الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل . م . د)
تخصص: سينوغرافيا فنون العرض

الجمالية السينوغرافية وعلاقتها بالرؤية الاخراجية

التجربة الجزائرية المعاصرة، عبد الرحمان زعبوبي أنموذجا

إعداد الطالب:
حمـــزة جـــاب الله

إشراف الأستاذ:
أ.د/ إدريـــــس قرقـــوة

أعضاء لجنة المناقشة

د / صـلاي عباس	جامعة سيدي بلعباس	رئيســـــــا
أ.د/ قرقوى إدريس	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د / كريـــــم خيرة	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنـــــــا
أ.د/ ليلى بن عائشة	جامعة ســـــطيف	ممتحنـــــــا
أ.د/ مباركي بوعلام	جامعة سعيـــــــدة	ممتحنـــــــا
د / نقـــاش غـالم	جامعة وهـــــــران	ممتحنـــــــا

السنة الجامعية 2020 - 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى روح والدي الطاهرة

كلمة شكر

جزيل الشكر والعرفان

إلى الأستاذ الفاضل **إدريس قرقوى** على ما قدمه لي

من دعم وتوجيه ونصائح رشيدة، كانت الحافز المشجع

لاستكمال هذا البحث، فكان خير المعلم والأستاذ.

الشكر موصول للسيدات والسادة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث المتواضع، وعلى ملاحظاتهم الوجيهة وآرائهم السديدة والقيمة التي ستقدم اثراء لجوانبه.

كما لا يفوتني أن أقدم شكري لكل من ساندني وشجعني

لإتمام العمل من أساتذة كرام واخوة وزملاء.

حمزة جاب الله

مقدمة

لطالما عُدّ فن المسرح شبكة متكاملة من الآليات والإجراءات، وقد أفرز ارتباطه بالتطور في فترة ما بعد الحداثة إبداعا على مستوى طرائق الكتابة ومستويات العرض، لتصل بالمتلقي إلى حدود الممارسة الذهنية وتحقيق الإدراك الحسي لديه، وتعتبر السينوغرافيا الأكثر حضورا في مسرح الصورة لتشكل ظاهرة تبحث عن أسرار صناعة المسرح.

شغلت السينوغرافيا اهتمام العديد من منظري ونقاد المسرح لما تحمله من مفاهيم وقيم فلسفية وجمالية وفكرية كثيرة، لأنها تعنى بدراسة الفضاء المسرحي بكل مكوناته. ومع التطور التكنولوجي الهائل تأثرت السينوغرافيا كغيرها من المفردات المكونة للعرض المسرحي في صياغة وتحديد المعنى لدى المتلقي، وأضحت (أي السينوغرافيا) –بوصفها فنا متجددا– تعكس نماذج شديدة الخصوصية، وعلى تماس مباشر بأحاسيس وخيال المتلقي/ المتفرج، محاولة بذلك الاستفادة من التطور التكنولوجي والاعتماد على جميع الوسائط التقنية والفنية الحديثة، ناهيك عن تطور معمارية الأمكنة المسرحية بفضاءاتها المتعددة، وتجهيزاتها الحديثة والمغرية بالتجديد.

إضافة إلى كل هذه التكنولوجيا المتوفرة، يعتمد السينوغراف على كل ما هو متاح من إمكانيات لإبراز الصوت والاشتغال عليه، دون أن يغفل في الوقت نفسه عن آليات متابعة حركة الممثلين فوق خشبة المسرح والتي تعد عنصرا مهما في تشكيل الصورة المسرحية.

تعتبر البنية والتكوين المكانيين من أهم العناصر التي تعتمدهما السينوغرافيا في تركيب صورة العرض المسرحي، إذ أنهما يختلفان باختلاف نوعية وطبيعة النص الدرامي كما يختلفان في النص الواحد من مصمم لآخر، وبالرغم من أهمية التشكيل البصري/ الصوتي الذي تعمل السينوغرافيا على تحقيقه، إلا أن المفهوم الخاطئ في التوظيف الصحيح للسينوغرافيا في التجربة العربية جعلها تتأرجح بين التأثيث تارة والتزيين تارة أخرى، وفي غالبية الأحيان يرجع

السبب إلى فقدان الرؤية الواضحة لدى أغلب المخرجين وافتقادهم أدوات صناعة الصورة المسرحية.

تعتبر السينوغرافيا في نظر الرواد والمجددين من مختلف الاتجاهات الحديثة في الإخراج المسرحي العنصر المهم، مما جعلهم يصبّون جل تركيزهم على تحديث الفضاء المسرحي والاشتغال عليه انطلاقا من منظومة العلاقة الثلاثية الممثل، الجهور، الفضاء (الإنشاء المكاني بكل مفرداته)، هذا ما جعل عناصرها تدخل ضمن نطاق العملية الإخراجية، وأصبح بذلك التشابك واضحا في حيز اشتغال السينوغراف والمخرج إلى درجة عدم التمييز بين عمل كل واحد منهما في كثير من الأحيان.

تشكل السينوغرافيا القيم الفلسفية والجمالية والفكرية في بناء العرض المسرحي وعملية تركيب عناصرها، انطلاقا من خلق منظومة تفاعلية لجميع مكونات العرض بما فيها المتلقي الذي يعتبر حلقة هامة في عملية التفاعل مع العرض وإدراكه للصورة النهائية له، هذا من جهة.ومن جهة أخرى، فإن الصراع الحاصل اليوم بين دور السينوغراف ودور المخرج في قيادة العملية التشكيلية لصورة العرض بسبب تداخل الرؤى والأفكار فيما بينهما، جعل التساؤل قائما حول دور السينوغرافيا في تصميم العرض المسرحي، وفهم العلاقة الوطيدة بينها وبين الرؤية الإخراجية في تحديد معالم العرض المسرحي. ما يستوجب أيضا التفكير جديا لإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية برفع الستار عن الصراع الخفي بين دور السينوغراف ودور المخرج.

لقد ساعدت الأساليب الحداثية في صياغة صورة العرض النهائية، وكذا التقنيات التكنولوجية المبتكرة في مسرح الصورة، على التعبير عن مجمل فلسفة فناني المسرح المعاصر، ونجده أكثر الأنماط التعبيرية رصداً لسمات المسرح ما بعد الحداثي، الذي طغت فيه فنون العرض الأدائية/ الحركية والتشكيلية، (الرقص، البالي، السيرك، مسرح الرؤى، ...). مما جعل

المسرح التقليدي بأساليبه الإخراجية وقواعده أمام إشكالية مطروحة، تبحث في وظيفة كل عنصر من عناصر العرض: (الدراماتورج، المخرج، السينوغراف، الكوريغراف، الممثل، المؤلف الموسيقي)، وعلاقة كل منها بالرؤية الإخراجية للعرض المسرحي، استناداً إلى متطلبات فنية وأدوات تفرضها خصوصيات ومميزات كل عنصر من هذه العناصر، وهو مشكل لا زال قائما وظهر بقوة لا سيما في الممارسة المسرحية العربية بشكل عام والجزائرية على وجه الخصوص، ألا وهو: لماذا تُربط الرؤية الإخراجية بالمخرج دون غيره من المشتغلين في بناء العرض المسرحي؟.

هذه الإشكالية تفرض علينا طرح العديد من التساؤلات التي هي مفاتيح تفكيك إشكالية بحثنا والتي هي كما يلي:

- ما هي الأبعاد المفاهيمية للسينوغرافيا؟
- ما هي مراحل تطور عناصر السينوغرافية في العرض المسرحي؟
- ما هي مكونات الرؤية الإخراجية؟، وما مدى تداخلها مع عناصر السينوغرافيا؟
- ما هي أهم الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالسينوغرافيا؟
- أين تتجلى أهمية السينوغرافيا كونها رؤية متكاملة في تصميم العرض المسرحي "التجربة الجزائرية أنموذجا"؟
- وماهي مرتكزات الرؤية الجمالية السينوغرافية عند عبد الرحمان زعبوبي؟

إن الإجابة عن هذه الاشكالية يحيلنا إلى مجموعة من الفرضيات نصوغها فيما يلي:

- هل لعدم التمييز بين الأدوات الفنية الخاصة بالسينوغراف، والأدوات الفنية الخاصة بالمخرج في بناء الرؤية المتكاملة للعرض المسرحي المعاصر؟
- هل بسبب الفهم الخاطئ لدور ووظيفة المخرج؟
- هل لعدم قدرة الكثير من المسرحيين الفصل بين الرؤية الإخراجية ومفهوم المخرج؟

– هل لتوقف الرؤية الفنية للعرض عند المخرج وحده دون غيره من المبدعين؟

أسباب اختيار الموضوع:

لقد دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع جملة من الأسباب نذكر منها:

أ–الأسباب الذاتية:

تكمن الأسباب الذاتية في اهتمامنا الشخصي بالسينوغرافيا وديناميكية المكون التشكيلي داخل العرض المسرحي، وكذا الاهتمام بموضوع الجمالية السينوغرافية داخل العرض المسرحي كعنصر هام في تصميمه ومكون أساسي في بنائه، ما أدى بنا إلى البحث حول مضامين السينوغرافيا ومعانيها وتطور جماليتها في الاتجاهات المسرحية المعاصرة.

هذا إضافة إلى اشتغالنا بالسينوغرافيا وتصميمنا للعديد من الأعمال المسرحية الجزائرية منذ حوالي عقدين من الزمن، واحتكاكنا الدائم بالمشتغلين في الحقل السينوغرافي وطنيا وعربيا، ما جعلنا على اطلاع بومواكبة مستمرة للتطورات الجمالية والفنية لهذا الميدان.

ب–الأسباب الموضوعية:

وتتمثل في:

نقص الدراسات في هذا الميدان بصفة عامة، ورغبة منا في الإسهام في تزويد رصيد مكتبة الكلية بهذه الدراسة. كما أن هذا الموضوع يعتبر جديدا ما يستدعي البحث والدراسة لإثراء الدراسات كإضافة جديدة في ميدان البحث والمعرفة، وما هو متوفر حوله من معارف لا يتجاوز بعض العموميات خاصة فيما تعلق بالدراسات السينوغرافية وعلاقتها بالرؤية الإخراجية من حيث التأثير والتداخل بينهما، وهي من الصعوبات التي واجهت البحث، لكن الباحث إتكأ على بعض الدراسات السابقة التي كان لها الفضل في

تفسير بعض المسائل العلمية التي حددت ووجهت الباحث لتفسير وتحليل بعض المعطيات في مجال السينوغرافيا خاصة الجانب التاريخي منه، ونذكر أهمها على سبيل المثال لا الحصر:

- السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، عزوز بن عمر، أطروحة دكتوراه.
- السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، جبار جودي العبودي.
- الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، أحمد سليمان عطية.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية هذا البحث في مايلي:

- كونه دراسة جديدة، لم يسبق تناولها من هذه الزاوية من قبل على المستوى الأكاديمي في الجزائر، كما هي محاولة للبحث عن العلاقة الوطيدة بين السينوغرافيا والرؤية الإخراجية في تحديد معالم العرض المسرحي.
- ولعل هناك أهمية أخرى تكمن فيما تكتسيه الجمالية السينوغرافية من أهمية في بناء العرض، وبأنها تعد من المفردات الأساسية في خلق الصورة المسرحية.

وهذا ما يفيد طلبة الجامعات والمعاهد كمادة علمية تمكنهم من قراءة كل مكونات العرض المسرحي من خلال رؤية سينوغرافية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف لعل أهمها يتمثل في:

- ✓ فهم السينوغرافيا بوصفها قيمة فلسفية وجمالية في بناء رؤية مكتملة للعرض المسرحي وتصحيح النظرة النمطية في التعاطي مع التجارب المسرحية التي تضع

السينوغرافيا موضعا ثانويا لا يجاوز حدود التزين والتأثيث داخل العرض المسرحي، وبالخصوص في الممارسة المسرحية الجزائرية.

- ✓ إبراز القيمة الفكرية والجمالية والفلسفية للسينوغرافيا كرؤية متكاملة في العرض المسرحي الحديث التي تتقاطع في كثير من الأحيان مع الرؤية الإخراجية للعرض.
- ✓ إلقاء الضوء على دور السينوغرافيا وأهميتها في نجاح العرض المسرحي، من أجل الوصول إلى فهم متجدد لها عبر رؤية جديدة تحملها، واستيعاب جميع مفرداتها وجمالياتها.

منهج البحث:

بما أن موضوع الدراسة يهدف إلى الكشف عن العلاقة بين الجمالية السينوغرافية والرؤية الإخراجية التجربة الجزائرية كنموذج. فإن طبيعة الدراسة وخصوصية الموضوع، تفرض علينا استخدام بعض آليات المنهج التاريخي لتتبع الظاهرة جزائريا وعالميا ثم المنهج الوصفي التحليلي قصد استخلاص نتائج الدراسة.

محتويات البحث:

لإنجاز هذه الدراسة لابد من تحديد العينة التي هي عبارة عن مجموعة جزئية من مجتمع الدراسة تم اختيارها من أعمال السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي وفقاً لطبيعة الموضوع المدروس وإجراء الدراسة عليها، ليتم بعدها تعميم النتائج المستخلصة على كامل مجتمع الدراسة.

على هذا الأساس فإن موضوع دراستنا يتناول "**الجمالية السينوغرافية والرؤية الاخراجية، التجربة الجزائرية المعاصرة عبد الرحمان زعبوبي أنموذجا**"، ومجتمع البحث في هذه الحالة مختار قصدا، وعليه فعينة بحثنا هي: **عينة قصدية عمدية،** تمثلت في:

"**مسرحية غبرة الفهامة**"، نظرا لبعض السمات والأوصاف التي تَخدُم الدراسة وأهدافها، وما تحققه بشكل واضح من علاقة بين الجمالية السينوغرافية والرؤية الاخراجية حدود الدراسة.

ولجأ الباحث إلى هذا الاختيار انطلاقا من المبررات الآتية:

- توفر المصادر الأرشيفية عن العرض المسرحي عينة الدراسة.

- تسنى للباحث المشاركة في تصميم العرض المسرحي، بصفته مساعد سينوغرافي.

- العرض يشكل في سينوغرافيته تطابقاً بائناً لمسرح الصورة الذي يعبر عن المفهوم المعاصر للمسرح.

جمع المعلومات والبيانات:

قام الباحث بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بعينة الدراسة من فيديو العرض المصور، ونماذج من الصور الفوتوغرافية للعرض المسرحي والتي تشير إلى عناصر السينوغرافيا وطبيعة الرؤية الإخراجية، فضلا عن المقابلات مع مصمم العرض وسينوغرافي العرض.

طريقة تحليل عينة الدراسة:

استخدم الباحث طريقة تحليل المحتوى (المشاهد)، من خلال مكونات أهداف الدراسة:

- العلاقة بين جماليات السينوغرافيا والرؤية الاخراجية للعرض.

- تأثير التصميم السينوغرافي على مختلف عناصر العرض.

من المعروف أن العديد من الأسس النظرية للدراسات المقترحة يعتمد على نتائج دراسات نظرية ميدانية سابقة عكست آراء الباحثين أو المؤسسات التي قامت بها في أوقات سابقة؛ وتعتبر القراءة التحليلية لمختلف الدراسات السابقة حول موضوع الدراسة المساعد

الرئيس للباحثين لتكوين أفكار واضحة عما يَتحتَّم عليهم من واجبات في هذا المجال. هنا تجدر بنا الإشارة إلى بعض المراجع والدراسات السابقة التي ساعدت في البحث واهمها:

– السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، جبار جودي العبودي.

وقد قسم الباحث الدراسة إلى جزئيين نظري وتطبيقي:

أما الجزء الأول فيشتمل على فصلين؛ حيث تطرق الباحث في الفصل الأول للأبعاد المفاهيمية السينوغرافية، كذا مراحل تطور الفضاء المسرحي. أمّا الفصل الثاني فيتناول الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالفضاء المسرحي.

أما بالنسبة للجزء الثاني خصص للإطار التطبيقي للدراسة في فصل واحد يتكلم عن الجمالية السينوغرافية في التجربة الجزائرية أعمال عبد الرحمان زعبوبي أنموذجا.

ثم أنهينا بحثنا بخاتمة، ذكرنا من خلالها أهم النتائج التي توصل إليها البحث والدارسة وأهم الأقواس المفتوحة لدراسات علمية أخرى وبحوث مستقبلية.

مدخل

الجمالية والسينوغرافيا

I- الجمالية

II- السينوغرافيا

تأخذ السينوغرافيا مكانة هامّةً في انجاز العرض المسرحيّ تحدّدها مدارس ومناهج علمية، كما صاغتها تجارب المحترفين في هذا المجال بحثا عن الجمالية وإرضاءً للمتلقي (الجمهور) ضمن فضاءات مختلفة وفي أزمنة وأمكنة يحددها السينوغراف، هذه الجمالية التي تدفعنا إلى محاولة تفسير مدلولها وأبعادها الفكرية والفنية.

I– الجمالية :

الجمالية من الجمال، وتعني علم الجمال، وهو لفظ تعددت مفاهيمه؛ عادة ما ارتبط بوصف ذلك الإحساس والشعور الذي يتملك الانسان عندما يعجب بشيء ما أو موضوع ما؛ كان هذا الشيء ماديا محسوسا، أو متعلقا بأمور معنوية أخرى.

الجمالية في اللغة الفرنسية Esthétique تعني "دراسة الجمال، كما أنها الشعور بالجمال، ومنها الذوق، أو التذوق وهو الاستمتاع، مثل الاستمتاع بجمال المناظر الطبيعية، أو بالنظر إلى لوحة فنية أو قراءة قصيدة شعرية، أو سماع سمفونية.."[1].ومن ثمة فالجمالية متعددة من حيث المعاني التي تشير إليها أو بالأحرى تنطوي عليها.

ويعرفها سقراط Socrate*: "بأنها تتجسد في الأشياء المفيدة، أما الأشياء الضارة فهي قبيحة وإن تناسبت أجزاؤها، أي أن جمال الشيء مرتبط بالوظيفة التي يؤديها، كما ربط الجمال بالأخلاق"[2].ومن هنا فلا جمال دون أخلاق،ولا يعتبر التناسب معيارا للجمال أبدا ومن جهته اعتبر أفلاطون Plato**: "... الفن محاكاة للجمال، أما المتعة الجمالية فإنها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، كما أن الجمال الأصيل يعود إلى

[1] Petit Robert, Dictionnaire de langue Française 1, Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey- Debov, Les dictionnaires le Robert, Paris (France). P 172.

* سقراط (470–399 ق م) فيلسوف يوناني.

[2] حازم جساب محمد علي، جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2014، ص 23.

** أفلاطون (427–347 ق م) فيلسوف يوناني.

الفكرة الجميلة."[1]،فوحدها إذا الفكرة المميزة والاستثنائية تخلق انسجاما على مستوى العمل الفني وتسمه بسمات الجمال .

أما أرسطو *Aristote: فله في الجمال رأي ينقض "... بعض آراء افلاطون ورأى أن الجمال قد يتحقق في المحاكاة، بوصفها عملا لابد منه لمحاكاة الطبيعة كما تتجلى، فضلا عن كونه وسيلة للتطهر من الانفعالات الضارة"[2]. وبذلك فالجمال عند أرسطو محاكاة بالدرجة الأولى، والعمل الفني القائم على المحاكاة إنما يتخذ صفة الجمال أكثر لكونه قائما على الكاترسيس.

في حين يرى أفلوطين **plotin: بأنه (أي الجمال) " موضوع محبّة النفس لأنه من طبيعتها، وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية، فهو أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة"[3]، وبالتالي فإن الجمال يقترن بالمحبة ولا ينفصل عن عوالم الحقيقة.

يرى القديس توما الإكويني Thomas d'Aquin (1224– 1274 م) في نظرة دينية بأن "... أعلى درجات الجمال موجودة في الإله الذي يعبر عن أصل الجمال في الفن والطبيعة، وفي رأيه يجب أن تتوفر ثلاثة شروط من أجل التميز الجميل، أولا الكمال والتناسب الصحيح ثم الوضوح"[4]، فتلازم هذه المزايا الثلاث كفيل بأن يحقق الجمال الرباني المنشود.

---

[1] عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1985، ص 09.

* أرسطو (384–322 ق م) فيلسوف يوناني.

[2] ينظر: حازم جساب محمد علي، مرجع سابق، ص 23.

** أفلوطين (205–270 م) فيلسوف يوناني.

[3] الآء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2016، ص 32.

[4] عدنان رشيد، مرجع سابق، ص 11.

وفي تقدير أبو حيان التوحيدي (320-414 هـ): فإن الجمال يتم من قبل الإنسان (المتلقي)، و... أن الجمال هو التناسب بين الأعضاء إذ يعد أساس الصورة الجميلة"[1]، وفي علاقة مطردة يتحقق الجمال، أي بازدياد نسبة التناسب، في حين نصنف أبو حامد الغزالي (450-505 هـ): الجمال إلى باطن ويمثل جمال المعاني المدركة بالفعل وهي أسمى في نظره من الجمال الظاهر، الذي يتمثل في جمال الصور التي نبصرها، ولا يكون شيء جميل إلا إذا حضرت جميع كمالاته.[2]

أما رينيه ديكارت René Descartes (1596-1650 م): فقد وضع مبدأ الثنائية وأشار إلى أهمية الربط بين العقل والحس لبلوغ اللذة الحقيقية بالجمال، أي عندما تجتمع العاطفة والانفعال مع الحواس في ثنائية متحدة لإحداث تلك اللذة.[3] فتتعاضد جميعها لإحداث الأثر النفسي لتحقيق الجمال الحقيقي.

ووصف ألكسندر بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten (1718-1762 م) علم الجمال : ... بأنه دراسة الإنفعالات الإنسانية الذاتية، غير المرتبطة بوجه استعمالي أو منفعة عملية، لذلك فهو ليس علم يعتمد على الإستنباط بل يشمل الإدراك الحسي للإنفعالات الإنسانية[4]،فيما وعدّ إمانويل كانت Emmanuel Kant (1724-1804 م): "النشاط الجمالي لعبا حرا للخيال، والمتعة الجمالية وهو إشباع منزه عن الغرض، والجميل ما يسرنا دون أدنى مصلحة"[5].

ويذهب جورج هيجل Georg Wilhelm Friedrich(1724-1804م) إلى أن الجمال في الفن يعود إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والفكرة هي ذلك الالتحام المباشر

[1] حازم جساب محمد علي، مرجع سابق، ص 24.

[2] الصراف آمال حليم، موجز في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط 1، 2005، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص 40.

[4] ينظر: حازم جساب محمد علي، مرجع سابق، ص 25.

[5] المرجع نفسه، ص ن.

بين الموضوع والذات، وهي أقصى درجات الجمال الفني، لأنه نابع من الروح وتتجلى الصورة الحسية في هذا الجمال الفني من الفكرة، في المقابل نجد الجمال الطبيعي هو الصورة الأولى للجمال[1]النقي المنزه عن العيوب.

ويرى آرثر شوبنهاور Arthur Schopenhauer (1788–1860م): بأن الجمال الذي يسمو بنا خارج قيود الرغبة في لحظة تحرر العقل، هو ظاهرة ذهنية يصغي من خلالها المتلقي إلى الأعمال الفنية وما تحمله من حكمة عميقة قبل أن يحاورها، لأن أساس حدوث الأثر الجمالي يستوجب حدوث الاستمتاع الجمالي بين المتلقي والعمل الفني بحدوث حالة المشاركة والتعاون بينهما[2]، وهو جانب مهم لتحقق الفعالية الجمالية عن طريق المشاركة.

وفي السياق نفسه يؤكد نيكولاي تولستوي Nikolaï Tolstoï (1828– 1910 م): أن الجمال هو ذلك العمل الفني ذو المضمون الأخلاقي، وما ينتجه من إحساس وتعبير عن اللذة عند تعاطف المتلقي مع العمل الفني.[3]

أما الجمال الفني في نظر بنديتو كروشيه (1866– 1952 م): فهو ترجمة الفنان لعملية يقوم بها الخيال وتنثل عن طريق أداة أو وسيط فني.[4]

ويمكن معاينة العمل المسرحي بوصفه عملا فنيا ينطوي على جملة من العناصر التي يتحقق في تناسبها وتناسقها عنصر الجمال، فإذا كانت هذه مفاهيم الجمال والجمالية عبر العصور –ومن خلال آراء مختلف الفلاسفة– في علاقتها مع العمل الفني بشكل عام

[1] ينظر: المبارك عدنان، في علم الجمال الألماني، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998، ص 73.

[2] ينظر: الربضي إنصاف جميل، علم الجمال بين الفلسفة والابداع، دار الفكر، عمان، الأردن، 1995، ص 122.

[3] ينظر: الشكرجي جعفر، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة، سوريا، 2002، ص 25.

[4] ينظر: خضر سناء، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، مصر، ط 1، ص 96.

والمسرحي على وجه الخصوص باعتباره مجال الدراسة، فما الجمالية إجرائيا وفي علاقتها مع عوالم السينوغرافيا؟.

التعريف الإجرائي للجمالية: مما لا شك فيه أن الجمالية لصيقة بالسينوغرافيا، بل وتقترن بها كصفة تتحلى بها، ذلك أن جملة المقاييس المتفق عليها بالإجماع تنطبق عليها، لكونها تثير شعورا بالرضا والارتياح في نفس المتلقي، وتنمي ذائقته الجمالية من خلال قراءتها حسيا ودلاليا ودراميا. لذا لا يمكن الحديث عن السينوغرافيا دون رصد جمالياتها التي تنطوي عليها على عديد المستويات بصريا، وصوتيا، وحركيا،....

ومن هنا فإن الجمالية تعنى بدراسة مفهوم الجمال وخصائصه، كما تمثل مجموع العلاقات المشتركة للعناصر الفنية البصرية والحسية، والمكونة في مجملها للتصميم في وحدة بصرية منسجمة في البناء والحركة والايقاع واللون، وفي تناغم مع ما حولها داخل الفضاء الواحد. وهذا تأسيس للسمة الجمالية التي رغم اختلاف الآراء الفلسفية، إلا أننا نجدها تتوحد وتتفق في مفهوم النظام (البنية) في فكرة الجمال، مايعني بنية وعلاقة جميع العناصر المشكلة للتصميم في أي فن من الفنون واعتبارها هي المعيار الأساسي في تشكيله وتحقيق الجمال. فكيف يتحقق هذا المعيار على مستوى السينوغرافيا؟

II– السينوغرافيا :

شكلت السينوغرافيا منذ وقت ليس بالقصير محورا هاما في دراسات وكتابات أغلب المنظرين والنقاد بإعطائها أفقا واسعا من خلال تعدد مفاهيمها وتجاوزها مساحات العرض المسرحي وتداولها في مختلف مناحي الحياة العامة، حيث أصبحت تطلق عليها مسميات عديدة كسينوغرافيا المدن والعمارة، وسينوغرافيا المتاحف، وحتى سينوغرافيا الرواية

والشعر والأدب انطلاقا من الرؤية التشكيلية البصرية للعالم المدرك وفق تصورات تشكل الصور ذهنيا وإدراكيا[1].

كما تقول آن أوبر سفيلد "إن السينوغراف يكتب نصه انطلاقا من سلسلة رموز سابقة تكيف رؤيته وعمله، ومن ثم كانت الصعوبة التي تصادف الكاتب المسرحي المجدد في تشكيل الفضاء الذي يلائم رؤيته الجديدة"[2].

من هنا يتضح أن للسينوغراف الحرية في صياغة نصه قصد كتابة العرض المسرحي، وإعطائه صبغة متجددة تتماشى وإبداعه في بناء الصورة المشهدية، و"يعمل السينوغراف بأنماط العلاقات الفضائية التي تغذيها الرموز. وهكذا فإن معطيات الفضاء تتفق مع عدد من الصفات، أي السمات المميزة التي تنتمي إلى مجموع الرموز"[3]. لكنالسينوغرافيا كما العرض المسرحي ككل يتأثر بالتطور التكنولوجي الحاصل، وهذا ما أشار إليه نبيل راغب حينما قال: "كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[4]، وبالمقابل وفي ضوء كل هذه التطورات "يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والاضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة

[1] ينظر: جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 1996، ط1، 2016، ص 13.

[2] آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، تر، حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نورا أمين، الجزء الثاني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 85.

[3] آن أوبر سفيلد، مرجع سابق، ص 89.

[4] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 186.

على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[1] والإلمام بهذه المفردات والعناصر، يندرج ضمن سعي السينوغراف للتجديد في مجال إبداعه مواكبة لروح النهضة التكنولوجية الجديدة والمتجددة باستمرار في تكوين وبناء الصورة المسرحية المعاصرة؛ حيث "لم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية"[2].

وبتطور السينوغرافيا، فإنها تجاوزت المفهوم التقليدي الذي يحصرها في مكان يوجد به ديكور، وإكسسوارات، ويتحرك بداخله ممثلون يرتدون ملابس وجميعهم تحت إضاءة معينة لتصبح أكثر دلالة وتعمل كنظام علامات يقوم على صناعة فكرة العرض المسرحي، "لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط المجسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الايهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال والعالم"[3]. ما يجعلنا نغوص في عمق المصطلح بالاعتماد على الدراسات الحديثة في فن المسرح وتقدمه في مجال السينوغرافيا، لإعطائها طبيعتها الفلسفية وفق المنظور الجمالي الذي يحتويه العرض المسرحي.

التعريف الإجرائي للسينوغرافيا: فن تشكيل الفضاء المسرحي بصريا/ صوتيا تشكيلا فكريا وجماليا وفلسفيا، بما يضمن تحقيق حالة من التفاعل والتواصل الفكري والجمالي والفلسفي ما بينها وبين المتلقي.

---

[1] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004، ص 98.

[2] مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 256.

[3] عبد الرحمان بن زيدان، من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01، ص 10.

III– التطور التاريخي للسينوغرافيا :

سنحاول أن نمر عبر مراحل وحقب تاريخية للتكلم عن السينوغرافيا وتطور معمارية الأمكنة، بداية بالحضارة الاغريقية لإجماع أغلب الباحثين والدراسات التي أرخت للمسرح وكما سبق التطرق إليه للأصول اليونانية لكلمة سينوغرافيا موضوع دراستنا.

III– 1– معمارية المسرح الإغريقي :

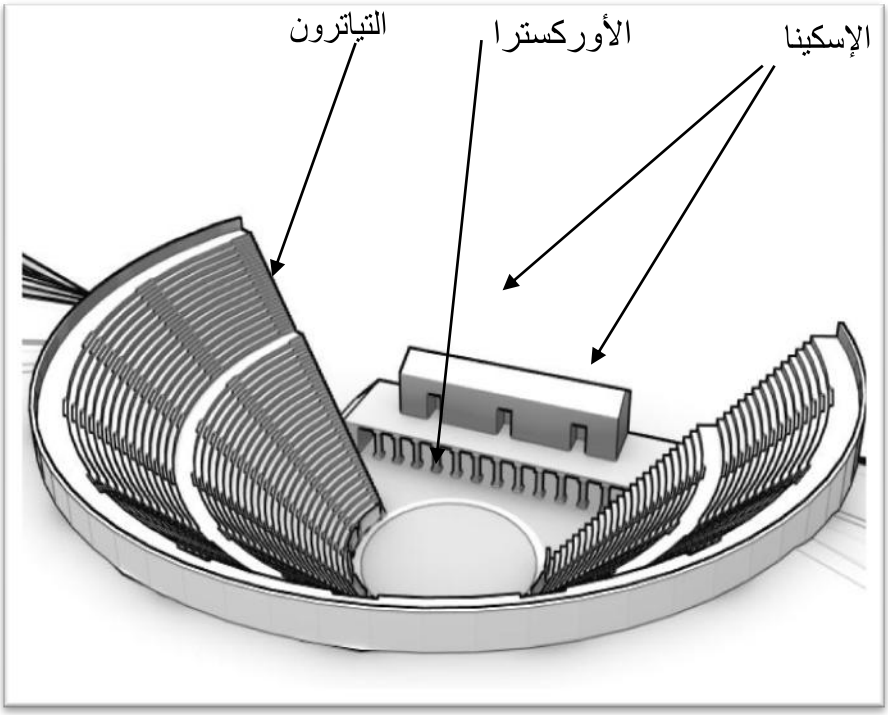
اشتق المسرح الإغريقي كغيره من الفنون الأخرى من جذور وتقاليد الطقوس الدينية إذ كان في البدء وليد تعاليم دينية بحتة وترعرع في فضاءات المعابد، لكن سرعان ما خلق لنفسه كيانا حقيقيا مستقلا بعيدا عن الآلهة والدين ووفقا لتعاليم دنيوية، ويذكر الباحث حنا سكولنيكوف أن: "أي كاتب مسرحي يكتب داخل هذا التراث (ويقصد التراث الإغريقي) سوف يشكل فضاءه المسرحي الخارجي (الأحداث غير المرئية) طبقًا للعرف، وهذا العرف نَقَلَ ما كان في الأصل في أثينا فضاءً يمكن إدراكه، إلى فضاءٍ يمكن رؤيته وفهمه."[1]

ولم يكن المسرح الاغريقي بذلك المفهوم المتشعب والمركب كما هو الحال اليوم بتنوع مجموع تكوينات عناصره البصرية والتشكيلية، لأن العرض المسرحي كان يقدم في فضاء مكشوف وبواجهة منظرية واحدة ثابتة (**ينظر الشكل رقم 01**). يتشكل من ثلاث أقسام أساسية هي:

– **الأوركسترا** (Orchestra): ذلك المكان المستوي والمستدير المخصص للجوقة ويبلغ قطرها في مسرح أبيدور عشرون مترا (20 م)، محاصرة بمدرجات التياترون من الجهة الأمامية ويتوسّطها مذبح الإله ديونيزوس، ثيميلي (Thymélè).

[1] حنا سكولنيكوف، الفضاء المسرحي، تر، أكاديمية الفنون، وحدة إصدارات المسرح، جامعة ويستفيلد، عدد 15، لندن 1987، ص 36.

– **الإسكينا** (Skéné): تعني الخيمة أو البيت الخشبي الموجودة أمام الأوركسترا وتتمثل في ذلك الجدار العالي المشيد مباشرة في مواجهة مدرجات (**التياترون**)، أي خلف الأوركسترا. ويُستعملُ داخلها بمثابة الكواليس، وواجهتها تستخدم لتعليق الديكورات والألواح المرسومة. وتكون في الغالب هي نفسها خلفية للأحداث وديكورها، وهي مكان خُصص للممثلين لاستعداداتهم قبل أو أثناء العرض، ففي بادئ الأمر كان الإسكينا مكانا مكشوفا للجمهور لكن فيما بعد اختفت معالمه بواسطة حاجز خشبي وأصبحت شبه البناء المكيني ومن هنا انطلق الديكور[1].



الشكل رقم: 01
مخطط لمسرح إغريقي

[1] سهيلة عزوز، السينوغرافيا، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999، ص 28.

انطلاقا من التقسيم السينوغرافي للمكان المسرحي الإغريقي، كان الشاعر يصوغ مجريات الأحداث الدرامية ويحاكيها وفقًا لمعمارية المكان، وكان يقرّب بين نص الحوار وبين المؤثّرات المرئية (التشكيلات الحركية والسينوغرافية).

III– 1–2– الديكور أو المنظر المسرحي :

كان في هذه الفترة عبارة عن حجم له شكل مصنوع من الخشب، يقام بالقرب من الاسكيني، وأول من استعمل مناظر مسرحية مصنوعة من القماش هو سوفكليس، فقد كان التلوين على الستائر يغير في منظر المسرحية، لكن هذا التلوين دون أي لمسة فنية أو تعبيرية. من هنا قسمت المناظر المسرحية إلى ثلاثة أنواع هي:

المناظر التراجيدية: في غالب الأعمال المقدمة كانت المشاهد دائما ما تحيل وترمز إلى القصور والمعابد، برسم التماثيل والأعمدة في إشارة إلى المكان.

المناظر الكوميدية: اعتمدت المناظر المسرحية في الكوميديا على محاكات الواقع كما هو، وصُورت فيها مجموعة من المنازل المطابقة للواقع وملتصقة ببعضها البعض، وفقا لأحداث المسرحية، وترسم كأنها واقعة في ميدان أو طريق عام، مثل ما جاء في مناظر مسرحية الضفادع الكوميدية لأرستوفانيس. أين نجد الانتقال ما بين المدينة والحقول، أو ما بين الأرض والعالم الآخر العنصر الأساسي في سرد الأحداث.

(**المناظر الساتيرية**)*: كان المكان فيها يوحي إلى ميناء بحري أو شاطئ أو ضفاف نهر. [1]

لقد اجتهد الاغريق لمواكبة الحضارة العظيمة وبذلوا جهودا مادية وعلمية لبناء مسارح متقدمة تنبيء بالأهمية القصوى لهذا الفن في حياتهم، فعمدوا إلى اختراعات كثيرة

* المسرحية الساتيرية: عبارة عن قطعة ملهوية ساخرة تطورت في الاحتفالات الدينية التي كانت تقام تكريما للإله (ديونيسوس)، وتتعامل مع شخصيات الساتير المقنعة، فهي بوجه انسان وجسم حيوان.

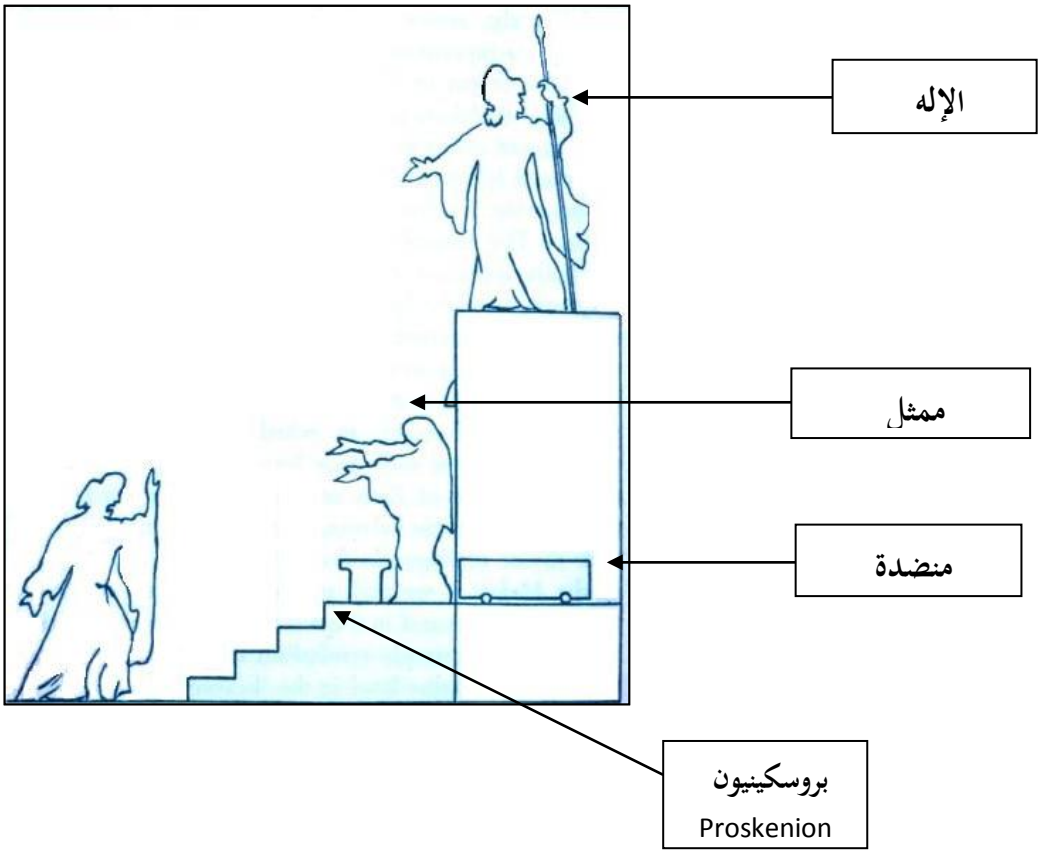
[1] Voir: Christian du pavillon, Les lieus du spectacle, Architecture d'aujourd'hui, N° 125, Paris 1970. P 37.

تساعدهم على تجسيد هذا الفن، فاخترعوا حيلا وآلات متطورة مقارنة بذلك الوقت تضفي على المسرحية أجواء تحاكي ماتفعله التكنولوجيا في عصرنا الحالي، وهي:

برولتيون (Anapisma): وهي عبارة عن صفيحة من المعدن، وظيفته اصدار صوت الرعد، وهذا برمي الحجارة عليها كي تصدر صوت الرعد.

آنابيسما (Anapisma): وهي آلة تستخدم لرفع آلهة الأنهار والحوريات.

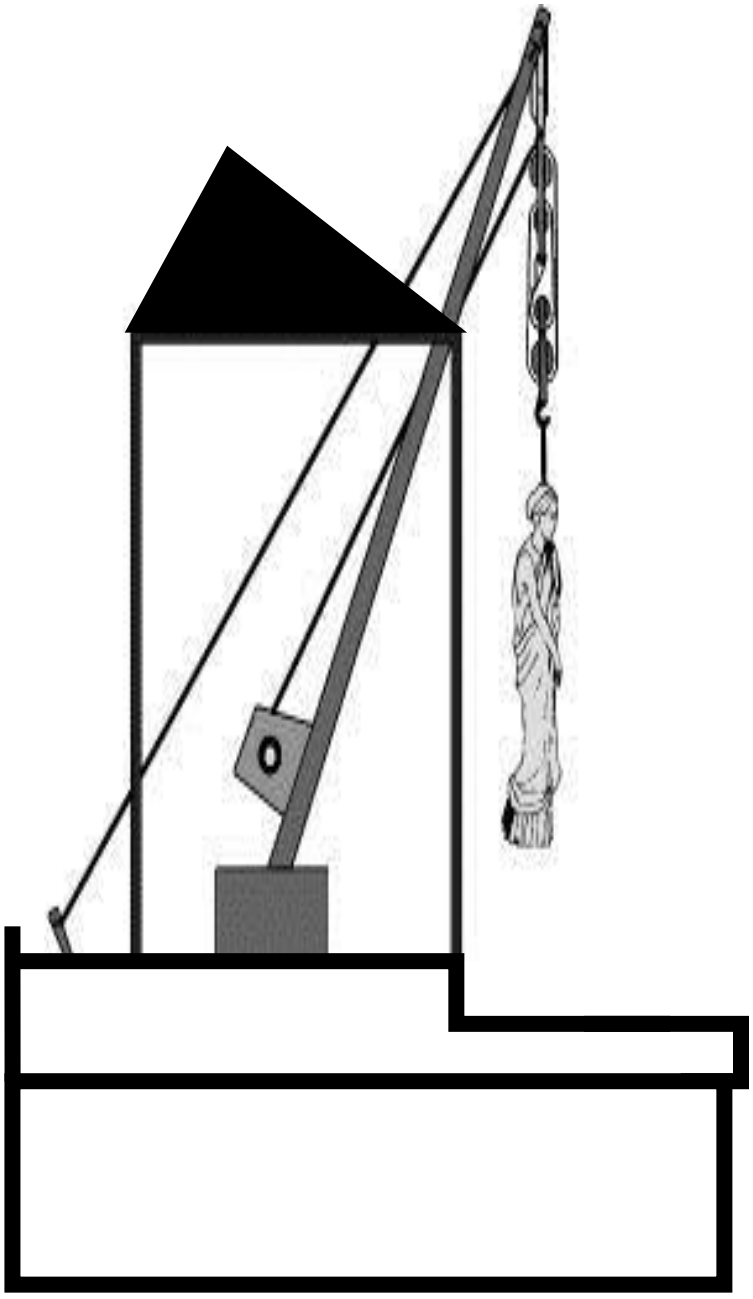
وفي القرن الخامس ق.م، كانت الآلية تقتصر على استعمال أربع وسائل عملية هي: **الماكينة** (Machina): وهي آلة تُنزل وتَرفع الممثلين والآلهة من وإلى السماء بواسطة حبال ملوّنة بلون الخلفية كي تقلِّل من فرص رؤيتها وتوهم بحقيقة ما يقع. ومنها (**ديوس إكس ماكينا** Deus ex-machina). (**ينظر الشكل رقم 02**).



الشكل رقم: 02

ثيولوجيون Theologeon

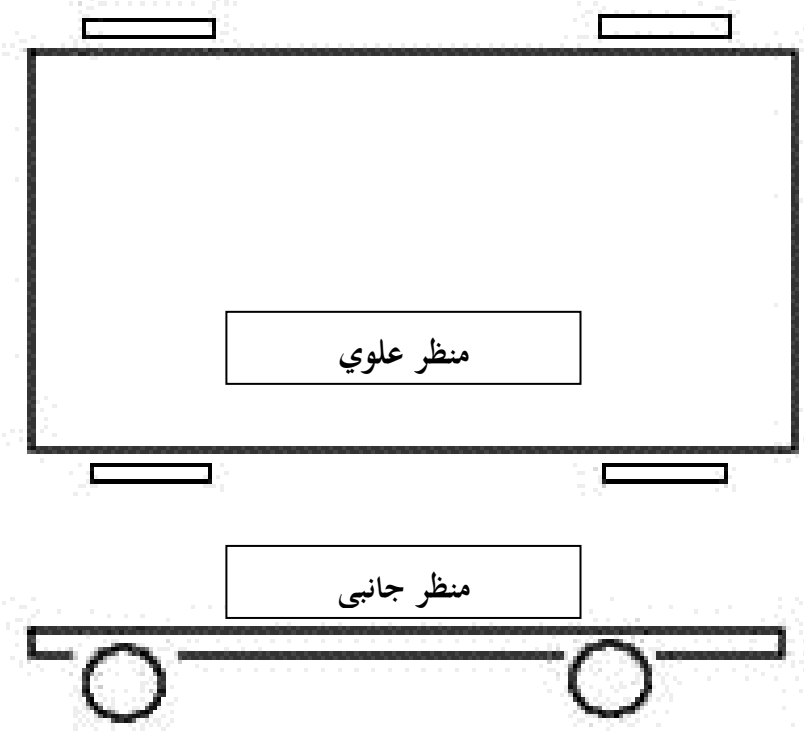
ثيولوجيون (Theologeon): وهو عبارة عن منضدة وهي "مكان سمر الآلهة"، تساهم في إظهار الآلهة وأنصاف الآلهة، يمكن سحبها على عجلات أو رفعها عاليا، بحسب ضرورات الفعل. (**ينظر الشكل رقم 03**)



الشكل رقم: 03
الماكينة Machina

ديستيجيا (Distegia) تعني الطابق العلوي في مستوى أعلى من البروسكينيون، وهي عبارة عن شرفة يمكن تركيبها إذا دعت الضرورة أثناء أحداث المسرحية لإظهار الممثلين، في مشاهد تدل على أنهم في القمة مثلا أو على صخرة مرتفعة.

إكّيكليما (Ekkyklema): مصطبة تتحرّك على عجلات مصنوعة من الخشب، تستعمل لتوضيح الأحداث التي تقع خارج المسرح (مكان التمثيل)، وخاصة الأحداث العنيفة الدامية ومشاهد القتل.[1] **(ينظر الشكل رقم 04)**



الشكل رقم: 04
آلة إكّيكليما Ekkyklema

[1] Voir: Julius Pollux, Onomasticon, cap XIX, traduction G. Allemand, Amsterdam 1706. Segment 128-132.

III–1 –3– الأزياء عند الإغريق :

بالنسبة للأزياء عند الاغريق لم يكن استخدامها متطوِّرا مقارنة بالاهتمام الكبير الذي عرفته الدراما، واقتصر دورها على التمييز بين الشخصيات لدى الجمهور خاصة البعيد من مكان التمثيل الإسكينا، وكذا التعبير عن طبيعة الشخصية وتحديد انتمائها الجغرافي والطبقي، خاصة لباس الآلهة الذي كان يُخاط خصيصا لذلك.[1]

III– 2 – المكان في المسرح الروماني :

كان تأسيس مدينة روما سنة 753 ق م، النواة الأساس ومركز قوة الحضارة الرومانية حسب الروايات التاريخية. رغم انه من الصعب تحديد التاريخ الفعلي لاتحاد الكثير من التجمعات الرعوية، التي أصبحت فيما بعد أكبر تجمعا تحت اسم روما مركز المدينة والإمبراطورية[2]، في غياب الشواهد المادية المؤكدة. وبغض النظر عن مدى مصداقية أو صحة أسطورة* تأسيس المدينة من عدمها، فقد بدأت بالتوسع ابتداء من هذا التاريخ، بضم أراض ومقاطعات شبه جزيرة إيطاليا أولا، ليمتد نفوذها إلى خارج ايطاليا وتؤسس إمبراطورية مترامية الأطراف سادت كل منطقة حوض المتوسط تقريبا خضعت لها كل الدول والكيانات السائدة في تلك الفترة، وجمعت تحت حكمها مزيجا من الحواضر المختلفة، وأجبرت كل

[1] Voir, Maurice Lenoir, Histoire du costume de l'antiquité à 1914, ENRST et CIE, Paris 1949, pp 63.

[2] ينظر: محمود ابراهيم السعدني، حضارة الرومان منذ نشاة روما حتى نهاية القرن الأول ميلادي، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، 1998، ص 24.

* تقول الأسطورة ان روما تأسست حين خرج إينياس من يائسا من حروب طروادة، وذهب إلى إيطاليا وتزوج من ابنة الملك ثم خلفه بعد وفاته أخوه أمليوس، الذي قتل ابنه اخيه ريا سلفيا لانها حملت من الاله مارس، ووضعت توأمين هما ريموس وروموولوس فوضعهما أموليس في مهد خشبي وأرسلهما مع شخص ليضعهما في مياه نهر التيبير، ولكن هذا الشخص تركهما على الشاطئ حيث رعتهما ذئبة حتى كبرا، وقتلا اميليوس وتقاسما الملك ثم قتل روموولوس اخاه ريموس وبنى مدينة روما سنة 753. ينظر: https://ara.donationletterfundraising.com/aeneas-roman-mythology

القوى المناوئة في المنطقة كالإغريقية والقرطاجنية للخضوع لها، لتتسيد البر والبحر لعدة قرون.

من هنا نشأة الدراما الرومانية وليدة بيئة جديدة سادت فيها مفاهيم القوة والتوسع ومد النفوذ، فالعهد الروماني هو عهد الانتصارات المتتالية والجيش القوي والانفتاح الواسع لأبواب الثروة والملك والذي كان من نتائجها هيكلة المجتمع في إطار طبقي، وزال عالم النبلاء الأرستقراطي الذي ترعرعت بين مبادئه أرقى التراجيديات الإغريقية[1] المحاكية للأفعال النبيلة، لتحل محلها طبقة الأثرياء ثراء فاحشا، الذين عملوا على ترسيخ القيم الجديدة وتكريس السلم التراتبي والطبقية في المجتمع الروماني حتى تبقى مقاليد السلطة والمال بين أيديهم. وفي ظل هذا التغيير في القيم والمفاهيم لم يكن مسموحا للدراما أن تتعمق البيئة وتشرّح أو تنشر تفاصيلها وقضاياها وقضايا الإنسان عموما، لذا ظهر في ذلك العهد إعلان للائحة تضم اثني عشر بندا تحظر على الكتاب التعريض من قريب أو من بعيد بالامبراطورية أو بالقائد والأغنياء وحتى الأسر العريقة ومؤسسات الدولة.[2]

تميزت البناية المسرحية التي شيدها الرومان (العهد الامبراطوري)، على ما يعرف ببناية المسرح اليوناني باختلاف معماري ملحوظ. اذ تزينة الخلفية بمشاهد وزخارف خارجية فضلا على مكان الجمهور الذي تغير من المنحدر، إلى مكان مسطح بسب اخيار المواقع المستوية داخل المدينة أو على أطرافها وبناء المسرح عليها. "ولم تبق الأوركسترا على حالها اليوناني، مستديرة يشغلها الجوقة والراقصون، بل راحت مساحتها تتضاءل حتى أضحت نصف دائرة، لتزيد مساحة المسرح اتساعا، ثم أخذت تحتلها مقاعد صفوة المجتمع. وترصد جل المصادر الرومانية أن الفضل في تشييد أول مسرح روماني دائم يعود إلى الجنرال بومبي

[1] أديث هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،1997، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

(Pompée) حيث بناه من ماله الخاص، وعلى أرض محاذية لقصره. انطلقت الأشغال به في العام 61 ق.م ليدشن في العام 55 ق.م. يبلغ قطره 150 وارتفاعه 36 مترا، ويتسع لحوالي 20 ألف متفرج."[1]

قدم الممثلون الجوالون قبل ظهور البناية المسرحية، عروضا في الشوارع والساحات العامة، عن طريق منصات ومصاطب تنصب بشكل عشوائي، ويحدد فضاء الأحداث في النصوص التي يتم عرضها لان المنصات والمصطبات لا تعتمد على خلفية مكانية أو ديكورات، وكان الجمهور يتابع تلك العروض واقفا.[2]

ومع تنوع العروض وتعدد الاحتفالات، شيد الرومان بناياتهم المسرحية الخاصة بدقة عالية متفوقين بذلك عن المسارح اليونانية، وما تزال آثار مدينة "أورانج Orange" الرومانية بفرنسا قائمة، تشهد على العمق الفني والتقنية الهندسية المتطورة التي سُخِّرت لبناء القصور والعمارات والمسارح.[3]

يعتبر مسرح فيرونا الذي يتسع لحوالي 20.000 متفرّج، وتبلغ مساحة التمثيل فيه حوالي 3000 متر مربع، أكبر شاهد على احتضان المسرح الروماني وتكييف هندسة لكي تقدم فيه الألعاب وعروض المصارعة القتل.[4] كما نجد مبنى الكولزيوم العظيم، أهم تحفة معمارية قائمة إلى يومنا هذا وموجود في وسط مدينة روما. الذي انطلق في تشيده

[1] عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، ص 82.

[2] Jacques Gaulme, architecture scénographique et décors de théâtre, Magnard, Paris 1985, p 34.

[3] Voir : Spectacles, vie portuaire, religions -5eme colloque international, réuni dans le cadre du 115eme Congrès national des Société savantes, Avignon: du 9 au 13 avril 1990, Editions du comité des travaux Historiques et Scientifiques, Avignon 1992, P115.

[4] Pierre Grimal, À la recherche de l'Italie antique, Hachette, Paris 1961, p 47.

الإمبراطور فيسبازيانو Vespasiano عام 72م، لكنه توفي قبل الانتهاء منه، ودشنه ابنه الإمبراطور تيتو Tito في العام 80 م، وشهد الافتتاح احتفالات وعروض قُتِل فيها آلاف العبيد والحيوانات المفترسة. ودامت مائة يوم متتالية.[1]

رغم تنافي العروض المقدمة في المسرح الروماني مع قواعد الممارسة المسرحية عند الإغريق. إلا أن تطور التقنيات والآليات المجسدة والمستعملة أنذاك. ألهمت المصممين والمهندسين ورجال المسرح بعد ذلك إلى الإهتمام بالموروث اللاتيني لاسيما الهندسي والفني وإعادة إحيائه، مانشهده فيما بعد خاصة في عصر النهضة.

إلى غاية تاريخ العام 100 ق م، هي المرحلة الزمنية التي عرف فيها المسرح الروماني اهتماما بالديكورات والمناظر المسرحية، وتقدّما علميا عكس نظرة القوة والضخامة التي فرضها الرومان على العالم. فشهد بناء المسرح تقنيات معمارية متقدمة، تمثلت معمارية ثابتة خلف المسرح، تتشكل من أقواس وأعمدة منقوشة من الرخام توافق ذوق العصر.[2] كما طور من الآليات التي غنمها من المسرح اليوناني. ونشير إلى اختراع الرومان آلة وحيدة، هي **بيجما:** عبارة عن مكعّب في كل مرة يتم تعديله في شكل بيت متعدد الأدوار، يظهر وينمو ثم ينطوي أحيانا، وأحيانا أخرى يختفي فجأة.[3]

III– 3– السينوغرافيا في مسرح القرون الوسطى :

بعد فترة الجمود التي عرفها المسرح نتيجة تدهور المسرح الروماني الذي طغت عليه الأفكار التافهة من هنا تميزت عروض مسرح القرون الوسطى بظهور المسرح الجوال لتتحول

[1] Voir : Vitruve, de l'architecture, 4vol, librairie lahure, Paris 1909 (5eme ed 1977), pp 361-367.

[2] أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة، د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 1981، ص 165.

[3] Jean Marie Blas de Robles- et byzantine-Edisud- Libye grecque, romaine Aix-en Provence-1999, pp 65, 66.

خشبات المسرح وحلباته إلى عربات (**ينظر الشكل رقم 05**)، تحمل كل منها منظرا متميزا، يمثّلُ مكانا أو جُزءا من مكان، كما اتّخذت من إحدى العربات غرفة (Coulisse) لتغيير

الشكل رقم: 05

عربة مسرح جوال.

http://www.theatrales.uqam.ca/images/Tr

ومع مرور الزمن، تم "اختصار العربات إلى عربة واحدة، رتبوا فيها الديكورات ترتيبا عموديا، فمثلوا مشاهد الجحيم أسفل العربة، ومشاهد الأرض في وسطها، ومشاهد الجنة في عِلِّية ثُبِّتت فوق العربة على شكل شرفة."[1]، كذلك قسمت إلى ثلاثة أماكن أفقية، أين يمثل القسم الأوسط الأرض وأين تدور الأحداث، أمّا القسم الأيمن (يمين الممثل) يمثل الجنة، والقسم الأيسر يمثل الجحيم.

[1] عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 105.

III– 4– السينوغرافيا في عصر النهضة :

عرف العرض المسرحي في إيطاليا إنطلاقا من منتصف القرن السادس عشر تطورات مستمرّة ومرموقة، من حيث التقنيات المسرحية والديكور والملابس، مما أثّر بطريقة مباشرة في شكل البناية المسرحية، وتطوير التقنيات والآليات المسرحية، مما أدّى إلى تقلّص مساحة الأدب المسرحي وفسح المجال أمام فن الأوبرا، التي تخلّت عن مهمة التعبير عن المعيش اليومي الشعبي لصالح الكوميديا ديلارتي واتخذت لنفسها مكانا على عربات الفرق المسرحية الجوالة، في الوقت الذي كانت التراجيديا والأوبرا والدراما الغنائية منهمكة بابتداع وسائل الإبهار البصري وإثارة العواطف الجياشة والمشاعر النبيلة، داخل القصور وأمام جمهور من النبلاء والحكام وأعيان المدن.[1]

أدى ظهور تقنية المنظور (perspective) وتخصصات جديدة مثل السينوغرافيا، إلى التأثير في العملية الممارسة المسرحية التي ركزت على الإيهام بالحقيقة، إذ أصبح المسرح "معادلا للمتعة البصرية ودليلا على مهارة وبراعة مصممي الديكور والتقنيين."[2]

منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر، أبدع الرسامون والمهندسون خاصة في ايطاليا نظاما فنيا متكاملا، استطاع إلى قدر كبير الاعتماد على الإيهام بالواقع عن طريق تقنيات خداع البصر، وهذا كله بهدف تعويض حالة ضعف النص الدرامي وتدني مستواه مما أدى إلى بروز العرض المسرحي وظهور بوادر ملامح جديد تعتمد على التقنية والخدع البصرية[3]. وعرفت بذلك إيطاليا اتجاهين ميزا المكان المسرحي في الشكل الهندسي، وكذا

[1] voir: Martine David, le Théâtre, collection Sujet, éd Belin, Paris 1995, p 34.

[2] Jean-Pierre Delumeau , Isabelle Heullant-Donat, l'Italie au moyen âge. - Vème-XVème siècle, Collection Carré Histoire, Hachette, Paris 2000, p 107.

[3] Helene LECLERC, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, Gallimard, Paris 1965, p 582.

المرجعيات التي استوحى منها ذلك الشكل. الاتجاه الأول كرس مبادئ فيتروفيوس* الهندسية، والتي فصّلها في كتابه** الشهير "**حول العمارة**"، والتي تهدف إلى إعادة بعث وتأسيس المسرح اللاتيني، على أن تضمن تصنيفات مختلفة للديكور المسرحي بحسب الأنواع المسرحية: "شارع فيه قصور مزيّنة بتماثيل وأعمدة للتراجيديا، شارع في منازل للكوميديا، ومنظر ريفي للدراما الساتيرية."[1] (**ينظر الشكل رقم 06**).

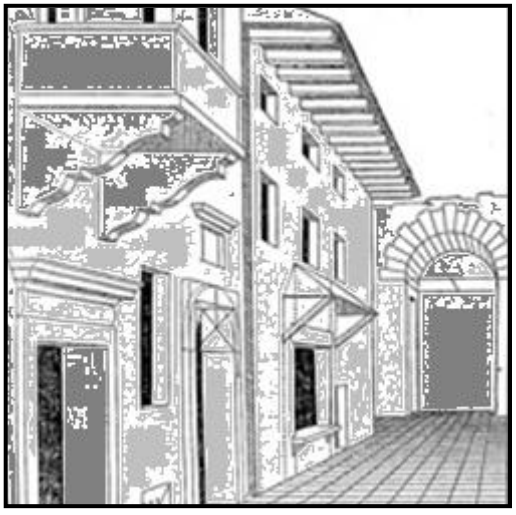
* فيتروفيوس (Marcus Vitruvius Pollio): عاش في القرن الأول قبل الميلاد، ويرجّح أن يكون تاريخ ميلاده حوالي السنة 90 ق.م، ووفاته حوالي السنة 20 ق.م. كان مهندس معماري، مهندس مدني وكاتب لاتيني. مسؤول عن آلات الحرب في عهد يوليوس قيصر ومهندس معماري – مهندس تحت القيصر أغسطس، كان قد صمم وبنى كاتدرائية فانو، كتب قواعد الهندسة المعمارية باللاتينية بعشرة كتبٍ سميت ده أرشيتكتورا "De architectura" التي اتبعت حتى نهاية القرن التاسع عشر. انتسب إلى الجيش وكان من أشهر صناع الآليات الحربية. ولدى عودته إلى روما بعد خروجه من الجيش، اشتغل بالهندسة المعمارية، فكان أشهر من بسّط هذا العلم وجمعه، كما ينسب إليه اختراع وحدة القياس الخُماسي في بناء الجسور والقنوات. ينظر: ڤيتروڤيوس على الرابط/https://www.marefa.org

** باللغة الفرنسية Au sujet de l'Architecture، في الهندسة المعمارية، بمثابة موسوعة التقنية الرومانية القديمة، والرابط بين مهنة المهندس المعماري اليوناني والمهندس العسكري الروماني. والظاهر أن هذه المهنة لم تكن أكثر أهمية من أية صنعة تقليدية قبل فيتروفيوس. فحاول من خلال كتابه الموسوعي التأكيد على أن الهندسة المعمارية علم يكتسب عن طريق الممارسة والدراسة النظرية. فالمهندس المعماري مطالب بالتفقه في علوم شتى نحو الهندسة والرسم والتاريخ والرياضيات والبصريات. ويعتبر الكتاب الوحيد الذي بقي من الحضارة القديمة. ألهم كثيرا من فناني ومهندسي عصر النهضة أمثال سباستيانو سيرليو وبلاديو... لقد كان هذا الكتاب جُمّاع تجربة فيتروفيوس إذ يحتمل أنه كتبه في أواخر حياته. عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 112.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 215.

سينوغرافيا الدراما الساتيرية

سينوغرافيا التراجيديا



سينوغرافيا الكوميديا

الشكل رقم: 06

تصنيفات فيتروف السينوغرافية (انجاز سيرليو)

وأمّا الاتجاه الثاني سار نحو تأسيس صرحٍ جديد يستجيب للمتطلبات والمستجدات التي عرفها المسرح في تلك الفترة، وهو الاتجاه الذي أفرز بأفكاره وممارساته العلبة الإيطالية.[1]

ونظرا لانتشار النوع الثاني للبناية، أصبح الديكور المسرحي يدنو من عمق المسرح بعدما كان من قبل عبارة عن طبقات متراكبة بعضها فوق بعض، كما أصبح فن المنظور من التقنيات الرئيسية في تصميم المناظر المسرحية، "صارت كلمة سينوغرافيا تدل على فن تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح واستُبدِلت بعد ذلك بكلمة ديكور"[2]، الذي ارتبط بالقدرة على الإيحاء بالأحجام والكتل من خلال رسمها على لوحة خلفية مسطّحة الأبعاد أو على مواشير منزلقة يمينا وشمالا، طبقا لقوعد المنظور. وتعتبر أهم الوسائل المستعملة للإيهام المسرحي بالواقع، وأحد أهداف العرض المسرحي المبهِر، خاصة وأن مبدأ وحدة المكان لم يكن مُتّعبا بسبب سيطرة جماليات فن الباروك* على المسرح في تلك الفترة. ومن خلال ذلك، نتبين أن الديكور لم يكن همّه الوحيد خدمة أهداف العرض، بقدر ما كان هو ذاته هدفا من أهداف قيام العرض. وكحل لهذه الإشكالية قام ليوناردو دافينشي في إحدى لوحاته التي رسم فيها مدينة كاملة، وتعود إلى العام 1490، باستخدامه تقنية المنظور. ثم في العام 1508 معتمدا أيضا على مبادئ المنظور، قام بناء ديكور إحدى مسرحيات آريوست

[1] Voir Helene LECLERC, Op Cit, p 600.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 265.

* الباروك أسلوب فني برز في أواخر القرن السادس عشر بإيطاليا. في التصوير والنحت والعمران. وقد اصطلح نقاد الفن على تقسيم عصر الباروك إلى ثلاث مراحل: المرحلة المبكرة والمرحلة العليا ثم المرحلة المتأخرة الروكوكو Rococo ويعتبر النقاد أن الحركة الباروكية قد وجدت قيمتها التعبيرية الحقيقية بفضل الرسامين الإيطاليين الإخوة كرش وكرفاج إضافة إلى رمبراندت وريبانس وفيلاسكس، وشقت طريقها إلى أوربا تحت تأثيراتهم. تألق أسلوب الباروك في فن عمارة الكنائس والأديرة والقصور، كما ظهر في تنظيم الشوارع والساحات العامة، في المدن الأوربية وفي أمريكة اللاتينية. ينظر: نصر الدين بن طيب، قاموس الفن، منشورات الريشة الحرة، مطبعة AGP، وهران، 2006.

في قصر فيراري على مبادئ المنظور، اذ اعتبرت هذه المحاولات بداية لأعمال أخرى مماثلة. أين صمم جنغا* Genga ديكور كوميديا الكلاندريا Calandria بثلاثة أبعـاد وبتقنيـة خداع البصر trompe l'œil، ليعيد بيروزي Peruzzi**، المسرحية نفسها في précurseur روما، بعد سنة من التجربة نفسها لسابقه، لتعلن بذلك انطلاقة لتقليد مسرحي جديد، وسينوغرافيا جديدة اعتمدها العديد من مصممي العروض في إيطاليا لفترة طويلة.[1]

عرف الفضاء المسرحي بإيطاليا تطورات كبيرة، تزامنا مع مجيء سيرليو*** إلى روما، إذ يعتبر أول من أخضع الديكورات لمبدأ المنظور، عندما حوّل منصة التراجيديا

* جنغا (GIROLAMO Genga): فنان تشكيلي ومهندس معماري إيطالي، ولد سنة 1476 ببلدة أورفينو Urbino وتوفي سنة 1551، تتلمد في بداية حياته على كبار الفنانين الإيطاليين أمثال أوفييتو Orvieto ولوكا سينيوريلي Luca Signorelli وبييترو بيروجينو Pietro Perugino، غير أنه عرف الشهرة والتطور الفني عندما اشتغل مع الفنان رافائيل Raphaël في ديكور قصر Palazzo Petrucci سنة 1508، ثم استقل بالعمل لحسابه الخاص في القصور والكنائس بروما وغيرها من مدن إيطاليا. عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 115.

** بيروزي (Peruzzi Baldassare): رسام وفنان تشكيلي ومهندس معماري إيطالي، ولد بإمارة سيان في 07 مارس 1481 وتوفي بروما في 06 يناير 1537 ودُفِن إلى جانب أستاذه الأول رافائيل. يعتبر من المؤسسين لفن المانيريزم. انتقل إلى روما قصد الدراسة، وفي سنة 1504 عمل رساما مساعدا لبنتوريشيو (Bernardino di Betto-Pinturicchio) في إنجاز جداريات مكتبة بيكولوميني (Libreria Piccolomini) التابعة لكنيسة سيان. كما اشتغل لحسابه في زخرفة عدة قصور وكنائس في روما وسيان اللتان كان دائم التنقل بينهما. المرجع نفسه، ص ن.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 114، 115.

*** سيرليو (Sebastiano Serlio): فنان تشكيلي ومهندس معماري ومنظّر معماري إيطالي، ولد بلدة بولوني بإيطاليا في 06 سبتمبر سنة 1475 وتوفي بفونتان بلو بفرنسا سنة 1554. وكان جزء من الفريق الإيطالي الذي قام ببناء Palace of Fontainebleau. ساعد سرليو في تطويب الرتب الكلاسيكية للعمارة في مقالته المؤثرة المعرفة باسم I sette libri dell'architettura (سبع كتب في العمارة) أو Tutte l'opere d'architettura et prospetiva (جميع الأعمال حول العمارة والمنظور). تتلمذ على يد بيروزي واشتغل معه في روما من 1514 إلى 1527. ثم انتقل إلى البندقية التي بنى فيها عدة منشآت. وفي السنة 1540 انتقل إلى فرنسا حيث بنى العديد من القصور، ليصبح مستشارا للملك فرانسوا الأول. من أهم وأشهر آثاره العلمية: "في الهندسة المعمارية" وهو عمل

والكوميديا والدراما الساتيرية لدى فيتروف Vitruve، وعمل سيرليو وبيروزي على ربط وتوحيد الخشبة والجمهور من خلال استغلال مقدمة الخشبة والحفاظ على الوحدة المعمارية.[1]

استخدم معماريو عصر النهضة فنون الرسم والنحت والعمارة، للتعبير عن النمط الدراماتورجي للكوميديا اللاتينية آنذاك. فاعتمدوا بذلك مبدأ فنيا عبارة عن نموذج مميز لخشبة المسرح أو ما يسمى خشبة المنظور الإيهامي التي تحول الديكور المسرحي معها إلى لوحة مرسومة في علبة مغلقة، يحددها إطار فتحة البروسينيوم Proscénium.[2] وبُنيت على مبادئ **فيتروف** الهندسية في بداية عهده، واحتوت مكانا مخصصا للجمهور يسمى (Cavea) ومكانا للتمثيل يسمى (Scaena). وكان للمنظور والمنصة الإيهامية (لوحة الخلفية)، دورا أساسيا في تشكيل مسرح العلبة (أو ما أطلق عليها آنذاك بعلبة المعجزات) الإيطالية، أو –نظرا لكثرة الآليات والتجهيزات التقنية التي كانت تستخدمها. وساعدت ابتكارات الإيطاليين التي أحدثوها على المعمار المسرحي باستخداماتهم للآليات المبتكرة والتقنيات الجديد مع التحديث في بعض الملحقات الخاصة بالبناية، في التأسيس لمبادئ وأعرافا للممارسة المسرحية لم تكن مفروضة من قبل. ووصل تأثيرها إلى التأليف الدرامي وأداء الممثلين.[3] لكن تبقى أهم ميزة اتسمت بها الخشبة الايهامية، "هو فتحة البروسينيوم Proscénium التي حوّلت المشهد المسرحي إلى عالم مستقِل بذاته، ثم الستار الذي

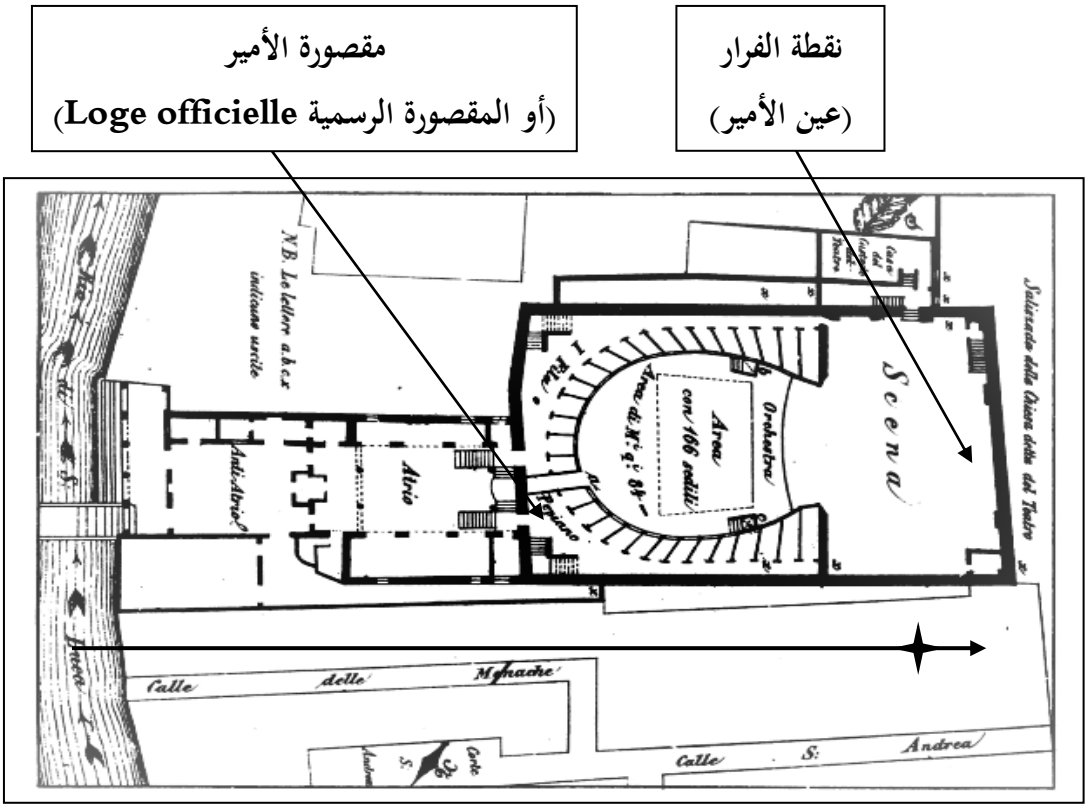
موسوعي في ثمانية أجزاء، تظهر فيه آثار فيتروف واضحة. ترك أثرا كبيرا في فرنسا وبلغ صداه إنجلترا وهولندا وغيرهما. وفي أواخر حياته، تفرغ سيرليو لبناء المسارح. ينظر: سباستيانو_سرليو /https://www.marefa.org

[1] ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 108.

[2] Voir: Histoire des spectacles, Op Cit, p 585.

[3] Voir: Jacques Gaulme, Architectures scénographiques et décors de théâtre, éditions Magnard, collection dirigée par Pierre Roudy, Paris, S.D, p 23.

