الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبـــــــــــــية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمـــــــــــي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر موسوم بـ:

# خصائص سينوغرافيا مسرح العلبة الإيطالية و سينوغرافيا مسرح الشارع

## مسرحية حفل اعتزال في الشارع لخالد بلحاج انموذجا

من إعداد الطالب:

عامر عيسى

تحت إشراف :

أ د:بوعلام خوجة

السنة الجامعية :2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي
وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي يَفْقَهُوا قَوْلِي﴾

صدق الله العظيم

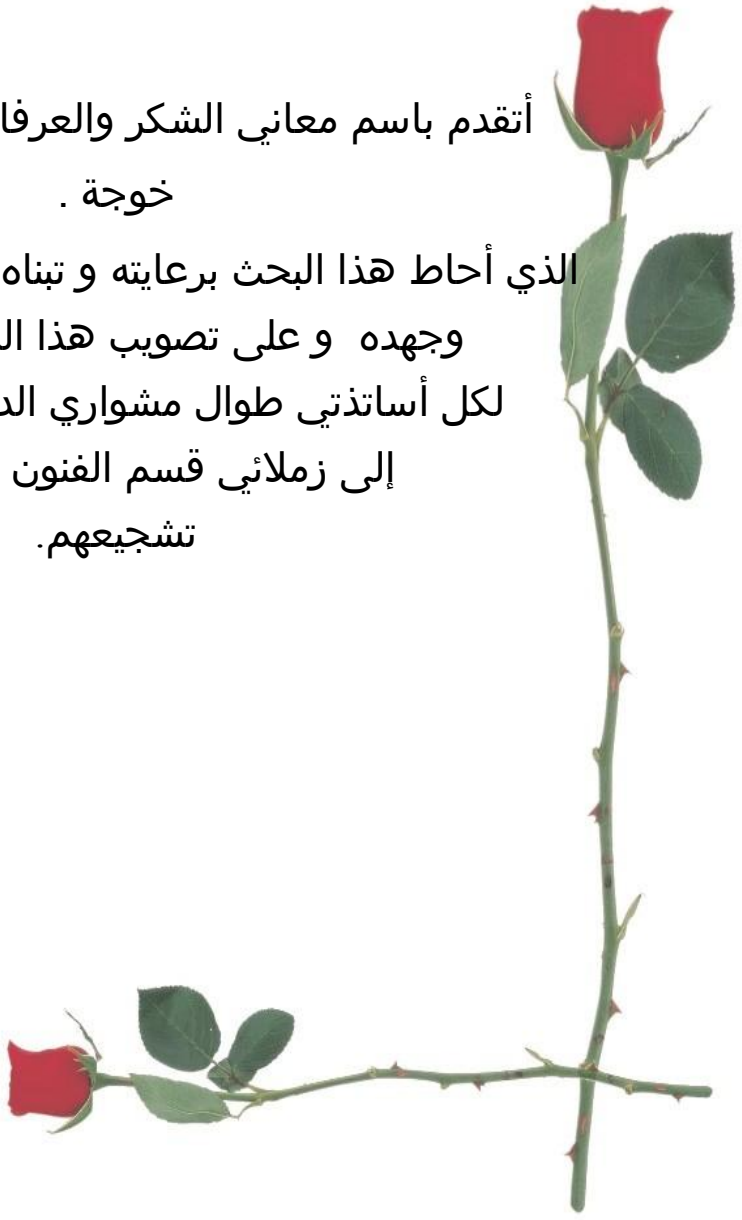
# * كلمة شكر و عرفان *

أتقدم باسم معاني الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف بوعلام خوجة .

الذي أحاط هذا البحث برعايته و تبناه منذ كان فكرة أشكره على صبره وجهده و على تصويب هذا البحث المتواضع.

لكل أساتذتي طوال مشواري الدراسي الجامعي .

إلى زملائي قسم الفنون جامعة سعيدة على دعمهم و تشجيعهم.



# * إهـــداء *

أهدي أولى خطوات تحقيق حلمي إلى من سأردد أسمائهم دائما

إلى رفيقة دربي، إلى فيض الحنان و زهرة الأفنان و سندي طول الزمان

إلى منبع الأمن و الأمان زوجتي الغالية.

إلى والدتي الكريمة التي لم تبخلني يوما من صالح دعائها و صنيع فعلها

إلى والدي رحمه الله .

إلى من حمل عني الثقل و دعا لي في سجوده أبي الغالي أحمد حفظه الله

إلى قرة عيني أولادي : سيد أحمد السعيد و شيراز فاطمة

إلى من علمني أن الطموح ينال بالعزيمة الأستاذ المشرف: خوجة بوعلام

إلى كل طلبة السنة الثانية ماستر نقد العرض المسرحي

# المقدمـــــــة

## مقدمة الدراسة:

إن الحديث عن فنون التشكيل التي كانت المحاولات الأولى للإنسان في التعبير عما يشاهده في العالم الخارجي و التي تطورت مع تطور وسائل و أدوات التعبير الأخرى من رقص و دراما و موسيقى.....وجدت فيها الدراما الإغريقية و الرومانية ضالتها المنشودة من خلال تلك الرسومات التي جعلتها في خلفية المسرح "الاسكينا " التي تعد النموذج الأولي لفن إبداع بنية العرض المسرحي. و المسرح بما يضم من فنون الأدب و الموسيقى و الفن التشكيلي نقل لنا صورة عامة تمايز دور كل من تلك الفنون في صياغة العرض المسرحي و مذاهبه المختلفة .
المسرح مند نشأته الأولى و هو في حالة تطور فقد خرج من الرقصات **الديثرامبية** التي تقدم في احتفالات الإله **"ديونيسوس"** ثم أصبح يقدم على العربات التي تجوب المدن والشوارع حتى بني المسرح الثابت ،وفي العصور الوسطى قدم داخل الكنيسة تم خرج منها متجولا ،ثم قدم في الفنادق حتى أصبح هناك مسرح ثابت من جديد وهو الشكل المعروف بالعلبة الايطالية.

وفي القرن العشرين انتشرت أنواع عديدة متزامنة إلى جانب العلبة الايطالية الذي أصبح مسرح تقليدي يقدم عروض أخرى في أماكن متعددة منها مسرح الشارع و مسرح الحلبة ومسرح الساحات و تم توظيف أماكن غير مسرحية كالميادين و الشواطئ و الحدائق.

تلعب عناصر السينوغرافيا سواء كانت الديكور أو اكسيسوارات أو أزياء أو إضاءة دور مهم في العرض المسرحي ،كما أنها تحدد الإطار المكاني و الزماني أو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث, كما أنها تؤشر للشخصية .

في السابق, كان المسرحي يتعامل مع ه ذه العناصر بطريقة منفصلة إلى أن ظهر مفهوم السينوغرافيا الذي جمع كل هده المفردات كما أضافت هده الأخيرة الممثل و حركة الجسد.

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة و البارزة .فهو موجود ضمن مسميات أخرى ظهرت مع ظهور المسرحية ,فهي تعني رسم المنظر السينوغرافي وهي من العناصر الأساسية لإنجاح آي عرض مسرحي فهي تشمل كل ما على ركح المسرح,فهي تضفي و تصبغ و تخلق طابع معين على فضاء أو مكان معين و هدا الفن ينتج مجموعة من التكوينات المشهدية ، فللسينوغرافيا طابع إبداعي من خلال الإبداع و الابتكار في التشكيل و ما تحويه من علامات و رموز و دلالات و إشارات . و بالحديث عن الفضاءات المسرحية نجد مسرح الشارع ,والذي يعني العروض التي تقام لشرائح اجتماعية مختلفة دون تحديد في الهواء الطلق و بعيد عن البناية المسرحية فهو يتناول قضايا يومية لها مسميات منها المسرح التفاعلي و التحفيزي و ه ذا النوع يسمح بالاحتكاك مع الجمهور . و تعود أصول ه ذه العروض إلى التسليات الشعبية ومهارات الاكروبات و ربما يمكن إعادتها إلى العروض الطقسية و الرقصات المعبرة التي سبقت ظهور المسرح و العمل الدرامي و لها مثال في العالم العربي نجد منها القوال و الحكواتي و المداح و طقوس الذكر الصوفي . **الأمر الذي يطرح تساؤلات عن انتشار هدا النوع من المسارح و هل له نفس العناصر مع المسرح التقليدي ؟**

نبعت مشكلة هذه الدراسة من خلال الاطلاع علي العديد من الدراسات التي أجريت على تعريف مفهوم السينوغرافيا ودورها في العرض المسرحي، وهي تلزمنا أولاً بوقفة منهجية حول مفهومها،فيما بين رأي يقصرها علي ما هو بصري ومرئي (المناظر والأزياء والإكسسوار المسرحي )و رأي يوسع دائرتها لتشمل المرئي والمسموع في الصورة المسرحية

.

يمتلك مسرح الشارع أبعاد جوهرية مؤطرة بفكر جمالي مغاير على الرغم انه لا يمتلك عناصر المسرح المهمة .و التي تشكل رؤية حقيقة لواقع يقر أ المفاهيم بصريا و مكانيا عن طريق ما يشاهده من سينوغرافيا ممتلئة الأحجام و الكتل و خطوط متوازية لها دلالات مختلفة المعاني ه ذا مرتبط بالمكان فضلا عن ارتباطه بالفعل ألمشهدي و مايحمله من فكر درامي قد يؤثر في الجمهور عبر العروض المسرحية و ما يحققه من تشكيل جمالي يعطي الحكاية بعدا متعاليا في المعنى ليتسيد الممثل مساحة العرض وبالتالي ستكون النتائج بعيدةعن التقليدية المتوفرة في تقنية العرض و مستوى كفاءاته ,ه ذا من الأسباب التي دعت إلى إثبات بعض الحقائق التي تلامس أصل فاعلية مسرح الشارع ولما لها من تأثير على توثيق العروض المسرحية و دراستها وفق رؤى تلتزم بشروط الفعالية في شارع ممتلىء بالمارة و إشارات المرور .....فضلاً علي ذلك فقد أثبتت الدراسات أهمية تكاتف التقنيات المسرحية مع بعضها لتدعيم العرض المسرحي بمجموعة من الأسس التي تعمل على وصوله إلى المتلقي بشكل يحاول أن يتكامل شيئا فشيئا،فكل التقنيين العاملين في العرض المسرحي يتنافسون من اجل دعم العرض المسرحي بكل الإمكانيات التي يمتلكونها من خلال : الصورة التي تشكلها الإضاءة والموسيقى والمعمار والماكياج والزى المسرحي، فإذا مادخلت هذه التقنيات التكنولوجية في الجمال المسرحي ضمن الموسيقى بأجهزتها المتطورة بشكل هائل وتقنيات الضوء الليزرية وتقنيات الصورة وغيرها، وذلك ما له علاقة وطيدة بتشكلات العرض وفضاءاته المتغيرة.

ومن هنا نضع تساؤل المشكلة الرئيسي في ما يلي:
**ما هي خصائص سينوغرافيا مسرح العلبة الايطالية و سينوغرافيا مسرح الشارع؟**

ويتفرع من هذا التساؤل مجموعة من الأسئلة الفرعية التالية:

**1-**ما **المقصود بالسينوغرافيا وكيف تستطيع السينوغرافيا أن تعيد تشكيل الفضاء المسرحي ؟**
**2-هل الجماليات تخضع إلي الجانب الشكلي في العرض فقط ؟**
**3- ما دور السينوغرافيا في العرض المسرحي؟**

**4-ماهية توظيف عناصر السينوغرافيا لتنمية القيم الجمالية في عروض مسرح الشارع و داخل العلبة الايطالية وماهي خصائص السينوغرافيا في كل منهما ؟**

**ومن أهداف الدراسة**

1- التعرف علي مفهوم السينوغرافيا كنظرية وتطبيق في العرض المسرحي.

2- التعرف علي جماليات عناصر السينوغرافيا في عروض مسرح الشارع.

.

3_ الكشف عن دلالات سينوغرافيا مسرح الشارع وتقنياته والوقوف على الإيجابيات والسلبيات من النواحي التأثيرية والجمالية.

و تتجلى أهمية البحث الحالي بالنقاط الآتية :

- ✓ تأتي أهمية الموضوع الذي نتناوله وهو دراسة جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي ويشمل النص ، الممثل، الديكور، الإضاءة، الملابس، الموسيقي والمؤثرات الصوتية .

- ✓ تتناول هذه الدراسة موضوعاً جديداً قد يفيد المسؤولين في مجال البحث العلمي باستكمال دراسات أخرى كما تفيد المسؤولين والمهتمين بمسرح الشارع وتطويره.

- ✓ تأتي أهمية الدراسة أيضاً في وضعها تصور عما ستكون عليه عروض مسرح الشارع مستقبلا.

- ✓ تسليط الضوء على أهمية التقنية الحديثة وحضورها في عروض مسرح الشارع.

كان اهتمامي الخاص بفنون العرض و خاصة السينوغرافيا و الإخراج المسرحي كان من الاسباب التي دفعتني إلى مواصلة البحث في هذا الموضوع على الرغم من الصعوبات التي لاقيتها و اخص بالذكر مسالة الدراسات و البحوث و المراجع التي تتناول مسرح الشارع من منظار فني و تقني إضافة إلى خصوصية المكان في هذا النوع من المسارح .

اعتمدنا على المنهج التكاملي ، يستند البحث في عرض المادة العلمية و الفنية إلى المنهج التحليلي في تحديد مفهوم ال سينوغرافيا و عناصرها إلى تحديد الاتجاهات الفنية في تشكيل الفضاء المسرحي كما يستند المنهج الوصفي في عرض النماذج و الأشكال التي تمت الاستعانة بها ببتيان

النقاط التي درسها البحث والمنهج المقارن عن الحديث عن أوجه الشبه و الاختلاف بين سينوغرافيا مسرح الإيهام ومسرح الشارع و لإظهار مسار البحث يمكن القول عن هيكل بحثنا: بعد الإهداء و الشكر والعرفان و المقدمة قسم البحث إلى مدخل و فصلين منظم بالشكل التالي:
في المدخل نتطرق إلى المفاهيم الجمالية للسينوغرافيا وضبط التعاريف اللغوية و الاصطلاحيةو الإجرائية ورصد تطور هذا المفهوم مند النشأة إلى الوقت الحالي.
الفصل الأول عبارة عن الجانب النظري وهو مكون من :

- تمهيد.
- المبحث الاول:خصائص سينوغرافيا مسرح العلبة الايطالية
- المبحث الثاني :خصائص سينوغرافيا مسرح الشارع.
- المبحث الثالث:مقارنة بين سينوغرافيا مسرح العلبة الايطالية و سينوغرافبا مسرح الشارع.

الفصل الثاني عبارة عن الجانب التطبيقي وهو الاخر مكون من :

- تمهيد
- المبحث الاول: تحليل مسرحية حفل اعتزال داخل القاعة
- المبحث الثاني: تحليل مسرحية حفل اعتزال في الشارع.
- المبحث الثالث :..مقارنة بين العرضين

و أخيرا خاتمة تتضمن أهم النتائج و توصيات الباحث على ضوء النتائج المتوصل اليها و لأجل إثراء الموضوع اعتمدت على بعض المراجع أهمها :

- **القاموس المسرحي باتريس بافيس.**
- **كتاب حدود الكائن و الممكن للكاتب عبد الكريم برشيد.**
- **السينوغرافيا و إشكالية المكان أطروحة دكتوراه من إعداد عزوز بن اعمر**

**و تتمثل عينة الدراسة في تحليل عرض مسرحي مسجل قدم في إطار مسرح الشارع وداخل العلبة الايطالية وهو معنون ب :**

**1 -مسرحية حفل اعتزال في الشارع من اقتباس و إخراج خالد بلحاج**

# المدخل
# ماهية السينوغرافيا

## ماهية السينوغرافيا :

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا:" فن تزيين المسرح والديكور والتصوير "[1]
ويعرفها (مارسيل فريد فون ) fon frid Marsel : " فن ضارب بجذوره في ري ح المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت[2] ."
يمكن القول انطلاقا من هذين التعريفين أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة، التي وسعت من نظرتها للعرض المسرحي، الذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية إذ يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكو ر والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا .
بمعنى أن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص، وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض . تجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون، مثل التصوير ، الديكور، والإضاءة، وكل هذه الفنون تعمل لصالحها، حيث أصبح السينوغرافي في المسرح المعاصر، ينافس في وظيفته المخرج باعتبار دور السينوغرافيا المحوري والخطير في العملية الإخراجية، فعملية تاثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونية المنتجة للدلالة، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وألام وأحلام . ساهم هذا المصطلح الجديد إلى حد بعيد في تغيير طبيعة التلقي في المسرح، حيث تم إدخال المشاهدين إلى العرض المسرحي، ولم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية .

[1] Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 347 -

[2] مارسيل فريد فون .السينوغرافيا اليوم .تر إبراهيم حمادة .وزارة الثقافة القاهرة 2003 ص7

تقوم السينوغرافيا بتوحيد المكان في بعده المادي، وتحاول أن تجمع شتات الأمكنة المتناثرة في القصة المسرحية، وتجسدها على خشبة المسرح بشكل يوصل المعنى جيدا إلى المتلقي بصورة رمزية، ونفس الشيء بالنسبة للزمن المسرحي، سواء في بعده التاريخي إذا ما نظرنا إلى المسرحيات التاريخية التي تحاكي فترات غابرة، أو في بعده الآني الذي يمثل الزمن الحاضر في مجتمع ما، فعلى الرغم من الرموز المتواجدة في النص المسرحي، إلا أن السينوغرافيا لها جهاز يحمل مجموعة من الإشارات والرموز الزمكانية في العرض، تسعى على تفكيك رموز النص وتقديمها في شكل بسيط وواضح " لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط أو ذلك وعليه تتموضع تلك الأدوات الإجرائية للجهاز الخاص بالسينوغرافيا، بحيث تزيد العرض رونقا وجمالا الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الإيهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة للفن والجمال والعالم

. تساعد الأدوات التقنية التي أنتجتها التكنولوجية الحديثة في رسم المشهد المسرحي، الذي أصبح يعتمد على الحاسوب والليزر والإضاءة الحديثة بمختلف الألوان الضوئية وغيرها من التكنولوجيات، من أجل رسم مشهد مسرحي تتوفر فيه زوايا الرؤية من حيث الأبعاد والخطوط إذ يقول الدكتور نبيل راغب [1]: " كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي . " من هنا يأتي الدور الريادي لمصمم العرض أو السينوغرافي، بوصفه فنانا مبدعا يضع على كاهله مسؤولية استنطاق الصورة وما تحمله من خطاب مسرحي حسب رؤية المخرج ، الأمر الذي يستدعي الحيطة والحذر في تعامل ذلك المصمم مع عناصر العرض، انطلاقا من وجوب تحكمه في فضاء الخشبة وزوايا الرؤية كي لا يتشتت ذهن المتلقي ، وحتى تكون هذه العناصر في خدمة النص يجب مراعاة متطلبات الخشبة وهندستها بما يخدم المسرحية،" لأن النص إذا كان مثيرا ومتدفقا للحيوية الفكرية، والانفعالية، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة، كفيلة بتشتيت العين وضياع مجهود الممثل، وبالتالي حرمان النص من ممارسة تأثيره على الجمهور . " [2] تتمثل الوظيفة الثانية للسينوغراف في قدرته الدائمة على جذب انتباه المتفرج إلى ما يراد إيصاله من خلال العرض المسرحي كاملا، الذي يساعد المتلقي في فهم ما يراد قوله من معاني وأفكار ودلالات ، كما تتمثل الوظيفة الأخرى للسينوغرافيا في اختصارها وتكثيفها للانفعالات والأحاسيس والمعاني، اعتبارا من أن المسرح له خاصية الاختصار التي تأتي من ضغط الأحداث والتركيز عليها ، وإبرازها في شكل صورة.

[1] ينظر .مصطفى جميلة الزقاي ,شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي,رسالة دكتوراة قسم الفنون الدرامية ,جامعة وهران 2009 ص 256.

[2] عبد الرحمان بن زيدان ,من الشعرية الكلاسيكية الى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد,مجلة العالم الثقافي .1995/06/01 ص 10.

مختصرة ودقيقة ومختزلة، فلا يقصد مثلا الإضاءة الإطار فقط، لأن الإنارة هاهنا تؤدي وظيفة فنية وجمالية، "ففي مجال التكثيف يصول المصمم ويجول، فإذا كانت القيم والعوامل الزمنية نابعة من السياق الدرامي، سواء بالنسبة للنص أو التمثيل، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت والحركة إلى حد كبير "، والتكثيف من هذا المنظور بالنسبة للسينوغراف هو محاولة لتركيز انتباه الممثل في لحظات مهمة وحساسة أثناء العرض المسرحي.

يمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسة هي ( توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية)، لأنها ليست بالمهمة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقة كبيرة حتى تتم على أحسن صورة كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التواصل والمتعة والمعرفة. ولن يكون عمل السينوغراف كاملا إلا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأول، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التصورات الفنية والتقنية والفكرية لعرضه المسرح (البناية) تحولات هندسية و سينوغرافية.

و تهدف السينوغرافيا الى :

**1**-صياغة وتصوير وتنفيذ تصميم لمكان العرض.

2-تهيئة المكان الخاص للعمل الفني المطلوب تقديمه على المسرح.

3-أن تصميم الفضاء المسرحى والتعامل معه يعتمد على استثمار الصور و الأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والضوء والصوت.

4-تهتم بعمارة الفضاء , وخلق إطار معين وتحديد فراغ ما , وإضفاء طابع خاص على مكان ما من أجل شخوص معينة وحكاية ما , وصياغة وجهة نظر أو أكثر.

5-تشكيل هيكل غير منظور , والسيطرة علية , مع إبراز الوجود الإنساني , و مواكبة مسار الدراما وذلك بالتعبير عنها بطريقة تشكيلية على خشبة المسرح.

6-هذا الفن يسوس المكان والزمان المتعلقين بالعمل الفني, كذلك يهتم بالعصر والزمن و اللحظة والمدة والتغيير.

## عناصر السينوغرافيا

يدخل تحت تسمية السينوغرافيا عناصر متعددة مكونة له، تعد محددات الزمان والمكان والفضاء*[1] والبيئة مع ما تعنيه من زينة وعامل تأثير شديد في تلقي الشكل الفني، وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل، دق ك ذك يقوم المخرج بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه دونا عن عنصر آخر ،إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة

[1] الفضاء هو تعبير هندسي معماري و هو مساحة مغطاة ذات إمكانيات و محاطة بحدود

.أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معدا للتغيير المتكرر.
* وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حدة أن يحققه.

❖ **1- الديكور** :يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه " كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية [11] "، والمقصود إطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية.

ويعرف الديكور انه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي. فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية [2] .تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكونَ نبتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي:

❖ **العنصر الأول**: يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناءَ بتا، أو منظرا مرسوما
❖ **العنصر الثاني**: يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق
❖ **العنصر الثالث**: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاثَث أو الصخور وغيرها .
❖ **العنصر الرابع**: يمثل مقدمة منصة المسرح .

استعمل الديكور في بدايات العهد الإغريقي بوصفه تصميما ً بتا، حيث كان يرسم عادة في الخلفيات، مجسدا المنظر المسرحي وقد وصف **قيتيو فينوس** الديكورات المسرحية التقليدية الثابتة التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما، فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم، الذي يثير الرهبة في التراجيديا ،والمعمار ذو الألوان المرحة في الكوميديا ،أما في المسرحيات يمكن التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية، فكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة "[3] القول أن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب، بل متجذر وقديم قدم المسرح في حد ذاته، بداية من اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيرا من إنجازات المسرح اليوناني، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي مازالت آثراها باقية إلى اليوم أكبر دليل على ذلك . كما عرف فن

[1] - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 156. 10 –

[2] ينظر ماري الياس.حنان قصاب . معجم المصطلحات المسرحية .م س.ص .420
[3] م ن .ص .69

الديكور في عصر النهضة طريقه إلى بداية الاحترافية، "واستفاد من المراحل السابقة، فأصبحت له قيمة فنية وتشكيلية خاصة على يد كل من أندريه بالاديو 1518-1580م
الذي ساهم في بناء المسرح الأولمبي في مدينة فيسينزا بين عامي 1552-1616 .
[1].ومع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، أصبح الديكور المسرحي من الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون، وأصبح لكل مسرحية ديكورها الخاص. "[1] الديكور المسرحي تطوره في دول أوربا المعروفة بالحركية المسرحية، إلى أن وصل إلينا الآن في طفرة نوعية تجاوزت كل ما قدم على مر العصور، بفضل التكنولوجيا المتطورة، التي ساهمت إلى حد بعيد في تطويره، ونبعت الحاجة إلى الديكور المسرحي وفقا لما تحمله النصوص من أنساق فكرية حداثية. وبذلك تجاوز الديكور وظيفته القديمة المحصورة في التزيين والرسم الطبيعي وأصبح فنا له دوره الهام في العرض المسرحي، لما يحمله من إمكانات تعبيرية تساهم في بلورة الفكر الذي يراد ترويجه وإيصاله، عبر أنساق من الرموز يحملها بين طياته،" والدليل على أهمية الديكور أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكورات نفسهم، وانظم إليهم كبار الفنانين التشكيليين. "[2]وبالنظر للمراحل التاريخية لفن الديكور لا يمكننا القول أن له قواعد فنية تحدده.

لأنه رهين انطباعات المناهج الإخراجية التي نبعت من تصورات ذاتية للمخرجين ، غير أنه مهم يكتسي دورا كبيرا في العملية المسرحية "فالديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطا، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح "[3] يضطلع الديكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أولها الوظيفة القصصية والتصويرية، مختصرا الحوار المسموع ، وتشكيل انطباع أولي عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي ، وبواسطته تتكون للمتلقي فكرة أولية .
العمل المسرحي قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان [3] عن مكان المسرحية ومرحلتها الزمنية. كما يوضح الحكاية المسرحية مؤديا دور الدليل الذي يرشد المتلقي، ويكشف على المستوى الاجتماعي لشخصيات العمل المسرحي، فإذا كان الديكور يجسد منزلا قديما، فإن المتلقي يعلم أنه أمام شخصيات بسيطة من عامة الناس، وإذا كان يجسد قصرا ، فمن الوهلة الأولى تتراءى أما فكر المتلقي أنه أمام شخصيات راقية من المجتمع. يفكر المخرج أول ما يفكر عند قيامه بانجاز عمل مسرحي معين بالديكور، إذ يقول جوردن كريج:" إن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي... والمشكلة لا تتعلق بالديكور في حد ذاته، بقدر ما يختص بخلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف .

[1]ينظر ماري الياس.حنان قصاب . معجم المصطلحات المسرحية .م س.ص .420
[2]نبيل راغب .النقد الفني .م س,ص 86
[3] Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.165. 16 2405 - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtr

فتصميم الديكور يرتبط برؤية الكاتب ثم المخرج، ليأتي مصمم الديكور منسقا ومآلفا لرؤية أفكار "[1] كل واحد منهما، في تصميم يتضح من خلاله الحدث المسرحي، كاشفا عن شخصياته والجو العام السائد في المسرحية . يجدر بمصمم الديكور أن يكون ذكيا في تصميمه، جاعلا من الديكور وظيفيا يسهل تركيبه وتفكيكه دون أن تتضرر أجزاؤه، آخذا في الحسبان عدد العروض التي سيقدمها الديكور فالمصمم الذكي هو الذي يستطيع من خلال ديكور واحد أن يغير المناظر بسهولة خاصة في مسرحنا اليوم الذي يعتمد على تعدد الأمكنة.

❖ **2-الملابس** :تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءات وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والتناسق بين جميع مكونات الفضاء المسرحي . تعود الملابس في تاريخيتها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملوا مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي. فإذا ما عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس الإنسان يشكل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها، )فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصفات الاجتماعية .( كان القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة،

ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان ، والملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسة في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو :"ان لها في الحقيقة جاذبية انفعالية ، غير أنها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأولاها اتصالا بفن الشعر "[2]

فإن الملابس والديكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهميتها لكن ليس في العملية الدرامية بل في العرض المسرحي . انتقل المسرح مع تطوره، وبخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات، وتم فصل الجمهور عن الممثلين، من هنا بدأ الاهتمام بعناصر الإيهام المسرحي، بما في ذلك الأزياء المسرحية، ليصبح لها دورا لا يستهان به في هذه الفترة، لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك؛ إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية، فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم، وملابس القادة العسكريين تختلف عن ملابس الجنود العاديين وملابس الطبقة الراقية تختلف عن ملابس الطبقة الكادحة . بدأ من العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظربات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من

[1] ينظر .حنان عبد الحميد العناني .الدراما و المسرح في تعليم الطفل .دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع .الأردن .ط 4. 199.ص 49.

