كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة لنيل شهادة الماستر

تخصص مسرح مغاربي

عنوان المذكرة :

نظرية المسرح الفقير بين الاقتصاد والتجريد في فضاء العرض المسرحي المغربي

إعداد الطالب (ة):

ممَّاد محمد

إشراف:

د. بدير محمد

لجنة المناقشة:

د.صالح بوالشعور محمد الأمين	جامعة تلمسان	رئيسا
د.بدير محمد	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.هني كريمة	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية 2021/2020

شكر و تقدير

جزيل الشكر و العرفان إلى الأستاذ الفاضل بدير محمد الأمين على كل ما قدمه من توجيهات ونصائح من أجل استكمال هذه الدراسة.

كل الشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم قبول مناقشة هذه الدراسة المتواضعة، وعلى الملاحظات والتوجيهات والآراء القيمة.

إهـــــــــداءِ

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني

قطرة حب، إلى من حصد الأشواك

عن دربي ليمهد لي طريق العلم

"أبي وأمي".

مقدمة

مقدمة

يعتبر المسرح نشاطا إنسانيا قديما ارتبط بحياة الإنسان، استخدمه لمحاكاة الظواهر وتمثيلها كما استخدمه لنقل تجاربه وأفكاره و حتى أحلامه، فأصبح المسرح من أهم متطلبات الحياة الإنسانية التي سعى الإنسان إلى تطويرها والاهتمام بها، فكان المسرح شكلا فنيا رئيسيا في جميع أنحاء العالم، كمسرح الدمى إلى التمثيل الصامت ومسرح الشارع، حيث استخدم هذا الفن جميع أشكال الفن الأخرى مثل الرقص والأدب والموسيقى والرسم والنحت والعمارة، ما مكنه من دمج كل جانب من جوانب النشاط البشري والثقافة البشرية في إنشاء تركيبة درامية أساسها المسرح، حيث مر المسرح عبر الزمن بمراحل وتجارب منذ أثينا الكلاسيكية في القرن السادس قبل الميلاد، فازدهرت تقاليد المسرح النابضة بالحياة في الثقافات في جميع أنحاء العالم ، فطور مجموعة واسعة من النظريات والممارسات المختلفة، يرتبط بعضها بإيديولوجيات سياسية أو روحية، بينما يعتمد البعض الآخر على اهتمامات فنية بحتة، تركز بعض العمليات على قصة والبعض على المسرح كحدث، والبعض الآخر على المسرح كمحفز للتغيير الاجتماعي.

ومن أهم الشخصيات التي قدمت نظريات في المسرح و ساهمت في تطوره في القرن العشرين قسطنطين ستانيسلافسكي، فسيفولود مايرهولد، إدوارد جوردون كريج، بيرتولت بريخت، أنتونين أرتو، بيتر بروك وجيرزي جروتوسكي، هذا الأخير قام بثورة في المسرح البولندي الذي كان يعتمد كثيرا على المخرج السينوغراف الذي يسيطر على المسرح، حينها كان المخرج المؤلف يتحكم في السينوغرافيا والممثل، إلا أن جروتوفسكي كانت له نظرة مغايرة فكان يرى أن للمخرج دورا لا يجب أن يتجاوزه مثل كأن يجعل الممثل يقلد ما يطلبه المخرج، و هذا لأن نظرية جروتوفسكي تعطي اهتماما كبيرا للمثل و تجعله هو أساس العمل الفني رفقة المشاهد.

وبالحديث عن المسرح الغربي والمغربي على سبيل الحصر والذي هو موضوع هذه الدراسة، يتضح من ذلك الولوج إلى دراسة الفضاء المسرحي منطلقا من نظرية الاقتصاد والاختزال والتجريد في سينوغرافيا العرض عند جروتوفسكي، وتجسيدا وتطبيقا على الفضاء المسرحي المغربي، ومن هنا تتحدد الإشكالية الرئيسية وفقا للمنوال التالي: ما مدى تأثير الاتجاهات الإخراجية المعاصرة على فضاء العرض المسرحي المغربي؟ وهل يعتبر ثابت المسرح الفقير على مستوى الديكور والسينوغرافيا، منطلقا لتأسيس حركات

مسرحية معاصرة في المغرب تبنت فكر الاقتصاد والتجريد ضمن مبادئ الإخراج عند جيرزي جروتوفسكي؟.

ووفقا لما تقدم ذكره، تم تحديد ثلة من التساؤلات التي تخدم الإطار العام للإشكالية الرئيسية وموضوع هذه الدراسة، كان من أهمها:

- ما هي نظرية المسرح الفقير ؟
- ما أساس التجريد و الاقتصاد في فضاء العرض ؟
- ما هي مراحل تطور المسرح في المغرب؟
- كيف تم توظيف التجريد و تقنيات المسرح الفقير في فضاء العرض المسرحي المغربي؟
- كيف تبنت نظرية المسرح الثالث للفكر التجريدي والاقتصاد في فضاء العرض انطلاقا من النماذج التطبيقية المعروضة؟

وعليه، حاولت هذه الدراسة إظهار أهم النظريات والأساليب التي اهتمت بإزالة كل ما هو غير ضروري في فضاء العرض المسرحي، وبالتالي الاهتمام الكلي بالممثل الذي يجد نفسه وفق هذا الفضاء الفقير محط التركيز و الاهتمام ، لذا فقد حاولنا التركيز على الممثل و علاقته بالجمهور عبر تجسيد ثلة من الخصائص والإرشادات المسرحية في فكر جروتوفسكي الإخراجي، كتجريد واختزال كل ما يمكن اختزاله على خشبة عرض المسرحي.

أما عن المنهج المتبع في هذه الدراسة ،فقد تم الاستناد على المنهج الوصفي التحليلي ، وذلك باستخدام آليات الوصف في الفصل الأول من أجل الكشف عن التجارب الإخراجية المعاصرة كتأسيس لنظرية المسرح الفقير وإبراز الأفكار التي جاءت بها هذه النظرية ، أما الفصل الثاني فتمثل في تحليل ودراسة لبعض النماذج التطبيقية المعروضة وفقا للنظريات المدرجة في هذه الدراسة .

وللوقوف على حيثيات هذه الدراسة، قسمنا البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، الفصل الأول فصل نظري و الآخر تطبيقي، أما المقدمة فتناولت ماهية المسرح وأهم المنظرين المسرحيين في المسرح الغربي، كما تناولت شرحا لمحتوى الفصلين و الخاتمة.

مقدمة

يهدف الفصل الأول إلى الكشف عن مفاهيم أولية لظهور الفن التجريدي، وهذا بالتعريج إلى مفهوم التجريد بين التنظير و الممارسة، ومنطلقا من قراءة التجريد وفقا لمستويات التداخل المعرفي و البحث في حلقات المدرسة التجريدية في الفن الحديث ، فحاولنا في هذا الفصل دراسة نظرية التجريد في مختلف الفنون لفهم فلسفة هذه النظرية و الاطلاع على أهم أفكارها، وكذا التطرق إلى الحركة التجريدية في الفن المسرحي، وهذا بالكشف عن بوادر ظهور فن التجريد في المسرح البولندي، بدارسة آليات المختبر المسرحي وتقنية التمثيل عند جروتوفسكي، ومن ثم التطرق إلى المسرح الشرقي و نظرية المسرح الفقير، كل هذا يعطي تأسيسا لنظرية المسرح الفقير عند جروتوفسكي من حيث دراسة هذه النظرية وكيف طبق جروتوفسكي التجريد في الفضاء المسرحي كإحدى الأفكار الرئيسية في نظريته، بينما خصصا جانبا في هذا الفصل يهدف إلى تبيان أهم الأفكار والأساليب والخلفيات غير الأوربية التي استمد منها جروتوفسكي نظريته .

أما الفصل الثاني فهو يعنى بدراسة الجانب التطبيقي للأفكار التي تم دراستها وتحصيلها في الفصل الأول، و هذا من خلال تحليل مسرحية الرامود للمسكيني الصغير ومسرحية سيدي قدور العلمي لعبد السلام الشرايبي، محاولين في هذا التحليل التركيز على أفكار التجريد و المسرح الفقير التي تم استخدامها في فضاء العرض المسرحي المغربي، أما في الخاتمة فقد حاولنا التطرق لأهم النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة.

إن الهدف من هذه الدراسة، هو تسليط الضوء على أحد أهم المنظرين المسرحيين في المسرح الحديث والمعاصر بعد قسطنطين ستانيسلافسكي، وبيرتولد بريخت، انتونين آرتو، ومن ثم " جيرزي جروتوفسكي" الذي بذل جهدا كبيرا في المعمل المسرحي بغرض تطوير المسرح عموما و الممثل خصوصا، و كيف ساهمت أفكاره في تطوير المسرح المغربي خاصة في فضاء العرض المسرحي .

يعتبر إنجاز هذه الدراسة بادرة علمية جديدة، نظرا لكون الموضوع المقدم حديث الاشتغال في الساحة الأكاديمية على العموم وبتخصص المسرح المغاربي على الخصوص، وهذا ما اعتبر نوعا ما أحد العراقيل التي واجهة هذه الدراسة في تحصيل المراجع العلمية والعروض المسرحية المتعلقة بالمسرح الفقير و المسرح المغربي، إلا أن هذا الأمر لم ينقص من عزمنا وتفانينا في إنجاز هذه الدراسة إضافة الى الفضول والشغف لمحاولة تقديم عمل جديد.

وفي الأخير نتمنى أن تنال من هذه الدراسة إعجاب واهتمام قسم الفنون من أساتذة و طلبة، كما نرجو أن تساهم في إثراء مكتبة القسم كمرجع للزملاء في السنوات القادمة، كإحدى مراجع التي تهتم بفضاء العرض المسرح المغربي ونظربة المسرح الفقير، راجين أن يعم نفع هذه الدراسة على قلة أوراقها وأن تكون خير معين للزملاء في المستقبل .

الفصل الأول:

مفاهيم أولية لظهور الفن التجريدي

المبحث الأول: في سياق مفهوم التجريد بين التظير و الممارسة.

المبحث الثاني: الحركة التجريدية في الفن المسرحي.

المبحث الثالث: تجربة المسرح الفقير في فضاء العرض المسرح المغربي.

1 الفصل الأول: مفاهيم أولية لظهور الفن التجريدي

مما لاشك فيه وقبل البدء في هذه الدراسة، وجب علينا تبسيط المفاهيم والمصطلحات الأساسية التي ترتكز عليها هذه الدراسة، لذلك تطلب منا إعطاء تعريف لمفهوم التجريد وما الأسباب والعوامل التي أدت إلى ظهوره عموما وفي الفن خاصة، وما هي مميزاته وخصائصه وكيف أثرت على الفن بغية التدرج في الدراسة بسلاسة حسب ما توفر لنا من مراجع.

1.1 المبحث الأول: في سياق مفهوم التجريد بين التنظير والممارسة.

1.1.1 المطلب الأول: قراءة التجريد وفقا لمستويات التداخل المعرفي.

تعتمد هذه الدراسة بشكل كبير على نظرية التجريد في المسرح الفقير وطريقة توظيفها في المسرح المغربي لذلك وجب علينا إعطاء نظرة شاملة عن التجريد منذ ظهوره مرورا بانتشاره في مختلف الفنون إلى وصوله إلى خشبات المسرح .

1.1.1.1 التجريد وفقا لمنظور علم الجمال:

منذ ظهور الفن وحتى نهاية القرن التاسع عشر، كانت الجماليات الإغريقية كالمحاكاة الأرسطية التي تعتمد على محاكاة الطبيعة ومشابهتها تهيمن على الفن "فكان الفنانون عبر العصور يتبنون مبدأ الجماليات الإغريقية في أعمالهم الفنية الكلاسيكية والرومانسية والواقعية حتى المدرسة الانطباعية التي اعتبرت أخر المدارس الفنية اعتمادا على المحاكاة الارسطية والمطابقة عن طريق مشاهدة الطبيعة، فكانت الأعمال الفنية مجرد نسخ عن الأصل الذي هو الطبيعة وبالتالي تقليد الطبيعة من جانب واحد والذي هو الجانب المرئي والذي ينقصه تصوير الجوهر ليكتمل العمل الفني"[1]، و هذا ما جعل الفنانين في العصر الحديث وتحديدا مع بداية القرن العشرين يظهرون بوادر التغيير والتخلي عن التأثر بالواقع المرئي وتقليد الطبيعة، فأمسى الفنان أكثر اهتماما بجوهر الشكل، كون جوهر الأشياء يخفي صفات و معاني ومضامين كامنة تختفي خلف الشكل السطحي الذي تلاحظه العين، لذا فقد اهتم الفنان في هذه الفترة بالنظريات الجمالية التي تركز على الاختلاف الكبير بين الشكل والجوهر كنظريات أرسطو وافلاطون وفيتاغورث في الشكل المثالي، والشكل الجوهري والشكل المجرد. فالتجريد يعتبر إحدى أهم النظريات الجمالية التي غيرت نظرة الفنانين من

[1]- ينظر ،كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان، 2010، الطبعة الاولى،ص، 37.

المحاكاة الى الإحساس بلب الموضوع وجوهره تجسيد هذا الإحساس، وبالتالي التجريد فتح مجالا أخر من الابداع والجمال.

2.1.1.1 التجريد في الفن:

يتضح من هذه الدراسة، أن أفكار التجريد كانت موجودة منذ العصور البدائية وكذلك في مصر القديمة"وذلك برسم الصور كما صورتها مخيلاتهم باستخدام الأشكال الهندسية وليس كما يرونها بأعينهم، أي أنهم استخدموا الإبداع و البصيرة في رسم تلك الأشكال وليس تصويرها كما هي في الواقع، هذا إضافة لوجود التجريد في الحضارة الإسلامية للتعبير عن نزعة صوفية وجدانية تهدف إلى ما وراء الطبيعة للوصول إلى المطلق"[1].يعتبر هذا مثالا واضحا على أن التجريد موجود في مخيلة الفنان أو الفرد منذ القدم.

نشأ الفن التجريدي في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر"وظهر بشكل كامل في أوائل القرن العشرين عندما أصبح الفنانون الطليعيون يبتعدون عن الواقيعة في تلك الفترة"[2]، وبالمثل دعت حركة الفن التجريدي التي تلت ذلك إلى أعمال، سمحت بتحليل واضح ومعنى عبر الخطوط والألوان والأشكال التي لم يتم التعرف عليها سابقًا في الفن كما هو الحال مع جميع الممارسات الفنية، كانت هناك أيضا قضايا أساسية أخرى تؤثر على الأعمال الفنية من هذه الفئة، ومعظمها أسباب سياسية وثقافية.

فكانت النتيجة المباشرة للحرب العالمية الأولى والثانية في أوروبا متباينة، يعني أن العديد من كبار الفنانين في أوروبا اضطروا إلى الفرار من ديارهم إلى ملاذ آمن في أمريكا، فكان من ضمن فنانين 'أرشيل غوركي' و'مارسيل ديشامب' هم قلة من الذين ابتكروا أعمالا تميزت وتدل على ردود أفعالهم تجاه التحولات في مواقفهم. ومع ذلك "كان فاسيلي كاندينسكي أكثر اهتماما بالصفات الروحية الموجودة في الفن، وكان يهدف إلى نقل ذلك في أعماله الفنية. قادما من خلفية في الموسيقى ،أين ذكر أن الفن المرئي مثل الموسيقى يمكن أن يؤوي أيضا عاطفة، وأن عناصر مثل الشكل واللون قادرة على القيام بذلك"[3]. حدث آخر أدى إلى ظهور الفن التجريدي، وهو موجة القرن التاسع عشر من الاستقلال التي مُنحت للفنانين، فتم منح الفنانين مزيدا من الحرية والقوة لإنتاج أعمال سمحت لهم بتطوير اهتماماتهم ورأس مالهم داخل العالم

[1]–حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر"الرؤية التشكيلية للقرن العشرين"،دار الفكر العربي، القاهرة،1975،ص، 184.

[2]- ينظر، نعمت اسماعيل ، فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، 2010، الطبعة الخامسة، ص ، 172.

[3]- أثير شمعون إلياس، فاسيلي كاندينسكي التجريدية و الروحانية في الفن،جريدة المدى الثقافي،العدد 862،ص، 11.

الصناعي الجديد، فأصبح الفنانون قادرين على تأصيل لتجاربهم وأصبحوا معروفين بالفكر و"التجريد" وراء الأعمال، كما شهد هذا التحول الثقافي بداية حقبة جديدة في تجريب الموضوع والتكوين الذي كان له تأثير مباشر ومبدأ أساسي للفن التجريدي.

كان للعديد من الحركات الفنية منطلق التجريد في أعمالهم ،فكان أهم ما في الفن التجريدي هي بوادر التجريب في العصر الحديث، وهذا ما اعتمدت عليه التكعيبية والوحشية، فقد صورت هذه الأشكال "غير الطبيعية" الرغبة في التلاعب الأكثر إغراءا بالأفكار والأيديولوجيات، بشكل أساسي من خلال الصفات الخطية للشكل. لم تعد الأفكار الجوهرية مقيدة أو مملوكة داخل هويات الذات أو الشكل، ولكن من خلال الهياكل الأساسية والمهيمنة للعمل. وعليه ،فإن ارتباط الفن التجريدي ليس مقترنا فقط بالفن الأوروبي، ولكن كان ارتباطه متمثلا في الديانات مثل الفن الإسلامي والثقافات حيث يتم تقدير الصور والنصوص غير التصويرية لجمالها، أي فن الخط، بينما لم يكن الرسم الوحيد في التوصل إلى تلك النتيجة، فإحدى الخصائص الأساسية لما نسميه بالحداثة هي الإيمان بوجوب الفصل بين المجالات المختلفة وحث كل منها على البحث عن حقيقته في إمكاناته التقنية لا خارجها، كي يتطور باتجاه تحقيق ذاته.

3.1.1.1 خصائص الفن التجريدي

للفن التجريدي سمة رئيسية، وهي "أنه ممارسة غير تمثيلية يغلب عليها التأمل و الإحساس سواء كان الموضوع فنيا أو علميا أو أدبيا"[1] ، مما يعني أن الحركات الفنية التي تتبنى التجريد تبتعد عن التمثيل الدقيق ويمكن أن يكون هذا الخروج طفيفا أو جزئيا أو كاملا، ليعتمد ذلك على أنواع الفن التجريدي الذي نتحدث عنه، في التجريد الهندسي والتجريد الغنائي، فيمكننا التحدث عن التجريد الكلي بينما يتميز الفن التصويري بالتجريد الجزئي. بينما استخدم الفنانون التجريديون الألوان والذاكرة والإحساس البصري لإظهار أن الواقع ذاتي، وربما يكون هذا أحد أهم خصائص الفن التجريدي ،كما أن السمة الأساسية للفن التجريدي هي أنه ليس له موضوعا واضحا. ومع ذلك، فقد ابتكر بعض الفنانين التجريديين تراكيب تعرض المشاعر كموضوعات باستخدام ألوان وأشكال محددة. وعلى أي حال، يستخدم معظم الفنانين التجريديين التظليل الداكن والضوء والإحساس المرئي لإظهار ذلك الفن العاطفي الحقيقي، وهو أحد أهم

[1]- محمود البسيوني،التجريد في الفن ،مكتبة النهضة المصرية ،مصر ، 1950 ، ص، 6.

خصائص الفن التجريدي، فتتزامن هذه المنهجية العاطفية في الفن التجريدي مع منهجيات مماثلة في علم الاجتماع، فليس للفن التجريدي أي موضوع فهو يعتبر ببساطة خطوط وأشكال وألوان.

2.1.1 المطلب الثاني: البحث في حلقات المدرسة التجريدية في الفن الحديث:

يعتبر التجريد من أهم الأفكار التي أثرت في كل الفنون فلم يقتصر التجريد على الفنون التشكيلية بل شمل كل الفنون بما في ذلك الفنون البصرية وفن العمارة والسينما الذي تأثر كثيرا بالفن التجريدي.

1.2.1.1 القرن الحادي والعشرون وعودة التجريد:

بحلول القرن الحادي والعشرون، ظهرت العديد من الحركات الفنية المختلفة "نظرا لأن التطور التكنولوجي أتاح فرصا جديدة ، فظهرت حركات جديدة ، و تميز الكثير منها باستعمال خصائص الفن التجريدي ويمكن وصفها بالفن التجريدي: الفن الرقمي ، وفن الكمبيوتر والإنترنت ، والرسم الصلب ، والتجريد الهندسي ، الواقعية المفرطة وحقيقة أن الفن التجريدي بقي كجزء من حركات أخرى. لكن شكله النقي حقق عودة هائلة في الرسم التجريدي والأشكال الأخرى ، حيث نرى رسامين ونحاتين عظماء يمكن تصنيفهم على أنهم تجريديون، مثل أنيش كابور ، كريستيان روزا "،[1] فقد اتخذ الفن التجريدي أشكالا مختلفة اعتمادا على الحركة التي نتحدث عنها، و هذا نظرا لأننا نعيش بالفعل في عالم ما بعد الحداثة، حيث لا يمكن للفن التجريدي أن يتطور إلا بشكل أكبر و لا يمكننا إلا أن نتوقع أن نرى بعض الأمثلة الجديدة للفن التجريدي.

2.2.1.1 التجريد في الفن التشكيلي:

مصطلح "الفن التجريدي" يُطلق عليه أيضا الفن غير الموضوعي، غير التمثيلي أو التجريد الهندسي،لأنه لا يهتم برسم الموضوع أو تمثيله كما هو أي أنه يصور الأشياء أو المشاهد بطريقة لا يمكن التعرف عليها. ومع ذلك، لا يوجد إجماع واضح على تعريف الفن التجريدي أو أنواعه أو أهميته الجمالية.

يستخدم الفن التجريدي لغة مرئية من الشكل واللون والخط لإنشاء تركيبة، قد تتميز بدرجة من الاستقلال عن المراجع المرئية في العالم، فكان الفن الغربي في عصر النهضة حتى منتصف القرن التاسع

[1] - Lorenzo Pereira, What is Abstract Art ? Meaming and Definition of Art Informal, Date de publication.17/11/2015, Date de consultation:20/04/2021, Voir le site:https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-abstract-art-informel

عشر، مدعوما بمنطق المنظور ومحاولة إعادة إنتاج وهم من الواقع المرئي. وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، شعر العديد من الفنانين بالحاجة إلى التغيير وخلق نوع جديد من الفن يشمل التغييرات الأساسية التي تحدث في العالم في مجال العلوم والفلسفة، فكانت المصادر التي استخلص منها الفنانون حججهم النظرية متنوعة ، وعكست الانشغالات الاجتماعية والفكرية في جميع مجالات الثقافة الغربية في ذلك الوقت.

يشير التجريد إلى خروج عن الواقع في تصوير الصور في الفن ، حيث يمكن أن يكون هذا الخروج عن التمثيل الدقيق طفيفا أو جزئيا أو كاملا، و حتى الفن الذي يهدف إلى تحقيق أقصى درجات الواقعية يمكن القول بأنه مجرد فن تجريدي نظريا على الأقل ، لأن التمثيل المثالي مستحيل، فيغير العمل الفني على سبيل المثال اللون والشكل بطرق بارزة ، يمكن أن يقال أنه تجريدي جزئيا، فلا يحمل التجريد الكلي أي أثر لأي إشارة وإلى أي شيء تم التعرف عليه كون التجريد الكلي يعتمد على تأمل الموضوع "ويغلب على عملية التجريد نوع من التأمل سواء أكان المتأمل فيه موضوعا علميا أو فنيا والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكري أو الجانب الحسي ولكن من الصفات الهامة الملازمة لهذا التأمل صفة التطور أي التغير من حالة إلى حالة"[1]. ففي التجريد الهندسي على سبيل المثال ، من غير المرجح أن يجد المرء إشارات إلى الكيانات الطبيعية المرئية، فيكاد يكون الفن التصويري والتجريد الكلي منفصلين، بينما الفن التصويري والتمثيلي (أو الواقعي) غالبا ما يحتوي على تجريد جزئي.

3.2.1.1 التجريد عند كاندينسكي

ابتكر فاسلي كاندينسكي الفن خلال فترة التجريب والابتكار في خضم اضطرابات مجتمع العالم الحديث، فمثل العديد من الفنانين الناشئين"كان كاندينسكي معجبا ومحفزا بالألوان عندما كان طفلا، ورغم ذلك فقد درس القانون والاقتصاد تنفيذا لرغبة والديه، و عند بلوغه الثلاثون عاما ، تم تعيينه أستاذا في قسم القانون في جامعة ديربت في تارتو. ومع ذلك ، فقد تخلى عن هذا التدريس المهني الواعد من أجل متابعة حبه للرسم الذي لم ينسه ابدا فالتحق بمدرسة الفنون في ميونيخ. لم يتم قبوله على الفور، لذلك بدأ في تعلم الفن بمفرده. في الواقع محاولا بذلك تذليل العوائق التي تعترض طريقه نحو الفن ،كونه كان مصمما على متابعة حلمه دون استسلام"[2]. فاشتهر كاندينسكي بتجريده الروحي، وقاد رسامين تجريديين آخرين

[1]- محمود البسيوني،التجريد في الفن ، مرجع سابق، ص، 6.

[2]- أثير شمعون إلياس، فاسيلي كاندينسكي التجريدية و الروحانية في الفن ، مرجع سابق ،ص، 11.

اعتقدوا أن الفن يجب أن يقدم رسالة دينية، على عكس الواقعية التقليدية التي ركزت على المادة المادية والمادية، ركز الفنانون التجريديون في المقام الأول على الروح و المضمون المعنوي للأشياء الذي كان بنظرهم هو حقيقة الشيء لا شكله الخارجي المادي.

تميز كاندينسكي بمحاولته رسم الموسيقى، "لماذا حاول رسم الموسيقى؟ قد تنبع بعض الرغبة من الطريقة التي عانى بها الفنان من الأحاسيس السمعية والبصرية، اذ انه كان يعاني من الحس المواكب ، وهي حالة يرى فيها المرء الأصوات على أنها ألوان ويسمع الألوان والأشكال كأصوات ، يشار إليها في كتابه عن قصائد النثر وقطع الخشب و طور كاندينسكي هذه الأفكار بين مجموعة أقل شهرة من الفنانين ، فقد قام بتعميمها في المدرسة الفنية الأكثر شهرة على الإطلاق المسماة بمدرسة باوهاوس ،التي انضم كاندينسكي إليها في عام 1922 ، بصفته أستاذًا في ورشة الرسم الجداري الصغيرة."[1]

إن أول فن تجريدي أنتجه فنانون صنفوا ضمن حركات مثل التعبيرية والتكعيبية والمستقبلية وقد سميت رسوماتهم بالتجريدية، رغم أن موضوع الصورة يمكن ملاحظته في أعمالهم، فحذف بعض الفنانين بعد عام 1910 كل موضوع الصورة لأجل الأشكال المجردة، فانبثق هنا اتجاهان نظريان متمايزان ومتضادان لفن التجريد. "عمل الروحيون انطلاقا من الاعتقاد بأن عناصر الفن بإمكانها تحريك الروح مباشرة للتعبير اللاشعوري الغالب على الذات الباطنة في الفن، وأن الرجوع إلى العالم المادي قد يعوق قدرتهم في نقل الرسائل العاطفية بصورة مباشرة وقوية، فكان على رأس قائمة هؤلاء الفنانين فاسيلي كاندنسكي بكتابه الشهير "الروحانية في الفن" وعرف هذا الاتجاه في فن التجريد بالتجريدية التعبيرية كونها تعتمد على الإحساس الباطني لذات الفنان بالموضوع للتعبير."[2]

قامت النظرية الرئيسية الأخرى للفن التجريدي على المادية، "فقد ظهرت أول مرة في أعمال التكعيبيين والفنانين البنائيين في روسيا نحو عام1915 م، حيث اهتم فنهم أساسا بالجوهر والأشكال والألوان والأنماط، ورفضت رسوماتهم أسلوب الحكاية والشعر أو التجارب العاطفية. ولكي يشكلوا بإيجابية العصر الجديد وقاعدته العلمية، فقد أصروا على الأشكال الهندسية المسطحة والألوان غير المعدلة والمسعى المجهول

[1]- ينظر،المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- ينظر، عبير كمال محمد مجاهد، جماليات الشكل التجريدي و علاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، جامعة حلوان،مصر 2001،ص، 43.

