الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة سعيدة– د. الطاهر مولاي
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي
الموسومة بـ

جمالية الفضاء الركحي في العرض المسرحي "تيدر ناتين" لعبدالله بطول

إعداد الطالبة:
كروم مريم

تحت إشراف الأستاذة:
د.م. سعيدي

الموسم الجامعي:2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

في البداية، الشكر والحمدلله، جل في علاه، فإليه ينسب الفضل كله في إكمال –والكمال يبقى لله وحده– هذا العمل.

وبعد الحمدلله، فإنني أتوجه إلى أستاذتي الدكتورة **سعيدي منى** بالشكر والتقدير الذي لن تفه أي كلمات حقها، فلولا مثابرتها ودعمها المستمر ماتم هذا العمل.

وبعدها فالشكر موصول أيضا إلى الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة، الذي منحو وقتهم وجهدهم لقراءة هذه المذكرة، ومن خلالهم إلى كل أساتذة قسم الفنون والطاقم الإداري به، وعلى رأسهم السيد رئيس قسم الفنون "د. **برجي عبدالفتاح**".

والشكر لكل أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم في كل مراحل دراستي ومختلف التخصصات السابقة.

والشكر الكبير والخالص للمخرج الشاب الأستاذ "**بهلول عبدالله**" لما قدمه لي من تعاون كبير.

كما أشكر عائلتي على دعمي طيلة فترة إنجاز هذا البحث،

وكل من ساعدني من قريب أو بعيد لإنجاز هذا العمل

وخصوصا أخي الذي لم تلده أمي "علي عاشور"

الإهداء

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير والمقام العالي، يا من أحمل إسمك بكل فخر، أبي الغالي الحاج بن سليمان شفاه الله و أطال في عمره.

إلى من وضعتني على طريق الحياة وجعلتني ربطة الجأش، ورعتني حتى كبرت، أمي حفظها الله ورعاها.

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله إخوتي الكرام بومدين، خيرة، ميلود ، و إلى أحفاد العائلة مروى العزيزة على قلبي، سيرين أنفال الغالية، صفاء آخر العنقود.

إلى مثلي وقدوتي العزيز الغالي أستاذي المحترم عبد الحميد بومدين الذي شجعني للعلم دوما وعائلته الكريمة.

إلى عائلتي الثانية "دار عاشور" كل بإسمه.

إلى عائلة الدحامنة كافة وخصوصا أعمامي قابل.

إلى كل أخواتي، إخواني، أحبابي الذين تعرفت عليهم سواء في مشواري النضالي أو في قطاع الثقافة، وأخص بالذكرأخي الفاضل دحماني محمد.

إلى عمال قطاع الثقافة بولاية سعيدة كافة الذين يبادلوني أسمى عبارات التقدير والإحترام.

إلى صديقاتي و أخواتي : نوال زياني، نوال عاشور، كريمة حرطاني، فايزة حفصي، هوارية، مليكة، والغالية على قلبي عمورية، الرائعة الدكتورة مغربي خديجة.

إلى إخوتي وأصدقائي : الروائي قديدش محمد، حبيبي مختار.

إلى أغلى مكسب خلال مشواري الدراسي في تخصص الفنون زميلتي، صديقتي وأختي الصغرى وردي روميساء.

إلى كل الأعزاء على قلبي من طلبة و أساتذة الفنون بالخصوص الإخوة الأعزاء خليفة بغدادي، ومالك عيسى.

إلى أصدقائي : عمر، الحاج بن الدين، عبد الوهاب، عبد اللطيف، سعد، طيب، نعيمي، مجيد، محمد عوف، الإخوة نايلي، محمد فراح، أبتي السعيد المثردي.

وفي الأخير إلى أصدقائي في دولة المغرب الشقيق سعيد السوسي، سعيد صقلي، ومحمد في بلجيكا.

مقدمـــــة

لكل حقبة مضت خصوصية متميزة أسهمت في إثراء المسرح ومكوناته سواء على المستوى أداء التمثيلي أو السينوغرافيا أو الفضاء الركحي المتجدّد وذو سيرورة دائمة الأحداث والتطورات عبر الأزمنة، فمن التمثيل في المعابد إلى القاعات المغلقة ثم التمثيل في الفضاء المفتوح، كل هذا سمح لنا إلى التنقيب تدريجيا لإكتساب معارف تساعدنا في التعمق في الفضاء الركحي وجماليته السينوغرافية (كالإضاءة ، الموسيقى و المؤثرات الصوتية) والأدائية (أشكال التغيير الجسدي وكذا الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل (الملابس ، الأكسسوارات ، المكياج).

كما حاول المخرجون وعلى فترات متعاقبة بفرض رؤية جديدة للأشياء، مع المخاطرة لإثارة الدهشة والخلط بين الحلم والواقع في أعمالهم، وإعطاء مكان الصدارة للغموض والغرابة، وهذا ما لحظناه في عرض مسرحية "تيدرناتين" للمخرج "عبد الله بهلول"و إعطاء مكان الصدارة للغموض، وسنوضح ذلك في الدراسة.

وللبحث والتنقيب في هذا الموضوع يمكن أن نطرح الإشكالية التالية:هل حقق الفضاء الركحي وظيفته الجمالية ؟

ومن هذه الإشكالية تبادرت لدينا واندرجت مجموعة من التساؤلات الفرعية و هي كالأتي :

- ما هو تعريف الفضاء الركحي و ما هي أنواعه ؟
- ما هي أهم مراحل تطور الفضاء الركحي عبر التاريخ؟
- فيما تتجلى جمالية الفضاء الركحي في مسرحية «تيدرناتين» لعبد الله بهلول ؟

- هل نجح المخرج "عبد الله بهلول" في إبراز جمالية الفضاء الركحي؟

ومن أسباب اختيار الموضوع، منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، فمن الأسباب الذاتية:

-هو التطرق لموضوع جديد حتى يكون إضافة علمية .

- التعرف أكثر على مكونات الفضاء الركحي و مدى تأثيره في اللعبة المسرحية .

- وكذا اختيار للمسرحية «تيدرناتين» كون العرض محلي خاص بولاية سعيدة، وقام بتجسيده مجموعة من شباب الولاية.

أما الأسباب الموضوعية فتمثلث في :

- التطرق لموضوع جماليات الفضاء الركحي لما له من أهمية كبيرة في أي عمل فني مسرحي .

- إلقاء الضوء على جماليات الفضاء الركحي.

وتستلزم الأمانة العلمية إلى ذكر أهم المراجع التي تم الإعتماد عليها في هذا البحث:

كتاب "نماذج من المسرح الأوربي" لـ "عبد الكريم جدري"، وكتاب "جماليات المكان في الرض المسرحي المعاصر" لـ" كريم رشيد "، وكتاب"الفضاء المسرحي بين النص الإجتماعي والاقتصاد الدرامي" لـ " أكرم اليوسف" وكتاب "الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي" لـ"عبد المجيد شكير"،

وغيرها من المراجع، إضافة إلى أطروحة الدكتوراه بعنوان "الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سميائية" . لـ"خوجة بوعلام"

تم تقسيم هذا البحث إلى فصلين، فصل نظري و آخر تطبيقي فضلا عن مقدمة وخاتمة .

جاء الفصل الأول حاملا عنوان "جمالية الفضاء الركحي: الماهية والنشاة "، وينطوي تحت هذا الفصل ثلاثة مباحث:

أتى المبحث الأول موسوما بـ " **الفضاء: المفهوم والنشاة.**" وشمل تعريف الفضاء لغة واصطلاحا فكان التعريف اللغوي من لسان العرب لأبن منظور واختلفت المفاهيم الاصطلاحية بين المنظرين المتخصصين في ميدان كل الحقب من اليونانية إلى الرومانية والقرون الوسطى والعهد الإليزابيثي وصولا إلى العلبة الإيطالية في عصر النهضة.

أما المبحث الثاني المعنون بـ "أنواع الفضاء المسرحي" فتطرقت فيه إلى توضيح الفضاء الركحي الذي يعد من بين هاته الأنواع فكان علينا أن نذكره وباقي الأنواع من فضاء درامي وسينوغرافي الذي يحتوي هو الآخر عن فضاء مرئي وآخر مسموع ليتطرق إلى نوع أخر وهو الفضاء الركحي موضوع دراستنا في هذه المذكرة لنواصل إلى التعرف على الفضاء اللعبوي، الفضاء النصي والفضاء الداخلي.

وعالج المبحث الثالث "جمالية الفضاء الركحي" جمالية العناصر السينوغرافية و أداء الممثل والأشكال التعبيرية للجسد.

وحتى يتسنى لنا الإلمام بموضوعنا وإكمال دراستنا هاته، اعتمدنا في الفصل الثاني المعنون بدراسة تطبيقية لمسرحية «تيدرناتين» لـ"عبد الله بهلول"، وتناول هذا الفصل بدوره ثلاثة مباحث:

من خلال الجو العام الذي ذكرنا فيه البطاقة الفنية للمسرحية و ملخص المسرحية وكذا أسباب إختيار عنوانها.

ثم الإنتقال "جمالية الاشتغال التقني في الفضاء الركحي عند "عبد الله بهلول" ودراسة جمالية السينوغرافيا.

وفي الأخير تطرقنا إلى جمالية الأداء التمثيلي على الفضاء الركحي في مسرحية «تيدرناتين» والأنساق البصرية المتعلقة بالتمثيل خلال العرض وكيف وظف"عبد الله بهلول " جميع العناصر على الفضاء الركحي ليعطيه الكثير من الجمالية .

أما فيما يخص المنهج الذي سنعتمده في بحتنا هذا سيكون المنهج التحليلي كونه يلائم دراستنا التي سنعمل على تحليل عناصر ومكونات الفضاء الركحي ونقوم بإبراز الجمالية التي قام المخرج بإضفائها على الفضاء الركحي من خلال العرض .

ومن أهم الصعوبات التي صادفتنا كون أن مكتبة كليتنا تفتقر الى المراجع التي يمكن ان نستند إليها وهذا ما جعلنا نتنقل إلى كليات في جامعات مجاورة لإقتناء الكتب والدوريات.

وفي الختام سنتطرق إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها بفضل بحثنا هذا للإجابة على الإشكالية المطروحة في المقدمة محاولين الإلمام بمختلف العناصر التي تنصب في موضوع دراستنا.

ونرجو أننا قد وفقنا ولو بالشيء القليل في هذه المساهمة العلمية المتواضعة، شاكرين الأساتذة الكرام الذين تحملوا عناء قراءتها والتنقل لمناقشتها.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

جمالية الفضاء الركحي: الماهية والنشأة.

المبحث الأول: الفضاء: المفهوم والنشأة.

المبحث الثاني: أنواع الفضاء المسرحي.

المبحث الثالث: جمالية الفضاء الركحي.

إن الحديث عن جمالية الفضاء الركحي، لا يمكن أن يكتمل أو أن يفهم دون العودة إلى النشأة والمفهوم، لمعرفة بدايات المسرح ونشأة الفضاء المسرحي ومنه الفضاء الركحي وتعريف للفضاء المسرحي ومنه إلى الفضاء الركحي، فلا بأس أن نعرف الفضاء المسرحي لغتا و إصطلاحا حتى نوظف هذا المفهوم في دراستنا هته، وبمأن الفضاء الركحي هو نوع من أنواع الفضاء المسرحي وجب علينا ذكر أنواع الفضاء المسرحي حتى نصل إلى الفضاء الركحي ثم إلى ذكر أهم جماليات هذا الفضاء المتمثلة في السينوغرافيا بعناصرها (الديكور، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية) وكذا أداء الممثل وما يرتبط بشخصيته وحركاته وكل ما يتعلق به من ملابس و أكسسوارت و مكياج.

المبحث الأول : الفضاء: المفهوم والنشأة.

1- الفضاء لغة :

يعرف "ابن منظور" في معجم "لسان العرب" الفضاء بأنه ذلك (المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض،... وقد فضا المكان و أفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، و أوصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه،... والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض ... والفضاء: الساحة وما اتسع من الأرض. يقال أفضيت: إذا خرجت إلى الفضاء...الفضاء: ما إستوى من الأرض وإتسع، قال: والصحراء فضاء .. والمفضى المتسع، قال أفضى بلغ بهم مكانا واسعا أفضى بهم إليه حتى انقطع ذلك الطريق إلى شيء يعرفونه)[1]، بمعنى أنّ الفضاء هو الحيز الفارغ الخالي، أو المكان الواسع، أو المساحة الممتدة، أو المكان الذي يتحقق فيه التواصل، وتعقد فيه الفرجة.

كما يعرف الفضاء أيضا في " المعجم المسرحي" بأنّه (المكان "lieu" على أنه الموضع يمكن إدراكه بالحواس وبذلك يتميز عن الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية)[2]، وأثناء قراءة النص المسرحي، ترسم صورة مكانته في ذهن القارئ فتكون هذه الصورة بمثابة

[1] ابن منظور، لسان العرب، الجزء العاشر، دار صبح بيروت، لبنان، أدسوفت، الدار البيضاء، ط 1، المغرب، 2006، ص 270/269.
[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة الناشرون، لبنان، ط2، 2002،، ص 473.

فضاء دراميا (تتشكل وتحمل معه جميع الدلالات اللازمة له والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم)[1].

2- الفضاء إصطلاحا:

إشتقت مفردة فضاء من الكلمة اللاتينية ("Espace" و "Space" من لفظ "spatuim" والتي تعني الامتداد اللامحدود)[2]، وهذا ما أكده "عبد المالك مرتاض" في مؤلفه "في نظرية الرواية" بأنه يفضل إستعمال مصطلح الحيز كون أن الفضاء قاصر (فالفضاء من منظورنا قاصر بالقياس إلى الحيز لأن من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وفي حين الحيز سينصرف إستعماله إلى النتوء، والوزن والحجم والشكل، أما المكان فنريد وقفة في العمل الروائي على الحيز الجغرافي وحده)[3].

إلا أنه من أحدث وأنضج التعريفات هو ما قدمه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي إدوارد هال الذي استغنى فيه عن مفهوم "المكان المسرحي " مستبدلا به الفضاء المسرحي Theatrical space [4]،ليكون أوسع وشاملا باعتبار الفضاء المسرحي ملمّ بأشكاله المتنوعة مثل : الفضاء الدرامي، أو الفضاء النصي، أو الفضاء اللعبي، أو الفضاء الركحي، أو الفضاء السينوغرافي، ومن تم فالفضاء المسرحي مفهوم أعم من المكان، حيث يشمل جميع

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة، المغرب، ط3، 2000، ص 54.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 337.

[3] مالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2005، ص 185.

[4] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، سوريا، ط2010،1ص 22.

المكونات الفضائية والمكانية التي تتوفر عليها المؤسسة المسرحية من قاعة إنتظار، إلى صالة الجمهور، وسلاليم الصعود، وخشبة الركح، ومنطقة التمثيل وناحية الكواليس.

وبهذا نلفي أنّ هناك تداخلات في المصطلحات خصوصا في الممارسة الفنية، إذ نجد مصطلح الفضاء المسرحي أحيانا والمكان المسرحي أحيانا أخرى ويظهر بذلك تعدد المصطلحات، إضافة إلى العديد من المصطلحات الأخرى ويقع هذا التداخل نتيجة الترجمة من لغة إلى لغة أخرى، كما أنه (يشيع هذا مصطلح (الفضاء) عند النقاد الغربين الذين يعنونون كتبهم ومقالاتهم، في حين يظهر مصطلح (المكان) على استحياء، لأداء غايات يرتضيها أصحابها، أما العرب فلا يستعملون مصطلح (الفضاء) في كتاباتهم النقدية بخاصة، إنما يحتل مصطلح (المكان) عندهم مقاما طباعيا أكبر)[1]، فنجد أن كل كاتب أو باحث يحاول إما إيجاد نقطة إئتلاف للمكان والفضاء أو نقطة إختلاف، ولماهية الفضاء في المسرح إيحاءات ومؤشرات ورموز يشملها وميزة يتميز بها، (كون المسرح يشكل نقطة التلاقي بين الأدب والفن والممارسة الإجتماعية فهو من حيث النص يخضع للتحليل الأدبي و هو كعرض يعتبر ممارسة إجتماعية (اللقاء والاحتفال) وكفن يقوم على الغربة le spectucluive)[2]. ولابد لأي عرض يجسد هذا الإحتفال لفضاء يمثل فيه ما يحدث من قصص ووقائع، وقد (إنتبهت

[1] زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010، ، ص4.

[2] باتريس بافيس ، الفضاء في المسرح،تر:محمد سيف،مجلة الاقلام العدد 2 بغداد 1990ص54.

الدراسات النقدية متأخرة إلى أهمية الفضاء في الأعمال الأدبية والفنية ، ولايمكن أن نتطرق إلى الفضاء المسرحي والإطلاع عليه بشكل واضح ومعمق)[1]، إلا وضبطنا مفهومه بالشكل الصحيح (المكان أو الفضاء) ، ولهذا نجد أنّ هاذين المصطلحين (من بين المصطلحات الأكثر تعقيدا في مجال المسرح، مصطلحا (المكان والفضاء) في المسرح. وقد انتقل هذا التعقيد بشكل مباشر إلى اللغة النقدية المسرحية العربية التي حاولت إيجاد معادل لهذين المفهومين يوازي ماهو موجود في الدراسات الغربية)[2]، وحدث هذا الالتباس نتيجة الترجمة إلى اللغة العربية من اللغات الأوربية، وكذا كثرة المرادفات للكلمة الواحدة في اللغة العربية.

ولايمكن الوصول إلى ذلك دون أن نعود إلى التاريخ القديم لأن أغلب المصطلحات المسرحية مستمدة من التاريخ الاغريقي والروماني، ويقوم بترجمتها حتى تتوافق مع كل عصر أو حضارة أو لغة إذ طرح "حسن نجمي " هذا (أن "غالب هلسا" ارتكب خطأ فادحا، حين أقدم على ترجمة عنوان كتاب la poétique de Lespace "شعرية الفضاء" لغاستون باشلار Gaston Bachelard إلى (جمالية المكان، وهي الجناية الأولى التي شوهت خصوصية المصطلحين، وتركت ظلاله على دراستنا فيما بعد)[3]، وفعلا أن تحديد تعريف أو إيجاد مصطلح علمي في اللغة العربية، إذ لايكفي أن يكون الباحث ملما باللغات الأجنبية

[1] زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، م س ، ص 125.

[2] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، م س، ص21.

[3] حسن نحى، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1،2000، ص 42.

