الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's democratic and Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministery of higher education and scientific research

جامعة أبو بكر بلقايد "تلمسان"

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

University of Tlemcen

Faculty of litter and languages

Department of Arts

الشعبة: فنون العرض

التخصص: مسرح مغاربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

الموسومة بـ:

تجليات مفهوم الممثل القديس في مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" لدين الهناني محمد 'جهيد'

إعداد الطالبة:

بن موسى نسرين

تحت إشراف:

د. بدير محمد

	لجنة المناقشة	
د. سوالمي الحبيب	جامعة تلمسان	رئيسا
د. بدير محمد	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.دحو محمد أمين	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2023–2024م

إهـــــــــداء

الحمد لله نحمد ونستعينه ونمتن لوجوده عند البدء والختام.

إلـــــــــــــــــى والدي

الطيب، سندي وأماني، مسكني الذي ألجأ إليه أهديك هذا النجاح المتواضع.

إلـــــــــــــــــى والدتي

حبيبتي، صديقتي الأولى والمفضلة، نجمتي ومسكني، أهديك عملي هذا.

إلـــــــــــــــــى أخي وأخواتي

الذين كانوا عونا وسندا وجمهوري الأول.

إلـــــــــــــــــى صديقاتي وأصدقائي

الذين لم يبخلوا على بدعمهم وتوجيهاتهم.

والله ولي الفضل والتوفيق

نســـرين بـن موسـى

شـــكر وتقـــدير

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، حمدا يليق بعظمته وسلطانه، على نعمه التي لا تعد ولا تحصى، نعم لولاها لما وصلت لما أنا عليه اليوم، فالحمد لله دائما وأبدا أن وفقني وأعانني على إتمام هذه الدراسة المتواضعة.

ومن باب التقدير والعرفان، أشكر وأمتن لكل من ساعدني ولو بكلمة أثناء عملي هذا ودراستي، وكل من تمنى الخير لي والنجاح.

شكر خاص لأستاذي المشرف السيد بدير محمد، الذي كانت تجربه العمل معه ممتعة وغير شاقه حيث ذلل وجوده وعونه كل الصعوبات التي كانت يمكن أن تواجهني، وتشجيعه لي جعلني أقدم أفضل ما لدي، فكان مصدقا بإبداعي ومشجعا لي على الدوام.

ولا أنسى أساتذتي الذين تعلمت منهم الكثير طوال مشواري الدراسي، ممتنة جدا أنني درست عندهم وتعلمت منهم، وكان معظمهم عونا وسندا، فشكرا لهم جميعا فردا فردا.

أجدد شكري وامتناني لكل من كان له أثر ولو صغير في وصولي إلى هنا وإتمام عملي، وشكرا أيضا لكل من رفع من معنوياتي وآمن بي.

والحمد لله الواحد الأحد وصلاة وسلام وبركة على النبي الكريم.

مـقـــــــــدمـــــــة

مقدمة

مقدمة:

المسرح هو فن من فنون العرض كما يكنى بأبو الفنون، وجاء أصل هذه التسمية لما يحتويه المسرح من عناصر عديدة التي بدورها تمثل باقي الفنون، كالموسيقى والغناء، الماكياج، الإضاءة، الديكور وغيرها، وكلها فنون مستقلة بحد ذاتها إلا أنها تجتمع تحت راية واحدة لتشكل مسرحية ما، فالمسرح ناهيك عن أنه فن إلا أنه أيضا عالم شاسع وثري بخصائصه وعناصره ومكوناته الكثيرة والمتنوعة.

إن المسرح له تسميات وألقاب عديدة لا حصر لها ، كلها ترتبط بشكل أو بآخر بما يحتويه فهو العائلة الفنية، هو العلاج النفسي الذي يسمح للممثل بالتخلص من مشاعر و أحاسيس محبوسة داخله في أدوار يؤديها أو تعبيرات و حركات يقوم بها لخلق الشخصية المراد تشخيصها، فالممثل داخل المسرح يكون حرا طليقا حيث يتحرر من كل ما يشغله عن تقديم دوره على أكمل وجه، كما أن للمسرح هيبة و رهبة لا يمكن إيجادها في السينما أو التلفزيون، إن نقطة قوته القرب من الكائن الحي و إيصال شعور الممثلين إلى أكبر عدد من الجمهور مما يجعلهم يصدقون الشخصية، وهذا سبب من أسباب كثيرة لبقاء المسرح صامدا إلى يومنا هذا أمام التكنولوجيا وما رافقها من تطور.

مر المسرح بمراحل عديدة وتجارب مختلفة تدريجيا منذ ظهوره إلى عصرنا الحالي، وتفرعت منه اتجاهات وأنواع عديدة، كل واحد منها له غايته ورسالته في المجتمع ومن بين هذه الاتجاهات نجد المسرح الفقير.

وجد المسرح الفقير مكانه وشغل حيزا كبيرا في المشهد المسرحي، وكانت طريقة مؤسسه في ذلك فريدة ومتميزة لدرجه انه لفت انتباه كثير من المسرحيين العجم والعرب، وتأثروا به أيما تأثر وأسسوا

له في بلدانهم بناء على منهجية وتدريبات المخرج جرزي جروتوفسكي الذي اقتصر على عنصرين مشاركين في العمل المسرحي واستخرج منهما اتجاها لا زال قائما إلى يومنا هذا، حيث أن الدارسين والباحثين فيه وجدوا له تأثيرا كبيرا على القاعدة الجماهيرية الغربية والعربية خاصة .

في الجزائر يمتلك المسرح الفقير شهرة لا بأس بها حيث تم تطبيقه في معظم المسرحيات ذات الطابع النفسي والاجتماعي، مما يسهل من تقبل الجمهور له بل وتفضيله نوعا ما في الآونة الأخيرة بسبب أنه يعبر عن مكنونات الأشخاص وخبايا المجتمعات بشكل قاس وجاف ويخرج أفضل وأسوء ما لدى الممثلين في نفس الوقت، وذلك لإظهار كل ما كبت بالداخل، إضافة إلى الفرجة التي يخلقها هو يحمل أهدافا وقيما ورسائلا مجتمعية بحتة، وبذلك وجد لنفسه مكانا في الوسط الفني والمسرحي الجزائري لأنه موجه للمتفرج مباشرة ودون حواجز .

انطلاقا من ذلك، تؤسس إشكالية الدراسة وفقا للطرح الآتي: ما هي الخصائص المعرفية والتطبيقية التي تستند إليها نظرية المسرح الفقير؟ وكيف عولج في مختارات مسرحية في الجزائر؟.

وبناء على ذلك هناك مجموعة من الأسئلة الفرعية التي يمكن التطرق إليها في هذا الموضوع وهي كالتالي:

1) ما المسرح الفقير؟
2) ما هي الظروف التي مهدت لخلق هذا الاتجاه واعتماده في المشهد المسرحي؟
3) ما أهمية اختيار الممثل في المسرح الفقير؟
4) كيف تم تدريب الممثل داخل المسرح الفقير بكونه عنصرا محوريا؟

5) هل وفق المخرج دين الهناني جهيد في اختيار تجربة المسرح الفقير من خلال مسرحيته ضمير يحاكي ضمير؟

6) ما معيار جسد الممثل في مسرحية ضمير يحاكي ضمير عندما اسقطت قدسية النص؟.

للإجابة عن الإشكالية والأسئلة الفرعية اعتمدنا الفرضيات التالية:

1) المسرح الفقير يتخلى عن كل العناصر المسرحية الأخرى ما عدا الممثل ليخلق تواصلا مباشرا بينه وبين الجمهور ويُخرج أفضل ما في ممثليه.

2) سئم جرزي غروتوفسكي من المبادئ والمسلمات المعتمدة في المسرح الغني بالعناصر والذي يعتمد عليها اعتمادا كليا، ورأى أن الممثل مهمش فيها لذا قام باختزال كل تلك العناصر وعمل على أداء الممثل الداخلي والخارجي.

3) هنا الممثل يختار نفسه بنفسه عندما يتفوق في تجسيد الشخصية بدون مساعدة أي عنصر ما عدا المخرج الذي يشرف عليه.

4) تدريبات الممثلين لم تكن عادية كغيرها في الاتجاهات الأخرى فكانت صعبة وصارمة، كل هذا في صدد خلق شخصية الممثل القديس.

5) وُفق دين الهناني جهيد في تجربة ضمير يحاكي ضمير .

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي إذا ما تحدثنا عن التدريبات والمفاهيم وتحليل المسرحية، ومن ثم المنهج التاريخي بحكم التطرق الى حقب زمنية مختلفة داخل البحث.

أما الهدف من الدراسة هو اكتساب رصيد معرفي تجاه الفن المسرحي عموما وإثراء معرفتي وعلمي بالاتجاهات المسرحية والتفريق بين بعضها البعض، وكذلك محو فضولي حول ماهية الممثل

القديس، وكذلك إلمامي بمختلف التدريبات والتحضيرات لأداء الممثل القديس في إطار المسرح الفقير.

تمثلت معالم خطة البحث التي تحتوي على ثلاثة فصول، (فصلين نظريين وفصل تطبيقي)، إضافة إلى مقدمة وخاتمة وملحق.

في الفصل الأول الذي عنوانه المسرح الفقير بين التنظير والممارسة عند المخرج البولندي جرزي جروتوفسكي، قمت بتوضيح مفهوم المسرح عموما لغة واصطلاحا ثم المسرح الفقير أصل التسمية والمفهوم، بعد ذلك تطرقنا إلى الإخراج في المسرح الفقير مفهومه، وتوظيفه في المسرح الفقير وثالثا تناولت المسرح الشرقي معيارا لبناء المختبر المسرحي فعرجت على مفهوميهما وبعض الأنواع الرئيسية للمسرح الشرقي وأخيرا مدى تأثيره على المختبر المسرحي والمسرح الفقير آنذاك.

أما في الفصل الثاني الذي عُنون بأساليب الممثل القديس وفقا للأدوات الداخلية للجسد، تطرقت إلى مفهوم جسد الممثل (بوصفه حلقة بحث عند جرزي جروتوفسكي) مرورا بمفهوم مصطلح الممثل القديس، ثم بناء الدور الجسدي والصوتي لأداء الممثل القديس وبعد ذلك قمت بجمع أهم التدريبات والتمارين التي اعتمدها جرزي في تهيئة الجسد في تدريب هذا الممثل.

وعن الفصل الثالث تم فيه دراسة تحليلية لمسرحية ضمير يحاكي ضمير التي تمثلت في تحليل النص والعرض معا واستنباط المنهج الذي اتخذه دين الهناني جهيد في تركيبه للعرض المسرحي، مع التعريج على بناء الشخصيات ومدى قوة اللغة والحوار داخل المسرحية، وكذلك جودة الفكرة ومراحل البناء الدرامي ومدى تناسقها ومن ثم بيان مواضع تجلي خصائص الممثل القديس فيها.

وختمت تحليلي هذا بموجز عن أهم أحداث المسرحية وتسلسلها الزمني ومدى تناسقها داخل العرض.

مقدمة

يوجد أسباب مختلفة لاختياري لهذا الموضوع الشيق منها الذاتية والموضوعية:

بالنسبة للذاتية هو شغفي لهضم ودراسة كل ما هو جديد ومثير للاهتمام لاسيما في مجال المسرح، وهو مجال هوايتي منذ صغري فلفت انتباهي عنوان هذا البحث لحظة وقوع عيني على القائمة المليئة بعناوين مألوفة بالنسبة لي فكان العنوان الوحيد الملفت وليس فيه دراسات كثيرة بعد، لذا أردت خوض هذه التجربة لأكون من القلائل الذين بحثوا في الموضوع وأجادوه.

أما الموضوعية فتتلخص في أهمية المسرح الفقير في الساحة الفنية، كونه يركز على العنصر الحي والذكي(الممثل) ويستغل كل قدراته الجسدية والمعنوية لخلق فرصة لا مثيل لها وتشخيص خرافي من قبل الممثل القديس .

بالنسبة للعقبات التي واجهتها أثناء بحثي هذا ندرة المراجع والكتب التي تعالج ذات الموضوع، ولعل من أهم هذه الصعوبات التي أثرت على بحثي هذا، عدم توفر الإمكانيات للقيام ببحث أكثر جودة وفي وقت أقل.

ومن أهم الدراسات السابقة التي لها علاقة بهذه الدراسة، هي على النحو التالي:

- Eugenio barba/Peter brook, Grotowski Jerzy Towards a poor theatre, 2002.pdf

- جرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير.
- حسين التكمه جي، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج.
- جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان.

وفي النهاية أرجو أن يكون بحثي ناجحا مثلما كان شيقا، وأكون قد توفقت في توظيف مكتسباتي القبلية وجميع المعلومات الجديدة.

الفـــصـل الأول

المسرح الفقير بين التنظير والممارسة عند المخرج البولندي جرزي جروتوفسكي

1.1 المسرح الفقير، المفهوم والمصطلح:

تمهيد:

على سبيل الدراسة نتطرق الى اتجاه من المسرح يسمى المسرح الفقير، الذي أسسه واهتم به المخرج البولندي جرزي غروتوفسكي الذي "كان تلميذا عند ستانسلافسكي فتربى في مدرسته وتعلم من دراساته المتعمقة وتجديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل، وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعل ستانسلافسكي المثل الأعلى لجرزي".[1]

جرزي غروتوفسكي يعد واحدا من أهم مخرجي عصره والوحيد بعد المخرج الروسي ستانسلافسكي، الذي بحث بعمق في طبيعة فن التمثيل ومعناه وأدواته، كما لديه مدرسة هامة في فن المخرج والممثل، ويعتبر مؤسسا ومخرجا جنبا إلى جانب مع الناقد المسرحي لودفيك فلاسن حيث أسسا معا لتجربة "المعمل المسرحي" الذي كانت أهم مدرسة في الستينات وذاع صيتها لدى جمهور المسرحيين ونجحت نجاها باهرا وامتد صداها حتى الثمانينات، وقد اعتمدت هذه التجربة على تجريب العديد من التكتيكات الفنية والتغييرات وصولا إلى مسرح فقير فيما بعد.[2]

1.1.1 مفهوم المسرح:

- لغة: من الفعل سرح ويقال سرحت الماشية اي استراحت في المرعى، والسرح: المال السارح ولا يسمى من المال سرحا إلا ما يغذى به ويراح، والمسرح بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه مسارح: وهو المكان الواسع الذي تستريح فيه الإبل والسرح: انفجار البول بعد احتباسه. وسرح عنه فانسرح

[1] جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ص09.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص07.

وتسرح فُرج، وإذا ضاق شيء ففرجت عنه قيل سرحت عنه تسريحا وولَدتهُ سرحا أي في سهولة، وفي الدعاء نقول: اللهم اجعله سهلا سُرُحا، والتسريح من التسهيل، وشيء سريح سهل وسرحت ما في صدري سرحا أي أخرجته وللتسريح إرسالك رسولا في حاجة سراحا وسرحت فلانا إلى موضع كذا أي أرسلته والاسم السِّراحُ: التبليغ والإبلاغ.[1]

ردت معاني عديدة لكلمة مسرح كلها تصب في معنى واحد رغم اختلافها وتغيرات خصائصها فلدينا التسهيل، الراحة، الإرسال، الانشراح وكذلك مكان واسع للانتشار، يوجد بالمقابل الممثلين ينتشرون براحة وانسيابية على خشبة المسرح لتفريغ طاقاتهم وتجسيد أهداف مسرحياتهم، ومنه الإرسال الذي ورد في المعنى اللغوي نستطيع أن نسقطه على إرسال المؤلف أو المخرج للممثلين وتسخيرهم لإبلاغ رسالات هادفة وتسهيل وصولها للجمهور.

- **اصطلاحا:** أخذت كلمة المسرح عبر التاريخ دلالات متنوعة بتنوع النظرة إلى هذا الفن ومقوماته، حيث أُعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبية قديما، ومن جهة أخرى أُستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي والمتفرج، وفي هذه الحالة يعتبر فنا من فنون العرض كالسيرك والإيماء والباليه وغيرها. كما يدل أيضا على المكان الذي يقدم فيه العرض فيقال مسرح الأوديون ومسرح الغلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمه théâtre المأخوذة من اليونانية Theatron التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وتستخدم أيضا كلمة مسرح للدلالة على مجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح واسين ومسرح شكسبير.[2]

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب (الجزء رقم 2)، دار المعارف، القاهرة، 1190، ص478.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط1، 1997 ،ص 422-423.

في جوهره يعرف المسرح بكونه عمل يقوم على عرض المتخيل وبأنه عمل إبداعي يوحيه، لأنه حقيقي وهو يعرف أيضا بكونه فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص والعرض، حيث يقوم المسرح في أبسط أحواله على وجود الممثل الذي يؤدي والمتفرج الذي يتلقى ضمن حيزين هما حيز اللعب وحيز الفرجة.[1]

في معناه الفني هو شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل نص المسرحية الأدبي المكتوب إلى مشاهد يؤديها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور، إذ يختلف المسرح عن المسرحية على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدلالة في بعض الأحيان فالمسرحية هي النص الأدبي المكتوب وتشير إلى الجانب الأدبي من العرض المسرحي وهي عنصر واحد من عناصر المسرح المتعددة.