[2] . أرسطو.فن الشعر ,تر .إبراهيم حمادة .م س.ص 99.

عناصر المظهر الخارجي، إذ يقول أصحاب النظرية الفزيولوجية :" أن السوداوي يرتدي الملابس الداكنة والمعقدة التفاصيل، أما المنبسط فهو يهتم بالألوان الفاتحة. "[1]

تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية، بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات ، لأنها العنصر الذي يحمل كما لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات، فينقلها إلى المتلقي الذي تتكون لديه صورة ولو جزئية أول ما يرى نوع اللباس الذي ترتديه هذه الشخصية أو تلك، فضلا عن أنها تعبرعن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصيات، هل هي مسنة أم شابة أم في مرحلة الطفولة. تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصمم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور والإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل اللغة والحوار وغيرها، ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم...وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير بمعنى أن الأزياء تأخذ أهميتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة . تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فإذا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النوم في منزل، فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول أن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد

ا - **البعد الاجتماعي**: يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعاش

ب- **البعد التاريخي** : يتوخى فيه المصمم الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي

ج- **البعد الرمزي**: ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي تنحو إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحررا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بمخيلته وموهبته الفنية من خلال قراءته للنص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية . وعلى هذا الأساس حدد الدكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع[2]

-**الأسلوب**: وهو تصميم الملابس وفق تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الذي تدور فيه أحداثها، ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال ثلاث قنوات السيلوويت *، والنسيج، والحلي

---

[1] ينظر .د رشاد رشدي .نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن .م س ص 221.

[2] نبيل راغب .فن العرض المسرحي .م س , ص 219.

- السيلوويت :هو الإطار الخارجي الأساسي للزي و الطابع المادي الملموس له.الذي يعبر عن منظورها العام .و أحيانا يفرق مصممو الملابس بين سيلوويت الجسم و سيلوويت الرأس راجع نبيل راغب .في فن العرض المسرحي .ص من 220الى222.

- **الحركة**: تشكل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي ، الذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثلين الذين يتحركون داخل هذه الأزياء، لذا يجب أن تكون الأزياء عنصرا مساعدا على حركة الممثل فوق خشبة المسرح (جلوس، وقوف، انحناء)، مبرزة معاني الشخصية المتناولة، فالزي في المسرح هو وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه فالممثل يجب أن يشعر الممثل بالارتياح لهذه الملابس، فقد تكون هذه الأخيرة وظيفية تساعد على الحركة وتبين معالم الشخصية، غير أنها لا تنال رضا الممثل، فيبدو غير مرتاح في تجسيده لدوره، لذا كان لزاما أن تكون الأزياء المسرحية تتوافق وشخصية الممثل حتى تساعده على تقمص الشخصية بشكل جيد، ولهذا يجب أن يدرس المصمم جسم الممثل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنية ودرامية في الوقت نفسه . تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض متكامل، تكون الملابس أحد جزئياته المركبة . .

❖ **3- الإضاءة :**

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار، أو غيرهما من عناصر العرض التي تملأ فضاء المسرح إيحاءات ورموزها الفنية، غير أن هذه الأغراض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، لأن الشكل المسرحي الذي بناه اليونان يعمل على إيصال المشهد إلى المتلقي وفق حركية الممثلين، التي تسعى إلى إيصال رسالتها عن طريق الأسس السماعية ، لذلك كانت غالبية الأعمال المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير الجلي في الظلام، و على الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقين إيجابيا وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني، ففي معظم المسرحيات الإغريقية، تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما، .بمعنى أن نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة الديكورات المسرحية كانت حقيقية في معظمها، تصور الأشجار والغابات والمنازل بكيفية واقعية، كما كان المتلقي اليوناني لا يعطي كبير بال إلى المناظر بقدر ما يتابع الحركية الدرامية للممثلين.

.بدأ الاهتمام بالإضاءة مع بداية عصر النهضة، لكن ليس على المستوى الفني، بل على المستوى التقني، فكان شكسبير يعرض مسرحياته في القصر الملكي، الذي يحتوي على إضاءة اصطناعية متمثلة في القناديل وما شابه ذلك من أنواع النور الاصطناعي، غير أنه كان يكتفي بالإشارة عن طريق الحوار إلى المكان والزمان، ليل أو نهارا أو مساء، كذلك الأمر نفسه بالنسبة لدراما القرن الثامن عشر والتاسع عشر .[1]بدأ الاهتمام بالمناظر المضاءة في المسرح مع اكتشاف المصباح الكهربائي من طرف العالم "إديسون"، فانزاح المسرح إلى اتخاذ نوع من الجدة والتميز أولا في

[1]نبيل راغب .فن العرض المسرحي .، م س، ص 203

المسرح، ثم جاءت السينما بعد ، وقد أثرت الإضاءة ذلك، وأصبح المصباح الكهربائي له أثر كبير في إبراز دلالات العرض المسرحي في نمط تعامل الكتاب
المسرحيين مع عنصري الزمن والمكان، إذ برز الدور الجمالي والحيوي الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته لتمنحه طبيعة متميزة من خلال درجات الألوان[1]
.استفاد المسرح في الوقت الراهن كثيرا من التكنولوجية الحديثة لتقنية الإضاءة، فاستعملت أشعة الليزر، والمصابيح الكبيرة هولوجرام* ، وسمحت هذه التقنيات بتحويل الركح المسرحي إلى فضاء مليء بالسحر والخيال والإبهار. حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، سواء من الناحية التقنية أو الفنية، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على خشبة المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة جلية. كما تستطيع الإضاءة من خلال تعدد ألوانها قوة وخفتانها توضيح أمزجة الشخصيات وحالاتها النفسية، محاولة بذلك إحالتنا إلى تعدد أو توحد الفضاءات على الركح المسرحي .
اكتسبت الإضاءة قيمتها الفنية والتقنية، لما تحمله من رموز تجنب المخرج الذهاب إلى ، لأن المشاهد عندما يرى مشهدا قاتما في ألوانه الضوئية الغير واضح في إضاءته الإشارات اللفظية تظهر الشخصيات المتحركة على الركح وكأنها أشباح، مثيرا ذلك مشاعر الخوف والرعب[2] والقلق، وغيرها من المشاعر والأحاسيس الموحشة.
في حين إذا كان المتلقي أمام مواجهة منظر مشرق، فيه ألوان ضوئية ساطعة متلألئة وبراقة، تظهر فيه الشخصيات بجلاء ومرح، من هنا يتشكل لدى المتفرج نوع من الإحساس بالتفاؤل والفرح . يجدر بمصمم الإضاءة في العملية المسرحية أن يكون ذا براعة عالية في تحويل الضوء من لحظة إلى أخرى معاكسة لها في الدلالة؛ فقد يكون المتفرج أمام لوحة شاعرية جميلة تكون فيها الإضاءة خافتة تدل على رومانسية المشهد، ثم تأتي بصورة مفاجئة لحظة حرجة أو مخيفة في أحداث العرض المسرحي، في هذه اللحظة يجب أن يكون مصمم الإضاءة على درجة عالية من المهنية والبديهة في تحويل الضوء من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية، وفق متطلباته التقنية المتواجدة بين .يديه ، كي يظهر العرض المسرحي متكاملا ولا يحدث الخلل الذي تحدثه الإضاءة إذا كانت غير متناسقة مع الحدث المعروض .للإضاءة دورا آخر يتمثل في صالة المتفرجين، حيث يجب أن يح تؤد أحداث القصة المسرحية من البداية، فيساعد الضوء بطريقة أو بأخرى على تحضير المتفرج نفسيا للحدث، وكمثال على ذلك إذا تم تسليط الضوء على شخصين جالسين في وسط المنصة عموديا وقد ارتديا معطفين أسودين وهما يتكلمان

* [1]ه ولجرام: تقنية ضوئية تسمح بصنع الشخصيات الضوئية كالأشباح و الأطياف راجع نبيل راغب .فن العرض المسرحي ص 205

[2]نبيل راغب .فن العرض المسرحي .، م س، ص 203

بصوت خافت والإضاءة ضعيفة نوعا ما، بحيث لا نستطيع تثبت رؤية ملامحهما، فإننا نتهيأ لأمر خطير سيحدث، كحياكة مؤامرة مثلا . وتحدد مهمة الإضاءة في خصائص أربعة وهي:[1]

**الخاصية الأولى**: تهيئة الجو النفسي للعرض، وفيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين وكامل الخشبة المسرحية من عدة زوايا ،تتلاءم وجلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين

**الخاصية الثانية**: تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق خشبة المسرح بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما سيحدث .

**الخاصية الثالثة**: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض، لتقترب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث في هذه البقعة الضوئية من مواقف وصراعات وأحداث

**الخاصية الرابعة**: التحكم في درجة التنبيه والتركيز، لأن العين ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء، ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام، لذلك توجه الإضاءة المشاهدين وفق ما تقتضيه الأحداث المسرحية، من خلال التركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث.

وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته . يجب على مصمم الإضاءة مناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالمؤثرات الضوئية مثل الأمكنة المناسبة لوضع Projecteurs الكاشفات) وكذلك كمية الضوء المراد توظيفها وكيفية توزيعها على المسرح، والألوان الضوئية المناسبة للعرض، فاللون الضوئي له قيمته الدلالية، وسنذكر أمثلة على بعض الألوان الضوئية الشائعة الاستعمال في العروض المسرحية وما تحمله من إشارات بصرية

- .**الأحمر**: يدل على العدوانية، ويعبر عن الدم، ومن جهة أخرى، يعبر عن الحب والجنس
-**الأبيض**: يدل على السلام والصفاء
- **الأسود**: يدل على الحزن والخوف والرهاب
-**البرتقالي**: يدل على الدفء والتوهج وهو لون محبب للنفس
-**الأزرق**: يدل على الهدوء والخيال[2]

.اعتمد الفن المسرحي عبر طفرات تطوره على الإنارة سواء الطبيعية منها أو الاصطناعية من أجل توضيح زمكنة الأحداث. كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية وإخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ما تقتضيه من تكامل مع الديكور والأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي.

[1] نبيل راغب .فن العرض المسرحي. ، م س، ص 206 – 210.
[2] نبيل راغب .فن العرض المسرحي ، م س، ص 210.

❖ **4- الموسيقى:**

:تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، وارتبطت في علاقتها بالإنسان منذ أمد بعيد، إذ كانت تشكل منبعا هاما من منابع الطقوس الدينية عبر العصور، فمارسها الإنسان منذ أقدم العصور وارتبطت بالمسرح اعتبارا من أنه أبو الفنون ،أولا، ولكونه ولد من رحم الطقوس الدنية التي كانت تقام احتفالا اله الخمر والنماء " ديونيزوس ، "لهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق . احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخوص على ركح المسرح، كما انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني [1] .تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي تأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة لا تؤذي أذن المتلقي، حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها الموسيقى بمعية الحوار المسرحي، وهي من هذا المنطلق تعمل على جانبين، جانب خاص بالممثل، تساعده على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى إلى تهيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال [2] .يقزم **مايرخولد** *دور الموسيقى، من خلال نظرته لها على أنها .لكن للموسيقى وظائف عدة تجسدت تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشخصيات فقط[3] من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصة أدولف آبيا الذي ركز على عنصر الموسيقى، معتبرا إنها مركزا مشعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

---

[1] ينظر أرسطو.فن الشعر.تر إبراهيم حمادة , م س .ص 106.

[2] ينظر د أبو الحسن سلام .الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي .دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر . الإسكندرية .2004, ص87.

*مايخولد مخرج ولد بروسا لابوين المانيين سنة 1874 شارك في لمجموعة الأولى لفرقة مسرح موسكو كان من تلاميذ ستانسلافسكي غير انه غادر مسرح الفن بسبب معارضته لمنهج ستانسلافسكي أسس مسرح الغرفة سنة 1914 كرد فعل على مسرح الفن راجع المخرج في المسرح المعاصر

[3] سعد اردش مس ص .162.

❖ **5- الإكسسوارات** :

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي. وظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية[1] .وتساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها استعارية في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته . يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، "أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون ، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية "

توظيفا سليما،[2] يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها لشخصية، أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، " فمنديل ديزدمونة هو في الأصل منديل عطيل الذي أهداه بدوه إلى ديزدمونة، فيسقط منها سهوا فتجده إيميليا، ويستغله باجو للإطاحة بعطيل" نلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة في مسرحية عطيل، لها علاقة بهذا المنديل، إلا أن استخدامه يختلف من شخصية إلى أخرى، و الشيء نفسه بالنسبة للسيف في مسرحية " هملت" فهو في أصله يستعمل للقتال، لكنه استعمل للقسم عند ظهور شبح الملك المغتال [3] يتيح عمل المخرج على الإكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الإكسسوارات للشخصيات، لهذا يجب مراعاة عدة أمور في اهتمام المخرج لهذه العملية نذكر منها- :

معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى كذلك لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.

- نسبة استعماله، وهل يتكرر ثم هل تتغير دلالته التعبيرية أو لا تتغير [4] ؟ وتحدد الإكسسوارات جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة،

---

1--ينظر سعد اردش .المخرج في المسرح المعاصر.م س .ص 172.

2- د حسن إبراهيم الاكسسورات المسرحية . مقال مجلة فنون . العراق .1996,ع 5 ص33.

3- راجع مسرحيتي . هملت ,عطيل. للكاتب الانجليزي وليم شكسبير.

4- ينظر نبيل راغب.فن العرض المسرحي . م س . ص 221-- د حسن إبراهيم الاكسسورات المسرحية . مقال مجلة فنون . العراق .1996,ع 5 ص33.

نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات ا من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية تؤدي الإكسسوارات دور التفاصيل الدقيقة التي تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الإكسسوارات للتعريف بالمكان : منزل أو قصر أو حانة وغير ذلك .توظف الإكسسوارات مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأن الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

❖ **6- الماكياج:**

.يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي سيجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية، لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح هذه الشخصية وتقويمها، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء، فقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا [1] الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره يستعمل الممثل الماكياج كخطوة أخيرة تساعده على تعميق طاقته التعبيرية وذلك من خلال خطوطه التشكيلية "لأنه ينطق وجهه إيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء"[2] الذي يجعل الماكياج يتحكم بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني الذي يقرب الشخصية المراد إبراز ملامحها الفزيولوجية للمتلقي، كأن نكبر الأنف، أو الذقن أو ندكن الوجه وما إلى ذلك من مهمات الماكياج، التي تتيح في بعض الأحيان حلولا لا غنى عنها في العرض المسرحي.

كما يستعمل الماكياج في بعض المسرحيات لإعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسوية، في حالة ما إذا أراد المخرج إيصالها بشكل جميل كشخصية الأميرات، أو نساء الطبقات الأرستقراطية، وتكمن مهمة الماكياج بصفة مختصرة في جعل مظهر الممثل يلاءم الشخصية التي يؤديها لذلك ينصح بعدم المبالغة في استخدام المساحيق، بل يجب الاقتصار على ما هو ضروري، حتى لا تكون صورة الممثل مبتذلة أو مضحكة أحيانا .كما تدخل كل عناصر العرض في نطاق عمل المخرج ، ويستعملها كل مخرج حسب قراءته للنص، وحسب اتجاهه الفكري والفلسفي لأن لكل مخرج رؤيته الخاصة ، من هذا المنطلق ظهرت عدة تيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي العالمي .

---

1 .ينظر ستنسلافسكي . إعداد الممثل .تر. د محمد زكي العشماوي .محمود مرسي احمد.مراجعة دريني خشبة .دار النهضة ,مصر للطباعة و النشر .ص 18-19.

2- نبيل راغب .فن العرض المسرحي .م س . ص 228.

**اهم ما يميز السينوغرافيا :**

1 -استخدمت السينوغرافيا بمدارس متعددة ضمن تسلسلها الطبيعي أولا على الحياة العامة وثانيا على المسرح خاصة.
2 -أصبح للسينوغرافيا شكل خاص بها وذلك للمرونة التي تمتلكها بعمليات التكرار والتغيير الحاصل في مختلف العناصر.
3 -امتازت مجموع عناصر السينوغرافيا بالرموز والدلالات المستمد من الواقع والمستخدمة لدى المخرج.
4 -ظهرت السينوغرافيا بشكلها النهائي ودراستها لاحتو ائها على مميزات كثيرة باعتبار أن المصطلح شامل لتقنيات العرض المسرحي.
5 -عملت السينوغرافيا في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة والعلوم الأخرى كالفيزياء والكيمياء ضمن عناصرها في الشكل والتكوين البنائي للحدث.
6 **-** يمكن للسينوغرافيا أن تدخل في مختلف الفنون التشكيلية والموسيقية ،وغيرها من الفنون.

# الفصل الأول

-خصائص سينوغرافيا العلبة الايطالية.
-خصائص سينوغرافيا مسرح الشارع.
-مقارنة بين سينوغرافيا مسرح العلبة و مسرح الشارع.

## المبحث الاول :خصائص سينوغرافيا العلبة الايطالية:

ظهرت النهضة المسرحية في الدراما الجديدة التي تختلف عن الدراما الكنسية وبالتالي اختلفت الأذواق وأصبحت مسايرة لروح عصر جديد. "فمنذ مطلع القرن السادس عشر بدأ إنشاء المسارح وتجديدها مساير للتطور الذي طرا على خشبة المسرح , فأصبح المتفرج يشاهد مدرجات حديثة , وتغير شكل خشبة المسرح وأخذ شكلا جديدا, كما ظهرت الستائر كغطاء للمنظر , وأصبح فن الديكور المسرحي الجديد قائما على المنظور كأساس للرسوم المختلفة التي أصبحت موضوع إعجاب الجماهير[1] "

**نجد أن هذا العصر أنقسم إلى جزئيين:**

**أولا : بداية عصر النهضة:** فالمسرح في بداية عصر النهضة أخذ من مسرح العصور الوسطى جزئين هامين هما-:

1-**المسرح ذو الستارة :**

كان عبارة عن مستوى من الخشب , موضوع على أعمدة خشبية ارتفاعها في حدود 1.5 م , ينقسم المستوى إلى جزئيين : الأول يسمى( بلتا ) Plita ويستخدم في التمثيل , منظر تابع لأحد المناظر الخلفية والثاني وهو الجزء السفلى يستخدم لوضع المنظر المركب وانقسمت مسارح الستار في هذه الفترة إلى أربعه أنواع المسرح **:** المستقيم , المسرح شبه المنحرف , المسرح شبه المنحرف المفتوح الزاوية, مسرح الصندوق.

2-**المنظر المركب :**

هو عبارة عن بيوت , يفصل بينها أعمدة يتصل كل عمودين بقوسين هندسيين , وفى أسفل القوس لوحة صغيرة مكتوب عليها اسم المنظر أو مكانه , وعلى كل منظر توجد ستارة تفتح يمين ويسار , تغلق كل الستائر وتفتح ستاره المنظر المطلوب فقط عند الحاجة.

**ثانيا : عصر النهضة ( منتصف القرن الخامس عشر: )**

وهذا هو عصر بناء المسارح , فلقد ظهرت فيه خمسة مسارح من أشهر المسارح التى بنيت فى عصر النهضة-:

**أ- مسرح سرليو 1530 وهو مسرح ينقسم إلى مكانين:**

1-مدرجات نصف دائرية

2-منصة مستطيلة ترتفع حوالي 1 متر عن الأرض , في نهايتها يوضع منظر , وهناك مكان الجوقة الذي يوجد مكانه ولكن غير مستعمل لعدم احتياج العروض للجوقة , كما أن هذا المسرح يجمع بين مزايا المسرح الاغريقى ومسرح عصر النهضة

**ب- المسرح الاوليمبى 1584 - 1580** وهو بناء مسرح يتسع لحوالي 1000 شخص ويتكون المسرح من :

[1] لويز مليكه/الديكور المسرحي/المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/الدار المصرية للتأليف والترجمة/ص37

1-مدرجات نصف دائرية منفرجة،و مائلة للأمام عن مستوى أرض المسرح ،حتى يستطيع المتفرج أن يشاهد بوضح .
2- خشبة المسرح : وهو بناء معماري على شكل غرفة مستطيلة ترتفع حوالي 1 م عن الأرض لها حوائط وسقف الحائط الخلفي به ثلاث فتحات في الباب الأوسط على شكل قوس كبير وعلى جانبية بابين صغيرين

الباب الأوسط كان متسعا , وظل في اتساعه إلى أن اخذ شكل فتحة البروسنيوم فيما بعد وفى الحائط الأيمن والأيسر يوجد في كل منهما باب يعلوه شرفه لوح وكلا من السقف والحوائط بها زخارف ونقوش هندسية وتماثيل " . وتستعمل الشرفة في التمثيل والجلوس عليه والفرق الموسيقية "[1]

**ج مسرح فارنيزى1618** بناه ( جيمس باتيستا ) ويتسع لحوالى3500 متفرج , ويتكون من مدرجات على شكل حرف ( U ) أو حدوة حصان, وخشبه المسرح تشبه كثيرا خشبة المسرح الاوليمبي , فيما عدا الحائط الخلفي المتضمن باب واحد كبير على شكل قوس بمساحة الحائط كله.

**ثانيا: تقنيات تقديم العروض المسرحية في عصر النهضة**

ساعد عصر النهضة على ظهور مجموعه من العباقرة , سواء المنظرين أو الفنانين أو المعماريين . فكانت نهضة حقيقية على مستوى الفن والأدب والعمارة , وهناك دراسات وتحليلات كتبت على فن العمارة , التي ساعدت على إظهار فن عمارة عصر النهضة في أروع صورها , ومن أبرز من كتب عن تطور المسرح والياته هو ( فترفيوس ) Vitruvius الذي كتب عن المنشور الثلاثي و المعدات التي كانت تستخدم لتغيير المناظر.

**سرليو وابتكاره فن المنظور المسرحى للمناظر** يعد سرليو أول من قدم المنظر المسرحي بطريقة المنظور , وذلك حوالى عام 1545 م عندما قدم للمسرح ثلاثة أنواع للمنظر المسرحي .

**1-المنظر ( المأساوى ) التراجيدى :**

عبارة عن طريق على جانبيه قصور عالية ضخمة , تنتشر حولها التماثيل والزخارف لتوحي بالعظمة والفخامة , ويلتقي الجانبان في عمق المسرح عند البوابة الضخمة . وقد استوحى هذا المنظر من المنظر التراجيدي الاغريقى , الذي كانت تدور أحداثه إما في القصور أو المعابد

**2-المنظر (الضاحك) الكوميدى:**

عبارة عن طريق على جانبية العديد من الأبنية والمنازل , ويلتقي الجانبان في عمق المنظر عند باب منزل عادي .وقد استوحى ذلك المنظر من واقع الحياة في تلك الفترة.

**3المنظر ( الساخر ) الساتيرى:**

عبارة عن طريق وممر على جانبية أكواخ وأشجار من كل جانب , وقد استوحى هذا المنظر من المناظر الجانبية للطبيعة الريفية لتلك الفترة. كما نفذت المناظر السابق ذكرها على إطارات من الحديد أو الخشب على القماش المرسوم وتستخدم هذه المناظر تبعا لنوع المسرحية بمعنى إن لكل مسرحية منظر واحد , كما أن ( سرليو ) اهتم بوحدة الزمان والمكان والموضوع

---

[1] - أنظر/فرانك .م.هوايتنج/المدخل إلى الفنون المسرحية ص298 – 296

**طرق وضع المناظر:**

هناك حائط معماري في المسرحين ( الاوليمبي والفارنيزى ) خلفه توضع المناظر التي تطل من خلال باب ذلك الحائط , فوضعت مناظر ثلاث مسرحيات لسرليو خلف بعضها وقد استخدمها فينزو سكاموزى Vinenzo Scamozzi لتوضع من خلال فتحات الأبواب . والمناظر كانت على شكل نصف دائرة للأبواب مرسوم عليه المناظر السابق ذكرها.

وأما عن تغير المناظر , فقد نادى ( سباتينى ) بضرورة تغيير المنظر طبقا لتغيير أحداث المسرحية , وهى عبارة عن البرياكوتا لدوران المناظر , أو الرفع أو السحب على الجانبين .كما نادى ساباتينى بضرورة التغيير وفقا لأحداث المشهد.

من الملاحظ أن عصر النهضة استخدم الشموع بكثرة في العديد من العروض المسرحية , والمصابيح الزيتية لما أضفته من لحظات درامية وإضاءة غير عادية للمشهد , فقد استخدم ما يشبه الفانوس والشمعدان لتوزيع الإضاءة على جوانب وحواف المسرح كما استخدم ما يشبه النجف الحالية والتي تملأ بالشموع لإعطاء الإضاءة الغامرة , واستخدمت الأغطية التي توضع على الشموع لتخفيف الإضاءة .

لم يكن عصر النهضة فترة تاريخية فنية عادية فحسب , بل كانت فترة إحياء للفنون القديمة التي اندثرت مع مرور الزمن في ظل الأوامر الصارمة للكنيسة فكانت دليلا على الارتقاء بالفنون وزيادة بالغة في الفن التشكيلي والمسرحي أو الأدبي , ففي تلك الفترة ظهرت مجموعه من الفنانين ؛ أمثال (ليوناردو دافنشى , 1519 – 1452 مايكل انجلو ..... 1574 – 1475 وغيرهم ) الذين أعادوا للحياة بهجتها ورونقها , وبدورهم جعلوا لمتذوقي الفنون أملا في حياة جديدة بعد عصور مظلمة ( عصور وسطى ) فالمسرح والفن منذ بداية الحضارات يقع تحت سيطرة الدين , الذي ظل فترات تاريخية متعاقبة يحاول الخروج من هذه العباءة.

أتاح عصر النهضة للمشاهدين والمتذوقين أملا جديدا في الفن من جديد ،ومن خلال إعادة إحياء الكلاسيكيات اليونانية والرومانية. وتعد ايطاليا ( فلورنسا , روما .... وغيرهما من المدن الايطالية مهد الفنون الصاعدة وعباقرة الفن , من الرسامين والمؤلفين و المعماريين. ) قامت الحضارة الايطالية بتجنب السيطرة الدينية على الفن , ولم تعد المسرحيات الدينية هي المسيطرة , وحدث انتقال كبير من مجرد تمثيل الأرصفة أو ساحات إلى التمثيل في أماكن بنيت خصيصا للتمثيل , ثم إن النهضة الايطالية فتحت الطريق إلى الإبداع في فنون المسرح المختلفة ؛ من مناظر وملابس ورسوم .ومن الواضح أن المسرحيات التي مل منها المشاهدين كانت الدافع وراء البحث عن الدراما الاجتماعية أو الدراما التي يرى الإنسان فيها حياته , فضلا عن التي تتناول حياة الأمراء والطبقات العليا من المجتمع فالمسرحيات الجامدة لا تلقى رواجا جماهيريا بعد مرحلة النهضة الجديدة بكل مستوياتها. إن فترة عصر النهضة على مستوى جميع البلدان التي ظهرت فيها وعلى وجه التحديد ايطاليا بصفتها المهد الحقيقي لفناني تطور النهضة والمسرح قد شكلت مرحله هامه وانتقالية من مجرد التمثيل الديني إلى تمثيل واقعي مرتبط بواقع يومي , وذلك أمام مناظر مرسومة منظوريا , قد أفادت ودعمت,

*مايكل أنجلو رسام ونحات و مهندس و شاعر ايطالي اعتبر جسد الإنسان العاري الموضوع الأساسي بالفن ولد بتاريخ 06مارس 1475وتوفي 18فيفري 1564

الصلات المشتركة بين الممثل والمتلقي , فلذالك ظهرت العروض المسرحية في مسرح البلاط الملكي . ولكن النهضة الحقيقية هي التي جعلت هذه الفترة إعادة إحياء روح المسرح الذي لو ظل مكتوف الأيدي في العصور المظلمة لمات واندثر.

إن أهم ما يميز هذه الفترة عن القرون الوسطى هي الروح الجديدة، روح عصر النهضة ويعني عصر البعث والإحياء وولادة الروح (Renaissance) الأوربية الذي سمي بعصر التي بثت التفكير الجديد الذي نهض بأوروبا من الجهل الذي سيطر عليها بسب هيمنة الكنيسة وسلطتها التي كانت تخيم على النفوس، إذ لم يعد المؤرخون يفرقون بين الحقيقة والخيال في تلك الحقبة، كما اتهم العلماء بالخرافة، وكذلك الباحثون اتهموا باستخدام السحر للوصول لغاياتهم، وما كان لأحد أن يجرؤ أن يخرج عن حدود الأرثوذكسية وهي دين الدولة وإلا أ عدم علنا لإشراكه[1].