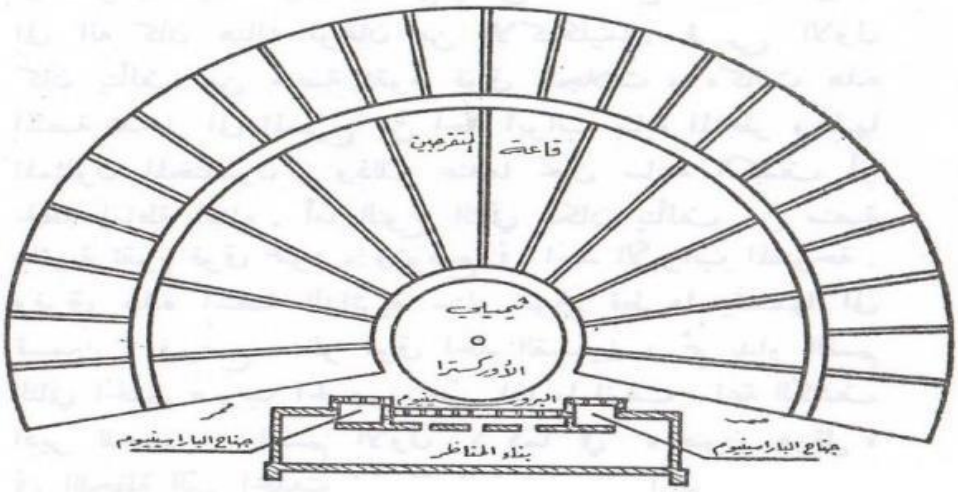
لكن عليه أن يكون ملما بروح التاريخية لهاته اللغة أو حتى يصل إلى تعريف أصيل يجب الدمج بين المعنى القديم والجديد .

3- تطور الفضاء المسرحي عبر العصور:

❖ الفضاء المسرحي عند الاغريق:

في القرن السادس قبل الميلاد عرفت الحياة الثقافية في أثينا – عاصمة اليونانين- إزدهار خصوصا و أنها كانت تعيش عهد الديمقراطية وهذا ما نجم عنه الاهتمام بالأساطير الشعبية التي إعتمد على الخيال والمعاني الفلسفية و الأدب والجمال، فكانت قمة الذروة التي وصل إليها الفن الدرامي و أسس أول المهرجانات من طرف الحاكم -بسيستراتوس- الذي أعطى الجانب التنظيمي لمثل هذه التظاهرات الفكرية، وكانت أولى المباريات المسرحية في سنة 534 ق.م، (وأقيمت العروض الأولى في المعبد الرئيسي الذي تقام فيه عادة الشعائر الدينية (الطقوسية) للإحتفال بأعياد الإله -دينسوس- وقد كانت تقدم التمثيليات مباشرة بعد إقامة الشعائر)[1]، وبذلك يعتبر المسرح الإغريقي وليد الطقوس الدينية التي كانت تقام للإله-دينيسوس- إله الخصب والنماء، حيث كان الشكل الدائري المفتوح، الشكل الأول للفرجة في المعبد، (وكان المعبد مكانا مفتوحا له شكل دائري لأن موكب المصلين كان يطوف به المذبح الموجود وسط العرض للمسرح الإغريقي داخل معبد دنيسوس، وكانت الأوركسترا مكان الرقص الجزء الأساسي في مكان التمثيل وكانت على شكل دائرة قطرها عشرون مترا مفتوحة بزاوية 240 درجة يقع المذبح في وسطها)[2]

[1] عبدالكريم جدري، نمادج من المسرح الأوربي الحديث ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 ، ص 29 .
[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط2،2002، ص337.

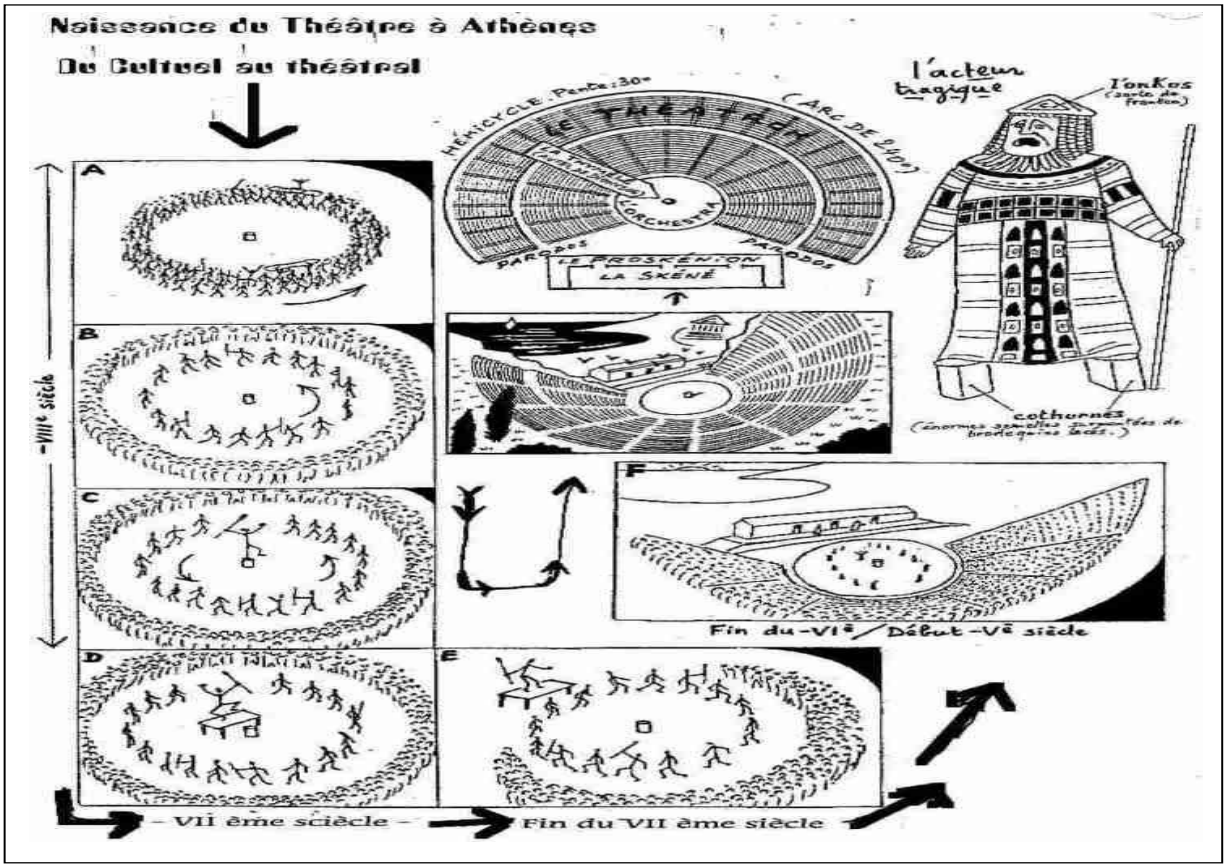


الشكل رقم 01 المسرح الاغريقي

خوجة بوعلام،الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية ، ص 52

إذ كان المتفرج في البداية مشاركا في الطقوس الاحتفالية لكن بعد ذلك، فكان المتلقي يتحلق حول العرض كما سبق وأن ذكرنا على شكل دائرة لكن مع ظهور الممثل في العرض فوجب الاستغناء عن نصف الدائرة حتى يكون الجمهور في مواجهة مع الممثل، (وإن أول من أدخل التمثيل في العرض هو الكاتب المسرحي – ثسبيس)[1] وبعد الاهتمام الكبير بالمسرح وهته العروض من طرف المتفرجين فكان لابد من التفكير في بناء منشآت خاصة لإحتضان هته العروض مع مراعاة حركة الجوقة التي كانت تصاحبها الأناشيد الشعرية، وبهذا تم اللجوء إلى الجبال واستغلال منحداراتها كفرصة سانحة للمشاهدة وأسفلها مساحة مستديرة سميت بالأوكسترا ووضع في وسطها تماما مدبح على شرف الاله دنيسوس، وهذا ما سهل للجمهور مشاهدة العروض بشكل واضح.

[1] عبدالكريم جدري، مادج من المسرح الأوربي الحديث، م س، ص30.



رسم بياني يمثل تطور فضاءات الاحتفالات الديتيرمبية من شكلها البدائي الى اخر تجلياتها المعمارية

الشكل رقم 02 تطور المسرح الاغريقي.

خوجة بوعلام،الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية ، ص 53

وكان شكل المسرح الإغريقي قديما (مفتوح أعلى المتلقي سمح له بالمشاركة في الرقصات والطقوس، وكان مفتوحا على المدينة حيث بني بالقرب من السوق دون أن تعزله جدران عنها)[1]

[1] خوجة بوعلام، الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2019، ص 54.

الشكل رقم 03 آثار لمسرح إغريقي.

خوجة بوعلام،الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية ، ص 54

وبتطور هته الطقوس إلى عروض مسرحية وهنا وقع الفصل بين القضائين، فضاء التمثيل وفضاء الفرجة المسمى Theation أي المكان الذي يمكن النظر منه وبدأ التطور يستمر، (إذ جاء دور – الشاعر إسخيلوس- فقلل من أهمية الجوقة وأناشيدها و أعطى أهمية خاصة إلى الحوار بعد أن رفع عدد الممثلين إلى إثنين) [1]

وبعد مساهمة اسخيلوس في زيادة من عدد الممثلين مما أعطى أهمية للحوار فجاء – سوفوكليس- حتى يضع هو الآخر بصمته في تاريخ المسرح (الذي رفع هو الآخر عدد الممثلين إلى ثلاثة أشخاص، وأمر برسم المناظر، كما ركز على الحوار الدامي في شكله الشعري)[2] وهنا نرى أنه بدأ يهتم بالمناظر والسينوغرافيا وحتى يوربيدس فيما بعد إهتم بعدد الممثلين ونوع في المواضيع التي تعالجها مسرحياته من قضايا إقتصادية وسياسية و اخلاقية وجهود كل هؤلاء

[1] عبدالكريم جدري ، نماذج من المسرح الاوربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002 ، ص 32.

[2] م ن، ص 33.

انطلاقا من تيسبيس وصولا إلى يوربيدس وأرسطو، ساهمو جمعيا في إعطاء قيمة للدراما والرفع منها (أما في الفترة الهيلينسية والتي تعتبر مرحلة وسط، فقط حافظت الأوركسترا على شكلها الدائري وتوسع تياترون وصار يحيط بالأوكسترا على شكل حذوة حصان، كما ضهر جليا تميز ضمن مكان التمثيل بين الأوركسترا وبين الرواق المغطى أو الخيمة skene ، والتي كانت تشكل خلفية الأوركسترا ولها دور الكواليس)[1]

❖ **الفضاء المسرحي عند الرومان :**

أما فيما يخص تطور الفضاء المسرحي في الفترة الرومانية التي عقبت الفترة الهيلينسية (كان هناك تشابه قريب البنية، في الحياة الإجتماعية والسياسية و الاقتصاية و العقائدية، فيما بين أثينا وروما خلال القرنين الخامس والرابع ميلاد)[2] وكل هذه الظروف أدت إلى الإنصهار بين الحضارتين كون القرب من الناحية الجغرافيا فلهذا كان هناك تشابه وشبه تطابق مابين الشعبين في الناحية الثقافية و الفنية (وعن المسرح الإغريقي ورث المسرح الروماني تلك النظم المكانية وطورها معماريا، وتقنيا فإتسعت المناظر والعمارة المسرحية وإتسمت بالفخامة والزخرفة والتزين وظهر الاهتمام بتوفير بعض الوسائل الراحة والرخاء، إلا أنه لم تطرأ تغيرات مهمة في المفاهيم الجمالية لمكان العرض المسرحي)[3]

إذ عملت روما على بناء مسارح تتشابه والمسارح الإغريقية من حيث الشكل إذ إعتمد الرومان على خلفيات غنية بالزخارف، والجمهور لم يعد يجلس على منحدرات الجبال كما في السابق، وبنيت مسارح وق مساحات مسطحة داخل المدينة وكمن الإختلاف كون أن المسرح الروماني إعتمد الشكل النصف الدائري وهو منقسم إلى قسمين الأول cavéa وهو

[1] خوجة بوعلام، الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية،م س، ص 55 .

[2] عبدالكريم جدري، نمادج من المسرح الاوربي الحديث، م س ، ص 59.

[3] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار مكتبة عدنان ، ط1 ، 2013، ص61

المدرجات الخاصة بالجمهور والثاني الخشبة ولواحقها الخاصة بالممثلين، كما ابتكروا Veluime وهو غطاء كبير يغطي ويحمي المهور من حرارة الشمس ولم يعد للكورس أهمية في المسرح الروماني و ازدادت الخشبة عمقا و أصبحت أكثر وضوحا وانخفاظا.

❖ الفضاء المسرحي في القرون الوسطى:

لقد توقف العملية الابداعية في أوربا لسنوات طويلة تزيد عن العشرة قرون كون أن الكنيسة كانت المهيمنة على المجتمع لما لها من سلطة حتى في المجال السياسي والاقتصادي فكانت السلطة بابوية وكانت المسيطر على كل مؤسسات المجتمع مما أدى إلى كبح حرية الفكر خصوصا ماتعلق بالفلسفة والعلم، ما عدى البحوث التي ترخص وتبارك لها الكنيسة للمساهمة في نشر الديانة المسيحية، وبهذا فإن الكنيسة في بداية الأمر أخدت موقفا سلبيا من المسرح كون أنه بالنسبة لها هو مرتع للشرك والرذيلة، لكن سرعان ما تراجعت كون أنه إتسعت الهوة بين الكنيسة والمجتمع لذا كان على الكنيسة التفكير في توظيف المسرح لصالحها حتى تنشر أفكارها والدعوة إلى التدين وعملت بذلك بتوظيف الجوقة التي استمدت من دراسات للآثار الأدبية والفنية للإغريق وبإدخال تعديلاتهم عليها ووظفوها في عاداتهم الكنائيسية، كتأدية الصلوات والتراثيل مستمدة من الإنجيل، وهنا ظهرت الدراما الطقوسية خلال القرون الوسطى وهو مايعد ولادة ثانية للمسرح، من رحم الطقوس الدينية و أصبحت الكنائس بمثابة مسارح تقدم فيها العروض المسرحية وتم توظيف أنوارها وشموعها كجزء من العرض، (اجتهاد القساوسة في تكييف بعض التقنيات وادماجها ضمن العرض الجديد، كامزج الذكي لبعض العناصر الدرامية المثيرة للمتعة والدافعة لتعلم أحوال الديانة المسيحية الشيء الذي أدى إلى ظهور هذه الدراما في شكل جديد و أرقى)[1] ، ومن هنا نرى أن للكنيسة دور كبير في إعادة بعث المسرح من جديد بعد ركوده الذي دام طويلا، (لايعودالفضل في ميلاد الدراما من جديد خلال القرن

[1] عبدالكريم جدري، نماذج من المسرح الاوربي الحديث، م س، ص 71.

التاسع والعاشر، إلى فرق الممثلين الجوالين ولا إلى الراهبة السكسونية روزفيتا على الرغم من اسهاماتهم ونضالهم من أجل البقاء لا يستهان به–انما الى الكنيسة التي قضت على المسرح أول الأمر في يوم ما لايعرف له تاريخ دقيق إبان القرن العاشر)[1] وخلال هته الفترة كانت كل الفعاليات تدور داخل الكنيسة ويتحكم فيها الباباوات وكانت لهم السلطة المطلقة المستمدة من الارادة الالاهية ولم يتحر المسرح إلا عند خروجه خارج بناية الكنيسة ليصبح واقعيا أكثر لكنه فقد جمالية المكان التي لم يستردها إلى بمجيء عصر النهضة، ووهنا بدأت تتلاشى فكرة المكان المركزي (تطور المكان المسرحي الكنسي تجسد في استثمار الوحدات المنفصلة المحيطة بالمركز مما يعني أنه جمع بين ثنائية المكان المركز مع ثنائية المكان المنفصل)[2] ومن هنا بدأ المسرح يستقل عن الكنيسة بعيدا عن هيمنتها، وتحول العرض إلى فرجة فنية نعرض في الساحات العمومية بتوظيف الإمكانات المادية والبشرية الذي جعل طبقة النبلاء يتكفلون بالإشراف على مثل هذه العروض التي طغى فيها العنصر المسرحي على العنصر الديني، وتحولت المواضيع إلى مواضيع تعالج قضايا ذات علاقة بالتاريخ وحضارة العصر غير مبتعدين عن الحبكة الأرسطو طاليسية مع الحفاظ على توظيف الجوقة وأصبحت موضع تحدي الكاتب والممثلين للأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة والسائدة آنداك.

❖ الفضاء المسرحي في العهد الإليزاباتي :

ظهر في بعض المسرحيات خلال هته الفترة الأثر الكلاسيكي المستمد من الحياة الواقعية الكلاسيكية وكان هذا نتيجة إهتمام نخبة من المفكرين الانجليز الذين بادرو بترجمة التراث الثقافي (الإغريقي و الروماني) وهو ما أثر على خريجي الجامعات الانجليزية وتمسكهم بالنهج الكلاسيكي، كما اعتبروا الخروج عن القاعدة الكلاسيكية يعد خروج عن الأصول الفنية

[1] عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2010، ص 88/87.

[2] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، م س ، ص 63.

و الأدبية في كتابة المسرحية ومن بين هؤلاء الجامعين – جون ليلى-روبيرت غرين-نانش، وللملكة اليزابيث الدور الفاعل الذي ساهم في تطور الحركة المسرحية بإنجلترا وصارت المسرحيات وقتها تقدم بالمعاهد والجامعات والمدارس وحمل هذا المسرح تسمية المسرح إليزاباثي نسبتا للملكة إليزابيث الأولى ملكة بريطانيا التي تولت الحكم 1558 م.

ومن هنا تطور المفهوم العام للفنون الدرامية بالبلاد الانجليزية، لما لها من وظيفة فنية أدبية وإجتماعية، وقبل هته الفترة كانت العروض تقدم في الساحات العامة وأقبية الفنادق وساحات القصور وانطلاقا من هذا اعتمد من صمم المسارح في العهد الإليزاباثي (ولقد راعى أصحاب المسارح المبنية الخصائص المتعلقة بأمكنة العرض السابقة، سواء من حيث تصميم الخشبة وما خلفها أو ما يتعلق بالبنايات المحيطة بها والتي كان أصحابها يتابعون العروض من الشرفات)[1]

ولقد أصبحت العمارة في المسرح الإليزابيثي هي سيدة المكان وهذا من أجل ترك للمتلقي الفرصة في توظيف خياله للإستدعاء صورة الأماكن غير موجودة على المسرح (وفي هذا عودة للآلية ذاتها التي سادت في المسرح الإغريقي و الروماني فيما يخص سيادة العمارة المسرحية وثباتها)[2] وهنا فإن المتفرج يعتمد على مخيلته لتكوين الفضاء التي تجري فيه الأحداث.

