد الأمل يوما، وهي لا يهمها إن عاد هذا العاشق بقدر ما يهمها الارتباط والزواج لأنها ترى أن حياتها لا تكتمل إلا بوجوده، أما خضرة هي نموذج للنساء التي تتعرض للخيانة الزوجية بعدماضحت من اجله بكل ما تملك، فتطالب بالطلاق وتحاول البحث من جديد لتنسى ذلك الحقد، والظلم، والاحتقار بالرغم من أنها أنجبت معه طفلا، إلا أنها تؤمن بفكرة الحب، ولم تفقد الأمل لتبدأ مشوار البحث عن شريك حياتها المثالي والذي يقدر فعلا هذا الحب.

حكاية كل امرأة مظلومة أرادت أن تغير حياتها في مجتمع ذكوري لا يؤمن بحقوقهاالأن كل ما تراه حلم هو في الحقيقة حق حتى هذه المحاكمة الافتراضية لم تجد فيها حلا لتبقي فكرة تحررها مجرّد وهم وافتراض لا أكثر.

ب/فكرة المسرحية:

تقوم المسرحية على فكرة المحاكمة الافتراضية، في الثلث الخالي، والذي هو خلاء لا قوانين تحكمه ولا أذاني صاغية ولا قانون ينصف تلك المرأة وكأن الحكم مجرد افتراضي في مجتمعنا، عندما تكون الضحية هي امرأة، فمطالبة المرأة محاكمة هذا الرجل الذي بالرغم من الحب والاهتمام إلا أنه تخلى عنها وجعلها تتألم ولكن الأمل يبقى دائما بالرغم من كل هذا الظلم .

لذا تبادر الى أذهاننا الأسئلة التالية :

- ماذا تريد هذه المرأة من خلال هذه المحاكمة العبثية؟ هل تريد الحرية؟ أو تريد فقط حقها في الحياة؟ وهل فعلا الرجل مذنب إلى هذا الحد؟

نعلم أن للظروف السياسية والانقلابات التي حدثت في "العشرية السوداء*"أحدثت الكثير من التغيرات في المجتمع مست جميع الجوانب، وقد تعرضت المرأة للكثير من الضغوطات ،والاغتصاب

والقتل، والاختطاف ،ولكن موضوع فقدانها حبيبها أورفيق دربها لم يتم عرضه من قبل، وقد عرضته المخرجة من خلالالحوار التالي :

الخامسة : كان يحب البلاد، والناس كامل تحبو بصح نهار تسلطو عليه ذوك لمعندهمش الرحمة في قلوبهم، حوست عليه حتى في الثلث الخالي، كفاه حبيتوني نعشق الحياة وأنا عينيا غمرهم السكات [1].

عرضت المخرجة الجانب العاطفي لشخصية "**الخامسة**" لتبينلنا كيف أصبحت حالتهاالنفسية، بعد الأوضاع التي مرت بها الجزائر التي غيرت في المنظور الفكري الأنثوي وأنتجفئة حاقدة يمكن أن تحدث خللا في التركيبة الاجتماعية، وجعل المرأة تفكر في تغيير مركزها والوصول إلى السلطة وهذا ما لمسناه من خلال شخصية "**الخامسة**" والتي ترى نفسها على أنها قادرة على تسيير شؤونها بعيدا عن السلطة الذكورية، وحتى أنها قادرة على أن تحمي نفسها وتواجه كل من يتعرض لها بالثقافة والجمال اللذان سيحققان لها كل ما ترغب به ،هي صرخة نسوية جاءت ممزوجة بمشاعر مختلفة بين الحقد والأمل والحب.

هذا التنوع بين الشخصيات الثلاثة خلق لنا توازن وانسجام بين أخذ وعطاء بين هاته النماذج والتي هي فعلا موجودة في كل مجتمع عربي، وأما موضوع الطلاق فهو من المواضيع التي أصبحت منتشرة بكثرة في المجتمع الجزائري، ومشكلالعنوسة أصبح كذلك منتشر، وكلها مشاكل متفرعة تصب في قالب واحد يخص المرأة الجزائرية، فبرغم من هذه المحاكمة العبثية إلا أن أحداثها واقعية وما تعانيه المرأة موجود منذ الازل.

1-2/ماهية العنوان في مسرحية الثلث الخالي :

أصبح للعنوان في المناهج الحديثة والمعاصرة اهتماما كبيرا، اذ أنه أول ما يلفت انتباه المتلقي ويجعله أمام تساؤلات واحالات تثير فيه حس الفضول لمعرفة ماالمقصود من هذا العنوان واثر ذلك يضع افق توقعاته وكيف ستكون النهاية .

* العشرية السوداء أو ماتسمى بالحرب الأهلية الجزائرية، التي حدثت بسبب الغاء الانتخابات البرلمانية عام 1991، وقام صراع مسلح بين الجبهة الاسلامية للانقاذ والنظام الجزائري، دام عشرة سنوات راح ضحيتها الالاف من الأبرياء وعرف مايسمى بالارهاب الذي استوطن الجبال ولسانه الوحيد السلاح الأبيض والقنابل والقتل الجماعي وقد عاش اثرها الشعب الجزائري في خوف ورعب الى أن جاء قانون الوئام المدني سنة 1999 مع الرئيس عبد العزيز بوتفليقة وفعلا توقف اثرها هذا العنف الدموي ودخلت الجزائر في عهدة سلام من جديد .

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "، أرشيف مهرجان المسرح العربي دورته التاسعة، 2017 انتاج المسرح الجهوي سطيف.، الدقيقة 44:38.

قامت المخرجةبأول اشتغال دراماتورجي [1]، وهو تغير العنوان من "**محبوب النسا** "الى "**الثلث الخالي**"، وهنا قامت بتحديد فكرة ومقصد المسرحية، وبذلك هو احالة تحوي البعد الإيديولوجي.

تندرج أهمية العنوان في التعريف بالمنتوج، وجلب الانتباه أكثر، و الايحاء الذي يقدمه يجعلك في بؤرة التشويق لتشاهد هذا العرض، ويحمل هذا العنوان دلالة المكان والتي تجعلنا نبحث لنكشف عنه خصوصا أنه ثلث خالٍ، خلف هذا العنوان بنية فلسفية وايديولوجية، وتظهر لنا الميزة التي يحملها، اذن ماهو هذا الثلث

الخالي ؟

يحيلنا العنوان إلى تحديد معين ،ويربطنا بصفة المكان مباشرة، "والخلاء من المصطلحات المقاربة لمفهوم المكان فهو صفة من صفات المكان، وفي اللغة خلا المكان، والشيء يخلو خلوا وخلاء وخالي، إذا لم يكن فيه أحد،ولا شيء فيه، والخلاء عند الفلاسفة خلو المكان من كل مادة جسمانية تشغله، وبذلك يكون الخلاء صفة للمكان "[2]

يعتبر الخلاء إحدى صفات المكان لذا سنربطه بجزئه الأول، وهو الثلث والذي هو قسمة خاصة بالأعداد، وبهذا فإن هذا الخلاء أصبح ممثلا بثلث أي مرتبط بجزء نسبي فما هو هذا الثلث؟

اختارت المخرجة هذا العنوان وبهذا حددت ورسمت الحيز المكاني الذي ستنطلق منه الشخصيات ومن هنا يظهر لنا أن هذا الخلاء أو الفراغ هو مكان افتراضي، وبهذا ستخلق لنا عالمين، عالم الحقيقة وعالم الخيال، فالحقيقة متمثلة في ثلاث شخصيات نسوية وهن" **الجوهر**"، "**خضرة**" و"**الخامسة**"والتي ستعرض من خلالهن ثلاث قضايا، و أما الخيال فتجسد من خلال المكان الافتراضي

عبثية الفكرة المطروحة في العرضهي المحاكمة الافتراضية التي دفعت بالمخرجة بأن تختار هذا العنوان والذي استخرجته من نص المؤلف، و قد صرحت المخرجة في حوار[3]أجري معها، أن هذا الثلث هو خاص بثلاثة قضايا وثلاثة نماذج نسوية، وبهذا وضحتما كانت تقصده بالعنوان، ولعل العنوان الذي إختارته المخرجة هو الانسب للفكرة المطروحة.

انطلقت المخرجة من المكان بحد ذاته وجعلته الزاوية التي ستعرض فيها هاته الشخصيات واستندت عليه في بلورة رؤيتها الإخراجية وبهذا حددت موقفها ورؤيتها ومنظورها حول هذا

---

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 29.

[2]ينظر: كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دارعتبة عدنان ، بغداد ، ط1، 2013، ص40.

[3]- المؤتمر الصحفي – مسرحية الثلث الخالي – الجزائر ، أرشيف مهرجان المسرح العربي الدورة التاسعة –الجزائر-2017، ينظر أكثر wwwAtiTheatre.Chanel.

المضمون،وهنا تظهر إديولوجيتها وفلسفتها الخاصة بهذه الفكرة، والمتمثلة في أن محاكمة هذا الرجل تبقى مجرد وهم وعبث، لأنها لا تؤمن أصلا بجدوى تحرر المرأة في مجتمع استغلالي وذكوري بامتياز.

انطلقت من خلال فلسفة التكوين المكاني،من الداخل إلى الخارج، إخراج ثلاثة نماذج من مكان مغلق والذي وصف بأنه مستودع ،وتخرج منه فئة معينة لأنبداخله ستبقى عدة شخصيات معلقة وتحيلنا أيضا إلى فكرة شنق الفكرة النسوية من الأصل، وهذا ما يحيل إليه الفضاء السينوغرافي ولكن المستودع لم تكن له أي دلالة في حوار الشخصيات،فلولا تصريح المخرجة [1]لا نعرف أنهن خرجن منه، فمن خلال الصورة 01 المقابلة



الصورة رقم 01

يظهر لنا جدارية شفافة وخلفها خيالات لنسوة معلقات بحبال، وبهذا فإن المكان الذي جاءت منه هاته النسوة،هو مكان آخر افتراضي خيالي، العالم الافتراضي موجود منذ البداية، فمتى يصبح هذا العالم المتخيل ملموس وحقيقي؟

اذن هل أرادت المخرجة من خلال استنادها على هذا المكان أن تبين عبثية تحقيق العدالة الخاصة بالقضية النسوية؟ او ما الذي أرادت فعلا ابرازه؟

[1]-بث مباشر –المؤتمر الصحفي – مسرحية الثلث الخالي – الجزائر- م ن.

3-1/اليات الاشتغال الإخراجي في نص المؤلف :

تناول المؤلف موضوع النسوة الثلاثة، وأراد أن يلفت انتباهنا حول كيفية محاكمة نفسه من وجهة نظر خاصة به فقد جعل نفسه هو المسيطر بالرغم من أنه سبب المشاكل التي أدخلت هاته النسوة في صراعات عديدة، وبهذا أصبح هو بطل هذه التمثيلية، حتى القاضي هو كذلك رجل فهل سينصف حقا هاته النسوة؟، أما المخرجة في نصها الركحي ركزت كثيرا على فكرة تحرر المرأة التي تسعى للتغير والتجديد خصوصا أن هذا التغير الذي وصلت إليه سببه المجتمع والظروف السياسية.

اتفق المخرجة والمؤلف على وجود ضحية، ومتهم ووجب اصدار الحكم على هذا المتهم والذي هو الرجل أضافت المخرجة لشخصية "**الخامسة**" أنها كانت مرتبطة عاطفيا من قبل، في حين أن المؤلف جعل شخصية "**الخامسة** " حاقدة على هذا الرجل بدون أي مبررات وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

الخامسة: مزدش شفتو، حوست عليه في كل مكان، علقت تصاويرو في كل مكان، في الحيوط.[1]

ساهمت المخرجة في هيكلة وبناء هذا النص، و يمكن القول أنها قامت "بخيار دراماتورجي والذي يعنى بقراءة يفرضها المخرج او المحلل لنص مسرحي واخراجي في نفس الوقت "[2]، وبهذا هي قامت بعملية بناء النص الداخلي أي بنيته التحتية والتي هي جزء من العمل الإخراجي، وهذا يبرز مدى استيعاب المخرجة لهذا النص وما الذي تريد تحديده مباشرة، ويؤكد الباحث الفرنسي **برنار دورت**Bernard Dort "ان التصور الدراماتورجي حاضر بوعي او بدونه في كل مستويات الاخراج، ومن المستحيل اقصاؤه من أي عنصر او فصل، فهذا التصور يخص ايضا التحضير للديكور، لعب الممثلين، ومن المستحيل تحديد في المسرح مجال دراماتورجي "[3] لأن عملية الدراماتورجيا هي لصيقة بالعرض المسرحي وتتجلى في كل مفرداته .

اعتبرت المخرجة النص إحدى مكملات العرض، لذا تعاملت معه بكل حرية وقامت بالمعالجة الدرامية و بالقراءة الإستبدالية، والتي تستند على الحذف والإضافة من أجل تماشي حوارات النص مع الحركات التي تختارها، وكذلك من أجل إبراز فكرة معينة، فقامت بفتح النص على قراءة اضافية ولكنها تصب فينفس فكرة المؤلف، حيث أنها أكدت كثيرا على شخصية "**الخامسة** "التي تطالب بالتحرر من قيود الرجل،وقد عانت من جراء ما حدث في العشرية السوداء، فانطلقت من تلك

[1]-تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 53: 44.

[2]-ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 208

[3]-Du dramaturge les carnet du grand Tn13-ed jocaseria.. France-2008-p84.

المحاكمة الافتراضية العبثية ،والتي سيتم فيها محاكمة الرجل على ما ارتكبه في حقها، ولكن هل يعتبر هو المذنب وحده؟ وطبعا هذه المحاكمة هي نظرة جماعية وليست فردية.

الطرح العبثي هو طرح لسؤال خاص بفلسفة العرض ،حتى وإن كانت هذه المحاكمة غير موجودة، لكنها موجودة فعلا في فكر كل إمرأة،موجودة في حكايات النساء، موجودة في المحاكم، خصوصا موضوع الطلاق، لذا هي تحاول تقديم ما هو موجود فعلا.

قامت المخرجة بالعملية الدراماتورجية من خلال تفكيك كل وحدات النص، و إعادة تركيبها من جديد لان ما بين النص والعرض علاقة لا يمكن إغفالها، ومهما حاولنا التخلص منه فإنه بطريقة أو بأخرى سيظهر عن طريق اللغة الركحية، من خلال الحركات والأداء التمثيلي،و لغة السينوغرافيا، ولغة الجسد ،ولغة الموسيقى، وبهذا مهما حاول المخرج التخلص منه، إلا أنه يعوضها بلغة بصرية وسمعية، لها دلالات وقراءات متعددة .

المعالجة الدرامية التي قامت بها المخرجة في نص مسرحية "**الثلث الخالي**" تعد قراءة خاصة برؤيتها الإخراجية، فاعتمدت على الاختصار ،ليتناسب مع التشكيلات الحركية، و قامت كذلك بنسب حوار شخصية "**الجوهر**" لشخصية "**الخامسة** "والتي أرادت من خلالها أن تعرضها على أنها امرأة من جيل العشرية السوداء، والتي فقدت من أحبته، وإثرها أصبحت شخصية عدوانية وتكره كل ماهو ذكوري وتطالب بتحررها و كأنها تجد نفسها ما زالت فعلا مقيدة، وقد كان حوار" **الجوهر**"كالتالي:

الجوهر: "هاد الصور للمحبوب إلى راح وغاب ،كان وطني، أحب البلاد والعباد والحياة، كان محبوب من كل واحد، أمن الحومة حتى نهار اللّي تسلطوا عليه دوك الي قلعو الرحمة من قلوبهم، ما شتهش ليومنا هذا ..عييت نبحث وندور كالمهبولة، ما خليت جرائد ندير فيهم التصاور،ما خليت إذاعات، نبلغ عليه البلاصة اللي يقولولي عليها نمشي ليها ربما نلقاه حتى في السبيطارات ربما يكون معاهم ولكن بلا فايدة ولا نتيجة "[1]

نرى أن هذا الحوار الذي كان"**للجوهر**"وفيه يخبرنا المؤلف كيف إختفى محبوبها، إلا أنها لم تفقد الأمل، بينما المخرجة قامت بنسب هذا الحوار "**للخامسة**" وجعلت سبب إختفاء محبوب "**الجوهر**" مبهما، ولكن في الجهة المقابلة تؤكد لنا سبب حقد"**الخامسة** "ولماذا أصبحت تتصرف بكل هذه العدوانية وقد قامت بإجراء تغيرات لهذا الحوار، بإضافة الجمل له، لتؤكد مرّة أخرى على أن المجتمع عندما يخذلك لن يبقى لك سوى الألم والمعاناة، فأصبح الحوار كالتالي:

[1]- محمد شواط، الثلث الخالي مخطوط نصي، انتاج 2016، ص 16.

الخامسة:"شوفو خليت غير هاذي.... موطني، موطني،موطني الجلال والجمال والبهاء في رباك، في رباك، الحياة والبهاء والنجاة والرجاء في هواك... كان يحب البلاد والناس كانت كامل تحبو بصح نهار تسلطو عليه هادوك لمعندهمش الرحمة في قلوبهم، مزدتش شفتو، حوست عليه، حوست عليه دار بدار، حوست عليه قرية بقرية، مدينة بمدينة، شارع بشارع، علقت تصاويرو في الحيوط، علقتهم في الجبال، علقتهم في الحجر حتى في الثلث الخالي، كيفاش حبيتوني نعشق يا لحباب وأنا عينيا غمرهم السكات".[1]

إذن من خلال هذه الإضافات تكون المخرجة قد أوضحت بشكل مباشر لماذا ترفض "**الخامسة**" الإرتباط من جديد، ولعل الحوار يحيلنا إلى أن المخرجة أرادت لفت إنتباهنا إلى أمر مهم وهو ان المرأة ليست بطبيعتها قاسية لأن من تسبب لها في ذلك الظروف السياسية، رغم أن تلك الفترة مضت إلا أنها لن تستطيع أن تمحو تلك العقد النفسية التي تسببت فيها للمرأة ،ولعل هنا تظهر اللمسة الخاصة بالمخرجة تجاه المرأة، والتي أعطت مبررا من أجل الحكم على هذا الرجل .

لقد وضح المؤلف في مخطوطه النصي كل الأحداث ،والمخرجة قامت بتنسيقها وترتيبهاوالسؤال الذي يتبادر للأذهانهل فعلا تستطيع المرأة التحرر من الرجل؟

أصبح المحبوب الذي غاب عن"**الخامسة**" يعيش في داخلها، صحيح أنها ترفض الإرتباط، ولكن ما تقوم به من تضحية يدل على أنها هي أكثر الشخصيات حباً للرجل لأن رفضها ان تحب رجلا اخريحيلنا إلى انها مازالت وفية لذلك المحبوب المفقود، وفكرة مطالبتها بالتحرر تحيلنا إلى التحرر من السلطة بحد ذاتها ،فلولا الظروف السياسية القاهرةما فقدت أعز ما تحب.

ومن هذا الطرح نتساءل من سيعوض هذه المرأة ؟ ومن سيراعي مشاعرها وعواطفها؟ وهي النقطة التي ركزت عليها المخرجة منذ البداية، وبهذا لم تنفي كليا هذا الرجل أثناء محاكمته ،وأن سبب تمردها الظروف الاجتماعية والسياسية ونظرة المجتمع، و التي أثرت على وضعها النفسي .

الاضافات النصية التي استعانت بها المخرجة، قدمت نوعا من التشويق والحيوية، والذي يحيلنا إلى ان المخرجة فهمت عمقه ومضمونه ومن الحوارات التي أضافتها في اللوحة الأولى بعدما قامت بتغيرها :

خضرة: كرهت كرهت، كرهت، كرهت، كرهت، أنا حياتي هاذي مبغيتهاش تكون هاكة، حبيتها تكون احسن، تكون بالألوان، لون، لون، لون، لون أصفر[2].

[1]-تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة. 32: 45

[2]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.43: 05 .

الحوار الأصلي:

خضرة:" أنا سموني خضرة، باغية دنيتي وحياتي تخضار بعد الجفاف والإعصار "[1]

اشتغلت على حوار "**خضرة** "، أولا تؤكد على كلمة كرهت والتي كررتها ثمانية مرات، والتي تحيلنا مباشرة إلى حالتها السيئة التي فعلا تعاني منها، والجزء الثاني يؤكد على أن حياتها لا بد أن تكون بالألوان في حين أن المؤلف يعرفنا مباشرة بإسمها وأن حياتها لا بد أن تتغير بعد ذلك الإعصار والجفاف، وهنا يظهر اهتمام المؤلف بجمالية اللغة لتوظيفه هذا التشبيه البليغ بينما المخرجة اختارت لها كلمات عادية قريبة من المتلقي الجزائري وبلغة بسيطةوكذلك تكرار الكلمة أعطاها مساحة في تنفيذ بعض الحركات.

أما "**الجوهر**" فقد ركزت في حوارها على **أناها**، وهذا لتبين أنهاانتظرت طويلا ليتحقق حلمها وكذلك لضرورة اخراجية، فتقول:

الجوهر:" أنا، أنا، أنا، أناتمنيت نهار عرسي نكون كالجوهر نضوي من لبعيد"[2]

و الحوار الأصلي كان:

الجوهر: انا سموني الجوهر، باغي نكون نهار عرسي، نكون كالجوهر لي تضوي من بعيد[3]

وفي هاته الحوارت كذلك قامتبالتقديم والتأخير، وجعلت "**خضرة** "هي التي تتحدث أولا ثم "**الجوهر**" في حين المؤلف بدأ "**بالجوهر**" ثم "**خضرة**" أما حوار "**الخامسة** "فهو الآخر قامت بتغيره فأصبح:

الخامسة: خمسة، آه، هاهي خمسة ،وخمسة وخدوخرا ،سما خمسة ،وخمسة ،وخمسةوعشرين،نزيدولها خمسطا عشر، تولي ربعين،و الربعين نزيدولها عشرة خمسين، أيا و هادي في خاطر الراجل لدى خمسة نسا[4].

والحوار الأصلي كان كالتالي:

الخامسة: "أنا نقول اسمي، أنا سموني الخامسة خمسة وخموس في عين الحساد[5]

أكدت كثيرا على العدد خمسة لتصل في النهاية إلى أن إسمها "**الخامسة**"، وابراز قضية الزواج المتعدد.

---

[1]-محمد شواط، الثلث الخالي، مخطوط نصي، م س، ص 21.

[2]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م ن، الدقيقة.30 : 07.

[3]-محمد شواط، الثلث الخالي، مخطوط نصي، م ن، ص 21

[4]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م ن، الدقيقة.20: 08 .

[5]-محمد شواط، الثلث الخالي مخطوط نصي، م ن، ص 2

اشراك المتلقي في معرفة أسماء الشخصيات الثلاثة وهذا عندما جعلت كل شخصية تلمح عن اسمها برموز، واسم كل شخصية يكون على لسان الشخصيات الاخرى، وهنا ركزت المخرجة على ابراز ما تريده كل شخصيةمن خلال الاسم الذي تحمله، بينما شخصية "**الخامسة**"نتعرف فقط على إسمها، ويظهر غموض حول هذه الشخصية، وهنا يجعل المتلقي ينتظر ماذا تريد هذه الشخصية.

عندما انتقلت إلى الإفصاح عما حدث لهن حتى وصلن إلى هذا الثلث الخالي، لجأت الى التغيير في الحوارات ،وأضافت لشخصية "**خضرة**"إشارة زادت من اشمئزازها حقا من زوجها وهي البصق للدلالة على انها فعلا تشعر بالقرف والمهانة، وأما حوار "**الجوهر**" اضافت إليها ضحكات استهزاء مصحوبة ببكاء، اما حوار "**الخامسة**" فحذفت كلمة "**ماتفكرونيش**"، وبدأ مباشرة ب"**أنا**" لتحيلنا إلى أنها فعلا متأكدة مما ستقوله وقد قامت بعدها بحذف الحوار التالي:

خضرة: "درنا كلشي كيما راكي تقولي نوينا الخير واجتمعنا باش نكملو المسيرة ولكن قعد غير في عماه ما بغاش يتساوى قعد كي ذلك السلك المعوج او مبغاش يتسقم درت معاه قاع الحلول بلا فايدة"[1].

وجعلت الحوار التالي هو البديل فأصبح:

خضرة: "ياو طبطب، قاتلو طوبة، بطوبة، ياو علاه قالك احنا بنيناها بلباد ولا، احنا تاني بنيناها طوبة بطوبة، بريكة، بريكة، قمرودة، قمرودة، مع لاخر واش".[2]

يحيلنا هذا الحوار مرة أخرى على أنها بالرغم من كل التضحيات وكل ماحدث غير كل شيء،وحتى هنا نرى استعمال اللّهجة الخاصة بالشرق*خصوصا مع شخصية"**خضرة**".

أما بخصوص الحوار الذي أضافته لشخصية "**الخامسة** " وفيه تبين أن هاته الشخصيةجميلة مثقفة في حين أن المؤلف لم يجعلها كذلك، و اعتمدت على الاختصار، فالحوار الأصلي كان كالتالي :

الخامسة:" راكم تضحكواوالله لراكم ضحكواوحدة تتكلم على السعادةمعاه وحدة تتكلم على لي داها صعب عليها الطريق وخلاها وحدها، بركاو ما تخرفو، افيقو، افطنو، ولياه أنا مانيش بنادم، قادرة على شقايا وحدي ندير التاويل قادرة وحاسة وفايقة قاعدين تنومو دايتكم غمامة افطنو"[3]

---

[1]- محمد شواط الثلث الخالي مخطوط نصي، م س، ص 3. .

[2]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 12:35.

* الجزائر معروفة بتعدد لهجاتها وكل ولاية لها لهجة تتميز بها، فنجد لهجة خاصة بالغرب، ولهجة خاصة بالشرق، ولهجة خاصة بالوسط ولكن في الاخير اللغة العربية الفصحى هي اللغة المتفق عليها، ولذا في المسرح تستعمل اللغة الثالثة والتي هي لغة مهذبة تجمع بين اللغة العربية واللغة الدارجة، وتعتبر مثل هاته اللغة قريبة للمتلقي .

[3]-محمد شواط، الثلث الخالي ، المخطوط النصي، م س، ص3.

فأصبح الحوار كالتالي :

الخامسة: "(ضحكات) ياو اضحكو وحدة تحكي على السعادة ووحدة تبكي على الغرنوب لراح وخلاها في الطريق، ياو فطنو، افيقو علاه ما نيش قادرة ندير حياتي شاطرة **جميلة،مثقفة** وانتوما اقعدو وغير احلمو ياو فطنو".[1]

نسبت إليها كذلك دور"**الحارسة**"،وكأنها تحيلنا أيضا إلى وجود الرقابة والحماية ليعبرن عن همومهن ومشاكلهن،ويظهر هذا في الحوار التالي:

الخامسة: "exactly ياو عبري قولي، اهدري، اهدري ما تخافيش، أع تقيء ،ما تخافيش راني هنا **نحرس**".[2]

غير أن المؤلف لم يشر إلى هذه الرقابة لأن الحوار الاصلي كان كالتالي:

الخامسة: "زيدي تقي خرجي الي كنتي داسته في كرشك خرجي كلشي ما تخافيش **غير حنا رانا هنا"**[3].

وبهذا كلمة: "**غير حنا رانا هنا**"تحيل إلى انه لا وجود لأحد معهم، ولكن المخرجة تحيل إلى انه رغم وجودهن في هذا **الثلث الخالي** فهن مقيدات وتحت الرقابة،فهناك بعض الحوارات " تتمتع بطاقات تعبيرية تساهم في شحن العمق الداخلي للمثل "[4]. وهنا ساهم في الاحالة إلى أن هذه المرأة تطمح لمنصب القيادة والسلطة وبين موقفها .

أما بخصوص مشهد المحاكمة فقد قامت بجمع حوارات كل الشخصيات الثلاثة،فشخصية "**الجوهر**" تتحدث لنا مباشرة عن حالتها وعما تريده فعلا،دون ان تدخل في حوار مع "**خضرة والخامسة**" أي عرضت القضايا الثلاثة، كل قضية بالتفصيل وجمعت بينهما فقط أثناء لحظة التأنيب لتعيد النظر في قضيتها،وتتخلى عما تفكر فيه، وهنا كذلك قامت بتقديم شخصية "**الجوهر**"

وجعلها هي الأولى بعدما كانت شخصية "**خضرة**" هي الاولى في نص المؤلف،بينما المخرجة جعلتها هي اخر من يتكلم عن قضيتها وبهذا جعلتنا مباشرة امام تلك الصراعات الداخلية والخارجية لهاته النماذج النسوية،وحذفت الحوارات التالية حتى تجعلنا مباشرة في المحكمة:

خضرة:"قاع شابات وزينات .....عقليته صعيبة

الخامسة: يا لبنات علاه .....لا لا

---

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.13:16.

[2]- تونس ايت علي ، مسرحية الثلث الخالي ، م س ، الدقيقة 20: 14.

[3]- محمد شواط ، الثلث الخالي، المخطوط النصي، م ن، ص 4.

[4]-ينظر: عبد المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 145.

المجموعة: موافقين"[1]

وبعد جمعنا للصفحات التالية :8،9،10،11،12،13 من النص الأصلي[2]،وطبعا التغير والحذف في هاته الحوارات، التأكيد مرة أخرى على أن "**الخامسة**" شخصية مثقفة،وأضافت لها مقاطع غنائية بالفرنسية، ووضع"**الخامسة وخضرة**" معا عندما تحاكم "**الجوهر**"، ونفس الطريقة مع باقي الشخصيات فتحصلت على الحوارت التالية :

الخامسة و خضرة: محكمة

الجوهرة فلانة بنت فلان بنت فلانة

الجوهر:" من حقي نعشق ونحب، هدى وين جيت لدنيا تمنيت نكون عايلة، ولاد، راجل يداويني إذا مرضت يدفيني إذا بردت، يمسحلي دمعتي، يضويلي ظلمتي، سيادة القاضي علاش الحب جريمة، أنعم ايه أنا حبيت ونعشق كيما كامل النسا في عمري، مازلت نشوف فالدنيا بألوان زاهية وفاتحة، سيادة القاضي أعطيني الحل، ضيعت عمري وراسي ومستقبلي في قرايتي لي ودرتها **على جالكم**، ناكل نفكر، نمشي، نرقد، نفكر، نرقد، نفكر، نجري نفكر، نفكر عاوني باه نحيه من بالي، من عقلي، سيادة القاضي واش هو الحكم لحكمتوه، المهم ما يكونش قاسي ولا طويل يحطملي حلمي وساسي، شوفو ليا بعين الرحمة، عطولو فرصة بلاك يخرج من هاذي الحسرة، سيادة القاضي متحكمش عليه حكم الاعدام، عاوني سيادة القاضي عاوني، عاوني، عاوني، عاوني سيادة القاضي، أنا عقلي يتيم ماشي كيما لخريين"

خضرة:"عندك الحق على خاطر انتي مربيتيش، ما سهرتيش، مرضعتيش، مخليتيش قطعة من الكبدة نتاعك على هذي يا لاله راكي تحلي في فمك، روحي أحكمي حيط وعاودي خمي.[3]

الخامسة: هبلت، هبلت هادي الطفلة، اسمعي ديري عقلك في راسك تلقي روحك غالطة "**(1)**

الجوهر: "انا من كثرت لحبيت صورتو خليتها ذكرى عندي

خضرة والخامسة: غالطة (إضافة)

الجوهر: كل ما نذكرو نجبدها نتمعن فيها"**(2)**

خضرة والخامسة:" غالطة (إضافة)

الجوهر: نشم ريحتو باش ما يروحش من بالي **(3)**

---

[1]-محمد شواط، الثلث الخالي، المخطوط النصي ، م س ، ص8.

[2]- م ن، الصفحات من 8-13..

[3]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة. 28:49.

خضرة والخامسة: غالطة "(إضافة)[1]

وبهذا الحوارات 1،2،3، هما حوار كان واحد، وقامت المخرجة بتقسيمه لتبرر لنا أن ما تقوله ليس بالصواب لأنها جعلت كل من "**الخامسة وخضرة**"يؤكدان لها أنها خاطئة بقولهما" **غالطة** "

وكذلك في حوار"**الجوهر**" أثناء حديثها مع القاضي تذكر أن سبب ضياعها لمستقبلها وحياتها جميع الرجال، أي تقصدهم جميعا وهنا إحالة أخرى للمخرجة أنها إستعملت كلمة (على جالكم) عوض كلمة (على جالو) وهي بذلك تحكم على الجميع دون إستثناء.

وهاته باقي الحوارات التي جسدتها في مشهد المحاكمة :

الجوهروخضرة: " محكمة"

"الخامسة فلانة بنت فلان بنت فلانة "

"الخامسة: سيادة القاضي، حضارة المستشارين، يا العارفيين، أنا حابة نعيش وحدي تاكلة على صحتي، **ثقافتي، جمالي**، منتكل على حتى واحد، (ضحكات إستهزاء)

Rien. Rien de rien. Je ne regrete rien(ضحكات)واش ندير أنا براجل. ينحسب عليا برك، مدامها كاينة الارادة يا سادة يا قضاة، حضرات المستشارين، راني داخلة حرب وبربي نشاله رابحتها،.....، يا سيادة القضاة، الوقت ما يرحمش بركاونا من البكى، نهار كامل وانتما خناينكم تتسايل اخرجو تتبدل ريحتكم، اخرجو، اخرجو لهوى سيدي ربي يضربكم .

خضرة: ما كيش انت لتعرفي الصح ولا الغالط والنصيحة نتاعك خليها ليك.

الجوهر: خضرة عندها الحق، احنا رانا عارفين مصيرنا ونهار دخلنا لهاذ السوق، احنا دايرين حسابنا مليح، ودخول الحمام ماشي كم خروجو.

الخامسة: دورر، دورو تعاود وتولو، اسمعو، هاد الهدرة نخلوها لصحاب المعنى.

الخامسة و الجوهر: محكمة

خضرة فلانة بنت فلان بنت فلانة.

خضرة: حضارة المستشارين، سيدي القاضي، طمعني غواني عيشني في جنة خضراء، هبطلي السما وطلعلي الارض صدقتو وكنت حنينة وقلبي رهيف، ارسملي الحياة الزوجية بحروف من ذهب، هو يهدر انا مديني الغيام، طلعني الفوق، الفوق، الفوق، الفوق، الفوق ومن بعد رماني، قلولي شكون لراه غالط انا ولا هو، شكون لراه على صواب، أنا ولا هو، درت الشي المعمول، نظام الطاعة والآداب،

[1]-تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م ن ، الدقيقة. 29:50.

تحملت هم الدار، منى مرى، ومن راجل نخدم الداخل ونخدم برى هذي كامل علاش باه نكون امرأة مثالية، "ضحكات استهزاء" باه حتى ومحة ماجي على وجهو حتى وشمة ما جيبلو العار حتى تقل ما يعوجلوا ظهرو وحتى، وحتى ،وحتى..... بصح قلبو حديد ما يحس، ميعرف قيمة الإحساس، زايد غير في عماه وداير واش كاين في راسو.

حضارة المستشارين، سيدي القاضي، أنا ما راني باغية والو باغية حقي برك، حقي لمعشتوش كامراة متزوجة، أنا منقولوكمش زيرو الحبل ولا أرخفوه نقولكم شوفو ليا بعين الرحمة، فاجو عليا غمتي .[1]

تجعلنا المخرجة بين مؤيد ومتعاطف مع كل شخصية، وفي نفس الوقت التعليق على الحدث من خلال الشخصيات الأخرى،وهنا ارتكزت على تقنية من تقنيات التغريب والمتمثلة في اعادة التركيب لحوارات النص.

الحوار التالي كان فقط للشخصية "**خضرة**" نسبته للشخصيات الثلاثة، و هنا توضح أن هذه القضايا الخاصة بالنساء، كل إمرأة و لها وجهة نظرها ،و تفكيرها الخاص، وبهذا تؤكد ان كل إمرأة تتحمل القرار الذي تتخذه.

خضرة والجوهر والخامسة: "كل شاة معلقة من رجلها ولي يحب ياكل اللحم يزوج أمو منقدروش نكونو في قدروحدة ربي خلق وفرق ".[2]

تسليط المخرجة الضوء على أمر اخر مهم، وهو أن المرأة تساند المرأة مهما اختلفت وجهات النظر بينهم، وهذا ما جاء على لسان شخصية" **الخامسة** "والتي كانت منذ البداية ترفض هذا الرجل، ولكن في الاخير تقرر الانضمام لهم :

الخامسة :"زيرو رواحكم، اسمعي يالي و ليتي منجمة، و كزانة، اجري يا لباغية تعاودي الزواج على راجلك، اجري، اجريو " [3]

الحوارات الموجودة في الصفحة 21 و 22من النص الأصلي[4] ،تم حذفها كليا و الذي عنونها المؤلف بالنداء،أما المخرجة جعلت أخر المسرحية باللغة العربية الفصحى، وهاته الحوارات طبعا موجودة في النص الاصلي ولكن باللغة الثالثة [5]:

---

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة. 21: 34.

[2]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س ، الدقيقة 15: 37.

[3]- م ن ، الدقيقة 25: 49.

[4]- محمد شواط، الثلث الخالي، المخطوط النصي، ص 21-22.

[5]- م ن، ص 20..

الجوهر : "كم أعشق المطر حين يبدأ بالتساقط، أتذكر أيام العشق و الحب، حيث كنت أنتظر حبيبي لساعات طوال.

خضرة : دعو المطر ينزل بسلام دعوه، يغمر الأراضي و السواقي و الشوارع و المدن فلربما ينجح في شفاء قلوب أعتله المرض ،دعو المطر.

الخامسة : الماء يغسل القلوب الجافية، القلوب المريضة التي لا تصلح لشيء، الماء هو الأمان لنا، أمان لنا[1].

غيرت المخرجة في الحوارات، التي تحمل نفس المعنى وتصب في فكرة النص الاصلية والاستعانة بتقنية الحذف، والاضافة، التقديم والتأخير، ليتماشى مع الرؤية الاخراجية، أما بخصوص الكلمات التي أضافتها ككلمة **معاق**، وكذلك **اشارة البصق**، والمماحكة اللفظية التي استعملتها واستعمالهم كلمات **كطوبة** وغيرها،كانت اضافية وقدمت صورة سلبية عن هذه الشخصيات وبخاصة "**الخامسة** "بعدما جعلتها في موقع المثقفة فلابد أن تحسن من الالفاظ التي تنطق بها، فهي تمثل صورة المرأة القوية وليس فقط تلك التابعة المقهورة والمظلومة.

1-4/فضاء التشكيل الحركي في مسرحية الثلث الخالي:

يستند كل مخرج مسرحي على تشكيلات حركية من اجل ان يقدم الحياة الداخلية لفكرة النص لأنها لغته البصرية التي تقدم تصوره النهائي، لذلك اعتمدت المخرجةعلى الإشارة والإيماءة ونوعت في الحركة واتجاهات العبور لتحقق التوازن الجسدي والنفسي الذي يعكس طبيعة الشخصية ووظيفتها داخل العرض ،وهذا التنويع يساهم في إثراء رؤيتها الإخراجية ويحقق لنا التوازن الفني.

استخدمت الحركات البسيطة من خلال اعتمادها على تقنية المثلث، ذلك أن طبيعة مسرح العلبة الايطالية هو " مسرح نصف دائري هدفه تحقيق الفرجة وأكبر قدر ممكن من الايهام للمتفرج "[2]ولذا زاوية النظر تكون محددة بزوايا ونقاط وهمية يدركها المخرج من خلال استعمالها فيراعي أبعاد المنظور الخاصة بالديكور، وقد حددت المخرجة وحصرت منطقة اللعب وكذا طبيعة المكان الذي تم اختياره، فرض عليها تشكيلات حركية معينة، والتي كانت متكررة في الكثير من المشاهد وهذا للتأكيدعلى مواقف هاته النسوة ،ولعل تحديدها لتلك المناطق من أجل جعل المتلقي يركز أكثر على قضيتهن، و الخلفية كذلك التي تم استخدماها في الفضاء السينوغرافي حصرت المكان.

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م ن، الدقيقة 08: 51.

[2]-ينظر: ماري الياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي، م س، ص 314.

لو استعانت المخرجة بكل مناطق الركح، لأعطت بعداً أعمق لرؤيتها ،وبما أن المكان هو ثلث خال والخلاء من صفاته الاتساع، وهاته الشخصيات خرجت أصلا من فضاء داخلي مغلق لتعبر عن نفسها في فضاء خارجي أوسع،فخروجها من الداخل إلى الخارج لو كان في حيز أكثر اتساعا لكان أفضل .

انطلقت في بنائها الحركي من خلال ذلك الخط المائل والذي كان في منطقة قوية من الركح وجعلته أفقياً مائلاً كي تكون زاوية نظر المتلقي كاملة، ومثل هاته الخطوط تستعمل " لتعبر عن معنى الحركة أو ماهو غير محسوس أو مصطنع أو اسر يأخذ الألباب أو ماهو شاذ أوطريف " [1] وبهذا تتعدد القراءات التي يقدمها هذا الخط و المخرجة استعملته من أجل اعطاء خلفية عن هاته المسرحية كالإفصاح عن مكان تواجدهن وسبب وجودهن عن طريق الحوار، واعتمدت كذلك على المستويات [2] والمتمثلة في وضعية الجلوس، للشخصيات الثلاثة ووضعهن في مستوى واحد،وهذه احالة أخرى إلى تساوي وضعيات الشخصيات وأنهن في نفس الدرجة، وبهذا التأكيد بالمستوى، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم2.



الصورة رقم 02

دخول الممثلات بحركات سريعة وكأنهن متفاجئات بولوجهن مكان غير المكان الذي كن متواجدات فيه، وتعتبر "الحركة السريعة من الحركات القوية[3]، وعند دخولهن يقمن بحركات دائرية والتي تعبر عن توتر وتمهد لنا عن الحالات التي تنتاب هذه الشخصيات ومثل هاته الحركات تستعمل«للتعبير عن العواطف المتأججة والمشاعر النامية، وهي أقوى من البطيئة في أغلب الأحيان»[4]

وبهذا نرى أن الإيقاع الذي بدأت به المخرجة هو إيقاع سريع،فهل ستحافظ على وتيرته حتى النهاية؟

---

[1]-، ألكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 243

[2]-العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 35.

[3]-العودة الى الفصل التمهيدي، ص 33، 34.

[4]-جويس لويك ،محاضرات في أسس الإخراج المسرحي ، م.س، ص 100.

ثم غيرت ذلك الخط المائل بتغيير مناطقه ،كما هو موضح في الصورةرقم 03



الصورة رقم 03

جعلته في منطقة وسط اليمين ،ومنطقة وسط الوسط، ومنطقة أسفل اليسار، وقامت بوضع هذا الخط عن طريق الكتل الديكورية، و كل منطقة ستكون بمثابة المكان الخاص لكل شخصية والتي تعبر عن الضيق وعدم الراحة لهاته النسوة الثلاثة .