وبدءا من منتصف القرن الخامس عشر الثاني اندلعت من ايطاليا عناصر النهضة في المسرح الأوروبي، ففي البداية بقيت مسرحيات القرون الوسطى ونوعيات الدراما على حالها ثم دخلت مرحلة الدراما الإنسانية الكلاسيكية، ومع حلول القرن السادس عشر الميلادي تأكد شكل الدراما الشعبية للمواطنين من كل الطبقات، وقد تميز المسرح الايطالي أنه كان مسرحا أوروبيا أكثر من كونه مسرحا محليا أو قوميا ، وأضاف نظام الفصول في المسرحيات، وتيار كوميديا وسرعان ما ظهر المسرح الايطالي ، Commedia dell'arte (*) الفن ( كوميديا دي لارتى) بدراماتورجيا (**) لامعة وتقدّم لأول مرة في تاريخ المعمار المسرحي، وكانت مدينة Venice البندقية فينيسيا مركزا للحضارة المسرحية، وهذه النهضة لم تكن تعني فقط إعادة إحياء القديم أو تجديده أو تقليده في صورة جديدة و إنما كانت تربط المسرح بالتطور الاجتماعي الناشئ عن النهضة و إقامة علاقات اجتماعية جديدة بين البشر تعاملا و سلوكا و تصرفات[1] .إلى جانب كوميديا الفن فقد ظهرت مسرحيات الرعاة أو المسرحيات الرعوية التي نشأت نشأة طبيعية من الأرض مستندة على العقل من نظرية تقول بأن الطبيعة الأساسية للحقيقة كامنة في الوعي والعقل، أما فيما يخص التراجيديا فلم يكن لدى الايطاليين تراجيديات بالمعنى المعروف للفظة تراجيديا )[2] .وسنذكر في عصر النهضة:

**أ -المسرح الإيطالي:**

"مع بداية النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي شهدت إيطاليا عصر النهضة وقد كان للمسرح دور بارز في هذه النهضة وذلك بسبب اهتمام الأمراء والحكام بالأدب والفن، حيث شهدت تلك الفترة ظهور الدراما في القصور، وكان لتلك الدراما نوعين جديدين في تاريخ الفنون المسرحية هما:

1- Commedia Dell' Arte (كوميديا الفن كوميديا دي لارتي)

2 -(فن الاوبرا3)(*)

---

1-عيد، كمال الدين، تاريخ تطور فنية المسرح، سان بيتر، القاهرة، 2002 ، ص 77 إلى 81 ، بتصرف.

2-محمود، محمود، في الادب الانكليزي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1965 ، ص 23 ، بتصرف.

- * dell'arte) :كوميديا الفن) كوميديا دي لارتي أحد أشكال الدراما التي وجدت بداية عصر النهضة في إيطاليا، كانت تقدم دون نصوص درامية تقليدية وتقدم في الأماكن العامة.

- ** Dramaturgein) دراماتورجيا) : مشتقة من الكلمة اليونانية تعني صناعة الدراما. وهي تعني مؤلف أو واضع الدراما،

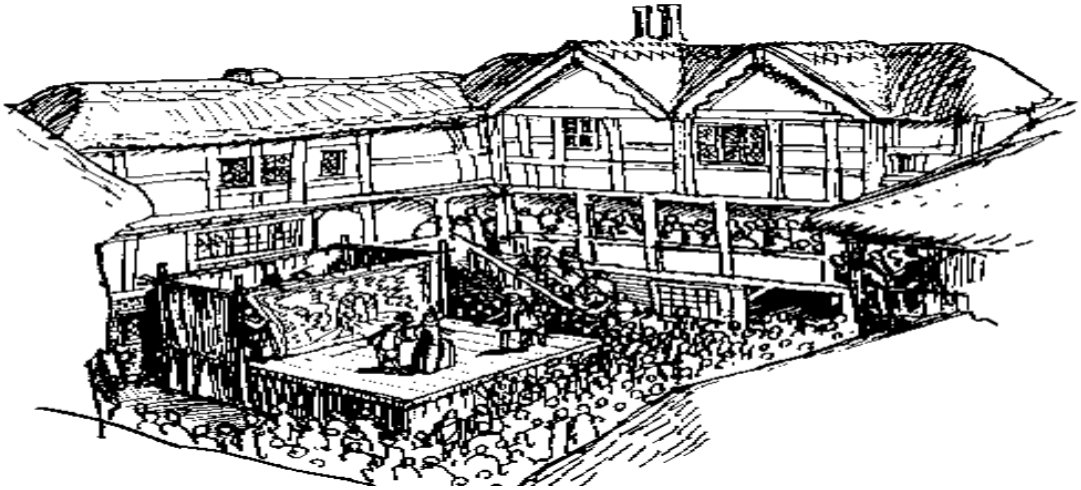
الشكل 1 المسرح الاولمبي، فيسنزا، إيطاليا
تصميم لمسرح إيطالي في عصر النهضة اعتمد على المنظور لخلق وهم العمق والبعد[1]

**د -المسرح في عصر النهضة**

تقدم المسرح في عصر النهضة بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر، مشير ا إلى نهاية قوانين العصور الوسطى وخلع قيود الأساليب الرومانية الكلاسيكية في تقديم العروض المسرحية.

وفي هذا العصر هيمنت النزعة الارستقراطية على البلاد، لذا فإن معظم المسارح المزركشة عرضت داخل قصور الأمراء والارستقراطيين، لكن هذه السيطرة الاحتكارية على العروض داخل القصور استفزَّت مجموعة من الشباب إلى البحث عن عروض خارج هذه القصور، ودعتهم إلى التوجه نحو أسلوب راديكالي شعبي يحقق الذات لهم[1] .فقد شجعت مجموعة من الأماكن المسرحية التقليدية القليلة بالإضافة إلى رغبة مجموعة من المخرجين التجريبيين على تجريب أماكن جديدة غريبة واستخدام الميادين وساحات القرى. وبذلك تبنت تلك المجموعات الخروج الحر إلى الأماكن العامة للمرة الأولى في تاريخ هذاالعصر

- 1كارلسون، مارفن، أماكن العرض المسرحي، ترجمة :ايمان حجازي، القاهرة :مهرجان القاهرة-للمسرح التجريبي، 2002 ، ص 45 ، بتصرف.



❖ فضاء المسرح في عصر النهضة في لندن

مرحلة الفناء وكانت مرحلة مؤقتة، حيث لم يتم بناء المرحلة الدائمة الأولى في لندن حتى عام1576 بأهمية الأسلوب التجريبيِّ(*) ، وعدم تقيد العروض المسرحية في قوقعة الأبنية المشيدة الخاصَّ بها .

وبصرف النَّظر؛ فإنَّنا نشهد بناء مسارح ضخمة خلال عصر النهضة، تمثِّل فعليا الزخرفة المعمارية التي وصل إليها ذاك العصر التنويريُّ، ومن أمثلة ذلك نجد المسرح الأولمبي؛ الذي شيد على النمط الكلاسيكيِّ التقليديِّ كتعبيرٍ مباشرٍ عن ثمار جهود معماري عصر النهضة.الشكل أعلاه. وفي العهد الاليزابثي شيِّدت المسارح المفتوحة، وصممت أماكن لجلوس الجمهور تطوِّق خشبة المسرح من ثلاث جهات .وفي عام 1576 تم بناء أول مسرح للعروض في إنكلترا، وقد اعتبر البداية نحو تطور عمارة المسرح والذي سمِّي باسم الملكة( المسرح الاليزابيثي، بينما كان قبله الممثلون الجوَّالون يقدِّمون العروض أينما حلُّوا؛ في أقبية الفنادق أو الوكالات أو قصور الأغنياء أو قاعات الكليات أو الساحات العامة صيفا في الريف أو قاعات البلديات[2]

ويذكر الإدريس نيكول :أنَّ الفترة التي سبقت تشيد المسرح الحقيقيِّ، كانت تعجُّ بالممثليِّن الجوَّالين؛ الذين استعاضوا عن خشبة المسرح ب ساحات الحانات، حيث أقاموا مساند في نهايات الساحات تخصَّ للمتفرِّجين، بالإضافة إلى بعض القاعات التي تجانب الجدران .

---

* -الأسلوب التجريبيّ في المسرح :تقوم فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية؛ لكي تقدم لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث وهذا الربط يفصل بين الأصيل والجديد.

1-كارلسون، مارفن، أماكن العرض المسرحي، ترجمة :إيمان حجازي، القاهرة :مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2002 ، ص 45 ، بتصرف.

2- موسى، فاطمة ، وليم شكسبير شاعر المسرح ، القاهرة، دار الكتاب العربي، ص 20 ، بتصرف.

3-نيكول، الإدريس، المسرحية في الأدب الإنكليزي، تر :يوسف عبد المسيح ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص 87 ، بتصرف.

المسرح الاولمبي، فيسنزا، إيطاليا؛ صممه أندريا بالاديو وأكمله فينتشنزو سكاموزي،1585

**-2مسرح الخشبة الايطالية**

خلال عصر النهضة ظهرت أبنية المسارح المغلقة والتي تدعى اليوم مسرح العلبة أو بناية المسرح الايطالية , حيث انفصل مكان جلوس المشاهدين عن مكان تقديم العرض المسرحي، وحيث تكون مشاهدة النظارة موجهة من زاوية واحدة أمامية، وقد خلق المسرح الإيطالي فضاء درامي قائم على تصميم الجدران الأربعة، وغدت تلك الرؤية الهندسية فضاء وقاعدة للمسارح الغربية حتى أيامنا هذه، وسميت العلبة الإيطالية، أو كما ورد في **المعجم المسرحي** لماري الياس وحنان قصاب حسن فإن هذا المسرح دعي أيضا بالخشبة الإيطالية وعلبة المعجزاتBoite à miracles ، و الخشبة الإيهاميةScène d'illusion نظرا لكثرة المعدات والتجهيزات التقنية المستعملة فيه .

على أنَّ تسمية العلبة الإيطالية لا تدلُّ على شكل المسرح فحسب؛ وإنَّما هي إشارة إلى علاقة التلقي وتحقيق الإيهام، فقد كان شكله يمنح المشاهدين الرؤية من جانب واحد، ومن خلال فتحة معمارية يشاهدون منطقة أداء العرض، وقد كانت وإن لم يكن محاطة بإطار معماريٍّ مزيّن يدعى البروسينيوم Proscenium عنصرا أساسيا كما ينبغي التنبيه أنَّ منطقة العرض ليست محدودة دائما بتلك الفتحة و إنما قد تمتد أحيانا لمسافة بسيطة داخل الصالة في هيئة سميت مقدمة خشبة المسرح[1]

إنَّ مسرح الخشبة الايطالية هو النموذج الأكثر انتشارا في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين، فقد تم تشييد هذا النوع من العمارة المسرحية منذ القرن السادس عشر ميلادي في ايطاليا و ثمَّ انتشر وتوسَّع في روما سنة 1671 إلى أن شاع بسرعة فائقة في سائر أنحاء إيطاليا، ثمَّ انتقل إلى فرنسا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر و غزا كثيرا من أنحاء أوروبا،و ترسخت قواعده الهندسية الصارمة، و يعدُّ الانتقال من الخشبة المفتوحة إلى الخشبة المغلقة أعظم حدثٍ في التطور الهندسي الذي شوهد في مسرح العلبة الإيطالية، وقد أدَّى التحول المعماري البنيوي إلى نتيجة مهمَّة في تاريخ البناء المسرحي وهي التعقيد في الطريقة الهندسية الجديدة.

---

- 1خلوصي، محمد ماجد وأحمد أيمن، الموسوعة المعمارية للتصميم المعماري / دور المسرح/، دار قابس، بيروت، 2007 ، ص 24 بتصرف.

المتبعة في بناء الفضاء المشهدي، والتي تقوم أساسا على الفصل التام بين عنصرين وهما :الخشبة والصالة، والقطيعة التامة بين الممثلين وجمهورهم[1] ، بغية تصوير أمكنة تشابه الواقع، وبناء على ذلك انطلقت مبادئ المعماري الروماني فيتروف وهي حجر 88-26 De l'architecture ( ق.م (*) ) في كتابه( حول العمارة) الأساس الذي اعتمد عليه معماريو المسارح عصر النهضة في ايطاليا ليستلهموا طرق القدماء، ويبثُّوا الحياة من جديد في شكل المسرح اليونانيّ والرومانيِّ، غير أنَّ النتيجة كانت في الحقيقة مزيجا جمع بين مبادئ المسرح القديم و المعطيات الجديدة التي ارتبطت بطبيعة الجمهور والكتابة المسرحية و أوضاع المسرح في مجتمع القرن السادس عشر و قد نمت هذه المبادئ تدريجيا إلى أن وصلت إلى شكلها المحدَّد .

ويمكننا الاطلاع على الأسس النظرية لعمارة المسرح الإيطالي في كتاب المبادئ العملية لتصنيع الخشبة وتجهيزات المسرح الذي كتب عام Constructing Theatrical Scenes and Machines1637
، وقد كتبه السينوغراف الايطالي نيكولا ساباتيني Nicola Sabbatini هذا الشكل المسرحي تطلَّب بنا ء مسرحيا مؤلفا من ثلاثة عناصر تتباين في نسبة أهميتها وحجمها وهي:

1-حلبة التمثيل( خشبة المسرح)
2-القاعة وملحقاتها( الصالة)
3-أماكن الادارة ومستودعات الملابس والديكور[2] .

و قد وصلت ذروة تطور المسرح الايطالي في أنموذج عام 1778 في بناء لاسكالا ثم جاء القرن التاسع عشر مع مجموعة ، Teatro alla Scala in Milanoبميلانو تجارب تهدف إلى تطوير شكل العلبة الايطالية من أهمِّها ما أنجزه الألماني ريتشارد1574-1654مهندس إيطالي، كانت تصاميمه مبتكرة ورائدة ) - * Nicola Sabbatiniنيكولا ساباتيني في المسارح في ذلك الوقت .وكان من بين المصممين الأوائل للآلات المتطورة التي خلقت تأثيرات بصرية وصوتية واقعية في العرض المسرحي.

---

1- كفايتي، سعيد، المكان المسرحي تحولات معمارية وسينوغرافيا من العصر اليوناني إلى القرن العشرين، 105، بتصرف - .مطبعة سندي، مكناس، 1997 ، ص104

*Marcus Vitruvius 26-88 اسمه الكامل ماركو فيتروفيوس بوليو ق.م - * Vitruve ) :) فيتروف
كان مهندسا معماريا، ومهندسا مدنيا وكاتب ا لاتينيًّا .كان المسؤول عن آلات الحرب في عهد يوليوسPollio قيصر والقيصر أغسطس، كان قد صمم وبنى كاتدرائية فانو، كتب قواعد الهندسة المعمارية باللاتينية بعشرةالتي اتبعت حتى نهاية القرن التاسع عشر "De architectura"كتب سميت دي اركيتيتورا .

2-الياس، ماري، و قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان -ناشِ رون، بيروت، 1997 ، ص 314، بتصر
الياس، ماري، و قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان -ناشِ رون، بيروت، 1997 ، ص 314، بتصرف .

3- خلوصي، محمد ماجد و أحمد أيمن، الموسوعة المعمارية للتصميم المعماري / دور المسرح/، دار قابس، بيروت، 2007 ، ص - 10 ص 15

ع

مسرح بايروث لقطة داخلية ومسقط أفقي1

ويمكن تقسيم محاولة الخروج على العلبة الإيطالية إلى: نوعين هما:

1-نوع آثر تعديل الهندسة الإيطالية، أو الابتعاد عنها ولكنه حافظ على انغلاق مكان المسرح.

2-نوع عمد إلى إخراج المسرح من البناية وإقامة العروض في الهواء الطلق وهو ما.يعرف بإخراج المسرح من المسرح

وقد أدى النوع الأوّل إلى تكسير مركزية المدن التي كانت تبني المسارح في الوسط،وذلك بالخروج إلى الهوامش وكسر الحواجز بين المتلقي والممثل وذلك بإشراف المتفرج من خلال مخاطبته مباشرة، أو مقاسمته الطعام، أو ترك له الحرية في التنقل داخل القاعة( في المسرح الإيطالي تكون منطقة اللعب معزولة عن المشاهدين، الشيء الذي يصعب فيه تفاعل الجمهور والممثلين، أمّا في المسرح الفقير فتجمع المنصة بين أماكن جلوس المتفرجين ولعب الممثلين )[2] ، أمّا أولئك الذين اختاروا المسرح خارج المسرح استغنوا عن العلامات المعمارية، واختاروا لأعمالهم الساحات والشوارع والأسواق محطمين الحواجز بين فضاء التلقي وفضاء الإلقاء من جهة، وفضاء المسرح وفضاء المدينة من جهة أخرى، ويمكن حصر الأسباب التي أدّت إلى التمرد على العلبة الإيطالية فيما يلي:

---

1-الموسوعة المعمارية للتصميم المعماري ،دور المسرح ، ص1

2--ماري الياس حنان قصاب ,المعجم المسرحي.م س. ص 315

3-ينظر .محمد تهامي العماري .مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.. ص 66

1-استرجاع المرونة المكانية التي كانت توفرها أشكال معمارية سابقة اختفت بظهور البروسينيوم الذي حدد حيّز التمثيل وأقام جدارا وهمياً بينه وبين المتفرجين.

2-استرداد الشعور بالحميمية التي توفرها اللحمة المكانية بين المتفرج والعرض والتي كانت متوفرة في الأماكن المتسمة بالطقس الديني والاجتماعي الجمعي.

3-التخلص من سطوة الديكورات الضخمة والمؤثرات الفنية التي أثرت من وجهة نظر بعض المسرحيين على سحر المسرح خاصة بعد أن قدمت السنيما تقنيات هائلة على مستوى الزمان والمكان.

إذا كان المتلقي في مسرح العلبة الإيطالية هو متلقي سلبي يقف أمام الخشبة مسلوب الارادة ليس أمامه إلا الدموع يبكيها من أجل التطهير فإنّ التجارب التي تمردت على العلبة الإيطالية نظرت إلى المتلقي نظرة مغايرة فهو فاعل ومشارك في العمل المسرحي ولقد قدم أساليب مختلفة فوضع مساحيق على المقاعد تسبب العطس والحكة، وقامFilipo Martin بطلاء المقاعد بمادة لاصقة، كما كان يبيع التذكرة الواحدة لأكثر من متفرج بغية إثارة الشغب، كما دعا ماير خولد المتلقين إلى الصعود إلى الخشبة ومشاركة الممثلين في العرض.

.الذي لا يتم إلا بالتأثير المتبادل بين المتلقي والممثل [1] لقد فرضت العلبة الإيطالية الايهام على المتلقي ولكن الفضاءات المفتوحة بحثت عن متلق من نوع آخر، متلق يشارك في العرض المسرحي من خلال محاورته، ومن خلال إلغاء المسافة بين الممثل والمتلقي، وكذلك بتغريب عناصر العرض المسرحي كما دعا براخت إلى ذلك( لقد كان باشرت يهدف إلى صقل وعي المتلقي بواسطة توظيفه لتقنية التغريب وأسلوب تأرخة الأحداث، بهدف خلق إنسان واعي بأحداث وجوده الاجتماعي، إنسان يمارس النقد من أجل التغيير لا التكريس .)وهو بذلك كان يهدف لاخراج المتلقي من السلبية وبعث روح التفكير فيه .كما قدم أرتو نقداً لاذعا للعلبة الإيطالية التي تفصل بين فضاء العرض وفضاء التلقي، والتي أوجدت جمهوراً غير مبال بما يقدم له، وعمد المسرح الفقير إلى إلغاء كل الحواجز بين الصالة والخشبة وتعامل مع المتفرج على أنه جزء من العمل المسرحي.

ويرى جوليان هيلتون في كتابه نظرية العرض المسرحي أنّ العروض التي تقام داخل العلبة الإيطالية وتفترض وجود جدار وهمي بين الممثل والمتلقي، تنهض على فرضية أنّ الايهام يتطلب حركة في الفضاء المسرحي تشابه الحركة في الواقع، وفي هذه العروض يمثل منتصف الخشبة مركز القوة، ويختلف الحال في العروض القائمة على التمسرح الصريح في هذا المفهوم تعد المساحة التي يشغلها الجمهور النصف المكمل لمساحة الممثلين فينتقل المركز من الوسط إلى منتصف مقدمته، أي بقعة تقاطع قطري المسرح كله بخشبته وقاعته ومتفرجيه[2]

---

1-محمد فراح.الخطاب المسرحي و اشكالية التلقي .ايديسوفت.المغرب.ط1. 2006.ص 49

2-ينظر,جازية فرقاني .النص المسرحي بين الارسال و التلقي.فضاءات المسرح.مختبر ارشفة المسرح الجزائري .جامعة وهران العدد2. 2013. 27

المسارح اليوم نجدها كلها بنيت وفق الأسلوب الإيطالي قائمة على أساس الفصل بين شرطي الإبداع الفني والجمهور، كما أن الخشبة, وهي فضاء الإبداع تمثل الجهة الوحيدة له، فالجدار الوهمي والستارات المختلفة وحفرة الجوقة والكواليس قد اجتمعت كلها من أجل تأكيد القطيعة وتعميقها .وذلك بين المبدع والملتقي، بين الآن وما كان، بين الفن والواقع، بين الوهمي والحقيقي . هذه البناية ليست بريئة كل البراءة لأنها ليست مجرد فضاء يمكن أن تملأ به شيئا .إن المضمون غالبا ما يتشكل وفق أشكال أدبية أو فنية أو معمارية مختلفة -إنه مثله مثل أية مادة سائلة -يتشكل بشكل القالب الذي يمكن أن يوضع بداخله.

إن المسرح الإيطالي يعوق الإبداع المسرحي ويحوله من مجراه الحقيقي، فعملية التشويه شيء له وجود، سواء شعرنا بذلك أو لم نشعر .إن المعمار -بما يحمله من تشكيلات هندسية -ليس في بداية الأمر غير استجابة أمينة ومخلصة لمضمون فكري خاص .إن المسجد بالتأكيد يختلف عن الكنيسة، هذا شيء نعرفه جيدا، فالاختلاف موجود، ولكنه غير صادر عن الهندسة .إن وجود فضاء رحب في المساجد شيء يسمح بممارسة الركوع والسجود، أي أن الصلاة ليست اعتقادا اوتجاوب بين الداخل والخارج، بين النفس والجوارح، داخليا فقط، وإنما هي ممارسة عملية، الشيء الذي يعكس في النهاية طبيعة الإسلام كدين يزاوج بين الإيمان والعمل، هذه المزاوجة تفتقدها الكنيسة حين تصطف الكراسي، وحيث يقع الفعل على المستوى الداخلي ويبق هندستها المعمارية الحالية قد جاءت متأثرة بشيئين الخارج ثابتا وساكنا وإن المسارح الايطالية الكاثوليكية والملكية المطلقة في أوروبا .ويتجلى تأثير الكنائس في الكراسي، وفي تركيزها نحو مكان واحد . كما يتجلى في اختصار رد الفعل لدى الجمهور وجعله ينحصر في التعاطف النفسي والروحي، أي أن الجمهور مطالب بشيئين اثنين فقط:

1-أن يضحك في الكوميديا 2- وأن يبكي-داخليا -في التراجيديا ومن هنا فلا يمكنه فعل أي شيء خارج هذا النطاق .إنه ممنوع من أن يترجم إحساسه الداخلي إلى فعل .وإذا كان الأمر هكذا فإننا نتساءل :ما هو هذا الشيء المطلوب مستقبلا من المسرح ؟يمكن حصر الإجابة في نقطتين أساسيتين:

1-إحداث مسارح ذات هندسة معمارية مغايرة، هندسة تستجيب لروح الإنسان ولواقعه التاريخي والحضاري .وأن تكون متصلة بمفهومنا للمسرح، وهو مفهوم مغاير.

2-التمييز بين المسرح كفن والمسرح كبناية ومتى وقع هذان وركزنا على الإبداع الفني بالأساس، فإن المسرح سيتحرر بالتأكيد .وهذا التمييز سيجعل المسرح يخرج من المسرح، أي أن يكون في الساحات العمومية وعلى أرضية المآثر التاريخية وفي كل مكان يجمع الناس بعضهم إلى بعض . فالمهم إذا هو اللقاء؛ هذا اللقاء الذي يمكن أن يتم داخل فضاء واسع؛ فضاء يمكن أن يستوعب قضاياهم الوجودية والاجتماعية.المسارح الإيطالية قد بنيت على أسس مغايرة هي:

---

1-احمد برزيو "نحو تصور مستقبلي للمسرح ألمغاربي"مجلة النص العدد 21جوان 2017 ص 14

**في الأسس الجوهرية الآتية:**

**الأساس الأول :**إن الفعل المسرحي فيها مبني على الوهم، ومن هذا فقد كان طبيعيا أن تكون الخشبة على شكل علبة، قائمة على أساس السحر، والسحر– كما نعلم -تحول يصيب ظاهر الأشياء في الخفاءإنه التغير الذي يمكن أن يتم من غير أن ندرك كيف تتم، وإن دور الستائر والكواليس يتلخص في إخفاء هذه العملية.

**الأساس الثاني :**إن المسارح الإيطالية بنيت وجهزت استجابة للمجتمع الإقطاعي الغربي. عبارة عن مقصورات للأعيان وشرفات للموسرين وصغار التجار وأروقة عليا بعيدة فهي خصصت لعامة الناس تعكس التمايز الطبقي وتزكيه .هذا في الوقت الذي نعلم أن المسرح في الأساس

فن يبحث في جوهر الإنسان من حيث أنه إنسان أولا، ثم من حيث كون أنه كائن اجتماعي يناضل من أجل تحقيق العدالة والكرامة والحرية وكل القيم التي لا يمكن أن تحقق إنسانيته وإنه لمن غير المعقول أن تقدم عملا تقدميا داخل غلاف رجعي .إن الإبداع بدوه المستقبلي يتطلب بالضرورة وجود فضاء مستقبلي أيضا .فضاء يساير الإبداع ولا يخذله، يتفق ولا يختلف معه، مثل ما يحدث ذلك الآن.

**الأساس الثالث :**

إن هذه المسارح مبنية على أساس ديني أو شبه ديني، فهي وقد خرجت من المعابد الوثنية اليونانية عادت من جديد .لتدخل الكنائس المسيحية، فهي تحول الفعل المسرحي إلى نوع من القداس القائم على الإيمان الأعمى بميتافيزيقا الخشبة وذلك في الوقت الذي لا وجود لشيء وراء الخشبة، لا شيء غير مجموعة من الممثلين الذين نعرفهم ونعايشهم.[1]

إن المسرح الحديث لا بد أن يقوم على أساس اجتماعي محضر، أي أنه لا يمكن أن تمنح للتعبير الجماعي عن القضايا العامة . يكون إلا لقاء إنسانيا؛ لقاء يتم داخل ولما كان المسرح لقاء في جوهره، فقد كان لا بد للبناية أن توفر جو هذا اللقاء، وأن شروطه ومتطلباته المختلفة .وأول هذه الشروط يكمن في ردم كل هوة تباعد بين الناس، وتميز فيهم بين من يدفع أكثر ومن يدفع أقل.

أما الشرط الثاني فيمكن تحرير المسرح من الخشبة، وجعل الأحداث والمواقف تتفجر بين الناس تماما كما يحدث في الواقع، حيث لا شيء يبعدنا مما نراه .إن ما يحدث في المسرح ليس وهما وإنما هو حقيقة تجسدها مجموعة من الممثلين الذين تربطنا وإياهم علاقات إنسانية .الشيء مرآتنا لا أحد يمكن أن يبعدنا عن فعل التفرج .وذلك لأن الخشبة هي استمرار للصالة يكتفي بالتفرج على حياته، وذلك عوض أن يحياها كما هي-داخليا وخارجيا -فإذا كنا في السينما نحتفظ بمسافات كبيرة بيننا وبين ما نراه، فإن ذلك شيء طبيعي، وما نراه ليس أكثر من صور فقط، ولكن ما نراه في المسرح فإن الأمر يختلف جذريا. السينما صور، والصور لا يمكن أن تخاطب أكثر من العين .أما في المسرح فإنه حياة.

---

1-احمد برزيو "نحو تصور مستقبلي للمسرح ألمغاربي"مجلة النص العدد 21جوان 2017 ص 150

كان لا بد من أن ومن طبيعة الحياة أن تعيشها ابتداء من الحواس وانتهاء إلى ما وراءها .و يسقط الجدار الوهمي بين الخشبة والصالة .فالإبداع ليس عملية سحرية، وإنما هو نشاط اجتماعي بالأساس، والممثل ليس كاهنا ولا ساحرا، وإنما هو عامل داخل مؤسسة المسرح، عامل يشتغل بعضلاته وبقلبه وبفكره ونفسه وروحه.

