الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم: الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماسترفي تخصص " مسرح مغاربي"

الموضوع

كوميديا دي لارتي في أعمال المخرج لطفي بن سبع

قراءة في مسرحية افتراض ما حدث فعلا أنموذجا.

إعداد الطالبة:

عزاوي أم كلثوم

إشراف الأستاذ:

د.بدير محمد

لجنة المناقشة		
د. بولنوار مصطفى	جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان	رئيسا
د. بدير محمد	جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان	مشرفا ومقررا
د. دحو محمد الأمين	جامعة أبو بكر بلقايد-تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

إلى من وهبوني الحياة والأمل، ومنحوني القوة والعزيمة

لمواصلة الدرب، ومن علموني أن ارتقي سلم الحياة بحكمة وصبر

برا، وإحسانا، ووفاء لهما، والدي العزيز، ووالدتي العزيزة

إلى من وهبني الله نعمة وجودهم في حياتي إلى العقد المتين

من كانوا عونا لي في رحلة بحثي إخوتي

إلى كل الأحباب والأقارب

وإلى كل قارئ مولع بالمسرح.

شكروعرفان

أغلى وأول شكر لمن وهب لنا الحياة وجعل ختامها الممات لتحاسب كل نفس بالذات خالقا. ومصورنا الله تعالى جل في علاه، ورزقنا إن شاء الله زواياه.

كما أتقدم بالشكر الخاص من سرنا على خطاه وزينت حياتنا ببشراه و " اقرأ" كانت أولى دعواه، وعن الخلق إلى هنا اصطفاه، حبيبنا وقائدنا "سيدنا محمد" صلى الله عليه وسلم.

لا بد لي وأنا أخطو خطواتي الأخيرة في الحياة الجامعية أن أتقدم بأسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى من ساعدني في درب إتمام هذه المذكرة وساندني بالنصيحة والتوجيه ولم يبخل عليا بشيء فرغم انشغالاته العلمية المختلفة إلا أن صدره كان أرحب من كل هذا، فجزاه الله خيرا الدكتور

" محمد بدير".

إلى كل أساتذة قسم الفنون كما أتوجه بخالص شكري وتقديري إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد على انجاز وإتمام هذا العمل.

مقدمة

مقدمة:

يعتبر المسرح الدعامة الرئيسية في بناء الفن، والرافد التي تصب فيه جميع الفنون، ومن بينها الكوميديا او الملهاة، كما يعرف عند الكثير من الباحثين أنها الدراما التي تحاكي حياة الناس بكل تفاصيلها وتناقضاتها ضمن إطار مضحك ومسلي، وتنتقل الكوميديا إلى شكل آخر في ايطاليا... هذا الشكل هو كوميديا الفن أو «**الكوميديا دي لارتي**»، وقد انتقلت هذه الكوميديا من خلال فرق متجولة ايطالية لبث هذا الشكل في فرنسا وبقية الدول الأوروبية الأخرى والتي لاقت فيها إقبالا من الجماهير ونجاحاً في العروض التي قدمتها.

فالمتتبع للحركة المسرحية في الجزائر يلمس ميل العديد من المخرجين الجزائريين إلى استثمار العناصر الكوميدية أمثال المخرج لطفي بن سبع الذي لجا إلى توظيف الكوميديا دي لارتي ضمن أعماله المسرحية. وهذا ما ستتطرق إليه هذه الدراسة في هذا العمل المتواضع، والمعنون ب "الكوميديا دي لارتي في أعمال المخرج لطفي بن سبع"، واختيار أحد أعماله كنموذجا في التطبيق.

وبناءا لما سبق ذكره، يطرح الاشكال التالي:

ما الكوميديا دي لارتي في مفكرة المخرج لطفي بن سبع!، وما معيار ذلك ضمن التجارب الغروتسكية في التجربة الجزائرية المعاصرة؟

وبالتالي تطرح ثلة من التساؤلات، كان منها:

- كيف كانت تجربة المخرج لطفي بن سبع في الكوميديا دي لارتي؟
- ما هي تقنيات الممثل الديلارتي؟
- ما الارتجال وما فائدته في تدريب الممثل؟
- كيف تم استخدام الأداء الكاريكاتوري في أعمال المخرج لطفي بن سبع؟

فعمدت هذه الدراسة إلى طريقة لطفي بن سبع في توظيف الكوميديا دي لارتي في مسرحه وكيف كان يعالج مواضيعه المختلفة، ذات الطابع السياسي بطريقة ساخرة، مما دفع إلى تناول تجربته في الكوميديا دي لارتي، ومعرفة ركائز هذا النوع المسرحي.

أما الدراسات السابقة في البحث، والتي ساعدت نوعا ما بما يخدم الإشكالية التي سبق طرحها وجب الإشارة إلى البحث الذي تناوله " بوزيدي محمد" حول تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد-لطفي بن سبع أنموذجا-من خلال تحليله لثلاث مسرحيات جزائرية في عمل مقدم لنيل شهادة الماجستير، بقسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2013-2014. ويعتبر العمل الذي قام به في هذا المجال مرجعا غنيا وهاما.

كما انه يمكن إضافة:

حمد عبد السلام صالح جمعة، دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان، دراسة مقدمة لاستفاء درجة الماجستير في الدراما-تمثيل، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

وقد تم الاستعانة في هذا البحث بالعديد من المراجع والدراسات الهامة حول الموضوع، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

كتاب الكوميديا الايطالية لبيير دو شارتر.

سعد أردش، المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات.

كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور.

وفيما يخص المنهج المتبع فقد تم الاستناد على المنهج الوصفي كونه المناسب للإلمام بعناصر البحث، والمقاربة التحليلية بالنسبة للجانب التطبيقي لتفكيك الأفكار وتحليلها.

وللوقوف على حيثيات الدراسة، تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، فصلين نظريين وأخر تطبيقي.