نتحصل على مثلث في كل المشاهد، وكل مرة تمثل شخصية رأس هذا المثلث ففي الصورةرقم 04



الصورة رقم 04

الشخصية "**خضرة**"في أسفل اليسار تتخذ وضعية الجلوس هي رأس المثلث لتخبرنا عن أمر يهمها وماذا تريد من حياتها وكل من "**الخامسة والجوهر**"ينظران اليها وهنا لجلب نظر المتلقي إلى الشخصية المراد ابرازها في هذا التشكيل، التأكيد على حالة الشخصيةوما الذي تود الافصاح عنه وهاته المنطقة تستعمل لمشاهد "الحب العرضي، للمناجاة، للتمعن والاستبطان " [1] وقد استعملته المخرجة لهاته الشخصية حتى يعاد النظر في حالتها، لأن كل منطقة تعبر عن قيمة شعوريةخاصة .

[1]- ينظر: ألكسندر دين ،أسس الاخراج المسرحي، ، م س، ص 262.

وأما في الصورة رقم5 :



الصورة رقم 05

نشاهد "**الخامسة**" وقد اتخذت وضعية قوية وفي منطقة قوية، وضعية التأكيد بالارتفاع عن طريق الكتلة الديكورية [1]،وجعلت كل من الشخصيتين"**الجوهر**" و"**خضرة**" بجانبها من الناحيتين وينظران اليها، وهنا أعطتنا مثلثا آخر، رأسه هو "الخامسة " وهكذا ستكون أعين المتلقي على هاته الشخصية .

أماالصورة رقم 06



الصورة رقم 06

فنشاهد شخصية "**الجوهر**" و هي رأس هذا المثلث، التعريف بنفسها، إذ أنه بمجرد توجيه الشخصيتين بؤرة نظرهما لتلك الشخصية تصبح هي الشخصية المرادة من هذا التشكيل، وهيا في منطقة أسفل اليمين والذي من سماته " الدفئ وغير مكلف، ويعبر عن الصداقةويستعمل لمشاهد الحب "[2] والجوهر هنا تسردلنا حالتها العاطفيةوتعترف لما جرى لها من حبيبها الذي هجرها .

أما في الصورة رقم07

---

[1]-العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 36.

[2]- ينظر: ألكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 262.



الصورة رقم 07

تجعل الشخصيات الثلاثة في وضعية التأكيد بالارتفاع مرة أخرى وهي وضعية قوية، وفوق الكتل الديكورية وفي مناطق قوية و تسلط عليهما إضاءة خاصة، وضعهن في خط أفقي مستقيم وهنا مزجت في التعبير عن القيمة الشعورية التي يحملها المشهد فمثل هاته الخطوط تعبر عن "الصرامة والقوة "[1]، فشحنت هذا الموقف كثيرا لما يحمله من ايحاء، و الإنتباه لما سيتحدثن به والتمسك بموقفهن وهذا ما يوضحه الحوار:

الجوهر:ايه وحدي نثبت وجودي وكياني بركاي، اتعقلي، واترزني يا الراجل هو الراجل يكمل السعادة اللي كاينة في النصف[2].

وهذا لتؤكد على أهمية الرجل، ودوره في حياة المرأة.

التأكيد على التحرر الذي لا بد للمرأة أن تصل إليه بتسليط الضوء فقط على شخصية **"الخامسة"**مرة أخرى، كما يظهر في الصورة رقم08



الصورة رقم 08

[1]- ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م ن، ص 243.

[2]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة. 01: 12.

وفي نفس الوضعية التأكيد بالارتفاع في منطقة وسط الوسط لتختم حوارها :

الخامسة:"أفطنو ".[1]

هي دعوة مواجهة مباشرة للمتلقي.

اعتمدت كذلك على الحركات القوية من منطقة قوية إلى أقوى، من منطقة يمين الوسط إلى منطقة أسفل اليمين ،واعتمدت على الحركة والعبور أولا ثم الحوار لأن « المخرج يختار الحركات التي تصاحب كلمات النص المنطوق» [2]، وذلك من خلال شخصية **"الجوهر"**والتي تؤكد عل أهمية أن ترتبط، وتمسكها بموقفها، وتأكيدها أن المرأة مذنبة كذلك في هذا الأمر، وهذا ما يوضحه الحوار التالي:

الجوهر: كاين وكاين، أنا تاني مانيش ملايكة،فيا المليح وفيا الصالح[3].

الوضعيات الضعيفة كذلك استعانت بها في كثير من المشاهد عن طريق المستويات والتي لها "شعور مؤكد أو قيمة مزاجية تعبرعنها"[4]، ففي مشهد بين**"الجوهر"** و**"خضرة""**فالأولى تريد الزواج، والثانية تريد الطلاق، فتجعلهما جالستان في مستوى ضعيف لاتخاذهما وضعية الجلوس على الركح وتجعل **"الخامسة"** نقطة التقائهما في وضعية جلوس فوق الكتلة، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 09



الصورة رقم 09

بينت المخرجة طبيعة هذا التشكيل الذي يظهر لنا عبثية هذا الموقف .

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "، م س ، الدقيقة 46: 13.

[2]- Voir Anne Ubersfeld ،lire le théâtre le dialoguede théâtre édition Belin France 1996 p 141 et 142.

[3]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م ن ، الدقيقة. 45: 15.

[4]- ينظر: ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي،م س ،.ص 265،

اعتمادها على الحركات القوية المباشرة كثيرا، ثم تعكسها بحركة ضعيفة ،أو باستخدام مستوى ضعيف عمدا، وهذا لتؤكد مرة أخرى أن "**الجوهر** " ضعيفة أمام تلك المواقف، فأثناء حديثها حول موقفها عن المرأة، مباشرة تعود إلى المطالبة بالزواج وهنا تستلقي على أرضية الركح ،وتقوم بحركات كأنها طفلة تلعب وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 10



الصورة رقم 10

وتقول حوارها التالي:

الجوهر: أنا ماني باغية والو، باغية راجل .. زوجوني ..زوجوني..."مصحوبة بضجيج"[1].

وكل هاته الحركات التي استعملتها تساهم في صناعة الصورة البصرية المراد ايصالها للمتلقي، والتي يعمل المخرج على ابرازها، فالحركة "هي من الأسس الجوهرية للإخراج وهي الصورة المسرحية اثناء الحركة "[2]

اعتمدت كثيرا على المستويات التي زادت من قوة المواقف والتأكيد على ما أرادته من خلال هذه المحاكمة الافتراضية، كوضعية الجلوس، والاستلقاء، ووضعية التأكيد بالارتفاع التي استعملتها كثيرا مع شخصية "**الخامسة**" وهذه الشخصية أعطتها تأكيدا واضحا منذ البداية، وجعلتها في منطقة وسط الوسط وتستعمل هاته المنطقة عندما يكون لها علاقة مع ذروة المسرحية، وهي المطالبة بفكرة تحرر المرأة أو الالتفات إلى ما جرى لها أثناء العشرية السوداء ،وكيف تعرضت الذات الأنثوية للانتهاك والتمزق النفسي و الوجداني ،الذي غير من تفكير المرأة واثر سلباًعلى أنوثتها.

وكذلك التأكيد بالارتفاع مع"**الجوهر**"،كما هو موضح في الصورةرقم11

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.09: 16.

[2]- ينظر: الكسندر دين، العناصر الاساسية لإخراج المسرحية، ص 221.

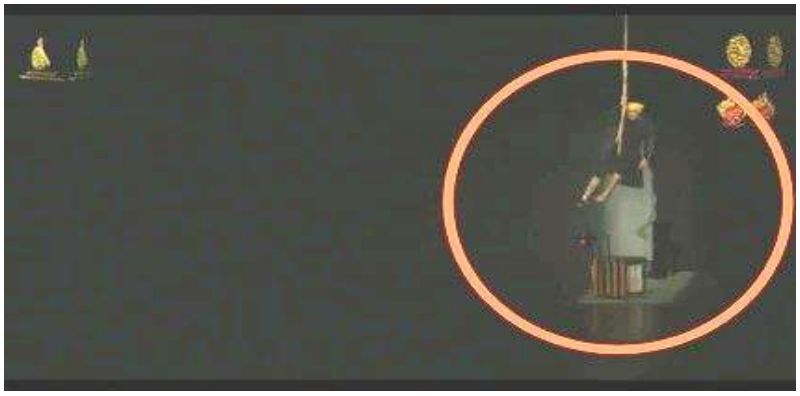


الصورة رقم 11

لتظهر محاسنها، ثم تنزل من ذلك المستوى وتتوجه مباشرة إلى منطقة أسفل اليمين منطقة قوية لتؤكد مرة أخرى على موقفها وإصرارها على الزواج والذهاب مباشرة بخط مباشر، وذلك لأنها اتخذت قرارا وموقفا حازما والتأكيد على قرارها وهذا ما يوضحه الحوار التالي:

الجوهر:"حتى يكون معاق، المهم نتزوج..."[1].

أما في المشهد الخاص **بالمحكمة**، فزادت من رفع الشخصيات وخاصة "**الخامسة**" عن طريق الصعود بأكسسوار الحبال،والوقوف فوق الكتل الديكورية أي التأكيد بالارتفاع بتسليط بقعة ضوئية خاصةعليها وجعلها في منطقة اسفل اليسار وهي منطقة قوية ويستعين بها المخرج في "مشهد التمعن والاستبطان " [2]وهنا لفت النظر أكثر لهاته الشخصية ولما تطالب بالتحرر كليا من الرجل كما هو موضح في الصورة رقم 12

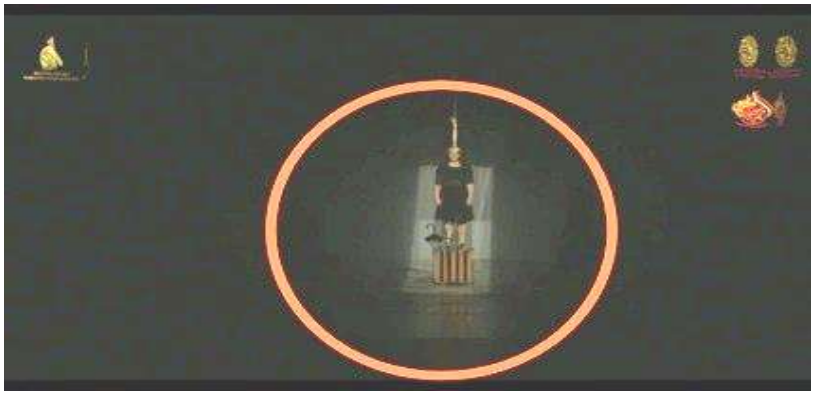


الصورة رقم 12

أما "**خضرة**" فقد اتخذت وضعيةالتأكيد بالارتفاع في الصورة رقم 13

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.09: 24.

[2]- ينظر: ألكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي، ، م س، ص 263.



الصورة رقم 13

وذلك أثناء محاكمتها،وعرض قضيتها، وقد جعلتها في منطقة وسط الوسط، وهي منطقة قوية لتؤكد على قضية وفكرة التحرر مرة أخرى، ولكن هذا التحرر من أجل التخلص من رجل ظالم،والمطالبة بحقها الشرعي كزوجة وأنثى.

استعانت كذلك بوضعية الجلوس للتأكيد على أمور أكثر جدية،وذلك عندما تقوم الشخصية من وضعية الجلوس وتقف للإدلاء بأمر معين ،مثلا عندما تكون "**خضرة**" جالسة تقول الحوار التالي:

خضرة: حسبتو راجل اسبع [1]

وقبل أن تنتهي من الحوار في كلمة **سبع** تنهض

وتقول : "**واقف بشلاغمو**.... " [2].

لتؤكد أن الشنب "الشلاغم باللغة العامية الجزائرية " رمز للرجولة، ولكن حدث العكس .

تكمن أهمية تلك الوضعيات، في ماتقدمه من شرح وتوضيح المعنى الذي تحتويه، وهاته الحركة من "مستوى منخفض إلى مستوى أعلى تعتبر حركة قوية " [3]

استخدام الحركات الإنعكاسية [4]لتبين لنا التعارض والتباعد بين "**خضرة**"و"**الجوهر**"ضد "**الخامسة**" التي تريد التحرر كليا، بينما هما تريدان أن تبقيا مع هذا الرجل، ولن تكملا حياتهما من دونه، ولكن مثل هاته الحركات لها "تاثير وفعالية في الكوميديا والهزلية " [5] بينت بها المخرجة التضاد الموجود بين الشخصيات الثلاثة، وهنا انتقلن من وضعية الجلوس مستوى ضعيف، فبقيامهما يزيد

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.15: 22.

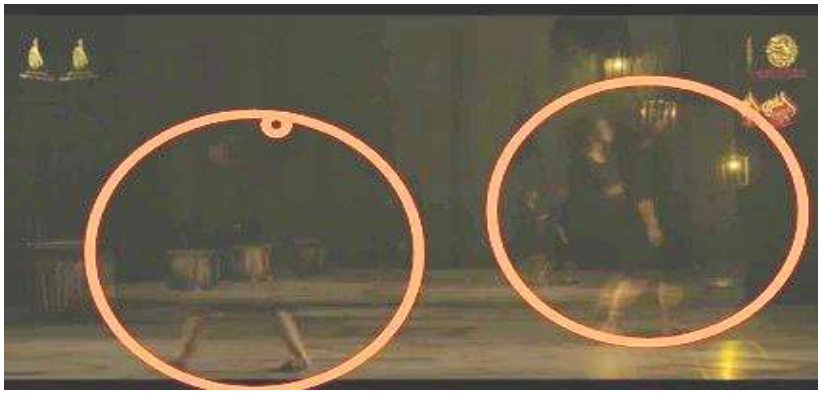
[2]- م ن، 19: 22.

[3]-ينظر: ألكسند دين، أسس الاخراج المسرحي ، م س، ص 278.

[4]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 31.

[5]- ينظر: ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م ن ، ص 303.

فعلهما قوة ويصبح مستوى أعلى، وهنا تقومان بحركات ذهاب و اياب، و تتجهان في عكس إتجاه "**الخامسة** " وهذا ماهو واضح في الصورة رقم 14.



الصورة رقم 14

واستعملت الخطوط الأفقية المستقيمة والتي عبرت بها عن الصرامة والقوة التي تعيش فيها الشخصيتين، وساهمت في التعبير عن معارضة ما تفكر به "**الخامسة** ".

كما أنها حافظت على المسافات بين الشخصيات ،وذلك من خلال خلق مسافة حميمية قريبة بين "**خضرة**" و"**الجوهر**"وذلك لإلتقاء تفكيرهما، وجعلهما في نفس المستوى ،فالأولى تريد الطلاق لترتبط برجل اخر، والثانية تريد الزواج وفقط، ولا يهمها هذا الرجل، وهذا ما هو موضح في الصورة رقم 15:



الصورة رقم 15

وكذلك الفضاءالركحي الذي استخدم فهو يحرص على تلك المسافات الغير متباعدة بين هاته النماذج النسوية،ويساهم في خلق التوازن .

وقد وظفت المخرجة كذلك مايعرف بالوضعيات[1]المواجهة بالجسد، و التي طبقتهاكما هو موضح في الصورة رقم16

[1]-العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 29.



الصورة رقم 16

وهنا اعتمدت المخرجة على المواجهة الكاملة بالظهر ، و هيا وضعية أقل قوة ولكن بعد ان تستدير الشخصيتين لتقول حوارهما فالمتلقي سيكون مستعد لما سيستقبل لانهما في بؤرة تركيز،وفي نفس الوقت نشاهد "**الخامسة**"بمواجهة كاملة وفوق الكتلة الديكورية، وفي وضعية قوية مواجهة كاملة وهنا مرة أخرى التأكيد بالارتفاع، مستوى أعلى، وبهذا هي الشخصية المرادة من هذا التشكيل .

اعتمدت أيضا على الكتلة الفردية، بإعتبار الممثل كتلة فعالة و مؤثرة و يعتبر مركز ثقل و قوة و يجلب النظر إليه"وثقل الكتلة له شأن هام فيما يتعلق بالتوازن، وله تأثير على المتلقي من ناحية التأثير المزاجي "[1] وهذا ماتوضحه الصورة رقم 17



الصورة رقم 17

استخدمته المخرجة لتؤكد مرة أخرى على شدة الألم الذي تعرضت له "**خضرة**"و تحاول أن تساعد "**الجوهر**" على أن تترك ما تفكر فيه و تتخلى عن هذا الزواج .

يبدا الإيقاع السريع الذي اتبعته المخرجة منذ البداية في التدرج إلى أن وصل إلى بطيءنوعا ما، و الايقاع في العرض المسرحي يتجسد في كل مكونات العرض بمعنى أن كل شخصية لها ايقاعها الخاص

[1]- ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 244.

الذي يندمج مع ايقاعات باقي الشخصيات، وتندمج مع ايقاع كل مشهد والذي ينقل لنا ايقاع الموسيقى والحركات والتشكيلات والاضاءةالتي تم الاستعانة بها بحيث يصبح الايقاع رابطة وصل فالمخرج اذا تمكن من معرفة ايقاع النص وتمكن من ضبطه واستخرج لحظات الصمت التي يبني عليها رؤيته الاخراجيةفانه سيجعل المتلقي لا يشعر بزمن العرض.

وحاولت المخرجة الارتكاز على النص حتى توضح أن قضية المرأة قضية لابد من الالتفات اليها فلهذا غيرت من سرعة الايقاع التي اتبعتها منذ البداية، من أجل خلق ذلك التحفيز والتوتر ومن أجل متابعة موضوع يعد واحدامن أهم المواضيع المسكوت عنها، ولكن ذلك اوقع العرض في ملل لأن هناك الكثير من السردية، خصوصا في المشهد الرابع والخامس الذي لم يتم الاستعانة بالرقصات الكوريغرافية .

طبيعة الفضاء المحصور الذي اختارته المخرجة، قدم لها مناطق تمثيل قليلة - ولكنها مناطق قوة -فالوسط والاسفل هما من المناطق القوية[1]،ولكنها لن تكون عميقة التأثير إلا في اللوحة ما قبل الأخيرة، حيث جعلت مساحة النظر أكثر عمقاً – عن طريق انزال ثلاثة قناديل ضوئية مع اضاءة زرقاء خافتة، جعلتنا نعيش في جو من الأحلام والذي لا نكون فيها مقيدين،ويترك مساحة أخرى للخيال، وبهذا جعلت المتلقي يعيش ذلك الحلم عن طريق ذلك العمق الافقي وكذلك عالم الأحلام لا يمكن الولوج اليه الا عن طريق معايشة حلم كل شخصية، وهذا ما هو موضح في الصورةرقم18.



الصورة رقم 18

الكتل الديكورية التي استعملتها الشخصيات الثلاثة كانت في حركة دائمة منذ بداية العرض، فقدمت بها عدة ايحاءات والتي سنعرفها لاحقا في السينوغرافيا، وهاته التغيرات التي تدور مثل

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 33.

"الطاحونة في اتجاهات مختلفة توحي بالقلق وعدم الاستقرار أو الهياج والاضطراب "[1] وهنا تحيلنا إلى حالة القلق والخوف التي تعيش فيه هاته النسوة والبحث عن طريقة لتقرير مصيرهن مع الرجل .

اعتمدت المخرجة على آليات فجرتها حوارات النص باستعمال كل ما يتعلق بالحركات القوية والضعيفة، والتنويع في اتجاهتها، وإستخدام الكتل و المستويات والوضعيات، وكلها تقدم لنا التكوين والذي يحقق تاثير مزاجي معين يأخذ دلالته من خلال تتبع العرض مشهد مشهد، وهذاالتنوع حقق التوازن الجمالي عن طريق تحقيق **التوازن النسبي** والذي برز في شخصية **الخامسة**، والذي يؤكد فيه المخرج على احدى الشخصيات ليبرز موقفه من النص، والتوازن الجمالي يتحقق كذلك عن طريق "عرض عوامل أوضاع جسد الجسم والمناطق والسطوح والتكرار والتركيز لكي يحصل على توازن متنوع بين الاشخاص بأساليب متنوعة " [2] واعتمادها على الحركة السلسة، والمتناسبة مع وضعية كل شخصية، باستخدامها الخطوط المنعرجة والمائلة.

عملت وفق تكنيك التركيب وقدمت لنا الصورة البصرية والتي تخلق لنا التصوير وتوضح معنى فكرة المشهد، فالتركيب كان من خلال الحركات والوضعيات والتي مكنتها من رسم المشهد والذي دفع بالحكاية إلى النهاية ،خصوصا ان هناك حركة الدخول واحدة، وحركة الخروج واحدة، وللفصل بين المشاهد استعملت تقنية الضوء والظلام والموسيقى والرقصات الكوريغرافية، فمنذ ولوج الشخصيات الثلاثة الركح لا يخرجن منه حتى النهاية، وبهذا تم التعبير عن العلاقات بين الشخصيات من خلال الحركة والصوت والكوريغرافيا والكلمة المنطوقة والأوضاع التي اتخذتها الشخصيات كما ذكرنا سالفا، أما بخصوص وضعية الجلوس والتأكيد بالارتفاع التي طبقتها في كثير من المشاهد، وتساوي ارتفاع أعلى الرؤوس للمثلات، ذلك لأنهن اتخذن نفس وضعية الجسد، وهذا مايحقق المخرج عن طريقه الخط الرأسي والذي " يتسم بالطول الفارع ويعبر عن الطموح والارتفاع والعظمة وهي تعطي كذلك احساس بالعنف "[3]وقد تحقق احساس الطموح مع شخصية**"الخامسة"**، وقد ساهمت هاته الخطوط في ابراز النص و عكست أداء مترابط داخليا ساهم في الوصف البنائي للعرض وهذا ماسنوضحه اكثر في تعاملها مع الممثل.

---

[1]- ينظر: ألكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 314.

[2]- ينظر: م ن، ص 183، 184.

[3]- ينظر: ،ألكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي ، م س، ص 242.

1-5/الأداء التمثيلي في مسرحية الثلث الخالي :

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية في العمل المسرحي لأنه سينقل لنا رؤية المخرج الممزوجة برؤية المؤلف، و يضيف عليها رؤيته و عمله التمثيلي،وبما أن المخرجة اعتمدت على منهج الواقعية النفسية في الأداء التمثيلي و هذا ما اتضح في معايشة الممثلات لهاته الشخصيات لذا هي عملت على بناء الشخصية من الناحيتين الداخلية و الخارجية.

الممثل هو من ينقل لنا درجة الايقاع اذ هو بمثابة المتحكم في وتيرته، والذي سيظهر من خلال الحورات التي تحيل إلى حالة كل شخصية، وسوف يختار المخرج حركات تناسب الحالة الشعورية، وطريقة القاء محكمة، وحتى الوضعيات "فكل شخصية لها ايقاع خاص في كل شيء، في الحركة، في التفكير، في العاطفة، فمنهم من يكون بطيئا ومنهم من يسرع "[1] ولذلك سوف نرى من خلال تحليلنا للشخصيات الثلاثة كيف تجسد ذلك .

تعتبر الشخصية هي الصورة الصغرى التي تدور في فلك الصورة الكلية للهدف العام للمسرحية و الجو العام الذي تدور فيه الأحداث ،وفي الواقعية النفسية [2] يقدم لنا شخصية حقيقية ستمثل حقيقة معينة ،و بهذا سنرى ذلك من خلال الشخصيات الثلاثة التي قدمتها المخرجة في العرض المسرحي "**الثلث الخالي**" وكيف تم إبراز ما تعانيه كل واحدة من هاته النسوة من خلال المستويات الثلاث[3]، التي يعمل وفقها المخرج وهي المستوى البصري، المستوى السمعي، المستوى الحركي، والتي هي بمثابة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل نص الممثل أو قاموس الممثل كما تسميها جوليان هلتون.

العلاقة التي تجمع بين الشخصيات الثلاثة هي الألم والمعاناة التي تعرضن لها بسبب الرجل، هناك علاقة تبادلية بين كل من "**خضرة والجوهر**" فالأولى تبحث عن الحب الذي لم تجده مع زوجها ،أما الثانية تبحث عن الارتباط لأنها جربت الحب ولم تجد منه منفعة فيضعنا كل من المؤلف والمخرجة أمام نتائج الحب والزواج بالرغم ما حصل لهما الا أنهما يواصلان في البحث عن ما يريدانه،وفي المقابل نجد شخصية "**الخامسة** "وهي نقيض الشخصيتين تماما، لأنها ترفض فكرة وجود هذا الرجل ولا تؤمن لا بفكرة الحب ولا الزواج بل تؤمن بذاتها واستقلاليتها، ومرات "**خضرة** "تقف

[1]- ينظر: ألكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج مسرحية، م س، ص 292.

[2]-العودة الى الفصل الأول ، ص 55.

[3]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص35.

بجانب "**الخامسة**" لتقنع "**الجوهر**" بالتراجع عن موقفها، ولكن في العديد من المرات نجد "**الجوهر وخضرة** "يساندان بعضهما في قضيتهما ويحاولان اقناع "**الخامسة**".

ولهذا حافظت المخرجة على تلك العلاقات والتي تدخل ضمن علاقات الصداقة والعلاقات الاجتماعية وجسدتها ركحيا من خلال الوضعيات التي اتخذتها الممثلات .

توجد بالمسرحية ثلاثة شخصيات "**خضرة ،الجوهر، الخامسة** ":

شخصية خضرة:

شخصية خضرة نموذج لكل النساء التي عانت في صمت، و لكن ما إن يقررن تغيير حياتهن فلن يقف أي أمر في وجههن حتى و إن كان الأولاد و التي هي فلذات الكبد، فعندما تقرر المرأة أن تتخلى عن كل شيء فهذا يبين حقا أنها تعرضت لألم كبير.

"**خضرة**"شخصية تعرضت للخيانة الزوجية بعدما أحبته و قدمت له كل ميراثها و في الأخير ماذا ؟ خضرة تطالب بالطلاق والذي يعد من الأمور المنتشرة في المجتمع الجزائري والمرأة المطلقة ينظر اليها بطريقة متشائمة وتعتبر غبر مقبولة حتى وان كانت هيا الضحية.

تعتبر " **خضرة**"الشخصية الأكثر تضررا لأنها عاشت مع هذا الرجل و تحملته و أصبح مجرد وحش و لكن مع كل هذا الألم و مع كل هذا الذم و التذكير بتجنبه إلا انها تؤمن أنه هناك فئة من الرجال تستحق أن تبحث عنه لتجد الحب الحقيقي، و تتخطى هذه المرحلة و تعيش حياة مثلما تحلم بها زاهية بالألوان.

خضرة : "سيادة القاضي أنا ماني باغية والو، باغية حقي برك"[1].

ومن خلاله سنبرز أول مستوى و كيف قدمته المخرجة:

المستوى البصري :

تظهر لنا شخصية جد متعبة لا تهتم بنفسها من خلال شكلها و أزيائها و ماكياجها ،و هي بذلك قدمت لنا حالتها المؤلمة و القاسية التي تعيشها و أنها منحت كل حياتها و اهتمامها لهذا الرجل دون الإلتفات إلى حالها، أما بخصوص الزي الذي اختارته لها فهو زي موحد بمعنى أن الشخصيات الثلاثة لها نفس الزي وسنوضحه لاحقا في الازياء .

الحركات والأفعال التي تقوم بها تدل على أنها امرأة نشيطة، دائمة الحركة مهتمة ببيتها وذلك من خلال حركات التنظيف التي تقوم بها عن طريق الأكسسوار المتمثل في قطعة قماش استعملته

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة. 20: 36.

لتعبر به على أنها ربة منزل وأنها مشغولة دائما بأمور بيتها ، و أنها أم حنونة تحن لولدها و فلذة كبدها، **شخصية** يظهر عليها التعب و الإرهاق و ثقل المسؤولية، إمرأة تريد حقها فقط ظهر ذلك في حوارها التالي :

خضرة :"حقي لمعشتوش كإمرأة متزوجة، دارت واش دار عليه الشرع ،شوفي ليا بعين الرحمة، فاجي عليا

غمتي " [1]

تضحك على ماكانت عليه ،على تصرفاتها و عملها اليومي في الداخل و الخارج لأنها إمرأة مثاليةبهذا توضح لنا المخرجة أن المرأة تستطيع أن تكون إمرأة مثالية و لكن أين الرجل المناسب ؟ لهذا سيؤثر على حالتها النفسية و يحدث خللا في طريقة تفكيرها، فتحاول إعادة النظر لتعرف ما ستصبو إليه.

المستوى السمعي :

تظهر من خلال نبرة صوتها الحزين انها فعلا إمرأة مظلومة، حتى طريقة إلقائها تتناسب مع وضع الشخصية التي تؤديها و بقيت في ايقاع لفظي واحد ،تتغير وتيرة الالقاء عندها فقط عندما تتذكر أنها ستحصل على حياة مغايرة، فمرات تتحدث بهدوء ومرات تتحدث بصوت مرتفع مصحوب بغضب وصراخ وذلك حسب الوضعية التي تكون فيها.

المستوى الحركي :

عبرت الحركات التي قامت بها الممثلة عن المضمون الخاص بهذه الشخصية، و من خلال خطواتها و طريقة أدائها التي تراوحت بين السرعة و التباطء، فحين تريد الحياة و تغيير نمط حياتها نلمس فيها

الخفة ،و الرشاقة، و الأمل ،و الحب، وذلك من خلال الحركات التي اختارتها لها المخرجةاما عندما تتذكر ما فعله بها زوجها ،تعتمد على الحركات و الخطوات الثقيلة لتعبر عما تعانيه ،و تظهر قساوة ذلك في ملامح وجهها القاسية و الإشارات التي تستعملها بأنفها و فمها و أسنانها، كلها توحي بأنها تريد الانتقام من هذا الرجل و حركة الأيدي و كأنها تريد خنقه .

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س ، الدقيقة 24: 36.

يتضح لنا من خلال المستويات الثلاث أن الممثلة طوعت جسدها و حركاتها و إيماءاتها حسب ما يتوافق مع شخصية "**خضرة**" فتكلمت بلسانها و أصبحت تحيا حياتها، و بهذا تقمصت دورها ووضحت لنا ماذا تريد هذه الشخصية .

شخصية الجوهر:

"**الجوهر**" هي شخصية عاشقة تنتظر أن ترتبط ،ولا يهم كيف يكون شريك حياتهاو أنها ستضحي أكثر رغم أنها أصبحت لا تفكر إلا فيه، و تخلت عن دراستها و مستقبلها في سبيل الحب، وكانت على علاقة مع أحد الرجال لكنه تركها بدون اي مبررات وهي بذلك نموذج للكثير من الفتيات التي ترتبط بأحد ما باسم الحب ولكن سرعان مايختفي هذا الرجل من حياتها وهي ظاهرة منتشرة كذلك في مجتمعنا، شخصية ساذجة لبساطة قلبها .

شخصية متهورة ومتسرعة، هدفها الزواج و ليس الحب الذي خذلها، هدفها مجرد العثور على رجل، لتظهر لنا أن هناك فئة كثيرة تريد فقط الزواج و حلمها لا يتعدى ذلك، و هذا ما تؤكده في الحوار التالي:

الجوهر :" أنا لي جاي بالشلاغم، بلا شلاغم، باللحية، بلا لحية، قصير، طويل، بشعر، فرطاس، سمين، حتى يكون معوق المهم نتزوج"[1].

تجربتها مع الحب سببت لها الألم و المعاناة،و جعلتها تعيش في دوامة، و لتخرج منها تقرر الارتباط لتتخلص من ذلك المحب الذي تركها بدون مبررات .

المستوى البصري :

شخصية رشيقة جميلة مهتمة بجمالها واناقتها من خلال تسريحة شعرها واكسسوار الشال الذي تستعمله حول عنقها، لم يتبقى لهاته الشخصية سوى جسدها و جمالها فتريد إظهاره، و تظهر لنا سذاجة هذه الشخصية و أن ما تفكر به و تصبو إليه أمر يدعو إلى السخرية .

المستوى السمعي:

نبرات صوتها ممزوجة بالحزن و السعادة،ما ان تتذكر حبيبها نعيش معها تلك المعاناة النفسية و تجعلنا في موقف الحزن عليها، كانت في خط مستمر طوال العرض و عبرت عن موقفها حتى النهاية وبطريقة مؤثرة و مقنعة ممزوجة بالسخرية، الإنهيار النفسي الذي حصل لهاجعل منها شخصية ضعيفة لا تملك سوى مفتاح الزواج .

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 59: 23.

المستوى الحركي:

اختارت لها المخرجة حركات تناسبت مع حالتها، لأنها تريد التعبير عن موقفها و الذي تمسكت به حتى النهاية رغم كل الضغوطات، ومن بين الحركات الكثيرة التي استعملتها رفع الأيدي كثيرا لتتباهى بجمالها، كثرة الحركات بالأيدي والأرجل، والتي بينت بها بساطة هاته الشخصيةوجعلتها تبدو شخصية عبثية لا تتحكم في أفعالها وأقوالها .

من خلال المستويات الثلاثة لهاته الشخصية تظهر لنا شخصية " **الجوهر"** والتي كان لها حضور فعلي بأحاسيسها وجسدها، وبقيت داخل الشخصية، من خلال حركاتها وإيماءتها والقائها اللفظي .

شخصية الخامسة:

تبدو لنا شخصية يكتنفها الغموض ترفض منذ البداية فكرة الارتباط بالرجل من الأساس، لها مكنة على تحمل الصعاب ،لأنها عاشت في ألم و قسوة أشد مما عايشته باقي الشخصيات وبهذا تلملمت من الالم و هذا ما يظهر في طريقة تصرفها مع الشخصيتين "**الجوهر**" و "**خضرة**".

استعمالها لغة السلاح معهم ليكفوا عن التكلم على هذا الرجل و كأنه مجرم ،و الإستهزاء والسخرية بالضحك على الشخصيتين خصوصا أثناء طلب "**الجوهر**" الزواج، و عندما تذكر "**خضرة**" ما فعل بها زوجها فهي تزيد من حماسها لتكره فكرة الإرتباط بالرجل، ثم على فكرة التحرر من تلك الأحلام التافهة و أن يفكرن بالأنسب و أن يخططن لحياتهن من دون وجود هذا الرجل.

تبدو لنا شخصية متسلطة تريد أن تكون في المقدمة إذ أنها تطلب منهن التعبير عن ألامهن وأنها هي القائدة و الحارسة على أمورهن و أنها بالمنصب الذي هي فيه تستطيع حمايتهن، و بهذا هنا دليل على أنها تطمح لتكون في منصب قيادي و مهم فتدعو إلى حرية التعبير.

وكما هو موضح في الصورة رقم19



الصورة رقم 19

وهي حاملة اكسسوار المظلة على أنه بندقية تستعملها للحراسة وفي المقابل نشاهد "**الجوهر وخضرة**"مع حركة رفع الأيدي والتي تبرر أن الخامسة تحمل البندقيةوتسيطر على الموقف .

المستوى البصري :

تظهر شخصية هزيلة حزينة من خلال مظهرها وطريقة تسريحةشعرها وتغطيته لها باكسسوار الوشاح، محاولة اظهارها على أنها شخصية قويةتفكر و تخطط كيف تثبت وجودها و تحاول أن تسيطر على "**الجوهر**"و"**خضرة**".

ولكن تلك الشخصية القوية ستنهار و ذلك عندما تحاول تركهن و التخلي عن كل شيء.

الخامسة : أنا قطعت لياس ،كرهت ،أغلبت ياو نزيد شوية نكمل.[1]

المستوى السمعي :

توحي بدورها القيادي الذي تسعى اليه من خلال نبرات صوتها القوية الممزوجة بعض المرات بالصراخ ولكن في الاخير تتغير نبرة صوتها وتعود تظهر عليها ملامح الانوثة، وتظهر نقطة ضعف هاته الشخصية.

المستوى الحركي :

استعملت حركات تمردية جعلتها في مركزها الثابت، لتؤكد التشبث بموقفها فكانت قليلة الحركة لأنها كانت بمثابة المراقب.

قدمت المخرجةلكل شخصية الحركات التي تناسبها و بهذا فإن جل ما قامت به المخرجة من وضعيات من أجل أن تقدم لنا الأحاسيس و ردود الأفعال الخاصة بكل شخصية،فتناسبت الحركات مع تطور كل شخصية و بما أن الحركة هدفها الإفصاح و الكشف عن ما تعانيه الشخصية و ما يخالجها من شعور فإن المخرجة استعملت كل الحركات منها الاضطرارية و التي طبقتها مع الشخصية "**الخامسة**" حتى تقدم لنا السياق و المعنى المناسب من أجل إيضاح موقفها و تمسكها بقرارها.

تقمصت الممثلات هاته النماذج النسوية والتي تحاكي قضية محاكمة الرجل، فالممثلة التي أدت دور "**الخامسة**" نراها تحمل حقدا كبيرا و كان هذا واضح في ملامحها و أدائها و حركاتها ،و لكن الجانب الخاص بالجمال لم يظهر كثيرابالرغم من انها تقول في حوارتها أنها جميلة ،ولعل ذلك كان مقصودا من

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة.48: 55.

طرف المخرجة وحتى طريقة حديثها و إلقائها فهي لا تبدو شخصية مثقفة، و كذلك الطريقة التي كانت تفتح فيها رجليها في كل مرةكما هو موضح في الصورة رقم 20:



كانت غير مبررة و متناقضة تماما مع الشخصية التي تقمصتها .

أما الممثلة التي أدت دور العاشقة و هي شخصية "**الجوهر**" كان عندها إلقاء واضح و مخارج الحروف سليمة و حتى مظهرها تناسب مع الدور الذي قامت به.

شخصية "**خضرة**" فقد وفقت في تقديم تلك المرأة الحزينة و التي أنهكها زوجها بخيانتها و كانت دائمة الحركة و النشاط، و حتى طريقة إلقائها تبين أنها ربة منزل، إذ تتحدث مرات بلهجتها الخاصة و لعل هذا كان مقصودا من طرف المخرجة كذلك.

عموما فقد تمكن الممثلات من إبراز تلك الصراعات النفسية التي تعيش فيها الشخصيات الثلاثة و قد عبرن عن ألامهن و حزنهن، وفيما يخص النطق L'articulationافمرات يكون سليم ونفهم ماتقوله الممثلات، ومرات لا نفهم وذلك يعود ربما أنهن لم يتمرن كثيرا على مخارج الحروف أثناء الأداء لتركيزهن على الأداء الحركي، فلم تظهر كثيرا علامات الوقف La ponctuationوالتي تحدث تلك النغمة وتعطي التنويعات الصوتية للمثل حتى لا يبقى في نفس الوتيرة الصوتية ويعطي ألوانا للشخصية المتقمصة .

أما فيما يخص الضجيج و الصراعات الخارجية التي افتعلتها المخرجة فقد ظهرت مزعجة وهو ما أعطى صورة أخرى عن هاته النسوة، وهي فقط اتقان لغة الثرثرة و التي لا تجدي نفعا، وبهذا كل ماحدث بينهن مجرد حديث لا أكثر، وهي رسالة أخرى لكي يتركن الكلام جانبا و يسعين لتحقيق هدفهن مباشرة.

1-6/السينوغرافيا ضمن الرؤية الاخراجية في مسرحية الثلث الخالي :

تعد السينوغرافيا الصورة المرئية والمادية للإخراج المسرحي، ويتم تجسيدها عبر فضاء معين والتي تعد "بارومتر للزمن وشرنقة يخرج من أعماقها الاخراج المسرحي يرى دانييل جانتو أن الفضاء

المسرحي يجب عليه أن يكون تعبيرا منبثقا من جسد وذهن الممثل ولا يجب أن يكون له وجود سابق "[1] و في مسرحية "**الثلث الخالي**" لا نعرف ماذا سيعبر عنه الفضاء السينوغرافي الا من خلال استعمال الممثلات له، ولذا سوف نرى كيف ساهمت السينوغرافيا في إبراز رؤية المخرجة حول المحاكمة الافتراضية للرجل في هذاالثلث الخالي .

1-6-1/الديكور[2]:

أول صورة سيشاهدها المتلقي هي تلك الخلفية التي أمامها ستارة شفافة يخترقها الضوء والتي ستحفزه على التركيز لمعرفة ما الذي تخفيه الصورة، و التي كانت قريبة من منطقة وسط الوسط، وبقي نصف منطقة وسط الوسط و أسفل الوسط فضاء خاص بهذا **الثلث الخالي**، وأمام تلك الخلفية الديكورية ثلاثة كراسي موضوعة بخط أفقي مائل في منطقة قريبة من يسار الوسط ووسط الوسط وأسفل اليمين وهذا ما نشاهده في الصورة رقم21 :



الصورة رقم 21

خلف هذه الستارة نشاهد شخصيات تتمسك بحبال، إحداها مشنوقة إحداها معلقة من رجليها و كأن لكل واحدة منها حكاية معينة و تبقى هذه الخلفية ثابتة طيلة العرض، ثم ترفع أول ستارة شفافة كما هو موضح أمامنا في الصورة رقم22:

[1]- أحمد الشرجي، سميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات ، م س ، ص 45.

[2]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 38.



الصورة رقم 22

وضعنا السينوغراف أمام تلك الخلفية حتى يتم نزول الشخصيات الثلاثة و هن يرتدين الزي الأسود و ينزلن بواسطة اكسسوار الحبال لتخرجن إلى العالم الخارجي على وقع قطرات المطر و كأنهن خرجن إلى عالم لا قيود فيه، و كأن تلك الحبال و المكان الذي خرجن منه عبارة عن قيود و سجن وبنزولهن نشاهد أنه مازال هناك عدة شخصيات باقية و هذا ما يحيلنا إلى أنه مازالت هناك عدة قضايا أخرى تنتظر متى يرفع عنها الستار.

كان لابد من إدراج إحالة إلى تلك الشخصيات التي بقيت معلقة حتى يفهم المتلقي سبب وجودها لأنها تقدم لنا عدة قراءات و تجعل المتلقي دائم النظر إليها، لو أن المخرجة رفعت كل تلك الخلفية وعملت على كل مناطق الركح لكان ذلك واضحا و مبررا ويفهم المتلقي سبب وجود تلك الخلفية و يتم إرجاعها في اللوحة الأخيرة عندما رفعت الشخصيات من جديد لتعود إلى مكان تواجدها و لكن كل هذا يبقى مجرد رأي، لأن المخرجة حاولت العمل في منطقة ربما محدودة أي أعطت حيزا صغيرا في هذا الثلث الخالي لهاته النسوة .

طبيعة المكان الذي تعرفنا عليه منذ البداية و هو "**الثلث الخالي**" جعل السينوغراف يضع ثلاثة كتل مادية تظهر لنا على شكل كراسي في بادئ الأمر، وكما نعلم أن الديكور يساهم في الكشف عن المبنى الحكائي التي تدور فيه الأحداث فإن الخلاءهنا غير مرتبط بديكور خاص و تبدأ تأخذ هذه الكتل المادية وظيفتها و دلالتها ما إن تستعملها الممثلات، إذن هنا هذا الفضاء سيجردنا من كل تحليل مسبق.