رغم تعدد هذه التعريفات باختلاف الموسوعات، المعاجم، الكتب والمجلات وغيرها ممن أوردوا تعاريف و مفاهيم غنية لهذا الأخير، إلا أن المسرح وبدون مبالغة وغلو وبغض النظر عن الهدف منه ووجوب احتوائه على رسالة اجتماعية ،ثقافية وحتى سياسية أو شخصية واضحة وذات أهمية، ما هو إلا ترفيه عن النفس وشكل من أشكال التمتع والإمتاع متشبها في ذلك بمختلف الرياضات والنشاطات التي تعدل المزاج وتريح النفس والجسد، فنجد أن الممثل يطلق العنان لجسده وصوته ومشاعره ويسمح لها بالتحرر منه على خشبة المسرح ، ليقدم ما لديه من مهارات ومواهب مستمتعا بذلك ومرتاحا به ومن جهة أخرى يعد إمتاعا للجمهور وترفيها عنه عندما يصله إحساس الممثل بالراحة والتلقائية وتصل مشاعره ورسالاته بسبب صدق أدائه.

[1]. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص425 .

فنجد الجمهور المسرحي يرتاد القاعات والمسارح ويدفع مبالغ مالية معينة ليتمتع بهذا الفن رغم وجود التكنولوجيا التي تمكنه من مشاهدة أجمل المسرحيات عن بعد، غير أن سحر المسرح الحي الذي يجعل المتفرج وجها لوجه مع المؤدين يشبع شعوره بالمتعة ويمنحه راحة نفسية وقناعة تامة بصدق ونقاء هذا الفن.

وبعمق أكثر هو تطهير للنفوس من دواخلها عبر اتجاه كل من الطاقم الفني والجمهور إلى تطهير مشاعرهم عن طريق إفراغ تلك الطاقة الكامنة في النفس البشرية والسماح لها بالخروج على شكل نص، أداء أو حتى انسجام وتفاعل للجمهور مع المؤدين عن طريق الضحك، البكاء، أو التعاطف.

2.1.1.مصطلح المسرح الفقير:

هو تعبير استخدمه المسرحي البولوني جرزي جروتوفسكي ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية، بحيث يصبح عمل الممثل هو الأساس، فانطلق من رفض المسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة، لأن هذا المسرح في رأيه وصل إلى طريق مسدود ذلك أنه لعدم قدرته على ابتداع تقنياته الخاصة اُضطُر للاستعانة بتقنيات غنية لكنها غريبة عنه، كاستخدام العروض السينمائية في المسرح مثلا.[1]

فكان مبدأه ليس فقط الاقتصاد في العناصر الإضافية التي تخلى عنها، وإنما حتى في العنصرين الذين أبقى عليهما وهما الممثلين والمتفرجين، فأراد الاقتصاد فيهما أيضا وكانت رغبته

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص443-444.

الإبقاء على ممثل واحد ومتفرج واحد وهذا كان كاف بالنسبة إليه ليكون مسرحا، لأن المهم بالنسبة إليه تقوية التواصل الروحي والفني بينهما.

وقد طالب جروتوفسكي بالطابع الاحتفالي في العرض بحيث يطغى هذا الطابع على الرغبة في المحاكاة وتصوير الواقع، فالعرض عنده لا يسعى إلى إيصال مضمون منطقي قدر سعيه الى إيصال شحنة انفعالية، ذلك أنه أراد خلق مسرح حيوي يتعامل مع الممثل والمتفرج كثنائي مترابط. ومن جهة أخرى دعا إلى الحميمية التي تتحقق في مسرح مغلق وصغير، كذلك ركز جروتوفسكي على اختيار متفرج مهتم ومعني بدلا من متفرج عادي.

كان هدف جروتوفسكي من دراسته لكل هذه الأساليب ليس تجميع الأساليب بغرض تعليمها لممثليه ليكرروها على خشبة المسرح، بل كان هدفه جعل الممثلين يدرسونها لتكوين عدة الأفكار عن طرق التمثيل، فكان سعي جروتوفسكي "إنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب كونه الانسان، أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا"[1].

وسعى إلى تحقيق المشاركة الإيجابية بين العرض والمتفرج بحيث لا يكتفي المتفرج بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يقدمها الممثل له، وإنما يتبنى هذه العملية ويشارك بها من خلال التدريبات او أثناء العرض. هذه العلاقة تحقق نوعا من الاحتكاك المباشر والجسدي بين الممثل والمتفرج وتدفع المتفرج للتفاعل مع أداء الممثل والجهد الذي يبذله فيه وأن يمتص الطاقة النابعة عن

[1].نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص85.

حضور الممثل وأدائه بنوع من العدوى التي تستثيره وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضا.[1]

وكي يوضح جرزي المسرح الفقير عرج على تعريف المسرح حين جاوب على أحد الأسئلة التي مفادها عما إذا أدى بحثه بمساعدة لودفيك إلى تعريف جديد للمسرح ومن خلاصة ما جاء به جرزي أنه ذكر تعريف فاكنر الشهير" أن المسرح مزج لكل الفنون" لكن كان لجيرزي رأي آخر تماما فقال: أن عددا من التعريفات للمسرح يبقى علميا غير محدد وللخروج من هذه الحلقة المفرغة يجب دون أدنى شك أن نصفي لا أن نضيف، علينا أن نتساءل عما هو ضروري للمسرح لنرى هل يستطيع المسرح أن يوجد دون ملابس، ديكور، موسيقى ترافق التمثيل ومؤثرات الإنارة؟ طبعا يستطيع ذلك وبدون نص؟ نعم فتاريخ المسرح يؤكد هذا في تطور الفن المسرحي حيث كان النص آخر عنصر يدخل في الاعتبار لكن، هل يستطيع المسرح أن يكون موجودا دون الممثلين؟ لا أعرف! أي مثل هذا النوع نستطيع في هذه الحالة أن نتحدث عن العرائس لكن الممثل أيضا موجود وراء الخشبة ولو بشكل آخر، وهل يستطيع المسرح أن يوجد دون جمهور؟ إن متفرجا واحدا ضروري لتكون هناك فرجة إذا يبقى لنا الممثل والمتفرج، نستطيع أن نعرف المسرح بأنه يحدث بين كليهما فقط، وكل العناصر الأخرى رغم أنها ضرورية لكنها تبقى إضافية. فليس من قبيل الصدف أن يتطور مسرح المختبر انطلاقا من مسرح غني بالموارد وفيه يتم بدون انقطاع استغلال الفنون التشكيلية، الإنارة والموسيقى، إلى مسرح زاهد توصلنا إلى تحقيقه خلال السنوات الأخيرة، مسرح فقير لا يبقى فيه سوى الممثلين والجمهور وكل العناصر البصرية الأخرى يحققها جسد الممثل والمؤثرات الصوتية والموسيقية يحققها صوته.[2]

---

[1]. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 444-445.

[2] جرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء،1964، ص11-12.

كما نرى أن لدى جروتوفسكي نظرة مغايرة ومعاكسة تماما للعديد من المنظرين والمخرجين، فقد أراد مسرحا أصيلا نقيا من كل الشوائب ففي نظره أبقى على أصل المسرح واستغنى عن كل عنصر يمكن أن يعوضه الممثل بإحدى مهاراته.

وسعى جرزي من خلال ذلك إلى إبراز العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي وترجمة ذلك إلى صورة مادية، كما جاء على لسانه في مقاله نحو مسرح فقير. لهذا قام جروتوفسكي باختزال شتى العناصر المسرحية التي رأى بأن ليس لها ضرورة تذكر ما دام جسد الممثل وصوته وإبداعه حاضرين أثناء العرض على الخشبة، على سبيل المثال فإن الاستغناء عن الإضاءة كشف للمخرجين عن إمكانيات واسعة تتعلق باستخدام الممثل لمصادر الضوء الثابتة من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء، كما يصبح من الواضح أيضا أن الممثلين يستطيعون أن يضيئوا من خلال التكتيك الشخصي لكل منهم مثلهم مثل الشخوص في إحدى لوحات إلجريكو أي أنهم يستطيعون أن يكونوا مصدرا للضوء المنبعث من دواخلهم.[1]

كما أن التخلي عن المكياج، الأقنعة، الأنوف المستعارة والبطون التي توضع بواسطة وسادة، وكل الإضافات التي تغطي جسد الممثل، كل هذا فتح المجال لبراعة وإبداع الممثل لينتقل من شخصية إلى أخرى مستخدما جسمه ومهاراته هو فقط. وبالمثل فإن الملابس المسرحية التي ليس لها قيمة في حد ذاتها، وإنما تستمد قيمتها من علاقتها بالشخصية وما تقوم به من أفعال من الممكن تصويرها أمام الجمهور في تناقضها مع الأفعال التي يقوم بها الممثل، وإلغاء العناصر التشكيلية التي لها وجود مستقل عن نشاط الممثل على المسرح أدى إلى أن يقوم الممثل بنفسه بخلق قطع

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص15.

الديكور. فبالاستخدام المنضبط للحركة والإيماء يحول الممثل الأرض الى بحر، أو المائدة إلى كرسي الاعتراف أو قطعه حديد إلى كائن حي. وإلغاء الموسيقى التي لا تصدر عن الممثلين بأنفسهم تمكن من تحويل العرض كله إلى موسيقى من خلال توزيعات الاصوات وتصادم الأشياء مع العلم بأن النص في حد ذاته ليس مسرحا وإنما يصبح كذلك فقط من خلال آراء الممثلين له أي بفضل تلوين الصوت وارتباط الأصوات بموسيقى اللغة نفسها."[1]

فكما هو واضح أن كل عنصر يتم الاستغناء عنه، يُعوَّضُ بإحدى مهارات وإبداعات الممثل، اعتمادا على ذكائه ومرونة جسمه وقوة تركيزه، فيمكننا القول إنه لولا التخلي عن هذه العناصر لما ظهرت نقاط قوة الممثل ولما أصبح ركيزة عامة في عالم المسرح الفقير.

لهذا السبب يقول جروتوفسكي أن اتباع "منهج الفقر في المسرح أي تخليص المسرح من كل ما ليس جوهريا فيه قد كشف لنا عن الثراء العميق لهذا الفن، إلى جانب جوهر هذا الشكل الفني"[2]، فببساطة تامة فإن جروتوفسكي كان يبحث عن الفن والإبداع في وعي الممثل ومهاراته فأراد أن يعصر الممثلين عصرا ليخرج كل ما بدواخلهم من فن وإبداع ويكتشف إلى أي مدى يستطيع أن يخلق فنا بأقل قدر ممكن من الدعائم والإضافات حيث تلعب فيه حركة الممثل دورا كبيرا، وكفاءته مهمة جدا حيث لابد من أن يواجه ممثل المسرح الفقير تحديات كبيرة فيلتقي بعالمه الخاص ويكتشف قدراته الواسعة وذاته التي ربما يجهلها وأخيرا يؤمن بأن المسرح نمط حياة ويجعل من نفسه أداة رئيسية للتعبير والتأثير.

[1] جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 15-16.

[2] المرجع نفسه، ص16

2.1. الإخراج في المسرح الفقير:

1.2.1 في الإخراج المسرحي:

يعد الإخراج مصطلحا مسرحيا ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن 19، وكان من بين وظائفه الإشراف على المناظر والديكور واختيار الممثلين وتوجيههم، وكذلك تقديم العرض للجمهور في البداية وعقب كل استراحة.

فالإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض، من ديكور وموسيقى وإضاءة بأسلوب الأداء والحركة. إلخ، وصياغتها بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية، وهي رؤية المخرج وتحمل توقيعه. في البداية كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص، وفي اللغة الفرنسية تعني كلمة Mise en scèneحرفيا "التوضيع على الخشبة" ، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مره في عام 1820 حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهومه يدل على مجمل العملية الإخراجية، ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقيه اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل أما في اللغة الألمانية فما زال المخرج يسمى Regisseur ريجيسور.[1]

وإذا أردنا أن نؤرخ لفن الإخراج المسرحي عامة وجب أن نعود إلى الوراء، إلى ما يقرب من

[1]. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 07.

ثلاثة آلاف سنة إلى عهد الإغريق، باعتبار أن الإغريق هم "أول بناة لدور التمثيل، ومن أقلام كتَّابهم خرجت المسرحية مستكملةً جميع مقومات كيانها، وعلى أيديهم استقرت الأوضاع الأولى لفن التمثيل .نجد أن فن الإخراج ماشي كتابة المسرحية وعرضها منذ البداية، وتطور مع تطور صياغتها، واستجاب متطلباتها .وإن «ثيسبيس» هو أول مخرج مسرحي احتفظت به واعية التاريخ .ثم تقلَّب فن الإخراج في مراحل أخرى، وذلك في القرون الوسطى وفي عصر النهضة، إذ استغنى عن «الأقنعة» التي كان يغطي بها الممثلون رءوسهم لتطول قامتهم ويمتد شأو صوتهم، وأصبح التعبير بقسمات الوجه عاملا جديدا في فن الممثل، وقد كان هذا العامل قبلا غري ذي موضوع"[1].

فالإخراج كما سلف ذكره من أهم الوظائف التي تقوم عليها العملية المسرحية برمتها، والمخرج هو المسؤول الأول عن العرض المسرحي، حيث تتعدد وظائفه من إشراف على الممثلين وإدارة للعرض المسرحي بمختلف عناصره التي يقوم بدوره بربطها ببعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة ، ويفرض وجهة نظره عليها كما يقوم بتفسير وترجمة الرواية أو النص إلى مسرحية، كذلك اتخاذ قرارات إبداعية في الديكور والسينوغرافيا، ومن جهة أخرى يكون مؤطر للممثلين .لذلك تعتبر مهمته هي الأصعب والأكبر مسؤولية في الطاقم الفني المسرحي وهذا يفسر لنا لماذا ينسب العمل المسرحي إليه.

2 .2 .1.توظيف الإخراج في المسرح الفقير:

بما أن اتجاه المسرح الفقير هو نتاج تجربة قام بها المخرج جرزي جروتوفسكي، فبالضرورة سيكون هو من وضع مبادئ الإخراج فيما يخص هذا الاتجاه، وذلك عبر أفكاره الجديدة التي توافق

[1] .هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2023، ص13.

"أفكار لودفيك فلاسن الذي كان شريكه في تأسيس المعمل المسرحي للتمثيل. حيث يهدف نهجهم الإبداعي إلى تبني أسلوب مسرحي يتوخيا من خلاله مشروعية تطهير الفن، معتبرين العمل في الورشة شيئا مقدسا وأن هدف الورشة هو تطوير قدرات الممثل الجسدية والصوتية وصولا إلى أن يصبح ممثل خالق وقديس".[1]

وهذا ما سعى من خلاله جروتوفسكي لتأصيل المسرح الفقير والاحتجاج على كل ما يراه هجينا في المسرح الغني الذي يرى أنه ليس أصيلا بحكم استنباطه لعناصره من مختلف الفنون، فقد أراد جرزي آنذاك قلب معايير المسرح الدارج عن طريق إلغاء الزيف عن أصول المسرح وأصول الإنسان، ويحتاج في ذلك إلى ممثلين ذوو موهبة عالية وقادرين على استثمار عقولهم، أصواتهم، أجسادهم وأرواحهم لإقناع الجمهور بما يود المخرج التعبير عنه وفي نفس الوقت بما يجول في دواخلهم .

فكما أرخت الكتب وذكر النقاد لم يكن لدى جروتوفسكي منهجا إخراجيا واضح المعالم كغيره من المخرجين، أمثال آرتو، ستانسلافسكي وبريخت، لكن رغم ذلك استطعت جمع عدة نقاط تعتبر أكثر من مجرد خصائص لاتجاه من اتجاهات المسرح:

- كان جرزي أول من أدرج الورش التدريبية ضمن العملية المسرحية، وسلط الضوء على قدسية الممثل وتسيده على باقي العناصر.

[1]. حسين التكمه جي، نظريات الإخراج، ط1، دار المصادر، بغداد،2011، ص 81-82.

- ومن أهم ما قام به جرزي في هذا الصدد بعض الخطوات التي تعمل على إنجاح عرض المسرح الفقير، فعندما نشاهد عرضا مسرحيا ضمن هذا الاتجاه قد نلاحظ بساطة في الإنتاج تقوم على تحديد وتقليل العناصر التقنية والزخرفة، حيث نرى الخشبة خالية من الأثاث والديكور.
- والاقتصاد في الإضاءة، وكذلك الاستغناء عن المؤثرات الصوتية والموسيقية وتعويضها بغناء الممثل وإيقاعات.
- ثم الاعتماد الكلي على الممثل وتكليفه بمهمة كسر الحواجز التقليدية بينه وبين المتلقي، مما يعزز تجربة أكثر تفاعلية.
- التركيز على الإبداع واستخدام الخيال لتعويض العناصر المستغنى عنها.

فكتاب نحو مسرح فقير الذي هو عبارة عن مقابلات ولقاءات مع جرزي حول اتجاهه الجديد آنذاك، لم يقدم نظرية بقدر تقديمه أسلوبا في تطوير القدرات الأدائية للممثل ولم يسع الكتاب لتقديم نظرية في الإخراج المسرحي أو آراء نقدية للمسرح الفقير في بناء العرض، كما أغفل أية رؤية إخراجية لعروضه، هذا وقد عمد إلى إقصاء النص والبحث عن لغة رمزية إشارية وبانتومايم لتحويل النص إلى طقس بدائي النزعة أو كاثوليكي المذهب أو نمطي الاتجاه، كما جاء في مسرحية "الأمير الصلب لكالديرون، ويبرر جرزي ذلك بقوله: "الإشارات التي نستعملها تمثل الهيكل العظمي لتصرف البشر وبها يتبلور الدور وتتضح الحالة النفسية – الفسيولوجية للممثل" .[1]

وباعتبار أن جرزي كان يؤمن بأنه ينبغي للمسرح أن يهتم بالعلاج البارامسرحي، ما دفعه

[1] كريستوفر آينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، 1966، ص117.