ولقد تم بناء عمارة المسرح على شكل مربع مكشوفا إلى حد ما في الهواء الطلق وقسمت الخشبة إلى ثلاث أقسام:

الخشبة الخارجية: أهم جزء حيث كانت تجري معظم الأحداث.

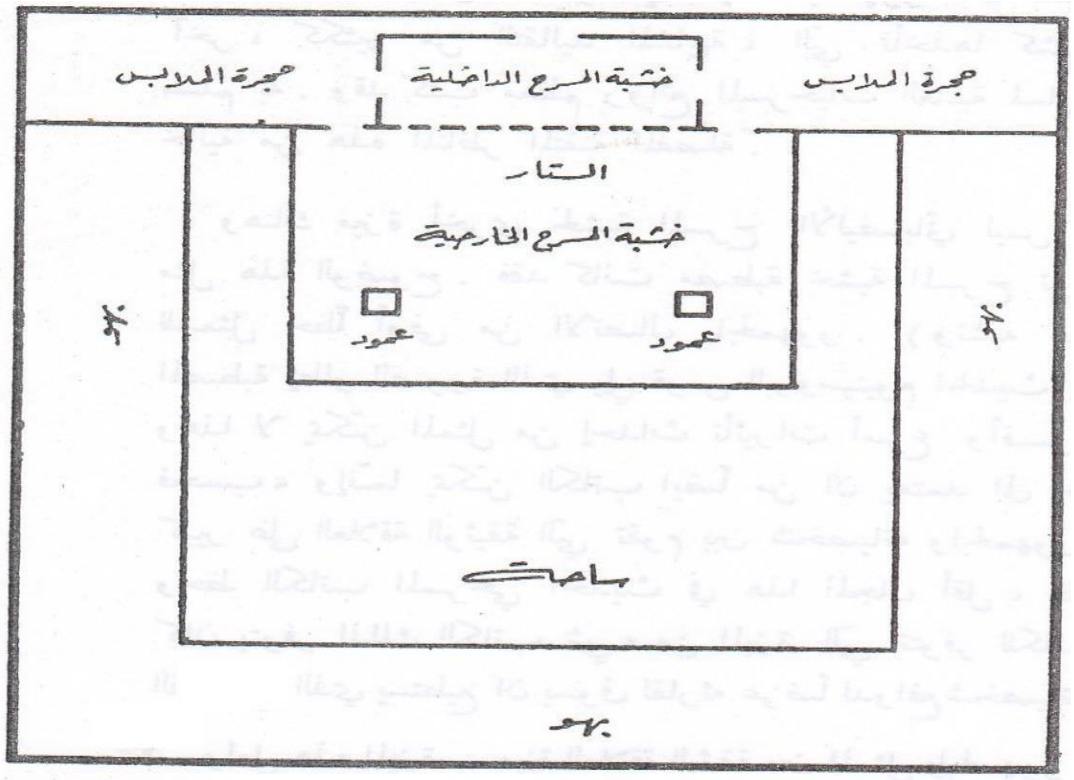
الخشبة الداخلية: وهي خلف الخشبة الخارجية مزودة بستارة التي لم تكن في الخارجية.

[1] عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري- ص 117

[2] كريم رشيد- جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر- م س – ص 68

الخشبة العليا: وتقع فوق الخشبة الداخلية تماثلها في الحجم ولها ستارة تستخدم للمشاهد التي تجري في الأماكن المرتفعة .

وما ميز هذا المسرح المرونة التي اتصف بها التي تسهل الأداء من خلال الوحدات المكانية المتوفرة.



الشكل رقم 04 مخطط للمسرح الإليزاباتي

خوجة بوعلام،الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية ، ص 70

❖ الفضاء المسرحي وظهور العلبة الإيطالية في عصر النهضة:

ظهر مصطلح العلبة الإيطالية*[1] في القرن السادس عشر، (على يد المعماري أندريا بلاديو Andria Palladio في المسارح التي كانت تقدم عروض الأوبرا، ومفهوم العلبة الايطالية زان دل على شكل معماري فإنه لايبقى عند حدود هذا المفهوم بل يتجاوزه إلى مفهوم له علاقة بشكل من أشكال التلقي، وبتحقيق مايعرف بالايهام ولهذا سمي مسرح العلبة الايطالية بمسرح الايهام)[2].

يذكر فرانك هوايتنج "أن العمارة المسرحية وفن رسم المناظر عنصرين لايفترقان حتى عصر النهضة"[3] ومن خلال هذا العصر تم حصر كل مجريات العرض فوق الخشبة وبعد العديد من التطورا ظهر لأول مرة في مدينة بارما الايطالية ماعرف بإسم (مسرح فارنيزي) وماحمل فيما بعد إسم العلبة الإيطالية وهو مامكن من عرض الرسوم والتراكيب البصرية وسهولة تغيرها بعد اسدال الستائر باعتماد على لوحات مرسومة تقرب للمتفرج من أن يعيش في أماكن مقاربة للأماكن الأحداث وكان لظهور المنظور وتطبيقاته في الرسوم مكن من تصوير مدن وبنايات لمناظر عامة للمدن وهو محاكاة منظور في (آلة الموشور) في المسرح الإغريقي، فعمل معماريو وفنانو عصر النهضة على الاعتماد على ما أنجز في العمارة الإغريقية وطوروه، وهو ما أشار له شكري عبدالوهاب في كتابه الذي يدرس تاريخ تطور خشبة المسرح، ويعرف إيكو العمارة فيقول (إنها كل مشروع يرمي إلى تغير واقع ثلاثي الأبعاد، قصد تحقيق بعض الوظائف المرتبطة

---

*- ظهرت باسم (مسرح فارنيزي) لأول مرة في مدينة بارما الايطالية وعرف وحمل إسم العلبة الإيطالية فيما بعد، وكانت على شكل حذوة حصان تحيط بالثلث الأمامي للخشبة وتتواجد المقاعد في الطابق الارضي وبين الطوابق العلوية، فقد حافظت العلبة الايطالية على نظام الطبقات الاجتماعية، والخشبة كانت عبارة عن أرضية مستطيلة لها فتحات تؤدي إلى ممرات تحت الخشبة وغالبا ما تأخد شكلا منحدرا إذ تميل بشكل خفيف نحو المقدمة وتأخد الخشبة، شكل علبة أو مكعب تغلقه مايعرف بالستارة الحديدية الفاصلة بين المتفرج وعالم الممثل..
ينظر، خوجة بوعلام- الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائيةم، م س، ص 64/63.

[2] م ن ، ص 63.

[3] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، م س ،ص 72.

بالحياة الإجتماعية، فما هو أكيد أن للمكونات المعمارية وظيفة نفعية استعمالية ... بحيث يمكن لهذه الوظائف تعد مدلولات أيضا، بل أن الدوال الهندسية تتجاوز الوظائف لتحيل على مدلولات إيحائية كالمشاعر والأجواء)[1]، ومن هنا فإن للعمارة دور هام في إيصال الرسائل المرجوة من العرض حيث تضيف الكثير عندما تمكن المتفرج من معرفة مكان الأحداث وعصرها فيسهل له ذلك فهم واستنباط الأهذاف المرجوة من كل عرض مسرحي إذ أن كل بناية وعصرها ففي المسرح الإغريقي ما يميزه عن المسرح الايطالي (وقد ظهرت العلبة الايطالية في القرن السادس عشر على يد المعماري أندريا بلاديو Andria Palladio في المسارح التي كانت تقدم عروض الأوبرا، ومفهوم العلبة الايطالية زان دل على شكل معماري فإنه لايبقى عند حدود هذا المفهوم بل يتجاوزه إلى مفهوم له علاقة بشكل من أشكال التلقي، وبتحقيق مايعرف بالايهام ولهذا سمي مسرح العلبة الايطالية بمسرح الايهام)[2]

وما جعل و أدى إلى ضرورة التفكير في وجود أماكن مغلقة لأنه في السابق كانت أغلب العروض تقدم في الهواء الطلق أو قصور الأمراء، وشكل الصالة في مسرح العلبة الايطالية حذوة حصان تحيط بالثلث الأمامي للخشبة وتتواجد المقاعد في الطابق الأرضي وبين الطوابق العلوية فقد حافظت العلبة الايطالية على نظام الطبقات الاجتماعية، والخشبة كانت عبارة عن أرضية مستطيلة لها فتحات تؤدي إلى ممرات تحت الخشبة وغالبا ما تأخد شكلا منحدرا إذ تميل بشكل خفيف نحو المقدمة و تأخد الخشبة، شكل علبة أو مكعب تغلقه ما يعرف بالستارة الحديدية الفاصلة بين ا لم المتفرج وعا لم الممثل.

وكل التطورات التي حدثت عبر العصور في بناية المسرح كان لها الفضل في تطور المسرح كفن من عروض الطقوس الدينية في العصر الاغريقي وصولا إلى العلبة الايطالية.

[1] محمد تهامي العماري – مدخل لقراءة الفرجة المسرحية – دار الأمان- المغرب – ط1 – 2006 – ص 58.

[2] خوجة بوعلام- الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية- م س – ص 63.

المبحث الثاني : أنواع الفضاء المسرحي.

أن الفضاء المسرحي هو ذلك (الفضاء الذاتي المستقل الذي لا يتقيد بقوانين الوجود، وهو يتميز عن الفضاء في الحياة العادية، فهو فضاء الوجود، وهو يتميز عن الفضاء في الحياة العادية، فهو فضاء منظم يدور داخل فضاء المسرح)[1]، يستعين به العنصر البشري والعنصر المادي، كونه الفضاء الذي يحويهم للأداء، ويشمل أنواع كثيرة، نذكر أهمها:

1- الفضاء الدرامي: L'espace dramatique

وهو يعتمد على الأحداث الواقعة داخل فضاء معين ويقدم (أحداثا إنسانية، حيث الفضاء هو المكان الذي تقع فيه هذه الأحداث)[2]، ويعتبر الفضاء الدرامي أساسي في مكونات النص الدرامي، إذ يعد الفضاء الذي يتخيله المتلقي من خلال عملية التحليل، حيث (لا يكون قابلا للرؤية إلا من قبل المتفرج الذي يقوم بإنشائه من خلال مخيلته)[3]، ويختلف الفضاء الدرامي عن الخرافة التي تعتمد على السرد، بينما يعتمد على الحبكة التي تنظم الحوادث في النص الدرامي، كما يتباين عن الفضاء الواقعي باعتباره (مزيج من الواقع وأنواع التخيل، بين المعطى والتخيل و المعطى هذا هو عناصر الواقع، أما ما يتولد عن التفاعل فهو يسمى بالخيال،

[1]- حنا سولينكوف، تر: محمد لطفي نوفل، المرأة و الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي 12، القاهرة، 2000، ص 17.

[2] Anne Abersfeld,Lire Le Téatre,Edion belien,1996, P 113.

[3] د.أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، م س، ص 49.

أي ذلك الشيء الذي لا نستطيع رده لا إلى الواقع ولا إلى التخيل)[1]، والفضاء الدرامي ليس مكونا مسرحيا بحثا ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي، وإنما نجده في الشعر واللوحة الفنية، ولكي يتحقق هذا الفضاء الدرامي لسنا بحاجة إلى أي نوع من الإخراج، بحيث تكون قراءة النص كافية لتمنح القارىء صورة عن فضاء العالم الدرامي، أما الفضاء الدرامي في العرض المسرحي يأخد بعدا ملموسا من خلال عناصر مرئية (عناصر الديكور مثلا) ومسموعة (الأصوات) والتي تتطلب حضور المتلقي، كما أن الفضاء الدرامي لا يمكن أن يبنى و يشكل، إلا من خلال وجهة نظر شخصية نخترق أو نعيش فيه، فهو بالعمق ليس إلا مجموعة من العلاقات المتواجدة بين الأماكن والديكور والوسط الذي تجري فيه الأحداث و الشخصيات الدرامية، و التي تدفع القارئ إلى تشكيل هذا الفضاء جماليا وذهنيا. إذن (الفضاء الدرامي هو بشكل عام الفضاء (المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية plot بما هو مجموعة انتقالات مكانية)[2]، كما في المسرح الاليزاباثي أو فضاء ثابث مثل التراجيديا الإغريقية ومسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة (إنه بإختصار الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي)[3]

للفضاء الدرامي وجهان لابد أن نذكرهما:

[1] عبدالرحمان بن زيدان، معنى الرؤيا في المسرح العربي، دار الحرث، المغرب،ط1،2009،ص47.
[2] د.أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، م س، ص 26.
[3] م ن، ص 51.

أ- **فضاء درامي داخلي:** هو فضاء منظور، مباشر وحتمي كما أراده المؤلف أن يكون أثناء كتابته للنص، أي أنه فضاء موجود مسبقا ولادخل للمتلقي في صياغته.

ب- **فضاء درامي خارجي:** وهو يعتمد على تلقي المشاهد للحوار المسرحي وتحويله إلى تخيل أحداث و تصورات ذهنية لم تكن منظورة ولا مباشرة.

2- الفضاء السينوغرافي (L'espace Scénographique) :

هو ذلك الفضاء الذي يتناول كل ما يتعلق بالفرجة الدرامية القائمة على الرؤية البصرية، أي يشتمل ملحقات العرض المسرحي من : ديكور، مكياج، أزياء، إضاءة، موسيقى، أصوات، إكسسوارات و تأثيت، وقد يتجاوز هذا الفضاء السينوغرافي الخشبة ليشمل صالة الإنتظار وصالة الجمهور، وهذا ما يؤكده "حسين التكمجي" بأن (السينوغرافيا المسرحية تعني فقط ماهو بصري فوق الخشبة، وحتى إستعمال المؤترات الصوتية والموسيقية مايخص الجانب السمعي هو يحيل المتلقي إلى صورة معينة تساعده من خلال استعمال خياله لمعرفة ما الغرض من توظيف هذا الصوت وكل فرد ضمن الجمهور تحيله إلى فكرة معينة)[1]، إن هاته المقولة رغم بريقها المنطقي إلا أنها بعيدة عن الموضوعية والواقعية، ذلك أن كل العناصر البصرية الموجودة على الركح لا يمكن فصلها عن العناصر الأخرى ذات الطبيعة السمعية وهي مقولة تصح في

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرفيا في المسرح الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2018، ص 63.

حالة واحدة فقط في ما إذ كان العرض المسرحي موجه إلى فئة الصم والبكم أو بعض العروض الإيمائية تماما و الصامتة، إلا أن الفضاء السينوغرافي هو فضاء مشهدي يتضمن جميع العناصر البصرية والسمعية التي تدخل في تشكيل المشهد المسرحي.

إن عناصر السينوغرافيا سواء بصرية أو سمعية لا يمكنها أن تنفصل عن بعضها كون أن كل منها تؤدي وظيفة إيصال بالمكان والزمان المراد إيصال فكرتهم إلى الجمهور، كما أن الفضاء السينوغرافي يساهم كثيرا في المزج بين ما هو سمعي وبصري وحركي، وفي هذا الصدد يقول "جميل حمداوي" بأنّ (السينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية، ويعني أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وإنسجام متألف بين ما هو سمعي وبصري وحركي، ومن تم تحيل السينوغرافيا على ما هو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات ومكياج و أزياء وتشكيل وصوت و إضاءة)[1]، فالفضاء السينوغرافي فن زخرفة المكان المسرحي وتأثيثه سينوغرافيا وأدائيا (أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرفيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص 64.

الفضاء)[1]، و يمكننا تقسيم الفضاء السينوغرافي إلى قسمين : فضاء سينوغرافي مرئي وفضاء سينوغرافي مسموع.

2-أ- الفضاء المرئي:

إتفق أغلب الباحثون أن السينوغرافيا تقتصر على كل العناصر المرئية المشكلة للفضاء السينوغرافي، ويقول "طارق العذاري" فذا الشي هذا الشأن: (نحن نتفق مع الرأي الذي يقول أن السينوغرافيا، هي المفردات المشهدية التي نستلمها بحاسة البصر فقط، والتي يتبلور مفهومها الجمالي على يد الرسامين الذين عملوا في مجال الإخراج المسرحي مثل شاينه وكانتور)[2]، وتقارب الكثير من المسرحين على هذا القول رغم أنه مقتصر على الفضاء المرئي، إذ يعدّ جزءا من الفضاء السينوغرافي وليس الكل، وبهذا فإن المشهد المسرحي هو تكوين سمعي بصري مركب ومعقد وثري بالدلالات، لذا ينبغي التعامل معه بوعي جمالي وثقافة إنسانية شاملة وعميقة.

2-ب- الفضاء المسموع:

يعرف "عبدالكريم سعدي" الفضاء المسموع بأنه: (السينوغرافيا على اعتبارها فنا أصيلا مستقلا بإنفراديته المشتغلة داخل منطقة الفرجة والقبول الاستجاباتي للعرض، وفنا يعنى

[1] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر،2012،ص 197.

[2] رابحي بن علية، جماليات السينوغرفيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص 65.

بتأثيث فضاء المشهد المسرحي الممتزج بالتذوق الموسيقي العالي وثوابث المحافظة على الايقاع الداخلي والخارجي للصورة المرئية)[1]، بمعنى أنّ الصوت مقترن بالحركة في المشهد المسرحي، فلو فرضنا أن المتلقي يغمض عينيه لمدة.. فلا ينقطع شريط المتابعة، إذ أن كلام الشخصيات والموسيقى المسرحية والأصوات الناتجة عن حركة الممثلين وتحريك قطع الديكور كلها تحافظ على استمرار متابعة العرض سمعيا، وفي هذه الحالة نسميه الفضاء المسموع، ويمتد هذا الفضاء إلى شخص آخر بوضوح ما يصدر على الخشبة وبهذا فإن الفضاء المسموع لايقل أهمية عن الفضاء المرئي إذ أنهما متكاملان لتشكيل الفضاء السينوغرافي.