نحو فنهم، تشمل قائمة الفنانيين البنائيين الرواد أليسيتسكي، وألكسندر رودشينكوو كازيمير ماليفيتش وبيت موندريان. عرف هذا الاتجاه التجريدية بالتجريدية الهندسية"[1].

4.2.1.1 العمارة التفكيكية و التجريد المعماري الغربي :

تعتبر العمارة التفكيكية البدايات الأولى لظهور الأفكار التجريدية في فن العمارة الغربي، وإذا قمنا بتعريف التفكيك، فإنه يترجم حرفيا إلى انهيار أو هدم هيكل مشيد، سواء كان ذلك لأسباب هيكلية أو مجرد فعل تمرد، وربما لهذا السبب يسيء الكثيرون فهم الحركة التفكيكية.

أما في الواقع، ليست التفكيكية أسلوبا معماريا جديدا، كما أنها ليست حركة طليعية ضد العمارة أو المجتمع، فهي لا تتبع قواعدا أو تكتسب جماليات معينة، ولا هي تمرد على معضلة اجتماعية، بل إنها إطلاق العنان لإمكانيات لا حصر لها للتلاعب بالأشكال والأحجام "واستخدمت الأشكال الهندسية في التكوينات التشكيلية والصناعية كما أثر على تصميم الأثاث وعلى العمارة الداخلية وبدأت في ألمانيا وانتشرت في أنحاء العالم"[2]وتعني تجريد الأشكال الهندسية الأساسية تبعا لنظريات إقليدس عالم الرياضيات والهندسة للتعبير عن أفكار ثقافية معينة، وذلك باستخدام الأشكال الهندسية البسيطة لتصميم المبنى كما يتصوره الفنان المعماري في ذهنه و فلسفته دون النظر لشكله الحقيقي.

خلال الحرب العالمية الأولى ، كسر الطليعيين الروس المعروفين باسم البنائين الروس، قواعد العمارة والتكوين الكلاسيكيين وقدموا سلسلة من الرسومات التي تحدت "المعايير الهندسية" في ذلك الوقت، أدت وجهة نظرهم النقدية وتجريبهم للأشكال إلى إزعاج التصور التقليدي للهندسة المعمارية وفتح أعين الناس على الاحتمالات اللانهائية لكسر قواعد الهندسة المعمارية. فظهر المصطلح لأول مرة في الثمانينيات، كفكرة أتى بها الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا*. فطور فكرة المبنى واستكشاف عدم تناسق الهندسة المستوحى من البنائية الروسية ، مع الحفاظ على الوظيفة الأساسية للمساحة مستوحاة من الحداثة فلاحظ الجمهور لأول مرة الحركة التفكيكية في الثمانينيات خلال مسابقة Parc de la Villette ، وذلك

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص 76.

[2]- جوهانز إيتين : التصميم والشكل، ترجمة، صبري محمد عبدالغني، دارهلا للنشروالتوزيع، القاهرة، 2002 ،ص، 27.

*- جاك دريدا: فيلسوف و ناقد ادب فرنسي سنة 1930 و توفي سنة 2004 ، يعد داريدا أول من استخدم التفكيك بمعناه الجديد في الفلسفة.

بفضل المشاركة الفائزة من قبل Bernard Tschumi ، بالإضافة إلى تصميم Derrida وEisenma.

تركز التفكيكية على تغيير الخطوط المستقيمة التقليدية لمبنى معماري عادي إلى خطوط غير مستقيمة الخطوط ، وتحويل السمات الخارجية للمبنى إلى أشكال مشوهة وميزات مجزأة، ففلسفة التفكيك تهدف إلى تعطيل الأساليب المعمارية ودحض مراجع الحداثة وما بعد الحداثة. على سبيل المثال في أسلوب ما بعد الحداثة، كانت زخرفة المبنى لتزيين الهياكل المعمارية من حيث الخصائص الوظيفية واستخدام الأشكال والخطوط الهندسية المناسبة. ومع ذلك، فإن عملية التفكيك تعمل عكس ذلك تماما إذ تؤمن بإزالة زخرفة المبنى من الجوانب الوظيفية وبدلا من ذلك استخدام أشكال هندسية غير منتظمة، مما يعقد الميزات الخارجية ومع ذلك يحقق الخصائص الوظيفية والهيكلية التي يحتاجها المبنى.

5.2.1.1 التجريد والسينما:

ولدت السينما التعبيرية من رحم الحركة التعبيرية التشكيلية الألمانية و طبق أفكارها العديد من المخرجين أمثال روبرت واين و هانز ريختر، حينها استخدم "صانع و الأفلام التعبيريون الألمان التشويه البصري والأداء التعبيري المفرط و اللون الكثيف والاعتباطي والإحساس بنذير الشؤم والرعب لإظهار الاضطرابات الداخلية والمخاوف والرغبات في تلك الحقبة، و ترفض الانطباعية كونها أسلوبا سلبيا ساكنا وترفض أيضا المستقبلية الشديدة التفاؤل كما انها تنزع إلى الذاتية بشكل مفرط. تعكس التعبيرية الألمانية الصراعات الداخلية لجمهورها الألماني في عشرينيات القرن الماضي من خلال منح مشاكلهم حضورا خارجيا لا مفر منه. من خلال رفض الواقعية السينمائية"[1]،كما تعرض الأفلام التعبيرية تفسيرات درامية وثورية للحالة الإنسانية. ولعل ابرز الفنانين الذين برزوا في هذه الفترة هو الفنان روبرت واين من خلال فيلم عيادة الدكتور كاليغاري سنة 1919، وفيه تم تطبيق تشويه الأشكال في الفيلم لأحدى الشخصيات التي كانت مشوهة ذهنيا ونفسيا، إضافة إلى تشويه المحيط في الفيلم فكانت التشوهات في كل مكان، السقوف حادة الزوايا، والنوافذ معقوفة و الأشجار ملتوية بشكل تجريدي يثير الخوف والرعب، وهو ما يبرز تشوهات الذهنية والنفسية التي

[1]- بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح و السينما ، دراسة مقارنة لنماذج عالمية، اطروحة لنيل شهادة دكتوراه ، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس،الجزائر ، 2018/2017 ، ص، 178.

كان الناس يعيشونها، و كذلك يعكس التشوهات والاضطرابات التي كانت تعيشها المانيا في تلك الفترة في مختلف المجالات .

على عكس معظم الحركات السينمائية الأخرى،" فإن التعبيرية لا تنتمي فقط إلى صناعة الأفلام، بل كانت موجودة قبل اختراع السينما في الأدب و بعض الفنون كالفنون التشكيلية مثلا"[1]. هذا ما يساعد على فهم مبادئ التعبيريين وكيف تم استخدامها من قبل صانعي الأفلام. خذ بعين الاعتبار لوحة الصرخة لإدفارد مونش، التي يمكن القول إنها اللوحة التعبيرية الأكثر شهرة في كل العصور، يمكنك أن ترى بوضوح كيف يسمح المفهوم بالتعبير عن الحالة المزاجية من خلال التشويه الإبداعي. ليظهر انطباعا عن مشهد، على عكس واقعه المادي في الفيلم ، بينما يمكن أن تنطبق هذه الأيديولوجية على كل جانب من جوانب العملية الإبداعية من التصاميم التي تشبه الحلم إلى العروض الميلودرامية على الشاشة. لهذا السبب، فإن للسينما التعبيرية الألمانية روابط وثيقة بالتصميم المعماري، غالبا ما تتم دراسة أفلام مثلعيادة الدكتور كاليجاري ومتروبوليس أمثلة مثالية لكيفية استخدام تصميم المجموعة لخلق عالم يتم التحكم فيه من الناحية الجمالية من خلال التعليمات العاطفية للفيلم.

تحدث الحركة التجريدية بشكل جذري صناعة الأفلام التقليدية في ذلك الوقت، وقدمت مادة للفكر للصناعة منذ ذلك الحين،ما يمكن رؤية التأثير الدائم للتعبيرية الألمانية في جميع أنحاء الوسط، مع وجود مخرجين مشهود لهم بالنقد مثل ريدلي سكوت وتيم بيرتون باستمرار التأثير من العمل التعبيري فمن أشهر أعمال التعبيرية الألمانية نجد عيادة الدكتور كاليجاري من إخراج روبرت واين سنة 1919، الأضواء الثلاثة من إخراج فريتز لانج سنة 1921 ، كشاف الظلال من إخراج أرثر روبنسون سنة 1923.

2.1 المبحث الثاني : الحركة التجريدية في الفن المسرحي:

من أهم تقنيات المسرح الفقير، التجريد أو تجريد الخشبة من كل العناصر غير الضرورية، لذا وقبل الدخول في نظرية المسرح الفقير وجب علينا إعطاء نظرة موجزة عن المسرح البولندي قبل ظهور المسرح الفقير ، و ذلك بغية تحديد الأفكار الجديدة التي أدخلها إلى المسرح من خلال نظريته حول المسرح الفقير.

[1]- بدير محمد ، فن الديكور السينمائي و منطق التجريب في فلسفة العمل التعبيري، فيلم عيادة الدكتور كاليغاري أنموذجا ، مجلة افاق سينمائية، محور السينما و الفلسفة ، العدد 05، جامعة وهران 1، الجزائر،2018، ص، 81.

1.2.1 المطلب الأول: بوادر ظهور التجريد في المسرح البولندي

يختلف المسرح البولندي عن أداء المسرحيات الدينية والأجنبية التي تم تداولها منذ العصور الوسطى، ويعود تاريخه إلى نهاية القرن الثامن عشر، فكان الرائد وويتشيك بوغوسلافسكي وهو ممثل ومخرج وكاتب مسرحي أشهر فناني هذه الفترة، كما أن من أهم الأسباب التي عرقلت تطور المسرح كان الظروف السياسية خلال فترة التقسيم (1772-1918)، بين الحربين العالميتين، انطلق عصر الواقعية الاشتراكية والتي مثلها في بولندا جوليوس اوستيرا و ليون شيلر، وبمجرد انتهاء عصر الواقعية الاشتراكية ظهرت الطليعة في مكانها أين تم استكشاف مسرح العبث جنبا إلى جنب مع إحياء الكلاسيكية خلال الستينيات من القرن الماضي، واكتسب مسرح مختبر جيرزي جروتوفسكي الذي أكدت نظرياته وأساليبه على رؤية جديدة للمسرح شهرة دولية ، وكان لعمله تأثير واسع عبر العالم خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية."فجيرزي جروتوفسكي المخرج البولندي المقيم حاليا في أمريكا هو مؤسس و مخرج «المعمل المسرحي» الذي يعتبر أهم تجربة مسرحية في عصرنا. "[1]

1.1.2.1 منطق التجريد وفقا لأفكار المخرج جيرزي جروتوفسكي :

قام جيرزي جروتوسكي بتطوير فكرة المسرح الفقير في مسرح المختبر في أوبول في بولندا خلال الستينيات والسبعينيات، فجرب مع ممثليه إنشاء مسرح جسدي وروحي وطقسي يعتمد على العلاقة مع الفضاء والجمهور ، وليس حيل المسرح مثل مجموعة الأزياء والديكور "و قد أصبحت مدرسة غروتوفسكي الان من المدارس الراسخة و المعتمدة في الفن المسرحي مثلها مثل مدرسة المخرج الروسي ستانيسلافسكي. بل إن مدرسة جروتوفسكي تعتبر الآن أول مدرسة هامة في فن الممثل والمخرج منذ مدرسة ستانيسلافسكي."[2]

يرتكز مفهوم المسرح "الفقير" على مهارة الممثلين في خلق كل شيء، فجرب جروتوفسكي استخدام المساحات غير المسرحية للأداء وغالبا ما كان الجمهور يقع في العديد من الجوانب أو يقع في الواقع بين العمل الذي يصوره الممثلون. وفي الثمانينيات، ذهب إلى الولايات المتحدة وخلال هذه المرحلة من عمله، بدأ العمل على فكرة "الدراما الموضوعية" حيث نظر في التأثير النفسي الفسيولوجي للأغاني والأدوات

[1]- جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير،ترجمة، سمير سرحان،هلا للنشر و التوزيع ، الطبعة الاولى، 1999، ص،7.
[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الأدائية الأخرى المشتقة من الثقافات التقليدية على المشاركين، فأصبحت الأغاني الطقسية والعناصر الأدائية ذات الصلة المرتبطة بتقاليد هايتي وغيرها من تقاليد الشتات الأفريقي، كأداة مثمرة بشكل خاص للبحث الخاص به بعدها انتقل إلى بونتيديرا في إيطاليا عام 1986، ثم اكتشف المرحلة الأخيرة من عمله حيث تبنى مفهوم "الفن كمركبة".

يعد جروتوفسكي أحد المخرجين الأكثر نفوذا في أواخر القرن العشرين في تدريب الممثلين، حيث بدأ عمله في أوبول عام 1959 لكنه انتقل إلى وارسو في عام 1965 لمواصلة عمله في "المسرح الفقير" من خلال مسرح المختبر البولندي، فدعا أسلوبه في المسرح إلى عودة المسرح إلى جذوره المجتمعية والطقوسيةعلى الرغم من شهرة أعمال جروتوسكي في الكتلة الشرقية ، إلا أنها لم تصبح معروفة في الغرب حتى قامت شركته بجولة في أوروبا الغربية في أواخر الستينيات. اكتسب عمله مزيدًا من القبول مع نشر مجموعة من مقالاته في عام 1968 تحت عنوان جماعي "نحو مسرح فقير".

2.1.2.1 فكرة المسرح الفقير:

يسعى جيرزي جروتوفسكي قبل كل شيء "أن يستظل مسرحه تحت لواء تلك القوى العظمى للتراث الرومانتيكي البولندي، لكن جروتوفسكي ظاهرة منفردة في مسرحنا المعاصر، فهو مسرح قائم بذاته لا يقارن بأي ظاهرة مسرحية أخرى."[1] فالمسرح الفقير هو مفهوم ابتكره لودوفيك فلايزن لوصف الخصائص الأساسية لأداء جيرزي جروتوفسكي، كما أن جروتوفسكي " يتناول المسرح الجديد باعتباره رافدا جديدا للفن المسرحي، و باعتباره بمثابة حوار و تبادل مباشرين للأسس الفكرية و الحضارية القائمة ما بين الجمهور وخشبة المسرح. فالبحث عن طرق تؤدي الى تخليق ذلك " المسرح الجديد"، إنما تحدث حتى الأن بواسطة وسائل إخراجية تتميز بإبداعاتها المبتكرة فوق خشبات المسرح التقليدية "مسرح العلبة الإيطالية" وهي محاولات تبوء بالفشل."[2]

وفي سياق آخر، قدم جروتوفسكي تعريفا للنص في كتابه"نحو مسرح فقير"، "يظهر هذا الشكل من المسرح كنتيجة لعملية الاختزال واسعة للعناصر الهامشية التي تعتبر في نظر غروتوفسكي دخيلة لذاو جب تنظيف

[1]- ينظر، أوغست جرودجيتسكي، حركة التجديد في المسرح العالمي ، ترجمة، هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،2012، ص، 73.

[2]- المرجع نفسه، ص، 75.

الأداء المسرحي من جميع هذه العناصر غير الضرورية والتركيز على العناصر الجوهرية. في النهاية يبدو أن المكونات الوحيدة التي لا غنى عنها للمسرح هي أناس أحياء وهم الممثل والمتفرج جنبا إلى جنب مع ما يحدث بينهم إضافة إلى المسرح الذي في نظره هو غرفة و خشبة فقط"[1]. ففي الواقع، يظهر العمل المسرحي في المقام الأول على أنه عمل مع الممثل، حيث تصبح جميع وسائل التعبيرمن التصميم، والموسيقى، والإضاءة، والفضاء مرتبطة ارتباطا جوهريا بأفعال الممثل، فهو يقول انه لا يمكن أن يوجد مسرح بدون العلاقة بين الممثل والمتفرج المتمثلة في الإدراك الحسي والمباشر والتواصل الحي.

وللتركيز على هذه العلاقة الأفقية بين الممثل والمتفرج ، يدعو جروتوفسكي إلى "مسرح فقير"، وهو مسرح مجرد من جميع العناصر الزائدة ، مثل المجموعة والأزياء والدعائم والماكياج، ليظهر أن جوهر المسرح الفقير هو البحث عن أعمق حقيقة لأفعال الممثل والعمل على تحقيق الفعل الكلي، فكان المفهوم بحد ذاته هو الأكثر شيوعا على أنه صياغة تصف رفض الوسائل المعقدة للظهور الواضح في"المسرح الغني " الذي تم التناقض معه، وكان هذا مسرحا للتفاخر والرفاهية المسرحية التي حاولت من وجهة نظر جروتوفسكي بشكل غير فعال وعبثي، لمواكبة السينما والتلفزيون في إنتاج أوهام وقصص مذهلة بإستخدام الإمكانيات الآلية مثل شاشات السينما للعرض الخلفي، حيث يري جروتوفسكي أن هذا مجرد كلام فارغ لافائدة منه في المسرح، إذ يقول: "و في حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة اليا يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر. وهذا كلام فارغ"[2] وهذا ما يهدف إليه جروتوفسكي للتخلص من أي تجريد في المسرح،ومن كل ما هو دخيل و غير ضروري من آليات و ديكور بغرض الكشف عن الوجه الحقيقي للمسرح، من خلال تجربته في المسرح الفقير أو معمل المسرح أو تجريب المسرح أو مسرح المختبر كلها أسماء تعبر عن المسرح الفقير، الذي يدعو فيه الفنان البولندي لتجريد المسرح من العناصر غير اللازمة على الخشبة، فجعل جروتوفسكي صوت الممثل وجسمه محور التركيز الرئيسي للأداء بينما تم استخدام مصادر الضوء الساكنة فقط و الأقنعة الوحيدة التي كانت هي وجوه الممثلين.

[1]- بدير محمد، فن الاخراج في المسرح الفقير،محاضرة سمعية بصرية مقدمة في إطار برنامج التكوين TELEM ، السنة الثالثة ليسانس تخصص فنون درامية ،قسم الفنون،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2020 :-https://www.youtube.com/watch?v=-4mckivwkAs&t=239s

[2]- جيرزي جروتوفسكي ، نحو مسرح فقير ،مرجع سابق، ص، 13.

كان الزي المسرحي لا يوصف، وحلت التأثيرات الصوتية محل موسيقى الآلات، أما فالصوت كان متوقفا حيث أصبحت القاعة مساحة خاصة قريبة مقسمة بطرق مختلفة للسماح بأقصى قدر من الاتصال والتبادل بين الأشخاص الذين كانوا يؤدون العروض والجمهور، لذا كان جروتوفسكي يبحث عن شيء يتجاوز الدراما من خلال العمل على تطوير الاستجابات الجسدية والعاطفية بحيث يكون الدافع ورد الفعل متزامنين، فلم يبدع جروتوفسكي"ولم يحاول أن يبدع نظاما جماليا ثابتا، يمكن أن يقبل من جميع المبدعين المسرحيين، بل إنه ثار على المبدعين الاخرين و تمرد على مقترحاتهم الفنية. وعلى الرغم من ذلك فإن "جروتوفسكي" يحتل مكانة متقدمة داخل حركة التجريب المسرحي المعملي، و الاكتشافات الجديدة في المسرح العالمي"[1]. وتكمن روعة إبداع جروتوفسكي هنا في تمرده على أفكار المسرح القديمة، ولم يضف أفكارا أخرى بل قام باختزال المقترحات الفنية القديمة، فقام بتجريد الفضاء المسرحي من كل المقترحات التي يرى أنها غير ضرورية، فظهر مسرح جروتوفسكي الفقير على شكل يوحي بأنه شكل جديد من المسرح. هذا من ناحية الشكل على الخشبة، أما من ناحية الأفكار فالمسرح الفقير يرفض إدخال أفكار الفنون الأخرى كالنحت و الموسيقى و حتى الأفكار العلمية مثل الإمكانات الإلكترونية، ليحاول المسرح الفقير الحفاظ على نقاء المسرح كي لا يصبح المسرح مكانا يعج بمختلف التخصصات الفنية، إذ يقول جروتوفسكي: "فنحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى إتباع أسلوب واحد بل ننتقى ما نعتبره الأفضل من بين مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميعا لعدة تخصصات فنية."[2] كما أن جروتوفسكي يستخدم عدة أساليب في مسرح المختبر الخاص به للبحث في العلاقة بين الممثل و الجمهور، كونه يعتبر أن تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي و أن الممثل يجب عليه أن يقوم بأدوار أخرى لم يكن يقوم بها سابقا.

وعليه، فإن إحدى أبرز افكار جروتوفسكي في مسرحه الفقير بعد كل التجارب التي أجراها هي أن "المسرح عنده ليس مكانا يأتي إليه المتفرج ليقضي وقتا ممتعا و يلهو قليلا ويستمتع فهناك أماكن مخصصة للهو و الترفيه، ولا للأشخاص الذين يأتون للاستراحة من يومهم الشاق بل إن جروتوفسكي يهتم بالمتفرج

[1]- أوجست جرودجيتسكي،حركة التجديد في المسرح العالمي، مرجع سابق،ص، 74.

[2]- جيرزي جروتوفسكي،نحو مسرح فقير، مرجع سابق ،ص، 8.

الذي يأتي لمشاهدة العرض و التركيز معه"[1]حتى يندمج في قصته ويشعر بما يقدمه له الممثل الذي يضحي على خشبة المسرح بجسده و أفكاره و عواطفه، و لعلل أكثر ما يساعد على هذا الاندماج هو قرب المتفرج من فضاء العرض من خلال ربط خشبة المسرح بالصالة، فهو يستطيع الشعور حتى بأنفاس الممثل.

يعتمد جروتوفسكي في مسرحه على "فكرة تجريد الفضاء المسرحي من مؤثرات الإضاءة ما يسمح للممثل باستخدام الأضواء الثابتة بطرق مختلفة و جديدة. كما تم التخلي ايضا عن الماكياج و الأقنعة والأنوف المستعارة و بالتالي يجد الممثل نفسه مجبرا على التعبير عن كل هذا فقط بجسده وأفكاره مهارته في التمثيل وهذا يتيح للمتفرج مشاهدة الممثل وهو ينتقل من دور لدور أخر ومن شخصية لشخصية كون جروتوفسكي يعتبر الماكياج و الأقنعة وغيرها من ما ليبسه الممثل لمساعدته في الدور مجرد حيل مزيفة بينما إن قام بالتعبير عنها باستخدام جسمه وحركاته تكون أكثر واقعية وأكثر تأثيرا على المتفرج "[2]، وهذا ما يسميه جروتوفسكي بالولادة الجديدة للممثل أو الممثل المقدس، ويعتقد جروتوفسكي أن الممثل المثالي يجب أن يضحي بجسده من أجل التمثيل، ومن هنا جاء مصطلح "الممثل المقدس".

لقد أراد جروتوفسكي أن يكون الممثلون معابد للعواطف والقدرات الجسدية حتى يتمكن ببساطة من تشكيلهم في الممثل المثالي أو "الممثل المقدس"، هذا هو تجاور لممثل "مومس 'يبيع' جسده مقابل المال والشهرة ، فالممثل المقدس وحده هو القادر على أداء عمل لا ينحرف عن المعنى الحقيقي وهدف المسرح، وتنطبق إشارة جروتوفسكي إلى "المسرح المقدس" على تفاني الممثل في عمله إذ يجب على الممثل أن يهب نفسه كهدية من أجل إضفاء إحساس بالقداسة. هذا يحمل على أداء مثالي بطريقة طبيعية ودقيقة."[3]

أراد جروتوفسكي اكتشاف شيء يتجاوز الدراما فعمل على تطوير الاستجابات الجسدية والعاطفية بحيث يكون الدافع ورد الفعل متزامنين، فكان يعتقد أنه عندما يتم دفعنا إلى الظروف القصوى في لحظات الصدمة أو الرعب، فإننا كبشر نستخدم إشارات مفصلية بشكل إيقاعي ونقوم بأشياء غير ضرورية ومربكة مثل البدء في الرقص والغناء من أجل إراحة أنفسنا ومحاولة تجنب القسوة، فأراد جروتوفسكي استكشاف

[1]- جيرزي جروتوفسكي،نحو مسرح فقير، مرجع سابق ،ص ، 22.

[2]– بدير محمد، فن الاخراج في المسرح الفقير،محاضرة سمعية بصرية مقدمة في إطار برنامج التكوين TELEM ، السنة الثالثة ليسانس تخصص فنون درامية ،قسم الفنون،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2020 :-https://www.youtube.com/watch?v=4mckivwkAs&t=239s

[3]- ج– جروتوفسكي ، حوار اجري مع جروتوفسكي سنة 1964، ترجمة جماعية ، دار الفرقان للنشر الحديث ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص، 27 .

لحظات الضغط الشديد بمزيد من التفصيل لذلك ، لينتقل نحو المواقف القديمة التي تم التعبير عنها في الأسطورة وغالبا ما تنطوي على ظروف غير عادية أو محظورة، وهذا لاعتقاده أنه عندما يتم دفعنا إلى أقصى الحدود ووضعنا في مواقف مضطربة أو مرعبة حيث يتشقق قناع الحياة ويسقط، فإنه يمكن أن يكشف عن طبقة حميمة تساعدنا في اكتشاف الحقيقة وراء الشخص ، ومن ثم الكشف عن حقيقته الشخصية.

بمجرد أن حقق جروتوفسكي شهرة عالمية، وبعد نشر كتابه نحو مسرح فقير، أصبح مفهوم "المسرح الفقير" مرادفا خاصا للتجارب التي كان يجريها، حيث كان المفهوم أيضا خاضعا للعديد من عمليات إعادة التفسير والتهجير على سبيل المثال لا الحصر، فالمسرح الفقير كمسرح للفقراء، أي أولئك المعرضين للاضطهاد الاقتصادي والسياسي حتى يومنا هذا، لا يزال المصطلح الأكثر شهرة مرتبطا بمسرح جروتوفسكي. لذا فإن فكرة المسرح الفقير تحولت الى مدرسة في المسرح و "تعتبر من أهم مدارس فن الممثل و المخرج بعد مدرسة الروسي ستانسلافسكي كون جروتوفسكي هو الوحيد بعد ستانسلافسكي الذي تمكن من البحث بهذا العمق و الشمولية في طبيعة فن التمثيل".[1]

2.2.1 المطلب الثاني:المختبر المسرحي وتقنية التمثيل عند جروتوفسكي:

في نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، أسس جيرزي جروتوفسكي مع الناقد والكاتب الأدبي لودوفيك فلايزن مسرح الصف الثالث عشر في أوبول، والذي أصبح فيما بعد مختبر المسرح، فمن خلال هذه الفترة الأولى، اهتم كثيرا بوجود الممثلين وتخلى عن الإضاءة والمجموعات والأزياء غير الضرورية التي حسب قوله تضر بعمل الممثل ونوعية العلاقة مع المتفرج وتربك المتفرج، إذ يهدف جروتوفسكي إلى إعادة العثور على جوهر المسرح، وبالنسبة له فهو موجود في العضوية، أي في الممثل لهذا ركز جروتوفسكي كثيرا على الممثل. فكان الممثلون عند جروتوفسكي مهرة صوتيا وبدنيا لدرجة أنهم تمكنوا من التواصل بوضوح من خلال الأصوات والحركات، مما يخلق الممثلون انسجاما داخليا وراحة البال التي من شأنها أن تحافظ على صحتهم في كل من عقولهم وجسمهم، بحيث يعتقد ممثلو جروتوفسكي أن التمثيل هو وسيلة للبحث عن معرفة الذات والوعي حيث علمهم أسلوب تدريبهم، كيف يمكنهم التحرر من القيود وإدراك إمكاناتهم الكاملة.

[1]- ينظر، جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص، 7.