تناول الفصل الأول من البحث المعنون بالبحث في موطن الكوميديا دي لارتي في المسرح العالمي، وهو مقسم إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول، والمعنون بالكوميديا دي لارتي، المعنى والاصطلاح. وفيه نشأة الكوميديا دي لارتي وتأثيراتها وتعريف الكوميديا دي لارتي لغة واصطلاحا، مميزات الأداء في الكوميديا دي لارتي، تشكل الفرق الديلارتية، وشخصيات الكوميديا دي لارتي.

بينما تم التطرق في المبحث الثاني الى المسرح الايطالي والكوميديا دي لارتي، وفيه المسرح الايطالي، بروز الكوميديا دي لارتي في المسرح الايطالي، طريقة التمثيل في الكوميديا دي لارتي وكارلو جولدوني والكوميديا دي لارتي.

وعن المبحث الثالث فكان الحديث مقتصرا على رحلة الارتجال في الكوميديا دي لارتي ويتضمن:

تاريخ الارتجال.

مفهوم الارتجال، لغة واصطلاحا. وأنواع الارتجال.

أهمية فن الارتجال.

ركائز إعداد العرض الارتجالي.

وتكنيك الارتجال في الكوميديا دي لارتي.

اما في الفصل الثاني، فتم عنونته بتجربة لطفي بن سبع في مسرح كوميديا دي لارتي.

بحيث كان في المبحث الأول معيار الغروتسك في الكوميديا دي لارتي، وفيه: مفهوم الغروتسك لغة واصطلاحا، وتمظهرات الغروتسك في المسرح الغربي.

ومبحث ثان عنوانه الكوميديا دي لارتي والثقافة الشرقية عند لطفي بن سبع، ويتضمن التداخل الثقافي في المسرح الشرقي وفنية الإخراج لدى جيرزي جروتفسكي ولطفي بن سبع.

أما المبحث الثالث فكان عنوانه، الرسم الكاريكاتوري في مسرح لطفي بن سبع، وفيه مفهوم الكاريكاتير لغة واصطلاحا. الكاريكاتير في المسرح، أساليب وطرق الأداء الكاريكاتوري في المسرح.

أما الفصل الثالث فقد كان تطبيقا حيث خصص لدراسة نموذج مسرحي الموسوم ب: " **"افتراض ما حدث فعلا"** للطفي بن سبع من خلال تحليل العرض، ودراسة محتوى المسرحية.

كما يهدف هذا البحث المتواضع إلى ما يلي:

أ-التعرف على أسلوب وخصائص الكوميديا دي لارتي.

ب-التعرف على التجربة الإخراجية للمخرج الجزائري لطفي بن سبع.

وبطبيعة الحال فإن كل بحث أو عمل أكاديمي مهما كان حجمه، وتنوعت مواضيعه لابد أن تعترض طريقه شتى أنواع العراقيل والصعوبات التي ترخي من عزيمة الباحث وتكاد تؤدي به إلى البأس لولا الإرادة والعزيمة التي يحاول فيها بكل جهد ومثابرة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه. ولعل أكبر عائق يواجهه الباحث هو صعوبة اقتناء المادة العلمية وتناثرها في ثنايا الكتب والمجلات والمقالات.

فيما عدا المخرج **"لطفي بن سبع"** الذي لم يبخل على هذه الدراسة، وأمد بكل ما تحتاجه، والذي يشهد له بحسن الاستقبال والتواضع الكبير.

ومن بين الأسباب التي أدت إلى اختيار الموضوع، هو كشف الغبار عن هذه التجربة المميزة لهذا المخرج.

وفي الأخير أتمنى من الله عز وجل، أن أكون قد وفقت في بحثي هذا المتواضع، وألزمت نفسي ما استطعت بما يتطلبه البحث العلمي من الموضوعية والتجرد عن الهوى، وأن ينال عملي نصيبا من اهتمام القراء والباحثين.

الفصل الأول

البحث في موطن الكوميديا دي لارتي في المسرح العالمي

المبحث الأول: الكوميديا دي لارتي المعنى والاصطلاح

تعد **"الكوميديا دي لارتي"** من أشهر أنواع الكوميديا العالمية، وهي نوع من الملهاة الشعبية يكون الحوار فيها عفو الخاطر، وهي من الأشكال المسرحية التي ساعدت في تقدم المسرح الايطالي، وسنقوم في هذا المبحث بجملة من التعريف قصد إبراز وبيان أصول وخصوصية هذا الفن.

1.نشأة الكوميديا دي لارتي وتأثيراتها:

تعود أصول نشأة **"الكوميديا دي لارتي"** في ايطاليا منذ القرن السادس عشر مع بداية تشكل الفرق المسرحية، إلا أن التسمية لم تظهر إلا في القرن الثامن عشر و قد كانت التسمية الأولى لها كوميديا الارتجال[1]، إذ سميت بالملهاة المرتجلة و تعني هذه التسمية الايطالية **"ملهاة الفن"** لان هذه الملهاة رأت النور على يد ممثلين محترفين متمكنين من فنهم و منتمين إلى فرق معروفة كفرقة **"الجيلوزي"** الشهيرة، كما تحيل أيضا على انه فن انبنى بالأساس على إبداع الممثل خطابا و حركة و تعبيرا جسمانيا حيا،[2] في النصف الثاني من القرن السادس عشر.

كما تعود أصول " الكوميديا دي لارتي" إلى عروض الممثلين الجوالين **"Jongleurs"** الإيمائية التي كانت تقدم في ايطاليا في القرن الثالث عشر وبالأخص ثنائية "الخادم والسيدين" كما أن بعض الشخصيات فيها مأخوذة من الكوميديا اللاتينية، مثل شخصية الدكتور **El Doctore** أما عن الاقنعة الموظفة فيها فتنحدر بأصولها من أقنعة الكرنفال[3].

[1] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،1997، ص388.

[2] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، **معجم اللغة المسرحية**، د.ط، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، 2017، ص 312.

[3] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق ص389.

لم يأخذ هذا الشكل المسرحي الموجود منذ أواسط القرن السادس عشر تسمية **"الكوميديا دي لارتي"** إلا في القرن الثامن عشر بحسب س، ميك **C.Mic.1927**)، وكلمة ارتي تعني في آن واحد الفن المهارة" [1] أي تقنية الكوميديين وحرفيتهم.