يحتوي العرض على ستة مشاهد وكل مشهد يوضح الإيحاءات التي قدمتها هذه الكتل المادية وكيف تأخذ منحاها الدلالي:

المشهدالأول:

نشاهد في الصورةرقم 23



مكان التقاء الشخصيات الثلاثة

نشاهدثلاث (3) كراسي و ثلاث (3) مضلات، و ثلاثة نسوة وهي احالة إلى الثلث الذي هو موجود في العنوان، يجلسن على تلك الكراسي و يتخذن منها مكان إختباء أو محاولة الهروب من عالم خارجي وهذا عن طريق استعمالهن اكسسوار المظلة التي يحملنها فوق أجسادهن ، و كأن كل واحدة موجودة في منطقة معينة و عن طريق الحوار نعرف أنهن في **الثلث الخالي**اذ تقول "**الجوهر**":

الجوهر:واش جابكم لهذا الثلث الخالي ؟[1]

يقمن بعد ذلك بسحب تلك الكراسي وكأنهن عبارة عن حقائب لأن في هذه الكراسي كما هو موضح في الصورة رقم24:



[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 14: 03..

نرى صندوق شفاف في الجهة السفلية من الكرسي، و على الجانب الأعلى خصص مكان لترجع إليه المظلة بعد أن لا تحتاج إليها الممثلات.

استخدمت "**خضرة**" الكرسي الأول كما هو موضح في الصورة رقم25



ترفع اللوحة التي تغطي ذلك الصندوق، و تقوم بإخراج قطعة قماش صفراء اللون و تستعمل تلك اللوحة كلوحة غسيل، هي احالة لوظيفتهاالاجتماعية وفي نفس الوقت منزلها وبهذا يصبح له وظيفة ثنائية، وهنا ليظهر لنا من اين جاءت هذه الشخصيةبعدما وصلت إلى هذا "**الثلث الخالي**."

أما "**الخامسة**" فعرفنا في الصورة رقم 19 أنها تحمل المظلة والتي تعد اكسسوار ويتحول إلى بندقية، التي تحيلنا إلى زمن الماضي زمن العشرية السوداء، سنوات العذاب الارهابي التي عاشتها الجزائر، وكان الخوف يسكن كل بيت وكان لابد من حمل السلاح أنداك، ولذا أصبح هذا الأكسسوار مشارك في الأحداث و ليس مجرد مكمل تزييني "إذ يعتبر الاكسسوار مكونا له دلالته الخاصة و غرض مسرحي عند استخدامه[1] وقد كان للإكسسوار الذي استعمل في هذا العرض عدة ايحاءات وسنتكلم عنه لاحقا.

تداخل عمل الاكسسوار مع هذا الديكور الرمزي ليعبر لنا مباشرة عن أبعاد الشخصيات، المتمثلة في البعد الاجتماعي والبيولوجي وماهو ماضي هاته الشخصية وحاضرها وماالذي تريد الوصول اليه في مستقبلها .

الكرسي عند "**الخامسة**" استعمل كمنطقة الحراسة التي يستعملها الجنود أثناء عملهم لأنها أخذت دور القيادة و المسؤولية منذ البداية، و تقنية "استخدام الديكورات الموحية بدلامن الواقعية يمكن أن تدفع المشاهد باتجاه المشاركة المبدعة في العرض[2].

[1]- ينظر: ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 228.

[2]- كاترين بليزايتون، مسرح مايرهولد وبرخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997، ص 80

وقد عرفنا سابقا كيف وظف الديكور الإيحائي[1] عند كل من "**جوردن كريج**" و "**ماير هولد**" في الإتجاه الرمزي وفي المسرح الملحمي كيف تم توظيف هذا الديكور الرمزي والذي يساهم في عملية التغريب وكسر ماهو مألوف .

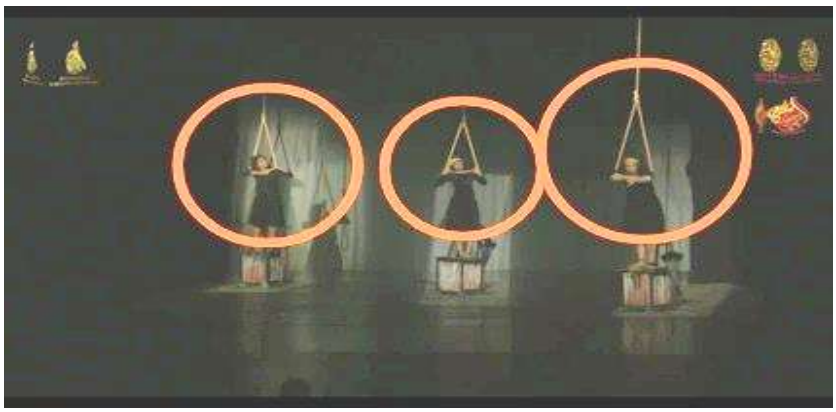
أما بخصوص "**الجوهر**" كما هو موضح في الصورة رقم26:



فقد اتخذت من ذلك الكرسي مكان جلوسها في منزلها و هي تمارس التطريز عن طريق القماش الأحمر الذي كان معلق في مظلتها، أولا لأنها عاشقة و ثانيا تحيلنا إلى أن لديها موهبة التطريز و الخياطة.

المشهد الثاني :

استعملت تلك الكراسي ككتلة و اتخذن كلهن وضعية الوقوف فوق هاته الكتلة و التي أصبحت تستعمل كمنبر للإدلاء بأصواتهن، استعمال اكسسوار الحبل كما هو موضح في الصورة رقم27:



على شكل نافذة و نرى كل واحدة تنظر من خلال نافذة بيتها، و يتم بينهم حوار ثم مماحكة لفظية كالذي يحدث بين الجيران وهو ما هو معروف في بعض الأحياء الشعبية، و هو تكلم النساء الماكثات بالبيت من تلك النوافذ لتبادل أطراف الحديث، و طبعا استخدام الحبال كأنهن مشنوقات،

[1]- العودة الى الفصل الاول.ص 62، 69، 80.

وهنا تحول هذا الاكسسوار إلى شخصية أي أنه ذلك الرجل الذي يخنقهن ،و يرى "**باتريس بافيس**" أن الأكسسوار يتحول إلى فاعل الشخصية في الحوار المسرحي و هذا ما حدث في مسرح العبث مع يونسكو خاصة[1]،و بما أن فكرة المحاكمة الافتراضية عبثية، فإن هذا الطرح العبثي يجعلنا أمام عدة إيحاءات وقراءات، وهذا ما سنوضحه في المشهد الثالث و والمشهد الرابع وكيف أصبح الاكسسوار مشاركا في الفعل المسرحي وأصبح احدى الشخصيات .

المشهد الثالث :

تعود بنا المخرجة من جديد لنفس الوضعيات التي اتخذتها الممثلات في المشهد الأول، وهنا تتحول تلك الكتلة الثابتة إلى كتلة متحركة مرة أخرى لأن كل من "**الخامسة**" و "**خضرة**"يقمن بجر تلك الكراسي على شكل حقائب، فتعود"**خضرة**" إلى بيتها و تزاول مهامها المنزلية و "**الخامسة**" تعود إلى دور القائدة و الحارسة، و"**الجوهر**" تواصل التباهي بجمالها وتكمل عملية الطرز .

تحمل"خضرة" المظلة على شكل طفلها الرضيع و تجلس على ذلك الكرسي، كما هو موضح في **الصورة رقم 28**



وقد حددنا ذلك بدائرة، ثم تحمل تلك المظلة بيديها الاثنتين و تقوم بإمساكها بقوة و كأنها تمسك ذلك الرجل وتخنقه ،و هنا كذلك تحول ذلك الإكسسوار إلى شخصية فاعلة .

أما "**الجوهر**" جعلتها تقف فوق الكتلةلتواصل التباهي بجمالها، وهي التي تظهر في الاطار، وفي أسفل الوسط تقريبا نشاهد "**الخامسة** "وهيا تؤدي حركات كأنها رجل جعلتها المخرجة تقوم بهاته الحركات حتى تدعم نص" **خضرة** " التي كانت تتحدث عن زوجها وخيانته، ثم تقمن في نهاية المشهد بجر تلك الكراسي من جديد و كأنهن يخرجن من بيوتهن ليتجهن إلى مكان مغاير.

[1]-Patrice Pavice ; Dictionnaire du théatre- opcit. p 30.

المشهد الرابع:

تنتقل بنا المخرجة في هذا المشهد إلى مشهد المحاكمة والذي هو سبب وجودهن في هذا الثلث الخالي حتى يعرضن قضيتهن أمام القاضي، و نشاهد في الصورةرقم29



كل من "**الخامسة**" و "**خضرة**" تشكلان بالكراسي منصة خاصة توحي بأنهن في محكمة ويتخذن موضع المرافعة .

و في المقابل الصورة رقم30



نرى "**الجوهر**" وراء ذلك الكرسي الذي رفع عنه الغطاء و نشاه كأنها وراء المنصة التي يقف أمامها المتهم للإدلاء بقضيتها أمام القاضي، و الحبل الذي بجانبها تستخدمه كأنه هو القاضي و ذلك من خلال النظر إليه كشخصية ثم تستخدمه للصعود وهي تترجى القاضي:

الجوهر: سيادة القاضي، علاه الحب جريمة ؟[1]

تلتقي النسوة من جديد و كأنهن خرجن من المحكمة و غيرن مكان تواجدهن لتعيد ارجاعنا مرة أخرى لمكان المحكمة و بنفس الطريقة تعمل مع باقي الشخصيات .

[1]تونس ايت علي، مسرحية الثلث الخالي، م س، الدقيقة 07: 28.

ولكن "**الخامسة**" نشاهدها مباشرة متعلقة بالحبال كما وضحناها من قبل في الصورةرقم 12و كأنها متمسكة بقضيتها، و ذلك الحبل يمثل قوتها و إرادتها و تجعلنا مرة أخرى خارج المحكمة لتقدم لنا ماذا تريد كل شخصية،

وأخيرا تعود مرة أخرى مع دور "**خضرة**" و التي نشاهدها في الصورةرقم31:



وهي تتحدث مع ذلك الحبل و كأنه زوجها الذي عذبها طوال هذه المدة و تنظر إلى الحبل وتعاتبه وهذا مايوضحه الحوار التالي :

خضرة : طمعني غواني طلعني الفوق الفوق، شكون لراه على صواب أنا ولاهو[1].

المشهد الخامس :

تعود بنا مرة إلى خارج المحكمة، و هنا ترفع الستارة الشفافةمن جديد لنسمع خطوات و كأن ذلك الرجل حضر عن طريق الحركات التي يقمن بها، و يظهرن لنا أنهن يعذبن وكأنهن ارتكبن جريمة بحضورهن إلى هاته المحكمة .

نشاهد أنهن في الشارع وذلك إثر وقعات المطر و ينتظرن إصدار الحكم ،و يستعملن تلك المظلات للحماية من المطر، كما هو موضح في الصورة رقم 32:



[1]-تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 03: 35.

المشهد االسادس :

اخر مشهد نشاهدهن جالسات في ذلك الثلث الخالي من جديدو تنتهي بهن الطريق، ثم يقمن بإخراج قماش أحمر طويل و يمسكن من جديد في تلك الحبال و كأنهن معلقات في أمالهن من جديد و يلفن القماش على أجسادهن ليرمزن إلى أنهن مازلن يبحثن عن الحب و الحنان و الأمان و رجوعهن إلى المكان الأول كما هو موضح في الصورة رقم 33:



تداخل الديكور الإيحائي مع الاكسسوار و الذي عبر لنا عن مكان الأحداث من البيت إلى المحكمة إلى الشارع، اما الاكسسوار فعبر عن الوظيفة الإجتماعية لكل شخصية ،و أخذ منحى أيقوني منذ بدايته واستعمل بطريقة مدروسة وذكية .

1-6-2/ الأكسسوار[1] :

المظلة :

قدمت من خلالها عدة وظائف فاستعملتها أولا كحماية من قساوة الطبيعة و كأنها تضعنا أمام قساوة الحياة على الأنثى، استعملت أثناء جلوسهن كليا على الكراسي و كيفية حملهن للمظلة كأنهن يحتمين من العالم الخارجي واعتبار ذلك المكان الصغير مكان حماية .

استعملت المظلة كذلك كسلاح من طرف "**الخامسة**" و "**الجوهر**"، فالخامسة استعملته كسلاح لتقضي على كل من تتلفظ بكلمة حول الرجل لأنها ترفض فكرة الإرتباط به و الإحالة أيضا إلى استعمال القوة و العنف ضد المرأة، و بما أن المخرجة أرادت أن تبرز المرأة التي فقدت رفيق دربها في العشرية السوداء و عانت مما أثر على نفسيتها وكيف دافعت عن موقفها من خلال استعمال السلاح ولغة التهديد استعانت بهذا الاكسسوار واعتبرته" مادةobjet"[2]،.

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 39.

[2]Anne Ubersfeld ،lire le théâtre ، opcit. p 177.

و"**الجوهر**" تظهر قوتها بعدما كانت تظهر منذ البداية خائفة فتستعمل لغة القوة معهن وتجبرهن على البقاء بعد أن فقدت "**الخامسة**" الأمل، و هنا يبين لنا أولا أن "**الجوهر**" تسعى لتحقيق حلمها حتى لو استعملت لغة السلاح و ثانيا تأثير "**الخامسة**" عليها و بهذا تصبح مثلها ،و لكن تستعمل تلك القوة لتحقيق ما تصبو إليه، و هنا من أجل خلق ذلك التوازن و إعطاء فكرة المساندة لأن بخروج واحدة سينهار كل شيء وبهذا فهي معادلة.

كذلك استعملت المظلة كمقود سيارة منذ البداية و كأن تلك النسوة يمر بهن الزمن بسرعة وهن من يقدن تلك الحياة إلى الأمام من أجل عرض شريط حياتهن.

استعمال المظلة كعصا للاتكاء عليها عند اتخاذ وضعية الإنحناء للدلالة على أنها كبيرة في السن من همومها و هذا ما هو واضح في الصورة رقم 34:

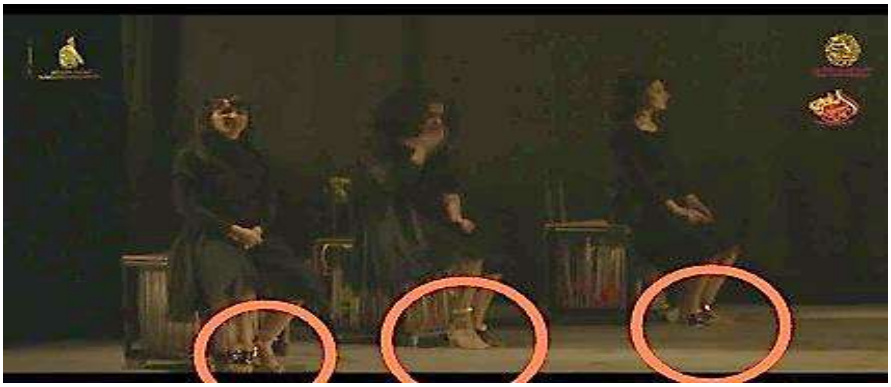


استعملت "**الجوهر**" المظلة كآلة تطريز و هذا عند استعمالها القماش الأحمر و تستعمل تقنية إدخال و إخراج الإبرة و كأنها تطرز في شيء معين.

وبهذا اكسسوار المظلة اعطى الكثير من الايحاءات التي تناسبت مع موقف كل شخصية منذ البداية فزاد كذلك من القيمة الجمالية والتي اثرت مضمون المسرحية.

الخلخال :

وضعت الشخصيات الثلاثة الخلاخل في الأرجل ،أولا من أجل الزينة و ثانيا من أجل الإيقاع الذي يحدثنه أثناء تنفيذ الحركات الكوريغرافية،و لكن "**خضرة**" التي هي في وسطهن تضع الخلخال بخلاف "**الخامسة**" و "**الجوهر**" كما هو موضح في الصورةرقم 35:



وهذا يدل على أنها مرتبطة، ووضعن كذلك قطعة قماش سوداء في رجل واحدة وذلك عندما يصعدن في تلك الحبال حتى لايتعرضن لأضرار.

الوشاح أو الشال :

استخدمت "**الخامسة**"وشاح لونه أصفر، و قد وضعته بعد دخولها للركح، فأثناءحوارهاتقوم بنزع ذلك الوشاح الذي كان معلقا في رجلها، و ليس موضوع في الصندوق الذي كان حاملا لبعض الاكسسوارات، وهذا اللون هو لون "دافئ يظهر الابتهاج يستعمل لتوصيل الغضب والكره والحقد"[1]وكما نعلم أن للألوان مدلولات متنوعة و مرتبطة بالعوامل النفسية و الإجتماعية التي تعكس ما تعانيه الشخصية .

أما "**خضرة**" فاستعملت لها وشاح لونه أخضر فاتح، و ذلك لأن إسمها "**خضرة**" و تحب كذلك الألوان و استعملته لتمسكرأسها بشدة مما تعانيه من الم و اثر الظروف التي عاشتها مع زوجها.

أما "**الجوهر**" فاختارت لها اللون الأحمر للدلالة على أنها عاشقة ومثيرة و تقوم بوضعه على عنقها لتظهر بمظهر الأنيقة و الجميلة و يتناسب مع الحالة التي تعيش فيها.

استعملت "**الجوهر**" صخرتين صغيرتين لتقوم بإحداث إيقاع وفق الحركات التي قامت بها، وذلك للتأكيد على أن ذهابها المستمر للسحرة و المشعوذين لم يأتي بنتيجة.

الحبال:

استعمال الحبال كان له عدة معاني ،فاستعمل كأداة للنجاة ،كحبل للأمل تتشبث به هاته النسوة كأمل لمواصلة حياتهن، واستعماله كذلك كشخصيات كما عرفنا سالفا .

[1]- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، 1996، ص 177.

استعمل القماش الأحمر الطويل كوسيلة للنجاة ،و الحب وطلب الأمان، و الاختباء في ذلك الجو الدافئ، و اللون الأحمر يعبر عن "الإثارة، النشاط، و الغضب وهو يحمل ثنائية الحقد والحب وله خواص كذلك عدوانية " [1]وقد عكس الحالات التي تمر بها الشخصية .

التنويع في استعمال الإكسسوارات و توظيفها في محلها، اذ أخذت معانيها و دلالاتها من خلال توظيفها سواء عن طريق استعمالها أو عن طريق الحوار ،وساهم في اتمام الرؤية الاخراجية والافصاح عن الكثير من الامور رغم بساطتها .

1-6-3/ الأزياء[2] :

تم اختيار زي واحد و لون واحد للشخصيات الثلاثة، أي لباس واحد costume de base[3]وقد استعمل برخت هذه التقنية في الأزياءللتعبير عن الشخصيات التي تنتمي للمجتمع الواحدوتتضح دلالتها ووظيفتهاالاجتماعيةمن خلال الاكسسوارات المستعملة و الحوارات .

كما نرى في الصورةرقم36:



كيفية خياطتها و هي قصيرة أي تصل للركبتين و اسفلها يوجد سروال قصير حتى لايظهر جسدهن أثناء تأدية الرقصات الكوريغرافية وكذلك أثناء تأدية الحركات ووضعيات الجلوس و الوقوف، لذا تناسب الزي مع الحالة النفسية والحزن الذي تعيش فيه تلك الشخصيات.

يحيل الزي إلى نفس الإنتماء ونفس الحالة الإجتماعية وخصوصا المشاركة في مشكل واحد و هو ظلم الرجل و يعتبر اللون الأسود اللون المعبر "عن الحزن و الغموض و الحزن و الوقار " [4]لذا كان هو لون الأزياء الثلاثة الخاصة بتلك النسوة .

---

[1] - حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية "الدلالة والمضمون في العرض المسرحي "، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ط 1، 2013، ص 75.

[2]-العودة الى الفصل التمهيدي ، ص41.

[3]- ينظر: عزوز بن عمر، الاخراج وتقنيات العرض، رسالة ماجستير، اشراف د.فاتن الجراح، قسم الفنون الدرامية 2001، ص 96.

[4]-عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م س، ص 178

كما يشير اللون الأسود كذلك إلى "لباس الموت والسواد والعنف" [1] وكأن هاته النسوة في حالة حداد على وضعهن .

1-6-4/ المكياج [2]:

الماكياج مفردة إخراجية يستعملها المخرج للإفصاح عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية، و عن سنها إن كانت كبيرة في السن اوصغيرة ،و لكن مهما كان نوع المكياج المستعمل إلا أنه في الجزائر لغة المكياج لم تصل إلى معناها الحقيقي ووظيفتها، بمعنى أنه لايوجد أخصائي مكياج بالمسرح ليقدم لنا رؤيته و تصوره حول شخصية ما.

ولكن مهما كان للمكياج من تأثير ودور إلا أن أداء الممثل هو الذي سيعبر عن هذه الشخصية و يفصح عنها بتعبيرات الوجه وإيماءاته .

في مسرحية **الثلث الخالي** استعملت الممثلات الكحل الأسود و الذي سقط عن أعينهن عن طريق الحركات التي كن يقمن بها و بذلك تلطخ الوجه قليلا، ليبدو على ملامح الوجه الحزن، و حتى أرجلهن تم وضع مادة سوداء لأنهن خرجن من مستودع، لكن هذا لم يكن واضحا في المسرحية، و لا في الحوارات، و لا في الإشارات، لهذا كان استعماله غير مبرر.

أما بخصوص طريقة تصفيف الشعر ،فتسريحة "**خضرة**"كان شعرها مشعث جدا للدلالة على عدم الاهتمام بنفسها، و كذلك للدلالة على أنها دائمة الإنشغال بمهام البيت و هي من تحمل المسؤولية لذا كان ذلك متناسبا مع الحالة التي كانت تعيش فيها، وقد قامت بمرط شعرها في المشهد الرابع عندما قامت " **الجوهر**" بحركات صبيانية، واستلقائها على الأرض وطلبها ان يقمن بتزوجيها .

أما"**الخامسة** "و"**الجوهر**" تسريحة شعرهما كانت عادية، تناسبت مع دورهما .

الديكور الايحائي الرمزي الذي تم الاستعانة به في مسرحية "**الثلث الخالي**"، تماشى مع فكرة المسرحية، وحتى الأزياء والاكسسوارات ساهمت في توضيح البعد الاجتماعي والوظيفي لكل شخصية، والمخرج دوره ابراز ذلك عن طريق الحركات التي ستقوم بها الممثلات لتوضح ذلك الجانب وتؤكده، وطبعا كذلك الحوار الذي يساهم في توضيح وتعليل استعمالات ذلك الديكور .

أصبحت الانارة لصيقة بالعمل السينوغرافي، فهي كان لها دور كبير في تفسير واضفاء الجو الحقيقي لمعايشة الشخصيات الثلاثة في هذا الثلث الخالي، اذ عبرت لنا عن مكان وزمن الأحداث

[1]- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م س، ص 178.

[2] العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 40.

وساهمت في رسم الصورة البصرية لكل مشهد، لهذا سنقوم بتحليل دور الانارة في هذا العمل المسرحي ودورها في تكملة الرؤية الاخراجية .

1-7/الإنارة ودورها الدرامي في مسرحية الثلث الخالي:

تساهم الإنارة في الكشف والافصاح عن كل مشهد درامي و ما يعبر عنه من حزن أو فرح، فهي " تثير حاسة البصر ،ولها قدرة على النفاذ في الأشياء لإخراج معانيها وعكسها ما في داخلها إلى الخارج "[1]، وهناك أنواع أخرى من الإضاءة يستعملها المخرج لإبراز ما يريده من خلال التأكيد على منطقة معينة باستعمال البقع الضوئية، و الإضاءة المغربلة و التي استعملت في بادئ الأمر مع "**جوردن كريج**"[2]،اما بخصوص الاضاءة التي استعملت في هذا العرض فسنوضحها انطلاقا من المشاهد الستةوهذا لتوضيح وشرح ايحاءات الديكورفي كل مشهد وطبعا ودورها في ذلك وقبل هذا سنذكر أنواع الاضاءات التي استعملت طوال مدةالعرض أولا:

الإضاءة الكاشفة [3]: plein feu والتي تعد الإضاءة العامة ، استعملت كثيرا هذه الاضاءة لتوضح لنا أين توجد هذه الشخصيات ونتعرف على أماكن تواجدهن و على الفضاء المستخدم و على شكلهن و ملامحهن وهي توحي لنا بالإضاءة العادية وطبعا تدل على زمن الأحداث وهدفها التقليل من الظل والنور وتساهم في التأثير الدرامي والعاطفي .

واستعملت كذلك الاضاءة المغربلة[4]Lumière tamisée وهي من الإضاءة الخاصة ،والتي تساهم كثيرا في اضفاء الجو العاطفي والتأكيد عليه كذلك، ولون هذه الاضاءة الأصفر وهو رمز للنهار والشمس وكذلك يوحي بالغش والخداع وهو لون مبهج وعاطفي .

الإضاءة التأكيديةالخاصة[5]:

وهيا طرح كمية من الضوء المركز على منطقة من الركح وبهذا التأكيد على شخصيةوتحديد المكان الذي تكون فيه، ولتحقيقها تم استعمال:

- بقعة ضوئية و اضاءة مقابلة douche et face، و face lumièreوظيفتها تعميق الأجواء العامةواضاءة وجه الممثل لتظهر ملامحه .

---

[1]- جلال حميد محمد ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة : د .نهاد صليحة 2007 ص27.

[2]- العودة الى الفصل الأول ، ص 64.

[3]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 43.

[4]- الاضاءة المغربلة نعني بها اضاءة ذات تركيز قليل وفيها تكون كل الكاشفات مضاءة ولكن قليلة في قوة توهجها .

[5]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 43.

اضاءة محددة باطارdécoupe، استعملتها لتحديد بعض الأماكن .

اضاءةdraperie، اضاءة ممرات وسميت هكذا لأنها تاتي من جانبي ستارات الركح الجانبية، وهو نوع من الاضاءة يستعمل لتحديد ممرات .

واستعملت تقنية الضوء والظلام للفصل بين المشاهد .

المشهدالأول:

تم استعمالdraperie اضاءة ممرات وهنا استعمل لتحدد به طريق أو ممر يوحي بأنهن في صدد العبور من أجل الوصول إلى مكان ما كما هو موضح في الصورة رقم 37:



ثم يتغير لون الإضاءة إلى إضاءة زرقاء و هذه الإضاءة استعملت في كامل الرقصات الكوريغرافية و هذا النوع من الإضاءةهو لون بارد يوحي بالماسي كما أنه يرمز لليل و يستعمل للدلالة على الغموض و أن شيئا غريب سيحدث و بهذا هذا اللون يعبر كذلك عن الحالات النفسية التي تعيش فيها كل من الشخصيات الثلاثة "**خضرة**" و "**الجوهر**" و "**الخامسة**"و هذا ما هو موضح في الصورة رقم 38:



ثم تتغير الإضاءة إلى اضاءة كاشفة plein feuاضاءةعادية لنرى بوضوح ما هو موجود فوق الركح و نتعرف على هاته الشخصيات و على ملامحهن و شكلهن، و بهذا يتضح أن الزمن قد تغير، وهن في وضح النهار وهذا ماهوموضح في الصورة رقم39



ثم استعمال الإضاءة الزرقاء من جديد و هذا للدلالة على الحالة النفسيةالتي تعيش فيها الشخصيات الثلاثة، و التأكيد عليها مرةأخرى برقصة كوريغرافية .

ثم استعانت بالضوء والظلام للتفريق و الإحالة إلى الانتقال من المشهدالاول إلى المشهدالثاني، و طبعا هده الإضاءة المستخدمة من أجل إضفاء عنصر الإيهام وهذا ما يحيلنا الى تبني منهج الواقعية النفسية و الذي يعتمد فيه على ترجمة روح النص وجعل المتلقي يندمج مع الأحداث و يعيش تلك الأجواء التي تعيش فيها الشخصيات الثلاثة .

المشهدالثاني :استعمل كما هوموضح في الصورةرقم40:



Decoupeاضاءة محددة باطار، وهنا تم تحديد فقط وجه كل شخصية و تدلي بما حدث لها وهذا للتأكيد على قضية ما فعل بهن هذا الرجل عن طريق اشارات ملامح الوجه .

كذلك استعملت نفس الاضاءة لتقدم لنا كل شخصية في بيتها الخاص ،و هذا ما هو موضح في الصورةرقم 41



ثم نرجع مرة أخرى إلى الاضاءة الكاشفة plein feu لتعود بنا مرة أخرى إلى نفس المكان وسبب وجودهن في هذا الثلث الخالي .

ثم تتغير الإضاءة و تسلط على كل من "**الجوهر**" و "**خضرة**"douche بقعة ضوئية ،كما هو موضح في الصورةرقم 42:



وتنخفض الإضاءة العامة لتصبح إضاءة مغربلةtamiséeو هنا لتؤكد على هذا المشهد و الذي نراه في منطقة وسط اليمين و هي طبعا منطقة قوية و بتحديدها لها فهي تزيد على قوة هذا المشهد لتؤكد على حوار"**خضرة**" مع "**الجوهر**"وهو أن هذا الرجل قد خانهاوخذلها رغم كل ما قدمت له، تم تقسيم الفضاء إلى قسمين أحدهما قاتم، والاخر قليل الكثافة ليخلق لنا ذلك التباين الموجود بين الشخصيات وجعل "**الخامسة**" وحدها .

ثم تعود بنا مرة أخرى إلى الإضاءة الكاشفة plein feu لنعود مرة أخرى إلى إكمال الحكاية ثم بعدها تتغير الإضاءة إلى إضاءة زرقاء من أجل الرقصات الكوريغرافية ، و تم التأكيد على شخصية "**الخامسة**" بتسليط ضوء محدد بإطارdecoupeلونه اضاءة عادية كما هو موضح في الصورة رقم43 :



حتى يظهر مع الإضاءة الزرقاء العامة ليتم الافصاح أكثر عن معاناة هذه الشخصية وأن قضيتها هي الأهم ،و أن من دفع بها إلى المطالبة بالتحرر أشد قسوة وجعلها تفكر تفكيرا مغايرا ثم ننتقل إلى المشهدالثالث.

المشهد الثالث:

تم استعمال الإضاءة الكاشفة العامة plein feuلتعود بنا مرة أخرى إلى إكمال تلك الحكاية، ثم تستعملdouche بقعة ضوئية، في منطقة وسط الوسط ،وهنا شكلت لنا كتلة فردية لان الشخصيات الثلاثة مع بعض كما نرى في الصورةرقم44:



وهذا من أجل التأكيد على الحوارت التي جاءت على لسان الشخصيات :

الجوهر:علاه راني قطع في قشي

خضرة : كبرى كبرى

الخامسة : شكون يظل عند الشوافات

خضرة :لقرصو الحنش يخاف حتى من الحبل [1]

[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 26: 25 .

المشهد الرابع :

المشهد الخاص بالمحكمة، و استعملت decoupeاضاءة محددة باطار، إضاءته عادية كما هو موضح في الصورة رقم45:



تحديدالمنطقة الخاصة بالمحكمة، ثم تتغير الإضاءة لنشاهد مشهد "**الجوهر**" و هي في المحكمة كذلك و قد اختارت لها face et douche بقعة ضوئية و اضاءة مقابلة ،مرة أخرى و لكن إضاءة عادية كما هو موضح في الصورة رقم46:



لم تستعمل الإضاءة الملونة التي تضفي إحساس أكثر خصوصا بموقف "**الجوهر**" حول عشقها، و تستعمل نفس الإضاءة لبقية المشاهد، غيرت فقط في مكان تواجد الشخصيات أي كل شخصية خصصت لها منطقة معينة وذلك حسب المزاج الشعوري لكل واحدة منهن.

كل المناطق التي استعملت هي مناطق قوة ولكن ما إن يحدد المخرج منطقة خاصة بالإضاءة فبالتأكيد ستصبح منطقةأكثر قوة.

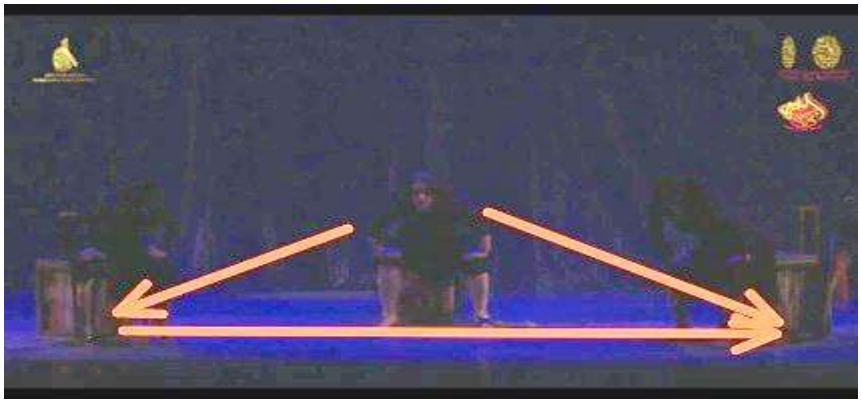
مشهد"**الجوهر**" كما هو موضح في الصورة رقم47:



استعملتdoucheبقعة ضوئية ،تجعلها تعيش في صراعها النفسي وهنا لو استعملت إضاءة ذات اللون البنفسجي المائل للحمرة و الذي له دلالة الحزن واليأس و يعبر أكثر عن احلام هذه الشخصية وقلقها وخوفها.

الجوهر: انا عقلي يتيم، معندي مندير[1].

ثم تعود بنا إلى الاضاءة العادية ولكن تجعلها اضاءة مغربلة لتذكرنا بقضية كل واحدة وبعدها بثواني تتغير الاضاءة إلى اضاءة زرقاء لتلقي برسالة إلى المتلقي مباشرةلتؤكد أن للمرأةكل واحدة ولها طريقة تفكيرها الخاصة بها، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 48 :



كما نرى اعتمدت على تقنية المثلث في التشكيلات الحركية وفي منطقة قوية كذلك، ونفس وضعية الجسد وهي الارتكاز على الأرجل لتوضيح أهمية الحوار التي تنطق به الشخصيات الثلاثة في ان واحد : "كل شاة معلقة من رجلها، منقدروش نكونو في قدرة وحدة ربي خلق وفرق"[2] .

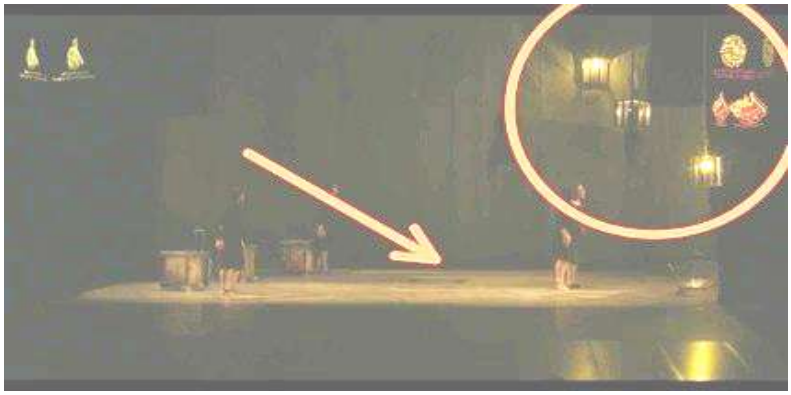
[1]- تونس ايت علي، مسرحية "الثلث الخالي "،م س، الدقيقة 46: 26.

[2]- تونس ايت علي ، مسرحية الثلث الخالي ، م س ، الدقيقة 15: 37.

وبعدها تبقى تلك الاضاءة الزرقاء ولكن هنا للدلالة على أنهن في وقت متأخر وطال انتظارهن من أجل سماع الحكم، وبهذا الاضاءة ساهمت في ابراز زمن الانتظار الذي طال وينتهي المشهد برقصة كوريغرافية.

المشهد الخامس:

تم انزال ثلاثة قناديل ضوئية والتي توحي أولا أنهن في الليل ومكان تواجدهن هو الشارع وثانيا تدل تلك الاضاءة على شعاع الامل والحياة واستعملت كذلك الاضاءة المغربلةكما هو موضح في الصورة رقم 49:



والتي تساهم في اضفاء جو من الهدوء المصاحب للغموض والحيرة لتصل بنا إلى انه رغم الانتظار الذي طال إلى أن الامل يبقى متواصل ثم ينتهي المشهد وننتقل إلى المشهد الاخير.

المشهد السادس:

استعملتdecoupeاضاءة محددة باطار مرة أخرى لكل شخصية لتعبر عن امال كل واحدة اتجاه الحياة ككل وليس فقط اتجاه قضيتهن وتبقى على تلك القناديل الضوئية معلقة والتي تمثل هنا الامل وهذا مايظهر أمامنا في الصورة رقم 50:



استعملت كثيرا الاضاءة التأكيدية، ونوعت كثيرا في مناطق استخدامها من يمين الوسط إلى أسفل الوسط إلى وسط الوسط ولكن بخصوص الاضاءة الملونة اعتمدت فقط على الاضاءة الزرقاء وكان في

امكانها استعمال لون مغاير، لكن لم تستعمل تقنية المزج بين الألوان و التي تحقق الكثافة والتي تعطينا عمق أكثر وتظهر أقرب ومشبعة وتزيد من مستوى التأثير في الاحساس، ولكن تمكنت من ابراز سمتها المميزة ذلك ان وظيفتها "كانت مكملة للتكوينات الميزانسينيةوفاعلا في اظهارها واغنائها وتعميقها"[1].

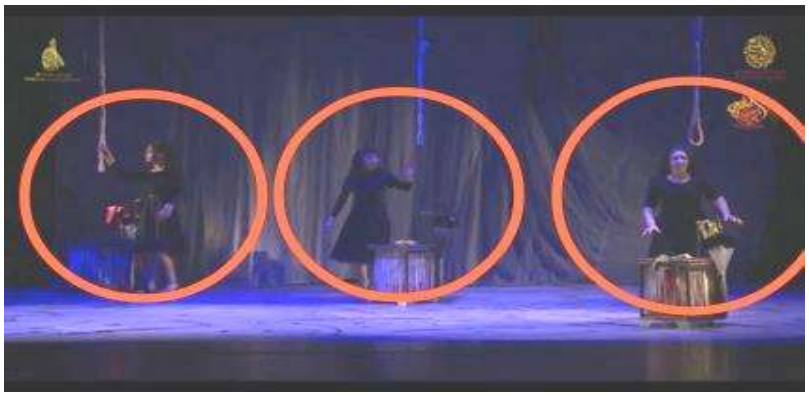
1-8/الكوريغرافيا في مسرحية الثلث الخالي :

تعتبر الكوريغرافيا من التقنيات المعاصرة التي أصبحت تستخدم في العروض لتعبر عن الايحاءات التي تحملها حوارات النص، وتضفي عليها دلالات تأكيدية، وهي تعبيرات جسدية تحمل عدة اشارات يتم تجسيدها عن طريق رقصات معينة ، والكوريغرافيا **Choreography-Chorégraphie**هو "مصطلح خاص بفن تصميم الرقصات وتطلق تسمية كوريغراف Chorégraphe على مصمم الرقصات، تعني حرفيا فن تدوين حركات الرقص وهي منحوتة من الكلمة اليونانية Choreia معناها رقصات الجوقة و Graphie معناها التدوين وهذا المعنى بقي سائدا حتى ق 15،وحركات الرقص كانت موجودة منذ القدم لارتباطها بالطقوس الدينية، وتركت رسومات على جدران المعابد منذ عهد الفراعنة والحضارات الشرقية، وتطورت هذه الأساليب وأصبح لها نوتات و رموز تتماشى وفقها ومع تطور فن الباليه بدأت الكوريغرافيا تتحول إلى فن قائم بذاته والمعنى الحديث لها فن تصميم الرقصات، ومن العروض التي أصبحت رائجة وخاصة بهذا المجال عروض الأمريكية إيزودورا دونكان I.Duncan والألمانية بينا باوش P.Bausch والروسية لود ميلا تشيرينا L.Tcherina أما الألماني برتولد بريشت B . Brecht في نصه الأورغان الصغير اعتبر الرقص الكوريغرافي أحد العناصر التي تساهم في توضيح الحكاية في العرض المسرحي[2].

اعتمد مصمم الرقصات الكوريغرافية ، في هذا العرض على الحركات التعبيرية الايقاعية والتي تناسبت مع تيمة العرض، وبهذا استعملت الاضاءة الزرقاء في كل اللوحات الكوريغرافية وذلك للدلالة على ما تعانيه تلك النسوة واظهار الصراعات النفسية والخلجات الشعورية التي تفوق ذاتهن وتحملهن،أولا استعملت المؤثرات الصوتيةالتي توحي بسقوط المطر وصوت الرعد وأدائهن لحركات الاختباء من العالم الخارجي فتم استعمال فقطحركات جسدية تعبيرية وليس رقصات، وفي نهايةالمشهد الاول تنزل تلك الحبال فتشعر الشخصيات بالخوف وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 51:

[1]- عبد ا المنعم صاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، م س، ص 137.

[2]- ينظر: ماري الياس.حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ،ص 212.

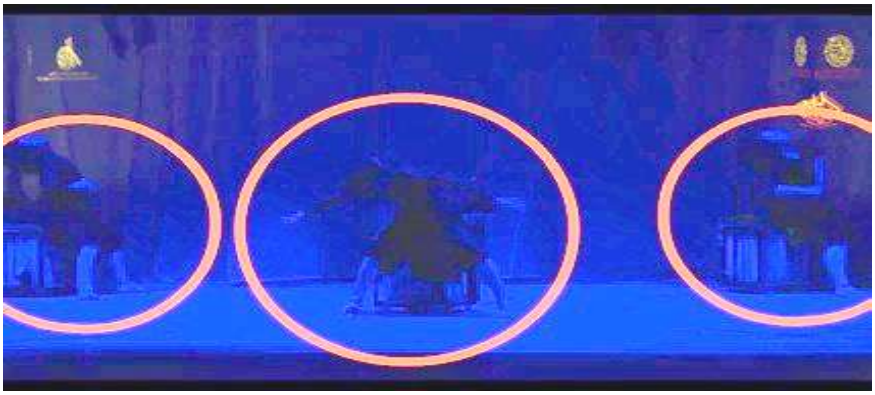


فتبدأ الرقصة الكوريغرافية المصاحبة لموسيقى حزينة فيها الكثير من الآهات، فاستخدمت الحبال كأنها شخصية تشنق هاته النسوة لولوجهن هذا المكان ونظرتهن لتلك الحبال توحي بالخوف والتردد فيقمن بحركات بواسطة استعمال تلك الحبال واصدارهن لأصوات وصراخ فيه الكثير من الألم والمعاناة وشخصية"**الخامسة**"في منطقة وسط الوسط تقوم بحركات دائرية والتي لها دلالة الصراع والتوتر وهي بمثابة حركات تمهيدية لدوافع الشخصية الداخلية، في حين باقي الشخصيات أدت نفس الحركات دون اللجوء إلى الدوران طبعا ثم سقوطهن أرضا عند تركهن لتلك الحبال وكأنها هي الرجل ليقمن من جديد ويقمن بحركة الصعود إلى الكراسي ويصبحن في وضعية الوقوف ويقمن بأداء نفس الحركات ويقمن برقصة الجذبة *[1] وتلك الوضعيات الخاصة بالانحناء والرضوخ ماهي الا تمهيد للأحداث القادمة واثرها ينتهي المشهد الاول.