يسدل عند تغيير المناظر أو في نهاية المسرحية أو فصل من فصولها. أضف إلى ذلك دوره في التمييز بين زمنين أو مكانين مختلفين. أما قاعة الجمهور، فقد جمعت في تشكيلها بين النمط اللاتيني القديم والتطورات المستحدثة، فتحوّلت إلى نصف دائرة حينا وإلى شكل الحرف "U" أحيانا، وإلى ما شُبِّهَ بحذوة الحصان أحيانا أخَر"[1]. **(ينظر الشكل رقم 07)**



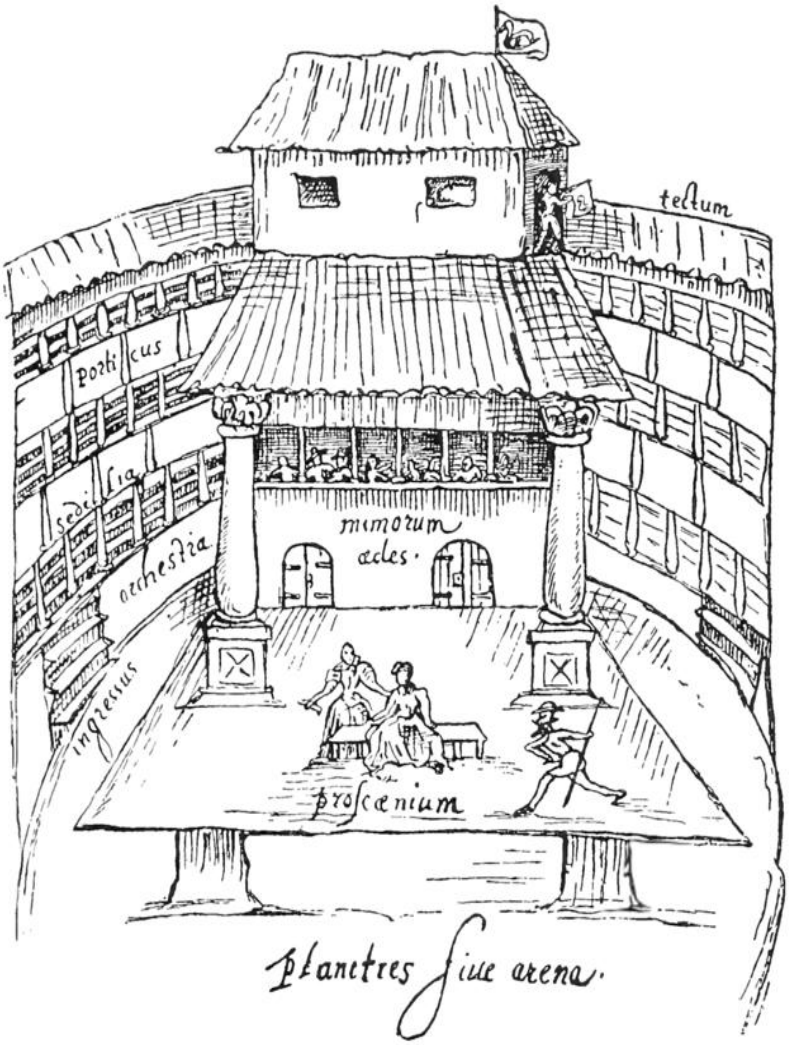
الشكل رقم: 07

مسرح على الطريقة الإيطالية في شكل حذوة الحصان

/https://ar.mahlerfoundation.org/mahler/locations/italy/venice/san-bernadetto-theater

[1] عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 121.

أما في إنجلترا، لم تكن أولى البنايات المسرحية الإليزابيثية شديدة الاختلاف عمّا عُرف فيما بعد بمسرح **الجلوب** (**ينظر الشكل رقم 08**). الذي كان مسرحا خاليا من كل البهارج المرئية، والرسوم التشكيلية والآليات الميكانيكية، وفي ذلك يرى ريناتو لوري أن شكل البناية المسرحية الإليزابيثية قد أثّرت كثيرا في الدراما الإليزابيثية وبنيتها الفنية والأدبية، فجاءت



الشكل رقم: 08

البناية المسرحية الإليزابيتية

المصدر: المسرح_الإليزابيثي https://www.wikiwand.com/ar/

عروضها المسرحية تفتقر للديكورات والأكسسوارات كما كان شأن بالنسبة للمسرح اليوناني والروماني[1].

لكن من منظور مختلف ورغم الفترة الأولى في تاريخ المسرح. نجد أن ما عرفه المسرح الروماني وقبله الإغريقي من استخدامات مبتكرة ببساطتها، إلا أنها كانت الإرهاصات الأولى التي أدت إلى جميع الابتكارات وسهلت لاحقا التطور الذي شهده الميدان السينوغرافي وتوظيف الآلات الميكانيكية لتنفيذ الخدع المسرحية والإيهام بالواقع. "وتدعم هذا المذهب، الباحثة آن سورجر* التي تتساءل عن تلك الأسباب التي قد تمنع رجال المسرح الإليزابيثيين، من استعمال الديكورات والآلات ومختلف الحيل والخُدع المسرحية التي توارثتها تقاليد العرض المسرحي- دون انقطاع – منذ الإغريق حتى مسرحيات الأسرار والمسارح الجوالة في القرون الوسطى. إذ ترى أن السواد الأعظم من المسرحيات الإليزابيثية يحتوي مشاهد عجائبية نحو: الظهور من أعلى أو الأُفُول تحت الخشبة، إضافة إلى مشاهد السِّحر والجان والأشباح والشياطين وكلّها مشاهد ووضعيات ومواقف تستدعي استعمال الحيل والآليات، وبالتالي، استعمال المناظر والديكورات والأكسسوارات المختلفة"[2].

عرف الزي المسرحي الإليزابيثي، باتفاق جل الباحثين والمؤرخين، بحُسن منظره وبهاء لونه، لما اتسم به من إتقان التفصيل ولمكانته الكبيرة والهامة عند الفرق المسرحية في ذلك الوقت. وعلى خلاف القرون الوسطى التي عرفت عروضها باستعمال الأقنعة للتعبير عن الحيات ووحوش التنين التي تقذف ألسنة النار واللهب من فمها. اختفت الأقنعة "وتم

[1] عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 143.

* آن سورجر (Anne Surgers): أستاذة مُحاضرة بالمدرسة الوطنية العليا لفنون وتقنيات المسرح (ENSATT) بمدينة ليون الفرنسية، كما تُدرِّس بجامعة باريس III- السربون الجديدة. ومارست السينوغرافيا والفن التشكيلي. وهي صاحبة كتاب: sénographies du théatre occidental. Nathan. Paris 2000 وكثير من المقالات والأبحاث المنشورة في بعض الكتب الأخرى والمجلات. ينظر: المرجع نفسه، ص 144.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الانتقال من سيطرة الأقنعة إلى سيطرة الماكياج (...) فما أن نبلغ عهد شكسبير حتى نجد الأقنعة قد اختفت."[1] ولم تعد ذات أهمية بالغة كما في السابق إلا قليلا.

III– 5– السينوغرافيا في العصر الحديث :

شكل القرن الثامن عشر (18 م)، أو مايطلق عليه بعصر التنوير، محطة كبرى في تاريخ البناية المسرحية، فأصبح المسرح الإيطالي (مسرح على الطريقة الايطالية) يمثل النظرة الحديثة لما استمده من المسرح الاغريقي ومن المنصات الوسطوية والإليزابيتية ومنصات الكوميديا المرتجلة. فمعظم مسارح هذه الفترة شيدت وفق مبادئ العلبة الإيطالية مثل مسرح سكالا، وتميزت بشكلها المعماري وآلياتها المتطورة التي ساعدت على تغيير الديكور على خشبة المسرح عموديا أو أفقيا أو دائريا. وتشكل هذه المحطة أي مسرح على الطريقة الايطالية منتهى التطور الذي بلغه مسار البناية المسرحية إلى حدود نهاية القرن التاسع عشر (19 م).

"أما بالنسبة للمسرحيات البرجوازية التي عرفت في هذا القرن فان موضوعاتها كانت تتطلب مناظر داخلية لحجرات ومن هنا كانت جوانب الحجر الثلاث ترسم على مجموعات من الشاسيهات"[2].

تعتبر نهاية القرن التاسع عشر (19 م) إلى غاية القرن العشرين (20 م)، نقطة انطلاق أثيرت فيها مساءلة للمكان المسرحي. وتميزت هذه الحقبة الزمنية من تاريخ البناية المسرحية وتحولاتها، بالتبدلات العميقة والجذرية التي مست مختلف المجالات الحضارية (العلمية والتقنية والاقتصادية والاجتماعية والجمالية) لتفتح الأبواب على مراجعة شاملة

[1] ينظر: فرانك.م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر، كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970، ص 269.

[2] حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة 1985، ص 130.

لمنظومة القيم والتصورات التي كانت مقبولة ومستساغة من قبل. وبطبيعة الحال لم يسلم المسرح من هذه التحولات باعتباره أحد أشكال التعبير الفني، ما يجعل منه محل مساءلة حادة مست البنايات والأشكال الهندسية للمكان المسرحي، ومحاولة إعادة النظر في وظيفته المجتمعية، وأساليبه في التعبير الدرامي والمشهدي. وهذا ما سنتطرق إليه في الفصل الأول من خلال دراسة مستفيضة لعناصر السينوغرافيا وجمالياتها في المبحث الأول، أما المبحث الثاني فقد خصص لاقتراحات وتصورات المجددين والرواد الذين أثروا المسرح بكل مكوناته عموما، والمكان بصفة خاصة، بإضفاء تحويرات جزئية عليه في بادئ الأمر ثم الخروج نهائيا من البناية المسرحية المغلقة. معتمدين على ثلاثة عناصر أساسية هي:

أولا: التجديد في الرؤية الاخراجية والتصميم السينوغرافي والبنيات الدارماتوجية.

ثانيا: البعد الشعبي للفن المسرحي، واستمالت شرائح هامة من الجمهور المسرحي، من خلال تبني أشكال فرجوية ومتنوعة لم تكن معروفة سابقا، كالحفلات الموسيقية والسيرك والسينما .

الفصل الأول

جماليات السينوغرافيا والإتجاهات الإخراجية الحديثة

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا

المبحث الثاني: الإتجاهات الإخراجية وتحديث جماليات المكان

سنحاول في هذا الفصل إبراز عناصر السينوغرافيا وتطورها عبر التاريخ، مع التأكيد على دورها الجمالي والدرامي في العرض المسرحي، كذلك ربط هذا التطور بالاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بجماليات المكان والتطرق لمختلف اسهامات الرواد والمجددين عبر الكشف عن نظرياتهم وفلسفتهم التي صبغت صورة مسرحنا اليوم.

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا

نحاول التطرق في هذا المبحث إلى عناصر السينوغرافيا وتبيان مميزاتها وأهميتها:

I- الفضاء المسرحي :

الفضاء المسرحي يقابله في الفرنسية كلمة Espace وبالانجليزية Space وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات، إلا أن أحدث وأنضج التعريفات هو ما قدمه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي ادوارد هال الذي استغنى فيه عن مفهوم "المكان المسرحي" مستبدلا اياه بـ "الفضاء المسرحي"، Theatrical Space، وقد بلور هال علما خاصا بالرامز الفضائية Proxemics *.[1]

* الرامز الفضائية Proxemics: وهو ما اطلق عليه بالعربية اسم علم البون او البرنية او علم المسافات، وحدده على انه ملاحظات ونظريات وطرق استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة، وصل هال في ابحاثه العلمية وتجاربه الميدانية، إلى نتائج مفادها أن استخدام الانسان لفضائه يمثل اختيارا سيميائيا مشحونا بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات "دل ثقافية بالتضمن connotation، ثم خطى هال وزملاءه في المدرسة النقدية الأمريكية، خطوة أخرى باتجاه تعريف دقيق يربط العملية المسرحية بالمجتمع، ويدرس الفضاء المسرحي برابطاته وانعكاساته، وميز بين ثلاثة أصناف "بونية" رئيسية وفقا لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات وماشابه ذلك وسماها على التوالي:

- المقوم الثابت Fixed-feature: وهو يشمل التشكيلات المعمارية الثابتة Static وبشكل خاص بناء المسرح وابعاده والصالة في مسارح العلبة الإيطالية.

- المقوم غير الشكلي Informal-feature: وهو يتعلق بالفضاء غير الشكلي ويأخذ فيه بعين الاعتبار علاقات القرب والبعد بين الافراد ويعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الاجتماعي والتصورات والدور الذي تلعبه في حياه البشر شعوبا وافرادا.

ويبدو التطرق إلى مفهوم الفضاء المسرحي بسيطا إذا ما اعتبرنا "أنه مكان الفعل، يعرضه أناس لآخرين سواء كان هذا الفعل صامتا أو لفظيا أو راقصا"[2].

وباعتبار أن للنص المسرحي خاصيتين، الأولى تكمن في استخدام الشخصيات أما الثانية تتمثل في وجود الفضاء الذي يحوي هذه الشخصيات، من هنا يأخذ مفهوم الفضاء المسرحي بعدا آخر عندما تنشأ ضمنه العلاقة الجسدية بين شخصيات النص المسرحي، "ويتم الفصل بين النص والعرض على مستوى الفضاء لأنه في جانب كبير منه غير معبر عنه في النص وهو في منطقة بها ثغرات – الأمر الذي ينقص بشكل خاص في النص المسرحي"[3]، وهذا ما يجعل الفضاء المسرحي أهم عنصر من عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض المسرحي لقدرته على احتوائها جميعها وكذا تفاعله معها وتفاعلها ضمنه، في غالب الأحيان نجد المؤدي والجمهور يتفقان في التعامل مع المكان المنصي، وفي كيفيات التصرف حياله على أساس أنه من المعطيات المهمة التي تقف أمامهم في العرض المسرحي.

ليس بالضرورة أن يكون المكان مسرحا مادام يوفر حيزا كافيا لتحرك وتواجد الممثلين والجمهور، فليس أي مسرح يعتمد على نفس الأداء والكلام... "إن المكان المسرحي هو جزء من هذه السوابق التي على أساسها يتشكل النص الجنيني أو المبدئي الذي

- المقوم شبه الثابت Semi-Fixed-feature: وهويشمل المواضيع التي يتم تحريكها ولكنها ليست بديناميكية كالأثاث والديكور والاضاءة وترتيبات المسرح والصالة في المسارح غير الثابتة كمسرح الشارع والمقهى والحانة ...الخ، وقد اعتبر هال ان هذه المقومات الفضائية تشمل أداء الممثل–الممثل والممثل–والمشاهد–المشاهد. ينظر: اكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الإجتماعي والإقتصاد الدرامي، دار موسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2010، ص 22.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 22، 23.

[2] دنيس بابلي، أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة، نور أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الأثار المصرية، 1993، ص 311.

[3] آن اوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة، مي تلمساني، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، 1994، ص 176.

يضعه الكاتب، وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج"[1]، وتحصر المكان المنصي داخل الصالة والخشبة فيشكل مكانا خاصا بالممثلين أو المؤديين بعبارة أشمل، على مجموعة من العناصر المادية وغير المادية التي تعمل على إمكانية تحرك المؤدين.

أما بالنسبة للفضاء المنصي فهو يمثل الجانب التجريدي للمكان المنصي الذي بعتبر الجزء المادي الذي تدخل ضمنه حركة الممثل، باعتبارها "مجموعة الرموز الصادرة عن المكان المنصي وتجد فيها مكانه، وينتمي إلى الفضاء المنصي ليس فقط رموز مثل الإكسسوارات، ولكن أيضا الممثلون وتنقلاتهم، والوجوه التي يرسمونها، وعلاقاتهم بالإضاءة والأصوات"[2].

عندما نتكلم عن الفضاء الموجود في النص والذي يكتبه المؤلف من خلال مخيلته ويدعمه المتلقي لتشكيل الفضاء الدرامي من خلال التزاوج بين المكتوب وبين المتخيل المرئي، فإننا هنا بصدد التكلم عن الفضاء الدرامي "وهو الفضاء المنصي الذي يتشكل نظريا من خلال النص ويتكئ عليه خيال القارئ ليردم الفجوات القائمة عادة بين الكلام وتجلياته البصرية"[3].

إذ أن الفضاء المسرحي أوسع مفهوما فهو يتعدى الفضاء المنصي إلى فضاء الجمهور والعلاقة التي تجمع الأول بالثاني والعكس كذلك، و"إذا كان السينوغراف هو صانع رموز الفضاء المنصي، فإنه من المعروف أن مجاله يتضمن مجموع الفضاء المسرحي، فإن المتفرجين الآخرين يشكلون بصريا أو سمعيا جزءا من عالم المتفرج"[4]. من هنا نستنتج علاقة التعدي التي تدرج عالم الجمهور ضمن حقل الرؤية البصرية التي يختص في نسجها

[1] آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة، حمادة إبراهيم -سهير الجمل، نور أمين، الجزء الثاني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 60.

[2] آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 60.

[3] نديم معلا، مرجع سابق، ص 99.

[4] آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 60.

السينوغراف من خلال عدد من العناصر الملموسة التي تحتل هذا الفضاء المسرحي وتختلف بتنوعها ومميزات كل عنصر منها من حيث الأهمية النفسية وتتمثل في العناصر الآتية:

- أجساد الممثلين.
- عناصر الديكور.
- الإكسسوارات.

وتعتبر هذه العناصر أداة في يد السينوغراف يبدع بها داخل الفضاء المسرحي صانعا بذلك رموزه،"قد تكون شخصية متحدثة وقد تكون أداة في العرض مثل قطعة الأثاث، حيث أن الجسد الإنساني الصامت والثابت يحمل دلالة مثله مثل أي شئ آخر"[1].

كما يمكن لهذه العناصر أن تتبادل الوظائف فيما بينها، كما يمكن لمجموعة منها أن تمثل المجموعة الأخرى، وقد لايكون هناك فرق قط بين وجود حارس يحمل سلاحه وبين وجود الأسلحة ذاتها، في دلالة للتعبير على القوة والعنف"[2].

II- المنظر المسرحي (الديكور) :

يعمل المنظر المسرحي بجميع عناصره على إعطاء خشبة المسرح شكلا معينا أثناء العرض، كما أنه يشتغل على تحديد مكان وزمان الحدث، ليعتبر بذلك عنصرا أساسيا في تحقيق الإيهام، من هنا تتحول وظيفة الديكور حسب اختلاف طبيعته بين الإيهام أحيانا والإيحاء أحيانا أخرى.

نجده في الأولى (قصد تحقيق الإيهام) يسعى إلى نقل الواقع فوق خشبة المسرح عن طريق خلق صورة مطابقة باستعمال أشياء من الحياة والإكثار في التفاصيل دون الاهتمام

[1] ان اوبر سفيلد، قراءة المسرح، مرجع سابق، ص 221.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

بتوظيفها في الحدث، "وهذا الديكور يحدد حركة الممثل ويخضعها لأبعاده"[1]، ثم عندما تتحول وظيفته إلى الإيحاء نجد "هذا النوع من الديكور له وظيفة دلالية كثيفة ويؤدي إلى إبراز المسرحية"[2]، من خلال الاشتغال على إلغاء كافة التفاصيل المتعلقة بالشكل والزخرفة ... الخ، وعدم إعطاء الأهمية للتصوير وإتمامه وإهمال الدقة في تجسيد المكان.

وتتجلى جماليات المنظر المسرحي- الديكور- في التراكيب الفنية التي تؤثث للبيئة المكانية التي تحتضن العمل الدرامي، ولا يمكن ذلك إلا بتناسق الخطوط والأحجام والكتل والألوان والخامات ولتناغم فيما بينها، "ويعبر المنظر المسرحي بشكل جمالي عن المعاني والثيمات المقصودة من خلال بناءه التركيبي لتفاصيله مع بعضها البعض"[3]، قصد توليد قيم جمالية وفنية تؤسس للمكان الذي بدوره يوفر المساحة اللازمة لاحتضان حركة الممثل وتفاعل الإضاءة داخله لتبرز سنفونية بصرية تشمل الوحدات الأساسية للعرض وفقا للرؤية الإخراجية المطروحة في كل عمل درامي .

ويشارك فيها الديكور" في التعبير عن الأفكار التي ترمي إليها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم السينوغرافيا"[4]، وهذه المفردات تشكل الوحدات أو العناصر الأساسية للصورة المسرحية وتعمل في انسجام حركي وإيقاعي منتظم وفقا لرؤية إخراجية خاصة بكل عرض درامي.

مع ظهور القرن العشرين (20م) برزت أشكال متعددة وجديدة من المسارح، منها الدوار، مسرح الهواء الطلق، المسرح المفتوح، مسرح الغرفة، مما أثر في علاقة المكان بين

[1] ماري الياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 253.

[2] المرجع نفسه، ص 217.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 55، 56.

[4] زيد سالم سليمان، السينوغرافيا النظرية والتطبيق (مسرحية نزهة انموذجا)، مجلة كلية الآداب، العدد 95، دت، ص 431.

مساحات التمثيل ومساحات المتفرجين وتعددت بدورها حسب توجهات ورؤى المجددين في هذه العلاقات، حيث أدت إلى إنشاء تكوينات جديدة في مساحات الأداء والتمثيل، واستعمالات الإضاءة، وبناء الديكورات، أثرت حتى في الكتابة المسرحية محاولة منها ملائمة الصورة الجديدة واستغلال إمكاناتها الهائلة. وباعتبار المناظر المسرحية المكون الأساسي لهذه الصورة المعروضة التي تقوم على مقومات معيارية منبعها النص ومكانها الخشبة ومحققها الإنسان ممثلا أو مشاهدا كان، لابد أن تقام وفقا لوحدات قياسية ونظم ومعايير في تصميمها[1].

إذن فالمنظر المسرحي –الديكور–يعمل على توفير المجال المكاني لاحتضان باقي عناصر العرض الأخرى، مساعدا إياها على تأدية وظيفتها في وحدته فنية وفكرية تشكل ديناميكية وهارمونية تشتغل من خلال التشابك والتناسق بين جميع هذه المفردات بهدف "إثارة عاطفة المتلقي من خلال تفاعله مع الأفكار والمقترحات التي أدت إلى ظهور صورة المنظر المسرحي المتكونة من مجموعة العناصر المكونة له، وهذه الإثارة والتفاعل الحسي ما بين المتلقي والمنظر المسرحي ماكان لها أن تنمو في ظل غياب المعنى"[2].

وبسياق آخر يجد جبار جودي العبودي "أن المنظر المسرحي يستمد طاقته الشكلية المعبرة من خلال تفاعل عناصر تكوينه،كذلك مقدار التأثير الجمالي في المتلقي الذي يأتي من تفاعله العميق و انسجامه وتناغمه مع ما يقدم له من صور منظريه مبدعة و مؤثرة على خشبة المسرح"[3]، هنا يمكن التأكيد على قدرات المبدع المصمم(السينوغراف) في تشكيل هذا المنظر المسرحي، مع مراعاة المعايير و المقاييس الجمالية و الفنية من نسب

[1] ينظر: عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، سان بيتر للطباعة، الطبعة الأولى، ص 72.

[2] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجمالية)، مرجع سابق، ص 56.

[3] المرجع نفسه، ص 57.

وقياس و توازن و حركة، دون ان نهمل الجانب الفكري والفلسفي الذي يشكل الخطاب البصري من خلال الديكور وباقي العناصر السينوغرافية والذي هو في الأساس نابع من صميم الرؤية الإخراجية للعرض .

III– الإضاءة :

يعتبر "الضوء... المصدر الأساسي للحياة البصرية وهو يشكل عالما سحريا، يفرض وجوده على واقع الإنسان وجوهره، تترجم بذلك ترجمة حقيقية للحالة النفسية للإنسان"[1].

لقد استعمل الإنسان في البداية ضوء النار عند أدائه لطقوسه الدينية، بعدما كانت الشمس المصدر الوحيد للإضاءة المسرحية وفي الاحتفالات الدينية، حيث نجد ما دونه (شيلدون تشيني) مؤيدا لهذا القول "لا ينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح معمورا في طراوة الصباح الممتعة وصفائه الباهت الشاحب مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله، ألا ما أبدعها من لحظة هي أروع اللحظات كي يبدأ التمثيل"[2]، ثم يعود قائلا:" لقد بدءوا يحتشدون مع مطلع الصبح في الهياكل حتى بدا أن المدينة كلها قد اجتمعت هنا في حمى (ديونيزوس) المقدس بجوار المسرح"[3].

بقيت الإضاءة لفترة من الزمن تراوح مكانها في وظيفتها الاعتيادية المتمثلة في الكشف عن مجريات الأحداث الدرامية لاغير،بتوفير النور لعين المتلقي لرؤية الاشياء طبيعية كما هي في الواقع، "مع اتخاذ المسرح أشكالا جديدة في التقديم والتمثيل أوجدتها ضرورات التطور التاريخي من مغادرة البناء المسرحي المكشوف وضوء الشمس المباشر الذي ينير ذلك

[1] يحي سليم الشاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، ص 29.

[2] تشيلدون نستني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، الجزء الأول، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د ت، ص 58.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

البناء، إلى داخل الفضاءات والقاعات المبنية في العصور الوسطى، ومنها فضاءات الكنائس المغلقة، حتى تطلب الأمر توفير مصدر آخر من النور للكشف أيضا عن الحدث الدرامي"[1]، فأوجدت هنا المشاعل ثم الشموع والشمعدانات والمصابيح الزيتية، في محاولة لابتكار وسائل جديدة للإنارة واستخدامها بأشكال فنية تميز العرض المسرحي وتفاجئ الجمهور لخلق حيوية وتأثير أكثر، ما نجده في محاولات إينيجو جونس* (Inigo Jones) "وكان أهم انجازاته في هذا الصدد ابتكار العاكسات الضوئية، وخلق العديد من المؤثرات كغروب و شروق الشمس، وضوء القمر"[2].

ابتداء من القرن السادس عشر (16)، "كان أول عرض مضاء إضاءة صناعية في عام 1514 حين قدم (بيروتسي-Peruzzy) مسرحية (كالندريا- Cahandria) أمام نابليون العاشر"[3]. ومع اكتشاف المصباح الكهربائي عرف فن المسرح تغييرا واسعا في جغرافيته وبشكل عام، مما مهد لتنظيرات فناني العصر الحديث والتركيز على وظيفة الإضاءة المسرحية، ودورها المهم والكبير في خلق الجو العام المسرحي والعنصر الأساسي لتفسير كافة ما يجري على منصة المسرح، وتأثيرها المباشر والفعال في جميع مكونات العرض الأخرى (ديكور، ملابس، ماكياج...) لبلوغ الصورة المسرحية النهائية في انسجام وتناغم يرجوه السينوغراف أو مصمم الإضاءة، "وعلى قدر نجاح فنان الضوء في عمل التوليفة المناسبة بين

[1] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 58.

* إنيجيو جونس Inigo Jones (1573- 1652): مهندس وفنان انجليزي صقلته التجربة الإيطالية في مجال المسرح سواء بالنسبة للمناظر او الإضاءة، فقد درس أثار روما، وأعمال بالاديو، وعندما عاد من إيطاليا، كرمه الملك جيمس الأول، وعينه في الفترة من 1605- 1613 مهندسا ومصمما خاصا له. ينظر: شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عبد الرحمان الدسوقي، دراسة الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة، 2005، ص 53.

هذه العناصر والممثل، على قدر ما يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحا للمشاهد ومقنعا له، ومؤثرا فيه"[1].

نجد أدولف آبيا، من أهم فناني العصر الذي قدم رؤية جمالية وفنية جديدة في اعتماده على عنصر الإضاءة داخل المنظومة البصرية للعرض المسرحي، "ولم يكن ينشد الإنارة العامة في تنظيراته بل الإضاءة البؤرية المركزة والضوء المنضبط الموجه الشبيه بنوتة موسيقية معبرة ودقيقة "[2]، هذا الوصف الشاعري للإضاءة ألزمها القوة في التعبير عن طريق مميزاتها و خاصيتها في توحيد مفردات العمل المسرحي بإيقاع موسيقى جعلها (أي الإضاءة) تلامس الروح الدرامية للعمل وتعمق في قيمته بخلق جو عام يتلاءم و فكرة و مضمون العرض باختلاف طبيعته وشكله، كما تعمل عن طريق "شحذ المنظر المسرحي بجماليات خالصة لا يمكن لها أن تتوافر لولا حركة الضوء بشدته وخفوته وحيويته وانتقالاته، كذلك تحكمه في الإيقاعات المسرحية المختلفة من خلال الانتقالات السريعة أو البطيئة وتنوع الألوان الباردة والدافئة على خشبة المسرح"[3].

ويرى الباحث أهمية الإضاءة وقدرتها على مجاراة أحداث العمل وتحديد المكان والزمان بتوجه فكر وأحاسيس المتلقي من خلال دلالاتها التي تنتجها في سيمفونية موحدة مع جميع عناصر العرض، لتصل بالمتلقي إلى الدهشة والإبهار مستعملا إدراكه الحسي وفق ذائقته الجمالية و تفاعلها مع أنغام العناصر السينوغرافية التي يصنعها الظل و النور سواء مع الممثل أو غيره من المفردات الأخرى كالديكور و الإكسسوارات، حيث "أن أحجام الأشياء التي تظهر على المسرح تتحول، فهي تصغر أو تكبر يتحول لونها حسب شكلها ولونها حسب لون الضوء الساقط، وتتغير المساحة التي يشغلها حجم الشئ، ممثلا كان أو ديكورا

[1] شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ملتقى الفكر، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ص 359.

[2] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 59.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

أو مادة أثاث اعتمادا على موضعها فوق خشبة المسرح، واعتمادا على موضعها في الصالة"[1]، لتشكل في النهاية سيمفونية بصرية متكاملة، و حسب جلال جميل محمد، "اللون هو موسيقى الفنون البصرية، كما هي مبادئ الميزان الموسيقي الممتد في السيمفونية التي لا يمكنها الاستغناء عنه، كذلك اللون فهو تنوع غير محدد وإمكانية هائلة في معالجة الإحساس، وهذا واحد من العناصر الأكثر قوة لدى مصمم الضوء"[2].

الحضور الجمالي للإضاءة تتأتى من خلال الخاصية التعبيرية التي ينسجها الضوء من خلال التركيز على الظلال وتحت الأشكال وإبراز الإحجام قصد التأكيد على أهم اللحظات المسرحية والحالات النفسية القوية وإظهار الحدث الدرامي وإيجاد " الزمن الدرامي، وتدعيم فكرة الصراع والتأثير في المتفرج،كل هذا يسمح للممثل من خلال شخصيته بالانسجام مع المكان والتلائم داخل جو عام جمالي يصل في النهاية بالمتلقي إلى بلوغ الحس الإدراكي الجمالي لديه، فجدل الضوء والعرض المسرحي في علاقة "مركبة تشمل على جانبين: جانب عملي وجانب يختص بالخيال، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصورة المسرحية وأحد المؤثرات الرئيسية للزمن"[3].

إن تأثير الإضاءة بارتباطها المباشر بالمتفرج وخياله لما لها من أسبقية في الرؤية عند المتفرج من خلال تأثيرها على شبكية المشاهد ما يكسبها الأفضلية في ولوج عقل وخيال المشاهد، يجعلها العنصر الجامع لكل المفردات وعناصر العرض المسرحي، وفي هذا الصدد يذكر عبد المنعم عثمان "نحن بالإضاءة نحقق مفاهيم ومدركات حسية كثيرة ترتبط والمتعة في

[1] جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 202.

[2] جلال جميل محمد، مرجع سابق، ص 20.

[3] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 149.

المشاهدة. وبها يمكن تحقيق الأهداف الشكلية والنفسية التي تؤثر ويتأثر بها المتفرج من أول وهلة يدخل فيها صالة المسرح"[1].

يرى الباحث أن للإضاءة دورا وأهمية بالغان في تحقيق التصور العام للعرض المسرحي، وتوحيد وربط كل العناصر والمفردات ببعضها البعض، مع إبراز كل عنصر وإعطائه الحيز الجمالي الذي يستحق حسب المواقف والأحداث داخل البنية الدرامية وتشملها في العرض، وهذا جزء من تجسيد مفهوم التناغم والانسجام، لذلك يتوجب على المصمم السينوغرافي أن يراعي دائما أهمية عنصر الإضاءة ودورها في جماليات باقي العناصر السينوغرافية، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صورة مسرحية دون رؤية إخراجية دون أن تكون الإضاءة محورها الأساسي.

IV- الأزياء أو الملابس:

الزي المسرحي هو اللباس الذي يستعمله أو يرتديه الممثل في العرض من أجل تحديد دوره والشخصية التي يقوم بتاديتها في ارتباط وثيق مع مفردات العرض الأخرى. "كما أنه يعتبر من العناصر التي تحدد جمالية العرض من خلال ألوانه وخطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي"[2].

"الأزياء هي وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا ... من هذا المنطلق أو من هذا التعريف للزى نجد أن القيمة الجمالية في الملابس تزداد وتتسع بوحدة الأشكال والألوان وتنوعها بحيث تصبح أكثر جمالا حتى تصل للمتلقي بكل سلاسة، وهذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عبر خصائص معينة توفرها في العرض المسرحي"[3].

[1] عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، مرجع سابق، ص 80.

[2] ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 241.

[3] منال نجيب العزاوي، أبجدية فن الأزياء في المسرح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص13.

"فالأزياء –إذا–هي تصميم دلالة يعين الممثل في عملية الأداء، وهو عملية تجسيد المعنى الذي يشمل على جميع عناصر العرض بدون استثناء، والزى ليس حكرا على خشبة المسرح فقط وإنما بقية الفنون الأخرى"[1].

للأزياء أهمية كبيرة داخل العرض المسرحي في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية، وتحدد علاقتها بالمكان والزمان وفق البناء الدرامي للأحداث ووقوعها، إضافة إلى ذلك دورها في إبراز تفاصيل الشخصية من خلال نوع الخامات المعتمدة في التصميم والانجاز، وكذا لونها والرموز المشكلة لها أثناء التطريز والتي تؤدي إلى تحديد السياق الزمني وحتى الإيديولوجي للشخصية، وتحقق بذلك الوظيفة التعبيرية عند التعريف بالشخصيات وفهم طبيعتها ومركزها وتكوينها الاجتماعي، "لأنها في أغلب الأحيان تكون نقطة الاحتكام الأولى للمتلقي في لقائه بالممثل ومشاهدته للشخصية التي يقوم بتجسيدها على خشبة المسرح، فالزي المسرحي يعمل بصفته موصلا طبيعيا بين شخصية الممثل الاعتيادية وبين الشخصية التي يتقمص أداءها ويستعمل ملحقاتها"[2]، ونجد وظيفة أخرى يقوم بها الزي المسرحي لا تقل أهمية عن سابقتها تتمثل في الوظيفة الرمزية التي تحددها نوعية اللباس من خلال ما يحمله من رموز لونية و/أو تشكيلية، حيث "يكتب كوفزان، لا ينتهي عند من يلبسه، فاللباس كذلك علامة للمناخ أو لمرحلة تاريخية (....) للمكان أو وقت اليوم، بالطبع اللباس يحيلنا عادة إلى عدة مواضيع في مرة واحدة، ويرتبط بغيره من علامات المنظومة الأخرى"[3]، ولا يشتغل الزي علاماتيا بشكل منفصل بل يكون في علاقة مع باقي العناصر ويؤدي دوره الجمالي المنوط به وفق هذه المنظومة ووفق ما رسم له.

[1] منال نجيب العزاوي، مرجع سابق، ص 14.

[2] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 63، 64.

[3] بوبكر سكيني، التحليل السيميوتيقي للعرض المسرحي، مذكرة شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية، المعهد الوطني للفنون الدرامية، الجزائر، 2002، ص 24.

لايمكن التعامل مع الزي المسرحي في العرض بمعزل عن المفردات الأخرى (عناصر العرض) فان الوحدة الفنية المتكاملة في جماليات العرض، تتشكل من خلال تداخل وترابط كل جماليات المفردات الإخرى من إضاءة، ديكور، أداء الممثل، واكسسوارات، الأزياء، ماكياج و/أو قناع موسيقى و مؤثرات صوتية، لتنتج في الأخير القيم الجمالية تبرزها الصورة النهائية للعرض وما تحتويه من معاني و تفسير للأحداث ودلالات الشخصيات، يجسد الزي المسرحي مما يحمله من مجموعة الأنظمة العلاقاتية جزء من هذه الايحاءات ذات القيم الجمالية، تتمظهر فيها عنصر الزي من خلال:

1- المادة والشكل مضمونا في التعبير.

2- الوظيفة الجمالية والقدرة الإدراكية.

3- الدلالات والرموز وأبعادها الجمالية.[1]

إن الاهتمام بعلاقة اللون مع الزي المسرحي معطى مهم جدا يجب على السينوغرافي أو مصمم الأزياء أخذه بعين الاعتبار، لما يشكله من علاقة متغيرة لا تعتبر ثابتة عند المتلقي باختلاف بيئتهم الجغرافية والمكانية، وكذا تعدد الأنساق الثقافية والحضارية لديهم على حسب انتمائهم، فاللون قيمته الجمالية يحددها انتماؤه ونسقه الثقافي والاجتماعي، فالأبيض ليس عند الجميع رمز للبراءة والفرح والسلام، هناك من يعبر به عن الحزن والحداد فالقيمة الجمالية للون تشكلها جماليات الخط والشكل والخامة ودرجاته من الخفة إلى الشدة أو من الإشباع إلى عدمه، أو من الإبراق إلى الخفوت، هي من تصنفه جماليا.[2]

[1] ينظر: سمير عبد المنعم القاسم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة وتقديم، حيدر جواد كاظم العميدي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، عمان، الطبعة 1، 2013، ص 134، 135.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

"ينطلق تأويل الزي في العرض المسرحي من مبدأ أساسي، هو أن للزي معنى باطني إلى جانب معناه الظاهر، وعليه فإن للزي في العرض وظيفتين، وظيفة رمزية ووظيفة تعبيرية، وللرمز هنا مستويان فهو أثر ودلالة، أثر أو انتاج لشئ آخر، كامن أو خفي، ودلالة لشئ آخر أو لما هو كامن وخفي أيضا"[1].

هنا يمكن القول بأن قدرة الزي في صياغة وجود عناصر العرض الأخرى التي يتعامل معها ومن خلالها، هي في الأساس قدرته على تشكيل الفعاليات الفكرية والاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية والاقتصادية، التي تساهم في تشكيل المفهوم للبنية الدرامية، والزمنية والمكانية وتحديدها لدى المتلقي بتفاعله مع الزي المسرحي مشكلا بذلك "مساحة فكرية فاعلة في العرض تعمل على تحقيق وجودها فنيا وتأثيريا"[2]، ذلك أن للأزياء أهمية كبيرة في بلوغ الأثر المرجو جماليا.

V- الملحقات المسرحية (الإكسسوارات) :

تعددت تسمياتها وتنوعت تعاريفها بين مختلف الدارسين والباحثين، منهم من يطلق عليها اصطلاح: الأدوات المسرحية، اللواحق، أيضا المتممات المسرحية، أدوات الممثل ... ويقصد بها كل الأشياء والأدوات التي تدخل في سياقات استخدام الشخصيات في تحقيق إحداث المسرحية ويتم تحريكها في الفضاء الدرامي، طبعا تكون خارج التكوين المادي للعناصر الفنية الأخرى المتكاملة للعرض المسرحي. ولها فاعلية كبيرة في إنتاج المفهوم عن طريق كيفيات استخدامها وتموضعها على خشبة المسرح ومجموع الرموز والدلالات التي تشكلها[3]، مما يجعلها عاملا حيويا يعتمده الممثل في حركته لتوصيل المعنى، وينقسم إلى:

[1] حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، عمان، الطبعة 1، 2013، ص ص 132، 133.

[2] حيدر جواد كاظم العميدي، مرجع سابق، ص 136.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 72، 73.

الأول علاماتي: "فالمقعد المستخدم في عرض هاملت هو علامة لمقعد خيالي في قلعة (السنيور Elsinore) + في ماضي أسطوري، وبالتالي فانه يؤدي (دورا تمثيليا وفي الوقت نفسه يمكن أن يثير الإعجاب في حد ذاته كشئ رائع التصميم"[1]، أما الثاني رمزي: "فالتاج يمكن أن يدل على فكرة الملكية، كما يحدث بشكل مؤثر جدا في مسرحية شكسبير (ريتشارد الثاني)، ويمكن أن يرمز الخطاب إلى سقوط البطل أو دماره "[2].

تعمل الإكسسوارات على توليد الانسجام والتناغم مع الديكور بغية رسم الصورة المرئية للعرض في وحدة بصرية مترابطة تستهدف مخيلة المتلقي وتساعده على إعادة تفكيك منظومة العلامات والدلالات التي أنتجتها، وتركيبها وفقا لتصوره باعتباره عنصرا مشاركا في صياغة الصور النهائية للعرض، "وبذلك أفرزت الملحقات المسرحية عدة أشكال تعبيرية ودلالات فكرية ذات بعد جمالي تؤثر بدورها في المتلقي و تذوقه للعرض المسرحي في منظومة بصرية إيقاعية متكاملة"[3]، نلمسه أيضا في ارتباطها المباشر مع الإضاءة التي هي بدورها عنصرا من عناصر العرض يعمل على إبراز كل العناصر الأخرى من بينها الإكسسوارات، فتقوم بتغيير لونها أحيانا وأحيانا أخرى شكلها وحجمها باستخدام الظل والنور من خلال تغيير زاوية ومكان الضوء (البروجيكتورات المستعملة في القاعة)، ومن جهة أخرى تتحول الإضاءة نفسها إلى إكسسوار عند الاعتماد على أدوات كالمصابيح أو الثريات أو الشموع... وغيرها، كقطع ديكور، تتغير وظيفتها عندما تدخل في حركة الممثل بلمسها أو استعمالها في مسرحيات و عروض مثل القنديل، للتعبير على الضياع والتوهان داخل العتمة والظلمة مثلا وبان الشخصية في فراغ ووحدة تبحث عن الطريق للخروج وتبديد مخاوفها داخل هذا الفضاء الدرامي.

[1] مارتن اسلف، مجال الدراما، ترجمة، صباع السيد، مطابع هيئة الاثار المصرية، القاهرة، 1992، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 74، 75.

إن الملحقات المسرحية أو الإكسسوارات في حد ذاتها تعد عنصرا دراميا مهما، بل ومحوريا في بعض العروض، وأكبر مثال على ذلك المنديل في مسرحية (عطيل) لشكسبير، فهو المحرك الأساسي والقوي لكل الأحداث ومجريات المسرحية، ليصبح المنديل من مجرد إكسسوار يستعين به الممثل لإيصال فكرة أو تسهيل المعنى، إلى شخصية درامية ترافق الشخصية الاعتيادية الموجودة في النص وتنتج بينها علاقة وجودية تفاعلية تترجم الأحداث أحيانا، والصراع أحيانا أخرى، في جمالية متناغمة إيقاعيا وبصريا.

ان كيفيات استخدام الإكسسوار واستعماله هو الذي يحدد أنواعها وتصنيفاتها فتجدها كالآتي:

-ملحقات وإكسسوارات خاصة بالديكور (هاتف منزلي، سجاد، ...)

-ملحقات وإكسسوارات خاصة بالممثل (سجائر، نظارات، مروحة يدوية،... الخ)

-ملحقات وإكسسوارات تزيينية وتكميلية معلقة على الديكور أو موضوعة (ستائر، لوحات زيتية، كتب،... الخ).[1]

بالرغم من الحجم الصغير والشكل المتواضع للإكسسوارات في غالب الأحيان إلا أنه يجب علينا إعطاءها الأهمية اللازمة من حيث الاستعمال والتوظيف وتفادي الحشو والتكديس لأجل تحقيق الجمالية وبلوغ المعنى مع الاختيار الجيد لنوعيتها بما يتناسب والمشاهد المعروضة مع مراعاة التقنية المصاحبة لها.

VI- المكياج أو القناع :

قبل تحديد مفهوم الماكياج والقناع أو التطرق إليهما، يجب فهم وتحديد العلاقة الموجودة بينهما، حيث أنه لا يمكن وصفها بالعادية، فمن الصعب الفصل بينهما، بل إن هنالك

[1] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 77، 78.

" من ينسب القناع إلى الملابس، ولكن القناع يستغل تلك المساحة الفاصلة، بين الماكياج والملابس"[1]، ولا يمكن لأحد عند حديثه عن الماكياج أن يتجاهل القناع، خاصة وأن مكان أو موضع هذا الأخير مايزال الوجه (وجه الممثل)، ما تؤكده جوليان هلتون عند قولها: "القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والماكياج المسرحي وقد يكون ستارا خفيا للوجه، يخلو من أي تعبير وقد يكون أحيانا صورة لأدمي أو حيوان أو مخلوق"[2]، إذ يمكن القول بان "الماكياج والقناع جزءان من القيمة البصرية للعرض المسرحي، وقراءته لا يمكن أن تتم أو تتجزأ إلا بهما"[3].

ككل عناصر العرض المسرحي، يتقاطع القناع والماكياج فيما بينهما، والماكياج يتداخل مع الملابس، والجميع يعمل لتحديد المظهر الخارجي للممثل وتركيب هيئته بغية تحقيق ملامح الشخفصية وتجسيدها، من طرف الممثل باعتباره حاملا للخطاب المسرحي وناقلا له مع مختلف العناصر الأخرى، إضافة إلى ذلك يقوم الماكياج بتحديد نوع الشخصية من خلال التعبير عن ملامحها ومزاجها (عن طريق لون وشكل الماكياج وحدته ...) في اشتغال موحد مع اللباس ليشكل في النهاية "جسرا يصل بين عناصر العرض الحية، وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس، لا تعدو أن تكون جمادا لأرواح لكنه ما تعتلي جسم الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته"[4].

VII- الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

لا تقل الموسيقى أهمية عن باقي عناصر السينوغرافيا الأخرى، فهي تمثل لغة حية تساعد في خلق الجو العام للعرض المسرحي، وتتخذ بذلك أشكالا تعبيرية متعددة تتحد عن

[1] نديم معلا، مرجع سابق، ص 91.
[2] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 172.
[3] نديم معلا، مرجع سابق، ص 95.
[4] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 167.

طريق نسيجها، وأدائها وشكلها، ما يميزها على المؤثرات الصوتية داخل العرض، فالمؤثرات الصوتية بخلاف الموسيقى التي ترتبط ارتباطا مباشرا بأفعال وأحاسيس ومشاعر الممثل أي أدائه فوق خشبة المسرح، تساعد (أي المؤثرات الصوتية) على الإيحاء بالأحداث والمواقف، مثل الصوت فتح وغلق الباب، تكسير الزجاج، وبذلك تكون مرتبطة بالفعل المباشر المستخدم مشكلة دلالة محدودة المعنى مثل العنف عند تكسير الزجاج.

يذكر كمال عيد في استعمالات الموسيقى أنها: "تعد لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها البعض، وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل، وهي أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستائر الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الاعلى"[1]، هذا ما يؤكد امتلاكها لدلالات متعددة ومتنوعة على حسب توظيفها واستعمالها إما مصاحبة لأداء الممثل وإما جزءا أساسيا في البناء الدرامي لأحداث المسرحية.

الموسيقى هي من الفنون التي تخضع للإيقاع والزمن، "فهي وإن كانت موسيقى مصاحبة لحوار الممثل، وتتماوج معه، فإنها في هذه الحالة تسطر خطا آخر متوازيا مع خط الحوار والحركة التي يقوم بها الممثل على الركح"[2]، باعتبارها خلفية وهذا كما كان يتعامل معها مايرهولد (أي الموسيقى) واعطائها أهمية كبرى نجدها في تنظيراته ويجعلها العنصر الأساسي الذي يتوجب على المخرج اكتسابه، "ففي محاضرة فن المخرج، التي ألقيت 14 كانون الثاني لسنة 1927 تحدد أهمية الموسيقى والتعامل بها في قوله هذا: "تكمن صعوبة فن الإخراج في انه على المخرج أن يكون، موسيقيا قبل كل شيء، فهو يعمل في مجال من

[1] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة إبراهيم حمادة، قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006، ص 694.

[2] أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2013، ص 210.

أصعب مجالات الفن الموسيقى، إنه يبني الحركة المسرحية دائما وفق توازن الأصوات، ذلك أمر صعب للغاية[1]، وبالنسبة لمايرهولد ليس فن الإخراج فقط الذي يستلزم معرفة واسعة بفن الموسيقى ولكن يجب على الممثل أيضا ان يكون ذو ثقافة موسيقية وعلى معرفة جيدة بها، ملما بها ومستوعبا لايقاعها حسيا، هذا ما يعرف بالتذوق الموسيقى وهو شيء مهم، وهذا مادعا إليه مايرهولد اقتداءً (بفاغنز) "باعتبار أن الموسيقى فن زمان والحركة فن مكان، ولا يمكن لزمان أن يكون إلا إذا كان هناك مكان يُستوعب، وفي داخله يتحقق الزمان"[2].

يأتي تأثير الموسيقى عن طريق الإحساس والارتقاء بذوق المتلقي، خلال تشابكها وتفاعلها مع الممثل والفضاء لأجل بلوغ القيمة الجمالية والصورة التعبيرية المقصودة، على حد وصف سوزانة لانجر لقوة الموسيقى بأنها "تكمن في تعبيرها الصادق عن الوجدان، وهذا الصدق تعجز اللغة عن الوصول إليه"[3]، فهي تعمل بذلك على خلق جمالية فنية، من خلال ايقاعها وتناغمها محاكية المشاعر، والأحاسيس، ومتغلغلة في نفسية الملتقى، مشكلة بذلك علاقة متكاملة ووحدة فنية بين عناصر العرض الأخرى مبنية على ثنائية الأفكار والمشاعر أو ربط المرئي (الأصوات) بالمسموع (الحركات) في محاولة رسم صورة للحالات النفسية يلعب فيها خيال المتلقي دورا هامة، وهذا ماعبر عنه ادولف آبيا "بان الموسيقى هي التعبير المباشر عن الكينونة الداخلية للإنسان، وأنها تعبر عن الحياة المستترة و الخفية له، فالموسيقى تمثل عنصر الزمان، الذي تنتقل فيه، في الوقت نفسه، باعتبارها وسيطا لها".[4]

"للموسيقى لغة خاصة بها ولهذه اللغة عناصر لا يؤدي كل منها عمله على حدة وانما تتضافر، وتتشابك كلها سويا في إخراج المؤلفات الموسيقية وهذه العناصر، هي الإيقاع،

[1] أحمد أمل، مرجع سابق، ص 212.

[2] المرجع نفسه، ص 214.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 79.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

اللحن، التوافق الصوتي، والصورة أو القالب"[1]، تعمل جميعها على وتيرة متكاملة لتحقق رؤى وأفكار العرض وتخدمه جماليا وتقنيا بشحن الجو العام شاعرية مفرزة دلالات تعبيرية تسهل للمتلقي التفاعل وتشكيل الصورة النهائية للأفعال والمواقف.

VIII- جسد الممثل :

عند الحديث على جسد الممثل على خشبة المسرح كعنصر مرئي، لا يمكن أبدا مقارنته بباقي العناصر الأخرى التي تساهم في تشكيل صورة العرض المسرحي، وذلك لأنه هو من يمنحها الحركة ومعيداً بذلك صياغة تشكيلها بوجوده، سواء أكانت مرئية أو مسموعة، "كونه العنصر الحي الوحيد بين الأشكال الساكنة والذي يتمتع بالأحاسيس وبالروح التي تحقق حضورها ارتباطا حسيا بين جميع العناصر من جهة، وبين عموم صورة العرض والمتلقي من جهة أخرى"[2]، ولولا ديناميكية الحركة النابعة من التعبيرات الجسدية والصوتية للممثل، والتي ينتجها من خلال تقنياته الخاصة وهي تمثل بذلك نسق علاماتي خاص بالممثل (تعبيره الجسدي والصوتي)، تنتمي إلى حيز العلامات البصرية داخل إطار الزمان والفضاء في العرض المسرحي، من هنا يمكن لنا إدراج جسد الممثل ضمن أدوات السينوغرافيا، وهذه "العلامات يمكن أن تسمى العلامات الحركية، علامات الإحساس الحركي أو الوعي الحركي أو الحركية"[3]، يكون حاملها الأساسي (أي العلامة) الممثل في كل العروض مهما اختلفت طبيعتها، ومتغيرا في علاقته بتكوين الفضاء على حسب نوعية العروض يتراوح بين الثابت والمتغير، "ما يبين كونه نسقا علاماتيا مثله مثل غيره من الأنساق

[1] فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، 2009، ص 21.

[2] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 83.

[3] اكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 96.

الأخرى كالديكور والإضاءة والأغراص (كما في المسرح الطبيعي) مثلا، وبين كونه النسق العلامي الوحيد في العروض الفقيرة او أنواع المسارح الأخرى كمسرح الشارع"[1].

في الفضاء المسرحي غير الشكلي كما أشرنا إليه سابقا في تصنيف ادوارد هال لهذا العنصر، تبرز أهمية جسد الممثل وحركاته كما تبتعد وتحرر من الأنماط المعمارية التقليدية والثابتة لخشبات المسرح كالعلبة الإيطالية، ومثل هذا النوع من الفضاء المعد خصيصا لتوفير حيزا واسعا للإبداع مستعينا بالكتلة المرئية والمسموع التي تشكل الصورة المسرحية للعرض، "فإن جسد الممثل (Posture) وإيماءاته (Gestures) وحركاته (Mouvements) وتعابير وجهه (Expression) وتموضعات هذا الجسد بالنسبة إلى غيره، تخضع جميعها إلى هذا الفضاء المحدود وقوانينه"[2].

نجد الممثل بوصفه علامة مرئية داخل المنظومة البصرية للعرض المسرحي، عنصرا مهما في التفاعل والتواصل بينه وبين جميع العناصر المشكلة للعمل، فهو يعزز وجودها ويثير الذائقة الجمالية لدى المتلقي، ولا يتأتى له ذلك إلا عند استخدامه لأقوى ميزة لديه، ألا وهي الحركة، وبذلك يصنع إيقاع العرض ويبعث الروح داخله، ما يجعل "الممثل هو العنصر الأكثر تحركا في الصورة المسرحية على خشبة المسرح أو في المكان المتاح، والممثل بحركته يخلق الحيوية المطلوبة لإدامة استمتاع المتفرج ومتابعة احداث المسرحية"[3]، إذا ما تمتع بالأداء المتقن مع الأسلوب الجيد "لان أسلوب الأداء هو الذي يحدد في ذهن المشاهد ماهو نوع الإبداع والسحر والخيال الذي يبثه"[4]، دون أن نهمل علاقة حركة الممثل بالزمن والتي يحددها الأداء عنده، فيجب أن تكون مدروسة قصد تنظيم إيقاع العمل، وارتباط هذه، العلاقة

[1] اكرم اليوسف، مرجع سابق، ص ص 96، 97.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

[3] سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار ومكتبة عدنان نشر، طبع، توزيع، بغداد، الطبعة الأولى، 2015، ص 31.

[4] راضي د.شحادة، الجسد الادمي والمخلوق المسرحي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص 407.

الحركة/الزمن "إذا حسبنا بدقة حركة الممثل، فسنحدد زمن عرض الفعل وبما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم، فان الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم"[1]، هذا ما يجعل وظيفة الممثل من خلال تعبيره الجسماني، والصوتي وظيفة حيوية ومحورية في صياغة صورة العرض.

تقوم عملية الاتصال بين العرض والجمهور المتلقي بالأساس على الدور المهم الذي يلعبه الممثل كمحور رئيسي لفعلي المشاهدة والسماع اللذين يعتبران الهدف الأسمى للعملية المسرحية، لأن دور الوسيط الذي يؤديه الممثل عبر شخصية تنقل إلى المتفرج عن طريق الاحاسيس والمشاعر والانفعالات الصادقة، عند استشارتها لتُكون إطارًا لشكل الشخصية الخارجية، ما ذهب اليه ستانسلافسكي في منهجه التمثيلي والذي يصفه شايكي بأنه خارجية الطريق التي ترشد الممثل إلى الشخصية التي يحددها لنفسه في شكل أفعال داخلية وملامح خارجية، فيكون التميز والأداء الصادق انعكاسا لشكل الشخصية المسرحية ويعطيها ملامحها الخارجية وانفعالاتها الداخلية من خلال التعبير الذي يصونه خارجيا بالمادة وداخليا بالمعنى، وهذا ما يطلق عليه ستاتسلافسكي بالإرسال الشعاعي[2].

يعمل الممثل في علاقته مع/ وبمساعدة العناصر الأخرى (البصرية، والسمعية) إلى تحقيق كونيات الصورة المسرحية، مستخدما صوته وطريقة نطقه، والتعبيرات الجسدية طبيعة صياغتها وتشكلها، التحريك دلالات النص المسرحي، وإنتاج مجموعة من الدلالات والمعاني الموجهة بقصدية إلى المتلقى، والتي تجعل منه "على المستوى الجمالي يعد حاملا أيضا لوظيفة فنية تتبلور في مساعدة الشخصية الدرامية على انتقاد واقعها الاجتماعي المفترض والمطروح فوق منصة التمثيل كاستعارة فنية لهذا الواقع"[3].

---

[1] آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 181.

[2] ينظر: جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 85.

[3] رضا غالب، الممثل العربي بين ستانسلافسكي وبريشت، سلسلة الإبداع المسرحي، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 9، ص 136.

كما يرى الباحث أن جسد الممثل هو وحدة القياس الأساسي لباقي العناصر التي تشكل الصورة المسرحية، فهو بمثابة السلم البصرية الغاية الذي تبنى عليه ومن خلاله كل المفردات والثيمات البصرية والسمعية للعرض في وحدة عضوية تحقق الانسجام وترقى بالذائقة الجمالية.

المبحث الثاني: الاتجاهات الإخراجية وتحديث جماليات المكان

حاولنا الوقوف في هذا المبحث عند أهم المحطات التاريخية التي عرفها تطور الاتجاهات المسرحية الحديثة، مع ملامسة تجارب أهم الرواد الذين أثرت تجاربهم في العرض المسرحي سواء بتحديثهم لجماليات المكان أو اشتغالاتهم على مقاربات جديدة مست عناصر العرض خاصة الممثل والمتلقي والعلاقة التي تربطهما بعضهم بعض وكذا بالمكان.

I- المرحلة الأولى : إيهامية المسرح

I-1- جورج الثاني دوق ساكس ميننجن (1826-1914) :

قبل عهد جماعة ميننجرز* نسبة إلى الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس ميننجن) التي برزت في (برلين) الأول من مارس 1874م، وذلك منذ أواسط القرن التاسع عشر (19م) وحتى بداية القرن العشرين (20م)، أين كانت ظاهرة النجومية من التقاليد المسرحية المألوفة في ذلك الوقت "ولم يكن لهؤلاء النجوم أدنى اهتمام بمراحل الاستعداد التي لم تزد على بعض ساعات قليلة يقصدونها متى شاؤا للتعرف على أماكنهم عن الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح، أو لتحديد مواضيعهم الأساسية من مراحل العرض دون مراعاة لنظام أو لتعاون تفرضه طبيعة العمل المسرحي الذي يضم عناصر مختلفة من الفنون "[1].

وأسس جورج الثاني، "... الذي ألغى نظام النجم الذي نتج عنه تقليد ضخم مكون من أساليب الزخرفة والفخامة المتكلفة وأكد على مسرح الطاقم الواحد أو مسرح

* الميننجرز: نسبة إلى ظهور فرقة ساكس ميننجن على المسرح الأول مرة كفرقة مسرحية جديدة وشكلت حدثا فريدا من نوعه، حيث ظهر انتاج الفرقة على مستوى عال من الاحتراف في وقت اجتمعت فيه كلمات النقد وصيحات استحسان الجمهور، تشيد باعمال الفرقة الفتية ابنة ميننجن هذا البلد الصغير الواقع على نهر الفيرا. ينظر: أحمد زكي، الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الابداع المدارس والمناهج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989. ص 30.

[1] المرجع نفسه، ص ن.

الجماعة او المجموعة، وأصبحت كل الأدوار حتى الثانوية هامة في عرفه"[1]، ما يمكن أن نسميه بالنظام الجديد للفرق وبذلك يعتبر في نظر المؤرخين والدارسين لفن الإخراج بأنه أول مخرج، وصنفوا مسرحه (بمسرح المخرج)، "فسطر عدة قوانين منها ما يخص الفرقة في تعاملها فيما بين أفرادها، وهي قوانين مهنية منها تعامل الفرقة وكيفية إنجازه وتحقيقه بالشكل الأكمل منها:

- التدريب المنظم والطويل الأمد.
- إعداد مناظر تنتمي للحقبة التاريخية للنص.
- إعداد وخياطة ملابس منتمية للعصر.
- الملحقات وكيفية التعامل معها."[2]

وقبل أن نتكلم على هذه التفاصيل التي تعتبر مميزات وملامح الأسلوب الإخراجي لجورج الثاني، وجب الوقوف لحظة، للتكلم عن هذه الشخصية المهمة التي أسست للإخراج المسرحي ليصير بذلك فنا قائما بذاته، وهنا المفارقة فلم يكن جورج الثاني مخرجا ولا ممثلا بل "كان رساما حفزه صبره على إتقان العمل التشكيلي إلى خوض غمار العمل المسرحي إذ كان هاويا له ومحبا. ففكر في تكوين فرقة مسرحية من ممثلي الدرجة الثانية...، وما بدأت الفرقة تعمل حتى تعلق به الممثلون عن إيمان وحب لنظامه الجديد في العمل المسرحي وفق أساليب ومناهج لم يعهدها أحد منهم من قبل "[3]، وكان إحساس جورج الثاني بطغيان الآلية المسرحية الفرنسية على المسارح الألمانية، إضافة إلى التقاليد والنظم المسرحية البالية

[1] جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012. ص 173.

[2] أحمد أمل، مرجع سابق، ص 37.

[3] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 31.

أدت إلى ثورة في ذلك الوقت، هي من الأسباب الأساسية التي جعلته يبحث عن أسلوب جديد كان أقرب إلى الواقع، وبذلك "كان أول من عمل على تقديم رؤية بصرية للعرض في كليته، ومنعه – بالتالي - وحدة الأسلوب والتشخيص والتفسير،... لكن الأهم من أي شيء أنه كان أول من أتقن مرايا وجود أسلوب موحد للأداء"[1].

ساعدت هواية الرسم لدى جورج الثاني في تجسيد منهجه وأسلوبه خاصة فيما تعلق بالدقة التاريخية على مستوى الزي المسرحي في عروضه، "إذ ظهرت الرغبة في تحقيق واقعية الزي التاريخي للشخصيات، والتي جاءت علي يد دوق ساكس مينينجن الذي عمل على تحقيقها في عروضه المسرحية، سعيا إلى خلق صورة واقعية على المسرح"[2]، عن طريق الدقة التاريخية للثياب من خلال تصميماته التي كانت تتسم بانسجامها مع الواقع، ويقول الدوق في ذلك "من المفيد دائما بالنسبة للممثل أن يلمس قطع الأثاث أو العناصر على نحو طبيعي فإن هذا سيقوي انطباعه بالواقعية"[3]، وتعمد الدوق أن تكون الأزياء جاهزة منذ الأيام الأولى للتدريب والتمارين قصدا منه إلى اثراء مخيلة الممثلين ومساعدتهم في أداء أدوارهم بالشكل المطلوب والتعبير بصدق عن الشخصية. ركز الدوق في "عمله على عناصر العرض المسرحي كافة لا على العناصر المتفرقة، إذ عمل على توحيد هذه العناصر من ازياء وديكور واضاءة ومكياج والملحقات، ومزجها في وحدة فنيه متكاملة لتعبر عن هدف واحد هو تحقيق الرؤيا المنظرية للعرض في كليته، مما تخلق وحدة الأسلوب والتفسير"[4].

---

[1] جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2000. ص 33.

[2] حيدر جواد كاضم العميدي، الأزياء المسرحية والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013. ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص 48.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

حظيت خشبة المسرح باهتمام الدوق ونبذ شكلها ذي المستوى الواحد، حيث رأى فيه رتابة لا تخدم توجهه. فأدخل نظام تعدد المستويات وأولى اهتمامه بالعلاقة بين المساحة والزوايا المختلفة لخشبة المسرح، وحركة الممثلين عليها ورفض فكرة استغلال وسط المسرح كعنصر من عناصر التركيز المفتعل، وربط الحدث الدرامي بمقاييس جمالية رائعة تتراوح بين ارتفاع وانخفاض، تحقيقا لتفسير العلاقات العاطفية بين شخصيات العرض المسرحي، ويصف في هذا الصدد (ماكس جروبا) وهو أحد ممثلي الفرقة بأن "أسلوب ميننجن في العمل حيث كان يتصور المسرح لوحة بيضاء يصور فيها ما شاء من الزخرف والأشكال وهذا الذي جعل النقاد يعتقدون بأن ساكس ميننجن قد فضل الصور المرئية على الكلمة"[1].

ومن خلال ما تطرقنا إليه من ابتكارات جديدة للدوق في المسرح لا سيما الأسلوب الجماعي الذي تبناه في الأداء وتدريب الممثلين، إلى واقعية المناظر المسرحية والإضاءة والدقة التاريخية في الأزياء والأكسسوارات، كلها جعلت الأثر الكبير في المسرح العالمي خاصة في أوروبا ممهدا لبروز عدد من المخرجين المتأثرين به، "وقد وقع هذا الأثر على (اندريه أنطوان) مؤسس المسرح الحر في فرنسا. فاتخذ الكثير من حسنات الفرقة وتجديداتها وطبقها في اعماله المسرحية، خاصة فيما تعلق بمشاهد التجمعات والتكتلات البشرية ودقة تصوير الاجواء الفنية المتمثلة في المناظر والازياء والمرونة الشديدة في اختراع تفاصيل الشكل المسرحي وتلك التجديدات التي برع فيها ساكس ميننجن"[2].

يرى الباحث بأن كل هذه التجديدات والإضافات للدوق جعلت منه رائد الواقعية والطبيعية في المسرح، معتمدا على وضع أسس علمية مدروسة لكل عنصر من

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

عناصر العرض المسرحي بدءاً بأداء الممثلين والدقة التاريخية للزي والمناظر وملحقاته، وتأكيده على أهميتها في تفسير الفكرة الاساسية للمسرحية، خصوصا عنصر الملابس الذي يعمل أيضا بشكل كبير على توضيح وتوصيل الفكرة إلى الجمهور.

I-2- أندريه أنطوان* André Antoine:

استجابة لصيحة (ايميل زولا)** التي بشرت بإعلان بداية عصر الطبيعة، من خلال مقالاته وتنظيراته. ظهر اندريه انطوان متأثرا بمنهج دوق ساكس مينينجن لكن بحدة أكبر في تصوير الواقع على خشبه المسرح، وبدقة أقرب إلى الحياة في تصوير الأحداث بشخصيات مميزة ذات ملامح طبيعية.

أكد انطوان "على الحوارية في الإلقاء وليست الخطابية لأن الشخوص أناس حقيقيون يعيشون في أماكن حقيقية ولا يتحسسون بوجود الجمهور، لذا أكد على ممثليه أن ينسوا أن هناك جمهور يراقبهم"[1]. فهو بذلك أسس قواعد جديدةً تنبذ مساوئ التمثيل في

* اندريه أنطوان (1858-1943): مخرج مسرحي فرنسي، ولد من ابوين فقيرين في ريق فرنسا، انتقل إلى باريس وعمره 8 سنوات، أقعد أبويه في وقت مبكر عن العمل، وترك دراسته ليعمل بدلا منهما لإعالتهما، عمل ساعيا لسمسار أوراق مالية، وعمل كاتبا في شركة الفار في باريس، بعد ذلك عمل في مكتبة عامة، استطاع خلالها ان يقرا بشغف كل ما يستطيع من كتب من اجل التحصيل والمعرفة، احب المسرح في وقت مبكر، فاتصل بفرقة الهواة المنتشرة آنذاك في باريس، ومن خلال تجاربه المسرحية استطاع ان يراس فرقة الهواة (سيركل لي جلوا)عام 1883، وقدمت هذه الفرقة عروضا في صالة فقيرة وصغيرة بشارع الاليزيه الفنون الجميلة)، اتصل بكتاب المسرح الشباب الذين كانت أعمالهم المسرحية تقابل بالرفض من قبل الرقيب، ومن قبل مسارح باريس، انفصل عن فرقة الهواة المذكورة سابقا ومعه عدد من أعضائها، واسس المسرح الحر عام 1887، استمر في تقديم اعماله المسرحية لغاية 1896 حيث أغرق بعدها هذا المسرح. ينظر: أحمد سليمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنطر المسرحي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012. ص 25.

** اميل زولا (1840-1902): مؤلف وروائي ومسرحي فرنسي، كان النصير القوي للمذهب الطبيعي، كتب عددا من المسرحيات لتعرض على المسرح الحر الذي اسسه (اندريه أنطوان)، سيما مسرحية (تيريزا راكان) ومسرحية معدة عن قصة (جاك دامور).

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 27.

المسرح الفرنسي آنذاك. ومن بين هذه المساوئ، فكرة الممثل البطل التي كان هدفها جذب انتباه الجمهور والتأثير فيه، كما كان هذا الممثل النجم (البطل) يعتمد على الحوارات الطويلة والتي يتفرد بها في كثير من الأحيان متجاهلا بذلك زملائه من الممثلين، وموجها كلامه كله للجمهور غير مكترث بأحداث المسرحية وما تفرضه من انسجام وتناسق بين المؤدين وفق تحركات دقيقة ومدروسة تتناسب مع طبيعة الفعل المسرحي، لأن "... جوهر منهج انطوان هو أن يعيش الممثل دوره لا أن يقوم بإلقائي حواراته، فالحركة هي أكثر وسائل التعبير قوة عند الممثل، ولذلك يجب أن يدرك أن تكوينه الجسدي كله جزء من الشخصية التي يمثلها وأن يديه وقدميه وظهره من الممكن أن يكونو أكثر تعبيرا من أي صخب لفظي"[1].

هذه الرؤى الجديدة في التمثيل والاعتماد الجماعي في الأداء المسرحي ونبذ فكرة الممثل البطل على خطى سابقه جورج الثاني، كان هدفها سعي انطوان إلى تقديم معاناة الإنسان للجمهور في مسرحياته والكشف عن فكرة استغلاله واستلابه مُعتمدًا بذلك على منهجه الطبيعي ليوصل هذه الافكار بتقديمها كأجزاء من حياة صغيرة على خشبه المسرح. كان في مضمونها رفضا كاملا وقاطعا لسيطرة الطبقة الاستقراطية والنبلاء على الحكم والسلطة، مبشرا بذلك بتثبيت قيم اجتماعية جديدة تعطي للإنسان حرية التحكم في حياته وصياغة واقعهم الاجتماعي داخل هذه الحياة.

ما قدمه أنطوان من خلال تصاميمه وعمله على المناظر المسرحية، هو تأكيد لفلسفته الطبيعة التي تقتضي بأن الانسان هو صانع قدره، فتمثلت بذلك مهمتها أي المناظر المسرحية في إظهار الحياة على خشبة المسرح وحث الجمهور على تصديق ما يعرض عليهم ويروا أنفسهم داخله. وصمم من أجل ذلك خشبة مسرح على شكل غرفة جدارها

[1] جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص 177.

المواجه للجمهور يكون شفافا، أطلق عليه الجدار الوهمي أو الجدار الرابع وأصبح رفع الستارة لا يعني البدء الحقيقي للاحداث المسرحية، بل السماح للجمهور أن يرى أحداثا كانت تجري أصلا قبل رفع الستارة[1].

سار أندريه انطوان على خطى الدوق، اعتقادا منه "أن المناظر المسرحية يمكن ان تسهم بجدارة في تأسيس "الجو النفسي" كذلك الزوائد المسرحية يمكن ان تسهم هي الاخرى في التمثيل، واكتشف انطوان من خلال ممارسته الجديدة أن فن الممثل لم يعد يقتصر على الالقاء والاشارة وحسب، ولكن عناصر أخرى مثل السكون والحركة بجميع أبعادها بدأت تأخذ وضعها على المسرح كعناصر أساسية في حرفية الأداء التمثيلي الطبيعي"[2].

أصر انطوان على أن يكون الانتاج بأعلى المستويات فكان يهتم بكل التفاصيل ولم يكتف بخلق الأجواء الداخلية على الخشبة عندما قام بتوجيه مصادر الضوء كالشمس والقمر والمصابيح وإنارة الشبابيك. واكد على وضوحها وعارض وجود الانارة السفلية لأن اتجاه أشعتها يخالف الواقع، سعى أيضا إلى تحقيق الأجواء الخارجية مستخدما الأصوات كمؤثرات للتعبير عن الحيوانات كالعصافير والصراصير والضفادع. واستخدم الإكسسوارات الحقيقية والإضاءة المناسبة للتعبير عن الليل والنهار[3].

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 29.

[2] أحمد زكي، مرجع سابق، ص ص 39، 40.

[3] ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 30.

I–3– قسطنطين ستانسلافسكي* Constantin Stanislavski:

"اصنع انت منهجك" مقوله شهيرة لستانسلافسكي الذي يعتبر من أبرز الرواد الذين اثروا في المسرح عبر العالم. تعد أعماله وتجاربه مادة مهمة تدرس في جميع المعاهد والأكاديميات المسرحية في مختلف البلدان، لاسيما مؤلفيه "حياتي في الفن" "وإعداد الممثل" وهما بمثابة عصارة تجربة حياته التي أسس لها من خلال ما يسمى "بالطريقة" وأهميتها في تربية الممثل جسديا ونفسيا.

كان ستانسلافسكي من المتأثرين بمنهج سابقه جورج الثاني وعمل على تأسيس أسلوبه الخاص في التعامل مع النص والممثل. ليصبح بعد ذلك منهجية قائمة في المسرح تعتمد على ركيزتين اساسيتين: هما النص المسرحي باعتباره يحمل رسالة او وظيفة اجتماعية، والممثل باعتباره المسؤول عن نقل هذه الرسالة او الوظيفة إلى الجمهور. وركز ستانسلافسكي جهوده واهتماماته الإخراجية صوب النص وخدمة له "إذ يرى أن مهمة المخرج الأولى نقل فكرة المسرحية وهدفها إلى الجمهور وأن أفعال الشخصيات التي يخلقها المؤلف، يجب أن تظهر مبررة ومنطقية ومتماسكة ومقبولة كما في الحياة الحقيقية. وأن يتضح هدف النص ومضمونه للجمهور"[1]. هنا يُظهر وفاءه لأفكار المؤلف وأعتبر المخرج هو القائد وعقل الفريق وعينه النافذة، لذلك وجب عليه فهم النص فهما دقيقا وان يلمس كل خطوط

* قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938): الممثل والمخرج والمربي الروسي، ولقبه الحقيقي اليكسيف (Alekseyv)، اشتهر باسم ستانسلافسكي نسبة إلى كنية جدته لامه الفرنسية وتدعى فارلي ستانسلافسكي، حبه وولعه للمسرح منذ صغره جعله ينشأ مسرحا للعرائس في منزله، ولد في موسكو وتوفي بها، صاحب نظرية هامة في فن التمثيل، التي ابتكر من خلالها أساليب وطرق جديدة تساعد الممثلين على الأداء بطريقة واقعية وصادقة، لازالت تشكل إلى يومنا هذا أساسا جوهريا لمدارس التمثيل في كل انحاء العالم، ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007. ص ص 71.

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 31.

أحداث المسرحية، حتى يتسنى له مساعدة ممثله في أداء دوره واكتشاف حقائق حياة الشخصية التي يؤديها استجابة لروح النص ونوع المسرحية وكذا المدرسة والمذهب المسرحي الذي ينتمي اليه. كل هذا بهدف تحقيق المتعة واللذة عند المشاهد وتحقيق الإيهام عن طريق التلقائية وصدق العواطف في التمثيل. كما ذكر في إحدى المرات مع أحد من أصدقائه الممثلين "اجعل الطبيعة دائما نصب عينيك. حاول أن تدخل تحت جلد الدور الذي تؤديه لوضع التعبير. ادرس الإطار الاجتماعي للشخصية ولا تنس دراسة ماضي حياتها. هكذا ستدرس كل طبقات المجتمع"[1].