كما انتشرت عروضها في ايطاليا و تطورت و قام بتثبيت نصوصها في القرن الثامن عشر الكاتبان الايطاليان كارلو غولدوني **C. Goldoni**(1707 -1794) و كارلو كوتزي **C.Gozzi** (1702- 1806)، [2] كما انتشرت عروضها و تقنياتها في أوروبا بسبب جولات الفرق الايطاليين في أنحاء أوروبا و في روسيا أيضا كان لهم دور كبير في إدخال المسرح . في فرنسا تخصص مسرح خاص بالكوميديين الايطاليين أطلق عليه اسم مسرح الايطاليين، ثم اختلطت فرقتهم بفرقة الأوبرا كوميك وشكلتا فرقة واحدة.

وقد كان للكوميديا دي لارتي تأثيرها على المسرح الفرنسي، وعلى الأخص أعمال الفرنسيين موليير **Molière**وبيير ماريفو **P. Marivaux**، اللذين استخدما شخصيات الكوميديا دي لارتي بعد أقلمتها مع طبيعة أعمالهم. لكن هذا الشكل المسرحي لاقى فيما بعد إهمالا من منظر المسرح ومؤرخيه حتى أواسط القرن التاسع عشر، حيث قدمت الكوميديا دي لارتي عروض جديدة بعروض السيرك والميوزيك مول التي استعارت بعض شخصياتها مثل ارلكان وبعض عناصرها، وفي منتصف القرن العشرين عادت الكوميديا دي لارتي إلى الظهور على خشبات المسارح كنوع من الحنين إلى شكل تراثي قديم يبرز المسرحة بشكل كبير[3]، وقد استخدم بعض المخرجين عناصرها في إعداد الممثل من خلال تطوير مهارات الارتجال لديه.

وفي يومنا هذا ومع تطور النظرة إلى المسرح، اكتسبت الكوميديا دي لارتي أهمية فائقة جعلتها تتحول إلى نوع من الأسطورة المسرحية لأنها ارتبطت بالارتجال وبأهمية العرض المسرحي على حساب النص.

---

[1] باتريس بافي، **معجم المسرح**، تر: ميشال ف.خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان ،2015، ص 133.

[2] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 390.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2. مفهوم الكوميديا دي لارتي: Commedia dell'arte

لا يمكن الشروع في دراسة أي موضوع دون تحديد واضح ودقيق لمفاهيمه، لذا كان لابد من بسط التعاريف المختلفة، باعتبار أن المعنى الاصطلاحي للكلمة لا ينفصل تماما عن المعنى اللغوي الذي هو مصدر اشتقاق لفظه إذ من خلاله يستمد معناه.

أ-لغة:

قصد الكشف عن المفهوم اللغوي لكوميديا دي لارتي، قمنا بتفكيك هذا المصطلح كونه مصطلح مركب بثنائيتي: كوميديا / دي لارتي أو "الاحترافية"، ومن ثم قمنا بتتبع المادة اللغوية لكل كلمة من هذا المصطلح في بعض المعاجم العربية منها والأجنبية.

- **كوميديا:**

ورد في معجم "**العين**"، للخليل بن احمد الفراهيدي، (فكه): "فاكهت القوم بالفاكهة تفكيها وفاكهتهم مفاكهة بملح الكلام والمزاح والاسم الفكهة والفكاهة.... تفكهنا من كذا أي تعجبنا"[1]

كما نجد في القاموس المحيط للإمام اللغوي مجد الدين بن يعقوب كلمة "فكه بالكسر كفرح فهو فكه، وفاكه: طيب النفس، ضحوك أو يحدث صاحبه فيضحكهم، ومنه تعجب كتفكه و التفاكه هو التمازح، و فاكهه مازحه ".[2]

وفي "القاموس اللغوي الانجليزي **Oxford** نجد كلمة كوميديا **Commedia** مشتقة من الكلمة اليونانية **Kuuwsia** وهي **Kupos** المرح الصاخب أو اللهو".[3]

---

[1] الخليل بن احمد الفراهيدي، **معجم العين**، تح: عبد الحميد الهنداوي، ط1، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 355.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تح: انس محمد الشامي، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 1261.

[3] ميرشنت مولوين، ليتش كليفورد، **الكوميديا و التراجيديا**، تر: علي احمد محمود، د.ط ،سلسلة كتب ثقافية، الكويت، 1978، ص 15.

من خلال التعاريف المعجمية السابقة، نستنتج أن المتفق عليه عند أهل اللغة أن المعاني المتعلقة بمادة **(فكه)** أو "**كوميديا**" توحي إلى المرح والمزاح في الكلام.

- **دي لارتي Dell'arte (الاحترافية):**

نقف عند مادة (حرف) في معجم مقاييس اللغة لأحمد بن فارس بن زكرياء إذ يقول: "الحاء والفاء والراء ثلاثة أصول حد الشيء والعدول وتقدير الشيء". [1]

ويقول أيضا ابن منظور في معجمه لسان العرب:" المحترف: الصانع وفلان حرفي أي معاملي، الحرفة: الصناعة، واحترف: كسب وطلب واحتال والاحتراف الاكتساب أيا كان". [2]

ب_ اصطلاحا:

لا يفوتنا أن ننوه أن "**الكوميديا دي لارتي**" كانت نوعا مسرحيا متميزا عن أي نوع أخر، وعليه تعددت النظريات في تحديد مفهوم شامل ودقيق لها وبالتالي كان الاختلاف حول تسميتها، ففي فرنسا قد سميت ب "**المسرح المرتجل**" وتعبير الكوميديا دي لارتي كما يقول الدكتور ميكيل سكيريلو" يدل على شكل من الكوميديا، يميزه عن الكوميديات المكتوبة انه لم يقدم ولم يكن من الممكن تقديمه إلا من قبل ممثلين محترفين" [3]، وقد تحدثت عنه موريس صاند انه " الكمال بين المسرحيات". [4]

نجد أيضا في المتصفح للمعجم المسرحي "**ماري الياس**" و "**حنان قصاب**" أن" **الكوميديا دي لارتي**" مصطلح ايطالي يعني حرفيا كوميديا الفن، وكلمة الفن هنا تدل على

[1] أحمد بن فارس بن زكرياء، **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام محمد هارون، ط3، الجزء2، دار الفكر، القاهرة، 1989، ص 42.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، تح: عبد الله علي، ط1، المجلد الثاني، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 839.