لقد قام جروتوفسكي "بدراسة مدارس المسرح السابقة وكذا طرق التمثيل المختلفة من مختلف مناطق العالم فقام بدارسة ستانسلافسكي ومنهجه لأساليب التمثيل ودرس تدريبات المخرج دالين في الإيقاع وتدريبات مايرهولد ومسرح الكاثاكالى الهندي ومسرح النو الياباني وغيرها من أنواع المسرح التي يختلف فيها أداء الممثل."[1] فكان هدف جروتوفسكي من دراسته لكل هذه الأساليب ليس تجميع الأساليب المسرحية بغرض تعليمها لممثليه ليكرروها على خشبة المسرح، بل كان هدفه جعل الممثلين يدرسونها لتكوين عدة أفكار عن طرق التمثيل، بحيث يستطيع الممثل أن يبدع في تمثيله لاشعوريا من خلال تزويده بكل هذه الأفكار و المهارات و الحيل و الأساليب المختلفة في طرق التمثيل في المسرح العالمي، لتلعب هذه الأفكار دور الخلفية الثقافية المسرحية في ذهن الممثل التي منها يمكنه استخراج و توليد أفكار جديدة عفوية من ذاته الدفينة، بفضل فهمه للأساليب العالمية التي درسها وليس بحفظ هذه الأساليب و إعادة تكرارها، فتدريب الممثل لا ينم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها أو نعطيه (حقيبة حيل)"وليست طريقتنا هي جمع المهارات . وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف و المفرط و كشف النقاب كنه الإنسان – أي عملية ليست بالمتعة الذاتية و إنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا".[2]

وعلى هذا الأساس، اعتمد جروتوفسكي في طريق تجريده للفضاء المسرحي على اختزال كل ما هو غير ضروري من خلال نظرية المسرح الفقير، كما على عدة تقنيات و أساليب وأفكار استخدمها في تدريب ممثليه، لكي يعوض الممثلون كل ما يتم اختزاله من ديكور واكسيسوارات وأصوات خارجية وهذا باستخدام تقنيات متعددة، من بينها:

1.2.2.1 نظرية من خلال الطريق السلبيVia Negativa:

تعتبر " في الطريق السلبي" إحدى تقنيات جروتوفسكي "وتعني أن تكون حاضرًا تماما و مركزا و مستعدا بدنيا"[3]، فلقد أراد أن يتخلص ممثلوه من أي شيء يمكن أن يمنعهم من العيش في الوقت الحالي والمشاركة

[1]- ينظر، جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص ، 9.

[2]- نادر عبد الله دسه ، الإخراج المسرحي ، دار الإعصار العلمي للنشر و التوزيع ، عمان ، الاردن، الطبعة الاولى 2016 ، ص، 85 .

[3]- بدير محمد، فن الاخراج في المسرح الفقير،محاضرة سمعية بصرية مقدمة في إطار برنامج التكوين TELEM ، السنة الثالثة ليسانس تخصص فنون درامية ،قسم الفنون،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2020 :https://www.youtube.com/watch?v=-4mckivwkAs&t=239s

الكاملة في دور ما، وذلك ليس عبر البحث عن الطريقة الصحيحة لتأدية الدور و لكن بتحديد المشاكل والمعوقات التي تحول دون تأدية الدور بالشكل المطلوب وثم إيجاد الحلول المناسبة، لهذا يقول جروتوفسكي في هذا الصدد"ولذلك في التدريبات الأخيرة لا يسأل الممثل نفسه :«كيف يمكنني تأدية هذا الدور؟»وإنما عليه أن يعرف ما لا يجب عليه أن يفعله، وما الذي يعوقه. فإذا استطاع الممثل أن يكيف نفسه مع هذه التدريبات فسوف يجد حلا بالتأكيد لمشكلة التغلب على العقبات التي تعترض طريق إبداعه، و هي عقبات تختلف من ممثل لأخر."[1] . كمثال على هذا كانت إحدى الطرق التي فعل بها ذلك، هي وضع الممثلين في تدريب مرهق ومضني وصارم من خلال مطالبتهم بالقيام بنشاط بدني، مثل الجري لفترات طويلة من الزمن حيث كان يعتقد أن الإرهاق مكن ممثليه من الوصول إلى عواطفهم بسهولة أكبر، وهذا يعني أنه أراد إزالة العقبات التي تمنع قدرة الممثل الإبداعية وطريقة التعبير عنه "كما يظن ان الإنفتاح و الثقة بالنفس تسمح للممثل ببذل جهود مضاعفة دون الخوف من السخرية منه او الضحك عليه او حتى الانزعاج منه"[2]

2.2.2.1 التدريب البدني:

بخصوص التدريب البدني فقد كان ممثلون عند جروتوفسكي ماهرين بدنيا جدا، فقد طوروا تقنية الحركة التي مكنتهم من التحكم في كل خطوة قاموا بها، حتى أصغرها في كل التفاصيل و كانت أجسادهم هي التي تعبر عن كل شيء عنهم تماما مثلما تفعل اللغة أو ربما أكثر قليلا، بحث يتم التعبير عن كل شيء نفكر فيه ونشعر به من خلال أجسادنا وكل ما نختبره يتم الشعور به من خلال أجسادنا، بينما أعطى لممثليه مهارات جسدية للتعبير الكامل عن تخيلاتهم وشخصياتهم.

ومن المسلم به، أن بداية التدريب البدني عند جروتوفسكي كانت بالتسخين،"فتسخين الجسد ضروري قبل بدأ أي مجهود بدني تفاديا للإصابات. استخدم ممثلوه عدة حركات في التسخين مع تأديتها بحيث يجب أن يكون الجسم لينا و يبدو و كأنه فاقد للوزن أحيانا و أحيانا أخرى صلبا ومن هذه الحركات السير في إيقاع معين مع تشكيل دوائر في الهواء بالاستخدام الاذرع و العودة سيرا على أطراف الأصابع و دفع الجسم للجري من الكتفين و ليس القدمين إضافة إلى السير مع ثني الركبتين ووضع اليدين على المؤخرة مرة و مرة ممسكا برسغي القدمين أو ممسكا بأصابع القديمين ثم مد الرجلين والذراعين إلى الأمام في حالة تصلب كما

[1]- جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير ، مرجع سابق ، ص، 24.

[2]- ج- جروتوفسكي ، مرجع سابق ، ص: 33 .

كان الممثلون يتخذون وضع القرفصاء ثم يقفزون قفزات قصيرة إلى الأمام"[1].هذا إضافة لعدة تمارين أخرى مثل تمارين تليين العضلات و العمود الفقري و التدريبات التي تخص تعبير الوجه و حركته.

3.2.2.1 التدريب الصوتي:

كان التدريب الصوتي ضروريا في أسلوب "المسرح الفقير"فركز ممثلوه على أصواتهم كما لو كانت قادمة من أجزاء مختلفة من أجسادهم، فاستخدموا سجلات كاملة لأصواتهم من عالية جدا إلى منخفضة جدا و أكد على الوضوح والتقنيات المستخدمة ، مثل الغناء وقراءة الشعر وحتى الترانيم، بينما كان كل المؤثرين أقوياء من حيث الصوت لدرجة أنهم كانوا قادرين على تلاوة أصوات الغلاف الجوي للعالم مثل الميكانيكا والحيوانات والرعد وما إلى ذلك.

كما تنوعت التدريبات الصوتية عند جروتوفسكي" فكان يخضع ممثليه لتدريبات التنفس من الصدر والتنفس من البطن و التنفس من الصدر و البطن معا عن طريق الاستلقاء على الأرض ووضع إحدى اليدين على الصدر و الأخرى على البطن مع التنفس من البطن أولا ثم بعدها من الصدر دون تقسيم العملية بل يجب أن تتم بصورة متصلة و واحدة هذا إضافة لعدة طرق أخرى ، إضافة إلى تدريبات التنفس السريع و الصامت وتدريبات الأصوات من تدريب الرنان الخاصة بالأنف والحنجرة والصدر وتدريب الصياح بصوت مرتفع وتدريبات الغناء."[2]

4.2.2.1 إستحضار الصمت:

صرح جروتوفسكي من خلال تقنية العمل في صمت أو استحضار الصمت "أن الممثل يجب أن يبدأ بعدم القيام بأي شيء وأعرب عن اعتقاده أنه إذا تمكنت مجموعة من الممثلين من البقاء ثابتة تمامًا لعدة دقائق دون أي شيء سيكونون قادرين على التركيز بشكل أكثر قوة واستخدامه كممر إبداعي"[3]. وبالتالي، التخلص من التوتر و الإضرابات مهما كانت، كما أن الصمت يساعد الممثل في الاهتمام الدقيق بمشاهد الممثلين الآخرين، مما سيتمكن الممثل من معرفة جميع مشاهد القصة بدقة أثناء انتقالها من

[1]- – جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير ،مرجع سابق ، ص 25-26.

[2]- ينظر،المرجع نفسه ،ص 37.

[3]- ج- جروتوفسكي ،حوار اجري مع جروتوفسكي سنة 1964، مرجع سابق ، ص، 33.

شخصية إلى شخصية أخرى من أجل التركيز على ما تقدمه الشخصية للشخصيات الأخرى، وما تتلقاه تلك الشخصية من الشخصيات الأخرى.

ليساعد الصمت الممثل في الاندماج في الأحداث بصورة واقعية و عفوية، مما يسهل على الممثل أداء دوره و الإبداع فيه بكل سهولة وتلقائية من دون توتر و ضغوطات، وهذه الأخيرة يمكن لها أن تفسد أداء الممثل، حيث أن الممثل سيبدو انه يمثل فقط في حين أن الصمت و التركيز يجعل الممثل يعيش الدور فعلا، كما ركز على استحضار الصمت في فترة الاستراحة و أنه يمنع على الممثلين التكلم أو الهمس لبعضهم البعض، بينما يختار أحد الممثلين ليكرر التدريبات السابقة أو أن يقف على رأسه ويلقى حوارا مرتجلا، ويغني أغنية وهو في واقف على رأسه في إحدى وضعيات اليوجا.

5.2.2.1 الاتصال البشري:

آمن جروتوفسكي بالاتصال الحقيقي بين البشر، فكان يعتقد أن الانسجام الحقيقي في العلاقات الإنسانية،فيتطور فقط عندما يتعلم الناس حقا النظر إلى بعضهم البعض والاستماع إلى بعضهم البعض، لذا أراد أن يكون الممثلون أكثر وعيا وتنبيها لتأثيرهم على الآخرين.

يعتقد جروتوفسكي أن العلاقة بين الممثل والجمهور كانت حاسمة، حيث اعتقد أنه إذا أنشأ الممثل اتصالا صادقا مع الجمهور فسيكون قادرا على تغييرهم، فقد أعاد أساسيات ما هو "التمثيل الجيد"، إذا كان أداء الممثل فجا وعاطفيا يؤثر على الجمهور. بينما أراد أن يكون ممثلوه على اتصال كبير بالعمل الذي كانوا يقومون به بحيث يكون لديهم لحظة من الكشف عن الذات لاختراق الذات، وهذا يعني أنه يمكن للممثلين الحصول على لحظة إيحاء يمكنهم تقديمها للجمهور، عندما يمر الممثل بلحظة "اختراق ذاتي" ويتواصل مع الجمهور،فيمكن أن يكون قادرا على التواصل أيضا. فكل ما كان مطلوبا هو التواصل المباشر بين الممثل والفضاء والجمهور.

تم وضع الجمهور في العديد من جوانب العمل أو داخل وبين الحدث نفسه، فسمح لهم هذا بالشعور بالمزيد من المشاركة في الأداء، كان مهتما حقا بتدمير الجدار الرابع، فأراد التأكد من أن الجمهور نشط وليس سلبيا، مما سمح هذا للجمهور بالتخلص من أي شعور بالوهم. من حين لآخر، حاول أن يجعل الجمهور يشعر بالتوتر والتوتر بدلاً من الاسترخاء لأن حواسهم ستكون أكثر دقة، وأكثر استنزافا جسديا.

فالاتصال المباشر وإلغاء الهوة الموجودة بين خشبة المسرح والصالة، لم يكن مجرد تقنية يستعملها في مسرحه بل كان أحد الأهداف الجوهرية التي يسعى إليها عبر التجريب المسرحي، يقول جروتوفسكي في هذا الصدد: "وبالتالي أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من بالجمهور علاقة الممثل. فالممثل يستطيع أن يؤدي وسط الجمهور فيتصل بالجمهور اتصالا مباشرا ويعطيه دورا ايجابيا في الدراما(مثل عروضنا التي قدمناها لمسرحية كين للشاعر الإنجليزي بيرون و مسرحية كاليداسا شاكونتالا من الأدب السنسكريتي)."[1]

6.2.2.1 الصدق في التمثيل (الحقيقة والذاكرة):

ركز جروتوفسكي تدريبه كذلك على الحقيقة، فحذر جروتوفسكي ممثليه من تجنب ما أسماه "الكذبة الجميلة"، سواء على المسرح أو في حياتهم اليومية، فكان يقصد بذلك القيام بشيء لمجرد أنه يبدو جيدا أو لأنه كان ما يتوقعه الناس منهم، فالفن عموما والمسرح خصوصا بالنسبة له هو مكان يجب ان نظهر فيه ذاتنا الداخلية، هذا إضافة إلى تركيزه على الذاكرة فركز جروتوفسكي كثيرا على استخدام ذاكرة المشاعر لاستعادة تجربة ما وإعادة الإحساس الذي تلازم مع الذاكرة، فطالب بالصدق والالتزام و التأمين من ممثليه في استخدامهم لذاكرة العاطفة، بينما كان من المفترض أن يستخدموا كل ذكرياتهم، حتى الذكريات الشخصية. هذا جعل أداءهم حقيقي من خلال هذه العملية سيقترب الممثلون من معرفة الحقيقة عن أنفسهم، معتبرا أن طريق مهم لمعرفة الذات كما طالب جروتوفسكي أيضا بالالتزام التام والإيمان بكل نشاط حتى في أبسط التمارين.

يهدف جروتوفسكي دائما إلى استخدام ممكن للمؤثرات الخاصة والإضاءة والأزياء والتأثيرات، فأجبر هذا الممثلين على استخدام كل مهاراتهم لتحويل المساحات الفارغة، والأشياء البسيطة إلى مجموعة كاملة من العوالم التخيلية فكانت الرمزية حاسمة للغاية في هذا الشكل من المسرح. بينما في مسرح الفقير، كانت العناصر المهمة الوحيدة هي الممثلين أنفسهم وعلاقتهم بالجمهور الحي، فرتب جروتوفسكي المساحة التي كان يستخدمها حتى يشارك الجمهور بشكل كامل في المسرح قدر الإمكان، " فعندما قدم هذا العرض

[1]- جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، مرجع سابق ، ص، 14.

المسرحي ، كان جروتوفسكي يراه بمثابة شيء اقرب ما يكون لفضاء صالة العمليات الجراحية.... أما المتفرجون فيجلسون بشكل مرتفع في شرفات عالية ويحيطون بهذا الصندوق من زواياه الثلاث."[1]

يظهر تدريب جروتوفسكي لممثليه طريقة صعبة جدا و غير معروفة سابقا في المسرح، كونه أراد من ممثليه ملأ الفضاء المسرحي كله وحدهم، و ذلك بتأديتهم لعدة مهام صعبة أحيانا ومعقدة أحيانا أخرى على سبيل المثال تدريبه الممثلين لأداءأصوات مختلفة مثل الترانيم و الغناء و أصوات الطبيعة كالرعد أو الحيوانات عوض أن تقوم بها الآلات، لذا يمكننا القول بأن جروتوفسكي سعى من خلال "المسرح الفقير" إلى تجريد فعل الأداء من عناصره الأساسية كالممثل والنص والعلاقة مع الجمهور أما كأسلوب مسرحي ، يتجنب "المسرح الفقير" كل الأجهزة المسرحية ويختصر كل مشهد إلى ما يمكن أن يصنعه الممثلون فقط أما كمخرج، أصر على أن الممثلين لا يرتدون أي ماكياج وأن يشيروا إلى التغييرات في الشخصية أو داخل الشخصية بشكل أساسي من خلال التحول الجسدي.

تهدف تقنية التمثيل التي طورها فنان المسرح الأسطوري جيرزي جروتوفسكي إلى التكامل الكامل للحواس العقلية والجسدية للممثل للكشف عن جوهر الشخصية، فتقدم هذه الدورة المتخصصة نهجا جريئا وتجريبيا للنص الذي يدمج جسد الممثل بالكامل كأداة للأداء على خشبة المسرح، إذ يعتقد جروتوفسكي أنه عند إعداد الممثل للتصرف ، لا ينبغي على المرء أن يحاول تعليم أو إخبار الممثل كيف يتصرف ولكن بدلا من ذلك ، إزالة الكتل الجسدية أو العقلية ، وذلك لتمكين الممثل من التعبير عن دوافعه بحرية، لكن هذا لا يعني أنه لا ينبغي تأديب الممثل ، بل على العكس من ذلك ، يجب على الممثل ألا ينسى أهمية هيكلة العلامات التي يختار فيها التعبير عن دوره.

فالتدريب الصارم للجسم ، سواء في قوته البدنية أو مرونته أو في الصوت يزود الممثل بالتركيز المطلوب لمثل هذا العمل الفذ، وبالتالي سيكون الممثل بعد ذلك قادرا على الدخول في حالة من الاستعداد لتحقيق دور نشط ، وهي حالة لا يرغب المرء في القيام بذلك بل يستقيل من عدم القيام بذلك، مما وجب أن يكون هذا التركيز عميقا لدرجة أن يقع الممثل في نوع من النشوة التي يحددها الانضباط، ولا يقوم الممثل

[1]- أوجست جرودجيتسكي، حركة التجديد في المسرح العالمي، مرجع سابق،ص، 73.

بعد ذلك بجمع مجموعة من الأساليب التي ينقل بها الممثل نفسه ، ولكنه بدلا من ذلك ينقي حركاته ، ويزيل المكونات التي تصورها الآخرون على أنها سلوك طبيعي أو طبيعي ، ويخرج من مجموعات القواعد المتصورة مسبقا في المجتمع التي تحدد ما هو مقبول الذي يقيد المرء من التعرف على دوافعه النقية. وبذلك ، يستخرج جوهر دوافعه ، ليسمي جروتوفسكي هذه التقنية بالممثل القديس في إجابته عن سؤال بماذا يعني بالممثل القديس :"...يحب الممثل الذي يكشف عن نفسه و يضحي بالجزء الحميم منه – الجزء الذي لا يهدف إلى إرضاء الناس – أن يكون قادرا على العطاء بالصوت و الحركة ."[1]

من خلال هذا ، يكون قادرا على الكشف عن نفسه بشكل كامل للجمهور ، ليس من خلال الاستعراض، ولكن في التواضع وتقديم الذات الحقيقية للجمهور، وفي إظهار أعمق جزء من نفسه لهم، والذي عادة ما يكون مخفيًا خلف واجهة الحياة الطبيعية ، فإنه يجذب الجمهور للانفتاح أيضًا ، بشكل نشط أو سلبي ، وفحص أنفسهم بصدق ، استجابةً للممثل و الاستعداد للتضحية بكرامته للكشف عن ذاته الحقيقية بغض النظر عن مدى قبحها أو مدى إخفائها في الحياة اليومية.

كما يجب على الممثل دائما أن يضع في اعتباره الضرورة المطلقة للتحلي بالتواضع، وعدم الوقاحة للتأكد دائما من أن عمله لا يتضمن أبدا أي شيء، لا لزوم له لمنع المرء من عبور الحدود من التضحية إلى الوقاحة. عند القيام بذلك ، يكون الممثل قادرا على تكريس نفسه بالكامل للجمهور ، وإعطاء ذاته الحقيقية دون أي تلميح من الفخر أو الدفاعية أو الخوف من الحكم ، مما ينتج عنه تأثير شافي وخلق اتصال بين الممثل والمتفرج.

3.2.1 المطلب الثالث: المسرح الشرقي و نظرية المسرح الفقير :

يعتبر جروتوفسكي المكتشف لتقنية المسرح الفقير في فضاء العرض المسرحي، لكن هذه التقنية لم تكن أفكارا جديدة أتت من العدم، بل كانت فلسفة قام بتشكيلها عن طريق دراسة مختلف أنواع المسرح ومختلف أنواع النظريات القديمة مثل دراسته لنظريات ستانيسلافسكي ومايرهولد وغيرهم، لكن المثير في الأمر أن جروتوفسكي لم يتوقف عند دراسة المسرح الأوروبي بل اتجه إلى العالم بأسره محاولا البحث في أساليب وطرق تقديمهم للمسرح وخاصة المسرح الشرقي،الذي اهتم جروتوفسكي به كثيرا وتأثر بأفكاره

[1]- ج- جروتوفسكي ،حوار اجري مع جروتوفسكي سنة 1964، مرجع سابق ، ص، 16.

حيث يقول جروتوفسكي:" ومن بين الأساليب التي أثارت لدي اهتماما خاصا أيضا تكتيك التدريبات في المسرح الشرقي و خاصة في أوبرا بكين و مسرح كاثاكالى الهندي و مسرح النو الياباني."[1]

1.3.2.1 اوبرا بكين:

يعتبر المسرح الصيني على غرار المسارح الشرقية وليد العادات الطقوسية و الدينية في المعابد مع إضافة الموسيقى و الغناء لهذه العادات و الطقوس، فأشهر النشاطات المسرحية الصينية هو الأوبرا الصينية التي ظهرت في نهاية القرن الرابع للميلاد، وهي عبارة عن نشاط مسرحي يقوم فيه الممثلون بإلقاء حوارات مستخدمين الإنشاد والغناء مع لبس أزياء خاصة بالمناسبة، "لتعتبر الاوبرا الصينية شبيهة إلى حد كبير بنظيرتها الاوربية لكنها فيها أنواع كثيرة و تعتبر اوبرا بكين هي الأشهر و الأكثر رواجا كونها تعتمد على الأسطورة و القصص الشعبية في مواضيعها. و بسبب منع النساء من التمثيل من طرف حاكم البلاد كانت اوبرا بكين تؤدى من طرف الرجال فقط و كان الرجال الذين يؤدون ادوار النساء يخضعون لعدة تدريبات قاسية في الحركة و الأداء و العضلات لتمثيل دور المرأة جيدا ويعتبر " ماي لان فانك" أشهر الممثلين في اوبرا بكين الذين أدوا الأدوار النسائية ببراعة منقطعة النظير"[2].

بينما لم تكن تدريبات ادوار النساء هي الوحيدة الصعبة ، بل كانت هناك الكثير من التدريبات القاسية في اوبرا بكين كالتدرب على الحركات البهلوانية والاكروباتية، واستعمال أدوات القتال كالسيوف مثلا، كما تميزت اوبرا بكين بقلة الديكورات والاكسيسوارات وأحيانا"انعدامها لهذا كان الممثل مطالبا بالبراعة في التمثيل للتأثير على المشاهد . بسبب صعوبة التدريبات على الحركات في أوبرا بكين انقسم الممثلون كل حسب دوره فأصبح اغلب الممثلين يقومون بأداء نفس الدور في كل مرة مثل الممثل " ماي لان فانك " الذي أصبح يؤدي الأدوار النسائية فقط ، كون لا طاقة للممثلين بالتدريب على ادوار أخرى بسبب صعوبتها فكل من يتقن دورا يبقى مصاحبا له، وهذا ما أدى لظهور الشخصيات النمطية في أوبرا بكين"[3]، فأصبح المشاهد يعرف دور الشخصية من وجه الممثل كما لعبت الأزياء و الماكياج دورا كذلك في توضيح هوية الشخصيات وخاصة في تحديد سن الشخصيات والطبائع والحالات النفسية للشخصيات.

---

[1]- جيرزي جروتوفسكي ،نحو مسرح فقير، مرجع سابق ، ص، 9 .

[2]- ينظر، محمد فضيل شناوة ، أساليب اداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن،الطبعة الأولى ،2016، ص، 57.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2.3.2.1 مسرح النو الياباني:

يعتبر المسرح الياباني مثل الصيني وليد الطقوس الدينية والأسطورية والتاريخية ويختلف باختلاف الطبقات الاجتماعية و باختلاف أفكارها و عاداتها الاجتماعية، إضافة للصراع بين السلطة والشعب مما ادى الى ظهور أنواع من الفنون حسب كل طبقة والمسرح لم يخرج عن القاعدة ،" فقد كان هناك نوع من المسرح خاص بالنبلاء و نوع أخر خاص بعامة الشعب ، وعرف مسرح النبلاء بمسرح النو الذي كان يتميز بالفكر والاريسطقراطية بينما عرف المسرح عند عامة الشعب بمسرح الكابوكي وهو مسرح معروف بالخشونة و قلة الثقافة ، و السوقية و قلة الاحتشام، و التحرر زائد عن اللزوم."[1]

يعتبر جروتوفسكي من المهتمين بمسرح النو وهو مسرح وليد الطقوس البوذية التي كانت تؤدى بإستخدام رقصات معينة في المعابد رغبة في استمالة الالهة، فهو نوع من انواع المسرح الراقص، إذ "يعتمد العرض المسرحي في مسرح النو على عنصرين هما الرقص والغناء، ويقوم الكاتب بإنتقاء شخوص مسرحياته من الأساطير والخرافات أو من التاريخ، واللذين يتمتعون بمقدرة على اداء الأغاني والرقصات لكي ينسجم التمثيل بشكل عام مع الرقص والغناء و الموسيقى"[2]، كما يتميز ديكور مسرح النو بديكور فقير لأنه لا يركز كثيرا على الديكور بل يركز على الفكرة و الممثل، فهم يجتمعون في مكان تحت شجرة صنوبر ويعلقون عليها قطعة من القماش.

3.3.2.1 مسرح كاتاكالي الهندي:

يعتبر المسرح الهندي من أقدم انواع المسرح الشرقي الذي لقي رواجا كبيرا عند الغرب من القدم، ويعتبر مسرح كاتاكالي اشهر انواع المسرح الهندي، وهو الذي إهتم جروتوفسكي به وبدراسة حركات الممثل الخاصة به.

يرتكز المسرح الكاتاكالي على الطقوس الدينية الهندوسية، و كان يعرض في المعابد على شكل قربان بصري للآلهة تميز في طريقة عرضه" باللعب المؤسلب والتخيل الشعري لان النص يعهد الى المنشدين"[3]، كما

---

[1]- ينظر، محمد فضيل شناوة ، أساليب اداء الممثل المسرحي مرجع سابق ، ص، 63.

[2]- عبود حسن المهنا ، علي الحمداني ، نشأت مبارك صليوا ، اساليب الاداء التمثيلي عبر العصور ، دار المنهجية للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن،الطبعة الاولى ،2016 ، ص، 41-42 .

[3]- – المرجع نفسه ،ص ، 34.

تميز الفضاء المسرحي الخاص بمسرح الكاتاكالي، بإضاءة خفيفة جدا وكثرة الأمكان المظلمة، أما الديكور فكان عبارة عن ديكور فقير يتميز بوجود قطعة واحدة فقط يتم تحريكها.

3.1 المبحث الثالث : تجربة المسرح الفقير في فضاء العرض المسرحي المغربي:

تميز فضاء العرض المسرحي في الأعمال المسرحية المغربية، بالتأثر بعدة اتجاهات لفنانين مسرحيين أوروبيين، فتأثر بعضهم بالمسرح الملحمي عند بيرتولد بريخت، و آخرون تأثروا بأسلوب الواقعية النفسية عند ستانيسلافسكي، بينما سيطر على مستوى فضاء العرض و السينوغرافيا في المسرح المغاربي عموما و المسرح المغربي خصوصا فلسفة واحدة بشكل كبير، و هي فلسفة التجريد والاقتصاد والاختزال في فضاء العرض المسرحي، فجروتوفسكي كان له التأثير الأكبر على الفنانين المغاربة ، فتبنوا أفكاره و تقنياته في أعمالهم المسرحية ، وهذا راجع لتناسبها مع أفكار المسرح المغربي.

1.3.1 المطلب الأول : نحو التأسيس لبدايات المسرح المغربي

يصعب تتبع تاريخ المسرح المغربي الطويل، ومع ذلك وبفضل المساعي التي قام بها العلماء المغاربة والغربيون المهتمون بالمسرح وفنون الأداء، وخاصة في تاريخ هذا المجال، فقد أصبح على الأقل منذ الاستقلال بالإمكان تتبع التاريخ المغربي الدقيق في المسرح.