**الأساس الرابع :**

هو أن مفهوم المسرح يختلف دائما من أمة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وأن المفهوم الغربي - هو مفهوم خاص -قد تسرب إليهم من خلال قناتين اثنتين، قناة اليونان وقناة اللاتين .ويمكن أن نحصل على هذا المفهوم من خلال البحث في مدلول كلمة مسرح .يقول قد جاءت من الكلمة Théâtreبأن كلمة مسرح " Veinstein André أندريه فنشتاين فيقول " والتي تفيد( الرؤية .) أما" جان ديفينو Theatron Jean Duvignaud اليونانية بأن كلمة مسرح تعني الرؤية . وانطلاقا من هذا التحديد يكون المسرح في العرف

اليوناني هو الشيء الذي يرى داخل زمن محدد، وداخل فضاء محدد أيضا، وذلك بواسطة مجموعة من التظاهرات الفنية المختلفة، فالتأكيد على حاسة البصر هو ما جعل اللقاء المسرحي قائما على التفرج، ولذا كان ولا بد أن تسجن الأحداث داخل صندوق سحري يسمى الخشبة .أما المسرح العربي فيقوم على أساس مفهوم آخر مغاير وهو أن المسرح احتفال بالأساس، والإحتفال في من خلال مجموعة من حقيقته تظاهرة اجتماعية تقع داخل زمن ومكان محددين وتعبر عن ذا الأدوات التعبيرية المختلفة( الشعر-الغناء-الرقص-التعبير الجسدي-التعبير بالإشارة).-

إن الإحتفال هو في ذات الوقت تعبير عن الحياة داخل الجماعة؛ والتعبير بمساعدة ذا كان لا بد للفضاء الذي يمكن أن يستوعب الحفل الجماعة وذلك عن القضايا الجماعية إن إقامة المسارح خارج المسارح، هو تحويله من دكان ثابت ودار لبيع الإبداع الفني والفكري إلى أسواق ومواسم ومهرجانات سنوية، أسواق تكون قريبة الشبه بسوق عكاظ وسوق المربد، حيث تصبح الثقافة شيئا داخلا في نسيج الحياة اليومية، وليست شيئا طارئا وغريبا كما هو الشأن الآن .إنه افتراض لشكل هندسي خاص، لا يتقيد بمواضعات القاعة الإيطالية بحثا عن علاقة حميمية بين الممثل والمتلقي، انسجاما مع اعتبار المسرح عيدا جماعيا يرتبط بالساحات والأسواق والمواسم .يقول المسرحي المغربي "عبد الكريم برشيد"* كاشفا هذا المعنى ( فإذا كان الإنسان الأوروبي/الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الإيطالية فلأنه قد أقامها في يوم من الأيام، أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف، فنحن لم نضع ولا شبه منصة، ولذلك فقد أمكننا أن نقول :ما حاجتنا لإلغاء شيء ليس له وجود أصلا؟ لقد أقمنا احتفالاتنا الشعبية في العراء بين الناس، أقمناها في الساحات والأسواق والسرادق والخيام وفي المقاهي الشعبية .لقد كان مسرحنا دائما خارج المسرح، وهذا هو نفس ما يريده المسرح الحديث، أي التحرر من بناية بالية عتيقة .

---

*عبد الكريم برشيد كاتب صحفي و مؤلف ومخرج مسرحي ولدسنة1943 بمدينة بركان المغربية له اكثر من 30نص مسرحي

و لم يستطيعوا عمليا ورغم إلحاح المسرحيين المغاربة على رفض الخشبة الإيطالية، أن يقدموا عروضهم في الساحات والأسواق والشوارع .ولا يتعلق هنا بإحدى العوائق الأساسية لتبلور ممارسة تجريبية صحيحة ومتطورة .كما لا يتعلق الأمر بمجرد صيحة في واد ونفخة في رماد، ما دامت الآفاق الإنتظارية للمتلقين لم تتغير، لأنه إذا كانت العمارة المسرحية تخضع لنظام المسرح الغربي، وهو ما يتعارض مع الفضاء العام الذي يضعه المسرحيون العرب في مخيلتهم الدرامية، فإن للمسألة أسبابا تتصل بالهاجس السياسي والأمني في الوطن العربي، حيث تغيب الحرية وتتقلص مساحة الإنفتاح الديمقراطي .ومن هنا نزوع الأنظمة نحو حصر الفعل المسرحي وخنقه داخل سياج الأفضية المغلقة، إلا إذا كانت العروض المسرحية تتخذ طابعا فلكلوريا، أو فرجة مجانية مترفة،

## المبحث الثاني :خصائص سينوغرافيا مسرح الشارع

### مســــــــــرح الشـــــــــــارع Théâtre de le rue

تسمية تطلق على عروض مسرحية تجر ى خارج العمارة المسرحية في الساحات العامة و في الشوارع. وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنه يخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مقتطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام، وإنما إلى مشاركة المتفرج كما يمكن لمسرح الشارع أن يستغني على الخشبة ولا كن في كل الأحوال يكون هناك حيز مكاني يرسمه الأداء هو حيز اللعب Aire de jeu كذالك يغيب الديكور الذي يشكل في المسرح التقليدي و يستبدل بالإكسسوار الذي يتلاءم مع نوعية الأداء [1].

مسرح الشارع هو شكل من أشكال الأداء التمثيلي و العرض المسرحي في الأماكن العامة وفي الفضاءات المفتوحة ولا يشترط دفع جمهور محدد ومعين ويمكن أن تقام في الأماكن التي تستطيع جمع أعداد غفيرة من الناس استغل الأمر كان مسرح الشارع للترويج وللدعاية الإعلامية لمنتج أو لحفلة وكذلك أثناء المد الشيوعي استغل المسرح كسائر الفنون الأخرى لإحداث الوعي الاجتماعي و السياسي[2] .

ومع بداية القرن المنصرم لجأ المسرحيون إلى البحث عن صيغ و أشكال مسرحية جديدة للوصول إلى علاقة تتسم بطابع حميمي م مباشر مع الجمهور، لذا فقد كان الفضاء المفتوح مكانا بديلا تقدم فيه العروض المسرحية فظهرت العديد من الأشكال المسرحية الجديدة التي لها امتدادات تاريخية منذ نشوء المسرح. إن العروض المسرحية التي تقدم في الشوارع و الساحات و الأماكن العامة تهدف إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال إشراكه في اللعبة المسرحية لأن هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور و بالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها ، فمسرح الشارع وجد بحيث يلتقي بالناس حيثما كانو[3]وفي بداية القرن العشرين وعلى إعادة النظر بوظيفة المسرح في علاقته بالجماهير اعتبرت صيغة مسرح الشارع وسيلة هامة لتحقيق علاقة الفرجة الحيوية هذه، و في الستينات من هذا القرن ظهرت تجارب استندت إلى التقاليد المسرحية الموجودة في التراث الشعبي، وانطلقت من الرغبة في خرق أشكال العروض التقليدية التي تدور داخل العمارة المسرحية و التي تفرض وجود جمهور محدد يذهب إلى المسرح.

---

[1] ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن : معجم المسرحي ،مرجع سابق ص 239.

[2] محور المنتدين فاضل خليل www.3ade.info

[3]بشار عليوي- مسرح الشارع حفريات المفهوم الوظيفة والنتاج عن دار الرضوان للنشر و التوزيع في عمان بالتعاون مع مؤسسة دار الصادق الثقافية في بابل 1975 ص 72.

وقد تنوعت تجارب مسرح الشارع وانتشرت في العالم من أوربا و أمريكا وفي دول العالم الثالث وقدمت عروضا كسرت كل أعراف المسرح التقليدية ومن أهم الفرق التي استندت إلى صيغة مسرح الشارع و تقاليد الفرجة فيه إلى يومنا هذا فرقة خبزود مى وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائية في أمريكا وفرقة السرك السحري Magic circus في فرنسا و عرض الإيطالي اوجينيو باربا E. Barba (1932) التجريبية في الشوارع والساحات[1].

وقد عمل اوجينيو باربا E. Barba في هواء الطلق و ابتعد عن الخشبة التقليدية وأكد على ضرورة إقامة العروض في الشوارع وجعل الجمهور جزء من العرض المسرحي أهم ما جعل باربا اوجينيو يطور مسرح الشارع هو تفكيره في المشاهدين الذين يجلسون حسب التصميم السائد في حيز العرض، فإن الممثلين يجب عليهم في مسرح الشارع أن يجذبوا المشاهدين وأن يكونوا العرض[2] ، و بالتالي يعتبر مسرح الشارع أداة هامة لاختصاصي التوعية.

كما يحتاج مسرح الشارع إلى تدريب عناصره البشرية تدريبا خاصا وطويلا، وكذا كيفية التعامل مع الطارئ من الأمور مع تمرينات (بدنية ذهنية) ليكون الممثل في حالة حضور دائم يمكنه من السيطرة على المتفرجون اللذين تختلف أعمارهم وأفكارهم.

كما تعد البداية في مسرح الشارع هي أهم مراحله، فإن لم تكن موفق في بداية العرض فلا تستطيع جلب الجمهور وستفقده منذ الوهلة الأولى، و عليه فلا بد على فريق العرض أن يجذب، أما أخطر و أهم مراحل عرض الشارع فهي الحوار المباشر مع الجمهور أثناء العرض ومدى مقدرة أعضاء العرض على البناء

فوق ما يقوله مشاهد ما، والأهم كيف يسيطرون هم على الأمور ولا يتركون رأس الخيط يفلت من أيديهم فيقع العرض في هوة الملل[3] .

وفي موضوع آخر يقول حسن المنيعي "وعليه فإن الأشكال الحقيقية للمسرح تظهر و تنمو مع ظهور الاحتفالات والشعائر ر وهذا ما يفسر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال إذ حينما حدث الانفصام بينهما انطلق المسرح إلى البيانات ابتداء من النهضة الإيطالية إلى أن عاد الفيلسوف"جان جاك روسو" إلى العودة إلى الاحتفالات بمعناها الحقيقي، مما دفع المسرحين في فرنسا أمثال "جاك كوبو" إلى إلغاء المنصة التقليدية إلغاء كامل... "[4].

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المهجم المسرحي، مرجع سابق ص 29.

[2] واطسون ايان: اوجينيو باربا و مسرح أودن تر،منى سلام-اصدرات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 200-ص 237.

[3] مسرح الشارع :فيصل عبد الجابر /www.masraho ma.com

[4] حسن المنيعي: المسرح والارتجال- منشورات "عيون المقالات"- ط1 -1992 - ص 52

## الفضاء في مسرح الشارع:

إن جمالية المكان في المسرح تعتمد على عنصر الخيال الذي يخلقه أو يصنعه الممثل عندما يوهم المتلقي على إدراك ما يصنعه إلى ما يشير إليه داخل الفراغ من اجل الإقناع،و هدا "ما تم تأكيده عبر التجارب التاريخية .و ما تم تقديمه من طرق و أساليب حسب العصور و أزمنة لامس خطابها الحضارات التي تعد الزمن عنصرا مهما في تقويم نشاطها طبقا للعصر الذي توجد فيه".[1] ففي العصر الإغريقي البداية فيه لمسرح الفضاء المفتوح والمتنقل .و ما هو اليوم من خلال مسرح الشارع .بدأت في الفضاءات المفتوحة بعيدا عن المسرح التقليدي و قدمت العروض في الأسواق و الحدائق ليطلق عليه "المسرح المفتوح" حيث كان المسرح اليوناني معروف بمدرجاته التي تستقر في سفح الجبل .مثاله مسرح ديونيسوس في أثينا.

المشاهد في المسرح اليوناني يدرك عند مشاهدة العروض انه يرى المسرح بلا سقف كما أن الرياح و ضوء الشمس تنتشر داخل مكان العرض .كما أن المسرح اليوناني لم يعرف الأبنية الضخمة بل كانت العروض في زمن ثيسبس تقدم على عربات فكان الممثل "ثيسبس"يقف فوق عربة في وسط الكورس و يحيط به الجمهور من كل مكان. بعد دالك تم الاشتغال على تصميم مدرجات كبيرة بشكل نصف دائري .مما يتيح للجمهور الجلوس في مكان مرتفع خلاف ما كان سائدا قبلها كان الجلوس بمستوى واحد مع العرض في مسرح دائري بعدها "تطور فعل المشاهدة بطريقة متأملة من فعل المشاهدة التلقائي بطريقة تنطوي على المشاركة ومن تحديد فضاء مخصص للمشاهدة .كما يتجلى في نشاط المسارح المتقدمة التي تاخد شكل حدوة حصان" و هذا ما ينزاح على عروض مسرح الشارع و بيئته المكانية في الوطن العربي , من ناحية الأداء ومواجهة الجمهور بشكل مباشر.

وهو محاولة لإشراك الجمهور في العرض من اجل تحقيق ذروة العمل والوصول إلى حقيقة الأزمة, وهذا يعتمد على الممثل و ما يملكه من استرخاء و هدوء و سرعة الاستجابة للحوار من قبل الآخرين , إذ كان هناك تصرف بالحوار المتفق عليه. وتعد هذه الجوانب من المرتكزات الأساسية التي تلامس مساحة الجمال المختزلة باسترجاع الذاكرة الخلاقة للإبداع على صعيد اشتغال المنظومة بشكل عام و على التلقي . و عليه لابد أن يؤخذ بعين الاعتبار اللحظات الواقعية التصادمية . ليكون هدف العرض متفق مع الفكرة والمكان . و من أهمية عنصر المكان في عروض مسرح الشارع فهو من العناصر المهمة والأساسية لما يحتاجه مسرح الشارع من مساحة جغرافية تتحدد بواسطتها عدة مستويات فكرية وأخرى معرفية و حتى جمالية و دلك لان لكل عرض صبغته الجمالية من خلال المكان او الاشتغال على هدا المكان

---

[1]-د علاء كريم .الاتجاهات المسرحية.متعة المشاهدة و حتمية التجديد ./اراء و تساؤلات.بغداد.د1.مكتب عدنان للطباعة و التصميم2019 ص71.72..

فللمكان دور وظيفي من خلال عناصر العرض التي تشتمل على الحيز وتوظف جميع جزئيات العرض فيه.فهدا المسرح يعكس أفكار العرض عبر أدواته التقنية والفنية " عرض يتحرر من الديكور و يعتمد أساسا على الممثل في جذب الجمهور الذي يمثل بجسده الديكور".[1]أمكنة العرض المسرحي متعددة و مختلفة ،وتجارب مسرح الشارع احد هذه الأمكنة التي تقدم فكرا مسرحيا متجددا و مرتبطا بالعلاقة ما بين المكان والجمهور ،حتى أعطت هذه العلاقة فرصة كبيرة للمتلقي ليكون احد عناصر العرض الأساسية و الرئيسة في الوقت نفسه،و لم يعد دوره يقتصر على المشاهدة فقط ،كما دعا مسرح الشارع إلى التمرد و الخروج على المألوف من حيث الاشتغال المكاني و الفكري في العرض ،وذلك بتطويع المكان وجعله مكان مناسب للعرض المسرحي في الشارع ليتسم بجمالية ميزته عن بقية المسارح ،ومنها جعل بيئة المتلقي و الممثل واحدة لتشكل في النهاية بيئة العرض التي يساهم في بنائها الاثنان معا،فهو مكان تتم فيه مسرحة العرض المسرحي وتوظيفه بنحو ينتج تجارب و أفعال متعددة تحدد قضايا يمكن معالجتها بالمباشرة والارتجال ،وهذا ما أكده المخرج المسرحي الفرنسي (انتونان ارتو) في دعوته إلى إعادة تشكيل البناية المسرحية،ومغادرة مسرح العلبة نحو أماكن لا حواجز فيها تفصل بين جهة المتلقي و جهة العرض فيقول"سنلغي خشبة المسرح و الصالة ،و تستبدل بمكان واحد بلا حواجز ،يصبح فيه مسرح الأحداث ذاته ،و نعيد الاتصال المباشر بين المتفرج و العرض،لان المتفرج الذي وضع وسط الأحداث محاطا.و متأثرا بها "[2]

وذهب "بيتر بروك"ابعد من ذلك، إذ عمل على عرض بعض مسرحياته في الأماكن التي نشأت فيها ، وحاول تجسيدها في بيئتها الطبيعية ،فذهب إلى الشرق ،إلى إفريقيا باحثا عن مسرح في تجارب متعددة مثل (مؤتمر الطيور ،و الايكز ،و المهابهارتا )و غيرها من التجارب التي تحقق الطقس و تؤسس لعودة المسرح إلى طبيعته الاحتفالية كفعل ، ويكون قادرا على منح الإنسان الشعور بالعمق الروحي ،فجماليات المكان في المسرح عند "بروك "تؤكد على انه المساحة التي تقع فيها الأحداث الحياتية ،التي يمكن فرزها و استيعابها بوضوح أما المخرج الألماني(بيتر شومان ) صاحب مسرح (الخبز والدمى) كان في عروضه جزء من مسرح الشارع ،و الذي يطلق عليه "المسرح البيئي"إذ كان يقدم للجمهور "خبزا " قبل بداية العرض لتحقيق نوع الطقسية ،أيضا رفض (شومان) العمل في المباني المسرحية التقليدية ، وذلك بسبب القوانين المعمول فيها بتلك المسارح، إذ يقول "إن الجمهور فيها مخدر يجلس على المقاعد نفسها.بالطريقة نفسها.وهدا ما يحدد استجابتهم و تلقيهم"[3]

---

1_د علاء كريم .المصدر السابق .ص 117.

2-كريم رشيد.جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر.بغداد.دار مكتبة عدنان2013 ص68

3--محمود ابو دومة.تحولات المشهد المسرحي الممثل و المخرج .القاهرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب 2009 ص68

أما المنظر الفعلي لهذا المسرح هو المخرج و الباحث الأمريكي ( ريتشارد شيشنر )و الذي جدد بعض الطقوس التي يشارك الجمهور فيها ،و جعل المتلقي هو من يختار المشهد الذي يراه مناسبا له و يدخل معه في الحوار ، عبر عدة مشاهد تعرض ، وهذا ما فرض ما فرض عليهم أن يكونوا انتقائيين .ويشكل كل منهم مساحة جمالية محددة"[1]

إذ تمنح عروض "شيشنر " الحرية الكاملة للجمهور حتى يتصرفوا بحرية،"و باستطاعة أي منهم التحرك مع حركة و انتقال المشهد ، ليتمكن من مشاهدة و مشاركة الأدوار"[2]

و في ضوء ذلك أسس قواعد لهذا المسرح، على اعتبار انه لا يعتمد على التمييز بين الفن و الحياة ،إذ نرى يستخدم المكان كله للعرض و أيضا كله للجمهور ، كما أكد "شيشنر"إن البؤرة مرنة و متنوعة في مسرح الشارع يمكن إن تكون واحدة كما في المسرح التقليدي ا وان تكون هناك بؤر متعددة ،و يمكن آن يقع الحدث المسرحي إما في مكان مصنوع بالكامل ، أو في مكان موجود بالفعل. كثيرة هي المفاهيم التي يعرف بها الشارع ،ومنها ما يؤكد على انه طريق و مساحة تحدد للأشخاص مسلك العبور و الوصول من دون حواجز ومعوقات ،وهذا الطريق يدعو إلى مشاهدة و استمتاع الكثير من القصص و الحكايات ، لكن في الحقيقة و في اشتغالنا بمساحة المسرح المفتوح ، نجد أن مفهوم الشارع هو وسيلة تثقيفية و تعليمية ، خرجت منها العديد من العروض الإنسانية التي تلامس واقع المجتمع وأسس تكوينه ، و الحديث عن هذا المفهوم يأخذنا إلى استعراض أهمية الشارع عبر فن المسرح الارتجالي الذي هو بالأساس " رسالة فنية بتوليف ارتجالي ،وأزياء بسيطة ، وافق مساحة خيال قابل لطرح القيم المغايرة ،وبناء الأبعاد المرتبطة بهذا الخلق الجمالي الحر الذي يعمل على تحرير مساحة العرض من القيود البنائية و هذا يدعو كادر هذا المسرح إلى لعب دور تفاعلي في استثمار الأماكن المفتوحة ، لخلق رسالة ذات تجربة فاعلة للنجاح ،و تحقيق خطوات متقدمة بنوعية هذه التجارب ، وما تقدمه من رؤى فلسفية بقالب فني يقرب الجمهور من المسرح. إن هذه " التجربة تساعد على رفع مهارات الممثل ليكون بالوقت نفسه الكاتب و المخرج"[3]

يعد مسرح الشارع او ما يسمى " الارتجالي" أداء مسرحي يقدم في الأماكن العامة المطلة على الهواء الطلق من دون تحديد جمهور معين ، كما يمكن أن يقدم في الحدائق و أماكن الترفيه أو مراكز التسوق ، او المساحات المفتوحة في الشارع ، و هذا ما كان معمول به أيضا من قبل الموسيقيين المتجولين في أزمنة متعددة والى يومنا هذا،أو في المهرجانات و التظاهرات، و هو يقام من طرف فنانين متميزين في فنون الأداء، لتأكيد استمرارية هذا الفن الذي يعود تاريخه الى أزمنة بعيدة،و عروض مرتجلة متعددة الأساليب منها "الحكواني" ، "مسرح العرائس"،"خيال الظل ".....يحتوي على فضاء يجسد الحدث الدرامي الذي هو بالأساس تجسيد النص المتفق عليه

---

1-كريستوفر اينز.المسرح الطليعي.تر.سامح فكري,القاهرة .اكاديمة الفنون .مركز اللغات الترجمة.1994 ص 92.

2-ثيودور شانك.ما وراء الحدود المسرح الامريكي البديل.القاهرة.تر.سامي خشبة.مهرجان القاهرة التجريبي2008.

3د علاء كريم.المصدر السابق .ص 91.

لذا أرى دوافع فناني الأداء لاختيار الشارع لعرض مسرحية فنية ، ومنها ثقافية كدعوة لنقل رسالة إنسانية عبر موجة من التفاعلات و الحركة ، معتبرين أن الشارع يقدم مساحة من الحرية اكبر في الطرح و التفاعل ، وخلق الجسور بين المؤدي و المتلقي ، اذ " يشترط تحقيق المسرحة عن طريق حركة الممثل فيه ووجود الجمهور داخل حيزه أو قريبا منه معتمدا على العشوائية او على طبيعة تكوين الشكل" [1] ومنها مادية تستمد مرجعيتها من رفض العمل المسرحي في المؤسسات الثقافية، لتعدد الشروط الاجتماعية و السياسية التي تلتزم بها المؤسسات ، و هناك من تكون نصوصها محددة ضمن اطار يقيد الفنان احيانا نحو اطلاق الفكرة، كما يؤكد العاملون في المجال ان مسرح الشارع يلغي المسافة بين العرض و الجمهور ، ليؤسس الى تفاعلات و انغعالات مع كادر المسرحية .

وهذا ما تشهده كثير من الدول العربية من تجارب متميزة و من خلال المهرجانات التي تقدمة سنويا اذ تشهد اقبالا نوعيا ومتميزا لعدة عروض مختلفة مع وجود العديد من الفرق المسرحية المتخصصة بهذا المجال .

## مسرح الشارع ما بين الحوار المباشر و سمة التحريض

في كثير من الأحيان ما تكون عروض مسرح الشارع ذات سمة تحريضية ، لاغيه المسافة الفاصلة بينها وبين الشرائح المتقبلة لها من اجل تعميق تفاعلها ، و إشراكهم في القضايا التي تطرحها ، تلك هي فلسفة مسرح الشارع ، وان انزاح عن هدفه الاسمي بانحصار بعض العروض قي الطابع الاحتفالي الفولكلوري و الاستعراضي ،وهو أساسا يقدم لشرائح اجتماعية مختلفة ، من دون تحديد ، وخارج العمارة المسرحية،في الهوا الطلق ، حيث يتناول قضايا يومية مختلفة وهذا يأتي " عبر الأداء المباشر الذي يرسم لوحة أدائية جميلة بطريقة تلقائية ، قد تكون بحوارات فردية اوجماعية هادفة لتنشيط المتلقي و مشاركته الفكرة"[2]

و يمكن إدراج هذه العروض ضمن ما يعرف ب" المسرح التفاعلي " أيضا سمي " المسرح التحفيزي " الذي يسمح بالجدال و طرح التساؤلات ليتفاعل معه الجمهور ، وحتى الممثلين على أساس " التشاركية"التي بواسطتها يشرك الجمهور في الفعل المسرحي ، ويستجيب لردود أفعاله .وهذا ما يؤكده الباحث الأمريكي " هنري ليسنك" بأنه مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في أي مكان يجتمع فيه الناس ، حتى يستطيع ان يبسط إثارته ، ويكون جاذبا و حيويا و ملفتا للنظر بأداء ممثليه ، الذين يتحركون بين المتفرجين يسألونهم و يتحاورون معهم ليسحبوهم إلى المشاركة في الحدث الدرامي ، ويحرضونهم على ما يقدموه منة فعل إشكاليات تلامس حاجتهم."بشرط أن يوفر مكانا كافيا لتحريك الممثلين ووجود الجمهور"[3]

---

1 - د علاء كريم .المصدر السابق .ص 92.

2 - يندريك هوزيل .المصدر السابق .ص. 99

3 - -يندريك هوزيل .المصدر السابق.ص 99.

من سمات هذا المسرح الإجابة بوضوح على الأسئلة التي قد يقدمها الجمهور، عن أهم متطلباته و ما يلامس قضيتهم المفترضة ، و قد ينتج عن ذلك أفعال مناظرة بين الرأيين هدفها النهائي كشف الزيف ما طرح ،المهم يتحقق الغرض من ذلك و ينتج التفاعل و المباشرة و الارتجال بنحو مهني ، يتوافق مع قوانين مسرح الشارع ، كما يحتاج مسرح الشارع إلى تدريب عناصره البشرية تدريبا خاصا و طويلا ، فاهم خطواته كيفية التعامل مع الطارئ من الأمور ،إلى جانب تمرينات شاقة ليكون الممثل في حالة حضور دائم يمكنه من السيطرة على الجمهور المتنوع المكون من فئات عمرية و فكرية مختلفة ، من بينها أنصار الطرف الخصم "هذا التداخل تفرضه طبيعة المكان وطريقة العرض.من اجل اهداف درامية تخلق الحيز داخل المكان لتحقيق المشاركة"[1]

و يؤكد الكثير من المختصين على أن البداية في مسرح الشارع تعد من أهم مراحله ،لذلك على فريق العرض أن يتساءل أولا عن طبيعة المكان الذي ينوي تقديم عرضه فيه ، ليعرف ما الذي يحتاجه لشد انتباه ساكني الشارع؟ ، وما نقاط ضعفهم التي يجب تجنبها ؟و متى يزيد في هرمونية الغناء و الموسيقى و متى يقلل من الارتجال و الحوار؟فاهم مرحلة هي الحوار المباشر مع الجمهور أثناء العرض ، ومدى مقدرة الممثلين على البناء فوق ما يقوله الجمهور , و الأهم كيف يسيطرون على خطوط العرض ، ولا يتركون الإيقاع يهبط فيقع العرض في الرتابة و الملل،أو أن يتحول إلى مناظرة جافة ، وهذا " يحتاج أداء غير تقليدي ، مثلا ترك المساحات التقليدية والانطلاق نحو أمكنة تتوفر فيها ميزة تتمثل في علاقة الممثلين وما يحيط بهم" [2] المهم يكون العرض المسرحي عبارة عن ممارسة تتسم بالطابع التحريضي على الظروف الاقتصادية و السياسية السيئة في المجتمعات التي تقدم فيها هذه العروض ، فضلا عن تقديم عروض ذات طابع احتفالي فلكلوري ، و هناك عروض بهلوانية ، في بعض الأحيان تخلو من الحرفية العالية ، و لم تخض في قضايا المجتمع و همومه الذي جعل العروض في علاقة محدودة مع الجمهور.

كما لايصح لمسرح الشارع أن يكون مشفرا و محملا برموز معقدة فهو يخلق نوع من الحميمية ، ويخرج عن الشكل التقليدي لمسارح الدولة ، إضافة أن الجمهور لا يتفاعل او يتداخل مع مسرح العلبة، على الرغم من تعاطيه لكثير من العناصر الخلاقة للمتعة و الدهشة ، ويبقى الاهتمام بمسرح الشارع لما يمتلكه من حرية في تطابق النص و بيئة المكان و ما جاورها من أفكار لموقع الفضاء الذي قدم عليه العرض.

---

1بيتر بروك.النقطة المتحركة .تر.فاروق عبد القادر.الكويت.المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب سلسلة عالم المعرفة.1999,ص 63.