[3] بيير دو شارتر، **الكوميديا الايطالية**، تر: ممدوح عدوان، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991، ص 9.

[4] المرجع نفسه، ص 10.

الاحتراف خاصة وأن ظهور هذا النوع تزامن مع تشكل تعاونيات وتجمعات تضم الممثلين المحترفين.[1]

يتبين لنا مما سبق من التعريفات الاصطلاحية أن الكوميديا دي لارتي نوع مسرحي متميز، وفن قائم على البراعة والإبداع والاحترافية في الأداء.

3. مميزات الأداء في الكوميديا دي لارتي:

يرتكز فن **"الكوميديا دي لارتي"** على التأثير الضاحك على أداء الممثل، وهذا باعتماده على حركات إيمائية وعناصر مرتجلة تشمل الغناء والرقص والألعاب البهلوانية دون الاستناد إلى نص مسبق، وإنما على خطة عامة للحدث باستخدام الأقنعة التي تسمح له باستخدام عدة ادوار في العرض، ولابد للإشارة أن الممثل يقوم بتمثيل شخصية واحدة ودورا واحدا طوال مسيرته الفنية، أمثال شخصية بانتلون، ماكوس، كابيتانو والينكو.

كما انه ورد في معجم المسرح لباتريس فايس انه عبارة عن إبداع جماعي للممثلين لخلق عرض مرتجل إيمائي باستوحائهم من موضوع درامي مأخوذ من كوميديا (قديمة أو حديثة) وعندما يحصل كل ممثل على الأسس التي توجه دوره، أي السيناريو يرتجل وذلك بالتركيز على السيطرة الجسدية[2]، واستبدال الحوارات الطويلة بإشارات حركية، وهذا ما يسمى بفن التنوع.

يتطلب أداء الممثل الديلارتي خبرة كبيرة وحضورا ذهنيا وبراعة جسدية، ومهارة فائقة تمكنه من الرد على كل ما يرتجله من أجل تمرير الرسائل بالتناوب مع شريكه، دون الابتعاد عن النص (السيناريو)، حتى لا تتضارب المواقف والجمل وردود الأفعال مما يكسب العمل الفني انسجاما، وإيقاعا نابضا بالحياة. أما عن السيناريوهات في الكوميديا

[1] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،1997، ص 388.

[2] باتريس بافي، **معجم المسرح**، مرجع سابق، ص 133.

دي لارتي فتعتمد على الإضحاك عبر عناصر أهمها، الالتباس والمبالغة في الحركة على غرار اللهجات المستخدمة فيها.

كان أول ظهور لصيغة الفرق المسرحية في " **الكوميديا دي لارتي**" من خلال تشكيل العاملين فيها فرق وجمعيات متجانسة، يجولون بها في أوروبا لتقديم عروضهم في صالات مستأجرة، أو في أماكن عامة ومصطبات مفتوحة، ويتراوح عدد الممثلين فيها ما بين 10 و12 من بينهم عدد من النساء[1]، حيث شكلت هذه الفرق نوعا من الريبرتوار تناقله الممثلون أبا عن جد، وحافظوا عليه بفعل التدريب الطويل.

4. تشكل الفرق الديلارتية:

تكونت فرق الكوميديا دي لارتي من ممثلين وممثلات متعلمين ومثقفين، وبعض الممثلين اللذين لا يعرفون القراءة والكتابة، ومن أشخاص ينتمون إلى الطبقة البرجوازية وآخرون فقراء على طبيعة إنتاج العروض.

بحلول منتصف القرن السادس عشر بدأت مجموعات محددة في الكوميديا دي لارتي بالاندماج وفي عام 1568م أصبحت فرقة جيلوسي شركة متميزة، حيث تبنى نظام جيلوسي تقديم الإله الروماني ذو الوجهين جانوس (شعار النبالة) ليكون الشعار الخاص بهم، وعرفت فرقة "**جيلوسي**" في شمال ايطاليا وفرنسا وحافظ مسرح جيلوسي على ثباته في الأداء مع "العشرة المعتادة" اثنان من شخصية فيكي (كبار السن من الرجال) وأربعة من اناموراتي (رجلان وامرأتان) واثنان من شخصية **الزاني*** وكابتن وسيرفيتا (خادمة).

نشر **فلامينيو سكالا Flaminio Scala** وهو عازف بفرقة جيلوسي **Gelosi** سيناريوهات منظمة للغاية مبنية حول تناسق الأنواع المختلفة في الثنائي **Zanni** و فيكي **Vecci**

[1] ماري الياس، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 389.

*الزاني: كلمة ايطالية قديمة، وتعني الأحمق وعادة ما يلعب دور الخادم الكوميدي وينغمس في الألعاب البهلوانية الغريبة.

واينامورات **Inamorate** واينامواراتي .**Inamorati**[1] وتعد السيناريوهات التي كتبها في أوائل القرن السابع عشر هي المجموعة أكثر شهرة وممثلة لأشهر مجموعاتها جيلوسي.

لعب دور المرأة في الكوميديا دي لارتي من قبل النساء، و تم توثيق ذلك في وقت مبكر من ستينيات القرن الخامس عشر، و هذا ما جعلهم اقل الممثلات المحترفات في أوروبا منذ العصور القديمة، لوكرتيسيا دي سيينا **Lucrezia de siena** و فيسينزا أرماني و بربارا فلاميمنيا من أول الممثلات المعترف بهم رسميا في ايطاليا و أوروبا و جميعهم كانوا يسافرون مع الفرقة في عربات كبيرة لاستفادتهم من المعارض العامة و الاحتفالات، خاصة في المدن الأكثر ثراء حيث كان النجاح المالي فيها أكثر احتمالا، وكانت الأسعار تعتمد على قرار الفرقة، و الذي يمكن أن يختلق اعتمادا على ثروة الموقع و طول الإقامة.