3- الفضاء الركحي أو المشهدي:

إن الفضاء الركحي أو المشهدي، أو مايعرف بفضاء العرض هو مكان عرض العمل المسرحي أي أين تدور أطوار المسرحية للعرض أمام المتلقي المتفرج، وفوق الخشبة التي تنبض بالحركة والحيوية والتمثييل المرئي، وهو ذلك الفضاء المسرحي الذي تجري فيه الأحداث الدرامية وتتعاقب فيه المشاهدة الركحية، كما أنه فضاء محدد بشكل دقيق قياسا ومساحة، وهو فضاء لعبي يتموقع فوقه الممثلون بصفة خاصة أي أنه فضاء واقعي مشخص ومرئي يقصد بالمكان الركحي، المكان الملموس، الذي شاهده المتلقي أثناء العرض أي هو (الموضع أو الخط كوجود

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرفيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص 66.

مادي يمكن إدراكه بالحواس)[1]، والفضاء الركحي يقصد به الخشبة والخشبة تعتبر من العناصر الأساسية للمسرح، ويمكن الإشارة إلى منطقتين متعلقتين بالفضاء الركحي: منطقة الخشبة، ومنطقة التمثيل، فمنطقة الخشبة المسرحية توزع إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين هي: المنطقة العلوية اليمينية، والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة العلوية اليسارية، والمنطقة المركزية اليمينية، والمنطقة المركزية اليسارية والمنطقة المركزية الوسطى، والمنطقة السفلية اليمينية، والمنطقة السفلية اليسارية، والمنطقة السفلية المركزية ويمكن تقسيمها إلى جهة الحديقة (يسار المنطقة ويمين الممثل) وجهة الملعب (يمين المنضة ويسار الممثل) والجهة العلوية والجهة السفلية.

أما منطقة التمثيل، فهي تلك التي يشملها (ترتيب الأثاث أو الألواح المناظر أو المظاهر المعمارية، يجعلها عملية وطبيعية لتمثيل منظر. أما مناظر الحشود... أو المناظر التي تضم أكثر من أربعة أو خمسة أشخاص، فربما تشغل المنصة كلها . وأما المناظر التي تضم شخصين أو ثلاثة أشخاص بحسب، فيجوز تمثيلها في منطقة واحدة)[2]

4- الفضاء اللعبوي : Espace ludique .

ينبغي على الممثل في هذا الفضاء أن يكون ملما بكل أنواع الحركات الجسمانية التي يتطلبها كل مشهد، فهو يجعل من جسمه مادة أولية تتشكل حسب ماتقتضيه طباع

[1] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، م س، ص 192.

[2] نوال بنبراهيم، جمالية الإفتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي،دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1،2009، ص 166.

الشخصيات المختلفة ويهتم حتى بالأمور التي لانرى لها أهمية، بالأستعانة على (فضاء حركي بإمتياز، أي فضاء الحركة والتحرك الذي يخلقه أداء الممثلين ولعبهم ضمن مجموعات التمثيل، لذلك يعتبر الممثل فيه هو المركز و الأصل، فهو منتج هذا الفضاء ومرسله)[1]، إذن هو الفضاء الذي يخلقه من خلال أدائه حتى يبرز الشخصية التي يسعى لتجسيدها و إظهارها وتوظيفها داخل العمل المسرحي فبهذا له مكانة أساسية مابين الفضاءات كون أنه مرتبط بالممثل وهذا الأخير يعتبر عنصرا أساسيا في المسرح لا يمكن الاستغناء عنه.

كما أضاف بافيس إلى هذه الانواع الأربعة نوعين آخريين :

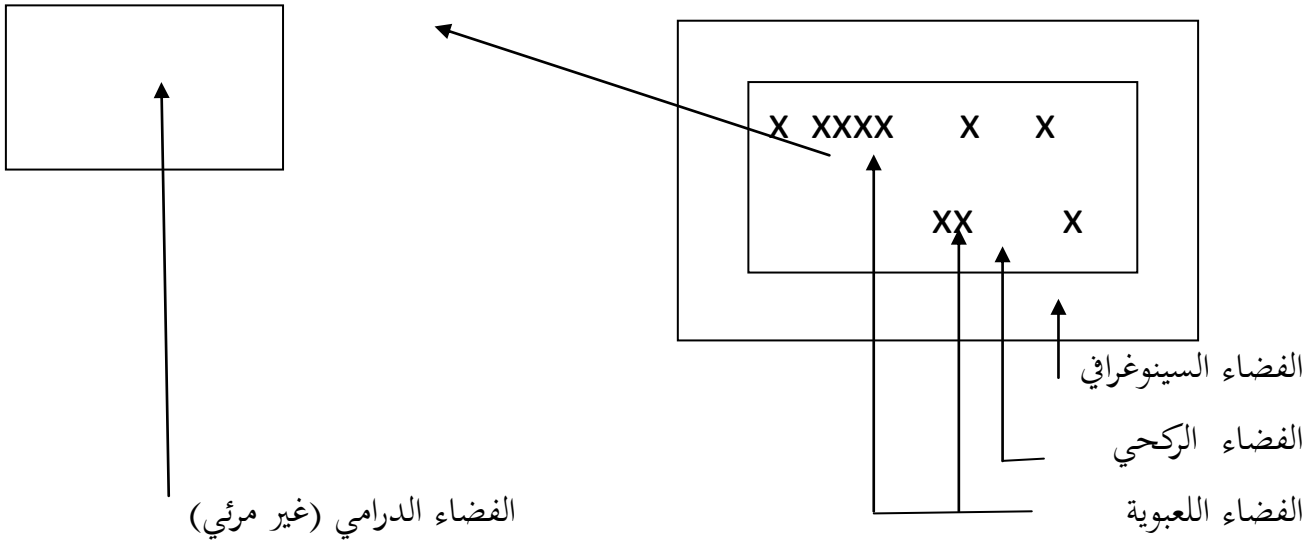
5- الفضاء النصي: Espace Textuel .

الفضاء النصي أو اللغوي أو الحواري (الذي يتحدد بمادية النص المسرحي في شكله الكاليغرافي (الكتابي الطباعي) حيث الحوارات (Dialogues[) والإرشادات المسرحية (Didascalies) وهو يوازي في بعض مناحيه مفهوم الفضاء الطبوغرافي في الرواية لذلك بمكن قراءته بمعزل عن إستحضار الفضاء الدرامي الذي يستدعي بناء العرض)[2]، والذي يساعد الممثل عن أداء دوره.

[1] عبدالمجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، وزارة الثقافة، دار مناهل، 2014، ص 76.
[2] م ن، ص 76.

6- الفضاء الداخلي: Espace Interne

(وهو الفضاء الذي يشمل على الأحاسيس والمشاعر الخاصة بالمؤلف والمخرج والممثل والمتفرج)[1] ، وهو عبارة عن فضاء مجازي لكن بمجرد أن المخرج يجسده على الخشبة عن طريق محاكاة العوالم الداخلية في الشخصيات وتجسيدها على أرض الواقع.



الشكل رقم 05 أنواع الفضاء في المسرح

[1] ينظر يحي سالم الشتاوي، مدارات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2021، ص 104/103.

المبحث الثالث : جمالية الفضاء الركحي.

يسعى المخرج إلى خلق فضاء درامي يمزج بين الواقع والخيال، والذي يعبرّ عن (شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه الحكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والايديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي)[1]، وليس بالضرورة أن المكان الدرامي مرتبط بالمكان الركحي في العرض المسرحي بل يخلق أمكنة محتملة بناء على ماتقدمه السينوغرافيا التي تعتبر من أساسيات الجمالية للفضاء الركحي (فكثيرا مايخلق أمكنة محتملة اعتمادا على أنساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم، والصور واللوحات ... وكذا استعمال الموسيقى، بحيث يحيل كل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة)[2]

ولقد لاحظ المسرحيون البعد الجمالي الذي يمكن لمكونات السينوغرافيا كالإضاءة والديكور والموسيقى أن تلعبه على ركح المسرح، وكذلك القيمة المضافة التي تقدمها هذه الأدوات للعمل المسرحي كلمسة فنية، والبعد الجمالي الذي تبرزه السينوغرافيا بعيد عن الاستخدامات الكلاسيكية (وأصبحت أكثر من مجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1،2006، ص 68.

[2] صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مذكرة مكملة للماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2015، ص51/50.

ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، ولكن خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي)[1]، ولهذا فإنّ حسن توظيفها يعطي للعرض جمالية حسب معرفة إستغلالها، إذ لا تعتبر مجرد أدوات تقنية تسخدم لغرض ما، بل تعتبر عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي.

1- جمالية السينوغرافيا:

1-أ- الديكور:

يكون الديكور مع الإضاءة وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، فسابقا لم تعطى أهمية كبيرة للديكور خصوصا في بدايات المسرح، لكن مع العصر الحديث أصبح مهما ووسيلة لجذب ذائقة المتلقي، وكان قديما بسيط يوحي للزمان والمكان الذي وقع فيه الحدث الدرامي، إلا أنه وفي نهاية القرن التاسع عشر (استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله)[2]، والديكور هو أداة لا وسيلة تزينية في العرض، وهو إتفاق مابين مصمم الديكور

[1] عبدالمجيد شكير، جمالية الإشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة طنجة الأدبية،المغرب، العدد 24، مارس 2010،ص 12.

[2] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، م س، ص 96.

والمخرج وفق للنص الدرامي، وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي، ولهذا جسدت إبتكارات فنية جديدة على ركح المسرح مع إدخال عناصر لم تكن معروفة سابقا، (و أصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير بإستخدام وحدات الديكور، مثل منصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بها وتلوينها)[1]، وهذا أعطى الديكور إلى الجانب الجمالي للركح وظيفة دلالية كثيرة ومتنوعة، بأن يوحي للزمان والمكان المراد إبراز معالمه، كما يظهر الحالة النفسية للشخصية المؤداة.

1-ب- الاضاءة المسرحية:

إن للإضاءة دور هام على الركح، إذ تساهم في إبراز مكونات العرض المسرحي، و أصبحت ضرورة ملحة خصوصا بعد نقل العروض من الفضاءات المفتوحة ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة.

وقد حدث تطور كبير في الإضاءة مواكبة للتطور العلمي والتكنولوجي وكان هذا قبل القرن 19، و إستطاع التغيير الذي مس الاضاءة قادر على خلق تغيرات درامية وانفعالية متنوعة، وأصبحت (لها مكانة راسخة –في مسرح اليوم- و أصبح استخدامها ينطوي على

[1] أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، مصر، 2005، ص71.

معان درامية وجمالية لايمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أيا كان إتجاه مخرجه دونها)[1] ومع التطورات الحاصلة في التكنولوجيا تمكن التحكم بها عن طريق برامج الكومبيوتر دون التدخل البشري إذ أصبح إستعمالها متطورا منذ إختراع المصابيح العادية وإضافة تقنية الليزر، وهذا ما جعل الركح المسرحي مليء بالسحر والخيال والابهار، حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، وهذا العنصر من العناصر التي تساهم في إبراز جمالية واضحة على الركح، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على ركح المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة واضحة، وأي استعمال لها يجب أن يكون مبررا فلا يمكن إستعمال الإضاءة عشوائيا لأنها قد تضر بالعرض وتشتت تفكير المتلقي، حتى الألوان المستعملة لكل منها رمزيتها المراد إيصالها إليه، كما ساهمت الإضاءة في توضيح زمنكة الأحداث، (كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية و إخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ماتقتضيه من تكامل مع الديكور و الأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي)[2].

[1] نديم معلا محمد، في المسرح ، في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص14.

[2] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،شهادة الماجستر، قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،2011، ص 116.

1-ج- الموسيقى و المؤثرات الصوتية:

- الموسيقى:

إن للموسيقى مكانة هامة ضمن العناصر المشكلة للمسرح، وتعود أهميتها كون أنها إقترنت مند الأمد بالطقوس الدينية وبما أن المسرح ولد من رحم هاته الطقوس التي كانت تمزج بين الموسيقى والكلام والرقص والحكي، فإنها لم تفقد مكانتها عبر العصور وصولا إلى يومنا هذا، إذ (تضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقي ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقي ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع الروح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل)[1]، وتم استخدام الموسيقى كفواصل بين المشاهد وإستعملت أيضا خلال الأحداث للمساهمة في إبراز الجو العام للمسرحية والحالة النفسية للشخصيات، وانفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، حيث تقوم الموسيقى بنقل محتوى النص الدرامي (وتلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي)[2]، وقد توحي الموسيقى إلى الحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية. كما يمكنها الإحالة إلى حضارة معينة أو بلد معين، تملئ الفراغات سواء أثناء تغيير الديكور والملابس أو بين الفصول واللوحات.

[1] فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، د ط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، د ت، ص 100.
[2] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، م س، ص105.

وبناء على ماسبق فإن الموسيقى تعمل لهدفين :

الأول وهو مساعدة الممثل على إستحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والثاني يهدف إلى تحضير المتلقي لما سيأتي من أحداث، وعليه فإن الموسيقى يجب أن تتجانس مع الأحداث حتى تساهم بشكل جمالي في العرض.

– المؤثرات الصوتية:

تقوم المؤثرات الصوتية موازاة مع الموسيقى للإيحاء بالواقع، وكذا لرفع قيمة الأثر الدرامي في محاولة لنقل المشاهد إلى عالم الأحداث التي تدور أطوارها على الركح (التي تؤدي إختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص)[1]، والمؤثرات الصوتية هي كل الأصوات التي لا تدخل في الموسيقى ولا في الكلام، وتعود هاته التقنية إلى القديم حيث كانت تؤدى عن طريق فرقة موسيقية أو آلات أخترعت لتلك الأغراض، لكن في الوقت الحديث أصبح خلق مختلف الأصوات عن طريق الأجهزة الصوتية الحديثة فيوجد ما تولد مباشرة على الخشبة أو ما تصدر خلف الكواليس، ودورها يوحي إما الإحالة إلى زمن الحدث مثلا: أصوات العصافير التي توحي بفصل الربيع وصوت السيارات للإحالة إلى المدينة، ومحاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية كصوت الهاتف، طلقات رصاص، وهذا كله خدمة للحدث،

[1] فليب فان تيجام، تكنيك المسرحي، م س، ص101.

ويمكنها أن تؤذي دور رمزي كصوت الآذان الذي يوحي إلى الديانة الإسلامية، كما أن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منفردة عن عناصر العرض الأخرى، بل تتكامل معها.

2- جمالية أداء الممثل:

2-أ- الشخصية والممثل:

تعد الشخصية أداة فنية يخلقها المؤلف فيجعل منها (كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من إبتكار الخيال، يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة)[1] من أجل توظيفها في العمل الإبداعي، وعلى الممثل توظيف كل مهارته من أجل خلق تلك الشخصية التي كتبها المؤلف، ويريد المخرج تجسيدها في العرض ويجب كذلك أن يندمج فيها ويدرك إحساسها الداخلي حتى يتمكن من (السيطرة على عالم شخصيته التي بلعبها وكشفه عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية، وتهيئة الرموز والعلامات للإشارة و الإيحاء بأعماقها التي يعلنها ويظهرها الممثل لجمهوره)[2]

أما في العرض المسرحي، فيعتبر الممثل من أهم ركائز العرض المسرحي إلى جانب المتلقي، فلا نجد مسرح بلا ممثل ولا نلفيه بلا متلقي (فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا

[1] عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 102.

[2] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح- نظريات وتطبيقات - ، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص 65.

نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائبا عن الممثل)[1]، ومنذ القدم كان ظهوره مهم في المسرح، خاصة وإن كان حضوره مميزا لدى المتلقي، (ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا و الإضاءة و الموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسين وهما الممثل والمتفرج)[2]، لأنه مهما غابت إحدى العناصر الأخرى يمكن أن يقدم عرض بدونهم، لكن بغياب الممثل والمتلقي لا يمكن أن يكون عرض مسرحي لأن الممثل يمكنه أن يعوض باقي العناصر، وعليه أن يكون متمكنا من الأداء والإلقاء وأن يمتلك المرونة العالية للجسد كي يسهل عليه التمثيل.

كما يجب على الممثل الانصهار في الشخصية ليعايشها حتى يمكنه تجسيدها بصفة مقبولة ومقنعة للمتلقي وذلك بإتقانه لكل أنواع الحركات الجسمانية مع اعتماده على المرونة حتى يساعده جسده في تأدية أية شخصية و (يجعل عيونه التي هي ملكه الشخصي تصبح عيون الآخر (أي الدور) حيث يضفي فيها مثلا شعلة الذكاء، أو يجعلها تعبر عن نظرات بلهاء فارغة إن كان الدور يتطلب ذلك)[3]، ويجب على الممثل إستخدام ذكائه لإختيار الحركة لتحقيق الجماليات والفنيات المرجوة، وأن يعتمد على الموهبة والخبرة لذلك.

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، م س، ص 34.

[2] صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، م س، ص 59.

[3] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح- نظريات وتطبيقات -، م س،ص 65.

2-ب- **أشكال التعبير الجسدي:**

- حركة الممثل:

إن حركة الممثل أهم عنصر في أشكال التعبير الجسدي، ويمكن تحديدها حسب مواقع الممثلين الآخريين، ومواقع قطع الديكور، وبذلك تشمل حركته كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الركح وحتى دخول الممثل ومغادرته له، وكل هذه المكونات تعمل في تجسيد العرض المسرحي و (تتخذ هذه الحركة أسمى أهذاف المسرح وهو الفعل "Action" الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل، ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علما قائما بذاته في الدراسات الحديثة "kinésiologie" لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة)[1]، وبهذا يمكن للممثل إذا ما إستطاع إخراج كل ما يدور بداخل الشخصية وتجسيده بالحركة على الركح، وذلك لجذب المشاهدين فهي الصورة التي تبقى راسخة لتذكرها والحفاظ عليها.

[1] منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011، ص 38.

– الإيماءة و الإشارة:

الإيماء هو وسيلة تواصلية يستعملها الإنسان في حال عدم تمكنه من إستخدام اللغة،

ويمكنه خلق العديد من العلامات، وهذا ما يثري العرض المسرحي عن طريق ما يريد الممثل إيصاله للمتلقي (فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية بإعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بإنتقاء بعض الأوضاع الجسدية و الإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى)[1] ، ويمكن للإيماء أن يبرز الجانب النفسي والداخلي للشخصية من خلال انعكاس الفرح أو الحزن أو الألم ... إلخ، ومايمكنه أن يبلغ إلى المتلقي.