يعود الفضل في وصول المسرح إلى المغرب، إلى اليونانيين و اللاتينيين "فلقد تأثر سكان شمال إفريقيا عموما و المغاربة خصوصا بالثقافة اليونانية و الرومانية في تلك الفترة، فقاموا ببناء مسارح غربية مثل مسرح صبراتة و لبدة في ليبيا ، و مسرح تيمقاد وتيبازة بالجزائر، ومسرح قرطاج وتيليبت ودكة بتونس، ومسرح وليلي وليكسوس بالمغرب."[1]

ولعل أبرز ما يأكد على أن تاريخ المسرح يعود لفترة الاستعمار الروماني بمنطقة شمال إفريقيا، هو شارل أندري جوليان* في كتابه 'تاريخ إفريقيا الشمالية'، حيث يقول:" كان عدد المسارح في إفريقية يفوق عدد الملاعب و كان مسرحا تيمقاد و دقة منحوتين في ربوة كما هو الشأن في اليونان، أما مسرح تيبازة فقد كان بالعكس مبنيا و من الممكن أن يتبين المرء إلى اليوم في مسرح تيمقاد الثقب مستطيلة الشكل التي كانت

[1]- ينظر،جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة و الإمتداد، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، الناظور–تطوان، المملكة المغربيةالطبعة الأولى ،2020 ، ص، 10.

*- شارل أندري جوليان:(1891–1991) مؤرخ و صحفي فرنسي مختص في شؤون المغرب العربي.

تمكن من تحريك الستار."[1] و هذا دليل على انه كان هناك نوعين من المسارح يتم بناءها في شمال إفريقيا، الأولى عبارة عن مسارح مفتوحة على الطبيعة في الجبال و المسارح الثانية عبارة عن مسارح مبنية في المدن من قبل السلطات الحاكمة، كما أن هذه المسارح لم يكن لها فنانون من أبناء المنطقة كون ملوك المنطقة كمسينيسا و يوغرطة كانوا منشغلين بمحاربة الاستعمار الروماني، ولكن بوصول الملك يوبا الثاني إلى الملك أصبح مهتما بالثقافة الرومانية من فنون و علوم و أدب، فأصبح سكان شمال إفريقيا و المغاربة خاصة يهتمون بالمسرح.

بمجيء الفتحات الإسلامية وانشغال المنطقة بالحروب ضد المرتدين والنصارى والفتوحات في الأندلس، "اندثرت معظم مسارح المنطقة هذا إضافة لعدم المحافظة على المسرح اليوناني و الروماني والفهم السيء من طرف المغاربة لموقف الإسلام من الفنون من التصوير والتمثيل هذا بجانب ارتباط المسرح الإغريقي بالوثنية الإغريقية، كل هذه الأسباب أدت إلى توقف المسرح في المنطقة ."[2]

بعد هذه الفترة توقف المسرح بمفهومه الإغريقي و الروماني تماما و ظهرت أشكال فرجوية شبيهة نوعا ما بالمسرح، كالرقص الشعبي البربري و البدوي، هذا إضافة إلى اقتباس خيال الظل من الثقافة العثمانية الذي انتشر في الجزائر و تونس، فلم يكن له انتشار واسع في المغرب و العديد من الأشكال الأخرى الطقوسية الشعائرية واللعبية، والتي كانت تؤدي بطريقة عفوية لاشعورية بغرض الاحتفال بالمناسبات الدينية أو الحفلات، وكذلك بغرض اللهو و اللعب نذكر منها احتفالات الأعياد الدينية كاحتفالات عيد الفطر وعيد الأضحى واحتفالات شهر رمضان و عاشوراء واحتفالات الزواج والحلقة على سبيل المثال لا الحصر، يعرفه حسن المنيعي :"إذا كان المسرح في شكله الإيطالي إنتاجا بعيدا عن الحضارة المغربية، فإننا نستطيع مع ذلك أن نلاحظ وجود أشكال فرجوية تنطوي على إرهاصات مسرحية إما لاهتمامها بالمقدس وإما لأندراجها في الممارسة اللعبية. وبالتالي، فإن هذه الأشكال تقوم على الأساس على فنون الحكي والرقص و الموسيقى و الغناء و الإنشاد،كما أنها تعنى بالحركة و الارتجال في القول...، إن هذه الأشكال كما هو معلوم تعرف عند دارسي المسرح في المغرب بالمقابل مسرح؛ و هو مسرح لا يرتبط بمفهوم الدراما التقليدية وذلك لعدم قيامه بسلطة وهمية و بروزه كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية، وذلك بجسمه و روحه دون أن

[1]- شارل أندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية،ترجمة، محمد مزالي و البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر،تونس ،1983،ص، 242.

[2]- ينظر، جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة و الإمتداد، مرجع سابق، ص، 20.

ينسى أن يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور و الرموز"[1]. ومن بين أهم الأشكال الفرجوية التي كانت موجودة في المغرب:

1.1.3.1 الحلقة:

من أكثر الأشكال الفرجوية تشابها مع المسرح، نجد الحلقة أو مسرح العامة حيث يجتمع الناس حول الممثل في شكل دائرة وهو يقص عليهم قصصا ويقوم بحركات تتماشى مع موضوع قصته، "وتعرض الحلقة في فضاء مفتوح وواسع مثل الساحات العمومية والأسواق التجارية، ومن مميزاتها أنها ليس لها وقت محدد لمدة عرضها لكن عموما كانت تعرض في فترة بين العصر و العشاء، وتتكون من أربعة إلى سبعة أفراد رجال متنكرين في أزياء ، وكان الإقبال على الحلقة يزيد في شهر رمضان، فكانت الحلقة من أشهر الأشكال الفرجوية انتشارا في المغرب. من مميزات الحلقة التي تتشابه فيها مع المسرح، هي أنها تحتوي على عناصر سينوغرافية و مادة درامية و المحاكاة إضافة إلى أنها تعمل على إشراك الجمهور في العرض و هذا ما يتطابق مع أسلوب بريخت في المسرح."[2]

وعليه، فإن فن الحلقة ليس بالضرورة أن تتكون من مجموعة ممثلين، فأحيانا تتكون من فرد واحد وأحيانا فردين ومن أشهر القصص التي كانت تروى على الناس قصة عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، و قصة سيدنا علي مع رأس الغول و سيفه المرشوق.

2.1.3.1 فرجة البساط:

تعتبر فرجة البساط من أهم الأشكال الفرجوية المغربية القديمة جدا، والتي تعود بداياتها إلى "فترة حكم السلطان محمد بن عبد الله* في فترة بين 1757و 1790 وسميت بالبساط أي البسط والفكاهة، وكان فيها السلطان يلتقي بالعامة ليعرف مشاكلهم التي يعانون منها بسبب رجال السلطة أو التجار و غيرهم وهي عرض احتفالي يؤدى أمام السلطان الذي يأتي في موكب كبير و يجلس مع العامة أين يستخدم الرقص والشعر والغناء والضحك في تمثيليات هزلية ساخرة موضوعها يكشف مشاكل الناس والممارسات المشبوهة

[1]- ينظر، جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة و الإمتداد، مرجع سابق ،ص 22

[2]- ينظر، عبد الكريم بالرشيد ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب،الطبعة الاولى، 1985 ،ص، 102.

*- محمد بن عبد الله : محمد الثالث بن عبد الله الخطيب (1710-1790) سلطان مغربي من سلالة العلويين.

لرجال السلطة ضد الشعب."[1] ، أي أن فرجة البساط كانت عبارة عن تمثيلية تقام في مناسبات الأعياد و عاشوراء، فالغرض منها هو إطلاع الملك على ما يعانيه الشعب وليست بغرض التسلية والاحتفال، أما الهدف منها كان نقد الحياة الاجتماعية في قالب فني يضفي القليل من المزاح و السخرية والفكاهة، لكن يتضمن في صميمه مشاعر المعاناة و الألم الذي يعانيه المظلومون، ومن الأمثلة التي كانت تعالجها فرجة البساط هي تلاعب القضاة بالقضايا كما يريدون و حسب مصالحهم.

3.1.3.1 فرجة بوجلود:

ظاهرة بو جلود هي ظاهرة أمازيغية "تقام في اليوم الثاني لعيد الأضحى أين يلبس الممثلون جلد الخروف،و يقومون بمجموعة من الفرجات الدرامية المضحكة، والمسلية بينما هم يتنقلون بين شوارع القرى، ومعهم مجموعة من عازفي الغيطة ،و الطبول، و يتبعهم الناس من صغار وكبار، وتمتد هذه الاحتفالية من يومين إلى ثلاثة أيام ويمكن أن تصل لأسبوع."[2]

من أهم ما تتشابه فيه فرجة بو جلود مع المسرح هو طابع الاحتفالية وتقارب الجمهور مع الممثلين، إضافة إلى التنكر واستخدام الأقنعة المصنوعة من الجلود والموسيقى أي وجود ديكور، لتعتبر هذه الأشكال الفرجوية موروثا شعبيا احتفاليا وجب الحفاظ عليه لتوظيفه في الفضاء المسرحي.

4.1.3.1 سلطان الطلبة:

هو نوع من الأشكال الفرجوية التي"ظهرت بتشجيع من السلطان المولى رشيد(1666 و 1672) مؤسس الدولة العلوية في المغرب"[3]، "حيث يلعب الطالب الأفضل و الأكثر تفوقا بين زملائه دور السلطان ويضع تاجا على راسه ويحاط برفاقه الطلبة على شكل موكب له وكأنهم الخدم ، ويعاملونه بكل توقير وتعظيم، يتم تتويج سلطان الطلبة بمنصبه هذا عادة في يوم الجمعة، فيوج موكبه الأزقة والشوارع وبعدها يتجه لصلاة الجمعة وبعدها لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين، "ويتقابل سلطان الطلبة مع سلطان البلاد في خيمة تنصب في مكان محدد لسلطان البلاد أو المنطقة، على أن يأتي سلطان الطلبة إلى الملك ليطلعه على انشغالات الطلبة ومطالبهم وكذلك أمور تهم المواطنين والوطن، هذا الشكل الفرجوي كان خاصا بمنطقة

[1]- ينظر، حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994،ص، 43.

[2]- ينظر جميل حمداوي،المسرح المغربي بين النشأة و الإمتداد، مرجع سابق، ص، 50-52.

[3]- ينظر،حسن بحراوي ، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، مرجع سابق ، ص، 98 .

فاس، لذا فكان مكان اللقاء بين السلطانين في وادي فاس أين تنصب خيمة ملك البلاد ليأتي سلطان الطلبة على حصانه و يلقي خطبة ساخرة في جو مضحك و فكاهي ثم ينزل من حصانه و يقوم بتقبيل ركبتي الملك و يطلب منه ما يريد من طلبات تخص الطلبة و كذلك تخص أهل المنطقة ."[1]

و كمثال على الخطبة التي يلقيها سلطان الطلبة على الملك :

""الحمد لله الذي هدانا لخطبة الزردة و لا يحرمنا و إياكم منها، حتى نتصرفوا عليها بصحة الأبدان. بجاه السيد العدنان، عباد الله ، الحمد لله الذي خلق الإنسان، و خلق اليدين و الفوم، و جعلهما مخصوصين لأكل الدجاج والرمان."

إلى أن يقول : "إخواني احضيوا الزردة كما تحضيوا الصالة، فإنها قريبة ولو كانت بينكم و بينها خمسين سنة. و إذا مات منكم رجل فغسلوه بالرايب الممجوج، وكفنوه في الثريد المخبوج، واحفروا في الكساكس المزعفرة، والحدوا عليها بالشهدة المعمدة، اللهم سمعنا ارفد هذا و اطرح هذا، ولا تسمعنا بحس الطاس والمنديل."، ثم يدعو لسلطان الطلبة (لنفسه) قائلا: وانصر اللهم من قلدته أمر نعامك، و أشهرته في أقطارك و بلادك ، سيدنا السلطان أمير الطلابة، مولانا أبا الكسكس المجيد، المصنوع من الخالس والسميد، وارض اللهم عن وارث ملكه السلطان المؤيد، الذي أشهرته للكبير و الصغير، سيدنا ومولانا البغرير""[2].

يدوم هذا الشكل الفرجوي لمدة أسبوع كامل في جو من الضحك والفكاهة واللقاءات الفنية و الأدبية و العلمية الغنية بالشعر و القصائد و الخطب ، وبعد أسبوع يتخلى سلطان الطلبة عن ملكه المزيف، وإن لم يفعل فسوف يتم ضربه من قبل حاشيته من الطلبة بالعصي لتذكيره بأنه مجرد ملك مزيف.

5.1.3.1 تأسيس المسرح المغربي الحديث:

اعتبرت عشرينيات القرن العشرين كمرحلة للتأسيس للمسرح في المغرب الأقصى، حيث بدأ المسرح بمفهومه الحقيقي يتجسد على فضاء الركح المغربي، و البداية كانت بزيارة الفرق المسرحية المصرية للمغرب و إقامتها لعدة عروض في المنطقة، مثل عرض مسرحية صلاح الدين الأيوبي سنة 1923 من طرف فرقة

[1]- ينظر ، جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أوالانثربولوجي (مقاربة إثنوسوسيولوجية)، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، تطوان، المغرب،الطبعة الأولى ،2020، ص، 38.

[2]- المرجع نفسه ، ص، 39.

محمد عز الدين، و فرقة فاطمة رشدي التي قدمت كثيرا من العروض بمدينة تطوان، فأسهمت هذه الفرق المصرية بشكل كبير في تأسيس المسرح المغربي بفضل نجاح عروضها التي لقيت رواجا كبيرا عند الشعب المغربي ومحبي الفن خاصة لذلك تبعتها أعمال مسرحية مغربية فيما بعد، فظهرت مجموعة من الجمعيات التربوية التي تأثرت بأعمال الفرق المصرية وكذلك بالمسرح الغربي وخاصة مسرحيات موليير بين فترة 1923 و 1940 ، بينما يصف الحسن المنيعي هذه المرحلة في تاريخ المسرح المغربي قائلا: "نستطيع التأكيد بأن رصيدنا المسرحي الممتد من سنة 1923 إلى سنة 1940 كان يعد انتصارا لفن الخشبة بالمغرب. لذلك، فسيكون الركيزة لحركتنا الدرامية فيما بعد، طالما أن أساليبه وبنياته ستعرف أشكالا وقوالب أخرى منمقة، وبصفة عامة، فإن تطور الثقافة وامتداد الروابط مع باقي أجزاء العالم، وتكوين أطر الشباب داخل البلاد وخارجها، سيجعلنا نقف على ظاهرة مشجعة تتجلى فيانتشار واسع للمسرح."[1]

تميزت هذه الفترة التي قدمت فيها الجمعيات التربوية مسرحيات من طرف تلاميذها وشبابها بتقديم مسرحيات مدرسية فقط، "لكن بعد سنة 1940 وخاصة مع بداية الحرب العالمية الثانية تم نسيان المسرح وعرف ركودا كبيرا بسبب الحرب العالمية الثانية، وبسبب الرقابة التي فرضت على الشباب من طرف المستعمر الفرنسي، وهذا الأمر أدى لإهمال الشباب للفنون والأدب والتركيز على مقاومة المستعمر، إلا بعض الأعمال القليلة من طرف بعث الشباب الهواة الذين تنقصهم المهارة والخبرة، لذلك أجبر الفنانون على تحمل هذا الوضع السيئ حتى نهاية الحرب، حينها لم تطل مدة الركود فسرعان ما عاد المسرح إلى الحياة مع نهاية الحرب العالمية الثانية في 1947 من خلال عدة فرق مسرحية جديدة مثل فرقة الأحرار التي قدمت عروضا مثل:"إسلام عمر" و " الفقيه القباني" و كذلك جمعية الطالب المغربي التي قدمت اعمالا مسرحية مثل: "لولا أبناء الفقراء لضاع العلم" وكذلك جمعية إخوان الفن التي قدمت أعمالا مثل : " قف أيها المتهم" و " الوزير و الفنان" إضافة لفرقة النجم المغربي للتمثيل العربي بفاس التي قدمت الكثير من المسرحيات منها: "هارون الرشيد"، "مولاي إدريس الأكبر "، و "الذئب الأغبر"."[2]

تمكنت هذه الفرق المسرحية في وقت قصير من إعادة إنعاش العمل المسرحي ، الذي توقف لمدة تقارب السبع سنوات بالمغرب بسبب الحرب العالمية و رقابة الاستعمار الفرنسي، ولاقت رواجا واسعا بين الشعب

[1]- ينظر ، جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أوالانثربولوجي (مقاربة إثنوسوسيولوجية)، مرجع سابق، ص، 61.

[2]- ينظر ، المرجع نفسه، ص، 62-63.

المغربي خصوصا طبقة المثقفين و المتعلمين و الفنانين، حيث "بدأ المسرح المغربي يخرج من مرحلة مسرح الهواة إلى الاحترافية في العمل، و ذلك بتأسيس المركز المغربي للأبحاث المسرحية في مدينة الرباط سنة 1953 ، الذي تمت إدارته من طرف أندري فوازان وساعده في ذلك مجموعة من المغاربة على رأسهم عبد الله شقرون وعبد الصمد الكنفاوي و غيرهم الكثير. وكان مركز المعمورة أول من قام بتنظيم تدريب للهواة بتأطير من أندي فوازان و عبد الله شقرون و كذلك عبد الصمد الكنفاوي"[1]، أين يقومون فيه بإختيار افضل الموهوبين في التمثيل بغرض تكوينهم تكوينا إحترافيا في فن المسرح، مع شهادات تثبت تلقيهم لتكوين ميدانيا على يد المركز الذي كان يحاول جاهدا تكوين فرق مسرحية محترفة حتى أثمر هذا التكوين عن مسرح البراكة الذي اشتهر كثيرا في تلك الفترة بفضل جولاته في كل البلاد. ومع بداية من سبعينياتا القرن الماضي وحتى بداية الألفية الجديدة، تميز المسرح المغربي بالاحترافية وظهرت فيه عدة تيارات واتجاهات كالاتجاه الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد والاحتفالية الجديدة مع محمد الوادي وجماعة تازة والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير ومسرح الاستدراك مع أحمد ظريف والكوميديا المرتجلة مع محمد الكغاط والكثير من الاتجاهات الأخرى.

2.3.1 المطلب الثاني : بين الاحتفالية و نظرية المسرح الفقير في المسرح المغربي:

مع بداية الستينيات من القرن الماضي، ظهرت موجة تأصيل المسرح العربي واستلهام التراث الشعبي وتوظيفه في المسرح لإعطاء المسرح العربي هوية له، بغية الانسلاخ عن المسرح الغربي الذي كان العرب يقتبسون و يترجمون أعماله.

1.2.3.1 عبد الكريم برشيد و المسرح الاحتفالي:

ظهرت الاحتفالية مع عبد الكريم برشيد* في المغرب الأقصى في بداية السبعينيات،" في الفترة التي كان يمر بها المسرح العربي بمحاولات التجريب و التأصيل من طرف الفنانين العرب في ثورة على الثقافة الغربية ليتعبر "المسرح هو الاحتفال، أي تلك التظاهرة التي هي التعبير الجماعي عن الحس الجماعي"[2]من هذه الفكرة انطلق الاحتفاليون في التأسيس للمسرح الاحتفالي في المغرب. فكان عبد الكريم برشيد أحد الفنانين

[1]ينظر ، جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أوالانثربولوجي (مقاربة إثنوسوسيولوجية)، مرجع سابق ،ص، 64.

*- عبد الكريم برشيد: هو كاتب و مؤلف و مخرج مسرحي ، ولد سنة 1943 بالمغرب و يعتبر الاب الروحي للاحتفالية في المسرح.

[2]- ينظر: عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي،مرجع سابق، ص، 133 .

الذين بحثوا في الهوية الذاتية للمسرح المغربي و أعلن تأسيس مسرحه الجديد الذي سماه المسرح الاحتفالي سنة 1976، و قدم فيه عدة مسرحيات مثل عطيل، منديل الأمان، الناس والحجارة، عرس الأطلس،عنترة في المرايا المكسرة و سالف لونجة ، الخيل والبارود ، الحكواتي الأخير، ليالي المتنبي ، وغيرها الكثير."[1]

ترتكز الاحتفالية على مبادئ و مرتكزات وضحها برشيد في سنة 1976 عند إعلانه تأسيس مسرحه الجديد، و التي شرح فيها نظريته وفلسفته حول الاحتفالية كإحدى أهم مرتكزات برشيد، وهي أن المسرح هو عيد واحتفال كبير يلتقي فيه الناس وهذا منذ نشأة المسرح عندما كان المسرح احتفالا لتكريم ديونيسوس، فالناس يأتون للمسرح في المناسبات و الأعياد الوطنية و الدينية للاحتفال، كما تتطلب الاحتفالية المشاركة الجماعية و الاتصال في مكان واحد بين المسرحيين و الجمهور، فالاجتماع الكبير للناس يعني وجود حفل ومسرح وهنا يخلق التعبير والفرجة. كما أن برشيد يدعو لكسر الجدار الرابع لتقريب المحتفلين من بعضهم وهم الممثلين على الخشبة، والجمهور الذي يجب أن يشارك في الاحتفال ويتواصل مع الممثلين بالتصفيق والغناء والضحك والتعليقات.

فالمسرح الاحتفالي يجب أن يكون مكانا للإحساس بسعادة الاحتفال بكل تلقائية وبساطة وفي فضاء مفتوح، يسمح للفنانين والجمهور بالتواصل معا، لذلك يدعو برشيد للتخلي عن العلبة الإيطالية التي تفصل الجمهور والفنانين والعودة إلى التراث الشعبي واستخدام موروثاته والتوجه للفضاءات المفتوحة ،كالساحات العامة و الأسواق لأن المسرح عموما و المسرح الاحتفالي خصوصا هو ظاهرة شعبية، حيث يقول: " إن التحول الذي عرفه المسرح- من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق- لم يكن أبدا فعال بريئا؛ ذلك لأنه كلما ضاق الحيز المكاني إلا وكان لذلك معنى .ومعناه هنا استبعاد الأخر وتغييبه ونفيه. إنها العودة من جديد إلى مسرحا لأسرار، حيث يتحول الفعل المسرحي إلى طقوس خاصة..."[2] ،ويدعو برشيد في مسرحه الاحتفالي الممثلين للاحتفال بالحياة و التصرف بكل عفوية عند التمثيل وليس القيام بتمثيل الدور المطلوب منهم كمجرد دور، بل يجب أن يكون الممثل مندمجا في دوره كما الواقع، حيث يقول واصفا أداء الممثل في المسرح الاحتفالي: " إن المسرح لا ندخله، لأنه هو الذي يدخلنا .لأنها لحياة في صورتها المصغرة والمكثفة.

[1]- جميل حمداوي، الاحتفالية في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان المغرب،الطبعة الأولى ، 2019 ،ص، 11.

[2]- عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي كتابة جديدة ، مجلة التأسيس ، المغرب، العدد الأول،1987 ،ص:14.

إنه حيز زماني. وهل نحن إلا هذا الحيز الزماني. الممتلئ حياة وانفعالا وقضايا. لنحتفل إذا، ولنبتعد عن التمثيل.لأن الاحتفال ممارسة لفعل الحياة والتمثيل تقليد لهذا الفعل".[1]

2.2.3.1 مبادئ الاحتفالية في المغرب:

من أهم مرتكزات الاحتفالية كذلك، هي أن الاحتفالية"فعل جماعي و ليس فرديا لذلك تتطلب الخروج للفضاءات المفتوحة و هذا لاستيعاب أكبر قدر من الجمهور و تحقيق أكبر قدر من الاحتفال و المتعة كما أنها واقعية لا تعتمد على الخيال أو الأحلام بل تهتم بالواقع وما يحدث فيه، ويرفض برشيد تسمية الاحتفالية بالاتجاه أو المذهب لأنه يرى أن الاحتفال هو أساس المسرح منذ بدايته عند الإغريق في الاحتفال بتكريم ديونيسوس إله الخمر"[2]، كما اهتمت الاحتفالية كذلك ببناء شخصية الممثل على حساب الأحداث الدرامية والديكور، فالشخصية هي التي تحتفل و تتواصل مع الجمهور وتأثر عليه و تتأثر به، ومن أهم ما يميز الشخصيات الاحتفالية هو تسميتها بأسماء شخصيات حقيقية تاريخية أسطورية عظيمة مثل سيدي عبد الرحمان المجدوب ، بديع الزمان الهمداني، عنترة في المرايا المكسرة وسيدي قدور العلمي.

3.2.3.1 الاحتفالية و المسرح الفقير وجهان لمسرح واحد:

بدأ المسرح العربي بالاقتباس و الترجمة للأعمال المسرحية الغربية والتأثر بمختلف الاتجاهات الأوربية المسرحية، كالعبثية و الملحمية و التسجيلية، "والمسرح المغربي لم يخرج عن القاعدة بل هو كذلك بدأ بالمسرح في شكله الإيطالي ثم أدخلوا عليه أفكارهم في محاولة تأصيله، لذا فهنالك ازدواجية فنية موجودة في المسرح المغربي و هي وجود الرافد المسرحي الغربي من جهة، و محاولة التأصيل من جهة أخرى. لذلك فتوجهات المسرح المغربي باختلافها كالاحتفالية مثلا تقوم بإنجاز تمسرحها اعتمادا على الأشكال الفرجوية و التراث الشعبي و تاريخ البلاد في قالب أوربي."[3]

تتجلى ازدواجية الاحتفالية في اعتمادها على تقنيات جروتوفسكي والمسرح الفقير في العرض مع ديكور فقير والتقشف في السينوغرافيا، إضافة لكون الاحتفالية نشأت عن طريق التجريب و البحث في محاولة لتأصيل المسرح المغربي، وهو نفس الأمر عند جروتوفسكي الذي أنشأ نظرية المسرح الفقير عن طريق

[1]- عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي كتابة جديدة ، مجلة التأسيس ، المغرب، العدد الأول،1987 ،ص:14.، ص: 23.

[2]- ينظر ، جميل حمداوي، الاحتفالية في المسرح العربي، مرجع سابق ص ،14 .

[3]- ينظر: حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، وكالة شراع للخدمات الإعلام و الإتصال، العدد 49 ،طنجة،1999،ص، 54-55.

التجريب و البحث المستمر و دراسة مختلف أنواع المسرح العالمي، لذا فالتجريب صفة مشتركة في نشأة المسرح الفقير و الاحتفالية، كما أن الاحتفالية نظرية مسرحية قائمة على الاحتفال مع الجمهور ليس عرض عمل له بل الاقتراب قدر الممكن من الجمهور للتفاعل معهم بشكل عفوي و تلقائي ، و هو نفس السياق الذي يدعو إليه جروتوفسكي الذي يطلب من الممثل أن يكون عفويا و تلقائيا للتواصل مع الجمهور، " كما ترتكز الاحتفالية على تكسير الجدار الرابع ، و رفض نظرية الاندماج الأرسطي و نظرية التغريب البريختي، وتستبدلهما بالاندماج الاحتفالي. وتثور النظرية الاحتفالية أيضا على المقومات الشعرية الأرسطية، مثل الوحدات الثلاث، و تقسيم المسرحية إلى فصول و مشاهد، و تستبدل ذلك بالمسرح الدائري. ويسمي الاحتفاليون الفصل المسرحي بالحفل أو النفس الاحتفالي، و يسمى الممثل و المتلقي بالمحتفل، و العرض بالاحتفال المسرحي."[1]

لذا فتكسير الجدار الرابع و رفض المسرح الارسطي والاقتراب من الجمهور و العفوية و التلقائية في التمثيل أو الاحتفال حسب ما يسميها عبد الكريم برشيد ،كل هذه المبادئ التي يدعو لها برشيد نجدها في مسرح جروتوفسكي الذي كسر فيه الجدار الرابع، و أبدع عدة أساليب لتدريب الممثل لكي يظهر عفويته و تلقائية في التمثيل و مع إعطاء الجمهور حرية التفاعل من العليق أو الغناء أو الضحك.