تعود كتابة سطور **الحبكة*** في الكوميديا دي لارتي حول موضوعات الحب و الغيرة والى الكوميديا الرومانية في بلوتس **Plautus**، الفرق أو الشركات كما كانت تسمى في ذلك الوقت، و هي عبارة عن مجموعة من الممثلين لكل منهما دوره المعين، حيث انظم العديد منهم إلى الفرق بدون خلفية مسرحية كان بعضهم أطباء و آخرون جنود، تأثروا بانتشار المسرح في المجتمع الايطالي[2]، وكانوا يتجولون من فرقة إلى أخرى، وجالت هذه المجموعات في جميع أنحاء أوروبا، و في غالب الأحيان تكونت من 10 فنانين مقنعين و غير مقنعين، أما تيرنس **Terence** التي كانت عبارة عن ترجمات للكوميديا اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد، استخدمت أيضا الرواية المعاصرة و المصادر التقليدية و استمدت من الأخبار اليومية و المحلية، و لم تكن كل السيناريوهات هزلية بل كانت بعض الأشكال المختلطة

[1] ينظر، هاني حجاج، المسرح الايطالي-الكوميديا تكتب التاريخ، مجلة مسرحنا، العدد 4، 14 نوفمبر 2022، ص22.
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=55074&fbclid=IwAR2A4wkpSEvI638k1kA7A5a2N6l8wxmNPTcFWRgOBeofkedap0OLJSWC9VM

* **الحبكة:** يقصد بها مجموعة من الأحداث المتتابعة والمتسلسلة، مع التأكيد على علاقة الأحداث ببعضها البعض، وذلك من اجل توليد و خلق أثر عاطفي أو فني لدى المتلقي.

[2] هاني حجاج ، المسرح الايطالي-الكوميديا تكتب التاريخ، مرجع سابق، ص 22.

و حتى المآسي، إضافة إلى انه تم رسم العاصفة **The Tempest** لشكسبير من سيناريو شائع في فرقة سكالا.

➢ شخصيات كوميديا دي لارتي[1] :

جالت فرق الكوميديا دي لارتي معظم دول أوروبا وامتد تأثيرها إلى جميع أنحائها وكان لهذا النوع من الكوميديا مجموعة من الشخصيات الثابتة النمطية نذكر منها:

بنطلون: وهو تاجر عجوز من البندقية يلبس قبعة وسترة حمراء وبنطالا فضفاضا، ولعل كبر سنه وغرامياته وجشعه المادي وبخله صفات تضاف إلى منظره الجسماني لتجعله مدعاة للضحك والسخرية. (أنظر الصورة رقم 01).

الصورة رقم 01: تمثل شخصية بانتلون

[1] بيير دو شارتر، **الكوميدية الايطالية**، مرجع سابق، ص 22.

بولتشينيلا: كان اسمه الايطالي **Pulcinella** تميز بأنه دائما يلبس الأبيض، كانت لديه شخصية مستقلة مع أفكار عميقة، مظهره الجسدي حكم عليه بالسخرية والمصائب التي حاول التغلب عليها بالغناء وكان يرتدي قناعا اسود. (أنظر الصورة رقم 02)

الصورة رقم 02: تمثل شخصية بولتشينيلا

كابيتانـــو: جندي من صفاته الجـبن والكذب والافتخار ببطولات وهمية. (أنظر الصورة رقم 03)

الصورة رقم 03 : تمثل شخصية كابيتانو.

دوترو: شخصية مدعية تقليد الطبيب في ملابسه السوداء ومع قبعة واسعة الحواف. (أنظر الصورة رقم 04)

الصورة رقم 04: تمثل شخصية الطبيب.

آرلكون: وهو شخصية ثانوية كان يعمل كخادم وغد لسيده بنطلون، ومن صفاته الاحتيال والتضحيك، في حين انه إنسان ساذج تدفعه الحاجة الاقتصادية للعب دور المخادع. (أنظر الصورة رقم 05).

الصورة رقم 05: تمثل شخصية ارلكون.

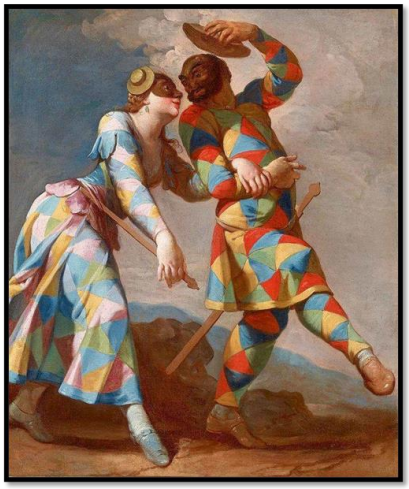
بريغيلا: خادم ماكر، وهبته الطبيعة سلاحا يشتق به طريقه في مجتمع إقطاعي، يضيع فيه الفقير إذا لم ينافق. (أنظر الصورة رقم 06).

الصورة رقم 06: تمثل شخصية بريغيلا

اسكاراموس: خادم وغد وأحيانا جندي جبان.

وتماشيا مع ما تم ذكره نجد أن بانتلون وبريغيلا حقيقتان خالدتان يتعامل معهما الشعراء أكثر مما يتعامل معهما علماء النفس والمعلمون، فأصلهما قديم وسيظلان يعيشان إلى الأبد[1]، إضافة إلى العشاق وهم شخصيات اقل إضحاكا واقل تمسكا بالتقاليد المرعبة، تميزوا بمجموعة من التعابير والكلمات والحوارات العامة التي كانت تتغير حسب شخصية كل ممثل. (أنظر الصورة رقم 07).

[1] بيير دوشارتر،الكوميديا الايطالية، المرجع السابق، ص 6.



الصورة رقم 07: تمثل شخصية العشاق

أما بالنسبة للشخصيات النسائية فقد تأخر ظهورها في الكوميديا الايطالية، ولم يلبسن الأقنعة مثل بقية الممثلين، بل مجرد خمار مخملي اسود صغير لحماية جمالهن كما أنهم لم يجسدن شخصيات محددة بوضوح، بل كانوا يمثلن المعشوقات (دونا انامواراتا) والخادمات (فانتيسكا) والساذجات و العابثات و السيدات البارزات[1]، حسب ما تتطلبه المناسبة.