2-المصدر نفسه .ص 15.

ومن مميزات[1] هذا المسرح (مسرح الشارع) أنه معني باليومي المعيش لإنسان اليوم الذي تتجاذبه العديد من الإشكاليات وفي مقدمتها وجوده الإرادي. فهو حاجة تعبيرية عن حريته المفقودة. فضلا عن انه قراءة استعارية لموقف المسرح الإغريقي من الحياة المدنية في اثينا أنداك، حيث كان المسرح فضاء فرجوي لممارسة حرية الفرد، وهذا لا يعني ان المسرح قد غاب عنه هذا المعيار الجمالي، لكنه في مسرح الشارع أصبح هو المتغير الجمالي في خطابه. لذلك هو مسرح احتجاجي رافض لكل انساق السلطة سواء كانت سلطة معرفية أو مسرحية أو سياسية وغير ذلك فهو انقلاب على سلطة الأشكال المسرحية السابقة له، فهر برقية احتجاج. وأولى صور الرفض المتحققة فيه هو رفضه لسلطة المعمار المسرحي أيا كان شكلها. ورفض لنمطية العلاقة بين بين المسرح والجمهور التي تمارس نوعا من القسرية المكانية عليه. لهذا يعد وسيلة احتجاجية معلنة عن حرية المدينة. ومن أهم ما يتميز به هذا المسرح بأنه يحول أنظار المدينة إلى موضوع الاحتجاج ويغير في مسارها المتسم بالتكرار اليومي إلى توقع مغاير تماما لا يشكل أي علاقة جوهرية أو شكلية مع ما يسودها. فضلا عن انه يتجاوز فعل الانتقاء من قبل الباث والمتلقي، فجمهوره متنوع غير مهيأ لما سيحدث أمامه. وبالتالي فهو قد حقق أحد شروط التلقي الظاهراتي الذي يؤكد على (نفي التوقع ألاستباقي لشكل العرض) أي بمعنى أنه يحقق لا قصدية التلقي، لذلك التفاعل معه مفرغ بالكامل من أي توقع استباقي.

فكل توقعاته التي تحدث في (الآن والهنا) لأنه أنه هي منجز التفاعل في لحظة الإرسال الدرامي. لذلك يمتلك صفة التفاعل العفوي مع الجمهور الذي يلعب الدور الأكبر في تغيير أفق التوقع لكل من الباث والمستقبل على حد سواء، حتى وان كان الباث مدرب على أكثر من توقع. مما يجعل من عنصر المرتكز الجمالي (المفاجئة) في هذا الشكل المسرحي هو اللاعب الأكبر لعناصر البث والإرسال. فتتميز التشاركية في هذا العرض بأنها متكافئة على مستوى المدرك العقلي والحسي لكليهما. لهذا فعله المسرحي غير منضبط بسمات تجعل منه ذو نظام محدد الاتجاه، كما نلاحظ ذلك في مسرح ثيسبس او مسرح الخبز والدمى. باستثناء عنصرين رئيسين لا يمكن تغيبهما وهما الممثل والموضوع في هذا المسرح، وعنصرين متغيرين الجمهور والمكان. ومن أهم سمات هذا المسرح انه يذهب إلى اللامرئي من المدينة التي يبلورها مسرح الشارع فعل جمالي. فهو إعلان عن كل ما هو مسكوت عنه في أقبية المدينة.لذلك هو قراءة أخرى للمدينة من منظور الهامش الذي يحوله العرض في زمنه إلى مركز باث ومحرك للمدينة عبر ممارسة مسرحية تفاعلية. ومن المهم الالتفات إلى أن جذور هذا المسرح حاضرة في المشهد المسرحي العربي، عندما بحث المنظر والفنان المسرحي العربي عن قالب مسرحي عربي يتخذ من الأثنوجرافيا* معيار تواصليا بينه وبين الجمهور فذهب الى المقامة .

---

1- مارفن كارلسون .اماكن الهرض المسرحي.تر.ايمان حجازي.القاهرة.مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2002 ص 68

.

كما في تجارب (قاسم محمد والطيب ألصديقي). ودور المقهى في حياة المدينة العربية وهذا ما التفت اليه (سعدي يونس) في سبعينات القرن العشري عندما اتخذ من المقهى فضاءً لتقديم عروضه المسرحية، بوصف المقهى فضاء عمومي[1] يجمع كل نماذج المدينة، لهذا عدت تيم جبسون "مسرح الشارع بأنه أسلوب حياة متكامل".

وفي رأينا ان مسرح الشارع هو تعبير عن التحول في نظام التمثيل الذي تحول من التقمص إلى الأداء فهو لعب مسرحي حر، كما انه استجابة لثورة التكنولوجيا وعلوم الاتصال في السينما والتلفزيون والسوشيال ميديا التي وصلت إلى الفرد في كل طقوسه اليومية الجماعية والفردية. وهذا حَيد نوعا ما فعل المسرح، ما دام بفضل هذه التكنولوجيا أصبح كل شيء ميسر للفرد بكبسة زر تحضر لديه كل أشكال التعبير، وبالتالي يحقق المتعة بحسب شروطه هو لا بشروط طقسية التلقي المسرحي التقليدي. غير أن مسرح الشارع قد قلب المعادلة وأصبح فضاء للجذب حسب شروطه هو. فهو منْ يحدد بداية الاتصال ويترك حسمها بيد جمهور المتلقين، وهو بهذا وصل إلى الجمهور في مكانه وترك له حرية الاختيار في الاستمرار، آو اللا استمرار في التواصل معه. وهو بهذا حقق نظام الاتصال وجوهر التواصل مع الجمهور. مما يؤكد أن كل ما أنتجته علوم ونظريات الاتصال راسخ في الخطاب المسرحي أيا كان شكله وتميزه في فعل الاتصال الحيوي، في حين كل تقنيات الاتصال التكنولوجي لم تتمكن من تجاوز الوسيط المادي في إتمام عملية الاتصال وظل في حدود شاشتها الزجاجية. مما يؤكد بالدليل القاطع أن أفضل سمات الاتصال الحيوي وفعل الإدراك المتصل يتحقق في مسرح الشارع، لأنه يتميز عن مجاوراته من فنون العرض المسرحي بحميمية الاتصال وملامسته المباشرة مع المتلقي، فضلا عن انه يحقق الاندماج المسرحي بين التلقي والعرض المسرحي. كما أن التمايز الجمالي بين المسرح التقليدي ومسرح الشارع يعزز من تفرد الاتصال والتواصل فيه، لهذا نقول إن:

- ✓ المسرح التقليدي رسالته غير قابلة للتغيير لأنها مقننة على وفق قانون الموضوع المحاكي الذي تحاكيه على تراتبية البداية والوسط والنهاية.
- ✓ تهيمن على طقوسيته الدرامية سلطة الشكل المعماري.
- ✓ العرض التقليدي مغلق على فرضية صانع العرض المسرحي.
- ✓ مسرح الشارع رسالته متغيرة بفعل التجديد الاني لأن موضوع المحاكاة* فيه يؤسس على ضوء مفهوم السؤال التفاعلي لاستنتاج رؤى متعددة نتجت من حوار النقاش، وقد يتبنى او يلغى فهو يحقق احتمالية ما يمكن ان يكون عليه بفعل الممارسة المسرحية المؤادة في الآن والهنا.

---

[1] مسرح المقهى فضاء مفتوح على التجريب –مصر ،إعلام الهيئة العربة للمسرح 2016/05/18.

✓ العرض في مسرح الشارع مفتوح على موقف الجمهور المسرحي من سؤال العرض

**ولعل أهم ما يميز مسرح الشارع:**

- تعتمد جمالية المكان في مسرح الشارع على عنصر الخيال الذي يخلقه الممثل عندما يوهم المتلقي على إدراك ما يشير إليه داخل الفراغ من اجل الإقناع.
- محاولة إشراك الجمهور في مسرح الشارع يعتمد على آلية الأداء و البيئة المكانية ، من اجل تحقيق ذروة العمل و الوصول إلى حقيقة الأزمة.[1]
- يعد التصرف بالحوار المتفق عليه من المرتكزات الأساسية التي تلامس مساحة الجمال المختزلة باسترجاع الذاكرة الخلاقة للإبداع على صعيد اشتغال المنظومة بشكل عام وعلى المتلقي .
- يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار اللحظات التصادمية ليكون هدف العرض متفقان مع الفكرة والمكان.
- في مسرح الشارع يقدم فكر مسرحي متجدد و مرتبط بالمكان و الجمهور ، هذا ما اعطى فرصة كبيرة للمتلقي ليكون احد عناصر العرض الاساسية فلم يعد مشاهد فقط.
- بيئة العرض و بيئة المتلقي و الممثل يجب ان تكون واحدة لتشكل في النهاية بيئة العرض التي يساهم فيها الاثنان معا .
- يعتمد مسرح الشارع على الارتجال الذي يعد رسالة فنية بتوليف ارتجالي و أزياء بسيطة وفق مساحة خيال قابل لطرح القيم المغايرة و بناء الأبعاد المرتبطة بهذا الخلق الجمالي الحر.
- يقدم مسرح الشارع مساحة من الحرية في الطرح و التفاعل وخلق الجسور بين المؤدي و المتلقي.
- مسرح الشارع يلغي المسافة بين العرض و الجمهور ليؤسس إلى تفاعلات و انفعالات مع كادر المسرحية.
- العرض المباشر يسمح بالجدال و طرح التساؤلات لتفاعل معه الجمهور وحتى الممثلون على أساس "التشاركية" التي عن طريقها يشرك الجمهور في الفعل المسرحي . ويستجيب لردود أفعاله.
- لا يصح لم الشارع أن يكون مشفرا و محملا برموز معقدة فهو مباشر يخلق الحميمية و يخرج عن الشكل التقليدي للمسرح.
- يندرج مسرح الشارع ضمن ممارسات فنون الفرجات المفتوحة والمُستقطِبة لمختلف الشرائح الاجتماعية أملاً في ضمان تقبلها، وسعياً إلى إشراكها في عروضه باعتباره

---

1-عبد الحق ميفراني ،مسرح الشارع قريب من الناس و بعيد عن قضاياهم ،العربي الجديد،21اكتوبر 2018

مسرحاً جدلياً لا يبتغي تسليةً، ولا يروم ترفيهاً؛ وإنما بسطَ القضايا، وإثارةَ التساؤلات، وطرحَ السؤال. وعلى الرغم من الخلفية الإيديولوجية التي يستند إليها باعتباره مسرحاً ملتزما؛ فإن الخصوصية الفرجوية تقتضي بالضرورة تمرير الخطاب من خلال لَعْباتٍ Scènesمحفزةٍ تتسم بالسمات التالية:

- تلبية الذوق الجمالي لدى المتلقي، والاستجابةُ لحالاته اللاشعورية المتمثلةِ في التعبير الصريح عن المسكوت عنه.

- مراعاة الرغبة في الإمتاع، فالمسرح يسمو على التقريرية، ويعلو على المباشرة.

- الارتقاء بالفرجة إلى مستوى الأدائية، بحيث تكون مؤثرةً وقادرةً على خلخلة شروط الإدراك الآلي للمحيط.

- بناء حبكة مقنعة ذات بداية مشوقة لتحقيق الجاذبية، ومتواليات شادّةٍ للأنظار ومحفزةٍ على السؤال.

- أن المؤدي والمتفرج لا يكرران نفسيهما. فالأول يعيش مع كل عرض تجربة جديدة باختلاف المكان والزمان والمتفرجين. وبذلك فهولا يؤدي مرتين. أما الثاني فقد افتعل مناظرة تخييلية بين طرحين متضادين تنتهي البحث عن جواب/تركيب، لا يلبث أن يتحول إلى سؤال ضمن سلسلة لا تنتهي.

- و- ولعل أهم ما يسم مسرح الشارع اقتحامُه من غير سابق إنذار الأنشطةَ اليوميةَ المعتادةَ. إنه يربك الانتظارات، ويخلخل الروتين اليومي، كأن يُحَوِّلَ الأماكنَ التجاريةَ العاديةَ أو أماكنَ الاسترخاء مثل الميادينِ العموميةِ ومواقفِ السيارات والحدائقِ العامة إلى أماكنَ فنيةٍ. وبذلك فهو يسعى إلى إعادة تشكيل راهنية المشهد المسرحي، وتحريرِه من سطوةِ إغراءات الاستهلاك، والتشكيك فيما بات مُسلَّماً. وهنا تتبدّى إيديولوجيةُ أشكالِ التّسكع الأدائي، موضوعُه فرجاتٌ احتجاجية في مواجهة مكشوفةٍ، ومضادةٍ للإيديولوجية السائدة، المتمثلة في هيمنة ثقافة اقتصاد السوق.

- **-الخصوصيةالفنية في مسرح الشارع:**

ترتقي الخصوصية الفنية في مسرح الشارع إلى مستوى اعتبارها من بين الشعريات المسرحية التي أغنت المسرح الغربي، وأتاحت الفرصة للمسرحيين كُتاباً ومخرجين لبلورة مادتِه الأدبيةِ والركحية بطرق شتى، أي انطلاقاً من نظريات وممارسات تطرح وجهةَ نظرهم حول النص والعرض والممثل والمتلقي؛ مما يجعل المسرحَ يغدو ميداناً للتجريب، وبؤرةً للتفاعل والتأثر والتأثير، ينبذ الثالوث المقدس لأرسطو، ويرفض معمارية الخشبة على الطريقة الإيطالية للعمل على تفجير فضاءاته وتنويع أساليبه.[1]

[1] د. حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، مطبعة سيندي- مكناس، ط1-2003، ص27

- **أ- الكتابة الدرامية** :إن النص الدرامي المعدَّ سلفاً لا يعدو أن يكون مجرد منطلق يخضع فيه الممثلون للتدريبات وتمارينَ شاقةٍ على التحرر من النص عند الضرورة واللجوء إليه عند الاقتضاء. فقد يجد الممثل نفسه مجبراً على تأدية وصلة عبارةٍ عن محاكاة طريفة سريعة الوتيرة، أو القيامِ بتعابيرَ جسديةٍ كارتداء أقنعة، أو تغييرِ ملابس تضفي حالةً من ترقب للمألوف. وفي ذلك إثارةٌ ذهنيةٌ للمتفرج تكون بمثابة مدخل إلى جوّ المشهد المفترض
- **بـ السينوغرافيا** :السينوغرافيا في مسرح الشارع تتركز أكثر في الجسد/الفرجة الذي يتناقض مع " الجسدية" الحاضرة بقوة في سلوكاتنا اليومية؛ حيث إن الإعلاناتِ والصورَ والمجلاتِ والسينما تعرض الجسد/الموضوع حساسا وشهوانيا [2]وعلى عكس المسرح التقليدي حيث يتم إخضاعُ القاعة لمقتضيات العرض؛ فإن فضاءات الأداء المفتوح تتكيف لشروط العرض المفتقر أصلا إلى الأثاث، والمعتمدِ أساساً على الحكاية واللعب استناداً إلى الأنساق البصرية المتمثلة في التعبير الجسدي. لذلك، سعى المخرجون في مسرح الشارع إلى إعادة الاعتبار للفرجة من خلال مسرحة الجسد، على أساس أنه إذا كان الاحتفال هو أصل المسرح فلأنه اعتمد حركاتِ الجسد وطاقتَه للتعبير عن كينونة الإنسان وعن شعوره أو لاشعوره. لهذا أدرك "باختين BAKHTINE "أهميةَ الاحتفال في شكله الكرنفالي، حيث اعتبره "الشكلَ الأول والدائمَ للحضارة الإنسانية يستوعبُ جوهرَ الثقافة الشعبية، وكما أدرك "جان دوفينيو J. DUVIGNAUD "ما يقوم عليه من بعد مسرحي باعتباره كما يقول: "دراما يموت فيها كل ما هو ساكن ولحظي، دراما تبحث عن الحقيقة في الجسد وهي عملية ثورية في حد ذاتها، لأن وظيفة المخرج ارتقت من مجرد ابتداع تقنيات جديدة على مستوى السينوغرافيا إلى التركيز أكثر على التواصل، لأنه لا يشتغل فقط حول معطيات موجودة قبلاً، وثابتة إلى حد كبير (النص والممثلون...)، وإنما يتوجه أيضا إلى جمهور معين ومحدود: جمهورُ مسرحه[3].

---

1. د. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة 10، مطبعة ألطو بريس للطباعة والنشر-طنجة (المغرب)، ط2-2010، ص9
2. م ن ص13

- **جـ الارتجال :**ضرورة من الضرورات الملحة في مسرح الشارع. فقد يضطر الممثل إلى إشراك متفرج في مشهد أو لوحة في العرض، أو لسبب طارئ يبغي من ورائه لفت انتباه أكبر، أو السيطرةِ على جمهور المتفرجين بمختلف أعمارهم وشرائحهم الاجتماعية لضمان بقائهم إلى حين تبليغ الرسالة كاملة. ولعل أخطرَ ما في مسرح الشارع هو دخول الممثل/الممثلون في حوار مع المتفرجين لحاجة تقتضيها الحبكة الدرامية في أثناء العرض. وهنا تبرز مدى موهبة الممثل في البناء فوق ما يقوله المتفرج من جهة، ومدى تمكنه من السيطرة على المشهد المرتجل من دون أن تتأثر حرارةُ الإيقاع الدرامي حفاظاً على تماسك البناء، واتقاءً من جفاف المناظرة بين طرفي العرض.
- د- **الحيز الزمني للعرض** :الزمن في العرض المسرحي بمثابة شريان دافق يمنح البناءَ الدراميَ نبْضَ حياةٍ تتجاوز وحدةَ الزمان كما صاغها أرسطو طاليس ضمن الوحدات الثلاث. إنه زمن نفسي تتداخل فيه أزمنة اللاشعور بزمن العرض المرئي الذي يحيل على أزمنة ذهنية تتخطى الحاضر إلى الماضي، وتخترقه إلى المحتمل. بهذا المعنى فالزمن في المسرح عبارة عن أزمنة متشابكة لا يستطيع ضبطَ إيقاعها إلا الخاصيةُ الدرامية. فهي القادرةُ وحدها على احتواء سيولته في إطار بناء درامي متماسك فنيا.

وإذا كانت سمة مسرح الشارع هو التكثيفُ، الاختزالُ؛ فإن تجلياتِ ذلك يتبدّى فى توظيف الرمزليُحيل على زمن ما في لحظة ما من لحظات العرض. وهنا يتجلى البعدُ الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي.وقد تشغل مدة العرض حيزا زمنياً أكبر لظروف تتعلق بنوعية حدث ما، أو إحياءً لذكرى معينة... وهنا تبرز احترافية الممثل/الممثلين، ومدى تملُّكِهم لمدلول الزمن في التخيل المسرحي.

- **هـ الجمهور :**أهم خصوصيات مسرح الشارع هو نوعية الجمهور. فهو غير متجانس من حيث الأعمار، والشرائح الاجتماعية، والانتماءات الثقافية.غير أن تواجدهم باعتبارهم متلقين يفترض تقاسمَهم مستوًى معيناً من الذوق، والحس الجمالي. وحتى وإن كانت درجةُ الإدراك لأبعاد العرض متباينةً- وهو واردٌ بالضرورة في كل عرض لأن كل متفرج يدرك بطريقة مغايرة انطلاقا من اختيار خاص. وهذا ما يؤكد لنا أنه لا يستطيع فهمَ النتاجِ في شموليته، ولا الوقوفَ على بنية أو نظام يُطمئنُه كما هو الشأن في المسرح الدرامي، لأنه يجد نفسه دوماً أمام روابطَ متنافرةٍ تحولُ دون بروزِ "الخلاصة"؛ مما يعني أن التواصل مع الجمهور يتم عبر "حس متزامن synesthésie "ما دام الفضاء موزعاً بين الممثلين والمتفرجين من خلال حضور عادل ومتبادل[1]

---

1د. حسن المنيعي، الجسد في المسرح إعداد وترجمة، مطبعة سيندي—مكناس، ط1-1996، ص79

- **و- المكان المسرحي :**للمكان أهمية كبرى في حياة الإنسان. بل إنه ه وية الفرد الواحد والجماعات البشرية لا تُستكمل إلا بالمكان. وقد ارتبط الفعل المسرحي بالمكان، وبخصوصيته البيئية،ارتباطاً تتبدّى تجلياتُه في النظرية الدرامية التي تتأسس على المحاكاة كما نظّر لها أرسطو طاليس. محاكاةُ المحيطِ البيئي، أو محاكاةِ المكان أو الأمكنةِ المتخيلةِ. وحين نتحدثُ عن المكان المسرحي فإننا نقصد مكانَ العرض، سواء أكان البنايةَ المسرحيةَ[1]

أما المكانِ الذي يمكن تحويلُه إلى فضاء مشهدي.فقد بدأ المسرح شعيرةً دينية في معبد، وتحول إلى عربة متنقلة في زمن الممثل الأول في التاريخ ثيسبس، وانتقل إلى المسارح الكبرى في الهواء الطلق، ثم إلى المسارح المشيدة عند الرومان، ومن بعد إلى الكنائس في العصور الوسطى، لينتهيَ في العلبة الإيطالية المغلقة.وعاد إلى سيرته الأولى،وتحولَ الحلمُ إلى حقيقةٍ بتأسيس المسرح الشعبي سنة 1899 كما ورد في دورية نشرتها مجلة الفن الدرامي التي كانت تعتزم عقدَ مؤتمرٍ للمسرح الشعبي: "من أجل سلامةِ الفن يجب أن تُشرع له أبواب الحياة. يجب أن يُقبل فيه جميعُ الناس. ويجب أخيراً إعطاءُ الكلمة للشعوب، وتأسيسُ مسرح لكل الناس، حيث يُبذل جُهدُ الجميع من أجل إسعاد الناس". وفي نفس السياق نادى رومان رولاند* سنة1903 بقوله: "لستُ في حاجة من أجل مسرح الشعب سوى لقاعة واسعة أو لميدان كقاعة ، أو لمكان الاجتماعات العمومية . كل هذه التحولات في بنية المكان المسرحي كانت بمثابة محاولات تجريبية، ومثلت اقتراحاتٍ تنظيريةً. وفي هذا الصدد يندرج تصور مسرح الشارع للمكان المسرحي في العناصر التالية:

- أ- حرية أكبر للممثل من أجل تواصل أبلغ.
- بـ- إعادة الاعتبار للتعبير الجسدي باعتباره قطبَ العرض.
- جـ- مشاهدةٌ تحقق المتعةَ البصرية والإشباعَ الجمالي.
- د- استعادة المسرح لبعده الشعبي.
- هـ- تأسيس علاقة مباشرة بين بين طرفي المناظرة باعتبارهما ممثلَيْن.
- و- أن يكون بمستطاع المكان المسرحي أن يستوعب حشود المتفرجين

---

1-محمد بشير بن سالم،العرض المسرحي بين المكان المسرحي و المكان الممسرح،مجلة النص 2017/04/15 ص97

**المبحث الثالث :مقارنة بين سينوغرافيا مسرح الشارع وسينوغرافيا العلبة الايطالية**

إن جمالية الفضاء المسرحي أو المكان الم سرحي في العلبة الايطالية تعتمد على عنصر الخيال الذي يخلقه أو يصنعه الممثل عندما يوهم المتلقي على إدراك انه عندما يشير إلى فراغ فلابد أن يقنعه بوجود شيئا ما في حين أن خشبه المسرح هي عارية ، وهذا يتطلب امتزاج وعي وإحساس المتلقي مع الممثل وخياله المتربص تلقائيا في إن ما يشاهده هو حقيقة ماثلة أمامه " فالمؤدي يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية إلى عشب اخضر عن طريق الخيال"[1]. هذه القناعة المتخيلة تتحول تلقائياً إلى مدرك حسي بواقعيه المكان وكذلك حدوده الجغرافية و الزمانية ففـي العرض المسرحي يفضي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل فإدراكنا لخصوصية المكان المسرحي يشحذ وعينا بالمكان الواقعي المناظر له"[2].

حيث تتفاعل صفة الترابط بمسلمات الثنائية ( الوهم والحقيقة) فيحصل التحول في ذهنية المتلقي من مجرد تصور باللعبة الحاصلة أمامه إلى وعي بأن ما يشاهده هو حقيقة مرادف ة للحياة التي يعيشها ولحظة المشاهدة الحاصلة زمن العرض، لذا فالمكان المسرحي ( الذي وظيفته العرض المسرحي) أو الفضاء المفتوح الذي ليس وظيفته الأصلية العرض المسرحي يعتمد التجسيد الخيالي من خلال توظيفه بالإشارة فهو مكان فارغ أو عشوائي، أو أي مساحة خالية في نظر (بيتر بروك) ففي كتابه (المساحة الخالية) حيث يذكر كيف " يستطيع فعل الإشارة والتعريف أن يحول أي مكان إلى عرض مسرحي"[3]. ويذكر كذلك أن أي إشارة علاماتية مثلاً، قطع الإكسسوار أو أي قطعة من المهمات المسرحية أو حتى الممثل ذاته يشكل امتلاء افتراضي يعني تحول أي مكان عاري إلى مكان أخر ممسرح يكون مهيئا للعرض المسرحي فلن غرس عمود خشبي في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما إلى مكان للعرض المسرحي ، فالدائرة التي يحدها العمود حوله ويشير إليها تصنع حدا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرجين ويعتمد العرض المسرحي في مجموعه على هذا التقسيم المبدئي للمساحة إلى ثنائية مكانية. رغم أن هذه الثنائية في المسرحي و ليس الممسرح الذي يعتمد في جغرافيته المنتظمة.

محورها تترسخ في المكان والعشوائية أو الطبيعية على امتزاج تلك الثنائية ( ممثل ومتلقي) إلى واحدة ليس إلا، أن جمالية المكان أي مكان أصبح مكاناً للعرض يعني هنا ألفته ومطاوعته وما سوف يضيف من قيم جمالية على العرض ، حيث يذكر الكاتب (جاستون باشلار) إن جمالية المكان هو تصور إلى البيت القديم ، بيت الطفولة ، هو مكان الآلفة ومركز تكيف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه حيث يقول "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء العضوي ، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي ، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله.

---

1-هلتون جوليان ، نظرية العرض المسرحي ،تر ، نهاد صليحه ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص36

2—مرجع نفسه ، ص36

3--مرجعنفسه ، ص36

أي أن هذه الاستعادة للبيت القديم والطفولة تعني الفطرة وارتباطها بالمكان، لا يخرج عن كونه مكان بكر جرى مسرحته وليس له علاقة بوظيفة العرض المسرحي أصلا فالمكان الممسرح يعني مجازا مكان لم يلوث كما هي الحياة ، ان جمالية المكان تنبع من سكونيته قبل وأثناء مسرحته ، من الصمت المنبعث من أعماقه عندما تتحول إلى علامات فان "المكان أحالني دوماً إلى الصمت"[1]. ولكن ما الذي فجر هذه الرغبة في امتلاك المكان البكر أو العشوائي أو الطبيعي ومسرحته للعرض؟ هل هي الدعوة لحضور الطبيعة ؟ ام الرغبة في الثورة والتمرد على السائد والتقليدي ؟ أم الاثنين معاً ، وفي رأينا إن كلا الاتجاهين قابلين للتصديق والمناقشة.

فأن " الصيغة الجمالية للمناقشة في التواصل التأملي مع الطبيعة بالنسبة لهذا الإنسان المعاصر ليس ثمة ما هو أكثر اعتيادية من ترتيب الأحكام العقلية وتنسيقها بطريقه القياس المنطقي" [2].

ولكن المكان قد يعطي تناقضاً جمالياً في نسبته لنا أو نسبتنا له أو في ألفته أو قسوته ، وبالتالي على الصعيد الدرامي قد يضطر المؤلف المسرحي إلى الملائمة أو التناقض بين المكان والشخصية حيث يستطيع الكاتب أن يصور للقارئ خواص الشخصية إما عن طريق التشابه أو التناقض ، وعند استعمال الطريقة الأولى يكون المكان الذي يختاره الكاتب للأحداث متماشيا مع خواص الشخصية ، إما عند استعمال الطريقة الثانية فيجب أن يكون المكان متناقضا بشكل حاد مع خواص الشخصية.

وهناك العلاقة بين الفضاء المفتوح في أي مكان خارج تناقضاً ،فإذا المسرح التقليدي أو ما يسمى مسرح العلبة الايطالية وبين أحداث العرض ملائمةً أو كان المكان غير متسق مع أحداث العرض انتهى دور المسرح كوظيفة علاماتية ذات رسالة حيث إن" التعارض بين العرض والموقع عادة ما يؤدي الى تحييد تأثير العرض ويفسر لنا هذا عدم قابلية الكنائس للتحول إلى مسارح ، ذلك ان الرسالة التي يبثها الموقع تظل دائما كنيسة" [3]. أما اذا كان العرض وإحداثه وحبكته وثيمته وشخوصه متوالفه مع الفضاء المفتوح تزداد قوة العرض وتأثيره ، فعلى سبيل المثال اذا كان من الأصلح تقديم عمل تدور أحداثه كلها في الكنيسة فانه سوف " يطرح مشكلة جديدة تتمثل في الرسالة العلاماتية التي يبثها هذا الموقع العارض والتي تحمل دلالة الوظيفة الأولى والدائمة للمكان وهي الصلاة .