المشهد الثاني :

استعمال الاضاءةالزرقاء دائما، والتي تعبر دائما عن الغموض، فنرى تلك الشخصيات الثلاثة متخذين وضعية الجلوس ويبدأن بلطم الفخذين ورمط الشعر وكأنهن حزينات على أمر مامصحوبين بموسيقى حزينة زادت من تعميق الأجواء، ثم يبدأن في طريقة الانحاء مرة أخرى ثم ينظرن ثلاثتهن للأعلى كأنهن ينتظرن شيئا معينا، وأما بخصوص وضعية الجلوس لكل من "**الجوهر**" التي هي في منطقة يمين الوسط و"**خضرة**"في منطقة في يسار الوسط فهن جالسات بوضعية ربع استدارة، وهذه الوضعية هي أقل قوة من الوضعية التي تتخذها "**الخامسة**"في منطقة مابين وسط الوسط وأسفل الوسط، والمواجهة الكاملة للمتلقي كما هو ظاهر في الصورة رقم 52:

[1]-تطرقنا لتعريف رقصة الجذبة في المبحث الأول من الفصل الثاني ، ص 107.



وهنا يتم التأكيد مرة أخرى على هذه الشخصية .

ثم يقمن بحركات رفع الايدي وكأنهن يحملن صغارهن للدلالة على حنان الأم وأن المرأة مسؤولة عن أولادها وهذا احالة لشخصية "**خضرة** "والتي فيما بعد نراها تحمل اكسسوار المظلة على أنه ابنها، لذا استعملت تلك الحركات التمهيدية للولوج إلى المشهد الموالي .

هاته الرقصات هي الرابط بين كل مشهد واخر، ثم تتواصل التعبيرات الجسدية الايمائية، وتتغير الموسيقى والتي ستغير من الايقاع الحركي،ومرة أخرى نشاهد**"الخامسة"**التي سلط عليها اضاءةخاصة، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 53:



أما**"الجوهر"** و**"خضرة"**تبقيان في وضعية الجلوس يقمن بنفس الحركات، بينما**"الخامسة"**تتخذ وضعية الوقوف وتؤدي حركات تدل على أن ما تعانيه أشد قسوةعما تعانيه باقي الشخصيتين وهذا كله من أجل التمهيد والتوضيح لدوافع الشخصية الداخلية .

وفي الاخير تبقى فقط الاضاءة على الخامسة وهيا تؤدي في تلك الرقصات الموحية لحالتها النفسية وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 54:



لينتهي المشهد وهنا ندرك أن الشخصية التي تهم المخرجة أكثر هيا"**الخامسة**"والتي تم التركيز عليها حتى في التشكيلات الحركية والوضعيات التي كانت تتخذها بحيث كانت دائما في منطقة وسط الوسط وتستعمل معها فقط الحركات الاضطرارية والتي تتطلب تنقل الشخصية، وبهذا نرى أن هناك توازن مع تلك الرقصات الكوريغرافية قد تحقق مشهديا .

المشهد الثالث والرابع :

لم تستعمل الرقصات كفاصل بين المشاهد بل تم استعمال أغنية الراب والتي سنتحدث عنها لاحقا في الموسيقى .

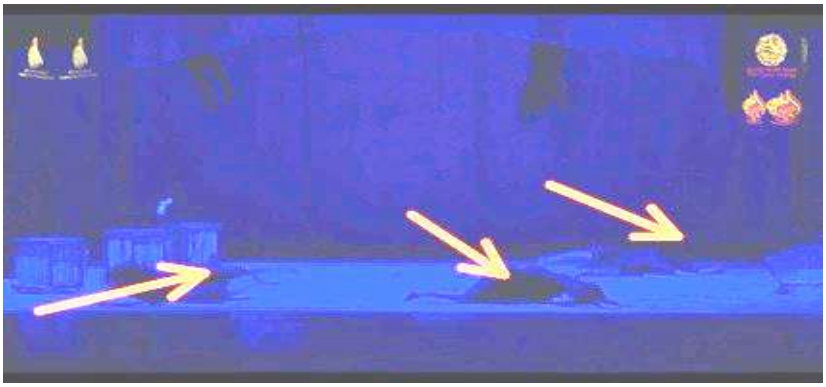
المشهد الخامس :

اللوحة الخاصة بانتظار الحكم، تم استعمال رقصة كوريغرافية فترفع الستارة الشفافة ونسمع خطوات ووقع السلاسل ومؤثرات صوتية توحي بقدوم شيء خطير واثر ذلك تنظرن إلى الخلف لترين من القادم وبعدها تقمن بحركات كأن أحدا يقوم بملط شعورهن ويعذبهن وهذا للدلالة على الخوف والارتباك من هذا الرجل لتقديمهن شكوى ضده، وتلك دلالة اخرى على المعاناة التي يعشن فيها، وهو ما موضح في الصورة رقم55:



وبعد سقوط المطر يرجع اليهن الأمل، من جديد، وتقوم النسوة بالضحك والمرح، بعدها في نفس المشهد نشاهد رقصة كوريغرافية أخرى تجسد أولا الصراع الخارجي بين هاته الشخصيات وهن

يحاولن الامساك "**بالخامسة**" لأنها الوحيدة التي لا تريد هذا الرجل ثم يقمن بحركات نداء وترجي لحالتهن مصحوبة باهات ثم يسقطن أرضا وكأن كل ذلك النزاع والمخاوف والآمال ستذهب هباءا لتنتهي لغة التعبير بالجسد وهذا ماهو موضح في الصورة رقم56:



وكأن الكوريغراف انهى تصوره ورؤيته والتي تمازجت مع رؤية المخرجة وهو ان "**الخامسة**"رغم كل محاولاتها بالتخلي عن ذلك الرجل والمطالبة بالتحرر لن تصل إلى مرادها لأن البقية لا تؤيدها في قضيتها، ولكن في الاخير جعل تلك المحاكمة تسقط أرضا وهنا سقوط فكرة محاكمة الرجل الافتراضية وهذا ليوضح لنا ان كل هذا مجرد وهم وأن هذه المحاكمة العبثية حتى وان حدثت فلن تقدم اضافة، وفي المقابل المخرجة لم تكتفي هنا بل واصلت رؤيتها في المشهد السادس الاخير وجعلت الحكم بيد المتلقي وحتى " **الخامسة** "جعلتها تقف بجانب تلك النسوة وهنا كان الاختلاف الوحيد بين نظرة المخرجة والكوريغراف .

عكست الكوريغرافيا عدة دلالات ووظائف وجاءت في ايقاعات متناسقة وساهمت في تحقيق الايقاع هذا لأنها احترمت مدة الأزمنة والوقفات الاخراجيةبين اللوحات والمشاهد وبين كل حركة وخطوة تقوم بها الممثلات وكان الايقاع حزين في جميع اللوحات وهي الحالات التي كانت تعيش فيها هاته النسوة ومحاولة الخروج منها قدر المستطاع .

عبرت عن موقف وفكرة المحاكمة الافتراضية بكل أعماقها الداخلية التي تعيشها الشخصيات الثلاثة واتاحت للعرض فرصة عدم الوقوع في الروتين والملل، وبهذا حقق لنا مايسمى "**بالإيقاع المحسوس** "[1]وتلك الحركات التي اعتمد عليها لم تكن الا ترجمة لأفعال الشخصيات ومواقفها .

التعبيرات الايمائية وحركة وأداء الممثلات في كل موقف قدما لنا صورة مصغرة عما يمكن أن تعانيه المرأة اذا ظلمت من طرف الرجل، أما اذا كانت الظروف السياسية هي السبب فهنا الأكثر خطورة لان الكفة ستنقلب وتصبح الأنثى جسدا وروحا تواجه الرجل .

[1]- الكسندر دين، أسس الاخراج المسرحي، م س، ص 289.

وبهذا لغة الجسد فجرت حوارات النص وزادت من ايضاح دلالته وعبرت مباشرةعن البنية الداخلية للشخصيات وخاصة شخصية "**الخامسة**"والتي كانت نموذجا وضحية من سنوات الظلم، التشكيلات الكوريغرافية فجرت لحظات الصمت وتم استعمال حركات تعبيرية ايقاعيةوأوضحت لنا كيف كانت تعيش الخامسة وسبب مطالبتها بالتحرر من الرجل وهنا تقصد السلطة مباشرة .

تم الولوج إلى الايقاع العام للمسرحية والذي بني عن طريق المشاهد الانتقالية ،وكل مشهد حمل معه ايقاعه الخاص حتى وقفات الأداء التمثيلي والكوريغرافيا اندمجا معا .

1-9/الموسيقى والمؤثرات الصوتية [1] :

الموسيقى روح العرض المسرحي، وهي الضابطة للايقاع، ولها مدلولها الخاص ولغتها تخاطب المشاعر مباشرة وحتى العقل عندما يرتاح لحاسة السمع، فانه سيستقبل ماسيقدم له فهناك من يستعملها للاندماج في الاحداث، وهناك من يستعملها لتوعية المتلقي بما يحدث والموسيقى تثير الحس والخيال وتدعم الصورة الايقاعية للعرض حتى تبرز وتظهر المدى الحقيقي لموسيقى العرض الداخلية، وفي مسرحية الثلث الخالي تم اختيار تلك المقطوعات الحزينة والتي تتناسب مع فكرة تحرر المرأة ومحاكمتها الافتراضية لهذا الرجل، وبهذا كل من الممثل والمتلقي سيندمجان في اعماق هذه الموسيقى والتي ستجعلهما يعيشان الاحداث وكأنها واقعية وبهذا يحيلنا مباشرة إلى الواقعية النفسية والتي استندت عليها المخرجة كاتجاه اخراجي لتترجم حوارات النص المبطنة فوظفت :

موسيقى ايقاعيةتوضح معنى النص وتؤكد على معناه وبهذا تحقق ايقاع حركي موسيقي . Effet de contre poidsعموما وتم توظيف كذلك موسيقى الراب العصرية ، كما اعتمدت على موسيقى الفواصل وبهذا فالموسيقى والرقص الكوريغرافي الذي استعمل في مسرحية الثلث الخالي امتزج مع ايقاع المشاهد، وايقاع العرض بصفة عامة وبهذا اضافتهما كانت متناسبةبحيث يرى الكسندر دين ان "كل من الرقص والموسيقى قسما من الكل أي لايجب ان تحدث متعة ذاتية مستقلة، وانما تتماشى وفق فكرة المسرحية وسير حوادثها "[2]، ولكن يمكن للموسيقى ان تكون مجرد معلق على الحدث ولا تساهم في عملية الاندماج وهذا ما فعله برخت في مسرحه الملحمي، و بما ان المخرجة هنا عملت على الاتجاهين اي الواقعي والملحمي، وظفت الموسيقى الايحائية والتي تزيد من الايهام والاندماج في الاحداث .

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 41.

[2]-ينظر: ألكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، م س، ص 298.

كما تم تجسيد ايقاعات متنوعة عن طريق الممثلات أنفسهن كالتصفيق، والصراخ، والاهات، والذي غير من ايقاع عدم السقوط في الملل للتمهيد للدخول في تصفية الحسابات ويعتبر كل من التصفيق والرقص والغناء والصراخ موسيقى خاصة بالجسد والتي تقدم ايقاعات مختلفة وبسيطة .

وللمؤثرات الصوتية كذلك دورا خاصا يساهم في بلورة وتأكيد الفعل المسرحي، فهي تساهم في ايضاح رؤية المخرج حول مايريد ايضاحه، سواءا للتعبير عن الجو المضطرب، أو عن حالات الشخصية الشعورية فتم الإستعانة : بصوت قطرات المطر، وصوت الرعد، للإحالة إلى فصل الشتاء وقساوة الجو الذي هن متواجدات فيه .

استعملت خطوات الرجل مع اصوات السلاسل من اجل ابراز أن ذلك الرجل أو الجلاد قدم، وثانيا السلاسل توحي بالقيد والعذاب، وهذا ماجسد من خلال الرقصة الكوريغرافية و هنا قامت بتوضيح الحوار القادم وتسمى هذه الخاصية بتسطير حوارت الممثلين

souligne les passage des comédiensوتوضيحه اكثر للمتلقي .

استعمال **الجوهر** للحجرتين من أجل احداث ايقاع بها ،غناء **الخامسة** في المشهد **الرابع والخامس** من أجل التعبير عن حالتها الحزينة "فأحيانا الممثل هو الذي ينجز بعض المقطوعات الموسيقية ليطول الفعل الدرامي "[1]

صوت فرامل توقف السيارة استعملتها **خضرة** للدلالة على أن الوقود قد انتهى وهي احالة إلى أن مشوارهن انتهى وان احلامهن توقفت في مكان معين .

استعمال غطاء ذلك الصندوق للدلالة على أنها لم تتحمل تلك الحياة وبغلقها له تؤكد انها ستبدأ بحكاية مغايرة وحياة أخرى .

وبهذا كل من الموسيقى والمؤثرات الصوتية كانت مكملة للأجواء الحزينة التي كانت تعيش فيها الشخصيات الثلاثة .

[1]- ألكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، م س ، ص 47.

1-10/قراءة اخراجية نقدية في مسرحية الثلث الخالي :

ان عملية النقد تقوم بتحليل العمل وتصنيفه والقيام بتفسيره حتى نصل إلى تقدير العمل ومعرفة قيمته الفنية وادراك جمالياته ولكي نقوم بتحليل العمل المسرحي نستطيع التطرق "لعنصر من عناصره كاللغة المستعملة مثلا، كاللهجة، معرفة الاشارات والرموز، التي لها علاقة بالتاريخ، البناء الشكلي ودلالته التعبيرية "[1]

وبهذا ما ان نقوم بتفسير احدى هذه العناصر فإننا لا محال سنصل إلى تقدير وتقويم هذا العمل الفني لذا سندرج مسرحية الثلث الخالي في خانة النقد القصدي"والذي ظهرت بوادرها أولا عند كل من **بوب جونسون** في ق18 ويقصد بها الدعوة إلى التعاطف الجمالي، النظرة إلى الفن انطلاقا من روح الفنان" [2]ويعني هنا بالقصد، مالذي قصده الفنان أي هناك "فكرة ولدت لديه قبل الابداع وأثنائه، ليصل إلى هدف النشاط كما تخيله " [3].

وقد ادلت المخرجة بذلك أي أنها قصدت بالثلث ثلاث قضايا، ثلاث نساء ،وأرادت تسليط الضوء على بعض المواضيع المسكوت عنها فيما يخص المرأة، خصوصا تلك التي عانت أثناء العشرية السوداء، اذن اذا طبقنا هذا النقد القصدي في عملها، كيف يتحقق ذلك ؟

عندما قمنا بتحليل العمل وجدنا ان **الثلث الخالي** يعرض لنا قضايا خاصة بالمرأة،وما الذي تعانيه حقا وما الذي يمكن ان تفكر به، أي طريقة رسم مخططاتها التنفيذية .

وقد سلطت الضوء كثيرا على شخصية **"الخامسة"** وهي التي عانت كثيرا بعدما فقدت محبوبها في سنوات الجمر فأصبحت لا ترى ذاتها، وسبب رفضها للرجل هو انها تنتظر عودة من احبته، فأصبحت طريقة تفكيرها تأخذ منحى اخر وهو السلطة لأنها تجد نفسها قادرة على تولي هذا المركزوهنا يظهر الجانب السياسي الموجود في المسرحية، كرسي الحكم او المنصب الذي يتنازع عنه الجميع وفي المقابل نجد المرأة المحبة للرجل والتي ستفعل المستحيل لتجد نصفها فحلمها لا يتعدى رجل وايمانها بوجود الحب ووجود من تؤسس معه حياة عائلية وهذا كان واضحا في شخصية **الجوهر وخضرة**، وبهذا ظهر ما كانت تقصده ،وفق بناء شكلي لا يخلو من القيم الجمالية التي يحملها العرض وذلك عن طريق مفردات العرض المعبرة .

---

[1]- جيروم ستولنيتر، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر 2007، ط1، ص 358.

[2]- م ن ،ص 711.

[3]- م ن، ص712.

المنطلق في مسرحية **الثلث الخالي** هوذاتي، ولكن في العمل الفني يصبح خارج نطاق الذات، أي يأخذ منحنى يتماشى وفق ماكانت تقصده المخرجة ولكن يصبح يعبر عن الشعور الجماعي والذي يعبر ويتكلم بلسان عدة نماذج نسوية ،وكنتيجة سيظهر لنا القصد الجمالي وعمقه وايحائه والمشاعر والانفعالات القوية التي يحققها .

بعدما قمنا بتسليط الضوء على طبيعة الموضوع والجماليات التي احتواها، عدنا إلى مقصد المخرجة، لنحلل كل جزئيات العمل، وبما أنها انطلقت من منهج الواقعية النفسية، كان الأداء التمثيلي الخاص بالشخصيات الثلاث حقيقي فحزنهن وفرحهن عشنا معه طيلة العرض فكنا نتعاطف أحيانا معهن، وأحيانا نكره هذا الرجل، وفي الاخير ندرك تعاسة " **الخامسة** " ونتذكر ما حدث في العشرية السوداء ،والتي حدث فيها الكثير من الأمور وقد تعرضت المرأة إلى الاغتصاب، إلى القتل بأبشع الصور، كقتلها حاملا، وبهذا هذه الاحالة تفتح الباب للكثير من الأمور .

وكل الرقصات الكوريغرافيةكانت تسلط الضوء على هذه الشخصية حتى تحضر المتلقي نفسيا ليتعاطف أكثر مع هذه الشخصية، ولكن في الاخير تبقى المرأة ذلك المخلوق الحساس الذي لا يستطيع الصمود كثيرا ومهما فكرت في تغير وجهتها والاعتماد على نفسها الا أنها لن تتحمل ذلك وقد تبين ذلك من خلال نتيجة المحاكمة العبثية .

استعملت اللغة الثالثة وهي لغةتمكن المتلقي الجزائري من استيعاب الفكرة وعدم الوقوع في الملل ولعل هذا الطرح العبثي جعلها توظف الاتجاه الملحمي فاستخدمت منه تقنية تغريب الديكور والاكسسوار والذي أخذ دلالته من خلال استعمالاته التي عبرت عن عدة أمكنةفمرة توحي بأنك موجود في بيت تلك النسوة، ومرة كأنك موجود في المحكمة، ومرة في الشارع، والاكسسوار وظف ليبين لنا الوظيفة الاجتماعية لكل شخصية، ثم علاقته مع الزي المستعمل والديكور طبعا، وهنا تجعل المتلقي أمام صورة بصرية معينة.

ندرج الثلث الخالي ضمن الميزانسين القطري[1] لأنها جعلت من " منتصف مقدمة الخشبة نقطة تقاطع قطري " [2]والتي تدعو الى كسر الجدار الرابع لأن الجمهور هو من يكمل هذا الفضاء بالرغم من أنها وظفت الواقعية في الاداء التمثيلي، ولكن بحصرها للمكان التمثيلي وجعله في مقدمة

[1]-العودة الى الفصل الأول ، ص 83.
[2] - عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، م س ، ص 88

الخشبة جعلت الممثلين هم" مركز السيادة " [1]، وقد ركزت كثيرا على شخصية الخامسة والتي جعلتها في أغلب الأحيان هي مركز التكوين، ومايزيد الحيوية في المشهد حركة الممثلات وكأنهن يكتشفون المكان في تلك اللحظة، أي لا تبدو أنها عن قصد، وايجاد علاقة مع الديكور المجسد في الكراسي الثلاثة والتي كانت لها استعمالات عديدة . واستخدمت بذلك "التشكيلات القطرية البسيطة والمعقدة " [2]، فالأول يعتمد على تقنية المثلثات التي تساهم في الايحاء عن المنظور بأبعاده الثلاثة، والثانية يعتمد فيها على الخطوط المتضادة والمائلة والتي عرفناها اثناء تحليلنا للتشكيلات الحركية التي اعتمدت عليها المخرجة .

ويمكن أن نصنف العمل الإخراجي ضمن المسرح النسوي والذي يرتكز على مبادئ النزعة النسوية والتي تطالب بحقوقها كإمراة مستقلة عن الرجل ولاتريده في حياتها وهذا ماتجسد في شخصية الخامسة وكيف اكدت عليها المخرجة صوتا وصورة .

1-11/-المنهج الاخراجي في مسرحية الثلث الخالي:

استندت المخرجة على منهج الواقعية النفسية كما ذكرنا سالفا والمنهج الملحمي، فالواقعية جسدتها من خلال الأداء التمثيلي والتشكيلات الحركية التي اتبعتها الشخصيات الثلاثة، وكيفية تقمصهن لهاته الأدوار النسائية،و"هدف أسلوب التمثيل عند ستانسلافسكي هدف عاطفي تطهيري "[3]،ولذا نرى انها عملت على البناء الداخلي والخارجي للشخصية فتصاعدت تلك الانفعالات النفسية وظهرت تلك الدوافع والمشاعر عن طريق الحركات التي وظفتها وطريقة حديثها وإلقائها لتصل بنا إلى ماترمي اليه فكرة المسرحية، وعن طريق الإضاءة الموحية والتأكيدية والإضاءة الملونة، التي رسمت بها حدود ذلك المكان الافتراضي وجعلته يبدو حقيقيا، و توظيف الموسيقى الموحية التي زادت من توضيح وإضفاء الإحساس وعبرت عن المناخ النفسي لتلك الحالات التي مرت بها النسوة، والمؤثرات الصوتية التي كانت عنصر مكمل لجو العرض والتي ساهمت في تحقيق خاصية الايهام .

أما الاتجاه الملحمي فتجسد أولا من خلال النص في مشهد المحاكمة[4] لأنها استندت على اعادة التركيب للحوارات والتي حققت بها مايسمى بالصراع والتناقض فالمتلقي يشاهد الشخصيات الثلاثةكل

---

[1]- مركز السيادة هو النواة التي يبني حولها التصوير، وقد يكون مركز السيادة عنصرا ايجابيا أو فراغا سلبيا، وهو في العمل الفني أول مايلفت النظر اليه، كالخطوط المرشدة، القرب، الحركة والسكون، توحيد اتجاه النظر، اختلاف شكل عناصر التكوين، ينظر أكثر، عبد الفتاح رياض، - التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار التهضة العربية ،1973، ص 194.

[2]- عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، م ن، ص 84، 85 .

[3]-ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ، ص 123

[4]- العودة الى الصفحة 174من نفس المبحث .

واحدة تحكي قصتها ثم الشخصيات الاخرى تعلق عن قضية كل واحدة وهنا تجعل المتلقي يأخذ موقف مما يسمعه، وهنا تم كسر الايهام وتحقيق التغريب.

ثانيا من خلال الديكور الايحائي الرمزي، والمتمثل في "الكراسي" الثلاثة التي تحمل دلالتها من خلال استعمالها، فالأشياء المستعملة في الركح لها دلالات ورموز فهي "تساهم في انتاج المعنى وايصاله من خلال العرض نفسه "[1]، فقدمت لنا الكراسي المستعملة صورة النص السينوغرافي وأصبحت بمثابة لغة بصرية تترجم لنا هدف وفكرة المشهد في كل مرة يتم استعماله من طرف الممثلات، ونلاحظ هنا أن طبيعة المكان هي من فرضت ذلك الفضاء الفارغ لذلك لن يكون هناك ديكور خاص وإنما ستستعمل تلك الكراسي أو الصناديق المتحركة التي عبرت عن النص وترجمته بلغة رمزية، واستعمالها الإكسسوارات تكملة لهذا الديكور ،كالوشاح والخلاخيل، والمظلات، وبهذا اعتمدت على السينوغرافيا المتحركة والتي تستند على مبدا "التجزئة والتركيب " [2]وتساهم في خلق علاقةمع المتلقي حتى يفسر مايراه .

الفضاء الركحي فضاء تغريبي، لكن مضمونه واقعي وذلك من خلال الشخصيات التي تبدو حقيقيةوهو مايجعل المتلقي أمام صورة مركبة تستدعي التفكير واعادة النظر وفي نفس الوقت تجعله يتعاطف مع قضية المرأة بصفة عامة.

ثالثا من خلال الرقصات الكوريغرافية، والتي كانت بمثابة نص موازي يعبر عن فكرة الخوف والعنف الذي تعيشه المرأة من طرف المجتمع وبخاصة الرجل، ومثل هاته "الحركات الايمائية دعا اليها برشت والتي تستند على الأسلوب الصحيح في الحركة والاداء، وذلك من خلال التكيف مع فكرة الكاتب حول كيفية تمثيل الكلمات " [3] ،وفعلا ساهمت في الكشف عن حقيقة ما تعانيه تلك الشخصيات وعكست صراعتهم النفسية .

وهاته الازدواجية بين الديكور الرمزي، والأداء الواقعي للمثلين يخلق لنا مايسمى بالانكارDénégationوالذي يساهم في تحقيق الايهام وفي نفس الوقت الكشف عنها اذ أنه "يجعل الخشبة تتأرجح بين تاثير الواقع وتأثير المسرحي الذي يسبب، وبالتناوب تقاربا وتباعدا، وفي هاته

[1]-ايلام كير، سمياء المسرح والدراما، م س، ص 7.

[2]- العودة الى الفصل الأول ، ص 80 .

[3]- مارتن اسلن، مجال الدراما ، كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، تر : السيد سباعي، وزارة الثقافة المصرية، 1991، ط1، ص 42.

الجدلية تتموضع احدى اللذات التي تصحب المتفرج خلال العرض المسرحي"[1]، ومن هنا تبرز لنا خاصية هذا العرض .وتحقق لنا المسرحةوالتي وصفها "رولان بارت بانها زخم من العلامات "[2]، وقد كان العرض محملا بالعلامات المسرحية، كالخلفية التي استعملت والتي تظهر من خلالها ان هناك نساء اخريات في الضفة الاخرى مازلن في لائحة الانتظار.

انتظار عبر عنه عبثيا لأنهن معلقات بحبال، وهاته العلامات تتخذ مبدأ التحول والذي يزيد من المسرحة، كالمظلات التي استعملت في دلالات متعددة، والكراسي التي في كل مرة تحقق صورة معينة، فهذا الاتصال الابداعي يجعله يتعاطف مع حالة هاته النسوة وفي نفس الوقت لابد ان يفكر في كيفية مساهمته في التغير من هذا الوضع .

1-12/تصنيف العمل المسرحي:

التعبيرات الجسدية والموسيقى التي تم الاستعانة بها في مسرحية **الثلث الخالي**تدخل ضمن الأساليب الحديثة والتي تدعو الى " البحث على نوع جديد في العرض المسرحي يجمع بين الانفصال الوجداني الذي ينص عليه أسلوب برخت وبين الصدق والاندماج الذي ينص عليه التمثيل الواقعي والطبيعي " [3]وبهذا محاولة المزج بين الاتجاهات الاخراجيةهو منحنى تجريبي والذي بإمكانه أن يقدم لنا نظرية واتجاه اخراجي جديد .

تنتمي المسرحية إلى المسرح التجريبي، كما يقول برخت أن كل مسرح غير ارسطي فهو مسرح تجريبي، وتعتبر مسرحية الثلث الخالي مسرحية اجتماعيةلها أبعاد سياسية مضمرة داخل العرض مع أنها غير مباشرة ولكن أحداث العشرية السوداء تمثل أحداثا سياسية مرت بها الجزائر ومن بين أسوء الأمور التي خلفتها الحقد والكره الذي أدى إلى طمس الأنوثة عند الكثيرات من الضحايا، حيث يرى فيليب هامون أن "وراء كل عمل مسرحي فضاءا تستر الاديولوجيا في أحد أركانه المظلمة " [4].

وهذا ما كان متمثلا في شخصية **الخامسة** والتي تطالب بالتحرر كليا من الرجل وقيوده، أي التحرر من السلطة الذكورية بكل ما تحمله لأنهاتعرضت لعنف نفسي ووجداني دمر تلك العاطفة والحميمية الموجودةفيها.، وهذا مايوضحه الحوار التالي :

---

[1]-Patrice Pavis- dictionnaire du théâtre opcit p 86.

[2]-Ibid ;P 357-358.

[3] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ، ص 65.-

[4]-جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، م س، ص 79.

الخامسة:نثبت روحي وحدي، واش ندير أنا براجل، معندي ماندير بيه، قادر نكمل حياتي وحدي، نثبت وجودي، واش خاصني .[1]

ولكن بالرغم من ذلك نجد أن**"الخامسة"** مازالت تبحث في ذاتها الأنثوية لأنها تطالب في الأخير كل من "الجوهر وخضرة "بالركض لتحقيق ما يطمحن له وبذلك هي دعوة تساند فيها قضية المرأة، رغم رفضها لهذا الرجل واستنكارها للظروف السياسية، وهذا مايوضحه الحوار التالي :

الخامسة : انت لراكي باغية تزوجي اجري، وانت لراكي باغية تطلقي، اجري، يا وجريو قبل مايفوت الحال [2].

أما الجانب الاجتماعي يظهر في التركيبة الموجودة في المجتمع وماذا يحدث للمرأة إن خذلها الرّجل وكيف يمكن أن لا تحافظ على بنية المجتمع وحتى على تكوين عائلة ذلك لان **خضرة** تركت ابنها وتريد الطلاق وهي قضيةموجهة إلى المجتمع، وشخصية **الجوهر** التي تعاني من مشكل العنوسةبطلاتها نساء بسيطات من الطبقة الوسطى يتمردن على الأوضاع الراهنة ،جوهرها رومانسي فيها نوع من الثورة ولكن بطريقة مختلفة،وموضوع الخيانة الزوجية، ونظرة المجتمع للمرأة العاشقة وحتى سبب رحيل هذا العشيق وهنا نرى موضوع آخر وهو استغلال هذه المرأة من طرف هذا الرجل وكذلك يحيلنا إلى قضية اخرى وهي قضية الشرف والتي تعد أعز ماتملك المرأة، وبهذا نرى أن كل هذه القراءات التي يقدمها العرض، تقدم لنا فقط صورة مصغرة عن المجتمع الجزائري وكيف يتم معاملة الذات الأنثوية.

تمثل مسرحية الثلث الخالي الإحتجاج و التمرد و الرفض و الثورة على الواقع و الذي جعل من ذلك الرجل يشكل اكبر تحدِ و قوة أكبر من ذاتها لأنك عندما تقدم نموذج لثلاثة نساء يقدمن أسباب كثيرة لمحاكمة الرجل، فهو إذن في منزلة لا يستطعن الوصول إليها،منزلة فيها نوع من السيطرة و القوة.

[1]- تونس ايت علي، مسرحية الثلث الخالي، م س، الدقيقة 03: 12.

[2]- م ن، الدقيقة 28: 49.

المبحث الثاني : مسرحية امراة من ورق بين النص الروائي و العرض المسرحي.

1-/ مسرحية امراة من ورق بين النص الروائي و العرض المسرحي :

مسرحية "امرأة من ورق " إخراج : صونيا ، مساعدة الإخراج: ليندة سلام [1]، إقتباس : مراد سنوسي عن رواية "أنثى السراب " للروائي واسيني لعرج ، سينوغرافيا : يحي بن عمار[2] ، موسيقى : سامعي صالح .

قام الكاتب مراد سنوسي[3]بحباكة متن مسرحية "امرأة من ورق" [4] من خلال اقتباسه رواية "أنثى السراب" [5]للروائي واسيني لعرج [6]، والتي من خلالها يجعلنا نعود إلى عدة تواريخ تشكل منعطفا مهما في تاريخ الجزائر.

وتعد من أصعب المراحل وهي مرحلة العشرية السوداء وعن طريقها قدم لنا أسماء فنية بارزة تعرضت للقتل والموت والغدر، وقد بدأ حكايته من خلال فكرة الخيانة الزوجية والتي كانت مجرد بوابة للعبور إلى لب الموضوع والأزمة التي عاشتها الجزائر وخلفت الكثير من الدمار الذي مس جميع الجوانب، وكان الفنان أحد الضحايا ومن أجل أن تبقى هذه الذكرى الأليمة محفورة من أجل الأجيال

---

[1]- السيرة الذاتية للمخرجة في الملحق .

[2] يحي بن عمار سينوغراف ومخرج جزائري ، له عدة تكوينات في بألمانيا وايطاليا ، من بين أعماله السينوغرافية : اللاز ، ديوان الكراكوز ، التمرين ، الهايشة ، تحولات ، المكفوفين ، العلامة أبي رأس الناصري ، وأعمالله الإخراجية : اللاز ، نال عدة جوائز في مهرجان المسرح المحترف بالجزائر، كما قام بتأطير عدة ورشات في السينوغرافيا .

[3]-الكاتب مراد سنوسي بدأ مشواره في مجال الصحافة، وعمل بإذاعة وهران، ثم بالمحطة الجهوية للتلفزيون، وانجز عدة حصص، عين مديرا لإذاعة وهران سنة 1999، بعدها مديرا للمحطة الجهوية للتلفزيون بوهران، ثم نقل الى بشار، وحاليا مدير بالمسرح الجهوي عبد القادر علولة، و أما في المجال المسرحي فقد اقتبس مسرحي حجرة الصبر عن رواية للكاتب طارق رحيمي ترجمت للأمازيغية، نص "الصدمة " عن رواية الاغتيال للروائي ياسمينة خضرة، و مسرحية "امرأة من ورق " عن أنثى السراب للروائي واسيني لعرج ، كتب مسرحية "متزوج في عطلة "، وله كتابات مسرحية للأطفال منها "الأسد والحطابة "، و "نغمة السحر"، وله محاولة في الاخراج المسرحي في مونودراما "عدة زين القعدة " ، ينظر أكثر www.el.massa.com/dz

[4]- مراد سنوسي، المخطوط النصي، امرأة من ورق،ارشيف الكاتب نفسه .، 23-11-2011

[5]-واسيني لعرج ، رواية أنثى السراب، "سكريبتوريوم" في شهوة الحبر، وفتنة الورق، الطبعة 1، أكتوبر 2009، مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع .

[6]- الروائي واسيني لعرج جامعي وروائي جزائري، ولد في 8 أغسطس 1954 بتلمسان، أستاذ بجامعة الجزائر المركزية وجامعة السربون في باريس، وهو عضو في بيت الحكمة، يعتبر من أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، ترجمت أعماله للعديد من اللغات، ومن أهم أعماله :أصابع لوليتا، طوق الياسمين، مملكة الفراشة، انثى السراب، الذئب الذي نبت في البراري، البيت الأندلسي، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، نوار اللوز، البوابة الحمراء، وقع الأحذية الخشنة، نال جائزة كتارا للرواية العربية في 2015 عن روايته "مملكة الفراشة " ، وقد أثارت روايته "السابعة بعد الألف" وذلك لأنه أراد استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها، وحصل على عدة جوائز أدبية، ويكيبيديا .

القادمة، كان لابد من التوثيق لها في قالب مسرحي وإبداعي، وبهذا سوف نرى كيف قدمت المخرجة "نصها الشارح " وكيف استنطقت حواراتها بصريا وحركيا.

ورواية" أنثى السراب "تسرد قصة حب وعشق فاق الحدود امتد على مدى ربع قرن بين الروائي الأستاذ الجامعي **واسيني** وتلميذته **ليلى الفنانة** عازفة الكمان، رغم أن لكل واحد عائلته وعالمه الخاص، ولكن حكايتهما المستحيلة ابت أن لا تنتهي، واثر سقوط الروائي بأزمة قلبية، ينتاب **ليلي** الفزع والخوف وتحوم حولها الشكوك وتقرر كشف حقيقة من هي، لأن الروائي منحها اسم **مريم** كرمز لكتاباته وإبداعاته، فتبدأ رحلة العتاب من خلال الرسائل والتي عن طريقها نكتشف أحداث الرواية بكل تفاصيلها التي تجول بنا من غرناطة الى الجزائر، من باريس الى وهران، الى الجزائر العاصمة، من برلين الى بيروت، لترسم لنا عدة لوحات فنية لجمال الأماكن التي جمعت حبهما ويكشف لنا الراوي عن تاريخ الجزائر الثوري وما حدث أثناء العشرية السوداء، والتضحيات التي قدمها الفنانون والأدباء والشعراء وأثناء هاته المجريات التي مزج خيوطها بالحقيقة والوهم، تحاول **ليلى** التخلص من هاته الشخصية الوهمية **مريم** وتجعل من السكريبتوريوم مكانا لتنعزل به عن العالم الخارجي وهو قبو البيت أو الكهف كما يسميه أولادها وزوجها، يونس ومايا، يونس هو ابن رياض زوجها الذي يسافر طوال الوقت من أجل عمله والمحافظة على ثروته، ومايا هي ثمرة العشق بين الروائي **وليلى**، ولكن هذا العشق سينتهي بانتحار **ليلي**.

يحاول الراوي نفسه جعل القارئ يعيش هاته الحكاية بكل تفاصيلها، ويعرض لنا كيف أصبحت ليلى مجرد **امراة من ورق** أو كما سمى هو عنوان الرواية انثى السراب "سكريبتوريوم "–في شهوة الحبر وفتنة الورق - ، فهوس ليلي بالقضاء على هاته الشخصية هو محاولة التخلص من ذاتها، ذلك لأنها لم تتحمل أن تعيش بين الأوراق، وأرادت أن تكشف عن وجودها حتى ولو ماتت، فهي لم تعد تتحمل ذلك ما يجعل القارئ أمام عدة تساؤلات وأولها هل فعلا هاته الشخصية الورقية هي السبب في انتحار ليلى ؟ كيف استطاع أن يجعل ليلى تصدق أن هناك فعلا امراة تدعى مريم، هذا الطرح اللامعقول الذي ولد بين الشخصية وذاتها، جعل من المخرجة ترسم مخططها الإخراجي وتعكس ذلك الهوس والجنون بجعل زوجة الأستاذ تواجه هاته المرأة الورقية وتبدأ رحلة تساؤلاتها منذ البداية بحيث تظهر لنا **مريم** على أنها شخصية خيالية والتي هي نفسها **ليلى** عشيقة الأستاذ، وفي النهاية تجعل الزوجة تواجه شكوكها وتتخطى فكرة وجود امرأة و سوف نعرف أثناء تحليلنا للعمل كيف اثرت الرواية على العمل المسرحي لأنها النص الأصلي الذي اقتبس منه الكاتب **مراد سنوسي** وكيف تعاملت مع النص المسرحي .

1-1/التجربة الركحية: من نص الكاتب إلى نص المخرجة :

مسرحية "**امرأة من ورق**"[1] نصها قائم على مبدأين الأول ايديولوجي متمثل في تواريخ العشرية السوداء، والثاني جمالي أي الاسلوب الذي قدمت به المسرحية، والمخرجة عند قراءتها لهذا النص المسرحي قامت بدراسته وتحليله وفق المنهج الذي عملت به، وبما أنها وظفت المنهج الملحمي والواقعي فإنها ستقوم بدراماتورجيا النص وذلك ابتداء من تقنية الكولاج والمتمثلة في استعارة "مقاطع نصية من أعمال أدبية ومسرحية اخرى وادراجها في النص المسرحي "[2]وهذا ماسنعرفه لاحقا في معالجتها الدرامية التي قامت بها بعد القراءات، من أجل أن تتناسب مع رؤيتها الإخراجية وتشكيلاتها الحركية وذلك دون الإخلال بالبناء العام للمتن سواء فيما يتعلق بالشخصيات أو الصراع، فكان التغير في طريقة عرضها لموضوع الخيانة الزوجية والتي لم تؤكد عليها، أي لم تقدم تفاصيل حول تلك المرأة العاشقة، لان "الجستوس الأساسي"[3] الذي عملت على ابرازه في هذا النص هو أحداث العشرية السوداء .

أصبحت شخصية "**مريم**" عند المخرجة واقعية وخيالية في نفس الوقت يمكن أن تكون مجرد "**امرأة من ورق**" ويمكن أن تكون حقيقية، فعبرت عن الرمزية والإيحاء الذي يحمله العنوان، جعلت المتلقي أمام ازدواجية الرؤية، فمرات يرى هذه الشخصية ومرات لا يراها، وبهذا جعلته يعيش في خيال وفكر الزوجة، وشكوكها حول وجود هذه المرأة في حياة زوجها او يمكن أن تكون مجرد بصمة ورمز لإبداعاته و كتاباته فقط.

أما عند الكاتب "**فمريم**" هي"**ليلى**" وهي شخصية حقيقية وموجودة فعلا، وهذا من خلال حواراتها وحديثها مباشرة مع زوجة الأستاذ .

مريم عند المخرجة هي الوطن، الحنين، التاريخ، الحقيقة التي لابد أن لا تنسى، هي أحداث العشرية السوداء التي توثق لمرحلة مهمة من تاريخ الجزائر، هي الفنان الذي اغتيل بأيدي الخونة، هي المرأة التي ظلمها المجتمع، أما عند الكاتب فكان الجستوس الاساسي هو الخيانة التي تعرضت لها زوجة الروائي ثم بوابة للزمن الخاصة بأحداث العشرية السوداء.

---

[1] صونيا، امرأة من ورق، أرشيف الكاتب مراد سنوسي، اخر أعمال المخرجة 2012، انتاج مشترك بين المسرح الجهوي عنابة، والمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي، تم المشاركة بها في مهرجان المسرح العربي دورته الخامسة بقطر.

[2]- ينظر: عواد علي، المسرح والتخيل الحر، م س ، ص 30

[3]- العودة الى الفصل الأول ، ص 79.

المرأة العاشقة عند المخرجة هي العاشقة للتضحية، وهي رمز للفكر والثقافة، ووجودها كان من أجل التأكيد على أحداث معينة فقط، أما عند الكاتب فهي فعلا عاشقة، لأنها تريد أن تجهر علاقتها ولا يهمها لا زوجها ولا المجتمع.

جعل الكاتب في النهاية زوجة الأستاذ قاتلة، بينما المخرجة غيرت تماما من النهاية، بحيث تجعل "**مريم** "تختفي و"**يمينة** " تعود لتلك الديمومة، وبهذا جعلت نهاية العرض مفتوح لتكون له قراءات متعددة، دون توظيف العنف والإجرام.