لاختيار نصوص تدعم هذا التوجه، (كحواء السلف، آل ميكيونيس، ولين لبايرون، وأكروبوليس لوايسبانسكي، وفاوست لمارلو).[1]

ولكي يحقق جروتوفسكي عرضا يستند إلى جهد الممثل وحده، سعى إلى تهيئة مجموعة من التمارين لتدريبه ومحاولة إيجاد شكل للعلاقة بينه وبين المتفرج كما تقدم، ولقد كرس جل وقته للبروفات والتمارين والندوات والمحاضرات وليس للعروض المسرحية، كما أجبر ممثليه على التفرغ التام للعمل معه كل ما يمكن قوله بأن المسرح الفقير يستند إلى الممثل بوصفه خالق وقديس وليس دمية فمسرحه هو مملكة الجسد الذي من خلاله يتم الاتصال بين الإثنين وبهذا يهدم غروتوفسكي قوانين الفن التقليدي والأعراف القائمة.[2]

ويمكن القول أن المسرح الفقير هو مسرح الممثل يركز على أدائه بتكثيف التدريبات وتحليل نفسيته ليصل إلى خصائص اللاشعور المدفونة بالذات البشرية، والتي رأى أنه من خلال إيجادها يقوم بتطهير الفن حيث يقوم الممثل بالتمثيل، وهو في أقصى حالات الشعور ليخرج لنا فنا أصيلا ونقيا كما يريد جرزي جروتوفسكي.

ومن نتائج المسرح الفقير طرد الأخصائيين من المصممين والمنفذين وعمال المناظر والموسيقيين من ورشته، كذلك ألغى الالتزام بنص المؤلف وأفكاره، ولكي يؤسس مساحة للعرض المسرحي بدأ بالبحث بالدراما الشعبية من القرن الماضي، وأعمال مسرحية تخضع لمبدأ الجست، والرموز والطقوس والعبادات المقدسة والأساطير بوصفها كما يؤكد، بوصفها "تهدم القناعات التي

[1] حسين التكمه جي، نظريات الإخراج، المرجع السابق، ص83.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 84.

تنم عن قيم ثابتة في المجتمع".[1]

كما دعا جروتوفسكي إلى الفقر في المسرح من خلال توقفه عن استخدام الخشبة والصالة، وكان شعاره في ذلك "لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور، وبحث عن ما يمكن إضافته لوضع علاقة الممثل والمتفرج في القالب الذي صنعه لها والمبني على التشاركية، وأراد للمتفرج أن يكون متلقيا وممثلا في آن واحد، وأن يشارك في العرض وقصدا أراد للممثلين أن يقدموا العرض وسط الجمهور ليدفعوهم للمشاركة داخل العرض ويكونوا جزء منه، وكمثال على مسرحيات قدمت بهذا الشكل نذكر (مسرحية كين للشاعر الانجليزي بيرون، مسرحية كاليداس شاكونتالا من الأدب السنسكريتي).

من الواضح أن جروتوفسكي ليس صاحب منهجية إخراجية واضحة المعالم أو نظرية في العرض، إلا أنه يمكن حصر العرض المسرحي للمسرح الفقير في الاستدلال الذي أشره سعد أردش بما يأتي: "العرض يقوم من الناحية التقنية عند جروتوفسكي على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والجسدية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية الإنسان الأول، وأن هذه تستفز المتفرجين رغم إرادتهم (قسرا) إلى المشاركة بحيث تنتهي التدريبات إلى شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثلين والمتفرجين".[2]

[1] حسين التكمه جي، نظريات الإخراج، المرجع السابق، ص 86.

[2] كريستوفر آينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، المرجع السابق، ص 315.

ويمكن إجمال نظريته بما يأتي "الممثل الطقوسي الصانع المقدس قادر على خلق صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع لتحقيق التشاركية".[1]

•المخرج الدليل:

عدَّل غروتوفسكي في آلية الإنتاج المسرحي، فقد دعا إلى إعطاء الفرصة للممثل بأن يختار دوره بدلا من أن يتم اختياره حسب مقتضيات الدور– من هذا المنطلق يدخل تعديل عام على دور المخرج في العملية المسرحية إذ يصبح، بالإضافة إلى كونه المراقب والمتفرج الأول لعمل الممثل، نوعا من المشرف الدليل لذي يقود الممثل ويساعده على تحقيق مراحل دخوله في ذاته. كما أنه يساعد على اكتشاف هذه الذات من خلال تأمين جو من الراحة النفسية الضرورية لتحقيق هذه المهمة الصعبة. لا بد من الإشارة هنا إلى أن النتيجة الملموسة التي توصل إليها جرزي في مختبره لم تكن مطابقة النظرية التي طرحها فهو لم يلغ عمليا دور المخرج المسيطر ولم يلغي الرؤية الإخراجية التي تحيط بكل ظروف العمل بشكل مسبق وتحدده وترسمه، وهذا ما يتجلى في عروضه التي نالت شهرة كبيرة، والتي أبرزت أهمية دور المخرج إلى جانب الممثل في رسم كل مسار العرض.[2]

وبالتالي، نخلص إلى أن الإخراج بمعناه المعاصر يشمل العمليات التالية:

- ❖ إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء، وهذا الجانب الذي ركز عليه جروتوفسكي وصب عليه جل اهتمامه إن لم نقل كله في تأطير وتدريب الممثلين، ليستطيعوا الحصول على لقب الممثل الخالق والقديس، وكما ذكرنا سابقا استعمل في ذلك طرقه الخاصة والجديدة نظريا وتطبيقيا.

[1] سعد آردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ،1979، ص 310.

[2] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 445.

- قديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة من خلال أدوات يتبناها العرض وتحديد أسلوبه، فأدوات العرض بالنسبة لجرزي كانت الممثل والمتفرج، حيث يعوض الممثل أغلب المكونات الفنية التي لا غنى عنها في المسرح الغني، وكذلك المعاصر أما عن أسلوب العرض ورغم تأطيره للممثل من كل الجوانب على مستوى جميع المهارات، فلم يرضَ جرزي بأن يكون المتفرج مجرد متلقي بل أشركه في العرض لا بأن يتفاعل فقط بل أن يكون مساهما ومثريا للعرض المسرحي.
- لتنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي، فقد شكل وحدة عضوية باستخدامه الممثل والمتفرج بقيادة من المخرج بعد إقصائه لجميع العاملين على مستوى العناصر الأخرى

3 .1.المسرح الشرقي معيار لبناء المختبر المسرحي:

1 .3 .1.مفهوم المسرح الشرقي :

يطلق مصطلح المسرح الشرقي على أشكال المسرح التقليدية والفنية، التي تطورت في منطقة الشرق التي تشير إلى آسيا وإفريقيا والشرق الأوسط، وهذا المسرح يختلف اختلافا شاسعا عن المسرح الغربي وفي نواحي عديدة، نذكر منها التقنيات المسرحية والأسلوب الفني وكذلك المحتوي الثقافي .

فهو مسرح تركيبي يدمج في سهولة وتلقائية بين التمثيل والرقص والغناء والمايم والفعل السردي والحوار والفعل المادي والمؤسلب، يجمع بين ما هو واقعي وخيالي، بين المرئي واللامرئي، كل في وحدة متناغمة تعبيرا عن الإيمان بوحدة الوجود، إنه مسرح شامل يقوم على أركان ثلاث هي الموسيقى، الرقص والشعر، ولا نجد أبدا الفصل الأرسطي بين الأنواع، حيث أن الموضوع ذا العرض الجاد يمكن أن يحتوي على فواصل مضحكة، والمشاهد العنيفة يمكن أن تأخذ شكل الجروتيسك، ولا

يوجد تمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية اللذين يمكن أن تجتمعا معا بسبب تلازم الكلام والغناء في النص، إنه مسرح الأعراف المنمطة والروامز وإنه مسرح طقسي بالدرجة الأولى[1].

2 .3 .1بعض الأنواع الرئيسية للمسرح الشرقي :

يتمثل في ثلاثة أنواع مسرحية وهي :

•مسرح النو الياباني:

النو كلمة يابانية تعني الإنجاز البارع. ومسرح النو هو مسرح غنائي شعري مؤسلب للغاية يندرج في إطار المسرح التقليدي الياباني، "كان مسرح النو منذ نشأته تسلية للنخبة من المثقفين ومن طبقة الساموراي النبلاء لحمايتهم، وهو بجوهره مستمد من فلسفة الزن التي تنادي بالتوازن، التركيز التقشف، الانضباط، وتجاوز الذات، ويبتعد عن الزخرفة المشهدية والإبهار رغم جماليته، فالنو له طابع شعري وسردي يتداخل فيه الماضي مع الحاضر".[2] أما أداء الممثلين في النو فيتعلق بالقدرة على التوصل إلى الهدوء الذي يعطيه طاقة حيوية كبيرة وقدرة خارقة على التركيز القوي، بحيث لا يصرف ذهنه لحظة واحدة عما يؤديه ويكون أداءه حالة روحية عميقة، رغم الطابع المؤسلب واللعبي الذي يوحي به العرض، يتدرب الممثل طويلا على الوصول إلى هذه الحالة وعلى نوعية الأداء الفني الذي يتخصص فيه طيلة حياته، ولذلك يبدأ إعداد الممثل عادة من سن الطفولة.[3]

---

[1] ينظر: منال فودة، تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر: دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، أبريل 2012، ص 02.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 509.

[3] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 512.

وأيضا يرتبط بالمرجع الديني العشائري، وهو مسرح طقسي شعائري يقدم عروضا عن الأرواح والاتصال بالموتى، ومن مميزاته: الصرامة وجمالية الحركة، البساطة في الأداء والديكور، الدقة في الحركة والأقنعة المميزة.

•مسرح الكابوكي(kabuki) :

يعد من أهم الأنواع التي قدمها المسرح الياباني، وأكثرها انتشارا بين الشعب، وهو نمط من التعبير الفني الحر والشعبي الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين وسمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة، يقوم الكابوكي على المغالاة في التعبير بالإيماءة، ويمتاز بتعقيد حبكته، وعنف مواقفه المثيرة، ويرفض استخدام الأقنعة إذ عدها بأنها تخفي التعبيرات الإنسانية من فرح و حزن وغيرها من الانفعالات، وبدأت إشعاعات المسرحية الكابوكية في شكل بدائي من البانتوميم الغنائي الراقص تخللته مشاهد مسرحية كوميدية. وأما بالنسبة للفعال التي تقدم على المسرح، تمثل عن طريق الحركات، فقد تتم المبارزة في شكل حركة رقص من نوع معين[1].

- **مسرح الكاتاكالي:**

يعد مسرحا طقسيا بامتياز لاعتقاد رواده بأنه هبة من الهندوسي(الشيفا) ومن ثم يعتبر العرض المسرحي بمثابة قربان بصري والعروض المسرحية فيه هي سلسلة من التحديات والمواجهات الضارية بين الإله (الخير) والشيطان (الشر)، "ويستثمر هذا الفن موروثا أسطوريا وتقنيات عتيقة ومرمزة للتمثيل، وهي إبراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي والديني بالدنيوي والأصيل بالمعاصر".[2]

[1] ينظر: عبود حسن الهنا وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط1 الدار المنهجية،2016، ص43.

[2] عبود حسن الهنا وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، المرجع السابق، ص34.

3 .3 .1أثر المسرح الشرقي على المختبر المسرحي :

يعتبر المسرح الشرقي بالفعل معيارا للمختبر المسرحي، وذلك من حيث الغنى في الأساليب الفنية وتقنيات التمثيل المتنوعة التي هي بمثابة إلهام لمختلف ممارسي المسرح والفنانين في جميع أنحاء العالم، وهذا لعدة معايير أهمها :

- استكشاف الأساليب التقليدية: فالمسرح الشرقي بأشكاله المختلفة يقدم تركيبة غنية من التقنيات التمثيلية والأداء الجسماني، وهذه الأساليب تعتبر مادة دسمة للدراسة والتطبيق في المختبرات المسرحية.
- حركة الجسد: تقنيات الحركات الجسدية الدقيقة والمعقدة في الكابوكي والكاتاكالي تساعد الممثلين على استكشاف طرق جديدة في التعبير الجسدي، وهذا مادعا إليه غروتوفسكي بشدة فيما بعد تحت مبدأ تطهير الفن فأراد لحركة الجسد وإيماءات الوجه وإشارات اليدين أن تكون الدرب الذي يسلكه الممثل ليصل الى تشخيص الشخصية بطريقه أصيلة ومتقنة وخالية من الزيف.
- استخدام الاقنعة: الأقنعة المستعملة في مسرح النو تستطيع أن تلهم فنانين لاستكشاف جوانب جديدة ومختلفة من الشخصية، من خلال حجب أو تغيير ملامح الوجه ففي المسرح الفقير ألغيت جميع الأقنعة ليصبح وجه الممثل القناع الوحيد الذي يحدد ذاته، يغير ويتلاعب بملامحه ليشكل تعبيرات مختلفة وجديدة في كل مرة.
- التفاعل مع الموسيقى والرقص: غالبا ما يتم الجمع بين الرقص والموسيقى بطرق متناسقة وعضوية.
- الدمج بين الفنون: على سبيل المثال الأداء في أوبرا بكين يجمع بين الغناء والرقص والفنون القتالية مما يوضح طريقة دمج العناصر الفنية المختلفة في عرض واحد، وهذا يجعلنا نتطرق لكيفية

جروتوفسكي في دمجه للعناصر الملغاة مع جسد الممثل وصوته، فجعل الممثل يصدر الموسيقى والإيقاعات، ويتعاطى معها في نفس الوقت حيث تعتبر طريقة مبتكرة لإدراج العناصر المسرحية في العرض دون وجودها فعليا .

- الإيقاع والحركة: المظاهر المسرحية مثل تلك الموجودة في الكاتاكالي تعتمد على الإيقاع والحركة الآنية مما يقدم دروسا في كيفية استعمال الوقت والإيقاع في المسرح الغربي.
- التعبير الرمزي والبصري: يشتهر المسرح الشرقي برمزيته العالية واستخدامه المكثف للأزياء والمكياج والإضاءة .
- الرمزية والفن التشكيلي: يمكن للمسرحيين استلهام كيفية جديدة لاستخدام الرموز والألوان والمواد في تصميم المشهد .
- التركيز على الجماليات: كتفاصيل الأزياء والمكياج في مسرح الكابوكي والنو، فهي تقدم إلهاما لابتكار تصميمات بصرية مدهشة تعزز السرد القصصيّ.
- التفاعل الحي مع الجمهور: تقنية المسرح الشرقي غالبا ما تخلف تفاعلا مع الجمهور مقارنة بالمسرح الغربي التقليدي، كعروض الحكواتي وخيال الظل عند العرب التي توضح ضرورة التفاعل الحي والديناميكي مع الجمهور.
- مسرح بريخت: بعض جوانب المسرح الشرقي تتوافق مع نظريات بريخت لكسر الجدار الرابع وتعزيز التفاعل الواعي مع الجمهور.
- المسرح الفقير: نظرية جروتوفسكي التي تدعو إلى دخول المتلقي ومشاركته في العرض وأنه لا ينبغي أن يكون متلقيا عاديا ومتفرجا فقط، بل يجب إشراكه في العرض وتفاعله داخله حتى يكون له دور مثله مثل الممثل.

- المسرح الطقسي: فالعديد من أنماط المسرح في الشرق لها أصول في الطقوس الدينية والثقافية، هذه الجوانب الدينية تلهم المسرحيين لاكتشاف طريقة استعمال الطقوس لإضفاء معنى ورمزيات على الأداء.
- الطقوس والشعائر: المسرح الهندي التقليدي مثل الكاتاكالي يقدم أداء يرجع إلى الطقوس مما يساعد المخرجين على دمج هذه العناصر في تجاربهم المسرحية.
- التدريب والتطوير: تقنيات التدريب في المسرح الشرقي مثل التأمل والتحكم في التنفس والإتزان يمكن أن تكون مفيدة جدا لتطوير مهارات الممثلين.
- التدريب الجسدي والصوتي: برامج التدريب المكثفة في الفنون مثل البونراكو وأوبرا بكين توضح وتضفي فهما أعمق لكيفيات إعداد الممثلين جسديا وذهنيا.

1.4.3. التطبيق في المختبر المسرحي:

امتاز هذا المسرح الذي تأثر به الكثير من مخرجي القرن العشرين، والذي اعتبروه ملهمهم في تجديد المسرح، في مجال التأليف والإخراج والتمثيل، وفي مستوى التقنيات أيضا، ومن هذه الامتيازات: أنه مسرح طقسي انبثق من الاحتفالات الدينية وله أصول شعبية، دخول شخصية الراوي في العرض ومحاورة الجمهور ليأخذ رأيه فيما يحصل. الغناء والرقص والسرد يحقق حدة التوتر فليس هناك تصاعد درامي ويعد مسرحا شاملا، أي لا يوجد فصل بين الأنواع المسرحية، أما الأداء فيه مؤسلب وتجريدي يقوم على الرمز حيث أداء الممثل يبتعد عن الإيهام ويقوم على الحركة النمطية والإلقاء المنغم، ديكور بسيط واهتمام بالأزياء والمكياج والأقنعة التي تشكل الرموز يعرفها المتفرج.[1]

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص512.