وأكد على التزام الممثلين بالوقت قبل العرض أين نصحهم بالقدوم المبكر ساعات قبل بداية المسرحية، حتى يتمكنوا من تحضير أنفسهم داخليا، وتأدية أدوارهم بصدق. وما يعنيه بالصدق هنا هو "صدق مشاعر الممثل وأحاسيسه. صدق الدافع الابداعي الداخلي الذي يجهد التعبير عن نفسه"[2]. هذا ما يسميه ستانسلافسكي "التكتيك السيكولوجي" ويقصد به العمل الداخلي على النفس أي تطوير التكتيك الداخلي للممثل، الذي تحدده مجموعة من "الآليات والتمارين المحددة مثل التخيل والتوهم الابداعي الخلاق واسترخاء العضلات الجسمي والذهني، والذاكرة الانفعالية ولو السحرية والظروف المعطاة والاتصال الوجداني والمادي بين الممثلين والاحساس بالصدق الداخلي...الخ"[3].

أدى منهج ستانسلافسكي الذي أسماه بالواقعية النفسية وحتى طريقته في الأداء التمثيلي، إلى تحرر الممثلين في أدائهم من المبالغات التي كرستها الرومانسية آنذاك، في شكل التقاليد الادائية الكلاسيكية المكررة التي ترسخت لدى أغلب ممتهني التمثيل في تلك الفترة.

[1] جيمس روس، ايفانز، مرجع سابق، ص 27.

[2] إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة، يوسف عبد السميح ثورت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 221.

[3] رضا غالب، مرجع سابق ص 30.

وهذا التحرر مرده تقديم صورة للحياة من خلال الايهام، يرى فيها المتلقي حقيقته، "وبهذا النهج الجديد قد دفع بممثليه إلى التصرف طبيعيا على المسرح بدلاً من السلوك النمطي الموروث في التصرف الحركة والإشارة ...الخ"[1].

أكد ستانسلافسكي من خلال تعاليمه الإخراجية على أهمية الممثل واحترامه باعتباره النواة الأساسية، وبوصفه البذرة الأولى للعمل المسرحي وجب مراقبتها ومساعدتها على التطور والنمو، "لذلك كان الممثل عنده سيد المسرح ويعمل على أن يفني نفسه فيه ومن خلاله لأنه أداة التعبير التي يخاطب بواسطتها الجمهور"[2].

رغم استبداده ودكتاتوريته في بدايته الفنية، كانت نظرته للممثل هي المجُسِد لما في خياله، ليتحولوا إلى دمى بين أنامل مخيلته يرقصون على طريقة رؤيته لهم. "بيد أنه رفض هذا الأسلوب في العمل وراح يبحث عن (الحقيقة) في الحياة الفنية لا الحياة الاعتيادية، وكان أحد أسباب هذا الرفض دراسته المستفيضة لمناهج مشاهير الممثلين الذين سبقوه وأعجب بهم وأولهم (بوماسو سالفيني)*"[3].

كرس ستانسلافسكي ممارسته الفنية وطريقته في إعداد الممثل ونظر لها في العديد من كتبه "حياتي في الفن"، "بناء الشخصية"، "اعداد الممثل"، "فن المسرح" "وإعداد الدور المسرحي"... الخ. وتقوم هذه الطريقة على ركيزتين اساسيتين:

اولا: ما تكلمنا عنه سابقا من عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما تعلق بنفسه.

---

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 43.

[2] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص ص 31، 32.

* بوماسو سالفيني (1829- 1916): ممثل ايطالي شهير، من مواليد ميلانو، تميز بالصدق في آدائه التمثيلي كان يتقمص الشخصيات جسدا وروحا قبل بدء العرض بوقت مبكر، ويظل محتفظا بالشخصية إلى أن ينتهي العرض، ولقد خرج ستانسلافسكي من مشاهدة سالفيني ببعض الانطباعات التي أصبحت فيما بعد قواعد قام عليها مسرح موسكو الفني ومنهج ستانسلافسكي في التمثيل. ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

ثانيا: عمل الممثل الخارجي والداخلي فيما تعلق بالدور "فمن ناحية الانشغال الخارجي وجب على الممثل الاهتمام بمظهر الشخصية والبحث والتفكير في شكلها وهيئتها وفي ادق تفاصيلها الخارجية من لباس ومكياج واكسسوار...الخ، وهو بحث الممثل في دراما النص عن سمات خاصة في الشخصية كان يمنحها بعض من اللازمات الحركية والصوتية أثناء الحديث كالفأفأة أو الثأثأة واللجلجة واللثغة أو عيوب جسديه كالحدبة أو العرج ...الخ"[1].

أما بالنسبة للاشتغال الداخلي على الدور فهو مرتبط بفهم النص وخصوصية كتابته، ومعرفة مؤلفه وبيئة وزمنه ومكانه، لأنه في النهاية سوف يقدم إلى الجمهور. هذه الثقافة والمعرفة الواجب على الممثل أن يتمتع بها من أساسيات منهج ستانسلافسكي لتحقيق الايهام والطبيعية الأداء، من خلال الادراك الحسي والعاطفي للممثلين. "ومن ثم على الممثل أن يبحث في عصره عن وشائج اجتماعية أو تاريخيه، تربط الدور المسرحي بصلة ما بواقعه، ويتأتى ذلك من وعي الممثل بلحظته الحضارية في مجتمعه، وبدراسة محتوى النص المسرحي لمعرفة خطابه ومعناه وبنيات الشخصية التي سيجسدها من الناحية العقلية والنفسية والاجتماعية والجسمية، بل أيضا الدور الوظيفي لها في دراما النص"[2].

من خلال ما سبق يرى الباحث أن المنهج الذي قدمه ستانسلافسكي أو الطريقة التي اعتمدها في إعداد الممثل، عبارة عن اكتشافات عديدة أفرزتها تجربته الفنية عبر مساره الطويل من الإنجازات. ورغم أنه كما ذكرنا سابقا كان متشددا وجافا في أسلوب إخراجه فارضا رؤيته على الممثلين دون إعطائهم مساحة من الحرية في التفكير والتحليل، إلا أنه غير بعد ذلك الأسلوب تماما، بجعل خيال الممثل وإبداعه من معالم بناء العرض المسرحي. ما ذهب اليه بنيحيى علي عزاوي في قوله: "كتاب اعداد الممثل ليس خاصا بالممثل فحسب

[1] رضا غالب، مرجع سابق ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

بل هو منظومة قوانين تفسر وتوضح عالم البناء الهيكلي لخطاب العرض بأكمله، بداية من التأليف إلى الإخراج إلى التمثيل إلى تقنيات أخرى مكملة للعرض المسرحي برمته، وهذا ما اكتشفته من خلال ممارستي التطبيقية والتنظيرية..."[1].

تعامل ستانسلافسكي مع المنظر المسرحي بنفس الرؤية التي تبناها في ادارته للممثلين معتمدا على الطبيعة في خلق الفضاء وتصوير المكان تصويرا فوتوغرافيا، نقلا عن الواقع فكان يفرض على مصممي الديكور الذين تعامل معهم هذه النظرة في تجسيدهم للمناظر المسرحية عملا بما يحدده الكاتب في نصه فاستدل هنا في حادثه بينه وبين (جوردن كريج) كما يسرد أحمد زكي: "راسل ستانسلافسكي ادوارد جوردن كريج المصمم والمخرج البريطاني، وطلب إليه أن يشارك في مسرحية هاملت التي تقرر تقديمها بمسرح الفن بموسكو، لكنه وبعد أن قطع في العمل شوطا بعيدا في إعداده وتنظيمه، وجد ستانسلافسكي أن العرض يسير في اتجاه معارض لافكاره ومعتقداته عن المسرح. فلقد تعود أن يكون التصميم والاخراج في خدمة العنصر الحيوي في العملية المسرحية وهو الممثل"[2].

وتقسم أعمال ستانسلافسكي من خلال تعامله مع المنظر المسرحي إلى مرحلتين زمنيتين:

-**المرحلة الأولى**: اتسمت بتشدده في انتهاج الطبيعية واعتماده على المبالغة والمغالاة في ايجاد واستخدام المناظر المسرحية وفخامة الملابس والاكسسوارات، "حتى أنه قام برفقة زوجته ومصمم المناظر المسرحية (سيموف)*، وأحد خياطي الملابس وعدد كبير من

[1] بنيحيى علي عزاوي، فن المسرح والانسان الحديث، مراجعة وتقديم، البروفيسور سامي موريه، دار فيروبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2014، ص 99.

[2] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 36.

* فيكتور. أ. سيموف (Victor A.Simov): أبرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم ستانسلافسكي، حيث صمم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي أخرجها ستانسلافسكي ومنها:
مسرحية (الشقيقات الثلاث) لتشيخوف، عام 1901.
مسرحية (الحضيض) لغوركي، عام 1902.

الممثلين برحلة إلى مدينة روستوف بارد – سلافسكي، للبحث عن الملابس والاكسسوارات التي يحتاجونها لاحد عروضهم المسرحية، والتقوا (بشلياكوف) الذي أعاد إعمار قصر الكرملين فرحب به في هذا القصر وعاش فيه عده أيام، فرسموا وصوروا ما في هذا المتحف من كنوز، واشتروا في طريق عودتهم عددا آخر من العباءات والمعاطف والأحذية[1].

-**المرحلة الثانية:** "تلت عام 1906، وفيها انتهج ستانسلافسكي الواقعية النفسية بشكل مدروس دراسة علميه وكان أبرز مصممين المناظر المسرحية الذين استعان بهم في هذه المرحلة هو (ايكوروف V.E.Egorov)**"[2].

مسرحية (سلطان الظلام) لتولستوي، عام 1902.

مسرحية (بستان الكرز) لتشيخوف، عام 1904. أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 37.

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 37.

** صمم ايكوف عددا من المناظر المسرحية للمخرج ستانسلافسكي منها:

مسرحية (لعبة الحياة) لـ (ك هامسون)، 1907.

مسرحية (الطائر الأزرق) لـ (مترينك)، عام 1908. المرجع نفسه، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

II– المرحلة الثانية : التمرد على العلبة الإيطالية

II–1– ماكس رينهارت* Max Reinhardt:

يعتبر ماكس رينهارت من أوائل المجددين المبدعين في مرحلة الواقعية التي اجتاحت المسارح جراء الاختراعات الجديدة، كاستعمال المحركات الهيدروليكية من منصات الصاعدة والهابطة وتوفير مسارات أخرى على الخشبات المتحركة ذات الأجنحة. ثم اخترع السيكلوراما الثابتة التي كان لها أثر في العرض المسرحي. "وتعود أسباب نجاح ماكس رينهارت إلى العنصر التقني الذي مكنه من بلوغ درجة عالية من التأثير في عواطف الجمهور، فقد وظف مهارة كبيرة في الإضاءة والموسيقى والصوت"[1].

وكانت فلسفته في ذلك تحرير الجمهور من عبئ الأدب واللغة، التي تتطلب مجهودا كبيرا منه لفهم العمل المسرحي، مركزا اهتمامه على تقديم مسرحا سهلا ومفهوما، وخاليا من التعقيد. ما أدى بأحد النقاد الانجليز إلى الإشارة إلى مسرح رينهارت بقوله: "إذا كان رينهارت لا يقدم لنا الدراما الاغريقية فماذا يقدم؟ وكانت الإجابة أنه يقدم الرينهارديتية"[2]، لأن رينهارت ركز على النصوص الدرامية الكلاسيكية الاغريقية في توجهه الجديد للإخراج الفني، "وفي عروضه الكلاسيكية خاصة عمد إلى تغليف الأداء بالتنوع شديد الحيوية بديلا

* ماكس رينهارت (1873-1943): مخرج مسرحي نمساوي ولد بمدينة بادن بالقرب من العاصمة النمساوية (فينا)، بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا في المسرح الألماني، تعلم كثيرا من أستاذه المخرج الألماني (اوتو براهم)، عمل مخرجا أول ومديرا فنيا للمسرح الألماني في برلين، منظم ومبرمج مسرحي من الدرجة الأولى عام (1906) دعا إلى انشاء المسارح الصغيرة في اوربا، ادار ونشر المهرجنات المسرحية العديدة امام الاثار المعمارية في سالسبورج في النمسا، وفي ميونخ في المانيا، فضلا عن ادارته لثلاث مسارح في المانيا وحدها، سافر إلى أمريكا هربا من النازية، وتوفي في هوليوود عام 1943. ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 56.

[1] عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب والمسرح، افريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 147.

[2] المرجع نفسه، ص ص 147، 148.

عن البطيء الثقيل الذي اعتاده الكلاسيكيون، وجعل ممثليه يفكرون في متطلبات أدوارهم بدلا من توظيف الحيل ذات الكليشهات التقليدية المعروفة"[1].

إن التوجه الجديد لرينهارت في إخراج أعماله واختياره لهذه النصوص القديمة جاء خدمة لتحقيق هدفين أساسيين:

أولا: "تحرير الجمهور من المفاهيم التقليدية للتلقي التي سادت في المسرح الكلاسيكي، حيث تقتصر العملية المسرحية على التواصل من طرف واحد الذي يتخذ شكل التلقين"[2].

ثانيا: اعتماده الملحمية في تقديم عروضه وهي صيغة "ترمي إلى تنوير الأفكار والعادات بالاعتماد على اتجاه تعبير درامي، وهو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي، الذي اعتمد جملة من التقنيات أهمها على الاطلاق التعامل مع الحدث باعتباره حالة سردية"[3].

ساعد اشتغال رينهارت المتجدد لكل وسائل العرض المتوفرة في وقته، على تحقيق أقصى درجات التأثير الفني، مما جعله يتفرد بأسلوب خاص به يعتمد فيه على توظيف أساليب وأشكال جديدة لكافة العناصر المسرحية بهدف إبهار الجمهور، "ومن خلال مسيرته الفنية الطويلة في العمل المسرحي سواء داخل ألمانيا أو خارجها، يمكن عده من المخرجين الذين لا يتمسكون بمذهب واحد أو بأسلوب ثابت، فهو يرى أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في الإخراج"[4].

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 53.

[2] عبد الرحمن بن إبراهيم، مرجع سابق، ص 147.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص ص 57، 58.

اعتمد رينهارت نسخة الإخراج (السكريبت)* بتفاصيل وملاحظات أدق من سابقه جورج الثاني، "بيد أننا نجد نسخة الإخراج عند رينهارت تأخذ وجهات نظر جديدة ومتطورة. إنها تسجل الأهميات الفنية وتكتب تحديدا درجات الصوت والنوتات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل ممثل، وفي كل مشهد. تسجل الصمتات التي تخترق بعض أدوار الممثلين. تدون المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد، توضح حالة الاضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها. تسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقني وحركي وأداء تمثيلي من مشهد إلى آخر يتلوه. تدون المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية، بما فيها من رعد وبرق وأمطار ورياح"[1].

من أهم ما قدمه رينهارت في تعامله مع النص الحد من طغيان الكلمة المنطوقة. مثله مثل آبيا وكريج، حيث كان التأكيد على الحركة أساس هذا التوجه، وما أفكار النص إلا ترجمة يقوم بها لخلق صور وأشكال جديدة على خشبة المسرح، تتناسب مع روح العصر وتختلف باختلاف كل نص.

لذا نجد رينهارت يرفض فكرة الممثل البطل ومبدؤها الخاضع للنجومية. وتميز بأسلوب المجموعة التي تمثل الشخص الواحد، مشبها الممثلين مثل فرقة اوركسترا يوزع عليهم الحوارات والجمل المختلفة، لينطقوا بها كشخص واحد في تناغم فيما بينهم يناسب الموسيقى المستخدمة، خالقا بذلك جوا من الحميمية جراء المشاركة فيما بين الممثلين والمتلقين، ولا يمكن التمييز في كثير من الأحيان بين من هو المشاهد ومن هو الممثل "ومثلما فعل كريج وآبيا في معاملتهما مع الممثل، نجده يتفق معهما إلى حد كبير. فقد كان يحدد

* نسخة الإخراج (السكريبت): يسجل فيه كل الملاحظات التي ينطق ويتلفظ بها في كل جلسة من جلسات التدريب، حتى تصل الملاحظات التي يحتويها (السكريبت) خمسة إلى ستة أضعاف النص الدرامي نفسه ... إلا أنه قبل ماكس رينهارت، هذه الملاحظات كانت لا تتعدى تسجيل، حركات الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح، وبعض الملاحظات البسيطة عن المناظر المسرحية والأزياء. ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 57.

[1] المرجع نفسه، ص ن.

حركة الممثلين مسبقا في نسخة الإخراج ويفرض عليهم أن يتبعوا إرشاداته بكل دقه"[1]. إلى درجة قوله اثناء التدريبات "افعل كل ما أقول لك أو افعل كل ما افعل"[2]، أي دون نقاش.

وقال عنه جولياس باب (Gulius Pop): "ولد رينهارت ليكون ممثلا وإن قدرته كمخرج ترجع إلى كونه ممثلا يستطيع أن يعبر عن نفسه خاصة بالعمل الذي بين يديه"[3].

احتاج رينهارت إلى أماكن جديدة لتقديم عروضه الفخمة، "فبدأت عروضه الأولى التي قدمها في مسرح العلبة، ثم تطورت في أعماله التالية عن تلك البناية. فقدم عام 1903 عروضا اتسمت بالطبيعية كمسرحية الكترا. في حين استخدم في عروض أخرى مثل مسرحية "سالوم" في العام نفسه بعض الأشكال المكانية المكونة من سطوح ومستويات متنوعة، كتلك التي اقترحها "ادولف آبيا" من قبل ذلك بعشر سنوات"[4].

لم يكتف رينهارت بالمسرح التقليدي، إذ راح يبحث عن فضاءات جديدة تتناسب مع أفكاره وحجم أعماله نظرا للعدد الكبير من الممثلين الذين اعتمدهم في عروضه، "ولعل أحد أبرز عرضين لرينهارت والتي غادر فيها مسرح العلبة هو، عرض مسرحية (اوديب ملكا) في داخل سيرك عام 1910، حيث أنشأ فيه منظرا بسيطا يمثل قصرا يونانيا بدائيا إضافة إلى وجود مساحة مستطيلة طويلة. ومجموعتين من المدرجات وجناحين نصف دائريين. أما العرض الثاني فهو إخراجه لمسرحية "المعجزة" والتي كانت في

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 58.

[2] جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص 189.

[3] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 56.

[4] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، دار ومكتبة عدنان، طبع نشر توزيع، بغداد، ط1، 2013، ص 91.

الأساس عرضا إيمائيا وهي مسرحية دينية. تدور أحداثها في داخل إحدى الكنائس. فقد قدمت المسرحية داخل عمارة كنيسة من القرون الوسطى"[1].

كما سبقت الاشارة إليه عن استفادة رينهارت من عديد الاكتشافات الجديدة والابتكارات التي خصت خشبات المسارح. أين نجد استخدامه لها جليا في إخراجه لرائعة شكسبير "حلم ليلة صيف" سنة 1905. تطبيقا عمليا لها ولقد أقنع بمنظر الغابة كمنظر رئيسي يسيطر على جميع مراحل المسرحية، بمعنى أن تصور المسرحية محكوم بهذا المنظر كأساس، ثم عمد إلى توظيف تقنيه (المنصة الدوارة)* في عمل المناظر الأخرى فجاءت محاكية للطبيعة بكل مظاهرها"[2].

ساعد الاستخدام الجيد للإضاءة من طرف رينهات، إضافة إلى تأثره الكبير بابتكارات آبيا وكريج في هذا المجال، الوصول إلى درجة البراعة والاتقان في استثماره للاكتشافات الميكانيكية التي عرفتها خشبه المسرح ومست خصوصيته، ما جعل رينهارت يجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والابهار ... "فكان تصميمه المعلن هو أن يحرر المسرح من أصفاد الأدب، وكانت قولته الشهيرة (المسرح يتبع المسرح)"[3]، ولا يتبع شيئا آخر ولا حتى الأدب الذي كان ألحق به ردحا من الزمن.

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 92.

* المنصة الدوارة: على مسرح Neues Theatre سنة 1905. ينظر: أحمد زكي، مرجع سابق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص 189.

II-2-فيسفولد مايرهولد* Vsevolod Meyerhold:

سعى مايرهولد للبحث عن شئ جديد في الفن، يحمل روحا أكثر حداثة ومعاصرة وذلك بعد أن ترك مسرح الفن بموسكو. منفصلا عن أستاذه ستانسلافسكي. وبعد لقائه به مره ثانيه أحس بدوره بقوة الواقعية التي أسس لها في المسرح. فجاءت هنا مساعدته لتلميذه من أجل إنشاء استديو المسرح لتنفيذ أفكاره، التي نبذ من خلالها الواقعية التي أصبحت لونا محليا لا جدوى منه ولا يجتذب الجمهور، وفي هذا الصدد راح مايرهولد قائلا: "لقد حان وقت اللاواقعية في المسرح، من الضروري أن نصور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم، لكن كما نحسها إحساسا قائما في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي"[1]، رافضا بذلك هذا الأسلوب الواقعي الذي كان سائدا حين ذاك، هذا الأسلوب الذي اعتمد على التقمص والمعايشة منهجا في الأداء التمثيلي، وقد عرف أسلوبه بالمسرح الشرطي ومبدأ الأسلبة وهو مفهوم يرتبط عند مايرهولد بفكرة الشرطية وبالتعميم وبالرمز، إن أسلبة عصر ما أو ظاهرة ما يعني أن نبرز جميع الوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المتميزة[2]، وهذا المبدأ يرفض مبادئ مدرسة جورج الثاني، وبالتالي مبادئ مسرح موسكو الفني الذي سار على نهجه، فأوجد مايرهولد وسائل تعبيرية

* فيسفولد مايرهولد (1874-1940): مخرج مسرحي روسي، ولد في مدينة بنزا الروسية في أسرة رجل اعمال الماني الأصل، أنهى دراسته الثانوية عام 1895، التحق بكلية الحقوق بجامعة موسكو ثم تركها، انتسب إلى معهد الفيلها رمونيا الذي كان يترأسه دانتشنكو، إنظم إلى فرقة مسرح موسكو الفني فور تأسيسها عام 1898، ساعد أستاذه ستانسلافسكي في أعمال الإخراج، ترك المسرح الفني عام 1902، ليترأس جمعية الدراما الجديدة، وليبدأ حياته الفنية مخرجا مسرحيا. ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 62.

[1] جلال الشرقاوي، مرجع سابق ص 201.

[2] عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2017، ص ص 69، 70.

جديدة، أدخلها على مسرحه محطما بذلك نهج الواقعية والطبيعية، فأدخل الآليات المتحركة والسينما والراديو، واستعان بالتكوينات العارية بديلا عن المنظر المسرحي المألوف[1].

تميز المسرح الشرطي الذي دعى إليه مايرهولد بمجموعة من السمات العامة التي حررت الممثل من الكتل والأجسام التي يفرضها الديكور، وكذا استغناءه عن المناظر المسرحية المألوفة سابقا، وإلغاء الأضواء الأمامية. كما أدخل المشاهد في لعبة العرض باعتباره مبدعا يرسم بتخيلاته صورة العرض، ويقوم بتفسيرها بنفسه. ليصبح بذلك جزءا من العملية الإبداعية، وربط المشاهدين مع الممثلين بإنزال الخشبة إلى مستوى صالة العرض واستبدال الكلمة باللحن أو الصوت الموسيقي.

ويرى مايرهولد ان المخرج هو منظم العمل المسرحي قبل اي شيء اخر وعليه ان يتسلح بالمعرفة والثقافة التي تعزز شخصيته كمخرج، منها ان يكون ذا اطلاع بالتكنولوجيا للاستفادة منها في شتى المجالات وأن يولي اهتماما كبيرا بالمتفرج لأنه الهدف الأساسي من العرض المسرحي[2]، لكن في المقابل يدعو مايرهولد إلى ترك الحرية للممثلين في إعداد أدوارهم ويرفض فكرة إدارة الممثلين، بل توجيههم وتقبل مبادراتهم.

يعتبر مايرهولد الممثل عنصرا رئيسي وفعال في العمل المسرحي، وأولى اهتماما كبيرا له، إذ ربطه بعنصر الحركة وتعامله معها من خلال إعداده وتدريبه ليتمكن من التكنيك الذي يحدد أداءه ويسمح له بتنفيذ الخطة الإخراجية، ولهذا فقد أوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم البيوميكانيك*، وقد استنبط ذلك المفهوم من خلال متابعته للممثلين ومشاهدته التعب الذي يشعر به الممثل أثناء أداء الأدوار المسرحية. وتكمن المعضلة الأساسية في درجة التعب وعليهم معالجة هذه المعضلة وإلا سيتوقف مستقبل الفن

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 63.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

* البيوميكانيك: هو علم حركة الجسد.

المسرحي[1]، في تأكيد منه على قوة عنصر الحركة في التعبير على دوافع وأفكار الممثل الذي استنبطها الجمهور من خلال هذه الحركات مع استخدام مناظر وظيفية بشكل خاص وقد سميت بالبنائية*.

ومن خلال البيوميكانيك أو ما يطلق عليها أيضا بالآليات الحيوية أو هندسة الحركة يتمكن الممثل من أن ينظم الزمن المطلوب لتصريف طاقته الجسدية بصوره صحيحة ومعبرة، سوف يتواجد في الممثل المنظم أي الفنان ومادته وتصبح المعادلة كالتالي (ن= 1+1) حيث ان (ن) ترمز للممثل وان (1) المنظم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ الخطاب و(1) إلى جسم الممثل المنفذ لأوامر المنظم (1)، لذلك سوف يحتاج الممثل إلى تطويع مادته جسمه بالقدر الذي تستجيب فيه بسرعه خاطفة الأوامر الصادرة إليها من الممثل والمخرج[2].

ولفهم الآليات الحيوية يجب الرجوع إلى الأصل والجذور، حيث نجد أن مايرهولد تبنى فكرة الآليات الحيوية على أساس سيكولوجي مستندا في ذلك على نظرية الفيلسوف والسيكولوجي الأمريكي وليام جيمس الابن الأكبر للكاتب الساخر هنري جيمس وتتمثل نظريه ويليام جيمس في (المعرفة على التجربة الحسية)**، ويضع كمال الدين عيد صيغة يعتمدها في تحليل معنى الآلية الحيوية والعبارة الكاملة التالية: (انطلقت جاريا وخفت) ليستخلص تحليل الصيغة كالتالي: (لم انطلق جاريا لانني خفت، بل خفت فانطلقت

[1] ينظر: عبد الكريم خزعل الأسدي، مرجع سابق، ص 70.

* البنائية: بناء هيكلي يتكون من المدرجات والمنصات (البراتيكابلات)، والمعابر (الرامبات) متجردة إلى أشكالها الأساسية ومتماسكة بسقلات مرتبة، حيث تسمح بعرض المسرحية كاملة، فهي كل المناظر المسرحية مبسطة ومشروحة في منظر واحد. ينظر: جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص 203.

[2] ينظر: عبد الكريم خزعل الأسدي، مرجع سابق، ص ص 70، 71.

** يقيم وليم جيمس نظريته في المعرفة على التجربة الحسية، ومضمون التجربة عنده ليست على شكل ذرات كما هو مفهوم التجربتين الإنجليزية، لكنه تيار من الشعور سيال ومتصل.

جاريا) ومعنى ذلك ان الانعكاس لا ارادي عادة ما يسبق الشعور ولا يتبعه او يكون نتيجة له[1].

وقد استخرج مايرهولد من هذه الصيغة أساس الآلية الحيوية عنده، بمعنى تدريب الممثلين على كل الحركات حركيا وعصبيا واجهاداتها وهضمها حسيا وفيزيائيا قبل التمثيل وليس العكس، أي ليس استدعاء هذه الحركات حسيا وفيزيائيا من أحاسيس الدور أو الشخصيات ومقرراتها، كما في منهج ستانسلافسكي، حيث ترد متأخرة وليس متقدمة كما يرى مايرهولد[2].

شبه مايرهولد جسم الممثل بالماكنة أو الآلة التي تعمل بجميع أجزائها عند الحركة في محاولة منه لمطابقة الميكانيك ونظرياته على نظريات التمثيل فأجزاء الممثل (العضلات والغضاريف والأعصاب والعظام) يجب أن تعمل وفق هذا النظام بأعلى طاقاتها في تناغم ايقاعه متوازن لجميع عناصر الجسد معبرة بذلك عن المعنى وفقا للرسالة التي يبعث بها الدماغ عبر العمود الفقري النظام العصبي، ليؤدي كل عنصر مهمة خاصة به ويؤدي مهمة أخرى في علاقته مع الأعضاء الأخرى، وتشكل بذلك حركة الجسم في صورتها النهائية، لذلك يطلب مايرهولد من ممثله أن يستبعد تماما كل المشاعر الإنسانية وأن يخلق نظام يقوم على قوانين ميكانيكية، ويكون مثل الآلة في الحركة كالشقلبة على الرأس، كي يصل التعبير عن الحالة الانفعالية[3].

أكد مايرهولد في تحديده لسمات الممثل البيوميكانيكي إمتلاكه لموهبة الموسيقى، فضلا على أنه كان من المتأثرين بفن الموسيقى، ما جعل تدريباته ترتكز على كيفيات

[1] ينظر: كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، الجزء الأول، سان بيز للطباعة، 2002، ص 152.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: عبد الكريم خزعل الأسدي، مرجع سابق، ص 89.

إلقائهم للحوار ملحنا، مع البطء في حركاتهم مثل رجال الدين والكهنوت. فالإيقاع الموسيقي له قيمة جمالية داخل العرض المسرحي، حيث يذكر في هذا الشأن على حد تعبيره "إننا إذا ما انتزعنا الكلمة من الاوبرا وقدمنا هذه الاخيرة على خشبة المسرح فاننا نحصل في الحقيقة على نوع من البانتوميم، ففي البانتوميم تحدد الموسيقى مسبقا بسرعتها المتغيرة وتلحيناتها ورسمها عامة... وفي البانتوميم تندمج إيقاعات الحركة والإشارات وإيقاع المجموعات اندماجا تاما بالإيقاع الموسيقى، ولا يمكن اعتبار أداء البانتوميم أداءً مثاليا على خشبه المسرح إلا في حاله بلوغ ذلك الاندماج"[1].

II-3- نيكولا اوخلبكوف :

كانت نظرة اوخلبكوف لتقديم العرض المسرحي امتداد للدعوة التي أطلقها مايرهولد وكانت فلسفة اوخلبكوف مبنية على اساس ان العرض المسرحي هو مقابلة بالصدفة بين صديقين حميمين، هذه المقابلة التي تؤكد وحدة عواطفهما وتناسقهما العام بأسره، هذان الصديقان الحميميان هما الممثل والمخرج[2]، متخليا بذلك على نظام المواجهة بين الجمهور والخشبة في صياغة جديدة للمكان المسرحي أسقطت هيمنة البروسينيوم. وفي محاولة أراد من خلالها أن يوازن بين إيهامية المسرح المتمثلة بمنهج ستانسلافسكي والمسرح كعلبة عند مايرهولد، واحتفظ لنفسه بمنهج وسط بين هذين الاتجاهين مؤكدا على العلاقة الحميمية والمتأصلة بين الممثلين والجمهور[3].

وتعد هذه الفلسفة التي تبناها اوخلبكوف في عروضه، من حيث تحديث المكان وخروجه في عروض كثيرة من البناية المسرحية، من صميم اعتقاده برسالة المسرح ودوره في توحيد الشعب، وتأكيدا منه على كل ما هو شعبوي. لذا كان يشتغل على توثيق الصلة

[1] ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مرجع سابق، ص 140.

[2] ينظر: أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 72.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

بين الممثلين والمتفرجين. وجعل الحدث يدور في الصالة حيث يحيط به الجمهور، وأحيانا أخرى على خشبات متنقلة على أطراف الصالة أو فوق انشاءات مكانية تعلو رؤوس الجمهور ترافقها مؤثرات صوتيه تأتي من كل جانب لتضع الجمهور في قلب الحدث[1].

نجد في تجسيد هذه العلاقة الحميمية والمتصلة ممثل- جمهور، البارزة في عروضه المسرحية، شكلا جديدا في الانشاء المكاني، أين يتحرك الممثل داخل صالة الجمهور ويتفاعل معه في حيز مشترك يجعل الجمهور داخل اللعبة المسرحية، وفي إحدى العروض دخل الجمهور إلى الصالة ولم يجدوا المقاعد كما تعودوا، والممثلين بانتظارهم ويتحركون ثم اكتشفوا انه لا توجد هناك خشبة مسرح وان أحد جوانب الصالة الواسعة قد بني على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية، ترتفع حوالي خمسة اقدام، وفي وسط الصالة نتوء ضخم، وبين هذين الحدين يجلس الجمهور وحين يتمايز الجمهور عند الممثلين وخفظت الاضواء واكتشف الجمهور انه وسط جماعات الفدائيين تحارب في مكان ما في الجهة الروسية اثناء الحرب الاهلية[2]. على هذا الأساس كانت الدار المسرحية الجديدة لدى اوخلبكوف.

اعتمد اوخلبكوف على إزالة الحواجز بين الممثلين والجمهور، فكان جلوسهم يتوسط منطقه الحدث أو أحداث العرض التي كانت تجري قبل دخولهم الصالة وحتى نهاية العرض، كان الجمهور والممثلين في توحد تام مكانيا وزمانيا، وهذا الفضاء الخاص باوخلبكوف الذي كانت تعرف بالدار المسرحية، عبارة عن فراغ كبير مغطى تخلو من أي معمارية داخلية ثابتة، عدا شرفة في إحدى جوانب هذا الفراغ[3]، تأخذ فيه الخشبة ترتيبات مختلفة ويأخذ مكان الجمهور مواقع متغيره وفقا لمتطلبات ومقتضيات كل عرض بل وأكثر من ذلك فإن اوخلبكوف استعار بعض تقنيات الفيلم السينمائي فأنشأ مسطحات متعددة

[1] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 90.

[2] ينظر: أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 73.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

للتمثيل ليقدم فيها مونتاجا للأحداث، وعمد إلى تقطيع المشاهد بصيغة المونتاج السينمائي، فبدل أن يتابع المتفرج الأحداث حسب زمن وقوعها، كان عليه أن يتابع تنقلاتها من مشهد إلى آخر ومن مكان إلى آخر[1].

III– المرحلة الثالثة : ريادة التجريب

III–1– جاك كوبو* Jacques Copeau:

يعتبر كوبو من أشرس المعارضين لمنهج أستاذه اندريه أنطوان، دعا إلى التجديد في المسرح بدل الثورة بالعودة إلى الزمن الذهبي كما يراه في فترات الازدهار في تاريخ المسرح الذي عرفه اليونانيون والإليزابيثيون أيام شكسبير، خلافا لما هو سائد في عصره الآن من مسرح التسلية الشعبية.

سعى كوبو من خلال هذه الدعوة إلى إعادة إحياء التراث القديم بالرجوع إلى أمجاد اليونان الغابرة والكوميديا دي لارتي والايزاشين، فتمثل التجديد بالنسبة له "في العودة إلى فضاء خال مفتوح (غير مسقوف) لتقديم العرض، وصاغ كوبو بمعادلته في هذا الصدد والتي نستطيع تلخيصها في عبارة تنتمي لرؤى أخرى في مجال آخر من مجالات النشاط الإنساني: الأقل هو الأكثر، فتقليص المسرح إلى أبسط عناصره وأشدها أساسية وعمقا، قد

[1] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 90.

* جاك كوبو (1879-1943): تلقى دروسه في "ليسيه كوندورسيه" ثم التحق بجامعة السربون، وإبان صباه دأب جده على اصطحابه إلى الميلودرامات التي تعرضها فرقة الشارع "بوليفاردي تمبل" وفي وقت لاحق التحق بمسرح أنطوان، وخلال إقامته التي دامت سنتين في الدانمارك، كتب أول أعماله النقدية، في مجال الدراما و الادب، وهي أعمال تم نشرها من طرف مجلات أدبية فرنسية متنوعة في الفترة مابين 1901- 1903، عاد إلى باريس بعد وفاة أمه واستقر بها حيث اشتغل كاتب مبيعات في أحد معارض الفن الحديث...أقام كوبر مسرح الكولوجي العجوز، في عام 1913. وتمثل الملمح الأساسي لهذا المسرح في أن الأيدي والعقول التي تقف وراءه كانت غير مسرحية أي من خارج دائرة المسرح. ينظر: توماس ليبهارت، فن الماسيم والبوتنومايم، ترجمة، بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص ص 28، 29.

يبقيه ويقويه ويمكنه من الوصول إلى أوسع القطاعات ويمد تأثيره في نفوسهم إلى أعمق المستويات"[1].

أكد كوبو على اهمية هاتين الميزتين البساطة والنقاء، التي اتسم بهما المسرح اليوناني وشكلت أهم العلاقات بالنسبة لحركة الحداثة في الوقت نفسه "وهذه البساطة قديمة بنفس الدرجة التي تعد بها حديثة، ويتمثل الشكل المسرحي الذي رأه كوبو اقل تعقيدا وأكثر حداثة في الوقت نفسه في المسرح اليوناني، ولعل عددا كبيرا من المسارح التي بنيت دون أقواس الستائر منذ أيام كوبو تبرهن على هدف دعواه"[2].

لما راح المسرح الفرنسي آنذاك يغرق في السوقية والابتذال والتجارية جاء موقف كوبو في ظل هذا الهبوط والتدني في القيم، والأخلاق والجمال حسبه فزاوج بين الرمزية والشاعرية الموجودة في الواقعية والطبيعية، رغم رفضه لهذين التيارين إلا انه زاوج بين روحهما بغية التماس الأبعاد الرمزية والشاعرية، وكذلك الأسطورية والخيالية وحتى الفنية داخل النص. "ودعا إلى قيم أخلاقية وفنيه وجمالية مستندا في عمله على قاعدتين هما الأخلاق والتكنيك، ومن خلال جمعه بين طبيعية (اندريه أنطوان)، والاتجاه التشكيلي الرمزي الذي تمثل في (كريج وآبيا)، تميزت عروضه المسرحية بالهارمونية الكاملة بين الإضاءة وإيقاع الحركة وبساطه المنظر المسرحي وهرمونية الأصوات دون أن يهمل أهمية الكلمة"[3]. فلكل عنصر من العناصر المذكورة آنفا أهميته في التشكيل الجمالي للعرض المسرحي.

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 31.

[2] توماس ليبهارت، مرجع سابق، ص 29.

[3] أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 75.

III-2- اونطونين آرتو * Antonin Artaud:

دعا آرتو بقوة إلى مغادرة العلبة الايطالية ونادى بإعادة تشكيل البناية المسرحية امتدادا لدعوة آبيا التي تهدف بالأساس إلى إستحداث أماكن جديده للعرض المسرحي، والتوجه نحو أماكن متحررة من الحواجز التي تفصل بين جهة التلقي وجهه العرض.

كان آرتو متفهما إلى حد كبير المنظومة الأرسطية، فاعتبر روح الفضاء المسرحي نابعة من خلال تفاعل المشاهد عن طريق طقسية الكثارسيس. أين يؤكد بنيحيى علي عزاوي في كتابه المسرح وقرينه: "أن المسرح ليس مجرد تمثيل وتقليد بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقسية البدائية لكي يتحرر الإنسان من غرائزه السلبية المتأصلة فيه، ثم يتحرر من الانفعالات الموروثة ومن مشاعره العدوانية الكاملة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعور الجماعي"[1]، وبهذا يفرق بين فكرة التقليد، وقانون المحاكاة الذي اعتبره الفلسفة الجمالية لفعل المبدع، كما يؤكد في دعوته إلى التجديد بالتوجه نحو أماكن مختلفة ومتنوعة لتحتضن العرض المسرحي. حيث يقول آرتو: سنلغي خشبة المسرح والصالة، ونستبدلهما بمكان واحد بلا حواجز من أي نوع يصبح فيه مسرح الأحداث ذاته، ونعيد الاتصال المباشر فيما بين المتفرج والعرض نظرا لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث محاطا بها ومتأثرا أيضا، ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته[2].

---

* اونطونين آرتو (1896-1948): ولد المبدع العملاق العالمي انطونين آرتو بفرنسا في 1896م، كان شاعرا وممثلا ومؤلفا ومخرجا منظرا، وكان في بداياته شاعرا سرياليا يعاني من الجنون الإبداعي والنفسي والذهني بسبب انفصال الفكر عن اللغة، وقد نشر ديوانا شعريا سنة 1925 بعنوان "وسط الكواكب"، وعرف آرتو بالتمثيل المسرحي لا سيما في مسرحية "شهوة جان دارك" لدرسير سنة 1928م، والتمثيل السنيمائي بدوره في فيلم (صليب الغابة) سنة 1932م، هذا وقدم أيضا نظرياته المسرحية الثورية في كتابه الجرئ "المسرح وقرينه" سنة 1938، والذي أعلن فيه عن أرائه الجديدة في مجال الدراما عن طريق هدم مقومات المسرح الغربي مضمونا وشكلا. ينظر: بن يحي على عزاوي، مرجع سابق، ص 85.

[1] المرجع نفسه، ص 86.

[2] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 97.

إن دعوه آرتو من خلال البحث عن الأماكن البديلة، هي دعوة نابعة من اعتقاده القوي بالرجوع إلى العهد القديم. المسرح الاغريقي والمسرحي الكنسي اللذين يجمعان بين وحدة المتلقي والمؤدي داخل هذا الفضاء في علاقة طقسية دينية واجتماعية تربطهما ببعضهما البعض، وليس قيمة جمالية وفقط وإنما لتأدية الوظيفة الفنية، هذا ما يؤكده عندما قال أيضا: "سنهجر صالات العرض الموجودة حاليا، وننتقل إلى مخزن أو حظيرة (كراج) نعيد بنائها وفقا للأساليب التي أدت إلى إنشاء بعض الكنائس والأماكن المقدسة ومعابد جبال التبت العالية"[1].

إن المكان الذي اقترحه آرتو ليقوم بتوليد الأحاسيس لدى المتفرج عن طريق تفاعله بالاحتفال ليتحول إلى عنصر داخل حيز الطقسية المسرحية، ليس مقترحا فنيا فحسب إنما "... صياغة شعرية مكانية تتماشى وفكره في استبعاد النص (الكلمة) واستبداله بالحركة والاحساس، كل هذا يتم من خلال المفردات المرئية وموجودات المكان المسرحي لتتم هذه الصياغة الشعرية المكانية، وكما يعبر هو عن ذلك "تغيير مصير الكلمة في المسرح يعني استخدامها بمعنى مكاني ملموس"[2].

وهذا ماكان ينادي به آرتو بالفعل في عام 1921، عندما قال: "بأن الفن الدرامي قبل أي شيء، هو فن الحياة الذي يمكن له أن يعبر عن نفسه دون أبنية، ودون خشبات مجهزة يكفي توفر الوقت والمساحة"[3].

توجه آرتو نحو التأسيس لمسرح شامل، عمل من خلاله على الجمع بين مفردات العرض المسرحي كلها (الكلمة والتمثيل والاضاءة والموسيقى والرقص والحركة). وحل هذا المسرح محل المسرح الغربي ذا النزعة النفسية، الذي كان يرفضه شكلا ومضمونا. وكانت

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] جيمس روس، ايفانز، مرجع سابق، ص 123.

نظرته هذه في كتابه (مسرح القسوة) الذي نشره سنه 1933[1]، عبارة عن مدرسة خاصة بأسلوب آرتو ومن أهم المتأثرين به المخرج العظيم بيتر بروك "ومن هنا فمسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائز العدوانية ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة، والانفتاح على المسرح الانثروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوريغرافيا الجسدية والتعبير الحركي"[2].

ويرى آرتو وجوب تخلي المسرح عن النزعة النفسية، وهي الميزة التي تشكل المسرح الغربي المعاصر الذي يعتمد الالهام ويلغي كل ما هو إنساني على حساب كل ما هو شاعري في مقارنته بالمسرح الشرقي الذي استلهم منه النزعة الميتافيزيقية وتوليفته الاخراجية المكونة من مجموعة الحركات. فمسرح آرتو ليس مسرحا نفسيا بل هو مسرح تشكيلي اعتمد على قوه السحر والميتافيزيقية والإخراج المسرحي[3]. ليؤكد من خلال ذلك دور المسرح ووظيفته في رسم صورة جديدة للحياة واعادة صياغتها بدل اثارة المشاعر قصد الوصول إلى المتعة، وتحقيق الاعجاب الذي يجعل المسرح فنا دون جدوى ولا يهدف إلى أي شيء.

ويؤكد آرتو على عنصر القسوة في مسرحه باعتباره أساس كل عرض، وكلمة القسوة عند آرتو تعني شهوة الحياة، كما يعني بها أيضا حب الحياة أو دوام الحياة التي تلتهم الكلمات أو بمعنى آخر ذلك الألم الذي لا يمكن بدونه أن تكون ضرورة الحياة حتمية[4]، وهنا (في راي آرتو) تستبدل الكلمة بالحركة التي تحرره من قيد التطور الزمني. وعند آرتو مسرح القسوة هو: "المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات

[1] ينظر: بنيحي علي عزاوي، مرجع سابق، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

[3] ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 81.

[4] المرجع نفسه، ص 82.

(البلاغة الحركية) وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذي اراده آرتو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون، هو تركيز آرتو على اللاوعي الجماعي بدلا من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوسل لتصوير هذا اللاوعي الفردي بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلا من الشكل والكلمة"[1].

أما بالنسبة للعناصر البصرية للعرض المسرحي، يرى آرتو أن للإضاءة دورا مهما يحمل قوة وتأثيرا وإيحاء كبيرا. ويبحث عن طرق جديدة لنشرها على شكل طبقات، أو موجات أو قصف بالسهام، لإبراز الغضب والخوف والحر والبرد ...الخ[2]، من خلال عناصر الدقة والسمك والكثافة، مناديا بذلك إلى مراجعة الألوان المستخدمة وإيجاد أنواع خاصة من الألوان إضافة إلى استعمال الزي القديم الذي يوحي إلى شعائر تمثل حقبة من التاريخ كان الطقس جوهره. واستخدام الأقنعة الضخمة وأشياء فريدة النسب تظهر كالصور الكلامية لتؤكد الجانب المحسوس.

[1] بنيحيي علي عزاوي، مرجع سابق، ص ص 88، 89.

[2] ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 84.

III–3– جان فيلار * Jean Vilar:

يعد فيلار كغيره من المخرجين الذين تأثروا بدعوة آرتو التي امتدت إلى العديد من السنوات، وكان أيضا من المتأثرين بدعوة جاك كوبو التي حملت توافقا كبيرا فيما كان يطمح إليه فيلار من خلال الدعوات المتكررة في اختزال المناظر المسرحية، والتخلص من فخامتها وزخرفتها الزائدة، التي لا تخدم الجمهور ولا تؤثر فيه. ورفض العلبة الإيطالية هذا ما جعله وبعد إخراجه لعدة أعمال لادموف واندريه جيد، هجر نهائيا الأبنية المسرحية على الطريقة الإيطالية. لقد أحس بالحاجة إلى معمار مسرحي مختلف تكون له القدرة على تحقيق التواصل الكامل بين الجماهير والعرض المسرحي[1].

هوسه الكبير بالفكرة الشعبية في الفن جعله يتغلغل في نفوس الجماهير الفرنسية، وارتبط ارتباطا وثيقا بالقاعدة الجماهيرية، لينافس بذلك أعتق المسارح الفرنسية ويزاحمها، ومنها الكوميدي فرنسيس مؤسس مهرجان افينيون الذي هجر فيه البناية المعمارية التقليدية للمسرح. "... فقد هجر بشكل نهائي من خلال عروضه الأبنية المسرحية حيث أحس بضرورة الحاجة إلى مكان مسرحي مختلف له القدرة على تحقيق التوصل الكامل بين الجماهير والعرض المسرحي"[2]، وأهم ما في مسرح فيلار اهتمامه بالتخطيط الإجتماعي للفن

* جان فيلار (1912-1971): ممثل ومخرج فرنسي، تلميذ شارل ديلان، لم يرتبط فيلار بالمسرح إلا في مرحلة متأخرة نسبيا من حياته، استهواه في طفولته العزف على الكمان وكان حلمه ان يصبح قائدا للأركسترا أو عازف كمان ماهر أو كاتب قصص ظهر لأول مرة على المسرح الاتلييه، حيث كان شارل ديلان الذي سيصبح فيما بعد أستاذه، يجري التدريبات اليومية على مسرح شكسبير (ريتشارد الثالث)، كان عمر فيلار وقتها 21 عاما. كون في عام 1943 فرقة باسم مسرح الجيب، اشتهر في التمثيل بادوار (دون جوان) (لموليير)، مثل في مسرحية (رقصة الموت)، للدرامي السويسري (يوهان اوجيست استراندبرج)، و(جريمة قتل في الكتدرائية) عام 1935م للكاتب الدرامي الإنجليزي (توماس ستيرتر البوث). ينظر: كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص ص 104، 105.

[1] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 98.

[2] بشار عليوي، مسرح الشارع (حفريات المفهوم والوظيفة والنتائج)، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 70.

عند الشعب وأنه سعى إلى ميلاد العلاقة الصحيحة بين المسرح والمجتمع متمثلة في تأسيسه في محاولات دائمة لإرساء هذه العلاقة وتثمينها، على حد تعبيره. إن واجبنا هو الإسهام في إقامة مجتمع جديد وبعد ذلك يمكننا أن نقيم مسرحا جديدا كذلك[1]. حيث يذهب إلى أبعد من ذلك ويقرن بلوغ درجة الكمال في التمثيل باشتراط توفر جمهور يؤمن بالاجماع ايمانا راسخا بالمسرح وبروعة رسالته.

عمد فيلار من خلال تأسيسه لفرقه المسرح الوطني الشعبي إلى اعطاء المسرح وظيفة اجتماعية، وهذا ما قصده بتعبير المسرح خدمة عامة، كما طرح مشروع مهرجان افيون المسرحي افتتحه عام 1947، واكتسب شعبيه من خلال ثورة 1968 الاجتماعية في فرنسا[2].

ولفهم فكر فيلار والوقوف على نظام مدرسته وأسلوبه ومنهجه، لا نجد أفضل من الأسئلة والأجوبة الجوهرية التي تضمنها كتاب فيلار (التقليد المسرحي)، صدر في عام 1955.

في هذا الصدد يستقي الباحث بعض منها كما قدمها الدكتور كمال الدين عيد في كتابه (مناهج عالميه في الإخراج المسرحي)، وجاءت الإجابات في رأي الباحث في صميم بحثنا الذي يصب في فهم العلاقة بين الجمالية السينوغرافيه والرؤية الاخراجية من خلال نقاط الإشتراك والإشتباك، فيما بينهما لاسيما التمييز والتجديد دائما في الثلاثية الجوهرية للمسرح: ممثل- الفضاء (الإنشاء المكاني بكل مفرداته) - جمهور، وعليه فان الأسئلة والأجوبة كالاتي:

"س ـ من وجهة نظرك هل هناك مدرسة جديدة في الاخراج المسرحي الفرنسي؟

[1] ينظر: كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص 112.

[2] ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 70.

ج ـ لا ومن حسن الحظ ان يكون ذلك أننا في حاجة إلى فن المخرج المسرحي الخارج من الذات الفنية الخالصة، في حاجة إلى فن كالذي قدمه الرائد جوردن كريج"[1].

"س ـ أين موقعك أنت من المخرجين القدامى أو الحديثين؟

ج ـ إنّني أقف في الإخراج ضد وجهة النظر التي تقدم المسرحية من أجل المسرحية، لهذا أعارض التيار الذي ساد عدّة سنوات بأساليبه الفظيعة لتجديد المسرح الفرنسي والذي امتد إلى الديكور وانكب على التغيير واللعب بالاضاءة دون هدف درامي.

إنّنا نبغي مسرح بسيط التأثير لكن هنا في التأثير إنني أحتقر جهود الديكور والأزياء المزخرف في تلك المسرحيات إن التوسع الذي حدث في المسرح وهذا الاهتمام الزائد (المتأنق) في المعمار والنحت والديكور والموسيقى والإخراج السينمائي في المسرح كل هذه الأشياء ما هي إلا موضة وبدعة، وعلى المسرح أن يدير ظهره لهذه البدع جميعها وبخاصة في المسرح لا يزال شعر شعبه يحس ماسي الحرب، فالمضمون الدرامي هو الذي يبقى لأنه هو الأصل في المسرح وهو الذي يبحث عنه الشعب داخل المسرح ليجد الكلمة الذكية التي توضح موقف الاسر الالماني لشعبنا ومنه الممثلون أيضا الكلمة هي المهم في المسرحية وهي الإملاء لكل واجبات المخرج المسرحي الفرنسي"[2].

"س ـ هل من المستحسن البحث عن شكل جديد لخشبه المسرح في بعض المسرحيات؟

ج ـ إن ما يختص بالبناء أو المعمار المسرحي يمكن الاجابة عنه بكثير من الإجابات لكن ذلك لا يأتي بالمعرفة في الإجابة، لكي أجيب على السؤال يجب عليّ هنا

[1] كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص ص 113، 114.

أن ألخص قول لوب دي فيجا الذي ذكر فيما يتعلق بسؤالك: "ثلاث حيثيات مسرحية وشخصيات مسرحيتان وانفعال واحد ومع ذلك فلا تأثير على الجمهور"[1].

III-4- جرزي غروتوفسكي* Jerzy Grotowski:

أنشا غروتوفيسكي المعمل المسرحي الذي قدم كثيرا من التجارب المسرحية الحديثة الهامة، ليصبح فيما بعد من أهم المدارس المسرحية في فن التمثيل والإخراج بعد مدرسة ستانسلافسكي، فلم يحدث أن استطاع مخرج كبير مثل ستانسلافسكي أن يبحث بمثل هذا العمق والنظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل، ومعناه، وأدواته، أو في العمليات العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءا لا يتجزأ من هذا الفن[2].

اعتمد غروتوفسكي في نظريته التي أطلق عليها المسرح الفقير، على تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج، والتي لا غنى ولا بديل عنها في نظره، وهذا هو أساس فلسفته في المعمل المسرحي. إذ راح يبحث عن جوهر المسرح انطلاقا من هذه العلاقة رافضا بذلك كل المعطيات الخارجية في محيط الممثل، من أزياء، ديكور، ملابس، مكياج وإضاءة، معتبرا إياها مرض السرقة الفنية. كما جاء في مقام هام أسماه نحو مسرح فقير. وهو عبارة عن شرح

---

[1] كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص ص 117، 118.

* جرزي غروتوفسكيJerzy Grotowski (1933-1999): ولد في رسازوف في 1933/08/11م، مخرج ومدير مسرحي ومنظر بولندي، تعلم فنون المسرح في كراكو ثم في موسكو، أول أعماله في الإخراج المسرحي دراما الكراسي في عام 1957م، التحق بفرقة الجيب مسرح الثلاثة عشرة صفا، وأصبح بعد ذلك مديرا فنيا له، قدم مع هذه الفرقة التجريبية العديد من العروض الفنية، من الشعر والقصة والدرامات البولندية والكلاسيكية العالمية، مسرحه يقترب من وجه من مسرح القسوة في اجراءاته، ليتعمد اهمال تاثيرات الأزياء والديكور وفن تخطيط الوجه (المكياج)، يحمل مسرحه نظريته الخاصة بفلسفة الممثلالذي يتفاعل مع الغريزة، والحدث الخارجي عنده في وقت واحد ليبقى جسده هو سلاحه الوحيد في التاثير المسرحي، اطلق على مسرحه تعبير المسرح الفقير، الخالي من الديكور والملابس و المكياج، في مواجهة قوية مع المسرح الثري (الغني)، ينظر: المرجع نفسه، ص 274.

[2] جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة، سمير سرحان، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 15.

لنظريته، حيث يقول:"... اكتشفنا أن في المسرح كثيرا من العناصر الزائدة عن الحاجة وأنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر، فالمسرح يمكن أن يوجد بدون مكياج أو ملابس أو مناظر مسرحية وبدون مكان للتمثيل منفصل عن مكان الجمهور (خشبة المسرح)، وكذلك دون إضاءة أو مؤثرات صوتية، الخ. ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون العلاقة الوجدانية والادراكية المباشرة، وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والمتفرج. وهذه حقيقة نظرية قديمة بالطبع ولكن عندما نضعها موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح. فهي لا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه تجميعا لفنون إبداعية مختلفة كالأدب والنحت والرسم والعمارة والإضاءة والتمثيل (بقيادة مخرج). فهذا المسرح (التجميعي) هو المسرح المعاصر الذي نبادر فنطلق عليه اسم (المسرح الغني) - الغني بأخطائه."[1].

يرفض غروتوفسكي في المعمل المسرحي فكرة المسرح بوصفه تجمعا لفنون إبداعية مختلفة، الذي يعتمد على السرقة الفنية ويعرف باسم المسرح الشامل الذي يعتمد على الفنون الأخرى كالعمارة والنحت والرسم والإضاءة والأدب في محاوله منه أي المسرح الشامل الهروب من مأزق السينما والتلفزيون عند استخدامهما للامكانيات التكنولوجية والتقنيات كالمونتاج، في تغيير سريع ومباشر من مكان إلى آخر ومن مشهد إلى آخر، لذلك استعان المسرح بالشاشات استعملها كخلفيات في العرض، تقوم كتكنيك وتقنية متطورة على خلق الحركة والحيوية في العرض المسرحي وهذا كله في نظر غروتوفسكي كلام فارغ.

وفي هذا الصدد ايضا يذكر غروتوفسكي في مقاله المسرح الفقير، قائلا: "... إنني أدعو إلى الفقر في المسرح ونحن في المعمل المسرحي قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة وأصبح شعارنا لكل عرض المكان المناسب له، بالنسبة للممثلين والجمهور على

[1] جيرزي غروتوفسكي، مرجع سابق، ص 22، 23.

السواء"[1]، بذلك أوجد غروتوفسكي صياغات جديدة للمكان ودورها في العرض المسرحي، والتي غيرت الكثير من المفاهيم في الاداء وفي العرض نفسه، والطريقة التي يقترحها غروتوفسكي لإعادة تنظيم المكان لا تعزز من تأثير الممثلين فحسب وتوطد من علاقته بالمشاهد ولا تجعل المشاهد قريبا من الحدث فحسب، بل تجعله مساهما فيه ومفردة مكونة له[2].

وتختلف فكرة المكان عند غروتوفسكي عن سابقه جاك كوبو واخلوبكوف بالنسبة للمكان في مسرحه، وكذلك عدد الممثلين والمشاهدين الذين لا يتجاوز العشرين متفرجا في العرض الواحد، وهذا الاشتراك كان له وظيفته في اداء الممثلين بحيث كان الجمهور يتوزع على خطوط معنية تدخل فيما بعد في حركه الممثلين وتعزز طاقاتهم في الأداء، وكذا الاستمرار في التمثيل لتمنح هذه الخاصية في مسرح غروتوفسكي: "أنساقا مختلفة للعلاقة بين المتفرج والعرض فقط، فقد أحال التشكيل المكاني في عرض مسرحية "العشاء الأخير لفوست" الجمهور إلى ضيوف يوزعون على موائد الدعوة لتناول العشاء وفي عرض آخر اتخذ المتفرجون موضع مرضى مستشفى المجانين التي تعد فيها الأحداث وفي حين جعلهم تارة أخرى يطلون برؤوسهم على الممثلين في مسرحية "الأمير الصامد" من وراء جدران عالية، فغروتوفسكي يهيئ الحيز المسرحي ليظهر الممثل على أشد صوره من التأثير ويصمم المكان بحيث يكون بمستوياته وتكويناته خلفية للممثلين لكنها خلفية ليست تفسيرية وإنما اظهارية لفعل الممثل وعمله"[3].

حرص غروتوفيسكي على تحرير المكان من كل التفاصيل والزوائد التي تستخدم في تكوينه، واعطى بذلك الأهمية الوحيدة للممثل على باقي المفردات المكونة للعرض، المرئية

[1] جيرزي غروتوفسكي، مرجع سابق، ص 24.

[2] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 100.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

منها والسمعية. إذ جعل الجسد هو مفتاح أداء الممثل في هذا المنهج ولذلك لابد من تعليمه وتدريبه على فنون الاكروبات والسيرك[1].

ويؤكد غروتوفسكي هذه الفكرة، بقوله: "قد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معين وسط الجمهور وبذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان مثلما في عرض الاكروبول لمؤلفه فسبانسكي، أو قد يؤدي الممثلون وسط الجمهور متجاهلين إياه"[2].

تعكس هذه الأمكنة التي أنشأها غروتوفسكي فهما متقدما لمعنى الاشارة في المسرح باختلاف أنواعها البصرية مكانية أو سمعية. بحيث اعتمد أسلوب التناقض بالاختزال وحث العناصر الطبيعية التي تهم المتفرج وتحجب عنه الدافع النفسي الموجود في البناء الخفي للإشارات من خلال تسليط الضوء على هذا البناء الذي تشيده تلك العلاقة الحميمية بين الممثل والمتفرج.

أحال غروتوفسكي الحيز المسرحي إلى نوع من الأمكنة المعدة لممارسة الشعائر الروحانية في جهد كبير منه كان منصبا على مجابهة الأعراف والإفرازات الدينية المجتمعية التي عبرت على التفكير الجمعي وعملت على برمجة الفرد في سلوكه وفكره، وعبر عنها غروتوفسكي بالطابور المحرم الذي استوجب مواجهته بتحريك المدركات الساكنة في ذهن المتفرج وكسر هذه البديهيات المحصنة من خلال استخدامه لهذا النوع من النظم المكانية، التي أنشاها في إيحائية ومتوافقة مع الصورة النمطية داخل المتفرج التي تحيله إلى فكرة القدسية التي يحرمها غروتوفسكي، ويعبر عنها ب (دياليكتيك الهزء والتألية)، فنجد إضافة إلى الإنشاء المكاني، عاملا آخر مهم يتمثل في الإضاءة التي كانت توحي بهذا الغرض وتطغى

[1] ينظر: جلال شرقاوي، مرجع سابق، ص 346.

[2] جيرزي غروتوفسكي، مرجع سابق، ص 24.

على التكوينات المكانية وكذا الأداء تأثيرا مشابها لما يحدث في الكنائس، مثلا استخدام الممثل لمصادر الضوء الثابتة، وكيفيات التعامل مع الضلال وتقع الضوء من خلال التكتيك الشخصي لكل ممثل[1].

III-5- تجريبية بيتر بروك* Peter Brook:

يعتبر بيتر بروك من أهم المخرجين السينوغرافيين التجريبيين في المسرح المعاصر الذين أسسو لمنحى جمالي يطور الصياغات المكانية الحديثة كواحدة من أهم المباحث التجريبية التي تسم عروضهم.

"تكشف العروض التي أخرجها بيتر بروك عن تنويعات من الصياغات المكانية المختلفة ونظم العلاقة بين المتفرج والعرض، وتنظيم المسافات الفاصلة بينهما وكذلك طبيعة المكان المخصص للجمهور. وجاء ذلك مترافقا مع نمو وتطور المكان، (البروكسيما roxemigue)**، الذي يدرس طريقة كل مجتمع وكل نوع وجماعة في تنظيم المسافات

[1] ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص ص 102، 103.

* بيتر بروك (1925): مخرج مسرحي وسينمائي انجليزي، يعد من أهم فناني المسرح الغربي المعاصر وأحد أهم المخرجين التجريبيين، درس في كلية (ماجدالين) في جامعة (اوكسفورد)، أخرج عددا من أعمال (شكسبير) وهو دون العشرين، تأثر بمنهج انتونين آرتو (مسرح القسوة)، برتولد ريخت، غروتوفسكي، المسرح الحي، الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية. في عام 1970 أسس (بروك) (المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس) وهو نقطة تلتقي عندها ثقافات مختلفة، قام بجولة مع عدد من الممثلين في أفريقيا واسيا وأمريكا وأستراليا، وقدم عددا من العروض المسرحية، منها: (اوجاست) عن كتاب الزرادشتيين القديم (الأفستا) عام 1971، و(الأيك) عن قبيلة افريقية تعاني الجفاف والمجاعة عام 1976/75، و(اجتماع الطيور) أو (مؤتمر الطيور) عن نص للشاعر الفارسي فريد الدين العطار عام 1979، و(المهابهاراتا) عن الملحمة الهندية الشهيرة عام 1987، للمزيد ينظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 228.

** (البروكسيما Proxemigue): البروكسيما أو علم المكان، علم معني بدراسة أاستخدام الأفراد والجماعات للمكان والمسافات، ويتصف ذلك الاستعمال بكونه غير واع وأنه مشترك بين أفراد المجتمع الواحد، ينظر: كريم رشيد، مرجع سابق، ص 103.

الفاصلة بينهم كأفراد ومجاميع، فهناك مثلا (المسافة الشخصية) و(المسافة الاجتماعية)"[1]، وهدف بروك هو الابتعاد عن المسرح التقليدي، الذي أطلق عليه اسم (المسرح الميت).

يرى بروك أن مسرحه قائما على خلق علاقات وطيدة وحميمية بين الممثل والمتفرج، فالأمكنة الجديدة التي وضع متفرجيه داخلها تعارض الراحة والترف الذي توفره صالة المسرح. لأن شعور المتلقي بالراحة يؤدي به إلى الاسترخاء وانعدام التركيز والتواصل مع العرض، وهذا الشعور يؤدي إلى نتائج عكسية تباعد بين المتفرج والعرض. لذا فالمسافات والفراغات والفجوات الفاصلة بين الافراد، تشكل عائقا بين المتفرجين والعرض، وتزيد من عزلتهم. عكس ماوجب أن يقوم به المكان من وظيفة تعزيز الصلة بين الناس وتقليص المسافة الشخصية لكل متفرج.

وتكلم بروك عن المساحة الفارغة، باعتبارها مكان جذب للعناصر والقوى التي هي في خارجها، لذا وجب ملؤها من منطق أن الطبيعة تأبى الفراغ. ففي المسرح هي مدعاة للصراع بين الممثلين، للعب الدور الذي يسمح بالسيطرة عليها، للسيطرة على العناصر الأخرى الموجودة فيها. وهي لا تشكل خطرا حسيا، لأن المسرح لا يؤثر على المستوى الواقعي الحسي المباشر في تغيير المجتمع، لأننا نستطيع تغير وتبديل المساحة في العمل المسرحي كون الوقت ملك لنا، بعكس تلك المساحة خارج المسرح التي تؤثر بشكل مباشر وحسي وفعال ويكون أثره خطير على المجتمعات.[2]

يقول بروك: "أظن اليوم أنه على المسرح أن يبتعد عن خلق عالم آخر وراء الحائط الرابع يستطيع المتفرج أن يهرب اليه، بل يجب أن يحاول خلق إدراك أكثر قوة لما في قلب

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 103.

[2] ينظر: مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح، نصوص نقدية، دار الفارابي، نشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص ص 127، 128.

عالمنا هذا ..."[1]، وهو يقصد بذلك اللقاء الذي يصيره العرض اجتماعا بين الممثلين والجمهور وعلى مستوى متساو وقائم على علاقة ديناميكية بين العالمين عالم الممثل وعالم المشاهد، ويضيف قائلا: "يوجد المسرح فقط حين يلتقي هذان العالمان: عالم الممثلين وعالم المتفرجين فيصبح ثمة مجتمع مصغر، وعالم مصغر يأتيان معا كل مساء في تلك المساحة، ودور المسرح أن يقدم لهذا العالم المصغر اشتغالا ونكهة من عالم زائل آخر، يتكامل معه عالم الراهن ويتغير من خلاله"[2].

هذا ما جعل بروك يركز جهوده في الجوانب المرئية (البصرية) في المسرح، فكان هو مصمم مناظر مسرحياته ومنجزها بنفسه، وربط هندسة الفضاء المسرحي بأشكاله وألوانه بتطور التمارين على العمل، لذاك كان يرى بأن الحدث المسرحي هو الهدف وأكثر أهمية من المنظر المسرحي لما له من تركيز واستجابة لدى الجمهور وفي كل حركة يجسدها الممثل، "... من هذا المنطلق كان يجد أن المصمم الأفضل هو الذي يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة ويكون قادرا على أن يعود من حيث بدأ فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرتة وتأخذ شكلها النهائي"[3].

ويؤكد بروك. على المصمم والمخرج ولوج بواطن الأشياء وملامسة عمقها أين تكمن القضايا الصادقة والموضوعات والصراعات والطقوس، وهذا بالابتعاد عن البهرجة والفخامة والإسراف في الديكورات والمناظر المسرحية وكل ماله علاقة بالخيال والرومانسية اللذان يمثلان علاقة واهية بالحياة الحديثة، لذلك كان بروك يفضل أن يكون هو مصمم مناظره المسرحية حتى تحقق أفكاره بين التصميم والتنفيذ بوتيرة واحدة ويتطوران في آن

[1] بيتر بروك، نحو مسرح ضروري المساحة (الفارغة، النقطة المتحولة، الباب المفتوح)، ترجمة وتقديم، فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة بالتعاون مع دار الطناني للنشر، القاهرة، العدد 1676، 2011، ص 432.

[2] المرجع نفسه، ص 433.

[3]– أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 235.

واحد، وهنا نجده يوافق في دعوته هذه "رأي المخرج (ادوارد جوردن كريج) الذي دعا إلى أن يكون المخرج المسرحي، هو مصمم العرض المسرحي بأكمله، بيد أنه يختلف معه في أنه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة ومن دون قيد، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته."[1]

أكد بروك في فلسفتة على قدرة المسرح الذي يراه أن يستبصر جمهوره لحظة من نسيج الحقيقة وتذوقها، ويقول بروك في ذلك: "... إن الامساك بلحظة من الحقيقة يتطلب أن تتوحد أفضل جهود الممثل والمخرج والمؤلف والمصمم، لا يمكن لأحد أن يفعلها وحده، داخل العرض الواحد لا يمكن أن تكون ثمة جماليات مختلفة وأهداف متصارعة، كل تقنيات الفن والحرفة يجب أن تكون في خدمة ما أسماه الشاعر الانجليزي تيد هيوز "التفاوض" بين مستوانا العادي، والمستوى الخفي للأسطورة، هذا التفاوض يأخذ شكل تجميع كل ما لايتغير مع عالم الحياة اليومية التي هي في تغير دائم، وهو – على وجه الدقة – العالم الذي يحدث في العرض، ..."[2]

العلاقة بين الممثل والجمهور تحددها التجربة بأبعاد المساحة وسرعة الحركة وطول الزمن وطريقة الالقاء، هذا ما سعى اليه بروك في المساحة الفارغة التي يرى المشاهد من خلالها عالما مركبا، يشكله كلمة بعد كلمة وإشارة بعد إشارة وعلاقة بعد علاقة، ويضم كل العناصر التي يحتويها العالم الحقيقي.

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 237.

[2] بيتر بروك، مرجع سابق، ص 517.

كل هذه التجارب والاتجاهات التي لامست عبر تاريخ تطور الحركة المسرحية بالتقارب أحيانا أو التباعد أحيانا أخرى، أساليب وأشكال الممارسة المسرحية لدى غالبية الرواد. كثيرا ما كان جوهر التحديث فيها يصب لصالح السينوغراف باعتباره صاحب العناصر والأدوات المتحكمة في إعادة صياغة الأمكنة والفضاءات المسرحية، والتحولات الكبيرة في مفهوم الديكور وعلاقته بالضوء وحركة الممثل والجمهور، ونجدها هي نفسها العناصر التي أشار اليها (**ألكسندر دين**) في مقترحه حول عناصر الإخراج المسرحي التي حددها بخمسة عناصر أساسية تتمثل في:

"(**1**) التكوين أو التركيب (**2**) التصوير (**3**) الحركة (**4**) الإيقاع (**5**) التعبير الدرامي الصامت ... وفي اعتبار (دين) فإن المقصود بالحركة هنا حركة الممثلين، أفرادا ومجموعات وهي التي تكوّن الصور المسرحية المتحركة والمتلاحقة طوال عرض المسرحية"[1]. هذا التقارب الحاصل بين الأدوات السينوغرافية وعناصر الإخراج المسرحي، أوجد فيما بعد توجها جديدا يتماشى والأشكال المسرحية المعاصرة التي فرضت الصورة سيطرتها عليها، أصبح فيه السينوغراف – المخرج، مفهوما حاضرا في الممارسة المسرحية ضمن نطاق الأشكال المسرحية ما بعد الحداثية.

[1] سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، مرجع سابق، ص21.

الفصل الثاني

الرؤية السينوغرافية في العرض المسرحي

المبحث الاول: السينوغراف – المخرج – بين الجمالية والرؤية

المبحث الثاني: التجربة السينوغرافية الجزائرية المعاصرة

إن مسرح اليوم هو مسرح الصورة دون منازع وكل ما طرأ عليها من تغيير وتجديد، مرده إلى تعاقب مختلف التيارات والاتجاهات الحديثة (في المسرح) على المسرح، مما يجعل من السينوغراف في العصر الحالي صاحب الريادة في العملية الإخراجية وصياغة العرض المسرحي بشكله المقدم في مسارحنا اليوم، لسبب بسيط وهو تمكنه من أدوات صناعة هذه الصورة وصياغتها، كما هو الشأن في أشكال أخرى مثل المؤلف الموسيقي لعروض الأوبرا والكوريغراف في العروض الكوريغرافية...إلى غير ذلك من الأشكال المسرحية.

ما يجعلنا نقف لحظة تمعن وجب فيها تحديد معالم الممارسة المسرحية الجديدة التي أفرزتها هذه التحولات في شكل العرض، ورسم حدود للممارسين المتدخلين في صناعة الصورة المسرحية بمن فيهم السينوغراف والمخرج لتشابك حدود العلاقة ومحدداتها بسبب ارتباطهما المباشر بالرؤية الإخراجية لأي نص مسرحي، وكذا تداخل الرؤى فيما بينهما، وهذا ما أثبتته نظريات ومدارس المشتغلين الأوائل مثلما ذكرنا سابقا: آبيا وكريج إضافة إلى تادووتش كانتور وروبيرت ويلسن، دون أن نهمل التجربة السينوغرافية في الجزائر التي اخترنا السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي أنموذجا لبحثنا، ودراسة مساره وأفكاره التي تجسدت عبر أعماله.

المبحث الأول: السينوغراف – المخرج – بين الجمالية والرؤية

أردنا في هذا المبحث الإشارة إلى بعض مفاهيم الممارسة المسرحية التي صبغت التجربة العالمية وكان لها أثر كبير، منها مصطلح التجريب ومعناه، لما له من ارتباط كبير بالعملية المسرحية ككل أو في أجزاءها كالإخراج والسينوغرافيا، لذا كان يجب أن نقديم أيضا نماذج لتجارب مهمة تدخل ضمن مجال دراستنا، جمعت بين الاخراج والسينوغرافيا لتقدم لنا أفكار ومناهج تعد جديدة ومتجددة وتدخل نطاق التجريب.

I– الإخراج بين العملية الإبداعية والحرفة المهنية:

اذ اعتبرنا أن "فن الإخراج، مركب من كلمتين، تشير فيه كلمة "فن" إلى أنه عمل يعتمد الإبداع والصنعة الحرفية، وكلمة "إخراج" إلى أنه عمل يعتمد التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين عام. بهذا يجمع بين العملية الإبداعية، والعملية التكوينية"[1]، ثم أن هذه العملية الثانية أي التكوينية هي التي أوجدت المخرج الذي أوكلت اليه هذه المهمة بعدما كان المؤلف هو من يقوم بها.

لتبدأ مرحلة جديدة أعلنت الميلاد الحقيقي لما يصطلح عليه بمسرح المخرج مع ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني*، الذي كان له الفضل في وضع نظاما جديدا للفرق يقوم على أسس علمية وتنظيمية، من خلال تسطير قوانين تخص تعامل أفراد الفرقة فيما بينهم، وكذا كيفيات التعامل مع النص وإنجازه بشكل مكتمل من وجهة نظره، بفرضه البعد التاريخي والدقة في تصميم المناظر وإعداد الملحقات وخياطة الملابس باحترامه الحقبة التاريخية للنص، إلى جانب اهتمامه بتنظيم تدريبات الممثلين وإطالة مدتها مع الاعتماد على أدائهم،

[1] أحمد أمل، مرجع سابق، ص 19.