فإذا كان العرض المقدم في الكنيسة متفقا في موضوعه ومتسقاً في أسلوبه مع نظام العقائد الذي يكرسه المكان ازدادت قوة تأثير العرض ، ولكي نضع أسس حقيقية لاختيار المكان وتقسيمه أو وضعه في خانة انتماء النص ومن ثم العرض إليه أو عكس ذلك لابد من تحديد تلك.

---

1-باشلار جاستون: جماليات المكان، تر : غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص45

2- مرجع نفسه، ص29

3-محمد رضا حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص402

المواقع على أساس مدى درجة التطابق بين ما يعرض على ذلك المكان ومدى اكتسابه الجمالية الحسية والمادية لطبيعة مستوى الإقناع الذي سوف يحظى به أم عدم القبول أولا سوف نستبعد المواقع الدائمة التي تمثل الحيز الطبيعي للمكان المسرحي ، حيث ان هذه المواقع الدائمة قد خصصت أصلا للعرض المسرحي ووضعت الكراسي في الصالة وأصبحت في مقام الرؤية الواضحة لمكان العرض ، وثبتت على الخشبة الستائر وأجهزة الإنارة والصوت وكل ما يتعلق بتقنيات العرض المسرحي ، ولكن الذي يهمنا هي العروض المسرحية ومواقعها أو أماكنها الحرة أي خارج بيئتها الحقيقية ، حيث يوجد مكانان حران هما

" المواقع العارضة، وهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة ، وعاده ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس أو قصور الأمراء والملوك وغيرها ، أما المواقع المحايدة فهي تتمتع بميزة هامة هي غموض هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات فكأن تحمل طاقة كامنة تنتظر التحقيق الجمالي " [1]. ورغم أن الباحث يميل إلى عنصر المواءمة بين الفضاء المفتوح ( المكان الحر ) أو المكان الممسرح وطبيعة العرض وإحداثه إلى تكاملية فنيه في جملة تناسق مشترك بين المؤدي والمتلقي قائمة على القناعة بواقعية العرض ،ولكن المكان الحر الأخر الذي هو الموقع المحايد فهويمتلك القدرة التي تنتظر الفعل المسرحي دون الأخذ التطابقي بينه وبين أحداث العرض.

فكلما " ازداد المكان حياداً في ملامحه ازدادت غموضاً وإيحاءا لهذه الطاقة التي تعني لها المرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المجازي بسهولة ويسر إلى مكان مختلف أو أمكنة متعددة ، ومن هذه الخاصية أو الطاقة المجازية التي تميز المواقع المحايدة يتولد الصراع الأبدي بين رغبة المؤدين المشروعة في الحصول على مكان عام دائم يخصص لعروضهم بصورة رسمية علنية وبين النموذج الجمالي المثالي لمكان العرض المسرحي كفضاء محايد لا تحده ملامح مميزة ولا تثقله سمات ثابتة "[2] .

هذا الانفلات الجغرافي والعلاماتي في الأماكن الحرة جعلها أكثر تحدياً واكبر قدرة على إعطاء التنوع الجمالي بسبب غربة المكان وخصوصيته على طبيعة العرض وشكله ، ولكن هناك أمر لابد أن نأخذه بعين الاعتبار إلا وهو وضع المتلقي في الفضاءات المفتوحة وكيف تعطيه احساس مغاير لما يحسه لو كان جالسا في موقع أو مكان دائم للعرض المسرحي وشعوره بأنه هو موضع العرض والفرجة مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع والاعتقاد بأنه هو الممثل حيث تسلط عليه الأضواء شانه شأن الممثل الحقيقي لأنه داخل رقعة الحركة والتمثيل، وبذلك تتحجم غربة المكان وغموضه وتزداد جماليته الفطرية وسوف يزول الإحساس بصعوبة الجلوس أو الرؤية العشوائية هذا المكان فيزداد الإصرار على الخضوع لتجربة مغايرة

1- هلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص39

2- هلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص40

نوع من الصعوبة والمتعة وإحساس الجمهور بأنه جزء من هذه العملية ومشاركاً فيها ذلك الإحساس يجعلنا نحس بأننا " جزء من مناسبة اجتماعية ما آو من واقعة[1] ما تحدث الآن أمامنا وقد يكون المايوجينيو باربا من الذين انتفضوا على الخشبة التقليدية واخذ يقوم بتمارينه المسرحية في الهواء الطلق، و أكد على عروض الشارع وجعل المتلقي جزء من العرض كما حدث سابقا فمن " أهم ما جعل باربا يطور مسرح الشارع هو تفكيره في المشاهدين ، فعلى عكس المسرح التقليدي الذي يحتوي على جمهور مسحور من المشاهدين الذين يجلسون حسب التصميم السائد في حيز العرض ، فأن الممثلين يجب عليهم في مسرح الشارع أن يجذبوا المشاهدين وان يكونوا حيز العرض "[2]

وعليه فان المكان الحر هو مكان أصبح ( بعد مسرحته) مكان مادي مشغول من خلال وجود الممثلين وعلاماتهم وعلاقاتهم بالجمهور ، وهو كذلك اكتسب صفة الفضاء المسرحي الواحد القائم على وحدة الصالة و الخشبة ، لا كما يحدث في المسرح التقليدي القائم على الفصل بين مكان العرض ومكان المشاهدة ، وبما أن الفضاء المفتوح مكان طارئ فأنه سوف تنتفي فيه صفة المسرحة حال انصراف الجمهور عنه بعد العرض ، فالشارع "على سبيل المثال إذا تحول إلى فضاء منصري فترة فانه يعود إلى وظيفته الحياتية لمجرد انصراف الممثلين" [1]. فالفضاء المفتوح يكسب جماليته من كونه فضاء فطري أو عشوائي او طبيعي تتحرك فيه العلامات وتتطور على وفق عشوائيتها الجغرافية ، أي انه كتله واحدة أو فضاء واحد عكس المسرح التقليدي الذي يشمل فضائيين (للمؤدي + المتلقي).

إن الفضاء النفسي هو الذي يحدد الفضائين وهو نفسه الذي يحدد الفضاء الواحد أي في المكان الممسرح وذلك لغياب القواعد المسبقة في عملية الإنشاء والتكوين وحضور الفطرة المكانية في وجود حيز يأخذ شكلاً ما في المكان المنصي (مكان التمثيل) ممتزجاً مع مكان الجمهور، ومن ثم يستطيع الفضاء النفسي أن يحدد أو يوحد أو يلغي الفضاءات، وعلى هذا الأساس هناك فرق كبير بين المكان المسرحي والفضاء المفتوح ، فالمكان المسرحي " يتحدد بعلاقته المادية و المعمارية بالمدينة، من الأماكن المسرحية (المسرح الإغريقي - مدرج المسرح الروماني - أوبرا باريس ) . أي أن المكان المسرحي مكان ثابت ووظيفته الأولى و الأخيرة هي العروض المسرحية وتنتمي إليه فسحة مستقلة للتمثيل (خشبة المسرح) ووجود المقاعد (الصالة) وغير ذلك الانتماء النفسي والحسي للممثل والمتلقي لذلك المكان ففي " معظم الحالات يكون المكان المنصي بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسولوجية) التي ينبغي له أن يعرف كيف يتصرف حيالها ، ان المكان المسرحي هو جزء من هذه السوابق

1 - ويلسون جلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكر عبد الحميد ،اصدارات المجلس الوطني للثقافه والفنون، الكويت، 2000، ص93

2- ان أوبرا سفليد، مرجع سابق ، ص55

التي على أساسها يشكل النص الجنيني أو النص المبدئى الذي يصفه الكاتب وكذلك عمل الفنان الممارس أو المخرج".

أما الفضاء المفتوح فهو يشترط كي يحقق هذه المسرحة هو حركة الممثل فيه ووجود الجمهور داخل حيزه أو قريبا منه معتمدا على نمط عشوا ئيته أو شكل تكوينه الطبيعي أو المعماري ، وهو مكان مُسرح في غير وظيفته الأصلية ، فقد يكون كنيسة أو محطة قطار أو حمام أو مكتبة أو غابة أو سهل ، وسوف يرجع إلى وظيفته الأول حال انتهاء العرض ومغادرة الممثلين والجمهور ذلك المكان ،وعليه فان فضاء المفتوح هو فضاء محدد وهذا ما يؤدي إلى أن تتحد باقي الفضاءات أو تمتزج مع بعضها ، وحتى سينوغرافية هذا المكان سوف تشمل المكان المنصي والجمهور لأنه جزء من حركية الفعل الدرامي والمكاني أو الجغرافي للعرض ، في حين أن تصميم سينوغرافية المكان المسرحي

تركز على المكان المنصي دون إهمال مكان المتفرجين أو ارتباطها مع عمل عناصر العرض المساندة ، وفي رأي الباحث ان مفهوم الفضاء الوهمي القائم على رؤية ابعد من حدود الفضاء المنصي يعمل في المكان المسرحي المنفلت الحدود الافتراضية والمصرح به للخيال أن يعمل فيه ما يشاء ولكنه لا يستطيع أن يعمل مباغتة خياليةٍ في الفضاء المفتوح أو البيئي أو الممسرح لان حدوده الجغرافية محدودة وواضحة المعالم ولا تسمح التحديدات الأرضية والجانبية أن تعمل فعل الفضاء الوهمي على اعتبار أن الفضاء المنصي هو الذي يوحي للفضاء الوهمي على الاشتغال ومشاكسة خيال الممثل والمتلقي على حد سواء نحو إبعاد أكثر من حدود الرؤية الآنية ولحظتها المميزة للانطلاق تحت وطأة الفضاء النفسي الدفين ، حيث انه ومن المعروف "

إن الصعوبة التي تصاحب قراءة الفضاء المنصي في مجال الفضاء النفساني تأتي من الطبيعة الفردية للوهم او الخيال الذي يشكل الفضاء النفساني عند كل فرد "[1]. ومادام الفضاء المسرحي في المكان المسرحي التقليدي فضاء ذو ثلاث أبعاد ومن بينها عمق المكان المنصي ، فأن هذا العمق غير محدد وغير ثابت في الفضاء المفتوح وبالتالي فهو خاضع لإبعاد متفاوتة تبعاً لشكله الهندسي أو عشوايته الطبيعية ، لذا فأن فحوى الفضاء المسرحي سوف يخضع جدلياً للتكوين الجغرافي لإبعاد ذلك الفضاء المفتوح ، ومادامت الحدود الجغرافية وأبعادها غير موجودة في حدودها المختارة لما هي عليه بالفعل وليس كما هو محدد بالدقة في المسرح التقليدي فأن الحدود كلها باتت متداخلة بأبعاد فطرية تخضع لإرادة حركة الممثل وترتيب مهماته المسرحية لذا فأن " المفتوح والمعلق والمرتفع والمنخفض والداخل والخارج ، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض "[2].

---

1- ان أوبرا سفليد ، مرجع سابق، ص74

2- ان أوبرا سفليد، مرجع سابق، ص118

لذا فلن الفضاء المفتوح قد يعطي المتلقي الوعي بالمشاهدة أو الإحساس انه يشاهد عرضاً طيلة الوقت أو لعباً دون الإحساس بالفضاء التخيلي أو الوهمي بسبب انه جالس في مكان غير المسرح الحقيقي وانه غير خاضع للوهم في حدود الفضاء داخل الفضاء التي تصنعه الإضاءة ، والذي ينشأ من خلال إظلام حدود مكان الجمهور وإضاءة المكان المنصي للمؤدي ، بينما هذا الإحساس غير موجود في الفضاء المفتوح لسببين ، الأول هو- ربما يكون العرض في الفضاءات المفتوحة أي في الهواء الطلق وبذلك تنتفي الفضاءات الوهمية والنفسية والتخيلية وحتى لو كانت هناك إضاءة فان الفضاءين ( فضاء الجمهور و فضاء المنصة) أصبحا وحدة مندمجة لعدم ترسيم ارضي للفصل بينهما ، حيث يعني استخدام الإضاءة أننا يمكن أن نخلق فضاء داخل فضاء .

إن دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد إظلام صالة المتفرجين وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحة خشبة المسرح ، وهو وعي مختلف اختلافاً حاداً عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق.

وقد يقودنا سؤال عن علاقة الفضاء المفتوح وطاقة الممثل على اعتبار أن العشوائية الجغرافية تبقى على حالها في شكل ومحتوى المكان المختار للعرض وبالتالي فطاقة الممثل تتناسب طردياً وتلك العشوائية

وبذلك فأن طاقة الممثل في الفضاء المفتوح إذا كان محدود الإبعاد ربما وعلى الأرجح لا تصل إلى مستوى تلك المبذولة في المكان المسرحي ذو الأبعاد المرسومة بمساحات ذات أعماق وإبعاد ربما تصل إلى حدود واسعة لاسيما في المسارح الكبيرة لذا " فأن قوة الجاذبية أو المقاومة السلبية تعني استثمار كمية اكبر من الطاقة، ومن ناحية أخرى إذا كان جزءاً فقط من الطاقة المستثمرة ظف أداء فعل ما تتحرر على هيئة حركة فينتج عنها تبديد مادي بالنسبة لاقتصاد الحركة "[1].

ولكن فائض الطاقة قد يكون اكبر إذا كان الفضاء المفتوح ذو جغرافية صعبة التضاريس كوجود العرض في جبل أو مرتفع أو غابة مما يتطلب من الممثل التسلق أو الحفر أو الجري بعكس الفضاءات المفتوحة في الغرف داخل المستشفى أو الممرات أو محطة القطار ، إن تلك الطاقة المتوفرة عند الممثل في أداءه داخل المكان الممسرح وعشوائيته الجغرافية قد يعطيه الانفلات في الارتجال لغياب عنصر الضبط النفسي بسبب غياب التقنيات المعروفة مثل فتحة المسرح والعمق والستارة والكواليس أو الجلوس العشوائي للمتفرجين والمتداخل مع الممثل قد يدفع الممثل إلى نوع من التمرد أو المشاكسة على الارتجال والذي يعني فن الخلق في نفس لحظة التنفيذ.

---

1-استون الين، مرجع سابق، ص161.

وهذا قد يحصل في ظل ظرف هو نفسه ارتجالي أو غير مألوف في المعايير القياسية المتداولة للعرض المسرحي التقليدي ، وهذا أمر غير مرغوب فيه حتى لو كان العرض ليست فيه الموازين الحقيقية المفترضة في العرض التقليدي ، إن تجرب الفضاءالمفتوح نابع من هواجس صانعيه القائمة على إمكانية توليد علامات متدفقة يعجز المكان المسرحي عن الإفصاح عنها .

فالفضاء المفتوح غايته " توليد إشارات مسرحية بلا حدود ومعاني متناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل مساحة المسرح "[1]. إن النمطية غير الثابتة لجغرافية أو عمران أو طبيعة الفضاء المفتوح يخلق تلقائياً جوًّا من التحفيز العلاماتي بصيغته الايقونية أو الاشارية أو الرمزية والقدرة على التحول من علامة إلى أخرى والتشظي الحاصل في نفس العلامة ، وبذلك يصبح هذا المكان الجغرافي منتجاً فعالاً للعلامات وكذلك لضخ الشفرات المكانية التي لا تتكرر في مكان أخر أو لا تظهر بشكلها الطبيعي في المكان المسرحي إلا بتصنيعها أو تشكيلها عن عمد ، إن الخصوصية المفتوحة وغير المنتظمة أحيانا للمكان الممسرح تعطيه فرصة أو قاعدة للامتلاء .

أي إن طبيعته حسب شكلها سوف تفرض عشوائية ليس في التنظيم فحسب وإنما الوجوب المحتم على امتلاء مساحته وتقاطع خطوطه وإشغالها بالحركة أو المهمات وذلك لتلاشي الخطوط والفضاءات والتداخل الذي يحصل بينهما فأن " امتلاء المساحة والطرق المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتنقل لفضاء وتضج بالحياة ، هي أساسا تصميم المسرح البيئي، إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعوه خشبة المسرح فقط "[3].

ومن هنا وهذه الحيوية للفضاء المفتوح فأنه يدعو لوحدة بيئية والهجوم على التنظيمات المساحية للمسرح ونرفزة التقسيم الافتراضي للمكان ، حيث يرفع هذا المسرح شعار وجوب وجود مؤدين ومشاهدين قائم على استخدام كل المساحة المتاحة جغرافياً في موقع المكان لتقسيمه إلى وحدات حيث " لا توجد خشبة مسرح بلا حياة ولا توجد أي حدود لخشبة المسرح ". وهنا تكمن جمالية الفضاء المفتوح والتي تنبعث من خلال عشوائيته أو فوضويته كما هي وبدون تحوير أو تزويق وبكل تضاريسه وخطوطه أو تعرجاته أو تعداد زواياه أو التواء جدرانه أو بسقفه أو بدونه ، حيث تعطي تلك التكوينات الجغرافية تنوعاً قد يقتصر على عرض واحد أو اثنين ثم البحث عن تنوع في مكان غير مألوف أخر ، ومن هنا أطلق على هذا الفضاء المفتوح تسميات أخرى مثل المكان الممسرح أو المسرح الحي أو المسرح البيئي أو المسرح الحر وهي تسميات انطلقت من " رؤية انتونين آرتو عن مسرح القسوة والذي يلغي دور خشبة المسرح وقاعته ويستبدلها بموقع واحد فقط

---

1هوري أونا شود :المكان المسرحي ( جغرافية الدراما الحديثة ) ، تر : أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000، ص29 .

2- هوري أونا شود ، مرجع سابق ، ص30

وبذلك يصبح المشاهدون في وسط الأحداث "[1]. إن قيمة وجمالية الفضاء المفتوح ينبع من ما يحيط به من مادة خام لم يتدخل الإنسان في تكوينها أو تصميمها لغرض العرض المسرحي كوظيفة أولى لها بل هي موقع بكر لا علاقة للإنسان مثل ( غابة - جبل - سهل -كهف ) أو صممها لأغراض أو وظيفة غير المسرح أو العرض المسرحي مثل ( كنيسة- معبد- سجن - مستشفى - شارع) هذا التنوع الجمالي حث على أغناء ذهنية المخرج والممثل وكل التقنين في المسرح على تحدي جغرافية طارئة عليهم حيث ينتقل هذا التحدي إلى مواءمة وارتباط حسي وعاطفي مبعثه تكوينات جديدة وغير مكررة أو مألوفة في زخرفة هذه المادة الطرية الخام، فالمسرح الحر" كل ما يحيط به مادة خام وهو يختار القيم الجمالية والقيم المسرحية التي يجعلها تدور مثل الدوامة أمام عينيه لكي يقوم بتفسيرها بلغة المسرح "[2].

وينطلق بيتر بروك في إعطاء مساحة العرض المسرحي شكلاً نسبياً يخضع له حجم ما يملأ من أدوات ، لذا فهو لا يهتم بالمساحة من الناحية النظرية بل المساحة كونها أصبحت أداة ، ويركز أيضا على جمالية العلاقة في الفضاء المفتوح في مفهوم العلاقة بين الممثل والطبيعة ، رغم انه يعتبر الأداء في خارج حيزه التقليدي يواجه بميزات و عقبات أخرى ، فهو يقول : " حين تترك المساحات التقليدية وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء أو نحو حظيرة أو أي مكان في الهواء الطلق فان هذه يمكن أن تكون ميزة وعقبة في ذات الوقت ، الميزة تتمثل في علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم ، وهذا يعطي أنفاسا حية جديدة ودعوة الجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية "[3]. ولكن مع ذلك فان بيتر بروك يعطي بعض العقبات خلال العرض خارج حيزه التقليدي منها (التركيز) وهو أيضا خاضع لذات المكان وقربه من مصادر الإزعاج ( سيارات - شوارع - معامل ) ، وكذلك ربما تكون القدرة على الرؤية رديئة فيكون من الصعب التركيز إلا إذا توحدت الرؤية في ظل ظروف ذاتية موضوعية بين المساحة والأداء ، فسيكون من المنطقي رؤية تركيز عالي القدرة على الانتباه ، ومن هذا فأن طبيعة الأداء في هذه الأماكن يكون ذا خلق وارتباط مبدع بالمكان ذاته .

ومن هنا فان ما يطلق على لفظة التقسيم في الفضاء المفتوح هو غير مطروح نظريا وعمليا لوجود هذاالتداخل في كل عناصر العرض التي فرضتها طبيعة المكان وجماليته فهو" المكان الموحد وطريقة للعرض ، حيث يتداخل ويتحد كل من خشبة المسرح وصالة العرض واستخدام الردهة من اجل أهداف درامية قد يكون خطوة نحو خلق الحيز الحولي التام في المسرح البيئي وبالتالي يصبح اقل تحديدا لان هناك نوعا من المشاركة المكانية "[4].

---

1- هوري أونا شود ، مرجع سابق ، ص31

2- هوري أونا شود ، مرجع سابق ، ص32

3- بروك بيتر : النقطة المتحولة ، تر فاروق عبد القادر، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (154) ، الكويت، 1991، ص159

4- مرجع نفسه ، ص63

والمقصود بالحيز الحولي ، الشمولية في اندماج المساحات التي يخلقها العرض بطبيعته الجغرافية الفطرية أو المشيدة لأغراض غير العرض المسرحي المنوعة حيث ينشأ نظام مبني على حولية الحركة واتحاد الحيز المكاني العام ساحة للأداء و المشاهدة ، فأن " الاهتمام بالحيز (الفراغ ) والمكان كان أساسا للعديد من أفضل القراءات للمسرحية خاصة كتابات ( إيرفينج واردل ) الذي قال صراحةً [1]: إن المسرحية يجب فهمها بمفاهيم مكانية و إلا لن نفهمها ".
فالفضاء المفتوح يشكل العرض ويشكل طبيعة الأداء على الصوت والحركة والزوايا والفراغات التي تجبر الممثل على التحرك خلالها بفعل تكوينها الأصلي المتطابق مع وظيفتها الأصلية الأولى ، وبالتالي تفرض شكل جمالي فطري بعيد عن الصنعة وخاضعة لمنطق الجمال الطبيعي ، والذي يتشكل بالضرورة من الوحدة التكاملية للعرض بعناصره الطبيعية والصناعية التي أضيفت لاحقا عليه .
وعليه فأن الفضاء المفتوح هو ذلك المكان الذي يشير إلى إن الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البناء المعماري بل قيمة ما يقدم من شكل ومضمون ذلك العرض وقيمة أداء الممثل لتحقيق ذلك المعنى سواء كان ذلك داخل بناء معماري أي كان ، أو في الهواء الطلق أو أي مكان آخر وظيفته السابقة غير العرض المسرحي .

## 2-التشكيل في عروض الشارع:

إن التشكيل في الفراغ المسرحي في مسرح الشارع هو تشكيل في فراغ الشارع أوبالا حرى هو تشكيل في فضاء المتلقي الذي يذهب إليه العرض لا يذهب المتلقي للعرض ولأن مسرح الشارع هو مسرح فقير من حيث الموارد الماديةِ الإنتاجيةِ لكنه غني من حيث الموارد البشريةِالإبداعيةِ.
فإن التشكيل في فراغ الشارع يعتمد علي جسد الممثل وعلاقته بالمتلقي وبالفراغ في الشارع او مكان العرض. ولأن مسرح الشارع يهتم بالحوار مع المتلقي ويكترث لقضاياه اليوميةِ فلا يعمد للحفاظ علي مسافة بين المتلقي وممثل مسرح الشارع من حيث طبيعة المكان أو إشراك الجمهور في الحدث الدرامي ولكنه يعمد الي التباعدية التي قصدها بريخت وهي عدم توحد المتلقي بالأحداث حتي يتثني لهذا الأخير بلوغ الغايات الدلالية للعرض أي أن يتمكن الجمهور من الحفاظ على مسافة بين الخشبة والصالة حتى لا ي ند مج بالأحداث ويصير جزءا منها وبالتالي يكون عاجزا على إصدار أي حكم.- ينبغي على الممثل أن لا يفكر بنقل المشاهدين إلى عالم من الغيبوبة.

---

1- هوري أونا شود ، مرجع سابق ، ص63

أو أن يسمح هو لنفسه بالانغماس في عالم من الغيبوبة أيضا - و أن يحافظ دائما على مسافة بينه وبين الشخصية التي يمثلها ليعطي الجمهور الإحساس بأن ما يجري أمامه ليس إلا لعبة مسرحية،موجها إياه إلى رد فعل انتقادي. وهذا ما يسمى ب(كسر الإيهام)- ومسرح الشارع لا يعترف بالإيهام لأنه منذ بداية العرض في الشارع يسعي لجذب الجمهور المتواجد بشكل عشوائي لمشاهدة العرض الذي يناقش قضاياه بشكل تعليمي توعوي يسمح فيه بالتشاركية والجدال وطرح التساؤلات من وعلي المتلقي كما في تقنية مسرح المنتدي عند اوجستوبوال.

3-الجدار الرابع:

إن من أهم خصائص المسرح التقليدي عند بريخت هي إسقاط الحائط الرابع[1] .والذي يعني عدم اندماج الممثل في الشخصية التي يقوم بتمثيل دورها وذلك حتى لا يندمج المشاهد معه فعلى الممثل أن يقوم بدور الشخصية فقط أي توصيل الفكرة للمشاهد لذلك يجبأن يعي الممثل جيدا انه يقوم بعملية التمثيل في إطار ثلاثةجدران اما الجدار الرابع فهو غير موجود ليحل الجمهور محله وبالتالي عليه ان لا يندمج في تمثيله حيث كان الممثل لا يرتدي زيا معينا على خشبة المسرح بل يرتدي ثيابا عادية ويتم وضع ورقة على صدره يكتب عليها اسم الشخصية التي يقوم بتمثيلها الممثل.

وهذا الجدار لا وجود له اساسا في مسرح الشارع بسبب التشاركي والعلاقة الثنائي المتكونة بين المتلقي في مسرح الشارع وممثل العرض منذ خلق الفكرة التي بنيت علي دراسة ديموغرافي لقضايا المتلقي وللحوار المشترك بينهما أثناء العرض فالمتلقي منذ البداية يعي ويفهم وظيفة ممثل مسرح الشارع هذه الوظيفة التربوي التثقيفي. وأيضا من خصائص المسرح الملحمي التي تشترك بقوة مع مسرح الشارع في كونها أبرز وسائل القوه التي تجذب المتفرجين علي رؤية عرض مسرح الشارع ه ي(التغريب) ولقد استخدم بريخت التغريب .