– تعابير الوجه:

تدخل تعابير الوجه ضمن أشكال التعبير الجسدي (لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي)[2]، فقد يبرز الوجه العديد من المميزات كالجنس والسن والانتماء العرقي.. إلخ، وكذلك لديه وظيفة إنفعالية إذ يمكن للوجه أن يفضح عما يرغب المتكلم إخفائه.

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، م س، ص 40.

[2] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح، نظريات وتطبيقات، م س، ص 65.

2-ج- الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:

- الملابس:

تعتبر الملابس من أهم العلامات في العرض المسرحي إذ تعتبر الجلد الثاني للممثل، وتصنف ضمن العناصر البصرية في المسرح، وهي تاريخيا تعود إلى المسرح القديم ، حيث كان الإغريق يستعملون الملابس إلى جانب القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، كما أن الزي يعكس الشخصية التي ترتديه، إذ يعبر عن ذوقه و إنتمائه الطبقي، ويمكن القول أن (الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك)[1]، ولها وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، وأصبحت للأزياء المسرحية في عصر النهضة دور لا يستهان به، وأما في العصر الحديث أصبح الزي يربط بين نفسيته ومظهره الخارجي، كما يمكنها أن تحيل إلى الفصل أو الطقس، ويوجد بعض الملابس ترمز إلى أيقونة توحي مباشرة إلى الشخصية الممثلة مثلا التاج يرمز إلى الملك وزي الجنود خاص بهم مميز، لذا (يستلزم من مصمم الملابس فهما عميقا للنص الدرامي وتحليل الشخصيات تحليلا دراميا يتفق مع وجهة نظر المخرج)[2] ، كما تعتبر الملابس مكملة لعنصري الديكور والاضاءة والعناصر الأخرى، وبهذا تضفي صبغة جمالية في العرض المسرحي.

[1] نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، م س، ص 12.
[2] أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية،م س، ص 73.

- **الاكسسوارات:**

الإكسسوارات هي لوازم يستعملها الممثل على خشبة المسرح خلال العرض، وتقدم للممثل تسهيلات لأداء دوره نظرا للدلالات التي تحملها للكشف على الأحداث، وتكون مستعملة من طرف الممثل فتدعم بذلك إشاراته وإيماءاته وحواراته، وتكشف عن عدة جوانب من الشخصية، كما أن توظيفها لغرض غير مبرر يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية، ويجب أن يكون الإكسسوار منسجما مع الألوان المستعملة وكذا يكون له علاقة بعناصر السينوغرافيا.

- **المكياج:**

يعتبر المكياج من الوسائل التي تساهم في إبراز الشخصية المؤداة إذ يسهل على الممثل تقمص الشخصية كما يسهل على المتفرج معرفة الشخصية لكن لا يكفي هذا، إذ يستخدم المكياج أيضا لأغراض عملية وأخرى جمالية (فعلى المستوى العملي يمثل المكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية، وإمدادها بالملامح المميزة وإضفاء صيغة الواقعية عليها) [1] أي أن المكياج يعكس الشخصية (فعن طريق المكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنيا إلى عمره أو أن يبدو ميعة الصبا كما يستطيع أن يختلق نذوبا وجروحا وعاهات خيالية وأن يبدوا أصلعا أو دون أسنان)[2].

[1]- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 177.
[2]- م ن، ص ن.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية لمسرحية "تيدرناتين" لعبدالله بهلول.

المبحث الأول: الجو العام للعرض المسرحي.

المبحث الثاني: جمالية الإشتغال التقني للفضاء الركحي.

المبحث الثالث: جمالية الأداء التمثيلي و الأنساق البصرية.

لقد خصص هذا الفصل لدراسة تطبيقية لمسرحية "تيدرناتين" للمخرج "عبد الله بهلول"، كما قمت باعداد ملخص للعرض حتى نعطي فكرة عامة للدارسين ليتسنى لهم معرفة ذلك من خلال الجو العام، وشملت هذه الدراسة تعريف بالعرض من خلال عرض بطاقته الفنية التي كان معظمها من الشباب وكافة من ولاية سعيدة إضافى إلى أصل تسمية "تيدرناتين" وكان هناك حوار مع المخرج الذي كان شيقا ومفيدا لننتقل إلى دراسة العرض من الناحية السينوغرافيا و أداء الممثل الذين أضافوا من الجمالية الكثير لتأثيت الفضاء الركحي.

المبحث الأول: الجو العام للعرض المسرحي .

1- البطاقة الفنية للمسرحية:

تمثيل:

- **فتحي مباركي**
- **نبيل طاهر مغربي**
- **قاسم برزوق**
- **خيرة عواد**
- **إيمان بلحية**

الرقص:

- بن عيسى قروج
- عبد الرحمان كركب
- علاء الدين شعبان

سينوغرافيا:

- عبدالله بهلول

تنفيذ السينوغرافيا:

- علي بلملياني

كورغرافيا:

- بن عيسى قروج

موسيقى:

- رشيد قورارة

الإضاءة:

- عبدالكريم سوسي

الصوت:

- رشيد مسلم

مساعدة المخرج:

- فاطمة شيخ

نص :

- محمد مصطفاي

إخراج:

- عبدالله بهلول
- محمد مصطفاي

2- ملخص مسرحية تيدرناتين*.

هي عرض مسرحي يتكلم عن محطات هامة في تاريخ ولاية سعيدة، لتنطلق مشاهد العرض من متحف أحمد زبانة عندما أحضرت جمجمة لرئيسة مصلحة الأثار بالمتحف التي ذكرت أنها لرجل تيدرناتين عاش في العصور القديمة ينتمي إلى ولاية سعيدة ليبدأ الحوار بتعريف الممثلة " الضاوية" صاحب الاسم من مولده وتعليمه إلى نضالة، وهو اللقب الذي يحمله المتحف، ثم نشاهد مشهد سجنه وإعدامه وآخر رسالة** بعثها لأهله.

*- يقع الموقع الأثري تيدرناثين على بعد 02 كلم على مقر ولاية سعيدة في الجهة اليكنى لواد سعيدة ومقابل قلعة الأمير عبد القادر .الموقع عبارة عن هضبة محدودة على الجهات الثلاث بوديان عميقة ماعدى الجهة الجنوبية التي يمكن اللجوء اليها عن طريق برزخ بعرض 160 سنتيمتر ، مع حائط ذو قياس 140سنتمتر مبني بالحجارة غير المصقولة .الموقع عبارة عن ملجأ يحوي على مباني مختلفة الأشكال كالدائرية و الرباعية الى جانب وجود محطة من العصر الحجري الحديث وفي الجهة الشمالية للموقع توجد كهوف وجدت لها بها شظايا من حجر الوان ام الجهة الشرقية فتتميز بكثرة بقايا قطع الفخار وشظايا من حجر الصوان ، أما الجنوب الغربي للموقع على الجانب الأخر الوادي الذي تحده أطلاب هضبة لجدار .... والتي تنتشر فيها مربعات حجرية بأحجام مختلفة .

Stephane Gsell, Atlas archéologique de l'Algerie , Tome 1, 1997, feuille 43, p3 _63 Entrer

**أنظر إلى الملحق ص 76

ثم تطلب الممثلة من الجمجة السفر معها عبر الزمن من خلال سرد جدها المجاهد، وذكرت محطة من أهم المحطات التاريخية بولاية سعيدة وهي أحداث ماي 1945 إذ أن سعيدة كانت السباقة في 02ماي 1945 وكذلك عرفت أحداث أخرى في 18ماي 1945، وهنا كشف للمتلقي عن المناضلين 47 الذين شاركوا في تلك الاحداث، وسجنوا في أحكام طويلة من 20 و 30 سنة سجن حتى الإعدام و المؤبد.

لتنقل الرحال إلى معرفة أصول جدة "الضاوية" المجاهدة فاطمة نعماوي المعروفة "جميلة بنت الوجدية "* والتي تعتبر من المجاهدات المعروفات، حيث ذكرت حادثة مزرعة "أولاد المكلخ" الذي أسفرت عن وفاة شهيدين وسجن "مجاهدين" و"جميلة" الذين تلقون العذاب الشديد بعد أن جاب بهم المستعمرين شوارع مدينة سعيدة هي والمجاهدين "شيخ لشبور" و"مداني بوزيان" اللذين يحملان السكاكين في أفواههما ليعذبا بعدها و يستشهدا، لتبقى المجاهدة جميلة شاهد عيان عن ما حدث لإخوانها.

وفي مشهد آخر تتطرق "الضاوية" لحكاية مرور الرومان بولاية سعيدة وإقامتهم في حضن تمزوين، وحتى يعطي كاتب النص نوع من التشويق والجمالية، فقد وظف بعض القصص من الخيال كتوظيفه للجمجمة التي تكلمها "الضاوية" و قصة حب "روبا" و"باديس"، والحرب الذي دارت بين قائدة جيوش بربر روبا وقادة جيش الروم والتي تغلبت

*أنظر إلى الملحق ص 80.

.

ولم يستطع المؤلف العبور سهوا دون ذكر محطة هامة من محطات تاريخ الولاية، ألا وهي مرور الأمير عبد القادر بها حيث قام بتأسيس معسكره وأقام بولاية سعيدة وهو من اسماها سعيدة.

كما تم التطرق الى موضوع حساس وخطير جدا وهو جريمة تهريب الأثار، وتجسد هذا الموضوع في شخصية طليق "الضاوية" المدمن في تحصيل المال بأي طريقة، وإتخد من تهريب الأثار الحل السهل للحصول عليه.

وفي آخر العرض تظهر الضاوية في أحد المغارات* من اجل البحث عن الأثار والكنوز لتجد في الأخير صندوق الكنز الذي يحاول طليقها سرقته منها، لكن تحل عليه لعنة لاله روبا ويتعرض للعمى ويسترجع "الرفاس الدرويش " الكنز، لنكتشف في الأخير بأنه علم الجزائر،

*أنظر إلى الملحق ص 79.

وتنتهي المسرحية بالنشيد الوطني وصيحات مولود جديد رمزا لغد احلى ومستقبل واعد وامل للوطن .

3- أسباب اختيار «تيدرناتين»عنوانا للمسرحية.

بمشاهدة العرض المسرحي "تيدرناتين" يتجلى لنا أن العرض المسرحي هو عبارة عن سرد لوقائع تاريخية وبعض الأحداث من خيال كاتب النص والمخرج، وذلك لإضفاء الجمالية والتشويق على العرض مع عرض حقب لا يملك كاتب النص وقائعها، فإضطر إلى توظيف خياله في لمسة فتية خصوصا في الحقب القديمة: كعهد الرومان ومغارة الالهة روبا، ومن بين كل الأحداث المذكورة والمواقع الأثرية، إختار كاتب التص الذي شاركه المخرج وساعده في إعادة صياغة الحوارات والكتابة الركحية وأيضا تشاركا في النظرة الأخراجية*، والسيد "محمد مصطفي" هو من قام بتغيير العنوان من "الأمانة" إلى "تيدرناتين"، وحسب التحليلات فإن فإنّ هذا التغيير كان في اللحظات الأخيرة من طباعة اللاّفتة الإعلامية للعرض، وبتشاور مع أفراد من مساعديه، بما أن العرض تدور أحداثه حول مدينة سعيدة، فكان ينبغي أن يكون العنوان "سعيديا" محض، وبما أنه توجد مواقع معروفة لدى العوام، فكان اختيار «تيدرناتين" الإسم الذي يسمع به الكثير من المواطنين والدارسين فبإمكان ذلك المساهمة في البحث وحب الإطلاع على هذا الموقع، وحتى عندما يكون عنوان جديد فإنه اختيار ذكي لجلب المتلقي وهذا ماحدت فعلا إذ كانت قاعة المسرح الجهوي سراط بومدين ممتلئة عن اخرها به.

4- لغة وحوار العرض:

- **اللغة:** اللغة التي استعملت خلال العرض المسرحي "تيدرناتين" كانت عبارة عن مزيج بين العامية الدارجة الجزائرية واللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية، وكان للعامية القسط الكبير، إذ استعملت في كل الحوارات تقريبا، وحتى اللغة البربرية بالنسبة للرومان حينما تكلم بها "باديس".

*أنظر إلى الملحق، ص 70.

واللغة العربية الفصحى خصصت للرومان واللغة الفرنسية لقراءة رسالة زبانة، وهذا للكشف عن ثقافة الشهيد أحمد زبانة الذي كان متعلما، وأغلب شباب تلك الحقبة كانوا متخرجين من المدارس الفرنسية.

واستعملت "الضاوية" لغة دارجة حتى تكون مفهومة لعامة الناس، وكان دورها محوريا للإدارة وتقديم مختلف المشاهد.

– الحوار:

كان لحوارها مع الجمجمة حوارا متسلسلا منسجما مع أداء الممثلة، إذ كانت تنتقل بسلاسة موظفة بذلك عنصر السرد، لأنه يناسب لرواية التاريخ وكانت البداية في سرد ومعرفة شخصية الشهيد "أحمد زبانة" وكان ذلك بإلقاء حوارات بسيطة في جمل معبرة بلغة بسيطة وواضحة واستعملت بعض الجمل التي تنتهي بالسجع عندما تتكلم عن "زبانة" قائلة "صوت الكفاح، غير سمعه راح، بكر بسلاح" وفي عبارة أخرى تقول الضاوية "قالهم أنا ...أنا نحميها، وبعيني نفديها، وبنفسي نهديها" وتواصل "قالهم الشدة فالله والخوف علاه، روحي فداه وقلبي يهواه"[1] وهنا من خلال هذه العبارات المتجانسة والمتناغمة كان لها وقع في أذن المتلقي ما جعله يصفق عليها، ما يدل على أن المعنى وصله وأثرت فيه.

وفي مشهد سجن الشهيد "زبانة"، تقرأ الرسالة باللغة الفرنسية والتي يلقيها الممثل الذي أدى دور "زبانة"، وعند مواصلة الضاوية سردها، نلحظ بأنّ حوارها وكلامها في مستوى أدائها القوي الذي يليق بالشخصية التي تتكلم عنها بطريقة سردية وكانت تعود لتحاور الجمجمة في كل مرة، إذ أن كلام "الضاوية" كان عبارة عن مونولوق وهي تتخيل أن الجمجمة تسألها فكان ذكاء كبير من المخرج وذكاء أذكى من الممثلة لتنتقل "الضاوية" للحكاية عن جدها الذي كان

1العرض المسرحي تيدرناتين لعبدالله بهلول.

يقص لها حكاية من التاريخ وقد تم الاعتماد على الكلام بقوة كون أن الأحداث هي أحداث تاريخية وكانت ترفع من صوتها وتخفضه حسب الحوار، ومن جهة أخرى بحزن وضحكات، فكانت كل العبارات التي تلتها "الضاوية" عبارة عن تقديم للمشهد الموالي، وحتى الجد عند قصّه لحكايته استعمل السرد، لتقدم "الضاوية" من جديد لنفس العبارات المتناغمة والحماس الكبير لوحة المجاهدين الذين ألقت عليهم فرنسا القبض، واستشهد اثنان منهم، وكانت تتكلم بحزن عند كلامها عن نفسها وبغضب عند التكلم عن طليقها، وكان حوار "الدرويش الرفاس" غير مفهوم لكن للجمل الكثير من الدلالات إذ يتكلم على الحمام في سماء سعيدة والحمام هو رمز للسلام والأمان والحرية والمحبة، والتكلم عن شعاع الشمس وهو عبارة عن الأمل والدفء، والتكلم عن نسج البرنوس دلالة على السترة والرجولة والشهامة، ويظهر من خلال الإيماءات بأنه "درويش" .

لنعود إلى "الضاوية" في سردها أن "الرفاس" روى لها عن قصة حب بين "باديس" و"روبا" في الحصن الروماني "تمزوين" لتنتقل إلى حقبة مرور الرومان بولاية سعيدة، هنا يدخل "باديس" إلى الخشبة بغناء من التراث الشعبي، وهو ما أعطى بهجة وفرحة فوق الخشبة وكان خروج مباغثا من المخرج لم يكن يتوقعه المتلقي، أما الحوار بين القائدين الرومانيين كان باللغة العربية وساده الكثير من الجدية وحتى الحوار في باقي المشاهد كان حوارا سهلا بجمل واضحة استطاعت أن تترجم لنا جزءا مهما من تاريخ الولاية ومتعة كبيرة خلال 54 دقيقة.

المبحث الثاني :جمالية الإشتغال التقني للفضاء الركحي.

ان مكونات الفضاء الركحي هي العنصر الأساسي في العرض، باعتبارها الدامج الذي يضمّ جميعها لإنتاج العرض، وحتى نتمكن من الوصول إلى جمالية الفضاء الركحي في عرض مسرحية «تيدرناتين» فلا بد ان نقوم بدراسة العرض من ناحية الاشتغال التقني:

أ– الاضاءة:

ان دور الانارة في العرض المسرحي في الوقت الحالي بعيد كل البعد على وظيفتها التقليدية المتمثلة في إنارة المظلم، ف (بالاضاءة يستطيع الفنان ان يقدم عملا فنيا على خشبة فارغة !!)[1]وتعتبر ألوانها لغة مسرحية مهمة، وتنسق بين مختلف عناصر الفضاء الركحي التي يسلط الضوء عليها، وتعد من العناصر السياقية للعرض وفق لما ذكره جوليان هلتون، حيث قسم (عناصر العرض المسرحي إلى اربعة أقسام 1 الديكور،2 الإضاءة ،3 المهمات المسرحية، 4– الملابس و المكياج . وتمثل هذه الاقسام العناصر السياقية للعرض – التي تشكل سياقه و إطاره)[2].

وتشمل الاضاءة (جانبين، أحدهما يشتغل وظيفيا لإبراز الغايات العلمية (إضاءة الممثلين ، إضاءة مساحة العرض) و الثاني يشتغل إيحائيا للإحالة على الجو التخيلي للعرض المسرحي (تبئير الاحداث ،التأشير على الزمن و تحولاته ، إبراز الحالات المجردة))[3]، وهذا ما إستعان به المخرجين"عبد الله بهلول" و"محمد مصطفاي" لإضفاء على العرض الكثير من الجمالية على فضائها الركحي ويتجلى ذلك في تجسيد المخرج باستعمال التطور التكنولوجي في مجال

[1]عبد المجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي ، م س، ص 105.