* الدوق جورج الثاني (1826-1914)، دوق مقاطعة ساكس ميننجن (Sax Mienengin) في برلين.

الأمر الذي ساعد على إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم) التي عانى منها المسرح طويلا، ولا شك أن كل هذه الخصوصيات والإضافات كانت تصب بالأساس في مهمة التنظيم وليس الإخراج، فعلى الرغم من رأي المؤرخين والباحثين في فن الإخراج الذي يعتبر هذا الأمر بداية لمسرح المخرج، إلا أنهم لم يدققوا في هذا المصطلح أو هذه التسمية، ولم يعطوها الوقت الكافي لتتبلور وبهذا صار المخرج هنا مرتبطا بمهمة التنظيم[1].

ومع ظهور المذهب الطبيعي – الذي يُعتبر **إميل زولا** (Émile Zola)* (1840–1902) النصير القوي له، تم الإعلان عن بداية مرحلة جديدة عبر مقالاته التنظيرية للطبيعية في المسرح، والتي كتبت ما بين (1876–1880)، حيث اعترف اعترافا صريحا بانهيار المسرح، وهذا ما يعكسه –حسبه– التدني المسجل إما على مستوى النص أو الإخراج، ودعوته من ثمة إلى حاجة المسرح لذاك الشخص الذي وصفه بالمشرف العام للعرض، المنقذ لخشبات المسرح المنحطة، أو ما أسماه بالشخصية الجبارة، ذو الذهن الخلاق أو الإنسان المبدع[2]، وكلها تسميات لم ترد فيها لفظة مخرج، ليفصل بعد ذلك في مهمة هذا المنقذ ليزيل التقاليد المتعارف عليها، ويحطم القواعد المفروضة سعيا لإنقاذ خشبة المسرح المنحطة.

ومن المؤكد أن هذه الصورة الطبيعية حاولت لفترة من الزمن –ليست بالقصيرة– خطف السيادة من يدي المؤلف وبقي الإشكال فيمن يخلفه ولم يتفق الجميع على أنه المخرج، ولكن وبعد اشتداد واتساع رقعة المعارضين والرافضين للطبيعية بدأ عصر جديد أولى

[1] ينظر: أحمد أمل، مرجع سابق، ص ص 36، 37.

* إميل زولا (Émile Zola)* (1840-1902): مؤلف روائي ومسرحي فرنسي، كتب عددا من المسرحيات لتعرض على المسرح الحر الذي أسسه (اندريه أنطوان)، سيما مسرحية (تيريزا راكان) ومسرحية معدة عن قصة (جاك دامور). أنظر: أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 26.

[2] ينظر: أحمد أمل، مرجع سابق، ص 39.

أهميته للصورة ومكوناتها، لتصبح سيدة العرض دون منازع، سواء أكانت من صنع مجموعة من المبدعين أو تكلف بها شخص واحد.

II – مسارات التجريب في المسرح:

عند تتبع مسارات التجريب المسرحي منذ النشأة إلى غاية يومنا هذا، نكتشف ارتباط التجريب بنشأة المسرح الذي تعود أصوله إلى الاحتفالات الشعبية والطقوس الدينية. كذلك لم تكن له أصول ثابتة وقواعد، وأكبر دليل على ذلك قيام أوريون بعملية التجريب من خلال تحويل أغاني احتفالات الديثيرامب إلى نصوص مسرحية وقدمها للجمهور بداية القرن السادس قبل الميلاد. وفي مجال العرض نجد أن التجريب بدأ بعربات ثيسبيس الذي قدم عليها تلك النصوص، وإذا اعتبرنا التقنيات التي أبدعها اسخيلوس وسوفوكليس مثل إضافة الممثل الأول والممثل الثاني واستخدام القناع والحذاء عالي الكعب والبوق، كلها تقنيات تصب في التجريب الذي لم يلفت انتباه المتتبعين آنذاك وحتى الجمهور، لفترة طويلة من الزمن.

نجد العديد من النقاد والمنظرين الذين قدموا مفاهيمهم وتعاريفهم للمسرح التجريبي محاولين بذلك ظبط مصطلحاته ورسم حدود الممارسة، إلا أنه إلى غاية وقتنا هذا لم يحصل اتفاق مطلق، "... إذ نجد الفوارق تمتد من البحث عن الجديد وعن الخاص وصولا إلى كسر القوانين الكلاسيكية للمسرح والثورة عليها وضدها، فإلى البحث عن أشكال جديدة في التعبير المسرحي وعن أدوات مبتكرة"[1]، تجعلنا نسعى إلى الاجتهاد في إيجاد صور جديدة واعتماد الحركة وأحيانا الهروب من النص وترك لغة العرض تتكلم بمضامينها وصورها البصرية والسمعية، وأحيانا تلعب الموسيقى الدور الأساسي،كل ذلك يبقى اجتهادا في الإمساك بالمصطلح وتحديد معناه.

[1] مشهور مصطفى، مرجع سابق، ص ص 242.

تحققت الخطوة الأولى في مجال التجريب المسرحي في العصر الحديث، بظهور الاتجاه الواقعي، وتمثلت في معالجات فرقة الميننجرز التي شكلت النظام الجديد للفرق. بعدها مسعى ستانسلافسكي في بلورة طريقته (الطريقة) في مجال بناء الشخصية الدرامية باعتماده مجموعة من التجارب أهمها تجربة المعايشة، ثم دعوة مجموعة من المسرحيين الروس من بينهم تلميذه ميرهولد لهجر الطريقة وتبنيه للبيوميكنيك مستعينا بنظرية تايلور في تنظيم الجهد العضلي وإيقاعه للحصول على نتائج أكبر. فمطالب غوردن كريج الممثل بأن يكون أشبه بالسوبر ماريونت، ورفض ماكس راينهارت تحويل المسرح مؤسسة أخلاقية السبب الأكبر لتغيير المساحة بين الممثل والمتفرج حسب طبيعة العمل وبالتالي تغيير أسلووب معالجته كون المسرح في اعتقاده مجتمعا للمشاركة العاطفية، بعكس ما عمد إليه جاك كوبو حتى لا يحول انتباه المتفرج عن الممثل لذلك اختزل الديكور واستخدم معمارية ثابتة وتفاصيل متغيرة، ونجد آبيا واميل جاك دالكروز اشتركا في تدريب الممثلين على الاستجابة الجسمانية للايقاع الموسيقي بهدف تعزيز القيم العاطفية في الايماءة، كل هذا الخلاف والاختلاف لهؤلاء الرواد والمجددين لاتجاهات المسرح كان لترجيح النواحي الجمالية على الواقعية[1].

وبين النظري والتطبيق في التجريب لازال بعيدا لكي يظبط مفهومه ويثبت معناه، رغم أن الممارسة المسرحية عبر عديد العقود أكسبته غنى وثراء من حيث الريبرتوار العالمي والعربي، إلا أن صيغته لم تكتمل بعد وفي اعتقادنا لن تكتمل. إذاً، "مفهوم التجريب على صعيد المسرح لم تكتمل فصوله النظرية بعد، وهو في الحقيقة يتفاعل مع ما هو تطبيقي، بل انه يستمد منه بنيته النظرية وشكلها وديناميتها، وأن النظرية التي تتفاعل مع ماهو عملي وتطبيقي تحاول أن تبلور ذاتها، في الوقت الذي تسعى فيه إلى بلورة التطبيقي من العملية

[1] ينظر: سامي عبد الحميد، من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، دار ومكتبة عدنان، المركز العراقي للمسرح، بغداد، ط 1، 2013، ص ص 162، 163.

المسرحية، وترشيده باتجاه أكثر وضوحا، نحو أهداف أكثر تحديدا."[1] وما دامت الممارسة المسرحية مرتبطة بالتجربة الانسانية وقضاياها ومواضيعها ومدى تطورها، وهي في الأخير تجربة مفتوحة ومستمرة دون حدود تأطرها.

في سياق آخر، كان الصراع في بداية الأمر ومنذ مدة، بين المؤلف والمخرج نتاج التحمس لآلية التجريب في المسرح العربي كما يذكر الناقد عبد الرحمان بن زيدان أن "أهم هزة عنيفة أطاحت بمجد النص وكتابته في التراكم المسرحي العربي، كانت بسبب التجريب الذي ركب البعض أمواجه ليسلب هذا النص أدبيته بقتل المؤلف، واعتبار الحركة على المسرح روح الفراغ الذي يولد امتلاء الفضاء بالصور الدالة ليصير العرض سيد الوجود الفني والسينوغرافي والدراماتورجي، وبالمقابل لا يعود أي معنى للخطاب المنطوق كعلامات لغوية"[2]، لتبدأ مرحلة جديدة في مرحلة صياغة العرض المسرحي التي أوجدت المخرج، ثم أكسبته الأفضلية ومكنته من أخذ سلطة وظيفية في العملية الإنتاجية تحت ذريعة التجريب،

على حد تعبير عبد الرحمان زيدان الذي يضيف قائلا: "إن التجريب قلب المعادلة الإبداعية والتواصلية وجعل طغيان لغة الجسد والتشكيل الفني في فضاء المسرح العربي أساس تجريب قلص من دور الكلمة المنطوقة في العرض، بسبب تراجع هذا الدور حين فقد شكل الخطاب والحوار بعضا من قيمه التواصلية."[3]، لكن أصحاب هذه النظرة المدافعين عن تغييب النص على حساب الصورة لم يذهبوا بعيدا في طرحهم، حيث قدموا انتقادات للتجريب في المسرح اعتمادا على رؤاهم الفنية وتجاربهم الأدائية، ولم يحسموا الأمر بانتقاد دور المخرج في مدى تحكمه في الأدوات الفنية والتقنية في صناعة الصورة المسرحية.

[1] مشهور مصطفى، مرجع سابق، ص ص 249.

[2] عبد الرحمان بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، 3 زنقة المرسى القنيطرة، المغرب، ط1، 2009، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

II –1– الأمكنة الإيقاعية – آدولف آبيا (Adolphe Appia)*:

نادى أدولف آبيا بأن يكون المخرج هو سيد العمل المسرحي، ومبعث هذه الدعوة عند أبيا "هو المسرح الاغريقي الذي كانت الدراما فيه لا تنقسم بين التأليف والإخراج. بل كان المؤلف هو المخرج وهو الممثل أيضا، فضلا عن رؤيته في مهمة المخرج التي صارت تكمن في قيامه بدراسة النص دراسة طويلة، واختيار التصاميم المناسبة للمناظر والمعدات المسرحية، والإشراف على تنفيذها بشكل دقيق."[1].

* أدولف آبيا (Adolphe Appia): من مواليد 1 سبتمبر 1862 في جنيف، توفي 29 فبراير 1928 في نيون، هو رسام ومهندس مناظر ومخرج ومنظر مسرحي. بدأت موهبة أدولف آبيا في الرسم والتصوير الزيتي حين كان يتابع دراسته في الموسيقى. وكانت أعمال فاغنر هي التي كوّنت ينابيع أفكاره الأولى. إلا أن تصميمات المشاهد المسرحية لأوبرا (بارسيفال) عام 1886، وأوبرا (تريستان وإيزولد) عام 1888، قد حثّته على معارضة التقيد بنموذج التصميم الطبيعي للمناظر التي كان فاغنر نفسه يستخدمه. ومنذ عام 1884، أي بعد سنة من تأسيس أندريه أنطوان المسرح الحر، وبعد سبع سنوات من نشر أول نسخة من (فن المسرح) لإدوارد غوردون كريغ، كان آبيا الوحيد تقريباً الذي إلى على نفسه أن يعارض كبار رجال المسرح في أيامه. إلا أن ذلك لم يكن يتعارض مع الأعمال الواقعية التي قام بها في تلك الحقبة مثل: إعداد نماذج للديكور، وتصميم مشاهد مسرحية لأكثر أعمال فاغنر الرئيسة وأعمال كل من غلوك وبيزيه، والمسرح الغنائي والمسرح الدرامي في أعمال شكسبير، وغوته، وإبسن. وقد توقفت هذه الردة، في التصوير الواقعي، عند آبيا بعد تعاونه، بين عامي 1906و1912، مع مواطنه السويسري جاك – دَلْكرْوز ، المؤلف الموسيقي ومبدع الحركات الإيقاعية الجسدية ومؤسس المدارس الإيقاعية في سويسرة وفي كثير من البلاد الأخرى، الذي كان يرى ضرورة توافق التعبير بالجسد مع الموسيقى. وقد وافقت هذه النظرية آراء آبيا فنفّذ بعض تجاربه في ضوء ذلك في عدد من الأوبرات مثل (أورفيه) لغلوك، و(تريستان وإيزولد) و(ذهب الراين) و(الفالكيري) لفاغنر. وأسهمت محاضراته، ولاسيما كتاباته، في توضيح آرائه الفنية حول ذلك ومنها: (الإخراج المسرحي للدراما عند فاغنر) باريس عام 1895، والترجمة الألمانية لـ (الموسيقى والإخراج) ميونيخ عام 1899. وبعض تجارب فنية مختلفة لآبيا سجلت في مجلات أوربية عديدة، نشرها في عمل آخر هو (الأثر الفني الحي) ونشر بعض أصدقائه في سويسرة، بعد وفاته، مجموعة مصورة ضمت أفضل نماذجه التصميمية في الديكور، كما أقاموا (مؤسسة أدولف آبيا) لنشر جميع إنتاجه الفني. وقد حفظت كل كتاباته ومراسلاته ووثائقه ومعظم تصاميمه المسرحية في المكتبة الوطنية في مدينة بيرن. ينظر: أدولف آبيا https://ar.wikipedia.org/wiki/

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 42.

سعى آبيا من خلال اشتغاله على تطوير مكان العرض إلى خلق التجانس بين جميع العناصر الفنية للعرض والربط بين وحداته، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفكرة التي طرحها آبيا المتمثلة في أهمية النص الدرامي مقترنة بشرط آخر ألا وهو إعطاء الممثل الدور الفعال في صناعة الفعل الدرامي، على أن تكون كل عناصر العرض الأخرى، من تصميم المناظر المسرحية، وتصميم الإضاءة والأزياء في خدمته (أي الممثل)، "لذا سعى آبيا لتكييف المكان لخدمة الممثل. ويتجسد ذلك بقوله: (لو أن الانسان كما قال فيثاغورس هو مقياس كل الأشياء فان الممثل هو مقياس المكان المسرحي)"[1].

آمن آبيا بسيادة الممثل في العرض المسرحي وقدم فكرة واضحة ونظرة صادقة لحدود المناظر المسرحية التي وجب أن يكون تصميمها ووجودها يسير في توافق وانسجام مع الممثل ولا يجب في كل حال أن يحدث تناقض أو عدم انسجام بينهما، بحيث اكتشف "أن عدم الانسجام والتناغم في الصورة المسرحية بين جسد الممثل ذي الأبعاد الثلاثة وبين المنظر المسرحي ذو البعدين، هو العائق في عدم التوصل إلى الوحدة الفنية لعناصر العرض، واعتقد أن الممثل هو الوسيط الدرامي بين العرض والمتفرج، وأن الايهام المنظري لا يتحقق بدون وجود الجسد الحي للممثل"[2]. هذ ما جعل آبيا يرفض الأشكال الواقعية على خشبة المسرح التي أهملت حقيقة جسد الممثل الذي يعتبر وجوده ضروري وأساسي في بعث الحياة والحركة على خشبة المسرح بوصفه عنصرا مؤسسا بحركته لباقي عناصر السينوغرافيا، وركيزة للأبعاد والقياسات التي يتضمنها المكان، كما يشير إليه (أريك بنتلي) بأن "العناصر التشكيلية في التصميم المشهدي كما حللها آبيا أربعة: المشهد المرسوم المتعامد الخطوط، الأرضية الأفقية، الممثل المتحرك، والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع"[3]، وكيفية الجمع بين هذه العناصر

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 82.

[2] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 96.

[3] كريم رشيد، مرجع سابق، ص ص، 81، 82.

الأربعة بشكل وحدي هو ما يطرح المشكلة، لذا يرى آبيا أن قابلية التجريد والابتعاد عن مقاربة الواقع أثناء صنع بيئة خيالية أو واقعية وحين أداء وظيفتها وتحقيقها، هو المطلوبة لتحقيق التناغم بين لعناصر الفنية للعرض المسرحي.

إن تطلعات آبيا في المسرح الذي ينشد فيه الوحدة الفنية عن طريق تناغم وتفاعل كل مكوناته البصرية والسمعية والحركية التي تشكل جماليات العرض المسرحي، جعلته يحاول ربط المنظر العمودي والأرضية الأفقية وحركة الممثل في علاقة أكيدة، هذا ما نجده في ابتكاراته وتصاميمه التي حققت وتوافقت مع مفاهيم المكان والكثافة والكتلة. باستخدام مستويات متعددة وسلالم ومنحدرات ومدرجات ومنصات، تمكن الممثل من الحركة وتربط المنظر عموديا بالأرضية أفقيا، وبذلك تؤدي دورها وسائط تؤثر ايقاعيا في التكوين البصري.

كثف آبيا اشتغاله باتجاه "... تطوير العرض والربط بين وحداته المختلفة الساكن منها والمتحرك وباهتمامه بالكتل المتحركة في المكان، وأثار آبيا الاهتمام بالفراغ بوصفه أحد عناصر الإنشاء المكاني في العرض المسرحي"[1]، أي ما يعرف بالأمكنة الإيقاعية أو –ما أسماها– الهندسة الإيقاعية، رابطا بذلك خاصية الإيقاع بالمكان المسرحي، ومشبها إياها بالموسيقى بوصفها نسقا يتسم به المكان وينبني عبر تأثير كل من الضوء والظل والحركة عليه،غير أنه لا يهدف هنا إلى خلق الإيهام بل يهدف إلى بناء موحد يشكل بالأساس مكانا فنيا وجماليا، ولعل هذا ما نجده في مسرح فاغنر (Richard Wagner) (1813–1883) الذي يوظف النوتة الموسيقية في رسم ملامح التعبير الجسدي والحركي للممثل ليصير العنصر البصري الانفعالي، والمعبر الأساسي عن القيمة الحسية والسمعية والمطابقة للقيمة الموضوعية.

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 81.

وجه آبيا اهتمامه نحو الضوء والظل والحركة على المكان ليتساوق ذلك كله في تكوين موحد تكون صفته الفنية والجمالية هي السمة الأساسية لا القدرة على الإيهام. "وقد شكل الضوء مع الفضاء عنصريين أساسيين في الاتجاه العام للإخراج لدى آبيا، وبذلك تبرز انسجام العناصر المكانية بالزمانية وتوافق الوشائج عبر اتصالية مركبة في التعبير صيغت ضمن مفهوم جمالي مميز، فالزمان يعبر عنه بوحدات تعاقبية في إدراك الأشكال المتعددة وتتابعها أي من خلال الحركة، أما المكان فيعبر عنه من خلال تتابع الأصوات والكلمات وتعاقبها، أي بواسطة توزيع المدة الزمنية التي تحدد مدى الحركة"[1]، وبالتالي يتحقق ايصال المعنى من خلال الانسجام المتوازن (بين الخواص التتابعية لمشاهد العرض والوحدة الموضوعية) الذي يشكل مناخ نفسي وحسي للصراع الدرامي.

ومن هنا تتجسد العناصر الجمالية عند آبيا في استخدام التقنيات الحديثة ومجموعة من الدعائم التي شكلت سمة المسرح الشامل؛ "وكانت بحوث وتطبيقات آبيا في علاقة الضوء بالمكان تمهيدا للتطور السينوغرافي في المسرح الحديث، فقد قدمت عروضه فهما للعلاقة التكاملية بين المكان والضوء حيث (نرد للضوء كامل قوته، وعن طريقه نرد إلى الممثل والحيز المسرحي قيمتهما التشكيلية الكاملة.) وهذا واحد من سمات التصميم السينوغرافي المعاصر."[2].

[1] حازم عبد المجيد اسماعيل، المقاربات الجمالية للإتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016، ص 104.

[2] كريم رشيد، مرجع سابق، ص ص 83، 84.

II-2- تحديث جماليات المكان-ادوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) *:

اعتمد كريج العلامة البصرية المنتجة، أسلوبا للإثارة وإظهار الجماليات من خلال الاشتغال في المضمون الوظيفي للعرض، لذلك يعتبر "الخشبة مكانا للفعل المسرحي بتنظيم ثلاثي الأبعاد ووفق قاعدة معمارية. وحرص في التصميم أن تتوفر الخطوط الضخمة ثم تأثير الإضاءة والشكل المبسط ولكن الديناميكي من خلال الربط بين مظهر الخشبة ودور الممثل وتعبيره"[1].

يرفض كريج الزخارف في المسرح ويدعو إلى تعريته من الستائر، وهذا يعد ثورة على الاتجاه الواقعي ونبذ للأشكال التقليدية لرسم الفضاء وكبت لقدرات الممثل في إنتاج

* إدوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) (1872-1966) ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومنظِّر مسرحي إنكليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين. ولد في مقاطعة هرتفوردشاير Hertfordshire لمحاذية للندن الكبرى، وتوفي في ڤانس Vence الفرنسية. والدته الممثلة إلِّن تِري Ellen Terry ووالده المهندس المعماري إدوارد وليام گودوينE.W.Godwin، لكنه اختار وأخته لاحقاً اسم كريغ لقباً (نسباً). كان كريغ في السابعة عشرة من عمره عندما انتسب ممثلاً إلى «فرقة هنري إرڤنگ H.Irving Company في مسرح ليسيوم Lyceum، قرر كريغ هجرة إنكلترا إلى أوربا، كتب هناك أفضل مقالاته المعروفة (فن المسرح On the Art of Theatre)، لكنه سرعان ما انتقل إلى برلين ليعمل حتى عام 1905 مع أُتّو برام Otto Brahm رائد الحركة الطبيعية Naturalism في ألمانيا. ومع مطلع عام 1906 ارتحل كريغ إلى فلورنسا في إيطاليا حيث افتتح معهداً مسرحياً، وابتكر في العام التالي الستائر الديكورية المطوية والمحمولة الشهيرة في تاريخ المسرح. وأسس في عام 1908 المجلة العالمية (القناع) التي استمر في تحريرها حتى عام 1929. وقد كثف كريغ آراءه هذه في مقالته (الممثل كدمية خارقة (The Actor as Supermarionetteالتي نشرها في مجلته عام 1907. ثم نشر عام 1908 مجموعة أعمال الحفر التي تصور مفاهيمه التطويرية من أحادية الديكور إلى شمولية السينوغرافيا Scenography وبعد خمس سنوات في 1913نشر مقالته التأسيسية (نحو مسرح جديد Towards A New Theatre) التي تضمنت أربعين لوحة حفر عن تصاميمه المشهدية الأصلية. لقد امتدت تأثيرات كريغ حتى إلى مسارح البلدان الاشتراكية التي استثمرتها بإتقان ولاسيما في إخراج الأوبرا الحديثة، كما امتدت هذه التأثيرات إلى السينما ولاسيما في أفلام هوليوود الاستعراضية. ينظر: إدوارد_گوردون_كريگ/www.marefa.org

[1] حازم عبد المجيد اسماعيل، مرجع سابق، ص 117.

الدلالات والعلامات باستعماله الطاقة المتحررة من العاطفة. مناديا في ذات السياق إلى اكتشاف مواد جديدة لخلق فضاء يحتوي عوالم سحرية وموحية، عن طريق صياغته بمدلولات جمالية، تساعد الممثل على إبراز القيمة الحركية والتعبيرية للجسد والانفعالية يعمل عليها وفق تباينات للمنظر في مستويات افقية، تحدد الأبعاد العامة للإتجاه الإخراجي لكريج.

استخدم كريج مفردات المنظر المسرحي من مستويات وسلالم ومنحدرات، في خلق فضاء منسجم ومتجانس مع الأداء وتحولات الحركة لدى الممثل والتكوين العام لها مع الصوت والموسيقى والإيقاع. ويؤكد كريج هنا "أن كل منظر يبنى كالصورة فمكوناته مجتمعة معا دون انفصال ويفسر الجو الدرامي للحظة مع الارتباط الموسيقي. وكانت الملابس التي وضعت أساس تركيبات اللون البسيط وتكون من أرواب وأحجبة فضفاضة وقدمت مساهمتها الخاصة في التأثير البصري، ولهذا كان تكامل المنظر لا يكتمل من الكتل الديكورية فحسب فهي تجانس في خامة القماش مع الكتل والاكسسوار وانسجام الطابع اللوني وخاصة حين ينسجم مع التوليد الحركي المتناغم في لوحة الصورة التشكيلية للعرض، أما الأصوات فهي أيضا تناغم (بشري – موسيقي) ضمن البعد السمعي للفضاء."[1]

أكد كريج على"أهمية دور المخرج وحضوره الفني، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية وفن الرسم وغيرها من الأمور الفنية الأخرى. متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي على النص، سواء في تحديد نوع الحركة أو نوع الأزياء المطلوبة أو تحديد المكان أو طبيعة الإضاءة المستخدمة، أو شكل المناظر المسرحية."[2] ويعتبر هذان الاتجاهان –توجه آبيا وكريج–من أهم الاتجاهات الإخراجية الحديثة التي أثرت في المسرح خاصة ما قدمه إدوارد جوردن كريج من مضامين وأفكار، أعادت الاعتبار للفضاء المسرحي واستخدامه

[1] حازم عبد المجيد اسماعيل، مرجع سابق، ص 120.

[2] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص، ص، 49،50.

للإضاءة معتبرا إياها عنصرا مهما ومكملا للعملية الإبداعية متمردا بذلك على الواقعية عبر تخليه عن الإيهام المسرحي مع اعتماده على الوحدات التكوينية.

تعد الأسس الفنية لاتجاه كريج الإخراجي -بأبعادها الفكرية والجمالية- ثورة حقيقية في مفهوم الإخراج المسرحي، إذ استند في مقوماته على تجاوز الأشكال التقليدية في طريقة التعبير والأداء التمثيلي، مؤكدا في الوقت نفسه على الدور المهم للفضاء في إبراز قدرات الممثل ورفضه العاطفة لديه، ليخلق بذلك مفهوم (السوبرماريونيت) أو ما يدعى الممثل الدمية الذي يمتلك قدرات خارقة، وهو الأنموذج المثالي المتحرر من السياقات التقليدية والطبيعية كأسلوب يعتمد على العلامات البصرية في إنتاج الفعل الدقيق بجمالياته وتحديث عملية الأداء لتتكامل وتتجانس ضمن منظومة العرض المسرحي، ليكون فيها (أي الممثل) " عنصرا متفردا في خواصه التي تقترب من القيم الأسطورية والرمزية للإنسان، محملا هذه الخواص القيمة الجمالية في انسجامها مع معطيات تقنيات العرض لتؤلف هارمونية جمالية في عروضه المسرحية "[1].

أصر كريج على ألا يكون المكان المسرحي مجرد تشخيصا ومحاكاة حرفية لما يمليه عليه المكان الوارد في النص المسرحي حتى لا يضحا انعكاسا بصريا لاشارات المكان عند الكاتب، لذلك استخدم خامات بنائية جديدة وحرر الممثل من الاشكال التقليدية للأداء، وعمل على خلق التناغم والتجانس بين مفردات العرض البصرية والسمعية، كأهم منجز قدمه كريج في تطوير وتحديث جماليات المكان المسرحي.

[1] حازم عبد المجيد اسماعيل، مرجع سابق، ص 121.

II –3– التصميم البنائي – تادووتش كانتور (Tadeusz Kantor)*:

كان توجه كانتور إلى المسرح كمخرج سينوغراف، هو بداية تأسيسه للذاتية في الفن، من خلال تشكيل صورة ذاتية وتكوينها في أعماله المسرحية التي عكست واقعا مغايرا للحياة، وكان كانتور يمثل الطليعة الجديدة أوالتجريب المسرحي الحديث.

اعتمد كانتور على خلخلة المفاهيم التقليدية للزمن والفضاء، كغيره من المخرجين الذين عبروا عن مرحلة جديدة من مراحل التعبير الانساني في المسرح المعاصر، ما شكل تقاربا في صياغات الإتجاهات العامة لهم، وفق عنصرين مهمين وأساس صناعة العرض المسرحي وهما: اعتماد التقنية في الفضاء كبنية لإنتاج العلامات بعيدا عن مرجعيات النص الدرامي، والثاني توظيف الجسد كلبنة أساسية لتكوين الفضاء. لهذ نجد البناء السينوغرافي يتميز بصورة شكلانية التوظيف وتشكيلية الصنع.[1]

لعبت السينوغرافيا في مسرح كانتور دورا أساسيا في العملية الاخراجية، اذ يتحول العمل المسرحي بكل تكويناته وتفاصيله إلى نشاط فني يقع بين السينوغرافيا والإخراج في اللحظة نفسها، وتصبح جملة الاشتغالات في فضاء العرض ترتبط في البناء الصوري للمعنى، هذا مايؤسس للغة حداثوية في المسرح تتخذ من الحس البصري المضمون الفكري والمعرفي هنا يكون التركيز على الفكرة المنطقية التي تطرح ضمن حيز الفضاء الذي أضحى نمطا

* تادووتش كانتور (Tadeusz Kantor) (1915- 1990): فنان بولوني، بدأ حياته المهنية والفنية كرسام ومصمم للسينوغرافيا، في مسرح تياتر ستاري، بمدينة كراكوف، وهو من بين أهم الفنانين البولونيين الذين كان لهم الفضل الكبير في إدخال الفن التشكيلي إلى عالم المسرح بشكل كبير وبارز، واشتهر بتصميماته السينوغرافية الملفتة للانتباه، مثلما نلاحظه في مسرحية السيد لكورنيه (1945) وكذا مسرحية هاملت (لشكسبير) (1955). تحول كانتور إلى الإخراج فأسس مسرحا تجريبيا أسماه (كريكوت 2 _ Cricot 2)، أين بقي يعمل بانتظام حتى نهاية عمره. ينظر: جبار جودي العبودي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، ط1، 2011، ص 120.

[1] ينظر: حازم عبد المجيد اسماعيل، مرجع سابق، ص 122.

سرديا للغة الشكل في محاولة صياغة الأبعاد الجمالية التي تحدد لنا مسرح الصورة الذي هو حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي وحركي ويهتم بالأماكن والصور الداخلية التي قد تنبعث من خلال الصور الخارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة للاحساسات الخاصة.[1]

مر مسرح كانتور بعدة مراحل ومسميات حسب تنوع إبداعه منها مسرح الواقع الفقير ومسرح اللاشكل ومسرح الموت ومسرح الترحال ومسرح ماتحت الأرض ومسرح الصفر، كل شكل من هذه الأشكال على علاقة مباشرة بمحيطه وواقعه الذي يستلهم منه في مسرحه الذي يتميز بالاستقلالية والذاتية، وخصوصا تجربته التي أطلق عليها تسمية مسرح الصفر الذي اعتبره "مستقلا عن كل ماسبق من خبرات عبر المنظور الجمالي لتشكيل سينوغرافيا عروضه ونمط الأداء لديه مستخدما صيغ البناء باتخاذ اللامنطقية في تنظيم العناصر المنتجة لعلامات تلك العروض"[2]، مبدعا بذلك مسرح (الهابينغ)* التجريبي.

رفض كانتور الخضوع للأمكنة المسرحية التقليدية ونمطها البنائي، في محاولة منه ترجمة واقعه اليومي من خلال البحث عن أمكنة جديدة، "يعبر من خلالها عن اللاشكل الذي كان ينشده فاللاشكل بمفهوم كانتور هو الخواء والعدم، التجهم الذي يمثل نغمة رئيسية في أعماله هو بمثابة ظاهرة فنية معبرة عن حالة الخواء الداخلي والضياع الفكري لجيله ..."[3]. فكان عرض جل أعماله في أماكن مختلفة تتوافق مع رغبته أو مع تلك الأماكن التي تمكنه

[1] ينظر: حازم عبد المجيد إسماعيل، مرجع سابق، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 124.

* الهابينغ (Happening): أو كما يطلق عليه مسرح الحدث – التلقائية، أصل الكلمة الانجليزية (To happen) أي حدث أو حصل وهو شكل من النشاط المسرحي الذي لا يعتمد في انجازه على نص أو برنامج محدد بل تعتمد على اقتراح عام من كل المشرفين على هذا النشاط والمشاركين فيه وفي ذلك يستدرج الحدث اللامتوقع ويعتمد على الصدفة والمباغتة. وهو شكل مسرحي يقف على الحدود مابين الفنون التشكيلية وفنون الاستعراض. ينظر: حازم عبد المجيد إسماعيل، مرجع سابق، ص 123.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص 122.

من تقديمها[1]، وهو البحث عن مكان مسرحي خارج المكان المشيد هنا يقول كانتور: " إنني أشعر بالخجل وأنا جالس على مقعد مريح في الصالة"[2].

ينطلق كانتور في عرضه من الفنون التشكيلة باعتبارها وحدة أساسية في التعامل مع فضاء الخشبة، وعلى أنه (أي الفضاء) لوحة تشكيلية متحركة تخضع لكامل سلطته.لذا نجد أسلوبه في التكوين الفني يحتوي على مضمون الرموز ويعتمد على ابداع الوهم والخيال، مرتبطا ارتباطا وثيقا بالدراما المعروضة فوق الخشبة، في مفارقة جميلة هي إنتاج الوهم والخيال لكن انطلاقا من الواقع، لهذا نجده يجمع المواد الجاهزة من الواقع اختياريا ويشتغل على انشاء هذا التكوين، ثم يكسر الايهام بتواجده بشكل فعلي في عروضه ويتدخل في سير الأحداث، حتى يجعل الجمهور مشاركا في العرض ويمنعه من الاندماج مع القصة. وهو ماحققه في مسرحية (لن أعود أبدا) من خلال توحده بشكل كامل مع عمله كمؤلف، بدلا من الصراع مابين الوهم والحقيقة، الذي يمثل القاعدة الجمالية التي ارتكزت عليها أغلب عروضه المسرحية، خلال مسيرة أربعين عاما تتسم بطابع التفرد الشديد.[3]

[1] ينظر: يان كووسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور، تيار مابعد التجريب، تر، هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، سلسلة اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994، ص 54.

[2] عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (11)، دمشق، 2012، ص 152.

[3] جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص 123، 124.

II –4– جماليات الشكل – روبرت ويلسون (Robert Wilson)*:

شكّلت أعمال روبرت ويلسون عملية تحرر كبرى للمسرح في نهاية الستينيات بعدما كان محكوما بالكلمة المكتوبة وسيطر الخطاب السياسي والاجتماعي عليه. مما فتح المجال لعدد من المبدعين أمثال ويلسون البحث في طرق جديدة وأساليب استلهمت من فن ما بعد الحداثة (كما عرفه نك كاي Nick Cay: بأنه التشكيك في كل النظريات). وهذه الأساليب تهتم بجماليات الشكل والصورة أكثر من المضمون إنطلاقا من الهدم وليس البناء

* روبيرت ويلسن (Robert Wilson) (1944): من مواليد 4 أكتوبر 1941، واكو، تكساس، الولايات المتحدة، كاتب مسرحي ومخرج ومنتج أمريكي اشتهر بأعماله المسرحية الطليعية. درس ويلسون إدارة الأعمال في جامعة تكساس في أوستن، لكنه ترك الدراسة في عام 1962 وانتقل إلى مدينة نيويورك لمتابعة اهتمامه بالفنون بعد حصوله على شهادة في التصميم الداخلي من معهد برات في بروكلين في عام 1966، بدأ مجموعته المسرحية التجريبية، مدرسة بيرد هوفمان في بيردس، والتي كانت تعمل من دور علوي في حي سوهو في مانهاتن .سرعان ما اكتسب ويلسون شهرة بين نخب الفن في نيويورك. تم الإشادة بإنتاجاته لاستخدامها المبتكر للإضاءة والمساحة والصوت وتناقضها الاستفزازي مع الزمان والمكان. بحلول أوائل السبعينيات، كان ينظم أعماله في جميع أنحاء أوروبا. كان نطاق ويلسون واسعًا .أنتج مسرحيات النوه اليابانية وأوبرا قياسية مثل The Magic Flute وSalome ومسرحيات مدتها 12 ساعة. ومن أشهر أعماله "حياة وأزمنة جوزيف ستالين (1974)". "أينشتاين على الشاطئ (1976)"، حيث تعاون مع الملحن فيليب جلاس، "الموت والدمار وديترويت (1979)". "والحروب والمدنية (1983)".
في التسعينيات، حصل ويلسون أيضًا على إشادة لثلاثيته التي قدمتها شركة Thalia Theatre في هامبورغ، جير. بدأت السلسلة بـ The Black Rider (1990) واستمر مع أليس (1992) رواية لكتب كارول، كلاهما بموسيقى توم ويتس.Time Rocker. كان ويلسون له علاقة أكبر بالديكور والإضاءة في الدفعة الأخيرة (1996) وأقل بالموسيقى بواسطة Lou Reed (والحوار) بواسطة Darryl Pinckney. قدمت الأعمال التي أطلق عليها اسم "المسرحيات الموسيقية الفنية". تجربة بديلة لإنتاج برودواي النموذجي– الذي اعتقد ويلسون أنه أصبح أكثر فأكثر شبيهاً بالتلفزيون، مع رد فعل جمهور مبرمج كل بضع ثوانٍ. استمر ويلسون في تقديم العروض في أوائل القرن الحادي والعشرين .بالإضافة إلى توجيه عمليات إحياء أعماله، قدم في عام 2004 عرضًا لأول مرة I La Galigo، والذي كان مبنيًا على قصيدة إندونيسية تروي إبداع البشرية .تلقى ويلسون أيضًا اهتمامًا نقديًا كفنان تركيب وكمصمم أثاث. ينظر: المخرج المسرحي روبرت ويلسون/https://www.google.com/search

في فلسفة تميُّز مسرح الصورة وتجعل منه شكلا تجريبيا جديدا يتخلى عن المنطق في التفكير ويسعى لهدم الصورة المنطقية، وهدم نمطية التفكير والترتيب.

صنف النقاد والمختصين إبداعات ويلسون، ضمن مسرح الرؤى الذي ينتمي لمفهوم الظاهراتية، نسبة لظاهرية هوسرل المتمثلة بـ: (العودة إلى الأشياء). وتعرف بأنها علم وصف الأشياء في الوعي عندما تحضر في دائرة القصد، فلا تعتمد على التحليل ولا التفسير في فهم وإدراك الأشياء، لأنها لاتسعى لاكتشاف العلاقة السببية فيما بينها، فما أن تتبادر الصور والرؤى والتداعيات في دائرة إدراك العين والعقل يتشكل مسرح الرؤى. فهو إذن محاولة بصرية على الخشبة ومحاولة تجريبية في النصوص. هي محاولة تبحث في إرضاء أكثر من عين، وإنتاج أكثر من معنى. الرؤى تستدرج الأشياء من رقادها وسباتها، ثم تنفخ فيها روح الجمال فتحيلها إلى كائنات جديدة. وهو بهذا الوصف يعد صياغة أخرى لمسرح الصورة بمفهومه المعاصر[1].

ينطلق ويلسون من قالب فني جديد خاص به، لا يولي الأهمية إلى تفسير الصورة المسرحية، وهذه اللامبالاة المتعمدة هي ما يحدد ملامح هذا القالب الفني، الذي يفصح فيه عن اهتمام واضح بالنسق الشكلي والبنائي على حساب المضمون. معتمداً على تداعيات الحلم غير المنطقية، التي تنبع عن حالات مترسبة في الذات البشرية من شأنها مخاطبة مستويات أعمق من مستوى العقل والوعي والمنطق. أو كما يصف صلاح القصب: (إنه خطاب العرض وتردد انعكاساته طوال موجات العرض المستمرة). هنا يتبدّى نفي المضمون، كمحاولة لمخاطبة أعمق مناطق لدى الذات البشرية في لاوعيها. ودفع المتفرج إلى تأمل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها[2]. حيث استند في صياغة عروضه المسرحية التي تعتمد

[1] ينظر: مسرح الصورة في مرآة مسرح الرؤى، صلاح القصب نموذجا، جريدة ملاحق المدى اليومية، 2013/5/8. https://almadasupplements.com/view.php?cat=7466

[2] ينظر: جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص، 104، 105.

الشكل والعلامة والصورة. على الرؤى والأحلام ومغادرة الحقيقة وعدم اعترافه بالروابط المنطقية. لذا شكلت أعماله منهج جديد في المسرح الحديث، إرتكزت أسسه عبر اشتغاله مع الممثل في تشكيل مادة العرض عبر الحركات البطيئة، والأصوات المتقطعة، واستخدامه للحوارات القليلة، وتزامن الأحداث المعروضة في أكثر من مكان على المسرح في صور تشكيلية مترادفة لا يمكن للعقل تفسيرها وفق قواعد الوعي الجمعي. لذلك وصفت أعماله بالأوبرا الصامتة. وتتحول الحركة والأداء إلى عنصر يجعلنا نشكك في طبيعة ودلالة أحداث العرض، حسب رأي ستيفان برشت في كتابه (مسرح الرؤى: روبرت ويلسون)، ويضيف: إن هذا الأسلوب في الأداء التمثيلي والإيقاع الحركي البطيئ في أقصى درجاته، يعارض توقعات الأحداث ويُحوّل تجربة المشاهدة برمتها إلى تجربة مزدوجة بين الوعي بالعناصر التشكيلية واللاشعور في تفسيرها.[1]

عبر ويلسون بأعماله المسرحية عن جزء من تقليد شكلي جديد في المسرح الأمريكي المحكوم بأفكار عن البناء والتأليف، ليصبح المسرح طقساً للخيال يجعل الجمهور يغوص فيما قبل الشعور وينظر إلى الأنماط البصرية إلى الداخل، وبذلك فالمتلقي معنيٌّ بذاته قبل تفكيره. وهو نمط من أنماط المسرح التجريبي غير الأدبي.[2] فجماليات ويلسون المضادة للعقل والمخالفة للثبات الكلاسيكي، بفعل ميزتها المشابهة للرؤى غير القابلة للتفسير والفهم المنطقي. تصنع نسيج بصري مركب يلامس الذات وينظم حدسيا، بفعل تنوع الصور، والتضاد والتنافر المقصود، والتفكيك المتعمد بين جميع المستويات (اللغة المنطوقة، الايماءة، الفعل، والإطار العام لصورة العرض)، بعيدا عن الاهتمام بأي معنى درامي أو حكاية أو أي جدلاً ذا طبيعة اجتماعية أو سياسية كما في المسرح التقليدي. بل المهم التركيز على النواحي التشكيلية والبصرية للعرض، وفقا لمبدأ تشكيلي يعمّق الإحساس بالخلل والإضطراب، ولا

[1] ينظر: الأداء التمثيلي في تجربة روبرت ويلسون، http://qu.edu.iq/fa/wp-content/uploads

[2] ينظر: جيمس روس، ايفانز، مرجع سابق. ص 187.

يعير اهتماما لتطبيق المعاني والثيمات التي تأتي ضمنياً في أي مجموعة من ظاهرة، رغم وجود علاقات التراسل والتجاوب التي توحي بها عناصر العرض المسرحي.[1] وهذا مايتوافق مع تعبير الناقد العراقي في تحديده لبنية الخطاب المسرحي في هذا النوع المسرحي. الذي يرى أنه يقوم على: "شبكة من التكوينات والأشكال والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية أو عفوية وفق مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة، ويستبعد الخطاب أي عنصر من عناصر البناء المنطقي التي تستخدم عادة في الحوار، ويستعيض عنه بخطاب الحركة، والتكوين، والإيماءة، والهمهمة، والصرخة والتأوه"[2]. ولقد تخللت غالبية عروضه سردا رقميا (سيجموند فرويد 1969) و(نظرة شخص أصم 1970) و(افتتاحية الجبل كا 1972) و(الملكة فكتوريا 1974) و(الشرفات الذهبية 1982) ومسرحية (الملك لير 1990) و(في شعر 1989) و(حورية البحر 1998) و(14 وقفة 2000).[3]

رسخ ويلسون من خلال العديد من أعماله فكرة المسرح الحديث وأصبح الفنان الأبرز، بأسلوبه الفني الذي تميزت به أعماله المسرحية، انطلاقا من توظيف الصورة المتحركة وإعتماد الشكل المرئي للسرد كتوجه جديد في مسرح الصورة. الذي أبرز من خلاله اهتمامه الشديد بالعروض الجماهرية من منظورها الفني، وبفن التشكيل في هندسة عروضه بإعتماد تراكيب وتكوينها بلاستيكيا أو تشكيليا.

[1] ينظر: جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، مرجع سابق، ص ص، 106، 107.

[2] مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، د. جميل حمداوي -ttp://www.aladabia.net/article

[3] ينظر: جماليات السرد الرقمي في المسرح المعاصر، د.محمد حسين حبيب https://middle-east-online.com

نجد النظرة التي اعتبرت: "التشكيل في المسرح يبدأ من حيث تنطلق الرؤية الإخراجية أو العكس، أي أن الرؤية الإخراجية تنطلق من حيث يبدأ التشكيل ليكوّن كل العناصر السينوغرافية؛ بحيث يعتمد العرض المسرحي في نهاية المطاف على التشكيلات البصرية التي سترتبط مع المتلقي بصيغة تأويلية قادرة على نقل تفاعلات العرض المسرحي من أفكار ورؤى تشكيلية وعناصر سينوغرافية من أجل الاستمتاع والتعلم"[1]، هي النظرة نفسها التي جعلت كل هؤلاء الذين سبق ذكرهم، يؤسسون لمرحلة جديدة من الممارسة المسرحية تبنت مفهوم السينوغراف – المخرج، المهيمن على عملية التشكيل البصري للعرض المسرحي.

[1] جبار جودي العبودي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 82.

المبحث الثاني: التجربة السينوغرافية الجزائرية المعاصرة

I – بدايات المسرح في الجزائر:

يعود أغلب الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري إلى الانطلاقة الفعلية وبداياته الأولى، منذ عام 1921 تاريخ زيارة جورج أبيض* وفرقته إلى الجزائر، "وشملت على ممثلين لبنانين، سوريين ومصريين، حيث تم عرض ثلاث مسرحيات:

- شهامة العرب، تأليف نجيب الحداد، مقتبسة عن "الطلسم" لوالتر سكوت.
- السلطان صلاح الدين، تأليف نجيب الحداد.
- مجنون ليلى تأليف أحمد شوقي"[1].

وبعد أن أسس الأمير خالد العديد من الفرق المسرحية وهي:

- الأولى برئاسة اسكندراني بن محمد بن القاضي عبد المؤمن، بالمدية.
- الثانية برئاسة القاضي محي الدين بن خدة، بالبليدة.
- الثالثة برئاسة قدور بن محي الدين الحلوي، بالجزائر العاصمة.

---

* جورج أبيض (1880-1959): هو سينمائي ومسرحي لبناني، قدم أول فيلم غنائي مصري وكان أول نقيب للممثلين في مصر، ودرس في معهد الفنون المسرحية.
ولد جورج أبيض في بيروت بلبنان ثم هاجر إلى مصر عندما كان عمره 18 عاما وكان مفلسا ولا يحمل من الشهادات سوى دبلوما في التلغراف وذلك ما أهله للعمل بعد عام بسكك حديد الأسكندرية، وفي عام 1904 شاهده الحاكم المصرى في مسرحية سياسية مترجمة تحت عنوان (برج نيل) فأعجب به وأرسله إلى باريس لدراسة الفن وعاد لمصر عام 1910 ومعه فرقة فرنسية تحمل اسمه وبدأ بعرض مسرحيات باللغة الفرنسية، قدمت فرقته أكثر من 130 مسرحية مترجمة ومؤلفة طوال عشرين عاما. كان من رواد السينما حيث قدم أول فيلم غنائي مصرى وهو فيلم أنشودة الفؤاد عام 1932 .وفي العام 1943 انتخب ليكون أول نقيب لنقابة للممثلين في مصر وحين افتتح معهد الفنون المسرحية ظل يدرس به حتى توفي. ينظر: جورج_أبيض/ نقلا عن الموقع www.marefa.org

[1] عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الطبعة الأولى، 2012، ص 18.

يؤكد الدكتور صالح المباركية في علاقة الأمير خالد بجورج الأبيض أنه "... وبحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة، فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ وعي الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج الأبيض حين التقى به في باريس سنة 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911، منها مسرحية (ماكبث) تعريب محمد عفت المصري، ومسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، ومسرحية (شهيد بيروت) للشاعر حافظ ابراهيم"[1].

لكن الباحثة الروسية تمارا ألكسندروفا بوتنتيسيفا، ترجع زيارة جورج أبيض وفرقته للبلاد العربية إلى الإفلاس الذي تعرضت إليه الفرقة، وهو الدافع الذي اضطرهم للقيام بهذه الجولة الفنية إلى كل من تونس والجزائر لتحصيل مداخيل جديدة وفك الضائقة المالية، هذا ما أشرت اليه في قولها: "... تعرضت فرقة جورج أبيض إلى الإفلاس على أبواب الحرب العالمية الأولى، فشدت الرحال إلى البلاد العربية، وقد ساعدت رحلاتها إلى الجزائر وتونس وليبيا على تعريف المتفرج العربي هناك على الفن الجاد.."[2].

نجد في المقابل رأي لبعض المؤرخين والباحثين، الذين يحددون محطات تاريخية معينة لميلاد المسرح الجزائري، سواء أكان هذا التاريخ مرتبطا بحدث ما أو أسلوب أو ممارسة أو اكتشاف، ... الخ. هنا يرى (غبريال أديزيو) بأن "الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920، يتمثل في كون الجزائريين بدؤوا يعبرون جماهريا عن وجودهم وعن شخصيتهم ..."[3]. كما تطرق الباحث الجزائري الدكتور مخلوف بوكروح إلى اكتشاف الباحث البريطاني

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 37.

[2] تمارا ألكسندروفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ت، توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990، ص 181.

[3] أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1979، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 11.

(فليب صادجروف Philip Sadgrove)* لمطبوع في شكل نص مسرحي بعنوان (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الطرياق في العراق)**، لصاحبه الكاتب الجزائري ابراهيم دنينوس***، بمثابة نقطة تحول جديدة تحيل إلى التساؤل حول ميلاد الحركة المسرحية العربية في القرن العشرين، خاصة وأن هذا النص تم طبعه بالجزائر في سنة 1847، السنة نفسها التي قدم فيها مارون النقاش مسرحية البخيل لموليير في بيروت.هذا التاريخ الذي يسبق أول نص مسرحي عربي، بعنوان (الشاب الجاهل السكير)، طبع بلبنان سنة 1863، للمؤلف طانوس الحر.[1] إلا أن المؤرخين العرب لم يشيروا اطلاقا إلى هذا النص، ما يؤكده الدكتور مخلوف بوكروح قائلا: "ولكن ما لم يذكره المؤرخون العرب، ومنهم محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1913) ولا يعقوب لاندو في كتابه (المسرح والسينما عند العرب) ولا علي الراعي في كتابه (المسرح في الوطن العربي) ولا تمارا ألكساندروفا بوتينستيقا في كتابها (ألف عام وعام على المسرح العربي)، وحتى كتابات سعد الدين ورشيد بن شنب، ومذكرات محي الدي باشتارزي وكذلك مذكرات علالو، لم يشر هؤلاء جميعهم إلى مسرحية إبراهين دانينوس التي كتبت وطبعت في مدينة الجزائر في الفترة

* (فليب صادجروف Philip Sadgrove): أستاذ ورئيس الدراسات الشرقية بجامعة مانشستر، أصدر سنة 1996 رفقة زميله الناقد صامويل مور (Samuel More) كتابا يؤرخ لمساهمة اليهود في التأليف المسرحي في الدول العربية منها الجزائر. عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 21.

** (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الطرياق في العراق): أول مسرحية مطبوعة، وهي موجودة بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس تحت رقم 2482، باهداء من المؤلف إبراهيم دانينوس وبتوقيعه "إلى السيد عضو الجمعية الأسيوية، تحية من المؤلف إبراهيم دانينوس". إبراهيم دنينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2003، ص 48.

*** إبراهيم دنينوس: كاتب مسرحي، وهو يهودي جزائري من مواليد 1798 توفي في سنة 1872 وكان مترجما في محكمة التجارة بباريس بحسب ما أورده الدكتور أبو القاسم سعد الله. عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 22.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

نفسها التي قدم فيها مارون النقاش أول عرض لمسرحية (البخيل) لموليير في بيروت 1847."[1]

قدم المؤرخون والباحثون في المسرح الجزائري مجموعة من الدراسات والاجتهادات التي أزالت الكثير من اللبس والغموض، رغم نقص المصادر والمراجع العلمية التي تتكلم عن المسرح الجزائري وتاريخ نشأته. إذ "يجد الدارس للمسرح الجزائري صعوبة كبيرة في تحديد تاريخ نشأته ومراحل تطوره المتعاقبة، فالمراجع التي تهتم بعملية التأريخ للمسرح وتطوره في بلادنا نادرة، إن لم أقل معدومة.."[2]. باستثناء ثلاث مؤلفات* أغلبها مكتوب باللغة الفرنسية وتعتبر مراجع أساسية، لكنها لا تفي بالغرض مقارنة بتاريخ وحجم الممارسة المسرحية في الجزائر.

تعد إسهامات الجمعيات التي تزايد عددها مطلع العشرينيات إلى غاية منتصف أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، سببا قويا في بعث الحركة المسرحية وإعادة صياغة خطابها المسرحي معتمدة بذلك على اللغة الثالثة (بين الفصحى واللهجة الجزائرية العامية) التي أضحت تعزز مكانة الشعب الجزائري والهوية الوطنية، وعالجة قضاياه وواقعه من خلال

[1] إبراهيم دنينوس، مرجع سابق، ص 20.

[2] العمري بوطابع، المسرح الجزائري، الجذور، مجلة الثقافة، العدد الممتار 6-7، وزارة الثقافة، ص 8.

* مؤلفات تخص الحركة المسرحية بالجزائر تاريخها وبداياتها وأشكالها، وهي:

– مذكرات محي الدين بشطارزي (باللغة الفرنسية) صدر الجزء الأول منها سنة 1986، الجزء الثاني 1974، الجزء الثالث سنة 1986 عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، وأعيد طبعها كاملة بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر عام 2009.

– مذكرات علالو، كتبت باللغة الفرنسية وترجمها إلى اللغة العربية الدكتور أحمد منور بعنوان (شروق المسرح الجزائري)، وهي تغطي فترة نشاطه من 1926 إلى 1932، صدرت عن منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000.

– المسرح الجزائري باللهجة العامية للباحثة الفرنسية (آرليت روث Arlette Roth): وهو في الأصل رسالة دكتوراه، صدر عن منشورات ماسبيرو، باريس، فرنسا، 1968. وقد استفادت من حوارها المطول مع محي الدين بشطارزي لإعداد رسالتها. ينظر: عبد الناصر خلاف، مرجع سابق، ص 23.

تقديم أعمال طرحت المضمون السياسي وتكريس الوعي في خطوة وانتقال غير من شكل واتجاه المسرح في الجزائر. وهذا التحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، الذي جاء بعد تغيير نمط الكتابة لدى المؤلفين الجزائريين واقحامهم للغة الثالثة التي ساعدة على انتاج مسرح شعبي بالجزائر. كما يؤكد عليه الدكتور أحمد منور: "وقد استفاد كتاب المسرح في مرحلة التالية التي بدأت سنة 1926، من نقاط الضعف لدى زملائهم الذين كتبوا قبلهم، فاستبدلوا اللغة الفصحى في الحوار باللهجة العامية، واهتموا بعنصر التسلية والترفيه عن طريق إدخال الموسيقى والغناء في العرض المسرحي، وعالجوا المشكلات الاجتماعية بطريقة هزلية."[1]

اعتبرت السلطات الفرنسية هذه العروض الترفيهية والكوميدية ذات المضامين الاجتماعية، مصدر إزعاج بالنسبة اليها وخطرا حقيقيا. يتمثل في تشكيل الوعي السياسي الوطني للشعب الجزائري، لكن من جهة الباحثين والدارسين لمسار المسرح الجزائري فإن هذه الفترة نهاية الأربعينيات إلى بداية الخمسينيات، تمثل مرحلة ازدهار المسرح الجزائري كما أسماها الباحث أحمد بيوض. كان فيها المسرح الجزائري كما يذكر الدكتور أحسن ثليلاني: "شعبيا ومقاوما، طرح بأسلوب فني قضية الذات الجزائرية العميقة في مواجهة الآخر الاستعماري. كما أنه قام بدور المحرض على الثورة قبل اندلاعها، فكانت له صدمات عديدة مع الاحتلال، فمنعت نشاطاته حينا، ووضعت نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا، ومن مساحة الهوة التي سمحت بها إدارة الاحتلال استطاع المسرح الجزائري مرافقة خطوات المقاومة والتحريض على الثورة"[2]. وبقي شكل النشاط المسرحي مناصرا ومعبرا عن

[1] أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص18.

[2] ثليلاني أحسن، المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954– 1962)، رسالة ماجيستير، جامعة قسنطينة، 2006، ص 75.

الثورة التحريرية وتطلعاتها، بالمقابل شكلت الثورة ومبادئها مصدر إلهام لهؤلاء الكتاب والمسرحيين إلى غاية استقلال الجزائر.

مع مطلع الاستقلال حدث تحول في مضامين المسرح الجزائري وموضوعاته التي ركزت على الواقع الاجتماعي ورصد شتى جوانبه، من خلال مسرحيات خالدة في ريبرتوار المسرح الجزائري، مثل: (أبناء القصبة والخالدون) نص لعبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب، و(الجثة المطوقة) لكاتب ياسين، و(حسان طيرو) نص رويشد وإخراج مصطفى كاتب. إضافة إلى مسرحيات محمد التوري ومحي الدين بشطارزي، وولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة، الذين بدا واضحا في إبداعاتهم تأثرهم بمدارس وتيارات عالمية. "وفي هذه المرحلة أنشأ المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان فرقة (القراقوز) كما أنشأ المسرحي مصطفى كاتب فرقة (الأوبرا)، هذا وبدأت علاقة المسرحيين الجزائريين بمسرح بريخت الملحمي ومن بين الأسماء البارزة التي صنعت هذه العلاقة عبد القادر علولة ومحمد بن صالح ومحمد خشعي وكاتب ياسين"[1].

بعد التوجه المركزي لتسيير مؤسسات الدولة بعد الاستقلال ومن بينها المسرح الوطني الجزائري. تم في الفترة الزمنية ما بين بداية السبعينيات ونهاية الثمانينيات فتح مسارح جهوية واعادة تأهيلها، وفق سياسة اللامركزية التي طبقت في تلك الفترة. وبسب إعتماد المسارح الجديدة على موظفي وطاقات المسرح الوطني الجزائري، في تسيرها وتمويل الانتاجات التي رفعت من خلالها التحدي في تقديم مسرح يتماشى مع الرهان الجديد. مما أثر سلبا على المسرح الوطني الجزائري وعلى حجم وعدد انتاجاته التي كان يقدمها، ليدخل عشرية اتسمت بالخمول والركود الفني.

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، ص 26.

مرحلة مهم جدا في تاريخ الجزائر بصفة عامة، ومسار المسرح الجزائري بصفة خاصة. هي العشرية السوداء التي شلت الحياة العامة وأثرت بشكل كبير على حركية النشاط المسرحي وحيويته داخل المجتمع، رغم صمود كفاح المؤسسات المسرحية التابعة للدولة وكذا بعض الفرق الحرة والجمعيات التي حافظت على الفعل المسرحي في نضال فني مستميت أسقط العديد من الأسماء الوازنة والمخلّدة في ريبرتوار المسرح الجزائري، على غرار شهيدي المسرح عبد القادر علولة وعز الدين مجوبي. ليستعيد المسرح نشاطه مع عودة الأمن والاستقرار وتحسن الوضع في البلاد، ابتداء من سنة 2000 م، إلى غاية يومنا هذا. وانتعشت الحياة وانتعش معها المسرح مع جيل جديد من الفنانين الشباب الهاوي المنخرط في جمعيات محلية، وخريجي معهد مهن فنون العرض والسمعي البصري*، وأقسام الفنون الدرامية للجامعات الجزائرية. وكان لهم دور كبير في تطوير الممارسة المسرحية بالجزائر. على غرار السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي.

* المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري (ISMAS): يمتد تاريخه لـ 56 سنة، بدايته كانت من ساحل سيدي فرج غربي الجزائر العاصمة، أين جرى تأسيس ما كان يسمى آنذاك "المعهد لوطني للفنون الدرامية والإيقاعية" على يد فقيد الركح مصطفى كاتب (1920 – 1989) أيام كان مديراً للمسرح الوطني الجزائري، وجسّد كاتب الخطوة في الرابع أكتوبر 1964 رفقة مديره الفني الفقيد محمد بودية (أحد الرجال العظماء الذين قدموا روائعا للمسرح الجزائري قبل أن يغتال من طرف الموساد بباريس في 1973/06/28 وهو المعروف بدفاعه عن القضية الفلسطينية)، بهدف كبير: تكوين ممثلين مسرحيين. وجرى افتتاح المعهد بتكاثف وإصرار كفاءات محلية، أوروبية ومشرقية هامة جداً. في أكتوبر من عام 1965، جرى نقل مقر المعهد إلى مدينة برج الكيفان، وجرى استبدال تسمية المعهد الوطني للفنون الدرامية والإيقاعية، بالمعهد الوطني للفنون الدرامية. وفي سنة 1968، جرى تغيير تسمية المعهد الوطني للفنون الدرامية، إلى المعهد الوطني للتنشيط الثقافي والرقص الكوريغرافي، لتكوين منشطين وراقصين جرى إشراكهم في إحياء المهرجان الثقافي الإفريقي الذي احتضنته الجزائر في صيف عام 1969. وفي سنة 1991 تحوّل اسم المعهد إلى المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية، وحصل هذا التحوّل بعد إضراب طويل شنّه طلبة التمثيل للحصول على شهادة ليسانس في التمثيل بدل شهادة الكفاءة المهنية التي كانت تُمنح في السابق. وفي سنة 2004، تحولت تسمية المعهد إلى المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري. ينظر: المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، نسرين أحمد زواوي، جريدة الحياة العربية، 2020/07/21، https://www.elhayatalarabiya.net/ar

II– التجربة السينوغرافية عند عبد الرحمان زعبوبي*:

يمكن أن نقسم تجربة عبد الرحمان زعبوبي إلى ثلاثة مراحل طبعت مسيرته الفنية، انطلاقا من الهواية إلى الأكاديمية ثم الاحتراف، و "جميل وأنت صغير أن يعجبك الشيء فتسعى لامتلاكه والأجمل أن تعشق فنا ما ثم يمتلكك"[1].

II–1 عبد الرحمان زعبوبي بين الهواية والاحتراف :

كانت البداية بالنسبة لعبد الرحمان زعبوبي عام 1985، خلال مشاركته مع فرقة هاوية من مدينته ببوقاعة ولاية سطيف، في فعاليات تصفيات مهرجان مسرح الهواة مستغانم. وكانت التصفيات المحلية على مستوى المسرح البلدي لسطيف، ثم بعدها بمسرح قسنطينة الجهوي. كان عنوان العرض الشرفي الذي افتتحت به الفعاليات (عيون الكلام)،

* عبد الرحمن زعبوبي (Abderrahmane Zaaboubi): فنان أكاديمي متخصص في فن السينوغرافيا، من مواليد 10 أكتوبر 1966 بتالة إيفاسن، بوقاعة، سطيف. أستاذ مادة السينوغرافيا بالمعهد العالي لمهن فنون العرض، والسمعي البصري ISMAS في برج الكيفان بالجزائر العاصمة. مفتش ثقافي وعضو لجنة قراءة وإجازة النصوص المسرحية بوزارة الثقافة. يملك زعبوبي عدة شهادات علمية هي: دبلوم المعهد العالي للفنون الدرامية تخصص سينوغرافيا – دفعة 1987، دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالي الوطني لفنون وتقنيات العرض بمدينة ليون الفرنسية دفعة 1992. نهض زعبوبي بتصميم وتنفيذ سينوغرافيا أكثر من 80 مسرحية محلية وعالمية، أبرزها: عالم البعوش (عن مسرحية عدو الشعب) لعز الدين مجوبي (1993)، الثمن لآرثر ميلر، إخراج أحمد بن عيسى (2000)، التمرين لمحمد بن قطاف (2001)، إلكترا لأحمد خودي (2003)، غبرة الفهامة لكاتب ياسين وإخراج حسن عسوس (2004)، نون لـ احميده عياشي وإخراج عز الدين عبار (2010)، القرص الأصفر لفتحي كافي والمخرج الربيع قشي (2014)، فندق العالمين لأحمد العقون (2015)، عودة الولي الطاهر لمحمد بورحلة وإخراج عمر فطموش) 2016. أطر العديد من الورشات مسرحية في مستغانم، باتنة، معسكر وعنابة. كما شغل عضوية ورئاسة لجان التحكيم في مهرجان المسرح الفكاهي بالمدية، مهرجان المسرح الجامعي في سطيف، مهرجان مسرح الهواة في مستغانم، أيام المونودرام بالأغواط وأيام المسرح التجريبي بالعلمة.حاصل على شهادات تقدير وأوسمة تكريم: في المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة، مهرجان المسرح الوطني في سيدي بلعباس، مهرجان مسرح الهواة في مستغانم، مهرجان المسرح النسوي في عنابة، مهرجان شرم الشيخ الدولي المسرحي للشباب بمصر. ولزعبوبي مشاركات أيضا في ملتقى مدريد للسينوغرافيين الشباب إسبانيا 1996، ملتقى السينوغرافيين بمستغانم، ملتقى العمارة والمسرح بسطيف، فضلا عن معرض اللوحات الزيتية بسطيف. ينظر: عبد الرحمان زعبوبي، السيرة الذاتية، ملحق الاشكال والصور.

[1] حمزة جاب الله، حوار مكتوب وموثق مع عبد الرحمان زعبوبي، بتاريخ 2021/05/09.

الذي بقي راسخا في ذاكرة زعبوبي، حيث وصف اللحظة قائلا: "رفع الستار كاشفا على عمل سينوغرافي إختطف أنظار الجمهور بجماليات لم يسبق لي أن رأيت مثلها قط، أجواء أقرب منها إلى الخيال، من كل واقع عايشته في مناظرها وإضاءتها وملابسها وخاصة الإنارة التي تتموج بين الزرقة إلى الاصفرار فالاحمرار. لم يستقطبني النص ولا الآداء بقدر ما سحرني هذا العمل الذي لم أكن أتصور أنه سيصبح مجال كل عملي ودراستي وشغفي"[1]. كانت تلك اللحظة البداية التي وضعت عبد الرحمان زعبوبي على عتبة هذا الفن الذي اكتشفه بعد ان كان يمارسه بأبسط الوسائل ويقول في ذلك:

"كنت واحدا من الشباب أعضاء الفرقة الهاوية لمدينة بوقاعة، الشغوفين بالمسرح، وكانت جل أعمالنا تنجز بشكل جماعي، انطلاقا من الكتابة إلى الإخراج إلى الإدارة والتسيير. شأننا شأن الكثير من الفرق الهاوية في تلك الفترة، لا دراية لدينا بفن الكتابة ولا الآداء ولا الإخراج ولا حتى الديكور. مختزلين (ديكورنا) في قطعة قماش أبيض (drap) أخذته من خزانة الوالدة ورسمت عليه بألوان الأسود وما يشبه سور الباحة لكننا لم نستعمله حتى، كنا خجولين به وبأنفسنا مقارنة بما كان يقدم على الركح في اليومين الأولين من الفرق التي عرضت أعمالها الدالة على خبرتها في مثل هذه المنافسات"[2].تشكلت التجربة الاولى في بساطتها بجملة من الذكريات التي شكلت في مجملها محطات علقت في ذاكرته يختصرها بقوله : "قد يجدك غريب فلا تستغرب فقط تذكر واعتبر" ويستحضر هذه العبارة ليؤكد على أولئك الذين مدوا له يد المساعدة ليبدأ أولى خطوات الولوج إلى عالم المسرح ومن ثمة السينوغرافيا:

"قدم لنا أحد تقنيي الخشبة يد المساعدة بفتحه لنا باب مخزن الديكورات في الطابق السفلي للخشبة واقتنينا كل ما أردنا من أسوار وابواب وحتى نافورة جميلة، لم يكن لها موضع

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

في الباحة المتواضعة لكنها أعجبتنا وما زادها جمالا تلك الإنارة المسلطة لتصبح هي المحور، مهمشين بذلك أنفسنا والشخوص التي نمثلها والحيز الذي كان مخصصا لحركاتنا".

ونخلص إلى القول ان بداية عبد الرحمان زعبوبي كانت بسيطة لكنها شكلت الشغف الذي دفعه نحو الدخول إلى عالم المسرح من بابه الواسع متدرجا بذلك من الهواية إلى التكوين الأكاديمي فالاحتراف.

II–2 الانتقال من الهواية إلى التكوين :

لم تمض سنة على زعبوبي وهو مع فرقته الهاوية، حتى التحق بالمعهد الوطني لفن التمثيل والرقص ببرج الكيفان في قسم السينوغرافيا، وكان المعهد آنذاك عبارة عن مركز اصطياف تابع لوزارة التعليم العالي، ويذكر تلك المرحلة الهامة بقوله: "طُلب منا ونحن في أسبوعنا الأول بالمعهد دراسة مسرحية أنتيجون والإشتغال عليها، إنه أول نص مسرحي أقرأه كان اكتشافا ولا أروع، نص مزج بين النثر والشعر وأنا كنت مولعا بالشعر والروايات، لكن هذه المرة وجدت ضالتي (النصوص المسرحية)"[1].

لم يكن زعبوبي من الطلبة المتميزين في قسمه، بل كان طالبا بسيطا اكتشف هذا العالم الجميل رويدا رويدا من نص إلى آخر، ومن سنة إلى أخرى. ثم أخذت السينوغرافيا تأخذ موضعها في عقله وروحه وحتى في أحلامه، وهذا من خلال أساتذته مايؤكده عند قوله: " أرسخ ذكرى لي وأنا طالب عند الأستاذ خيار لخضر هو ذلك الإنطباع الذي تركه فينا بقوة شخصيته وقساوة أحكامه وعسكرية انضباطه، عكس المزاج المرح والدفء الإنساني والحرية الفكرية والعملية، للأستاذ الآخر المرحوم كمال نزار. رغم تخرجهما من

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق. يذكر زعبوبي في ذات السياق وأن المعهد كان "يمثل إقامة مترامية الأطراف بمحاذاة الشاطئ محاطا بغابة من القصب، ما جعل منه البيئة المثلى لكل الحشرات وخاصة البعوض الذي بسببه كاد أن ينسحب ويعود من حيث أتى لولا مسرحية "أنتيجون" ويقول: نعم "أنتيجون" أنقذتني من تهور كاد أن يعيدني إلى نقطة الصفر.

نفس المدرسة (إيطاليا، فلورنسا). كانا وجهان مختلفان بل ومتناقضان لنفس العملة، القيمة النادرة في مجال التكوين الفني (السينوغرافي)، إلى جانب العديد من الأساتذة الاخرين سواء كانوا جزائريين ام أجانب كل في مجال اختصاصه لم يدخروا جهدا في العطاء والمرافقة فألف تحية تقدير وعرفان لهم جميعهم"[1].

مسرحية "قطار الرغبة" لكاتبها تنيسي وليامس هي واحدة من المحطات التي أثرت تجربة زعبوبي، كانت مشروع تخرج دفعة التمثيل (91/87)، تحت إشراف الأستاذة حميدة آيت الحاج[2]. إشتغل ثلاث طلبة من نفس الدفعة: نور الدين لعمارة، عبلة سوهالي وعبد الرحمان زعبوبي، على متطلبات العرض من ديكور وملابس وأكسسوارات...إلخ. وتكفل زعبوبي بالملابس (تصميما وإقتناء). "... وهذا لم يمنعني من متابعة تصاميم "نونو لعمارة" التي أخذت تتطور من يوم إلى آخر، ومن مجسم إلى آخر كنت أتعلم وأتمتع بطريقة عمله وشرحه وفلسفة تفكيره ومقترحاته، كان جادا ومقنعا في كل شرح ولكل رؤيته، وبالطبع كنت أغير من تصاميمي تماشيا ومقترحاته، لم يجهدني ذلك بقدر ماحفزني لأثبت جدارتي وجديتي. كان تنافسا شريفا وإيجابيا ونافعا لنا جميعا. إنتهيت من التصاميم ودخلت في مرحلة الإنجاز والإقتناء وكان ذلك بالمسرح الوطني الجزائري، حاولت أن أكون وفيا إلى حد التطابق مع ما صممته، أكان ذلك في إختيار الأقمشة نوعا ولونا أو في كيفية الخياطة أو حتى عند الإقتناء"[3]، ... "كان هذا تفكيري لما إقترحته ذات مرة في 1985 بقسنطينة (ليكن ما يجب أن يكون، دونما زيادة ولا نقصان. الضبطية) أتممت العمل الشاق وكنت

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] -حميدة آيت الحاج: أستاذة بالمعهد العالي لمهن فنون العرض واحدة من المخرجات الجزائريات اللائي قدمن الكثير من الأعمال في المسرح الجزائري.

[3] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

بحاجة لراحة قصيرة قبل العودة إلى متابعة التمارين (البروفات) في وسط الديكور الرائع وبالملابس الوفية للحقبة الصافية"[1].

لم يستطع زعبوبي حضور العرض الشرفي، لأنه كان طريح الفراش ببوقاعة، بعد أن تعرضت لحادث مرور وهو في طريقه من العاصمة عائدا إلى البيت كاد أن يودي بحياته. ولم تكن الاصابة الجسمانية الخطيرة التي تعرض لها عائقا أمامه، بقدر ما كانت محفزا قويا لأعماله وأفكاره. يعبر عن تلك المرحلة التي تشكل منعرجا في مساره الفني: "... أحسست وكأن دماغي صار يعمل أكثر مما كان عليه قبل الحادث، وكأنه يريد أن يغطي ذلك التراجع الجسماني (الجهد العضلي) معوضا إياه بأفكار تتوالد بسيولة غير منقطعة، وبسخاء لا نظير له"[2].

بدأت مرحلة جديدة من التحدي وإثبات الذات لعبد الرحمان زعبوبي، ويعتبر سيد أحمد القوم الأخ والصديق والزميل المقرب لزعبوبي، والذين تقاسم معه الكثير من الأعمال السينوغرافية سواء قبل أو بعد التخرج، إبتداء من سينوغرافيا "بشارة الخير" مرورا بـ "البسمة المجروحة" و"عالم البعوش" إلى "الحراس" وغيرها من الأعمال المختلفة من حيث الشكل والجوهر وظروف انجازها، والجهة المنتجة والجمهور الموجهة له. وقد كان له أثر كبير في أعمال عبد الرحمان زعبوبي، لما قدمه لي من عون له طيلة مساره الفني، لكونه كان منافسا شرسا ومتعاونا، ذو شخصية جادة ومجتهدة وذا أخلاق وذكاء وثقافة.

كثيرا ما تكون البدايات مبهمة، ولكنها مفعمة بروح الاكتشاف والمغامرة ما يجعل المرء كثير النشاط والحيوية بغية الإطلاع على كل ماهو جديد بالنسبة إليه خاصة إذا كان محبا صادقا لذلك الميدان.