نجد أن الكاتب أراد أن يقوم بعملية التوثيق فنسج حكاية العاشقة حتى يكون عنصر التشويق لأن كل حكاية تحمل معها حقيقة معينة وهي حقيقة ما حدث في العشرية السوداء للفنان سواء الكاتب أو الشاعر أو المسرحي، وهذه النقطة تلتقي فيها رؤية المخرجة مع رؤية الكاتب.

تتضح ذاتية المخرجة من هذا العرض لأنها عاشت تلك الفترة الخاصة بالعشرية السوداء، وتعتبر من الأصدقاء المقربين لعدة أسماء فنية خصوصا "**عبد القادر علولة**"، و الذي ركزت عليه كثيرا. هيدعوة لكي لا ننسى كيف ضحى الفنان وهي حلقة مهمة جدا،لماذا اغتيل الفنان لو لم يكن له دافعا إيجابيا لتوعية المتلقي، آنذاك؟

غيرت في نسيج الحكاية من خلال التأرجح بين فكرة الخيانة، و تواريخ العشرية السوداء، فغيرت خيوطها وجعلتنا مباشرة مع الشخصية التي أرادها الأستاذ الروائي في نصه تخرج مباشرة دون سابق إنذار أو أية تمهيدات، فلا نعرف ما حكاية هذه المرأة أي عن علاقتها هل هي مرتبطة ؟ هل هي على علاقة مع أحد؟ بل نعرف فقط أنها هي "**ليلى**"، وهي على علاقة مع زوجها الأستاذ وما تطالب به يُعدّ من القضايا المسكوت عنها، أي أنها لم تعد تريد أن تعيش في الظلام وتريد أن يعرفها الجميع، وهي إحالة للمتلقي أن لا يعيش في ظل الوهم والخداع والخيانة، فالماضي وما حدث فيه معروف ولكن ما هو غير معروف ماذا يحدث الآن ؟

تضعنا المخرجة أمام عدة إشكاليات يطرحها العرض وهي:

- انقضت العشرية السوداء، وماذا بعد ؟
- هل كل ما حدث مجرد وهم ؟ أين الحقيقة التي لابد أن نعرفها ونحن نجهلها ؟
- لماذا الفنان بحد ذاته ؟ من هو الخائن الحقيقي ؟

تم توظيف اللغة الثالثة، اللغة الدارجة المهذبة، وهي لغة يفهمها ويستوعبها المتلقي حتى في البلدان العربية المجاورة، ويستطيع إدراك معانيها بسهولة ،و كذلك اللغة العربية الفصحى حتى يفهم الكل الرسالة التي قدمها العرض.، والتي أضفت على العرض جماليات ،وقد دعا " توفيق الحكيم إلى

استعمال اللغة الثالثة، لأنه يرى أنها اللغة المناسبة للشخصيات العادية، وهيا كذلك تجربة للنزول باللغة العربية الفصحى إلى أدنى لتلاصق العامية دون ان تكون هي العامية، والارتفاع مستوى العامية دون ان تكون هي الفصحى، انها اللغة الثالثة التي يمكن ان يتلاقى عندها الشعب كله "[1]، استعمال هاته اللغة التي تستند على الحكي والسرد، وتساهم في الاقتراب من المتلقي وهي مشحونة بالإيحاءات والرموز.

1-2/ملخص وفكرة مسرحية امرأة من ورق:

تدور أحداث المسرحية في بيت الزوجة "**يمينة**" والتي سقط زوجها الروائي والمبدع والأستاذ الجامعي إثر تعرضه لأزمة قلبية وأثناء هذا الغياب تنطلق رحلة حياته على لسان زوجته، والتي تندهش لحب الناس له، والغير متوقع تتفاجئ بامرأة تدعى "**ليلى**" تزورها ببيتها لتخبرها أنها هي نفسها"**مريم**" الشخصية الخيالية التي أراد أن يجعل منها زوجها رمزا لأسلوبه وإبداعه، لتجد نفسها أما لعبة كانت هي المشارك الأول فيها لأنها هي من اختارت هذا الاسم، فيبدأ ذلك الصراع النفسي والفكري من خلال الحوارات التي تجري بينهما خصوصابعد أن تطلعها على أمور تعتبر من الأسرار التي لا يعرفها سوى زوجها وذلك من خلال تواريخ خاصة بتاريخ فنانين جزائريين تعرضوا للقتل والغدر أثناء العشرية السوداء، وبهذا وجود "**مريم**" لم يكن سوى للولوج في أحداث لا يجب على الجيل الحاضر والقادم أن ينساها، "**فمريم**" امرأة عاشقة ترمز للنقاء والحرية، والقوة والاستمرارية، الحقيقة التي لابد أن لا تبقى على الهامش، في الأخير تختفي"**مريم**" لتصبح مجرد أفكار مخطوطة رجعت إلى عالمها الورقي لتبقى "**يمينة**" عالقة في عالمها الوهمي.

إنطلق الكاتب من فكرة الخيانة الزوجية، و المخرجة تعدت هذه الخيانة وتم طرحها بأسلوب ذكي فالخيانة هي خيانة للوطن والمبادئ وليس خيانة الزوج لزوجته، لانها جعلت التواريخ هي المنطلق كما ذكرنا سالفا، وهذا ما جعل العرض يقوم على إيديولوجية، وهي مهما حاول هذا الإرهاب طمس هويتنا والقضاء على الفنان إلا أنه لن يستطيع القضاء على الفن لأنه البصمة التي ستبقى حتى وإن مات الفنان، وهذا ما أكدته المخرجة في آخر المسرحية : "الشعر وحده هو الباقي، فالإبداع لا يموت أبدا."

يبدأ الصراع أو النزاع في هذا العرض حول رجل، ولكنه يتحول فيما بعد إلى صراع فكري ينبش في أحداث وتواريخ لم تعرف سوى لغة التهديد والسلاح.

[1]- بوعلام مباركية، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، ع 06-2006، ص 50.

تكمن ثنائية الاشتغال بين الكاتب والمخرج في الفكرة التي يعمل الاثنان على تقديمها للمتلقي، فآلية اشتغال الأول تكون في كتاباته والثانية في كيفية تقديمها ركحيا أو صورتها البصرية والسمعية، فيعمل المخرج على استنطاق روح النص وإحياء تلك الشخصيات وإعطائها حضورا، وقد اختارت المخرجة هذا النص لأنها عايشت تلك الفترة ومن يذكرهم النص هم أصدقاؤها.، ويقال في هذا الصدد لابد من " النظر إلى المسرحية باعتبارها جزءا من حياة مؤلفيها وجزءا من حياة العصر الذي نعيش فيه".[1]،وهذا النص هو فعلا من العصر الذي نعيش فيه ويمثل المتلقي لا محال.

الفكرة مبنية على وهم وهو "امرأة من ورق" ولكن وهم يستند على عرض حقائق تدخل ضمن التاريخ والذي لابد من التوثيق له، لأن الفنان قدم إبداعا في فترة كانت الجزائر في أشد أزماتها ومراحلها السياسية الخطيرة، والتي مست جميع الجزائريين، وتم التركيز على هذه الأسماء الفنية حتى لا ننسى مشوارهم الفني الزاخر عملهم في الظلام من أجل الجيل القادم، فهذا الموروث الثقافي التاريخي مهم والذي لابد أن يبقى محفورا في الذاكرة، هي دعوة من أجل المحافظة على الذاكرة الجماعية ،وقد صنف هذا النص في "خانة المسرح التسجيلي "[2]، لأنه اعتمد على تسجيل أحداث حقيقية، وثق لتواريخ خاصة بفنانين جزائريين وبهذا كان له بعد وطني، وقد دعمته المخرجة بنص اضافي حتى يصبح نص ذو بعد عالمي، بإضافتها أسماء لشخصيات فنية عالمية أمثال "غارسيا لوركا" وحتى أسماء تاريخية ، والتي اختارته من نص الرواية الأصلية " أنثى السراب ".

1-3/سميائية العنوان[3]:

يعتبر العنوان الواجهة الاولى التي يتعرف عليها المتلقي، ويرصد اثره تصوراته حول العرض، ويتصور أفق توقعاته، وطبعا العنوان تم استخراجه من الرواية الأصلية"**أنثى السراب**" وهذا العنوان "**امرأة من ورق** " يحيلنا مباشرة إلى أن هناك امرأة، ولكنها من ورق أي مجرد فكرة تستند على الخيال وليست على الحقيقة، وهذا العنوان يحمل رمزيته معه اذ ارتكزت المخرجة والسينوغراف عليه وعلى الرواية ، في تشكيل رؤيتهما والتي ظهرت فوق الركح وتحمل ازدواجية وجود **مريم**، وتجعلنا أمام الفكرة الوهمية وأن هذه المرأة مجرد حبر على ورق، وان خرجت من تلك الاوراق فإذن هي تحمل معها

[1]- حسن المنيعي ، المسرح الحديث "اشراقات واختيارات "، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة العدد السادس، طنجة، 2009، ص 71.

[2]- ابراهيمي اسماعيل، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، م س، ص 155.

[3]- تطرقنا لمصطلح سميائية العنوان في المبحث الأول من هذا الفصل، صفحة168.

حقيقة تريد الافصاح عنها حتى وان لم تكن المرأة حقيقية الا ان الاحداث التي تأتي على لسانها هي الحقيقة، ولعل تلك الاوراق هي التاريخ الذي نتصفحه لنعرف حقيقة ما يخفيه .

4-1 /دراماتورجيا النص :

بدأت المخرجة من شفرة التواريخ كما ذكرنا سابقا، وقدمت "الجستوس الاساسي" واستندت على تقنية الحذف والاضافة والتقديم والتأخير، لبعض الحوارات، وقامت بتضمين النص نص موازي للفكرة التي قام عليها العرض، ومرجعها الأصلي كان الرواية التي دعمت بها حوارات النص المسرحي وهي احالة منها الى غنى الرواية التي كتبها "**واسيني لعرج**" والتي أهمل منها الكاتب المقتبس أجزاء تعد محطات مهمة، وهذا الاختيار الدراماتورجي الذي استعانت به المخرجة يحدث التغريب على مستوى النص الذي طالب به **برخت** وهو كالتالي :

يمينة: الذين شردوا قبل الحرب ودمرت أشواقهم وأحلامهم وهاهم اليوم يعبرون الصحاري القاسية، من مات قهرا مات ومن رجع إلى وطنه بعد الاعتقادات الوهمية رجع لينتحر هناك بعد أن أغرقته سنوات المنفى، كنا نتحدث عن الشلين، المغاربة، واليمنين والكويتين وغيرهم، ولم نكن نعرف أننا في قائمة الانتظار عندما جاء دورنا في المأساة وجدنا أنفسنا وحيدين معزولين مقتولين في دواخلنا، ماذا حدث لينقلب الجنون الجليل إلى جنون بدائي، ويصبح الحب أكبر بداية يمكن أن يمارسها الإنسان.

مريم: شيء في البلاد ينكسر، اضطرابات الأطفال كانت عنيفة، لقد كسروا كل ما جاء بين أيديهم، مات منهم الكثير، سماهم ناس المدينة شهداء الخريف أو ضحايا أكتوبر، لأول مرة يموت الناس على أيدي ذويهم، لم يكن القاتل من بلاد اخرى وكأن الناس فجأة فتحوا أعينهم على فاجعة كانت تتهيأ في الأفق، بدأ الخوف يأكلهم من الداخل، ليس على نفسي ولكن عل هذه التي لم نعد نفهمها ولم تعد هي أيضا تبذل أدنى جهد لتفتيش أحزاننا ودواخلنا التي شاخت بسرعة، أين البلد السعيد الذي بشروا به بعد الاستقلال[1].

تظهر لنا رسالة المسرحية مباشرة، من خلال هذا الحوار الذي أضافته المخرجة ،ويتبين لنا أن العرض خاص بفترة العشرية السوداء والتي تطرح سؤال: ماذا حدث لنقتل بعضنا البعض ؟ وبهذا هو حوار مباشر للمتلقي ليعيد قراءة ماضيه القريب برؤية متجددة لعله يجد الحل، وهنا تدخل تلك الإحالات السياسية، وهو أن الدول المجاورة كالكويت واليمن عندما تعرضوا لمثل هاته الأزمات قدمنا لهم المساعدة، ولكن عندما تعرضنا لها لم نجد أحدا لأن العدو كان بيننا ومنا.

[1]-واسيني لعرج، انثى السراب، م س، ص 70- ص 128.

تصب هذه الحوارات الطويلة السردية في لب الفكرة ،الا أن السردية تجعلنا في دائرة الملل، ولكنها تفصح لنا مباشرة عن تلك الخيانة المقصودة، وبعدها مباشرة تجعلنا أمام التواريخ والتي تؤكد عليها كذلك خصوصا قضية اغتيال الفنان القدير والمرحوم "**عبد القادر علولة**" والذي أكدت عليه صوت وصورة.، وطبعا السرد هو من بين اسس المسرح الملحمي والذي يحقق التغريب كذلك حيث يعتبر النص مادة بناء "فالصورة الصوتية تحل مكان دراماتورجية الكلمة " [1]

تواصل المخرجة في اضافة الحوارات من الرواية الأصلية والتي كانت كالتالي :

مريم: "لا تهتم، اتركهم يحكون أنك هربت لهم البلاد التي صنعوها ولنا الوطن الجميل الذي لن يتمكن منه أحد مهما كان مجرما ومرعبا، وأن الأقلية الناطقة ولكنها أقلية الحق، وكأية امرأة عاشقة كنت أريدك معي ولكن خياراتنا ضئيلة ومحدودة جدا، ماذا بإمكان أن أفعل غير الدفع بك، أنا واثقة من قدرتك على صنع الحياة أجمل من فراغات الخوف".[2]

قامت بتغيير النهاية كما ذكرنا سابقا وحذفت الحوارات الأخيرة وجعلت التسجيل الصوتي والمرئي الكتابي هو النهاية، وهذا هو النص الموازي الذي تمت إضافته:

"لقد تعبت من ظلام مريم، مريم أصبحت الظلام الذي يقتل حقيقتي،أشتهي أن أخرج إلى النور مثلما يخرج جميع الناس، لا أريد أن أمشي على الماء كالأنبياء والسحرة والملائكة، أريد فقط أن أكون وأن أبقى مجرد امرأة تعشق الحياة، أنا ليست لي أرض اخرى غير الأرض التي اخترتها، ولا وطن سوى وطني، لقد خسرنا كثيرا عندما قتلنا الشعراء أفدينا بالموت بدل الحياة، مع ذلك سأموت متفائلة غارسة بصري في كل شيء فيه بصيص من نور الحياة، عذبني الورق، قتلوا غارسيا لوركا وكان طفلا بريئا، قطعوا فيكتور غارا، قطع رأس بشار بن برد، سجنوا حكمت ولكن أغلبية ورثة الدم، ماتوا بنفس الأمراض التي نموت بها اليوم ولم ينفعهم بطشهم وجبروتهم، الكثير منهم قتلوهم أصدقائهم في انقلابات منظمة أو في حوادث مشكوك في أمرها، أو ماتوا في منافي أو العزلة المرة. من يتذكر اليوم الشخص الذي أصدر حكمه ضد زبانة، ومن يتذكر الصياد الذي قطع رأس بن برد، من يتذكر اسم الفاشي الذي أطلق النار على لوركا وعلى عز الدين مجوبي، في كل هذا "الشعر وحده هو الباقي"[3].

---

[1]-باتريس بافيس، تحليل العروض المسرحية، تر: أ.د.منى صفوت ، مرا: نادية كامل ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 1997، ص 497.

[2]- واسيني لعرج، انثى السراب، م س، ص 118.

[3]-صونيا، امراة من ورق، م س، اخر حوار في المسرحية .

قامت المخرجة بالولوج مباشرة إلى خلاصة ما أراده الكاتب دون الإطالة في شرح موضوع الخيانة الزوجية وأسدلت الستار مباشرة، وجعلتنا أمام تلك التواريخ الخاصة بأسماء فنية اغتيلت، وجعلها تلك الخيانة مبهمة وغامضة لأن أصلا تلك المجازر والأحداث التي حدثت في تلك الفترة هي أصلا مبهمة وغامضة، لقد جعلت الزوجة تعيش في هواجسها ومخاوفها ومواجهة الحقيقة من أجل التخلص منها، جعلت الزوجة تعيش في سجن أفكارها ولتتعدى تلك المحنة أو ذلك الكابوس، كان لابد من تلك المواجهة وهي مواجهة كذلك للمتلقي ليتلفت لبوابة الماضي لمواجهة الحاضر والمستقبل معا.

لجأت المخرجة إلى تقنية الحذف وهذا يحيلنا أولا الى النص المقتبس لم يكن له كفاية لإبراز الفعل مباشرة أي الحدث الحقيقي، وحافظت على وتيرة الإيقاع، وبينت مباشرة النقاط المهمة والتواريخ التي هي بمثابة محطات تعكس الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية آنذاك.

1-5/الأسلوب الإخراجي في مسرحية امرأة من ورق :

يستند كل مخرج على أسلوب إخراجي معين يستطيع من خلاله رسم وإبراز رؤيته الاخراجية، لذا اعتمدت المخرجة في هذا العرض على المنهجين الواقعي و الملحمي، فالواقعي يجعل المتلقي في دائرة الايهام، والملحمي أساسه جعل المتلقي مشاركا في اللعبة المسرحية عن طريق التغريب والذي يبدا منذ اعادة كتابتها للنص واضافتها " نص موازي Paratextesوالذي يؤسس علاقة توضيح او تعليق مع النص الاساسي "[1] ،وعملت وفق الجستوس الأساسي والمتمثل في تواريخ العشرية السوداء وما حدث فيها ،و تم ابرازه من خلال الشخصيتين "**يمينة ومريم** "، حيث جعلت الممثلتين مجرد عارضتين للشخصية، اذ أن الممثل "لايتحول كليا إلى شخصية مسرحية ولكن يقدمها ويعرضها فقط ويحافظ على المسافة اللازمة تجاهها "[2]،وحتى وان مثلت بواقعية فان المتلقي على دراية بالأحداث انطلاقا من السينوغرافيا التي استعملت، ومايبقى له سوى ان يرى قدرات الممثل التمثيلية وبهذا يصبح المتلقي في تساؤل حول ماقدم له ويتخذ من ذلك موقف فعملت وفق مبدأ التركيب ،من خلال عرض تلك التواريخ وتدعيمها صوت وصورة والذي هو الجانب التاريخي والذي يتخذه برخت جزء مهم من الاحداث ويجعل المتلقي يشهد على تلك الاحداث لانها ستقدم بصيغة الماضي وتقدم مبدأ التناقض كذلك . وبهذا سيقدم للمتلقي احداث تاريخية حقيقة في وجودها ولكن ما الت اليه مرتبط بالنهايات التي تتحمل عدة وجهات وطبعا تظهر ميزة المسرح الوثائقي وكيف تم توظيفه من طرف **برخت**، وأرادت المخرجة توثيق وتسجيل أحداث العشرية السوداء، وصورة الفنان "**عبد القادر علولة**" وجنازته لتبقى

1-Genette Gérard _ Palimpseste La littérature au second degré_ Opcite .p 29.

2- Bertolt Brecht - Petit Organon pour le théâtre-opcit- p 186

راسخة في الذاكرة الجماعية حتى يعرف المتلقي أن ما مررنا به ليس مجرد وهم، أو كابوس بل هو حقيقة فعلا حدثت، ولعلها تريد إحداث الصدمة العاطفية وإثارة المتلقي من أجل التغير، هاته الوثيقة التاريخية هي التي تحقق الإيهام، وعنصر التغريب يكون في باقي مفردات العرض.

يجد المتلقي نفسه أمام واجهتين الاولى الحقيقة التي تبين للمتلقي انه يشاهد مسرحا، والثانية تحقيق الايهام عن طريق التقمص والتباعد الذي يحدثه الممثل ،فيحدث التغريب للمتلقي والذي يصبح بين الحقيقة والوهم ولابد ان يتخذ موقفا ويصبح يرى ماهو مألوف غير مألوف ويعود مرة أخرى إلى الزمن الاني بعدما كان في الزمن الماضي .

اعتمدت على السرد أثناء حديثها عن تواريخ العشرية السوداء وماحدث للروائي من احداث متشابكة والسرد هو اساس المسرح الملحمي، وحتى التوتر القائم في الاحداث التي لاتسير في خط واحد، فمرة نراها في مواجهة مع "**مريم**"، ومرة نراها تسرد لنا وقائع حقيقة وعرضها بصيغة الماضي لتجعل من المتلقي شاهدا على الاحداث، لأنه ليس فعل اني أي لا يحدث اللحظة، وحتى السينوغرافيا المستعملة ساعدت في إبراز الأفكار التي كانت تظهر أن "**يمينة**"تعيش في دوامة فعلا، وكذا عبرت عن الرمزية التي يحملها العنوان وعبر عن المكان الذي كانت تعيش فيه "**مريم** "والذي هو "السكريبتوريوم " وهو قبو البيت " [1]التي كانت تذهب اليه "**مريم**" عندما تريد السكينة والهدوء وتذكر " **واسيني**" ومواجهة نفسها لتتخلى عن هذا الاسم المستعار الذي جعلها مقصاه من الحياة، وهذا ما يوضحه النص التالي :

"السكريبتوريوم هو سري المتبقي، منه تنبعث حقيقتي الأعمق التي تخرج مني لأول مرة، لا شيء مدهش فيه، مجرد مكان صغير، مليء بالأغراض الكثيرة التي ليست الا ظلالا لما "كانت عليه، .....هذا القبو الساكن "[2]

وبهذا كانت بمثابة نص بصري موازي ساهم في خلق المسرحة وجعل المتلقي في أجواء مغايرة، واستخدامها للوسائط السمعية والبصرية والتي تحمل فكرة الجستوس الاساسي، ولكن النصوص الموازية التي كان يقدمها "برخت " لها استقلالية تامة ولكنها تحمل نفس فكرة الحدث، والحوارات التي استعانت بها المخرجة هي من الرواية الأصلية الحاملة لفكرة هاته المرأة الوهمية الورقية، ولكن طبقت مبدا التركيب والذي جسد عن طريق الجدار الوهمي الذي يمثل الدوامة التي كانت تعيش فيها الزوجة .

[1]- واسيني لعرج، أنثى السراب، م س، ص 50 .

[2]-م ن ، ص 52.

ولكن الموسيقى والاضاءة التي تم استخدماها تندرج ضمن الاتجاه الواقعي لأنها تساهم في تحقيق الايهام، والموسيقى عند **برخت** استعملت للتعليق عن الحدث حتى تحقق التغريب، ولعل المقطع الغنائي الوحيد الذي استعانت به من مسرحية الأجواد أثناء عرضها لصورة "عبد القادر علولة " .هو من حقق خاصية التغريب لأنه مأخوذ من عمل اخر ، وبهذا يمكن اعتبار الموسيقى والاضاءة في هذا العرض عنصر مكمل لجماليات العرض وفي نفس الوقت دعوة للتعاطف مع الفنان وسلب مشاعر المتلقي ، وسنوضح كل هاته النقط بالتحليل في العناصر الموالية .

1-6/اليات الرؤية الاخراجية في مسرحية امرأة من ورق :

يستند المخرج المسرحي على اليات معينة يستعين بها من أجل إبراز رؤيته الإخراجية إتجاه موضوع معين، وفي عرض " امرأة من ورق " استعانت المخرجة بالصورة والتي تدخل ضمن الجانب التوثيقي والتي تعتبر كمكافئ دلالي للفكرة التي قامت عليها المسرحية والتأكيد على شخصيات فنية مهمة أمثال "**الفنان عبد القادر علولة**"والذي قتل غدرا، والفنان "كاتب ياسين " ، والفنان التشكيلي اسخايم، والمرحوم جمال الدين زعيتر الذي قتل بيد الإرهاب "فوزن الكلمات لا يساوي صدمة الصورة كما يؤكد خبراء علم الاتصال، عندما تكون الصورة قوية ومؤثرة تطمس الصوت وتتغلب العين على الأذن " [1]، وفي هذا العرض تم عرض عدة صور نذكر منها الصورة1 التي تمثل أعمال العنف والدمار الذي حدثت في العشرية السوداء، والصورة 2 تمثل صورة الفنان "**عبد القادر علولة**"، والصورة 3 تمثل تشيد جنازة الفنان "**عبد القادر علولة**":



الصورة رقم 1:

[1]- ينظر: رامونة، ايناسيو : الصورة وطغيان الاتصال، تر: نبيل الدبس وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2009، ص 38



الصورة رقم 2 :



الصورة رقم 3 :

وظفت هاته الصور من أجل دعم الرؤية الاخراجية، والتي تساهم في اعطاء المتلقي عدة اشارات وتزيد التأكيد على هذا الطرح، ودعوة المتلقي للمشاركة وفي هذا الصدد يرى "مايرهولد ان الجمهور قد وجد كي يرى مانريد له نحن أن يرى "[1] وبهذا تمكنت من الولوج إلى طبقات النص الأصلي ، فاشتغلت على الحركات البسيطة ولكنها تحمل بعد عميق، والمتمثلة في حركة الانغلاق والفتح للباب الذي استعمل في خلفية الديكور، وكذلك رفع الستار وإرجاعه، وهنا "الداخل والخارج يشكل احدى جماليات البنى المكانية والمتمثلة في المتوالدة والمتكررة والمتدرجة والمتداخلة " [2]، ان فتح الباب هو فتح للماضي، فتح للذاكرة، لعدم النسيان لقد فتحت "**يمينة**" زوجة الروائي الباب لكن من أغلقته "**مريم** "اي ليس نفس الشخصية، وبهذا هذه الشخصية النقيض أو الخيالية ما ان ظهرت حتى غيرت موازين الكفة، وبرجوع ذلك الستار تعود بنا مرة اخرى إلى العيش مع فكر الزوجة وهواجسها وحتى مخاوفها حول الحقيقة التي كان لابد لها أن تواجهها وهذا ماهو موضح في الصورة قم 4.

[1]- جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستناسلافسكي الى اليوم، م س، ص 28

[2]- غاستون باشلار، " جمالية المكان "، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1987، ص 163



الصورة رقم 4

وهاته الدوائر الوهمية تحيلنا الى عدة مدلولات وايحاءات منها الحالة النفسية التي تعاني منها الزوجة بسبب وجود هاته الشخصية الورقية ، وفي نفس الوقت تجعل المتلقي يرى تلك الدوامة ويبني من خلاله احتمالية وجود "مريم"،وتم الاستناد كذلك على الرواية في عرض هذه الجدارية التي تمثل عدة دوائر وهذا مايوضحه النص التالي "كنت مثل طفلة مهووسة بعشيقها، أرسم دائرة ستأسرني وستنتهي بي الى موتي " [1]

خمنت أنك استرجعت كل شيء، خوفا من أن يسقط في دائرة الموت، والنسيان "[2]

" ظل ينام قرير العين في دوائره النظرية، ونسي ان كائنا حيا كان يموت في فراشه "[3]

"لو كانت الأعمار تستعار أو تمنح، أتنازل لك عن عمري، أنسحب من دائرتك لتحريرك مني "[4]

والدائرة التي استعملها الروائي هي الدوامة التي كانت تعيش فيها " **ليلى** " وتريد التخلص من اسمها المستعار **"مريم** "الذي اصبح يهدد حياتها، في حين المخرجة جعلت شخصية **"يمينة"** هي التي تعيش في تلك الدوامة وتريد "**لمريم"** الخروج منها ، أولا من خلال الخلفية وثانيا من خلال اكسسوار الورق والذي يحيل الى كتابات وروايات زوجها ، ومن خلال تلك الأوراق لابد لتلك الشخصية أن تخرج نهائيا، وقد تم الاحالة الى شخصية **"ليلي** "التي نشاهدها في البداية تمر من خلال تلك الدوائر وكانها فعلا خرجت من تلك الدوامة التي كانت تجول بمخيلة وهواجس "**يمينة"**. وبهذا عكست المخرجة تلك الدوامة وجعلت الزوجة هي التي تعاني من اسم **"مريم"** المستعار، وفي المقابل جعلت " **ليلي"**

---

[1]- واسينس لعرج، أنثى السراب، م س، ص 39.

[2]- م ن ، ص 31.

[3]- م ن، ص 64.

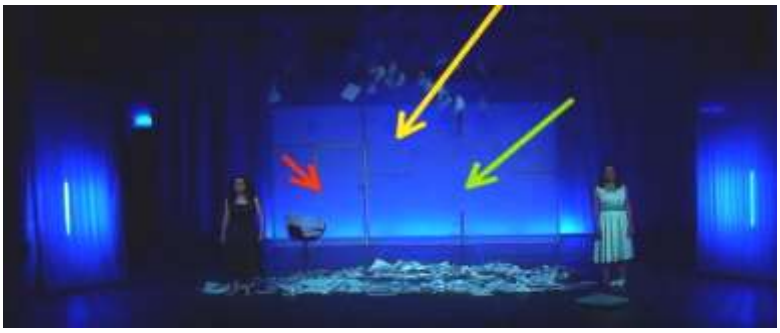
[4]- م ن، ص 153.

تظهر من خلال فضائها الذي كانت تلجأ اليه، والذي هو في نفس الوقت بيت الزوجة "**يمينة**"، هاته الثنائية والنظرة جمعت الشخصيتين معا .في الغرفة المدفونة كما ذكرت في الرواية .

اعتمدت المخرجة على البنية المكانية المتوالدة [1]، و الباب هو الفاصل بين الداخل والخارج، ويعتبرالنظرة والزاوية التي ترى منها المخرجة، وهيا بوابة الزمن الماضي القريب وضرورة ربطه بالحاضر وايصاله حقيقة ماحدث بالفعل فهذا العالم الخارجي هو في الحقيقة جزء من عالمنا الداخلي، والبيت هو الوطن هو المكان الذي شهد لكل ما حدث وحتى جدرانه كانت شفافة لتكشف عن ماموجود في الخارج، والبيت هو كذلك احالة الى القبو الذي كانت تلجأ اليه **مريم** في عزلتها ،وذلك في الرواية الأصلية، ووضع بها ساعة بدون عقارب ، وهي كذلك مستمدة من الرواية وهذا ما يوضحه النص التالي :

"الساعة ؟ لا أدري بالضبط أسمع فقط، حركاتها الداخلية التي تشبه الساعة التقليدية، وكأنها قنبلة موقوتة تصيد ضحيتها، ارى الان لوحتها المواجهة، .....لا أرقام أبدا كأن الزمن توقف نهائيا "[2]

ووظت الساعة في الرواية للإحالة الى انتظار **ليلى واسيني** أن يفيق من غيبوته، وكأن الزمن توقف بها لحظة، ولكن في المسرحية تحيل الى الزمن الذي ستعيش فيه **مريم** مع **يمينة** وكيف ستكون المواجهة بينهما، وكأن حتى هذا الانتظار غير مرتبط بوقت اذ أن عقارب الساعة تم رسمها خارج دائرة الساعة وتبدأ في الدق في اخر المسرحية أي لحظة خروج "**مريم** " ،وبقاء "**يمينة** "وحدها وبهذا يظهر لنا أن الوقت توقف في لحظة التقاء الشخصيتين وكأن الزمن توقف في لحظة معينة من أجل حقيقة كان لابد من الافصاح عنها ، وهذا ما توضحه الصورة رقم 5:



الصورة رقم 5

[1]-ينظر: بطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف الزاوي فتيحة ، جامعة وهران 1، مذكرة الماجستير 2016، ص 45

[2]- واسيني لعرج، انثى السراب، م س، ص 22.

الباب بالسهم الأحمر والساعة بالسهم الأخضر والحائط الشفاف باللون الاصفر، وطبعا هاته الخلفية استعملت كشاشة من أجل عرض الصور التي تكلمنا عليها سالفا .

تبقى"**يمينة**"في اخر العرض على ذلك الكرسي الدوار لتعود بنا المخرجة مرة أخرى إلى أننا فعلا مازلنا في الدوامة وأن الزمن والتاريخ يكرر نفسه، وهذا ماتوحي اليه تلك الأوراق المعلقة والتي تستمر في الدوران كذلك وتبدأ دقات الساعة عن طريق المؤثرات الصوتية وتلتف**يمينة** عكس الاوراق وهيرمزية للزمن الذي توقف لحظة وعاد من جديد، وتأرجحه بين الماضي والحاضر وبهذا نرى أن العرض محمل بالعلامات المسرحية والتي تحمل عدة دلالات وقراءات، وحتى الكرسي وحركة الدوران التي استعانت بها المخرجة تم الاعتماد على الرواية كذلك ويظهر هذا من خلال النص التالي :

"تممدت بكل طولي على الكرسي"[1]

" تتخبأ عبثا بين الكراسي ،..... تتكوم على نفسها بحزن شديد " [2]

وهي احالة الى حالة "**ليلي** " وهي تعيش بين عالمين، لا تعرف من هي بالضبط هل هي "**مريم**" أم "**ليلي** "، ولكن المخرجة استعانت بها لتجعل "**يمينة** "هي التي تعيش في هذا الصراع .

والمسرحية تحيلنا الى أمكنة متعددة من خلال حوارات النص المتلفظ بها من طرف الشخصيتين وتحيلنا الى بعض الأمكنة التي ذكرها الروائي " **واسيني لعرج**" من خلال تلك الرسائل المتبادلة بين أبطال هاته التمثيلية في عدة أمكنة ومدن "من باريس إلى الجزائر العاصمة، ومن وهران إلى فيينا، ومن بيروت إلى برلين، ومن القدس إلى الدوحة " [3] **وبهذا** بنيته المكانية ستكون متعددة، واختارت المخرجة البنية المكانية الداخلية التي تمثل البعد الفكري الخاص برؤيتها ، وتلك الدوامة هيا دوامة الحياة اما الباب فهو يحمل كذلك عدة دلالات وصور ويوحي" بالتردد، الانتصار، الرغبة، الامان، الرفض، الترحيب" .....الخ [4]

والمكان الملموس الداخلي الذي اختارته المخرجة هو البيت لاعتباره رمز للدفيء والأمان وما يجري به يعد من الأسرار الداخلية، فبخلقها ذلك التداخل المكاني من خلال حركة الدخول والخروج، خلقها لمكان داخلي داخل المكان الداخلي وهذا ما وظف من خلال السينوغرافيا وبهذا هو مكان ذاتي تعيش

[1]-واسيني لعرج، أنثى السراب ، م س ، ص 21.

[2]-م ن، ص 26.

[3]- ،م ن، ص 6 .

[4]- بطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، م س، ص 47.

فيه الشخصية مع ذاتها، مع صراعها النفسي حققت لنا صورة جمالية وفي نفس الوقت عكس الحالة الشعورية التي تعيشها الزوجة الشك والاحباط ومحاولة تجاوز فكرة وجود امرأة اخرى في حياة زوجها.

و يتعدى المكان الموظف، الهيكل الهندسي ويصبح له دلالة أعمق وأجمل اذ عبر عن الاكتئاب النفسي والمعاناة التي حدثت في تلك الفترة وقد قدم لنا عدة ايحاءات فيمكن ان يكون هذا المكان هو البيت، هو الوطن، هو المكان الذي يمكن أن يجمعنا جميعا وكذلك عندما حصرت المكان وجعلت **يمينة** تبدو كأنها في دوامة **ومريم** هي التي خرجت من تلك الدوامة لتظهر لنا اننا صحيح عشنا في دوامة ولكن ما خلاصة هذه الدوامة وكلما ضاق المكان علينا قدم لنا خلاصة الامور.

1-7/الأداء التمثيلي في مسرحية امرأة من ورق:

استعانت المخرجة بالمنهج الملحمي [1]ولذا فالأداء التمثيلي سيكون بمثابة عرض للحدث، وشاهد على ما قامت به الشخصية في الماضي واللجوء إلى تغير وضعية الحدث أثناء عملية السرد وبهذا يترك المجال للمتلقي ليأخذ موقفا من ما عرض عليه فهو لا يهمه الاندماج في الشخصية بل الممثل سيعرض تلك الحالة وكانه ينسلخ عنها بعرضها فقط بتأدية مافعلته ليكون شاهدا على الحدث او معلقا، فتقنية التغريب تبدأ كذلك عند الممثل لأنه سيغرب تلك الشخصية عن نفسه لانهما اثنان وليس واحد، وحتى ان لجأ إلى التمثيل الواقعي فانه دائما سيبقى في نظر المتلقي مجرد عارض للحدث فهل تحقق ذلك في هذا العرض ؟

بما أن هدف الشخصيتين "**مريم**" "**ويمينة**" هو عرض أحداث جرت في العشرية السوداء عن طريق ذكر تواريخ حقيقية تعرض أسماء فنية مهمة من خلال الانطلاق من فكرة الخيانة و الأستاذ الروائي هو الوسيط وهو المحرك الأول لكل هذه الأحداث، وهذا الروائي سندركه من خلال المخرجة والتي ستكون هي المحركة لهاته الشخصيتين وإبراز هدفها ورؤيتها من خلال هذا العرض، والذي هو استذكار وتوعية لما حدث.

شخصية "يمينة":

أدت دورها الممثلة "**ليديا لعريبي**"[2]، عكست لنا كل ما تعانيه تلك الشخصية من صراع نفسي وفكري عميق عن طريق انفعالاتها وردودها من خلال أدائها وحركاتها وإشاراتها وإيماءاتها وطريقة مشيها

[1]- العودة إلى الفصل الأول ، ص 77.

[2]-نادية لعريبي ممثلة مسرحية وسينمائية معروفة بليديا من ولاية باتنة، كان لها مشاركات كثيرة مع المخرجة صونيا في الأعمال التالية والتي أدت فيها دور البطولة : الجميلات، حدة ياحدة، راس الخيط، ثورة بلحرش، امرأة من ورق، أمام أسوار المدينة، الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، يوغرطة

وحتى نظراتها وصراخها وتألمها لفقدان أهم الشخصيات الفنية، والتي قدمت الكثير للمسرح الجزائري أمثال "**عبد القادر علولة**"، وفيه نرى مباشرة صورة المخرجة وحزنها العميق على فقدانها صديقها الفني وأنها فعلا افتقدته لأنها ركزت عليه كثيرا.

شخصية "**يمينة**" هي زوجة الأستاذ الروائي وتعيش معه مدة طويلة، ولها ولد وبنت يدرسان بالجامعة، لذا ستكون حتما في الأربعينات، تعيش في حالة حزن ثم يتحول تدريجيا ذلك الحزن إلى غضب وغموض خصوصا وأن ما يحيط بها يجعلنا أمام دوامة وهي تبدو من الشخصيات التي تهتم لحالها، فطريقة ماكياجها وإكسسواراتها تفصح لاشك عن مستواها الاجتماعي.

وما إن تبدأ بالحركة والحوار، حتى تبين لنا أنها تعيش في حالة اكتئاب وصراع فكري ونفسي لقضية شغلت بالها، وبهذا حققت لنا مايسمى "بالتصوير التخيلي وهو وضع شخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية "[1]لذا أسندت لها المخرجة حركات تتماشى حسب ما تعانيه، فاعتمدت على الخطوات المتثاقلة لثقل ما تحمله من معاناة لم تعد تتحملها بعد الآن، وكلها تمهيدات لدوافع الشخصية الداخلية والتي تحضر لدخول الشخصية النقيض "**مريم**"، والتي هي نفسها "**ليلى**" هاته الشخصية موجودة منذ البدايات وهذا مايوضحه الحوار التالي :

يمينة: "شحال من سنة وهو يتكلم عليها ... انسى لوكان ماشي أنا لقبلت"[2].

والحركات التي قامت بها كإمساكها لرأسها بكل قوة، ورميها للأوراق المتناثرة، كأنها تريد فعلا التخلص من هاته الشخصية التي سئمت من وجودها، واستعمال الصحن كموقد لتتخلص من الأوراق والتي سنوضحها في الاكسسوارات، خصوصا لما سألها الطبيب وهذا مايوضحه الحوار التالي :

يمينة : قال الطبيب انت مريم، قتلو الا، امالا بنتك قال الطبيب، قتلو إلا، إلا ،إلا ،إلا[3]

عملت مع المخرجة والدكتورة فاتن الجراح في مسرحية الحافر الفضي 2001، ولها مشاركات عديدة مع مخرجين جزائرين في الأعمال التالية : اوبرات عروس المطر، ابرة الموعد، الامبراطور ، يوم من زماننا، فوضى الأبواب، قاضي الظل، خيال الظل، عام الحبل، علاء الدين والمصباح السحري، مسرحية ميموزا باللغتين العربية والأمازيغية، عملت مساعدة في الاخراج مع المخرج زياني شريف عياد في مسرحية عرس الدم، وعملت مع المخرجة الألمانية ليديا زنكي في مسرحية الخوف لازم يبدل الكفة ، ومشاركتها في السينما والتلفزيون من خلال الأعمال التالية : مسلسل جحا اخراج عمار محسن، مسلسل وين الهربة وين للمخرج حازورلي، فيلم لوشام اخراج عاشور كساي، مسلسل دوار الشاوية لحيا عيسى الجرموني اخراج جميلة عراس، فيلم المسخرة للمخرج الياس بوسالم، فيلم حياة الشهيد مصطفى بن بولعيد اخراج سيد احمد راشدي، فيلم قصير ونحن للمخرج عبد المالك بومعيزة، فيلم قصير ثوري للمخرج حسين مزياني، فيلم قصير أم الشهيد للمخرج حسين مزياني ،..... ولها عدة تكوينات في المجال المسرحي والسينمائي، ونالت العديد من الجوائز ولها مشاركات داخل الوطن وخارجه، حصلنا على السيرة الذاتية من طرف الممثلة نفسها .

[1]- ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، م س، ص 251.

[2]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 20ثا: 05د.

[3]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م ن، الدقيقة 07ثا:03د.

وطبعا إحدى تقنيات المسرح الملحمي، هو لفظ القول "قتلو" بالمضارع، وقال بالماضي، وهاته الثنائية هي التي تحقق التغريب على مستوى النص وتجعل المتلقي شاهد على الحدث .

الممثلة "**رجاء هوارية**" والتي أدت دور "**مريم**":

الشخصية العاشقة والتي قررت التمرد على وضعها وقضيتها المسكوت عنها، فكان أداءها بارد يعني لن نرى من خلالها ذلك الانفعال والحماس الشديد خصوصا وأنها ستواجه زوجة عشيقها هذا أولا، وثانيا، ستعرض لنا سر وجودها الحقيقي، فبقيت في إيقاع واحد ووتيرة لم تغير في أدائها ولا حتى في نبراتها الصوتية.

تبدو شخصية متفائلة ولها أمل بالرغم من أن حقيقة تواجدها تعد خطرا عليها كونها العاشقة والتي ترمز للخيانة، فرغم أنها ستسبب ألما و حزنا"**ليمينة**"إلا أنها ستفتح معها أبوابا تعد حقيقية في الأصل.