2جوليان هلتون ، نظرية العرض ، م س ،صفحة 109

3عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي ، م س ، ص 106

الأضاءة، وقد ساهمت في هذا العرض سواء من خلال التنقل من فضاء إلى فضاء آخر أو من زمان ومكان إلى آخر، إذ أضفت الكثير من الجاذبية والجمالية على مستوى الفضاء الركحي خاصة خلال حوارات "الضاوية" التي كانت تسبق كل مشهد يروي حادثة تاريخية، فكانت "الضاوية" في مكتبها أمام الستار تمثل الحاضر وخلفه تمثل الماضي، وهنا كانت للإضاءة الدور الكبير في ابراز اختلاف بين المكانين و الزمانين ،إذ استّهل العرض بظلام ساد الخشبة يتوسطه قرصا مضيئا لنقطة إنطلاقه، ومرور الشخصيات التي لا تظهر ملامحهم وهم الممثلين الذين سيديرون هذا العرض، كما استعملت في البداية تقنية الظل الصيني (L'ombre chinoise)، والتي أعطت صبغة جمالية فنية على الركح، وما زادها جمالية اقترانها بموسيقى في مقام الحجاز وهي موسيقى إسلامية ليظهر في المشهد الأول منظر عام لخشبة المسرح وإضاءة عادية أظهرت كل تفاصيل الديكور التي فوقها فاستعملت الاضاءة العادية للوقت الحاضر ، وتنقص عند العودة الى الأحداث القديمة، ما يجعل المتفرج يحس بأننا في زمان ومكان مختلفين، واستعملت ستارة شفافة على شكل شاشة سينما عند مقابلة "الضاوية" لها كمشاهدة، وهذا ما أعطى جمالية جديدة وعند الانتقال من فضاء إلى آخر، كما وظفها المخرج بطريقة مباغتة و سريعة لمفاجأة المتلقي ليجعله دائما فطن يتابع العرض بإهتمام، خصوصا إذ ما اقترن بالموسيقى والمؤترات الصوتية.

واستطاعت الاضاءة في الكثير من المشاهد توضيح الفارق بين مكتب "الضاوية" المضيئ وسجن "أحمد زبانة" فقد استعملت إنارة جد خفيفة دلالة على أن السجن عبارة عن ظلمة للسجين مهما كانت .

كما أن المخرج استطاع تجسيد مكانين في آن واحد، حيث نلحظ على يمين الخشبة السجين وجلاديه وعلى يسارها أمه ومن يقرأ لها الرسالة، وهنا كان ذكاء"عبد الله بهلول"

إخراجيا في توظيف الاضاءة الساطعة التي جاءت موائمة مع مشهد سرد "الضاوية" والتعريف بزبانة، وما ألقاه الممثل عما جاء في الرسالة ورمي رأسه في أحضان أمه وصراخها، وهذا كله دلالة على الصفاء والطهارة، وقد سلط الضوء الأحمر أيضا على الجلاد دلالة على العدوانية والعنف والافزاز والحقد، كما وظف اللون نفسه على أهل أحمد زبانة دلالة على الحب ودم الشهيد وهو ما سيذكّر المتلقي بما وقع من طرف المستعمر ويزيد من غضبه وكرهه له، وكان استعمال الظل الصيني في المسرحية بكثرة، فوظّف حينما كان الجد يروي لحفيدته جزء من أحداث ماي 1945 بولاية سعيدة، فأعطى للعرض جمالية وابهار للمتلقي، كما استخدم اللون البنفسجي في مشهد تمزوين وظهور "باديس" دلالة على العظمة ويجمع بين الحب والحكمة، كما يرمز الى المثالية والملكية.

كما إستعملت إضاءة بيضاء في العديد من المشاهد من بينها شخصية "الأمير عبد القادر" وهي رمز للرفعة والتضحية والطهارة والنور والنظافة وكل هذه الصفات تتوفر في هاته الشخخصية، وفي عودة ظهور "الرفاس" في مغارة "لالة روبا" فكانت الإضاءة عرة عن إشعال الشمعة وهي رمز للعلم والنور، وكذا أضفت روحانية للمكان وخصوصا بعدما بدأ "باديس" ينشد أحد الأناشيد التي يتغنى بها للناس في المولد النبوي، وهنا أشار المخرج الى الدين الإسلامي بتوظيف العديد من العناصر سواء موسيقى الحجاز أو ذكر النبي، وهذه العناصر مجتمعة أضفت روحا وإبداعا أضفى جمالية على الخشبة.

2- الديكور:

يعتبر الديكور المادة المركزية في تأثيث الفضاء المسرحي وتنظيمه، وهو عنصر أساسي تظهر من خلاله جمالية الاشتغال التقني، فالديكور يأتي بعد الإضاءة في ترتيب عناصر السينوغرافيا رغم أنهما مترابطان إلى جانب مختلف المكونات التقنية سواء الملابس أو المكياج أو

المؤثرات الصوتية وحتى أداء الممثل، وهذا كله ينطوي تحت الرؤية الإخراجية عموما والتصور السينوغرافي على الخصوص.

وللديكور وظيفة تقليدية تتمثل في تحديد مكان وقوع الأحداث، الذي يسمح للمتلقي تخيل ذلك في الواقع وهذا ما اعتمد عليه المسرح الكلاسيكي، أما المسرح الحديث اكتفى بأقل العناصر، وهو ما عمل به المخرج في مسرحية "تيدرناتين"، كما تم العمل على خلق ديكور متحول قابل للتفكيك وإعادة التركيب عكس ما ساد سابقا باستعمال الديكور الضخم الثابت، إذ يعتبر الديكور مكونا إبداعيا ساهم في التشكيل الجمالي للعرض كون أنه عنصر بصري.

وظّف المخرج ديكورا بسيطا موحيا اتسم بالكثير من الواقعية، ففي بداية المسرحية وخلال الفواصل بين مشاهدها كان مكتب "الضاوية" بطاولة العمل التي تحمل مجموعة من اللوازم المخبرية، وكذا جمجمة على يسار الخشبة وحامل المعاطف وكرسي على يمين الخشبة إيحاء إلى مكتب "رئيسة مصلحة" الآثار بمتحف "أحمد زبانة"، وكذلك المشاهد التي تعاقبت خلال العرض ففي مشهد سجن زبانة كان الفضاء خلف الستار فارغ ما عدا أنابيب بلاستيكية صنعت على شكل قضبان حديدية للسجن فقد أفادت الغرض المرجو وهو السجن ونفسها استعملت في مشهد "بنت الوجدية" وفي مشهد الذي يحكي أحداث ماي 1945، وكذلك حصن تمزوين ومشهد "الأمير عبد القادر".

وإضافة إلى إستعمال المخرج بعض الأشكال التي شكلت مجسما وكأنها مغارة والصندوق، واستعملت الإضاءة لتضفي جماليتها سواء على المغارة أو الصندوق واستخدمت أجزاء من المغارة لتشكل مقام الشهيد شبيها لمقام متوسط ساحة "الامير عبد القادر" بولاية سعيدة.

3-الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لقد ساهم التطور التكنولوجي كثيرا في جماليات المسرح باستعمال وسائل موسيقية حديثة واعتبرت لغة تعبيرية لها مدلولاتها ورمزيتها وجماليتها في العرض المسرحي، ومن أهم وظائف الموسيقى هو إتمام المظهر العام للفضاء الركحي، (فإذا كان الديكور والإضاءة يؤسسان المظهر المرئي، فإن الموسيقى تتم ذلك المظهر سمعي)[1]

استعمل المخرج في البداية موسيقى مقام الحجاز للطابع الإسلامي خصوصا مع تقنية الظل الصيني التي أضفت جمالية رائعة تخلّلها مرور الممثلين وكأنها جنريك للعرض المسرحي واستمرت حتى بداية المشهد الأول مع دخول الممثلة "الضاوية" في أجواء العرض، لتنقص تدريجيا في بداية كلام "الضاوية"، ووظّفت موسيقى هادئة ترافق مشهد سجن "أحمد زبانة" وقراءة رسالته الأخيرة إلى اهله، وفيها ترقب وخوف فبإقتران الموسيقى بالإضاءة الحمراء و التعبيرات الجسدية للممثلين رغم صمتهم وعدم وجود الحوار فكانت كافية لإيصال الرسالة و الغرض المرجو من المشهد ،أما في مشهد جميلة "بتت الوجدية" و "شيخ لشبور" و "مداني بوزيان" استعملت موسيقى من طابع الديوان وهو من أنواع الفلكلور الذي يمارس بولاية سعيدة وكان متناغم مع رقصات الكوريغرافيا للراقصين وقد عبّر عن الخطر الذي سيحل بالمجاهدين والنهاية الحزينة بإستشهاد المجاهدين وسجن "جميلة "، وفي مشهد تمزوين استعملت موسيقى الديوان من الطبول وآلة القرقابو والقنبري مصاحبة رقصات كوريغرافيا التي تحتوي على الصراع والقلق والخوف من القادم لتعود موسيقى الحجاز كخلفية تصاحب كلمة "الأمير عبد القادر" عندما أطلق على المدينة إسم «سعيدة» والذي يرمز إلى الاسلام (دين الدولة) التي أسس لها "الأمير" لتوظّف في نهاية العرض عند ولادة المولود الجديد موسيقى وطنية تعلم بغد أفضل و أمل واعد في المستقبل ونهاية بعدها بمقام الشهيد خلفه إضاءة ودخول الممثلين لتحية المتلقي

[1] عبدالحميد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، م س، ص 126.

على أنغام الموسيقى الوطنية خصوصا وأن العرض عرض تزامنا مع احداث مظاهرات 11 ديسمبر .

المبحث الثالث : جمالية الأداء التمثيلي والأنساق البصرية.

1- أداء الممثل:

يعتبر الأداء التمثيلي المكون الأكثر أهمية في العرض المسرحي، (فإذ كان الفضاء بمختلف أشكال تأثيثه ومكوناته ينتج الحيز المادي للعرض، والإطار الذي ينتظم ضمنه العناصر السمعية والبصرية والتي تساهم في تشكيلها الأدوات التقنية، فإن مفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات/ الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله، إنه عنصر التمثيل)[1]، ولا يمكن أن تتحقق الفرجة المسرحية بدون ممثل وما يقوم به من حركات Action وتحركات mouvements وإشارات Gestuelles، موظفا مختلف أدوات الاشتغال التقني وكل هذا يؤكد مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية، ولقد تطور الأداء التمثيلي منذ الأمد وصولا إلى (التصور البارز "لقسطنطين ستاشلافسكي" القائم على الاندماج في الشخصية ومعايشة الممثل للدور حد الانصهار، ثم يأتي تصور "مايرخولد" القائم على تقنية وتمارين "البيوميكانيك"، ثم تصور "غروتفسكي" في إطار تجربة المسرح الفقير التي تمنح السيادة المطلقة للممثل في الفضاء المسرحي دون وسائط أخرى)[2]، لتليه تجارب لمنظرين آخرين أمثال "ألطو" و"بريخت" في إطار المسرح الملحمي، لكن أهم جدل طرح هو بين منهجين رائدين: منهج "ستان سلاسكي" ومنهج " بريخت"، إذ الأول يعتبر الممثل فنانا ينصهر مع الشخصية لدرجة التوحد، أما الثاني يرى الممثل مجرد عامل وراو، يباعد بينه وبين الشخصية.

[1] عبدالمجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، م س، ص 135.

[2] م ن، ص 137/136.

ومن أهم مظاهر جمالية التمثيل، نجد أيضا الاهتمام بالجسد والمراهنة عليه في تأسيس الفرجة البصرية، ونجد أن "عبد الله بهلول" من خلال عرضه المسرحي عمل كثيرا على الجانب الأدائي لتقديم الفرجة وشد انتباه المتلقي خصوصا وأنه استعمل ديكورات بسيطة.

شمل العرض ممثلين وثلاث راقصين، وأدى الممثلون اكثر من شخصية ما عدا "الضاوية" التي كانت الشخصية المحورية بدورها الوحيد الذي ساهم في إيصال مضمون العرض من خلال عرض الأحداث والسرد رغم أن بعض المشاهد كانت قصيرة أو صامتة، لكن الممثلون استطاعوا بتعبيرات جسدية إظهار الدور والعمل على اتقانه، فوصلت الفكرة للمتفرج عن كل دور فالجد واحمد زبانه كان أداؤهما عبارة عن تسجيل لما يصدر من الصوت الذي سبق وأن سجلوه، فكان سهل على المخرج استعمال بلاي باك، وهذا نظرا لأهمية الكلام، فرسالة زبانه تعتبر وثيقة تاريخية، وقصة الجد عن الحقائق وأحداث ماي 1945 كان من أهم ما حدث في سعيدة في سنوات الإستعمار أما في مشهد بنت الوجدية وآخر مشهد تمزوين فكان تعبير مؤدي الرقصات كوريفرافيا معبرا ، الأول عن معانات المجاهدين قبل استشهادهم باستعمال موسيقى معبرة ساهمت في أداء الرقصات والثاني في تجسيد الصراع بين إمبراطورية روما والمملكة البربرية، فكان الأداء فني متميز أدى بالغرض واقتصر لنا صراع حضارتين برقض كوريغرافيا معبر فيه الرابح و الخاسر.

أما شخصيبة "الرفاس" الرجل الدرويش الذي ظهر في مشهدين فكان كلامه عبثي، لكنه يحمل رسائل قوية للمتمعنين فيها وكان أداء الممثل رائع سواء في لحظات حزنه او ضحكه وكذا غضبه وخصوصا عندما تكلم عن الرصاص واداه بإستعمال عصاه الذي كان يتكأ عليها فكان أداء مميز، وحتى دور "الأمير عبد القادر "أداه الممثل نفسه، فكان إلقائه قوي وكلامه رزين مؤثر في النفوس رغم قصر المشهد، وقادة الجيش الروماني واستعمالهم للغة العربية الفصحى لاظهار اختلاف لغتهم كون ان نص المسرحية كان بالدارجة و كان أدائهم مقنع.

أما "باديس" الذي كان له دور مهم في تغلب "روبا" على الرومان كون أنه من وضع السم، إلا أنّ المقاطع الغنائية الذي أداها على طريقة البدوي المحلي لولاية سعيدة ساهم في كسر الروتين والجدية التي طغت على مجريات العرض كون أن العرض يسرد أحداث تاريخية وكذلك بعض المواقف الكوميدية سواء شخصية "باديس"،او "الدرويش الرفاس".

ليظهر في المشاهد الاخيرة بأدائه الإحترافي طليق "الضاوية" الذي جاء اليها ليطلب الصفح و يحمل في يده وردة من أجل اعطائه فرصة جديدة، وبالعكس كانت عودته من أجل سرقة الكنز الذي تبحث عليه العناوين وبين وداعة والكلام الجميل ولؤمه الظاهر من خلال ضحكاته و ايمائته التي تظهر كل شر وحتى حكه لأنفه الذي يظهره بأنه مدمن مخدرات وسعيه إلى كسب المال بأي طريقة.

ومن هنا ولأن الشخصيات أدت دورها بكل احترافية استطعنا ان نلتمس ما يعنيه كل مشهد وما يعنيه العرض المسرحي «تيدرناتين» ككل.

1 –الأنساق البصرية المتعلقة بالممثل .

- **الملابس :**

تعتبر الملابس جزءا أساسيا في عناصر الانشغال التقني في العرض المسرحي، إذ تعد قاعدة مركزية في التأسيس السينوغرافي، وفي الكثير من الأحيان يراهن عليها بشكل أولي في حالة سينوغرافية المتحركة التي تعتمد على التشكيل الجسدي للممثلين، إذ أنها تعطي البعد الجمالي كون أنها تساهم في التصور الإخراجي والدور الجمالي أيضا للملابس في تأثيث الفضاء وتحديد ملامحه.

اعتمد المخرج خلال العرض على الأزياء البسيطة والمعبدة، ونلفيها ممتزجة بين الزي المعاصر وبين الزي الثراثي الجزائري و الروماني، فيتمثل اللباس العصري في ارتداء "الضاوية" و"طليقها "و"الموظفة" العاملة و"الضاوية" في المتحف، وما ارتداه "باديس" من جلابة وعمامة واللباس التقليدي الجزائري، وكذلك البرنوس الذي ارتداه الممثل الذي أدى دور "الامير عبد القادر" و"الملكة روبا " كون أنّ البرنوس رمز للعظمة والمكانة والرفعة، وحتى الملابس التي ارتدتها "والدة زبانة" ومن كان يقرأ لها رسالة عبارة عن ملابس بسيطة دلالة على الطبقة الشعبية التي كان ينتمي إليها الشهيد "احمد زبانه "وحتى النستعمرين ارتدو لباسا عسكريا والذي يدل على تميزهم عن المواطنين الجزائرين ، أما فيما يخص لباس "بنت الوجدية " هو محاكاة للواقع، وزي الراقصين المؤدين دور الشهدين أرتدوا ألبسة بلون أسود دلالة على النهاية الحزينة.

حاول المخرج إحياء الثرات اللامادي من خلال استعمال اللباس التقليدي وجسد الرومان من خلال زي وقبعات توحي الى اللباس العسكري الذي يرتديه الرومان، وحتى "باديس" كان عميل "للملكة روبا" فإشتغل ساقي عند قادة الرومان وكان لباسه بسيط وفقا للعمل الذي كان يشغله.

- **المكياج و الأكسسوارات :**

المكياج و الأكسسوارات ، هما أيضا مظهران أساسيان في التشكيل البصري و الجمالي في العرض المسرحي، فنجد المكياج لم يكن مستعملا بشكل كبير خلال العرض المسرحي "تيدرناتين" كون أن الوقائع كانت عبارة عن سرد للأحداث تاريخية، فكان التركيز على اللباس و الحوار و أداء الممثل من أجل سرد هاته الوقائع، فكان استعمال المكياج من طرف "الضاوية" رئيسة مصلحة الآثار بشكل عادي، واستعمل أيضا عند الملكة روبا حتى يظهر جمالها وبهائها.

أما بخصوص الأكسسوارت المستعملة ، فاعتمد المخرج "عبدالله بهلول " العديد منها لرمزيتها و الإضافة التي ستقدمها سواء من الناحية الجمالية أو ناحية ترك الأثر ووصول الرسالة إلى المتلقي، فنجد أن البداية باستعمال الجمجمة التي كانت محور الحوار الذي دار بين "الضاوية" و جمجمة رجل" تيدرناتين" لسرد كل مجريات العرض فعملت على وضعها فوق المكتب أحيانا وحملها في العديد من المرات و رفعها عاليا قيمة لصاحبها وحبها لعملها في الآثار . و كان للجمجمة حضور بين أيدي "الضاوية" و هذا ما أعطى للعرض نوع من التجديد، ولو أن الفكرة مأخوذة من التراث الشعبي لكن أضفت جماليتها تساؤلات كثيرة عن صاحب هذه الجمجمة، ولو أنها من خيال المخرج وصاحب النص. إلا انه توجد العديد من الجماجم و الهياكل اكتشفها الأثريون للإنسان القديم على غرار رجل تيغنيف الذي تم ذكره من طرف "الضاوية" في مقارنته بالجمجمة التي أمامها .