---

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2]. المرجع نفسه

ويعبر عبد الرحمان زعبوبي عن ولوجه لهذا العالم ويختصر رحلته تلك بقوله "هكذا كانت البداية بالنسبة لي في مجال السينوغرافيا، هذا الفن الرائع الشاسع. بداية محتشمة، بسيطة ومحفزة، كنت أتعثر نعم ولكنني أنهض بعد كل عثرة، بنفس جديد وبدرس يقيني الوقوع في نفس الأخطاء والثغرات. لم أكن ذلك الطالب المميز المتميز ولكني كنت كثير الميول للبحث عن كل ماهو جديد، ملتزما بالقواعد تارة ومتمردا عليها تارة أخرى، شأني في ذلك شأن كل طالب يريد أن يصنع لنفسه كيانا ومكانة بين زملائه وفي أعين أساتذته"[1].

يتذكر زعبوبي جملة للأستاذ لخضر خيار، "(الفضاء مليء بالأفكار، ويكفيكم حسن إختيار الأفضل منها)، هي جملة بسيطة لكنها نافعة ولازالت راسخة بذهني ولازالت أعمل وأتعامل بها إلى غاية يومنا هذا. كانت لي بمثابة الشرارة التي حركت كل المحفزات بداخلي، ولكنها في نفس الوقت أيقظت تلك الشرارة التي تتطلب المزيد إلى درجة الإرهاق"[2]. هنا نجد أن الفكرة الأولى هي الانسب في كثير من الأحيان حسب اعتقاد زعبوبي، لكن هذا لا يعني أنها الوحيدة أو الفضلى، لكن غالبا ماتكون مناسبة من حيث الشكل والمضمون وحتى الكلفة ووقت الإنجاز، "... إضافة إلى الفريق الذي تشتغل معه من مخرج وممثلين وحتى الكاتب وغيرهم، – يضيف زعبوبي – أنهم جميلعا " يصيرون وحدات يجب التعامل معها وأخذها كلها بعين الاعتبار. ما يجعلك تقرر أي فكرة تتماشى وكل هذه المعطيات. وزيادة على ذلك المواد المستعملة ومشاكل نقصانها أو عدم توفرها في الأسواق أو حتى كلفتها المالية لو اقتصر الأمر فقط على الرسومات والمجسمات لتجسيد أفكارنا لكان الأمر أسهل. الخيال شيء، والواقع شيء آخر تماما"[3].

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

ولعل أكثر ما كان يميل إليه زعبوبي وهو طالب، البحث عن الجديد وعدم قناعته ورضاه بالأفكار الأولية أو المتداولة، ما جعله يبحث في كثير من الأوقات على المتضادات في العمل نفسه، ولنفس الفكرة قائلا: "أتعامل مع النص ليس شرطا من نفس الزاوية ولكن أقترح فضاء قد يكون مغايرا كليا لما كان يرجى مني أن أقترحه، ولكن هذا لا يعني حتميا أنني مخطئ أو قليل الذكاء لفهم النص وخباياه وعلى ذكر النص فإنه مجرد أرضية للبحث وليس الغاية في حد ذاتها. كان يطلب منا تفكيك النص وتشريحه ثم إعادة تركيبه وهذا ما سهل علينا ونحن طلبة، إنه ليس عند أول فضاء مقترح، أو عند أول كلمة، نتوهم أننا وجدنا الحل لأنها وببساطة قد تكون فخا وعائقا يغلق عليك كل منافذ المتاهة النصية"[1].

النص هو الأساس، ويعتبره زعبوبي العجينة التي نعجنها حسب أهوائنا وميولاتنا الفنية أو الأيديولوجية لتشكيل اللون العام للعرض. لذا يجب إشراك كل الأطراف في النظرة الفلسفية للعرض المراد الوصول إليه بكل أدواته ومستلزماته وإيجاد توافق لوجهات نظر كل منا أو تقريبها على الأقل من بعضها البعض ومن اللون الختامي للعرض. "إن هذا التوافق التجانس والتقارب لا يلغي البتة التناقض والتضاد، فكثيرا ما تكون المتناقضات صانعة للرقمية أو الوتيرة التي نجدها في المتوافقات وكثيرا ما تكون هي الحل الأنجع لبعض النصوص الساكنة الراكدة، ويسد أمامك الدروب الصحيحة المؤدية إلى مخارج فنية وجمالية رائعة لذا يجب التعامل مع النص بكل حذر وذكاء وبأنانية الكاتب الثاني له ولما لا تبنيه والإشتغال عليه بأريحية المالك "[2].

"... كان يطلب منا تفكيك النص وتشريحه وكشف خباياه ثم إعادة تركيبه وإستدعاء شخوصه فردا أو في مجموعات للتعرف عليها ومصاحبتها ثم الغوص فيها ودراستها من الداخل، لإكتشاف ميولاتها، واقعها، أهدافها وأمانيها لونها المفضّل،

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

عطرها...إلخ"[1]. هذ ما يحدد كيفية التعامل مع النص، وهذه الطريقة تسهل على السينوغراف تصميم ملابس الشخصيات، ومن ثما تحديد ألوانها والبيئة المثلى التي تحيا فيها دون سواها. "لذا تودد إليها واربح ثقتها ودعها تكشف لك على كل أسرارها، أدعوها لإرتشاف القهوة أو حتى تناول وجبة معها، وجالسها وتمعن في أدق تفاصيل ملبسها، الأقفال والأزرار، نظارات أو غليون، ساعة أو خاتم. لما تقربها إليك فإنها تمنحك الفرصة لتصنع منها ولها ما تشاء، بل وأكثر، قد تزورك في الصحوة أو المنام لتذكرك بأحد التفاصيل وتشكيك همها أو أجزاء لم تقرأها عن علاقتها بالشخصيات الأخرى وقد تعاتبك على أدق التفاصيل كالطاولة العالية، أو الأريكة المزرية أو ذلك الشمعدان الذي لم تختره بعناية، كلمها ودعها تملي عليك رغباتها ملاحظاتها وإقتراحاتها، إستمع إليها كلها لتعرف الإيجابية منها من السلبية"[2].

ألف ميل يبدأ بخطوة.

لولا الأعمال المتواضعة الأولى لعبد الرحمان زعبوبي وسيد أحمد القوم، مع الجمعيات والتعاونيات المسرحية، ما وصل بهم الحال لإقتحام خشبات المسارح الكبرى والتعامل مع الاسماء اللامعة والاشتغال على النصوص العالمية والتعامل معها بأريحية؛ فسر التوفيق في أي مجال هو التواضع والجد والمثابرة وعدم الإستسلام أمام تلك العوائق غير المنتظرة مهما كانت والأمثل هو التفاؤل بغد أفضل."... كثيرا ما كانت تتعرض مسارنا بعض العوائق (مفتعلة أو غير مفتعلة) مادية كانت أم ادارية أو حتى اجتماعية ولكننا كنا نراها آنية لا يطول عمرها أكثر من عمر المشروع أو الوظيفة وكثيرا ما كنا نستهلك الجهد والوقت وحتى المادة لحلها

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

كي لا تعيق سيرنا وتقدمنا ماذا لو كانت كل الظروف مثالية وملائمة؟ الواقع غير عالم المثل"[1].

II–3 الانطلاق إلى عالم التدريس والاحتراف:

"غيّر المراح تستراح" هو شعار رفعه زعبوبي لانطلاقة جادة للاحترافية بعدما خاض معترك الهواية والتكوين الفعلي المدروس، وخوض تجارب مسرحية عديدة كانت ناجحة في مجملها مع العديد من التعاونيات والجمعيات اليت قادته إلى التمرس أكثر فأكثر.

تخرج زعبوبي في سبتمبر 1994 أي في أوج الأزمة الأمنية والسياسية التي عاشتها الجزائر، نقص في الانتاج لا حرية في التنقل، لا أمن في العمل بالمجال الفني، ...إلخ. ذلك ما دفع به للبحث عن عمل يتقاضى منه أجرا. ليتقدم بعدها إلى مسابقة خاصة بالتوظيف في سلك المستشارين الثقافيين، بمديرية الثقافة لولاية سطيف. وينجح في الحصول على المنصب الذي لم يكن يوما مقتنعا به. كونه منصبا إداريا لا يتماشى وطموحاته الابداعية وشغفه الفني. "... كنت واعيا بكل هذه التركات الإدارية التى كثيرا ما كنت ألجأ إلى القراءة أو الرسم والدهن أو تصميم بعض السينوغرافيات لبعض الجمعيات الثقافية وكذا تصميم وإنجاز سينوغرافيا كل الملاحم المتتالية والمتشابهة التي أنجزتها ولاية سطيف وحتى ولاية بومرداس وعنابة، ..."[2].

بعد مدة تلقى زعبوبي إتصالا من إدارة مسرح باتنة الجهوي، للمشاركة في إنتاج مسرحية عالمية (الثمن) (لآرتير ميلر) ومن إخراج (أحمد بن عيسى)، والتي كانت فرصة مثالية رأى فيها زعبوبي، مخرجا مثاليا للعودة لمجال إختصاصه من بابه الأوسع. خاصة مع مسرح يعرفه

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

وسبق له أن اشتغل فيه في بداياته، بالظبط في سنة 1992، عند تصميمه وانجازه لمسرحية (عالم البعوش)، إخراج عز الدين مجوبي.

حضر العرض الشرفي لمسرحية "الثمن" المرحوم صالح لمباركية، الذي كان مديرا سابقا لمسرح باتنة وكذا مديرا للمعهد الوطني للفنون الدرامية في تلك الفترة. كما حضر معه ثلة من أساتذة المعهد، ونصحوه أن يطلب من زعبوبي الالتحاق بالمعهد كمدرس لمادة السينوغرافيا، بعدما أعجبوا بما قدمه من عمل محترم في تلك المسرحية وخاصة أن المعهد كان يفتقر إلى المكونين والمؤطرين في هذا المجال. خاصة وان الأساتذة الذين كانوا يدرسون مادة السينوغرافيا غادروا البلاد ومنهم من قضى نحبه

"التحقت بالمعهد بلا تردد ولكن هذه المرة كمكون، بل وكمتكون في آن واحد سهرت الليالي قرأت الكثير من الكتب بل رفوفا من الكتب. صرت مرغما على تطوير نفسي وإثراء مخزوني المعرفي وحتما مواهبي وفرض هيبتي ووجودي كأستاذ ولكن ببصمتي وكان طريقي نحو التحدي وإثبات قدراتي في مجال التكوين أمرا صعبا وشاقا، لكنه أرحم وألطف من ذلك العمل الإداري المقرف. وتخرجت تحت إشرافي ثلاث دفعات في تخصص السينوغرافيا لكل دفعة خصوصياتها ونكهتها ولكل دفعة مسارها وطموحها ولكل واحدا واحدة قدرته وجدارته وقوته كلهم عندي سواسية فهم كالنجوم ولكن لكل منها بريقها الخاص"[1].

عرف عن زعبوبي الأستاذ جده وتفانيه في أداء مهامه البيدغوجية، وعلاقته الحميمية بجميع الطلبة داخل المعهد، خاصة طلبة التخصص سينوغرافيا، الذين أشرف على تكوينهم، "حاولت تلقين طلبتي أبجديات العمل المسرحي، وجماليات العمل الفني وفلسفة السينوغرافيا. عملت بجد وإخلاص على ذلك دون هوادة ولا تراخي، وبكل شغف وروح

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

مسؤولة، وبكل وعي وبيداغوجية. استأت كثيرا لتراجع المستوى التكويني في مجال الفنون الدرامية وأكبر خيباتي لما تقرر إيقاف تكوين السينوغرافيين. إنزعجت كثيرا لذلك وطالبت في الكثير من المرات، لإعادة فتح شعبة السينوغرافيا لكن لا حياة لمن كنت أناشد"[1].

من زرع حصد...ومن جد وجد.

جميلة هي تلك اللحظات الخلاقة التي كانت تجمع الأستاذ زعبوبي بطلبته، وكانوا يتقاسمون متعة إكتشاف خبايا النص وجماليات الفن معا. "... كنا نتجاوز العقبات معا، يشاركوني إبداعاتهم وأحلامهم وأسايرهم في كل صغيرة وكبيرة ما سهل عليا إيصال كل ما يريدونه من معلومات دون تكلّف، كما أنني شاركتهم في إنجاز العديد من سينوغرافيات حيث كان ذلك بمثابة دروس تطبيقية ورحلات إستكشافية في عالم الفن السينوغرافي الرائع واللامحدود. تعاملت معهم كما كنت أتمنى أن يتعامل اساتذتي معي بكل صدق وشفافية ومسؤولية وأشكرهم لأنهم وهبوا لي من الفرصة لأعيش أجمل لحظات حياتي"[2].

"جميلة هي لحظة تخرجهم لكنها في الوقت نفسه كانت محزنة نوعا ما لأني سأفتقدهم وأفتقد معهم تلك اللحظات التي لن تحي إلا في الذاكرة ولكن الأجمل أن تتلقى دعوة من مسرح ما لتجد نفسك أمام عمل أحد زملاءك الجدد الذين كانوا بالأمس القريب طلاب والأروع لما تسمع إسم أحدهم وهو يتوج بأحسن عمل سينوغرافي أو تقرأ اسمه في جريدة تتكلم عليه بكل إطراء ذلك شعور لا يعرفه الكثيرن شعور الفخر والإفتخار ممزوجا بالفرحة والراحة النفسية يدفعك لتحمد الله على كل ذلك"[3].

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

[3]. المرجع نفسه.

"شكرا لكل من درسني ولكل من ساهم في التحاقي بالمعهد ولكل الطلبة وأخص بالذكر طلبة شعبة السينوغرافيا بدفعاتها الثلاث"[1].

شكل المسار السينوغرافي لزعبوبي، حالة من التعدّد والتنوّع في أشكال النصوص التي اشتغلت عليها نظرا للزخم الهائل من المخرجين والطواقم الفنيّة وحتى التقنيّة، الذين اشتغل معهم طيلة مسيرته الفنية، ولا يزال كذلك. وتنقله المستمر بين مسارح الدولة شرقًا وغربًا إلى الجمعيّات والتعاونيّات. كلّ هذا كان حافزا قويا ساعده على تنمية ذائقته الفنية أكسبه خبرة وتجربة مهنية مكنته من التعامل الجيد مع كل من اشتغل معه. رغم أن تلك الفترة كانت صعبة بالنسبة للسينوغرافيين الجزائريين المتخرجين من معهد برج الكيفان على غرار زعبوبي وعبد الحليم رحموني، وبوخاري حبال، وأحمد رزاق، ... وغيرهم. هذا مايؤكده زعبوبي قائلا: "لا أفكّر أنّنا (معشر السينوغرافيين) عانينا الأمرّين في بداياتنا الأولى لجهل المتعاملين معنا بفنّ السينوغرافيا وعدم اعتيادهم على العنصر الجديد (السينوغرافيا) الذي يأتي بتصاميم تتعدّى خيالهم وكلّ تصوّراتهم هذا السينوغراف الذي يحلّل النص والشخوص ويرسم ملامح العرض"[2].

"جرت العادة أن يطلب المخرج من المكلّف بالديكور بتنفيذ تصوّره للفضاء والملبس وحتى الاكسسوارات والإنارة في أدّق تفاصيلها فكيف له أن ينزل من عرشه وعن كلمته المتكرّرة والصانعة لمجده "أنا أرى" إلى من يرى أفضل منه ويتحكّم بزمام الأمور وأدوات الصناعة وتقنيات المهنة؟"[3].

يضيف زعبوبي في تحديد علاقة السينوغراف آنذاك بالمخرج، مستندا إلى تجربة الطويلة وخبرته الواسعة في السينوغرافيا، حيث يقول: "...كنّا في البداية نتعامل مع

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

المخرجين ببعض من التحايل حتى لا ندخل في صراعات نحن في غنًى عنها. بأن نقدّم له التصاميم والأفكار وكأنّها بنات أفكاره أو نستدرجه إلى تبنيها بشيء من الحيلة وكثيرا من الدبلوماسيّة، وذلك بإبهاره وإقناعه بأنّها المثلى لاحتضان فلسفته للعرض، ولونه المختار له وكثيرا ما كانت إجابته (إنّك ترى ما أراه)، وهذه كانت بداية سطوع نجمة السينوغراف إلى جانب نجمة المخرج في سماء صناعة العرض. لم يتوقّف حالنا عند هذا الحدّ بل ذهبنا لإجباره بطرح سؤال ما كان بطرحه من قبل "ماذا ترى؟" وهنا يكون قد نزل من عرشه لمن هو أكثر دراية تحكم وتأثير (السينوغراف) وهذا من الفطنة والحكمة خدمة للعرض ولإلجام غروره وذاتيته".

يعتقد زعبوبي، أنه يجب على السينوغراف أن يكون ذا شخصيّة قويّة وذا موهبة خلاّقة وعزيمة ولاّدة حتى يتمكّن من إخضاع المخرج وكل الفريق لرؤيته، وإقناعهم برشاد رأيه والإنسياق وراء فلسفته... "السخاء هو ذلك السلاح القوي الذي يجب أن يمتلكه كلّ فنّان وخاصة السينوغراف. سخاء مقرون ببعض الجرأة وكثيرًا من اليقين، أن يقترح عدّة تصاميم بلا كلٍّ ولا تقاعس وأن يأخذ كلّ الفريق إلى ما يخدم العرض شكلاً ومضموناً. مرة بسلاسة ومرة أخرى بقوة الإقناع كسيل جارف"[1].

(أنا أرى أن...)، هذه الجملة كثيرة الإستعمال عند مبدعي المسرح وكأن الآخر لا يرى أو لايستطيع أن يرى. هنا يتكلم زعبوبي عن الرؤية التي يعتبرها شيء فردي وشخصي فقد لا أرى ما تراه أو على الأقل لسنا نرى من نفس الزاوية أو المنظور. حتى الكاتب لما انتهى من كتابة المسرحية وكأنه ختم عليها بجملة: "ذلك ما رأيت" لكنه ترك لنا الحرية أن نرى الأشياء على خلاف حقيقتها. "... (أنا أرى)، وكأن الآخر لا يرى أو لا يستطيع أن يرى؟، لما كتب المؤلف مسرحيته ثم رحل وكأنه كتب عليها (هذا ما أرى)، ولم يتناولها

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

(المخرج)، يأتيك بفلسفة الذي يرى ما لم يره صاحب النص. وهذا شيء طبيعي ومنطقي ومقبول ولكن أن يلبسك نظاراته لترى ما يراه فقط فتلك عجرفة وجنون (أنا كذلك أرى)، هذا الجواب الذي يزعج هؤلاء المخرجين المتسلقين المتسلطين"[1].

من منظور آخر يرى زعبوبي التجربة الرائعة في مسرحية "نون"، التي كانت عملاً جماعيا ومخبرياً بكلّ المعايير. بدأت الفكرة تمحورت وتطوّرت وصارت عرضاً كاملاً ومتكامل المعالم. "بدأنا بفكرة البرزخ تناقشنا حولها ورحت أصنع فضاءات لذلك تمّ عند إستلام النّص كان عليّ مراجعة مقترحاتي والسمو بها ما أثّر على الفريق كلّه للسمو مع السينوغرافيا إلى عوالم أخرى والأجمل أنّ الفريق الفنّي "الممثلين" كانوا أكثرنا حماساً وإيماناً إلى درجة أن لا أحد اعترض على تغيير النّص مراراً وتكراراً ولا عن تغيير اللّباس والفضاء والأجمل لم يعترضوا على حلق رؤوسهم إناثاً وذكوراً، ليس فقط الممثّلون من قام بذلك ولكن كلّ الفريق، على ذكر فريق المسرح الجهوي كاتب ياسين بسيدي بلعبّاس، يشرّفني أن أكون ضمن الفريق المصمّم والمؤطّر في نفس الوقت، كما أنوّه بالعمل الجبّار الذي قام به مديره في تلك الحقبة، السيّد حسان عسوس بإستقطابه لإسماء لها باعها في الميدان المسرحي من كتّاب، مخرجين وسينوغرافيين وكذا كوريغرافيين وموسيقيين لتأطير ذلك الفريق الشاب من الممثّلين والممثّلات الذين أصبحوا اللّب المتين ونواة خلاّقة لكلّ عمل"[2].

كلّنا نحاول الإنفراد والتميز ولكن هذا يتطلّب منّا الحظ وكثيرًا من الكد والجد والعمل. أكثر الميادين التي تتطلّب التجديد على الإطلاق، هو الميدان الفني لأن ممارسيه مطالبين بتجديد أنفسهم عند كل عمل وإلا فإنهم سيكررون أنفسهم، وهذا عيب فني في حد حذاته، والفلتات منهم (الفنانين)، هم هؤلاء الذين يأتون بالجديد في كل خرجة ولكن بنفس البصمة ونفس الروح وبقدر كاف من التميز. "... وهنا أتكلم على السينوغراف،

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

ألا يدور حول المحور المعهود والمتفق عليه، بل أن ينسلخ كليا من ذلك الإنسياب المحوري ليصنع لنفسه مسارا خاصا به يميزه عن باقي أترابه. يحتاج هذا الإنفلات إلى قوة طاردة تبعده عن مركز التفكير الجماعي، ماتسمى (القوة الطاردة): الزاد المعرفي، الحس الفني والموهبة الخلاقة. كلما ابتعد السينوغراف عن ذلك المحور كلما كانت له أفضلية الرؤية الواسعة والإحتواء الشامل للعمل (للعرض)، هذا ما يعطيه حق التمرد أو الخروج عن طاعة الكاتب وسيطرة المخرج وأنانية الممثل"[1].

العمل في مجال المسرح هو بمثابة ركوب قارب صغير وسط المحيط الشاسع والعميق والهائج والمتلاطمة أمواجه والمتداخلة تياراته لذا وجب علينا أن نتسم بالصبر والحنكة وبكثير من الحكمة والمعرفة لتفادي الضياع والغرق. ترويض الحدس وحقل الموهبة هما بمثابة ضوء المنارة أو النجمة القطبية التي ترشدنا إلى بر الأمان إن امتلكناهما امتلكنا كل القدرة على خوض أي تيار ومواجهة أي موجة. "عند الشروع في قراءة النص المسرحي مهما كان، بغية الإشتعال عليه يجب أولا التحرر من كل الأحكام المسبقة، مثل: اعتباره نصًا ضعيفا، أو كاتبه غير معروف، أو بنيته هشة ...، الخ. لأن هذه الأحكام ستكون بمثابة مسكنات للعقل ولجام للعملية الإبداعية وقوة جاذبة نحو المعهود والمتعارف عليه. أي بمعنى آخر هي قوة معاكسة للقوة الطاردة السابق ذكرها"[2].

كل النصوص قوية من باب أن النص ماهو إلا وسيلة وليس بغاية في حد ذاتها فليس هناك نص قوي ونص ضعيف على مستوى العرض، إنما هناك قارئ قوي وقارئ ضعيف وإلا كيف لنفس النص أن يضع منه فريق عمل عرضا جميلا وقويا وفريق عمل آخر يخرج لنا عرضًا هزيلا وضعيفا، الفرق هنا في كيفية تناول النص من بدايته، ولماذا هذا النص؟ ما المراد من عرضه؟ لمن هو موجه؟ كيف نتطرق إليه؟ ومن أي زاوية؟ كل هذه التساؤلات

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

كانت ولازالت هي مفتاح التناول. هذه النظرة يؤكدها زعبوبي من خلال تجربته، بقوله: "حدث طوال مساري الفني كسينوغراف أن تعاملت مع نصوص عالمية لكنها لم تلهمني، أو بالأحرى لم أعطيها حقها مثل: (شمس النهار) لتوفيق الحكيم، والتي لم أكن في مستوى الخوض فيها. ربما كان ذلك راجع لعدة عوامل ولعدة ظروف. أهمها العامل الأمني المزري حينها 1994، لكن هذا لم يمنعني من الحلم والتمني حتى بعد العرض الشرفي أن أقول (لو)، لو فعلت كذا؟. أو لم أفعل كذا؟. هذا النقد البعدي (بعد العرض) يقومك للعمل الآتي أو المستقبلي، ليكون بمثابة درسًا أو غرسا يثمر تجاربنا ويلهمنا ويحيلنا إلى ماهو أفضل"[1].

حسب زعبوبي فإن النص هو المحرك القوي للعملية الإبداعية عند السينوغراف، لأنه عبارة عن خزان حقيقي للخيال والفضاءات المتجددة، التي يقترحها المؤلف وتحتوي العديد من الشخصيات المختلفة والمتقاطعة والمتشابهة أحيانا للواقع، في اعتقاد زعبوبي: "ليست هي النصوص التي إشتغلت عليها وحدها من ألهمتني وتلهمني وإنما حتى تلك التي أقرأها فقط لأجل القراءة، لأنها وببساطة لكل نص مسرحي نكهته، فضاءاته وشخوصه وبيئاته التي تكون بنك معلومات في مخزونك في الوعي واللاوعي وأدوات قد تنقذك من الغرق والضياع وسط التيارات المتداخلة. والعودة إلى النص مرارًا وتكرارًا قرأته والغوص فيه وفي شخوصه حاجتها، وخاصتها حتى وغير من عاداتها وملبسها أسكن فضاءاتها وأغير من ديكوراتها وستائرها. لا تكن فقط ضيفًا يرتكز إلى زاوية ليلاحظها، إنما تتبناها وتعيش معها، تستفزها، تخاصمها وتصالحها، وهي تدلك على ما تريد وما تهوى، هكذا كان إقتحامي لمعركة "نساء في الحرب" لجواد الأسدي، تبنيت النص حتى لم يعد لصاحبه حق عليه كما هو الشأن بالنسبة لي، تعاطفت مع الشخوص الثلاث فتعاطفت معي وكشفت لي أسرارهن وخلفياتهن

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

وبكين لي جراحهن وهمس آمالهن. أتذكر أنني تعجبت من جواد وهو يصغي إليّ بكل إهتمام وإنبهار وكأنه ليس هو من كتب النص أو أنّه لم يعرفه حتى"[1].

هكذا هو العمل من بدايته، التحكّم في النص والشخوص ثم التفكير في إيجاد البيئة المثلى لهم هذا فيما يخص التعامل مع النص. أما فيما يخص التعامل مع المخرج، يتكلم عبد الرحمان زعبوبي على تجربته مع المخرج العراقي جواد الأسدي المخرج، حينما زار الجزائر سنة 2004 وقدم عرض (نساء في حرب)، الذي "كان منسجما كل الإنسجام مع كل المقترحات والمتغيرات بل وأكثر وصلنا إلى درجة التخاطر والتفاهم عن بعد لا تعالي ولا تفاخر ولا أنا أرى"[2].

تستوقف الباحث، تجربة مهمة جدا في مسار عبد الرحمان زعبوبي السينوعراف، وهي مسرحية (عالم البعوش)*، ومثلت إشارة قوية لظهور سينوغراف متميز ومتفرد، وأيضا أعطى هذا العمل إرهاصات حددت فيما بعد ملامح السينوغرافيا الجزائرية. "أتذكر أنني والصديق الأخ السينوغراف سيد أحمد القوم عند إستلامنا للنص (عالم البعوش) من طرف كاتبه السيد عمر فطموش هضمناه هضمًا وكنا بحاجة للعودة والرجوع إلى النص الأصلي لهنريك إبسن (عدو الشعب)، وإستغرقنا أيامًا وليالي في القراءة والمقارنة بين النصين إلى حد حفظ بعض الفقرات منه، وقبل لقائنا بالمخرج المرحوم (عز الدين مجوبي)** بمقهى

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

* عالم البعوش: نص لعمر فطموش، مقتبس عن النص الأصلي عدو الشعب لهنريك ابسن، سينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي، أخرجها المرحوم عز الدين مجوبي سنة 1993، لمسرح باتنة الجهوي، ونالت المسرحية نجاحا كبيرا، كما افتكّت جائزة أحسن ممثل في مهرجان أيام قرطاج المسرحية بتونس سنة 1993.

** عز الدين مجوبي من مواليد الثلاثين أكتوبر 1945 بمدينة عزابة، ولاية سكيكدة، وهو ابن محامٍ تعود أصوله إلى حمام قرقور بمدينة سطيف، إلتحق في 1963 بمعهد المسرح البلدي بالعاصمة، وكانت بدايته كممثل بالإذاعة الوطنية بين سنتي 1965 و1968. وخاض مجوبي تجربة مميزة في المسرح، حيث شارك في أعمال من السجّل الكلاسيكي، وتحتفظ خشبة محي الدين بشطارزي بأدائه المبهر في مسرحية (حافلة تسير) (1985) رفقة (دليلة حليلو)، أخرج

طونطوفيل، كنت قد كتبت على ورقة صغيرة ثلاثة مقترحات: أولا: الشكل: وكتبت دائري، ثانيا: اللون: كتبت رمادي، ثالثا: النوع: كتبت بيوميكانيكا. وعند مجيئه طرحت عليه ثلاثة أسئلة: 1- ما الشكل؟ 2- ما اللون؟ 3- أي نوع؟. فكانت دهشتي كبيرة وهو يجيب بما سبق وأن تنبئنا به. هذه ربما من المحطات التي صنعتني."[1]

"إضافة إلى عملنا على نص آخر للأستاذ عمر فطموش ولكن هذه المرة من نوع آخر (مونودراما) ومع مسرح حر، تعاونية "لام ألف" حيث كنا نقطن ببيت المخرج والممثلة وهما السيد والسيدة عسوس الذين لا يمتلكان وسائل المسارح العمومية وكان التفوق من أن المبلغ لايستوفي الحاجيات ولكن بحمد الله وبشيء من الفطنة إستطعنا تصميم وإنجاز السينوغرافيا واللباس وحتى الأكسسوارات وهذا ليس لشيء إنما بدافع التحدي (تحدي الذات) والحب والإنتماء (للعائلة والفرقة)"[2].

جميل أن تكون أكاديميا في مجال إختصاصك لأن ذلك يسهل عليك العمل ويختزل المسافات ويوفر لك الوقت والمادة. كما أن ذلك الزاد المعرفي الذي تكتسبه من التكوين يضحى بمثابة الأدوات التي تسمح لك بالتقدم وكذا الرد والجواب على كل تساؤل أو

مسرحية (غابوا لفكار). وخاض مجوبي مع كل من (زياني شريف عياد) و(امحمد بن قطاف) و(صونيا)، تجربة المسرح المستقل في الجزائر بإنشاء (مسرح القلعة) في 1990، الذي أنتج (العيطة) و(حافلة تسير 2). كما قدّم (مجوبي) عدة أعمال تلفزيونية منها (يوميات شاب عامل) (لمحمد إفتيسان) وفيلم (خريف 1988). وأسهم مجوبي أيضا في إنتاج أعمال مع عدة مسارح جهوية بينها مسرح بجاية الذي قدّم معه مسرحية (لحوينتة 1994) عن نص (علاوة بوجادي)، ونال عنها جائزة أحسن إخراج، كما كان للراحل أيضا إسهام في التكوين، حيث كان أستاذاً في الإلقاء والنطق بالمعهد الوطني العالي للفنون الدرامية. وتقلّد (مجوبي) منصب مدير عام، للمسرح الوطني الجزائري اعتبارا من مطلع عام 1995. وفي زوال الثالث عشر فيفري 1995، اغتيل الفنان الكبير أمام مبنى بشطارزي، لتنطفئ شمعة لا تزال تضيء الخشبات وتلهم الخلف. ينظر: عز الدين مجوبي https://www.tna.dz/amo-team/

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

إستفسار يواجهك في العملية الإبداعية. ويقوم بتهذيب معارفك وصقل مواهبك ودعم إنتاجك الفني والإبداعي.

مطالب هو الفنان، أن يكون ملما بطريقة صحيحة وواسعة بكل أنواع الفنون والآداب، ومولعا بالفلسفة والعلوم الإنسانية خاصة إذا كان (رجل مسرح) يمتهن مهنة من مهن المسرح، وما بالك إن كان سينوغرافيا.

لم تعد السينوغرافيا عنصرا من عناصر العرض فقط، بل أكثر العناصر إثارة وتأثيرا في المتلقي بلغة العصر وما يقتضيه مسرح الصورة اليوم، الذي هيمنه على جماليات العرض ومفرداته المشكلة له. هذا ما يحتم على السينوغراف أن يكون في مستوى هذا الفن والعلم في آن واحد، الذي أصبح ينفرد ويسمو على باقي العناصر في صناعة العرض الحديث والأكثر تأثيرا.

ليس من السهل أن تنفرد عن صانعي العرض، إن لم تكن ذلك الطرف المؤثر على كل المجموعة وعلى الصبغة العامة للعرض. كون العملية الإبداعية هي عملية تكامل وتداخل، والغلبة فيها للأقوى كما يحددها "هارولد كيرمان: المسرح فن جماعي يتحكم فيه الشخص الأقوى"[1]. القوة هنا معناها الأكثر دراية بقوانين وأدوات صناعة العرض المسرحي هذا لا يعني أن يطغى عمل السينوغراف على حساب النص أو الممثل أو أي عنصر آخر من عناصر العرض. "إنما يجب أن تكون السينوغرافيا، ذلك البساط السحري الذي يحمل الكل إلى عالم الميتافيزيقيا في انسجام تام. هذا ما أسميه بالسينوغراف الحر والمحرر، وحر لأنه لا يتقيد بالفضاء المقترح من طرف الكاتب، ولا بهلوسات المخرج بل أراه ذلك المحرر لهما جميعا. حيث أنه يحرر الشخوص من الزمن والمكان والفضاء ويحرر المخرج من عجرفة (أنا

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

أرى)، ويفتح له عدة منافذ لمراجعة نظرته للنص والشخوص المقيدة ويسنح له معالجة نفسيته قبل التطرق إلى نفسيات شخوصه وممثليه"[1].

يحدد زعبوبي علاقته بالمخرج، في شكل جملة من الأسئلة الجوهرية هي: هل هذا المخرج أكثرنا علما؟، فهما؟، أو ذا ذوق ومستوى جمالي يفوق الآخرين؟ ... ويجيب هنا قائلا: "لا، لذا كان يجب أن أتعامل معه معاملة الند للند بالحجة والإقناع، وفي أغلب الحالات بالتعصب وفرض النفس، وأستدرجه إلى مجال إختصاصي. هكذا بدأ الصراع الجميل والمتكرر يطور عندي أدوات الطعن في أسلوب تعامله المبني على اعتبار الجميع منفذا لأفكاره، وبيادق في يده يأتمرون لأوامره. والحقيقة أن السينوغراف طرف كامل الحقوق الفكرية والفنية وسط الفريق المبدع المصمم، لإيماني الراسخ بأن ممارسة الإبداع المسرحي هي ممارسة جماعية إجتماعية، مثل ما يذهب اليه ب.آرنسون قائلا: (تألق المخرجون في المسرح الحديث لتراجع براعة الممثلين بقبول التوجيهات الخارجية لإبداع أدوارهم، والإخراج هو وظيفة، حرفة، إختصاص، وفي أحسن حالاته فن). لذا كيف سمح الممثل للمخرج أن يتدخل في نفسيته وتركيب شخوصه. وكيف سمح له السينوغراف أن يملي عليه مالا يفقه فيه أعني: الأشكال والألوان وإختيار المواد ... الخ"[2].

من جانب آخر، يؤكد السينوغراف زعبوبي أثناء اشتغاله على تصاميم أعماله على علاقته مع النصوص المسرحية ويصف: "كثيرا ما أستغرق وقتا طويلا في التصاميم لكونها تتطلب منا الكثير من الجهد والتفكير والبحث ومناقشة الذات وإنتقاد الأفكار الأولية، وحتى التمرد عليها ثم العودة إليها إن تطلب الأمر. وكثيرا ما كنت أعود إلى النص لقراءته مرارا وتكرارا بما أنه المادة الخام الأولية التي أنطلق منها وأشتغل عليها، ولكل قراءة نكهتها الخاصة، وأثرها على العقل قي تحريكه لإعاة تشكيل الفضاءات والشخوص وإستدعاء

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

أجواء وبيئات مغايرة كليا لما قد تكون قد تصورته في القراءة السابقة بإعادة الكرة مرارا وتكرارا يستقربك المطاف على واحدة من الأفكار التي تكون هي سيدة في فرض نفسها عليك حينها أعلم أنها الأوفر حظا عند التجسيد وما عليك بعدها سوى صقلها وتهذيبها"[1].

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

الفصل الثالث

قراءة تطبيقية لعرض "غبرة الفهامة"

سينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي

المبحث الأول: مسرحية "غبرة الفهامة" رهان التصميم

المبحث الثاني: مسرحية "غبرة الفهامة" بين الجمالية والرؤية الإخراجية

في هذا الفصل قدم الباحث قراءة لأعمال السينوغرف عبد الرحمان زعبوبي، في المسرح الجزائري، من خلال إحصاء مجتمع الدراسة "مسرحية غبرة الفهامة"، المقدمة سنة 2007 في إطار الاحتفال بتظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، ضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، بالمسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي، الجزائر، وهي للجهة الانتاجية الآتية:

- الانتاج: المسرح الجهوي سيدي بلعباس.
- النص: كاتب ياسين.
- الاقتباس: يوسف ميله.
- تصميم العرض: حسان عسوس.
- السينوغرافيا: عبد الرحمان زعبوبي.
- الكوريغرافيا: سليمان حابس.
- الموسيقى: عمر عسو.
- مساعد سينوغرافيا: حمزة جاب الله.

المبحث الأول: مسرحية غبرة الفهامة رهان التصميم

قام الباحث في هذا المبحث، بمحاولة لاستقراء الرهان الجمالي في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري المعاصر، من خلال قراة في عرض (غبرة الفهامة)، الذي قدمتة فرقة المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وكان أول عرض قدم في فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، بالجزائر العاصمة، بمناسبة تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية عام 2007، وحازت المسرحية في هذا المهرجان على جائزة أحسن نص، وجائزة أحسن موسيقى، وجائزة أحسن ممثل واعد.

I – تقديم نص "غبرة الفهامة" :

نص مسرحية (غبرة الفهامة) للروائي الجزائري (كاتب ياسين)* كتبها باللغة الفرنسية، ونشرت ضمن مجموعة قصصية سنة 1959. أخرجها حسن عسوس للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس في سنة 1989، وأعيد إنتاجها مرة أخرى من طرف المسرح نفسه

* كاتب ياسين: كاتب وأديب جزائري مشهور عالميا كل كتاباته باللغة الفرنسية صاحب أكبر رواية في لأدب الجزائري باللغة الفرنسية ومن أشهرها في العالم "نجمة". ولد ببلدية زيغود يوسف إحدى بلديات مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري في 6 أوت 1929. بعد فترة قصيرة تردد أثناءها على المدرسة القرآنية التحق بالمدرسة الفرنسية وزاول تعلمه حتى الثامن من شهر أيار 1948. شارك في مظاهرات 8 ماي 1945م. فسجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة. بعدها بعام نشر مجموعته الشعرية الأولى "مناجاة". دخل عالم الصحافة عام 1948م فنشر بجريدة الجزائر الجمهورية التي أسسها رفقة ألبير كامو، وبعد أن انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري قام برحلة إلى الاتحاد السوفياتي ثم إلى فرنسا عام 1951م. تقلد منصب مدير المسرح بسيدي بلعباس قبل وفاته اكتشف من خلال حوادث سطيف التي جدّت في ذلك التاريخ واقع الاستعمار وكان لذلك أبعد الأثر في كتاباته.

توفي في 28 أكتوبر 1989م بمدينة غرونوبل الفرنسية نقل جثمانه ودفن في الجزائر، قدم الكاتب الجزائري العديد من مسرحياته على خشبة المسرح في كل من فرنسا والجزائر. من مؤلفاته:

مناجاة (شعر 1946م)، أشعار الجزائر المضطهدة (شعر 1948م)، نجمة (رواية 1956م)، ألف عذراء (شعر 1958م)، المضلع النجمي (رواية 1966م)، دائرة الانتقام (مجموعة مسرحيات وقصيدة وهي: الجثة المطوقة، غبرة الفهامة، الأجداد يزدادون ضراوة، العقاب، 1959)، الرجل ذو النعل المطاطي (مسرحية 1970). ينظر: محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص 2015.

مع المخرج نفسه، في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007. لكن هذه المرة وفق رؤية مغايرة، ونص جديد أعده المؤلف يوسف ميلة، وتدور أحداث المسرحية في (خمسة عشرة مشهدا)*، عمد الكاتب من خلالها إلى إسقاط فني ينسجم مع توظيفه للتراث المغاربي من خلال القصة الأصلية التي بطلها شخصية جحا وهي من المخيال المغاربي تجمع بين السخرية والحكمة.

* يبدأ المشهد الأول: بالحلم داخل المنزل

المشهد الثاني: صدمة اللقاء مع السلطان

المشهد الثالث: عودة الفيلسوف

المشهد الرابع: التاجر والفيلسوف

المشهد الخامس: سرقت الجوقة للفيلسوف

المشهد السادس: الفيلسوف والشعب، المعلم والتلميذ

المشهد السابع: وصول السلطان غير المتوقع

لوحة: غضب الشعب

المشهد الثامن: المسحوق

لوحة: ذكريات الشباب، الحب المستحيل

لوحة: صنع الآلة

المشهد التاسع: وصول الجنرال

المشهد العاشر: في القصر، الفيلسوف والمسحوق والسلطان

لوحة: الاستجواب

لوحة: السلطان يحاول اغواء عتيقة

المشهد الحادي عشر: الكناسين

لوحة: خطاب للأمة

المشهد الثاني عشر: الفيلسوف والتاجر

المشهد الثالث عشر: الفيلسوف والسلطان والتاجر، في تصفية الحسابات

لوحة: بعد صفعة السلطان

المشهد الرابع عشر: الولاء المتناقض، واستعادة الفيلسوف

لوحة: الموعد

المشهد الخامس عشر: الاحتفال الرسمي عند عتيقة، الفخ النهائي

انظر: يوسف ميلة، مسرحية غبرة الفهامة، نص مسرحي منسوخ، المسرح الجهوي سيدي بلعباس، أرشيف، 2007.

جاء النص المقتبس برؤية جديدة ومختلفة عن النص الأصلي، ذلك لأن السياقات تغيرت وكذا الواقع الجزائري الذي لم يعد هو نفسه حينما كتب (ياسين كاتب) مسرحيته (غبرة الفهامة) المليئة بالخطابات الأيديولوجية والشعارات التي رافع من خلالها إلى النضال والتحرر من السلطة، وهو توجه كان سائدا في تلك الحقبة جسده جل المثقفين والفنانين آنذاك، ولم يجد كاتب ياسين أحسن من شخصيته البطلة جحا المعروفة في شمال افريقيا كونها تراثا مشتركا، لكي يعبر عن سخطه وغضبه من خلالها (شخصية جحا) على الوضع السياسي والاجتماعي ونقده لمنظومة الحكم السائد.

في المقابل نجد أن المؤلف (يوسف ميله)، أبقى على شخصية جحا الخيالية لكن في اسقاط جديد يعكسه اسم الشخصية الجديدة المتمثلة في الفيلسوف، وبهذا استدعى المؤلف جانب الحكمة في جحا، وبنى كل أحداث المسرحية من خلال هذا المعطى الجديد الذي في رأيه هو طريقة جديدة إلى استدعاء الفكر والمعرفة والابداع كوسيلة جديدة للانتقاد ورفض الواقع.

II – مراحل تصميم سينوغرافيا مسرحية "غبرة الفهامة" :

يعتبر عرض "غبرة الفهامة"، التّجربة الأولى بالنسبة للسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي مع المسرح الجهوي لسيدي بلعباس، بعد لقائه مع السيد حسان عسوس مدير المسرح ومخرج العمل فيما بعد. كان ذلك في سنة 2006 على هامش المهرجان في طبعته الأولى. كما يذكر زعبوبي: "عرض عليّ مدير مسرح كاتب ياسين لسيدي بلعبّاس، أن أشتغل معه على أحد نصوص المرحوم كاتب ياسين تحظيراً للطبعة الثانية للمهرجان الوطني للمسرح المحترف، وكان ردّي بالموافقة لمعرفتي الشخصيّة بالأخ حسان عسوس وبنصوص كاتب ياسين، كما

سبق لي وأن كنت طرفًا في إنجاز عرض البسمة المجروحة الذي نال ما ناله من توزيع داخل وخارج الوطن وكذا إعجاب الجمهور به، كان عملاً متكاملاً وبمستوى عالٍ"[1].

بعد شهور معدودة، تمكن زعبوبي من إعادة قراءة أغلب نصوص كاتب ياسين، وكان اللقاء بينة وبين المخرج عسوس الذي أخبره بأنة بعد أن كلف الدكتور (يوسف ميلة) بإعادة كتابة نص غبرة الفهامة، في قالب جديد وفق نظرة حداثية للنّص والشخوص وللعرض. "وبعدها ذهب كلّ منا في طريقه، ولم تفارقني تفاصيل تلك الدردشة إطلاقًا. أذكر منها: ماذا لو كان كاتب ياسين حي يرزق بيننا اليوم؟، لأعاد كتابتها وما كان يجعل من جحا ذلك النحيف ذو الأنف البارز، شخصيتة غريبة الأطوار. بل لجعل منه نجما في شخصية شابلين. إضافة إلى أنّه قد يغيّر الديكور من الخيمة إلى عمارة أو بناية فخمة وما إلى ذلك، كيف لي أن أكون في مستوى هذا الطلب؟ كيف يكون الفضاء الذي أقترحه؟ في أي شكل وفي أي لون؟ كيف أجسّد القصر والمدينة الحديثة وفي فضاء واحد متكامل؟ كيف يكون اللّباس؟ كيف يكون الحمار؟ كيف وكيف؟ وأنا أتخبّط وسط هذه التساؤلات إلاّ وبهاتفي يرن، ليتّصل بي مرة أخرى طالبًا مني أن أعطيه إسم ورقم هاتف أحد أساتذة الكوريغرافيا بالمعهد، كان إختياري لسليمان حابس على خلفيّة معرفتي به فنيًا، فقد سبق وأن أشتغلنا معًا على كذا عمل"[2].

رحّب المخرج باقتراح زعبوبي، وتم الاتصال بالكوريغراف سليمان حابس. اتفق الجميع على خطوات العمل، وهنا كانت بداية إعداد التصاميم السينوغرافية من طرف زعبوبي، الذي ذكر بأنه: " وأنا أشتغل على النّص إلاّ وبذاكرتي تعود بي إلى عام 1990 وبالضبط إلى دروس الفن التشكيلي مع الأستاذ سطنبولي، تذكرت تمريناً قيّماً كنا قد تعمقنا

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

[2] المرجع نفسه.

في خباياه، ألا وهو الإشتغال على أعمال "بيت موندريان Peter Cornelius Mondrian"*، أن يأخذ كلّ واحد فينا لوحة من لوحاته ويترجمها إلى شكل ثلاثي الأبعاد وهذا التمرين في حد ذاته هو ولوج في فلك الأحجام والأشكال وكذا الألوان، لست أدري كيف؟ ولكنّي وجدت نفسي حبيس هذه الفكرة التي لم أستطع الإنفلات منها لاقتراح أفكار أخرى، بقيت فقط أحسم إنطلاقاً منها والعودة إليها وكأنّها فرضت نفسها بنفسها، خيراً فعلت"[1].

* بيت موندريان Peter Cornelius Mondrian: ولد أحد مؤسسي الفن التجريدي في 7 مارس 1872، في مدينة امرسفورت، مقاطعة أوتريخت في هولندا. يعتبر موندريان الآن أشهر سكان هذه البلدة الصغيرة. أظهر الصبي حبًا مبكرًا للرسم، ودعمه والده. في مرحلة مبكرة، شارك هو وعمه، رسام المناظر الطبيعية، فريتز موندريان، في التربية الفنية للطفل. في سن العشرين، بدأ بيتر دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة في أمستردام (1892–1897) عاصمة هولندا. ترتبط المراحل الهامة من حياته وعمله مرتين بباريس: (1911–1914) و(1919–1938)، ثم لندن: 1938–1940. لقد مرت السنوات الأخيرة في نيويورك: 1940–1944.

في الفترة الأولى من عمله، رسم موندريان مناظر طبيعية، تصور طبيعة هولندا على لوحاته. في الوقت نفسه، بحث بلا كلل عن أشياء جديدة، وحلم بشيء آخر – فن تقدمي للعالم الحديث، وجرب باستمرار. في أوقات مختلفة من تكوينه كفنان، تأثر بالانطباعية، وإبداع فان جوخ، ومكعبات بيكاسو. انبهر موندريان بالتعاليم الثيوصوفية لهلينا بلافاتسكي. تدريجيا، أصبحت لوحاته أصلية في الخط واللون والإيقاع. سار بعناد في طريقه الخاص في الفن، وفي النهاية، ابتعد إلى الأبد عن الرسم الطبيعي والمؤامرة والرسم. في عام 1917–1932 مجموعة من الرسامين والمهندسين المعماريين متحدون في مجتمع"دي ستيجل" – "ستايل". أحد مؤسسيها هو بيت موندريان. في المجلة التي تحمل الاسم نفسه، عرض موندريان وجهات نظره حول الفن وأثبت نظرية الوردية.

في عام 1938، جاء النازيون إلى السلطة. فر موندريان من باريس إلى لندن لأن فنه اعترف به على أنه منحط. في عام 1940 انتقل إلى أبعد من ذلك – إلى نيويورك. هناك في عام 1942 أقام معرضه الشخصي، الوحيد في الحياة وقد تأثر بالعاصمة النشطة بحياتها المحمومة وموسيقى الجاز والرقص الرقصة. وقد تجلى هذا الشغف في أعماله. في عام 1943، رسم برودواي بوجي .Woogie يشبه موقع الخطوط والخلايا الصغيرة على القماش خريطة الشارع لمنطقة نيويورك مانهاتن. لم يكمل الفنان تحفته الأخيرة – لوحة "انتصارBoogie Woogie". توفي في 1 فبراير 1944 بسبب الالتهاب الرئوي. تجاوزت الحياة الشخصية لبيت موندريان الأسرة. لم يكن لديه أطفال وزوج. ينظر: https://ara.culturell.com/pit-mondrian

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

أشرك زعبوبي في مراحل تصميم سينوغرافيا هذ العمل طلبته، حيث قام فوزي بن حيمي طالب بقسم السينوغرافيا بالمعهد، الذي كان متمكّنا في الإعلام الآلي ومتحكمًا في التجسيد بالأبعاد الثلاثيّة، وصمّم المجسّم، وعند زيارة حسان عسوس للمعهد أطلع على المجسّم فأحّب الفكرة كثيراً إلى درجة أنه قال "الآن أرى العرض".

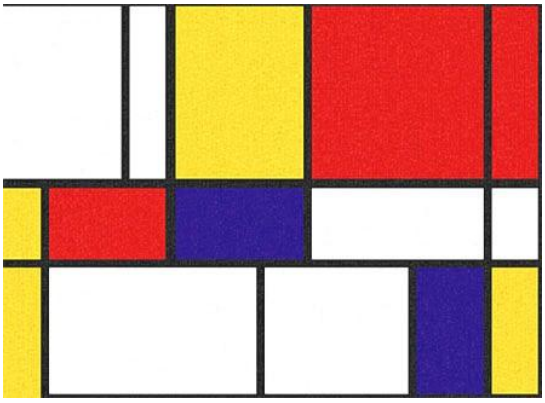
وبما أن زعبوبي في تلك الفترة، كان قد وقع مع مسرحين آخرين، المسرح الجهوي لبجاية ومسرح وهران. لذا كان بحاجة ليد المساعدة ولشخص يثق فيه وفي قدراته، لذلك كان إختياره على السينوغراف حمزة جاب الله (الباحث)، وكان الباحث ساعتها لا يزال طالبًا وكلّف بإنجاز سينوغرافيا كلّ من "غبرة الفهامة" و "أشواك السلام" معًا وفي نفس الورشة بمساعدة بشير لمية الذي صار له باع في إنجاز الديكورات.

بعد مرور 28 يومًا أمضاها زعبوبي في بجاية لإنجاز سينوغرافيا "النهر المحول" لصالح المسرح الجهوي "عبد الرحمان بوقرموح"، قمت بإنجاز الديكور على حسب الماكيت والتصميم النهائي للسينوغرافيا. وبعد وصول زعبوبي الذي عاين العمل وكان راضيا بما أنجز مع إضافة لتغييرات طفيفة.

كان نص "غبرة الفهامة" ليوسف ميلة مكتوباً بشكل متقطع بمشاهد منفصلة مازجًا في مضمونه تداخل زمني بين الماضي والحاضر، وبإسقاطات صعبة الفهم والتجسيد. ولولا السينوغرافيا المستوحاة أساسًا من أعمال وفكر موندريان لكانت أقرب منها إلى سقطات.

جاء تشكيل فضاء العرض مطابقا لطريقة موندريان في تشكيل فضاءات لوحاته وكان الاعتماد على تلك الزاوية القائمة المتكرّرة والخطوط الشاقوليّة المتقاطعة مع الخطوط الأفقيّة بمساحات فارغة وأخرى مثلثة حسب الحاجة والوظيفة، كانت هناك ستة عناصر على الخشبة كفيلة بملء الفراغ وتشكيل الفضاء كيفما شئنا نزولاً لمتطلبات النص وجماليات العرض. (**الصورة رقم 01**)

لوحة تبين وضعية الديكور في الدقيقة 26:50 من العرض



إحدى لوحات الفنان موندريان

المصدر: https://journal.rome-mondrian-larmonia-/roma.net/perfetta

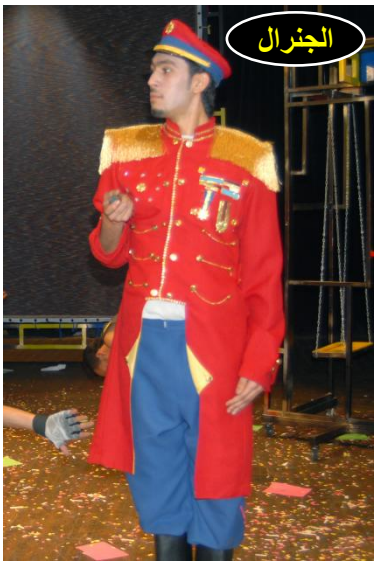
الصورة رقم 01:

تظهر تأثر السينوغراف في تصميم الديكور بالفنان موندريان

اعتمد التصميم على إختزال الأشكال في الخطوط المتقاطعة وفي الزوايا قائمة وفي الفراغات والمساحات الممتلئة، مع إستخدام الألوان الأساسية الثلاثة (الأحمر، الأصفر، الأزرق)، إضافة إلى استعمال القيمتين اللونيتين (الأسود والأبيض)، بغيت تحقيق انسجام تام أراده السينوغراف مع كل من المخرج والكوريغراف. وخلق بيئة بصرية وتشكيليّة متناغمة ومثلى لتجسيد شخصيات المسرحيّة ورسم حركاتها. ثم نجد الشاشة الكبيرة التي تملأ الخلفيّة لم تكن إعتباطيّة بل كانت في دلالاتها ورمزيتها إشارة قويا إلى الآلة العجيبة الصانعة لغبرة الفهامة "لأفيون" الشعوب، في محاكمة فنية ومساءلة جمالية، أليست السينما والتلفزيون وكلّ أجهزة وآلات السمعي البصري اليوم هي صانعة أفيون الشعوب، أحلامًا كانت أم كوابيس؟.

لم تقل الملابس في "غبرة الفهامة" صعوبة من الديكورات في تصميمها وإنجازها لكونها جمعت بين الطابع القديم واللمسة المعاصرة، وكان التحدي في إيجاد الفكرة وتحقيقها في كيفية الوصول إلى تجسيد لباس متناغمة لكل شخصية بحد ذاتها، وينسجم مع ملابس باقي الشخصيات وكذا لباس فريق الجوقة في هرمونية موحدة وإيقاع بصري ينضبط ويتلائم مع هذا العالم الموندرياني الذي شكله فضاء العرض.

لباس السلطان والقاضي والتابعين للبلاط. كان يتغلب عليه الطابع القديم، أمّا جحا وزوجته وأعضاء الجوقة (العامّة) فكان لباساً حضريًا، يبيّن ذلك الشرخ بين الحاكم والمحكوم وتمرّد العامّة على أصحاب البلاط وطبائعهم التي تجاوزها الزمان. (**الصورة رقم 02**)



الصورة رقم 02:

ملابس شخصيات مسرحية غبرة الفهامة

بالنسبة للأكسسوارات لم يكن اشتغال السينوغراف عليها بشكل مكثف، بسب التصميم العام للسينوغرافيا الذي ركز فيه على إبراز العناصر الثلاثة للسينوغرافيا الديكور، الملابس والإضاءة.

هكذا كانت الفكرة الأساسية للسينوغرافيا.

"حيّرني أمركم يا جزائريين؟ كنت أتابع قطع الديكور من الشاحنة وجمعها على الخشبة فقلت في نفسي ماهذا؟ كومة من حديد؟ ولكن بعد تجميع القطع ببعضها البعض أخذت لي كرسي وسط القاعة وتابعت العرض ثم قلت bravo أو هذا في حدّ ذاته فن (أن تجعل روح موندريان تعانق روح كاتب ياسين). هذه شهادة ممثّل فرنسي كان بمسرح بجاية عند عرض فرقة سيدي بلعباس المسرحية. أشاد بالعمل ككلّ وبإعجابه بالسينوغرافيا المتحرّكة التي شكّلت الفضاء مرّات عدة وفي مناظر مختلفة وبإنسيابيّة كبيرة"[1].

[1] حمزة جاب الله، مرجع سابق.

III – سينوغرافيا غبرة الفهامة بين قواعد التصميم وعناصر الإخراج :

تحيلنا دراسة جماليات السينوغرافيا في عرض غبرة الفهامة وتشكيل الخطاب البصري، إلى استظهار قواعد التصميم (الوحدة، التوازن، السيادة، الفراغ، التباين/ التضاد، الملمس، الإتجاه) المتعارف على أنها مشتركة في كل الفنون. ومقارنتها بالعناصر الأساسية التي أشار اليها (**ألكسندر دين**) في مقترحه حول عناصر الإخراج المسرحي وهي: (**1**) التكوين أو التركيب (**2**) التصوير (**3**) الحركة (**4**) الإيقاع (**5**) التعبير الدرامي الصامت.

حقق السينوغراف عنصر التكوين الذي عرفه الكسندر دين بأنه: "بناء أو شكل أو تصميم المجموعة. ومع ذلك فهو ليس يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور وكنه وحالة الموضوع المزاجية من خلال اللون والخط والكتلة والشكل. أنه لا يروي الحكاية، أنه التكنيك وليس التصوير"[1]. ويرتبط التكوين بالحركة وتنظيمها داخل الفضاء المسرحي، سواء كانت حركة الممثلين أو حركة الديكور. ولا يمكن تحقيقه من دون عوامل أساسية، تتمثل في: التوازن، التأكيد، التتابع، الاستقرار. ما يقابلها في قواعد التصميم: التوازن، السيادة، التباين، الوحدة.

جاء التكوين بارزا في عرض غبرة الفهامة، اذ عمل السينوغراف على الصياغة العامة لعناصر السينوغرافيا ووضعها في نسق مدروس، من خلال توحيده للخطوط والأشكال والألوان، وتنظيم مساحات والفراغات، وخصائص سطح المادة المستخدمة في التصميم التي شكلت الملمس، وكذلك ظبط ايقاع الصورة. اضافة إلى تحريك الكتل الديكورية وتغيير الجو العام للعرض باستعمال الاضاءة وفق التعبير والفعل الدارمي للمسرحية. كل هذه العناصر خضعت إلى:

[1] الكسند دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص 173.

– **التوازن:** بنوعيه، التوازن الشكلي: الذي يوحي بالاستقرار والصلابة بفضل الخطوط المستقيمة والعمودية مع التناسب القياسي الدقيق، هذا ما نلاحظه في عناصر الديكور. أما النوع الثاني التوازن اللاشكلي: يمثله تعادل قوى مفردات السينوغرافيا فيما بينها، والمقصود منه التعادل بالقيمة وليس التماثل بالوزن. ما شكله وضعيات الديكور وتغيراتها في مشاهد العرض، سبب في حوث هذا التوازن بين قوى العناصر والمفردات المتنوعة داخل فضاء العرض، وفي انسجام وتناغم مختلف الكتل والتشكيلات الجسدية للمثلين على الديكور.

– **الوحدة:** صفة كرسها المصمم في التشكيلات السينوغرافية للعرض، من خلال تكرار الشكل واللون والخط والملمس بين كل مفردات السينوغرافيا. بهدف خلق الإثارة لدى المتفرج حين إدراكه علاقة هذة العناصر ببعضها البعض، وعلاقة كل جزء منها بالآخر، الأمر الذي حققته السينوغرافيا في تصميمها الموحد.

– **السيادة:** المقصودة في إعطاء الألوان الأساسية (الأحمر، الأزرف، الأصفر) هذه الصفة، لتشكل محور انتباه المشاهد الذي يتابع الصورة من خلال الربط البصري الموجود في اللون، الذي وحد بين جميع المفردات البصرية الديكور، الملابس، الأكسسوارات، الإضاءة. فرغم وحدة التصميم من حيث المنظر المسرحي مفكك بأجزائه المتعددة، إلا أن وظيفيته وحركيته طيلة العرض إضافة إلى مركز السيادة عن طريق التباين في الألوان بين المفردات، شدّت من انتباه المشاهدة وجعلت الصورة عنده موحدة.

– **التباين (التضاد):** رغم وجوده في التصميم بصفة واضحة، في الملمس (الخشب والحديد)، الفراغ والمملوء (في الديكور الهيكل الحديدي الفارغ وبه مساحات مملؤة). إلا أنه بقوة في لباس الشخصية المحورية للعرض (شخصية جحا). قد حقق السينوغراف هذا

العنصر (التباين) باستعمال الأبيض والأسود وتشكيل دلالة تعبر عن ارتباط قيمتين رغم تباينهما.

بإمكاننا أن نقابل التباين بوصفه عنصرا من عناصر التصميم، مع عنصر التأكيد المعبّر عنه كأحد عوامل تحقيق التكوين في الإخراج المسرحي، "ويقصد به تأكيد عنصر من العناصر المكونة للتكوين أكثر من غيره، وذلك بإبرازه. وهنا يتحكم عامل المخالفة فالممثل الجالس على كرسي بين مجموعة من الممثلين واقفين يكون أكثر تأكيدا، والممثل الذي يواجه الجمهور بين مجموعة من الممثلين يعطون ظهورهم للجمهور يكون أكثر تأكيدا. وللتأكيد أهمية في التصوير حيث يجذب الانتباه ويجعلنا نفكر بأهمية وقيمة العنصر المؤكد."[1]

– **التتابع:** عبّرت عليه العلاقة المسافية بين عناصر السينوغرافيا فيما بينها داخل الفضاء، والروابط المنشأة عند تحركها وعن طريق التكوينات التي شكلتها عند تغييرها في كل مشهد. فنجد أن السينوغراف في العرض أكد على خلق التتابع في المربعات والمستطيلات التي شكلت قطع الديكور والأكسسوارات وحتى في تصميم الملابس، وهنا تأكيد على قوة ترابط هذه العناصر فيما بينها مما يقود بصر المشاهد وينتقل به من عنصر إلى آخر بسلاسة ويسهل عليه استعاب الدلالات وتفسير معناها.

– **الإتجاه:** "ويعني علاقة الشكل بالإتجاهات الرئيسية للمجال، وليس لكل الأشكال إتجاه فالدائرة تعد ساكنة، بينما المستطيل له طبيعة خطية مماثلة، لأن ذلك يتوقف على ما إذا كان هناك احساس بحركة توجيهية في الشكل أم لا"[2]. وفي عرض غبرة الفهامة تعمّد السينوغراف تكثيف الأشكال المربعة والمستطيلة، في إشارة واضحة للتأكيد على

[1] سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، مرجع سابق، ص22.

[2] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 110.

الإتجاه الذي يعبر على الحالة النفسية للشخصيات المحصورة داخل الفكرة الأساسية للعرض وهي ديكتاتورية الحكم.

– **الفراغ**: "ينشأ حالما يشرع المصمم بتأسيسه أو التفكير فيه، إذ لا يمكن تصور شكل المنظر المسرحي من دون تصور الفراغ الذي يتخلله أو الذي يحيط به، فالعملية التصميمية للمنظر المسرحي في حقيقتها هي عملية ملء وإشغال الفراغ، الذي لا يتم إلا بحسابات جمالية دقيقة، ترتبط ارتباطا وثيقا بالخطة الإخراجية وحركة الممثلين على خشبة المسرح."[1]

يبدأ الفراغ في عرض "غبرة الفهامة" انطلاقا من الفكرة الأساسية للسينوغرافيا والإستلهام من لوحات مندريان التي هي بالأساس تعبر عن الرسم بالفراغ، ما نجده في التشكيل البصري عند زعبوبي في هذا العرض، إذ ينطلق من الفراغ الأول الكبير المتمثل في فضاء الخشبة، ليشكل داخله فراغات متوسطة تنتج من خلال حركة وتنظيم مفردة الديكور وتموضعاته طيلة أحداث العرض. بدوره الديكور أنجز عن طريق تجميع عدة فراغات تربطها خطوط مستقيمة أفقية وشاقولية، هكذا شكل الفراغ في السينوغراف عنصرا يرتكز عليه التشكيل البصري للعرض.

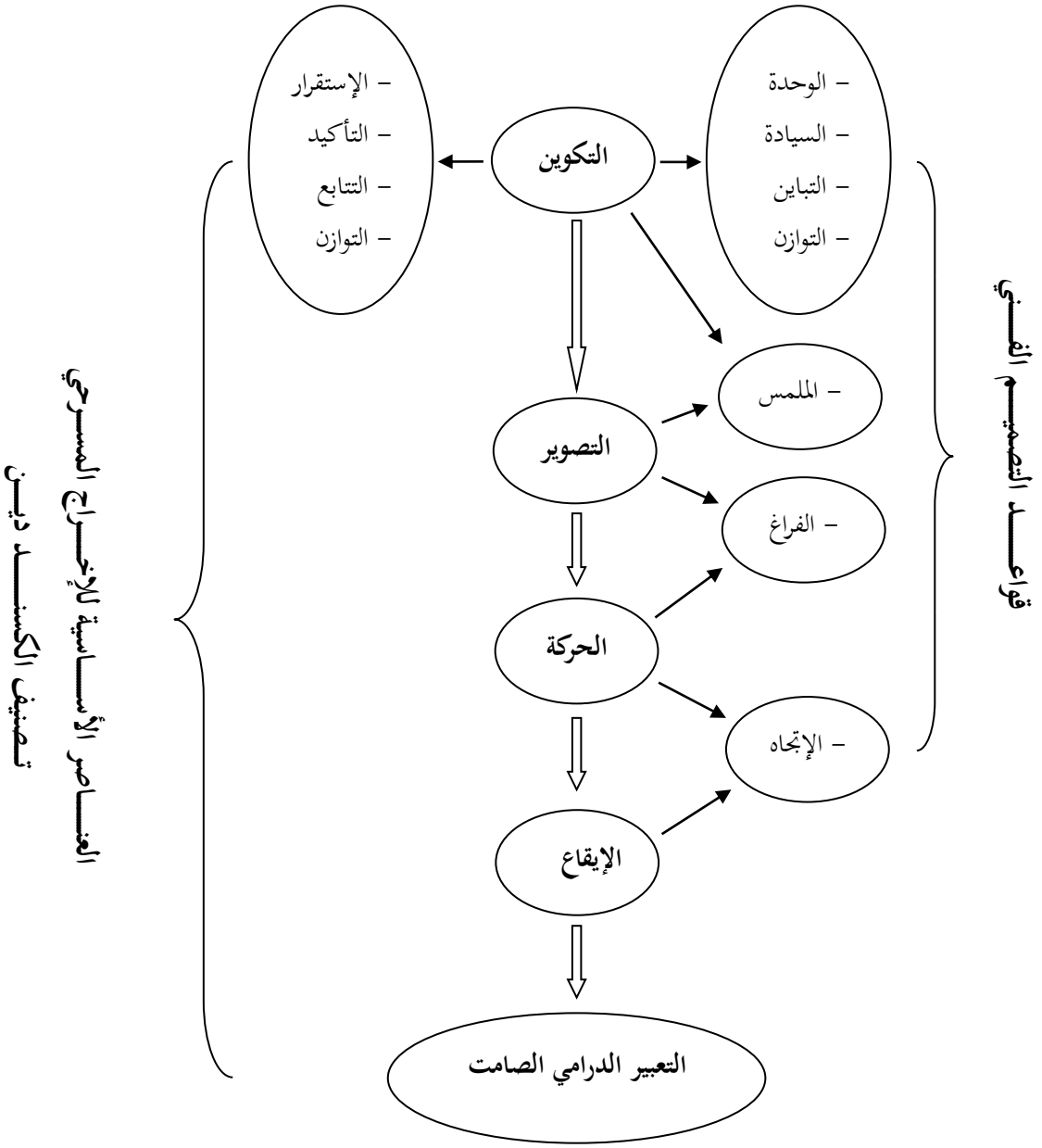
– **الملمس**: استخدمت خامات الحديد والخشب والقماش (الشاشة) في تكوين مناظر العرض، في دلالة ورمزية مقصودة لها إسقاط مباشر على حال السلطة الحاكمة وتجبرها بقوة المال (الخشب كونه مادة نبيلة ولها قيمة مادية) والقانون (الحديد لمتانته وصلابته: الحكم بقبضة من حديد)، والإعلام (القماش ودور الشاشة الذي يعبر عن الشفافية المزيفة).

[1] أحمد سليمان عطية، مرجع سابق، ص 115.

– **الحركة:** تجلى عنصر الحركة في السينوغرافيا واضحا في العمل على تحرير التكوني الفني المجسد في الوحدات البنائية، من الثبات والسكون الذي يعرف به الديكور في أغلب الأعمال المسرحية، وتوافقت حركة الممثلين داخل فضاء العرض مع الإنشاء الزمكاني للسينوغرافيا، الذي تناغمت فيه الأمكنة مع الزمن بفعل حركة الديكور والتشكيلات البصرية، كذلك حركة الممثلين وحدهم و/ أو معه.

– **الايقاع:** نلمس هذا العنصر من خلال الإيقاع البصري الذي أسسه السينوغراف والإشتغال على ديناميكية تشكيلية أوجدتها التواترات المتباينة والمتبادلة بين جميع مفردات السينوغرافيا (اللون و/ أو الإضاءة، أجزاء الديكور المتحركة، التدرجات اللونية على الملابس، ترتيب الفارغ والمملوء ...)، التي شكلت طاقة كامنة توحي بالحركة رغم السكون، وذلك من خلال انتقال عين المتلقي وتتبعها للترتيب والتوتر البصري واتجاهات الخطوط وتكرار وتتابع الألوان وتباين الخامات المستخدمة لتعتبر في الأخير عن حركة داخلية توحي إلى الإحساس بوجود إيقاع بصري، كما نجده (إيقاعا ديناميكيا أوساكنا، بطيئا أو سريعا، متصاعدا أو متنازلا) في المسافات والمساحات ناتجا عن حركة أخرى ظاهرية بفعل حركة الكتل الديكورية والممثلين عبر مختلف مشاهد وأحداث العرض.

يوضح المخطط الآتي العلاقة بين قواعد التصميم وعناصر الإخراج المسرح:



مخطط يوضح العلاقة بين قواعد التصميم وعناصر الإخراج المسرح

المصدر: تصميم الباحث

المبحث الثاني: مسرحية غبرة الفهامة بين الجمالية والرؤية الإخراجية

تضمن هذا المبحث قراءة تطبيقية لعرض غبرة الفهامة، قام بها الباحث من خلال تحليل الخطاب البصري واستقراء المفردات السينوغرافية، في محاولة لإبراز التداخل والإرتباط الحاصل بين الرؤية الإخراجية وبين التصميم وتجسيد الجماليات السينوغرافية، التي نراها أسست للتصور العام للعرض المسرحي.

قسم الباحث العرض إلى ثلاثة عشر (13) مشهدا* بصريا، واعتمدها أداة للتحليل والدراسة. (**الصورة رقم 03**).

* اعتمد الباحث هذا التقسيم بناء على تغيير وضعيات الديكور بتغير الأمكنة والأحداث، كذلك من خلال تتبع الإضاءة وتحولاتها. وهذه المشاهد هي كالآتي:

المشهد الأول: من باية العرض إلى غاية الدقيقة 04:08.

المشهد الثاني: من الدقيقة 04:09 إلى غاية الدقيقة 17:13.

المشهد الثالث: من الدقيقة 17:14 إلى غاية الدقيقة 25:27.

المشهد الرابع: من الدقيقة 25:28 إلى غاية الدقيقة 35:09.

المشهد الخامس: من الدقيقة 35:10 إلى غاية الدقيقة 43:06.

المشهد السادس: من الدقيقة 43:07 إلى غاية الدقيقة 51:36.

المشهد السابع: من الدقيقة 51:37 إلى غاية الدقيقة 54:13.

المشهد الثامن: من الدقيقة 54:14 إلى غاية الساعة 01:00:42.

المشهد التاسع: من الساعة 01:00:43 إلى غاية الساعة 01:12:05.

المشهد العاشر: من الساعة 01:12:06 إلى غاية الساعة 01:28:56.

المشهد الحادي عشر: من الساعة 01:28:57 إلى غاية الساعة 01:34:01.

المشهد الثاني عشر: من الساعة 01:34:02 إلى غاية الساعة 01:27:22.

المشهد الثالث عشر: من الساعة 01:27:23 إلى غاية الساعة 01:37:58 (نهاية العرض).

الصورة رقم 03:

تظهر الوضعيات المختلفة للديكور حسب كل مشهد

I- الفضاء المسرحي :

حاول السينوغراف إبراز جماليات الفضاء بما يتوافق ومقتضيات رؤيته الفنية للعرض، التي عبر عنها من خلال تشكيل بصري حداثي يستدعي مكانية الحدث ويفرز دلالات تؤثر فنيا في الأداء التمثيلي والإخراج، وبالتالي في صناعة الثيمة الأساسية للعرض.

تعامل السينوغراف مع الفضاء باعتباره عنصرا أساسيا في عملية صياغة الصورة النهائية للعرض، وذلك من خلال استغلاله لإمكانات وخصائص العلبة الايطالية التي تُميّز أغلب البنايات المسرحية المتواجدة بالجزائر. إلا أنه في لمسة جمالية وفكرة فنية تخلى عن جميع الستائر والآليات والمعطيات الهندسية لهذا النوع من البناية، في محاولة تجريدية تأسس لفضاء عرض غبرة الفهامة وفق الرؤية الحداثية والمعاصرة التي حملها. بهدف تحقيق الإنسجام وإبراز الثيمة المشتركة بين مفردات السينوغرافيا بما فيها الفضاء. لذلك تم الإعتماد على أسلوب المدرسة التجريدية الهندسية للتشكيل المعاصر في تصميم جميع العناصر السينوغرافية.

أسهمت لوحات موندريان وأسلوبه التشكيلي، في المساعدة على بلورة فكرة الفضاء عند زعبوبي الذي أراد مطابقة هذا الأسلوب والاستعانة به في تشكيل صورة العرض، في قصدية جمالية تعمل على انتاج المدلولات والمعاني، عبر عنها المكان المسرحي بهذه الطريقة الهندسية التجريدية الواصفة للحداثة والمعاصرة، والتي ترمز إلى العلاقات المنسوجة بين كل مفردات العرض فيما بينها. بطريقة توحي إلى التجرد من جميع المسؤوليات والقيم الإنسانية التي تربط الحاكم بالمحكوم (الفكرة الأساسية لعرض غبرة الفهامة). لذا شكّلَ الفضاء في عرض غبرة الفهامة وعاء جماليا قويا، حقق من خلاله السينوغراف تكوينات فنية وجمالية خلقت الإحساس بالفرجة والمتعة لدى المشاهد، من خلال توزيع وحركة الكتل وتناسب الأشكال والخطوط وتناسق الألون، في صور بصرية منسجمة ومعبرة عن الفكرة الفلسفية للعرض. إضافة إلى الجمالية التي حققتها أشعة الإضاءة وحركتها داخل حيز الفضاء.