وبهذا نستنتج أن شخصيات الكوميديا دي لارتي قد خلقت من التحام الحس الإنساني بالمراقبة المباشرة للحياة، ولم تصبح الشخصيات الجديدة مجرد وريثة لتقاليد المسرح القديم، أي مستمدة ملامحها من تقاليد المسرح القديم بل صارت تمتلك سمات بارزة ميزتها فكان لكل شخصية طرائقها الخاصة في الكلام والأزياء فهي لم تكتفي بتقديم أناس من الماضي بل قدمت شخصيات من المدن الحية والنامية.

إذن فالكوميديا دي لارتي وليدة المجتمع، تمتعت بشهرة متفاوتة بين الصفوف الشعبية لاعتماد عروضها وتألقها، وتثبيت نصوصها وأقنعتها وأدوارها باختلاف تسمياتها وترجماتها، حسب رؤية كل كاتب، فمنهم من سماها بكوميديا الفن، كوميديا الصنعة، الكوميديا الايطالية أو كوميديا الارتجال وكل هذه الترجمات مشتقة من هذا الفن.

[1] بيير دو شارتر، الكوميديا الايطالية، مرجع سابق، ص 10.

المبحث الثاني: المسرح الايطالي والكوميديا دي لارتي

بعدما تطرقنا في المبحث الأول من هذا البحث إلى مفهوم كوميديا دي لارتي، وإبراز أهم مفاهيمها وخصائصها، سوف نتطرق في هذا المبحث إلى معيار أخر لا يقل أهمية عن سابقه ألا وهو المسرح الايطالي والكوميديا دي لارتي، حيث سنحاول أن نتعرف كيف ساهم المسرح الايطالي في تكوين كوميديا دي لارتي كنوع مسرحي مميز عن غيره من الفنون المسرحية.

1. المسرح الايطالي:

تعود أصول المسرح الايطالي إلى العهد الروماني الذي تأثر بشدة بنظيره اليوناني كما هو الحال مع الكثير من الأصناف الأدبية، "فالمسرح الروماني يميل إلى ترجمة و تكييف المسرح اليوناني، فمن خلال القرن السادس عشر وحتى القرن السابع عشر كان المسرح الكوميدي شكلا من أشكال المسرح الارتجالي و الذي لا يزال قائما لحد يومنا هذا، حيث كانت الفرق المسرحية تجول البلاد و تعرض مسرحياتها في الهواء الطلق ، و توفر التسلية في شكل العاب خفة و العاب بهلوانية"[1]،كما أن عصر النهضة Renaissance عرف باسم الإحياء ، و الاستفادة من التراث القديم (الإغريق و الرومان) و استعادة التراث الفكري في جميع العلوم و الفنون، مما أدى إلى ظهور ثورة فكرية في ايطالية سميت بالحركة الإنسانية و من الأنماط الفنية التي افرزها عصر النهضة **" كوميديا دي دلارتي".**

شكل المسرح الايطالي جانبا هاما في تاريخ المسرح في أوروبا، كما يعتبر في الكثير من زواياه المثل الكامل في نشأة وتطور المسرح الأوروبي، أدبا و معمارا و ثقافة، و يكفي أن نشير هنا أن "الكوميديا عرفت طريقها نحو أوروبا في القرنين الخامس و السادس عشر اثر هجرة الكثير من فناني الكوميديا المرتجلة الايطاليين إلى فرنسا عقب عصر النهضة، وانصبت

[1] دنيا غراوي، المسرح الايطالي في عصر النهضة، مجلة الباحثون السوريون، العدد01، 1 -12-2012.
www.syr-res.com

معظم جهودهم في التأليف المسرحي في الكوميديا دي لارتي"[1] بظهور أشهر عالم في المسرح الإيطالي وهو: كارلو جولدوني (1707 – 1793).

اختلف المسرح الايطالي و تميز عن جميع مسارح أوروبا، و يكمن ذلك في سرعة إيقاعه من الناحية التطورية و النهضة التي شهدتها قارة أوروبا، إذ لم يكن مسرحا قوميا و محليا ووطنيا، بقدر ما كان مسرحا أوروبيا، و هو ما أقرته المؤرخات الأوروبية في القرن الثامن عشر، و هذا كان بفضل ما قدمه من أشكال فنية مسرحية ظهرت في تيار كوميديا الفن Commedia dell'arte التي لها دور كبير في التطور الذي عرفه المسرح خاصة و أن أغلب الكتاب المسرحيين الذين ظهروا فيما بعد كموليير على سبيل المثال تأثروا بها، و اعتمدوا عليها في بناء مسرحياتهم"[2]. لم تكن النهضة تعني إعادة إحياء القديم فقط أو تجديده وإنما كانت تربط المسرح بالتطور الاجتماعي الذي نشا عن انبثاق النهضة، وإقامة علاقات اجتماعية جديدة بين البشر تعاملا وسلوكا، وكانت مدينة فينيسيا (البندقية) التي اختارها شكسبير عنوانا لعمله (تاجر البندقية) مركز الحضارة هناك.

وتنحصر خصائص هذه المرحلة في أنها:

عصر الإحياء الأدبي والتحرر الفكري، والإبداع على مستوى التقنية والحركة المعمارية المسرحية.

عصر الإبداع وهو ما ورد في الأداء الارتجالي للكوميديا دي لارتي وبه تميزت عن باقي الكوميديات في الحركة وصوت الممثلين، وحققت الخلود بنمط الشخصيات (رغم غياب النص) وانتشرت في سائر أوروبا وكانت مجالا للبحث والتجريب.