لتليه فيما بعد وفي مشهد سجن وإعدام "أحمد زبانة" الرسالتين التي كان يحملهما "أحمد زبانة" ومن كان يقرأ الرسالة لوالدته فكانت الرسالة التي أصبحت فيما بعد وثيقة تاريخية إذا كانت آخر رسالة بعثها الشهيد لأهله فحملت الكثير من المشاعر و الأحاسيس و حب الوطن .

ونجد "السكاكين" في فم الراقصين الذين جسدوا دور الشهيد "بن الشيخ لشبور" و "مداني بوزيان" وهو محاكاة للواقع، إذ جسد المخرج هنا حادث هام و تاريخي بولاية سعيدة وألقي القبض على الشهيدين و مجاهدة نعماوي فاطمة المدعوة جميلة بنت الوجدية الذين تجولوا بهم عبر شوارع المدينة وكانا الشهيدين رحمهما الله يحملان سكاكين في فمهما وهذه الحادثة كانت بتاريخ 07 ديسمبر من سنة 1959 و كان للخنجر بين أسنانهما لتجسيد نفس الصورة المشهورة و المتداولة .

و استعمال العصى من قبل المخرج ليسند إليها "الدرويش الرفاس" و استعمالها للطرق على أرضية الخشبة ذلك بطلق الرصاص وهو يسرد قصة فدائيين ومجاهدين بإحترافية عالية، واستعملها أيضا كوسيلة للدفاع عن نفسه من "طليق الضاوية" وحملها العلم الوطني في الأخير مرفوقا بحركات ذات جمالية مؤثرة في نفوس المتفرجين في مشاعر جياشة للروح الوطنية وحفظ أمانة الأجداد.

أما المكنسة التي يحملها "باديس" وهي تقليدية تم توظيفها للتراث كون أنه كان ينظف بها الأرضية وهو يغني الغناء البدوي، وهذا الإستعمال لها و الغناء أعطى بهجة و سرور و فرح لدى المتلقي حيث ضحك وسفق مما أدى إلى تكسير الروتين و السرد الذي طال أن يصبح مملا .

القارورة و الكأس من الطين هما أيضا من التراث المادي وعبارة عن أواني قديمة، ولو أن المخرج هنا وضفها لصب الخمر للقائد أنطوتن . لأن القضاء على الرومان في المسرحية سيكون عن تسميمهم من طرف "باديس "في براميل الخمر.

صخرة الأماس التي قدمتها "الملكة روبا" "لباديس" ودفنها في مكان لا يعرفه أحد، هي الأمانة و الكنز الذي تجده "الضاوية" في آخر المسرحية مع العلم الوطني وفي هذا رمزية للأمانة المسلمة عبر الأجيال و هي الوطن الذي يجب المحافظة عليه.

الرمح الذي قدمه حارس "الملكة روبا" "لباديس" وهو دلالة تقدير لمجهودات "باديس" وشجاعته في القضاء على الروم.

الوردة التي كانت في يد "طليق الضاوية" ليهديها إياها في محاولة خداعها، وكسب ودّها من أجل الحصول على الكنز، لكن "الضاوية" كانت متفطنة وقامت برميها لدلالة على أن علاقتهما لن تعود مجددا .

وثيقة الأمر بالمهمة التي قدمتها الموظفة للضاوية في بداية العرض كانت نقطة انطلاق لأحداث فتظهر في الأخير عندما يسرقها طليقها من اجل معرفة مكان الكنز و يلحق بها . فكان الأمر بالمهمة عبارة عن ربط الأحداث التي استعملها المخرج حتى يضفي التسلسل عن أطرار المسرحية.

الشمعة التي حملها "الدرويش الرفاس" في بداية مشهد لالة روبا أعطى إضاءة جمالية لبداية المشهد خصوصا لما أدى الممثل أغنية "يا زين العمامة" و هي أيضا من الأغاني التراثية التي نستعملها في إحياء ذكرى المولد النبوي.

آلة التصوير التي كان يحملها طليق الضاوية و إلتقاطه لبعض الصور تؤكد أنه مختص في علم الآثار إلى جانب اللباس المرتدي.

السجارة التي كان يدخنها طليق الضاوية هي عبارة عن نوع من التعجرف والتكبر واللامبالاة والإدمان وخصوصا أنه يحك أنفه كثيرا مما يعني أنه مدمن على المخذرات.

المسدس الذي هدد به طليق الضاوية الدرويش الرفاس دلالة على شره وطمعه وجشعه وما تفعله العصابات ببيع وطنهم و خيراته.

العلم و هو ما أخرجه الدرويش الرفاس من صندوق الكنز، والأمانة في مشهد تراجيدي بصيحات عالية من طرف الرفاس ورفرفة العلم فوق الخشبة و تقديمه للضاوية لتحتفظ به ، كأنه يكلفها بحماية الوطن الذي غدر به الخونة.

خاتمـــــة

لم نكن لنتمكن من التعرف على جمالية الفضاء الركحي لولا التطرق إليه من خلال بحثنا هذا، إذ يعد أحد أهم الركائز في المؤسسة المسرحية، لأن ما يدور في الركح هو الأهم بالنسبة لتركيبة المسرحي، فالمتلقي يحضر ليرى العرض على الركح والمخرج يخرج عمله فوق الركح، وكل العناصر تجسد جماليتها فوق هذا الركح، وبهذا فإنه كما سبق وأن ذكرنا فإن الركح من أهم أسس المسرح وحتى يحافظ على هذه المكانة لابد له من مواكبة العصر وهذا ما لاحظناه آنفا، إذ أن التطور الذي مس المسرح منذ القدم وصولا إلى يومنا هذا ساهم كثيرا في المحافظة على هذا الفن من الاندثار والضياع، وكل العناصر المكونة له سواء من سينوغرافيا وعناصرها و أداء الممثل فوق هذه الخشبة و الإبداع الذي يجسد فوقها من خلال مختصين سواء السينوغراف أو تقني الإضاءة والصوت ومصممي الأزياء التي أصبحت وظائف قارة في كل عمل مسرحي، وبتوظيف التطور التكنولوجي الذي أصبح في الوقت الراهن من الوسائط المعتمدة في العرض ، والعمل على تسهيل الكثير أمام المخرجين لتجسيد مختلف الأمكنة لمختلف الأزمنة.

خلصت هاته الدراسة إلى مجموعة من النتائج، نذكر أهمها:

1- إن الفضاء الركحي إستطاع إلى حد كبير تحقيق وظيفته الجمالية إلى جانت وظائفه الأخرى وهذا من خلال التطور الحاصل فيه، لو لم يكن للجمالية معنى ما سعى المخرجين إلى تطويرها وصولا إلى ماهي عليه اليوم.

2- تطور مراحل الفضاء الركحي عبر التاريخ كون أنه في البداية كان العرض يقام في المعبد ليتطور خارج المعبد في أسفل سفوح الجبال ثم بناء بنايات كبيرة باقية آثارها إلى اليوم ليواصل التطور وصولا إلى العلبة الإيطالية التي أصبحت الخشبة المتفق عليها في جميع بلدان العالم في الوقت الراهن.

3- إستطاع "عبدالله بهلول" أن يخلق جمالية سواء بإستعماله لمختلف وسائل العرض المتمثلة في الإضاءة والصوت و إستخدام تقنية الظل الصيني وكذا العمل على الأداء التمثيلي الإحترافي لفريقه الشاب.

4- إستطاع المخرج في العرض المسرحي "تيدرناتين" وبإمكانيات بسيطة أن يخلق العديد من الإبداع الجمالي من الناحية السينوغرافية التي إعتمد فيها كثيرا على الإضاءة والموسيقى والمؤترات الصوتية التي تماشت مع العرض، كما وظف التراث الشعبي سواء من خلال اللباس التقليدي الذي يعتبر تراثا لامادي أو من خلال توظيفه للشعر الشعبي ورباعيات المجدوب وكذا توفيره للخيال الذي ساهم في إعطاء النص المسرحي سلاسة وكسر لكل ماهو جاد من شأنه إضفاء الملل لدى المتلقي والانتباه طويلا والتصفيق في العديد من المرات كون أن الرسالة التي أراد الوصول إليها ، خصوصا وأنه تطرق لعمل تاريخي يخص مدينته فأبدع في تجسيد ذلك

5- إن جمالية الفضاء الركحي تضيف الكثير للعرض من أجل إنجاحها فكلما أحسن المخرج التحكم في عناصر تأثيث الفضاء الركحي فأكيد سينعكس ذلك على ما سيحققه العرض من قبول و إعجاب المتلقي.

الملحق

حوار مع المخرج عبد الله بهلول حول العرض المسرحي «تيدرناتين».

السؤال الأول : لماذا اخترتم هذا النص من أجل أخراجه مسرحيا؟

الجواب الأول:كان هناك اقتراح و طلب من والي الولاية و مديرية الثقافة بمناسبة أول نوفمبر إندلا ع الثورة حول إنتاج مسرحية تعالج تاريخ الجزائر بصفة عامة و تاريخ سعيدة بصفة خاصة فتم إعلان بإسم «اللجنة الولائية للفعل الثقافي حول إنتاج عمل مسرحي و طني تاريخي فتقدمت أربع نصوص تم اختيار هذا النص لمحمد مصطفاي من قبل لجنة قراءة النصوص وقد غيرت بعد اختياري الكثير في النص سواء من ناحية القصة أو من ناحية الحوارات و ذلك بمساعدة المرحوم محمد مصطفاي المدعو (الفيل) وقدم لنا الكثير من يد المساعدة .

السؤال الثاني : أين جسدتم الجمالية فوق ركح صراط بومدين في عرض مسرحية تيدرناتين؟

الجواب الثاني : تجسيد الجمالية كان على مستوى السينوغرافيا و التشكيل الحركي وجميع وسائط العرض المسرحي سواء من ناحية الإضاءة، الصوت، ازياء و مكياج ويبقى الحكم الأول و الأخير للجمهور .

السؤال الثالث : أين يمكن للمتلقي أن يلمس التجديد في عرضكم المسرحي ؟

الجواب الثالث :أنا قمت بإخراج مسرحية و عرضتها على الجمهور و الكلمة الأولى و الأخيرة للجمهور حول ما إذ كان هناك تجديد أو لا، بالنسبة لي كان التجديد في طريقة التمثيل لم يكن نمطي لأنها مسرحية تاريخية ولم يكن خطاب مباشر خلال جميع العرض كما حاولت المزج بين الماضي و الحاضر في التصور.

السؤال الرابع : لماذا تم اختيار «تيدرناتين» عنوانا للمسرحية ؟

الجواب الرابع : كان هناك عنوان أخر «الأمانة» تم غير إلى «تيدرناتين» بإقتراح من صاحب النص .

السؤال الخامس : كيف تعاملت مع هذا النص المسرحي و خصوصا وهي تجربتكم الاخراجية الأولى مع كاتب محترف وهو المرحوم « محمد مصطفاي » ومع ممثلين شباب؟

الجواب الخامس : محمد مصطفاي كان صديق وقد علمني الكثير و هو من وضع فيا الثقة وساعدني في عملية الإخراجية، وساعدني كثير في تغير في بعض حيثيات القصة و الحوارات لأننا لم نحافظ على النص الاول إذ قمت بكتابة ركحية، أما فيما يخص الممثلين المشاركين في العرض من الشباب فكانت لي تجربة معهم كممثل في المسرح المحترف ثم كانت لي تجربة مع نفس الفريق تقريبا في العمل المسرحي الموجه للأطفال «وهب في واد الضياع» كما تعاملت مع مؤدي الرقصات في مسرحية «سطو خاص».

السؤال السادس :بعد مرور حوالي السبع سنوات عن العرض الشرفي لمسرحية «تيدرناتين» لو يعود الزمان بك للوراء هل ستغير في تصورك للعرض و نظرتك الإخراجية؟

الجواب السادس : بالطبع فإن المسرح في تطور مستمر مواكبة لتطورات العالمية لن يكون نفس التصور لأنه توجد أمور كثيرة يمكن تغيرها لأنه لن يكون نفس الظروف ولا نفس القاعة ولا نفس الممثلين ولا نفس الموسيقى ولا الإضاءة سيكون تصور جديد بخلفيات جديدة لأن المسرح يواكب الزمن وهناك العديد من التطورات سواء سياسية ، إجتماعية و سوسيولوجية لهذا كان سيكون فيه تغير .

السؤال السابع : ما هي الوسائل التي لو توفرت لك كان يمكن أن تضيف رؤى أخرى ، وماهي إن وجدت؟

الجواب السابع : كما نعرف أن العرض المسرحي و بالخصوص السينوغرافيا تتطلب إمكانيات مادية وحتى الممثلين، حتى يكون هناك توع من الجدية يجب توفر الأمكانيات المادية فكلما كان هناك أجر مقبول يكون عمله متقن و يهتم بالشخصية المؤداة حتى رجال الخفاء، وبمناسبة نشكر جميع من تعب معنا سواء تقنيين أو رجال الخفاء الذين كانوا مسؤولين على اللجنة الولائية للفعل الثقافي فتمنيت لو توفرت لنا وسائل مادية بحثة لإقتناء أغراض تضيف للعرض أكثر جمالية (السينوغرافيا) .

السؤال الثامن : كيف تعاملت مع الممثلين و التقنيين ؟

الجواب الثامن : إنطلاقا من مثل أن المسرح مثل السفينة يوجد كثير من العمال يقومون بالعمل على ظهرها لكن هناك ربان واحد هو من يقود السفينة نحو الإتجاه الصحيح، ففي العمل المسرحي على المخرج أن يكون صارم وفي

نفس الوقت لين لأنك تتعامل مع العديد من الممثلين و تقنين فهناك دهنيات يجب على المخرج أن يحسن التحكم في فريقه حتى يتم إنجاح العمل و مواصلته، صادفتنا بعض المشاكل لكن دائما في اطار العمل ككل الأعمال .

السؤال التاسع : كيف ساهم الفضاء الركحي في التشكيل الحركي للممثل، والتعبير الجسدي له؟

الجواب التاسع : التشكيل الحركي على الركح كان وفق مقاييس متعارف عليها في المسرح فقمت بعملية إخراجية بحثة وتم التعامل مع الممثلين بصفة عادية، و كمخرج أسمع لأراء الممثلين و أتقبلها إذ كان الاقتراح يصب في التصور، كون أن المسرح هو عمل جماعي، ينجح العرض بمساهمة الجميع سواء ممثلين أو سينوغراف أو تقنيين ...إلخ.

السؤال العاشر : هل أضفى الفضاء الركحي جمالية من الناحية السينوغرافية ؟

حقيقة أنا راض عن عملي من الناحية الجمالية لسينوغرافيا، رغم قلة الإمكانيات و التعب الكبير ، ويبقى الحكم للجمهور لأنني حاولت ربط الماضي بالحاضر، لأنها مسرحية تاريخية تمس المنطقة وتمس بلدنا و تتكلم عن الثورة المجيدة وكان تعاملي معها بمشاعر وطنية كون إني حفيد للشهيدين ومن أسرة ثورية وحاولت بذلك أن أعطي للثورة حقها وللولاية حقها وقد كانت في قلبي جمرة وحاولت إيصال رسالة عن الأحداث التي دارت في ولاية سعيدة والتعريف بالشهداء الذين إستشهدو في سبيل تحرير الوطن ربي يرحمهم و المجاهدين الأحياء الله يطول في عمرهم و تحيا الجزائر .

السؤال الحادي عشر : هل كل الوقائع في «تيدرناتين» أم استعملتم الخيال ؟

الجواب الحادي عشر : كان هناك مزج بين الواقع و الخيال فالأحداث الواقعية كانت في أحداث ماي بسعيدة، قصة زبانة ، موريس و جسدت الخيال في الأحداث الرومانية وذلك للإشارة إلى مرور الرومان بولاية سعيدة.

السيرة الذاتية لمخرج مسرحية "تيدرناتين "

عبدالله بهلول

IDENTITE

Nom : BAHLOUL
Prénom : Abdallah.
kiDate de naissance : 13/02/1988.

Adresse : cité Boucherit BT C n 12.
Ville : Saida.
Code Postale : 20000

Téléphone : 07/70/28/14/68.
05/53/42/92/59.

E-mail : dzholdup@yahoo.com.

DIPLOMES :

Bac 2006 lettres et sciences humaines mention bien

Bac2007 lettres et sciences humaines mention bien

2010 licence en langue française delivré par l'université de SAIDA Tahar Moulay

2016 master en dramaturgie du spectacle theatral delivré par l'université de SAIDA Tahar Moulay

2017 accès aux études doctorales université d'Oran (mise en scene et actorat)

EXPERIENCES

-Expériences artistiques : comédien , et marionnettiste professionnel au théâtre régional de Saida ,

-2010 pièce de marrionettes (al sadaka al moustahila)mise en scène Habib Medjahri produite par le theatre régional de Saida.

-2011 pièce de théâtre pour adulte (eudip à cologne)mise en scène le docteur Medkour Berrezoug au département des arts dramatique université de Saida.

-2012 pièce de marionnette (al sayd el 3ajib)mise en scène Habib Medjahri théâtre régional Saida.

-2012commedien dans la pièce de theatre pour adulte"" novembre"" mise en scène azzedine abbar et texte de mohamed mostfay produite par le théâtre régional de Saida .
-2013 comédien dans la pièce de théâtre pour adulte (al jolanar) mise en scène Azzedine Abbar texte de Habib Sayah produite par le théâtre régional de saida.

-2013 commedien dans le spectacle de rue de la piece (jota ala rassif) mise en scene mostefay mohamed

-2013 participation à l'atelier de scenographie encadré par MR YAHIA BENAMAR au theatre regional de saida

-2014 assistanat à la mise en scène de la pièce de theatre pour adulte « « NORA » » du théâtre régional de Saida. mise en scène de Bouguetof Abdelkrim

- 2014 assistant à la mise en scène et comédien dans la pièce de theatre pour adulte « SATW KHASS »mise en scène par Faouzi Benbrahim production du théâtre régional de Saida

2014-président la commission du théâtre au sein du Comité de l'action culturelle de Saida

-2014misen en scène et scénographie et interprétation dans la pièce de theatre pour enfant « « ouahb fi oued eddaya3 » »avec l'association du quatrième art Saida.