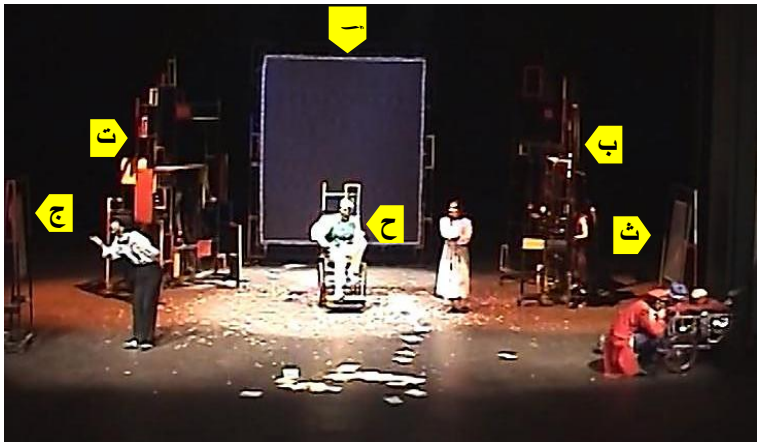
II- المنظر المسرحي (الديكور) :

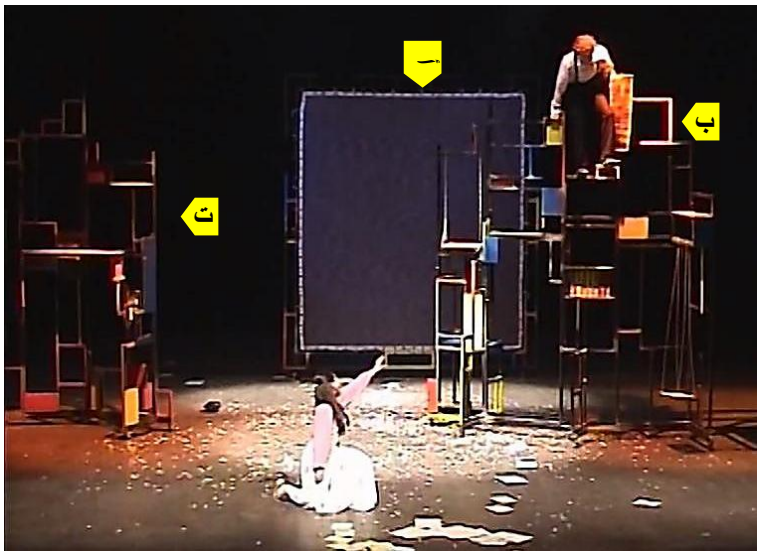
عمد السينوغراف أثناء صياغة المكان في غبرة الفهامة إلى اقتراح ديكور وظيفي وعده كأهم عنصر لتنظيم مساحة العرض وتحديد شكل الفضاء ودلالاته. لذا اشتغل الديكور ككتلة متحركة وباعث مفسر ضمن نطاق فكرة النص وحركة الشخصيات وتفاعلها فيما بينها، ونجده (أي الديكور) يتحرك في تشكيلات مختلفة وباستمرار وفق تغيير أحداث المسرحية من مشهد إلى آخر ومن صورة إلى أخرى، في وظيفة بنيوية متحركة ومنسجمة بين مفردات الصورة والصوت.

نجد السياق اللغوي والانتقال المشهدي منسجم ومتناغم في عملية تفسير وارتباط مستمر بين الحدث والمكان والزمان. وهي عملية مقصودة عندما استخدم السينوغراف مفردة الديكور ثابتة وموحدة في الشكل، إلا أنه يجسد عدة أماكن للعرض وليس مكانا واحدا ثابتا. وساهم هذا التصميم للديكور الذي شكل في ظاهره مجموعة من الكتل والهياكل الحديدية المستوحاة من لوحات تشكيلية (كما سبق الإشارة اليه)، حالات وصفية ترمز في آن واحد إلى فكرة الصلابة المستنبطة من طبيعة المعدن المنجزة به، وإلى الاستيعاب الحسي لمفهوم الهشاشة الموجدة في الفراغات التي تتخللها. وهو إسقاط قوي ومباشر للتناقض الحاصل في أحداث المسرحية والصراع القائم بين الحاكم والمحكوم وبين الأنظمة المستبدة والشعوب المغلوب على أمرها.

وتميز إنجاز الديكور باستعمال مواد طبيعية واصطناعية كالحديد والخشب إضافة إلى الألوان المستعملة، بهدف خلق دلالات متعددة تخدم الرؤية الكلية للعرض وتعمل على استشعار الواقع جماليا من خلال مفردات منظرية تعكس حالة الاهتراء والهشاشة التي وصل إليها المجتمع في ظل حكم الجهل والاستبداد، فبالرغم من تجبر السلطان وظلمه وصلابة ملكه المشيد بالحديد إلا أنه يبقى مجرد هياكل مملؤة بالفراغات التي شكلتها المساحات بين

الخطوط المتقاطعة، وهي دلالات بصرية ترمز إلى هشاشة المملكة وتآكلها وإيحاءات جمالية تعبر عن كثير من الأفكار التي تنتج المعنى النهائي للعرض. (**الصورة رقم 04**).





الصورة رقم 04:

توضح الستة عناصر المشكلة لديكور العرض

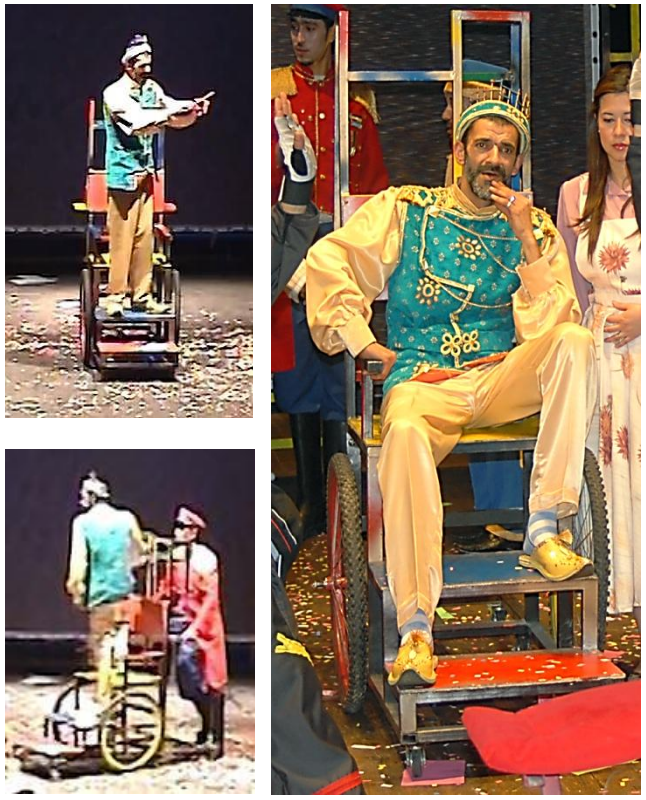
أ: الشاشة الكبيرة مصنوعة من إطار حديدي وقماش وموضوعة على عجلات صغيرة.

ب + ت: هيكلان مصنوعان من الحديد وبهما ألواح خشبية وموضوعان على عجلات صغيرة.

ث + ج: مرآتان متحركتان بعجلات صغيرة مصنوعتان من إطار هيكلي حديدي وصفائح رقيقة جدا من الألمنيوم.

ح: كرسي متحرك بواسطة عجلتين كبيرتين مصنوع من الحديد والخشب.

نجد من بين التشكيلات والتكوينات الجمالية التي تضمنها الديكور المسرحي، كرسي العرش الذي بدوره انسجم مع غيره من الكتل الأخرى في التصميم والانجاز، لكن تعددت وظيفته واستخداماته، بين الوظيفة الرمزية والدلالة الجمال. من جهة، عندما استخدم في أغلب المشاهد على أنه رمز السلطة والحكم، ولما نشاهد شخصية الجنرال تحرك السلطان وهو يعتلي الكرسي في كثير من مشاهد العرض، جالسا أو واقفا، في وظيفة رمزية واضحة سياسيا تحيلنا إلى التساؤل من يحكم فعليا في ظل التفكير السائد آنذاك فترة كتابة النص الأصلي، كذلك الإشارات المتوافقة مع الفكرة نفسها، والتي بقيت مشكلة للتيمة الأساسية لرؤية العرض محل الدراسة. وفي جهة مقابلة، أدى تصميم الكرسي بالشكل الذي قدمه السينوغراف بوصفه كرسي متحرك بعجلتين يشبه ذلك الكرسي المخصص لذوي الإحتياجات الخاصة أو ذوي الإعاقة الحركية. هنا دلالة جمالية وإشارة إلى قصور السلطان وحكمه وأن منظومة الحكم قاصرة ومعاقة. (**الصورة رقم 05**)



الصورة رقم 05:

عنصر من عناصر الديكور – الكرسي

رغم بساطة تكوين الديكور والخامات التقليدية المستعملة في إنجازه، إلا أنه أنتج داخل الفضاء تكوينا جماليا منسجما مع البيئة الزمكانية المطروحة داخل العرض المسرحي، وأفرزت مفرداته (الديكور) مجموعة كبيرة من الدلالات والإيحاءات التي شكلت الفهم العام لمجريات العرض وأحداثه، من خلال تأكيد الصورة البصرية وتفيسيرها وفق النظرة الجمالية والفلسفية التي حملتها الرؤية السينوغرافية. وساهمت الخطوط والمسطحات والمربعات الفارغة التي تضمنها التكوين الإنشائي للديكور، في صياغة التعبير البصري وإبراز معاني الشكل الهندسي لدى المتلقي، وتحولت جماليات الشكل والصورة لديه إلى مستويات إنتاج المعنى والفكر واستيعاب المضمون والدلالات عنده. وهذا ما أراده السينوغراف عند مقاربته للفن التشكيلي في بناء صورة العرض، وبذلك مقاربة الأشكال الهندسية المختلفة بالحالات المجتمعية المتعددة داخل العرض، والألوان الأساسية بالقيم والأفكار المتداولة بين شخوص المسرحية.

شكلت الأجزاء الستة للديكور وحدة بصرية متناغمة، بين التشكيل الهندسي والبناء الإنشائي للمكان الذي حقق في وظيفيته فكرة المسرحية التي هي في النهاية فكرة الشكل الهندسي الذي يوحي إلى العلاقات المتشابكة والمتداخلة بين الحاكم والمحكوم، واهترائها وتآكلها من خلال الهيكل المعدني المترامي في فضاء العرض، الذي يشكل الوحدة الأساسية للديكور المفسرة والمترجمة لباقي مفردات السينوغرافيا الأخرى. التي أسست في وحدة عضوية فيما بينها خطابا بصريا احتوى الجوانب الجمالية والفلسفية للتعبير البصري داخل أحداث العرض.

III– الإضاءة :

أسهمت الإضاءة في عرض غبرة الفهامة موضوع دراستنا بشكل واضح، في التعبير عن المعنى وتشكيل الصورة النهائية للعرض، ودعمت نسق الرؤية الإخراجية التي بُني تصورها العام على الثنائية كما سبق ذكره (الديكتاتورية المادية والديموقراطية الحسية)، ومقاربتها مع المتحرك والثابت داخل نطاق الصورة. هذا ما يعزز الفعل الدرامي ويجعلها (أي الاضاءة) عنصرا دراميا ينسجم ولا يقل أهمية مع باقي المفردات الأخرى لهذا العرض: نص، ممثل، ديكور، كوريغرافيا وموسيقى.

على عكس الديكور الذي جاء حادا وباستعمال الأشكال الهندسية (المربع والمستطيل)، في إشارة إلى السيطرة والغلق الذي مارسته دكتاتورية السلطان. جاء عنصر الإضاءة الذي اعتمده السينوغراف في العرض يوحي بالحلم المؤجل الذي حملت قيمته الفكرية والفلسفية شخصية جحا، من خلال استخدام الإسقاطات الضوئية في شكل دائري طيلة مجريات أحداث العرض. وكما هو معلوم فإن الشكل الدائري أكثر الأشكال الهندسية ديموقراطية، وهو الحلم الذي ناضلت من أجله شخصية جحا في صورتها الحداثية في هذه المسرحية.

تَقصّد السينوغراف استعماله الشكل الدائري للبقع الضوئية طيلة مشاهد العرض، بغية تكريس الحركة الدائرية لشخوص المسرحية، في إشارة إلى القيمة البصرية المضادة للقيمة البصرية للديكور، قصد إعلان الصراع بصريا بين الديكتاتورية المفروضة والديموقراطية المطلوبة. وهذا ما أنتج لنا إيقاعا للعرض فرضه صراع الأشكال (بين الدائرة والمربع)، والحركات (بين الصعود والهبوط من الديكور، والحركة الدائرية للكتل في الفضاء استجابة للبقع الضوئية المرسومة على الخشبة). وكذلك ما قامت به البقع الضوئية الثلاث التي مثلت وحدات أساسية لتكريس هذا الصراع الذي ظل قائما حتى النهاية، وهي:

أولا: بقعة الضوء المركزية والتي تتوسط الخشبة باللون الطبيعي للكاشف (أصفر). وتمثل مركز الصراع وتجاذب القوى بين جحا والسلطان، جحا وحاشية السلطان، جحا وعامة الشعب. وترمز إلى المكان الواقعي داخل العرض والزمن الفعلي للأحداث، وهو الزمن والمكان الذي يجسد سلطة الحاكم وهيمنته على فضاء الأحداث. هذا ما يؤكده دور الجوقة التي تمثل عامة الشعب، ودائما ما تكون الجوقة مرتبطة وملتصقة بالهيكلين رمز المملكة ولا يمكن لأي شخصية الاقتراب من السلطان إلا حاشيته.

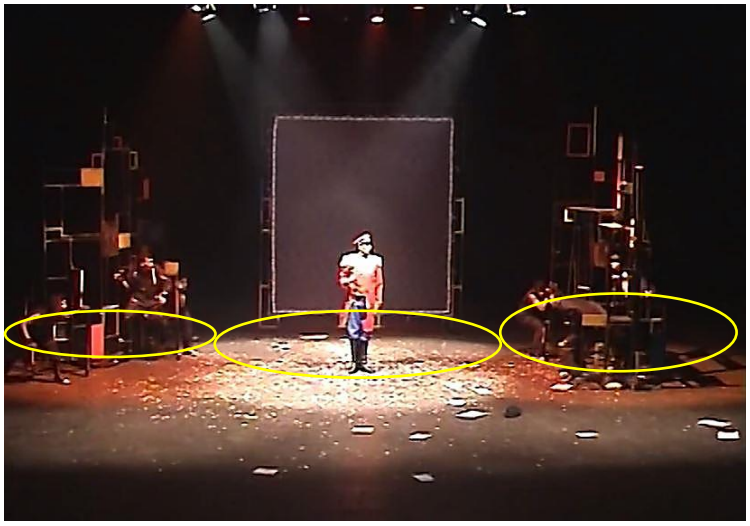
تعمل البؤرة المركزية من خلال زاوية تسليط شاقولية، على تحديد مساحة اللعب وصياغة الأحداث المتتابعة باعتبارها بؤرة صراع مستمر وثابت في إيقاعه، وذلك عند حركة الممثلين داخلها وكذا تقاطع حركة الديكورات في إيحاء مباشر لتغيير الأمكنة وبذلك تغيير موازين القوى، فتنتج هذه الحركة بتداخلها مع الضوء تكوينات جمالية تثير الانفعالات والأحاسيس المختلفة حسب كل مشهد وما يقتضيه من تعبير منتج للمعنى لدى الجمهور. ورغم بساطة التقنية في استعمال الإضاءة، إلا أن تصميمها عبر بقوة عن القيم الدرامية للعرض، إذ في نهاية التكوين الجمالي وتشكيل الصورة، ساعدت الإضاءة المدروسة بتوفير إيحاءات ودلالات مقصودة توحي بالثنائية المتصارعة فيما بينها. الديكتاتورية المادية المعبر عنها في صلابة الديكور وحدة زواياه وتقاطع خطوطه. والديموقراطية الحسية المعبر عنها في الضوء ببؤره الدائرية ووحدة شدته (الضوئية) وثبات إسقاطاته. (**الصورة رقم 06**)

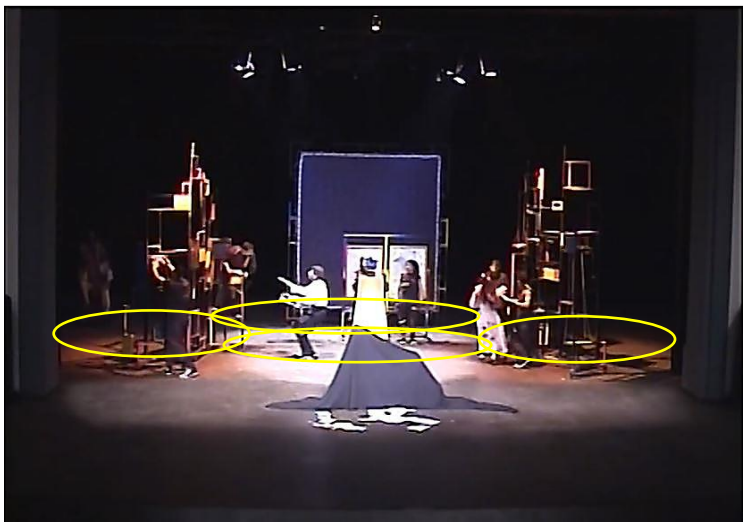
الصورة رقم 06:

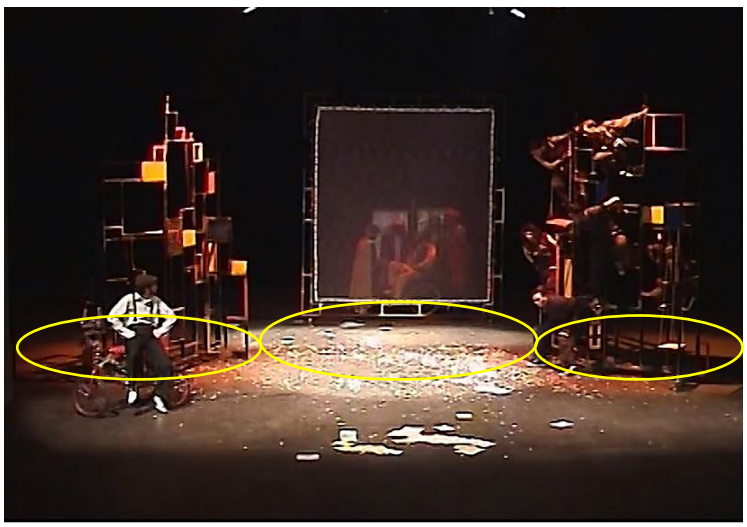
تبين تصميم الإضاءة وتحولاتها في كل مشهد

ثانيا: بقعتان ضوئيتان، واحدة على اليمين والثانية يسار الخشبة ملونتان بالأحمر، وتمثلان صوت الشعب الصامت وحلمه المؤجل لكسب إنسانيته والتحرر من قيد الوصاية الحسية والمادية. وترمزان إلى المكان الخيالي والزمن الافتراضي للأحداث وانفصال بين عالمي الحاكم والمحكوم عن بعضهما البعض.

جاءت وظيفة الإضاءة من خلال البقعتين، لتكشف عن شكل الديكور بالدرجة الأولى (الهيكلان الحديديان). لأنه يعبر عن المكان المادي الذي يحتوي السلطة القائمة، لذا كان اختيار اللون الأحمر إشارة إلى الشدة والقهر والظلم المسلط من قبل هذه المنظومة، وانعكس جليا في الشكل الهندسي مع قوته وصلابة، إضافة إلى لونه وشدته عند تسليط الضوء. ما شكل مدلولات مختلفة للمعنى أفرزتها الصورة النهائية في كل مرة، لتعزل الجوقة (التي ترمز لصوت الشعب)، عن مركز الصراع دون أن تستثنيه من الصراع، وتجعله في مكان معزول حسيا عند المتلقي. (**الصورة رقم 07**)







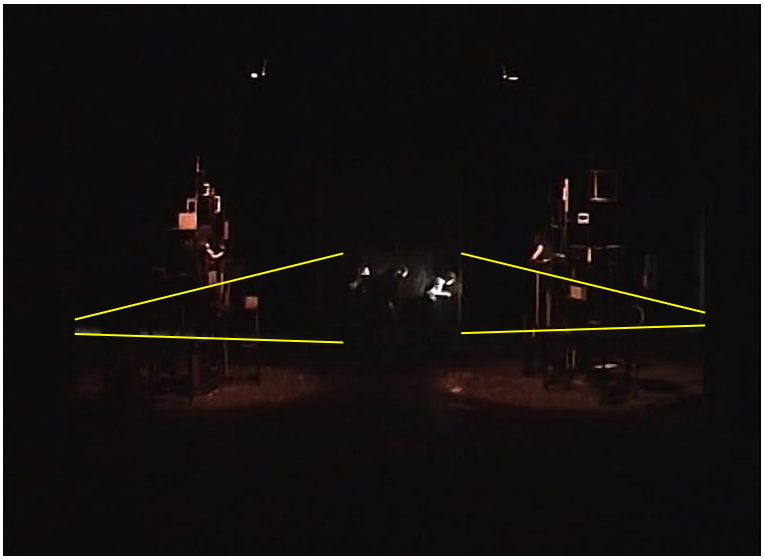
الصورة رقم 07: الدقائق 04:21/ 1:00:31/22:46

دور الإضاءة في تعزيز الصراع بصريا بين المركز والأطراف

هناك وظيفة أخرى جمالية أبرزتها الإضاءة عندما اعتمد المصمم على بعض المؤثرات البصرية، باستعمال بسيط للكواشف الضوئية، وأعطت صورا جمالية خدمة السياق العام للعرض وحققت احساسا فرجويا لدى المتلقي. وذلك في محطتين أساسيتين داخل العرض اشتد فيهما الصراع، هما:

الأولى: لوحة الهروب (ابتداء من الدقيقة 16:57)

في هذه اللوحة التي استعملت فيها إضاءة جانبية من الجهتين، بقطع الضوء من الكاشف (Projecteur lumière) وارجاعه في تواتر بصري منتظم، هذه التقنية أعطت جماليات متناغمة مع الحث الواقع والمتمثل في هروب شخصية جحا ومطاردته من قبل الجوقة خلف الشاشة الكبيرة المغطاة بقماش شفاف. وبالاضاءة والتواتر الضوئي شكلت لنا الصورة فضاء واسع حددته المسافة المقطوعة والزمن المستغرق في اللوحة دقيقة وأربع وثلاثون ثانية (01:34 د)، رغم عدم تحرك الشخصيات من مكانها خلف الشاشة. هنا دلالة بصرية ترمز للهوة (جسدها الإيقاع البصري من خلال التقنية) بين شخصية جحا العالم الفيلسوف والجوقة التي جسدت غباء وتبعية وخضوع الشعب لأوامر السلطة، بالرغم من المصير المشترك بينهما (إيهامية الصورة بتحرك الشخصيات وهي في الأصل ثابتة ومتوقفة في مصير مشترك). (**الصورة رقم 08**)



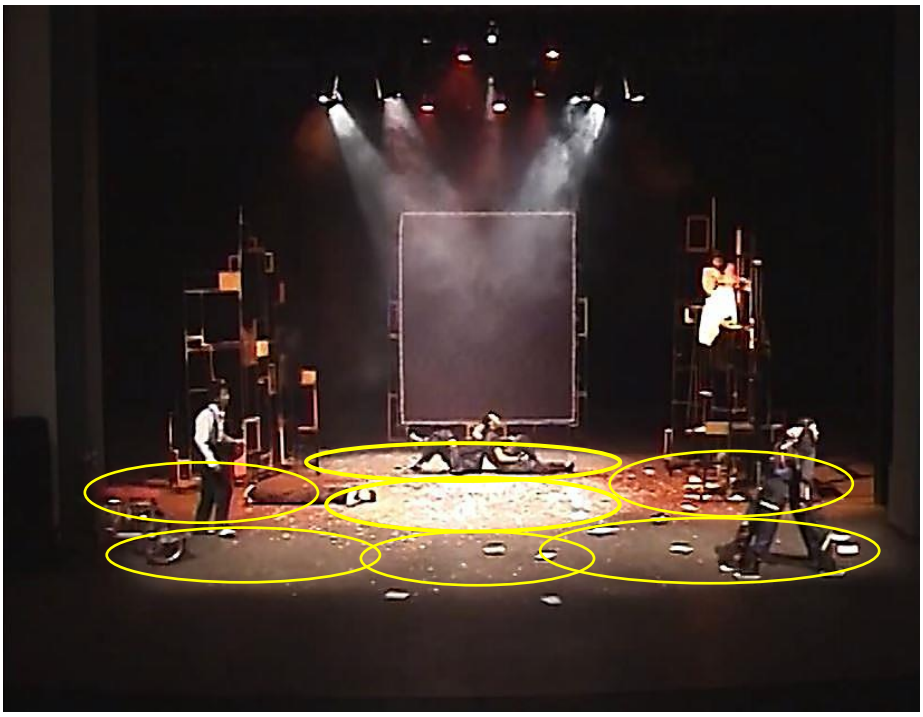
الصورة رقم 08: الدقيقة 17:19 و 17:35

لوحة الهروب

الثانية: مشهد تشغيل آلة انتاج غبرة الفهامة (ابتداء من الدقيقة 51:11)

لعبت الإضاءة في هذا المشهد دورا دراميا وجماليا، جسد جوا عاما مرتبطا بحالة الانتشاء الفكري الذي وصل إليه حجا من خلال تحقيق اختراعه الآلة السحرية لإنتاج مسحوق الذكاء (غبرة الفهامة)، وفي المقابل حالة الانتشاء النفسي والإحساس بالتحرر بالنسبة للجوقة التي تمثل صوت الشعب عند استهلاكها للمسحوق. في دلالة رمزية ببلوغ الصراع ذروته وانقلاب موازين القوى في العرض وتحولها لصالح الشعب.

هنا نجد دور البقع الضوئية على أطراف وحدود البقعة الضوئية المركزية تشتد وتحاصر مركز القوة الذي هو مركز الصراع، في إيقاع بصري وحركي تجسده رقصات الجوقة في ايحاء بالتحرر وعودة الشعب إلى وعيه في خطاب مشهدي بصري لعبت الإضاء الدور الأساسي في تشكيله. (**الصورة رقم 09**)



الصورة رقم 09: الدقيقة 56:11

مشهد تشغيل الآلة باستخدام إيقاع بصري وسينوغرافيا صوتية

IV- الأزياء أو الملابس :

حققت ملابس الشخصيات داخل العرض الانسجام والتناغم مع مفردات السينوغرافيا الأخرى، إذ نجد الألوان الأساسية للخامات والقماش المستعملة في إنجاز الملابس، هي نفسها المستخدمة في الديكور والإضاءة. وهذا أقوى عنصر مرئي استغله المصمم وجعل منه وحدة بصرية في بناء صورة العرض. لا سيما أن فكرة استعمال هذه الألوان مستوحى من أعمال الفنان التشكيلي موندريان الذي يمثل توجها جديد في الفنون التشكيلية والهندسية من خلال أعماله الفنية المدرجة في سياق المدرسة التجريدية الهندسية للتشكيل المعاصر والتي أحدثت ثورة في الهندسة المعمارية الحديثة.

كما حملت الأزياء في غبرة الفهامة، بوصفها منظومة من ضمن منظومات أخرى للخطاب البصري، مدلولات متعددة ومتشابكة فيما بينها لتعبر عن القيمة الجمالية القائمة على الثنائية المتضادة وكذا الإختلاف، المرتبط بتركيب الصورة المشهدية للعرض. هذا ما حرص السينوغراف على تحقيقه عن طريق تكثيف الزي بنمط العلامات الرمزية المبتكرة، مستعينا بمخيلته.

قسم السينوغراف الملابس أثناء تصميمه إلى ثلاثة أنواع على حسب أنواع الشخصيات الموجودة في المسرحية وفقا لرؤية إخراجية اقتضت هذا التصنيف، وهي:

النوع الأول: الشخصيات: جحا.

اتسم لباس شخصية جحا باللمسة الواقعية. إذ اختار السينوغراف لباسا جاهزا يرمز في شكله وتفاصيله وطرازه إلى حقبة زمنية تعود إلى سبعينيات القرن الماضي، مقدما بذلك شخصية نموذجية ومنفردة في تفكيرها وسلوكها من خلال إسقاط مباشر على شخصية

الممثل تشارلي تشابلين*، ومقاربتها مع جحا الشخصية المحورية في العرض. هذه المقاربة القصدية من خلال هذا الاختيار لزي الشخصية. أرادها السينوغراف للتعبير دلاليا وفكريا عن الشكل الجمالي العام للصورة البصرية للعرض المسرحي، فاستخدم دلالات الزي التي شكلت مع حركات الممثل وأسلوب أدائه المشابه لأداء الممثل تشابلين في شخصيته المشهورة (المتشرد، الصعلوك أو المتسَكِّع)، أيقونة الدفاع عن المظلومين ومثلت بذلك صوت الإنسانية الصامت، وعند شخصية جحا الفكرة نفسها مطروحة في تقارب أدئها مع أداء تشابلين.

* السير تشارلز سبنسر تشابلن: (بالإنجليزية: Sir Charles Spencer Chaplin) (ولد في 16 أبريل 1889 وتوفي في 25 ديسمبر 1977). اشتهر بلقب "تشارلي تشابلن" وهو ممثل كوميدي إنجليزي، وأيضًا مخرج وملحن وكاتب سيناريو ذاع صيته في زمن الأفلام الصامتة. أصبح "تشابلن" أيقونة في جميع أنحاء العالم من خلال شخصيته الشهيرة "المتشرد، الصعلوك أو المتسَكِّع"، ويعتبر من الشخصيات الابرز في تاريخ صناعة السينما. امتدت حياته المهنية لأكثر من 75 سنة.بدأ "تشابلن" الأداء المسرحي في سن مبكرة، يتجول في القاعات الموسيقية وبعد ذلك عمل كممثل مسرحي وكوميدي. وعندما بلغ سن 19 وقع عقدا مع شركة "فريد كارنو" المرموقة، التي أرسلته إلى الولايات المتحدة، مما أتاح له الاطلاع على الصناعة السينمائية، وفي عام 1914 بدأ نجمه بالظهور مع "استوديوهات كيستون". وسرعان ما ابتكر شخصية "الصعلوك" التي شكلت قاعدة جماهيرية كبيرة. بدأ "تشابلن" بإخراج أفلامه الخاصة بشكل مبكر، واستمر في صقل مهنته وتنقل بين "استوديوهات إساناي وموتوال للأفلام وفيرست ناشيونال. وبحلول عام 1918 أصبح أحد أكثر الشخصيات المعروفة في العالم. في عام 1919، شارك "تشابلن" في تأسيس شركة التوزيع "يونايتد آرتيست"، التي جعلته يتحكم بأفلامه بشكل كامل. وكان فيلم "الطفل (1921)" أول فيلم طويل له، يليه "امرأة باريس (1923)"، "حمى الذهب (1925)"، و"السيرك (1928)". وفي ثلاثينات القرن العشرين رفض الانتقال إلى السينما الناطقة، وبدلاً من ذلك أنتج فيلم "أضواء المدينة (1931)" و"الأزمنة الحديثة (1936)" بدون حوار صوتي. تخلى عن شخصية "الصعلوك" في أفلامه الأخيرة، مثل فيلم "السيد فيردو (1947)"، "الأضواء (1952)"، "ملك في نيويورك (1957)"، و"الكونتس من هونغ كونغ (1967)".كان "تشابلن" في معظم أفلامه يكتب، يخرج، ينتج، يحرر ويلحن الموسيقى. تميزت أفلامه بالكوميديا التهريجية التي تختلط مع العاطفة، تجسدت في نضال المتشرد ضد الشدائد. ويحتوي العديد منها على المواضيع الاجتماعية والسياسية، فضلا عن العناصر التي تتعلق بالسيرة الذاتية. في عام 1972، وكجزء من التقدير المتجدد لأعماله، حصل "تشابلن" على جائزة الأوسكار الفخرية مقابل "الأثر الكبير في صناعة الصور المتحركة كشكل فني في هذا القرن". واستمر اهتمامه بأن تكون أفلامه "حمى الذهب"، "أضواء المدينة"، "الأزمنة الحديثة"، و"الديكتاتور العظيم" مصنّفة على قوائم أعظم صناعة للأفلام مرت على التاريخ. ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki تشارلي_تشابلن

تقارب شكل الشخصيتين من بعضهما البعض في الأداء واللباس، هو تقليد متعمد لإنتاج صورة مطابقة فكريا وجماليا تخدم الرؤية الإخراجية للعرض. وما عزز من هذا الطرح للباس واختياره بالأسود والأبيض، خلافا لباقي ملابس شخصيات المسرحية الأخرى التي جاءت بالألوان الثالثة المستخدمة في جميع مفردات السينوغرافيا. وهو اختلاف في الشكل والفكر بين جحا الشخصية المحورية التي تحرك الصراع ومجريات الأحداث، وبين الشخصيات الأخرى. هنا دور القيمتين اللونيتين يؤكد على محورية الشخصية ومكانتها داخل العرض، إضافة إلى القيم الانسانية التي تحملها والصراع القائم داخل الشخصية بين حجا الثائر وجحا الحالم، لأجل تحقيق العدل ومحاربة الجهل. **(الصورة رقم 10)**

الصورة رقم 10:
تمثل النوع الأول من ملابس شخصيات عرض غبرة

النوع الثاني: الشخصيات: السلطات، الجنرال، القاضي، التاجر.

اتسم تصميم زي هذه الشخصيات الأربعة باللمسة الفنية التجريدية، في إبداع يتماشى مع فكرة التكوين التشكيلي للمكان. في محاولة تهدف إلى رسم جسر بصرية يربط بين شكل الشخصيات مع الديكور الذي يعبر عن مكان وزمان الأحداث. ويوحي إلى المملكة المتآكلة والمنهارة وما تبقى منها، فقط عبارة عن هيكل حديدي يرمز إلى الأطلال.

وعبر هذا النوع من اللباس على دلالة مقصودة تشير في معناها إلى السلطة (السلطان + القوة + المال + القانون) صاحبة المكان، وفي ظاهرها (دلالة اللون، الخامات والشكل) توحي إلى الحالة نفسها التي تمثلها دلالة (اللون، المادة زالشكل) الديكور أيضا. فنجد كل شخصية تعبر عن قطعة منقوصة من الشكل واللون، فمثلا شخصية السلطان لباسها خص باللونين الأصفر والأزرق وينقصه اللون الأحمر، الذي نجده في لباس شخصية التاجر مع اللون الأزرق لكن ينقصه اللون الأصفر. وهكذا بالنسبة للشخصيتين المتبقيتين. وهو ما أراده السينوغراف في رؤية بصرية فلسفية تربط الشخصيات ببعضها البعض ماديا (من خلال اللون وشكل اللباس)، وحسيا (من خلال عقدة النقص التي تسببها دكتاتورية الحكم)، حيث لا تكتمل السلطة إلا باكتمال أركانها (السلطان + القوة + المال + القانون). هذا ما حققته فكرة الملابس إذ لا يكتمل المعنى إلا بإكتمال الصورة، أي بحضور الشخصيات الأربعة مجتمعة في تيمة واحدة تحقق مفهوم السلطة الحقيقي.

قدمت أزياء العرض شبكة من المدلولات القريبة والبعيدة، القصدية وغير القصدية، التي شكلت خطابا بصريا يتم فيه إنتاج المعنى، الذي يتحول إلى دلالة حال تشكّله في ذهن المتلقي وينتقل بمدركاته ومخيلتية في عملية تأويله للزي، واستظهار مستويات مختلة لهذا الزي. **(الصورة رقم 11)**

الصورة رقم 11:

تمثل النوع الثاني من ملابس شخصيات عرض غبرة الفهامة

النوع الثالث: الشخصيات: الجوقة أو الكورس.

صمم لباس الجوقة بين النظرة الواقعية التي ميزت النوع الأول واللمسة الفنية التجريدية للشكل في النوع الثاني. وهو عبارة عن زي جاهز لعمال النظافة والصيانة مقتنى من محلات بيع هذا النوع من الألبسة، وأضاف إليه السينوغراف قطع من القماش على شكل أشرطة مختلفة الطول وبالألوان الثلاثة (أصفر، أحمر، أزرق)، لخلق الرابط البصري بينهم وبين المفردات السينوغرافية للعرض، لا سيما مفردة الديكور الذي يعبر عن انتمائهم وحالتهم النفسية الضعيفة والهشة التي تشبه اهتراء وفقر المكان المعبر عنه من خلال الهيكلين الحديديين.

عبر زي الجوقة بهذا التصميم عن الطرف الأوسط في الصراع، أي الشعب الكادح الذي لاصوت ولا لون له، ولا يحمل أي قيمة (رمادي بين الأسود والأبيض). وجاء اختياره بهذا الشكل الواقعي والموحد (costume de base) بين كل أفراد الجوقة، ليؤكد على أنهم (الجوقة/ الشعب) كتلة موجودة وحاضرة داخل أحداث العرض، لكنها دون تأثير في الصراع وتلعب دور المشاهد فقط. (**الصورة رقم 12**)

الصورة رقم 12:

تمثل النوع الثالث من ملابس شخصيات عرض غبرة الفهامة

V- الملحقات المسرحية (الأكسسوارات) :

بالنسبة للأكسسوارات، نجد الحمار الذي كان في المسرحيّة الأصليّة، تغيّر في الرؤية السينوغرافية لآلة متحرّكة (على شكل دراجة هوائية) صممها السينوغراف بشكل خيالي إبداعي ينسجم مع خامات ومواد إنجاز الديكور وحتى ألوانه، في دلالة ترمز للقطعة أو الجزء المميّز عند جحا وارتبط بشخصيتة ليصبح جزء منها يرمز إلى علمه وذكائه واختلافه، من جهة، ومن جهة أخرى دلالة ترمز للقطعة أو الجزء المفقود من المكان وعند الشخصيات الأخرى أيضا. لذا أصبح يقوم بوظيفة درامية بوصفه أكسسوارا، ويعمل جماليا على تعزيز سير الخط الدرامي للعرض. مع باقي الشخصيات الأخرى. (**الصورة رقم 13**).

الصورة رقم 13:

أكسسوار الآلة

VI- الماكياج و/أو القناع :

العرض موضوع البحث لم تستعمل فيه الأقنعة أو الماكياج، لكن يرى الباحث أنه كان بإمكان السينوغراف إكمال فكرته التصميمية بإستخدام عنصر المكياج (بالألوان الثلاثة في شكل مربعات ومستطيلات وخطوط على وجه الممثلين). لإتمام فكرته وجمالية الصورة التي شكلها من خلال الثلاثية اللونية، ودعم تعابير الوجه وايماءاته وربطها بالفكرة الأساسية للسينوغرافيا التي اعتمدت الهندسة التجريدية للتشكيل المعاصر. بذلك تَنتُج وحدة وانسجام في الشكل العام للشخصيات (بين اللباس ودلالات الوجه)، لأن الشخصيات في هذا العرض تعبر عن قيم وقوى فلسفية. نجد جحا يعبر عن العلم، السلطان على القوة، القاضي على القانون، التاجر على المال، الجنرال على القوة، والجوقة أو الكورس على الشعب. وهذه القوى كلها تتصارع فيما بينها وتحيلنا إلى فهم الفكرة الأساسية التى تمثل ثيمة الصورة النهائية العرض.

VII- الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

عبر السينوغراف في أماكن محددة من العرض، على عنصر الموسيقى الذي نقصد به سينوغرافيا الصوت بمفهوم أدق. أين نجد استخدامها بشكل واضح في مشهد تشغيل الآلة أين توصل جحا إلى المعادلة النهائية لاستخلال مسحوق الذكاء وإنتاجه، وهذا المشهد الذي شكل ايقاعا بصريا وسينوغرافيا صوتية ابتداء من الدقيقة (51:29)، باستخدام المؤثرات الصوتية في شريط الموسيقى الخاص بالعرض، وكذلك من خلال احداث أصوات بواسطة العزف على سطح الديكور، مما خلق صورة جمالية بصرية وصوتية أدت دورها في نقل الحدث وإبراز ملامحه من خلال تجسيد صوتي ينسجم مع تكوين بصري وآداء تمثيلي. في إيحاءات ودلالات حولت الفضاء كله إلى آلة إنتاج غبرة الفهامة.

خاتمة

خاتمة:

يؤكد تتبع جماليات السينوغرافيا ورصد أهم تطوراتها في المسرح العالمي والمحلي، وجود تداخل وتشابك واضحين بين الأسس الفنية والجمالية للسينوغرافيا، والعناصر الأساسية للعملية الإخراجية التي بدورها تحدد ملامح الرؤية النهائية المشكّلَةِ للعرض المسرحي. وأكبر دليل ما يقدمه مسرح الصورة، وبمعناه ما بعد الحداثي في مسرح الرؤى وغيره من الأشكال المسرحية التجريبية الأخرى التي اهتمت بالمنظومة البصرية واعتمدت على الصورة المتحركة في التعبير عن العرض المعاصر، خلافا لتوجهات سابقة اهتمت بالنص وأدبياته واعتمدت على التفسير التقليدي للكلمة في صياغة العرض.

لعل المكان بما طرأ عليه من تحويرات في بنائية المعمار المسرحي، وكذا جماليات الديكور والإضاءة، يشكل أهم عنصر يؤكد هذه المقاربة بين الإخراج والسينوغرافيا نظرا لما شهده من تغيّرات مادية مست شكله ومحتوياته، إضافة إلى تطور العلاقات التي تربطه بالإتجاهات الإخراجية الحديثة كما سبق وتطرقنا إليه في بحثنا، من خلال إبراز أهم المحطات التاريخية وأفكار وفلسفة المجددين التي شكلت أسس مساءلة المكان في سياقات مختلفة، جمالية، إجتماعية، فنية وتقنية. وعلى مستويين إنتقادي وبنائي.

مع هذا التحول والبحث المستمر في صيغ المكان المسرحي، أهمها التخلي عن نموذج العلبة الإيطالية وصولا إلى طرح مقترحات وتصورات هندسية عديدة ومختلفة، كانت الأساس في تحول الوظائف الجمالية والدلالية لعناصر السينوغرافيا، لتنتقل من وظيفة التعبير الثانوي والتكميلي إلى منظومة فاعلة في التكوين البصري للعرض، منح الإنشاء المكاني خصوصية جسدتها جماليات السينوغرافيا باعتبارها منظومة دلالية للعرض ومنحته مساحة إضافية تعتمد على التجديدات الأدائية والتشكيلية.

أدى هذا التحول الذي شهده المكان منذ العصر اليوناني الى يومنا هذا، إلى انعكاسات على العرض المسرحي في مستوييه الدراماتورجي والسينوغرافيا، وكذا على علاقة

المتلقي به (العرض). ما أشرنا إليه سابقا ثلاثية الممثل، الجمهو، الفضاء (الإنشاء المكاني بكل مفرداته)، التي إشترك في الإشتغال عليها جميع الرواد والمجددين الذين مثلوا مختلف الإتجاهات الإخراجية الحديثة، وكانت بذلك السينوغرافيا من خلال عناصر التكوين المشهدي التي عبّرت كذلك عن عناصر الإخراج، المحرك الأساسي في حركة التغيرات والتجديد الذي طرأ على بنية العرض المسرحي المعاصر، لا سيما في أعمال ويلسون وكانتور وآبيا وجوردن كريج الذين مثلوا تياراً جديدا جمع بين السينوغرافيا والرؤية الإخراجية في مقاربة جديدة أسقطت هيمنة وسلطة المخرج على العرض المسرحي باحتكاره المطلقة في الرؤية الإخراجية دون غيره من المبدعين الآخرين: الدراماتورج والممثل والسينوغراف والكوريغراف والمؤلف الموسيقي.

أفرز الفهم الخاطئ عند أغلب المسرحين لدور ووظيفة المخرج الذي أوجده سياق محدد من تاريخ تطور الممارسة المسرحية، حالة من الغموض في عمليات الإنتاج المسرحي خاصة عندنا في الجزائر، إذ ارتبطت العملية الإخراجية بشخص وحيد هو المخرج حتى وإن كان غير ملماً بقواعد التشكيل البصري وعناصر اللغة التشكيلية وقواعدها الإنشائية، وكذا قواعد الموسيقى وتقنيات توظيف النوتة الموسيقية في رسم ملامح التعبير الجسدي والحركي مثل ما هو في مسرح فاغنر. وما نجده في المسرح الانثروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوريغرافيا الجسدية والتعبير الحركي.

كل هذا كافي لإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية وظبط المصطلحات من خلال الفصل بين الرؤية الإخراجية (وتمثل منظومة تفاعلية بين عناصر بناء العرض المسرحي)، والمخرج بوصفه وظيفة لها دور حيوي في تجسيد هذه المنظومة، لكن شريطة أن يكون ذا خلفية لإحدى العناصر (مؤلف، ممثل، سينوغراف، كوريغراف، مؤلف موسيقي)، التي تنطلق من كونها تخصصات فنية تحتكم إلى قواعد وأدوات فنية وتقنية تميّزها وتتقاطع مع

عناصر الإخراج المسرحي الأساسية. هذا ما يؤكده النسق الإخراجي الجديد الذي فرضه العرض المعاصر وحدد مهمة تدخل أي عنصر من عناصر تصميم العرض (الكاتب، الممثل، السينوغراف، الكوريغراف، المؤلف الموسيقي)، في العملية الإخراجية وصياغة الرؤية النهائية، إلى نوعية العرض (بصري، كوريغرافي، كوميديا موسيقية، ...الخ).

شكلت الفلسفة التي اعتمدتها الإتجاهات الإخراجية قاسما مشترك من خلال اشتغال جلّ المسرحيين، على جسد الممثل واتفق الجميع على أهميته كعنصر ضروري ومحوري في عملية تجسيد العلاقات وتشكيلها بين الوحدات الأساسية الثلاثة الممثل، الجهور، الفضاء (الإنشاء المكاني بكل مفرداته)، لذلك شكل جسد الممثل باعتباره مفردة ضرورية في تحديد الإنشاء المكاني، بمعنى أدق أي دون الحركة والإيقاع اللذين يتحددان داخل مساحة التمثيل لا يمكن للصورة النهائية للعرض أن تتشكل وتؤدي دورها ووظيفتها الدرامية، التي تسعى من خلالها تحقيق الفرجة والوصول الى المتلقي.

تقاربت الجماليات السينوغرافية في الأعمال المسرحية الجزائرية، مع مضامين الإتجاهات الإخراجية الحديثة لا سيما عند السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي وأعماله خاصة العرض عينة الدراسة "غبرة الفهامة"، الذي نلتمس فيه جماليات السينوغرافيا وتماهياً جلياً مع التجارب العالمية، هذا ما تم استخلاصه بعد الدراسة وتوصلنا الى النتائج الآتية:

– تَحكّمَ السينوغراف في قواعد التصميم الفني وأبرز جماليات السينوغرافيا في تداخل قصدي توَافقَ مع العناصر الأساسية للإخراج، من خلال تشكيله تكويناً منسجماً ومتجانساً، وإعتمد في ذلك على الحركة وتنظيمها داخل الفضاء المسرحي بشكل جيد.

– حققت سينوغرافيا "غبرة الفهامة"، عدة إتجاهات إخراجية، وهي:

أولا: توجه آبيا وكريج: نلمسه عند السينوغراف زعبوبي، لما خلق صوراً وأشكالاً جديدة على خشبة المسرح تناسبت مع روح العصر. كذلك استعماله للإضاءة البؤرية المركزة والضوء المنضبط، كما عرف على آبيا وتصميماته المعتمدة على الإضاءة، إضافة الى تحقيق الهارمونية الكاملة بين الإضاءة وإيقاع الحركة وبساطه المنظر المسرحي وهرمونية الأصوات. ما يمثل الإتجاه التشكيلي لآبيا وكريج.

ثانيا: أسلوب كانتور: نجده حاضرا في السينوغرافيا، عندما إنطلق زعبوبي من أعمال موندريان وجسد اللوحة التشكيلية المتحركة كوحدة أساسية في التعامل مع فضاء الخشبة وأخضعها لكامل سلطته.

النتائج المستخلصة من المقاربة بين جماليات السينوغرافيا وعناصر الإخراج المسرحي:

- أسست السينوغرافيا في عرض "غبرة الفهامة" للرؤية الإخراجية.

- تمثل السينوغرافيا بجميع مفرداتها المنظومة البصرية للعرض المسرحي المعاصر.

- تشكل جماليات السينوغرافيا في مسرح اليوم، العملية الإبداعية بكل مقوماتها استنادا على الهيمنة التي أسسها الخطاب البصري في عملية بناء العرض المسرحي.

- تداخل وتشابك قواعد التصميم وعناصر الإخراج، يُحيل إلى تداخل وتشابك جماليات السينوغرافية مع الرؤية الإخراجية. وفي ذلك تأسيس إلى عملية مشتركة ومترابطة بينهما، تهدف إلى صياغة خطاب وصورة العرض النهائية. ويمكن في سياق مطلبنا بإعادة النظر في مفاهيم الممارسة المسرحية، أن يطلق عليها مصطلح التصميم/ المصمم.

بشكل عام يرى الباحث ضرورة تحكم مصمم العرض وتمكنه من قواعد أساسية للقيام بالعملية الإخراجية، نوجزها في التوصيات الآتية:

– التعامل مع جسد الممثل بوصفة أهم وحدة بصرية وآليه حركية داخل المكون التشكيلي، وإدراك اللغة التعبيرية التي يمثلها (الجسد) وأهميته في ربط باقي مدلولات الخطاب البصري وصياغة الصورة النهائية للعرض.

– معرفة قواعد المنظور ومبادئ التشكيل الهندسي، باعتبارها أساس تنظيم التكوين الفني داخل العرض.

– فهم الألوان وقيمها وتأثيراتها في عملية التشكيل البصري مع التحكم في استعمالها بالقدر الذي يحقق الانسجام والتجانس بين مفردات العرض الأخرى.

– دراسة السياقات والأبعاد التاريخية والإجتماعية والنفسية للملابس، ومعرفة كيفيات توظيفها كوحدة بصرية داخل العرض.

ملحق البحث

I. ملحق الأشكال

II. ملحق خاص بعرض "غبرة الفهامة"

III. ملحق خاص بالسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي

I- ملحق الاشكال:

I- ملحق خاص بعرض "غبرة الفهامة"

ملصقة عرض "غبرة الفهامة"

المصدر: المسرح الجهوي سيدي بلعباس، أرشيف، 2007.

فيديو عرض "غبرة الفهامة"

المصدر: المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الطبعة الثانية، 2007.

نص "غبرة الفهامة" ليوسف ميلة، عن النص الأصلي لكاتب ياسين:

المصدر: يوسف ميلة، "مسرحية غبرة الفهامة"، نص مسرحي منسوخ، المسرح الجهوي سيدي بلعباس، أرشيف، 2007.

LA POUDRE D'INTELLIGENCE

غـَبـْرة الـفـْهامَة

Théâtre

Texte original de Kateb Yacine.
Réécriture – Adaptation de ***Youcef MILA***.

Générale donnée au théâtre national le 10 avril 2007

Titre original de l'adaptation

LE PHILOSOPHE, L'ANE ET LE SULTAN.

الفيلسوف، الحمار والسلطان

TABLE DES MATIERES

Synopsis de la pièce de théâtre : **La poudre d'intelligence**. 213
Personnages 214
Scène I : **Le réveil à la maison**. 216
Scène II : **Le choc de la rencontre avec le Sultan**. 218
Scène III : **Le retour du Philosophe** 221
Scène IV : **Le Marchand et le Philosophe** 224
Scène V : **Le chœur**, **volant le Philosophe**. 225
Scène VI : **Le Philosophe et le peuple**, **le maître et l'élève** 228
Scène VII : **La venue inopinée du Sultan** 235
Tableau : Scène de la colère du peuple. 249
Scène VIII : **La poudre** 250
Tableau : Souvenirs de jeunesse, l'amour impossible 251
Tableau : La fabrication de la machine 255
Scène IX : **L'arrivée du Général**. 256
Scène X : **Au palais** : **Le Philosophe**, **la poudre et le Sultan** 259
Tableau : L'interrogatoire 262
Tableau : Le Sultan tentant de séduire Atika 263
Scène XI : **Les balayeurs** 265
Tableau : Discours à la nation 265
Scène XII : **Le Philosophe**, **en prieur**, **et le Marchand** 266
Scène XIII : **Le Philosophe**, **le Marchand et le Sultan ; le règlement de compte**. 269
Tableau : Après la gifle du Sultan… 273
Scène XIV : **Hommage paradoxal et «récupération» du Philosophe** 275
Tableau : Scène jouée des rendez-vous. 276
Scène XV : **Le défilé des « Officiels » chez Atika ; le piège final** 276
Epilogue 276

Synopsis de la pièce de théâtre : **La poudre d'intelligence**.

De Kateb Yacine.

Adaptée par Youcef MILA pour le théâtre de Sidi Bel Abbès.

La pièce traite de la problématique d'un changement *socio-historique* basé, au départ, sur une *lecture* erronée des événements sociaux pour finir par y aboutir effectivement. Comme quoi la révolution n'est pas un programme.

Le héros d'une telle aventure, *Nuage de fumée* (devenu dans cette adaptation ***Philosophe***) en l'occurrence, devait participer d'une nécessaire naïveté et d'une philosophie nécessairement aboutie.

Or, l'homme, celui-ci même révolutionnaire ; l'homme n'est rien sans l'intervention d'une tierce partie «providentielle». Ce sera sa femme qui le sauvera de plus d'un piège dans lesquels il se sera lui-même mis, zélé qu'il est.

Comme, par ailleurs, tout changement historique implique une révolution de palais ; la tragédie s'y passera. Et, de même, comme nul n'est parfait ; le révolutionnaire y succombera.

Le théâtre ne sera donc toujours pas le lieu commun de la réalité et la tragédie aura tout l'air d'être une farce.

Youcef M I L A

P e r s o n n a g e s

Personnages	Descriptifs
Le Philosophe	Etrangeté.
Atika, sa femme	Complice de son mari et, pour cause, séductrice ; le sauvant de ses mauvais pas le mettant en danger par rapport au pouvoir.
Le Coryphée (القائد)	
Le Chœur (الشعب/ الجوق)	Représentant tantôt le peuple commun que n'importe quel coup de vent mobilise une importe quel autre coup démobilise, tantôt les travailleurs, tantôt les éléments de sûreté de l'État, tantôt les gardiens du palais…. Tout ceci n'est-il pas le peuple ? **Caractéristique** principale donc : Versatilité.
Le Marchand	Faisant office de ministre de l'économie, de la finance ; et éventuellement travaillant pour son propre compte…. **Caractéristique** principale donc: Cupidité.
Le Sultan	Comme tout tyran, il participe de contradictions insensées, notamment sa versatilité, comme son peuple. Plutôt esseulé qu'entouré. Aussi bien présomptueux – prétendant savoir avant même d'être informé – que ridicule car très crédule, notamment en ce qui concerne la technologie bien qu'il n'y comprenne rien ; comme tous les responsables

Personnages	Descriptifs
	politiques du tiers-monde qui s'imaginent que la technologie résoudra tous les problèmes…
Le Cadi	Faisant office d'aussi bien l'autorité judiciaire que de l'autorité religieuse. **Caractéristique** principale : Dépassé par les événements.
Le Général	Veillant sur le Sultan. On ne sait s'il veille sur lui ou s'il le surveille ? …. **Caractéristique** principale : La rigidité.

Scène I : **Le réveil à la maison**.

Moment : l'aube. Le muezzin commence à appeler à la prière.

Le Philosophe et sa femme, Atika ; sont encore au lit.

عتيقة : نوض ! راه الوقت

نوض ! راح الوقت

بلا شك ماراكش نعْسان... راك غير تتْقلّبْ...

ماشي قلت لي عندك موعد مهم ؟! ...

الفيلسوف : : طفى الضّو ! من بعد... من بعد... راني عايْ

هاذي ثلاث أيّام مارْقدتش

عتيقــة : قصدك رقدت ثلاثين ...

الفيلسوف : ثلاثين ياك ؟؟ أملا هاذي ربعين !

عتيقــة : ربعين نتاع من ؟؟ انت الخاسر !

الفيلسوف : نامي وخلّيني نّامْ

علاش مقلّقة هاكْ

ماعندكش ثقة في الثّـّـّورة؟

عتيقــة: غادي تهبّلْني!

رانا ندوروا كاالرّقاصْ في السّاعة

مازالك بلا خدمة وانا نستنّا

نعدّد في الساعات

الفيلسوف : أمليح... رقّاصي الصّغير

نامي وخلّيني نّامْ

علاش مقلّقة هاكْ

ماعندكش ثقة في الثّورة... في التجديد؟

عتيقــة : أحي على هذيك الثّـّـّورة...

الفيلسوف : : ما عندكش ثقة

في التجديد ...في الثورة الجديدة

اللي غادي تجعل ...من الفقير غني.

عتيقــة : و الغني ؟.. غادي يسكت له ؟؟..

الفيلسوف : الثورة الجديدة هاذي للجميع. الغني يزيد يتغنى..

عتيقــة : ثورة غريبة!

الفيلسوف : برك مين جديدة...

Suspicieuse..

عتيقــة : ألاّ... كاينة حاجة واحدة اخرى..

الفيلسوف : ما راكيش فاهمة.. كيما لخرين..

Atika hausse le ton.

عتيقــة : ملّي تزوجنا هاذ الزواج العايْ ديما سكران...

Atika se met à crier !

الفيلسوف :

: ! Ah↑ ...فار

الفيلسوف : واش كاين؟؟..

عتيقــة : فار ....فار ...راه يخربش في

كواغطك!

Le Philosophe moqueur

الفيلسوف :هاذا ما كان.؟..! ! غير الفيران اللي فهموني ...راه يقرا...

شوفيه ...يلا ما يحتاج والو...

عتيقــة : ماشي قلت لي عندك موعد مهم ؟!

ول هي غير هدرة على الفيران !

الفيلسوف :(réveillé) على الحمير ! !

Atika ne saisissant pas.

عتيقة : كنا في الفار ألاّ ؟!...

الفيلسوف : هاذ الفار صار حمار ! !

عتيقة : ماشي قلت لي نوضيني باش

نحوس على الخدمة

ولّ الثورة الجديدة نتاعك

غادية تجيب لك الخدمة حتى الدار؟!

Toujours couché. Le Philosophe lui demande avec presque amertume.

الفيلسوف : الصباح طلع ؟

Atika regarde dehors, étonnée de ce qu'elle a vu.

عتيقة :الشعب كامل راه في الشارع ؟!

Le Philosophe se redresse, de sa position accroupi sur la paperasse dispersée par sa femme auparavant à cause de la souris qu'elle avait vue ; le Philosophe se redresse avec enthousiasme. Peut-être que l'erreur commence ici…

الفيلسوف : هاذ النهار نتاعي !

عتيقة : هاذ يوم السلطان ! نسيت بلي

هاذ عام وهم يوجدوا ؟!

Solennel, pathétique au ridicule ; lui prend la main :

الفيلسوف : الموعد …الموعد! ! …

لا نجوت إن تخلفت ..

أبشري يا أم ورد …إنها الثورة !

Il sort dans la rue. Les mains chargées de papier il commence à les distribuer. Sa femme le rejoint dans le même enthousiasme. Répétant :

…إنها الثورة ! …إنها الثورة !

Scène II : **Le choc de la rencontre avec le Sultan**.

Alors que le Philosophe est en train de distribuer ses tracts au peuple (le chœur), il s'accroche avec le Sultan arrivant à l'exposition. Le Sultan, hors de lui :

السلطـان : يا عوذو بالله ! ! كان لازمْ عليّا نتلاقى وجه النّحسْ هاذا صباح الله! وراني نقول يافتّاح يارزّاق قاصد المعرض التكنولوجي اللول اللي تقيمه المملكة باش نظهروا للعالم بلّي..

القـاضي: بلّي احنا ثاني…

السلطـان : احنا ثاني…؟؟ علاه … ثاني؟ احنا اللوالة ولّ لالا؟! !

عندنا باع طويل و شأو أصيل في الثورة الصناعية ! ! احنا اللوالة! !

أرموه في الحبس ! !

Le Sultan entame la visite de l'exposition

السـلطان: ما شاءالله.. ما شاءالله..

واش من تـقدّم!! واش من تكـنلوجيا

Organisateur de l'exposition

التاجر: مولاي…هذا نوع جديد من الْ…

السلطان: راني عارف.. راني عارف..

منين همّا صنعوا منها...احنا علاه ألاّ؟؟!! ..

التاجر: و هذا آخر نوع من الـ...

السلطان: راني عارف.. راني عارف..

داروا ؟! نديروا! لو كان يدخلوا في حفرة نديروا كيفهم !!هُمّا خير منّا؟؟!!

القاضي : احنا خير منهم مولاي..!!

Le Sultan regarde le Marchand avec presque mépris puis prononce une sentence à peine compréhensible comme il sied aux tyrans ; dire des choses complètement dénuées de sens et en faire une loi de la nature.

السلطان: نقولوا... لا هُمّا خير منّا و.. لا احنا خير منهم..

Le Sultan découvre la surprise que lui réserve le Marchand en tant qu'il est organisateur de l'exposition technologique.

Le chœur se met à chanter de façon liturgique :

Chœur : عزّ السلطان نزل

برهانه للأمم كمل

ما خص سلطانا لا عود لا جمل

ما خاصنا سوط ولا عقل

سلطانا بالحمار يعدل...

وحنا هايمين ولا من سأل

عزّ السلطان نزل

واش بيه وبينا غادي يفعل

Le Sultan complètement bouleversé par le phénomène (une sorte d'âne mécanique)…. Sans pouvoir le nommer, de son émerveillement ; il s'adresse au Marchand :

السلطان: هذا؟... احنا؟؟!!

التاجر: مولاي الحمار الآلي هذا...

Presque sans violence, saisi qu'il par le spectacle…

السلطان: عاود.. عاود..

التاجر: مولاي السلطان. نقطة إلى السطر.

الحمار الآلي هذا اخترعه واحد الهاوي مجهول الهوية..

Le Sultan n'écoutant pas, bien sûr ; pose la question en coupant la parole même au Marchand :

السلطان:واش اسمه؟...

Le Marchand croyant qu'il parlait de l'engin, lui répond, d'un même trait et sur un même ton, presque confondant les trois mots suivants :

التاجر: الحمار... مولاي السلطان.

Ce qui revient au même que la première fois.

السلطان: اذكّرتْ ...بلي هاذ الصّبْحة أمرت

بواحد باش ترموه في السّجنْ. الحقّ الحقّ... الكمّارة نتاعه ما تعجبش!

وجه نحسْ... بصّحِْْْْ... الشي اللي شفته في المعرض فرحني... واش من تكنلوجيا !!.. يظهر لي باللي.. باللي...

القاضي: باللي.. مولاي...

السلطان : باللي راحنا مع الأوائل.

Le Cadi ne juge pas utile de confirmer…

Le Marchand cherche à le faire fonctionner pour éblouir encore plus son Seigneur. Mais sans réussir. Sa situation devient critique sous le regard du Sultan plus qu'agacé par l'incapacité de son ministre et donc plus que menaçant.

Le Sultan de continuer :

السلطان : خمّمتوا تطلقوا سراح هذاك المسكين انتاع الصباح؟

الضابط: ايه فكّرناْ...

بصّح راه رافضْ

Le Sultan amadoué par l'engin qu'il n'arrête pas de tourner autour, complètement ensorcelé :

السلطان: واش راه رافضْ

الضابط: رافض يخرجْ

السلطان: رافض يخرج من ...السّجن؟

الجنرال: رافض يخرج .. راه يقول بلّي... بلّي...

السلطان: بلّي واش؟ تكلم ضابط!!

الجنرال: راه يقول بلّي... بلّي... مولاي السلطان... بلّي في عصر تكنلوجيا اللّي وصلت ليه البشرية و باسم التضحيات اللّي وصلت الإنسان للقمر وْ ...

Impatienté par tous ses détails

ْ السلطان: للقمر وْ ...؟؟!!

الجنرال:هوَّ راه يقول مولاي السلطان...و ناقل الكفر ليس بكافر..

الظالم.. الظالم هوَّ اللّي... اللّي يسعى للمظلوم!! إنتهى.

Le Sultan feignant n'avoir pas saisi la gravité des propos du Philosophe, ne tenant en ligne de compte que ses propres arrêts, sans se retourner, attitude caractéristique du Sultan que de ne parler, de ne s'adresser à personne directement ; le Sultan parle et on exécute ; le Sultan lance donc:

السلطان: ماعليه...جيبوه!

اليوم يوم الرّضا...

راني معوّلْ نعالج ...كل التجاوزات اللّي صدرت مني...

القاضي: المسامح كريم... مولاي السلطان...

Scène III : Le retour du Philosophe

السلطان: هاك خذ هاذ الدراهم...

L'argent passera de la main du Sultan à la main du Marchand (trésorier de l'État) à la main du Cadi (en tant que contrôleur « moral» de l'État). De toute manière, il ne faut jamais remonter au Sultan en cas de problèmes.

هاذ الصّبحة كنت مقلّقْ... التكنلوجيا راك عارف ما تستناش...

المملكة نتاعي راهي في صراع مع الأمم ↑(ton) ...

Puis il revient sur terre…

ف..خفت ساعة ما نلمسوا الثقدم

بأيدينا ↑(ton) يلاقيني فال شين و يدينا.. ↓(ton) .

الفايدة...الحمد لله...

Toute la cour répète solennellement…

...الحمد لله...

السلطـان :الحمد لله سلامات سلامات ماسنّاش النّحسْ انتاعك.. بلا شك تكـنلوجيا راهي وقفت المفعول انتاعه!!

A voix basse, s'adressant à sa femme qui est présente.

الفيلسوف : رانّي نتساءلْ...

شكون منّي ومنّك مسّ خوه بالنّحسْ!

عتيقــة : بصّحْ... النّحسْ دايما يتحوّل لسعادة.

السعادة هي اللّي تخاف منها..

الفيـلسوف: السّعادة.

السّعادة هي اللّي.. اللّي تخاف منها.

S'adressant au Sultan. Presque menaçant, bien que de façon très nuancée…

على خاطر هي اللّي غادية تكون سبب الشقاء اللّي جاي من بعد!

شُفت..ريت.. قبْل هاذ المعرض التكـنلوجي العجيب..كيف كان حال المملكة ؟!!

من بعد؟؟..

ما حسّيتش كاللّي.. كاللّي...كاللّي خلاص... خلاص السّعادة... خلاصــت!!

Le Sultan, avec mépris lui rétorque :

السـلطان: و علاش من هاذ التقدم توصل انت و اللّي بْـحالك لْـنتيجة انهزامية بهاذ الصفة ؟؟!!

الفيـلسوف: على خاطر هاذا اللّي عرض لك ...باغي يبيع.

وْ..اذا باع ..يخصنا نشروا ↓ !!!

Un moment de silence, de panique dans les regards, notamment dans l'attitude du peuple. Le peuple s'impatiente…

Le Sultan éclate alors en direction de ses courtisans :

السـلطان: هـاَ نشروا↑ !!!

Soulagement de tout le monde. Tout le monde confirme le Sultan dans son arrêt, même le peuple ne sachant pas ce qui se joue devant lui à son encontre. Tout le monde répète la décision du Sultan.

الشـّعب: نشروا.. ! نشروا..! نشروا!!

الفيـلسوف:انتـُوما تَـشروا.. ! مولاي السـلطان .. وْ..اذا انتـُوما شريتوا.. احنا انَتبّاعوا!!

Le Sultan éclate, sans regarder personne en particulier.

السـلطان:ظـنّي عمره ما يخيب. هذا نحس.

Le Marchand qui cherche toujours à faire marcher l'engin se redresse, apeuré, croyant même que c'était contre lui que l'invective du Sultan était dirigée.

السلطان:..هذا نحس. ما لـْحقت نسعد بهاذ اليوم العظيم اللّي شفْت فيه المملكة نتاعي في أوج الـْ..

Interrompu par le Philosophe avant qu'il ne finisse sa phrase…

الفيلسوف:السّعادة؟؟!! هي اللّي.. اللّي تخاف منها على خاطر هي اللّي غادية تكون سبب الشقاء اللّي جاي.

Il se met à lui distiller un conte d'horreur. Le Sultan se met à frotter son œil comme si quelque chose y était entré. Le Philosophe en profite…

ابدات..بالعين..بعدها..يمكن تتعلـّق بالفنون.. ابـّعض من الظنون الجنون تتخلّط… عليك..
عرشك يطير.. اتصير في خـْبر كان..يا ما كان.. سلطان تقدُّمي صار↓..فار..↓

Puis il se tourne vers le Sultan, solennel et Philosophe plus que jamais, mimant le penseur distillant son savoir et la profondeur abyssale de sa pensée :

الفيلسوف:كاين ناس ابناووا فلسفة عظيمة على هاذ الأساس..غرقوا بالطبع!!
على هذا كان اسمهم في التاريخ : الإغريق!
الشـّعب:..مثال على هاذ الفلسفة؟!

Notamment, ici, scandant les mots un par un, comme s'il allait dire des choses extrêmement graves…

الفيلسوف:مثلاً.. مثلاً..يعني لنفرض أو لِنَقُل لنفـَرض..لننظر في المسألة "سين" من جميع الجوانب..نظرياً..أو لِنَقُل كذلك..

Interrompu par le Sultan, sur un ton menaçant mais avec un air très amusé…

السلطان: تتكلم وحدك ولّ يساعدوك ؟!!
الفيلسوف: نتكلم.. نتكلم..بغيت برك باش ما ظنش بِيَ بلـّي.. بلـّي غادي نتلاعب بأموال الخزينة!

Tous se regardent.. Mais le Sultan le laisse terminer.

في المثال نتاعي.. هو مثال ..لا أقلّ و لا أكثر.. بالخصوص لا أكثر ادّيت حقي فقط!!

Le Sultan, avec mépris :

السلطان:و انت ↓ مين خذيت أموال الخزينة↓؟؟..

Toute la cour se met à rire. Le Philosophe se prosterne :

الفيـلسوف: مولاي السـلطان راه ينسى!
قلتلك التقدم هذا غادي يجيبلك العين..
انت.. بيديك اعطيتهم لي من ساع!!

Embarrassé de ce que le palais se soit compromis dans une telle affaire de dilapidation de deniers publics ; les trois se regardent, regards mutuels aussi bien complices qu'accusateurs ; puis avec autorité et impatience :

السـلطان:..وْ هاذ المثال؟؟
الفيـلسوف: يفكرك بالشهادة يوم الممات مولاي السـلطان.

Propos jugés déjà comme attentatoires, les rois et autres Sultans n'aimant, bien entendu, par mourir. Le Sultan regarde Général pour signifier qu'il leur faudra désormais s'en débarrasser.

Le Philosophe de poursuivre avec semblant naïveté :

الفيـلسوف: مثلاً إذا واحد ابليس اخطف لي دراهمي..النظرية نتاعي للأسف تتحقق!!
السـلطان: ياعوذوا بالله!
الشـّعب: ياعوذوا بالله!
السـلطان: فـلسفة هذي اللّي تعلمك باللّي الدراهم يحرموك من السـّعادة!

Le Sultan commence à partir avant de se retourner, plus ou moins en direction du Marchand, qui cherchait toujours à faire marcher l'engin sans y parvenir et lui lance :

السـلطان: هاذ الحمار اللّي حيـّركم..بيعوه..
ولّ صدروه للخارج..على الأقل دراهمه ينفعونا!!

En fait, on ne sait s'il ne parlait pas du Philosophe même ? !...

Les agitateurs, même s'ils sont ingénieurs ; ont peut-être vocation de (devoir) quitter leur pays d'origine.

Scène IV : Le Marchand et le Philosophe

Le Marchand reste seul avec l'engin ne sachant toujours pas le faire marcher.

A genoux, lui parlant comme à un véritable âne mais avec des mots paradoxalement fraternels :

أرْ.... أرْ....أرَّ... أرَّ... أنا خـوك...

L'âne mécanique ne répondant toujours pas, le Marchand en rage s'apprête à lui asséner un violent coup comme pour se venger de sa honte devant le Sultan…. Soudain il entend le Philosophe :

الفيلسوف : بكم تبيع ؟!....

التاجر : بكم تشتري ؟!...

الفيلسوف : بما أعطاني السلطان

التاجر : بعتك ...

الفيلسوف : اشتريتك !(Avec insistance)

Le Philosophe est interpellé par le coryphée. Avec gravité il lui enseigne :

القائد:اشتريت منك ↑(ton)

التاجر لا يُشترى

إلا أنه يبيع!

Puis sur un ton de blâme :

مين ما تعرفش الفصحى

علاش تتكلم بها ؟!

الفيلسوف : الأمور الخطيرة ...لا بد لها من لغة

رسمية مكتوبة.

تلوح كالوشم في ظاهر اليد..

Le coryphée lui rétorque, avec suspicion, en lui retournant et en lui ouvrant la main :

القائد: وما في باطن اليد ؟!(Gestuelle)

Le Marchand exaspéré par ces débats, entre le Philosophe et le coryphée, représentant du peuple, débats insensés pour lui ; il lui lance, avec mépris :

التاجر : أدي الحمار ...وروح مين جيت ...

Scène V : **Le chœur**, **volant le Philosophe**.

Le chœur (le peuple) ayant remarqué que l'engin valait quelque chose s'est mis en tête de s'en emparer.

Pour distraire le Philosophe de son âne pour pouvoir le prendre, les membres du chœur se mettent à le harceler avec des saluts aussi bien innombrables qu'incessants.

Le Philosophe arrivant sur son engin.

الفيلسوف : ... المكتوب إذا السعادة دراهم..

الدرا..هم.. يا من درا..همّ..

قائد الجوق: السّلام!

الفيلسوف : السّلام!

Le Philosophe, débordé, essaie de répondre à l'un puis à l'autre…. Puis, inquiet, de tous ces saluts il commence à comprendre que la populace cherche en fait à le détourner de son bien pour s'en emparer.

Le Philosophe finira par asséner un violent coup à la tête de l'un d'entre, le coryphée, leur chef.

Ils en appellent au juge.

الشّعب(متاسف): الفضيحة، فضيحة الفضايح

لعند القاضي، عند القاضي، عند القاضي!

آ القاضي !! ...

القـاضي: ثاني انت.علاش ضربت السيّد؟

الفيلسوف : السلام!

القـاضي: واش قلتْ؟

الفيلسوف :السّلام!

Lui disant cela en s'éloignant de plus en plus de lui.

القـاضي: وين رّاكْ ماشي؟

الفيلسوف : السّلام!

القـاضي: ألقوا عليه القبض!

La foule ne bouge pas. Hésitant, en dépit de leur propre plainte, à le livrer à l'autorité qu'elle sait qu'elle est injuste et tyrannique.

Comportement paradoxal autant que naturel du peuple.

الفيلسوف : السّلام!

القـاضي: ماعندي ماندير بالسّلام نتاعكْ

رُدّ على السؤال!

الفيـلسوف: رُدّ انت الأول على السؤال .. ماش الجنون يركبوك من كل هاذ السلامات ؟! علاش هاذ ؟ ! الناس راهي في حرب ؟!!

سـَلام هاذ العباد باهت حايل مغسول و معاود.. أشرب ولَّ لـّهنا... (Mettant sa main au cou pour signifier son dégoût, qu'il en a marre, marre marre !)