بمعنى تقديم الأمور المألوفة في صورة غريبة, إن القوة التي تجبر المتفرجين على رؤية أو إدراك شيء مألوف كما لو انه جديد ويرى لأول مرة بمعنى انه عندما نتعود على رؤية او سماع شيء تعودا تاما يصبح من السهل الاعتقاد بان هذا الشيء هو دائما كذلك وبأنه سيكون كذلك , ولكن عندما يقدم إلينا شيء جديد نعتقد بأنه ليس حتميا وعلى هذا نقبله ونقتنع به وقد نرفضه , ولإحداث التغريب استعان بريخت في إخراجه بعض الأفلام السينمائية أو صور فوتوغرافية مكتوبة بالفانوس السحري. وبإمكان مسرح الشارع وهو يقدم عروضه أن يحصل على تأثير التغريب بشتى الوسائل كالمكياج المبالغ فيه والماسكات والأقنعة الغير مألوفةوالملابس التاريخي أو جسد الممثل العاري الصدر الذي وضعت عليه لافته كتب عليها عبارة تخدم فكرة العرض

---

1 - عمرو عدوي ،هدم الجدار الرابع و فن مخاطبة الجمهور ،مجلة اضاءات ،2021/09/17

4-السينوغرافيا . اخترنا المسرح الملحي كنوع من المسارح و حاولنا التطرق الى مميزاته السينوغرافية مع مسرح الشارع.لقد حاول المسرح الملحمي[1] الذي اسسة الألماني برتولد بريخت ان ينتج فنا لاارسطوطاليسيا بعد فترة طويلة جدا بقى أرسطو بتنظيراته مسيطرا عليها دون منازع ، بل بقى الجميع تحت عباءة هذا المنظر الإغريقي الذي هيمن على العملية الإبداعية حتى ظهور برتولد بريخت الذي كان يطمح الى تقديم مسرح )لايستند إلى مبدأ الاندماج في الدور الذي يسعىإلى أظهار حياة المجتمع البشري من خلال القوانين التي تتحكم بها ولما كان إظهار حياة المجتمع من خلال القوانين المذكورة فان عددا من الطرق العامة لتصميم المنصة تكونت وذلك وفقا لأنواع درامية مغايرة من نواح عديدة تاريخية وسينوغرافية ومجازية إلا أن العنصر المشترك بين هذه الطرق يستند في جميع هذه الأشكال الى رفض الاندماج الكامل في الدور وكذلك الى رفض مثل هذا التصميم للمنصة , هذا التصميم الذي يمكن ان يخلق وهما واسعا لقد كانت الأعمال الدرامية التي سبقت.برتولد بريخت لاتعير أهمية تذكر الى العالم الخارجي فكانت تعتبر هذا العالم الذي يحيط بالحدث المقدم مجرد أطاراً زخر فيا يكمل المنظر فقط ولا يدخل في جدلية أو ديناميكية الحدث . اما برتولد بريخت فانة أعتبر العالم الخارجي مهما للتجديد وفي تفعيل الفكر الدرامي. وان تأثير الإنسان هذا الذي ناقشه بريخت لم يقصد به إيجاد نظرية سسينوغرافيا ثابتة تمثل برتولد بريخت في مجمل أعمالة بل أن النظرية السينوغرافية البريختية تأتي متغيرة ومتحركة وقابلة للتطور من خلال ألتزامها بـ (ديالكتيك ) يحتم تغيير فكرة فهم واليات تقديم السينوغرافيا وعلية فان كل مسرحية جديدة تحتم أعادة لبناء المنصة بصورة شاملة أي تصميم الديكور في كل مرة ليشمل عمق المسرح كله . فمن الصحيح أن ندخل مفهوم (بناء) هذا المفهوم الذي يطلقونه عموما على من يبني المنصة كشي قائم بذاتة ووفق هذا فان فكرة (البناء)هذة التي جاء بها (بريخت)*هي فكرة تجمع ليس الجانب التقني الشكلي وانما هي متغيرة وفق المسرحية المقدمة وانها عامة شاملة لفكرة التداخل والترابط مابين الشكل والمضمون وأن السينوغرافيا أصبحت عنصراً رئيسياً بكافة عواملها الداخلة في أنتاجها ونقصد بها الديكور و الإضاءة والأزياء و اللون و الممثل في أنتاج الحياة المتغيرة دائما في كل مسرحية تقدم او في المسرحية نفسها , وهذا متأت من فهم برتولد بريخت المسرحي للواقع المسرحي والحياة التي أستبدل بها (التطهير الارسطي) بالاندماج ومن خلال ايجاد فكرة (التغريب )والتأكيد على كسر الإيهام، ويمكن الاشارة الى النصوص المسرحية التي كتبها بريخت من أمثال الأم الشجاعة ، كوريولانس ، غاليلو غاليليه،وغيرها ووفق هذا يمكن ان نشير الى اهم النقاط الداخلة في بناء السينوغرافيا في مسرح بريخت الذي يقدم أعمالة أمام مجتمع طبقي مختلف تماماً ,ومتغير-:

لابد من أعادة لبناء المنصة بصورة شاملة في كل مسرحية جديدة. وأن إعادة البناء تتم منخلال:

---

[1]- حسام الدين مسعد،السينوغرافيا بين المسرح الملحمي و مسرح الشارع،الحوار المتمدن ،27 ماي 2020

.1الاستعاضة عن الأرضية بالنقالة.
.2الاستعاضة عن مؤخرة المسرح بالشاشة.
.3الاستعاضة عن الكواليس الجانبية بالاوركسترا.*
4تحويل السقف الى رصيف متحرك.
.5نقل ساحة التمثيل الى وسط الصالة.

وهذا التغيير المهم أن دل على شي فانة يدل على تغييرالمفاهيم الفكرية والجمالية المرتبطة بالفلسفة العامة والفلسفة السياسية خاصة.

ثانياً :- على مصمم المنصة الا يضع شيئاً على مكانه ثابت مره والى الأبد .كما ان علية ان لايغيره بلا سبب . وذلك ان العالم يتغير وفق قوانين وليس تغييراً اعتباطيا على الرغم من ان هذه القوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائية.

ثالثاً :- التأثير المتبادل بين الفنون الداخلة في عمل السينوغرافيا . كما ان الطبيعة التناقضية للعناصر الأساسية لا تلغى , فالتأثير واضح بين الديكور والموسيقى واللون والإضاءة والأزياء والممثل.
-إن الخلط غير المبرر في مسرح الشارع والذي يقودنا للسعي إلي ازالته للتأكيد علي هوية مسرح الشارع كشكل مسرحي يهدف إلي جعل الجمهور إلي متلقيين يعوا ويفهموا ويشاركوا صناع العرض في بلوغ الدلالة من العرض استوجب علينا تفسير السينوجرافيا بين مسرح الشارع الذي ينتقل إلي فضاء المتلقي ويحاول تشكيل هذا الفراغ بأجساد ممثليه وبين السينوغرافيا في المسرح الملحمي الذي ينقل المنصة إلي صالة المتفرجين.

[1]- حسام الدين مسعد،السينوغرافيا بين المسرح الملحمي و مسرح الشارع،الحوار المتمدن ،09 افريل 2020

# الفصل التطبيقي

- تحليل المسرحية داخل مسرح العلبة.
-تحليل نفس المسرحية في مسرح الشارع.
-مقارنة بين العرضين المسرحيين.

تم اختيار مسرحية "حفل اعتزال في الشارع" كعينة قصدية للأسباب الآتية:
أ - لتوافر المادة الأرشيفية المسجلة لغرض إجراء التحليل عليها.
ب - ملائمة العينة لمشكلة وأهداف البحث.
ج -يرى الباحث أن العينة المنتقاة هي من الأعمال المعاصرة الحديثة والمتميزة من الناحية السينوغرافية.
تحقيقا لأهداف البحث، قد استعملت إجراءات عدة لجمع المعلومات الخاصة بالبحث وهي:
أولا :الاستناد إلى المصادر والمراجع العربية والأجنبية والمقالات للاطلاع على ما كتب في مجال البحث.
ثانيا :المشاهدة المسجلة للمسرحية.

**ملخص المسرحية:** ملخص مسرحية «حفل اعتزال » هو عبارة عن عرض هزلي في فصل واحد ,اقتباس وإخراج "خالد بلحاج " *عن الكاتب الروسي "أنطوان تشيخون" *،تدور الأحداث في إحدى ورشات البناء في جزائر اليوم ،عاطف السيد المدير العام لها يحتفل هو وعماله بمناسبة خمسة عشرة سنة من الانجازات.لكن سرعان ما يصدم ببعض من العمال مما ينغص احتفاليته، و كذلك بزيارة مفاجئة لزوجته الغير المتوقعة الثرثارة التي تباشر إفساد حفلة زوجها بذهنيتها ،لتتعقد الاحتفالية بدخول الحاجة خيرة التي تتفنن في إفساد الاحتفالية و محاولة نيل حظها من جيوب المشاركين في الاحتفالية،و كانت نهايتها درامية بموتها ،اختار المخرج هذه النهاية كموت للانتهازية .....

إن خروج عرض "حفل اعتزال" إلى الشارع يدخل في إطار مرحلة تجريبية فقط يقول"خالد بلحاج"((شخصيا قدمت العرض المسرحي في الأساس ليعرض داخل العلبة الايطالية يعود النص للكاتب المسرحي" أنطوان تشيخون " و أصبح في برج بوعريريج عرضا في الشارع بمتحف المقراني. فكانت هناك جمالية في العرض من حيث الموسيقى و الإنارة في فضاء مفتوح ، و هنا يكمن الاختلاف عن ما نشاهده داخل القاعات و خارجها .فالجمهور يأتي للفرجة و المتعة و يتفاعل في عملية تجريبية بحتة ، لذا أفكر بجدية في العمل عليها بعد التعديل في الوقت المخصص للعرض ، و انوه إلى أن المسرح قبل كل شيء نضال وليس فقط الفرجة)).[1]

---

1-المقال في جريدة المحور اليومي 16 افريل 2016

*أنطوان تشيخون طبيب و كاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ،ينظر إليه انه من أفضل كتاب القصص القصيرة على مدى التاريخ ، ومن كبار الأدباء الروس كتب المئات من القصص و لد بتاريخ 29 يناير 1860 في شاغانروغ روسيا و توفي في 15 جويلية 1904 بندويل الألمانية من مؤلفاته :البدين , بستان الكرز , الأخوات الثلاث .....

*خالد بلحاج مسرحي و فنان تشكيلي من مواليد قسنطينة 08 جانفي 1954 عمل مخرج مسرحي بالمسارح الجهوية: قالمة ،قسنطينة،معسكر ،عضو بالمسرح البليري،من أعماله "حفل اعتزال في الشارع"،"هارمونيكا"،"سيد الرجالة"،"ذات يوم 16 نوفمبر".....

تناول الأدوار في العرض المسرحي كل من :

- قاصدي مهدي في دور عاطف .

- إدريس عبد اللاوي في دور خوجة .

- شيراز بن رزيقة في دور حاجة خيرة.

-صارة حياص في دور دنيا زوجة عاطف .

- مساعد مخرج منفذ: قاصدي مهدي.

- مدير الإنتاج: توفيق بوخزاني.

- تقني الصوت والإنارة :حمزة بولرياح.

-دور الموسيقى وليد الطويل.

-المراقبة العامة: آمين حبوشي.

- اقتباس و إخراج: خالد بلحاج إنتاج 2016.

قبل التعرض لتحليل المسرحية من جانب عرضها داخل العلبة و خارجها في فضاء الشارع سنقدم مبحثين و نجعل المبحث الثالث مقارنة بين العرضين ،ونحاول تبيان أوجه الاختلاف و التشابه اضافة الى أهم الاستنتاجات .

**اولا:العنوان** "حفل اعتزال في الشارع"

العنوان هو "نص خارج النص الدرامي بحد ذاته" [1] يحوي ثلاث كلمات حفل و اعتزال و شارع فالاحتفال كما هو معلوم اجتماع على شيء مسر مفرح و ارتباطه بالاعتزال وهو ترك العمل و الانقطاع عنه و الشارع هو الطريق الذي يسلكه الناس يمكن ان يعتزل او ان ينهي عمله نتيجة عدم القدرة او بلوغ سن التقاعد و لكنه مرتبط بالشارع و بارادة حرة من المعني و الأصل أن يكون في مكان العمل ولكن ليس الشارع الذي يكثر فيه المارة و صوت السيارات ....لماذا اختار الكاتب الشارع ؟الشارع مكان عام تتنافى فيه القيم والتنظيم حال المجتمع اليوم يسوده الفوضى والتدخلات و الاصطدامات من حيث الأخلاق و القيم و الأهداف .....

---

1-معجم المسرح باتريس بافيس تر.ميشال خطارالمنظمة العربية للترجمة ط1980 ص 571

**الشخصيات** : هي المقوم الاساسي الذي تقوم عليه المسرحية حيث يعتبرها ارسطو من الاجزاء الستة الاساسية للعمل الدرامي ولكنه لم يذكر الشخصية و انما ذكر الاخلاق ،"وهو الواحد من الناس الذين يؤدون الاحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة اوعلى المسرح في صورة ممثلين،وقد تكون شخصية معنوية تتحرك مع الاحداث و لاتظهر فوق خشبة المسرح" [1] هناك أربعة شخصيات رئيسية و بقية الممثلين مشاركين في العرض

1-دور "عاطف " قام بالدور "قاصدي مهدي" و هو مساعد المخرج جسد شخصية المدير الذي يحتفل بمرور 15 سنة من الانجازات

2-دور "خوجة"قام بالدور "عصام بوعمامة" الذي قام بدور مساعد المدير "عاطف" و هو شخصية تسعى الى جمع الأموال بشتى السبل كرمز لفئة المواطنين التي تسعى الى وراء المال الفاسد مع العلم أن الشخصية قام بأدائها "عبد الرؤوف" في العرض الذي قدم في الشارع.

3-دور" دنيا "قاما بالدور على التوالي "صارة حياصي" داخل العلبة الايطالية و "سيف بومعزة" في مسرح الشارع .و هي تمثل شخصية زوجة "عاطف "المعروفة بثرثرتها و محاولة افساد الاحتفالية بذهنيتها .

4-دور" الحاجة خيرة" قام بالدور كل من "شيراز بن رزيقة" داخل المسرح التقليدي ، و "اسامة سيدهم" في مسرح الشارع ،و هي تجسد شخصية المرأة المخطئة في العنوان و التي تحاول بدورها افساد الاحتفالية تبحث عن الاستفادة من جيوب المشاركين ،وتنتهي بموتها دراميا.

**أحداث المسرحية** (تقريبا نفس الأحداث مع خصوصية مكان العرض)

تبدأ المسرحية بموسيقى كلاسيكية لحفلات الزواج الراقصة ثم إضاءة مسلطة على دمية ورجال يطوفون بحامل معاطف و ألبسة حول الدمية ، ثم يتقدم الممثلين بالاستفتاح ثم موسيقى ثم يغيرون في الديكور ثم تبدأ المسرحية مباشرة بصرخة ممثل ثم اجتماع شمل أحاديث مع الممثلين ويومياتهم وأهم مطالبهم و حقوقهم ، داخل الورشة "عاطف" فوق الكرسي يأمر و يمسك بحبل الحبل هو الرابط الذي يربطه بالعمال و هم يعملون ثم تنطلق صفارة ليتوقف الجميع يثني "عاطف" على العمال بمرور 15 سنة من الانجازات ،ثم يقوم "خوجة" بمدح للمدير . بعدها يقوم العمال بالتحضير للتدشين على الساعة الرابعة برفع الأعلام والشعارات و بعد ذلك يقدم "خوجة" "لعاطف" التقرير الذي سوف يلقى أثناء التدشين ، ثم يقع اصطدام مع العمال و يتوقف العمل .تتعقد الأمور بدخول "دنيا" زوجة "عاطف" بعد غياب ثمانية أيام لتصل مع زغاريد و موسيقى تقف وهي في

1 - إبراهيم حمادة ،معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية،مكتبة الانجلو المصرية 1994.

مستوى موازي "لعاطف" فوق كراسي هذا دليل على أنها متطلبة و تحب المظاهر من خلال أحاديثها و كثرة ثرثرتها من طلبها للماء ثم تتأفف باعتبار الكأس غير نظيف . يطلب "عاطف" من "دنيا" الانصراف لإنهاء أعمال الاحتفال, المخرج استخدم فواصل موسيقية للانتقال في الأمكنة من الورشة للقطار من خلال استخدام صوت القطار و مراقب التذاكر ,حركة الممثلين و هم جلوس فوق الكراسي ، هنا تدخل "الحاجة خيرة" المخطئة في العنوان التي تبحث عن إفراغ جيوب المشاركين من خلال عدم دفع فاتورة النقل ليقوم "عاطف" بالدفع بدلا عنها و من خلال طلب المال عن عمل زوجها الغير موظف في الشركة ثم تتصاعد الأمور ثم تعاد الأحداث داخل الورشة حين يطلب "عاطف" من "خوجة" الملفات و يقع اصطدام مع العمال و المدير في كل مرة تتصاعد الأحداث و يطلب خروج "الحاجة خيرة" ليتدخل "خوجة" و يخرج مسدس و يهدد الجميع من أجل الخروج.

فاصل موسيقي اسباني و إقامة مائدة العرس ثم موسيقى شارل شابلن ومع تدخل المرأة المخطئة في العنوان "الحاجة خيرة" تتصاعد الأحداث و تنتهي بموتها دلالة من المخرج على**موت الانتهازية** .

الملاحظ أداء رجل لدور نسائي و تغيير الملابس و الديكور أمام الجمهور لإزالة الإيهام[1] ، و نوع من التشاركية و احتكاك مع الجمهور لحظة طلب "عاطف" من أحد الجمهور الاطلاع على الملفات للبحث عن ملف زوج "الحاجة خيرة" و لحظة تدخل المخرج **لفتح القدر (هذا خلال العرض في مسرح الشارع)**

وفق العرض من حيث توظيف عناصر السينوغرافيا من إضاءة وديكور الذي تنوع من خلال دلو المهملات و حامل الألبسة والمعاطف البلاستيكية و المرآة والخزانة و الدمية و الإكسسوارات من نظارة شمسية و مظلة ومسدس واستخدام الماكياج والشعر المستعار إضافة إلى أداء الممثلين الذي كان مميز.

هنا نتحدث بالعموم لأننا عالجنا نفس المسرحية قدمت في المسرح الوطني و خارج العلبة في الشارع في متحف القلعة وسنتطرق بنوع من التحليل في المباحث اللاحقة.

---

1 - عبد الفتاح مرتضى ،الممثل ولحظة الإيهام المسرحي ،الحوار المتمدن ،30 /2003/06

## المبحث الأول : تحليل المسرحية داخل المسرح التقليدي

ارتكزت المسرحية على الأسلوب اللغوي الممزوج بين الفصحى و العامية الذي يؤكد على أن التواصل الكلامي له دور ايجابي في إيصال المعنى. أكدت سينوغرافيا المسرحية جماليتها من خلال عملية التصميم التي خلقت تصورات بصرية إذ ساعدت قطع الديكور غير المعقدة والبعيدة عن المبالغة في استخدام الضخامة مما حدا بالمصمم إلى استثمار خشبة المسرح وصالة المتفرجين واستطاع الديكور أن يفعل فعله في إيصال المعنى ومن أمثلتها الكراسي والدمية و الخزانة و المرآة... ، أما الأزياء فكانت مختارة من ملبس الأزياء اليومية الاعتيادية ومعاطف بلاستيكية تلبس أثناء العمل وكأنها مآزر العمل مع استعمال الماكياج البسيط للشخصيات بحيث يكون مقنعاً ويوحي أننا داخل ورشة بناء و ما تحويه من الوسائل المادية الخاصة بالعمل و العمال ، كما كشفت الإضاءة عن تأثيرها الكبير في مكونات الصورة وخلقت الجو النفسي العام للمسرحية الذي عبرت عنه الألوان والمساقط الضوئية المركزة والعامة مما أسهمت في إيصال المعنى السيكولوجي للشخصيات.ولعبت المؤثرات الصوتية دورا مهما في التعبير عن الواقع والحلم في أن واحد باستعمال العزف المسجل مما أعطى تأثيرا نفسيا وحسيا ووجدانيا و كذا دعما للجانب البصري المعبر للعرض المسرحي.كما ساعدت تلك الفواصل الموسيقية للانتقال في الأمكنة و تغيير المشاهد .

**الفضاء المسرحي:**

ساعد الفضاء المسرحي في عرض المسرحية إلى خلق المتعة الجمالية ، إذ أضفى حرية الحركة التي دعمتها خشبة المسرح ،وحاول مصمم السينوغرافيا استثمار فضاء صالة المتفرجين مع خشبة المسرح ،باعتبار العرض كان داخل القاعة ( المسرح التقليدي ) فأصبح فضاء المسرح متلازم مع فضاء الصالة من خلال الاستعانة بالإنارة الكهربائية التي أضفت بصورة متناسقة مع خشية العرض و محل جلوس المتفرجين وأراد المصمم دمج المتفرجين مع الممثلين في فضاء مزدوج من خلال توفيره الصالة من عمق أسهم في تكوين خطوط لتوزيع قطع الديكور التي أضفت معاني ومدلولات معبرة وجمالية عمقت صورة ومعنى المسرحية.

**الديكور:**

الديكور" يساهم في تجسيد الهدف العام لمحتوى العرض"[1] شارك الديكور في التعبير عن الأفكار والأحداث التي ترمي إليها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم السينوغراف: تنوعت بين جدار وهمي كحد فاصل بين المتفرجين والأحداث على خشبة المسرح على الرغم من أن المصمم والمخرج كانا يبغيان إلى إشراك الصالة مع خشبة المسرح من خلال تغيير ملابس الممثلين و اكسسورات العرض أمام المتفرجين ،كما تم وضع مجموعة من الكراسي و خزنة و حاوية لرمي المهملات و الدمية والمرآة و حامل الملابس إضافة إلى جدار محمول لتغيير الملابس مصنوع من البلاستيك ، لتعطي دلالة أننا في حفل لاسيما وان لها دلالات أخرى كثيرة من بينها ارتباطها مع العمال .كما ساهمت الإنارة هي الأخرى بشكل متناسق ومتناغم في صالة المتفرجين والتي امتدت من مقدمة المسرح إلى مؤخرتها في التعبير الجمالي مما عززت الأفكار والمدلولات التي عمل عليها مصمم السينوغراف.

---

1-غفار محمد ،ماهية الديكور واهميته في العرض المسرحي ،مجلة النص 2017،ص 132/111

**الإضاءة:** هي لغة بصرية تهدف الى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون و المتفرجون حالة مسرحية ذات معنى.

عبرت الإضاءة من خلال زوايا التسليط والمساقط الضوئية في صياغة صورة العمل الفني للمسرحية،فجاءت مرة بشكل عامودي لتسلط على الممثل الذي يقف تحتها، فيما جاءت مرة أخرى من الجوانب فتم المزج بين الضوء والظل الذي قصده مصمم السينوغراف،كما اشتركت الإضاءة الخلفية في إضفاء المتعة الجمالية للمتفرجين، أما في صالة المتفرجين تم الاستغناء عنها بقصد تقريب صورة الحدث وتعبر عن المعنى وتشكل الجانب الجمالي البصري التكويني.

**الأزياء:** دور الازياء حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني وداخلي متشابك حيث تتجمع وتتضامن لكي تخلق سينوغرافيا عرض رائعة[1]

ارتدت شخصيات المسرحية أزياء اعتيادية منتقاة من الأزياء اليومية الاعتيادية التي يرتديها الناس في حياتهم اليومية ولم تكن تعبر عن أية قيم ومعاني ودلالات جمالية، وربما يكون مصمم السينوغراف قد قصد اختيار هذه الأزياء لارتباطها مع الواقع الذي نعيش فيه .والاختلاف الوحيد بينها وبين أزياء شخوص المسرحية في ارتدائهم أزياء بلاستيكية ذات ألوان شفافة ربما يكون المصمم قد قصد رمز الأمل أو الحلم الذي يطمح إليه في المسرحية.او هي مجرد مآزر خاصة بالعمل للمحافظة على الملابس أثناء فترات العمل اليومي .

**الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

الموسيقى لغة علينا ان نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم و لاير اذا استخدمنا الموسيقى بدلامن ديالوج حواري اوحتى مشهدي ،لان الموسيقى هي لغة يمكن لجمهور ان يتلفاها اذا ما استخدمت استخداما صحيحا[2]

أضفت الأغاني و الفواصل الموسيقية التي قامت بالاشتراك مع الأداء الغنائي للممثلين المعبرة عن المشاعر والأحاسيس محققة بذلك غايتها الفنية والجمالية عبر توظيفها دراميا فضلا عن المقطوعات الموسيقية التي جاءت مرات كلاسيكية ومرات فيها نوع من الحزن ومرات أخرى ممتعة ومبهجة التي أدت إلى مواكبة الأحداث ومفسرة للمعاني والدلالات الدرامية التي عجزت في التعبير عنها اللغة، كما أسهمت المؤثرات الصوتية هي الأخرى في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات مثل صوت محرك القطار و صفارته و جرس مراقب التذاكر التي نقلت أحداث العرض من ورشة البناء إلى داخل مقصورة القطار التي ساعدت بمجملها على التعبير الصوتي ونقل صورة العرض المسرحي.

---

1-الأزياء المسرحية وتفاعلها مع حركة جسد الممثل ،مقالة ،الهيئة للمسرح /العراق2016

**صور مقتطفة من مسرحية حفل اعتزال في الشارع**

**التحليل والمناقشة:**

إن أهم ما شد انتباهنا من خلال هذا البحث تباين السينوغرافيا بين العلبة الايطالية و مسرح الشارع هو احتواء السينوغرافيا لعديد من الفنون.
إذ رأينا أن السينوغرافي فنان تشكيلي وهو يشكل صوراً تتحرك على المسرح وكأنها لوحات تحمل بصمة فيسعى من خلال هذه الصورة أن ينتج خطابه الجمالي في نسق واحد يسمى الرؤية الإخراجية وخلال عمله يبحث عن جدوى هذه الصور وهو دائماً في بحث متجدد بين البناء والهدم فتتغير ألوان الديكورات والرسومات ووضعية هذه الديكورات وسط المسرح ويمكن حتى إلغائها ،لمعاودة البحث وهو عمل لا يعرف الثبات بل انه يتطور وكل اقتراح يأتي من جهة المخرج أو حتى الممثلين في مستوى أدائهم كذلك يحدد نوعية الأزياء والألوان التي تتوافق والإطار العام كما انه يعتمد على الممثل كشكل يتكون وسط الفضاء فالحالة التي تكون عليها الشخصية تفرض لوناً خاصاً يمكنها أن تؤثر على اقتراحات السينوغرافي.
احتوت السينوغرافيا ضمنياً على الفن التشكيلي والموسيقي والمؤثرات الصوتية التي صنعت من خلالهم لوحة فنية تخدم العملية الإبداعية للمسرحية ،وهنا يتوجب أن نشير إلى أن بإمكانها أن تضفي إلى تناسق بين المعنى والصورة من خلال تلازم خطابي النص والسينوغرافيا الذي كان متفرداً ومكتفي بذاته ويمكن فهمه وتحليله إذا لم نتمكن من فهم خطاب النص ، وعلى مستوى الممارسة المسرحية فان السينوغرافي يمكنه أن يقوم بتنظيم الفصول المسرحية وخلق الجو العام للأحداث وإبراز الوضعيات الدرامية وتدعيم المناظر المرئية بواسطة الإضاءة، لذا فقد لعبت المنظومة البصرية في مسرحية"حفل اعتزال" في الشارع د ورا مهما جمعت بين الإخراج والسينوغرافيا محققة الصورة التشكيلية الجمالية التي سعى إليها مصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي واستغلاله لفضاء المتفرج والمتلقي بشكل جذب اهتمام المتفرجين.

وبذلك يمكن عد السينوغرافيا بأنها تحمل تحت طياتها الإضاءة والموسيقى والأزياء والديكور إذ يمكنها أن تشكل وتدعم الجانب المرئي البصري الجمالي للعمل المسرحي وما يمكن التنبؤ به من أن السينوغرافي يمكنه أن يكون مكملاً للعملية الإبداعية ، فبعد الممثل وكاتب النص والمخرج يأتي دور السينوغرافي. وهو ما تم استنتاجه خلال البحث فتوفر الجانب النظري والتطبيقي لديه والحس الجمالي والفطنة وسهولة تعامله مع فريق العمل الذي يؤهلهم لتسيير هذه العملية وما يمكن ملاحظته إجمالاً أن الميدان السينوغرافي يمكن أن يتطور وذلك بإيجاد جيل مطلع نظرياً ومتمكن تطبيقياً لتحقيق الجانب الفني في هذا الاختصاص وإيجاد متخصصين يكونون سينوغرافيي الغد.

## المبحث الثاني: تحليل المسرحية خارج المسرح التقليدي في مسرح الشارع

### العرض المسرحي خارج العلبة في الشارع :

تحدثنا سابقا عند الحديث عن العرض داخل العلبة الايطالية عن ملخص المسرحية و بالحديث عن العرض في الشارع نجد انه عرض يعتمد الإيقاع و الموسيقى و يرتكز على جسد الممثل ، والحركات الإيقاعية المعبرة والإيحاءات الدرامية الصورية و الحسية بأداء راق من الممثلين الذين يمتلكون مواهب جسمانية عالية ،مكنتهم من أداء مغاير في بنيته و في وجود السينوغرافيا المتكونة من كتلة الممثل كجسد و الحركة فضلا عن الملابس ، والإنارة ،و المؤثرات الصوتية و البصرية ،التي كانت مساهما في العرض و أدواته التي تمثل المساحة الأكبر لرسم الخط الدرامي ، وبالتالي يمثل هذا العرض المسرحي المقام في الشارع نوع من الاحتجاج على مشاكل المجتمع الجزائري .

### تحليل العينة :

لم تكن هذه المسرحية من المسرحيات أحادية الممثل ،لأنها جسدت من قبل ممثلين و كان لحضور الموسيقى ،و المؤثرات الصوتية و البصرية و هؤلاء الممثلين لهم ادوار مهمة و رئيسة لجعل منظومة العمل المسرحي متكامل و هذا ما تجسد فعلا في الفضاء الفعلي للحدث المسرحي ،و الذي أضاف الكثير من الصور الدرامية المرئية ،و الحسية للعرض.