بهذا يمكن للمختبرات المسرحية الحديثة أن تستفيد من هذه العناصر الشرقية عبر إجراء ورش عمل مما يعني استضافة ورشات تدريبية عملية تركز على التقنيات المذكورة سالفا، ثم البحث والتطوير أي دراسة العروض والتقاليد الشرقية وإدماجها في المشاريع الإبداعية المسرحية، كما قام جروتوفسكي باستنباط بعض هذه التقنيات لتخدم نظريته وقام بتطويرها حسب منهجه هو، ومنه خوض التجارب المشتركة والتعاون مع فنانين من رواد المسرح الشرقي لاستكشاف كيفية دمج هذه الأساليب في أعمال جديدة. كل هذا جعل المؤلفين والمخرجين الأوروبيين يتأثرون بهذه المسارح من أجل تقديم كل ما هو جديد من أفكار تحاكي الجمهور، ومحاولتهم الجادة في تغيير ثقافة المجتمعات، لذلك عملوا على التجريب في كل ما طرحه المسرح الهندي والياباني، ولذلك أخذ الكثير من المخرجين العمل على ما أنتجته هذه المسارح في تلك البلدان مثل:(التغريب والأسلبة، العمل على الإيهام، تدريب الممثلين بشكل مكثف، والعودة إلى التاريخ في كتابة أفكارهم)، كما اقتبسوا من مسارح هذه البلدان الاقتصاد في الديكور والإضاءة والأزياء، والاعتماد بشكل كامل على الممثل حتى في المؤثرات الصوتية، ومن ثم امتد هذا التأثير ليصل إلى المسارح العربية التي تأثرت هي الأخرى بمسارح الشرق ولكن من خلال المسارح الغربية، فراح الكثير يتبع خطى المجددين الأوروبيين في مجال الكتابة والإخراج والتمثيل.

كما تأثر جرزي جروتوفسكي بشكل كبير بالمسرح الشرقي وخاصة مسرح النو الياباني والكاتاكالي الهندي، فاستخدم تقنيات مستوحاة من هذه التقاليد مثل التركيز على الحركات الجسدية الدقيقة والتفاعل الحيوي بين الممثل والجمهور، وكانت تدريباته تحتوي استكشاف التوازن النفسي والانضباط الجسدي مشابهة لتلك المستخدمة في مسرح الكاتاكالي.

الفـــصـل الثانـي

أساليب تدريب الممثل القديس وفقا للأدوات الداخلية للجسد

1.2. مفهوم جسد الممثل بوصفه حلقة بحث عند جرزي جروتوفسكي:

تمهيد:

بالنسبة لجروتوفسكي الجسد ليس مجرد دمية لإيصال النصوص أو للتفاعل مع مختلف العناصر المسرحية، بل هو كيان مهم ورئيسي لنقل وتجسيد الحالة الإنسانية والمشاعر الدفينة، لهذا كان يولي أهمية كبيرة لتدريب الممثلين على توظيف أجسادهم بطرق مكثفة وفعالة، هذا التدريب لا يركز فقط على الوظائف الجسدية بل يشمل أيضا تطوير الوعي الجسدي الداخلي مما يجعل الممثل يحقق أعلى مستوى من التعبير الفني، موظفا في ذلك الفضاء المسرحي فيعيد تشكيله لتجربة الجسد بشكل مباشر وحقيقي. فالمسرح الفقير يرفض الزخرفة المفرطة ويعتمد على الجسد والتفاعل مع الجمهور بشكل مباشر لتحقيق التأثير المطلوب، كما يهدف جرزي إلى جعل الممثلين يتحررون من القيود التقليدية للحركة والتصرفات المسرحية مما يجعلهم أكثر طلاقة في التعبير عن أنفسهم بشكل أصيل وبدائي.

1.1.2.مفهوم جسد الممثل:

يهدف جروتوفسكي من خلال منهجه إلى وضع أهداف محددة تخلص الممثل من جميع الأساليب التقليدية التي تؤثر على عمله سلبا، و إرشاد الممثل إلى نوع من التركيز بواسطة تدريبات بدنية وصوتية وتشكيلية تكسبه المهارة في الأداء، ومن هنا كان بحث "غروتوفسكي" عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل، مركزا على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا إلى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، التي تخفي داخلها القوة الكامنة، وبهذا يمكن للممثل أن يحقق مجموعة من الأفعال الجسدية المعبرة التي من شأنها استفزاز المتلقي ودعوته إلى المشاركة

الفعالة في الأحداث المسرحية، ويرى جروتوفسكي أن ذلك التعبير لا يولد إلا عن طريق نوع من التضاد الذي يحدث بين العمليات الداخلية للممثل والشكل الخارجي للجسد الإنساني.

يهدف برنامج تدريب الممثل عند جروتوفسكي إلى تحقيق السيطرة على أدواته الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية، فالممثل بتعلمه كيفية استخدام الجسد يعبر مباشرة عن الدوافع النفسية، في شكل استعارة جسدية، فكان المقصود من عملية التجديد النفسية التي خاضها الممثلون عند جروتوفسكي هو تحفيز نفس النوع من النشاط لدى المتلقي، وهو استبعاد سلوك مفروض اجتماعيا، ويكون هذا التحفيز من خلا المعرفة الذاتية.[1]

إن جسد الممثل هو مكون أساسي من مكوني الأداء جنبا إلى جنب مع الصوت، ويشمل الأداء بالجسد الحركة، التعبير بالوجه، حضور الممثل على الخشبة واستثمار الفضاء بالجسد أو حتى بالصوت، وقد أظهرت الدراسات الحديثة مثل دراسات الممثل الإيمائي الفرنسي إتيين ديكرو Decroux (1898) ودراسات الباحث فرانسوا ديلسارت F. Delsartes حول أشكال مسرحية تقوم على التعبير الجسدي، أن جسد الممثل لا يُنظر إليه على أنه كتلة تشكل أداة تعبير واحدة، وإنما يقسم إلى عدة أجزاء حيوية تشكل عدة مصادر للتعبير (الوجه، اليد، الجذع،...الخ)، "وأن جمالية التعبير ونوعه يتحددان حسب الجزء الذي يتم التعبير من خلاله،(مسرح الكتاكالي الهندي الذي يعتمد على التعبير باليد، والكوميديا ديلارتي التي تغفُل التعبير بالوجه المغطى بالقناع النصفي وتبرز التعبير بالجسد...)، وقد سمحت هذه الدراسات بتحليل طبيعة الأداء وليس بتقييمه فقط كما في السابق، فقد ميزت بين التعبير بالوجه والإيماء الذي يبرز البعد النفسي في الأداء وبين التعبير بأجزاء

[1] ينظر" عبود حسن الهنا وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط1، دار المنهجية للنشر والتوزيع، 2015، عمان، ص 118-119.

الجسد الذي يغيب هذا البعد (الحركة، اللعب والمسرح)".[1] من جانب آخر يعتبر جسد الممثل منبعا للصوت مما يخضع حركته في الفضاء لمسار محدد.

فمصطلح جسد الممثل يشير الى استخدام الممثل لجسده كأداة تعبيرية في الأداء المسرحي يشمل ذلك حركة الجسم، تعابير الوجه، نبره الصوت ولغة الجسد بشكل عام أي أن الجسد أداة رئيسية في إيصال المشاعر والأفكار وتطوير الشخصية، مما يساعد في إقناع المتفرجين وتعزيز تجربة مشاهدة عرض مسرحي، ليعتمد النجاح في هذا المفهوم على قدرة الممثل المتمثلة في التحكم في حركاته وتعابيره بشكل يتوافق وينسجم مع الدور والشخصية التي يجسدها على الخشبة.

3.1.2. جسد الممثل باعتباره حلقة بحث لدى جرزي جروتوفسكي:

ونقصد بهذا دراسة جسد الممثل كموضوع بحث في إطار المسرح الفقير فإنه يتضمن مجموعة جوانب مهمة، ففي رؤية جروتوفسكي يلعب الجسد دورا محوريا في الأداء التمثيلي ويعتبره عنصرا أساسيا للتعبير المسرحي، بكونه مؤسس منهج المسرح الفقير قدم إسهامات هامة في فهم دور الجسد في حلقة بحث موضوعها رسالة الممثل في إطار عمله ومن النقاط التي خلص إليها نذكر:

- **التركيز على الجسد كأداة تعبير :**

من بين الأساليب التمثيلية المهمة لدى جرزي دراسة كيفية استخدام الممثل لجسده في تجسيد الشخصيات المختلفة، حيث نعتبره الأداة الرئيسية في نقل الأحاسيس والأفكار وهذا يضم تقنيات عدة مثل تدريب الجسد، تعابير الوجه، وحركات الجسم، فعندما يركز الممثل على قدراته الجسدية يمكنه التجسيد بطرق أعمق وأكثر صدقا مما يخلق تجربة مسرحية أشد تأثيرا.

- **التدريب الجسدي :**

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص15.

إن التدريبات الجسدية المكثفة التي يركز عليها جروتوفسكي تحسن من تنسيق حركات الممثل، مرونته، وقوة تعبيره الجسدي فهذا التدريب يعزز قدرة الممثل على أداء الأدوار بشكل قوي وصادق ويجعل من أداءه حيويا وديناميكيا، ويمكنه من التعبير بطرق غير تقليدية.

- **الحد الادنى من العناصر المسرحية :**

من خلال التقليد من توظيف العناصر المسرحية التقليدية المبالغ فيها من ملابس، ديكور، أقنعة وموسيقى يضع غروتوفسكي الجسد في قلب المسرحية، وهذا التركيز يجعل الجمهور يصب اهتمامه على إبداع الممثل في استخدامه لجسده للتعبير عن الحدث ومشاعر الشخصية مما يعزز من قوة الاداء والتجربة المسرحية.

- **التواصل غير اللفظي :**

يستخدم هنا جرزي الجسد للتعبير عن رسائل ومشاعر قد لا تعبر عنها الكلمات، هذا النوع من التواصل بين الممثل والمتفرج يمكن أن يكون أعمق وأبلغ، مما يساهم في تحسين فهم المشاهدين للعرض المسرحي ومنه تعزيز تأثيره وجذبه للمتفرج ليكون مشاركا بدوره.

- **التجريب والإبداع :**

تشجع فلسف جرزي على التجريب باستخدام الجسد بشكل مبتكر وغير تقليدي، لأن هذا يسمح للممثلين بالابتكار واكتشاف طرق جديدة للأداء ويخلق تجارب مسرحية فريدة، حقيقية ومؤثرة.

2 .2. بناء الدور الجسدي والصوتي لأداء الممثل القديس:

1.2.2. مفهوم مصطلح الممثل القديس:

يشير مصطلح الممثل القديس في سياق الفن الدرامي أو المسرحي، إلى الممثل الذي يعتبر

أداءه جد متميز لدرجة أن يقارن بالقديس من حيث الدقة والإتقان، ومن جانب آخر قد يستعمل هذا المصطلح للإشارة إلى ممثل يتمتع بسمعة طيبة ويعتبر مثالا للالتزام والاحترافية في مجاله، أو الذي يعزز القضايا الاجتماعية الإنسانية عبر أعماله الفنية.

اعتبر جرزي جروتوفسكي الممثل قديسا يبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يوصله لأن يكتشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمتفرج، وموقفه من عملية البحث في الذات يقترب من أسلوب المخرج الروسي ستانسلافسكي في إعداد الدور، لكنه لا يلتقي معه إلا في مرحلة واحدة من مراحل الأداء لأنه يرفض كل طابع بسيكولوجي في أداء الممثل. رفض جرزي المفهوم الغربي للشخصية المسرحية لأنها توقع الممثل في فخ التشخيص والتقليد، ورفض كذلك شكل الأداء القائم على محاكاة الممثل للشخصية وتجسيدها من خلال استخدام الزي المسرحي والمكياج وغيره، وأراد له أن يتوجه مباشرة إلى المتفرج من غير وسيط، لذلك طلب أن يكون الممثل وحده على الخشبة عاريا من كل زينة بحيث يقوم أداؤه على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المكوِّنة كالصوت والحركة، رغم ذلك فإنه حافظ على مفهوم الدور المسرحي كشكل بنيوي وكإطار شرط أن لا يشكل عائقا أمام الطابع الاحتفالي للعرض، ذلك أنه كان يعي صعوبة غياب أي عنصر خارجي أو أي مرتكز يساعد الممثل في أدائه.[1]

فالممثل القديس يرتبط بفلسفة جرزي في المسرح التجريبي حيث يسعى لتحقيق تجارب مسرحية تتجاوز الشكل التقليدي للأداء، فوفقا له أن القديس هو ممثل يجسد العمق الروحي والتجربة الإنسانية بطريقة نقية وحقيقية، حيث يكون الأداء جزء من عملية البحث عن الحقيقة الإنسانية بدلا من مجرد

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 445.

تقديم عرض مسرحي، كما يكون الممثل قناة تتجلى من خلالها الحقيقة العميقة للكائن الحي وليس مجرد أداة لتقديم الأداء الجيد.

وفي هذا السياق يتسم الممثل القديس بصفات تساعده على هذا مثل التركيز الكامل حيث يكرس نفسه بشكل كلي لفن التمثيل، متجاوزا الأبعاد المادية والشكلية للعمل المسرحي، ومن ثم الالتزام الروحي الذي يتطلب تحقيق عمق روحي بحيث يصبح الأداء وسيلة للكشف عن البعد الإنساني، وكذلك التجريد حيث يسعى إلى إزالة العناصر الزخرفية أو التجميلية الغير ضرورية، والتركيز على جوهر التجربة الإنسانية، كما يرى جروتوفسكي أن الممثل القديس يمكنه أن يخلق تجربة مسرحية حقيقية وجوهرية، من خلال توظيف الجسم والصوت والروح بشكل متكامل وهذا يتضمن جهدا كبيرا في التدريب والتأمل الداخلي لفهم ومعايشة الدور بشكل عميق، فهو الذي بيده أن يجعل المتفرج يستمتع بنفس شعوره هو، في نفس اللحظة و بنفس المقدار الذي يستمتع به، أي أنه لا يتظاهر بمشاعر الشخصية فقط ليزيفها الجمهور، بل يعيش الدور بكل تفاصيله و يوصل صدق مشاعره إلى كل من يتفرج عليه.

مع هذا يجب القول أن هذا النوع من العمل يمنح رضا كبيرا، وفي هذا السياق الخاص والتضحية الذاتية نجد الممثل "الذي لا يخاف من المضي إلى ما وراء الحدود المقبولة اعتياديا يصل إلى نوع آخر من التسامي والتناسق والسلام، يصبح أكثر قدسية وتصبح طريقة عيشه أكثر طبيعية من حياة ممثل المسرح الغني".[1]

2.2.2. إعداد جسد و صوت الممثل القديس:

[1] جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص30.

أ-مفهوم الجسد المسرحي:

يقع جسد الممثل في نطاق أساليب الأداء بين العفوية والسيطرة المطلقة، وبين جسد طبيعي أو عفوي وجسد دمية مربوطة بكاملها برسن ومحركة باليد من قبل صانعها أو مبدعها الروحي "المخرج". يترجح الاستخدام المسرحي بين مفهومين اثنين: 1- إما أن يكون الجسد وسيلة للإبداع المسرحي الذي يقع في موضع آخر: في النص أو في خيال الممثل، وغالبا يصبح الجسد خاضعا كليا للحس النفسي أو العقلي أو الأخلاقي وهو يمَّحي أمام الحقيقة الدرامية، ولا يلعب سوى دور الوسيط في الاحتفال المسرحي، وإن حركة هذا الجسد التوضيحية في شكل نموذجي ولا تفعل سوى تكرار الكلام، 2- وإما أن يكون أداة ذاتية المرجع لا تعود إلا إلى ذاتها، وليست تعبيرا عن فكرة ما أو عن علم النفس. تحل أحاديه الإنتاج الجسدي مكان ثنائية الفكرة والتعبير:" ليس على الممثل أن يستخدم بنيته ليجمل(ليزين) هوى النفس بل عليه أن ينجز هذا الهوى ببنيته، إن الحركات هي، أو على الأقل توهم نفسها وكأنها مبتكرة وأصيلة، وترتكز تمارين الممثل على خلق انفعالات انطلاقا من ضبط الجسد وتحريكه".[1]

يصبح جسد الممثل الجسد الموجِّه الذي يرغب فيه المشاهد ويستوهمه ويماثله مع ذاته، إن كل تمثيل بالرموز والسيميائية يصطدم بالحضور الجسدي للممثل وصوته وصعوبة ترميزه.[2]

ب-صوت الممثل:

صوت الممثل هو آخر مرحلو قبل أن يتلقى المشاهد النص والمشهد، هذا يدل على أهمية

[1]ينظر: باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص147.

[2]ينظر: المرجع نفسه، ص 148.