-2014 mise en scène et scénographie de la pièce de theatre pour adulte « « TIDERNATINE » » pour le 60 eme anniversaire de l'indépendance et l'ouverture de la première édition festival national du cinéma et la littérature de la femme.

-2015 comédien dans la pièce de theatre (MAMLAKAT EL ASSRAR)mise en scene SAIDI MERZOUG productiuon du théâtre régional de saida.

2015 commedien dans la piece « « SOUKOUT HISSN WAHRANE » » mise en scene par DJAMEL GUERMI et produite par le theatre regional de saida

2015 participation à l'atelier de mise en scene encadré par MALEK EL AAGOUNE au theatre regional de saida.

-2016 mise en scène et scénographie de la piece de theatre (MALIK EL MOULOUK WA SOLTANE EZZAMAN)production du theatre regional de saida

-2016 chargé de casting du film (JENNIA) realisé par BAHLOUL ABDELKRIM produit par KADI production et le ministere de la ,culture (FDATIC.CADC).

-2016 acteur dans le role de MR BENDEFFLA dans le film (JENNIA) realisé par abdelkrim bahloul.

2018 formateur Atelier de mise en scène Au théâtre régional de saida

2019 mise en scène de la piece théâtrale (chems ennahar) production dû théâtre régional de saida

2020 comédien dans le spectacle (Hamam) mise en scène lakhdar mansouri

COULEURS

Couleur des cheveux :châtain.
Couleur des yeux : noisette/vert claire.
Couleur de peau :blond.

MENSURATIONS

Hauteur :1m72.
Poids: 79 kg.
Pointure :41.

AUTRES.

Langue parlée

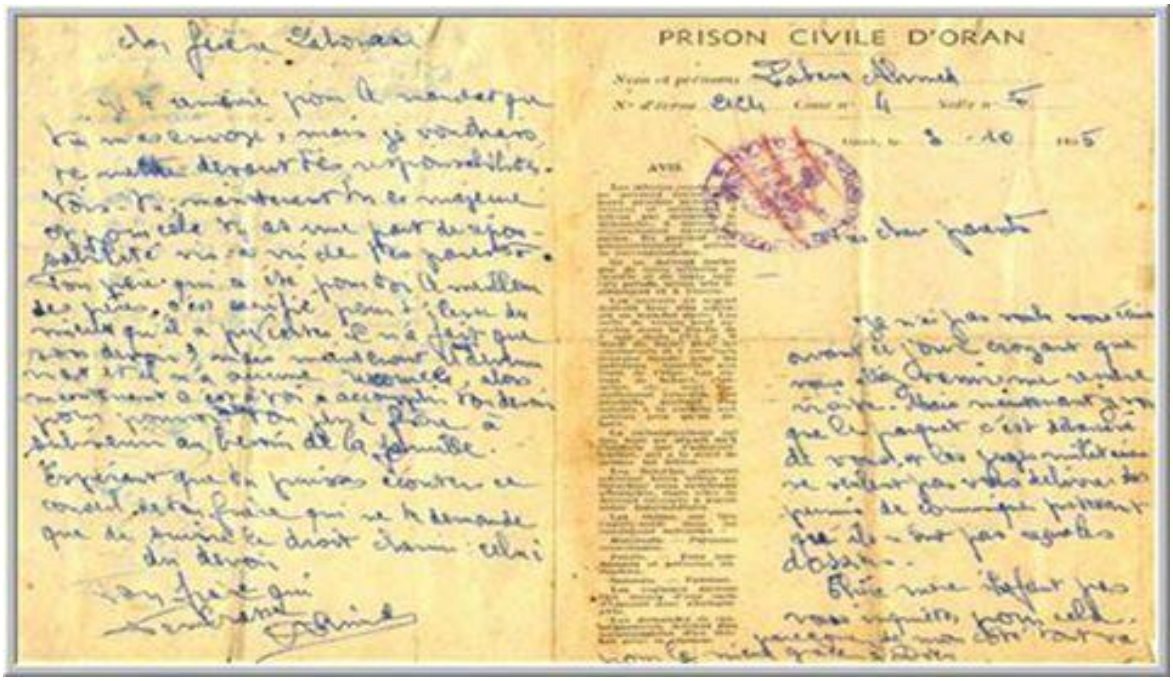
Français, arabe classique et dialecte algérien.

الملصقة الاعلانية الخاصة بمسرحية "تيدرناتين"

الأمير عبدالقادر أحد الشخصيات التي سجدت في مسرحية "تيدرناتين"

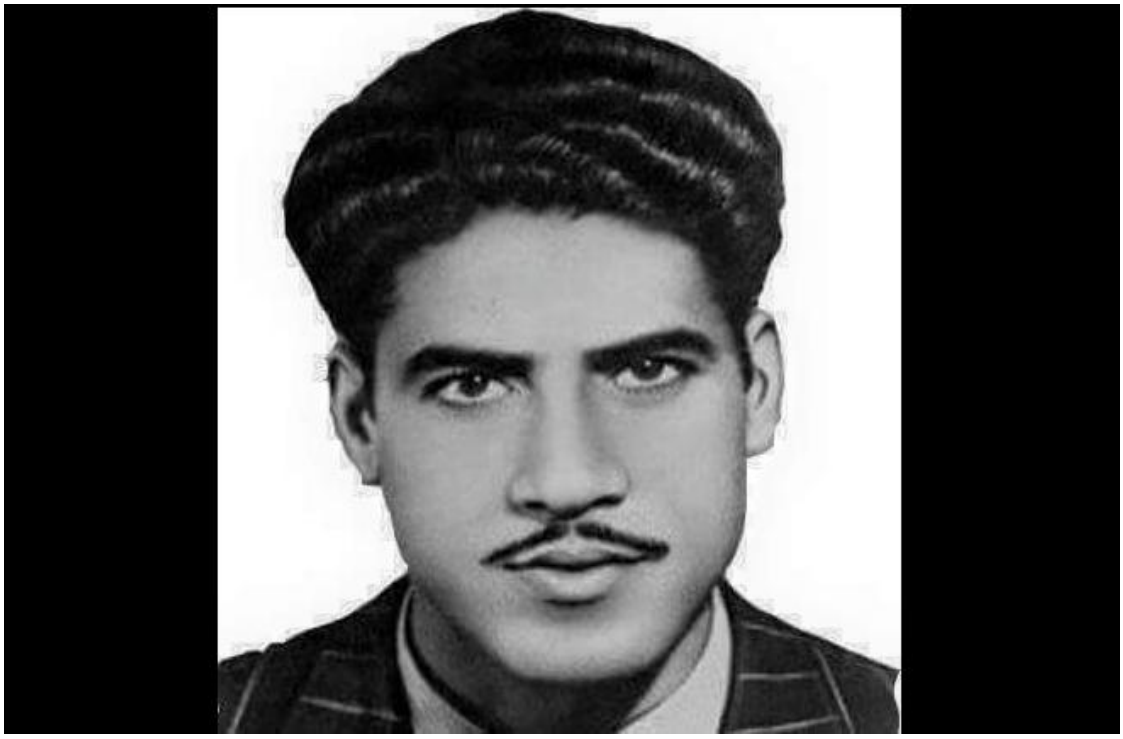
الأمير عبد القادر ابن محي الدين المعروف بـ **عبد القادر الجزائري** ولد في قرية القيطنة قرب مدينة معسكر بالغرب الجزائري يوم الثلاثاء 6 سبتمبر 1808 الموافق لـ 15 رجب 1223 هـ هو قائد سياسي وعسكري مجاهد عرف بمحاربته للاحتلال الفرنسي للجزائر قاد مقاومة شعبية لخمسة عشر عاما أثناء بدايات غزو فرنسا للجزائر، يعتبر مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة ورمز للمقاومة الجزائرية ضد الاستعمار والاضطهاد الفرنسي، نفي إلى دمشق حيث تفرغ للتصوف والفلسفة[1] والكتابة والشعر وتوفي فيها يوم 26 مايو.1883 (ويكيبيديا)

الرسالة الأصلية الأخيرة لأحمد زبانه لأهله



ترجمة للرسالة الأخيرة لأحمد زبانه لأهله

نبذة ع



أحمد زبانة اسمه الحقيقي :**أحمد زهانة**، من مقاتلي وشهداء ثورة التحرير الجزائرية ولد سنة 1926 بزهانة بولاية معسكر وعلى بعد 32 كم من وهران[1]، وهو أول من نُفذ عليه حكم الإعدام بالمقصلة إبان ثورة التحرير في سجن سركاجي

نشأ وسط عائلة مكونة من ثمانية أطفال وهو تاسعهم، انضمام أحمد زبانة للكشافة الإسلامية الجزائرية كان لها دور في نمو الروح الوطنية في عمق ذاته، زيادة على شعوره بما كان يعانيه أبناء وطنه من قهر وظلم واحتقار. انضم لصفوف الحركة الوطنية عام .1941 وتطوع زبانة لنشر مبادئ الحركة وفضح جرائم الاستعمار الفرنسي. وبعد أن أثبت أهليته في الميدان العملي اختارته المنظمة السرية (الجناح العسكري) ليكون عضوا من أعضائها. وتمكن من تكوين خلايا للمنظمة بالنواحي التي كان يشرف عليها. وقد شارك زبانة في عملية البريد بوهران عام.1950

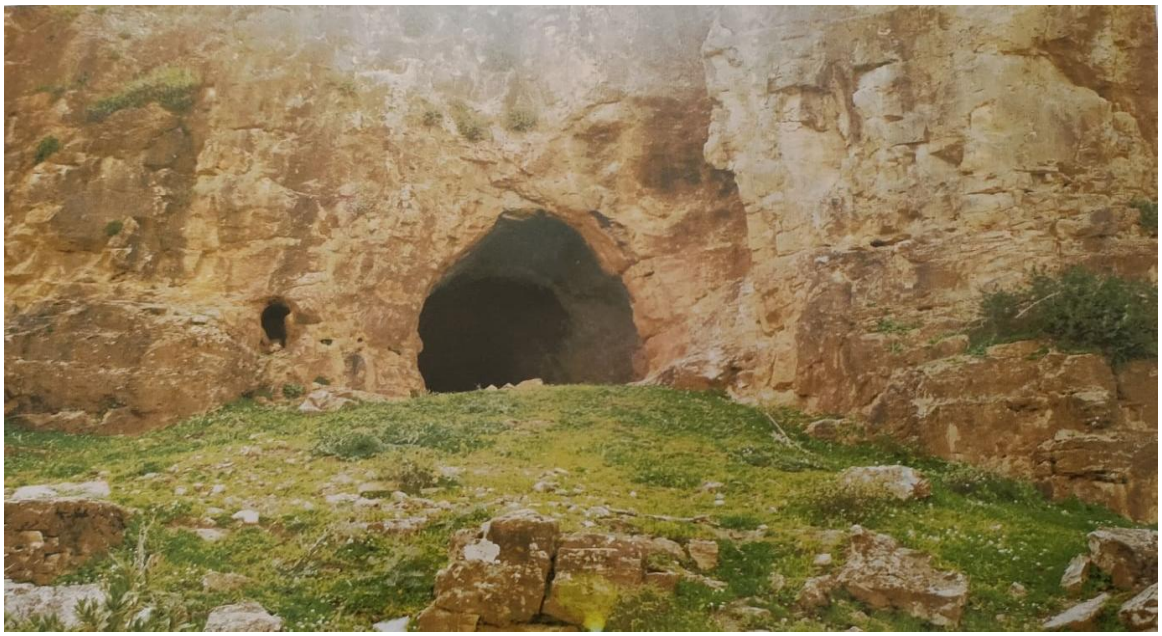
ازداد نشاط زبانة السياسي وتحركاته مما أثار انتباه السلطات الاستعمارية التي ألقت القبض عليه وحوكم بالسجن لمدة ثلاث سنوات وبالنفي من المدينة لمدة ثلاث سنوات أخرى قضاها ما بين معسكر ومستغانم والقصر.

وفي يوم 19 يونيو 1956 في حدود الساعة الرابعة صباحا أخذ زبانة من زنزانته وسيق نحو المقصلة وهو يردد

حصن "تمزوين " بقرية المعاطى لقد ذكر من ضمن المعالم التاريخية

في مسرحية "تيدرناتين"

مغارة ما قبل التاريخ التي أسماها المخرج في العرض المسرحي بمغارة تيدرناتين



صورتان للمجاهدة "نعماوي فاطمة" المدعوة بنت الوجدية والشهدين "شيخ محمد المدعو لشبور" و "مداني بوزيان " أثناء إلقاء القبض عليهما يوم 07 ديسمبر 1959

ولقد ذكرت قصتهم كمشهد خلال العرض المسرحي "تيدرناتين"

قائمة المصادر والمراجع

أ- المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، الجزء العاشر، دار صبح بيروت، لبنان، أدسوفت، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006.

2- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة الناشرون، لبنان، ط2، 2002.

ب- المراجع

ب-1 العربية:

1- أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية، مصر، 2005.

2- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، سوريا، ط1،2010.

3- حسن نهى، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1،2000.

4- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة، المغرب، ط3، 2000.

5- عبدالرحمان بن زيدان، معنى الرؤيا في المسرح العربي، دار الحرث، المغرب،ط1،2009

6- عبدالكريم جدري، نمادج من المسرح الأوربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002.

7- عبدالمجيد شكير، الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي، وزارة الثقافة، دار مناهل، 2014.

8- عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر،2012.

9- عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح- نظريات وتطبيقات ، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

10- كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، دار مكتبة عدنان، ط1،2013.

11- مالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب، وهران، الجزائر، ط1، 2005.

12- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1،2006.

13- نديم معلا محمد، في المسرح ، في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

14- نوال بنبراهيم، جمالية الإفتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي،دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1،2009.

15- يحي سالم الشتاوي، مدارات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2021.

ب-2 المترجمة:

1- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

2- غاسطون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هالسا، المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984

3- فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، د ط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، د ت.

ب–3 الأجنبية:

1- Anne Abersfeld,Lire Le Téatre,Edion belien,1996

2- Stephane Gsell, Atlas archéologique de l'Algerie , Tome 1, 1997, feuille 43, p3 _63 Entrer

ت– الدوريات:

ت–1 الأطروحات:

1- عزوز بن عمر، السينوغرافيا و إشكالية المكان في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر،2010.

2- خوجة بوعلام، الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي مقاربة سيميائية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران1 ، 2021.

3- رابحي بن علية، جماليات السينوغرفيا في المسرح الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران 1، 2018.

4- منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج،أطروحة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011.

ت–2 الرسائل:

3- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر،شهادة الماجستر، قسم الفنون الدرامية،جامعة وهران،2011، ص 116.

4- صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مذكرة مكملة للماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2015.

ت–3 المجلات:

1– باتريس بافيس : الفضاء في المسرح،تر:محمد سيف،مجلة الاقلام العدد 2 بغداد 1990.
2– حنا سولينكوف، تر: محمد لطفي نوفل، المرأة و الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي 12، القاهرة، 2000.
3– زوزو نصيرة، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 06، 2010.
4– عبدالمجيد شكير، جمالية الإشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة طنجة الأدبية،المغرب، العدد 24، مارس 2010.

ت–4 مواقع الأنترنت:

العرض الشرفي لمسرحية تيدرناتين:

الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=AHRiUuOMPc4

فهـــــرست

المقدمة .....أ-ج

الفصل الاول : جمالية الفضاء الركحي، المفهوم، النشأة والأنواع

المبحث الأول : الفضاء: المفهوم وتطور الفضاء المسرحي 08

- الفضاء لغة : 08
- الفضاء إصطلاحا:.....09
- تطور الفضاء المسرحي عبر العصور.....12
- الفضاء المسرحي عند الاغريق.....12
- الفضاء المسرحي عند الرومان.....16
- الفضاء المسرحي في القرون الوسطى.....17
- الفضاء المسرحي في العهدالإليزاباتي.....18
- الفضاء المسرحي وظهور العلبة الإيطالية في عصر النهضة.....21

المبحث الثاني : أنواع الفضاء المسرحي.....23

- الفضاء الدرامي: **L'espace dramatique** 23
- فضاء درامي داخلي: 25
- فضاء درامي خارجي: 25
- الفضاء السينوغرافي (**L'espace Scénographique**) :.....25
- الفضاء المرئي:.....27
- الفضاء المسموع.....27
- الفضاء الركحي أو المشهدي:.....28

- الفضاء اللعبوي : Espace ludique 29
- الفضاء النصي: Espace Textuel 30
- لفضاء الداخلي: Espace Interne.....31

المبحث الثالث : جمالية الفضاء الركحي.....32

- جمالية السينوغرافيا.....33
- الديكور 33
- الاضاءة المسرحية.....34
- الموسيقى و المؤثرات الصوتية.....36
  - الموسيقى.....36
  - المؤثرات الصوتية.....37
- جمالية أداء الممثل.....38

2-أ الشخصية والممثل.....38

2-ب أشكال التعبير الجسدي.....40

- حركة الممثل.....40
  - الإيماءة و الإشارة 41
  - تعابير الوجه.....41
- الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:.....42
  - الملابس:.....42
  - الاكسسوارات.....43

- المكياج:.....43

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية "تيدرناتين" لعبدالله بهلول.

المبحث الأول: الجو العام للعرض المسرحي 46

1- البطاقة الفنية للمسرحية: 46
2- ملخص مسرحية تدرناتين 48
3- أسباب إختيار تيدرناتين عنوانا للمسرحية.....54
4- لغة وحوار العرض 54
- اللغة.....54
- الحوار.....55

المبحث الثاني :جمالية الإشتغال التقني في الفضاء الركحي عند «عبد الله بهلول».....57

1- الاضاءة:.....57

2- الديكور:.....59

3-الموسيقى والمؤثرات الصوتية:.....61

المبحث الثالث : جمالية الأداء التمثيلي في مسرحية "تيدرناتين" والأنساق البصرية المتعلقة بالممثل خلال العرض.....63

1- أداء الممثل في مسرحية "تيدرناتين":.....63

2 – الأنساق البصرية المتعلقة بالممثل في مسرحية تيدرناتين.....65

- الملابس :.....65
- المكياج الأكسسوارات:.....66

الخاتمة:.....71

الملحق.....74

قائمة المصادر والمراجع.....87

الفهرس.....91