وظفت المخرجة نفس الحركات والوضعيات للشخصيتين، وهذا لتؤكد على حوارات النص، الإختلاف كان في الإيماءات والإشارات التي تستعملها "**يمينة**"، إذ أنها تجعل المتلقي يصدق الحدث، ثم تعود مرة أخرى لتغريب الحدث فمثلا عندما بدأت تسرد قضية إغتيال الفنان "عبد القادر علولة "وكيف كانت ردت فعل "**زبيدة**"صديقة المرحوم عندما تعجب الرجال وجود النساء في الجنازة وهذا مايوضحه الحوار التالي :

يمينة : لوم القتالة قبل متلوم العزايين، لوم القتالة قبل ماتلوم العزايين، لوم القتالة قبل متلوم العزايين [1]

ونرى من خلال هذا الحوار التغريب على مستوى النص نفسه، إذ أن الشخصية الناطقة هنا هي **زبيدة**، وليس **يمينة**، والإيهام تحقق عن طريق البكاء والصراخ الذي كان حقيقيا وتكرار الحوار ثلاث مرات، أي إندماج الممثلة في هذا الموقف وسقوطها أرضا .

ثم تواصل الممثلتين طريقة القاء الحوارات السردية والكلام المباشر وكأنهن يقرأن علينا في كلمات نص وفقط،لتحقيق التغريب لان الهدف فقط عرض الحدث وليس الإندماج فيه.

تمكنت المخرجة من ابراز البعد الاجتماعي والمتمثل في المكانة التي كان يحتلها الفنان والبعد الاديولوجي المتمثل في تواريخ "العشرية السوداء"[1]، واخيرا البعد الجمالي الذي تحقق عن طريق لغة الحوار المستعملة، والموسيقي المصاحبة للحدث والإضاءة .

[1]- صونيا، مسرحية إمرأة من ورق، م س، الدقيقة 15:34.

1-8/الأداء التمثيلي في ضوء التشكيل الحركي:

يعتبر التشكيل الحركي اللغة الركحية التي يجسد بها المخرج تصوره إتجاه النص والذي يترجم عن طريق الحركة، التي تجسدها الشخصيات و أفعالها، وطبعا إلباس الشخصيات شكلها المناسب، وبما أننا أمام شخصيتين هما الظاهرتان للمتلقي "**مريم ويمينة**"، فباقي الشخصيات هي حاضرة في الحوارات فقط أي جاءت على لسان الشخصيتين كالروائي الذي هو بطل هاته التمثيلية وأبنائه، وأصدقائه .

وقد استعانت المخرجة كثيرا بالخطوط المستقيمة [2]، والتي هدفها التعبير عن موقف حازم، فاستعملته مع شخصية "**يمينة**" لتعبرَ أولا عن موقفها وإبراز ردة فعلها. إتجاه الفنان "**عبد القادر علولة**"وطبعا للتأكيد أكثر على هذا الموقف استعانت بالحوار والحركة بحيث تحركت من منطقة يمين الوسط أين يوجد الكرسي إلى منطقة أسفل اليمين، وهذا ماهو موضح بالخط الأصفر في الصورة رقم6:



الصورة رقم 6

يمينة: في ديسمبر 1993، جينا هنا، استقرينا في باريس، قلوبنا امزقة، وكبدتنا محروقة، جسمنا هنا، وفكرنا في البلاد، علولة من جهتوا رفض اسمع لنصحوه يخرج من الجزائر كان فاهم الوضع ومتحضر للضربة[3]... إلخ.

تبرز لنا مدى تضحية هذا الفنان القدير، رغم أنه كان يعلم بكل المخاطر ولكنه جازف بحياته من أجل حبه للفن والخشبة.

---

[1]- تطرقنا لمصطلح العشرية السوداء في المبحث الأول من هذا الفصل، ص 167.

[2]- العودة الى الفصل الأول، ص 33.

[3]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 34ثا : 14 د

نشاهد بعدها في الصورة رقم 07 "**مريم**" في منطقة أسفل اليسار، وهي طبعا منطقة قوية[1]، ووضعية المواجهة الكاملة للمتلقي للتأكيد على حوارها، و"**يمينة**" تنظر لها وهي متخذة وضعية الوقوف وتتخذ وضعية نصف استدارة في يمين الوسط وتنظر مباشرة" **لمريم** "،وبهذا الشخصية المرادة من هذا التكوين هي"**مريم** "، كما هو موضح:



الصورة رقم 07

مريم: أنا مانيش في نفس الوضع... أما أنا منقدرش نرفد بناية مسرح وهران على ظهري ونروح[2].

اعتمدت كثيرا على الوضعيات المتمثلة في المواجهة الكاملة[3] للمتلقي، وتعتبر من المستويات القوية خصوصا إذا كان في منطقة قوية فوق الركح ،والمخرجة استعانت بالمناطق التالية أسفل الوسط، أسفل اليسار، أسفل اليمين، وسط الوسط، يمين الوسط، يسار الوسط وكلها مناطق قويةحيث ستكون الحوارات واضحة والممثل سيكون منظور بالكامل، كل ملامحه، حركاته .

استعانت كذلك بوضعية المواجهة الكاملة بالظهر، وهو اتجاه أقل قوة[4]، وشكلت بالشخصيتين كتلة فردية، ولكن أنهت المخرجة قوته بتوظيفها تقنية Projection الشاشة، وعرضها للصور لتؤكد على أهمية تلك الاستدارة، من طرف الممثلتين، وهذا ما هو موضح في الصورة رقم 8:

[1]-العودة الى الفصل الأول، ص 34.

[2]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م ن، الدقيقة "13:30.د.

[3]- العودة الى الفصل الأول، ص29.

[4]-العودة الى الفصل الأول ، ص 29.



الصورة رقم 8:

اعتمدت كذلك على المواجهة الكاملة بالظهر من طرف "**مريم** " وهنا لتؤكد مرة اخرى على الحوار الذي ستقوله"**يمينة**"، وهيا في وضعية قوة، و نرى ان المخرجة تحاول التحكم في اليات الميزانسين التي تماشت وفقها حتى تعطي كل الحوارات حقها من التأكيد و تعود لتجعل المتلقي في دائرة التغريب وتجعله يدرك ان الهدف من هذا العرض هي المحنة التي مرت بها الجزائر وليس الشخصيات في حد ذاتها ، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 9 :



الصورة رقم 9:

أما بخصوص الوضعيات والتي تعد من تقنية المستويات، فوضعية الجلوس على الركح يعد مستوى ضعيف ولكن نرى في الصورة رقم10:



الصورة رقم 10:

استعملته في منطقة قوية، والممثلتين لوحدهما أي لا يوجد ممثل ثالث واقف، و ستكون "**يمينة**" هي بؤرة التركيز والاهتمام لأن "**ليلى** " جالسة في وضعية نصف استدارة تنظر مباشرة "**ليمينة**"والتي تجلس بربع استدارة، ولكن تنظر إلى المتلقي وبهذا فنقطة التقاء النظر ستكون عندها، لتوضح لنا المخرجة نقطة أخرى حول شخصية "**مريم** "ومن تكون وهذا ما يوضحه الحوار التالي :

يمينة: مريم اسم جميل ... هي ورغم ذكائها الكبير تغلقت أمامها كل بيبان الحياة الجميلة، كان عندها موهبة كبيرة في الشعر، بقات في الدشرة، مريم هي لعرفتني [1]...

أولا هي إحالة إلى الظلم الذي تتعرض له المرأة ولا تستطيع أن تعرض موهبتها لأنها تعيش في وسط ريفي، وخصوصا اذا كانت شاعرة، وثانيا ذكر أسماء شعراء، و الشعر الملحون الذي يدخل ضمن الموروث الفلكلوري المحلي الذي تزخر به البلاد.

وأما في الصورة رقم 11:



[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 46ثا : 4د

نرى " **يمينة**" تتخذ وضعية الجلوس والاستدارة الكاملة، وفي يمين الوسط، أما"**مريم** " تتخذ وضعية الوقوف، وفي اسفل اليسار أي منطقة قوية ووضعية قوية لتؤكد على ما ستقوله، وبهذا سيكون التركيز عليها مباشرة .

نرى أن المخرجة تلعب على قضية التأكيد على ما تقوله الشخصيتين فمرة تجعل "**يمينة**" بؤرة التركيز ومرة أخرى "**مريم**"، لأن مضمون الحوارات واحد وهو عرض أحداث العشرية السوداء.، وطبعا دائما المخرج يحرص على "تحقيق التنوع في أوضاع الجسم "[1] .



الصورة رقم12 :

في الصورة رقم 12 "**يمينة**"هيا الشخصية المركز عليها من هذا التشكيل بالرغم من أنها تتخذ وضعية الجلوس لكن وضعية "**ليلى** "ووقوفها بنصف إستدارة، ونظرها اليها يجعلها هيا الشخصية المؤكدة .

ووظفت كذلك الحركات المنحنية والتي "تعبر عن الالتواء والمخادعة والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة"[2]، اذ عبرت عن الارتباك النفسي الذي تعيشه "**يامنة**"بخصوص حقيقة تواجد "**مريم**".

استعملت كذلك الحركة المضادة، وهي عكس الحركة المتوازية، فعندما تسير "**مريم**" اتجاه"**يمينة**"والعكس وبنفس السرعة تبرز لنا اتفاقهما وتقاربهما حول ما حدث في فترة العشرية السوداء، وطبعا ستستعين بالحركة والحوار والذي كان كالتالي :

مريم: رؤساء وملوك معرفوش.

يمينة: يوم دفينتو وهران تزلزلت تحت أقدام الأحرار.

والغضب دوى كالرعد في السما.

---

[1]- شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، دراسة في إبداع الصورة المرئية، م س ، ص 347.

[2]- بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي ، م س، ص 246

مقبرة عين البيضا دخلوها لأول مرة نسا مع رجال.[1]

ثم مباشرة تحقق لنا ما يعرف بالمسافات الحميمية عن طريق الكتلة الفردية والتي شكلتها بـ"**مريم ويمينة**"، وهذا ماتوضحه الصورة رقم 13 :



الصورة رقم 13:

والتي توحي بالصلابة والقوة خصوصا عندما تشتد الأزمة، المسافة القريبة والحميمية التي كانت بين "**مريم والأستاذ** "ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي :

مريم: إذا بقيت هنا تبكيك غير امك والناس لقراب

نفضلك بعيد عليا وحي، إذا تحبني اخرج[2].

المسافات البعيدة بين "**ليلى ويمينة**"وهي تعد من المسافات الاجتماعية بين الشخصيتين وهذا لطبيعة الأوضاع النفسية والحالة التي تعيشها "**يمينة**"، وهذا ماتوضحه الصورتين رقم14 و15، تقدم لنا الخط الأفقي المستقيم ووضع الشخصيتين في نفس المستوى، والخط الأفقي المائل وظيفته في الصورة رقم 13 يوحي بالقلق والعصبية التي تحدث بين "**مريم ويمينة**" حول ضرورة وجودها ،ووظيفة الخط الموجود في الصورة 14 يوحي بالقوة والصرامة عندما تريد المخرجة عرض حقائق تقريرية حدثت فعلا .

[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 39ثا : 14 د

[2]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م ن ، الدقيقة 17:45.



الصورة رقم 14



الصورة رقم 15

وفي حدود قراءتنا للعرض نرى أن المخرجة عندما تريد عرض الشخصيات القريبة من الأستاذ الروائي مثل : **عبد القادر علولة، وزبيدة صديقة المرحوم عبد القادر علولة، ومريم وجمال**، تقرب بينهما المخرجة لتترجم تلك المسافات وتعبر عن تلك العلاقات بين الأصدقاء والأقارب.

تعيد استخدام الحركة المضادة ولكن لتبين ذلك الابتعاد والتنافر بين الشخصيتين عندما طلبت "**يمينة**"من "**مريم** "أن تنتظر حتى يشفى زوجها وتطلب منه الإفصاح عن علاقتهم، ولكن "**مريم** " ترفض ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي :

مريم: على جال ولادنا ولاد الثقافة والإبداع لراني هنا ... معندكمش الحق تحرموهم من نصيبهم في الحياة الجميلة، ...من فضلك ساعدني

يمينة: انتِ مريم ومريم مجرد حبرعلى ورق.

مريم: مريم هي ليلى، لازم كل الناس تعرف الحقيقة.

يمينة: حقيقة قاسية ومرة.

مريم: ولكن فايدتها أحسن من شهادة الزور[1].

و اعتمدت كذلك على الحركات الدائرية [2]والتي تعبر عن حالات الصراع والتوتر التي تعيشها"**يمينة** "عندما جعلتها تجلس فوق الكرسي وتقوم بحركة الإمساك برأسها و"**مريم**"بجانبها وتنظر إليها، وتضعنا مرة أخرى حول حقيقة تواجد " **مريم** "وفي نفس الوقت تجعلنا نعيش هواجس "**يمينة** "التي تدور في ذهنها وهذا ماهو موضح في الصورة 16 :



الصورة رقم 16

اعتمدت كذلك على الحركات الإضطرارية عندما جعلت "يمينة" تعود عن منطقة أسفل اليمين إلى منطقة مابين وسط الوسط ويمين الوسط، واتخذت وضعية الجلوس، و"مريم"بقيت في وضعية الوقوف و أصبحت هي هدف ذلك المشهد فاتخذت أولا وضع نصف استدارة هو أقل قوة ويتساوى مع وضعية الجلوس، والتي هي منطقة قوية[3]، وكذلك من أجل أن يبقى المتلقي مركزا على كلتا الشخصيتين عندما قالت الحوار التالي:

مريم: كنا كل يوم نشدو كروشنا من الخوف، كجي نشرة الأخبار تاع الثمنية.[4]

ثم تعود مريم بخط مائل لمنطقة يسار الوسط وتتخذ نصف استدارة بإتجاه المتلقي وتنهي حوارها وتؤكد عليه، كما هو موضح في الصورة رقم 17:

[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 46:45.

[2]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 32.

[3]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 35.

[4] -صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م ن، الدقيقة 14:32.



الصورة رقم 17:

مريم: وجمال الدين زعيتر لكان يقرى في الفاتحة في ليلة الفاتح نوفمبر ... [1]

وتكمل "**يمينة**"الحوار، بعد أن تلتف بالكرسي وتكون في نفس وضعية الجسد ولكن عن طريق الجلوس وتنظر "**لمريم**"وهذا التمرير للحوارات يجعل المتلقي يدرك أن تواجد "**ليلى** "ماهو إلا لتكملة ما يجول من أفكار عند "**يامنة** "، وكأنها حوارات داخلية، "**فمريم** " ماهي إلا الذات الدفينة التي أصبحت فعلا مجسدة .

وعندما تنتهي "**يمينة**"من الحوار الملفوظ، تقوم مباشرة من أجل إلقاء النشيد الوطني وهي احالة أخرى استعانت بها المخرجة من الرواية ويظهر هذا من خلال النص التالي :

"كان والدي يخادع قدرا كان ينتظره، .....ليعزوا في الرجل الذي أسعد الناس مدة طويلة بكمانه والذي كان له الفضل في عزف أول نشيد وطني في الجبال والمطارات، .....كنا في جبل فلاوسن بمناسبة مرور ثلاث سنوات على انطلاق حرب التحرير، أصر سي الناصر على عزف النشيد الوطني تحت سيل من القنابل والقصف المدمر حمل الكمان وخرج، .....ظل يعزف بلا توقف تحت القصف " [2]وهي احالة الى بطولات سي الناصر وهو والد ليلي، واستعانت به المخرجة لتعبر عن البعد الوطني والتضحيات الكبرى التي حدثت آنذاك في تلك الفترة وكذلك الفاتح نوفمبر هو رمز للثورة وإحياء وترحم على شهداء الجزائر، وهو تغريب عن طريق إدراج فكرة تصب في نفس الجستوس الاساسي الذي في الاخير يحيلنا إلى حب الوطن.

[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، الدقيقة ، م س، 16:30.

[2]- واسيني لعرج، أنثى السراب، م س، ص 75.

ثم تعود بنا المخرجة مرة أخرى إلى استعمال الحركات الدائرية مع وضعية الجلوس[1]، و تحيلنا مرة أخرى إلى الحالة النفسية التي تمر بها **"يمينة"** ومحاولة التخلص من هواجسها وهذا مايوضحه الحوار التالي :

يمينة: راسي يا ما راسي، اخرجي من راسي مانيش قادرة نسمعلك.[2]



الصورة رقم18:

في هاته الصورة رقم 18 اتخذت "**ليلى** "وضعية الجلوس بربع استدارة وهو مستوى ضعيف، حتى تؤكد مرة اخرى على ما ستقوله "**يمينة**" التي تتخذ وضعية المواجهة الكاملة بالجسد، وتصبح بدلك في وضعية قوية وفي منطقة قوية .

نوعت المخرجة في تشكيلاتها الحركية، والتي كانت مبررة سوآءا في الحوارات أو في إبراز العلاقات بين تلك الشخصيات، بحيث ينتج "النسق الشامل عن فهم المخرج لكل شخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى والمواقف الناتجة بواسطة استخدام جميع وسائله البصرية باستعمال التركيز والحركة والتصوير بصورة رئيسية، و يركز المخرج على ايجاد النسق العام للحركة والمواضيع البارزة من الأداء اللازم"[3]

فاعتمدت على عدة أوضاع واستعملت الخطوط المنعرجة والمائلة و المستقيمة فقدمت لنا تنوع أضفى على العرض ذلك التغريب عن طريق عرض الأحداث والتواريخ التي حدثت في العشرية السوداء.

بالرغم من أنها عملت فقط مع ممثلتين إلا أنها جسدت عن طريقهما عدة وضعيات، وجعلتهما يتماشيان في إيقاع معين لتحقق بهما ذلك التوازن الجسدي والنفسي وبهما تصل إلى تفكيك رؤيتها

[1]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 35 .

[2]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، الدقيقة. 42:34

[3]- ألكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، م س، ص 346.

الإخراجية، وقد حققت بهما التصوير البصري والذي تحقق عن طريق "وضع الشخصيات بحالة يمكن فيها أن يوجهوا فيها اتجاهاتهم الفكرية والعاطفية اتجاه بعض "[1] وهذا ماكان موضحا من خلال خلق المخرجة لتلك المسافات الحميمية بين "**ليلى ويامنة** " والتي تقدم لنا كتلة فردية توحي بالصلابة والقوة وتوحي بالشحنة الشعورية التي تحملها .

1-9/السينـوغـرافـيـا في مسرحية امرأة من ورق :

يعد المنجز السينوغرافي من المكملات للرؤية الإخراجية وأحيانا يكون موازي للنظرة الإخراجية، ويقدم هو كذلك حصته من تلك الرؤية، وأحيانا تفوق تلك السينوغرافيا رؤية المخرج، وفي مسرحية "امرأة من ورق" اكتملت رؤية المخرجة برؤية السينوغراف عندما ملئ الممثل ذلك الفضاء بالحركة والحوار والوضعيات، خصوصا وأن السينوغرافيا عرفت "تطورا واضحا مع ادولف ابيا A . Appiaو ادوارد غوردن كريج E. G. Craig وفرضت نفسها كروح للعرض المسرحي " [2]بمعنى تضفي عليه إحساس يدركه المتلقي من خلال تحليله وقرائته للعرض وأول مايراه المتلقي في هذا العرض الديكور والذي تداخل مع أكسسوار الورق وبهذا عند تحليلنا سوف ندرك كيف حدث هذا التلاحم .

1-9-1/ الديكور[3] :

أول ما نراه تلك الأوراق المتناثرة في مقدمة الخشبة في أسفل الوسط، وخلفية فيها دوائر وهمية حلزونية لتكمل فكرة الوهم والدوامة ،وهذا ما توضحه الصورة رقم 19:



الصورة رقم 19:

تحيلنا الأوراق المتناثرة إلى أن هناك حكاية ستبدأ من خلال تلك الأوراق، والورق مرجعيا يعد بمثابة المادة التي نستعملها لحفظ المعلومات والتي نكتشف أهميتها عبر مرور الزمن، وهي تحفظ كذلك

[1]- ينظر: ألكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، م ن ، ص 203.

[2]- Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre,opcit, p 316.

[3]-العودة إلى الفصل التمهيدي ، ص 39.

التاريخ، والورق إستعان به السينوغراف من الرواية الأصلية ومن النص المسرحي طبعا ،أولا بما أن الروائي الأستاذ هو كاتب فإن مخطوطاته ستكون في الورق، وثانيا الشخصية التي كانت رمزا لكتاباته اسم "مريم"، وثالثا العنوان فيه إحالة إلى وجود امرأة ولكنها من ورق، وما إن تبدأ "**يمينة**" زوجة الأستاذ باستعماله تتضح وظيفته وحتى وظيفة الدوائر الوهمية تظهر من خلال الحركات التي تبدأ بها "**يمينة**" وهي تحاول التخلص من فكرة تواجد شخصية "**مريم**"، هاته الخلفية الوهمية كما شرحناها في الرؤية الاخراجية تمثل الدوامة التي تعيش في ذاتها، وعزلتها، كأننا أمام اللاوعي الذي تعيشه الشخصية وما الذي تفكر به علنا، ثم تعود مرة أخرى إلى بيتها والحقيقة التي لابد أن تواجهها.

وكذلك الأوراق المعلقة Perché والتي تبدأ بالدوران لتكمل تلك الدوامة النفسية والفكرية التي تعيش فيها الزوجة وهذا ما توضحه الصورة رقم 20:



الصورة رقم 20:

وما إن ترفع تلك الخلفية التي تمثل الدوائر الوهمية، حتى تكشف لنا عن خلفية أخرى في منطقة قريبة من أعلى الركح تمثل جدار خاص بالبيت وقد تكلمنا عليه في الرؤية الاخراجية كذلك ،وذلك لتداخله مع الفضاء المسرحي ، وكيف ترجم الفعل المسرحي بما في ذلك الباب الذي كان بمثابة بوابة العبور إلى الداخل، مكان كان لابد من الولوج إليه، والذي شكل لنا جدلية المكان وعبثية الزمن، و على جانبي الركح أي في أسفل اليمين وأسفل اليسار، فقد وضع بهما برافانات Paravent، كما هو موضح في الصورة رقم 21:



الصورة رقم 21

استعملا أولا من أجل الإضاءة على الجانبين والتي تبقى مضاءة طوال العرض لأن المخرجة استعانت بتقنية Projection الشاشة، و عندما تطفئ الإضاءة العامة الرئيسية الكاشفة تبقى الإضاءة الخاصة الجانبية Latéraux والتي أعطت جماليات وتأكيد أكثر.

وأما Paraventبرافانات الموجود في أسفل اليمين، وأسفل اليسار ساهم في تأكيد الوهم الذي تعيشه "**يمينة** "من خلال الضحكات التي تتعالى وكأنها تخرج من ذلك المكان، واعتبر ذلك المكان هو مكان وجود تلك الأوهام والتي جاءت بطريقة استهزائية وساخرة. وحتى هاته الضحكات تم الإستناد عليها من الرواية وهذا مايوضحه النص التالي :

صرخت بصوت اختلط مع زعيق ضحكتها العالية قبل ان تنطفئ " [1]

وهي احالة الى "مريم " الشخصية الخيالية التي تظهر "لليلى" بعدما كانت تتلفظ أنفاسها الاخيرة بعد أن أطلقت الرصاص على نفسها، وفي تلك اللحظات تتجسد لها شخصية "مريم" وكأنها فعلا موجودة، فهوس هاته الشخصية لم يفارق "ليلي" حتى اخر لحظة، ومرة أخرى تجسد المخرجة هذا الصوت من أجل تأكيد هوس ومخاوف الزوجة "يمينة "من وجود" مريم ".

وهذه التقنية استعملت كثيرا مع المخرجين الغربين وكان "مايرهولد "هو أول من استعمل الوسائل السمعية البصرية وتسمى هاته التقنية في الوقت المعاصر "المنظر السمعي Sound scapeومن المخرجين اللذين استعملو هاته الوسيلة دومنييك بيتواريبه[2] وكذلك المخرج "جوزيف سفوبودا" ،وطبعا هي من التقنيات الحديثة التي لها قدرة استيهاميه والتي ساهمت في ابراز هوس"**يمينة**"وكأنها تواجه ذاتها، وبهذا هي كانت مدمجة من أجل وظيفة دراماتورجية .

[1]- واسيني لعرج، أنثى السراب، م س، ص 440.

[2] - لوزان دوم، علاقة مقياس أخرى في بياتريس بيكون فالان، الشاشات فوق خشبة المسرح،عام 1998، ص 322- 324 .

استعمل كذلك ستار شفاف والذي وراءه توجد تلك الدوامة كما هو موضح في الصورة رقم 22:



الصورة رقم 22

تدخل "**مريم**" والتي هي نفسها "**ليلى**" تمشي من هناك حتى يتعرف المتلقي على أن تلك الشخصية رغم أنها خرجت من تلك الدوائر الوهمية وتلك الدوامة، إلا أنها ستصبح المحور الأساسي لأنها ستقتحم العالم الحقيقي لتكشف عن نفسها أولا ، وأنها امرأة تستحق أن تعيش ويعرفها الجميع، ثم تكشف لنا عن تواريخ وحقائق وأسماء هي موجودة وحقيقية.

يمثل لنا الفضاء المسرحي فضاء مغلق وكأن تلك الفترة الخاصة بالعشرية السوداء كان لابد من وضعها بين قوسين وحصرها لتؤكد على قسوة تلك الفترة والظلم والأوهام التي عاشتها الجزائر.

استعمل كرسي دوار من أجل تجسيد بعض الوضعيات والتي تعطينا ما يسمى بالمستويات، والكتل[1]، والتي تساهم في تجسيد بعض التشكيلات الحركية، ويأخذ مدلوله من خلال استعماله، وقد وضحنا ذلك سالفا .

واستعمل الكرسي في الأخير كأنه سرير تنام عليه "**يمينة**" كما هو موضح في الصورة رقم 23:



الصورة رقم 23

[1]- العودة الى الفصل الأول ، ص 36-37.

وتبقى تلتف به وقد وظفنا في الرؤية الاخراجية لما تم استعمال هذا الكرسي، ويوحي لنا كذلك أنها مازالت عالقة في تلك الدوامة، خصوصا مع إنزال تلك الأوراق المعلقة والتي تبقى هي كذلك في حالة دوران.

ساهم هذا الديكور الرمزي في تفكيك الرؤية الإخراجية، والتعليق عن الحدث وتحقيق التغريب على مستوى المشهد، وأصبح حامل للفكرة مباشرة ،و جعل المتلقي يكمل تصوره لتلك السينوغرافيا المستعملة ليصبح مشاركا وليس مجرد متلقي من خلال إكمال المدلولات الموجودة فوق الركح ..

عبر الديكور المستعمل عن عدة دلالات وإيحاءات رمزية تصب مباشرة في لب الفكرة، والرؤية التي تحملها المسرحية. فهذا المنظر المركب استند فيه على مبدا التجزئة والتركيب وتناسبت قطعة الديكور مع عدد الممثلات وسمح بمساحة كافية من اللعب مما خلق توازن منطقي فوق الركح .

تتواصل باقي مفردات العرض السينوغرافية في إبراز العمق الذي تحتويه المسرحية، فكانت كل من الأزياء والأكسسوارات متناسبة مع الجو العام .

1-9-2/الأزياء:

وظفت الأزياء العادية و في نفس الوقت عصرية، وبما أننا أمام شخصيتين نسوية، الشخصية الأولى تمثل شخصية "**يمينة**" زوجة الأستاذ الروائي والتي تعيش في حالة من الحزن والاكتئاب والحيرة؛ أولا لأن زوجها بالمستشفى، وثانيا للحقيقة الموجعة وموضوع الخيانة، وتم اختيار الزي كذلك من الرواية وهذا ما يوضحه النص:

لبست الأسود استعدادا للحداد، فأنا مقدمة على شيء خطير، قلبته في راسي طوال الزمن الذي أعقب سقوط واسيني في غيبوبة فجائية "[1]

وهذا الزي اختاره الروائي **واسيني لعرج** لشخصية "**ليلي** " عندما قررت وضع حد لحياتها والتخلص من "مريم "الورقية وأعلنت حدادها المبكر عندما دخل الروائي في غيبوبة ، وبهذا هو زي يمثل الحزن والموت، بينما المخرجة اختارته لشخصية "**يامنة** " فشاهدناها في الزي الأسود والمتمثل في عباءة سوداء طويلة فضفاضة، وأما الحذاء باللون الأبيض وهو الكعب العالي الذي ينم عن الأناقة والثقة كما هو موضح في الصورة رقم 23 :

[1]- واسيني لعرج ، أنثى السراب، م س، ص 22.



الصورة رقم 23:

أما شخصية "مريم" فاختارت لها الزي الأبيض والذي يحمل معه السلام والأمل والنقاء والهدوء، وقد اختارت المخرجة لها هذا اللون ذلك أنها في اخر المطاف ستختفي في صمت والأبيض كذلك هو اللون الذي كانت " ليلى "الشخصية الحقيقية في الرواية تتمنى أن ترتديه كفستان زفاف، والحذاء كان لونه أسود، كما هو موضح في الصورة رقم 24:



الصورة رقم 24:

وبهذا نرى هذه الثنائية في اختيار الأزياء والتي عبرت عن الأجواء النفسية التي تعيشها تلك الشخصيتين، وهذه الثنائية الأبيض و الأسود تعبر عن كل العواطف والأحاسيس التي تحملها فكرة العرض، فالزي كان متناسبا مع الرؤية وفي الصميم، بحيث يرى رولان بارت "أن الزي المسرحي بشكل عام لابد أن لا يكون عذرا انتحاليا، ومكانا مستقلا عن المسرحية"[1]، و عبرعن الدلالة الاجتماعية لهاته

[1]- رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح، تر:سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1987، ص 48.

الشخصيتين.، "فزي الممثل ليس الا مجموعة من أدلة لأدلة زي الشخصية المجسدة " [1]، وبهذا اللونين قدم لنا الحزن والأمل معا، وامتزجا معا، وحتى مكملات الزي كالحذاء فقد عكست بينهما حيث شاهدنا مريم بالحذاء الاسود، ويمينة بالحذاء الأبيض، وهذا الاختيار أصبح يشكل إحدى جماليات العرض وقدم صورة جميلة، ومكملة لفكرة المسرحية، فالألوان هي المدلول هنا على الحالة الشعورية.، وبهذا اعتمدت "على المعادلة اللونية في بنائية الأزياء وارتكازها على اساس الثنائية المتناقضة بين صفة اللون ودلالته الرمزية " [2] والتي تمثلت في اللونين الأسود والأبيض .

1-9-3/الاكسسوار[3] :

يعد من المكملات التي يستعان بها في إكمال وظيفة الزي أو الديكور، و له وظيفة ايحائية يحمل دلالته من خلال توظيفه، فتم الاستعانة بمايلي :

المجوهرات :

اختارت**"ليمينة"**عقد جوهر أبيض وحلق مثله، وهذا العقد تضعه الشخصيات التي ظروفها المادية لا بأس بها، وهو من المجوهرات التي تستعمل للزينة فقط، وتدل على أنها شخصية تهتم لمظهرها وشكلها.

بينما إختارت "**لمريم** " عقد أسود وحلق مثله، وهنا عكست الألوان بين الزي والإكسسوار، وهذا العكس فقط لتعطي تلك اللمسة الأنثوية والجمالية للشخصيتين، وبهذا وظيفة الإكسسوار المستعمل كان من أجل الزينة ومظهر الشخصيتين ومكانتهما الاجتماعية الراقية.

الصحن:

إكسسوار استعمل كأنه موقد لتقوم بحرق تلك الأوراق والتي توحي لنا بأن بحرقها لها، سيتم التخلص من شخصية "**مريم**".، وفكرة حرق الأوراق كذلك تم الاستعانة بها من الرواية وهذا مايوضحه النص التالي :

"من حقك أيضا أن تشعلي النار في كل الأوراق التي جمعتنا، وتحويلها الى حفنة رماد ثم تبعثيرها [4]

---

[1]- ينظر: سيزا أبوزيد قاسم، نصر حامد، مدخل الى السميوطيقا، القاهرة، دار الياس العصرية طباعة دار العالم العربي، 1986، ص 255

[2] - ايناس عبد علي الناجي، دلالات اللون للزي في العرض المسرحي ،مجلة ابحاث الفنون الجميلة، ج3، العدد 32، تاريخ الاصدار 1-1-2019، ص292

[3]- العودة الى الفصل الأول، ص 38.

[4]-واسيني لعرج ، انثى السراب ، م س ، ص 16.

وهي احالة من الروائي **واسيني لعرج** أن شخصية " **ليلى**" مهما فعلت فلن تتخلص من" **مريم** الورقية " ، بل ستبقى للأبد، والمخرجة استعملتها مع شخصية "**يمينة**" زوجة الأستاذ والتي رغم حرقها للأوراق الا أن "**مريم**" ظهرت لها ..

الأوراق التي استعملت في السينوغرافيا تعد كذلك من الاكسسوارات وتأخذ وظيفتها عندما تبقى "**مريم** "تعبث بها وترميها فوق الركح وكأنها تواجه ما مكتوب في تلك الأوراق، وقد تطرقنا لها في البداية حينما تحدثنا عن الصورة الأولى التي قدمتها السينوغرافيا .

1-9-4/الماكياج[1]:

أصبح الماكياج في العصر الحديث يشكل عنصرا مهما ويستطيع أن يقدم أشكالا غريبة ويستطع أن يترجم روح الشخصية ويفجرها، فهو "يلعب دور واسطة فعالة بين الممثل وصورة الشخصية المسرحية "[2] ، ولكن هذا لا يعني أن هذه المفردة الإخراجية يستخدمها الممثل من أجل أن يختفي وراءها، لذا في عرض "**امرأة من ورق**" استخدمت كلتا الممثلتين ماكياج عادي وهو المتمثل في الكحل وأحمر الشفاه وأحمر الوجنتين، وبهذا لم تلجأ المخرجة إلى الماكياج الذي ينم عن الحزن بل جعلت الشخصيتين عاديتين، حتى تظهر ملامحهما الأنثوية. وهنا يبرز الحس الأنثوي والجمالي مرة أخرى للتعبير عن الجمال الروحي لكلتا الشخصيتين، "**يمينة ومريم**"، أي كل ما تعيشه من حزن وألم إلا أن الأمل يبقى وحتى ذلك الجمال الروحي لن يزول مهما حدث وكذلك يساهم في ابراز عنصر التغريب .

تعتبرالسينوغرافيا المتحركة جزء من تقنيات التغريب، جاءت مكملة وموحية ومترجمة للرؤية الإخراجية وتصب في فكرة العرض مباشرة، والتي تحيلنا مباشرة الى العنوان "امرأة من ورق" فكان الورق مناسبا بالإضافة إلى أن الراوي والأستاذ هو كاتب، وما تريد الزوجة أن تتخلص منه هو فكرة وجود شخصية "**مريم**"، فوضعنا السينوغراف أمام تلك الدوامة والتي تؤكد لنا أنها فعلا تعيش في صراع ودوامة والتي لا نعرف متى تنتهي، وبهذا يحيل إلى هذه الدوامة التي هيا مجرد وهم.

1-9-5/الإنارة [3]:

تعد الإنارة من المكملات الأساسية للعرض المسرحي يستعين بها المخرج من أجل التأكيد على بعض الشخصيات أو الإيحاء لحالتها النفسية التي تعيشها، أو الاستعانة بها من أجل إيضاح الزمن

[1]- العودة الى الفصل الأول، ص 41.

[2]-ريتشارد كورسن ، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون ، تر : أمين سلامة ، دار الفرابي القاهرة ، ط 1 ، 1979، ص 65.

[3]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 43.

الذي تدور فيه الأحداث، وقد ساهمت في عرض "**امرأة من ورق**" في تبرير المواقف السيكولوجية التي تعيشها الشخصيتين، فتناسبت مع فكرته والتي من خلالها تعرفنا أولا على زمن الأحداث والذي كان بالليل، وثانيا عكست الأجواء الغامضة والمبهمة التي خلقت الجو المناسب للحالة النفسية والصراع الذي كانت تعيشه "**يمينة**" زوجة الأستاذ وهنا الاختلاف الذي تكلمنا عليه في المنهج الإخراجي وكيف تم تحقيق الايهام ومزجه مع التغريب .

تم استعمال Plein feuالإضاءة الكاشفة ذات اللون الأزرق الغامق والذي يوحي بالوقت المتأخر من الليل، وهذا ما يظهر من خلال الصورة رقم 25:



الصورة رقم 25

وهذا ما أكدته **يمينة** في حوارها:

يمينة : خير إن شاء الله، شكون يجيني في هاذ الساعة المتأخرة من الليل.[1]

والإيحاء الثاني الذي تعبر عنه هذه الإضاءة الغموض والقلق والخوف من معرفة بعض الحقائق عن "**مريم**" هل هي موجودة حقا أو أنها مجرد حبر على ورق؟

استعملت الإضاءة الخاصة بتقنية Projection الشاشة، فعندما تطفأ الإضاءة الأولى الزرقاء، تبقي تلك الإضاءة التي كانت على جانبي الركح أي أسفل اليسار وأسفل اليمين والتي استعملتا كذلك لضرورة إخراجية،فأضفت نوعا جماليا ومناسبا لم تخل بالصورة الكلية، وهذا ماهو واضح في الصورة رقم 26:

[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 3:22.



الصورة رقم 26:

استعملت الإضاءة الجانبية Latéraux من أجل تسليط الضوء على تلك الأوراق المتناثرة عندما استعملت Plein feuالإضاءة الكاشفة التي لونها أزرق لتؤكد على أهمية تلك الأوراق وما الذي سيحدث من خلالها، وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 27:



الصورة رقم 27:

استعملت كذلك DECOUPE إضاءة محددة بإطار، للتأكيد على الموقف الذي اتخذته **زبيدة** عند مشاركتها في الجنازة رغم أن ذلك يعد من المحرمات ولكن الجرح كان عميق. وهذا ماهو موضح في الصورة رقم 28 :



الصورة رقم 28:

يمينة: لوم القتالة قبل ما تلوم العزايين،[1]

أعيد ثلاثة مرات للتأكيد عليه أكثر، وطبعا الحوار قالته **يمينة** والتي أدت دور **زبيدة**صديقة المرحوم "**عبد القادر علولة**"

لم تستعمل المخرجة أنواع الإضاءات الأخرى كتسليط بقع ضوئية خاصة، ولكن تمكنت من إضفاء جو الغموض والذي حقق عنصر الإيهام وساهم في التأكيد على الأحداث منذ بدايتها حتى نهايتها، وبهذا المزج بين التغريب والإيهام .

1-10/الموسيقى والمؤثرات الصوتية[2]:

يستند كل مخرج على موسيقى معينة إما عالمية أو محلية من أجل إضفاء الجو المناسب والمساهمة في بناء الإيقاع والذي هو ركيزة كل عمل مسرحي.

و في عرض "امرأة من ورق" اختارت المخرجة مع مصمم الموسيقى نوع من الموسيقى الهادئة والحزينة والتي تجعلنا في دائرة من الهدوء والانسجام مع تلك الدوامة التي وظفها السينوغراف، وكأنها تعود بنا الى الرواية الأصلية من جديد وكيف كانت تعيش ليلى مع كمانها وتعزف مقطوعات "**سوزان لوندينغ**"لما تكون في السكريبتوريوم تكتب الرسائل لتبعثها للأستاذ، وهي مقطوعات حزينة تجول بك في عالم الخيال والحب ، وقد ذكرت هاته المقطوعات في جل الرواية، لأن كل من الأستاذ وعشيقته كان يستمعان لهاته المقطوعات التي تحوي كل ذكرياتهما .

وبهذا استعملت مقطوعة موسيقية واحدة خلال كل العرض وحتى النهاية، فكانت بمثابة توليفة العرض، ساعدت في عرض تلك الأحداث بعمق التي وقعت فعلا، ولكننا ما زلنا في نفس المكان وكأن الزمن لم يتحرك لأننا لم نخرج من تلك الدوامة بالرغم من كل ما حدث، استعملت الموسيقى كعنصر اندماج في الأحداث وهي تقنية اخرى تحقق الايهام الذي نادى به ستانسلافسكي.

أما عندما استعملت Projectionالشاشة وهذا من أجل عرض صور جنازة "**عبد القادر علولة**" استعملت أغنية تراثية شعبية، وقد استعملها "**عبد القادر علولة**" في مسرحية الأجواد في البرولوج الخاص بشخصية قدور والتي عنوانها "بني وعلي"[3] بصوت الفنان القدير محمد حيمور، وفعلا تناسبت مع ثيمة العرض لأن الفقيد فعلا ترك أرضية خصبة من أجل الوصول إلى مسرح جزائري،

[1]- صونيا، مسرحية امرأة من ورق، م س، الدقيقة 15:45.

[2]- العودة الى الفصل التمهيدي ، ص 41.

[3]- عبد القادر علولة، الأجواد، عرض مسرحي، Rencontres Allola.

ويعتبر هذا النص الموسيقى نص موازي له استقلاليته ولكن يصبو في نفس الفكرة وهنا تحقق عنصر التغريب بحيث المقطوعة الموسيقية هنا كانت بمثابة المعلق على الحدث .

المسرحية تحتوي على لوحة واحدة تخللتها عدة مشاهد، وهنا فصلت المخرجة بين تلك المشاهد أحيانا بالموسيقى وأحيانا بتوظيف الشاشةProjection. ووضحنا ذلك في السينوغرافيا .

أما بخصوص المؤثرات الصوتية فاستعانت بالجرس لتدخل الشخصية الثانية "**مريم**"، وعموما الموسيقى والمؤثرات الصوتية ساهمت في التأكيد على المواقف الحزينة وتزاوجت مع تقنية Projectionالشاشة من أجل تحقيق الإيهام المسرحي وجعل المتلقي يشهد مرة أخرى على أحداث مضت ولكن ماذا بعد ؟

11-1/ حوصلة العمل الإخراجي لمسرحية امرأة من ورق :

"**امرأة من ورق** " هيا دعوة لإيقاظ المتلقي وتذكيره بفترة مظلمة وكان الفنان احدى ضحاياها وأن هذه الأسماء تعد من الركائز التي لابد أن لا ننساها، دعوة للتأمل والمطالبة بتصفح الماضي القريب واعادة النظر إلى عالم السياسة ومصير الفنان وهذا لتوضيح أن فكرة الفن أكثر خطورة يمكن أن نحدث به الكثير من التغيرات وقد عشنا في دوامة ومازلنا في دوامة، تسليط الضوء على المرأة الشاعرة والمثقفة التي تدعى **مريم** والتي كانت كرمز لكتاباته الابداعية و الاحالة للمرأة التي تغلق أمامها كل أبواب النجاح لأنها تعيش في بيئة منغلقة، وكذلك شخصية زبيدة من الشخصيات النسوية التي شاركت في جنازة الفنان عبد القادر علولة وهنا توقف أحد الرجال الذي يلومها على ذلك الحضور لأنه من المحرمات ولكنها ترد عليه بعبارة أقوى لتبين لنا قوة ذلك الموقف " لوم القتالة قبل ما تلوم العزاين "

ونجد ان هذه العبارة أكدت عليها المخرجة بتكرارها ثلاث مرات لأن سبب حضور هاته النسوة كان بسبب المحنة والالم التي قتلت كل انواع الانسانية والرحمة والشفقة، وبهذا قدم لنا العرض عدة مشاعر وعواطف قوية امتزجت كلها تحت فكرة الخيانة وعبرت عن قسوة الظروف السياسية وما أحدثته من جرم نفسي وروحي أكثر منه جرم جسدي .