4.2.3.1 استلهام التراث في الاحتفالية:

بعد خسارة العرب في حرب النكبة التي وقف فيها الأوربيون مع العدو ضد العرب، قرر الفنانون المسرحيون التوقف عن الاعتماد على الأعمال المسرحية الغربية ، و بدأت أعمال التجريب في المسرح العربي عامة في محاولة لتأصيل المسرح العربي و البحث له عن هوية، فكان عبد الكريم برشيد أحد الفنانين الذين اعتمدوا التجريب في المسرح المغربي فلجأ إلى التراث الشعبي و الأشكال الفرجوية والتاريخ المغربي، وهذا اعتبارا أن "الاحتفالية عند برشيد والتراث مترابطان ولا يكمن فصلهما، لأن المحتفلين من ممثلين وجمهور يتخاطبون من خلال تراثهم الفكري والفني والأدبي أي أنهم يحتفلون بتراثهم ويفتخرون به، والميزة في الاحتفال بالتراث هي أنها تسهل تواصل الممثلين والجمهور مع بعضهم جيدا وبالتالي ستتضح الأفكار التي يحتوي العمل المسرحي. فالاحتفالية تعيد تصوير للتاريخ و التراث الشعبي، مثلما خرج المسرح اليوناني من

[1]- جميل حمداوي، الإحتفالية في المسرح العربي،مرجع سابق، ص،22.

تراث الإغريق وعاداتهم و طقوسهم."[1] فحفل ديونيسوس كان طقسا دينيا يخص تكريم إله الخمر عندهم وهو ما يعتبر من التراث الإغريقي والذي منه نشأ المسرح الإغريقي.

وعليه، تحتوي الاحتفالية والتراث الشعبي على الأشكال الفرجوية وتاريخ البلاد الفني والأدبي و الديني والاجتماعي والأساطير وغيرها، فهما عنصران لا ينفصلان عند برشيد و مسرحه، لذلك أعطيا لنظرية الاحتفالية للمسرح العربي والمغربي هويته وأصالته وتفرده عن باقي أنواع المسرح العالمي، يقول برشيد مؤكدا هذا الطرح:" فلقد عثر المسرح العربي أخيرا على هويته. عرف أن أساس المسرح هو الاحتفال. ولذلك، فقد نشأت تجارب مسرحية تنطلق أساسا من الاحتفال العربي. وبهذا، كان الارتباط بالتراث ضروريا؛ لأن الحفل تقليد تمتد جذوره في التاريخ . وعندما نقول الحفل فإننا نقصد كل ما يرتبط به من أزياء و حلي وغناء وأشعار و أزجال وحكايات وألعاب سحرية و بهلوانية"[2].

5.2.3.1 مفهوم جديد للاحتفاليين عن الاندماج:

تميز توظيف التراث عند عبد الكريم برشيد في المسرح الاحتفالي بعدة خصائص، ولكن أهمها كان خاصية الاندماج كونها غير مألوفة و تعطي مجالا رائعا للتخيل في الجمع بين التناقضات و المفارقات العجيبة التي يقوم بها برشيد في مسرحه.

الاندماج: هي إحدى خصائص الاحتفالية و يشرحها برشيد في قوله:" إننا لا نقول للممثل كن عطيلا كما كان ، بل نقول له: اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن ، إنه لا يهمنا ابن الرومي كما كان في التاريخ، ولكن كما يمكن أن نعثر عليه ونجده في حارات الفقراء وأحياء القصدير، إننا نؤمن بالاندماج، ولكن باندماج المعنوي في الحسي، واندماج الماضي في الحاضر، واندماج الوهم في الحقيقة والحلم في الواقع."[3] فالاندماج في الاحتفالية يكون في عنصرين أو شخصيتين أو زمانين متناقضين و يتم دمجهما معا، كدمج شخص امرؤ القيس في شخصية تعيش في زمن غير زمن امرؤ القيس، و يتضح هذا من عناوين عدة أعمال له، مثل امرؤ القيس في باريس، عنترة في المرايا المكسرة ، و ابن الرومي في مدن الصفيح.

---

[1]- جميل حمداوي، الإحتفالية في المسرح العربي،مرجع سابق ، ص، 25-26.

[2]- عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الإحتفالي كتابة جديدة،مرجع سابق ،ص، 22.

[3]- – محمد عزام، المسرح المغربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الاولى ، 1987، ص، 226.

فالاندماج عند الاحتفاليين عكس الاندماج عند ستانيسلافسكي الذي يركز على صهر الشخصية في الدور الذي تؤديه ، فالاحتفالية تدعوا للاندماج بطريقة مختلفة و يكون ذلك بتوافق الشخصية مع الدور الذي تؤديه و مع الجمهور كذلك . لتكون الاحتفالية أكثر النظريات المسرحية المغربية التي تعاملت مع التراث الشعبي بطريقة نقدية فلسفية خلاقة، محاولة بذلك معالجة التراث بتوضيح الايجابيات و السلبيات المتواجدة فيه عبر الزمن، ومؤكدة على أن التراث هو احتفال وعيد ينشر الابتهاج والفرحة بين الناس.

3.3.1 المطلب الثالث: المسرح الثالث و تقنيات المسرح الفقير

مع بداية ثمانينيات القرن العشرين، ومع تواصل التجريب في المسرح ومحاولات التأصيل والتأسيس، ظهرت نظرية جديدة في المسرح المغربي بعد نظرية عبد الكريم برشيد الاحتفالية التي حققت نجاحا كبيرا في المسرح المغربي، وكما يحدث بين كل المذاهب والاتجاهات والتيارات سواء في الفن أو الأدب، فمعظم الاتجاهات الجديدة التي أتت تكون إما مواصلة و امتدادا لأفكار الاتجاهات التي سبقتها أو تكون رد فعل عليها،فواجهت الاحتفالية نفس الأمر بظهور ما سمي بنظرية المسرح الثالث مع المسكيني الصغير وعبد القادر عبابو وسعد الله عبد المجيد، التي جاءت كرد فعل على الاحتفالية.

1.3.3.1 بدايات المسرح الثالث:

يعتبر المسكيني الصغير أكبر رواد المسرح الثالث و أول من أخرج نظرية المسرح الثالث للوجود في المهرجان الواحد و العشرين لمسرح الهواة بتطوان سنة 1980،" كما و نشر بيانا حول مسرحه في مجلة المدينة سنة 1981 و كان البيان مرفوقا بورقة تقنية تحمل اسم المسرح الفقير و ترتكز على ثلاث قواعد فنية هي العين و تمثل الجمهور، الروح و تمثل الممثل، والأداة و تمثل اللغة. يعتمد المسكيني الصغير في نظريته على عاملين أساسين هما أولا الرؤية الجدلية للمكان و الزمان و التاريخ حيث يركز على التاريخ أو التراث وعلاقته بالزمان و المكان، وثانيا تقنيات المسرح الفقير في فضاء العرض."[1]

ترجع تسمية المسرح المسكيني الصغير بالمسرح الثالث نظرا لجدليته الثلاثية المتكونة من الأطروحة، كنقيض الأطروحة والتركيب حسب مفهوم البيان والذي يقول:"لا يمكن أن يتقبل المسرح الثالث تصورا بعيدا عن الفكرتين اللصيقتين بالوجود الإنساني والمرتبطتين في الوقت نفسه، ضمن علاقة تحكمها معايير

[1]- ينظر، جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أوالانثربولوجي ، مرجع سابق، ص، 144.

تصور جدلي، تؤدي دينامكيته إلى (الجديد المتميز) دائما في نطاق التعالق الدياليكتيكي بين الفكرة التلقائية (كقديم) والفكرة الضد (الجديد الداعي إلى الانتقال والانتقاد)، والفكرة الثالثة المستقرئة والمتجاوزة للفكرتين السابقتين بمعنى أن التغيير في هذا السياق هو التأصيل، والتطوير في نفس الآن، أي تجذير المشرق في الأصيل، وتجاوز القديم المتخلف، وبناء الجديد المطور نحو الأسمى"[1] ،ومن هنا، جاء مفهوم المسرح الثالث أي: "جاء استنبطا لقانون التغيير الجدلي، واستنباطا لقانون نفي النفي وحركيته المطورة/ الصاعدة في الزمان والمكان والتاريخ. وهكذا، يأتي المسرح الثالث حاملا لمشروع رؤية منهجية إبداعية مسرحية حداثية، تنويرية، تجادل الإنسان في مكوناته المادية والروحية والعلائقية والتواصلية، عبر تقنية المجادلة الإبداعية بين عوامل الزمان والمكان والتاريخ"[2].

قدم المسكيني الصغير الكثير من الأعمال المسرحية في المسرح الثالث منذ بدايته مثل "يوم السعد و النحسفي حياة هارون الرشيد" ، " البحث عن شهرزاد" ، " حكايات بوجمعة الفروج" ، " السيد جمجمة"، " سرحان" ، " الشجرة " ، " البحث عن رجل يحمل عينين فقط"، " الجاحظ و تابعه الهيثم" و " العقرب و الميزان". فلم يكن المسكيني الصغير الوحيد الذي يقدم أعمالا فنية مسرحية في المسرح الثالث بل ظهر فنانون آخرون كذلك تأثروا بنظرية المسكيني الصغير و عملوا بها مثل، سعد الله عبد المجيد الذي قدم أعمالا مسرحية في المسرح الثالث مثل : "زهرة بنت البرنوسي" المعروفة كذلك بعنوان " شهرزاد وراء الكانطوار"، " مقامات بديع الزمان الهمذاني" ، " دون كيشوط يحارب مرتين" . عبد القادر عبابو أخرج كذلك مسرحيتين للمسكيني و هما " الجاحظ و تابعه الهيثم" ، " رحلة السيد عيشور"، و " المهمة" لارثر ميلر.

2.3.3.1 مرتكزات المسرح الثالث:

المكان و الزمان و التاريخ:

يدعو المسرح الثالث إلى تحقيق اكبر قدر من الاتصال والتعايش مع الناس لذلك، فالمكان في المسرح الثالث مفتوح على العالم بمصراعيه لكن مع ضرورة المحافظة على المكان الأصل جدليا من كل هجوم، وهذا ما تأكد عليه جماعة المسرح الثالث في بيانهم : " المكان :المغربي، العربي، الإفريقي، العالمي، لأن

[1]- جماعة المسرح الثالث:(المسرح الثالث: مشروح رؤية مسرحية جديدة، مركز المسرح الثالث للدراسات و الأبحاث الدرامية، بيان تطوان،1980، ص، 16.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منطق المكان، يفرض حدا أدني للتفاهم، والتعاون، والتفاعل على صعيد الوجود الإنساني، كما أن المكان هو امتداد جغرافي بالنسبة لكل قطر بجميع قيمه الروحية وإمكانياته المادية والبشرية، وهذا يعد شرطا في حماية الذات والمواجهة العدو أيا كان: استعماريا، طبقيا، اقتصاديا، سياسيا، اجتماعيا، إيديولوجيا، فكريا، ثقافيا"[1]، أما الزمان فيقصد به الحضور المادي في المكان و حضور الزمن ماديا يكون بالديكور و الأزياء التي تتعلق بفترة زمنية محددة بحيث يتفاعل مع المكان بطريقة جدلية ايجابية "... ولا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني الحضاري .وبالتالي، فإن الزمان في المسرح الثالث، هو مقياس ومعيار لمعرفة المسرح المغربي/ العربي من وجود الآخرين حيث ينفعل، ويتفاعل، وينفي هذا الانفعال، والتفاعل، كلما وجد نفسه أمام الضد الذي ينفي عنه حركته في الزمان والمكان".[2]

أما عن التاريخ، فيعني في المسرح الثالث الذاكرة بكل أحداثها و مواقفها السابقة و المليئة بالأحداث الدرامية و الشخصيات البطولية، التي يمكن استخراج منها الكثير من الأعمال الفنية ، فالذاكرة أو التاريخ هو مكان يعطي للفنان الكثير من الأفكار التي تعاد على بناء عمل فني مسرحي :"... يرى المسرح الثالث أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مرة أخرى، بناء على الموقف من الذات ومن الآخر، فالاستقراء التاريخي ينبني على قناعات إيديولوجية مرحلية، فليست البطولة من صنع شخص واحد، لأن الناس ليسوا على دين حكامهم، بل الحكام هم الذين على دين الناس، التاريخ في المسرح الثالث هو الحاضر..."[3]

3.3.3.1 تقنية المسرح الفقير أساس العرض في المسرح الثالث:

من ناحية التقنية و العرض، فالمسرح الثالث يعتمد على نظرية المسرح الفقير للبولندي جروتوفسكي، لتتجلى نظرية المسرح الفقير في ثلاث عناصر أساسية في المسرح الثالث وهي العين، الروح،والأداة.

ا_العين: يقصد بالعين في المسرح الثالث المتفرج أو المتلقي ، فالمتفرج يستخدم عينه للمشاهدة والحكم

[1]- جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أوالانثربولوجي (مقاربة إثنوسوسيولوجية)، مرجع سابق،ص: 146

[2]- جماعة المسرح الثالث ، مرجع سابق ،ص: 10-11.

[3]- جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية العربية و الغربية، دار الريف للطبع و النشر الإكتروني، تطوان، المغرب،الطبعة الاولى، 2019، ، ص:215.

وبعدها يقوم بالنقد، لأن المسرح الثالث هو مسرح جدلي أساسه التواصل مع المتلقي ولفت انتباهه للمشاركة في العمل بطريقة جدلية بناءة .

ب_الروح: الروح في المسرح الثالث هو الممثل الذي مهمته هنا هي التبليغ ، فالممثل مطالب بإيصال العمل لأذهان المتفرجين باختلاف مستوياتهم الثقافية، وهنا يجب عليه بذل جهد كبير كون المسرح الثالث يستخدم تقنية المسرح الفقير التي تقتصد كثيرا في الديكور والسينوغرافيا، فيجد الممثل نفسه محط التركيز والاهتمام من قبل المتفرجين، لذلك عليه بذل جهد مضاعف مستخدما مهاراته و سمي الممثل هنا بالروح نظرا لأنه أساس العرض كون الديكور و السينوغرافيا قليلين جدا، فالممثل هو فعلا الروح و القلب النابض للعرض في المسرح الثالث.

ج_الأداة: يقصد بالأداة في المسرح الثالث اللغة سواء سمعية كانت أم بصرية، و يقصد بها أدوات وتقنيات الفرجة الشعبية و التراثية كلها التي تستعمل في عرض المسرح الثالث.

رغم أن المسكيني الصغير جاء بنظرية المسرح الثالث كرد فعل على الاحتفالية، إلا أنها لم تلق نجاحا مثل الذي لقيته الاحتفالية ، هذه الأخيرة انتشرت في الوطن العربي كله بينما المسرح الثالث ظل في بقعة صغيرة في المغرب ولم يلق ذلك النجاح الذي حققه عبد الكريم برشيد مع نظريته الاحتفالية، وهذا ما حاول المسكيني الصغير تبريره عندما صرح:" المسرح الاحتفالي منذ انطلاقه وجد مجموعة من المنابر لإيداع ونشر بياناته. لذلك، وجد ضالته سيما في مراحله الأولى. وتجربتنا نحن في المسرح الثالث كانت تنحصر في منبر واحد وهو مجلة " المدينة""[1].

وبالتالي فالمسكيني الصغير يرجع عدم نجاح أعماله الفنية إلى قلة المنابر التي يضع فيها أعماله مقارنة بالاحتفالية التي وجدت حسب قوله الكثير من المنابر، لكن هذا التعليل في المقارنة بين النظريتين يظهر المسكيني أقل موضوعية وكأنه في موقف دفاع عن نظريته رغم أنها لم تلقى نجاحا هو نفسه لا يريد الاعتراف به، بل يبدو أن الأعمال الفنية في المسرح الثالث كانت أصلا قليلة مقارنة بالإنتاج الكثير والمتواصل للاحتفالية، كما أن مرتكزات الاحتفالية الفلسفية والإبداعية و الفنية كانت متينة ومترابطة جدا من حيث العمل والأفكار عكس النظرية التي جاء بها المسرح الثالث، والتي أكتنفها بعض الغموض في

[1]- جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية العربية و الغربية ، مرجع سابق، ص، 218.

الكثير من بياناتها. وفي هذا الصدد يقول مصطفى رمضاني:" لقد بدأ التيار الاحتفالي يفرض نفسه بإلحاح داخل الوطن وخارجه، لأنه يسعى إلى خلق فلسفة جمالية تأصيلية للثقافة العربية، وللمسرح خاصة. ونظرا للمكانة التي تحتلها الاحتفالية في خريطة المسرح المغربي، فقد ظهرت محاولات تجريبية أخرى أرادت أن تتجاوز ما طرحته، إلا أنها لم تعمل غير تكرار ما ذهبت إليه الاحتفالية.ولعل تجربة المسرح الثالث إحدى تلك المحاولات التي لم تستطع أن تحقق وضوحا في توجهاتها الجمالية، بالرغم من كونها أخذت كثيرا من الأطروحات من البيانات الاحتفالية...."[1] ، فالغموض الذي احتوته بعض بيانات المسرح الثالث كان سببا في عدم رواجه، وهذا لعدم اتضاح بعض أفكاره، أما البعض الأخر من أفكار المسرح الثالث فلم يكن بالجديد بل كان عبارة عن أفكار قديمة متواجدة في الاحتفالية.

[1]- جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية العربية و الغربية ، مرجع سابق ، ص، 217-218.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لنماذج معروضة

المبحث الأول: تحليل مسرحية الرامود لـ: المسكيني الصغير

المبحث الثاني: تحليل مسرحية سيدي قدور العلمي لعبد السلام الشرايبي

1.2 المبحث الأول: تحليل لمسرحية "الرامود" لمسكيني الصغير

1.1.2 البطاقة الفنية للمسرحية:

تعد مسرحية الرامود إحدى أشهر الأعمال التي قدمها مسكيني صغير في المسرح الثالث، الذي أسس أفكاره ومبادئه بعد محاولات عديدة للتجريب في المسرح، بغرض تأصيل المسرح المغربي والخروج من التبعية عن المسرح الأوربي الذي كان يهيمن على الأعمال المغربية، من حيث الاقتباس والترجمة وهذا عن الطريق اللجوء إلى البحث في تاريخ الدولة وموروثها الشعبي والثقافي، الذي لابد أن يحتوي على الكثير من الأفكار والأسس التي يمكن لها أن تمهد لظهور مسرح مغربي أصيل مختلف عن المسرح الغربي .

مسرحية الرامود هي مسرحية من تأليف المسكيني الصغير، سينوغرافيا وإخراج بوسرحان الزيتوني، تشخيص، عبداللطيف خمولي، جواد العلمي، عبدالحق صالح . إنتاج المسرح الوطني محمد الخامس ، تقديم فرقة رواد الخشبة ، موسيقى و الحان عبد الفتاح نكادي، انتاج سينوغرافيا نور الدين غانجو، دراماتوجيا محمد لعزيز، تقني الصوت بوسرحان أمين، تقني الإضاءة اسامة السروت، ادارة الإنتاج والبرمجة عيسى شلفي، انتاج 2017.

كاتب المسرحية : مسكيني صغير

نوعها : المسرح الثالث

عدد الفصول :3 فصول

اللغة الأصلية : اللغة العامية

إخراج و سينوغرافيا : بوسرحان الزيتوني

إنجاز سينوغرافيا: نور الدين غانجو

الشخصيات الرئيسية: عبد اللطيف خمولي، جواد العلمي، عبد الحق صالح

إضاءة : أسامة السروت

الموسيقى الأصلية : عبد الفتاح نكادي

مكان العرض : المسرح الوطني محمد الخامس

إنتاج : عيسى شلفي

مدة العرض: 72 دقيقة

تاريخ العرض: سنة 2017

2.1.2 ملخص المسرحية:

1.2.1.2 توجه الكاتب :

مسرحية الرامود هي مسرحية للمسكيني الصغير صاحب نظرية المسرح الثالث، التي تعتمد على توظيف الموروث الشعبي و الثقافي للمنطقة في النص المسرحي، كما تعتمد على تقنيات المسرح الفقير فيما يخص فضاء العرض المسرحي.

2.2.1.2 ملخص المسرحية :

يسعى مسكيني الصغير في مسرحية الرامود إلى إبراز أفكار المسرح الثالث الذي أسسه سنة 1980 والذي جاء به عن طريق التجريب في المسرح بغرض تأصيل المسرح المغربي، والذي يرتكز بشكل كبير حول الجدلية الثلاثية المتكونة من الأطروحة ، نقيض الأطروحة و التركيب ، مستخدما في ذلك تقنيات المسرح الفقير الخاص بالبولندي جيرزي جروتوفسكي في فضاء العرض المسرحي، أين يتم اختزال الديكور غير الضروري و الاستغناء عنه، و يعتمد بشكل أساسي على دور الممثل في العرض المسرحي مع كسر الجدار الرابع و الاتصال بالجمهور.

3.2.1.2 قراءة في أحداث المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول قصة حارسين وهما رضوان والراضي يقومان بالحراسة في مكان خالي في العراء بعيدا عن الناس، ويبدأ الحوار بينهما حول حياتهما ومشاكلهما الاجتماعية وأحلامهما ثم يبدأن بالشجار مع بعضهما، ثم يصطلحان كونهما يعلمان أنه لا يوجد غيرهما في هذا المكان البعيد ولابد لهما من البقاء معا لكي ينفسا عن بعضهما، لكن مع بقاء الحارسين مدة طويلة في الحراسة يتشكل لهما خوف من شيء سماه الراضي بالرامود، وهو في بداية القصة غير متضح المعالم يأتي في كل مرة ليعكر لهما وقتهما وراحتهما، فيبدان بالتحرك هنا وهناك خوفا منه كلما سمعا صوتا في الطبيعة ويظنان أنه الرامود قادم نحوهما. والظاهر أن شخصية الرامود هو من صنع مخيلتهما بسبب البقاء طويلا في مكان بعيد عن الناس ونتيجة الملل والاشتياق لأهلهما، إضافة إلى عدم التواصل مع الناس أدى بهما الوضع إلى تأزم حالتهما النفسية مما جعلهما يخترعان الرامود كعدو لهما، ليكون كسبب مقنع لبقائهما يحرسان ذلك المكان أي كهدف لمهمة

الحراسة التي يقومان بها فنارهما إما يتحدثان عن اشتياقهم للحياة مع الناس والأهل، أو يتشاجران ويتصالحان أو يتحدثان عن الرامود.

يحاول رضوان معرفة شكل الرامود من الراضي الذي يتحدث كثيرا عن الرامود، ويجيبه الراضي بأنه لم يره في حياته لكن يخبره بما سمعه من الناس عن الرامود، وفجأة يظهر رجل ثمل يحمل سيفا خشبيا اسمه العربي ويظنان أنه الرامود لكن يجيبهما بأنه مرة العربي عندما تكون خلفه الرمال والجمال و النخل، وأنه محمود عندما تكون أمامه الشوارع والعمارات والسيارات، وهذا في إشارة إلى وجود شخصيتين لدى الرجل البدوي عندما يكون في البادية يكون بشخصية العربي رجل البادية الذي يلبس ملابس متسخة و يعمل في المزرعة، ويكون محمود عندما يذهب للمدينة ويكون بملابس جيدة، فالعربي هو الرجل الذي يعيش على أمجاد تاريخ العرب القديم المزدهر و والمتطور عندما كان العرب هم أسياد اللعبة في العالم، ويكون محمود بصفته ابن زمانه الذي يعيشه الآن. فمحمود شاب طموح يسعى لتغيير حياته للأفضل والذي لم ينجح فيه مثله مثل الكثير من الشباب في وقتنا هذا، وهنا بعد أن أجابهما العربي من يكون، يبدأ يسمع حديثهما الطويل عن الرامود ويفهم أنهما خائفان من شيء غير موجود خاصة و أنه كلما يكثر من الشرب يبدأ في التجول في هذه المنطقة ثملا و لا يقابل أي عدو أو أي شيء غريب أو خطر فيخبرهما أنه لا يوجد رامود وهذا من اختراعهما وتوهمهما بسبب كثرة الخوف. ثم يسأل رضوان نفسه أين هو الرامود الذي كنت تتحدث عنه، فيدرك رضوان والراضي أن الرامود غير موجود أصلا، فالرامود في القصة هو ذلك العدو الوهمي الذي اخترعا وجوده وصدقاه بسبب أن صاحب العمل الذي وظفهما (مول الشي) قال لهما هناك عدو سيهجم على المدينة، وعليهم بالحراسة هنا والقضاء عليه ولكن لم يحدد لهما أي نوع من الأعداء هو هذا، أما من ناحية التسمية فالرامود هو حشرة السوس التي تفسد الحبوب والخاصة البازلاء، و هذا ما فعله الرامود بالراضي و رضوان في القصة أين تغلغل في أفكارهما وافسد لهما حياتهما أثناء عملهما، و وصل الأمر حتى أنهما صدقا بأنه موجود و وضعا له اسما وبقيا يترقبان قدومه كل يوم.

3.1.2 قراءة في محتوى العرض:

1.3.1.2 البناء الدراماتوجي للعرض المسرحي:

1.1.3.1.2 الصراع:

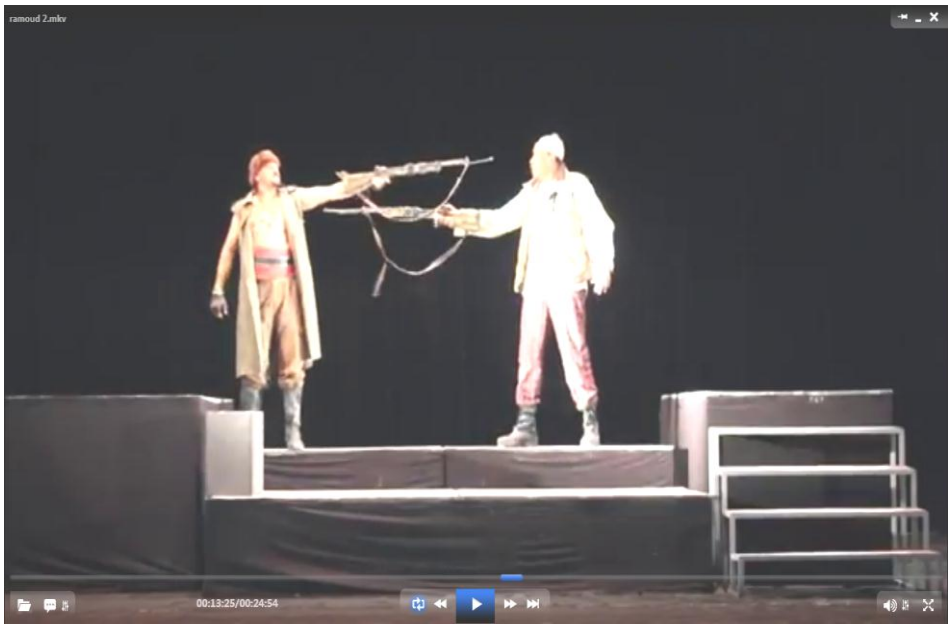
جاء نص المسرحية في خليط من الكآبة والفكاهة و السياسة لكن بطريقة تفصل كل واحد من الثلاثة عن الآخر، بحيث يتمكن المشاهد من الغوص في الموضوع دون غموض وبكل سهولة فعلى الرغم من الكآبة التي يعيشها الحارسان و الصراعات النفسية،إلا أنه كان هناك جو من اللطافة والفكاهة و المرح بينهما، وهذا راجع لاستعمال المخرج بوسرحان الزينوتي لغة إخراجية معاصرة والتي تتميز بالبساطة و الخالية من التعقيد والإبهام و الديكور المثقل بالطلاسم و التقنيات الرقمية التي صارت اليوم تغطي الخشبات من دون فائدة تذكر أحيانا،وهذا ما يسهل على المتلقي فهم المسرحية و تمييز أنواع الصراعات التي فيها.

الصراع في المسرح هو مجموعة المشاعر والأحاسيس التي تعيشها الشخصية في القصة بسبب علاقتها بالشخصيات الأخرى، وكذلك الظروف والأحداث المتغيرة التي تحدث في القصة باستمرار، فهو يؤثر بشكل مباشر على سلوك الشخصيات وتفاعلها مع بعضها وهناك عدة أوجه للصراع المسرحي، فنجد صراعا عموديا وهو الصراع الذي ينشأ بين الشخصية والقدرة الإلهية، وهناك صراع أفقي وهو صراع يكون بين الشخصيات التي في القصة أي بين إنسان وإنسان أو بين إنسان والمجتمع والمتطلبات الإنسانية، إضافة إلى الصراع الديناميكي والذي يعبر عن رفض الشخصية لمصيرها الذي تعيشه ، كما أن هناك الصراع الداخلي وهو الذي تعيشه الشخصية مع ذاتها من صراع تتضارب فيه المشاعر والأفكار والعواطف داخل الشخصية، وأخيرا هناك صراع الأفكار الذي ينتج بسبب تعارض الأفكار و اختلافها، حسب كل شخصية ومبادئها و فلسفتها في الحياة.