الفيلسوف : السلامات نتاعْ هاذ العباد الباهتين

هاذ التجار اللي يبيعوا ويشروا في الباطلْ

هاذ الزفّافينْ المغبْرين هاذ المشبُوهينْ اللّي واقفين يستناوْا، عليهم الوقار نتاع التحضّر، يستناوْا كاش بريئ، كاش فيلسوف

فيلسوف بريئ...

Le Cadi en profite pour lui insinuer le mépris que le palais a pour lui. Comme quoi ce prétendu Philosophe se prendrait peut-être de trop pour beaucoup plus grand qu'il n'est en réalité. Peut-être se prend-il pour le maître de la société alors qu'il ne serait peut-être que l'un des commis du palais ; lui comme les autres…

القـاضي: و لّ ... خديم !!

الفيلسوف : السمع و الطاعة مولاي...

كاش خديم يوقع في ذرعاتهم الطوال...

باش يدّولوُا دراهمه...

ولّ حماره...

Avec mépris toujours

السّلام.. السّلام...ميات مرّة السّلام

السـلام التـّي لا طائلَ منها إلاّ هذا (الحمار) أو ذاك...

السلام عليكم يا...جميع المحترمين في الدنيا!! ..

القـاضي: ألقوا عليه القبض !!..

A ce moment-là la foule se lance à sa poursuite. Une folle course s'en suivra et de laquelle le Philosophe sortira gagnant.

Scène VI : **Le Philosophe et le peuple**, **le maître et l'élève**

Le Philosophe s'étant débarrassé de ses poursuivants, la foule qu'il avait fini par semer ; le Philosophe revient sur scène avec sa femme Atika. Ils se séparent.

Le Philosophe se retrouve seul sur scène.

Il se fait surprendre par le coryphée.

القائد: إلام العزم أيهذا الهمام

نحن نبت الربا وأنت الغمام

On entend quelqu'un (un membre quelconque du chœur) demander…

و من القائل ؟؟

Il s'agit en fait de El Moutannabi, il s'agit ici de cette volonté de vouloir tout algérianiser ; chauvinisme évident.

القائد: الشعر نتاع بوطيبة …

Son regard se déporte vers l'âne mécanique…

القائد: واش راك ادير وحدك مع هذا الحمار؟؟… هذا الحمار ألا ؟!

الفيلسوف : حمار …حمار نتاع العصر

نتاع الوقت الراهن ↑…راهنا ↑ واخسرنا ↓

حمار تِك ↓..

حمار آلي على وزن إعلام آلي

انسان آلي

ما صبت والي

يا دلاّلي..

وحالي يزي على سوالي !!

من البحر ↑الغامق ↓

انت ثاني تبدو شاعر وتعرف بلا شك

لأوزان اللي وضعها بوخليل ولد سيدنا….

Algérianisation également de l'arabité elle-même. Ce qui est un comble.

Créant une ambiance de classe. Le Philosophe en appelle à l'ordre :

الفيلسوف: أيَّ... أيَّ... أيَّ...

الكلام في التّقدم و التّطور و التّ... يلهِّي الناس بما يعود بالفائدة على مولانا السلطان... أمْ .. على الأمة..

القائد : أو.. أو.. على الأمة...

Le chœur ayant compris que tout se monnaye...

الشّعب : و بِكَم ؟ بِكَم ؟ !!

Puis tout le monde s'y met... amusés parce que jeu où l'on cherche ce que personne ne sait ni comprend. Une sorte de lieux communs ; comme lors de la scène des « saluts ». Cela monte vite en une scène de désordre, désordre public, une scène d'anarchie totale.

الشّعب : بلم... دم.. همّ... بحر القرم... ↑

هذا بن عمّ...و ذاك؟... ربّما دسَّ السم!

أهو.. عرب؟ أم عجم ؟ بل عدم!

لا..لا.. ندم .. ندم ...

Le Philosophe, presque inquiet, reculant un petit peu... puis reprenant de l'autorité éclate, reprenant le dessus :

الفيلسوف : و ↑...و ...على الأمة و على الأمم المتحدة...

الشعب: و الحمار داخل القضية ؟!...

الفيلسوف : فكرتْني!....

يفكرك بالشهادة ... في يوم من الأيام...

راني نَتْأَملْ.....راني نتساءلْ

راني ...

Montant peu à peu en colère...

راني نتأمل و نتساءل في نفس الوقت...ا تخيل المجهود؟..!!!

Mimant colère et fumée sortant de sa tête

شكون السّيد و شكون العبد ؟! الحمار؟!... أنا ؟؟..

Puis il dirige son regard vers le coryphée, puis vers le chœur ; provocateur :

اللّي اخترعه ؟ اللّي عجبه ؟!

Protestation du peuple.

قدرك محفوظ ! ما تفهمنيش بالغلط

انْت ....وين تْبان في هاذ الهلمّ

التكنولوجية...العبودية الجديدة

القائد : بالاك اللّي اخترعه

الفيلسوف : قالوا ماتْ!... (avec évidence)

القائد: أملا اللّي...

Tout le monde s'en mêle comme si c'était un jeu, encore une fois. Tout le monde semblait savoir ou connaître quelque chose mais en fait on ne faisait que répéter une sorte de rumeur, un lieu commun. Mais cela semblait tellement les amuser…

القائد : أملا..اللّي...

الشعب : أملا بالاك ..اللّي... بالاك ..اللّي... بالاك ..اللّي...

Le Philosophe mime de les faire tous se taire en leur assénant un coup de fouet.

الفيلسوف : ألاّ....!اللّي....اللّي...

الـصمـت... دعوني أفكر...

القائد: نقدر نْساعدك بْشي ؟!

Le Philosophe avec mépris presque…

الفيلسوف : لا ...حتى شيء ...كنت برك نْحبْ

لو كنت في عالم وين النّاس و الحمير

يعيشوا كلْ واحد على جهة ...

قدرك محْفوظ

انت على الأقلْ بنادْم..

أمّاالحمير...

S'adressant à l'âne mécanique…

التطوّر.. التقدم...شوف واش جْعل منها ...

في عوض ما كنّا نركبوها،نضربوها،ناكلوها !!

شْكون يْسالنا؟!

القائد:على حسابك رجعت هدية السلاطين لفلاسفة العصر ؟...

الفيلسوف :

Avec évidence. Etant donné que Philosophe, peuple et Sultan se tiennent les uns les autres, par accusations comme par louanges, cela dépendant uniquement des circonstances et des opportunités ; tout ce que l'on peut dire accusant l'un pourrait être dit pour accuser l'autre…

أو العكس…

Bref instant de méditation du Philosophe et soudain tout le monde s'en mêle comme d'habitude, et à la manière de la scène des saluts :

الشّعب : أو العكس…

بل العكس…

بل عكس العكس…

أيّ عكس ؟

عكس أيّ…↔(ton)

عكس المعكوس

بل معكوس العكس…

Le dernier pathétique

إنّه التـّعسُ و النـّكس…ْ

Soudain, l'un des membres du chœur jette dans la foule :

الشعب: و الحمار داخل القضية ؟!…

Le Philosophe éclate alors :

الفيلسوف :انخدعت بحمار السلطان ..!!

مع أني أنا ↑ اللي فكرت فيه الأول !

تكلموا شعال تكلموا على التكنولوجيا

والعلم الجديد ..الحديث …

ولكن…؟ هذا عصر الحمير… ول عصر

الشـّعب(plutôt un homme) : **حـوارْ ↑…الحضـاراتْ…**

الشـّعب(plutôt un homme) : **بل صـراعْ↑…الحضـاراتْ..**

الشـّعب(plutôt une femme) : .. **بل هو حوار… صراع… الحضارات؟!** ..

Le Philosophe solennel et pathétique proclamera :

الفيـلسوف: : أحسنت! أحسنت… أحسنتم كلكم… بل عصرُ ..حـوار ↑… إذن هو… حوار.. صـراعْ↑…الحضـاراتْ…

S'adressant au chœur

العلامة كاملة.. أحببنا ذلك أم كرهنا...

!!20/20

Le chœur pousse un «Hein !...» de soulagement. Comme quoi «Enfin, on a trouvé une qualification juste de la situation mondiale. Qu'il ne s'agit pas de dialogue entre les nations mais plutôt d'un échange – peut-être même courtois – de conflits mortels. Trêve donc de tergiversations.»

الفيلسوف : جميع اللي نيابهم قاطعين يقولوا علي مجنون بصح اللي مجنون هو اللي يأمن

يأمن باللي راه مجنون آما أنا ما نأمن حتى شيء...

Emotion du chœur.

On entend, en écho, le Cadi et autres courtisans, s'adressant au Sultan en une sorte de séance de débat philosophique ou législatif:

المجلس عند السلطان : فمن فال بهذا..مولانا السلطان فهو يسمى عندنا كافرا

كافر.. كافر. مولانا!!

On ne sait, à cause du ton des accusateurs ; si ce n'est pas le Sultan qui fait objet de cette accusation. Tant pis !

القائد: شكون قال عليك بلي انت مجنون ؟

الفيلسوف : قالوها وأكبر منها غادي يقولوا

القائد:أكبر من مجنون ؟ !

أملا خائن !

الفيلسوف :ألا !.. أكبر↑

On entend, en écho, à la cour du Sultan…

كافر.. كافر. مولاي!! كافر.. كافر. مولانا!!

On ne sait, à cause du ton des accusateurs ; si ce n'est pas le Sultan qui fait objet de cette accusation.

Le Philosophe, pensif, fait les cent pas puis s'adresse au chœur :

الفيلسوف :حمار السلطان لا بد نستعملوه سلاح

Emotion positive du chœur…

Le Philosophe continue, mais cette fois-ci surprenant le chœur :

الفيلسوف : ضد السلطان..

Emotion négative, de peur, du chœur :

الشّعب : ألآ...

الفيلسوف : سلاح سلام ...سلام السلاح !

... ضد السلطان ! ما فيها والو ..والو ...

السلاطين....لا يموتون ..ولكن ...ينامون !

السلاطين إذا خسروا معركة التعدي قهم لا يموتون...

نادوا بمعركة أخرى...

Emotion positive. Le chœur se tourne vers lui de nouveau…

Le chœur se détend et participe…

الشّعب(homme) **: معركة التصدي...**

Le Philosophe, tel un professeur, acquiesce, satisfait…

..حتى إذا خسروا معركة التصدي...

نادوا بمعركة...ها من يعرف؟؟...من يستجيب ؟؟

الشّعب(femme) **: اختاروا لشعوبهم معركة التحدي حتى ينتصروا..على شعوبهم أم لشعوبهم!...**

القائد: وإن خسروا معركة التحدي ؟؟

الفيلسوف : وإن؟؟.. إذا خسروا.. إذا المفيدة...من بعد.. ...من بعد..

و كما يقال لكلّ مقامٍ...

مقال..

بل مقيل..

Le Philosophe corrigeant, mimant le sommeil (des peuples donc)

قيلني نقيلك!! ...

Puis s'adressant au chœur à la Lénine :

الفيلسوف : هذا هو مبدأ التناقض الذاتي نتاع رأس المال... المال السايب والراي الخايب

حمار السلطان... اللي هو حماري

لا بد نسايس ... وبيه نجاري :

ظلاميه العصر !!!

Emotion positive du chœur, la foule crie avec enthousiasme poussant des « Ah !…»

وكلام أهل الجبر والكسر !!!

Emotion positive mais déjà mêlée d'inquiétude. On entend un « Ah !…» plus faible…

وزبانية القصر…

Ici, l'émotion est nettement négative. Panique. Dispersion de la foule…

Le Philosophe les rappelle en essayant de les calmer…

أنعام راني اختاريت نكون محلل اقتصادي

وين مّا كان اقتصاد أنا نحلله.. باراكات من الممنوعات…!!!

المعرفة نتاعي عندها ثلاث مبادئ

الأول : دراهم السلطان..

ولّ اللي بقى منهم.. الدينار الرمزي …

En exhibant le dinar qu'il avait sauvé de la bourse du Sultan en ayant acheté l'âne du Marchand…

دراهم السلطان.. نستثمرهم …في الحمار.

Comme investir dans une machine à sous. Soit investir le capital dans un jeu de hasard comme il en est de beaucoup d'économies des pays du tiers-monde.

L'âne fonctionnant comme une machine à sous .En fait il s'agit d'investir sa fortune dans un feu de hasard.

الثاني : نشوفوا واش يصير

قائد: معجزة ! لا بد…على حساب الخبرة نتاعك !

الفيلسوف : المبدأ الثالث،..

المبدأ الثاني : نشوفوا واش يصيره !!

المبدأ الثالث : بالاك معجزة

وبالاك…

Le chœur inquiet, interrogateur…. Pose cette question très sévèrement au Philosophe en le mettant en garde de faire très attention à ne pas dilapider les deniers publics…

الشّعب :..وبالاك…؟؟

Presque menaçant, puisque cet argent qui est entre les mains du Sultan n'est rien moins que le patrimoine du peuple…

رأس المال يطير؟!! …

En dépit de ce que vient de dire ici le Philosophe, quelque chose de très grave ; le chœur (le peuple) n'a pas eu malheureusement le temps de réagir vu que le Sultan arrive…

Scène VII : **La venue inopinée du Sultan**

Le chœur qui était en plein débat économique avec le Philosophe, lui reconnaissant implicitement son autorité sur eux ; à la vue du Sultan qui arrive ; se calme.

Le Philosophe continue de plus belle tout en faisant face au Sultan arrivant sur lui ; presque en le bravant pour montrer au peuple qu'il faut y faire face…

الفيلسوف : السلطان احضر!

السّاع نْبَيّـَن لكم كيفاش السلاطين يتصوروا الإقتصاد السياسي..

واش هي علاقة ثورة الشّعب مع ثروة …

Mais le chœur se transforme, est en train de muter en quelque chose d'autre…

Le Philosophe se retourne vers le chœur et constate que le chœur s'est transformé en garde prétorienne.

Se trouvant seul, esseulé désormais devant le pouvoir qui avance inexorablement ; le Philosophe change de stratégie ; change de ton ; se résigne presque à plaindre le Sultan…

مولاي السلطان،

تظهر لي حزين.عندي واش نَاقْصَكْ.

راك محروم من ثلاث حوايج اللّي َ يَخّلْقُوا السّعادة لكل انسان، كبير والا صغير: الفهامة، الذهب والحب.

فيما يخص الفهامة والحب… من بَعْدْ منْ بَعْدْ..مَاهُمَا غير تابعين..

الشيئ الاساسي هو مين دّبَرْ لجَْْبَلْ نتاع الذهب باش تشتري.. تشتري …تشتري كل شيئ.

Le Sultan sortant de son chagrin…

Enthousiaste, appelle le Marchand – qu'il a en guise de ministre de l'économie –, le pressant de venir immédiatement…. Celui-ci arrive toujours flanqué des autres autorités, le Cadi et le Général.

السلطان:التاجر!! ..

ها الإقتصاد...هاذا هو الإقتصاد!! ...

Le Philosophe, flatté, lui montre du doigt l'âne mécanique …

الفيلسوف : ها هو ليك...

Le Cadi proteste…

القاضي : واش علاقة الحمار بمولانا السلطان ؟!

Le Philosophe le lorgne sans dire mots. De poursuivre :

الفيلسوف: أنا..من دراستي المستفيضة..

Interrompu par le Sultan, en hochant la tête pour dire non… il y a erreur sur le mot ; qu'il préfère de loin celui-là :

السلطان: المستفيدة..... المستفيدة..دَا بداء التأنيدِ المستنئدة بالفتحة المقدرة بالذهب أو الفضة...التأنيدِ..

Interrompu par le Philosophe..

الفيلسوف: و ما التأنيدُ مولاي السلطان...؟

Indignation de tous, dans cet ordre, sauf le Général.

القاضي/ التاجر / الشّعب/: تسأل مولانا السلطان ؟

En parler populaire et vulgairement, le Général :

الجنرال: مريضْ انتاي ...

الفيلسوف: لا... مولاي السلطان...↓ بالضاد.. وْ راحنا فيها..لغة الضادِ.. وَ عوذ الجاني و غوث الطريدِ..

ما تخليني ندم...

Puis discrètement…

أنى تفلح عربٌ ملوكها عجمُ

Le Sultan, bêtement…

السلطان:..عاود.. عاود..؟!!

الفيلسوف: كنت نقول .. من دراستي المستفيضة للديانات و الكتب القديمة..

Le Sultan l'interrompt faisant mine de tout savoir comme tout dictateur de bonne foi.

السلطان:..عاود... عاود...؟؟!!!

مثل وعدة سيدي بولبـرانس وْ طريقة سيدي ما خلِّيتش وْ للاّتي للاّت الدراويش..

وْ من بعد..؟!!!

راني عارف شكون همّا سيادنا!

هذا علم توارثناه في عايلتنا

من قديم الزمان ..وغابر ↑ الأحيان

كابرا عن كابر..

(Ton montant, résolu)

الفيلسوف: (sur le même ton)

وصاغرا عن صاغر ..مولاي

Mimant, de la main, les petits enfants…

Mais le Sultan comprend la signification et ferme son visage…

Le Sultan saisit l'ironie .Sur un ton résolu, acquiesce

السلطان : كنت في دراستك المستفيضة...

الفيلسوف: الكتب القديمة مثل ...

Bhagavata, Mahabharata, Brhaddevata,

و ال...ْMahasamnipata

عتيقة : و الْ Kama-Sutra

Le Sultan perturbé, gêné par ce dernier terme prononcé par la femme ; ne trouvant rien à dire d'aussi sérieux, balbutie :

السلطان: راني عارف..كيما مثلاً الآن عندنا الباطاطا..اللواطا.. وْ..السماسرة!

Le Philosophe le regarde longuement, puis adresse son regard à sa femme avec désolation…

الفيلسوف: انعام... انعام... انعام...

عثرت على مخطوط قديـــم.. قديـــم..

Le Sultan l'interrompt, hébété mais gentil, à cause de la présence de la femme devant laquelle il veut apparaître comme suprêmement magnanime ; n'en revenant pas de ce que quelque chose puisse être plus ancien :

السلطان: أقدم من العايلة نتاعنا ؟؟

عتيقة :..ألاّ.. بالطبع عايلتكم أقدم... مولاي السلطان

عثرت..

الفيلسوف: على مخطوط قديـــم يتكلم ...على حمار مـُو...

Interrompu par le Sultan…

السلطان: حمار ميّت ؟!!

الفيلسوف: ألاّ! ..مولاي السلطان...↓ حمار مُـ..

(Insistant sur le son, imitant en fait un meuglement)

وْ "مُـ.."!!! هاذي تستعمل للعاقل!!

التاجر: حمار مُـرفّه؟؟..

الجنرال: حمار مُـفخخ..؟

Le Cadi ne dit rien. Son intervention conduirait à des choses regrettables…

الفيلسوف: حمار مُـقدّس!

انعام مولاي السلطان... حمار..أبسط الحيوانات. و لكن كانت عنده موهبة خاصة.

في عوض ما كان يزبّل كيما.. كيما..قاع الناس من حولنا...

كان يصدّر الذهب مولاي!!

و بلا شك..راك تعرف باللي الدبة المقروسة مولاي السلطان... تقدر تعمل النوادر!

القاضي : واش علاقة الحمار بمولانا السلطان ؟!

الفيلسوف: يا ربيّ يغلط فيها مرة!!

Puis s'adressant plus clairement au Cadi, comme pour lui signifier que c'est lui, le Cadi, qui signifie cette relation en insistant ainsi dessus…

الفيلسوف: شهادتك...

Le Sultan, entre-temps était en train d'inspecter l'âne. Sans doute qu'il lui rappelait l'âne de l'exposition, d'autant plus qu'il émet les mêmes bruits et que le Sultan a les mêmes réactions.

Il finit par lui poser la question :

السلطان:.. و هاذ الحمار ؟... وين قلت عثرت عليه؟؟...

الجنرال: جاوب مولانا!!!

Le Sultan se retourne sur lui croyant la question posée à sa majesté. Tout est confusion au palais.

Le Philosophe est quelque peu décontenancé. Il doit trouver quelque chose pour se justifier. Il finit par trouver :

الفيلسوف: بعدما دْعيتْ، مولاي،واستنّينا
بعدما النّاس فكْروا و عملوا
من غيرنا ومن حولينا
بعدما نْسيتْ،مولاي، أن الحْمار
هذا من جورْ مولانا
علينا و على غيرنا و من حولينا
لْقيت هاذ الحْمار مْعانا
مرْ...

Interrompu par le Cadi, hors de lui :

القاضي : مربوطْ؟!باغي تحكي لمولانا ↑ السلطان ↑
قصة جحا و الحْمار...؟؟ (avec mépris)

S'estimant sur le point d'être dépassé le Sultan intervient..

Le Sultan intervient pour défendre son poids politique, hors de lui également :

السلطان:.. أودّي راني عارف.. راني عارف..

Content :

ظان فيّا نحكمْ بْلا ما نعرض تاريخنا
لقيت الحمار مربوطْ خاكذا ....عند الشجرة...

Faisant le geste même, comble du ridicule.

Scène figée un bon moment, avec regard de mépris du Philosophe.

Indication mise en scène : on pourrait le « flasher » fixant une telle image pour les générations à venir…. Une sorte de photo souvenir.

الفيلسوف: إيه.. إيه.. مولاي السلطان...و لكن هذا كان في الأمم السابقة.. أما أنا ...لقيت هاذ الحمار يستنى فّي كيما كان مولاي..

Et avant qu'il ne se redresse de sa position ridicule, le Cadi intervient avec précipitation et cette fois-ci il va commettre l'irréparable ; il inverse :

القاضي :..واش علاقة السلطان↑ ..بمولان↑نا↓ ...

Il s'interrompt. Se rendant compte de ce qu'il allait dire. Le Sultan se redresse enfin…

السـلطان:.. نرجعوا لمرجوعنا... بـالاك نلقوا مخروجنا..!!!

Le Philosophe insistant du regard sur cette scène pitoyable ; le reste un moment dessus. Puis, de la main, indiquant cela, ce ridicule ; il continue :

الفيـلسوف: الرمز راه واضح..وضوح الشمس عندما تطلع على اليابان ↑ و الأمريكان ↑ و حتى الرومان ↑ في مواﺠجهة↓..الأقـزامْ..↓.

السـلطان:.. الأقـزامْ ولّ العُربان↑ ؟؟

القافيـة!! أعرب و إلاّ!!

الفيـلسوف: حاضر.. حاضر.. العُربان اللي قال منهم :

Atika dira le vers le plus violent de la poésie arabe. Ce qui montre le paradoxe de la faiblesse de ceux qui présument trop d'eux-mêmes

عتيقــة : ألا لا يجهلن أحد علينا

ننجهل فوق جهل الجاهلينا

الفيـلسوف: إليكم يا بني بكر إليكم

ألما تعرفوا منا اليقينا

ألما تعرفوا منا ومنكم

كتائب يطعن ويرتمينا

قفا !

(au juge et au Général qui veulent s'exposer)

عتيقــة : قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

الفيـلسوف: وقوفا بها صحبي علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجمل

عتيقــة : وقوفا بها صحبي علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتجلد

الفيـلسوف: وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند

عتيقــة : ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

الفيـلسوف: فلا تكتمن الله ماني نفوسكم

ليخفى ومهما يكتم الله يعلم

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم

و ما هو عنها بالحديث المرجم

عتيقــة : متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتضر إذا ضريتموها فتضرم

الفيـلسوف: أنكرت باطلها وبؤت بحقها

عندي ولم يفخر علي كرامها

فضلا وذو كرم يعين على الندى

عتيقــة : ..... سمح كسوب رغائب غنامها

الفيـلسوف: من معشر سنت لهم آبائهم

A la fin de la déclamation du Philosophe, et avant qu'il n'achève le dernier vers, le Sultan, qui était concentré sur Atika, se rend compte que le Philosophe en avait profité pour non seulement flatter sa propre petite personne mais sans doute qu'il venait de dire quelque chose touchant le Sultan de trop près ; le Sultan réagit avec autorité, en finissant ce dernier vers :

السلطان : .....ولكل قوم سنة وإمامها

نرجوا للحمار...

عتيقة :..لا بد نكرموه.. مولاي.. لا بد نحطوه تاج لريسانا..

الفيـلسوف: ما علينا غير نستناووا...

Un bref moment puis le Philosophe dira, presque à regret :

آ!! .. مولاي السـلطان...و لكن الأمور العجيبة لا تصلح في النهار..

Atika, tentant toujours de séduire le Sultan qui se laissera berner

عتيقة :..و لكن في الليل و في القصور..

الفيـلسوف: أما إذا راني نْدِيرْهَا في النّهَار الٍ ْقَهَّارْ،

هاذا غير باش ما تْقُولْشْ بلّي أنا مشعود

...واذا كان عندك شكّ...

Puis, dans un bruit caractéristique, trois pièces d'or roulent derrière l'âne.

السلطـان: آو! معجزة! ياصاحب الفضل في المملكة!

الحضور: آو! معجزة.. معجزة المعجزات !

الفيـلسوف: كي وَالُو...

عندما الحمار المبارك هذا،

على خاطر هاذا ماهُوش حمار عادي...

كيما جميع الحمير اللي من حولنا

عتيقة : هذا بركة التكنلوجيا و التطور العالمي اللي راه صاري في مملكة مولانا السـلطان..

Atika disant cela avec beaucoup de solennité. Puis le Philosophe, pathétique, intervient pour entamer une prière de bénédictions pour le Sultan :

الفيـلسوف: أطال الله عمره ..

الحضور : آمـين!

الفيـلسوف: و زاد في ملكهِ.. من بعده..

الحضور : آمـين!

الفيـلسوف: و.. أنقص عدوّهْ..و جنْـــدهْ..

الحضور : آ..

Coupés net par le Sultan qui se rend compte d'une trahison…lui demande, sur un ton très menaçant, de s'expliquer :

السـلطان:.. جنْـــدهْ.؟؟.ـدَهْ..؟؟ تعود على مَـن ؟؟

ـدَهْ. مَـن.؟؟ يا أبا الأبيض؟؟

Clin d'œil fait au père la grammaire arabe : **أبو الأسود الدؤلي**

Le Philosophe se sent pris au piège tâche de trouver au plus vite une échappatoire. Il se rend compte que les Sultans arabes aiment bien les contes merveilleux de conquêtes et de triomphes anciens notamment sur des tribus et autres peuples qu'ils auront pacifiés du genre barbare…. Il cherche et trouve. En fait il en fera un éponyme :

الفيـلسوف: ـدَهْ. مَـن.؟؟ ـدَهْ. مَـن.؟؟..

"الـدَهْمَـن" قبيلة من التتار..هزمهم شرَّ هزيمة

أبو اليـاسمين إبنُ ريـمَـة في معركة..بائدة قديمة..

في مكانٍ يُسَمى...البطـحاء↑..

Ce mot-là semble déranger le Sultan. Ils se sent peut-être même menacé par le Philosophe. Il préfère l'éradiquer immédiatement.

السلطان:.. نرجعوا للحمار! ...ما رانيش باغي نعرف شكون بطح شكون...

Disant cela avec presque lassitude.

الفيلسوف: عندك الحق مولاي السلطان..خلينا في بركة التكنلوجيا اللي اعطاتنا هاذ الحمار..

لو كان جا بنادم نقولكم تجري على يديه...

قْدَرْ، بصفة رسمية،

تحضر فيها كل السّلُطَاتْ،...

الجنرال: العسكرية مولاي السلطان

القاضي :..و...الدّينية... مولانا

التاجر: والمَدَنِيَةْ..

الفيلسوف: على خاطر هو يبغي التشريفات

هو ثاني عنده النبل الخاص به

Sur ton de désespoir :

في ذيك الساعة، مولاي السلطان،

ماتْصِيبْ وين دِّيرْ كل هاذ الذّهب.

Départ de tout le monde en procession, vers le palais. Le Sultan en tête, derrière lui l'âne conduit par Atika, la cour… Chant liturgique entamé par Atika

عتيقة : حمار السلطان حمارنا!!

علیناه فوق ریسانا

التاجر: بعناه و اشريناه

شكون اللّي يْسالنا

الشّعب: يا حمارالسلطان...

أدّاييين الحمار للقصر

انشوفوا لوين يدِّينا الصبر

و اللي ما عنده زهر

ما عنده زهر...

Discrètement la confusion des genres…

يا حمار (يا) سلطان...

Une fois la procession arrivée au palais. Le Philosophe ordonne :

الفيلسوف: أطفوا الضوْ!

Brusquement, les membres de la cour, empressés d'obtenir toutes les promesses de l'âne miraculeux, se ruent sur l'engin…. Le Philosophe intervient, méprisant :

الفيلسوف: خلوا النّشوة تطلع..!

مع أنه آلي..إلاّ أنّ نفسه من نفس الملوك..

يْحب الظلمة!!

Le Sultan l'observe quand même avec plus de l'inquiétude…

De continuer son manège :

Version 1

وفي عز الظلمات ينير للشعب↑

بل للشعوب ↓.....

فليتقرر المصير

على الحصير

فأتباع الحمار

هم الحمير!

Version 2

بل للشعوب

ليس لها عيوب

مثقوبة الجيوب

غدها في الغروب

ويومها اليوم نهار

فانظروا الحمار...

De continuer avec pathos :

الفيلسوف: أطفوا الضوْ!

كل الأضواء.. أضواء المدينة الدّفينة..

Le Sultan ennuyé une fois encore par les insinuations du Philosophe, une fois de plus, lui demande immédiatement des comptes :

السلطان: القافية هاذي علاش؟؟

Par présence d'esprit, il lui répond, avec naturel ; le naturel qui fait des Arabes des poètes fondamentalement, et que cela :

الفيلسوف:أنا ترب النّدى و ربُّ القوافي..

Et de continuer…

و بهم... فخرُ كلّ من نطق الضادَ...

En direction du Général

و عوذُ الجاني...

En direction du Marchand

و غوث الطّريدِ...

Vers connu du plus grand poète arabe, et du plus prétentieux également, Moutannabi.

Et avant même que le Sultan ne lui rétorque, sur le modèle et la verve du plus pernicieux gouverneur arabe El Hadjaj, le Général intervient :

الجنرال: إنّي أرى رؤوساً قد أينعت..

التاجر: و قد حان وقت قطافها...

القاضي :..و...

Le Cadi, allégorie de la Justice, ne trouve mot à placer, comme de coutume.

Le Sultan, faisant un clin d'œil à la femme Philosophe, Atika, qu'il tente toujours de séduire ; finit la phrase avec arrogance et presque courtoisie :

السلطان: و إنّي لصاحبها..

Avec calme et menace, à Atika :

الفيلسوف: "إنّ الملوك إذا دخلوا قرْيةً ..."

القاضي : ...تدْعي على مولانا ؟!(menaçant)

كافر ! و تدعيّ بالقرآن ؟!

الفيلسوف: أنا ما شي كافر! هاذي مين جبتوها؟

القاضي : ماشي ڤلت أنا ما نأمّن حتى شيء ؟!

الفيـلسوف: ولكن هاذي ما قْلتها غير لْ ...(Le coryphée)

القاضي : اسْمعناك !

الفيـلسوف: هوّا اللّي ؟!...

القاضي : شفْناك !

الفيـلسوف: ليهْ... كنتوا؟!

القاضي : كنّا مْعاكْ!

الفيـلسوف: على بيها تعرفوا الغيب !

القاضي : كآ...

Interrompu par le Sultan, calme et distrait…

السلطان : ....آفى ...كفى يكفي كفاية.

S'adressant calme au Philosophe :

"أبشرًا منّا واحدًا نتّبعه ...!"؟!

Le Philosophe comprend que ces gens-là sont irrécupérables. Il se résigne :

الفيـلسوف:..الظّلماتْ....

NOIR

الفيـلسوف:أتفوا الضوْ! كل الأضواء...

عندما تسمعوا صوت معروف ذيك الساعة، سيدي القاضي، وانتما، ساداتي، مَدّوا يْديكم بجميع لزّرْبِيَة... في الحين...راكم تتلّمْسُوا على حساب نِيَّتْكُمْ.

On entend chanter le chœur, le peuple, dans l'obscurité. Le peuple croit réellement que l'âne mécanique va engendrer suffisamment de richesse pour le faire sortir de sa misère. Le peuple croit aussi bien ses gouvernants que ses savants. Crédulité qu'il fera payer, malgré tout, aux « manipulateurs », quels qu'ils soient. Il prie, attendant le miracle :

الشّعب: يا لَحمار يا لَحمار...

أعطينا الدراهم بالقنطار

الدراهم الدراهم الدراهم

في الليل وْ في النهار

يا لَحمار..طوّل لينا في ألاعمار

حتى نشوفوا رواحتِنا أحرار..

يا لَحمار يا لَحمار…

Un moment…

Adressant son regard de loin vers les courtisans qui sont affairés à le démonter pour trouver l'or présumé.

السلطـان: يا دْرَا ؟! …

القـاضي: على حْسابي…ماراني نَلْمَسْ حتىّ شيء مْتِينْ…

الفيـلسوف:ماتقطعوش لِيَاسْ…البداية…ذهب ذَايَبْ.

السلطـان: بلاك الظّلمة راهي تْغَلّطْكُم؟!

الفيـلسوف:اذن ..ليكن النّور!

هو في الأصل..

Philosophe qu'il est il se sent toujours obligé d'apporter les précisions historiques nécessaires à la compréhension et qui sont souvent passées sous silence. Donc il rappelle que l'expression n'est pas très juste ; remontant par là au Livre des origines…. Faisant par là, quelque part, faisant office de Prophète…. Donc sur un ton solennel :

الفيـلسوف: في البدء↑ كانت ↑..الكلمة.

و عندما خـانوا الكلمة.. كان↓

Adressant son regard vers l'âne mécanique, avec mépris et dédain à l'adresse des courtisans qui sont à genoux mais qu'il ne distingue pas encore dans l'obscurité..

Puis il entre dans une sorte de transe « historico-grammaticale», sous forme d'une leçon, à travers laquelle il va encore une fois se jouer de la naïveté du Sultan qui se laisse berner par un semblant de démonstration, en vérité il s'agit d'un sophisme…

الفيـلسوف: و كان أوّل من سـقَطَ من العرب، بعد الخيانة، ملكتهم..زنوبيـــا↑↑..

Le Sultan, s'adressant toujours à la femme du Philosophe ; le seul sujet qui l'intéresse vraiment, comme quoi toutes les femmes sont ses reines…complètement fondu ; l'appelant même par un autre nom, privilège des Sultans :

السـلطان: زيـنَبْ.. ملكتنـا..

الفيـلسوف: زنوبيـــا↑↑.. بالألف الممدودة.. كأنها العصا..و العصا لمن لا↑ يرضى.. بالألف المقصورة..لأنها مقصورةٌ علينا.. العصا لا الرضا.. لأنّ الرضا بالألف الممدودة.. كأنها العصا..

لأنّ زنوبيَا↓ عـصتْ.. بتاء التأنيث السـاكنة↓ ..

أصبحنا إناثاً يأيها السـلطانْ↑..

بالنُّونِ المهملة..

فمن أهمل الإعراب ليس من الأعرابِ و الـ..لأعرابُ أشـدُّ ...

Et il ne termine à sa phrase tant elle est évidente ; il s'agit d'un verset accusant les rustres d'entre les Arabes d'être les plus irréductibles des hypocrites ;le Sultan l'interrompt pour revenir à des choses de loin moins graves. Avec désolation. Le Sultan se redresse comme pour signifier qu'il n'est pas tombé aussi bas que cela.

السـلطان:.. نرجعوا للحمار...

الفيـلسوف: نرجعوا مولاي..

Se retournant il constate la destruction de l'engin…

الفيـلسوف: و ا أسفاه!

العلماء سحروا لي حماري ..!

أ السَحَّارِينْ...

السلطـان: أنا ما فهمت والو.

Avec pathos :

عتيقة :.. أيها السلطان، رُدنّا حقّنا.

غادي نَثْبَتْ، أمام النّاس، أنّ هاذ البَلاَيْسَة وخّضُونا، بلا ما يفكروا بلي كي وخّضُونا غاديين يْوَّخْضُوكْ، وبلا ما يْخمُّوا في كلّ السّعادة للّي كان الحمار المبارك غادي يجلبها للمملكة، هاذ البَلاَيْسَةْ شَمْتُونَا باش يخّدموا الذهب في السّرْ كِيمَا هي عادتهم.

مولاي السـلطان.. تسمح لي باقتراح؟..

كيما شمتونا و هلكوا رزق مولانا لا بد نعـَرووا هاذ البلايسة كيما عرّاوا الشـّعب!!

ذهب السلطان لا بد ...يرجع لمولانا !

Les auteurs du forfait, les courtisans, s'enfuient sans demander leur reste…(Derrière la scène-Cour, d'où l'on voit voler leurs effets.)

Tableau : Scène de la colère du peuple.

Moment de tristesse, le Philosophe et sa femme demeurent prostrés devant l'âne mécanique complètement détruit par l'avidité des courtisans (Cadi, Marchand et Général)…. Soudainement, la populace surgit de partout, dans une rage homérique lui lançant tous ses papiers qu'il leur avait distribués sous forme de tracts en tant que programme révolutionnaire pour un changement de société.

Chœur:

وين الذهب

كنت بنا تلعب

الشعب راه غضب

شوف وين تهرب

هاك واش كنت تكتب

هاك الكذب في الكذب

وين الذهب

أمشي

روح

أذهب... أذهب...

Atika tente de le protéger de l'inconscience et de la violence injustifiée de la populace pour laquelle, au moins en principe, son mari du Philosophe dédiait ses œuvres. Leur criant que ce n'était pas de sa faute mais que les intrigants du palais avait détruit son œuvre :

عتيقة :

حبسوا.. حبسوا..

ما راكم فاهميـن والو

على جالكم اركب الهم و اهوالو

ياك شفتوا ماشي هاذي اعْمالو..

اصبروا..و إذا صبرتوا تنالوا

ماشي هاذي اعمالو..

Scène VIII : La poudre

Puis le calme revient. La populace s'éclipse. Le Philosophe et sa femme, enlacés, restent un moment prostrés.

عتيقة : عشرين سنة من الفلسفة!

خمسين وإلاَّ مِيَاتْ كتاب خرجوا من هاذ الراس

الفيـلسوف: بلا ما نحسب المعاني...

حتّى واحد ماجَاتُوا الفكرة مجرّد الفكرة باش يكتب واش فَكّرتْ في مكاني.

عتيقة :ما حَابِّينْشْ يَفّهْمُوا بللّي الفيلسوف يحتاج بزّاف دْراهم

الفيـلسوف: واش قدمت لهاذ المملكة واش كان عطائي للبشرية من علوم كالكيميا..

عتيقة : جابر بن حيان..

الفيـلسوف: و الرضيات..

عتيقة : الخوارزمي

الفيـلسوف: و علم الفلك..

عتيقة : البيروني

الفيـلسوف: و إدارة الدولة!! ...

عتيقة : جعفرالبرمكي

وْ ما صرّانا من بعده!!!

L'état musulman ayant entamé dès lors de sa chute libre sur le plan de gouvernance arabe…

الفيـلسوف: حتى قال بعضهم كان لا يُشق له غبار..

Atika toujours amusée par cette expression, commente

عتيقة :لكثرة الغبار.. لا لشيئ..

Ce qui va le plonger dans une colère incompréhensible.

Le Philosophe se lève, en rage…. vociférant son discours tout s'apprêtant pour une tentative de suicide peut-être…

Il tente un geste fatal..

.. لا لشيئ..؟؟؟

...هاذ الفِكْرْ

راه بْدَا يَتْوَدّرْ

مِنْ مَا صَابَهْ من الرِّيسَانْ الخْشَانْ

عديان الفلسفة خلقوا العمامة

حصن باش يغمّوا مْخَاخْهُمْ من الفهامة

ماعندي مانْدِيرْ في هاذ البلاد

في عزّ العمر لْقِيتْنِي بالعيب

لا مال ولا إعانة من بيت مال الشعب.

أنا كان مالي و مال الشعب ؟؟

Avant un tel acte

Tableau : Souvenirs de jeunesse, l'amour impossible

Au moment où il tente de se jeter dans le vide, Atika ; qui était en train de ramasser les papiers que la populace lui avait jetés dessus après la déception (il n'y avait aucun or) la colère qui s'en était suivi ; Atika renifle presque accidentellement un papier ; une odeur étrange…. Elle s'adresse à son Philosophe de mari :

Atika prend un papier et se met à lire, d'abord un air.. qu'elle semble trouver dans le papier, papier qu'elle renifle avant ; une odeur de passé s'y laisse deviner:

عتيقة : تيراراي …تيراراي …

Ne comprend pas, s'étonne, puis poursuit :

أغنيتي …مغنيتي

Reprend car elle comprend que le début était un fredonnement pour une chanson.

عتيقة : تيراراي …تيراراي

أغنيتي ..مغنيتي

غانيتي غاية الغايات

كتابي إليك كل كتاباتي

وفلسفتي حبك ومسلماتي

قال ….

Commence un échange

الفيلسوف: حدثتني مقلتي

بالدجى والسهر

خالجتني مهجتي
يالقتل من قبل الأجل
قالت ...
عتيقة : عزيزي لا تمت واصطبر
نفسك لا تضر
قبلك الحبُ قد قُدر
فلا تعتذر
قال ...
الفيـلسوف: أ حقيق أنْ لقلبي عندك قدر
هذا شيء خطير ..
عتيقة : قلتُ شيئا ما ....نظير ..
الفيـلسوف: نظيرَ ما ؟ ! خذيني ..
أتأخذيني نظير الطير الجريح ؟
عتيقة : كذلك الحب الصريح
سأمرضك ...وتستريح..
الفيـلسوف: فلسفة الحب ما كتبتُ
حبك كل ما جربتُ
قالت ...
عتيقة : أبي أبى !
رجل عنيد
لو ذكرتك يقول العربيد ؟!..
الفيـلسوف: هل هو سلطان ؟
عتيقة : بل هو فلان..
الفيـلسوف: إذا هو عِلان !
عتيقة : ككل سلطان ...
قال ...
الفيـلسوف: فاذكريني في خلَدِك
فالحب وسادة تحت خدكِ
فأبي أبى كذِلكِ...
قالت ....

عتيقة : أحبك وما بيننا

وأحب لو أنا قتلنا

الفيـلسوف: ويحك من لو قتلنا!!

عتيقة : لو قتلنا الوحشة بين مشرقينا

الفيـلسوف: وغربنا عن وجه أبوينا

أتذكرين ...؟

عتيقة : ما أذكر غير السنين ...

الفيـلسوف: بل ما كنت تفعلين

بأزهار البساتين

قالت...

عتيقة :اليوم كنت واختي

في الفلاحين

فالتقينا ببعض الياسمين

فجلسنا فتجاذبنا الحنين...

الفيـلسوف: عرفت ذلك من عَرفكِ

رجعت والأرض هيام من حبكِ

ويحي أم ورد ويحكِ...

قالت...

عتيقة : لعلي تعلَّقَ بي بعض الياسمين

Les deux sentent le papier qu'ils tiennent :

الفيـلسوف:

ياأيتها الشقية

كيف تفعلين

يحبك الناس كلهم مجمعين

ولا تجيبين

وأحبك أنا

وناسِكِ المترفين...

حبك غيرني

صيرني

رفاتا وطين...

Tout proches l'un de l'autre :

عتيقة : ضيعتني بالشعر نتاعك...

الفيـلسوف: في وسط صحابي كانوا يقولوا

علي شاعر ...لا يشق له غبار !

Atika tapotant sur son épaule ;amusée :

عتيقة : لكثرة الغبار ! ...لا لشيء.....

Puis il reprend le papier et le sent tout en lui sentant les cheveux…

الفيـلسوف: عشرين سنه من بعد..و.. نفس الريحة ...

En fait l'odeur du papier, la y sera plutôt l'odeur de la femme qui enivrera toute la société, leur fera tourner n tête

Le Sultan en premier.

Puis il reprend :

الفيـلسوف: هاذ الفلسفة اللي حتى واحد ما يفهمها ...لو كان جات تنتكل ولّ تنشرب ..كانوا ياكلونا عليها...

و لكن هاذي ما فيها ماكلة.↓...

الريحة وْ ما فيهاش...

Sa femme néanmoins n'arrête pas de sentir le papier, l'odeur sans doute du souvenir…

Elle lui dit discrètement :

فيــها...

Laissant entendre qu'il s'agit d'une autre odeur…

Le Philosophe comprend. Il lui dit, sur le même ton, en lui sentant les cheveux :

عشرين سنة من بعد.. وْ الريحة...

Soudainement il se lève, une idée…

فيــها... فيــها...

وْ لو كان يشمـُّوها؟؟

وْ لو كان نطحنوها و ردُّوها غبرة..؟؟!!

ياك راهم مْوالفين الدوا اللي ما ينتكل وما ينشرب...ينشم!!!

إذا الشّم يبري المضرور..

بالاك الفلسفة اتداوي المغرور...

Tableau : La fabrication de la machine

Après avoir échangé cette poésie. Le Philosophe se rend compte que l'odeur qu'il y a dans les papiers est en fait l'odeur de sa propre femme, odeur de l'Amour terrassant tous les Sultans du monde. Il se met dans l'idée, avec la complicité de sa femme Atika ; de broyer ses papiers pour en faire une poudre qui va ensorceler tout le monde. Y compris, éventuellement, sa cible principale : le Sultan lui-même.

Fabrication de la machine.

Distribution au peuple, jusqu'à la venue de l'Autorité.

الفيلسوف:(ameutant le chœur)

يا أهل المدينة، يا أهل المدينة

راكم اصْبَحْتُوا من الأغنياء

راني اكتشفت الاكتشاف نتاع كل حياتي

قَرّبوا ليَ قرّبُوا...

راني اكتشفت المبدأ (الطبيعي) اللي

غادي يجعل منكم،لكلكم، سلاطين

بلا ما تبذلوا أي جهد!

ما عيكم غير...تشمُّوا

قَرّبُوا!

الفيلسوف: قرّبوا ! قرّبوا ! ماشي كنت نـخَدَّمْ

في الخيال نتاعي في الباطل...

قربوا باش تشهدوا: الشيئ اللي راني اكتشفته، بكل بساطة، هي...غبرة الفهامة!

الفهامة، انعام...الفهامة! قرّبوا!

غادي نفتح إكتتاب وطني رأسمالي شعبي و عالمي

في بنك مولانا السلطان...

اللي ماله مال الشّعب وْ مال الشّعب وْ ماله؟

شيئ واحد...كي مولانا السلطان كالبنك

كالبنك كالشّعب!! ..

حياتي وانا نخدم باش نحصل على هاذ المادة السحرية.

الفهامة! الفهامة!

L'attroupement

Scène IX : L'arrivée du Général.

Le Général qui veille au grain arrive subitement et trouve la populace dans un état de léthargie. Il les secoue violemment.

Ceux-ci se réveillent plus ou moins pour lui dire :

الجنرال : أيّا تفَرّقُوا...روحوا لَلأشغاكُمْ...

ياخي على بالكم بلّي العلماء نتاوعنا راهم حَرّمُّوا التمربيط

الفيـلسوف:...باش يتمربطوا لوحدهم

الجنرال : ياعوذوا بالله! هاذ المجنون نتاع كل يوم!

Il veut l'emmener brutalement… Le peuple s'interpose ; pensant à un éventuel bénéfice d'une telle aubaine..

القائد: ما شيء حق !راه يقول بلي اكتشف غبرة الفهامة...

الجنرال : ومن بعد ..قاع الناس اكتشفوا الغبرة ..منهم حتى اللي ذاق.. ! !

باغيين ذوقوا غبرتنا؟..

Coryphée s'adressant au chœur

القائد: خبروه لواش تصلح

حسب الصيغة العلمية اللي وضعها... طبيب الأسرة

الشعب: –أول احساس ...النعاس

–ثاني،ثانيا المنام

–ثالثا ...كل المشاكل ..في تراجع ...

–ميزان تامدفوعات في تحسن !!

الجنرال : وَانتوما ؟ عندكم مشاكل؟!! ..

Ils ne devraient pas en avoir, outrage à leur si BON roi !!

الشعب:ألاّ ّ !

–أنعام !...

القائد: هاذ الغبرة اتحل كل المشاكل

حتى...المشاكل اللي ما عندناش .... المشاكل الاستشرافية مثل، (au chœur).....**بالترتيب:**

الشعب: –التعليم

–البطالة

–الزواج

–وفي حالة الزواج ...الطلاق

–الانتحار

–أو التأشيرة

Et au plus éloigné la parole

إلى كندا ↑.....

القائد: أو الهند أو السند

أو الربع الخالي

يا دلالي ما عندي والي

وحالي يزي على سوالي

هاكذا قالوا العلما

غبرة الفهامة

Puis au Général presque lors de lui :

الجنرال: إذا هاذا↓ يفهم؟.. واش خلاّ لمولانا↑ السلطان؟؟

Quasiment chanté par le chœur comme pour narguer le Général …

الشّعب : المال و الحب.. و الحب..و المال

القائد: ماشي هذا المقصود.. مولانا السلطان ماشي غير للهو و النعيم..

Le Général presque satisfait, cependant il ne s'attend pas à la suite…

الجنرال:إيه ألْواش يكون مولانا السلطان؟؟ كمّلْ!!

Le chœur reprendra de plus belle :

الشّعب : للمال و الحب.. و للحب..و المال...

Le Général se sent le devoir de leur faire très forte impression :

الجنرال: وْ شكون يدافع عليكم آ الجبناء في حالة حرب؟؟!!

Faisant du Sultan le sauveur de son peuple…. Mais le peuple en semble se moquer…

الشّعب: راحنا في السلم و الحب..و المال...

الفيـلسوف: لا..لا.. حبسوا.. حبسوا..إذا سيدنا الجنرال تكلم على الحرب...إذ اً ..فيها حرب!! ..

Panique chez le peuple et leur chef en premier.

الشـّعب/ القائد: حرب مْعامن؟؟؟

Le Général rappelle les bienfaits de son Seigneur à cette ingrate populace. Ce rappel tient lieu d'une séance de supplice.

Le Général commencera à réciter tous les générosités que les gouvernants du tiers-monde avaient prodigués à leurs peuples et qu'ils leur reprochent à vie. Ce qui se concrétise par une gouvernance à perpétuité.

الجنرال:

حرب على الجوع!! شكون وكلكم...؟

حرب على العْرا!! شكون كساكم...؟

حرب على الأمية!! شكون قرّاكم...؟

حرب على الجفـاف!! شكون اسقاكم...؟

Reconnaissant à l'évidence que ce sont là les bienfaits du Ciel, émotion. Tout le monde crie au scandale…

الشـّعب/ القائد: ..الكفر!! ..

القائد: كفر الكفار!! ...

Le Philosophe intervient pour calmer la situation car ce n'est pas là encore son objectif…

الفيـلسوف: ما هواش كفر ... برك نقص فهامة..

الجنرال: باغي تقول باللي أنا↑ ما نفهمش؟؟ !! ..

الفيـلسوف: لا..

الإنسان مين يزيد.. يزيد فاهم؟؟

الجنرال: لا..

الفيـلسوف: إذا .. الفهامة مفصولة عن الإنسان...لا بد هو يسعى ليها..

و إذا وصلها يوصل للمـال و الـحب.. و للـحب..و المـال...

راك كبير و تعرف..يولي ... يولي ...سـلطان..

Mais le Général est trop intelligent pour ne pas comprendre qu'entendre cela seulement constitue déjà un acte de trahison. Par conséquent, il pense déjà à sa décapitation…

الجنرال: و إذا.. مات قبل؟؟!!

الفيـلسوف: ما عنده ما خسر...

الشـّعب/ القائد: اللي فاته الفهامة عاش في المـال و الـحب كالبهيمة...

Le Général se met au garde-à-vous comprenant que le chœur vise quelqu'un en particulier…

الجنرال: واش قاصدين..؟؟

Le Général voulait dire qu'entendez-vous par là ? … Mais le peuple qui ne manque pas d'intelligence lui répond sur l'autre sens de ce mot ; où vous dirigez-vous ainsi ?

Le chœur paraît être aussi bien menacé par le Général que menaçant le Général. Ils se mettent à tourner les uns autour des autres…

الشـّعب/ القائد: قاصدين قصر السـلطان!!

الجنرال: و علاش السـلطان ؟؟

القائد: نشتكوا له..

امنعتنا من الفهامة اللي تجيب المـال و تجيب الـحب و تجيب...

الجنرال: و تجيب؟؟...

الفيـلسوف: و تجيب السـلطان ...

Le Général comprenant que le problème est trop grave il préfère lui aussi en référer au Sultan directement.

الجنرال: ألاّ... السـلطان!↑ احنا نمشوا له!!

Tout le monde part à la rencontre du Sultan

Scène X : **Au palais** : **Le Philosophe**, **la poudre et le Sultan**

Le Général arrive au palais et trouve, malheureusement pour lui, le Sultan dans une ambiance festive, en bonne compagnie…. Il le dérange en fait. Résolu, il l'appelle…

Le Sultan, résigné, à savoir qu'il n'aura jamais la paix tant que des Philosophes existeront ; presque sans colère dit :

السـلطان: ثاني هاذ المجنون!! ..

الجنرال: كان مْلاَيَمْ الناس في الساحة العمومية(الميدان) راه يقول بللي عنده واحد الغبرة

Le Sultan, toujours sur un ton bête et ridicule demande pressé au Philosophe (une poudre magique ? …) ; le moyen le plus radical pour séduire le plus de femmes…

السلطان: .. غبرة سحرية؟؟...

الفيلسوف: لازم عليَا نقول لك (نصارحك) بلّي هاذ الصيغة اللّي وْضَعَتْهَا ما تليقش بسلطان إذا بغيت تَسْتْفَادْ من الاكتشاف نتاعي لا بدّ لي نراجعها أخَذْ بعين الاعتبار سمُوّ مقامكم مولاي السلطان

السلطان: بصيغة اخرى الغبرة نتاعك هاذي ماهيش واجدة!

الفيلسوف: إذا انا بْغِيتْ ما يلزمني غير حركة واحدة

السلطان: أيّا واش راك تستنى؟!

الفيلسوف: حتى نتفاهموا على الحقوق مولانا..

Le Sultan, harcelé de l'extérieur par cette mode des droits de l'homme ; entendant le mot « droit », il avait la réponse toute faite, toute prête ; avec évidence :

السلطان: حقوق الإنسان.. ياخي كامل الشعب نتاعنا راه يتمتع بيها..حتى التجمعات من فوق شخص واحد راه مسموح بيها..

Le Philosophe, sur un ton quelque peu amusé, presque familier ne manquera pas de fait remarquer au Sultan sa tendance à l'arbitraire :

الفيلسوف: ..إلاّ..في حالات.. مولانا..

Le Sultan ne comprenant pas très bien mais en semble amusé de l'air d'allusion du Philosophe…

السلطان: واش من حالات؟؟..

الفيلسوف: حالات مولانا..!!!

...مين مولانا يجيه حاله!!! ..

A ce moment-là, comprenant très bien ; il se redresse avec autorité mais sans violence, avec complicité…. Lui signifiant qu'un tel comportement est non seulement naturel, pour un Sultan ; mais sans doute qu'il est forcé, nécessaire…

السلطان: بالسيف!! ...إذا غضبت؟..

الفيلسوف: لابدّ نغضبوا معاك!

السلطان: و إذا بكيت؟؟..

Autrement, un Sultan qui pleurerait, cela n'existe pas. En fait il est mort. Donc il est pleuré.

الفيلسوف: لابدّ نبكوا عليك!

Plus menaçant…. Car personne ne sait si le Sultan est joyeux ou pas. Le croire dans un tel état alors que ce serait un mauvais jugement conduit à l'échafaud.

Comportements illogiques et incohérents, bien entendu, du despote…

السلطان: و إذا فرحت؟؟..

الفيلسوف: الريسان أطير...!

السلطان: أيّ؟؟.. واش من حقوق الإنسان.. بعد كل هاذ النعيم في المملكة نتاعي؟!

En fait, le Philosophe parlait d'autre chose…

الفيلسوف: ...ما كنتش.. على حقوق الإنسان..

لها من يحميها..و نروحوا و انولوا..أنا ما اولدتش هاذ الإنسانية باش نتعب معاها..!!

أنا كان قصدي.. حقوق الإختراع...يعني، و باسم الشعب، شعال مولانا مستعد يدفع لي دراهم؟!

Le Sultan change d'humeur subitement, colère homérique :

السلطان:آ.. الدراهم...

أدِّيهْ للسّجن. واذا زاد أقعد يتمسخر بنا

ادِّيلَهْ الغبرة نتاعه بالقوّة

الفيلسوف: أخلاص..رانا بَعّدْنَا على الفهامة..! علاش الزّعافْ؟

Sur un ton pathétique, dans une ambiance de conte merveilleux…

الفيلسوف: زعاف الملوك..مضر بصحة الشعوب..

السلطان:...زيد..؟..

Le Sultan est complètement saisi par cette histoire…. Le Philosophe presque menaçant, continue…

الفيلسوف: و الشعوب إذا مرضت.. راهي اتعب اللي يداووها! ..

كان يا ما كان في قديم الزمان.. شعب مرض..عام..

السلطان:و من بعد؟.. واش اصرَ؟؟..

الفيلسوف: الملك نتاعه اغرق. مولاي! الشعب ما يعرف يعوم..و اللي احسب شعبه حوتة..اوقع في شباكه!!

Le Sultan ayant compris qu'il s'agit là de son propre royaume, il détourne le sujet en lui demandant de préparer la chose rapidement.

السلطان :إذن.. حضر الغبرة نتاعك..!!

الفيلسوف: أُوَكْ! أُوَكْ..ياسلطان السلاطين..

روحك غادي ترقى في الفضاء

راك رايح تقابل الانبياء المرسلين

بالاك غادي تطير في السماء لبعيد

توصل للقمرة تسلم عليها و تجي...

السلطان: ما كان لاَهْ تَكْفُرْ مرتين...

Le Sultan est dans un état second. Le Philosophe en profite pour interroger sur ce qu'il considère comme étant pure usurpation.

الفيلسوف: ننصحك اتشم بسرعة و بكل جهدك... يالله..يا سلطان السلاطين بالاك تطير وتحلق في السما...

Aussitôt reniflé le Sultan commence à tourner en rond…

السلطان:تقول الريحة نتاع امرأة...

الفيلسوف: شفت ! راك بديت تفهم!

السلطان: راني نحس بروحي قاع مْخَرْوَض يظهر لي هاذ المجنون عندو الحقّ راني.. في حاله...

بالاك هاذي هي لفهامة...

Tableau : L'interrogatoire

Le Philosophe voyant le Sultan dans cet état en profite pour lui faire avouer l'usurpation.

السلطان راه يشوف روحه حمار

هاذا وين ستاوت

كاين اللي حاسب الحمار ما يفهم

والو ول هو ما اللي يفهم والو ؟

نسأله هو بلا شك يعرف :

شكون عطاك هاذ الكرسي ؟

السلطان : ربي سبحانه ... عايلتنا ورثاته...

الفيـلسوف: من شكون؟

السلطان : من النبي ؟

الفيـلسوف: النبي صلّى الله عليه و سلّم ما كان سلطان

السلطان: وأنا خليفته..

الفيـلسوف: الخليفة رضي الله عنه كان بالمبايعة

وحنا ما بايعنا ما اشرينا...

السلطان :ألاّ.. شعال سامط!!

ما شيء أنا... باعوا جدي!!

وحنا ورثنا..

و انتوما شريتوا!!..

Après réflexion…Voulant le piéger…

الفيـلسوف: وإذا حبينا نبيعوا واش نديروا ؟

Conscient malgré le délire, vu la gravité.

السلطان : إيه ! صعيبة صعيبة ! يلزم لكم تلقوا اللي باع اللول ....

الفيـلسوف: أيوا... وين نلقوه هاذا..؟

السلطان : مات !..

(Avec évidence)

الشعب : (en choc) أملا متنا !

السلطان : ألاّ! شعال سامط..

إذا بْغيتْ الحياة كي الملوك

عندي ليك عرض ... ما تقدرش ترفضه

الفيـلسوف: عرض الملوك يدّي طول النّار..

أملا قْبْلت ! (paradoxal)

Tableau : Le Sultan tentant de séduire Atika

Le Philosophe, constatant que le Sultan s'était déchaussé pour rejoindre Atika, en profite pour lui dérober ses chaussures…

Le Sultan saute presque sur Atika lui demandant ses faveurs…. Celle-ci, complice de son Philosophe de mari, en profite pour faire de lui un véritable animal.

السلطان: يا اللّي ما كاين في الدنيا مثلك اطلبي منّي اللّي تَبْغِي

عتيقـة : مانقدرش...

السلطان: بوسة..بوسة وَحْدَة! آه راكي قْتَلْتِيني!

عتيقـة: لا، سيد السلطان، مانقدرش ..مازالني صغيرة.

راني نحب نلعب معاك...

السلطان: أطلبي اللّي بغيتي..غير بوسة.. .

عتيقـة: صح! بغيت نَرْكَبْ على ظهرك...فوق كتافك...نلعب معاك...

شفت.. قتلك بلي أنا باغية نلعب ..مازالني صغيرة..

السلطان: عذبيني. عذبيني ..راني قابل كل شيء منّك !

ديري واش تبغي...

(Sautant sur ses épaules):

عتيقـة:! hue تحرّكْ أَجْمَلْ !

السلطان: أه! كْتَلْتِيني!

عتيقـة: أجري..على ربعة كالعَوْد..و نعطيك ماهو خير..أحسن بوسة!

Le Sultan s'exécute...

Le Philosophe entre sur scène et surprend le Sultan dans une position plus que douteuse avec Atika, sa femme…

Le Sultan pour se justifier, fait mine de chercher quelque chose sur le sol…. Peut-être ses chaussures que le Philosophe avait dérobées.

Le Sultan se redresse après le départ du Philosophe avec le sa femme. Ce choc l'avait quelque peu sorti de sa torpeur (due à la poudre). Il récupère sa couronne mais ne retrouve plus ses chaussures… il jure :

الفيـلسوف (surgissant) : **مولاي السلطان، راك تهبل!...**

أيّا مرتي العزيزة...

Et ils s'éclipsent..

السلطان: صُبّاطِي...وين راه صُبَاطِّي؟

راني ماشي لعند القاضي نورّي له رجلي بالحفا. إذا ما انتقمتش ليا.. نقطع له راسه.

رايحين نغلبوا هاذ الفيلسوف المزعوم بسلاحه ونَدّولَهْ مَرْتَهْ من عينيه وهو يشوف!

Scène XI : **Les balayeurs**

Obscurité de l'aube. Le chœur, transformé en balayeurs, se dirige pour le travail.

الشعب :

الزبـّال هبلْ

الزبـل اكثر و تبلبل

عاد عالي كالجبل

الزبـّال ملّ..

اتبدل..

ولّ الزبـل..

Puis voyant voir la cour entière, le peuple se met à terre, par terre, pour écouter…

Tableau : Discours à la nation

Le Sultan, flanqué de sa cour, se dresse pour un discours à la nation :

السلطان: ما عندنا مانديروا بالفلسفة.

ماشي النّظريات اللي غادي يدخّلوا الضرايب لخزينة الدّولة … اللّي خاصنا ..الذهب وعقود مع الخارج باش الشعب يرتاح شوِيَا…

بْلا ما ننساو الخـدّام المخلصين

نتاع الدولة..

غير الله عز وجل يقدر يغنينا

ويغنيهم ويزيدنا ويزيدهم (Pause)

ولشعبنا…

ولشعبنا دعوة الخير ..

الله يحمي شعبنا من المشاغبين ويحمينا من الريسان الخشان

الله يحمينا من الفلاسفة، من الشعراء، من الخطباء من المجانين ومن العلماء.

الله يحمي شعبنا من الرّاغبين في الممنوع والآملين في المقطوع

الله ينصر…أعداءنا ….على أعداءنا ….

على خاطرش ماراناش عارفين ….

آميـن ↑

الفيـلسوف: مِيزِيرِيَةْ..مِيزِيرِيَةالفلسفة!

الحكم ماعنده صلاح في العقول الثورية
والشعب، مع أنه يتمعن في الكلمة،
الشعب ما قدرش يسمعني،
طرّشوا لو وذنيه بهاذ الدّعايات...

Le Philosophe regarde pendant un long moment les balayeurs dans leur milieu de poussière et de misère. Le chœur complètement obsédé, tourmenté par le travail. Dans la poussière. Mordant peut-être la poussière. Puis il entonne, avec désolation :

الفيلسوف: هـُمْ للأعمال خلقوا و ما خلقتُ
إلاّ لأرى..أيرى ممّا أرى غيري..
و للفكر حظٌ ما علمتُ و ما خلتُ
أساعٍ أنا هكذا لحتفي و نحري؟؟!!
ها هو الشعب↑...هايم ..ما عابيش بروحه...

Scène XII : **Le Philosophe**, **en prieur**, **et le Marchand**

Soudain il se met à prier, à genoux…

الفيلسوف: يا رب سامحني إذا دعيتك في الشوارع ...
يا ربّ!يا ربّ!يا ربّ!
أرزقني ميات قطعة، راني محتاج ميات قطعة نخفّف من مديونية الشعب...

On entend venir de loin des grognements, de contestation, de protestation ; il s'agit du Marchand :

التاجر: شكون هاذ الفاسق... شكون هاذ الفاسق؟؟؟
غادي نمشي نسكته خطرة واحدة غادي نفضحه متلبس بالفسوق نتاعه.

-Le Marchand ayant observé que l'âne produit de la richesse est envoyé par le Général pour conclure l'affaire.

-On doit comprendre, par le jeu, que c'est le Général qui est le commanditaire.

التاجر : هاذ الآلة تشبه لل....؟!
الفيلسوف (avec évidence)**: هاذا حمار مولانا !...**
التاجر : تبدل ؟!...
الفيلسوف: عمره ما يتبدل .. احترم نفسك!..

التاجر : راني على الحمار ....تبدل .؟؟..

الفيـلسوف: وأنا علاش كنت نتكلم ؟! حمار مولانا هو هو...

الزمان ما يأثر فيه...

منذ غابر الأزمان وسالف الأيام...

وعابر السبيل و القهوة بالزنجبيل...

Transfiguration de la scène ; changement de lumière, de musique plus ***Groove*** ; et ce sera en arabe classique :

التاجر : إذا هو حمار الذي بعتك ؟!

كان خطأ استراتيجيا...

سنؤممه... ! (Menaçant)

الفيـلسوف: هو الحمار الذي اشتريتك !

سأورثه ...!Sur le même ton

Le ton du Marchand baisse

(Musique douce)

التاجر : بكم تبيع ؟

الفيـلسوف: بكم تشتري؟

التاجر : بمال السلطان ...

الفيـلسوف: إذن بعتك !

القائد : بعت لك...

التاجر لا يُباع ...أبدا !!

إلا أنه يُشترى...

افهمها!! افهمها و إلا أصابك ما أصابه.

الفيـلسوف: و ما أصابه؟؟

القائد : الجشع !!

A mi-mot le Marchand n'ayant pas bien entendu .. Mais suffisamment pour entendre que le **Coryphée** se moque de lui. Il éclate :

التاجر : أنا ↑ أصابني الجشع؟؟

يا يا.....وجه البجع

الفيـلسوف: لا..لا..قال الوجع

لما طلع

على رأسه

الصلع!

التاجر (Etonné): **ليس برأسي صلع!!**

الفيـلسوف: ومن قال الحقيقة ؟!

هو كلام ....ليس ما وقع !..

وللحديث كما يقال ...

القائد :...شجون !...

الفيـلسوف: (colère)..**بل بدع!!**

التاجر : (au coryphée) **أنا ما فهمت والوا !...**

الفيـلسوف:وهل مولانا يُحسن أو يفهم الفَصَع ؟!

التاجر :... وما الفصع ؟!

القائد :...آ صحيح ...ما الفَصَع ؟!

الفيـلسوف: لست أدري ...هو كلام ...

إلا أني لو قلتها لمولانا ...لا نخدع...

و ظنها من العربية

وظنني بحق ابن أبي البقع!

القائد :...النحوي المشهور ؟!

الفيـلسوف: بل بائع الحمير

التاجر : فبكم تبيع

الفيـلسوف: بمائة من القطع

Le coryphée jouant les intermédiaires

القائد :...التاجر ؟ ؟ !

التاجر : اشترى !..

القائد :...أنت ؟!

Mimant le « Oui » mais donnant au coryphée à le prononcer à cause de son sens ; le laissant aux autres..

القائد :...باع !! (Bêlant comme un bélier)

Le Philosophe se met à compter les pièces :

الفيـلسوف: تسعة و تسعون ...

Manque la centième pièce. A ce moment –là le Marchand était en train de rendre compte de l'affaire au Général qu'on distingue à peine.

Le Philosophe en profite pour prendre la fuite, argent et âne.

Le Marchand s'en rend compte.

التاجر : الحمار؟ !

دراهمي ...دراهمهم !!

القاضي ....

Il croise le Cadi qui se rendait chez le Sultan.

القاضي : إلى أين يا تاجر مدينتنا كلنا مدينون لك

التاجر : إلا هاذا الفيلسوف سرق لي ...لنا الحمار بما حمل

القاضي : بل الجمل بما حمل...

هكذا حفظناها و إلا قاضيتك

بالطعن في أمثالنا!

Le Marchand le regarde avec mépris

القاضي : كنت تريدني في أمر ؟!

التاجر : لا...لا ...كنت أريد السلطان.

Scène XIII : **Le Philosophe**, **le Marchand et le Sultan ; le règlement de compte**.

Le Général amène le Philosophe…

Le Sultan, l'air toujours distrait, commande. Encore un ordre déraisonnable :

التاجر : مولاي ...ووليَّ نعمتي و ...

السلطان : بالفصحى ؟! صعابت !! (avec gravité) **إذن الأمر خطير يا أيها التاجر ...** ... (cherchant une rime)

الوقير ..

القافية ...القافية ...

Le Marchand regarde avec un air suspicieux, presque de reproches au Sultan qui l'aura, en définitive, insulté par ce vocable. Car en fait il s'agit d'un mot composé…(**الوقـور**) qui signifie « le très respectable » et (**الحَقير**) qui signifie « le très méprisable». La seule raison que semble avoir le

Sultan pour s'en excuser presque c'est la rime. La rime qui semble être une règle nécessaire pour le parler arabe ; quel qu'en soit le prix à payer ou à faire payer aux autres, au Marchand en l'occurrence. La forme qui condamne le fond.

التاجر : ليفهم الناس ما نقول

السلطان : ويفهم الناس ما لا نقول

القاضي : و لا يفهم الناس ما لا نقول.. (Soit, aucun sens !)

Et pour le comble, le Philosophe intervient également pour leur souligner leur valeur…, volubile qu'il est :

الفيلسوف: مستفعل فاعل فعول

من بحر البُغول …(Sourire idiot)

Le Sultan adresse un regard d'ordre au Général.

الجنرال : سنفعل به الأفاعيل

وبمن قال ومن سوف يقول

السلطان : الشاكي …؟!

Le Cadi n'arrête pas de fixer les pieds du Philosophe. Il porte les chaussures du Sultan. Quand tout le monde se rend compte que c'était lui l'inventeur de l'âne mécanique, que plus ou moins le pouvoir lui avait usurpé, le Cadi éclate :

القاضي : صباط↑ مولانا..!!!

En fait, le Philosophe s'en sera fait payer…

التاجر: مولاي السلطان،نحيّيك.

راك تعرف مليح خديمك،تعرفني

التاجر النّزيه اللّي عمرو ما أدّخَرْ

المال نتاعه في سبيل خدمة

المملكة وفي سبيل عظمة الامّة.

السلطان: صحيح. صحيح .نعرفوك مليح

أتكلّم بْشِكَايْتَكْ وكون على راحتك

الفيلسوف: وانا، سيد السلطان، تكون تعرفني ثاني.

السلطان: الشاكي يتكلم. الوقت !

إذا كان عندك خطابات

الاحسن تبعث محامي.

التاجر : مولاي و ولي نعمتي و ...

Le Sultan lui coupe la parole comme quoi ou veux-tu en venir .

التاجر : هاذ العبد كان يدعي الله عز وجل

في الشوارع على جال الدراهم

على جال الفاني

وقدام التاقة نتاعي أنا بناي الجوامع

السلطان : و وين راه المشكل، جميعنا يدعوا

أنا الأول و أنت الثاني ؟!

التاجر : و لكنه سرق لي..لميات قطعة اللي عطيتهم له!

الفيلسوف: تسعة وتسعون..

السلطان : واش راك تقول ؟! سمع ما سمعتش.

الفيلسوف: تسعة و تسعون ليست المائة ..

التاجر : فتشوه مولاي فتشوه

مازال مالي معاه

الفيلسوف: بلا تفتيش بلا تفتيش ... صحيح راه معاي القيمة ... ولكن منقوصه قطعة واحدة..

التاجر : اللي كنت انت ↑ نقصتها من مال مولانا السلطان ؟!

السلطان : الضرايب ناضوا..

Le Philosophe en profite pour le perturber encore plus…

الفيلسوف: أدعينا قال فاسق..أكرمنا مولانا قال سارق...

اعترف ...مولاي السلطان بلي التاجر هاذا..

مجنون ...مجنون بائس... زيادة في مدينتنا!!...

Confondu et ne trouvant plus d'argument pour triompher du Philosophe ; meilleur orateur, devant le Sultan, de plus en plus perplexe à son égard, le regardant étrangement ; le Marchand sort sa dernière arme :

التاجر: مولاي السلطان... بالاك تذكر..

السلطان : إيه ...اتذكرت ...اتذكرت ..زيد!..

Moment de silence .Tout le monde se demandant de quoi se souvient – celui–là sans même connaître la suite ?!

Le Marchand reprend :

التاجر : تذكر الحمار؟؟ ...

السلطان : ألا ...عندي ذكريات أخرى . أجمل من الحمير..

Le Marchand baisse la tête, s'incline ;

التاجر : الآلة العجيبة نتاع المعرض...

السلطان: إيه اذكرت ...واش عملتوا بيها..

كنت امرت باش تحافظوا عليها

كمكسب للأمة و ذخيرة للأجيال

ووسيلة للتصدي للغزو الأجنبي...

Le Marchand lève la tête, choqué

القاضي : صُباط↑ مولانا..!!!

التاجر : ماشي ...كان مولاي ...أمرني نبيعه؟!

السلطان (colère)**: وشكون يجرأ يشتري حمار الصُباط... صُباط الحمار ... حمار السلطان ؟!...**

Le Marchand, souriant croyait avoir piégé le Philosophe ; le montrant du doigt au Sultan...

الفيلسوف: اللي اخترعه!..اللي اخترعه..يقدر يبيعه

السلطان: هو انت اللي ...؟!(اللي اخترعته)

الفيلسوف: أنا مولاي Fièrement

التاجر : كاذب مولاي كاذب !!(Hors de lui)

الفيلسوف: تقول لمولانا ...كاذب ؟!!

السلطان : عاود !!

التاجر : كاذب ! نقطة إلى السطر.

Et il se tait. Puis toujours pour triompher de lui ; sa dernière arme :

التاجر : مولاي ...مولاي راه يقول عليك

إنك لا تفهم ...لا تفهم "الفصع"

السلطان : وما ...الفصع؟ !

التاجر : لا أدري ...ولا حتى هو يدري ...

لعله يكون أمرا خطيرا ...!

Le Sultan, clin d'œil du Philosophe ; calme, moqueur, s'approche du Marchand ou l'appelle et lui dit :

السلطان : إذا السلطان فهِم الفصع ...صفع!

الفيلسوف: أحمق !! Au Marchand

Le Marchand comprend que c'était un piège du Philosophe. Hors de lui, le Marchand se sentant le dindon de la farce ; lève la main pour gifler le Philosophe…. Mais sa main glisse et va se loger dans le visage du Sultan. Le drame. Le Marchand tombe au pied du Sultan implorant son pardon.