بصرف النظر عن كوميديا الفن نجد "ظهور العديد من الأنواع الفنية كالمسرحيات الرعوية على يد توركاتوا تاسو(**TORQUATTO TASSO 1544-1595**) الذي جعل منها فنا متطورا وكانت كوميديات ايروديتا **Erudita**خير دليل على دخول الكوميديا على عالم الأدب والفكر، فاقتضت هذه الدرامات لتشكيل نوع جديد من التصميم لخشبات

[1] سعد اردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات**، ط1، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 5

[2] كمال عيد، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، ط2، الدار الثقافية، القاهرة، 1998، ص 47.

المسرح"[1]، حيث ساهمت هذه الصناعات الضخمة و المتنوعة للديكورات في العصور الوسطى من تطوير الشكل المسرحي في ايطاليا مما أدى إلى إنتاج شكل و مكان جديد للإنتاج المسرحي.

فضاء العرض المسرحي:

فصلت الصالة عن الجمهور وهذا ما حقق الغاية المثلى للثقافة المسرحية، وأن يبقى الممثل ثابت في مكانه طوال فترة العرض المسرحي، مما جعل العلاقة قوية بين الممثل والمتفرج لخلق اتصال وجداني مع العرض واستيعاب الأحداث.

الديكور:

تميزت المناظر والديكورات في هذه المرحلة كونها يمكن التحكم فيها حسب نوع المسرحية والحدث. و من ابرز رواد مجال الديكور **سيباتيانو سرليو (Sebastiane serlio1475-1554)** حيث أبدع في تلوين المناظر و الديكورات (بلاستيكيا) موظفا الإيهام، للإيحاء كلاسيكيا بتمثال أو برج أو مرتفع شاهق.

الإضاءة:

كانت الحاجة إلى الإضاءة في المسرح الايطالي بعد الانتقال من البيئة الخارجية إلى الفضاءت المنغلقة (المباني) باستخدام الشموع في البدايات، ثم المصابيح الزيتية لتسليط الضوء على المشاهد أما عن سرليو فخصص مصدران للإضاءة، الأولى إضاءة للديكورات ملونة من الداخل وإضاءة ثانية عليا مخصصة للمسارب من والى خشبة المسرح.[2]

[1] كمال عيد، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، المرجع السابق، ص 48.

[2] المرجع نفسه، ص 51.

الغناء والموسيقى:

تمثلوا في محاكاة القديم (اليونان) وكانت نتيجة تآلف أصوات بشرية، دون مصاحبة آلات موسيقية وهذا ما يعرف بالاكابلا الايطالية.[1]

2. بروز الكوميديا دي لارتي في المسرح الايطالي:

نشا بجانب المسرح ،المسرح على الطريقة الايطالية "مجتمع مصغر"مسرحي تشكل من تأسيس عشرات الفرق المسرحية لممثلين كوميديا دي لارتي في ايطاليا ، و تميز بثقافة مغايرة و طريقة مختلفة في ممارسة المسرح ، و صناعة العرض المسرحي الموجه لجمهور المدينة و في هذه البيئة المصغرة (المجتمع الصغير الذي كونته الفرق الديلارتية) نمى مفهوم المسرح و الممثل المحترف في ايطاليا ، و سمي بمسرح الممثلين المحترفين، و أول ما ظهر هذا النوع المسرحي في الشوارع و الأسواق في أوائل عصر النهضة إلا أن أصوله عادت إلى المسرح الروماني و الإغريقي القديم،" تميز الممثلون فيه بارتداء أقنعة تحمل تفاصيل كوميدية مبالغا بها ليجذبوا الاهتمام لأنفسهم و ليستعرضوا مهارتهم، و قدمت هذه الجوقات المسرحية عروضها للجميع ، ولم تشكل اللغة حاجزا مع اعتمادهم على الإيحاء Mime و الشخصيات النمطية المألوفة"[2]، و الإيماءات الجسدية المتنوعة ، و الحوارات المرتجلة و التهريج حيث حظوا بقبول واسع أينما تنقلوا.

أدى انهيار الكوميديا المكتوبة في النصف الأخير من القرن السادس عشر، إلى تثبيت فناني الكوميديا المرتجلة، اللذين كانوا يشكلون المجموعات من الطبقة المحترفة و يتنقلون بها بين مقاطعة ومقاطعة و بين بلاط وأخر، ذلك انه عندما ينهار أدب المسرح تقوى شكوة الفنان المسرحي المعبر ، و يصبح سيد الموقف ، مؤلفا ومخرجا و ممثلا و لهذا فسمي تيار هذا المسرح المرتجل بكوميديا الفن أي الكوميديا التي تقوم على أساس موهبة الفنان

[1] كمال عيد، مرجع سابق، ص 49.

[2] قاسم بياتلي، **المسرح الأكاديمي و المسرح الاحتفالي في عصر النهضة الايطالية، (مقاربة و مقارنة بنيوية)**، مجلة فنون البصرة، جامعة صلاح الدين، اربيل، العراق، العدد 16، ص128.

المسرحي و تعددت جوانب هذه الموهبة كحصيلة لإنتاج تجربة الفنان المسرحي الشعبي على مدى القرون الوسطى ، حيث كانت تنصب إلى ارتجال الكلمة، التعبير الصامت Mimo و الرقص و التهريج فهذه المواهب كافية بذاتها لخلق مسرح لا يحتاج إلى مؤلف فأسلوب الارتجال كان عنصرا هاما في جذب المتلقي ، و عامل أساسي في انتشار هذا الفن في أوروبا و استمراريته لمدة قرنين مما جعله مصدر الهام لكبار و أعمدة المسرح العالمي أمثال **شكسبير** ، و **موليير** و أصبحت هذه الفرجة نمطا للدراسة وصيغا للتجارب نجد ذلك في تجربة المخرج الفرنسي جاك كوبو Jaque Copeau الذي تأثر بعروض الكوميديا دي لارتي و صاغ به منهجه الشعبي.[1]

استمد الفنانين الموهوبين مضامينهم من ثلاثة منابع أساسية انصبت حول: "الرصيد التاريخي للكوميديا المكتوبة، ثم الرصيد اليومي لحياة المجتمع الايطالي، و هي آنذاك حياة مليئة بالحروب و التيارات المتناقضة و نجد أيضا انه تم إضافة مجموعة من الأساطير الشعبية إلى رصيد التجربة اليومية و أخيرا تلك الثروة الهائلة من الأنماط الفنية التي أخذت تنضج عبر السنين و التي سميت فيما بعد بالأقنعة"[2] و هي الأدوار الرئيسية التي يختص فيها ممثلو الفرق أمثال ارلكينو **Arllecchino** و بريغيلا **Brighella** و بنطلون **.Pantalone**

وفي هذه المرحلة دخلت المرأة لأول مرة مهنة التمثيل، بعدما كانت الأدوار النسائية تؤدى من طرف الصبية والرجال ذوي الأصوات الرقيقة نسجا على منوال المسرح الكلاسيكي.