أعتمد المخرج( خالد بلحاج )فضاء الشارع ليكون مكانا وسينوغرافيا العرض، مما جعل هذا العرض ينتمي إلى العرض المسرحي المفتوح، والذي ينفتح على جميع التأويلات العلاماتية والدلالية، ويعطي للأداء التمثيلي مساحة واسعة من الأداء الذي يتعامل مع سينوغرافييا العرض بوصفه جزء من المنظومة العلاماتية .

ان الحديث عن سينوغرافيا مسرح الشارع وعن توفر جميع عناصرها من عدمه في غياب الإضاءة باعتبارها من أدوات التعبير الكامل عن الحياة، "الحياة المسرحية تحدد الإضاءة فيما إذا كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث وحجم التأثير. فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو للممثل هو إيجادها الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي بالزمن ليتصور فيما إذا هو الآن في النهار أو في فصل الصيف"[1]

كانت عناصر( السينوغرافيا )في هذا العرض جميعها تنحو منحى الغاية والهدف في ذات الوقت، لتنتج المعنى من خلال بلورة اللغة الصورية التي ترتبط بقوة المخيلة وبالواقع بالوقت نفسه، وهذا الأمر قد فسح المجال بالضرورة لاشتغال ( السينوغرافيا )لتأمين فضاء الممثل بوصفه الأداء الرئيسة في العرض لقد سيطر الفضاء المفتوح على مفردات العرض أداءاً وإخراجاً، إذ سمحت السينوغرافيا بتحرر الممثل من العديد من الضوابط الأدائية، لأنَّ هذا الفضاء سمح للممثل الاحتكاك بالجمهور و تغيير الملابس مباشرة و أمام الجمهور مما أسهم في إشراك الجمهور في العرض المسرحي وإزالة الإيهام هنا في هذا الأداء التمثيلي للممثلة في تجسيد شخصية "دنيا "زوجة "عاطف"و دور الحاجة خيرة و غيرها من الممثلين .

---

1ينظر :علي عبد الغني، عباس :توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي، ،ص 73

لم يكن من أجل غايات شكلية في فضاء العرض من خلال إطلاق الحوار بشكل استعراضي أو دعائي فحسب، إنما كان أداءً معبراً نحو الجمهور ومتحرراً يشير ويعلن حقيقة ما يقول، وبالتالي فأنَّ هذا الأداء يؤدي وظيفة رمزية وسيمائية وتشكيلية على نحو يجعل الأداء في هذا العرض جسد الممثل و (السينوغرافيا )رؤية متناهية مع بعضها البعض، ذلك أنَّ جسد الممثل لا يمكنك تحديده باتجاه معين، بل أنَّه يملأ المكان وبجميع الاتجاهات، ولذلك يجعل من المكان مترجما للتعبير مثلما الممثل، لذا بات من الضروري أنْ يتمظهر جسد الممثل على النحو الذي يجعل المتلقي إلى تحريك عقله التأويلي لإدراك الأشياء وتمثيلها والقدرة على تلقيها وتبنيها واستنطاقها. ساهم الأداء التمثيلي للممثلين مع مجموع الإشارات والعلامات للعرض إلى إرسال العديد من الدوال التي لم تعتمد التراتبية لا في النص ولا حتى العرض ببناء المعنى للمدلولات المتباينة، وذلك بناءً على السينوغرافيا المتحركة التي أنتهجها العرض والتي فرضت نفسها على الأداء التمثيلي، بحيث تحرر الزمان والمكان ليتيح للخيال التحليق بعيداً في التأويل، فالكراسي و الخزانة و حاوية المهملات و الدمية وغيرها من المفردات منحت العرض صفة التجريب، وكانت ملائمة مع طبيعة فضاء العرض المسرحي المفتوح.

اما المكياج الذي هو هو" فن تغيير ملامح الشخصية الأساسية أو تأكيدها لتتماشى مع ضرورات الإنشاء الدرامي أو مع تأثيرات الإضاءة المسرحية.فعند تغيير مظهر الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء آخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين وأصباغ يعمل على خلق ملامح حية تساعد على إلغاء أو تقريب المسافة بين الممثل والمشاهد"[1]مثلا المكياج المستعمل لتغيير ملامح الذكورية في الدور النسائي. أن هناك نوعين من الماكياج ، الأول ماكياج التجميل ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه قريب الشبه للممثل ذاته.أما الثاني :فهو ماكياج الشخصيات "

إنَّ تقنية حركة الممثل المتحررة، وطبيعة الأزياء المتنوعة، واستعمال أكثر من مفردة بدءً ا من المكان أنتج بالضرورة دلالات واضحة من خلال الأنساق التي ربطت بين الأداء التمثيلي و السينوغرافيا بوصف أنَّ العرض هو عبارة عن جسد مادي متجلي أمام الجمهور حاملاً رسالة تصل للمتلقي عن طريق الممثل و السينوغرافيا بوصفهما جوهر العرض وفضاءه الخصب.

ليس من السهل العمل على امتزاج الكوميديا و الفعل الجاد هذا العمل يحتاج إلى جهد من أجل المحافظة على شكل المسرحية و مضمونها و صورها الجمالية و بنيتها الإبداعية بحيث لم يقع في عوائق تجرد العرض من بنيته الحقيقية وبالتالي المحافظة على التناسق الجمالي و الجماهيري للعرض الذي كان استثنائيا, فالمساحة الحركية للعرض كانت تمثل خط مستقيم موجه للجمهور وذلك من خلال الاستفادة من جغرافية العرض ، وما يمثله المكان"الشارع" لخلق مشاهد و حركات متعالية في المعنى من خلال العرض يتولد عند المتلقي إحساس عالي بالمكان و الزمان و الاكسسورات الوهمية الموجودة والمستحضرة في العرض يوهمنا بوجود قطار و جميع ما استند إليه العرض من السينوغرافيا الإيحائية للعرض و التي شكلت حضورا مهما أكثر من الحضور الحقيقي للكتل .

---

1ينظر : حمادة ،ابراهيم :معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية،دار الشعب،القاهرة ،ص 28

**نتائج البحث :**

لقد توصلنا إلى عدد من النتائج من خلال تحليل المسرحية و هي كالآتي :

- ساهم الفضاء المفتوح للعرض في الحرية المطلقة لعفوية الأداء التمثيلي.
- الأداء التمثيلي استند على التكاملية مع سينوغرافيا العرض.
- توفر العديد من مفردات السينوغرافيا ساعد الأداء التمثيلي في توصيل المعنى بأقل جهد.
- وفرت سينوغرافيا العرض عاملاً مساعداً في الاختزال والعفوية.
- شكَّل الأداء التمثيلي من حيث الحركة والصوت تناغما مع سينوغرافيا العرض .
- استعمال أساليب تتماشى مع كل عصر تعد جزءا رئيسيا من تطور مسرح الشارع كما تنوع أشكال العروض و أفكارها تأخذ رؤى ممكن أن تعبر إمكانات الإيحاء الدرامي عبر تشاركية الممثل بالمتلقي انفعاليا .
- الأداء التمثيلي يساهم في رسم العلامة الدالة على سينوغرافيا العرض.
- لا يخضع الأداء التمثيلي في العرض المسرحي المفتوح على طريقة أدائية واحدة.
- تفاوت نوع التشكيل الجمالي بوساطة العناصر المكملة للعرض في مسرح الشارع أزياء و ماكياج و إضاءة.... والتي تعمل على التحفيز البصري المعبر عمن فكرة المسرحية .

## المبحث الثالث:

## مقارنة بين العرضين (داخل العلبة و في مسرح الشارع)

مسرح الشارع هو أي عرض مسرحي يقدم خارج العمارة المسرحية مستهدف الجمهور المجتمع عشوائيا ومصادفة بمكان العرض ومناقشا لقضايا هؤلاء المتلقيين من خلال دراسة ديمو غرافيق وبحوار ديالكتيكي من أجل بلوغهم غايات دلالية في العرض.

ونجد من خلال هذا التعريف المبسط لمسرح الشارع ومن خلال العرضين نجد الاختلاف من خلال:

**1-الفضاءالمسرحي:**

أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معدا للتغيير المتكرر، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حدة أن يحققه."[1]

إن عرض مسرحية "حفل اعتزال" في الشارع هي عرض مسرحي أقيم خارج العمارة المسرحية و داخلها أي هي من العروض المسرحية التي تقدم في الشارع والساحات والمقاهي والميادين العامة والأسواق التجارية وأي مكان ليس به منصة تفصل الجمهور عن الممثلين(العلبة الايطالية).

**2- الجمهور:**

إن جمهور مسرح الشارع ليس هو الجمهور المتعارف عليه والمعتاد الذهاب للمسرح وشراء بطاقات العرض ولكنه جمهور تجمع بشكل عشوائي ومصادفة في مكان العرض الذي انتقل إلي فضاء هذا الجمهور (المتلقي) أي إن جمهور مسرح الشارع لا يعلم مسبقا بموعد العرض في الشارع ولكنه فوجئ به. على عكس جمهور العلبة يأتي على علم بالعرض و هذا الجمهور مستهدف .

3-الفكرة:

إن الفكرة أو الدراما في مسرح الشارع تبتني علي دراسة ديمو غرافية للجمهور المستهدف في الشارع وبحث سوسيولوجي يحدد قضايا هذا المتلقي وأطر طرح هذه القضايا .ا ما داخل العلبة يكون الامر بخلاف ذلك الفكرة غير مستندة على دراسة فهي تعالج موضوع ما مستهدفة نوع خاص من الجمهور مهتم بالمسرح .

**4-القالب الفني:**

إن القالب الفني المنوط بطرح قضايا المتلقي في مسرح الشارع يجب أن يعتقد إلي الحوار الديالكتيكي مع المتلقيين في الشارع هذا الحوار الجدلي الذي يصل فيه المتلقي لغايات دلالية ذات طابع إنساني وقيمي. وهذا الأمر غير ممكن مع العلبة الايطالية لوجود فاصل بين صالة العرض الخاصة بالمتفرجين و الخشبة مع وجود جدار وهمي.

---

1 ينظر:آبيا،فلودا :وظيفة الفن الحي ومقالات أخرى،تر :أمين حسين، الرباط،وزارة الثقافة، 2005، ص 4

إن الرسالة الفلسفية لعروض مسرح الشارع تتمثل في بلوغ المهمشين والفقراء واللذين لا يستطيعون الذهاب إلى المسرح أن يصل المسرح بذاته إليهم ويستهدفهم ويعبر عن قضاياهم من خلال رسالة توعوية وتثقيفية وحوار ديالكتيكي* باحث عن الخير ومفرغ لطاقات هذا المتلقي وجعله مشارك في العرض المسرحي الجمالي من خلال التعبير عن رأيه في اطر ديمقراطي ة تصل به إلي غايات دلالية ذات طابع إنساني وقيمي.

على عكس المسرح التقليدي الجمهور هو الذي يذهب الى المسرح و لايهتم الا بالمنتسبين او المهتمين بالمسرح.

**أما** عن القيمة المادية في مسرح الشارع تبرز من خلال القدرة الأدائية والوظيفية والنفعية لعروض مسرح الشارع التي تحمل رسالة تثقيفية وتوعية لمتلقي الشارع المستهدف عشوائيا لمناقشة قضاياه اليومية من خلال مكونات عرفية ووجدانية وسلوكية تنتج عنها قيمة نفعية هي التفاعلية التي تحدثها تلك العروض في نفوس متلقيها في الشارع.

مسرح الشارع نتاج تمازج بين ملكات الإنسان (العقل -الوجدان-السلوك ) لذا فإن مسرح الشارع هو تعبير عن (نظرية فلسفية) من خلال رأي أو مذهب أو أيديولوجية والنظرية تعني خلفية المعرفة للنظريات العلمية المرتبطة بالفن سواء من نواحي العلوم الأساسية أو غيرها من العلوم التطبيقية بينما الممارسة ترتبط أساسا بتكنولوجيا الإنتاج ويتم ذلك عادة بواسطة أشخاص لديهم قدر كاف من المعرفة يتولي علم المنطق دراسة ما يتعلق بجوانب قيمة الحق من خلال سمات لغة التفكير العقلاني ومن السمات المنطقية في مسرح الشارع.

- ❖ مسرح الشارع مرتبط بالشكل أو بفضاء المتلقي (الشارع)أو خارج العمارة المسرحية
- ❖ موضوعات عروض مسرح الشارع تدرس صورة الفكر أو التفكير بوجه عام أيا كان الموضوع الذي يدور حوله هذا التفكير.
- ❖ إن الطريقة العلمية الأساسية في تفسير وفهم التفكير العلمي لمسرح الشارع تبني علي دراسات سوسيولوجية وديموغرافية للجمهور المستهدف وبالتالي فإن استنتاج النتائج من المقدمات لا يتم جزافيا وإنما وفق قواعد معينه هي القواعد المنطقية
- ❖ إن مسرح الشارع يضع القوانين العامة التفكير السليم من خلال طرحه ومناقشته للقضايا اليومية للمتلقي ومن خلال الحوار الديالكتيكي الجدلي الذي يجد المتلقي نفسه مشارك بالعرض المسرحي من خلال تعبيره عن رأيه وتفاعله مع العرض وممارسته الديمقراطية التي تقودنا لوضع القواعد العامة للتفكير السليم.
- ❖ عروض مسرح الشارع تخدم المجتمع والناس وتمد يد العون للمهمشين والفقراء الغير قادرين للذهاب للمسرح فتذهب تلك العروض إليهم أينما وجدوا قاصدة بذلك تثقيفهم وتوعيتهم وتمييز صحيح الفكر لديهم.

---

1-نوف الموسى ،مسرح الشارع رسالة ثقافية ارتجال فني يحاكي الحياة اليومية ،البيان ،دبي2011/07/19

❖ إعلاء قيمة الإنسانية من خلال معايير الجمال والنفعية والملائمة والجودة التي يطرحها العرض وصناعه.

5 -**التشاركية:**

التي ينشرها العرض من خلال طرحه للقضايا اليومية للمتلقي الذي يتفاعل معها من خلال حوار ديالكتيكي يعبر فيه عن رأيه الذي نستطع من خلاله تمييز صحيح الفكر من فاسده.

إن عروض مسرح الشارع والتي هي تعبير عن القضايا اليومية للمتلقي هي في حقيقتها إرضاء لرغبات هذا المتلقي ليس علي المستوي الفيزيقي أو الاجتماعي فحسب بل أيضا علي مستوي اللذة الخيالية.

وللخيال هنا معني واسع وهو أن أساسيات العمل الفني مثل الاتزان والانسجام وكذلك المعني والدلالات التي يحملها العرض في مسرح الشارع من الوجهة الوظيفية النفعية تثير إلي استجابة الخيال لدي المتلقي فتشعره بحالة إرضاء معينه تجعله يشعر كما لو أنه حصل علي فائدة معينه والقيم الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العلمية إلي قيمة علي مستوي الجمال.

وبما أن الفعل التواصلي كما تدل تسميته، تحطيم دوائر الانغلاق سواء جاءت من العبارة، أو رموزها الواقعية أو ممثليها المنفذين لذلك دائرة العرض فيه لا تقبل الانغلاق وترفضه، وأولى معطيات الرفض ذهابه باتجاه الفضاءات المفتوحة (الشارع/ الساحات العامة) دالة لجوهر خطابه الجمالي ذو المعطى التحريضي.

**وحتى تكون السينوغرافيا ناجحة لابد من :**

تستوجب السينوغرافيا الناجحة شروطا عدة ومميزات نوعية لابد أن تتوفر في عمل السينوغرافي، ويمكن إجمال هذه الخصائص والمميزات النوعية في النقط التالية:

-أن تكون السينوغرافيا المعروضة وظيفية وهادفة تخدم العرض المسرح والمتلقي على حد سواء.

-أن تكون مشوقة ومحفزة وحارة ومؤثرة في الجمهور تترك أثرا إيجابيا على مستوى الرصد والتلقي.

-أن تكون السينوغرافيا شاملة ومنفتحة ومتنوعة تجمع بين ماهو سمعي وبصري وحركي.

-أن يكون للسينوغرافيا تأثير كبير على مستوى التلقي والفرجة عن طريق إثارة المستمع المتفرج ذهنيا ووجدانيا وحركيا، تطهير أو تغريبا.

-أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية تأسيسا أو تجريبا.

-أن تنفتح على جميع المدارس المسرحية الفنية، و تكون حبلى بالمستنسخات الأنتروبولوجية لما قبل المسرحية[1].

-أن تتسم بالإيحائية والرمزية والشاعرية.....

-أن تستفيد من الصور الرقمية والإيهامات السينمائية الحركية.

-أن تطبع بخاصية الاتساق والانسجام والوظيفية الهرمونية المتآلفة أي تتسم بالتناسق الدلالي والسيميائي.

---

1_http/www .diwanalarab .com/spip.php?article 13603

أن تكون السينوغرافيا في خدمة الأزمة الدرامية والتوتر المسرحي المشحون بالصراع.
-أن تكون كتابة ثلاثية الأبعاد (العرض والطول والعمق.)
-أن تكون سينوغرافيا طليعية تجريبية وحداثية تتسم بالتأسيس والانزياح وتخييب أفق الانتظار.
-أن تستعين بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة.
-أن تحطم الجدار الرابع كي تنفتح على الجمهور ومتفرجي الصالة تفاعلا وتأثيرا وتجاوبا.
-أن تنزاح عن مكونات العلبة الإيطالية لتنفتح على جمهور شعبي واسع إن أمكن تحقيق ذلك كسينوغرافيا الحلقة أو سينوغرافيا المسرح الأنطروبولوجي أو سينوغرافيا المسرح الاحتفالي.
-أن تحول نظر الجمهور إلى وجهات مشهدية متعددة بدلا من الوجهة المركزية الوسطى التي تحدد المثلث الدرامي الكلاسيكي .وبتعبير آخر، أن توجه نظر الراصد وإدراكه ضمن الأبعاد الهندسية الثلاث.[1]
-أن تتبع السينوغرافيا المشهدية من رغبات الممثل وقناعاته الجمالية والتصورية، وألا تفرض عليه فرضا أو قسرا

---

1_http/www .diwanalarab .com/spip.php?article 13603

# الخاتمة

# خاتمـــــــــــة

الاهتمام بالمكان و السينوغرافيا ليس وليد اليوم ، فمنذ عصر النهضة الذي احدث ثورة عارمة في مجال المباني و الآليات أسست لعلاقات جديدة بين المتلقي و الإبداع المسرحي ،أثرت فيه سياسات إيديولوجية وفكرية و اقتصادية واجتماعية أثرت في العمل المسرحي،ومع نهايةالقرن التاسع عشر زاد الاهتمام بالسينوغرافيا نتيجة ظهور موجات فنية تجريبية ثارت ضد ماهو قديم لا يستجيب لروح العصر،فادت هذه الثورة للخروج من العلبة الايطالية ،بحثا عن أماكن بديلة بهدف التواصل و التعددية ،هذه الأماكن الجديدة لها إمكانيات تعبيرية أكثر تجاوب مع تطور العصر مستوحاة من أمال و تاريخ الشعوب.

في الأخير يمكن القول عن أهم ملاحظات البحث في النقاط الآتية- :

**أولا** : تتمثل السينوغرافيا في التشكيلات السمعية ،والبصرية ، والحركية ذات الدلالات المنتظمة أجزائها.

**ثانيا :**إن التطور الذي شهده العالم في كل مناحي الحياة انعكس ايجابا على إبداعات السينوغرافيا حتى أصبحت فنا قائما بذاته، يعتمد على التصوير، والنحت ،والزخرفة والعمارة ، وعلما يستخدم التكنولوجيا والصوتيات، والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع الفن والتقنية.

**ثالثا:** تكتسب السينوغرافيا في العروض المسرحية قيمها الجمالية نتيجة اعتماده ا على العملية التفضيلية لمعنى على معنى، ودلالة على دلالة.

**رابعا :** وظيفة السينوغرافيا ه ي إخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بتُ دراما المتلقي و فتحت أمامه مساحات التأويل الذه نية، التي يمتلكها بمداخلات مستمدة من مرجعياته الثقافية، وموروثه الحضاري.

# قائمة المصادر

# و

# المراجع

# 1-المراجع العربية :


1 -أبو الحسن سلام "الإيقاع في فنون التمثيل و الإخراج المسرحي" .دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر . الإسكندرية 2004

2 -حسن المنيعي" حركة الفرجة المسرحية "المركز الدولي للفرجة – المغرب – ط.1

3 - حنان عبد الحميد العناني "الدراما و المسرح في تعليم الطفل " .دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع الأردن .ط 4

4 -خلوصي، محمد ماجد وأحمد أيمن،" الموسوعة المعمارية للتصميم المعماري" / دور المسرح/، دار قابس، بيروت،2007

5 -كريم رشيد" جمالية المكان في العرض المسرحي المعاصر من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث" ،دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع مجلة دبي الثقافية 2015.

6 -كفايتي سعيد،" المكان المسرحي تحولات معمارية وسينوغرافيا من العصر اليوناني إلى القرن العشرين"، مطبعة سندي، مكناس،1997

7 -كريم رشيد"جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر"بغداد.دار مكتبة عدنان2013

8 -لويز مليكه"الديكور المسرحي"المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/الدار المصرية للتأليف والترجمة،ط3،2006

9 -محمود محمود، فن الأدب الانكليزي"، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1965

10 – محمد فلاح،"الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي"– ايديسوفت–المغرب–ط1

11 - موسى فاطمة ، "وليام شكسبير شاعر المسرح "، القاهرة، دار الكتاب العربي 1969.

12 - محمد تهامي العماري "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية "مكتبة دار الامان للنشر و الطباعة 2006.

**13 -** محمد رضا حسين رامز: " الدراما بين النظرية والتطبيق "،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972

**14 -** محمود أبو دومة"تحولات المشهد المسرحي الممثل و المخرج" .القاهرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب 2009

15 - عيد كمال الدين،"سينوغرافيا المسرح عبر العصور"،الدر الثقافية للنشر القاهرة 2014

16 - عليوي- "مسرح الشارع حفريات المفهوم الوظيفة والنتاج " عن دار الرضوان للنشر و التوزيع في عمان بالتعاون مع مؤسسة دار الصادق الثقافية في بابل 1975.

17 - علاء كريم "الاتجاهات المسرحية متعة المشاهدة و حتمية التجديد" /أراء و تساؤلات.بغداد.د1.مكتب عدنان للطباعة و التصميم2019

18 – راغب نبيل: "فن العرض المسرحي"، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1996

19 - رشاد رشدي "نظرية الدراما من أرسطو إلى ألان"مكتبة الانجلو مصرية 1992

20 - سعد اردش "المخرج في المسرح المعاصر"عن دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998

## 2-المراجع المترجمة :


1 - أرسطو"فن الشعر" ,ترجمة: إبراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو مصرية 2014

2 - اوبر سفيلد آن: "مدرسة المتفرج" ، ترجمة: حمادة ابراهيم ، منشورات وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة 1994

3 - ادوارد جوردن كريج," الفن المسرحي ".ترجمة: دريني خشبة.مكتبة الآداب .القاهرة,ط 2 .1960

4 - بيتر بروك "النقطة المتحركة "ترجمة : فاروق عبد القادر.الكويت.المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب سلسلة عالم المعرفة.1999

5 - باشلار غاستون : "جماليات المكان"، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984

6 - بروك بيتر : "النقطة المتحولة" ، ترجمة: فاروق عبد القادر، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسة عالم المعرفة (154) ، الكويت، 1991

7 - ثيودور شانك"ما وراء الحدود المسرح الأمريكي البديل".القاهرة.تر.سامي خشبة.مهرجان القاهرة التجريبي2008

8 - جوليان هلتون : "نظرية العرض المسرحي" ،ترجمة : نهاد صليحه ، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000

9 - كريستوفر اينز"المسرح الطليعي"ترجمة : سامح فكري,القاهرة .أكاديمية الفنون .مركز اللغات الترجمة.1994

10 - كارلسون مارفن،" أماكن العرض المسرحي"، ترجمة :إيمان حجازي، القاهرة :مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 2002

11 - مارسيل فريد فون"السينوغرافيا اليوم" ترجمة ابراهيم حمادة .وزارة الثقافة القاهرة 2003

12 - مارفن كارلسون "أماكن العرض المسرحي".ترجمة :إيمان حجازي.القاهرة.مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي 2002.

13 - نيكول، الإدريس، "المسرحية في الأدب الإنكليزي"، ترجمة :يوسف عبد المسيح ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد،1980

14 - ستنسلافسكي "إعداد الممثل "ترجمة: د محمد زكي العشماوي .محمود مرسي احمد.مراجعة دريني خشبة .دار النهضة ,مصر للطباعة و النشر ط1،1987

15 - هوري أونا شود : "المكان المسرحي" ( جغرافية الدراما ألحديثه ) ، تر جمة : أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000

16 - هوايتنج فرانك: "المدخل إلى الفنون المسرحية"، ترجمة: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، د.ط، 1970

17 - واطسون ايان:" اوجينيو باربا و مسرح أودن " ترجمة:منى سلام إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة2000

18 - يندريك هونزيل "سمياء براخ للمسرح".ترجمة: ادمير كوريه.دمشق.منتديات وزارة الثقافة

**3-المعاجم:**

1 -ماري اليأس حنان قصاب-المعجم المسرحي-مكتبة ناشرون-بيروت-ط5

**4-المعاجم الأجنبية :**

2-**Patrice Pavis – Dictionnaire du théâtre . Editions sociales. Paris 1987 . P 146-151**

**5 -الأطروحات:**

1–عزوز بن عمر « السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري–» أطروحة دكتوراه–جامعة وهران،2011

2 -مصطفى جميلة الزقاي ,« شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي » ,رسالة دكتوراة قسم الفنون الدرامية ,جامعة وهران 2009

**6 -المجلات و الدوريات :**

1-احمد برزيو "نحو تصور مستقبلي للمسرح المغاربي " مجلة النص العدد 21 جوان 2017

2 - حسن المنيعي:« المسرح والارتجال- منشورات » "عيون المقالات"- ط1 -1992

**3 -** حسن إبراهيم "الإكسسوارات المسرحية" . مقال مجلة فنون . العراق 1996,ع 5

4 - عبد الرحمان بن زيدان , « من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد » ,مجلة العالم الثقافي .1995/06/01

5 - عبد الفتاح مرتضى ،الممثل ولحظة الإيهام المسرحي ،الحوار المتمدن ،30 /2003/06

6 - غفار محمد "ماهية الديكور و اهميته في العرض المسرحي "مجلة النص 2017

7 - نوف الموسى ،مسرح الشارع رسالة ثقافية ارتجال فني يحاكي الحياة اليومية ،البيان ،دبي2011/07/19

**8-المواقع الالكترونية :**

محور المنتدين فاضل خليل www.3ade.info

مسرح الشارع :فيصل عبد الجابر / www.masraho ma.com

**ديوان العرب 13603** _http/www .diwanalarab .com/spip.php?article

**البسملة اهداء شكر و عرفان**
**مقدمة .**
**المدخل**
**ماهية السينوغرافيا**.....1
**عناصر السينوغرافيا**.....3
الديكور.....4
الملابس.....6
الإضاءة.....8
الموسيقى.....11
الإكسسوارات.....12
الماكياج.....13
**الفصل الأول**
**المبحث الاول: خصائص سينوغرافيا العلبة الايطالية**
مسرح عصر النهضة.....16
تقنيات تقديم العروض المسرحية عصر النهضة.....17
المسرح الإيطالي.....19
مسرح الخشبة الايطالية.....22
الأسس الجوهرية لبناء المسارح.....27
**المبحث الثاني: خصائص سينوغرافيا مسرح الشارع**
مســــــرح الشـــــارع.....30
الفضاء في مسرح الشارع.....32
مسرح الشارع ما بين الحوار المباشر و سمة التحريض.....35
الخصوصيةالفنية في مسرح الشارع.....40
**المبحث الثالث: مقارنة بين سينوغرافيا مسرح الشارع وسينوغرافيا العلبة الايطالية**
التشكيل في العروض.....53
الجدار الرابع.....54
السينوغرافيا.....55
**الفصل التطبيقي:**
ملخص المسرحية.....59
العنوان.....60
الشخصيات.....61
أحداث المسرحية.....61

**المبحث الاول: تحليل العرض المسرحي داخل المسرح التقليدي**
الفضاء المسرحي.....63
الديكور.....63
الإضاءة.....64
الأزياء.....64
الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....64
تحليل والمناقشة.....66
**المبحث الثاني: تحليل المسرحية خارج المسرح التقليدي في مسرح الشارع**
العرض المسرحي خارج العلبة في الشارع .....67
نتائج البحث.....69
**المبحث الثالث مقارنة بين العرضين (داخل العلبة و في مسرح الشارع)**
الفضاء المسرحي.....70
التشاركية.....72
**خاتمة**.....75
**قائمة المصادر والمراجع**.....77