المتلقي في هذا العرض لن يكون مجرد مستهلك للعرض وانما سيعود به الزمن ليعيد تذكر ما حدث، اما الجيل الجديد سيتعرف اكثر على أسماء فنية تعد من الأسماء التي دافعت عن هذا الوطن وضحت من أجل قضية امنت بها وبهذا هو تحدي كذلك ليبين لنا مرة اخرى ان الفن سيبقى حتى وإن مات الفنان فإن ما يصبو اليه سيتحقق لا محال.

تفكيك المخرجة الحالة التي وصل اليها الأستاذ، واعادة صياغتها وتركيبها وفق تشكيل حركي وسينوغرافيا ساعدت في ترجمة وتوضيح فكرة الدوامة التي مازلنا عالقين فيها وضرورة معرفة بعض الحقائق التي حتى وان كنا نعرفها ولكن لابد أن لا ننسى ما حدث فعلا، وبهذا هذه الصورة هيا بمثابة الصورة الذهنية التي ستبقى راسخة في الذاكرة الجماعية، تبقى خالدة كلما نظرنا اليها وبهذا ستصبح كمرجع تاريخي وتوثيقي مهم، السيطرة على المتلقي وجعله يشهد على أحداث تم تدعيمها ركحيا عن طريق الأداء التمثيلي بين تقنية الاندماج و تقنية التغريب.

اعتمدت المخرجة على حركات ووضعيات ومواجهات عن طريق أجساد الممثلتين وطبعا الإستعانة بالكتلة الديكورية، والمتمثلة في الكرسي لتبين وتبرز رؤيتها الإخراجية، فكل تلك الخطوط والألوان والمناطق التي يستعملها المخرج ما هي إلا ترجمة فنية بصرية توضح إيديولوجية وفلسفة خاصة بالعرض .

استندت على الحركات والتي ترجمت بها حوارات النص، فهناك حركة لابد منها وتكون إضطرارية لتقدم لنا السياق والمعنى المناسب للفكرة، وإستعانت بالحركات التي تعبر عن حالة شعورية معينة كرد فعل اتجاه موقف ما، وهو ماعرفناه مع شخصية **"يمينة"**وردة فعلها عندما أخبرها الطبيب أن زوجها فاق من غيبوبته وسأل عن "**مريم** "، ولكي نؤكد على شخصية أو موقف نستند على حركة تقنية والتي تعد من وظائف المخرج والذي يعمل على استنتاجها وتوضيحها وفق ما يمليه المشهد ويتفق مع الهدف العام لرؤيته الإخراجية، واستعانت بها كثيرا لتؤكد على حوارات النص ووضحنا هذا من خلال الصور، إستندت على خطوط مستقيمة و دائرية و موضعية و منحنية وكل منها لها مدلول وإيحاء معين . ولذلك إعتمدنا على الصورة وقمنا بتحليلها حتى نفكك مدلول تلك الحركات، وأكيد أن الإشتغال وفق الصورة يجعلنا نعيش كيفية تركيب الصورة النهائية المراد إيصالها للمتلقي والتي تقدم لنا في الاخير حوصلة عن العرض لأن هدفنا من تحليل هذا العرض هو إكتشاف الأسلوب الإخراجي الذي تم توظيفه، وإبراز الأدوات التي عملت بها المخرجة لترجمة رؤيتها الإخراجية .

استخدمت تقنية Voix off الأصوات المسجلة في آخر المسرحية لتوضح أكثر معنى وجود "**مريم**" والتأكيد على أسماء بارزة، وهذه التقنية اعتمد عليها الكثير من المخرجين كهاينر موليير Heiner Müller.، وبرخت، وأرطو، ومايرهولد .

استعملت "الديكورات الصوتية التي يستشيرها شريط الصوت ،و الاخراج المسرحي بامكانه أن يولد مجموعة متتالية من الديكورات غير المادية، والستائر والصور المسرحية "[1] وقد استعانت المخرجة بهاته التقنية للإستهزاء والسخرية من هواجس يمينة حول وجود "مريم" عن طريق البرافانات والتي كانت في أسفل يمين الخشبة .

ساهمت السينوغرافيا في بلورة عنصر التغريب الذي تريده المخرجة فكانت بمثابة "صورة هولو جرامية –شبه افتراضية – أي استبشاح بصري "[2]، وذلك للتعليق عن الحدث الذي اصبحت تعيش فيه الزوجة، وأصبح جسد الممثلة هنا لا يعرف إلى أين يتجه هل "في غياب حلم اليقظة أم في الوجود المؤلم للجسد الذي يعاني ويتألم [3]، و في **امراة من ورق** هذا الجسد فضل الاستسلام للحلم لأن في اخر المسرحية تستلقي "**يمينة** " على الكرسي الدوار وتنام لتواصل العيش في الديمومة التي لم تنتهي بعد.، وهناك نقطة أخرى هي ان هاته الأوراق والحائط الوهمي والستارة الشفافة فيه كذلك ايحائية ورمزية والتي تساهم نوعا ما في تحقيق الايهام، فالبرغم من أنها صورة تستدعي اشراك المتلقي لفهم معنى تلك الأوراق فهيا تجعله أمام موقفين، الحقيقة والوهم والتغريب وهيا من ميزات المسرح الحديث ويرى باتريس بافيس أن "السينوغرافيا تتطابق مع التحول في عمق فهم النص وبطريقة تقديمه في عرض مشهدي "[4]

وطبعا حافظت المخرجة على الايقاع العام للمسرحية، والذي تحقق عن طريق الوقفات التي اختارتها عند عرضها الصور، وأثناء دخول الشخصية الثانية، وبناء المشاهد في لوحة فنية جمالية وحتى اهتمامها بتوضيح دورهما وطريقة الالقاء، وكذلك تحقق عن طريق ايقاع الحوار الخاص لكلتا الشخصيتين، وايقاع الحركات التي كانت بطيئة وذلك لتماشيها حسب حالتهما وطبعا "الايقاع هو العامل الذي يعطي للمسرحية الحياة، اذ يربط أجزائها المختلفة في مجموعة موحدة وعمل متوافق "[5] وقد تحقق ذلك ركحيا .

اعتمدت المخرجة في البداية على الميزانسين القطري [6] والذي يجعل من مقدمة الخشبة مركز قوة وبهذا المتلقي هو من سيكمل الصورة المشهدية وهذا عندما استعانت بالجدارية الوهمية الأولى

---

[1]- ينظر: باتريس بافيس، الاخراج المسرحي ، م س ، ص 183

[2]- : م ن ، ص 184.

[3]- م ن، ص 180

[4]-Patrice Pavis-dictionnaire du théâtre .opcit p 314

[5]- الكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، م س، ص 292

[6]- العودة الى الصفحة من الفصل الاول، ص 83.

وجعلت يمينة قريبة من المتلقي وفي مقدمة الركح، ثم تعود بنا الى البيت وخلفيته الشفافة والذي يضفي إحساس بانغلاق الحركة داخل هذا المكان الذي تبدو فيه الشخصيتين أنهما في وسط مغلق وتم حجز شخصية "يمينة "داخل هذا الشكل الهندسي، وبهذا نصنفه ضمن "الميزانسين الدائري المغلق"[1]و الذي اعتمدت فيه على حركة دخول وخروج واحدة للشخصية "مريم " الخيالية الواقعية، وأما شخصية "يمينة "لم تبرح المكان، وذلك لتؤكد على عزل هاته الفترة الزمنية المهمة والتفكير بها لانها لم تكن مجرد وهم بل هي حقيقة لابد من مواجهتها ، وقد كانت حركات الممثلين وانفعالاتهم الداخلية توحي بأشكال مغلقة، فهذا الفضاء المغلق يعمق الحياة الداخلية "فتواتر الأماكن يشير الى التواتر الزمني "[2] وتبدأ دقات الساعة في اخر المسرحية في العمل بعد أن كانت متوقفة، وجعلت "يمينة "تلتف عكس الأوراق، التي ربما بقيت في تلك الفترة الزمنية التي حصرتها، فدائرة الزمن تجعلك تعود للنقطة التي بدأت منها وبهذا نجد أنفسنا في التيار العبثي بحيث الفكرة من بدايتها مبنية على وهم يجسد حقائق، وجعلت رمزية الساعة تساهم في التأكيد على ان الزمن كان متوقف منذ ولوج الشخصية الخيالية وبخروجها يعود الزمن وتبقى "يمينة" في مكانها كأن شيئا لم يحدث .صحيح أنها لم تكسر الجدار الرابع والذي يتخطى الخشبة ولكنها عملت وفق تقنيات المسرح الملحمي والتي تحقق التغريب وتساهم في تعدي الحائط الوهمي وذلك من خلال الاستعانة بالسينوغرافيا المتحولة والبصرية التي تساهم في خلق المسرحة ومشاركة المتلقي في الحدث وجعله شاهدا على أحداث حقيقية .

عموما نصنف العمل المسرحي "امرأة من ورق" ضمن المسرح التجريبي والذي يستند على المزج بين المدارس ومحاولة البحث عن مايميز المسرح الجزائري، واعطائه لمسة وبصمة خاصة، فالقالب الذي وضعت فيه المسرحية هو قالب غربي ولكن محتواه جزائري محض .

[1]العودة الى الفصل الأول ص 71.

[2] ان اوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر : مي التلمساني، القاهرة، وزرارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1994، ص 213

الخاتمة

تعد التجارب الإخراجية المعاصرة في المسرح بالجزائر من التجارب التي فرضت نفسها وأرادت تحقيق فرجة مسرحية، فجل الأساليب الإخراجية كان لها صدى ووقع على تجربة الإخراج النسائي التي كان لابد من اكتشافها، لما تحمله من إحساس يطفو في العرض، نلتمسه من خلال مشاهدتنا له، وتجربة غنية في مضمونها الفكري ،فبعد دراستنا لهاته العروض دونا الملاحظات الأتية:

- المزج بين المدارس الإخراجية هو الأسلوب الغالب، خصوصا منهج الواقعية النفسية و منهج الملحمي إذ صار أسلوب التجريب هو الممر الأقرب إلى تحقيق التعبير عن أفكارهن، فاهتمت المخرجة بجل المواضيع سوءاً التاريخية، أو التراثية، أو السياسية، أو الاجتماعية، وأول عرض مسرحي جزائري للمخرجة **حميدة شلالي** اعتمدت فيه على المنهجين في إخراجها مسرحية "**السمكة الخضراء** "،
- أما الجانب التراثي فلقد لمسناه عند المخرجة "**فوزية ايت الحاج**" في مسرحية " **عشيق عويشة والحراز**" والذي التي حاولت من خلاله إبراز سمةالعادات والتقاليد بواسطةاللغة ركحية مليئة بالعلامات، دعوة منها المتلقي إلى الاهتمام بهذا الإرث الزاخر وعدم تناسيه، وفي نفس الوقت محاولة إبراز بعض المعتقدات الخرافية، التي لابد من تخطيها ومحاولة تقريب المشهد الجزائري من خلال العلبة الايطالية، وذلك من خلال عرضها السوق الشعبي، وكذا الحضرة .
- الاهتمام بالجانب التاريخي في مسرحية "**ماسينيساوسوفونسبا**" للمخرجة "**حميدة ايت الحاج**"، إذ حاولت بإستمرار في هذه المسرحية سرد الوقائع التاريخية المهمة التي مرت بها الجزائر وبالتالي هي عملية تعليمية يعتمدها الإخراج المسرحي عند المخرجة بواسطة التشكيلات الحركية المتنوعة التي ساهمت لا محال في ترجمة أفعال وحوارات الشخصيات .
- أما الجوانب السياسية والاجتماعية فبرزت أكثر من خلال المخرجتين "**صونيا وتونس أيت علي**" واللتان انطلقتا من فكرة واحدة وهي أحداث العشرية السوداء، فمسرحية **الثلث الخالي** للمخرجة **تونس** تبرز موضوع المرأة العاشقة التي فقدت محبوبها أثناء الفترة المظلمة وأصبح من المفقودين ، كاشفة اللثام على حقائق تبنتها المخرجة إلتزاما بقضايا المرأة و فكرة التحررمن قيود الرجل، في المقابل عرضت المخرجة **صونيا** تجربة "**إمرأة من ورق**"حتى تستوقفنا أمام لحظة تراجيدية تمثلت في إغتيال العقل و المتمثل في الفنان الذي اغتيل بأيدي الإرهاب، إذ تلح على ماحدث في تلك المرحلة وتنذرنا حتى لا نقع في نفس الخطيئة.

- مسرحية" الثلث الخالي " تأسست في الدعوة إلى إثبات قوة المرأة ومنازعتها لكرسي القيادة، أما العرض الثاني " امرأة من ورق" له كذلك أبعاد اديولوجية من خلال عرضه لوثيقة تاريخية ق٩وأحداث واقعية فجسدت الرؤية الإخراجية لإخراج تلك الهواجس و المكبوتات ومحاولة تخطيها من خلال معرفة مسبباتها.
- كلا العرضين يعتمدان على ممثلات ، جسدن قصص واقعية ممزوجة بالخيال جعلت من الرجل الحاضر الغائب .
- تحليل التشكيلات الحركية التي تم العمل وفقها وربطها بمفردات العرض، للوصول إلى آليات اشتغالها وتمكنها من ترجمة روح النص وإيصاله للمتلقي، وبهذا تمكن المخرجات من لغة الركح التي تعكس اهتمامهن بفن الإخراج وترك بصمتهن وهذا مالمسناه من خلال تجربة المخرجة "حميدة ايت الحاج " في مسرحية "ماسينيسا وصوفونسبة "،
- - الاعتماد على نصوص عالمية مقتبسة كتجربة أول مخرجة جزائرية "حميدة شلالي " في مسرحية "السمكة الخضراء"، وتجربة "حميدة ايت الحاج "في مسرحية"أغنية الغابة"، ومسرحية "موت البائع المتجول" للمخرجة "فوزية ايت الحاج"، و مسرحية **"نساء المدينة"**للمخرجة "**شهيناز نقواش" عن نص** "زوجات وندسور المرحات" للكاتب الانجليزي "وليام شكسبير".
- التوجه الى النصوص المحلية التي إرتبط مضمونها بالبعد الوطني ومنه الترويج لمؤلفين جزائريين كمسرحية "الثلث الخالي" للمخرجة "تونس ايت علي" ، وكذا الاقتباس من التراث العربي الأصيل وذلك من خلال مسرحية "العشيق عويشة والحراز" ومقتبسها الكاتب "محمد شرشال" والتي جالت في حقبة زمنية مليئة بالتراث والعادات والتقاليد والمعتقدات السائدة انذاك .
- الاعتماد على النصوص المقتبسة من الرواية الجزائرية كتجربة "**امرأة من ورق** " المقتبسة عن رواية "**انثى السراب"** وبهذا التوصل الى أن هاته الرواية الجزائرية مليئة بالعلامات والدلالات الإيحائية ، خصوصا أن المخرجة ارتكزت عليها كثيرا في إبراز رؤيتها، واعتبرت النص المقتبس مجرد بوابة للعبور .

- - المزج بين المنهج الواقعي و المنهج الملحمي في توظيف مقومات التراث من خلال طقس الحضرة، والمداح التي تحققت في مسرحية" **عشيق عويشة والحراز** " للمخرجة " **فوزية ايت الحاج** ".
- - الإعتماد على الأداء التمثيلي الواقعي والديكور الرمزي في مسرحية **ماسينيساوصوفونسبة** للمخرجة **حميدة ايت الحاج**، وتوظيفها الجانب التاريخي بلغة إبداعية ركحية اختصرت بها زمن الحكاية الأسطورية .
- - المزج بين الأداء التمثيلي الواقعي، والأداء التغريبي في مسرحية **الثلث الخالي**، ومسرحية **امرأة من ورق** .

اهتمت جل هذه التجارب بقضايا خاصة بالمجتمع الجزائري و ابراز مقوماته التراثية والشعبية والسياسية والاجتماعية،والبحث في طيات التاريخ والحضارات القديمة ، لكن ما لحظناه أنهن اعتمدن على أساليب إخراجية غربية، والتي تقدم لنا صورة عن المسرح الغربي ولكن محتواه عربي، لذا لابد من الوصول الى أسلوب إخراجي مغاير عن طريق الخروج من فضاء العلبة الايطالية، وايجاد فضاءات مغايرة ومحاولة إيجاد تلك العلاقة مع المتلقي الجزائري، وهذا مابحث عنه المخرجين الغربيين وأحدثوا ثورة أمثال **مايرهولد، وبرخت** وغيرهم، وهو ايجاد تلك الصلة المفقودة بين الممثل والمتلقي التي تعكس فعلا انتمائنا العربي وجعل المسرح يمثل صورة عنا وليس صورة الغير فهذا التناقض هو الذي لابد من البحث عليه مستقبلا .

في الختام لابد من الإشارة، أن ولوج المرأة عالم الإخراج هو نفسه تحدي، وهذا يعكس الكثير من الأمور التي تغيرت في المجتمع الجزائري وحتى العربي، ولكن قلة من يمارسن مهنة الإخراج في جل الأعمال المسرحية التي تقدم في المهرجانات الوطنية ، وابتعاد المرأة عن مزاولة هاته المهنة، وولوجها عالم التمثيل ، وهذا البحث المتواضع أردت من خلاله دراسة أعمال المخرجة الجزائرية ومن تكون أول مخرجة جزائرية ، وطريقة تعاملها مع مفردات العرض الركحية ، وكيف كانت تختار مواضيعها والتشكيلات الحركية التي إعتمدت عليها وذلك من خلال تطبيقها إحدى الأساليب الإخراجية العالمية .

المصادر والمراجع

المعاجم العربية :

1. سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، دار المأمون بغداد 1993
2. ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرح وفنون العرض، عربي، انجليزي، فرنسي، ط1مكتبة لبنان 1997

المعاجم الأجنبية :

Patrice Pavis-dictionnaire du théâtre-ed.dunod-Paris .France 1990

المصادر والمسرحيات العربية : العرض والنص على القرص المضغوط

1. تونس ايت علي ، الثلث الخالي، أرشيف مهرجان المسرح العربي دورته التاسعة بولاية وهران ومستغانم عرض مسرحي انتاج المسرح الجهوي العلمة AliTheatre Chanel.
2. حميدة ايت الحاج، ماسينيسا وصوفونسبا، عرض مسرحي أرشيف المسرح الجهوي تيزي وزو كاتب ياسين، انتاج 2015.
3. حميدة شلالي، السمكة الخضراء، لقطات من العرض المسرحي ، أرشيف المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي، 1980.
4. صونيا، امرأة من ورق، أرشيف الكاتب مرادسنوسي، عرض مسرحي انتاج مشترك بين المسرح الجهوي عنابة والمسرح الوطني محي الدين بشطارزي، 2012.
5. عبد القادر علولة، الأجواد، عرض مسرحي، Rencontres Allola
6. فوزية ايت الحاج ، العشيق عويشة والحراز، عرض مسرحي أرشيف المسرح الجهوي تيزي وزو كاتب ياسين ، انتاج دار الثقافة ومديرية الثقافة لولاية المدية 2007.
7. محمد شرشال، العشيق عويشة والحراز، اقتباس عن قصيدة الحراز الشيخ مكي بن القريشي أرشيف الكاتب نفسه ، مخطوط نصي 2015 .
8. محمد شواط، الثلث الخالي، أرشيف الكاتب نفسه، مخطوط نصي 2016.
9. مراد السنوسي، امرأة من ورق، اقتباس عن رواية انثى السراب للروائي واسيني لعرج، مخطوط نصي 23-11-2011 .
10. واسيني لعرج، رواية أنثى السراب "سكريبتوريوم "، في شهوة الحبر وفتنة الورق، الطبعة الأولى، أكتوبر 2009، مجلة دبي الثقافية، الإصدار 29 .www. alkottob.com

مصادر "باللغة الروسية" :

1. بيسوتشينسكي ن ف، مشاكل فن الممثل في مسرح مايرهولد ، فن التمثيل الروسي خلال القرن العشرين العدد الأول، بطرسبورغ، 1922.
2. روبرت ليتش، ا لفضاء المسرحي لدى فسيفولد مايرهولد، 1989.
3. روبرت ليتش ، فسيفولد مايرهولد، كمبردج، 1989.

المراجع العربية:

1. ابراهيم حمادة، بانوراما المسرح الفرنسي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1
2. أبو القاسم سعد الله ، أبحاث واراء في تاريخ الجزائر ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، ج1، 1990.
3. احمد امل، نظرية فن الاخراج المسرحي، دراسة في اشكالية المفهوم، الجزء الأول،، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، الطبعة الاولى 2009
4. احمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي، المدارس والمناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1989
5. أحمد شرجي، سميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات، دار مكتبة عدنان، دار الصفحات للنشر والتوزيع، دمشق سورية، 2013 ط1
6. أكرم اليوسف ، الفضاء المسرحي ،دراسة سميائية ، دار مشرق مغرب ، دمشق 1994.
7. أكرم اليوسف، اللغات الدرامية ووظائفها في مسرح الدكتور سلطان القاسمي :دراماتورجيا الفرجة
8. بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد،مبادئ الإخراج المسرحي، جامعة بغداد، 1980.
9. تسعديت ايت حمودي –اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة للطباعة والنشروالتوزيع، 1986
10. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة : د .نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
11. جيروم ستولنيتر، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر 2007، ط1
12. حسن المنيعي ، المسرح الحديث "اشراقات واختيارات "، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة العدد السادس، طنجة، 2009
13. حمادة ابراهيم ، بانوراما المسرح الفرنسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، القاهرة ، ط1، 2002.
14. حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية "المضمون والدلالة في العرض المسرحي " دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ط1، 2013.
15. سعد آردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ع19 الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1979.

16. سعيد الناجي، المسرح الملحمي والشرقي، قراءة جديدة لأصول المسرح الملحمي في ضوء الثقافة الشرقية ط1، 2012 .
17. سمير عبد النعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة د.حيدر جواد العمدي، ط.1 2013م 1434، هـ
18. سيزا أبوزيد قاسم، نصر حامد، مدخل الى السميوطيقا، القاهرة، دار الياس العصرية طباعة دار العالم العربي، 1986.
19. شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي دراسة في ابداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر الطبعة الاولى 2002.
20. شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، .1985.
21. عبد المنعم صاحب نعمة مرعي ، التشكيل الحركي، الميزانسين في العرض المسرحي ، اصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة، 2003 .
22. عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، اكادمية الفنون، 2005.
23. عبد الرحمان شلش، مدخل الى فن المسرحية، الرياض مرامر للطباعة الالكترونية، ط1 ، 1983.
24. عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المسرحية، القاهرة مطابع الهيئة المصرية، ط 1، 2001
25. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار التهضة العربية ،1973
26. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة لدار البيضاء، ط1، 1985.
27. عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مصر 1996،
28. عواد علي، المسرح والتخيل الحر –دراسات مسرحية، ط1 ، دائرة الثقافة والاعلام حكومة الشارقة دولة الامارات العربية المتحدة ، 2016.
29. فاضل الجاف، فزياء الجسد ميرهولد ....مسرح الحركة والايقاع ، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة 2006
30. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003
31. قاسم سيزا، وأبو زيد نصر حامد، مدخل الى السميوطيقا، القاهرة دار الياس العصرية، طباعة دار العالم العربي، 1986.

32. كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، ط1 ،دار عتبة عدنان ، بغداد ، 2013.
33. مجموعة من الباحثين، ميرهولد وتاريخ المنهج الاداعي، المحرر المنفذ بيسوتشينسكي، المحرر المشرف كوختين، سانت بطرسبورغ 1998 .
34. محمد حسين، الرمز في دراما ابسن الطبيعية، قراءة دلالية تقديم حسن عطية، الهيئة العربية للمسرح ط 1 2013 الشارقة .
35. مصطفى زقاي (جميلة) وآخرون، المرأة في المسرح التجربة العربية من الواقع إلى المستقبل، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية، ط 1 2012
36. نخبة من الباحثين العراقيين، حضارة العراق، ج 4، بغداد دار الحرية للطباعة 1985.
37. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 98، برعاية السيدة سوزان مبارك، 1997 .
38. اليا الحادي، يونسكو في مسرحياته ومسرحه، نشر وتوزيع دار الثقافة بيروت لبنان، ط 1، 1986 .

المراجع المترجمة :

1. ادوارد برون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر : امين حسين، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14،انتونين، ارتو، المسرح وقرينه، ترجمة : سامية اسعد، القاهرة : دار النهضة العربية، 1973.
2. ادوارد كوردن كريج، في الفن المسرحي، تر:دريني خشبة الدار المصرية اللبنانة طبعة يناير 2000.
3. ادوين ديدور، فن التمثيل من الافاق والاعماق، ترجمة مركز اللغات والترجمة وحدة الاصدار مسرح 27، القاهرة 1998.
4. ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، تر: سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
5. ان اوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر : مي التلمساني، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1994 .
6. انطوان تشيجوف، مؤلفات مختارة المجلد الرابع موضوع "تشيجوف في المسرح الفني من ذكريات ستانيسلافسكي، بمقدمة المجلد الرابع، تر: ابو بكر يوسف، دار رادوغا 1988.

7. ايفانز جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة دار الفكر، دار الفكر المعاصر، 1979.
8. إيلام كير، سمياء المسرح والدراما، ترجمة : رئيف كرم ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
9. اينزر كريستوفر، المسرح الطليعي، تر سامح فكري، منشورات اكاديمية الفنون القاهرة، 2010
10. باتريس بافيس ، تحليل العروض المسرحية ، ترجمة: أ.د منى صفوت ، مراجعة : أ.د نادية كامل ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1997.
11. باتريس بافيس، الإخراج المسرحي المعاصر النشأة، الاتجاهات، الآفاق المستقبلية، تر : منى صفوت، مراجعة: سلوى لطفي، 2007.
12. بنتلي اريك، نظرية المسرح الحديث، تر : يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد1986.
13. بوريس زاخافا، اعداد الممثل، تر: توفيق المؤذن، نوفل نيوف، مكتبة مدبولي، ط1 1998
14. جاكلين مارتن، الصوت البشري في المسرح الحديث، تر : محمد الجندي، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للأثار ،1996 .
15. جان ميلنج وجرهام، نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستاتانسلافسكي الى بوال، تر:ايمان حجازي، مراجعة نبيل راغب.، اكاديمية الفنون ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .
16. جوس لويك، محاضرات في أسس الاخراج المسرحي، مطبوعة على الالة الكاتبة، تر: خالد سعيد، محاضرات القيت على طلبة الدراما في معهد شيكاغو، 1965
17. جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات المترجمة، اكاديمية اللغات، مصر، 1995
18. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر:نهاد صليحة الشارقة، الإبداع الفكري 2001 .
19. جيروم ستولنيتر، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر 2007، ط1.
20. رامونة، ايناسيو : الصورة وطغيان الاتصال، تر : نبيل الدبس وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق 2009.

21. راميز أوسكار، الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي، تر : نديم معلا محمد، دمشق : وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية -1986 .
22. رولان بارت مقالات نقدية في المسرح، تر:سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا، 1987.
23. رولان بارت، علل الزي المسرحي، تر : شكري المبخوت، مجلة فضاءات مسرحية، تونس العدد 7.8 السنة الثانية، 1986.
24. ريتشارد بيشوب، الإضاءة وكيف تطورت، تر: عبد الفتاح المنياوي، القاهرة دار المعارف ، مصر، 1966.
25. ريتشارد كورسن ، فن الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون ، تر جمة : أمين سلامة ،دار الفارابي القاهرة ، ط1، 1979.
26. ستيان، ج، ل، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، دمشق، وزارة الثقافة. دراسات نقدية عالمية 28، 1995.
27. ستيورات كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، العراق، 1987.
28. سولينكوف حنا، المرأة والفضاء المسرحي، تر : محمد لطفي نوفل، مرا : نهاد صليحة، أكاديمية الفنون مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
29. عدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح، تر: ادمير كورية ، وزارة الثقافة –دمشق- 1977.
30. غاستون باشلار " جمالية المكان "، تر : غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1987.
31. فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، تر : شريف شاكر ، ط 1 الجزء الثاني ، دار الغرب بيروت 1979.
32. فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، تر : شريف شاكر، ط1، الجزء الأول ، دار الغرب بيروت، 1979
33. كاترين بليزايتون، مسرح مايرهولد وبرخت، تر: فايز قزق، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق 1997

34. الكسندر دين، العناصر الاساسية لاخراج المسرحية، ترجمة بتصرف : سامي عبد الحميد –دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق 1972.

35. كونستانتين ستانيسلافسكي، حياتي في الفن، تر: دريني خشبة ج1، ط1 الدار المصرية اللبنانية 2004 .

36. كيستي جافا، تربية الممثل، تر: عقيل مهدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2002

37. لافر جيمس، الدراما أزيائها ومناظرها، تر:مجدي فريد ، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، المؤسسة المصرية ، 1993 .

38. لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1963.

39. لوزان دوم ، علاقة مقياس أخرى في بياتريس بيكون فالان، الشاشات فوق خشبة المسرح، عام 1998.

40. مارتن اسلن، مجال الدراما ، كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، تر: السيد سباعي، وزارة الثقافة المصرية، 1991، ط1.

41. نوبلر ناثان ، حوار الرؤية، ترجمة : فخري خليل، مراجعة : جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987 .

42. هارلود كليرمان، حول الاخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، 1988.

43. هربرت ريد . معنى الفن . ترجمة سامي خشبة بغداد . دار الشوؤن الثقافية العامة . 1986 .

44. هيننج نيلمز، الاخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مراجعة : كامل يوسف، تقديم : زكي طليمات، مكتبة الأنجلو مصرية 1962 .

45. الين استون، جورج سافونا المسرح والعلامات، ترجمة : سباعي السيد، مراجعة : محسن مصليحي، ط1، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر، 1991 .

المراجع الأجنبية:

1. Anne Ubersfeld - les termes - clés de l'analyse du theatre Paris –Seuil.1996
2. Anne Ubersfeld-lire le théâtre 1-ed Belin .Paris-1996
3. Antonin Artaud- le théâtre et son double Gallimard paris 1938 .
4. Bertolt Brecht Petit Organon pour le théâtre. Editeur. L'arche theatre 1997

5. Bertolt Brecht : Ecrits sur le théatre .Editeur Gallimard 2001.
6. Danan Joseph –qu'est-ce que la dramaturgie ?-Actes sud- papiers .Apprendre28-2010
7. Du dramaturge/ les carnets du grand T n°13-ed , jocaseria, France-2008
8. Genette Gérard _ Palimpseste La littérature au second degré_ Seuils collection Poétique, 1982.
9. Jean –jacques Roubine .introduction aux grandes théories du théâtre, Bordas .Paris. 1990
10. Jean –Luc Dejean .le théâtre Français depuis 1945.1987
11. Williams Rolo Gillespie ،the technique of stage lighting .Second Edition .London .Sir Isaac Pitman and Sons. LTD '1960.

الرسائل الجامعية :

1. ابراهيمي اسماعيل، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر، رسالة دكتوراه تحت إشراف ملياني أحمد، جامعة وهران 2011.
2. امتثال خليل ابراهيم الطائي، توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي الاجنبي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية ف: ج 1996
3. بطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، اشراف الزاوي فتيحة ، جامعة وهران 1، مذكرة الماجستير 2016 .
4. عزوز بن عمر، الاخراج وتقنيات العرض، رسالة ماجستير، اشراف د.فاتن الجراح، قسم الفنون الدرامية 2001.
5. فهد الكغاط، التوليفة المسرحية وقراءة العرض المسرحي، اشراف يونس لوليدي، دكتوراه دولة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، المغرب، السنة 2009/2008 La partition théâtrale .
6. لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة الدكتوراه تحت اشراف د.ملياني محمد، السنة الجامعية 2010-2011.
7. محاضرات الأستاذ صياد ، قسم الفنون الدرامية ، تخصص إخراج مسرحي ، ماستر1، جامعة وهران أحمد بن بلة .
8. نكاع بن ذهيبة ، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران 2006/2005.

المجلات :

1. أسعد سامية أحمد، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر الكويت العدد واحد، 1980.
2. ايناس عبد علي الناجي، دلالات اللون للزي في العرض المسرحي ،مجلة ابحاث الفنون الجميلة، ج3، العدد 32، تاريخ الاصدار 1-1-2019
3. بوعلام مباركية، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، مستغانم، ع 06-200.
4. بيتر بوفاتيريف، الرموز والدلالات في المسرح، تر: محمد عبارة، مجلة الفنون تونس العدد 6، 1976.
5. صفاء الدين حسن، سامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، بحث منشور، مجلة الاكاديمي، العدد 26، مج، جامعة بغداد، كلية الفنون، مطبعة الجامعة 1999.
6. عبد الكريم عبود، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي على المسرح ، ، مجلة جامعة بابل سلسلة "ب" العلوم التربوية المجلد4، العدد 3. اذار ، 1999.
7. عواد علي، مجلة العرب، تأسست في لندن 1977، السنة 38 العدد 9998.
8. عوني كرومي، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 40، دمشق : مطابع وزارة الثقافة، 1994.
9. ليلى مهدان ، سمياء المسرح والدراما ، نحو دراماتورجيا معاصرة ، جامعة خميس مليانة ، مجلة أبحاث العدد 1، 2017.
10. مجد القصص، مناهج اعداد الممثل عند ستان وبرخت، جريدة الفنون، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والأدب، الكويت العدد|90، يونيو حزيران2002السنة الثامنة
11. مجلة الجيش، عدد 206لشهر ماي 1981.
12. مجلة الجيش، عدد 238، لشهر جانفي 1984.
13. محمود اسماعيل بدر، المفتاح، الحكاية الشعبية والبعد الدرامي، مجلة أفكار، عمان، العدد 49، تشرين الأول، 1980.
14. المَدّاحُ في المتّخيلةَ الشّعبيةَ الجزائريةَ. شعر سيدي لخضر بن مخلوف نموذجا، كراسات المركز رقم 30تراث رقم 09، 2014.
15. ميخائيلوفا، إ إ، "الديكور عالم المنصة الرمزي "، تر: توفيق المؤذن، مجلة الحياة المسرحية، العدد 10، دمشق : وزارة الثقافة، 1979
16. هاني أبو الحسن سلام، جماليات المؤثر الصوتي في اخراج الدراما الاذاعية، مجلة الحوار المتمدن، عدد 3946، تاريخ :19-12-2012

المواقع الالكترونية :

1. htpps//m.marefa.org
2. https//hamibalharb.com

   https//www.le massa.com
3. http://traditions dz.over-blog.com
4. https.www.tamatart.com
5. https// m.youm7.com.
6. https://www.alaraby.co.uk بدو الجزائر
7. تاريخ العمامة ، المجلة الثقافية الإجتماعية، العدد 132، حصر www .djazairess.com الإرث
8. www.tna.com

9. الحايك لباس نسائي تقليدي عريق يسير نحو الاندثار،

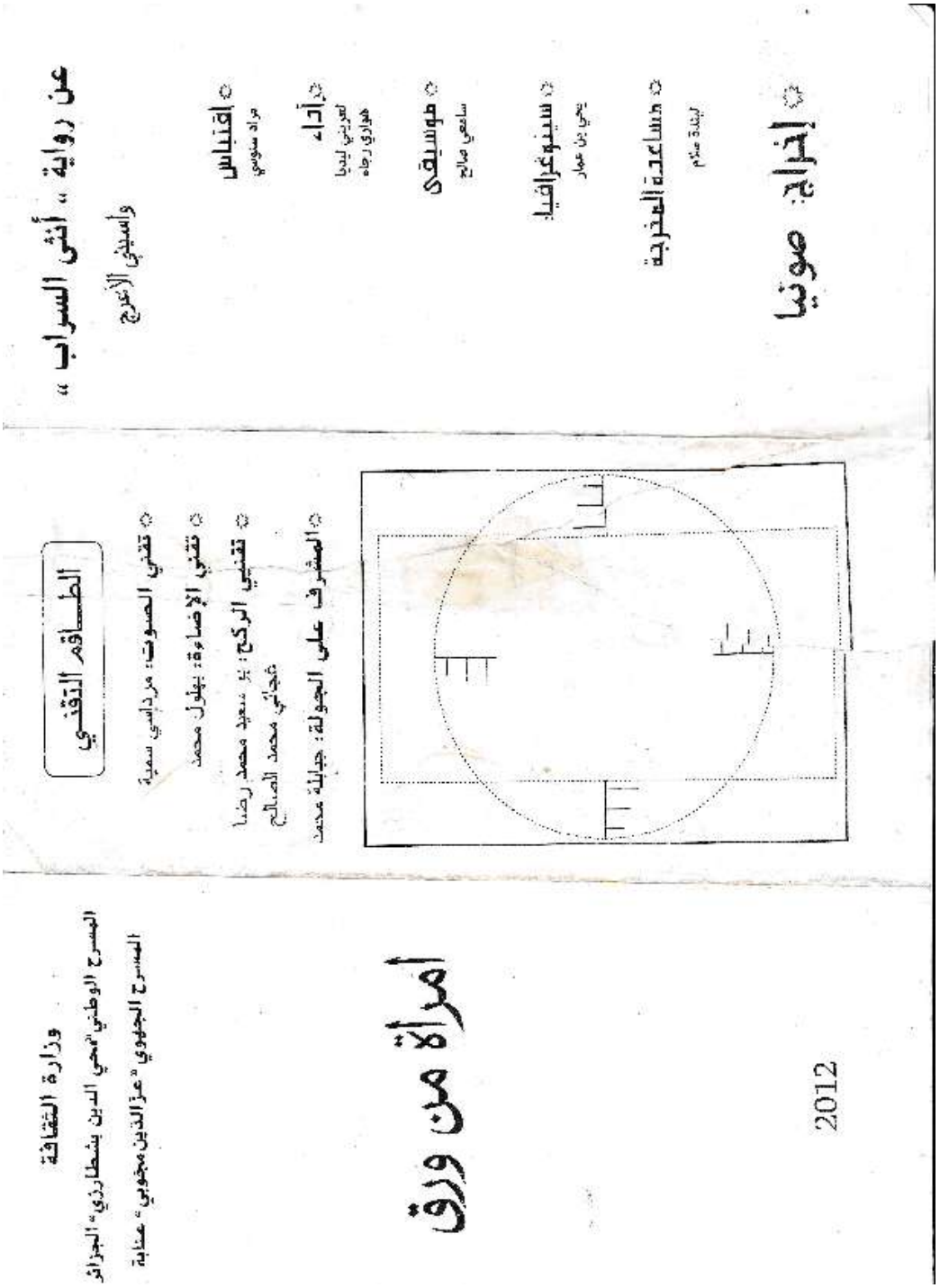
   www.hespress.com/femme/317983.htm

10. عبد الرحمان التميمي، الحركة على خشبة المسرح، مقالة على شبكة الانترنت، رابطة الفنانيين والادباء العراقيين في كندا .
11. محمود الضبع واخرون، مهرجان المسرح العربي الدورة11 بالقاهرة، المؤتمر الفكري المعنون بجدلية الصوت النسوي والثقافة الذكورية، مداخلة بعنوان " لاوعي والوعي المضاد"، Ati Theatre Cha
12. المخرجة الجزائرية صونيا وندوة المرأة والإخراج المسرحي في الوطن العربي، "تجارب وشهادات"، أيام الشارقة المسرحية 2016 ، منشور من طرف السيد اسماعيل
13. معجم المعاني الجامع،www. Wikiwand.com
14. مقال معنون العشيق عويشة والحراز مسرحية تغرف من خزائن التراث،

    صحيفةالإتحادwww.alittihad.ae

الملاحق

البطاقة الفنية الخاصة بعرض "امرأة من ورق " للمخرجة صونيا :



ملاحظة : تم الحصول على السير الذاتية من أرشيف المسرح الوطني الجزائري والذي خصص له موقع على شبكة الانترنت وهو www.tna.com

" أنثى السراب في دوامة " الاقتباس.

ربما كان أنبل ما يقوم به كاتب و مسرحي معروف هو أن يقتبس نصا لشخص آخر لا تجمعه به إلا القراءة و المودة و المشترك الثقافي. إذ في الفعل الاقتباسي تضحية كبيرة على الرغم من عدم انتباهنا لذلك . المقتبس هو من يمكن نصا لغيره، و يقيم فيه زمنا طويلا لدرجة الالتباس به ، و هو قادر على الكتابة مثل صاحب النص الأصلي، و ربما أحسن و مع ذلك يصر على التمادي في نص ليس و له في الآن نفسه، لأن شيئا غامضا قد يكون الشبه المبطن، قاده إلى ذلك. يتابعه خطوة خطوة حتى منتهى الفعل الاقتباسي.

فوق ذلك كله، عليه أن يتحمل ، عندما يصبح العمل منجزا و جاهزا مسرحيا، كل ردود الفعل النقدية التي لا تسهل المهام أبدا أمام المقتبس، لأنها ترجع دائما النص إلى أصله الأول، و كأن المقتبس ليس إلا وسيلة تقنية تجعل من نص محدد و تعطيه إمكانية التجلي مسرحيا، و ينسى القيمون على النقد و التعليق الإعلامي، أن فعل الاقتباس لا يتوقف عند حدود الأمانة و لكنه خيار آخر من مقتبس هو شخصية اعتبارية مستقلة، لها خياراتها أيضا. ترى بعين المحترف ما يمكن أن يكون مسرحيا و ما لا يمكن أن يكونه. إضافة إلى اللمسة الخاصة التي تجعل من المقتبس مبدعا فيق أي شيء آخر و له رؤيته الخاصة و له مسؤولياته ايضا في خياراته. أي كيف يجعل من مادة مكتوبة، مقروءة، موجودة أمام و أمام غيره، نصا يقول النص الأصلي و لا يقوله، يقول الشغلات المقتبس الثقافية و الحياتية و لا يقولها أيضا

واسيني الأعرج

ملخص مسرحية امرأة من ورق.

إنها قصة كاتب يخلق شخصية خيالية يريد أن يجعل منها بطلة أعماله، و بصمة في أسلوبه، و يطلب من زوجته إعطاؤها اسما فتختار اسم مريم. اسم جميل بزيت الزوجة، و يذكرها بصديقة الطفولة التي ترعرعت معها في باب " العسة"، و اكتشفت بفضلها فحول الشعر الملحون و أعمدته كالشيخ بن مسايب، الشيخ عبد القادر الخالدي، و سيدي لخضر بن خلوف، رحمهم الله. و هكذا أصبحت مريم بطلة روايات الكاتب و قصصه.