سعى مسكيني صغير إلى إبراز عدة صراعات في مسرحية الرامود، فبدأت المسرحية في صراع ديناميكي يعيشه الحارسان الراضي ورضوان، ويتجلى هذا الصراع في رفضهما للحياة التي يعيشانها كحارسين في الخلاء مما يجعلهما يتحدثان دائما عن الحياة مع الأهل وسط المجتمع، فيقوا الراضي في الفصل الثاني من المسرحية في الدقيقة 18: " أنا خويا بغيت نحلم غير واحد المرة نمشي فيها للقهوة و نجلسحتى أنا على كرسي رطب

ونتفرج في التلفزيون وأحمل القفة ونشتري الخُضرا واللحم..."[1] يظهر الراضي في هذا المقطع رفضه لمصيره كحارس في الخلاء و رغبته الشديدة في العودة إلى المدينة للعيش وسط الناس، وهو يبكي من شدة الشوق للمدينة و الأهل، و كذلك من قسوة العمل الذي يعمله فيه.

هذا الصراع الديناميكي الذي يعيشه البطلان رضوان و الراضي يؤدي بهما إلى صراع نفسي كونهما لا يستطيعان التخلي عن عملهما، فينشأ صراع داخلي في نفسيهما وهو ما يجعلهما يتوهمان وجود عدو لهما لم يروه أبدا والذي هو الرامود، والذي نشأ بسبب إدراك الشخصيتين أنه لا فائدة من حراستهما للمكان،مما وجد نفسهما مجبران على البقاء في مكانهما تنفيذا للأوامر. وبسبب صراعهما النفسي الذي أدى بهما لإختراع عدو لهما، يتحول الصراع إلى صراع أفقي بينهما وبين الرامود الذي يبدان في انتظار قدومه إليهما في أي وقت وخاصة، عندما يسمعان أي صوت في الطبيعة، ويتضح بأن الرامود كان قد تمكن من الحارسين حتى دون أن يظهر لأن الحارسين أصيبا بالإحباط و اليأس بسبب عملهما في مكان خال و بعيد. كما يوجد صراع أفقي بينهما فالحارسان كثيرا الشجار فيما بينهما، و يصل الأمر بينهما لتوجيه البنادق نحو بعضهما البعض في الفصل الثاني في الدقيقة 13 و14 وينتهي بقول الراضي لرضوان " ياك حنا غي الخماسة واش دانا للسياسة"[2].(أنظر الصورة 01 و02)



الصورة 1 من الفصل الثاني في الدقيقة 13 للمسرحية توضح الصراع الأفقي بين رضوان و الراضي

[1]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

[2]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

الصورة 2 من الفصل الثاني الدقيقة 22 تظهر الحارسان يوجهان الأسلحة نحو الرامود

2.1.3.1.2 الشخصيات :

تكونت القصة من أربع شخصيات، ثلاثة منها حاضرة على خشبة المسرح والشخصية الرابعة شخصية وهمية،وهي الحارسان رضوان وزميله الراضي والعربي الرجل الثمل و الشخصية الرابعة، هي الرامود العدو الوهمي الذي كانا ينتظران دائما في خوف شديد.

الشخصيات الرئيسية:

تميز العرض المسرحي بوجود أربعة شخصيات كلها شخصيات رئيسية في المسرحية، حيث كانت هناك ثلاث شخصيات رئيسية وهي شخصيات الراضي ورضوان والعربي، أما الشخصية الرابعة فهي شخصية وهمية رئيسية، كما انها شخصية نموذجية كون القصة تدور حولها كما أنها شخصية ضدية عدوة للشخصيتين الراضي و رضوان.

ا– **الشخصية الأولى**: هي شخصية الراضي وهي شخصية رئيسية عبارة عن حارس قائد للحارس الآخر أو أعلى منه رتبة، شخصية الراضي تمتاز بالقوة البدنية و الطول فوق المتوسط مع ملابس قديمة تظهر أنه من طبقة فقيرة، و هو ما يؤكده نوع عمله كحارس، كما أنه حارس يقظ يقضي وقته كله في الحراسة خوفا من قدوم الرامود، فهو شخصية متعبة نفسيا ودائمة الخوف ودائم التفكير في الماضي ويحلم كثيرا

بالعودة للحياة الاجتماعية مع الناس والأهل، بعد أن ينهي مهمة الحراسة كما أنه شخصية ضعيفة تؤمن بالأساطير و الخرافات، وهذا ما يحاول مسكيني إبرازه من شخصية الراضي الذي اختلق الرامود وصدق وجوده، وبالتالي فالراضي هو تلك الشخصية الموجودة بكثرة في مجتمعنا التي تؤمن كثيرا بالخرافات المتنوعة من خرافات دينية واجتماعية و غيرها.

ب– **الشخصية الثانية:** هي شخصية رضوان و هو الحارس الثاني الأقل رتبة من الراضي هو عبارة عن شخصية تتمتع بالطول و النحافة و يرتدي ملابس قديمة مقطعة عند الذراعين و بالتالي فهو فقير جدا، أما من الناحية النفسية فهو شخصية مصابة بالملل ينام أثناء الحراسة عكس الراضي اليقض، يبدو رضوان مستسلما لواقع عمله كحارس، كما أنه دائم الاشتياق لعائلته ومشمئز لعمله، و يقول في أحد المقاطع في الدقيقة 17 " علاش ميعطوش الناس حقهم و يرجع الرامود منين جا ، و انا وياك ، أناوياك نرجعو عند وليداتنا سالمين و غانمين"[1].

يعتبر رضوان والراضي الشخصيتين الرئيسيتين في القصة ولهما الكثير من الصفات المشتركة بينهما، مثل حالتهما النفسية المتعبة بسبب نوع عملهما، كما أنهما فقيران لمن أهم نقطة مشتركة بينهما هي النقطة التي أظهر مسكيني الصغير في اختيار أسمائهما، فاسما الراضي و رضوان اسمان يدلان في المسرحية الرامود على الرضى و الخضوع و الاستسلام و الإذعان للأوامر، فرغم أنهما كرها و ملا من عمل الحراسة ليلا و نهارا ويريدان العودة للعيش مع الأهل ووسط الناس، إلا أنهما يتابعان عملهما في الحراسة بكل رضا وخضوع فهما شخصيتان لا تجرأن على عصيان الأوامر، و هذا ما يحاول مسكيني صغير إظهاره كون هناك الكثير من الشخصيات في المجتمع ترضى بالقليل ولا تجرؤ على أن تثور على واقعها ومصيرها بل تجدها قانعة وراضية رغم كل المعاناة، و هذا ما يقوله الراضي في الدقيقة 18:" عرفونا محتاجين للمونة ... قلة الشي صعيبة ... خلاتني نقبل نعس معاك وخا ماكنعرفش".[2]

ج– الشخصية الثالثة: هي شخصية العربي، وهو شخص متوسط الطول، نحيف، وثمل بسبب كثرة شرب الخمر، كما أنه شخصية تعاني انفصاما، فهو يقول أنه العربي الذي له جمل وسيف وعلم وأحيانا أخرى يقول أنه محمود عندما ينظر إلى قدميه، شخصية العربي تشير إلى التمسك بتاريخ العرب القديم

[1]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

[2]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

عندما كان العرب في أوجه ازدهارهم و قوتهم، هذا في إشارة إلى أن الناس اليوم ينسون واقعهم المتخلف ويركزون على أمجاد أسلافهم الذين سبقوهم، ثم يقول أنه محمود عندما ينظر إلى حذائه وهذا في إشارة إلى أنه يعود للواقع الذي يعيشه في الوقت الحالي، فالعربي هو الشخصية التي لا تؤمن بوجود الرامود فهو معتاد على الذهاب للخلاء ويشرب الخمر فهو يعرف جيدا هذه المنطقة التي يحرسها الحارسان ولم يصادف هذا الرامود يوما. تتميز شخصية العربي بأنها شخصية نقيضة لشخصيتي الراضي و رضوان لأنه عكسهما لا يؤمن بوجود الرامود وهو من أيقضهما من كابوس الرامود الذي كانا حبيسين لأوهامه. **د- الشخصية الرابعة:** هي الرامود وهو شخصية نموذجية تدور حولها المسرحية وهي شخصية غير موجودة على الخشبة، يقول رضوان في مقطع حول غموض الرامود من الدقيقة 11 " الرامود أصحيبي، من نهار خدموني هنا وأنا مغروس و حاضي عدو، ما عارف منين غادي يطلع ولا منين غادي ينزل، مكانشوف حتا سيرتو و خليقتو،ما عارفش كي دايرقاع"[1] ، يظهر في بداية القصة ان الرامود هو عدو خارجي غامض ملموس كشخص أو جيش أو حيوان مفترس سيهاجم الحارسين، لذلك نراهما يوجهان سلاحهما نحو مناطق مختلفة في الطبيعة كلما سمعا صوتا غريبا، لكن يظهر فيما بعد أن الرامود هو عدو نفسي وهو الوهم فرضوان والراضي يتوهمان قدوم عدو فقط كسبب مقنع لهما لبقائهما في عملهما الذي يبعدهما عن الاهل و الناس بسبب فقرهما ،وكون هذا العمل هو ما يمكنهما من جني المال للعيش لكنه عمل جعلهما يحرسان في مكان خالي وبعيد، وهذا ما أدى بهما لتوهم الرامود، فالبطلان دخلا في اضطراب نفسي بسبب بقائهما في المكان خالي بعيدا عن الناس ويتضح هذا لنا عندما كان الراضي يمنع رضوان من النوم و يوقضه كل مرة كما لو أنه يخاف البقاء وحيدا، فالرامود كان الوهم الذي سيطر على رضوان والراضي. ولم يكن اختيار اسم الرامود عبثا بل له معنى و دلالة فالرامود في اللهجة المغربية هو حشرة السوس التي تنخر في الحبوب حتى تصل إلى لبها و تأكله، وهذا نفسه ما يفعله الوهم بالبشر فهو يتوغل فيهم حتى يتمكن من عقولهم و يصبح حقيقة. (أنظر الصورة 03)

[1]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

الصورة 3 من الفصل الثالث الدقيقة 8 تظهر كل الشخصيات في مسرحية الرامود

4.1.2 تحليل المحتوى:

1.4.1.2 قراءة في أداء الممثل:

تميزت مسرحية الرامود باستخدام تقنية المسرح الفقير في أداء الممثل وهي استخدام الأساليب التعبيرية في الأداء وأساليب التمثيل، و هذا كون المسرح الثالث يعتمد على تقنيات المسرح الفقير الخاصة بالبولندي جيرزي جروتوفسكي والذي يستخدم فيه الممثل حركات الجسم والحركات البهلوانية والكلمات لإثارة الدهشة والإعجاب، وهذا الأخير يعتبر من المنظرين المسرحيين والمخرجين التعبيريين،"فالأسلوب التعبيري يهتم بالإنسان وطريقة تعبيره عن رسالته بطريقة حرة دون اللجوء للمحاكاة الأرسطية من خلال البحث عن الحقيقة عبر الدخول في عدة صراعات تعرقل وصوله إلى هدفه كالإيديولوجيات الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية، كما أن التعبيريين يثورون على على الأفكار التي تدفع بالإنسان للتخلي عن إنسانيته وتدفع به إلى الجهل و الفقر و كل التصرفات السلبية التي لا تمثل جوهر الإنسانية، إضافة للثورة على الأفكار التي تقيد الحرية."[1]

يجسد كلا من الممثلان الرئيسيان رضوان و الراضي هذه الأفكار من خلال أدائهما على الخشبة، فكانا يعبران بحرية وعفوية عن الصراع النفسي الذي يعيشانه بسبب العمل في الحراسة في مكان بعيد لا يوجد فيه ناس، وهو الذي حرك فيهما عواطف الاشتياق للأهل والرغبة في العودة للمدينة والجلوس في المقاهي

[1]- ينظر ، أساليب أداء الممثل المسرحي ، محمد فضيل شناوة، دار الرضوان للنشر و التوزيع ، عمان،الأردن، 2016، الكبعة الأولى، ص، 186-187.

والتسوق في الأسواق، لكن اضطرارهما للبقاء في العمل لجني المال أجبرهما على البقاء وهو الأمر الذي قيد حريتهما وسلبهما الكثير من إنسانيتهما، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع العربي الذي كانت نفسيته منقسمة و هويته ضائعة بين أمجاد الماضي ومآسي الوقت الحاضر، فيظهر في أداء الممثلين أنهم يعانون أزمة نفسية حادة بسبب ضغوطات العصر وتتملكهم الثورة على هذه التصرفات السلبية التي تؤذي النفس البشرية وتزيل منها جزءا كبيرا من إنسانيتها وتجعلها تعاني نفسيا، و "الممثل هنا يحاول رسم صورة عن صراعه الروحي و أزمته النفسية داخل عالمه الخارجي القلق و المشوه، وتكون هذه الصورة مغربة حلمية متخيلة تتجاوز الصور المحاكية التشبيهية التي طغت في مسارح القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين."[1]

ترتكز الغاية الرئيسية في المسرحية التعبيرية في "إبراز دخيلة شخصية البطل الداخلية و أزمتها النفسية وتوصيل صرختها الروحية ، وهي سلسلة من اللوحات والمشاهد والمواقف المتتابعة والمتقطعة يتحكم فيها الرمز و الخيال و التصور و ذات تشويه للواقع، تفكير مشوش و عالم محير و مربك، لا انتقال من موقف لأخر، بل سلسلة متقطعة المشاهد والأوصال، وكل جزء هو صورة جزئية للكل."[2] فلقد ارتكز أداء الممثل في هذا العرض المسرحي، على إبراز مختلف الحالات النفسية المضطربة للممثلين الثلاثة من خوف و الرعب من قدوم الرامود إلى اشتياق الحارسين للأهل وأحلام اليقظة عن ما يريدان فعله، عندما يعودان للمدينة إلى الشجار بينهما ،إضافة للانفصام الذي يعاني منه العربي في شخصيته، فقد كانت الشخصيات الثلاثة تعاني من التشوش الفكري و العاطفي، كل هذا كان مع إضافة حس الفكاهة في تصوير الحالات النفسية المختلفة للشخصيات.

فتميز أداء الممثلين في مسرحية الرامود بالاعتماد على تقنية المسرح الفقير والتي تعتمد في أداء الممثل على أحاسيس رد فعل الكلمة المشحونة بالفعل للممثل، وعلى رد فعل المتلقي لهذا الفعل فكانت حركات الممثلين تعبر أحاسيسهم الداخلية كما كانت متزامنة مع الكلمات التي تعبر عنها، فكانت حركات الحارسان عندما يحسان باقتراب الرامود ويبدأن في الجري هنا وهناك وتصويب أسلحتهما في كل مكان، تعبر عن خوفهما الشديد أكثر من الكلمات، كما كانت حركات الضحك والغناء تظهر أنهما يحاولان تناسي خوفهما.

[1]- ينظر ، أساليب أداء الممثل المسرحي ، محمد فضيل شناوة، مرجع سابق، ص، 188 .

[2]- ينظر ، أساليب أداء الممثل المسرحي ، محمد فضيل شناوة، مرجع سابق، ص، 191 .

كما تميز أداء الممثل بالتواصل مع الجمهور و تكسير الجدار الرابع عندما قام الراضي بالإتكاء على طرف الدرج وقام بحركة بيده لأحد الجمهور ثم قال لرضوان في الدقيقة 7 " أنا توكيت و هو تاني" يقصد أحد المتفرجين.

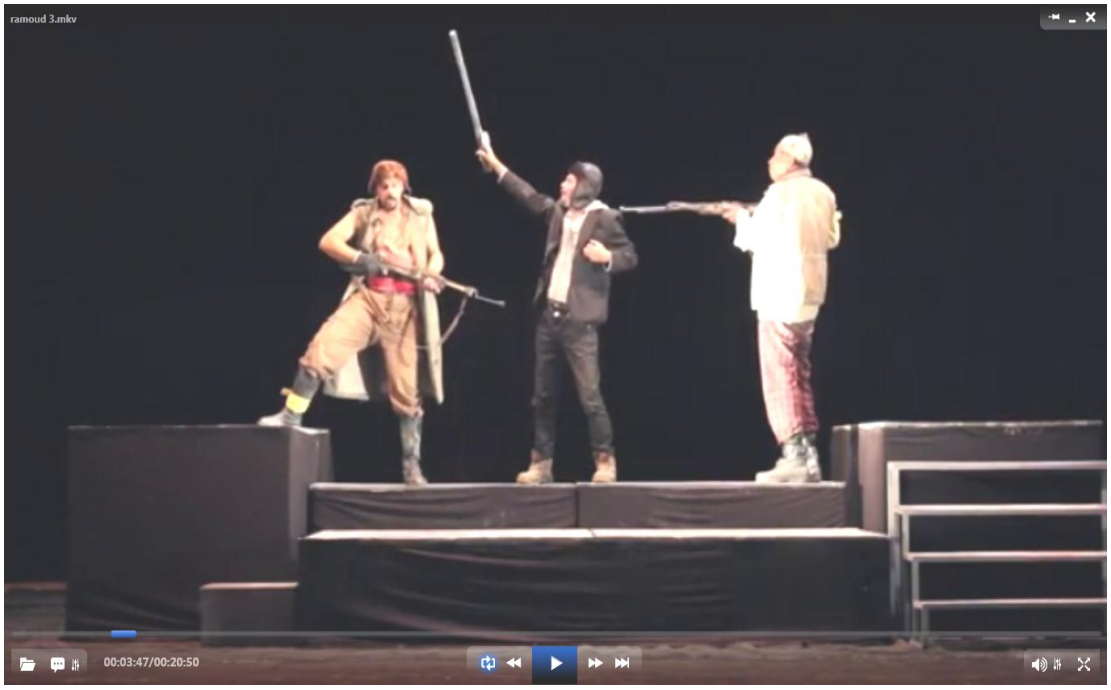
على غرار تقنية التمثيل في المسرح الفقير، استخدام مسكيني صغير في فضاء العرض لمسرحية الرامود أفكاره الأساسية و التي هي العين، الروح والأداة، فشاهدنا أن العين والذي هو المتفرج يتفاعل كل التفاعل مع الروح والذي هو الممثل كان ذلك التواصل الرائع، يدل على أن المتفرج مستمتع بالمسرحية و فهم لموضوعها بينما يعود الفضل هنا للأداة التي تربط العين بالروح، وهي استخدام اللغة الثالثة في المسرحية (الدارجة المغربية) باعتبارها لغة يفهمها الناس من مختلف المستويات الثقافية .

2.4.1.2 قراءة في الديكور و الأكسيسوار:

تميز الديكور و الأكسيسوار في مسرحية الرامود باستخدام قليل جدا فكان الديكور تجريديا من حيث الشكل، وكان عبارة عن طاولات في شكل مربع و درج في شكل مستطيلات وهو أسلوب التجريدية الهندسية، أين يتم الاعتماد على تجريد الموضوع من شكله المرئي و الحقيقي و استبداله بالأشكال الهندسية كالمربعات و المستطيلات و المكعبات و غيرها من الأشكال الهندسية، وهذا ما يتناسب مع تقنية المسرح الفقير التي تدعو لاختزال أكبر قدر من الديكور والأكسيسوار إلا ما يحتاجه الممثل، فكان الديكور الذي على الخشبة عبارة عن طاولتين مغطاتان بغطاء بينهما درج وإحدى الطاولات بها درج أخر من الأمام هذا الشكل، يوحي بأنه منزل كبير مثل القصر ومدخله هو الدرج الأوسط، بينما تعبر الطاولات عن مكان الحراسة الذي عادة يقف فيه الحراس في القلاع للمشاهدة ويكون عاليا جدا، فكان أسلوبا تجريديا رائعا لوصف مدخل القصر أو البيت فقط باستخدام طاولتين ودرج، أما باقي مناطق الخشبة فكانت خالية من أي ديكور مما يوحي بأن البيت الذي يحرسانه هو بيت في صحراء أو مكان بعيد حيث لا يوجد بيوت أخرى و لا توجد أعمدة إنارة، فكان الاختزال الواسع للديكور باستخدام أفكار جروتوفسكي الذي قام به مسكيني في مسرحيته يوحي بالصحراء و الخلاء.

أما بخصوص الأكسيسوار، فكان الاعتماد عليه قليلا جدا وهذا أيضا راجع إلى تقنية المسرح الفقير، فتم استخدام الأكسيسوارات الضرورية فقط وهي ما يحتاجه الحارسان عموما في عملهما، مثل استخدام البندقيتين وقارورة الماء المغطاة بالقماش والكأس التي يشرب منها الحارسان وكانت عبارة عن كأس مصنوعة

من الحديد، كما أستخدم الحارسان إحدى الطاولات الصغيرة التي كانت قرب الدرج للعب لعمة "الضامة"، أما العربي فقد كان يستخدم أكسيسوارا واحدا وهو السيف الخشبي و كان السيف الخشبي علامة على تاريخ العرب المزدهر قديما فكان العبي كلما يكثر من شرب الخمر، يحمل سيفه الخشبي الذي يعود به إلى الماضي المزدهر في إشارة إلى كرهه للوقت الحاضر الذي هو يعاني فيه. (أنظر الصورة 04)



الصورة 4 من الفصل الثالث الدقيقة 3 توضح الديكور و الأكسيسوار المستخدم في المسرحية

3.4.1.2قراءة في الإضاءة و الألوان:

تميزت الإضاءة و الألوان في مسرحية الرامود بتغطية اللون الأسود لأجزاء كبيرة في الخشبة في دلالة واضحة، على أن المناطق المظلمة في الخشبة ما هي إلا الخلاء الذي كان يحيط بالبيت الذي يحرسه الحارسان، كما أنها تشير إلى الخوف و الرعب و هو الأمر الذي كان يشعر به الحارسان أثناء تأدية عملهما، أما الإضاءة فكانت مركزة على المنطقة الأمامية من الخشبة أين يوجد اغلب الديكور و أين يقف الحارسان و التي هي الوجه الأمامي للبيت أو المكان الذي يحرسانه وكانت الإضاءة بلون أبيض أما في نهاية المسرحية، يقوم العربي بفتح باب في خلفية الخشبة وهذا عندما يثبت للحارسين أنه لا يوجد الرامود، فيزيل الستارة ويخرج من باب به إنارة في إشارة إلى أنه باب الخلاص والنجاة من هذا العدو، وأنه يجب على الحارسان سلوك ذلك الباب والتوقف عن إطاعة صاحب العمل والعودة غلى أهلهما.

كما استخدمت الإضاءة في الفصل بين فصول المسرحية الثلاثة، وذلك من خلال فصل الإنارة عن الخشبة تدريجيا و في نهاية الفصل الثاني استخدم المخرج قطع الإنارة عن الخشبة أثناء هجوم العدو على الحارسان، وهو الأمر الذي تزامن مع نهاية الفصل الثاني من المسرحية مع إطلاق دخان ثم تعود الإنارة تدريجيا لكن بلون البني وليس الأبيض، في إشارة من المخرج إلى أن الوضع تغير من الوضع الهادئ الذي كانا فيه ينتظران الرامود بين التوتر والخوف مرة وبين اللعب و الضحك و الشجار مرة إلى وضع المواجهة مع الرامود، اللذان ظلا ينتظران قدومه نحوهما طويلا ليتضح فيما بعد أنه رجل ثمل اسمه العربي ثم تعود الإنارة بيضاء بعد أن يطمئن الحارسان أنه لا يوجد خطر.

يرجع هذا الاستخدام الفقير للإضاءة لتقنية المسرح الفقير التي لا تتطلب الكثير من المؤثرات الضوئية، بل تحتاج اقل قدر من الإضاءة وهي الإضاءة الضرورية فقط التي لا يمكن الاستغناء عنها ويصف جروتوفسكي هذا الأسلوب في الإضاءة " ولقد تخلينا عن مؤثرات الإضاءة مما كشف لنا عن إمكانات واسعة تتعلق باستخدام الممثل لمصادر الضوء الثابتة من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء الخ، فبمجرد أن يجد المتفرج نفسه في منطقة مضاءة، أو بمعنى أخر يصبح في مجال الرؤية، يبدأ هو أيضا في أن يلعب دورا في العرض و هذا له مغزاه بوجه خاص."[1]

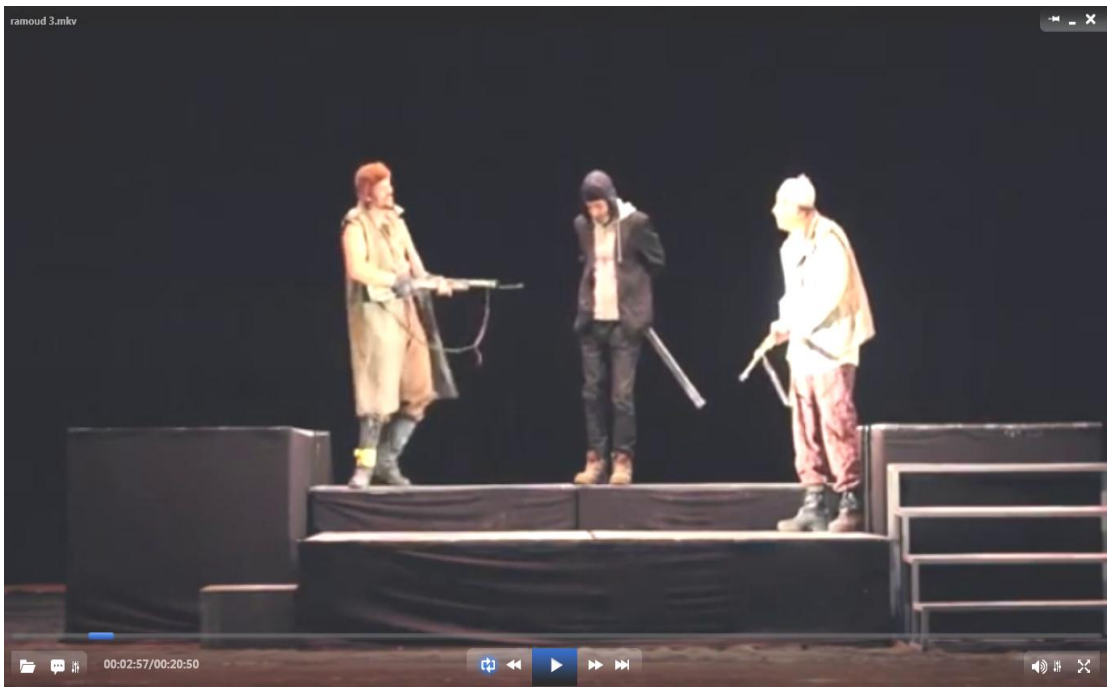
4.4.1.2 قراءة في الازياء و المكياج:

تميزت أزياء العرض بقربها من الواقع الذي تنتمي إليه و من الثقافة المغربية، و هذا يرجع لمبادئ مسكيني صغير في مسرحه، حيث يركز على تأصيل المسرح من كل النواحي كالنص وموضوع والأزياء والديكور واللغة، لهذا السبب جاءت الأزياء مقاربة للثقافة المغربية مثلها مثل الأسماء واللغة، فكانت عبارة عن ملابس تظهر الفقر والحاجة التي يعيشها الحارس في حياته اليومية، كما أن الأزياء ليست ذات أهمية في تقنية العرض المسرحي في المسرح الفقير وليست لها قيمة في حد ذاتها بل تكمن قيمة الملابس في علاقتها بالشخصية المرتبطة بها.