تشكيل المعنى والتأثير وأيضا على الصعوبة الموجودة في وصفه وتقييمه وفهم مؤثراته، "الصوت هذا التوقيع الحميمي للممثل (بارت) هو في البداية ميزة حسية وصعبة التحليل إلا من خلال حضور الممثل والتأثير الذي يتركه في المستمع. حيث أن الصوت يقع عند نقطة التقاء أو ضغط متبادل بين الجسد والنص، وأداء الممثل والإشارات اللغوية".[1]

فبناء الدور الجسدي والصوتي لأداء الممثل القديس يتطلب فهما أعمق وأدق للشخصية التي هو مقبل على تجسيدها، وكذلك تطوير تقنيات معينة، وهنا يأتي دور المخرج ليساعد الممثل القديس على إدراك قدراته، ومن ثم صقلها لتخرج لنا في قالب صادق وحقيقي.

إن تدريب الممثل لا يتم عن طريق مجموعة من المهارات المتفق عليها، او نعطيه حقيبة حيل، وليست طريقتنا في جمع المهارات وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط، وكشف النقاب عن كنه الإنسان أي أنها عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذا ما يطلق عليه جرزي (أسلوب الغيبوبة)، أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه.[2]

إذا فتدريب الممثل في المسرح الفقير ليس تدريبا تربويا تعليميا، بل هو حالة من الانسجام والتركيز على كل مهاراته وتنميتها وتدريبها ليستفرد بالخشبة ويسيطر عليها بنجاح، من خلال هذا نعلم جيدا أن كل من الصوت والجسد مهمان للممثل والعرض المسرحي ككل، لكن لا يصبح الممثل

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، المرجع السابق، ص600.

[2] ينظر: نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 85.

ذا قيمة تذكر إلا في حالة إدارته لهما بذكاء واحترافية، وكذلك ضبطه وتعديله لكليهما بما يناسب الأدوار والشخصيات التي يقدم على تجسيدها لذلك لا بد أن نتعرض لبعض التدريبات المهمة التي ابتكرها وطورها جرزي لتناسب أداء الممثل القديس.

ج-إعداد أداء الممثل القديس:

يقسم "جروتوفسكي" الممثل إلى ثلاثة أنواع :

- ممثل بدائي : كما هو الحال في المسرح الأكاديمي والتقليدي.

- ممثل صانع : وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

-ممثل طقوسي : وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، وهو النوع الذي يهتم به المخرج ويدربه في معمله المسرحي، حيث يشترط في هذا الأخير امتلاك سمات معينة وخاصة، فيجب على الممثل أن يكون راقصا وبهلوانا وساحرا، وأن يجيد لعبة اليوغا، و السيطرة على الإيقاعات السريعة والبطيئة على حد سواء، وقبل كل هذا يجب أن يجيد التحكم في عضلات جسمه كافة. فجسم الممثل هو مادته، ويجب أن يكون لينا ومطوعا، ليستجيب للدوافع النفسية دون أي مقاومة وإن كانت هناك عيوب أو نقائص لدى الممثل، فيجب أن نستثمر إلى أن نخفي العيوب لأن العيوب عند "جروتوفسكي" لها نفس قيمة المزايا.[1]

ج-1 تدريبات على مستوى الجسد :

[1] ينظر: أحمد سلمان عطية الجبوري، نظريات فن الإخراج، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل العراق، 23:00 2014/05/26، http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13&lcid=40735

تعتبر تدريبات "جروتوفسكي" على مستوى الجسد من بين أصعب وأعقد التدريبات حيث استلهم بعضا منها من تقاليد اليوغا والطقوس البوذية ومن أهمها:

• المشي بشكل إيقاعي مع تماسك الأيدي، الأذرع.

المشي على رؤوس الأصابع.

• المشي منحني الساقين والأيدي خلف الظهر.

• المشي مع انحناءة في الساقين والأيدي إلى أعلى وكأنها مرتفعة بواسطة خيط.

لقد فرض "جروتوفسكي" على الممثل أن يمر بعدة طرق تدريبية لينزع القناع عن نفسه ويقوم بمواجهة ذاته أولا ويسميها جروتوفسكي "بالبوح الذاتي".[1]

وهي كذلك تدريبات تسعى الى التحرر في علاقة الممثل بالفراغ، كتدريبات الإحماء، استرخاء العمود الفقري، تدريبات الرأس على عقب، تدريبات الطيران، القفزات، الشقلبات، تدريبات القدم، تدريبات التمثيل الصامت والتي تركز على حركة اليدين والساقين، حيث صمم هذه التدريبات على أساس الضغط على قدرة الممثل على التوازن، والمرونة، والإنسانية والتمدد.[2]

ج-1 تدريبات على مستوى الصوت:

•الخيال الصوتي:

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 16.

[2] ينظر: عقيل ماجد حامد وصدام سالم حنا، تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر "تجربة قاسم بياتلي أنموذجاً"، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد 27، العدد 32، حزيران 2021، ص 228.

_يجب أن يتعلم الممثل إثراء قدراته الصوتية من خلال نطق أصوات غير عادية. إن أحد التمارين المفيدة للغاية في هذا الصدد، يتلخص في تقليد الأصوات الطبيعية والضوضاء الميكانيكية: خرير الماء، وتغريد الطيور، وطنين المحرك، وما إلى ذلك. يقوم أولاً بتقليد هذه الأصوات. ثم يقوم بدمجها في نص منطوق بطريقة توقظ ارتباط الصوت الذي يرغب في نقله (تلوين الكلمات).[1]

ب) ينبغي للممثل أن يطور القدرة على التحدث بمستويات صوتية غير طبيعية . أي أعلى أو أدنى من المستوى الطبيعي، وهذا لا يعني مجرد رفع الصوت أو خفضه بشكل منهجي ومستمر إلى مستويات صوتية مألوفة، بل وفي حالات محددة، العمل بشكل مصطنع بمستويات صوتية غير طبيعية دون إخفاء اصطناعيها بأي شكل من الأشكال. وهناك طريقة أخرى مفيدة للوصول بشكل مصطنع إلى مستويات صوتية أخرى، وهي التقليد الساخر لأصوات النساء والأطفال وكبار السن، إلخ. ولكن لا ينبغي للممثل أن يرغم نفسه بشكل منهجي على خفض مستوى صوته الطبيعي من أجل تحقيق صوت "رجولي" على سبيل المثال. وهذا الميل ضار بشكل خاص، إذ يؤدي إلى التهاب الحلق وحتى الاضطرابات العصبية.[2]

• التوظيف الصوتي:

إذا كان الممثل يعاني من خلل صوتي طفيف لا يمكن استئصاله، فبدلاً من إجبار نفسه على إخفائه، يجب عليه استغلاله بطرق مختلفة وفقًا للأدوار التي يلعبها .

[1] Voir: Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, Routledge A Theatre Arts Book, New York, 2002, p 166.

[2] Voir : IBID, p167.

•النطق:

القاعدة الأساسية للنطق الجيد هي إخراج الحروف المتحركة و"مضغ" الحروف الساكنة، لا تنطق الحروف بشكل واضح للغاية غالبًا، بدلاً من نطق الكلمة ككيان، يقسمها الممثل وفقًا للحروف التي تتكون منها، وهذا يسلب الحياة من الكلمة ويعطيها نفس خصائص النطق مثل اللغة الأجنبية التي يتم تعلمها من كتاب. هناك فرق أساسي بين الكلمة المكتوبة والمنطوقة، فالكلمة المكتوبة ليست سوى تقريب. النطق هو وسيلة للتعبير. يجب أن نجد تعدد أنواع النطق الموجودة في الحياة على المسرح أيضًا. إن الاقتصار على نوع واحد من المفردات يعني إفتقار المؤثرات الصوتية والتعبيرية.[1]

3.2. مراحل تهيئة الجسد في تدريب الممثل القديس:

يحدد جروتوفسكي ثلاثة مراحل للعمل مع الممثل وهي:

• **المرحلة الأولى:** وهي مرحلة البناء الأولي: في هذه المرحلة يقوم بترتيب النص المسرحي على طريقة المونتاج، بغية الوصول إلى الصيغة النهائية للنص.

• **المرحلة الثانية :** وهي مرحلة التوسيع والتطوير، وفي هذه المرحلة يقوم بتطوير الإمكانيات الجسدية للممثل.

• **المرحلة الثالثة :** مرحلة البناء النهائي للدور، في هذه المرحلة يقوم الممثلون بحفظ المئات من الإيماءات الجسدية، وصولا إلى أعلى المهارات الجسدية التي يمكن للممثل أن يقوم بها والتدريب

[1] Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p167.

على الحركات الأكروباتيكية، لتحرير جسد الممثل من المعيقات الحركية كالتشنجات والتوازن الحركي.[1]

1.3.2.مرحلة البناء الأولي:

لقد حاول جروتوفسكي أن يعزز تميزه عن السينما من خلال جسد الممثل الذي أعطاه الأهمية في كل مكونات العرض المسرحي ولكي يعزز هذا التميز قام بابتكار ميز من خلاله المسرح عن السينما:

أ. المجابهة:

يرى جروتوفسكي أن المجابهة هي الجوهر، وليس النص جوهر المشكلة، "فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي، أما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله، مع مواهبه ومع الجمهور وإلى أقصى حد ممكن، ينفي وجوده قاعدة أساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الأساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موحٍ بالرمز أو الطقس أو الأسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد أو الفكرة الواحد في العرض".[2] لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض.

ب. التشاركية:

هي ردة فعل حتمية على ما جاء به المسرح الشامل الذي نبذه "جروتوفسكي" حيث طرح فكرة

[1] ينظر: فاضل علي مراد الجاف والسيد توخيب أحمد قرو، المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ،61 العدد1، كانون الثاني 2012، ص 159.

[2] نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص 84.

تغير العلاقة بين (الممثل والمتلقي)، هذه العلاقة قوامها المشاركة أو "التشاركية". وهي المحاولة التي قادته للعودة إلى البدائية والطقسية والأسطورة، وباتت الصلة التي تحكم عروضه، يهدف "جروتوفسكي" من خلال مشاركة الجمهور في العرض إلى مهاجمة الخطوط الدفاعية للمتفرجين وإجبارهم على المشاركة الإيجابية فيما يجري داخل العرض المسرحي.[1]

2 .3 .2. مرحلة التوسيع والتطوير:

يشكل جروتوفسكي مرحلة تاريخية مهمة في مسيرة المسرح وخاصة بنظام التدريب، لأن مجمل تطبيقاته تنصب نحو بناء تربية جسدية وأفعالا نفسية خاصة بالممثل، عبر مختبره المسرحي، لقد نظر جروتوفسكي إلى الممثل وجسده بأنه أحد أعمدة الفضاء لا يمكن الاستغناء عنه مطلقاً ، بوصفه العنصر الحي والمباشر الذي يتصل بالمتلقي المسرحي و ينقل له مجمل الحالات والأفعال والتشكيلات والحركات التي عن طريقها يتم بناء صورة العرض الكلية ، وعليه أخذ بتدريب جسد الممثل وإدخاله في برنامج وتطبيقات جعلت منه ممثلا قادرا على تجسيد الشخصيات وتقديم الألعاب والحركات الأكروباتيكية، واستعان بتطبيقات من مخرجين ومن طقوس دينية وتمارين في اليوغا ومن التمثيل الصامت ، "إن التدريب بالنسبة لـ جروتوفسكي يمثل المرتكز الأساسي في اكتشاف المعوقات الجسدية من أجل التغلب عليها، فأعد مجموعة من التمرينات كوسيلة للتغلب على معوقات الممثل نفسه، ومنها تمارين إحماء، إرخاء العضلات، قفزات، تمارين للقدم، المشي، تمارين البطن، الفخذ، اليدين ، والأصابع، أخذ برنامجه بالتطبيق عبر تلك التقسيمات في

[1] ينظر: بلال بوزعيب ونقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند جروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مجلة آفاق سنيمائية، المجلد 01، العدد 01، جامعة وهران، 2021، ص253.

بنية الجسد و بحسب كل حركة ومن ثم البدء بالعمل على تحريك كامل أطراف الجسد ليكون الجسد مطواعاً لسلسة الحالات والتحولات في الشخصية".[1]

ونذكر من أهم هذه التدريبات ما يلي:

أ. تمارين الإحماء/التسخين:

1) السير بإيقاع معين مع لف الأذرع والأيدي في دوائر في الهواء.
2) ثني الركبتين ووضع اليدين على المؤخرة والسير بهذا الوضع.
3) العودة على أطراف الأصابع، يجب أن ينساب في الجسم شعورا بالسيولة والخفة وانعدام الوزن، الدافع للجري يأتي من الكتفين وليس القدمين.
4) ثني الركبتين ثنيا بسيطا مرة يلامس القدمين باليدين، ومرة ممسكا بأصابع القدمين، ثم السير بهذا الوضع.
5) مد الرجلين في حالة تصلب ومد الذراعين إلى الأمام ثم السير كأنما هناك خيوط وهمية تجذب إلى الأمام من اليدين .
6) وضع القرفصاء ثم القفز إلى الأمام قفزات قصيرة.[2]

تساعد هذه التمرينات في تهيئه الجسد أوليه لاستقبال باقي التمرينات الأخرى، كما تعمل على ضبط التوازن الجسم وتجهز عضلات الجسم للقيام ما هو اقصى في مراحل القادمة من التدريبات.

[1] عقيل ماجد أحمد وصدام سالم حنا، تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر "تجربة قاسم بياتلي نموذجا"، المرجع السابق، ص 227.

[2] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 25-26.

ب. تمرينات لتليين العضلات والعمود الفقري:

1) تخيل أنه يوجد حزام معدني فوق الصدر، وجذب الحزام بشد الجذع بقوة.

2) الوقوف على الرأس وضم الساقين مستندا بهما على الحائط مباعدا بين الساقين بالتدريج وببطء حتى الوصول إلى أقصى انفراج ممكن.

3) جلوس القرفصاء محني الرأس، ووضع الذراعين بين الركبتين.

4) القدمان مضمومتان في وضع مستقيم، انحناء الجذع ناحية الأرض حتى تلمس الرأس الركبتين.

5) تحريك الجذع من الوسط إلى أعلى في حركة دائرية سريعة بضم القدمين.

6) القفز من على الكرسي والدافع للقفز لا يأتي من القدمين إنما من الجذع.

7) القفز عدة مرات مقلدا قفزة الكنغر.[1]

في هذا الجزء يبدأ الممثل يشتد تدريجيا فكلها تمارين قد تبدو سهلة في البداية لكن الحقيقة أنها مُرهِقة وقاسية، وبعضها من الصعب إتقانها منذ الوهلة الأولى، كما نرى أن اغلبها تركز على الجذع كقوة دافعة وهي أصعب منطقة من حيث المرونة ولا يستطيع الإنسان العادي التحكم فيها بسهولة.

ج. تمارين القدم والأصابع:

1) التمدد على الأرض مع رفع الساقين قليلًا. القيام ة بالحركات التالية بالقدمين :

- ثني الكاحلين وتمديدهما، للأمام والخلف.

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 27-28

- ثني الكاحلين وتمديدهما، جانبيًا .
- حركات دورانية للقدمين .

2) وضع الوقوف :

- الانحناء على الركبتين مع مد الذراعين، مع إبقاء القدمين مسطحتين على الأرض في نفس المكان طوال الوقت .
- المشي على حواف القدمين .
- المشي على أطراف أصابع القدمين (أي بأصابع القدمين متجهة للداخل، والكعبين متباعدين جيدًا) .
- المشي على الكعبين .
- ثني أصابع القدمين للداخل باتجاه باطن القدم ثم للأعلى في الاتجاه المعاكس .
- التقاط الأشياء الصغيرة بأصابع القدم (علبة أعواد ثقاب، قلم رصاص، إلخ).[1]

3.3.2. مرحلة البناء النهائي للدور:

عند الوصول إلى هذه المرحلة يكون الممثل جاهزا تقريبا، وجسده مرنا لذا ينتقل به جروتوفسكي إلى التدريبات النهائية التي تخوله للدور:

أ. تمرينات مبدئية:

[1] Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p 130.

وهي عبارة عن حركات موجهة ومصممة خصيصا للممثل القديس والذي تمكنه من ضبط حركات جسده بالكامل والتحكم في الحركة وتوجهها في الاتجاه المضاد، مثلا قيام اليد بحركة محددة بينما الرجل تقوم بحركة في الإتجاه المعاكس وفي نفس الوقت، وهو ما يسمح للممثل باكتشاف ذاته وتحديد مراكز قوته واستغلالها في تجسيد الشخصية بينما يعمل على نقاط ضعفه ويتمكن منها في نفس السياق .

1) السير بخطوة إيقاعية والذراعان مفرودتان على كلا جانبي الجسم، حركة دائرية باليدين والكتفين مع دفع المرفق للخلف إلى أقصى حد ممكن، تدور اليدين في الاتجاه المضاد للكتفين والذراعين، ويدعم الجسم بأكمله هذه الحركات، وأثناء الدوران يرفع الكتفان الى أعلى بحيث يغطيان الرقبة، تخيل أنك سمكة الدولفين، زيادة إيقاع الدوران بالتدريج مع شد الجسم إلى أعلى حتى تسير على أطراف أصابع القدمين.[1]

2) وهذه التمارين قد تبدو صعبة وغير عادية للممثل العادي الذي يطلب منه تجسيد شخصية ما، وذلك عن طريق القيام بحركات بديهية معينة قد لا ترنو إلى هذا المستوى من موازنة الحركات العكسية، والتي تتطلب جهدا وتركيزا أكبر من مجرد حركات عادية لممثل صانع قادر على خلق شخصية بمساعدي الإضاءة والموسيقى وغيرها من الإضافات الفنية، عكس الممثل القديس الذي يعتمد اعتمادا كليا على جسده وفقط.