استمر الأمر كذلك طيلة ربع قرن من الزمن، إلى أن أصبح حضور مريم في حياة و يوميات الكاتب، حضورا مثيرا للقلق لزوجته و لشكوكها.

فبالنسبة لها، وراء مريم الحروف تختبئ علاقة موازية لزوجها مع امرأة ليست .....من ورق.

المخرجة فوزية آيت الحاج



مخرجة مسرحية جزائرية من مواليد 19 جوان 1953 بالجزائر العاصمة ،تشبعت بقيم الفن الرابع في مدرسة "الأخوات البيضاوات"، حيث مثّلت عدة مسرحيات كلاسيكية في ثانوية بيار بور سنة 1958 بقاعة "سان جورج" في حسين داي..

تحدت عائلتها لتقف على الركح، فقد عارض والدها بشدة دراستها للمسرح، لكنها أقنعت محيطها الصغير ودخلت المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ببرج الكيفان، نجاحها في الدراسة ودخولها إلى الجامعة لم يمنعها من مواصلة فنها، حيث تحصلت على منحة إلى الاتحاد السوفيتي السابق، كما نالت شهادة دراسات معمقة في جامعة السوربون بفرنسا، وحين عودتها إلى الجزائر، أخرجت مسرحية "وفاة التاجر المتجول" للمسرح الوطني الجزائري (1987)، لتتوالى أعمالها الفنية: "الخياط الماهر" (1993)، "النملة والصرصور" (1994) مسرحية للأطفال ، "أبناء القصبة" – إعادة إنتاج (2005)، "الأنبياء"وغيرها .

ساهمت فوزية آيت الحاج في إعادة فتح المعهد الوطني للفنون المسرحية سنة 1985، وواظبت على التدريس هناك لسنوات عديدة، كما نشّطت عدة محاضرات وشاركت في عدة ملتقيات بتونس، السويد واليونان.

قدّمت فوزية أوبيرات "رحلة حب" في مهرجان القاهرة الأول (1995)، كما عرضتها على مسرح اليونسكو بباريس أمام 1400 مشاهد، قبل أن تُخرج أوبيرات."نوبة الأندلس" (1996)، أعقبتها بتقديم عمل مميّز وَسَمَته "العشيق ، عويشة والحراز2007.

خاضت فوزية آيت الحاج في السنوات الأخيرة تجربة إدارة المسارح، حيث كانت على رأس مسرح تيزي وزو الجهوي بين سنتي 2007 و2011، قبل أن تدير مسرح العلمة الجهوي بين عامي 2012 و2015، أين أشرفت على إنتاج مسرحيتي "الركوع للثرى" و"هاملت .

اخر أعمالها المسرحية "رحلة حب" والتي أعادت انتاجها من أجل المشاركة في اختتام مهرجان المسرح العربي دورته التاسعة بالجزائر.."

ليليان الهاشمي(3فيفري 1942- 9 جوان 2002)



مصمّمة سينوغرافية

وُلدت الفنانة ليليان الهاشمي في 3 فيفري 1942 بمدينة زيوريخ السويسرية، ونشأت في ألمانيا الديمقراطية، قبل أن تختار الجزائر وطنا لا بديل عنه، حينما ارتبطت مع زوجها المخرج نور الدين الهاشمي.

اقتحمت عالم السينوغرافيا المعقد والجميل، وفكّكت أسرار وطلاسم فن، لطالما كرّس السيطرة الذكورية في كواليس المسرح الجزائري، فاستحقت أن يسجّل اسمها في ريبرتوار المسرح الوطني، كأول سينوغرافية زاحمت الرجال في مجالهم.

ويروي دارسون أنّ شقيق ليليان الهاشمي كان صديقا لعدد كبير من الطلبة والمبدعين الجزائريين في ألمانيا مطلع ستينات القرن الماضي، فكانت تلك العلاقات الإنسانية أول نافذة أطلت منها "ليليان" على الجزائر التي أحبتها حباً عميقاً بكل جوارحها.

وقال نور الدين الهاشمي أرمل ليليان، إنّ الأخيرة اختارت الجزائر في أول فرصة أتيحت لها لاستكمال دراستها خارج ألمانيا، فحطت رحالها بمسرح محي الدين بشتارزي عام 1963 كاشفة عن فنانة شغوفة بعالم السينوغرافيا والتصميم، وهناك بدأت علاقتهما التي توجت لاحقا بزواج ناجح أثمر ابنتين، ولكنها أثمرت أيضا أعمالا فنية قيمة، أثرت رصيد المسرح الجزائري سينوغرافيا في عروض غزيرة.

وتركت ليليان أول بصمة لها في المسرح الجزائري عام 1964 في مسرحية "المرأة المتمردة" عن نص لـ "وليام شكسبير" وإخراج "علال المحب"، و"دائرة الطباشير القوقازية" لـ"برتولدبريشت" (1969.(

واستمرت ليليان في تطريز المشهد السينوغرافي الجزائري على امتداد ثلاثة عقود، فكانت بصمتها حاضرة في "بيجماليون" لـ"برناردشو"، وفي مسرح قسنطينة عام 1971 مع مسرحية "مسحوق الذكاء" لـ"كاتب ياسين" (1971) وغيرها.

وفي وهران، حلّقت ليليان مع عرض "حوت ياكل حوت" عام 1975، وفي عروض أخرى، ناهيك عن أعمال عديدة لصالح المسرح الوطني والتلفزة الوطنية والمركز الوطني للإنتاج والتوزيع السينمائي آخرها فيلم "مجنون ليلى" عام 1988.

وأظهرت "الشقراء" قدرة على التنويع في إبداعها، وقوة في التصميم جعلتها تفتك مكانة متفردة وسط سينوغرافيي المسرح الجزائري، كما كانت تشتغل في صمت بليغ معبّر.

وقالت صونيا: "ليليان كانت فنانة تلتحف الحنان والرأفة ..تجمعني معها ذكريات كثيرة خاصة في مسرحية "الطمع يفسد الطبع" لما صممت لي فستان كريستالي أبهرتني به، "ليليان" فنانة ذكية يصعب أن تتكرر لأنها أيقونة."

ورحلت ليليان في صمت مساء 9 جوان 2002، مخلّفة وراءها رصيدا فنيا لا يستهان به.



سعاد سبكي ولدت في 17 مارس 1963 بالجزائر،
ممثلة ومخرجة مسرحية، شاركت في عديد الأعمال الركحية على غرار عود المهشم ، بطة البرية ، حب حب الرمان ، التشريح ، زوجة الحراز، بطة البرية، سليان اللك ، بيت برنالدا البا ، البرزخ ، أشرب البحر، وصية دمنة ، والأعمال المسريحة التي قدمتها في مجال الإخراج : الزواج والعواج ، سوق الرجال ، الشاطرة مسرحية للأطفال ، الى جانب مشاركتها في أعمال تلفزيونية .

كاتبة – مخرجة



حميدة آيت الحاج مخرجة وكاتبة مسرحية جزائرية.

وُلدت مع اندلاع الثورة الجزائرية في 1 نوفمبر 1954، أمها كانت أمية ووالدها كان شاعراً باللغة الأمازيغية وبالدارجة الجزائرية..

أرسلتها والدتها إلى مدرسة الأخوات الكاثوليكيات درست فيها حتى الاستقلال، و بعد الاستقلال، صارت تقرأ وتتعلم كل أسبوع ساعة باللغة العربية..

بدأت حميدة المسرح وعمرها ثلاث سنوات، مثّلت وهي برعمة في قاعة ابن خلدون بالعاصمة، ثم مثّلت في المسرح المدرسي، واستلهمت حميدة الكثير من حكايات والدها الخرافية، الذي كان يتمتع بصوت جميل وهو يحكي لها كل ليلة من ليالي الشتاء حكايات عديدة.

امتلكت حميدة منذ نعومة أظافرها ثقافة فرنسية في المدرسة، وثقافة أمازيغية وعربية مع الحكايات التي كان يرويها والدها ليلا على وقع اشتعال الفحم في الموقد، مما جعل حميدة ترسم وتخطط بلغة فرنسية، تبكي بالأمازيغية وتحبّ بالعربية الدارجة.

نالت بكالوريا علوم بمعدل جيد سنة 1973، وأصرّ والداها على أن تدرس الطب لتصبح دكتورة، لكنها رفضت وأقبلت على دراسة الفلسفة وعلم النفس، وكانت تحضّر نفسها للمسرح، وذهبت سنة 1974 إلى باريس لتستكمل دراستها في علم النفس وتخرجت عام 1979، ومن باريس ذهبت إلى الاتحاد السوفيتي السابق، حيث درست الاخراج المسرحي والسينمائي لمدة ست سنوات في المعهد العالي للمسرح والسينما بـ "كييف" توّجتها عام 1985 بنيل ماستر وبمعدل ممتاز.

وتأثرت حميدة آيت الحاج بأسماء روسية كبيرة أمثال "لوميبوف "و"باستانوغاف" و"أندريوف"، في مرحلة اتسمت بلمعان السينما السوفيتية في أرض "ستانيسلافسكي."

لدى عودتها إلى الوطن الأمّ، لم تشأ حميدة أن تقدّم مسرحا مقلّدا للمسرح السوفيتي، وفضّلت أن يكون مسرحها جزائريا، فكانت مسرحيتها الأولى "أغنية الغابة" بصيغة "أوكرانية" وهي في سن الـ 28، واتكأت حميدة على نص "الرغبة "لـ "تنيسي وليامز"، في بحث مشكلة جزائرية عن موقف الرجل العربي المتشدد ضد المرأة الجزائرية.

وقدّمت حميدة لاحقا "يوميات مجنون" عن "غوغول" مع عز الدين مجوبي، ولم يكن المجنون مجنونا "سوفيتيا" بل مجنونا "جزائريا"، وغداة هجرتها إلى فرنسا بفعل ظروف الإرهاب، واصلت حميدة مسيرتها بتقديم سلسلة عروض تناولت عمق الثقافة الجزائرية الغنية بأبعادها العربية والإسلامية والأمازيغية.

أبدعت حميدة في إخراج مسرحية "خنجر في الشمس" (1996) عن نص الفرانكو جزائري "جان سيناك"، وفاز العرض بجائزتي أحسن مسرحية وأفضل موسيقى في باريس، ثمّ قدّمت مسرحية "الغنيمة" (1997) حول قانون الأسرة وحقوق المرأة في الجزائر، وعُرض هذا العمل في إنجلترا وإيطاليا والدانمارك وأستراليا، وحصل على جائزة في "سيدني."

قدّمت حميدة آيت الحاج العشرات من الأعمال، أبرزها: "مجسمات" بـ "كييف(1980) "، أغنية الغابة بالمسرح الوطني الجزائري (1987)، "8 قصص لتشيخوف(1989) "، "حصار ستان" (1992)، "الفراشة" (2000)، "بقرة اليتامى" (2001(، "سوق النساء" (2004)، "النهر المحوّل" (2007)، "فاطمة" (2008)، "الخامسة(2010) "، "وصية العربي بن مهيدي" (2012)، و"صوفونسباوماسينيسا" (2015)

وكان لحميدة آيت الحاج حضور في التلفزيون من خلال إخراج فيلم "تراموای الرغبة" (1993)، وإنتاج ست حصص للأطفال سنة 1994، فضلا عن السينما من خلال إسهامها في فيلم "أبواب الصمت" لعمار العسكري (1987)، الفيلم الجزائري الأوزبكي "مملكة الآلهة" (1992)، "المفتش لوب" عن رواية ياسمينة خضرة (2010)،

وخاضت حميدة في عالم الكتابة وخصوصا الاقتباس في عدة أعمال أبرزها: "8 قصص لتشيخوف" (1989)، "حصار ستان" (1992)، "خنجر في الشمس" (1996(، "الغنيمة" (1997)، "الفراشة" (2000)، "الهول" (2001)، و"الوصية (2012) "

ظلّت آيت الحاج تدرّس في المعهد العالي للفنون المسرحية منذ سنة 1985، كما اشتغلت كأستاذة بجامعة باريس، وتخصصت في الدراسات النسوية برسم موسم 1996 – 1995، وبعد تكليفها بحزمة مسؤوليات في باريس، عادت لتدير دار الثقافة في بجاية إبان موسم 2006 – 2007، بالتزامن مع تدريسها في قسم اللغات الأجنبية ببجاية.

افتكت حميدة آيت الحاج عشرات التتويجات، منها: الجائزة الثالثة لفن الحكي في "كييف" (1983)، جائزة أحسن تصوّر إخراجي شباني بـ "كييف" (1984 أفضل تصميم سينوغرافي بـ "كييف" (1985)، جائزة لجنة التحكيم عن "خنجر في الشمس" في مهرجان "السوربون" (1997)، جائزة أفضل مسرحية مغاربية (2000)، الجائزة الكبرى للمهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف عن "النهر المحوّل" (2007)، جائزة أفضل عرض في مهرجان المسرح التجريبي بالأردن (2008)، وجائزة أفضل إخراج في مهرجان المسرح الأمازيغي بباتنة، عن مسرحية "صوفونسبا و ماسينيسا" (2015)

اخر أعمالها المسرحية : .

مسرحية "راجعين.. راجعين... عن وفاء عهد الشهداء ومن خانوه

ختمت مسرحية "ادوغالنأدوغالن" أو "راجعين راجعين" الأيام الوطنية للمسرح الأمازيغي، مساء الخميس 26 ديسمبر، وهو أنتجه حديثا المسرح الوطني الجزائري، أخرجته حميدة آيت الحاج، عن نص مقتبس من رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع للروائي الرحل طاهر وطار(1936-2010)، قدم في شكل تراجيدية كوميدية، تروي عن مرحلة ما بعد الاستقلال، وعن من خانوا عهد الشهداء، بإسقاط رمزي للأحداث السياسية الراهنة.

وقدم العرض، في المسرح الوطني محي الدين بشطارزي بالجزائر العاصمة، باللغة القبائلية والشلحية والشاوية بمساعدة طارق عشبة، وتدور أطوار القصة حول شائعة وجود رسالة مفادها عودة شهداء الثورة قام "عابد" بنشرها، خلقت حالة من الهلع وعرت واقعا فاسدا، منتقدا مؤسسات السلطة بداية من البلدية، التي تتبنى مبدأ الرشوة لتسيير شؤون البعض على حساب الناس، كما عرج العمل على تغطرس بعض المجاهدين لتستر عن جرائمهم القديمة، ويمر العرض إلى ما تكبدته المرأة من معاناة وفقدان لذويها، على أمل عودتهم.

تميز العرض الذي دام 70 دقيقة بالعديد من الأحداث تضم عشرة شخصيات، قدمت أداء مقبولا، وهو لا يشبه المسرحية التي أخرجها زياني شريف عياد أولا والتي حملت عنوان الرواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، ثم أعادت الراحلة صونيا إخراجها، ذلك حميدة آيت الحاج تخلصت من ثلاثة شخصيات، بما في ذلك الشخصية الرئيسية "عابد" الذي يظهر بالاسم فقط، وكذلك شخصية "مصطفى" الشهيد المرتقب عودته، حسب ما وردت في الرسالة التي شيع لها والده "عابد."

وتميزت السينوغرافيا برمزية جميلة، أنجزها بوخاري حبال، إذ رسم نفقا كبيرا، قد يشير إلى فق شبه مظلم، بسبب الاعتماد على إضاءة خافتة، على أمل الخروج منه إلى نور الحرية ونهاية الفساد في جزائر مستقلة حقا.

وتكفل سليمان حابس بإعداد كوريغرافيا، التي اعتمد عليها العرض في البداية، والتي كانت موفقة جدا، كعتبة استهلال العرض، التي تصور حركاته حالة اغتصاب وبدء مأساة حقيقية تتحملها المرأة، ربما هي الوطن. غير أن الرقصة الكوريغرافية في آخر المسرحية لم تكن إلزامية، وإن كانت ليس بالمدة الزمنية تلك. مع ذكر أن حركات كوريغرافية اتسم بها وسط العرض زينته في المجمل، وحققت الفرجة المنشودة .

وقد أدى كل من حكيم غمرود (الفاهم) شخصية مثقفة تقول كل الحقائق وبلقاسم كعوان (قدون السكير و مجاهد سابق) وطارق عشبة (زوج لويزة) وعبد الرحمان ايكاريوان (رئيس البلدية الفاسد)، ويسرى عازب الذي أدت دور زوجة شابة ترفض حتمية القدر، ونبيلة إبراهيم (لويزة) ورضوان مرابط (العجوز الحكيم.(



ممثلة –مخرجة – مديرة



ولدت المخرجة سكينة مكيو المعروفة باسمها الفني صونيا في 31 جويلية 19 ببلدية ميلة التابعة لولاية جيجل في وسط ريفي تحكمه أعراف وتقاليد صارمة ، وبعدها انتقلت الى قسنطينة وعاشت مع عمتها وبعدها التحقت بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان ، ودرست المسرح على أيدي أساتذة ومتخصصين عالمين أمثال سعد اردش، كرم مطاوع ، الروسي سوفاجو وغيرهم ، مما أهلها الى أن تكون من بين الممثلات التي شاركت في أزيد من خمسين عمل مسرحي ، وأول ممثلة تؤدي المونودرام مع الكاتب والمخرج الجزائري محمد بن قطاف في مسرحية فاطمة والتي تحاكي معاناة المرأة الجزائرية ، ومن بين الأعمال المسرحية التي شاركت فيها : قالو العرب قالو ، بابور غرق ، العيطة ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، الطمع يخسر الطبع ، شاركت في مسرحية "لنعبّر للعالم" إلى جانب "محمد فلاق" و"حميد رماس، وعملت مع كبار المخرجين الجزائرين أمثال عبد القادر علولة ، عز الدين مجوبي ، مصطفى عياد .

عُيّنت مديرة للمعهد العالي للفنون المسرحية سنة 2001 واستمرت إلى 2003.

عيّنت على رأس مسرح سكيكدة الجهوي، ثمّ مسرح عنابة الجهوي..

أسّست المهرجان الوطني للمسرح النسوي (2012) وسيّرت محافظة هذا المهرجان في أربع دورات، قبل أن تتقاعد في 2016.

وقدمت عدة أعمال اخراجية في المجال المسرحي ، التي تمس جميع الجوانب السياسية والاجتماعية ومواضيع خاصة بالمرأة منها : حضرية والحواس ، حدة يا حدة ، ثورة بلحرش ، يامنة ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع ، لغة الأمهات ، فاطمة ، الجميلات ، أمام أسوار المدينة ، يوغرطة ، راس الخيط

اخر أعمالها المسرحية "امرأة من ورق " اقتباس : مراد السنوسي عن رواية أنثى السراب للروائي واسيني لعرج . والتي شاركت بها في عدة مهرجانات عربية .، وبعد معانتها من المرض لمدة سنتين ترحل الفنانة في صمت في 13ماي 2018 . عن عمر يناهز 65سنة .

.

ممثلةومخرجة



ليندة سلام ممثلة مسرحية جزائرية من مواليد 15 جانفي 1966 بالجزائر العاصمة
بدأت مسيرتها المسرحية في النصف الثاني من 1984
التحقت ليندة سلام بالمسرح الوطني الجزائري كممثلة عام 1984، وكان أولى أعمالها عقد الجوهر 1984
وتحوّلت ليندة سلام إلى مسرح بجاية الجهوي سنة 1988 مع جيل الراحل عبد المالك بوقرموح وعمر فطموش وغيرهما.
وشاركت ليندة سلام في مسرحيات: رجال يا حلالف، بحر العصيان، إضافة إلى مئة ومئتين وغيرها
وصنعت ليندة سلام تواصلا قويا مع جماهير الخشبة على مدار ثلاثة عقود.
حضرت في عدة إنتاجات للمسرح الوطني الجزائري، أبرزها: الخياط الماهر (1993)، سليمان اللكّ (2001)، الحكواتي الأخير (2007) والمغارة المتفجرة .(2007)
ووقفت ليندة أمام فنانين كبار جزائريين وعرب وغربيين، عبر مشاركتها النوعية في 15 مسرحية و5 أفلام من نوع الدراما الاجتماعية، على منوال فيلم "حورية" الذي حقّق شهرة كبيرة في سماء السينما المغربية، كما عملت في عدة مسلسلات وسكاتشات، إلى جانب مشاركتها كمساعدة إخراج.
وكان للفنانة ليندة سلام حضوراً خاصاً في مسرحية "الجميلات"2013للراحلة صونيا، وخاضت محاولة إخراجية عبر مسرحية "إنقاذ الفزّاعة" للأطفال .(2014) ، ومسرحية – البرزخ – عملت مساعدة إخراج في مسرحية امرأة من ورق للمخرجة صونيا ،وحظيت بعدة جوائز وتكريمات .

سمية بن عبد ربو -كاتبة – ومخرجة أكاديمية



من مواليد 30 ماي 1976 بالجزائر العاصمة، أستاذة مساعدة قسم أ بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري لبرج الكيفان.حائزة على شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ببرج الكيفان، تخصص: إخراج مسرحي؛ الأولى على الدفعة 2000

ماستر في المناجمنت العام من المعهد العالي للتسيير والتخطيط – الجزائر 2009.

شهادة تقني سامي في التسويق من المركز الوطني للتكوين عن بعد – الجزائر (2010

ماجستير في الفنون الدرامية، تخصص نقد مسرحي، جامعة وهران (2012.

مسجّلة في الدكتوراه في تخصص نقد مسرحي بكلية الآداب واللغات والفنون لجامعة السانية بوهران.

كتبت وأخرجت وأسهمت في إنتاج عدة مسرحيات: سفينة الألحان (2002) ، البرجوازي النبيل" (2002)، "تراجيدي رغم أنفه"، و"طلب زواج" (2002) ، "التمثال" (2006)، "الجنود الصغار" (2012)، "خمسة نساء وعربة" (2014)"نينا" (2015)، "جيل الأنترنيت" (2015) و"الطلاق الرجعي" – كوميديا (2015)، فضلا عن سيناريو فيلم "الجنود الصغار" (2014.(

عضو مؤسس لجمعية "قوس قزح" الثقافية، عضو مؤسس ورئيسة تعاونية "الكمان لفنون العرض"، متعاونة في الصفحات الثقافية مع عدة يوميات: البلاد، الفجر، الأحداث، الصباح الجديد، وأستاذة الفن المسرحي بملحقتي المعهد البلدي للجزائر بالحمامات والدرارية.

ملحقة صحفية بالديوان الوطني للثقافة والإعلام، مستشارة ثقافية بالمعهد الوطني العالي للموسيقى، بالتزامن، تابعت تربصاً ميدانياً في مسرح ماكسيم غوركي ضمن فريق غوركي X بمدينة برلين الألمانية.

حائزة على جائزة رئيس الجمهورية للمبدعين الشباب "علي معاشي" عن نص "التمثال الباكي" (2009)، كما نالت جائزة أول نوفمبر 1954 لوزارة المجاهدين عن نص "الجنود الصغار" (2014.(

شاركت في عدة ورشات لتسيير المشاريع الثقافية في المغرب، تونس، وفرنسا .

أختيرت ضمن أعضاء لجنة تحكيم المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته الحادية عشر 2016.

أشرفت على الدورة التكوينية في الفنون الدرامية من الدرجة الأولى جانفي – ماي 2017 على مستوى المسرح الوطني الجزائري

كاتبة – ممثلة – مخرجة



حجلة خلادي من مواليد 30 مارس 1979 في مدينة سيدي بلعباس ، خريجة المعهد العالي للفنون الدرامية 2004 ، كما تحصلت على شهادة نجاح في اللغة الفرنسية (2006)، وانتسبت بعدها إلى جامعة مونبولييه للبحث المسرحي، .شاركت في عدة أعمال مسرحية كتابة، تمثيلا وإخراجا، منها: الغابة (1995) ، النشور (1996)، "ماكبث" (2003)، "إلكترا" (2003)، "ثلاثية بلغراد" (2003)"الأمير الصغير" (2004)، "المنتحر" (2004)، "بيت الحدود" (2005)، "أوبو الملك" (2005)، "يوغرطة" (2007)، "البدلة البيضاء" (2012)، "قطرة من الماء "."الفهامة شو" (2013)، "صرخة الشعب" (2013)، "ماسات سعيدة" (2014)

شاركت في المسلسلات التليفزيونية: "حنان امرأة" (2002)، "مفترق الطرق2004) "قلوب في صراع")، "دموع القلب" (2012)، "معاناة امرأة.") "شتاء بارد" (2015) و"آمود" (2016.(

باشرت مسارات تكوينية في الجزائر وفرنسا، وشاركت في عدة مهرجانات بالجزائر، تونس، ألمانيا وفرنسا ، اختيرت ضمن أعضاء لجنة تحكيم المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته الحادية عشر 2016آخر أعمالها المسرحية "شظايا نساء" 2017 .

أعمال المخرجة والمؤلفة دليلة أوكيلي والتي لا يوجد السيرة الذاتية الخاصة بها :

اليد الملعونة

السنة2005 :

المؤلف : دليلة أوكيلي

الترجمة: عبد القادريمينة

المخرجة : دليلة أوكيلي

ملخص المسرحية : حكاية إيمان الجزائرية التّي كانت ضحيّة اختطاف جماعة من عناصر الإرهاب، فتُعامل في وكرهم كسبية حرب فيفعل بها ما يفعل...، إلاّ أنّ الأقدار أسعفتها في أن تفرّ من بين أيديهم لتسكن إلى رحابة و عطف أسرتها المتكونة من الأب والأخت الصغرى بعد تجربة عسيرة تتلوها علينا بصوت حزين. فليس كل ما يتمناه المرء يدركه، حيث أن ببلوغها بيتهم حلّت بها هواجس الجنين الذّي يتكوّن في رحمها، فلم يطق الأب وجودها -لأنّها ببساطة يعتبرها العرف العام وصمة عار وبلاء انتقاص في القرية."-

التوزيع : ليندة سلام ، أحمد بن عيسى ، تنهينان ، كلاريناكولهو ، مخائيل بوتو، نيكولا ماسو

أعمال المخرجة دليلة مفتاحي والتي لا يوجد السيرة الذاتية الخاصة بها :

شهرزاد لالة النسا

السنة : ديسمبر 2009

المؤلف : د ابراهيم بن اعمر

المخرجة : دليلة مفتاحي

ملخص المسرحية : شهرزاد "للاة النساء" ليست شهرزاد التي صورها المخيال العربي بل هي صورة للمرأة الرمز، المرأة المناضلة ، العاملة، الحاضنة، الحاكمة، المرأة التي تقف جنب الرجل لا خلفه... فكل امرأة أن تكون شهرزاد... جاءت محملة بحكايات و قصص مستفزة لغرور شهلريار المنهزم و المنكسر... عاد للقاء شهرزاد لا يعرفها و لم يلتق بها من قبل... فهل يمكن لشهرزاد اليوم أن تلغي هذه الصورة التي نسجها شهريار.

التوزيع : هدى بن كاملة ، حليم زريبيع

المخرجة تونس ايت علي :

تعتبر المخرجة تونس ايت علي من المخرجات المعاصرات ، حيث انتقلت من المجال التمثيلي ، الى مجال الاخراج ، فبعد انتهائها من دراسة فن التمثيل بتونس ، دخلت الجزائر وادت عدة أدوار في المجال المسرحي والسينمائي ، وحبها للركح جعلها تخوض مرحلة الاخراج ، تأثرت بممثلات قديرات على غرار الممثلة التونسية جليلة بكار، لأنها درست في تونس، و تأثرت أيضا بالممثلة الجزائرية القديرة فاطمة حليلو و دليلة حليلو و المخرجة صونيا، .**فقدمت** مونودراما"راحلة "التي تحصلت بها على جائزة فلسطين المستحدثة للإبداع المسرحي في الطبعة الرابعة للأيام المغاربية للمسرح بالوادي، خاصة و أن المهرجان مغاربي و شاركت فيه عديد من الدول المغاربية والعربية.، معظم العروض التي قدمتها المخرجة فيها نوع من الجرأة والتحدي ، تعالج قضايا حساسة في المجتمع، نقل الواقع الحقيقي المعيش، وحتى القضايا المسكوت عنها .

لها عدة مشاركات داخل و خارج الوطن بأعمالها المسرحية وقامت باخراج المسرحيات التالية:

المونواليزا، رؤى ، دهاليز ، ساكتة ، الثلث الخالي ، واخر اعمالها ملحمة "بوسعدية" صاوند والتي برمجت في اختتام مهرجان المسرح الوطني الطبعة الثانية عشر لعام 2017، وقد اخترنا لها مسرحية الثلث الخالي وهو العمل الذي تم اختياره في مهرجان المسرح العربي في طبعته العاشرة بالجزائر.

لها عدة تكوينات في المجال المسرحي مما سمح لها بالمشاركة في عدة ورشات مختصة في مجال الإخراج المسرحي ، مشاركتها في الندوة الفكرية المعنوة ب" المسرح بين المغرب والشرق –المواكبة والتفاعلات" والذي نظمته الهيئة العربية للمسرح في المغرب .

البطاقة الفنية الخاصة بعرض مسرحية المخرجة منيرة حداد:



"مغامرات قطوس"
تأليف وإخراج
منيرة حداد.
إنتاج مسرح عشتار
1986

فهرس المحتويات

شكر

الإهداء

مقدمة---------- أ/و

الفصل التمهيدي: مفاهيم ومصطلحات

1.الإخراج المسرحي ---------- 08

2. المخرج ---------- 10

3.أهم التيارات الفنية وعلاقتها بالأساليب الإخراجية

1.3 الطبيعية ---------- 11

2.3 الواقعية ---------- 12

3.3 الرمزية ---------- 12

4.3 التعبيرية ---------- 15

5.3 السريالية وفلسفة العبث ---------- 16

4.المخرج من الإعداد الدراماتورجي إلى الإعداد الركحي ---------- 22

1.4 المخرج والممثل ---------- 29

2.4 المخرج والفضاء المسرحي---------- 33

3.4 التشكيل الحركي ---------- 34

4.4 المخرج ومفردات العرض: ---------- 38

1.4.4 الديكور ---------- 39

2.4.4 الأكسسوار ---------- 40

3.4.4 الماكياج ---------- 41

4.4.4 الأزياء ---------- 41

5.4.4 الإنارة ---------- 42

6.4.4الموسيقى والمؤثرات الصوتية ---------- 44

الفصل الأول : الأساليب الإخراجية المسرحية من الواقعية إلى اللاواقعية

المبحث الأول: الأسلوب الإخراجي بين الواقعية والطبيعية

1/ الأسلوب الإخراجي بين الواقعية والطبيعية ---------- 48
1.1.الأسلوب الواقعي التاريخي والمخرج ساكس منيينج ---------- 50
1.1.1 العمل على النص---------- 50
1.1 .2العمل مع الممثل ---------- 50
1.1 .3العمل على السينوغرافيا---------- 51
1.1.4 التشكيل الحركي---------- 51
2.1/ المخرج اندريه انطوان والأسلوب الطبيعي ---------- 53
1.2.1 العمل على النص---------- 53
2.2.1 العمل مع الممثل ---------- 53
3.2.1 العمل على السينوغرافيا---------- 54
4.2.1 التشكيل الحركي---------- 55
3.1/الأسلوب الواقعي والمخرج الروسي قسطنطين ستان سلافسكي ---------- 56
1.3.1 العمل على النص---------- 56
2.3.1 العمل مع الممثل ---------- 57
3.3.1 العمل على السينوغرافيا---------- 59
4.3.1التشكيل الحركي ---------- 61

المبحث الثاني: الأسلوب الإخراجي المضاد للمسرح الإيهامي.

1/ الأسلوب الإخراجي المضاد للمسرح الإيهامي ---------- 63
1.1المسرح الشامل والمخرج إدوارد جوردن كريغ ---------- 63
1.1.1 العمل على النص---------- 64
2.1.1 العمل مع الممثل ---------- 65
3.1.1 العمل على السينوغرافيا---------- 65
4.1.1التشكيل الحركي ---------- 66

2.1المخرج فيسفولد مايرهولد والمسرح الشرطي---------- 68
1.2.1 العمل على النص---------- 70
2.2.1العمل مع الممثل ---------- 71
3.2.1 العمل على السينوغرافيا---------- 72
4.2.1 التشكيل الحركي---------- 73
3.1مسرح القسوة والمخرج انطونان ارطو ---------- 75
1.3.1 العمل على النص---------- 75
2.3.1 العمل مع الممثل ---------- 76
3.3.1 العمل على السينوغرافيا ---------- 77
4.3.1التشكيل الحركي ---------- 78
4.1المخرج برشت والمسرح الملحمي---------- 79
1.4.1 العمل على النص---------- 81
2.4.1العمل مع الممثل ---------- 82
3.4.1 العمل على السينوغرافيا---------- 84
4.4.1التشكيل الحركي ---------- 85
الفصل الثاني: الإخراج النسائي في المسرح الجزائري "مقاربة اخراجية لعملين مسرحيين "
المبحث الأول: دراسة لغة الزي في مسرحية "العشيق عويشة ،والحراز"
1/ لغة الزي في مسرحية "العشيق عويشة ،والحراز"---------- 95
1.1.ملخص وفكرة المسرحية ---------- 96
2.1 قراءة الزي الركحية في مسرحية العشيق عويشة والحراز ---------- 97
3.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية العشيق، عويشة والحراز---------- 115
المبحث الثاني: تحليل التشكيلات الحركية في "مسرحية ماسينيسا وصوفونيسبا "
1/ اللغة الركحية في مسرحية "ما سينيسا وصوفو نيسبا"---------- 118
1.1 ملخص وفكرة المسرحية ---------- 119
2.1 التشكيلات الحركية في مسرحية "ما سينيسا وصوفو نيسبا" ---------- 120

3.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية "ما سينيسا وصوفو نيسبا"---------- 166

الفصل الثالث: الدراسة التحليلية للعرض المسرحي

المبحث الأول: القراءة الركحية لمسرحية "الثلث الخالي "

1/القراءة الركحية لمسرحية "الثلث الخالي" ---------- 170

1.1 ملخص وفكرة المسرحية ---------- 171

2.1 ماهية العنوان في مسرحية الثلث الخالي ---------- 172

3.1 آليات الإشتغال الإخراجي في نص المؤلف ---------- 175

4.1 فضاء التشكيل الحركي في مسرحية الثلث الخالي ---------- 184

5.1 الأداء التمثيلي في مسرحية الثلث الخالي ---------- 197

6.1 السينوغرافيا ضمن الرؤية الإخراجية في مسرحية الثلث الخالي ---------- 203

1.6.1الديكور.....204

2.6.1الأكسسوار ---------- 212

3.6.1الأزياء ---------- 215

4.6.1الماكياج ---------- 216

7.1 الإنارة ودورها الدرامي في مسرحية الثلث الخالي ---------- 217

8.1 الكوريغرافيا في مسرحية الثلث الخالي ---------- 225

9.1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية ---------- 230

10.1 قراءة إخراجية نقدية في مسرحية الثلث الخالي ---------- 231

11.1 المنهج الإخراجي في مسرحية الثلث الخالي ---------- 234

12.1 تصنيف العمل المسرحي ---------- 236

المبحث الثاني: مسرحية "امرأة من ورق" بين النص الروائي والعرض المسرحي.

1./ مسرحية "امرأة من ورق" بين النص الروائي والعرض المسرحي ---------- 238

1.1 التجربة الركحية من نص الكاتب إلى نص المخرجة ---------- 240

2.1 ملخص وفكرة المسرحية ---------- 242

3.1 سميائية العنوان.....243
4.1دراماتورجيا النص ---------- 244
5.1 الأسلوب الإخراجي في مسرحية امرأة من ورق ---------- 246
6.1 آليات الرؤية الإخراجية في مسرحية امرأة من ورق ---------- 248
7.1 الأداء التمثيلي في مسرحية امرأة من ورق ---------- 253
8.1 الأداء التمثيلي في ظل التشكيل الحركي ---------- 256
9.1 السينوغرافيا في مسرحية امرأة من ورق---------- 263
1.9.1الديكور ---------- 263
2.9.1 الأزياء ---------- 267
3.9.1 الأكسسوار ---------- 269
4.9.1 الماكياج ---------- 270
5.9.1الإنارة ---------- 270
10.1 الموسيقى والمؤثرات الصوتية ---------- 273
11.1 حوصلة العمل الإخراجي في مسرحية امرأة من ورق ---------- 274
الخاتمة ---------- 278
المصادر والمراجع ---------- 282
الملاحق ---------- 292
فهرس المحتويات---------- 309
ملخص البحث

ملخص البحث:

تعد التجارب الإخراجية المسرحية في الجزائر من التجارب الثرية التي لها صدى ووقع، أحدث تغيرا في بنية المجتمع الجزائري والذي ساهم في ظهور المخرجة الجزائرية وجعلها تتماشى وفق هاته التغيرات .لذا يعدالإخراج النسائي من التجارب التي حققت حضورا فعليا بالرغم من قلة هاته الفئة، إلا أنها تتميز بحضورها، وتساهم في تحقيق انطباع وحس مرهف .

لجأت المخرجة إلى المزج بين الأساليب الإخراجية حتى تخوض مرحلة التجريب، من خلال مضامين وأفكار لها إسقاطات خاصة بالمجتمع الجزائري، والمميز في هذه التجربة، أنها لا تهتم فقط بموضوعات خاصة بالمرأة فقط، بل عرضها جميع الجوانب السياسية، والاجتماعية ،والتراثية، والتاريخية، لذا صنفناها ضمن المسرح النسائي.

اعتمدت المخرجة في مخططها الإخراجي على تشكيلات حركية وسينوغرافيا مستمدة من المدرستين الواقعية والملحمية، فمزجت بين الأداء الواقعي و الأداء الملحمي، وبين توظيف الموسيقى الايحائية والديكور الرمزي، وبهذا نوعت في أساليبها الإخراجية وفككت رؤيتها وفق ما يمليه النص المختار، وأحيانا كانت تتعدى حوارات النص الملفوظة حتى تصل إلى ما وراء السطور، وإضفاء بصمتها الخاصة التي تعبر عن انتمائها وعن تصورها وموقفها اتجاه المجتمع .

الكلمات المفتاحية :

التجارب الإخراجية، الإخراج المسرحي النسائي الجزائري، الأساليب الإخراجية، المخرجة،الواقعية والرمزية، مفردات العرض، التشكيل الحركي.

Résumé :

Les expériences de mise en scène théâtrale en Algérie sont considérées comme l'une des expériences riches qui ont résonné et se sont produites, ce qui a provoqué un changement dans la structure de la société algérienne, qui a contribué à l'émergence de la metteuse en scène algériennes et l'a rendu compatible avec ces changements. Par sa présence, elle contribue à une impression et un sens délicat

la metteuse en scène a eu recours à mélanger des méthodes de mise en scène pour passer par la phase expérimentale, à travers des contenus et des idées qui ont des projections spécifiques à la société algérienne, et qui se distinguent dans cette expérience, son intérêt pour divers sujets liés aux femmes, et même les questions politiques, sociales, patrimoniales et historiques, nous les avons donc classées dans le théâtre féminin

la metteuse en scène s'est appuyée sur son plan de mise en scène sur des mise en place et scénographie tirées des deux écoles réelles et épiques, elle a donc mélangé entre performances réelles et épiques, entre utilisation de musique suggestive et décoration symbolique, et ainsi diversifiée dans ses méthodes de mise en scène et démantelé sa vision selon les diktats du texte choisi, et parfois elle est même allée au-delà des dialogues textuels même Il dépasse les limites et donne **sa propre empreinte qui exprime son appartenance, sa perception et son attitude envers la société.**

Les mots clés :

Expériences de mise en scène , la mise en scène féminine en Algérie, Méthodes de direction Metteuse en scène, Réalisme, Symbolisme, **Mécanismes de présentation, Mise en place.**

Abstract:

Theatrical directing experiences in Algeria are considered one of the rich experiences that resonate and occurred, which brought about a change in the structure of Algerian society, which contributed to the emergence of the Algerian director and made it compatible with these changes. With her presence, she contributes to an impression and a delicate sense

The director resorted to mixing directing methods in order to go through the stage of experimentation, through contents and ideas that have projections specific to Algerian society, and which is distinguished in this experiment, that she cares about various topics related to women, and even political, social, heritage, and historical issues, so we classified them within the women's theater .

The director relied on her directorial plan on dynamic and scenic synography drawn from the two real and epic schools, so she mixed between real and epic performances, between the use of suggestive music and symbolic decoration, and thus diversified in her directing methods and dismantled her vision according to the dictates of the chosen text, and sometimes she even went beyond the spoken text dialogs even It reaches beyond the lines, and give its own imprint that expresses its belonging, its perception and its attitude towards society.

Keywords:

Directing experiences, Algerian women's theater directing, directing methods, director, symbolic realism, presentation mechanisms, directing for the stage.

ملخص

تعد التجارب الإخراجية المسرحية في الجزائر من التجارب الثرية التي لها صدى ووقع، أحدث تغيرا في بنية المجتمع الجزائري والذي ساهم في ظهور المخرجة الجزائرية وجعلها تتماشى وفق هاته التغيرات .لذا يعدالإخراج النسائي من التجارب التي حققت حضورا فعليا بالرغم من قلة هاته الفئة، إلا أنها تتميز بحضورها، وتساهم في تحقيق انطباع وحس مرهف .لجأت المخرجة إلى المزج بين الأساليب الإخراجية حتى تخوض مرحلة التجريب، من خلال مضامين وأفكار لها إسقاطات خاصة بالمجتمع الجزائري، والمميز في هذه التجربة، أنها لا تهتم فقط بموضوعات خاصة بالمرأة فقط، بل عرضها جميع الجوانب السياسية، والاجتماعية ،والتراثية، والتاريخية، لذا صنفناها ضمن المسرح النسائي. اعتمدت المخرجة في مخططها الإخراجي على تشكيلات حركية وسينوغرافيا مستمدة من المدرستين الواقعية والملحمية، فمزجت بين الأداء الواقعي و الأداء الملحمي، وبين توظيف الموسيقى الايحائية والديكور الرمزي، وبهذا نوعت في أساليبها الإخراجية وفككت رؤيتها وفق ما يمليه النص المختار، وأحيانا كانت تتعدى حوارات النص الملفوظة حتى تصل إلى ما وراء السطور، وإضفاء بصمتها الخاصة التي تعبر عن انتمائها وعن تصورها وموقفها اتجاه المجتمع .

الكلمات المفتاحية :

التجارب الإخراجية؛ الإخراج المسرحي النسائي الجزائري؛ الأساليب الإخراجية؛ المخرجة؛ الواقعية والرمزية؛ العرض؛ التشكيل الحركي؛ الأداء الواقعي؛ الأداء الملحمي؛ صونيا.

نوقشت يوم 29 جوان 2020