أما من جهة الماكياج فقد اعتمد المخرج على الماكياج بأسلوب البولندي جروتوفسكي، حيث أن جروتوفسكي في مسرحه الفقير يصف الماكياج بأنه مجموعة حركات وتعابير الوجه و الحركات التي يؤديها

[1]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

الممثل، ويقول جروتوفسكي واصفا هذا النوع من الماكياج:" ولقد تخلينا أيضا عن الماكياج، الأنوف المستعارة والبطون التي يكبر حجمها بوضع وسادة عليها، وكل شيء يضعه الممثل في غرفة اللبس قبل بدأ العرض. ووجدنا أنه من البراعة المسرحية البالغة أن يتحول الممثل من نمط إلى أخر ومن شخصية إلى أخرى أمام الجمهور بطريقة فقيرة مستخدما جسمه ومهاراته الحرفية فقط. فتكوين تعبير ثابت بالوجه كالقناع باستخدام عضلات الممثل و دوافع الباطنية له تأثير مسرحي باهر بينما القناع الذي يعده فنان الماكياج ليس إلا حيلة."[1] وبالتالي يحصر جروتوفسكي استخدام الماكياج في عدد التعابير والأدوار التي من الممكن أن تتقمصها الشخصية، بينما التخلي عن الماكياج يتيح للمثل إظهار عدة تعابير وعدة أدوار وهو الأمر الذي طبقة مسكيني صغير في المسرحية، فكانت الشخصيات من دون ماكياج وكان تعابير الوجه التي تتغير حسب كل موقف هي الماكياج الوحيد. (أنظر الصورة 06)



الصورة 5 من الفصل الثالث الدقيقة 2 تظهر الأزياء و المكياج المستعمل في المسرحية

5.4.1.2 قراءة في الموسيقى و المؤثرات الصوتية:

لطالما كانت المؤثرات الصوتية ذات أهمية كبيرة في المسرح، "حيث يجب تمثيل العديد من المؤثرات خلف الكواليس على أنها تحدث في الخشبة بالتزامن مع الأحداث التي تدور اثناء العرض، قديما وبالتحديد قبل

[1]- جيرزي جروتوفسكي،نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص،15.

ظهور آلات التسجيل والحواسيب كانت المؤثرات الصوتية تتم خلف الكواليس وبعدة طرق و على سبيل المثال يمكن محاكاة أصوات الرياح ، من نسيم إلى إعصار عن طريق حك قطعة من القماش بواسطة شرائح خشبية مثبتة على أسطوانة دوارة، ويتم تقليد الرعد بهز صفيحة معدنية كبيرة كما تصدر أصوات المطر عن طريق قعقعة البازلاء المجففة في صندوق خشبي"[1] ويمكن تقليد حوافر الخيول عن طريق قعقعة قشور جوز الهند أو أكواب الشفط على سطح صلب ويمكن إنتاج الطلقات النارية عن طريق صفع الألواح معا أو بإطلاق خراطيش فارغة. أما في عصرنا هذا ومع القفزة التي حدثت في مجال التكنولوجيا من تطور في أجهزة تسجيل الأصوات و الحواسيب، يتم تسجيل معظم المؤثرات الصوتية على السجلات أو الأشرطة مما يوفر قدا أكبر من الواقعية و يسمح باستخدام الكثير من المؤثرات الصوتية و الموسيقية دون اللجوء لعدد كبير من الآلات والأدوات لإصدارها كما كان يحدث قديما.

أما بالنسبة لجروتوفسكي في نظرية المسرح الفقير، فالفقر والاختزال هو أساس كل شيء على الخشبة والممثل هو الصانع الأساسي لمعنى الأزياء و للماكياج و الأقنعة والأصوات والموسيقى، جروتوفسكي يلغي كل المؤثرات الصوتية من أصوات وموسيقى قد تصدر عن طريق المؤثرات الصوتية ،لأنه يؤمن بأن الممثل هو أساس العرض و هو الوحيد الذي له الحق في إصدار الأصوات و الموسيقى والغناء، و هذا راجع لكون البولندي محبا للتمثيل الصادق والعفوي والحقيقي الذي يكون مثلما يحدث في الحياة الواقعية فالأصوات والمؤثرات الخارجية المتزامنة مع الأحداث ليست واقعية في نظر جروتوفسكي، لذا فهو يلغيها تماما. يقول جروتوفسكي في رأيه عن الموسيقى و المؤثرات الصوتية " ...وإلغاء الموسيقى (الحية أو المسجلة) التي لا تصدر عن الممثلين أنفسهم تمكننا من تحويل العرض كله إلى موسيقى من خلال توزيع الأصوات و تصادم الأشياء . ونحن نعلم أن النص في حد ذاته ليس مسرحا، و إنما يصبح مسرحا فقط من خلال أراء الممثلين له، أي بفضل تلوين الصوت و ارتباط الأصوات بموسيقى اللغة نفسها."[2]

في مسرحية الرامود كان الاستخدام الوحيد للمؤثرات الصوتية خارجا عن أحداث المسرحية، فاستخدمت الموسيقى و مع أغاني مغربية في بداية الفصل الأول من المسرحية و عند نهايته و مع بداية

[1]- The Editors of Encyclopaedia Britannica, Date de consultation :23/04/2021, - https://www.britannica.com/art/sound-effect

[2]- جيرزي جروتوفسكي،نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص، 16.

الفصل الثاني ونهايته وفي بداية الفصل الثالث ونهايته والذي هو نهاية المسرحية كلها. وفي مشهد بكاء الراضي في الفصل الثاني في الدقيقة 17 عندما كان يتحدث عن كونه سئم العمل كحارس و يريد العودة إلى المدينة و الجلوس في المقهى و التجول في السوق...الخ.

بالنظر لجل أحداث مسرحية الرامود، نلاحظ قلة استخدام مؤثرات صوتية في العرض، وهذا راجع لاستخدام المخرج بوسرحان الزيتوني لتقنية جروتوفسكي في الاختزال للمؤثرات الصوتية إلا الضروري منها وهو النفس الشيء الذي حدث مع الأزياء و الديكور و الماكياج، فالعرض المسرحي اعتمد على الأصوات التي يصدرها الممثلون كمؤثرات صوتية باختلاف النبرات الصوتية للتعبير عن الخوف و الحزن و اليأس والبكاء والضحك و الغناء والتعجب، و ترقب خروج الرامود وحتى الهدوء الذي ساد الخشبة يعتبر مؤثرا صوتيا يثير الخوف والقلق في مشهد اختباء الحارسين، عندما ظهر العربي و كانا يحسبان أنه الرامود، حتى أصوات الخطوات المتسارعة للحارسين كانت تعبر عن الإضراب النفسي و الخوف الذي كان يعتري الحارسان كلما شعرا باقتراب الرامود ،" وفي المقطع في الدقيقة 6 من المسرحية بدأ الراضي بالغناء وكان مؤثرا صوتيا من الممثل يظهر جو السعادة و الفرح في لحظة لا تحتاج لمؤثرات خارجية لكي يفهم المشاهد أن الحارسان يشعران ببعض الراحة النفسية و متناسيان لمشاكلهما."[1]

كما تم استخدام تصفيقات الناس مع غناء الممثلين وهو ما يظهر في الدقيقة 15 من الفصل الثاني للمسرحية، عندما كان رضوان يغني و يرفرف بيديه و كأنهما جناحان كان الجمهور يصفق مع الممثل بينما هو يغني، وهو ما يظهر مشاركة الجمهور في إحداث المؤثرات الصوتية.

2.2 المبحث الثاني: تحليل لمسرحية " سيدي قدور العلمي" لـ: عبد السلام الشرايبي

1.2.2 البطاقة الفنية للمسرحية:

مسرحية سيدي قدرور العلمي هي نوع من أنواع الشعر الملحون ، هي مسرحية تكونت من أربعة فصول كانت باللغة المغربية العامية ، من تأليف و إخراج عبد السلام الشرايبي بمساعدة الطاقم الفني المتكون من : زهور بلخياط ، عزيز غيلان ، حمزة العادوي ، عزيز حيزون ، ادريس عبد الخالق . و من تشخيص نخبة من فناني فرقة الوفاء المراكشية : عبد الجبار الوزير ، المهدي الأزدي ، عبد الهادي اليتيم ، حليمة البلغيتي ،

[1]- بوسرحان الزيتوني، الرامود،المسرح الوطني محمد الخامس، المغرب، 2017، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

محمد بن رحال ، سعاد بنشيش ، محمد بلقاص، أحمد شحيمة ، أحمد بنمشيش ، أمينة خليل ، عبد السلام المسباحي ، حميد شقيق البدر، قدمت على مسرح أمسنا و من إنتاج التلفزة المغربية ، في مدة ساعتين و نصف من العرض المتواصل .

تأليف و إخراج : عبد السلام الشرايبي

نوعها : مسرح إحتفالي

عدد الفصول: أربعة فصول

اللغة الاصلية : اللغة العامية

تمثيل :عبد الجبار الوزير ، المهدي الأزدي ، عبد الهادي اليتيم ، حليمة البلغيتي ، محمد بن رحال ، سعاد بنشيش ، محمد بلقاص، أحمد شحيمة ، أحمد بنمشيش ، أمينة خليل ، عبد السلام المسباحي ، حميد شقيق البدر .

الطاقم الفني : زهور بلخياط ، عزيز غيلان ، حمزة العادوي ، عزيز حيزون ، ادريس عبد الخالق

تقديم : فرقة الوفاء المراكشي

مكان العرض: مسرح أمسنا

إنتاج : التلفزة المغربية

مدة العرض: 192 دقيقة

تاريخ العرض: 1982

2.2.2 ملخص المسرحية :

1.2.2.2 توجه الكاتب:

مسرحية سيدي قدور العلمي هي مسرحية من الشعر الملحون حيث تدور اغلب حواراتها بأسلوب شعري ملحون، وهذا نظرا لتناسب الشعر الملحون مع توجه كاتب المسرحية ومخرجها السيد عبد السلام الشرايبي، الذي يركز في أعماله المسرحية على التوجه الاحتفالي في إخراج العرض المسرحي فالمسرحية عبارة عن نص احتفالي، يرتكز على الفلسفة الاحتفالية بلغة الشعر الملحون وهذا في محاولة جادة من الكاتب

لتجسيد الموروث الثقافي المغربي و الحياة الاجتماعية المغربية في قالب مسرحي يناقض المسرح الإغريقي والغربي بصفة عامة.

2.2.2.2 الملخص:

تكونت مسرحية سيدي قدور العلمي من أربعة فصول، اعتمد فيه المخرج على تركيب درامي متعدد الأحداث والشخصيات إضافة لإدراجه عدة أشكال تراثية شعبية كالشعر الملحون، وتدور واستلهامه لبطل حقيقي من التراث الشعبي، تدور المسرحية حول رجل يدعونه مولاي العلمي أو سيدي قدور العلمي وهو شاعر مشهور من مدينة مكناس، عاد من سفر إلى مدينته وكان قبل أن يسافر قام بمنح وكالة بيته لصديقه عيسى حتى يعود من سفره و يعيد له بيته، يقوم لكن عيسى ببيع البيت لشخص آخر مستخدما الوكالة ورشوة التجار أصدقاء العلمي لكي يشهدوا شهادة الزور بأن عيسى له حق النيابة عن الشيخ العلمي في حق التصرف في بيته وبين التجار، بحيث كان هناك تاجر تم خداعه ليشهد شهادة الزور فيقرر إعادة البيت لصاحبه بأي ثمن و هذا ما حدث بالفعل بفضل خطة رسمها للإيقاع بموسي الذي اشترى البيت من عيسى.

3.2.2.2 قراءة في الأحداث:

تبدأ المسرحية بعودة الشيخ العلمي من السفر وتوجهه نحو السوق لكي يرى أصدقاءه الذين اعتاد على الجلوس معهم قبل سفره، ثم يلتقي مع عيسى لكي يقوم العلمي بإلغاء وكالة البيت التي كان قد منحها لعيسى لكي يقوم عيسى بحماية البيت في غياب الشيخ العلمي ، كان لعيسى رأي أخر فقد كان يضمر الكثير من الكره للعلمي كونه كان محبوبا وسط الناس ومحترما وله قدر كبير خاصة وأنه ذو علم وشاعر، فكان عيسى يغار من العلمي ويتمنى أن يراه وهو ذليل متشرد لذلك قرر عيسى بيع منزل العلمي لموسى أحد التجار في سوق مكناس بخمسين دينارا ذهبيا، كون عيسى يملك وكالة البيت وله حق التصرف فيه، ذهب عيسى وموسى إلى الكاتب لكي يتما معاملات البيع، ولكن هما يحتاجان إلى شهود لكي ينوب عيسى عن موكله العلمي الذي هو صاحب البيت، طلب عيسى من تجار السوق أن يشهدوا معه لبيع البيت و لكن التجار رفضوا ذلك، فقام عيسى برشوتهم و وعد التجار بإعطائهم المال لإصلاح متاجرهم بعد إتمام مسالة بيع بيت العلمي، وهنا قرر التجار ورفاق العلمي أن يشهدوا مع عيسى وتم البيع لكن كونهم مجموعة من المحتالين و الطماعين موسى لم يدفع الخمسين دينارا إلى عيسى، فيما بعد علم الشيخ

العلمي أنه أصبح بلا مشردا بلا بيت و ذهب ليفهم ماذا حدث فعلم أن أصحابه الذين كان يقضي وقته معهم في السوق قد انقلبوا عليه وخاصة الطاهر الحلاق وحمزة الخياط والتهامي لينتهي الفصل الأول من المسرحية بتأمر الأصدقاء على صديقهم، ثم يبدأ الفصل الثاني من المسرحية بسماع خديجة أخت العلمي بما حدث لأخيها فتأتي إلى السوق بحثا عن المحتالين، ثم يأتي الشيخ العلمي ويعيدها لبيتها ثم يظهر التهامي، وهو يقول انه تم خداعه لكي يشهد ضد الشيخ العلمي، ويقسم بأنه لن يهدأ حتى يعيد البيت لصاحبه الأصلي وينتهي الفصل الثاني و تنتهي معه الأحداث في سوق مكناس.

ليبدأ الفصل الثالث في مدينة مراكش بعد أن سافر إليها الشيخ العلمي، وكذلك سافر إليها موسى بعد أن تلقى رسالة بوفاة أحد أقاربه الأغنياء والذي هو عم ولده لكي يأتي ويحصل على حقه من الميراث، وفي الحقيقة هذه كانت خطة التهامي الذي أقسم أن يعيد البيت للعلمي، فيأتي موسى إلى مراكش و يلتقي بابن عم أبيه عبد الحق والذي هو نفسه التهامي، فيقع موسى في الفخ لأنه طماع يحب المال فهو الذي سرق بيت الشيخ العلمي ولم يدفع الخمسين دينارا لعيسى الذي باعه البيت، وعيسى بدوره يأتي إلى مراكش رفقة الطاهر الحلاق للبحث عن موسى لكي يستعيدا الخمسين دينارا منه

في الفصل الرابع يعلم كل سكان مراكش أن الشيخ العلمي قد تم سرقته، و أن السارقين قد أتوالى مراكش، فيختبئ موسى في بيت ابن عم أبيه عبد الحق حتى يشعر أن الناس قد نسوا أمره فيخرج موسى ويجد الناس بانتظاره و يهددونه بالضرب و القتل، فيأتي عبد الحق و يقترح على موسى أن يذهب لاح يثق فيه ليوكله على البيت الذي سرقه من الشيخ العلمي، على أن يغيب موسى مدة طويلة في مكان بعيد حتى ينسى الناس قصة البيت ثم يعود، فيقرر موسى توكيل عبد الحق على البيت ويخبر كل الناس بذلك، ثم ياتي عبد الحق و يعيد البيت للشيخ العلمي ويكشف نفسه أمام موسى بأنه التاجر التهامي و اسمه الحقيقي عبد الحق ابن التهامي لتنتهي المسرحية بعودة البيت لصاحبه.

مسرحية سيدي قدور العلمي هي مسرحية مستمدة من أحداث واقعية و لشخصية حقيقية "فالشيخ العلمي هو شاعر مشهور في تاريخ الشعر المغربي، و اسمه عبد القادر بن محمد بن احمد بن أبي القاسم

الإدريسي العلمي الحمداني،وكان يعرف عند الناس باسم قدور العلمي مولود بمدينة مكناس سنة 1742 والمتوفى سنة 1850."[1]

3.2.2 قراءة في محتوى العرض:

1.3.2.2 البناء الدراماتوجي للعرض:

1.1.3.2.2 الصراع:

تميز الصراع في مسرحية سيدي عبد القادر العلمي في أغلب أحداث المسرحية بصراع افقي بين الشخصيات فيما بينها، و يبدأ الصراع في بداية المسرحية عندما يبدأ عيسى بالتخطيط لبيع بيت الشيخ العلمي للتاجر موسى الذي يقبل مقابل خمسين دينارا ذهبيا، بعد أن قام الأخير بتحريض عيسى ببيعه البيت وجعل العلمي متشردا، لكي يظل هو صاحب النفوذ و الاحترام بين الناس، لأنه رأى أن الناس يحبون الشيخ العلمي ويحترمونه أكثر منه المشهد في الدقيقة 16 من الفصل الأول يظهر حوار المؤامرة بينهما ضد الشيخ العلمي حيث بد أموسى يضغط على عيسى كي يخون صديقه و يبيعه البيت بينما كان عيسى يبدو مترددا.

يظهر الحوار في الدقيقة 17بينهما صراعا داخليا في نفس عيسى حيث أنه لا يريد أن يبيع بيت صديقه العلمي، فيقول لموسى :" أنا مكانش قصدي نبيع ليه دارو و هو خلاها عندي أمانة "[2] فعيسى يعيش صراعا داخليا بين خيانة الأمانة و كذلك خسارة صديقه العلمي و بين ضياع مكانته كرجل محترم وذو هيبة و في النهاية و بسبب مكر و دهاء موسى يقرر عيسى بيع البيت العلمي، ليتحول الصراع إلى صراع أفقي بين الشخصيات البطلة الثلاثة، فعيسى باع البيت لموسى وموسى ولم يعطه ثمن البيت، الصراع الأفقي في المسرح ليس فقط بين الشخصيات ، هو كذلك صراع للشخصيات مع مصالح و رغبات فردية، وهنا نرى بأن رغبة موسى وعيسى في تدمير حياة الشيخ العلمي بدأت كل الصراعات الأخرى فحتى التجار في سوق مكناس الذين كانوا أصدقاء للعلمي و الذين رفضوا في البداية أن يشهدوا عقد بيع البيت، قبلوا بالأمر عندما قرر عيسى قضاء مصالحهم و ذلك برشوتهم بالمال لكي يصلحوا محلاتهم و هنا نتحدث

[1] https://www.marefa.org/%D9%82%D8%AF%D9%88%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A

[2]- عبد السلام الشرايبي ، سيدي قدور العلمي، مسرح أمسنا، المغرب، 1982، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

عن الطاهر الحلاق وحمزة الخياط، فمن أجل مصالحهما المتمثلة في المال انقلبا على الشيخ العلمي، ثم بعد أن تتم الخطة و ينجح عيسى و موسى في تجريد العلمي من بيته، يتضح أن شخصا أخر تم خداعه وهو التاجر التهامي الذي خدعه الطاهر و حمزة لكي يشهد معهما، فنلاحظه ينظر مصدوما وعيناه تكاد تخرج من رأسه بسبب الصراع الداخلي الذي يعيشه عندما رفض العلمي الحديث معه، وبدأ يتهمه الخيانة بينما التهامي نفسه كان مخدوعا لتتداخل الصراعات بين الشخصيات كل حسب أهدافه، و ينتهي الصراع حول البيت بنجاح التهامي في استعادته من موسى بنفس الطريقة التي سرقه بها.

2.1.3.2.2 الشخصيات:

ركز المسرح الاحتفالي بشكل كبير على التراث و الموروث الثقافي، فسعى عبد الكريم برشيد و الطيب الصديقي و عبد السلام الشرايبي و غيرهم من الفنانين المغاربة، إلى البحث في أوراق الثقافة الشعبية و تراثها رغبة منهم في إحياء الموروث الشعبي مجددا، فركزوا على جعل الأبطال في المسرح الاحتفالي من الأبطال الذين توارث الشعب حكاياتهم و رواياتهم التي تروي قصصا عن إنجازاتهم و بطولاتهم سواء كانوا شخصيات حقيقية ام أسطورية.

اعتمد المخرج عبد السلام الشرايبي في مسرحيته على توظيف عدة شخصيات رئيسة و ثانوية و نموذجية و كذا شعبية، و هذا حسب التوجه الاحتفالي الذي يعتمد في شخصياته على شخصيات تراثية شعبية.

ا_الشخصية الرئيسية: هي شخصية البطل سيدي قدور العلمي وهي شخصية محورية نموذجية تدور حولها القصة، وكذلك هي شخصية شعبية حقيقية مستمدة من التراث المغربي كون الشيخ العلمي هو شاعر مولود سنة 1742 ومتوفى سنة 1850.

يظهر الشيخ العلمي في أحداث القصة كشخصية قوية البنية، متواضع و ذو درجة من العلم والحكمة وهذا طبقا للشعر الذي كان يردده في سوق مكناس و التفاف الناس حوله في السوق لسماع حكمه أو اخذ مشورته في أمورهم الخاصة ، فشخصية الشيخ العلمي من طبقة متوسطة و بفضل علمه و حكمته و أخلاقه الحميدة، بدأ يصنع له مكانة خاصة وسط الناس فهو رجل ذو علم و أخلاق.

ب_الشخصية الضدية: الشخصية الضدية هي الشخصية التي تعرف بعدو البطل و تضع له العوائق وتسبب له المشاكل لمنعه من الوصول لهدفه، وفي مسرحية سيدي قدرور العلمي تتمثل الشخصيات الضدية في شخصيتين وهما موسى و عيسى.

موسى هو الشخصية الشريرة الذي يكره الشيخ العلمي، ويغار عليه من كونه بدأ يكسب مكانة عالية وسط الناس فهو شخصية تحمل كل المشاعر السلبية ضد البطل من كره وغيرة وحسد. تتميز شخصية التاجر موسى بالمكر و الحيلة كونه هو من فكر في فكرة شراء بيت العلمي من عيسى و ذهب إليه واخبره أن الشيخ العلمي سوف يصبح أعلى شأنا منه وسط الناس في مكناس، و بالتالي سوف يخسر هيبته ومكانته لصالح العلمي. هذا إضافة لكون شخصية موسى شخصية طماعة أيضا، فهو لم يدفع نقود البيت الذي أشتراه من عيسى ، و ذهب مسافرا إلى مراكش ليرث عم أبيه الذي لم يره في حياته.

الشخصية الضدية الأخرى هي شخصية عيسى، عيسى رجل ثري من الطبقة الغنية له هيبة و احترام وسط الناس، وهو صديق الشيخ العلمي المقرب ويتضح هذا من خلال إعطاء العلمي لوكالة البيت لعيسى، عيسى شخصية ضعيفة يتم خداعه بسهولة، وهو ما فعله معه موسى حيث اخذ منه البيت بدون مال، وهو الأمر نفسه الذي كان يخطط له الحلاق الطاهر عندما سافر معه إلى مراكش للبحث عن موسى، عيسى هو شخصية فاسدة يستعمل الرشوة في الوصول لأهدافه كما فعل مع الطاهر الحلاق و حمزة الخياط عندما قام برشوتهما لكي يشهدا له ببيع الشيخ العلمي.

ج_الشخصيات الثانوية :تعددت الشخصيات الثانوية في المسرحية لكن أهم شخصيتين ثانويتين، هما شخصية التهامي وشخصية خديجة أخت الشيخ قدور العلمي، التهامي هو شخص قصير وقوي البنية ومعظم كلامه يكون معكوسا فهو شخصية ساخرة، كما أنه الشخصية التي تلعب دورا هاما في التخطيط وتنفيذ خطة إعادة البيت لصاحبه فهو شخصية قوية لا يحب أن يتم خداعه، لذلك شاهدنا كيف قام بالرد على الخدعة بخدعة أخرى أين لعب دور عبد الحق ابن عم والد موسى الذي يعيش في مدينة مراكش.

خديجة أخت العلمي : هي شخصية لعبت دورا هاما في إعادة بيت أخيها، فهي قوية الشخصية مثل أخيها الشيخ العلمي، تتمتع بالحكمة و الجرأة على الوقوف ضد الرجال الذين سرقوا بيت أخيها، كما أنها امرأة خلوقة تحترم أخاها العلمي كثيرا وتقدره ويتضح لنا هذا عندما سمع العلمي بان أخته ذهبت للسوق لمواجهة الرجال الذين سرقوا أخاها، فهي لم تجادل في أمر أخيها الذي أمرها بالعودة إلى منزلها و هو ما

يدل على أن عائلة الشيخ العلمي عائلة ذات مكانة، و تهتم بالمبادئ و الأخلاق التي يجب أن تكون في الفرد المغربي و العربي.

الطاهر الحلاق : هو شخص فقير يعمل حلاقا في سوق مكناس، نحيف وطويل، كما انه شخص جبان ويدعي العكس، إضافة إلى انه طماع ومن السهل شراؤه بالمال مثلما اشتراه عيسى ليشهد معه ضد صديقه الشيخ العلمي.

حمزة الخياط : هو شخص فقير يعمل خياطا، قصير وسمين ، وتنطبق عليه نفس صفات الطاهر الحلاق كونه تلقى الرشوة من عيسى ليشهد زورا معه، فالطاهر و حمزة شخصيتان تظهران الشخص الفقير الذي ليس له مبادئ بل همه الوحيد جمع المال سواء كان حلالا أو حراما و هما شخصيتان موجودتان بكثرة في مجتمعنا العربي.

كما توجد شخصيات ثانوية أخرى وهي شخصيات بسيطة تساعد في إكمال سيناريو المسرحية وتسلسل أحداثها مثل زوجات الطاهر و حمزة اللتان دخلتا السوق عند قدوم خديجة أخت العلمي، وكذلك التاجر عباس أو المعطي وهو شخصية كانت تعارض المؤامرة ضد الشيخ العلمي، والباهية جارة عبد الحق ، والكاتب الذي قام بإصدار وثيقة بيع البيت، فكلها شخصيات أدت دور قصيرا وهذا حسب ما يتطلبه تسلسل الأحداث في العرض المسرحي.

4.2.2 تحليل المحتوى:

1.4.2.2 قراءة في أداء الممثل:

تميز أداء الممثلين في المسرحية باستخدام الأداء الاحتفالي و تقنية المسرح الفقير معا، خاصة وأن الاحتفالية تركز بشكل كبير في فضاء العرض المسرحي على تطبيق فلسفة جروتوفسكي و تقنية المسرح الفقير، حيث أنه من أهم الصفات المشتركة بين الاحتفالية و المسرح الفقير هو التمثيل العفوي الخالي من التمثيل، كون تمثيل التمثيل يقتل التمثيل لذلك يجب على الممثل أن يتصرف و يتحرك بعفوية كما يفعل في الحياة اليومية ، لذلك يتحتم على الممثل أن يعيش الدور بكل أحاسيسه ليتمكن من التصرف بشكل طبيعي على الخشبة، وهو ما نلاحظه في حركات الممثلين وكلامهم فقد كانت التصرفات عفوية وحتى الابتسامات كانت حقيقية.

كما تميز أداء الممثلين بالاندماج بالمفهوم الاحتفالي حيث أن الاندماج في المفهوم الاحتفالي يقوم على تحقيق الوحدة مع الدور وشخصية الممثل والجمهور على أن تتم العملية على مرأى من الجمهور، عكس الاندماج بمفهوم ستانيسلافسكي الذي يقوم على صهر شخصية الممثل في الدور المؤدى من طرف هذه الشخصية، لذا فالممثل الاحتفالي يأخذ الدور القريب من شخصيته و هو ما يحقق الوحدة بين الدور وشخصية الممثل، و بالتالي تحقيق تواصل جيد مع الجمهور، و تميز الأداء أيضا بالاتصال مع الجمهور كون الممثل المحتفل شريك للمخرج و المؤلف في الإبداع، فالممثل له حرية الإبداع والتصرف بعفوية وهو الأمر الذي يحقق تواصلا حقيقيا مع الجمهور أو المحتفلين ، فالاتصال مع الجمهور وتكسير الجدار الرابع واستخدام وسائل كسر الإيهام يعتبر من أهم تقنيات المسرح الفقير والاحتفالية، وهذا من أجل التواصل مع الجمهور وإدخالهم في المنطقة التي تدور فيها الأحداث، ليختزل جروتوفسكي في مسرحه الفقير كل ما هو غير ضروري في العرض إلا الممثل والجمهور، فالجمهور أساسي في فضاء العرض في المسرح الفقير و الأمر نفسه في الاحتفالية فالجمهور جزء أساسي في الاحتفال بل هو الهدف من الاحتفال أصلا.

كما تميز أداء الممثل باستخدام الموروث الثقافي و الشعبي كاستخدام الشعر الملحون في أغلب الحوارات واستخدام الحكم والنصائح المتوارثة عن الأسلاف، وهذا لأن الشعر الملحون مناسب جدا للاحتفال مع الجمهور،فهو يحقق تواصلا جيدا مع المحتفلين بسبب لغته الراقية و جماليتها و قدرتها على لفت انتباه الجمهور مع سهولة فهمه.