3) شد الحبل: يمد حبل خيالي أمام الممثل يستخدم في مساعدته على التقدم، وفي شد الحبل بهذه الطريقة لا يتم شد الجسم بواسطة الذراعين واليدين، وإنما الجذع الذي يتحرك نحو اليدين يحرك

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 28.

نفسه إلى الأمام حتى تلمس الرجل الموضوعة إلى الخلف على الأرض مع الركبة، ويجب أن تكون حركه الجسم حادة وقوية مثل سفينة تصارع أمواجا عاتية.[1]

4) في هذا التمرين يقوم الممثل القديس بالتعامل مع حبل خيالي، مما يعني عنصر مساعد ولكنه موجود فقط في خياله، ورغم ذلك يخلق الحبل مشهدا رائعا لممثل يبدو وكأنه يتعامل مع شيء حقيقي ومرئي للمشاهد، كما يعتبر هذا التمرين تمهيدا لمشاهد من مسرحيات قد يتم فيها التعامل مع أشياء خيالية أكبر ولكنها تخلق فرجة ومتعة رغم خلو الخشبة منها لأن وجودها الخيالي ينعكس في جهد وعمل الممثل .

5) ألعاب مع الجسم: يكلف الممثل نفسه بمهمة محددة كأن يعارض جانب من الجسم الجانب الآخر، أما الجانب الأيمن فهو شيء وجميل وحركاته جذابة ومتناغمة، والجانب الأيسر يراقب الجانب الأيمن بغيرة شديدة ويعبر في حركته عن مشاعر الاستياء والكراهية، وهو يهاجم الجانب الأيمن حتى ينتقم لشعوره بالنقص، ويحاول أن يقلل من شأن الجانب الأيمن ويدمره، ويكسب الجانب الأيسر المعركة، و لكنه في نفس الوقت لا يستطيع أن يستمر في الحياة أو يتحرك بدون الجانب الأيمن وهذا مثال واحد فقط، ويمكن أيضا أن يقسم الجسم إلى أجزاء متعارضة، فمثلا الجزء الأعلى ضد الجزء الأسفل، وبنفس الأسلوب يمكن لأطراف معينة أن تتصارع مع أطراف أخرى، والمهم في كل هذه الألعاب أن تستغرق خيال الممثل استغراقا كاملا مما يعطي معنى وحياة، ليس فقط لهذه الأطراف من الجسم وإنما أيضا للأجزاء غير المشاركة في التمرين، فمثلا أثناء الصراع بين يد وأخرى يمكن أن تعبر الأرجل عن ارتياعها ويعبر الرأس عن دهشته.[2]

---

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص28.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

ب. تدريبات في التكوين:

تمثل هذه التدريبات مجموعة من الكائنات والأشياء التي يجب على الممثل القديس محاكاتها، والتمثيل عن طريق تجسيدها وجعلها حية تنبض بالحياة عن طريق الإيماء والإشارات :

1) ازدهار الجسم وذبوله: المشي بإيقاع منتظم كما في النبات يرتفع الرسغ بدء من القدمين وينتشر إلى أعلى عبر الجسم بالكامل، ويصل إلى الذراعين التي تتفتح كما يفعل الجسم بالكامل، في المرحلة الثانية تذبل الأغصان وتموت الواحدة تلو الأخرى، ويكتمل التمرين بنفس الخطوة الإيقاعية التي بدأ بها.[1]

2) الزهرة: الأقدام هي الجذور، والجسم هو الجذع، واليدين تمثلان البتلة، يعيش الجسم كله، ويرتجف، ويهتز بعملية الانفجار المهيبة إلى زهرة، مسترشدًا بالارتباطات الخاصة للمرء، أعط "الزهرة" دلالة منطقية، وهي في نفس الوقت حزينة ومأساوية وخطيرة، "الزهرة" منفصلة عن العملية التي خلقتها، ويتم استخدام ذلك الجزء منها المعبر عنه من خلال اليدين كإشارة بلاغية في الحوار.[2]

3) امشِ حافي القدمين: متخيلًا أنك تمشي على أنواع مختلفة من الأرض، والسطح، والمادة (ناعمة، زلقة، خشنة، ناعمة، مبللة، منتفخة، شائكة، جافة، على الثلج، على الرمال المشتعلة، على حافة الماء، إلخ). الأقدام هي مراكز التعبير، وتنقل ردود أفعالها إلى بقية الجسم، كرر نفس التمرين مرتديًا الأحذية وحاول الاحتفاظ بالقدرة التعبيرية للأقدام العارية، يتم تطبيق نفس التمرين بعد ذلك على الأيدي التي تشعر، وتلمس، وتداعب مواد وأسطح معينة (ما زالت خيالية)، الآن اجعل اليدين

[1] Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p142.

[2] IBID,p143.

والقدمين تتفاعلان في وقت واحد، غالبًا مع النبضات المعاكسة.[1]

(اختر دافعاً عاطفياً (مثل البكاء) وانقله إلى جزء معين من الجسم – القدم، على سبيل المثال – والذي يجب أن يعبر عنه بعد ذلك، ومن الأمثلة الملموسة على ذلك إليونورا دوزي التي "قبلت" بكامل جسدها دون استخدام وجهها أو ذراعيها، عبر عن دافعين متناقضين باستخدام جزأين مختلفين من الجسم : تضحك اليدين بينما تبكي القدمان.[2]

ج. تدريبات على مستوى الوجه:

استوحى غروتوفيسكي هذه التدريبات من مقترحات ديلزارتي الذي قسم كل تعبير منها إلى انطوائي الدفع وانبساطي الدفع وهذه التعابير هي:

•تعبير يخلق اتصالا مع العالم الخارجي (انبساطي).

•تعبير يركز على الذات مع تجاهل العالم الخارجي (انطوائي). •تعبير محايد بين الإثنين.[3]

ويهدف هذا التدريب إلى التحكم في كل عضله من عضلات الوجه، وبالتالي فهو يتجاوز المحاكاة التقليدية، ويتضمن الوعي بكل عضلة من عضلات وجه الممثل والاستفادة منه، ومن المهم جدا أن يكون الممثل قادرا على تحريك جميع عضلات الوجه في نفس الوقت وبإيقاعات مختلفة فضلا عن جعل الحاجبين يرتعشان بسرعة شديدة بينما ترتعش عضلات الخد ببطء، أو أن يتحرك

[1] Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p143.

[2] IBID, p144.

[3] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 36.

الجانب الأيسر من الوجه بحيوية ونشاط بينما يتحرك الجانب الأيمن بتراخ وببطء.[1]

د. تدريبات على مستوى الصوت:

اختيار جرزي مجموعة من التمارين التي تعمل على تطوير صوت الممثل وجعله ملائما للدور أو الشخصية المطلوب تأديتها ومن بين هذه التمارين نذكر ما يلي:

1) قاعدة الصوت:

إن استخدام أي مرنان يفترض وجود عمود هواء، والذي لكي يتم ضغطه، يجب أن يكون له قاعدة، يجب أن يتعلم الممثل بوعي أن يجد داخل نفسه قاعدة لهذا العمود من الهواء، يمكن الحصول على هذه القاعدة إما عن طريق تمدد وانكماش جدار البطن، فغالبًا ما يعزز مغنيو الأوبرا هذه القاعدة بوضع أيديهم على البطن، والتظاهر بحمل منديل، وضغط الأضلاع السفلية بالساعدين. "أو يستند إلى الطريقة المستخدمة في المسرح الصيني الكلاسيكي، فيربط الممثل خصره بحزام عريض مشدود بإحكام، وعندما يتنفس كليًا (التنفس البطني والصدري العلوي)، يضغط هذا الحزام على عضلات البطن وبالتالي يشكل قاعدة لعمود الهواء، وبعد الشهيق كليًا (التنفس البطني والصدر العلوي)، يتم ضغط عضلات البطن، مما يجبر الهواء تلقائيًا على الارتفاع، يتم دفع الأضلاع السفلية للخارج وبهذه الطريقة يتم الحصول على قاعدة لعمود الهواء".[2]

2) طاقة توصيل الصوت:

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 37.

[2] Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p 155-156.

لابد من الاهتمام بوجه خاص بطاقة توصيل الصوت حتى يمكن للمشاهد أن يسمع صوت الممثل بوضوح تام كما يخترق صوته أيضا أذني المشاهد كأنه صوت استيريو، ويجب أن يكون المشاهد محاصرا بصوت الممثل كأنه صادر من جميع الاتجاهات، وليس فقط المكان الذي يقف فيه الممثل، كما يجب أن تنطق الجدران نفسها بصوت الممثل حيث عليه أن يستغل صوته في إخراج أصوات وتلوينات صوتية لا يستطيع المشاهد إخراجها أو تقليدها والشرطان الأساسيان لذلك هما أولا: لابد ان يكون الممر الهوائي الذي يحمل الصوت سالكا دون أية عقبات مثل (انغلاق الحنجرة أو عدم فتح الفكين بشكل كاف)، وثانيا وجوب تضخيم الصوت برنان فسيولوجي بالطريقة السليمة للتنفس، فمن خلال التنفس الشامل من قناة الزور العليا يستطيع الممثل أن يجمع كمية كافية من الهواء.[1]

3) تمارين تعتمد على أصوات الحيوانات:

النمر: زئير مطول ومستمر بنفس النغمة والتنفس .

الأفعى: هسهسة مطولة ومستمرة بنفس النغمة والتنفس .

البقرة: خوار مطول ومستمر بنفس النغمة والتنفس.

خلال هذه التمارين يجب على الجسم أن يبرز الأصوات الصادرة، وأن يصور الجسم أبسط الحركات لكل من هذه الحيوانات.[2]

[1] ينظر: جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، المرجع السابق، ص 37-38.

[2] Voir: Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, op. cit, p182-183

الفـــــــصـــل الثالث

دراسة تطبيقية لمسرحية "ضمير يحاكي ضمير" تصميم 'دين الهناني محمد'

1. البطاقة الفنية للمسرحية:

دين الهناني محمد 'جهيد' هو مخرج وكاتب ومؤطر ابن مدينة سيدي بلعباس، قدم الكثير من المسرحيات إخراجا وتأليفا ومن أهم أعماله: "حب في زمن الحرب"، "أطياف ورقية"، "مونودرام الهايم" ومسرحية "ضمير يحاكي ضمير".

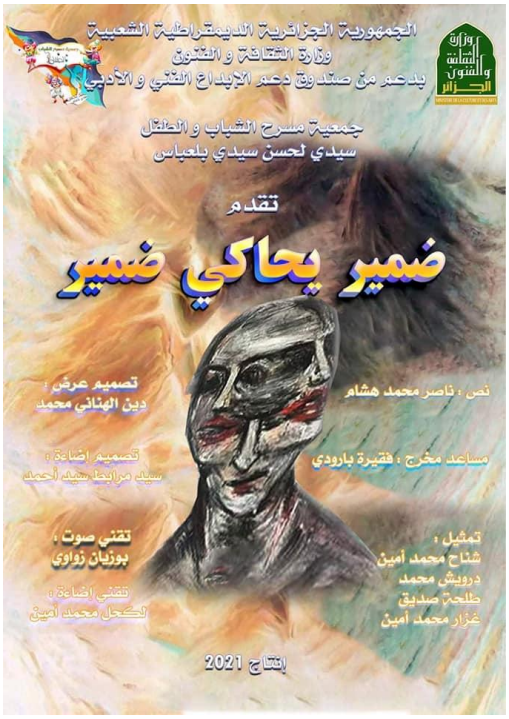
تعتبر مسرحية "ضمير يحاكي ضمير" من أهم أعمال جهيد في المسرح الفقير الذي تبنى أفكاره ومبادئه، وجسده في مسرحيته هذه بغرض الخروج من التبعية للمسرح الغني الحافل بالأعمال المسرحية العربية والغربية وهدفه في هذا نبذ المألوف وخوض مسرح تجريبي جديد بطابع جزائري بحت.

في هذه المسرحية أبى دين الهناني محمد إلا أن يبرز مبادئ المسرح الفقير والذي أخذها عن جرزي و طبقها في مسرحه بشكل واضح، والتي تجلت في معظم لوحات العرض ، فنرى اعتماده الكلي على جسد الممثل وخلو الخشبة من الديكور تقريبا، والاقتصاد في استعمال الحيز المسرحي للعرض مستخدما في ذلك التعبير الصامت أحيانا للتعبير عن مراحل معينة من حياة الفرد داخل المجتمع الجزائري ومستغنيا عن وحدة الزمان والمكان، حيث انتقل بنا العرض من مكان إلى مكان آخر و من زمن إلى زمن معبرا عن المحطات التي يمر بها الشخص في بيئته الواقعية منذ ولادته إلى مماته، وكذلك توظيف الصراع الداخلي مما يخدم سير أحداث المسرحية، و أيضا وظف جهيد الإضاءة، الموسيقى والمكياج في حين كان يمكن الاستغناء عنها لكنها لم تخل بمنهج المسرح الفقير مع تجسيد النص الأدبي في مجموعة من اللوحات الفنية.

وهذه المسرحية هي عبارة عن عرض مسرحي تجريبي يحاكي الصراع الداخلي والحالة الاجتماعية المزرية التي يعيشها الفرد الجزائري يوميا وباستمرار، ويزيل الستار عن المجتمع أو البيئة التي تجعل

من هذا الفرد العادي شخصا منفصما وضائعا بين أفكاره وصراعاته مع الواقع المر الذي يؤرق الشباب بشكل خاص، خاصة أن ذلك الفرد منذ صغره يحلم بواقع وردي جميل وشيئا فشيئا يصطدم بظروف موحشة قد تخرجه من طبيعته وتقتل فيه براءته وتجعله واهما يعيش في الخيال هاربا من رعب الواقع، فها هو بعد ما ضيع كل سنوات طفولته، مرهقته، و شبابه في الدراسة بجد، يحرم من عمل يليق بتعبه وينسيه سنين كده وتعبه، ويحرم أيضا من الحصول على الحب الذي يحلم به لأنه مجرد فقير معدم، والحب لا يختار إلا ذوو المال والجاه فيحتار الحالم المسكين بين البقاء في ظل الفقر والمعاناة في وطنه، وبين اتخاذ المخاطرة والهجرة التي رأى أنها قد تكون أرحم له ويقع في صراع داخلي بين هذا وذاك.

- النص الأصلي: ناصر محمد هشام.
- نوعها: تراجيديا_ ميلودراما
- تصميم العرض: دين الهناني محمد المدعو 'جهيد'.
- مساعد مخرج: فقيرة بارودي.
- أداء: شناح محمد الأمين، بلبشير عبد النور، طلحة صديق، عزار محمد الأمين.
- تصميم الإضاءة: مرابط سيد احمد
- تقني الصوت: بوزيان زواوي
- مدة العرض: 45 دقيقة
- مكان العرض: المسرح الجهوي سيدي بلعباس
- إنتاج: جمعية مسرح الشباب والطفل سيدي لحسن سنة 2021
- اللغة الأصلية: لغة الدارج الجزائرية.



الصورة 01: الملصق الإعلاني لمسرحية ضمير يحاكي ضمير

2. قراءة في أحداث المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول قصة الفرد الجزائري منذ ولادته إلى مماته حيث يستفيق المسكين في مكان غريب عنه لا يتذكر أين هو ولا أين كان قبل ذلك، ويجد نفسه مع أشخاص لا يعرفهم ولكن يبدو أنهم يعرفونه جيدا، بل ويتحكمون في حياته أكثر منه، ثم بعد ذلك تتوالى عدة أحداث صامتة تعبر عن مراحل حياة الإنسان من طفولة، مراهقة، وشباب حيث يتوضح خلال ذلك كيف أن الأفراد المحيطين بالطفل يلقنونه ألفاظا نابية وشتائم وتفاهات لا تغني ولا تسمن من جوع ولا تُلقن إلا في المجتمعات الثالثة، كل هذا وهو لازال يتعلم النطق والمشي. ثم يتجلى الصراع الداخلي عندما يصبح الطفل مراهقا تملى عليه الاوامر من كل صوب ويتم التلاعب به من طرف محيطه، ثم يصبح شابا يدرس في الجامعة وينافس أقرانه في رياضات كمال الأجسام فقط ليغطي النقص الذي رباه فيه المجتمع، وفي شبابه تزداد ذروة الألم والصراع والضياع فهو لا يعرف ذاته أبدا ويردد مجرد تفاهات علمها إياه مجتمع جاهل ومتعنت، فمن أهم ما يلقنونه إياه حسب ظنهم هو حب الوطن والتشبث بالدين، وهذين المفهومين حسب مفهومهم هم لا حسب معنييهم الأصليين وها هو على أبواب العمل.