Tableau : Après la gifle du Sultan…

Ayant esquivé la gifle, le Philosophe a conduit le Marchand à gifler le Sultan. Dans un tel désordre, le Marchand au pied du Sultan attendant une sentence définitive, le Sultan prononce quelque chose d'incompréhensible. Pourquoi oublie-t-il l'offense du Marchand ?

En fait il comprend très bien que le coupable n'est justement pas le Marchand mais plutôt le Philosophe, l'auteur d'une telle intrigue.

Alors que tout le monde tentait de se disperser, fuir ce qui devait s'en suivre de la part d'un Sultan qui venait d'être giflé par l'un de ses sujets ; le Sultan s'adresse avec autorité au Cadi :

السلطان: القاضي!! سمعت بهاذ الاختراع العجيب، غبرة الفهامة؟

القاضي (perdu)**: غبرة الفهامة؟ ايه...نعام...**

السلطان: كنت متيقّن،اختراع مثل هاذا ماكانش
يخفَى على علماءنا.
يمكن حتى يكونوا تكلّموا عليها
المتقدمين؟ لا؟! ...

القاضي: علماءنا تكلموا على كل شيء
مافاتتهم فايتة وكل شيء مكتوب.

السلطان: كنت متأكد.

القاضي : ودرك باش يأمر مولانا ؟!

السلطان : واش قصدك ؟! (Colère inexpliquée)

القاضي : قصدي ...الغبرة هذي...نحلّوها ولّ نحرموها ؟!

السلطان : إذا حللناها ....؟!

القاضي : الشعب غادي يفهم ! !..

السلطان : وإذا حرّمناها ؟!

القاضي : الشعب غادي يعرف ! !..

السلطان : وإذا حنا قسمناها بدون مقابل ؟!

القاضي : مولانا غادي يعيش مدى الحياة !

السلطان : القاضي، انت، بعدالتك المعروفة، قسم على شعبنا هاذ الثروة الجديدة مادام الفيلسوف راه تبرع بها !

القاضي : ماشي كان طلب دراهم ؟!

السلطان : تكذبي ؟!....عرضت عليه عرض...أحسن من الدراهم من بعد من بعد نقولك واش وجدنا له....

القاضي :.....وقْبل ؟!..

السلطان (passe à autre**): هاذ الاختراع جاء في وقته !**

الهموم نتاع شعبنا كثرت ...

ما لازمش يوصل يمرض ....

القاضي (tout bas)**: الله يحسن عونهم!**

السلطان lui demande de répéter**: عاود.. ! عاود.. !**

القاضي : الله يحسن عون مولانا !

السلطان : عندهم الحق!

القاضي (surpris) **: راك متأكد،مولايْ؟!**

السلطان : معلوم! الله يحسن عونهم...

هدرة كيما هاذي تفرح الشعب.

الشيء اللي غريب...أنّ اختراع مثل هاذا

اللي غادي يقضي على جميع المطالب النقابية ... اختراع مثل هاذا يجينا من فيلسوف

تقدمي مثل هاذا ؟! و الأغرب منّه كيفاش ما فكّرْتش أنا ↑ في هاذ الغبرة قبله ؟

الجنرال: مازالوا يجهلوا، هو وأمثاله، بلّي مازالنا قويّين باش نسكتوهم وحِيلِيينْ باش نقلبوا على ريسانهم أعمالهم.

Scène XIV : **Hommage paradoxal et «récupération» du Philosophe**

Le Sultan avec toutes les autorités et tout le chœur sont présents pour rendre hommage au Philosophe.

Le pouvoir récupérant ce qu'il ne peut pas vaincre.

القاضي(les mains levées au ciel): **يالخالق!**

سبحانك، اعطينا فيلسوف مثل هاذا،

آمين !

السلطان: آمين.

الفيـلسوف: الشكر لله.

الله يزيد في ملك مولانا السلطان

ويْعَلِّيهْ في السما وهو محطوط فوق الرمل.آمين.

القاضي: آمين.

السلطان: آمين.

الحضور: آمين.آمين.آمين.

Un temps…

السلطان: فيلسوفنا العزيز!

نعترف لك بلّي كنت شّاكّ في نزاهتك

الفيـلسوف: الشّك ماهو غير حبّة رمل في صحرا اليقين.

السلطان: راني تْهَنِّيتْ الآن…

جحـا: كنت برك مخلوع في الجارية المفضلّة نتاعك

الرّاجل دايما يحَسْ بروحه مقلق تحت

عيون امراة في ساعات الحياة الحَرِجَة.

السلطان: أيها الفيلسوف العظيم. لا بد لي نكافأك.

Remise de la médaille par le Général.

Lors de la cérémonie, au moment où l'un ou l'autre félicitait le Philosophe ; Chacun tentait sa chance avec Atika. Elle leur donnera chacun rendez-vous chez elle ; la nuit.

Tableau : Scène jouée des rendez-vous.

Scène XV : **Le défilé des « Officiels » chez Atika ; le piège final**

La nuit venue, ils défileront l'un après l'autre : le Cadi, le Marchand, le Général et, enfin, le Sultan. Et comme ils étaient tous arrivés pratiquement au même moment, Atika n'avait trouvé comme moyen pour les cacher au regard des uns les autres que de leur demander de se déshabiller pour faire figure de statue. Lesquelles statues son Philosophe de mari, donc païen, adorait.

En fait, le Philosophe était de mèche avec sa femme Atika. Il aura attendu jusqu'à ce que tous aient été déshabillés, pour leur déshonneur, par sa femme Atika.

A ce moment-là il fait irruption dans sa maison, un semblant d'étonnement…

Les voyant nus, déshonorés, en statues; à cause de leur concupiscence, caractéristique des despotes juste après leur cupidité ; le Philosophe revient à sa femme et d'un air complice il fait mine de la blâmer :

عتيقة :..

هاذو هما اصحابك..

جاوا على باطل..

بصح منهم واحد نحبه..

Epilogue

الفيلسوف: راني عايْ

عتيقة : صفعة ....و طّيحْ!

الفيلسوف: الثورة الجديدة و العهد القْديمْ...

عتيقة : باقي ؟!

الفيلسوف: عندك شك ؟!

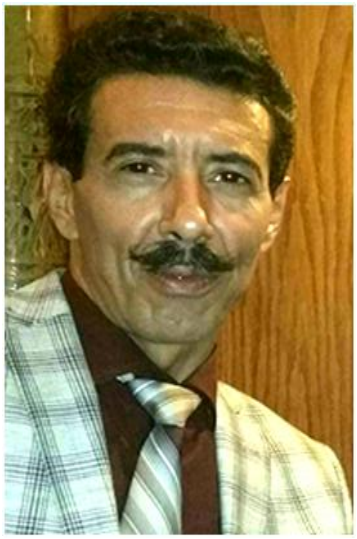
عتيقة : طفى الضّو !

FIN

Youcef MILA

II ملحق خاص بالسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي

السيرة الذاتية للسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي:



عبد الرحمان زعبوبي

تاريخ ومكان الميلاد : 1966/10/10 بتالة إيفاسن - بوقاعة - سطيف.

الحالة العائليّة: متزوّج.

العنوان: 44 حي 50 مسكن بوقاعة- سطيف

الهاتف: 0793.08.38.92

abderzaaboubi@gmail.com

الخبرة المهنية

1996- 2001: مستشار ثقافي بمديرية الثقافة لولاية سطيف.

2001- 2015: مستشار ثقافي بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري.

2015- 2021: مفتش بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري.

2001- 2021: أستاذ مادة السينوغرافيا بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري.

2010- 2015: عضو لجنة صندوق دعم الابداع الفني والادبي بوزارة الثقافة.

2013- 2018: عضو لجنة جائزة رئيس الجمهورية للشباب المبدعين "علي معاشي" بوزارة الثقافة.

الشهادات المحصل عليها

1987- 1992: شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية- تخصص سينوغرافيا- المعهد الوطني للفنون الدرامية.

2007- 2008: شهادة ماستر 1 في السينوغرافيا بالمدرسة الوطنية لفنون وتقنيات المسرح- ليون- فرنسا.

المشاركات الدوليّة

- المشاركة في الملتقى الدّولي للسينوغرافيين الشباب بمدريد (إسبانيا) 1996.
- المشاركة في تربّص تكويني بجامعة أفنيون (فرنسا) 2002.
- تربّص لمدّة عام بالمدرسة الوطنيّة العليا بفنون وتقنيّات المسرح (ENSATT) ليون (فرنسا) 2007-2008.
- المشاركة بمهرجان مسرح الشباب شرم الشيخ (مصر) 2015.
- المشاركة في مهرجان قرطاج للمسرح (تونس) بمسرحيتين: عالم البعوش والبسمة المجروحة.
- المشاركة في مهرجان الدار البيضاء للمسرح الجامعي (المغرب) بعالم البعوش.
- المشاركة في مهرجان الأردن بـ: عالم البعوش، غبرة الفهامة، فالصوونون.

المشاركات في الملتقيات والورشات

- المشاركة في مختلف الأسابيع الثقافيّة لولاية سطيف بالولايات الأخرى من 1996 إلى غاية 2000.
- المشاركة في مهرجان وطني للمسرح بولاية سطيف سنة 1995 كعضو في لجنة التحكيم.
- المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس كعضو لجنة التحكيم 2008.
- المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية خنشلة 2009 كعضو في لجنة التحكيم.
- المشاركة في المهرجان الوطني للضحك بولاية المديّة كمنشط ورشة السينوغرافيا 2009.
- المشاركة في المهرجان الوطني للضحك بولاية المديّة كعضو في لجنة التحكيم 2010.
- المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح الأمازيغي بولاية باتنة كعضو في لجنة التحكيم 2012.
- المشاركة في المهرجان الدولي للمسرح (الجزائر).
- المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بخنشلة 2010.

الجـــــوائز

- جائزة أحسن عرض بمسرحية النهر المحول سنة 2007.
- جائزة أحسن عرض بمسرحية فالصوسنة 2008.
- جائزة أحسن عرض بمسرحية الحراس سنة 2009.
- جائزة أحسن عرض بمسرحية شظايا سنة 2010.
- جائزة أحسن عرض بمسرحية علاء الدّين والمصباح السحري 2010.
- جائزة أحسن سينوغرافيا بمسرحيّة بباتنة سنة 2010.
- جائزة أحسن نصّ بمسرحية المالك يلعب المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 2012.

الأعمال المنجزة

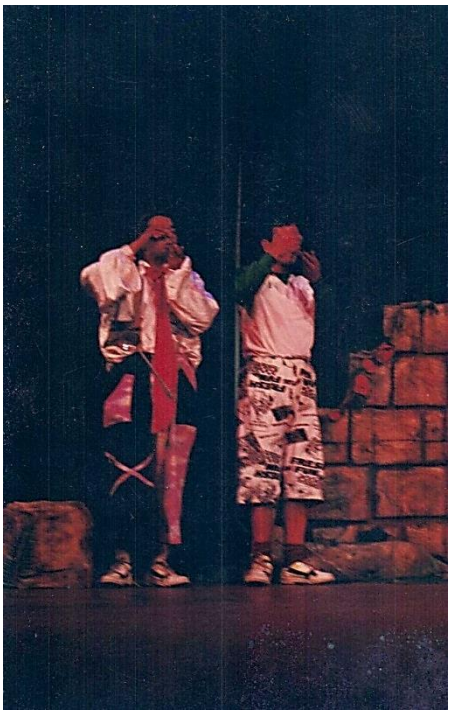
1- سينوغرافيا مشتركة لمسرحيّة "قطار الرغبة" لتنيسي وليامز إخراج حميدة آيت الحاج INADC 1991.
2- سينوغرافيا "بشارة الخير" نص وإخراج عمر فطموش -تعاونيّة منايل للمسرح 1991.
3- سينوغرافيا "وهمة" نص وإخراج عمر فطموش -تعاونيّة منايل للمسرح 1992.
4- "البسمة المجروحة" نص عمر فطموش إخراج حسان عسوس - تعاونيّة لام أليف سيدي بلعبّاس 1992.

5- سينوغرافيا لمسرحيّة "عالم البعوش" عن "عدوالشعب" نص عمر فطموش وإخراج عزالدّين مجّوبي المسرح الجهوي باتنة 1992.
6- سينوغرافيا "وكاد المعلّم" نص وإخراج عمر فطموش -تعاونيّة منايل للمسرح 1993.
7- سينوغرافيا "شمس النهار" لتوفيق الحكيم إخراج العربي زكّال – إنتاج المسرح الوطني الجزائري 1993.
8- سينوغرافيا مسرحيّة "تأشيرة 2000" نص عمر فطموش إخراج عزازني، تعاونيّة مسرح برج منايل 1993.
9- تصميم ملابس ملحمة الجزائر - إنتاج الديوان الجزائري للثقافة 1994.
10- سينوغرافيا ملحمة "سيتيفيس" - إنتاج ولاية سطيف 1995.
11- سينوغرافيا ملحمة "08 ماي 1945" - إنتاج ولاية سطيف 1996.
12- سينوغرافيا الأوبيرات "الشمس والجلاّد" - إنتاج ولاية عنابة 1996.
13- سينوغرافيا "المسيرة" - إنتاج ولاية سطيف 1997.
14- سينوغرافيا "سطيف عصارة التاريخ" - إنتاج ولاية سطيف 1998.
15- سينوغرافيا "العلم نور" - إنتاج مديريّة التربية لولاية سطيف 1998.
16- سينوغرافيا ملحمة "لالة فاطمة نسومر" - إنتاج ولاية بومرداس وزارة المجاهدين 1997.
17- سينوغرافيا "الثمن" لأرثر ميلر إخراج أحمد بن عيسى - إنتاج المسرح الجهوي باتنة 2000.
18- سينوغرافيا ومساعد مخرج "التمرين" نص وإخراج محمّد بن قطاف - إنتاج التلفزة الوطنيّة 2001.
19- سينوغرافيا "الدرس" ليوجين يونيسكوإخراج أحمد خودي - إنتاج المسرح الجزائري 2001.
20- سينوغرافيا "سنفونيّة النسيان" نص وإخراج عمر فطموش - إنتاج المسرح الصغير برج منايل 2001.
21- سينوغرافيا ملحمة "سي لطفي" - إنتاج وزارة المجاهدين 2001.
22- سينوغرافيا "طلب الزواج" لأنطوان تشيكوف إنتاج INAD وإخراج أحمد موزارين 2001.
23- سينوغرافيا "ملحمة الأوراس" نص لسليم سوهالي وإخراج علي جبارة – إنتاج وزارة المجاهدين وولاية باتنة 2002.
24- سينوغرافيا ملحمة "سي عميروش" – إنتاج وزارة المجاهدين 2002.
25- سينوغرافيا "إيلكترا" لصوفوكليس إخراج أحمد خودي - إنتاج INAD 2003.
26- سينوغرافيا "جزائر الشاعر" لآيت منقلات إخراج أحمد خودي –إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2003.
27- سينوغرافيا "زوبيدة الرّف" إخراج أحمد خودي 2003.
28- سينوغرافيا "الزائر" إخراج حبيب بوخاليفة – إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2004.
29- سينوغرافيا "ليلة الشك" نص لأرزقي مترف وإخراج أحمد خودي – إنتاج INAD 2004.
30- سينوغرافيا "إيبي ملكاً" لألفراد جاري وإخراج أحمد خودي – إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2003.
31- سينوغرافيا "نساء في حرب" نص وإخراج جواد الأسدي – إنتاج المسرح الوطني الجزائري 2004.
32- سينوغرافيا "واد بلا ماء" نص وإخراج محفوظ فلوس – إنتاج وزارة البيئة 2004.
33- سينوغرافيا "ديك المزابل" نص لطلال نصرالدّين إخراج عيسى جفاطي، إنتاج المسرح الوطني 2005.
34- سينوغرافيا "أولاد لابلاص دارم" نص لحميد قوري وإخراج جمال مرير إنتاج المسرح الجهوي عنابة 2005.
35- سينوغرافيا "نورة"، "بيت الدمى" لهنريك إيبسن وإخراج أحمد خوذي، إنتاج المسرح الوطني 2006.
36- سينوغرافيا "النهر المحول" إخراج حميدة آيت الحاج – إنتاج المسرح الجهوي بجاية 2007.
37- سينوغرافيا " غبرة الفهامة" لكاتب ياسين وإخراج حسان عسوس- إنتاج المسرح الجهوي بلعباس 2007.

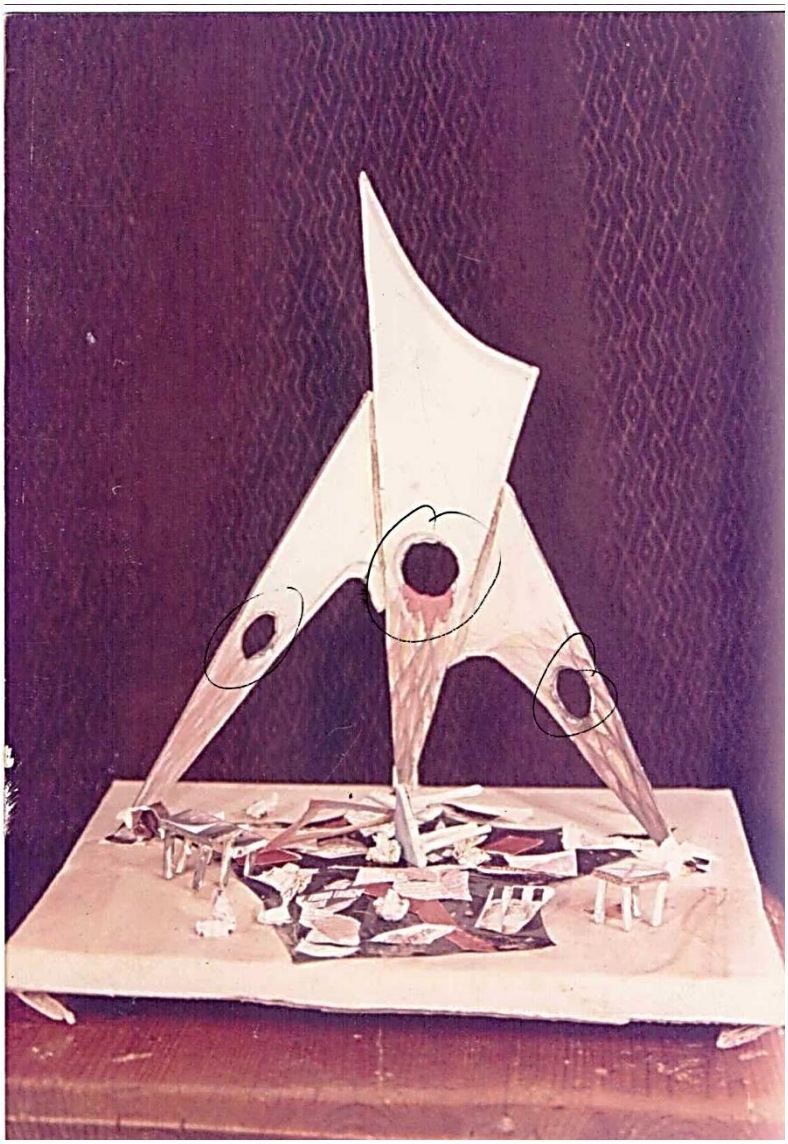
38- سينوغرافيا "الخبزة" لعبدالقادر علّولة وإخراج محمّد آدار – إنتاج ولاية الجزائر 2006.
39- سينوغرافيا "أشواك السلام" لتوفيق الحكيم وإخراج عزري غوتي، إنتاج المسرح الجهوي وهران 2007.
40- سينوغرافيا "يوغرطا" لخالد بوعلي وإخراج صونيا –إنتاج المسرح الجهوي باتنة 2007.
41- سينوغرافيا "فالصو" إخراج عزّالدين عبار – إنتاج المسرح الجهوي بلعباس 2008.
42- تصميم سينوغرافيا "التفاح" لعبد القادر علولة مساهمة لفرقة هاوية من بودواوولاية بومرداس 2008.
43- سينوغرافيا " le feun" لمولود معمري إخراج عبدلي إنتاج المسرح الجهوي بجاية.
44- سينوغرافيا "نون" لحميدة العياشي إخراج عزّالدين عبار – إنتاج المسرح الجهوي بلعباس 2009.
45- سينوغرافيا "الحراس" الطاهر جعوط إخراج عمر فطموش - إنتاج المسرح الجهوي بجاية 2009.
46- سينوغرافيا "شظايا" تركيبة نصيّة من نصوص كاتب ياسين، إخراج حسان عسوس، إنتاج المسرح الجهوي بلعباس 2010.
47- سينوغرافيا "علاء الدّين" إخراج صابر عميور - إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2009.
48- سينوغرافيا "أمام أسوار المدينة" تنكراد دوست إخراج صونيا - إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2010.
49- سينوغرافيا "حسان طيرو" لرويشد إخراج مصطفى عياد 2010.
50- سينوغرافيا "بدون عنوان "لخالد بوعلي وإخراج مشترك صونيا ومصطفى عياد 2010.
51- سينوغرافيا "الحياة" بالأمازيغية نص العربي بولبينة - إنتاج المسرح الجهوي أم البواقي 2010
52- سينوغرافيا "الكرسي والحاكم" - إنتاج مسرح وهران الجهوي 2011
53- سينوغرافيا "صفاكس"نص بوزيان بن عاشور إخراج عيسى مولفرعة - إنتاج مسرح وهران الجهوي 2011
54- سينوغرافيا "ليالي آل موت"لحميدة العياشي إخراج عزالدين عبار، إنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس 2011
55- سينوغرافيا "عام الحبل" نص سليم سوهالي إخراج جمال مرير- إنتاج المسرح سكيكدة 2011
56- سينوغرافيا "عملية نوح" إخراج عمار محسن - إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2012
57- سينوغرافيا ونص "آمال" إخراج عزالدين عبار - إنتاج المسرح الجهوي معسكر 2012
58- سينوغرافيا وإخراج "الملك يلعب" لمحمد بورحلة إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2012
59- سينوغرافيا "الكابتن سكر" نص وإخراج عبدالقادر جريو- إنتاج المسرح الجهوي لقالمة 2013
60- سينوغرافيا "القرص الأصفر" نص فتحي كافي إخراج الربيع قشي - إنتاج المسرح الجهوي معسكر 2013
61- سينوغرافيا "ليلية غضب الآلهة" لمحمد بورحلة إخراج جمال مرير - إنتاج المسرح الجهوي باتنة 2014
62- سينوغرافيا "عودة الولي الصالح" نص محمد بورحلة إخراج عمر فطموش - إنتاج المسرح الجهوي باتنة
63- سينوغرافيا "سيرتا" إخراج عزالدين عبار - إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2015
64- سينوغرافيا "فندق العالمين" إخراج احمد لعقون –إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2016
65- سينوغرافيا "آسف لن أعتذر" نص بشير بن سالم إخراج عيسى جقاطي - إنتاج المسرح الجهوي معسكر 2017
66- سينوغرافيا "دلالي" إخراج عبدالقادر جريو– إنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس 2016
67- سينوغرافيا "العقد المسموم" نص احمد بن خال إخراج عبدالقادر جريوإنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس 2018
68- سينوغرافيا وإخراج "البصمة" نص الصادق بخوش - إنتاج الهيئة الوطنية لحماية الطفولة2019
69- سينوغرافيا "شكون يخدع شكون" نص وإخراج أحمد لعقون –إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة 2020
70- سينوغرافيا "الخيال" نص وإخراج سيف الدين بوهة - إنتاج المسرح الجهوي سوق أهراس 2021

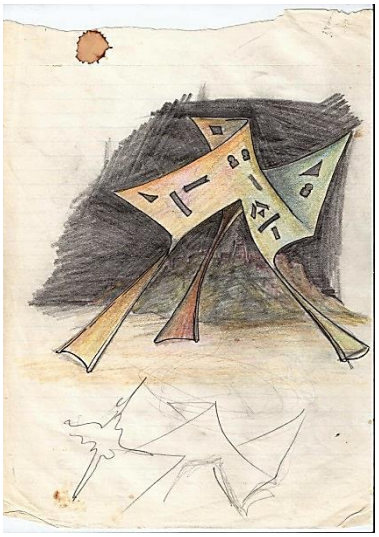
ألبوم صور لبعض أعمال السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي:

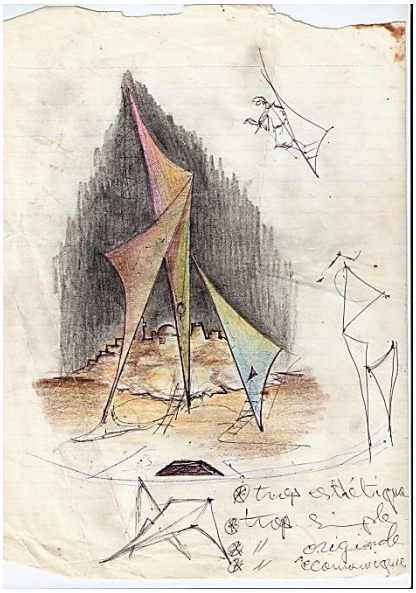
المصدر: الأرشيف الخاص للسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي



ملصقة وديكور مسرحية "بشارة الخير"، نص وإخراج عمر فطموش، تعاونيّة برج منايل للمسرح، 1991.

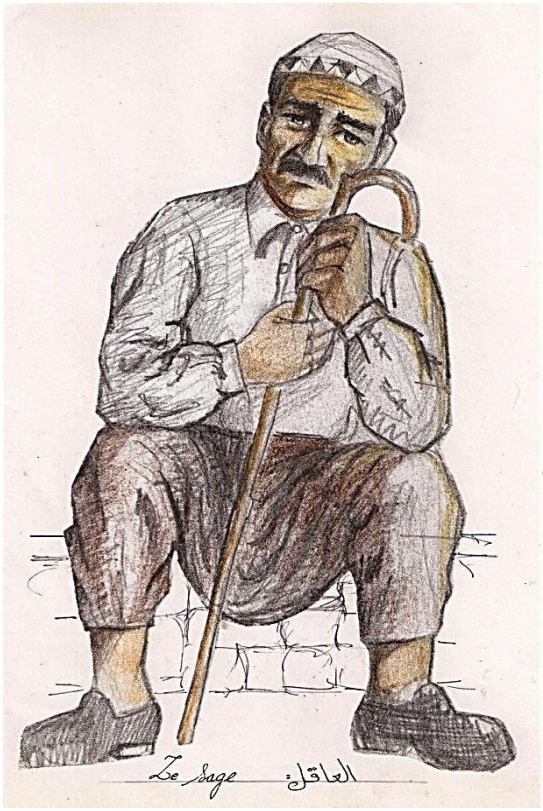


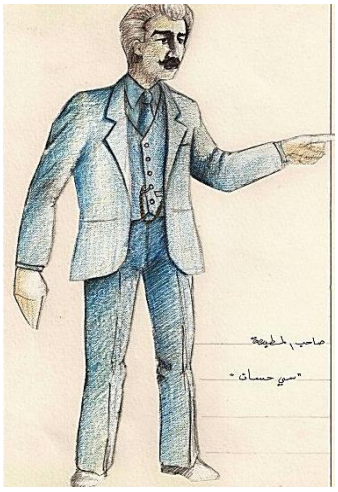




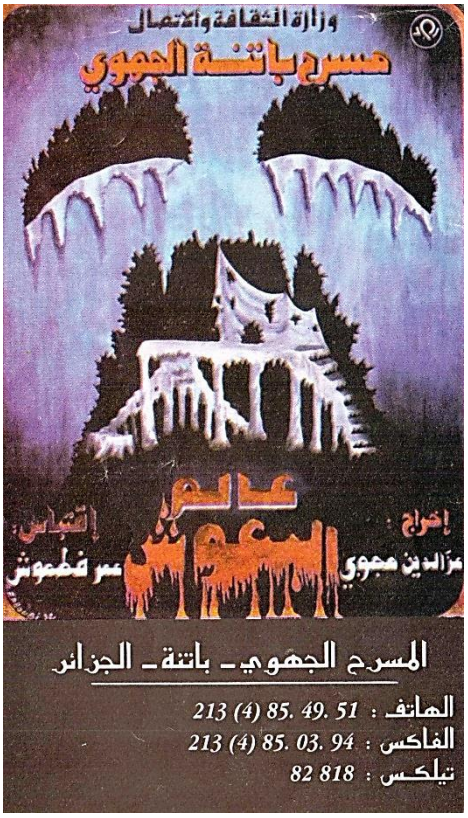
صور ماكيت

مسرحية "البسمة المجروحة"، نص عمر فطموش، إخراج حسان عسوس، تعاونيّة لام أليف سيدي بلعبّاس، 1992.

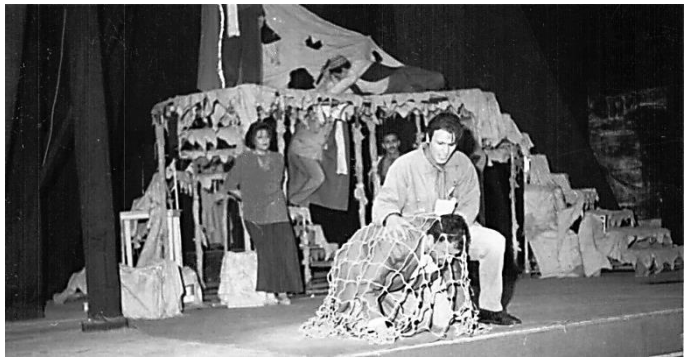




تصاميم ملابس مسرحيّة "عالم البعوش" عن "عدوالشعب"
نص عمر فطموش، وإخراج عزالدّين مجّوبي، المسرح الجهوي باتنة، 1992.



ملصقة مسرحيّة "عالم البعوش"، 1992.



صور ديكور، مسرحيّة "عالم البعوش"، 1992.

عالم البعوش

مقتبسة عن مسرحية " عدو الشعب " للكاتب النرويجي هنريك ابسن .

ملخص المسرحية

عالم البعوش مسرحية تحكي في ايقاع سريع قصة غضب طبيب يكتشف ان منبع الحمام المعدني العصب الحيوي لمدينته . ملوث .
واجب رحل العلم الكشف للسكان عن الأخطار .
لكن هل تقاوم التوايا الحسنة والطرح العقلاني انتهازية أصحاب المصالح أصحاب القرار .؟

ع . فطموش

كلمة المخرج

" البحث عن الحقيقة ، نشر الوقائع ، هذا في نظري المتواضع اطار المثل ، إذ تعلم الحقيقة وخاف التعبير عنها ، فانه إذا جبان ".

LE MOT DU METTEUR EN SCENE

Chercher la verite, demasquer le mensonge, diffuser la realite, voila a mon humble avis le code du comedien, s'il apprend la verite et qu'il a peur de l'exprimer, alors il n'est qu'un lache.

L. MEDJOUBI

الممثلون

بوزيد شعيب : في دور الصافي " واجب علينا أن نلفع البعوش ".
زرارة كمال : في دور الوالي " المسؤولية صعبة حتى في شخصية مسرحية ".
بوبير صالح : في دور العاقل " في الكلام نصية وفي المعيشة قصة ".
بن براهيم حليمة : في دور شريفة " اللي جهلني يشاور روحه واللي غمني غم روحه ".
طيار جمال : في دور سي حسان " احسبو الفنان ولو يكون سي حسان ".
اوجيت سمير : في دور الصحفي " كلنا خطاؤون وخيرنا التوابون ".
الرباني محفوظ : في دور سعيد " وضح الطريق باغي نفيق ".
شيبة فتحي : في دور مسؤول البيئة " واخرجتم كل خناجركم وتنافختم شرفا وما أشرفكم ".
لبرغ فؤاد : في دور عبد القادر " متى تسقط الأقنعة ؟".

التقنيون

بلقراني جمال : مكلف بالصوت .
بن شادي نجيب : مكلف بالإضاءة .
قدور مسعود : مكلف بالملابس والاكسوار .
ساحلي الجمعي : مكلف بالعتاد التقني .
مساعدية حمو : مكلف بالعتاد التقني .
عرعار رابح : مكلف بالعتاد التقني .

المراقب الفني

جمال الصغير

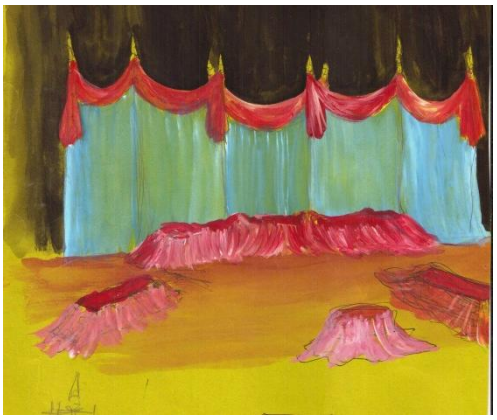
عز الدين مجوبي

1945 . تاريخ الميلاد بعزابة .
1963 . دبلوم من المعهد البلدي للموسيقى . الجزائر . .
1963 . ممثل بالإذاعة والتلفزة الجزائرية .
1966 . ممثل بالمسرح الوطني الجزائري .
1972 . ممثل بالمسرح الجهوي . وهران . .
1974 . العودة إلى المسرح الوطني الجزائري .
1985 . جائزة أحسن إخراج لمسرحية " غابو لافكار " .
1989 . عضو مؤسس لمسرح القلعة . الجزائر . .
1992 . انسحاب من مسرح القلعة .
1993 . أول إخراج خارج الجزائر (العاصمة) مع المسرح الجهوي بانتة لمسرحية عالم البعوش .

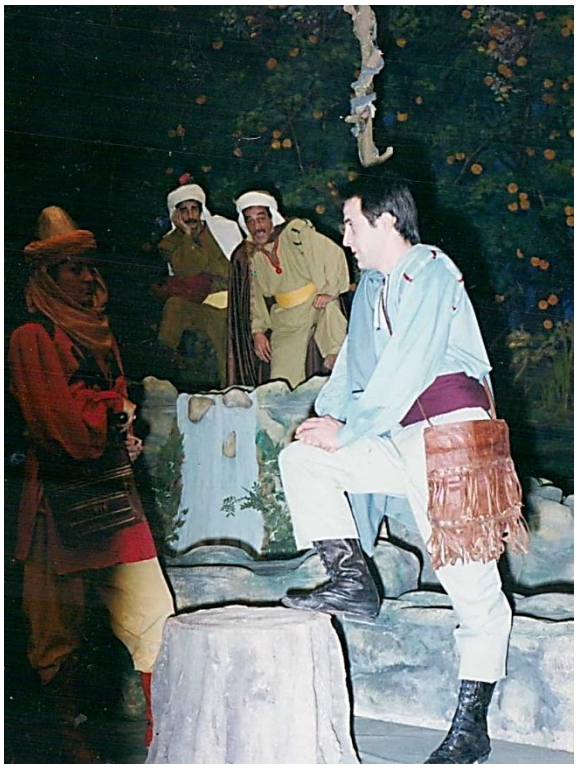
مسرحية " عالم البعوش "

شاركت في :
1993 . ماي : المهرجان الوطني للمسرح المحترف . عنابة . نالت جائزة احسن عرض متكامل وجائزة احسن اخراج .
1993 . سبتمبر : المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بالدار البيضاء . المغرب . مشاركة شرفية .
1993 . نوفمبر : أيام قرطاج المسرحية . تونس . نالت جائزة أفضل أداء رجالي .
1994 . سبتمبر : الأيام المسرحية لمدينة . تبسة . نالت جائزة أحسن إخراج .
1994 . نوفمبر : المهرجان الوطني للمسرح المحترف . بانتة . نالت جائزة أحسن إخراج .
1994 . نوفمبر : المهرجان الوطني للمسرح المحترف . بانتة . نالت جائزة أحسن موسيقى .

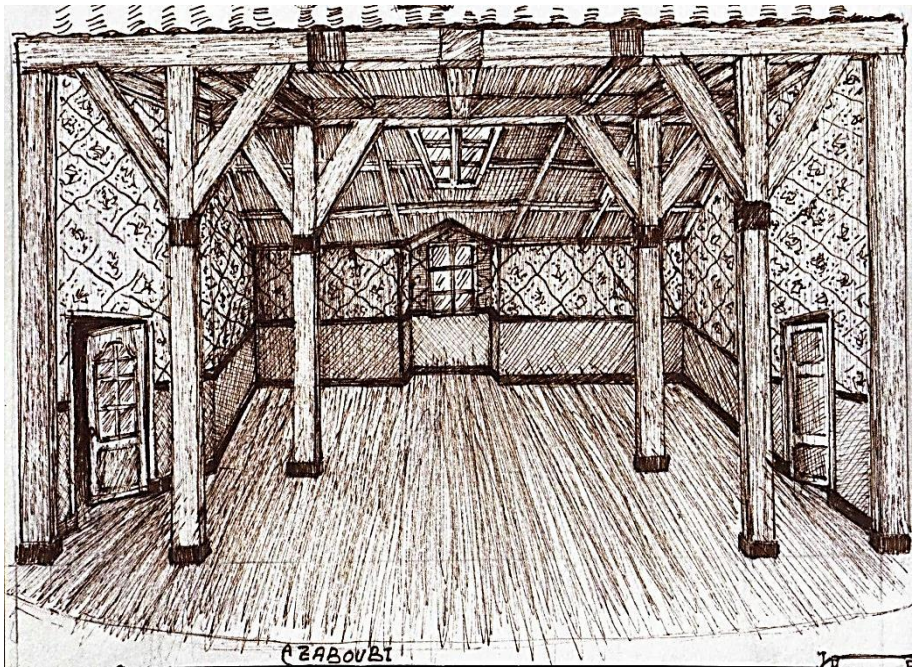
مطوية مسرحيّة "عالم البعوش"، 1992.



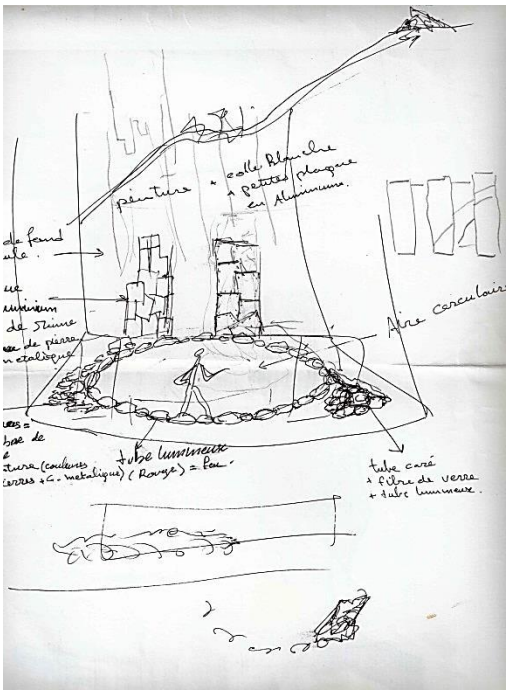
ديكور مسرحية "شمس النهار"، لتوفيق الحكيم، إخراج العربي زكّال، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1993.

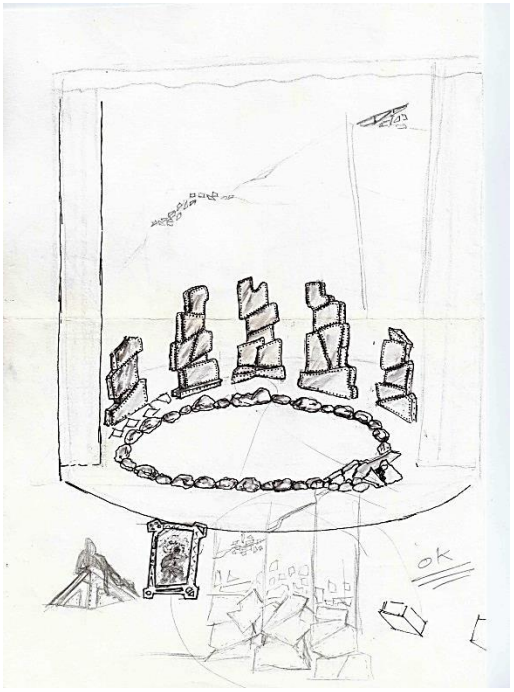


ملابس مسرحية "شمس النهار" لتوفيق الحكيم، إخراج العربي زكّال، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1993.



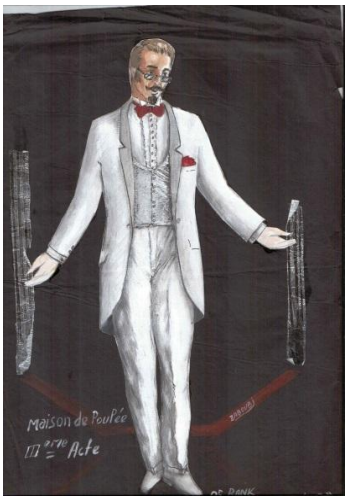
ديكور مسرحية "الثمن" لأرثر ميلر، إخراج أحمد بن عيسى، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2000.

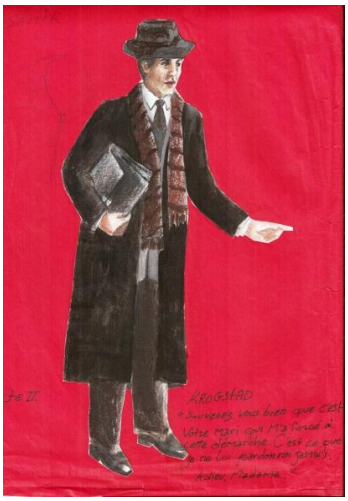


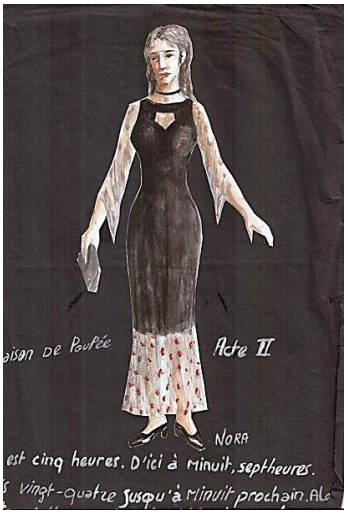


رسومات أولية لديكور عرض "جزائر الشاعر"، نص لآيت منقلات، إخراج أحمد خودي
إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 2003.

ديكور مسرحية "ليلة الشك"، نص لأرزقي مترف، وإخراج أحمد خودي، إنتاج،INAD، 2004.



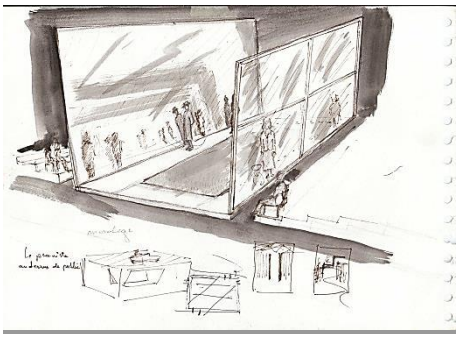


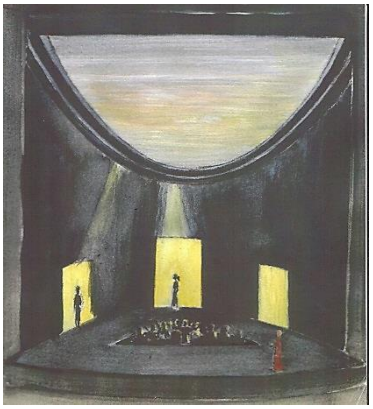


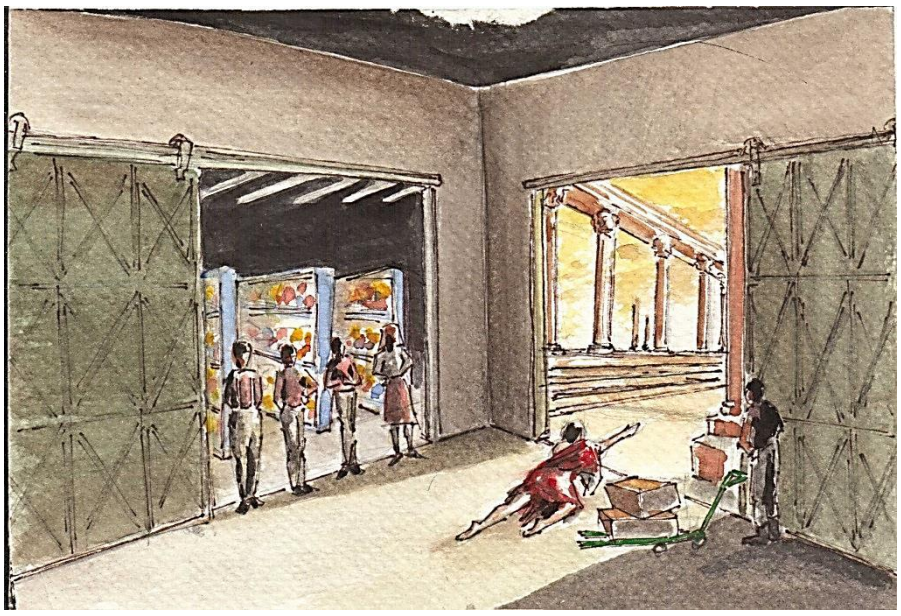
ملابس وديكور مسرحية "نورة" عن"بيت الدمى"، لهنريك إيبسن
إخراج أحمد خوذي، إنتاج المسرح الوطني 2006.

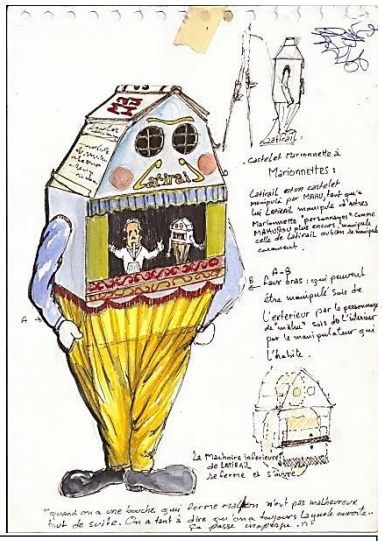
مطوية وديكور مسرحية "أشواك السلام" لتوفيق الحكيم، وإخراج عزري غوتي إنتاج المسرح الجهوي وهران، 2007.

ملابس مسرحية "يوغرطا" لخالد بوعلي، وإخراج صونيا، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2007.

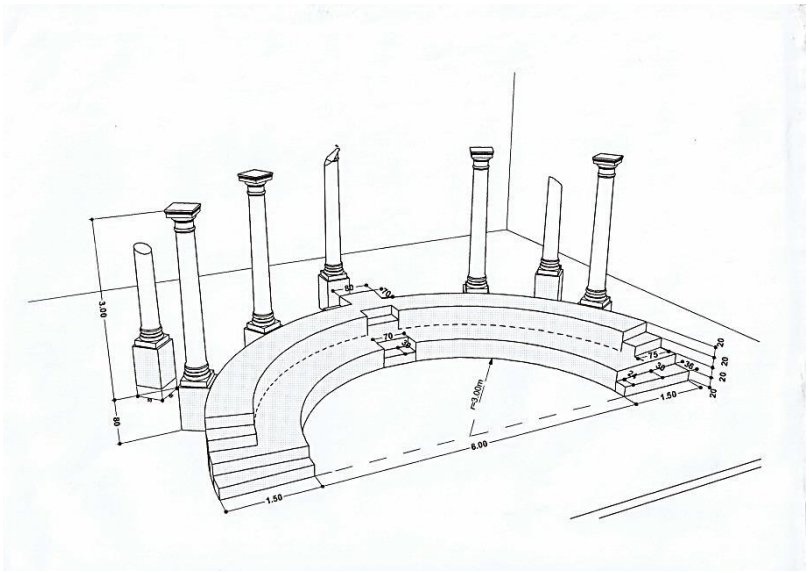




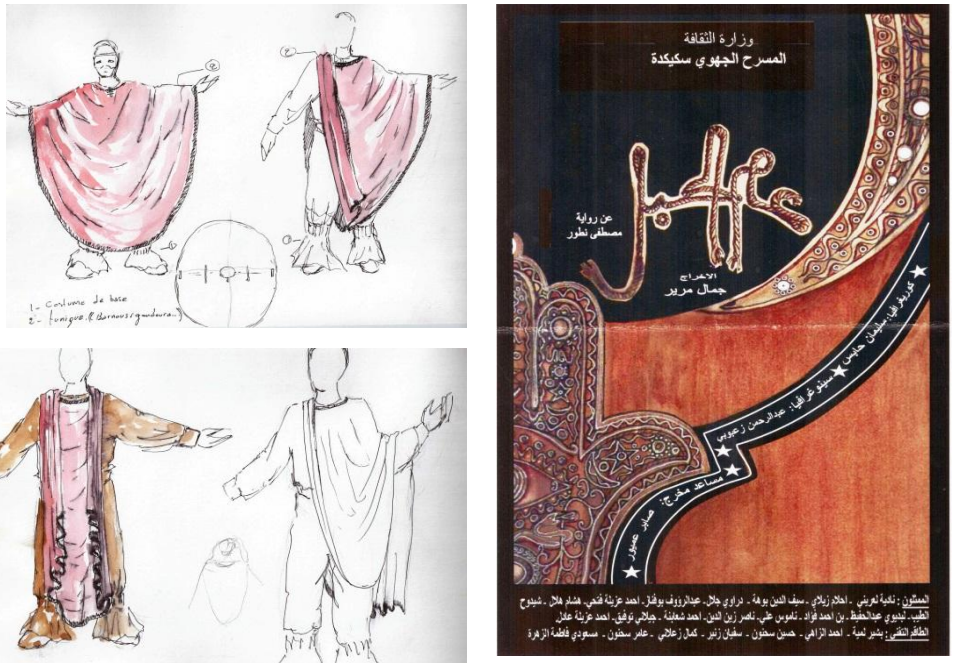




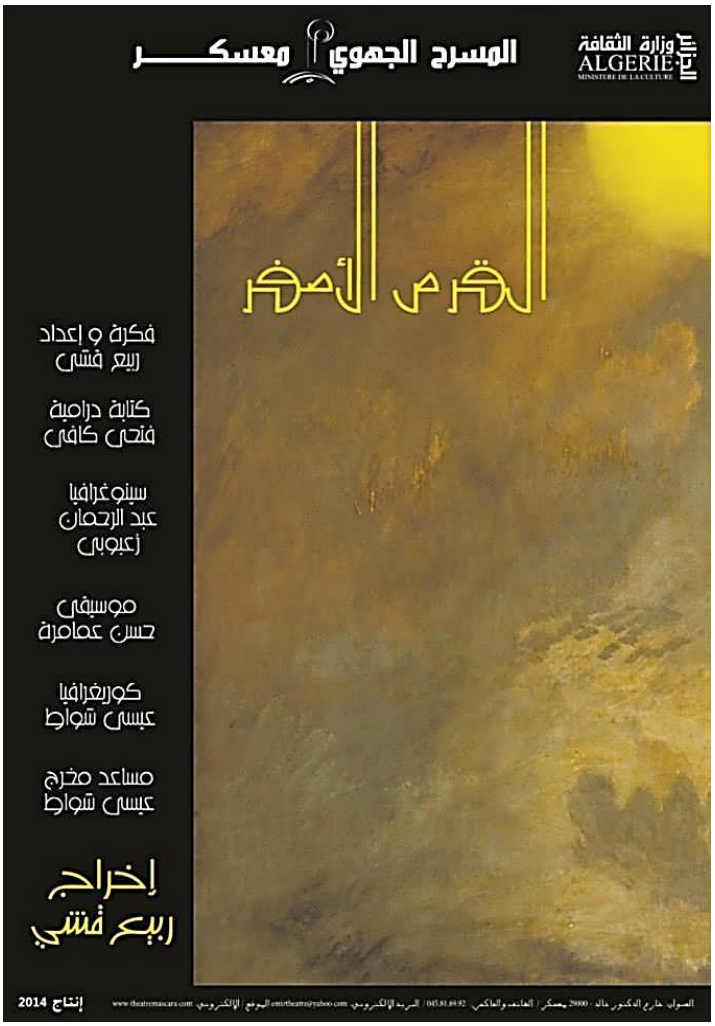
صور لتصاميم أثناء دراسة عبد الرحمان زعبوبي بالمدرسة الوطنية
لفنون وتقنيات المسرح، ليون، فرنسا،2007-2008.

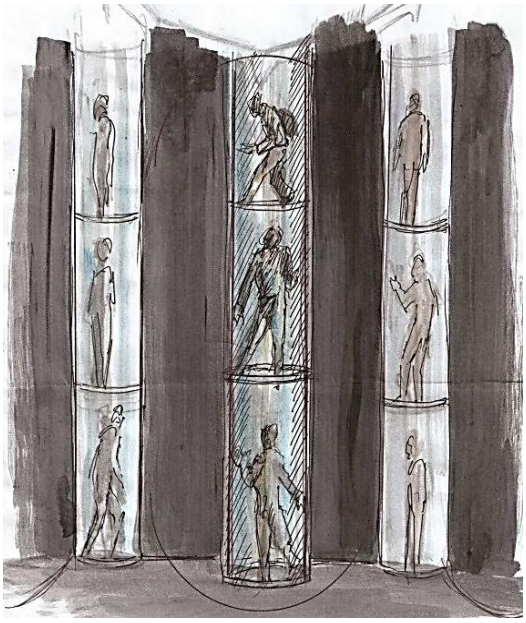


رسومات أولية لديكور مسرحية "صفاكس" لبوزيان بن عاشور، إخراج عيسى مولفرعة، إنتاج مسرح الجهوي وهران 2011

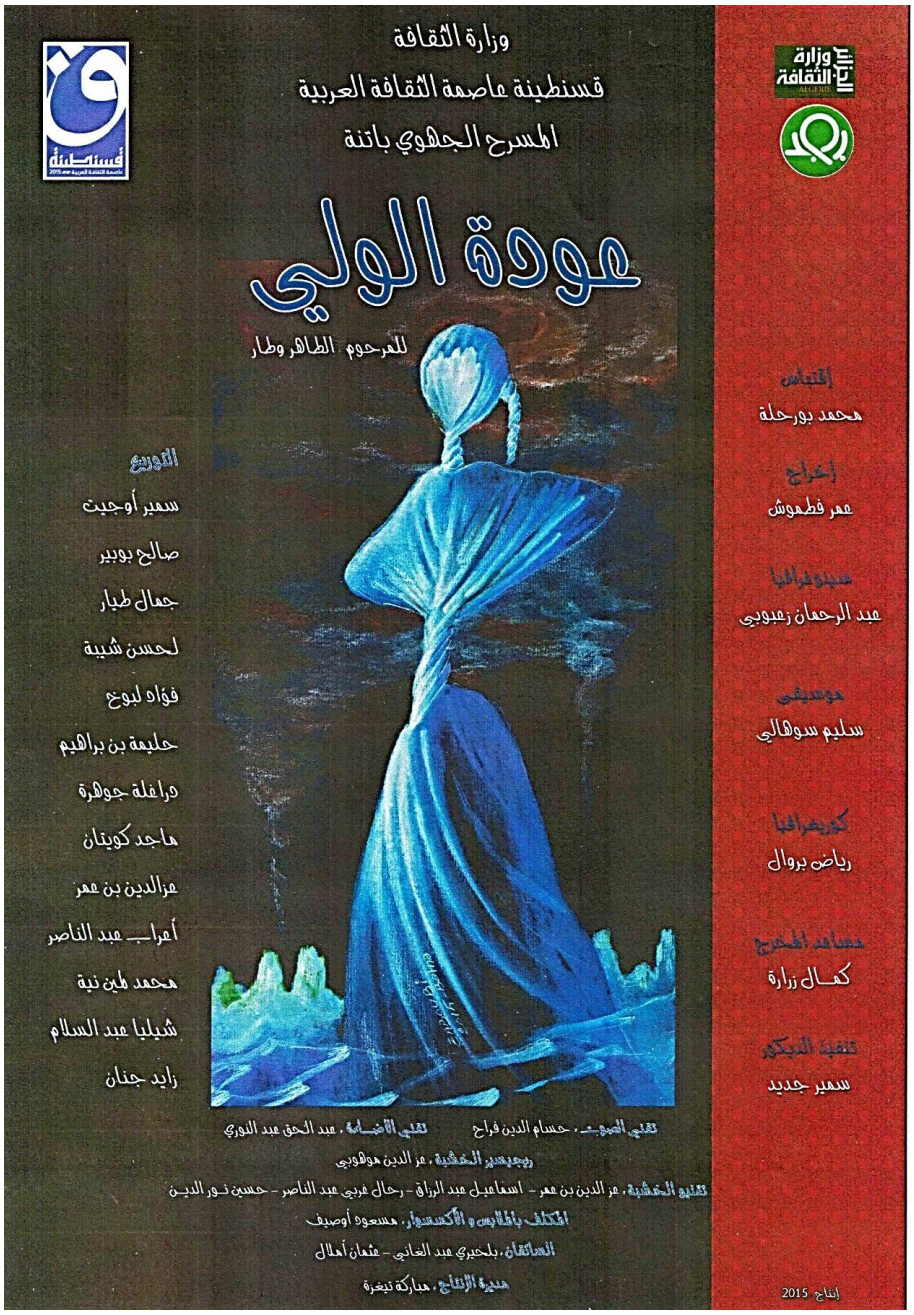


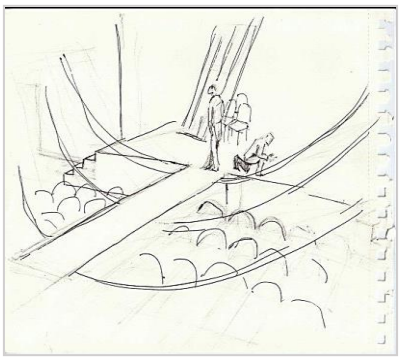
ملصقة ورسومات أولية لملابس مسرحية "عام الحبل"، نص سليم سوهالي
إخراج جمال مرير، إنتاج المسرح الجهوي سكيكدة، 2011.

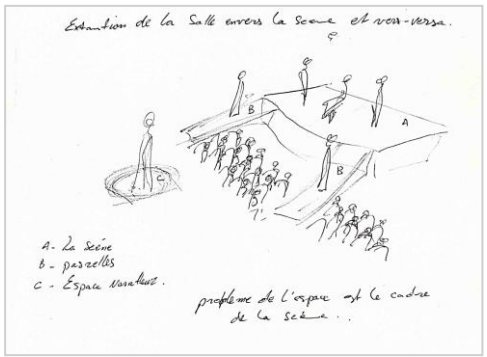




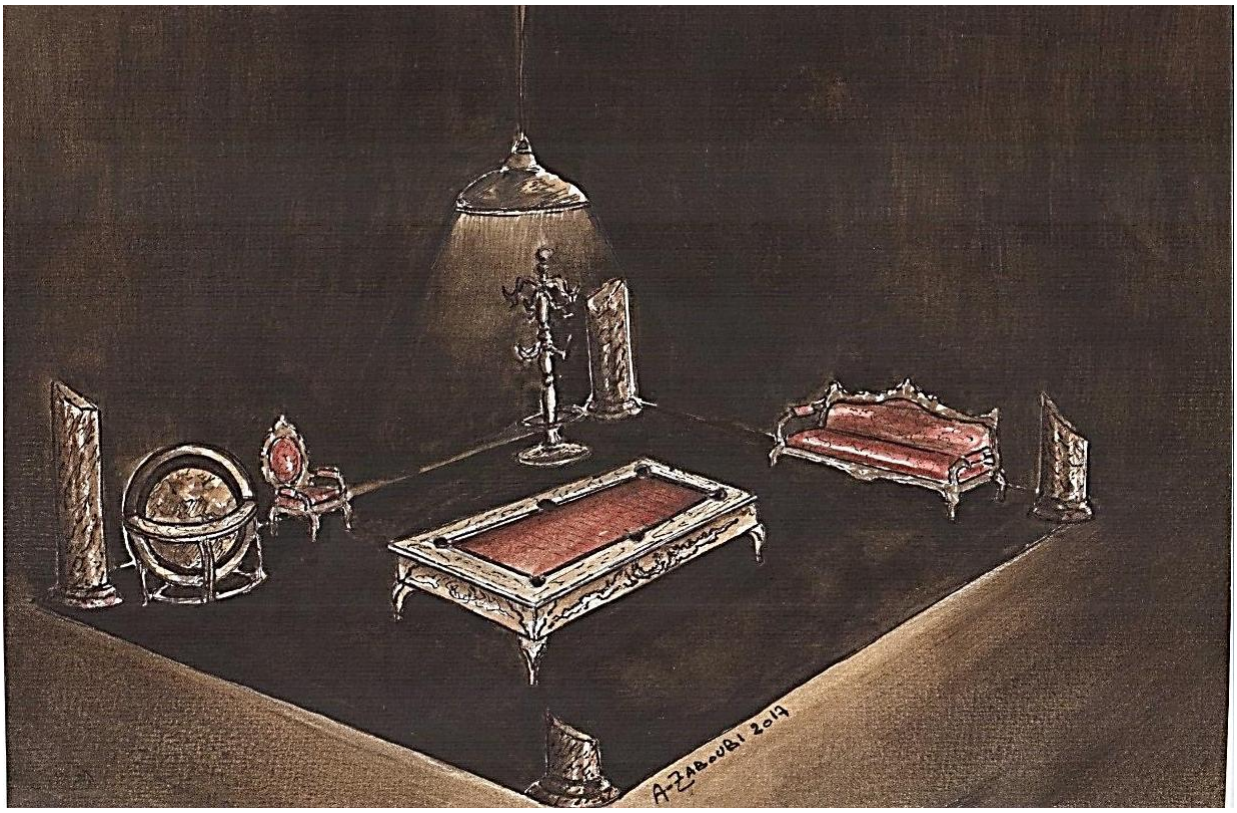
ملصقة ورسومات أولية لمسرحية "القرص الأصفر"، نص فتحي كافي
إخراج الربيع قشي، إنتاج المسرح الجهوي معسكر، 2013.







ملصقة ورسومات أولية لمسرحية "عودة الولي الصالح"، نص محمد بورحلة
إخراج عمر فطموش، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2015.



رسم وصور لديكور مسرحية "آسف لن أعتذر"، نص بشير بن سالم
إخراج عيسى جقاطي، إنتاج المسرح الجهوي معسكر، 2017

صور لعرض "دلالي"، نص يوسف ميلة، إخراج عبدالقادر جريو، إنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس 2016

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصـادر والمراجـع

المصادر:

فيديو عرض غبرة لفهامة

1- يوسف ميلة، مسرحية غبرة الفهامة، نص مسرحي منسوخ، المسرح الجهوي سيدي بلعباس، أرشيف، 2007.

2- فيديو عرض غبرة الفهامة، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الطبعة الثانية، 2007.

المصادر باللغة الأجنبية

1- Vitruve, de l'architecture, 4vol, librairie lahure, Paris 1909 (5^{eme} ed 1977).

المعاجم

1- حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة 1985، ص 130.

2- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة إبراهيم حمادة، قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، الطبعة الأولى، 2006.

3- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

4- نصر الدين بن طيب، قاموس الفن، منشورات الريشة الحرة، مطبعة AGP، وهران، 2006.

المعاجم باللغة الأجنبية

1-Petit Robert, Dictionnaire de langue Française 1, Rédaction dirigée par A. Rey et J. Rey- Debov, Les dictionnaires le Robert, Paris (France).

المراجـــع باللغة العربية

1. إبراهيم دنينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2003.
2. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2013.
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1979، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1998.
4. أحمد زكي، الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الابداع المدارس والمناهج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
5. أحمد سليمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1. 2012.
6. أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.
7. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الإجتماعي والإقتصاد الدرامي، دار موسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2010.
8. الآء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

9. الربضي إنصاف جميل، علم الجمال بين الفلسفة والابداع، دار الفكر، عمان، الأردن، 1995.

10. الشكرجي جعفر، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة، سوريا، 2002.

11. الصراف آمال حليم، موجز في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2005.

12. بشار عليوي، مسرح الشارع (حفريات المفهوم والوظيفة والنتائج)، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

13. بن يحي علي عزاوي، فن المسرح والانسان الحديث، مراجعة وتقديم، البروفيسور سامي موريه، دار فيروبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1. 2014.

14. جبار جودي العبودي، السينوغرافيا (المفهوم، العناصر، الجماليات)، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 1996، ط1، 2016.

15. جبار جودي العبودي: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، ط1، 2011.

16. جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.

17. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

18. حازم جساب محمد علي، جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

19. حازم عبد المجيد اسماعيل، المقاربات الجمالية للإتجاهات الإخراجية في تشكيل العرض المسرحي، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016.

20. حيدر جواد كاضم العميدي، الأزياء المسرحية والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

21. حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، عمان، الطبعة1، 2013.

22. خضر سناء، مبادئ فلسفة الفن، دار الوفاء للطباعة والنشر، الأسكندرية، مصر، ط1.

23. راضي د.شحادة، الجسد الادمي والمخلوق المسرحي، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

24. رضا غالب، الممثل العربي بين ستانسلافسكي وبريشت، سلسلة الإبداع المسرحي، المكتبة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 9.

25. سامي عبد الحميد، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار ومكتبة عدنان نشر-طبع-توزيع، بغداد، الطبعة الأولى، 2015.

26. سامي عبد الحميد، من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل، دار ومكتبة عدنان، المركز العراقي للمسرح، بغداد، ط1، 2013.

27. سمير عبد المنعم القاسم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مراجعة وتقديم، حيدر جواد كاظم العميدي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الأردن، عمان، الطبعة1، 2013.

28. سهيلة عزوز، السينوغرافيا، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999.

29. شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.

30. شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ملتقى الفكر، الإسكندرية، الطبعة الثانية.

31. شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2008.

32. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

33. عبد الرحمان الدسوقي، دراسة الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة، 2005.

34. عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب والمسرح، افريقيا الشرق، المغرب، 2014.

35. عبد الرحمان بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، 3 زنقة المرسى القنيطرة، المغرب، ط1، 2009.

36. عبد الرحمان بن زيدان، من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01.

37. عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدراسات (11)، دمشق، 2012.

38. عبد الكريم خزعل الأسدي، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2017.

39. عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، سان بيتر للطباعة، الطبعة الأولى.

40. عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد المسرح في الجزائر، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الطبعة الأولى، 2012.

41. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

42. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، 2009.

43. كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث، دار ومكتبة عدنان، طبع نشر توزيع، بغداد، ط1. 2013.

44. كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، الجزء الأول، سان بيز للطباعة، 2002.

45. محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009.

46. محمود ابراهيم السعدني، حضارة الرومان منذ نشاة روما حتى نهاية القرن الأول ميلادي، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، مصر، 1998.

47. مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح، نصوص نقدية، دار الفارابي، نشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

48. منال نجيب العزاوي، أبجدية فن الأزياء في المسرح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

49. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996.

50. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004.

51. يحي سليم الشاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.

المراجع باللغة الأجنبية

1- Christian du pavillon, Les lieus du spectacle, Architecture d'aujourd'hui, N° 125, Paris 1970.

2- Helene LECLERC, Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, Gallimard, Paris 1965.

3- Jacques Gaulme, architecture scénographique et décors de théâtre, Magnard, Paris 1985.

4- Jacques Gaulme, Architectures scénographiques et décors de théâtre, éditions Magnard, collection dirigée par Pierre Roudy, Paris, S.D.

5- Jean Marie Blas de Robles- et byzantine-Edisud- Libye grecque, romaine Aix-en Provence-1999.

6- Jean-Pierre Delumeau , Isabelle Heullant-Donat, l'Italie au moyen âge. - Vème-XVème siècle, Collection Carré Histoire, Hachette, Paris 2000.

7- Julius Pollux, Onomasticon, cap XIX, traduction G. Allemand, Amsterdam 1706. Segment 128-132

8- Martine David, le Théâtre, collection Sujet, éd Belin, Paris 1995.

9- Maurice Lenoir, Histoire du costume de l'antiquité à 1914, ENRST et CIE, Paris 1949.

10- Pierre Grimal, À la recherche de l'Italie antique, Hachette, Paris 1961.

11- Spectacles, vie portuaire, religions -5eme colloque international, réuni dans le cadre du 115eme Congrès national des Société savantes, Avignon : du 9 au 13 avril 1990, Editions du comité des travaux Historiques et Scientifiques, Avignon 1992.

المراجع المترجمة

1. أديث هاملتون، الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، تر، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،1997.
2. أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة، د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الأول، الطبعة الثانية، 1981.
3. إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة، يوسف عبد السميح ثورت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
4. ألكسند دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعدية غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
5. آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة، مي تلمساني، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، 1994.
6. آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، تر، حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نورا أمين، الجزء الثاني، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996.

7. بيتر بروك، نحو مسرح ضروري المساحة (الفارغة، النقطة المتحولة، الباب المفتوح)، ترجمة وتقديم، فاروق عبد القادر، المركز القومي للترجمة بالتعاون مع دار الطناني للنشر، القاهرة، العدد 1676، 2011

8. تشيلدون نستني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، الجزء الأول، تر دريني خشبة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د ت.

9. تمارا ألكسندروفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ت، توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990.

10. توماس ليبهارت، فن الماسيم والبوتنومايم، ترجمة، بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

11. جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة، سمير سرحان، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

12. جيمس روس، ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 2000.

13. حنا سكولنيكوف، الفضاء المسرحي، تر، أكاديمية الفنون، وحدة إصدارات المسرح، جامعة ويستفيلد، عدد 15، لندن 1987.

14. دنيس بابلي، أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة، نور أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع هيئة الأثار المصرية، 1993.

15. فرانك.م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر، كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة 1970.

16. مارتن اسلف، مجال الدراما، ترجمة، صباع السيد، مطابع هيئة الاثار المصرية، القاهرة، 1992، ص 99.

17. يان كووسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور، تيار مابعد التجريب، تر، هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، سلسلة اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994.

الرسـائل

1- بوبكر سكيني، التحليل السيميوتيقي للعرض المسرحي، مذكرة شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية، المعهد الوطني للفنون الدرامية، الجزائر، .2002

2- ثليلاني أحسن، المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954-1962)، رسالة ماجيستير، جامعة قسنطينة، .2006

3- عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر.

4- مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009.

المجلات والجرائد

1- زيد سالم سليمان، السينوغرافيا النظرية والتطبيق (مسرحية نزهة انموذجا)، مجلة كلية الآداب، العدد 95، دت.

2- العمري بوطابع، المسرح الجزائري، الجذور، مجلة الثقافة، العدد الممتار 6-7، وزارة الثقافة.

3- المبارك عدنان، في علم الجمال الألماني، مجلة آفاق عربية، العدد 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1998.

الحوارات

1- حمزة جاب الله، حوار موثق مع عبد الرحمان زعبوبي، بتاريخ 2021/05/09.

المواقع الإلكترونية

1- https://www.marefa.org/ سباستيانو_سرليو

2- https://www.marefa.org/ڤيتروڤيوس

3- https://ar.wikipedia.org/wiki/أدولف آبيا

4- www.marefa.org/إدوارد_گوردون_كريگ

5- https://www.google.com/search/ المخرج المسرحي روبرت ويلسون

6- https://almadasupplements.com/view.php?cat=7466. مسرح الصورة في مرآة

مسرح الرؤى، صلاح القصب نموذجا، جريدة ملاحق المدى اليومية، 2013/5/8.

7- http://qu.edu.iq/fa/wp-content/uploads، الأداء التمثيلي في تجربة روبرت ويلسون

8- ttp://www.aladabia.net/article-مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، د. جميل حمداوي

9- https://middle-east-online.com جماليات السرد الرقمي في المسرح المعاصر، د.محمد حسين حبيب

10- www.marefa.org/جورج_أبيض

11- https://www.tna.dz/amo-team/عز الدين مجوبي

12- https://ar.wikipedia.org/wiki/تشارلي_تشابلن

13- https://www.elhayatalarabiya.net/ar المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، نسرين أحمد زواوي، جريدة الحياة العربية، 2020/07/21،

14- https://ara.donationletterfundraising.com/aeneas-roman-mythology.

15- https://ara.culturell.com/pit-mondrian.

الفهرس

الفهـــــرس

مقدمة ..... أ

مدخل: الجمالية والسينوغرافيا .....

I- الجمالية 15

II- السينوغرافيا 19

الفصل الأول: جماليات السينوغرافيا والاتجاهات الاخراجية الحديثة

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا

I- الفضاء المسرحي 45

II- المنظر المسرحي (الديكور) 48

III- الإضاءة 51

IV- الأزياء أو الملابس 55

V- الملحقات المسرحية (الأكسسوارات) 58

VI- الماكياج و/أو القناع 60

VII- الموسيقى والمؤثرات الصوتية 61

VIII- جسد الممثل 64

المبحث الثاني: الاتجاهات الاخراجية وتحديث جماليات المكان

I- المرحلة الأولى: ايهامية المسرح 68

I-1- جورج الثاني دوق ساكس ميننجن 68

I-2- أندريه أنطوان 72

I-3- قسطنطين ستانسلافسكي 75

II- المرحلة الثانية: التمرد على العلبة الإيطالية 81

II-1- ماكس رينهارت 81

II-2- فيسفولد مايرهولد 86

II-3- نيكولا أخلوبكوف 90

III- المرحلة الثالثة: ريادة التجريب 92
III-1 - جاك كوبو 92
III-2 - أنطونين آرتو 94
III-3- جان فيلار 98
III-4 - جرزي غروتوفسكي 101
III-5 - تجريبية بيتر بروك 105

الفصل الثاني: الرؤية السينوغرافية في العرض المسرحي

المبحث الأول: السينوغراف – المخرج بين الجمالية والرؤية

I- الإخراج بين العملية الإبداعية والحرفة المهنية 112
II- مسارات التجريب في المسرح 114
II-1- الأمكنة الايقاعية - أدولف آبيا (1862-1928) 117
II-2- تحديث جماليات المكان - ادوارد جوردن كريج (1877-1916) 121
II-3- التصميم البنائي - تادووش كانتور (1915-1990) 124
II-4- جماليات الشكل - روبيرت ويلسن (1944) 127

المبحث الثاني: التجربة السينوغرافية الجزائرية المعاصرة

I- بدايات المسرح في الجزائر 132
II- التجربة السينوغرافية عند عبد الرحمان زعبوبي 139
II -1 عبد الرحمان زعبوبي بين الهواية والاحتراف 139
II -2 الانتقال من الهواية إلى التكوين 141
II -3 الانطلاق إلى عالم التدريس والاحتراف 147

الفصل الثالث: قراءة تطبيقية لعرض "غبرة الفهامة" سينوغرافيا عبد الرحمن زعبوبي

المبحث الأول: مسرحية غبرة الفهامة رهان التصميم

I- تقديم نص "غبرة الفهامة" 162

II- مراحل تصميم سينوغرافيا مسرحية "غبرة الفهامة" 164
III- سينوغرافيا غبرة الفهامة بين قواعد التصميم وعناصر الإخراج 172
المبحث الثاني: مسرحية غبرة الفهامة بين الجمالية والرؤية الاخراجية
I- الفضاء المسرحي 180
II- المنظر المسرحي (الديكور) 181
III- الإضاءة 185
IV- الأزياء أو الملابس 193
V- الأكسسوارات أو الملحقات المسرحية 200
VI- الماكياج و/أو القناع 201
VII- الموسيقى والمؤثرات الصوتية 201

- خاتمة
- ملاحق البحث
I- ملحق خاص بعرض "غبرة الفهامة" 209
II- ملحق خاص بالسينوغراف عبد الرحمان زعبوبي 277
- قائمة المراجع والمصادر 299
- الفهرس 311