2.4.2.2 قراءة في الديكور و الأكسيسوار:

ا_الديكور:

تميز الديكور في المسرحية بشكل عام بديكور تجريدي، وذلك باستخدام الأشكال الهندسية البسيطة مثل المستطيلات والمكعبات و المربعات بأحجام مختلفة بالخشب لتشكيل أبواب المتاجر، والتي توحي بأنه متجر، ويرجع هذا كون الاحتفالية ترفض البناء الواقعي للديكور الذي يجسد الديكور بشكل مكتمل بل تكتفي باستخدام الأشكال التجريدية الهندسية، للإشارة إلى تلك المباني ويرجع ذلك لأن الاحتفالية تعتمد أسلوب كسر الإيهام، لأن المسرح الاحتفالي مسرح مفتوح و لا يحتوي على ستائر وحواجز تمنع المحتفل من الرؤية و البناء المباني بشكل كامل يحجب الرؤية عن المشاهدين، لهذا فالأسلوب التجريدي يناسب أكثر أفكار الاحتفاليين.

الديكور في الفصلين الأول والثاني كان عبارة عن أشكال هندسية تجريدية على شكل مربعات ومستطيلات بسيطة تشكل مباني المتاجر في سوق مكناس، بينما في الفصلين الثالث والرابع أين تنتقل الأحداث من سوق مكناس إلى مدينة مراكش فالديكور يتغير لكن لا يتغير مبدأ تشكيله فهو يتكون من مستطيلات و مربعات كبيرة تشكل الواجهة الأمامية للبيوت، وهو ما يشير إلى أن الأحداث تدور في حي سكني بمدينة مراكش.

الهدف من الديكور التجريدي الهندسي هو تحرير العين و إدهاشها كون العين لا تلاحظ المألوف والعادي، بل تلاحظ الغريب و المدهش هذا هو سبب اختيار الديكور التجريدي من طرف الاحتفاليين. (أنظر الصورة 07 و08)

الصورة 7 مشهد من الفصل الأول الدقيقة 30 يوضح شكل الديكور و الأكسيسوار المستخدم في الفصلين 1و2 (سوق مكناس)

الصورة 8 الفصل الثالث الدقيقة 140 توضح تغير الديكور في الفصلين 3و 4 (مدينة مراكش)

ب_الأكسيسوار:

تميزت الأكسيسوارات في المسرحية بقلتها وهذا راجع لأفكار المسرح الفقير، فالاقتصاد في الديكور والأكسيسوار من مبادئ المسرح الفقير الذي تتبناه الاحتفالية في الديكور والأكسيسوار، هذا علاوة على استعمال الأكسيسوار الواحد لعدة وظائف، بغية الاقتراب من تقنيات الراوي الشعبي الذي يستخدم أكسيسوارا واحدا لعدة وظائف كاستعمال العصا كسيف مرة ومرة أخرى كرمح، فالأكسيسوار يكون في هيئة واحدة ومخيلة الممثل هي ما تعطيه صفات وأشكالا أخرى، "و المشهد في الفصل الأول في الدقيقة 22 عندما يحمل التهامي الكرسي الموضوع أمام متجر الحلاق الطاهر فيحوله إلى مكتب الكاتب عندما ينقله ليضعه في وسط الخشبة، ويجلس عليه الكاتب الذي تم عنده بيع بيت الشيخ العلمي، فالكرسي تحول من كرسي عادي أمام متجر حلاق إلى مكتب الكاتب الذي يوثق عنده الناس معاملاتهم"[1]

[1]– عبد السلام الشرايبي ، سيدي قدور العلمي، مسرح أمسنا، المغرب، 1982، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

3.4.2.2 قراءة في الإضاءة و الألوان :

تستعمل الإضاءة عند الاحتفاليين بشكل يجعل المشاهدين يشعرون أكثر بالاحتفال، لذا فهي لا تركز على مكان معين بل تكون منتشرة في فضاء العرض و هو ما يناسب جو الاحتفالات وعروضها، وخاصة وأن المسرحية التي نحن بصدد العمل عليها تدور أحداثها في سوق في الفصلين الأولين وفي حي سكني في الفصلين الأخيرين، وهو ما يجب أن يكون مكشوفا ومضاء، بما يناسب الفترة الزمنية التي في القصة سواء كان صباحا أو مساءا وبما يتوافق مع أفكار الاحتفاليين في السماح للمشاهد برؤية كل شيء وعدم حجب أي تفصيل عنه، ليمكن المشاهد في الدخول في أجواء المسرحية وبالتالي الدخول في الاحتفال، لذا فبشكل عام الإضاءة في المسرحية كانت عامة و تغطي معظم أجزاء الخشبة.

4.4.2.2 قراءة في الأزياء و المكياج :

ا_ الأزياء:

تركز الاحتفالية في الأزياء على تقنية المسرح الفقير وذلك بالاقتصاد في الملابس إلى حد كبير ،كما تعتمد على أن تغيير الملابس هو تغيير في الدور على أن يتم هذا أمام الجمهور، و الأمر الذي لاحظناه في الفصل الرابع من المسرحية في الدقيقة 145 عندما كشف عبد الحق لموسى بأنه هو نفسه التهامي، وقام بنزع الملابس التي توضح دور عبد الحق و هي عبارة عن عمامة فوق رأسه و (الجلابة) الخضراء و التي كان يرتدي تحتها الملابس التي تتعلق بدور التهامي قائلا لموسى: " شوف فيا مزيان أولد عوومي ، موسى حقق فيا مزيان" [1] و هنا تم تغيير الدور أمام المشاهدين مع أنه كان تنكرا واضحا فالوجه لم يتم تغييره اثناء التنكر، وهذا راجع إلى أن الملابس وحدها تكفي لتغيير الدور.

ب_المكياج:

تميزت المسرحية باستخدام الماكياج بأسلوب جروتوفسكي، الذي يستخدم الماكياج الداخلي للإنسان ولا يعتمد على المكياج الصناعي الذي يتكون من مساحيق و أقنعة توضع على الوجه ، فالاحتفاليون يركزون في فضاء العرض على تطبيق تقنيات المسرح الفقير و بخصوص الماكياج، فهذه التقنية تعتمد على الماكياج الداخلي للممثل و ذلك بجعل انفعالات الممثل تظهر على وجهه ما يعطيه عدة أقنعة و ألوان

[1]- عبد السلام الشرايبي ، سيدي قدور العلمي، مسرح أمسنا، المغرب، 1982، نسخة مضغوطة مرفقة بملحق البحث.

ماكياج مختلفة حسبة الحالة التي يعيشها، فالتعرقات التي تظهر عليه و بروز العينين من شدة الصدمة و الغضب و الفرح و الضحك و غيرها الكثير، كلها تعتبر ماكياجا طبيعيا يرسم حالات مختلفة للشخصية على الخشبة، وهذا ما لحظناه في المسرحية فقد خلت من أي ماكياج صناعي فكانت وجوه الشخصيات طبيعية وتختلف حسب الحالات التي يعيشونها خاصة شخصية التهامي وعبد الحق فقد لعب دورا هاما في توضيح تقنية الماكياج الداخلي، حيث كان يظهر بمظهر الشرير في دور عبد الحق ابن عم والد موسى خاصة عندما يقوله لموسى " يااااا ولد عوووووومي" و هو يظهر بعينيه و حاجبيه مظهر الشرير. (أنظر الصورة 09)

الصورة 9 من الفصل الثاني الدقيقة 57 تظهر نوع الأزياء واستخدام تعابير الوجه كمكياج (تقنية المسرح الفقير)

5.4.2.2 قراءة في الموسيقى و المؤثرات الصوتية :

تميزت الموسيقى في المسرحية بعدم وجود موسيقى خارجية بالمؤثرات الخارجية عن المسرحية، حيث قام عبد السلام الشرايبي بالاقتصاد في الموسيقى حسب تقنيات المسرح الفقير وفلسفة الاحتفالية، فكانت الموسيقى الموجودة في المسرحية عبارة عن موسيقى يقوم بها الممثلون حيث يدخلون بآلات موسيقية كالدف والمزمار و غيرها، وهم من يعزفون ويغنون وهذا راجع كما قلنا لتقنيات المسرح الفقير والاحتفالية التي تركز

على جعل الجمهور المحتفل يشاهد كل شيء ويعيشه كون المشاهد جزء من المسرحية وعليه المشاركة في الاحتفال. لذا لم يتم استخدام آلات خلف الكواليس، بل تم الاعتماد على الأغاني و الموسيقى الشعبية المستخرجة من الموروث الشعبي و الثقافي المغربي، ويعتبر استخدام الموسيقى الشعبية من غناء وعزف بهدف استكمال العرض المسرحي، فالموسيقى والغناء الشعبي يتمم العرض من الناحية السمعية مثلما يفعل الديكور والاكسيسوار من الناحية البصرية، وبالتالي يتضح لنا أن الموسيقى التي استخدمت في المسرحية هي فقط الموسيقى التي يتطلبها العرض المسرحي الاحتفالي، وهي مكملة للعرض الاحتفالي خاصة مع وجود الشعر الملحون والديكور الشعبي، حيث أنه لا وجود لموسيقى غير ضرورية فقد قام المخرج باختزال كل ما هو ضروري من موسيقى بحيث يبقى فقط الأساسي. بينما الهدف من استخدام موسيقى تراثية أيضا راجع لأن الاحتفالية تركز على الموروث الثقافي و الشعبي للبلاد محاولين بذلك إظهار مسرح مغربي أصيل.

خاتمـــــــــة

سعت هذه الدراسة إلى البحث في أصول نظرية المسرح الفقير وطريقة العمل بالاقتصاد والتجريد في فضاء العرض المسرحي المغربي وذلك بالوقوف على هذه النظرية، من خلال دراسة نظرية التجريد في مختلف الفنون وخاصة في الفن المسرحي، وكيف تم العمل بالتجريد كإحدى تقنيات المسرح الفقير في بولندا عند جروتوفسكي، ثم تطرقت الدراسة البحث في المسرح المغربي وكيف تأثر بنظرية جروتوفسكي وقام بتجسيدها في فضاء العرض، بينما حاول الدراسة إعطاء نماذج من مسرحيات مغربية وتحليلها وفق نظرية المسرح الفقير، وذلك لتوضيح طريقة تطبيق هذه النظرية في فضاء العرض المسرحي والعمل بها في شكلها التطبيقي.

فخلصت هذه الدراسة إلى تحصيل النتائج التالية :

- الممثل والمتفرج هما العنصران الأساسيان في العرض المسرحي ، لذلك يجب التركيز على تدريب الممثل وتحريره في الخشبة من كل الضغوطات و العراقيل التي تعيق عمله.
- التركيز على العلاقة بين الجمهور و الممثل، و محاولة تحقيق اكبر اتصال بينهما هو ما يعطي العمل المسرحي قيمة عالية .
- ضرورة الاقتصاد في الديكور و الأكسيسوار و ذلك بتجريد الخشبة من كل ما هو غير ضروري،لأنه يعتبر أحد الأمور التي تعيق عمل الممثل و تعرقل عملية التواصل بين الممثل و الجمهور ، لأن الإكثار من الديكور و الاكسيسوار يشتت انتباه الممثل و يربكه ويقلل من تركيزه و الأمر نفسه بالنسبة للجمهور.
- الاقتصاد في الديكور والأكسيسوار يقلل من الزيف، فيصبح العرض المسرحي حقيقيا وليس مزيفا بتلك الأقنعة والديكورات، فالممثل يجد نفسه يتعامل بعفوية كما يفعل في حياته وليس وكأنه يؤدي دورا مسرحيا، فتمثيل التمثيل يعتبر زيفا وليس حقيقة، أما التمثيل العفوي فيكون جذابا وحقيقيا ويجعل الجمهور يتفاعل مع العرض.
- يمكن للمسرح حتى يكون مسرحا أن يتخلى عن الديكور والسينوغرافيا لكن لا يمكن أن يكون هناك مسرح من دون ممثل وجمهور.
- انطلاقا من تحليل مسرحية سيدي قدور العلمي، فإن الاحتفالية تعتمد في بعض جزئياتها على تقنيات المسرح الفقير ، مثل اختزال الديكور الغير الضروري واستعمال تعابير الوجه كماكياج وأقنعة.

- كما يتضح أيضا من مسرحية سيدي قدور العلمي أن الاحتفالية تعتمد بشكل كبير على مبدأ الطقسية كون الاحتفال طقس، و هو الأمر نفسه الذي يعتمده جروتوفسكي من طقوس وأساطير في المسرح الفقير.
- مثل اهتمام المسرح الفقير بالتواصل مع الجمهور، تهتم الاحتفالية بالاتصال بالجمهور ليكتمل عنصر الاحتفال على فضاء العرض المسرحي.
- من خلال تحليل مسرحية الرامود لمسكيني صغير ومن خلال العملية الإخراجية يظهر جليا اعتماد المسرح الفقير في الفضاء المسرحي، فالمسرح الثالث لا يعتمد الديكور المبالغ فيه ، كما تم توضيحه في بيانهم عند إرفاقهم لورقة المسرح الفقير ضمن بيانات المسرح الثالث.

ملحق البحث

ملحق الأعلام:

جيرزيجروتوفسكي:

جيرزي جروتوفسكي، من مواليد 11 أغسطس 1933، في بولندا، توفي في 14 يناير 1999، في إيطاليا، يعتبر القائد الدولي للمسرح التجريبي الذي اشتهر في الستينيات كمدير للإنتاج الذي نظمه مسرح المختبر البولندي في فروتسواف . كأحد رواد مشاركة الجمهور ، أقام مواجهات عاطفية بين مجموعة محدودة من المتفرجين والممثلين.

بدأ جروتوفسكي الدراسة في الأكاديمية المسرحية الوطنية في كراكوف في عام 1951 وحصل على شهادة هناك في عام 1955، ثم التحق لفترة من الوقت بمعهد الدولة لفنون المسرح في موسكو. التحق بمسرح المختبر عام 1959 وهو العام الذي تأسس فيه. ظهرت شركة جروتوفسكي الدائمة لأول مرة في أوروبا الغربية في عام 1966. وأصبح ضيفا محاضرا ومخرجا مؤثرا في المسرح الطليعي في إنجلترا وفرنسا والدول الاسكندينافية. تضمنت أعماله فيلم Faustus 1963، و Hamlet 1964، و The Constant Prince 1965. لقد أثرت أساليب وتصريحات جروتوفسكي والتي يمكن العثور عليها في عمله المؤثر للغاية نحو مسرح فقير (1968) على حركات مسرحية تجريبية أمريكية مثل المسرح الحي والمسرح المفتوح ومجموعة الأداء.

فاسيلي كاندينسكي:

رائد الفن التجريدي ، فاسيلي كاندينسكي (1866-1944) هو فنان عاش لعدة سنوات في باريس، وسافر في أوروبا، وعرف عن نفسه من خلال مقالته النظرية الروحانية في الفن (1911). ولد فاسيلي كاندينسكي في موسكو ، في خلفية ميسورة الحال.فهو ابن تاجر ثري يرافقه في رحلاته عبر روسيا. و طفل حساس للغاية، خاصة فيما يتعلق بالألوان. إن اكتشاف لوحة انطباعية لكلود مونيه كان له أثر كبير في تحديد مهنته كفنان. ومع ذلك، كان المقصود في الأصل هو العمل في القانون. في سن الثلاثين فقط ، قرر كاندينسكي التخلي عن كل شيء لتكريس نفسه للرسم، شغفه السري!

انتقل الفنان إلى ألمانيا ، وطور مع شريكه منذ عام 1903، الرسام الألماني غابرييل مونتر، لوحة ما بعد الانطباعية ذات عنصر ملون قوي. مع اندلاع الحرب العالمية الأولى في عام 1914، غادر كاندينسكي

ألمانيا واستقر في سويسرا، ثم في موسكو. في عام 1921 عاد إلى ألمانيا وأصبح مدرسا في مدرسة باوهاوس، وهي مدرسة طليعية يرأسها والتر غروبيوس. طور الرسام مهاراته التدريسية هناك، حصل على الجنسية الفرنسية عام 1939 وتوفي بعدها بسنوات قليلة عام 1944 في نويي سور سين.

عبد الكريم بالرشيد:

عبد الكريم برشيد هو كاتب ومخرج مسرحي مغربي و مؤسس المسرح الاحتفالي، ولد برشيد بمدينة بركان سنة 1943، أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس إلى غاية حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث اهتم بتأصيل المسرح العربي.

عام 1971، أسس برشيد فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى الجمهور المغربي وبلغ صداه إلى باقي الجمهور العربي، وحصل برشيد على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبوليي بفرنسا، ودرس في المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، وفي 2003 حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة مكناس، كما ساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي اشتهرت بـ ''النظرية الاحتفالية.''

من أهم المسرحيات التي ألفها عبد الكريم برشيد: ''ابن الرومي في مدن الصفيح'' (1976)، كما أصدر عدة كتب أبرزها: عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، امرؤ القيس في باريس (1982)، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (1983)، اسمع يا عبد السميع (1985)، المسرح الاحتفالي (1990)، الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة (1993)، الاحتفالية في أفق التسعينات (1993)، وغيرها من الأعمال، وقام عبد الكريم برشيد بتجربة مميّزة مع المسرح الوطني الجزائري في جانفي 2007، حيث كتب نص مسرحية ''الحكواتي الأخير'' التي أخرجها التونسي المنجي ابن إبراهيم، وجسّدها ممثلون جزائريون، علماً أنّ ''الحكواتي الأخير'' ألّفها برشيد عام 2000.

المسكيني الصغير:

ولد سنة 1942 بمدينة الدار البيضاء، تابع دراسته بالمعهد الإسلامي بتارودانت. التحق بجامعة بغداد حيث حصل على شهادة البكالوريوس في علم الاجتماع سنة 1976. كما حصل على دبلوم معهد البحوث والدراسات العربية ببغداد سنة 1986، بدأ النشر سنة 1960 وانضم إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1965، كما ساهم في تأسيس مركز المسرح الثالث والأبحاث الدرامية إضافة لإشرافه على إدارة مجلة "المدينة". يتوزع إنتاج المسكيني الصغير بين الشعر، القصة القصيرة والمسرح، وقد نشر كتاباته بعدة صحف ومجلات: العلم، الاتحاد الاشتراكي، فلسطين، آفاق، الرموز، الأهداف، أقلام (العراق)، الثقافة العربية و

غيرها، من أشهر أعماله: سرحان: مسرحية، الدار البيضاء، بنشرة، 1990. العقرب 1991. الزعيم 1992، البحث عن رجل يحمل عينين فقط 1993، رجل اسمه الحلاج، 1996، حكاية بوجمعة الفروج، 2000، عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية، 2000.

عبد السلام الشرايبي:

عبد السلام الشرايبي ممثل ومخرج مسرحي مغربي ولد سنة 1936 بمراكش وتوفي سنة 2006، بدأ حياته المهنية في المسرح كممثل وكاتب مسرحي في عام 1960 بمسقط رأسه، مع فرقة الوفاق ثم مع المجموعة الوطنية " المعمورة."بعد ذلك، قام بتأسيس مسرحيات مع أسماء كبيرة مثل عبد الجبار لوزير ومحمد بلقاس فرقة "الوفاء المراكشية". و ككاتب مسرحي، قام بتأليف مسرحيات لقيت رواجا كبيرا مثل: الحراز، سيدي قدور العلمي، بنت الخراز ، مقصور الجنة وغيرها، وقد تعاون مع عدة فنانين مغاربة كبار كالطيب الصديقي، نعيمة المشرقي ، مصطفى الخياط، مصطفى دسوقي وغيرهم.

توفي عبد السلام شرايبي في 23 أفريل 2006 إثر حادث مروري بالقرب من العرائش بعد حضوره كعضو في اللجنة الوطنية لصندوق المسرح، في مسرحية لفرقة محلية لدعم الإنتاج المسرحي.

خاص بالعمل التطبيقي:

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أ_ المصادر:

- مسرحية بوسرحان الزيتوني، الرامود، تاريخ الإنتاج: 2017، نسخة مضغوطة DVD.
- مسرحية عبد السلام الشرايبي، سيدي قدور العلمي، تاريخ الإنتاج: 1982، نسخة مضغوطة .DVD

ب_ المراجع:

1_ الكتب:

1_1_ العربية:

- جماعة المسرح الثالث:(المسرح الثالث: مشروح رؤية مسرحية جديدة، مركز المسرح الثالث للدراسات و الأبحاث الدرامية، بيان تطوان،1980
- جميل حمداوي، الاحتفالية في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان المغرب،الطبعة الأولى، 2019
- جميل حمداوي، المسرح الطقوسي أو الشعائري أو الانثربولوجي (مقاربة إثنوسوسيولوجية)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، المغرب ،الطبعة الأولى ،2020
- جميل حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة و الامتداد، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، الناظور–تطوان، المملكة المغربية الطبعة الأولى ،2020
- جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية العربية و الغربية، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني، تطوان، المغرب، الطبعة الأولى، 2019
- حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994
- حسن المنيعي، المسرح مرة أخرى، وكالة شراع للخدمات الإعلام و الاتصال، العدد 49،طنجة،1999
- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر"الرؤية التشكيلية للقرن العشرين"، دار الفكر العربي، القاهرة، 1975
-كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ،2010
- محمود البسيوني،التجريد في الفن ،مكتبة النهضة المصرية ،مصر ، 1950

- محمد فضيل شناوة، أساليب اداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2016،

- محمد عزام، المسرح المغربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى، 1987

-نعمت اسماعيل ، فنون الغرب في العصور الحديثة، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، الطبعة الخامسة ، 2010

- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي ، دار الإعصار العلمي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، الطبعة الأولى 2016

- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، دار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الاولى، 2016

- عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي كتابة جديدة ، مجلة التأسيس ، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى،1987

- عبد الكريم بالرشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1985

1_2_ المترجمة:

- أوغست جرودجيتسكي، حركة التجديد في المسرح العالمي، ترجمة، هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،2012

- ج- جروتوفسكي ، حوار اجري مع جروتوفسكي سنة 1964، ترجمة جماعية ، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، المغرب

- جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير،ترجمة، سمير سرحان،هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1999

- جوهانز ايتين : التصميم والشكل ، ترجمة صبري محمد عبد الغني، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002

- شارل أندري جوليان، تاريخ إفريقيا الشمالية،ترجمة، محمد مزالي و البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر،تونس، 1983

ج_ الأطروحات والرسائل:

- بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، دراسة مقارنة لنماذج عالمية، أطروحة التخرج لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس،الجزائر، 2018/2017

- عبير كمال محمد مجاهد، جماليات الشكل التجريدي وعلاقته بالغرض الوظيفي في تصميم طباعة المنسوجات،أطروحة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة حلوان،مصر 2001/2000

د_ المجلات والدوريات:

-أثير شمعون إلياس، فاسيلي كاندينسكي التجريدية و الروحانية في الفن،جريدة المدى الثقافي،العدد 862

- بدير محمد ، فن الديكور السينمائي و منطق التجريب في فلسفة العمل التعبيري، فيلم عيادة الدكتور كاليغاري أنموذجا ، مجلة افاق سينمائية،محور السينما و الفلسفة ، العدد 05، جامعة وهران1، الجزائر، 2018.

هـ_ الدراسات الأكاديمية:

- بدير محمد، فن الإخراج في المسرح الفقير،محاضرة سمعية بصرية مقدمة في إطار برنامج التكوين TELEM، السنة الثالثة ليسانس تخصص فنون درامية ،قسم الفنون،جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان الجزائر، 2020 https://www.youtube.com/watch?v=-4mckivwkAs&t=239s:

و_المواقع الإلكترونية:

https://www.marefa.org/%D9%82%D8%AF%D9%88%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%85%D9%8A
https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-abstract-art-informel
-https://www.britannica.com/art/sound-effect

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

1 الفصل الأول: مفاهيم أولية لظهور فن التجريد.....06

1.1 المبحث الأول: في سياق مفهوم التجريد بين التنظير و الممارسة.....06

1.1.1المطلب الأول: قراءة التجريد وفقا لمستويات التداخل المعرفي.....06

2.1.1 المطلب الثاني: البحث في حلقات المدرسة التجريدية في الفن الحديث.....09

2.1 المبحث الثاني: الحركة التجريدية في الفن المسرحي 14

1.2.1 المطلب الأول: بوادر ظهور التجريد في المسرح البولندي.....15

2.2.1 المطلب الثاني: المختبر المسرحي و تقنية التمثيل عند جروتوفسكي.....20

3.2.1 المطلب الثالث: المسرح الشرقي و نظرية المسرح الفقير.....27

3.1 المبحث الثالث: تجربة المسرح الفقير في فضاء العرض المسرح المغربي.....30

1.3.1 المطلب الأول: نحو التأسيس لبدايات المسرح المغربي.....30

2.3.1 المطلب الثاني: بين الاحتفالية و نظرية المسرح الفقير في المسرح المغربي.....36

3.3.1 المطلب الثالث: المسرح الثالث و تقنيات المسرح الفقير.....41

2 الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لنماذج معروضة.....47

1.2 المبحث الأول: تحليل مسرحية الرامود لمسكيني صغير 47

1.2.2 البطاقة الفنية للمسرحية..... 47

2.1.2 ملخص المسرحية..... 48

3.1.2 قراءة في محتوى العرض..... 50

4.1.2 تحليل المحتوى.....55

2.2 المبحث الثاني: تحليل مسرحية سيدي قدور العلمي لعبد السلام الشرايبي..... 62

1.2.2 البطاقة الفنية للمسرحية..... 62

2.2.2 ملخص المسرحية.....63

3.2.2 قراءة في محتوى العرض..... 66

4.2.2 تحليل المحتوى.....69

خاتمة.....77

ملحق البحث.....80

قائمة المصادر و المراجع.....85

فهرس المحتويات.....89

الملخص.....91

الملخص

ملخص:

مر المسرح المغربي بعدة مراحل منذ بدايته، من الاقتباس و الترجمة إلى مسرح الهواة و مرحلة التأصيل و استلهام التراث حتى احتراف المسرح، فاستعمل عدة نظريات غربية كمنهج ستانيسلافسكي وبريخت وغيرهم، إلا أن العمل على فضاء العرض المسرحي المغربي اتخذ عدة أشكال ونظريات إخراجية مختلفة كان من بينها توظيف نظرية المسرح الفقير على مستوى الديكور والسينوغرافيا، فلم يهتم الفنانون المغاربة بالمبالغة في الديكور وتزيين الخشبة أكثر من اللازم، وهذا راجع إلى تأثرهم بنظرية الاقتصاد والتجريد في الديكور والسينوغرافيا، ولأن هذه النظرية تتناسب مع المسرح المغربي، الذي منذ ظهوره على شكل أشكال فرجوية كان يهتم بالممثل على حساب الديكور والسينوغرافيا.

Résumé

Le théâtre marocain a traversé plusieurs étapes depuis sa création, de la citation et de la traduction jusqu'à la professionnalisation du théâtre, il a donc utilisé plusieurs approches et théories occidentales telles que Stanislavski et Brecht et d'autres, mais l'espace de la représentation théâtrale au Maroc était dominé par une théorie, qui est une théorie Le théâtre pauvre, les artistes marocains ne se souciaient pas d'exagérer le décor et de trop décorer la scène, et cela est dû à leur influence sur la théorie de l'économie et l'abstraction dans le décor et la scénographie, et parce que cette théorie s'accorde avec le théâtre marocain, parce que depuis son apparition sous forme de formes viriles, il s'est intéressé à l'acteur est pas aux Décor et la scénographie.

Summary

Moroccan theater has gone through several stages since its inception, from quotation and translation the professionalization of theater, so it used several Western approaches and theories such as Stanislavsky and Brecht and others, but the space of theatrical performance in Morocco was dominated by one theory, which is a theory The poor theatre, the Moroccan artists did not care about exaggerating the decor and decorating the stage too much, and this is due to their influence on the theory of economics and abstraction in decoration and scenography, and because this theory fits with the Moroccan theater, because since its appearance in the form of virility forms, he was interested in the actor performance and not in Decoration and scenography