ومن المثير للضحك والبكاء في نفس الوقت سذاجة الشاب التي تعطيه الثقة بأنه سيحصل على عمل وفقا لحصيلته العلمية وسنوات دراسته التي لا تقل عن 17 سنة، وهنا يصطدم بالواقع المر حينما ترمى أوراق شهادته في وجهه بعد أن كدح في تحصيلها ويقولون له: "ڤاع الورق لي جمعته ما يلزمش تخدم بيه عندنا." أو بمعنى أدق أن مستواه أعلى من الوظيفة لهذا هو غير مناسب لها وهذه حجة أخرى مضحكة وواهية، وحين يكتشف أنه لا تُعطى الوظائف التي حلم بها لأمثاله لاسيما بطريقة شريفة، يدرك أنه لم يبقى لديه سوى أن يتنازل عن شهادته ويشتغل، فيعمل نادلا، مساعد بناء، دهانا وحواتا وكل عمل مشابه فقط لكي لا ينعت بالبطال عديم الفائدة ولا ينجح في أي منها لأنه يعمل مع شعب اتكالي عديم المعرفة ويدعي أنه يعرف كل شيء ببساطة شعب العالم الثالث إلا ما ندر. ولا تتوقف المعاناة هنا بل حتى لا يجد من تتزوجه لأن الآباء لا يأتمنون عاملا يوميا على مستقبل بناتهم فيرى أمام عينيه الفتاة التي يريدها تتزوج شخصا أغنى منه وأعلى منصبا ليس لكفاءته ودينه ورجولته بل لماله وجاهه وفقط، حينئذ يتعلق بآخر قشة له وهي الهجرة الغير شرعية ليبدأ حياة جديدة، أو يموت موتة تنقذه من صراعه ومعاناته، فيخاطر بكل ما لديه في سبيل الهجرة وترك قيود الوطن القاسية التي قيدوه بها منذ الطفولة، فيهاجر ليموت ويموت معه صراعه ومعاناته وألمه.

فهذه المسرحية من أعمق ما قُدم في تجسيد معاناة الفرد الجزائري، ولا يوجد شاب شاهدها إلا وقد عاشها قلبا وقالبا وكأنها تحكي قصته.

3. البناء الدراماتورجي للعرض :

1.3.الصراع:

الصراع في المسرح هو مجموعة من المشاعر والأحاسيس التي تعيشها الشخصية في القصة

بسبب علاقتها بالشخصية 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 و آخر أو بين الإنسان والمجتمع والمتطلبات الإنسانية، إضافة إلى الصراع الديناميكي والذي يعبر عن رفض الشخصية لمصيرها التي تعيشه كما ان هناك الصراع الداخلي وهو الذي تعيشه الشخصية مع ذاتها من صراع تتضارب فيه المشاعر و الأفكار والعواطف داخل الشخصية، وأخيرا هناك صراع الأفكار الذي ينتج بسبب تعارض الأفكار واختلافها حسب كل شخصية و مبادئها وفلسفتها في الحياة.[1]

سعى دين الهناني محمد إلى ابراز صراعات عديده في مسرحيه ضمير يحاكي ضمير فافتتحت المسرحية بصراع ديناميكي، يعيشه الفرد مع الاشخاص من حوله ويتجلى هذا الصراع في رفضه لوجوده في مكان لا يعرفه مع اشخاص يملون عليه الاوامر وهو لا يعرف حتى من هم فيقول: "شكون نتوما .. شكون انا" ليردوا عليه تباعا: "انت القاتل"، "انت المقتول"، فيظهر في هذا المقطع درجة الصراع الذي يعاني منه الفرد حيث أنه المجني والمجني عليه في نفس الوقت، فتظهر دهشته ورفضه ولكن يستمر بطاعة الأشخاص الذين يأمرونه رغم هذا ورغم غربته في مجتمعه[2].

يؤدي هذا الصراع الديناميكي الذي يعيشه الأشخاص إلى صراع نفسي كون الشخص المأمور لا يستطيع التخلي عن ذاته ليذوب في ذواتهم، وفي نفس الوقت يجد نفسه مطيعا لهم رغما عنه، وهذا الصراع نشأ بسبب ادراك الشخص لاحقا انه لم يستفد من اوامرهم وتلقيناهم واصبحت حياته

[1] مماد محمد، نظرية المسرح الفقير بين الاقتصاد والتجريد في فضاء العرض المسرحي المغربي، مذكرة الماستر في تخصص مسرح مغاربي، كلية الآداب، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2020، ص 50.

[2] ينظر: العرض المسرحي ضمير يحاكي ضمير، https://www.youtube.com/watch?v=wp0HMkNoQAk

جحيما لا يطاق بسببهم وبسبب عدم رفضه لموروثاتهم منذ الصغر، فهو يدرك ان الاوان قد فات ليستقل برايه الخاص، و حتى لو حاول لن ينجح في رأيه هو، وبسبب صراعه النفسي يتحول الصراع الى صراع افقي بينه وبين محيطه الذي تمكن منه فلم تشفع له دراسته لأجيال ولا عمله اليومي ولا حتى طاعته لأولئك الاشخاص، ولم ينجح حتى في الزواج من الفتاه التي أحبها وبعد محاولات فاشلة للعمل والحب ينتهي به الأمر ميتا لأنه قرر ان يهاجر فمات اثناء ذلك، وتنتهي المسرحية كما بدأت حيث يستفيق المسكين ليقول: "وين راني."

قد يفهم في سياق مسرحية 'ضمير يحاكي ضمير'، ما يمكن أن تعبر به كل شخصية على حدا، واعتقاد يؤمن به المريض بالفصام بقناعة تامة، حتى وإن كان مبنيا على وجهة نظر خاطئة أو غريبة أو غير واقعية، قد يؤثر في الطريقة التي يتصرف بها الشخص، ويمكن أن تبدأ الأوهام فجأة أو قد تتطور على مدار الحياة، أو ربما ينجر عن اضطهاد نفسي مشحون بالمخاوف والاكتئاب وتأنيب الضمير، وبالتالي التغيير في السلوك والأفكار، حينها قد يصبح سلوك الشخص أكثر تشوشا ولا يمكن التنبؤ به، فالملاحظ أن فكر الإنسان عادة ما يخضع لسيطرة شخص آخر، أو أن أفكاره قد زرعها شخص آخر في أذهانه.

ما يعي في سياق القول: "عيبوني وأنا صغير قاسوني في واد الهايج"[1] هي العودة إلى ينابيع الأصل والخلود، ورهان يبنى على أساس الدين والعقيدة بدءا من مرحلة النشأة مرورا إلى مرحلة وفاته، إن المخرج أناب عن هذا الأمر في مرحلة لإيقاظ الوعي وزلزلة شديد له تجاه كثافة هذا العالم وتوعده وغرابته واستعصائه على التفكير، ومع وجود نوع من الغرابة والميتافيزيقا المتجذرة في النص

[1] ينظر: العرض المسرحي ضمير يحاكي ضمير، https://www.youtube.com/watch?v=wp0HMkNoQAk

والعرض معا، وهذا ما يتضح في قول الشخصية: "هاي هاي وين راهي.. هذي مشي بلاصتي.. راكم غالطين.. أنا خاطي أنا مشي منا"[1].

فإذا كانت الشخصية الرئيسة بضميرها فريسة شباك حيكت حولها فوقعت فيها مدفوعة ولكن مشلولة دون مقاومة تذكر، فقد اختارت مخرجا يبعث على الاشفاق كما يبعث التقزز على حسب ما تدله أقوال وأفعال شخوص مسرحية 'ضمير يحاكي ضمير'، كقول: 'الأمل يتولد من الجانب الأخر لليأس'، وهم ما نسوقه في لعبة القدر عن الشخصيات انطلاقا من اسقاط لحادثة الاجتماعية تمثلت في ظاهرة الهجرة الغير سرية على سبيل الحصر.

2.3. الشخصيات:

تكونت الشخصيات من أربع شخصيات حاضرة على المسرح وهي الشخصية الأولى التي مثلت الفرد في المجتمع الجزائري، الشخصية الثانية هي الشخص الذي كان يرافق الشخصية الأولى ويساندها وشخصيتين متعارضتين تتحكمان في حياة الشخصية الأولى كل على طريقته.

- **الشخصيات الرئيسية:**

تميز العرض بوجود أربع شخصيات كلها شخصيات رئيسيه في المسرحية، حيث كانت هنالك شخصيه رئيسية تمثل الفرد داخل المجتمع والذي تدور المسرحية حول حياته من ولادته إلى مماته، ثم الشخصية التي كانت مرافقة له تدافع عنه في أغلب العرض وتعطف عليه، وتارة تذوب في المجتمع هي الأخرى فتأمر وتقسو عليه، ثم لدينا الشخصيتين الآمرتين الناهيتين اللتين قامتا بالتحكم بحياة ذلك الفرد وتعليمه ما يفعله وما لا يفعله وجعله يتخبط بين هذا وذاك.

[1] ينظر: العرض المسرحي ضمير يحاكي ضمير، https://www.youtube.com/watch?v=wp0HMkNoQAk

❖ **الشخصية الأولى:**

هي شخصية المواطن الجزائري وهي شخصية رئيسية محورية، عبارة عن شاب متوسط البنية والطول مع ملابس رسمية بالأبيض والأسود، تُظهر كونه طالبا ومقدما على عمل كما أنه من طبقة فقيرة، وهو ما يؤكد كدحه لإيجاد عمل يضمن له مستقبلا وزواجا لذلك يطيع الأوامر أملا في حصوله على حياة كريمة، وهو شخصية متعبة نفسيا ودائمة القلق والتفكير في المستقبل، ويحلم كثيرا بالحصول على حياة راقية وأن يكون من طبقة الأغنياء أو المرتاحين ماديا، كما أنه شخصية ضعيفة تنساق وراء الآخرين و تعتمد عليهم وتدع لهم زمام التحكم بحياته، وهذا ما يحاول توضيحه المخرج من خلال فشل الشخصية في الأخير في تحقيق أحلامه، وبالتالي هو تلك الشخصية الموجودة بكثرة في المجتمع، فلا تستقل بشخصيتها وتدع الآخرين يقررون عوضا عنها ويبنون لها مستقبلا لتكتشف أنه مجرد حطام لأن الفرد لم يعتمد على نفسه في تحقيق أحلامه فانتهى به الأمر ميتا دون تحقيق حلم واحد.

❖ **الشخصيات الثلاثة الأخرى:**

شخصيات قوية البنية تلبس ملابس متماثلة، ملابس بيضاء تماما تغطيها رقع من قماش الخيش، وهي شخصيات تمثل أشخاصا من المجتمع كما تمثل نفس الشخصية الأولى فهي عبارة عن نوع من الضمير أو الإنسان الداخلي للفرد، وبما أن الشخصية الأولى تعيش صراعا داخليا فهذا بسبب تضارب الآراء والقرارات بداخلها، وهي شخصيات اتسمت بالصرامة والقسوة على الشخصية الأولى، لتوجيهها المزعوم للعمل وطلب الزواج والدراسة وما إلى ذلك. وكانت أثناء ذلك توجه لها اللوم والاتهام، فهذه الشخصية تمثلن لونين مختلفين: سطحيا يمكن القول إنهم أشخاص في محيط الفرد فهم فاشلون ويدعون المعرفة بكل شيء ويلقون أوامرهم وتوجيهاتهم لتظليل الافراد وجعلهم يفشلون.

وبشكل أعمق فهم يمثلون ضمائر تؤرق الشخصية الأولى وتتعبها، فهم متصارعون ومتعاكسون كل برأيه وكل يحاول فرض رأيه، وهذا يمثل حالة الشاب الجزائري في المجتمع الفقير الذي يجد كل المجتمع ضده حتى ضميره وذاته فيولد ليكافح ويموت وهو يكافح.

4 .تحليل المحتوى :

1.4. قراءة في اداء الممثل:

تميزت مسرحية ضمير يحاكي ضمير باستخدام تقنية المسرح الفقير في أداء الممثل، حيث تم استخدام الأساليب التعبيرية في الأداء والتمثيل، وهذا كون جهيد يعتمد على تقنية المسرح الفقير للمخرج البولندي جرزي جروتوفسكي الذي يعتمد على حركات الجسم والحركات البهلوانية والكلمات لإثارة الدهشة والإعجاب، وذلك أن الأسلوب التعبيري يهتم بالإنسان وطريقة تعبيره عن رسالة العرض المسرحي بكل حرية وبعيدا عن المحاكاة الأرسطية، كما أن التعبيريين يدعون الإنسان إلى التمسك بذاته الإنسانية، والبعد عن الجهل والفقر وكل ما لا يمثل جوهر الإنسانية ويدعون إلى الثورة على تقييد الحرية.

جسد الممثلون هذه الأفكار من خلال أدائهم فكانوا يعبرون بطلاقه وحرية وعفوية عن الصراع الداخلي والنفسي الذي تعيشه الشخصية الرئيسية في المجتمع من ضغط وتهميش ومشاكل عائلية واجتماعية، والتي حركت فيه إحساسه بالألم والخذلان واليأس، وهذا الأمر سلبه حريته وغير من إنسانيته وحتى طريقة تفكيره السليمة، وهو نفس الأمر مع الشخصية الأخرى، بحكم أنها كلها كانت تعبر عن جانب من جوانب هذا الفرد فظهرت هذه المبادئ في أداء الممثلين الذي كان صادقا ومجردا من كل الإضافات التي تشوش تسليم الرسالة و إبراز الهدف من العرض المسرحي.

والممثل القديس هنا يحاول رسم صورة من صراعه الروحي وأزمته النفسية، داخل عالمه الخارجي القلق والمشوه، وتكون هذه الصورة مغرية حلمية ومتخيلة، تتجاوز الصور المحاكية التشبيهية التي طغت في مسارح القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.[1]

تتمثل الغاية الرئيسية للمثل القديس في "إبراز دخيلة شخصية البطل الداخلية وأزمتها النفسية، وتوصيل صرختها الروحية وهي سلسلة من اللوحات والمشاهد والمواقف المتتابعة والمتقطعة، يتحكم فيها الرمز والخيال والتصور، وذات تشويه للواقع، تفكير مشوش وعالم محير ومربك، لا انتقال من موقف لآخر بل سلسلة متقطعة المشاهد والأوصال وكل جزء هو صورة جزئية للكل".[2]

فكانت مشاعر الممثلين تعبر عن أحاسيسهم الداخلية، ويتجلى ذلك في الجري هنا وهناك والانتقال من فعل إلى رد فعل آخر والقفز من حالة إلى حالة، في خليط من الحيرة والقلق، والقسوة والخوف من المستقبل، كما نرى أنه إضافة إلى مبادئ المسرح الفقير المتجرد من العناصر المسرحية، فقد أضاف جهيد لمسته الخاصة في فضاء العرض المسرحي، حيث أبقى على بعض العناصر التي رأى أنها تبرز أداء الممثل وتجعله مميزا، وقد توضح ذلك وتجلى في رد فعل الجمهور المستمتع بالعرض، والذي تفاعل معه بقوة وحماس فكانت تعليقات المتفرجين عبارة عن تشجيعات ومدح لكيفية الممثلين في إيصال كم هائل من المشاعر، وتجسيد واقعي لقصة متكررة في مجتمعنا الجزائري[3].

2.4. قراءة في الديكور والإكسسوار:

كان استخدام الديكور في المسرحية قليلا جدا ومقتصدا، اقتصر على مكعبات متعددة

---

[1] محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2016، ص 186-187.

[2] المرجع نفسه، ص 191.

[3] ينظر: العرض المسرحي ضمير يحاكي ضمير، https://www.youtube.com/watch?v=wp0HMkNoQAk

الاستخدامات، فكانت عبارة عن ديكور تجريدي هندسي، حيث اعتمد دين الهناني أسلوب التجريدية الهندسية الذي يخفي الشكل الحقيقي للأشياء ويستبدله بأشكال هندسية كالمربعات، المستطيلات والمكعبات وغيرها. وهذا يتوافق مع المسرح الفقير الذي يجرد الخشبة من الديكور والإكسسوار، ولا يبقي إلا ما يحتاجه الممثل، فبدل أن يستخدم طاولات على حدة ومصاطب ثم كراسي، اختصر ذلك في مكعبات تعبر عن كل هذه الأشياء في وقت واحد، فكان الديكور عبارة عن تلك المكعبات الموضوعة في أماكن متفرقة من الخشبة، حيث يتم استخدامها في باقي اللوحات لأغراض أخرى فكانت في بادئ الأمر مقاعدا ثم أصبحت طاولة فمصطبات، وكذلك استخدمت للانتقال من لوحة إلى أخرى، وغير بواسطتها الممثلون الديكور بطريقة ذكية وسلسة، كما وظفت كنعش في نهاية المسرحية، النعش الذي حمل الفرد رفقة أحلامه وطموحاته. فكان الديكور يتمركز في وسط الخشبة تقريبا، بينما كان باقي الفضاء خاليا تماما، وهذا الاختزال يعبر عن حياة الأفراد أمثال الشخصيات الموجودة التي تكون حياتهم خالية من أي إنجاز يذكر، وخالية من تحقيق الأحلام والطموحات، وبالمقابل تكون دواخلهم تعج بالفوضى والصخب.

اما بالنسبة للإكسسوار فاقتصر جهيد على كإسوارين فقط، فوظف الأوراق المبعثرة على أرضية الخشبة، حيث كانت ترمز إلى شهادات الفرد التي توثق دراسته في البداية، ثم استعملها للتقدم للوظيفة حيث قام بجمعها بلهفة و شغف ليسرع للمقابلة التي انتهت بالرفض بعد أن تم إلقاء شهاداته على وجه لتتناثر و تسقط مجددا على الأرضية، ليستسلم و يتركها مرمية، ويواصل كدحه بدونها، ولم يعد إليها مجددا، و ثاني اكسسوار الذي هو الملاءة، التي وُظفت كغطاء لطفل رضيع في البداية، ثم لباس تخرج و بعدها ملاءة أو منشفة تساعده في أعماله التي تنقل بينها على طول المسرحية، وأخيرا استخدمت الملاءة ككفن للفرد بعد مماته. (أنظر الصورة 02)

الصورة 02: نماذج من أشكال الديكور والاكسسوارات المستعملة في مسرحية ضمير يحاكي ضمير

3.4. قراءة في الإضاءة والألوان:

كانت الإضاءة في مسرحية ضمير يحاكي ضمير عبارة عن ثلاث بقع ضوئية بيضاء، سُلطت على الشخوص وفقط، مع بقاء معظم الفضاء المسرحي مظلما أسودا، في دلالة واضحة على أن تلك المناطق المظلمة ما هي إلا تصوير لخلو الحياة من الفرح والسلام الداخلي، و انعكاسات للصراع الداخلي من قلق وخوف وضغط، أما الاضاءة التي كانت مركزة على أماكن وقوف الشخصيات، أين يوجد الديكور والإكسسوار أيضا فكانت بلون أبيض، وذلك للتركيز على كل الشخصيات بنفس الشكل ونفس القدر، لأنها في الأخير تعتبر شخصية واحدة انقسمت إلى ضمائر مختلفة ومتعارضة فيما بينها بالإضافة للضوء المسلط على الشخصيات كان يوجد ضوء يأتي من الخارج طول العرض المسرحي، يشق الجزء العلوي من الوسط و يمتد على طول الخشبة، و يبدو و كأنه ضوء يأتي من الخارج، وهو ما يرمز إلى أن الخارج أفضل من الداخل، لأن الصراع داخلي فلابد من التخلص منه حتى يجد الفرد النور في الخارج، لذا فإن استخدام الإضاءة كان ضئيلا لا يتطلب الكثير من المؤثرات

الضوئية، بل ويحتاج أقل قدر من الإضاءة الضرورية، التي لا يمكن الاستغناء عنها وفقا لجرزي جروتوفسكي الذي قال في هذا الشأن :" ولقد تخلينا عن مؤثرات الإضاءة مما كشف لنا عن إمكانات واسعة تتعلق باستخدام الممثل لمصادر الضوء الثابتة، من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء إلخ، فبمجرد أن يجد المتفرج نفسه في منطقة مضاءة، أو بمعنى آخر يصبح في مجال الرؤية، يبدأ هو أيضا في أن يلعب دورا في العرض وهذا له مغزاه بوجه خاص.[1]

4.4. قراءة في الأزياء والماكياج:

اتسمت ازياء الشخصية الأولى بالقرب من الواقع الذي تنتمي إليه، ملابس كلاسيكية عبارة عن ملابس شاب في سن الدراسة، أو كباحث عن العمل وتم التلاعب بمنظر تلك الملابس بالملاءة في بعض اللوحات لتظهره كطفل أو كمراهق أو كعامل، أما بالنسبة لملابس الشخصيات الثلاثة الأخرى فكانت بيضاء مغطاة برقع من الخيش، منظرها عشوائي وغير مكتمل مما يوحي بالفوضوية والنقص، رغم أن الأزياء ليست ذات أهمية في المسرح الفقير وليست مهمة لوحدها إنما ما يجعل لها قيمة هو علاقتها بالشخصية المرتبطة بها.

أما بالنسبة للماكياج فكان مرتبطا بثلاث شخصيات التي تمثل الضمائر، واقتصر على اللونين الأبيض والأسود، وكان عبارة عن بودرة بيضاء تغطي جل الوجه، بينما الأسود استخدم للشفاه وهو ما يتناسب مع سياق العرض وكذلك مع مبادئ جروتوفسكي في رفض الماكياج المبالغ فيه والإبقاء على وضوح وتجلي ملامح الممثل لأنها في رأيه أوضح تعبيرا وتجسيدا، والتخلي عن الماكياج أو الاقتصاد فيه يتيح للممثل توظيف ملامحه وتعابيره بشكل أكبر. (أنظر الصورة 03)

[1] مماد محمد، نظرية المسرح الفقير بين الاقتصاد والتجريد في فضاء العرض المسرحي المغربي، المرجع السابق، ص 59.

الصورة 03: نماذج من أشكال الأزياء والمكياج
المستعمل في مسرحية ضمير يحاكي ضمير

5.4. قراءة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لطالما كانت المؤثرات الصوتية ذات أهمية في المسرح، حيث يجب تمثيل العديد من المؤثرات خلف الكواليس على أنها تحدث في الخشبة، بالتزامن مع الأحداث التي تدور أثناء العرض، قديما وبالتحديد قبل ظهور الآلات والحواسيب كانت المؤثرات الصوتية تتم خلف الكواليس وبعدة طرق، وعلى 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]

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

لكن في عصرنا الحالي، أصبح التقنيون ينتقون الموسيقى المراد تشغيلها أثناء العرض ويسجلونها بواسطة الحواسيب ويشغلونها أثناء العرض في الوقت المناسب حيث تبدو أكثر واقعية وكذلك لا نحتاج لكمية كبيرة من الأدوات خلف الكواليس، كما كان في السابق.

أما عند جرزي جروتوفسكي، فيؤمن بأن الممثل هو العنصر الوحيد الذي يحق له أن يصدر الأصوات والموسيقى، لأن مبدأه في ذلك أنه يفضل الأداء الحقيقي، الصادق والعفوية الصادرة عن الممثل، دون أي إضافات تطمس ذاته وأداءه.

لكن كان لجهيد رأي آخر فقد استخدم الموسيقى باقتصاد فهو يرى أن هذا ما يحتاجه الممثل ليساعده في الأداء، وكانت المقاطع الموسيقية عبارة عن موسيقى أجنبية تخدم سياق العرض وأداء الممثل حيث وظفها في الوقت المناسب، وكذلك وظفت المؤثرات الصوتية كعنصر مساعد وداعم لحركات الممثلين وكلماتهم، رغم كل هذا لم يخرج جهيد من نظرية المسرح الفقير لكنه وضع جزء من نفسه في هذا التوظيف السليم للموسيقى والمؤثرات الصوتية.

5. استنطاق المفارقات النقدية في سياق العرض المسرحي:

قد يعي على لسان مصمم العرض 'دين الهناني محمد' في مسرحية 'ضمير يحاكي ضمير' أن الشخوص ليست متفاوت بينما ومعيار الاختلاف بينهما هو الأداء الحركي ولغة الجسد والطاقة العالية التي تبرزها كل شخصية عن الأخرى، وأن معيار الفيزياء هو من يتحكم في رؤيته العملية في العرض لتوصيل المتعة والبهرجة، وبالتالي ما يلاحظ في هذه المسرحية أن جسد الممثل لم يتصف بالقدسية التامة التي انبرى لها المسرح الفقير عند المخرج جرزي جروتوفسكي، فأصبح الأجساد مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية وهي الفكرة التي تدعو إلى تأسيس مفهوم الممثل القديس، بالإضافة إلى قدرة طقوسية، وأنه من أجل تحقيق هذه القدرات يجب أن يكون راقصا

وبهلوانيا، وساحرا ليس بالمفهوم الضمني وإنما قدرته على توصيل الفكرة إلى أذهان المتلقي، وأن تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطأ والأشد سرعة وعلى التحكم في كافة عضلاته الجسمانية، بينما الذي يؤسس بفضله فضاء مبني على حركات الممثل، تاركا المجال لجسمه ليكون وسيلة مترجمة في إنتاجه للعمل المسرحي، والاستغناء عن باقي العناصر العرض من خلال الديكور والأزياء وغيرها من العناصر الغير ضرورية.

أما يتضح جليا، التزام مصمم العرض بحيثيات النص المعد مسبقا، حتى وإن لم يكن له معنى في مسرح، وإعادة كتابته حسب ما تميله النظرة الإخراجية، على أساس أنه عمل أدبي وكتب عن طريق هاجس الإبداع، مما يتوجب على المتلقي رؤية العرض في لوحات مجسدة لا سماعه فقط، وبالتالي، فإن الكتابة لهذه المسرحية تملي ما تجسده البيئة وفي ثقافة المجتمع، فتتغير فكرته المسرحية حسب الرؤية المعاصرة، فكر آخر ثقافة مسرحية أخرى، ومن ثم كتابة النص حسب المرجعية المتلقي وثقافته ونظرته للمجتمع.

ما يساق في نص 'ضمير يحاكي ضمير' هو الالتزام الصريح بمبادئ المسرح الفقير والذي تجلت في أكثر من مرة، بيد أن تمرد هذه الشخصيات كان لربما تمردا ميتافيزيقي مطلقا في خارج نطاق الزمان والمكان، تضعف فيه الصفة الاجتماعية أو تنعدم ويشخص الانسان فيه وهو يواجه مصيره البائس والمحتوم في بيئته الواقعية، ويهدم نفسه بنفسه، حتى إن اللغة نفسها لم تعد أداة اجتماعية، فهي أشبه بالصمت، والشخصيات في هذه المسرحية معزولة الوعي بعضها عن بعض فكأن لكل شخصية منها لغتها الخاصة بها وهذه الشخصيات أشبه بالدمى، تحركها خيوط الحياة.

- إن قراءة المجتمع من منظور مسرحي، يتجلى بناء على خلفيات يعيشها الكاتب والمخرج والجمهور، وبالتالي فلسفة القبر، الحساب والعقاب، الطفولة، العلم، الخدمة الوطنية، الحرقة، هي نتاج للواقع الذي احتواه المسرح الفقير.
- التأكيد على معيار التنشئة الاجتماعية بناء على فكرة التربية التي ترتبط في مقامها الأول وفي يومها الأول بين لقاء الأب والأم.
- الاعتماد على المايم أو التمثيل الصامت، توظيفا إذ يجعله أداة تعبير بليغ عن ظروف الحياة التي تعيشها الشخصية.
- الاعتماد على التسلسل الزمني للأحداث.
- توظيف الصمت على حساب الكلمة المنطوقة في بعض المشاهد المسرحية.
- استحضار قواعد المنهج الإخراجي عند المخرج البولندي جرزي جروتوفسكي في المسرح الفقير.
- خلق الواقع الداخلي للشخصية بكل حركاتها، مما سمح للممثل من مسايرة الحدث من خلال تعبيراته الإيمائية التي تساعد في خلق فضاء مسرحي متكامل، وفي تصويرها لنشاط الحياة اليومية.
- الخروج عن الدائرة الأرسطية، هذا لا يعني اهمال الوحدات الثلاث (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل).
- تجلي الصراع الداخلي في المسرحية بما يخدم العرض المسرحي.
- توظيف البيوميكانيك الآلية لحركة الممثل لأكثر من موضع معد عند المخرج فيسفولد ميرهولد.
- توظيف البهلوان والسحر، والأكروبات من طرف الشخصيات المسرحية مما خدم العرض المسرحي.

- التوفيق في استخدام أسلوب التجريد والفقر في الفضاء المسرحي المجسد في العرض المسرحي.
- في سياق مغاير، لم تتجلى ولم توضح معالم المدارس المسرحية بالأساس والالتزام بها في نص 'ضمير يحاكي ضمير'.
- التأكيد على الوحدة بين الجمهور والممثلين وعلى المساحات التي تجري فيها الأحداث وتشكيلها الداخلي.
- بفضل الإضاءة والعرق والتنفس تصبح عضلات الوجه وملامحه قناعا بحد ذاته.
- لم تهدف فكرة خيال الظل ولم تعبر عن المعنى المقصود في العرض المسرحي.
- لم تحترم الشخوص المسرحية وظيفتها وحركتها من خلال التقسيم المعتمد على خشبة المسرحية.

الخـــاتمة

خاتمة

خاتمة:

يمكن القول أن المســـرح بالنســـبة إلى المخرج جرزي جروتوفســـكي كل ما يدور بين الممثل والمتفرج وكل ما عدا ذلك يعد ثانويا، وهذا ما يســـتنتج من اعتماده على فكرة تكامل جميع القوي النفسية والجسمية التي تنطلق من أعماق الممثل وغرائزه وتنفجر بصورة تكشف عن هذه الأعماق.

وعليه، يرى جروتوفسكي أن العمل المسرحي التجريبي لابد أن يستخدم تكتيكا جديدا باعتباره الفرع وليس الأصـــل، وأن نتيجة العمل المســـرحي التجريبي لابد أن تكون اســـهاما جديدا في فن المســـرح المعاصـــر، وهذا ما تدعوا إليه نظرية المســـرح الفقير من خلال الدعوة إلى الالتحام بين النص في قيمته الحقيقية والممثل.

وبالتالي، يستخلص من الدراسة أن الممثل القديس عند جروتوفسكي، يجب أن يمتلك سمات معينه وخاصـة، فهو يجب ان يكون راقصـا وبهلوانا وساحرا، وأن يجيد التحكم في عضـلاته كافة، اعتبارا أن جسم الممثل هو مادته، ليستجيب للدوافع النفسية دون اية مقاومة.

وعلى هذا الأســـاس، اعتمد المخرج دين الهناني محمد على عنصـــر الأحلام إلى جانب مرتكزات علم النفس وما يمكن أن يفرزه في العمل المســـرحي أو الأدبي، ناهيك عن وجوب وجب معرفة ذات المبدع الفكرية وتجاربه، معرفة دقيقة، ومن ثم اعتماده لدور اللاوعي في تفســـير المجتمع وقراءته وهذا اعتبارا أن المنتج الإبداعي يحتوي على مخزون غني من الأدلة التي تدل على حياة الانسان اللاواعية، هذا منطلق من مشاهدة العرض المسرحي 'ضمير يحاكي ضمير'.

المكتبة البيبليوغرافية:

المصادر والمراجع:

1. المعاجم:

- ابن منظور، معجم لسان العرب (الجزء رقم 2)، دار المعارف، القاهرة، 2016.
- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.
- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

2. المراجع:

أ. المراجع بالعربية:

- حسين التكمه جي، نظريات الإخراج، ط1، دار المصادر، بغداد،2011.
- سعد آردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ،1979.
- عبود حسن الهنا وآخرون، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط1، دار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، 2015.
- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2016.
- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2016.

ب. المراجع المترجمة:

- جرزي جروتوفسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء،1964.
- جرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999.
- كريستوفر آينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، 1966.
- هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مؤسسة هنداوي للنشر، المملكة المتحدة، 2023.

ج. المراجع باللغة الأجنبية:

Eugenio Barba & Peter Brook, Jerzy Grotowski Towards a poor theatre, Routledge A Theatre Arts Book, New York, 2002.

3. المجلات العلمية:

- بلال بوزعيب ونقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند جروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مجلة آفاق سنيمائية، المجلد 01، العدد 01، جامعة وهران، 2021.
- عقيل ماجد حامد وصدام سالم حنا، تدريبات جسد الممثل في المسرح المعاصر "تجربة قاسم بياتلي أنموذجاً"، مجلة نابو للبحوث والدراسات، المجلد 27، العدد 32، حزيران 2021.
- فاضل علي مراد الجاف والسيد توخيب أحمد قرو، المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ،61 العدد1، كانون الثاني 2012.
- منال فودة، تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر : دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، أبريل 2012.

4. المذكرات العلمية:

مماد محمد، نظرية المسرح الفقير بين الاقتصاد والتجريد في فضاء العرض المسرحي المغربي، مذكرة الماستر في تخصص مسرح مغاربي، كلية الآداب، قسم الفنون، جامعة تلمسان، 2020.

5. المراقع الإلكترونية:

http://www.uobabylon.edu.iq
https://www.britannica.com
https://www.youtube.com/watch?v=wp0HMkNoQAk

فهرس المحتويات

إهداء	
شكر وتقدير	
المقدمة	أ
الفـــصـل الأول: المسرح الفقير بين التنظير والممارسة عند المخرج البولندي جرزي جروتوفسكي	**6**
1.1. المسرح الفقير، المفهوم والمصطلح	**7**
2.1. الإخراج في المسرح الفقير	**16**
3.1. المسرح الشرقي معيار لبناء المختبر المسرحي	**23**
الفـــصـل الثاني: أساليب تدريب الممثل القديس وفقا للأدوات الداخلية للجسد	**30**
1.2. مفهوم جسد الممثل بوصفه حلقة بحث عند جرزي جروتوفسكي	**31**
2 .2. بناء الدور الجسدي والصوتي لأداء الممثل القديس	**34**
3.2. مراحل تهيئة الجسد في تدريب الممثل القديس	**42**
الفـــصـل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "ضمير يحاكي ضمير" تصميم 'دين الهناني محمد'	**55**
1.البطاقة الفنية للمسرحية	**56**
2. قراءة في أحداث المسرحية	**57**
3. البناء الدراماتورجي للعرض	**58**
1.3. الصراع	**58**
2.3. الشخصيات	**61**
4 .تحليل المحتوى	**63**
1.4. قراءة في اداء الممثل	**63**
2.4. قراءة في الديكور والإكسسوار	**64**
3.4. قراءة في الإضاءة والألوان	**66**
4.4. قراءة في الأزياء والماكياج	**67**
5.4. قراءة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية	**68**
5. استنطاق المفارقات النقدية في سياق العرض المسرحي	**69**
الخاتمة	**74**
المكتبة البيبليوغرافية	**76**
فهرس المحتويات	**78**