وقد ازدهرت فرق الكوميديا الايطالية أو كوميديا الفن على مدى قرنين ونصف قرن أي بعد منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن الثامن عشر، وتعرضت لمطاردات كبيرة وصلت حد التحريم من العروض إلا أنها في تلك الفترة لم تتوقف، بل انتقلت إلى فرنسا

[1] سعد اردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات**، مرجع سابق، ص23.

[2] قاسم بياتلي، **المسرح الأكاديمي و المسرح الاحتفالي في عصر النهضة الايطالية**، (مقاربة ومقارنة بنيوية)، مرجع سابق، ص 128.

وايطاليا وانجلترا واسبانيا على يد الفنانين الايطاليين أنفسهم وبهذا نقلت إلى هذه البلاد النواة الأولى للعصر الذهبي لمسرح عصر النهضة.[1]

3. طريقة التمثيل في الكوميديا دي لارتي:

استندت فرق الكوميديا دي لارتي على تقنيات فنية في تأليف العرض المسرحي من خلال مهارات في التمثيل على خشبة المسرح، كما استندت على مجموعة من الصيغ تمثلت في: سلسلة من المواضيع (ثيمات) تتشكل من تناقضات وتباينات ما بين شخصين نموذجين، وكان كل تضاد ما بين شخصين يؤدي إلى حبك نوع من النص الساخر، تمثل هذا التضاد ما بين السيد والخادم، أو ما بين الأب وأبناءه، أو ما بين العاشق وعشيقته، وكانت اللغة المستخدمة في ذلك ممزوجة بين اللغة الشعبية والجمل الأدبية ومقاطع من الشعر (الفصيح والشعبي). و في تصريح للمؤلف ، الممثل فلامينو سكالا، في سنة 1619، مؤكدا على طريقة عمله في التمثيل ، و طريقة كتابة "النص" الذي يستند على المواضيع القابلة للتمثيل و إعطائها الشكل الجيد في العرض، و من خلال تجربته العملية "أكد انه يجب على ممثلي الفرقة المحترفة أن يقوموا بتزويد المؤلفين بالمواضيع الجيدة و المعايير التطبيقية السليمة في تأليف العرض المسرحي، و ليس بالعكس أن يقوم مؤلف النصوص تزويد الممثلين بذلك[2]، و في الواقع أن فلامينو سكالا، و الكثير من مؤلفين و ممثلين الكوميديا دي لارتي لم يرفضوا وجود النص في العرض المسرحي ، فقد قاموا أنفسهم بكتابة نصوص على طريقتهم، و قاموا بتقديم عروض مع نصوص من التراجيديا و الدراما الرعوية و الكوميديا الاعتيادية Regolar، التي كان يتم نشرها في زمنهم و قد دفعتهم حرفتهم الفنية إلى اعتبار النصوص مواضيع للتمثيل، أو كمادة توجد قبل العرض، مفيدة بقدر ما تحتوي

[1] سعد اردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات** المرجع السابق، ص 24.

[2] قاسم بياتلي، **المسرح الأكاديمي والمسرح الاحتفالي في عصر النهضة الايطالية**، (مقاربة ومقارنة بنيوية)، مرجع سابق، ص 128.

من عناصر قابلة لصياغة إنتاج يعتمد على الممثل،الصانع الأصيل للعرض، و هكذا قاموا بالتعامل مع النصوص في التفكيك و التركيب العملي.

اعتمد الممثل في الكوميديا دي لارتي على أداء مهمات محددة في عمله وقام بأدوار هامة في المشاركة في تكوين العرض المسرحي عن طريق استخدامه لطريقتين من التمثيل المرتجل:

التمثيل المدروس سابقا: ويشمل إيماءات على كل ما يتطلبه عمل الممثل من حركات، وهو عبارة عن وضعيات جسدية فنية للتعبير عن حالات ما، وكان كل ممثل يقوم بصياغة كل فعل بدني، وكان حضوره يستند على استثمار كبير للطاقة البدنية، وسلوكات بشرية غير معتادة يوميا ومهارات خارقة للعادة، كالقيام بالحركات الإيمائية واستخدام قامة الجسم وحركات راقصة لإثارة انتباه ومتعة المتفرج.

في القرن السابع عشر ومن خلال تخطيط الرسومات والمطبوعات التي تعكس صور ممثلي كوميديا دي لارتي، يظهر عمل الممثل على ديناميكية الوضعية الجسدية، في إبراز وزن الجسم وتوازنه غير المستقر، ويظهر كذلك المواقف الجسدية المعبرة، والصور البلاستيكية، والتي كانت تقترب من وضعيات الرقص والمبنية بشكل مقصود ومدروس، ويظهر بذلك كيفية خلق العلاقات الديناميكية بين مواقف الممثلين.

كان توظيف الأقنعة في التمثيل يجبر الممثل على استخدامات خاصة للجسد، وتجسيد الحركات والإيماءات في أداء الدور، ويظهر كذلك عزف الممثل على بعض آلات الموسيقية في المشهد.

أما في الطريقة الثانية من التمثيل المرتجل، فكان يعتمد على المخزون الأدبي الذي كان يقوم الممثل بحفظه، وكان ذلك عبارة عن مقاطع مقتطفة من نصوص عديد ومتنوعة، نصوص من الأدب الدرامي، من الحكايات والقصص، من كتب فلسفية وفكرية أو من قصائد شعرية[1]، وكان باستطاعة الممثل أن يستخدم هذا المخزون من المحفوظات العامة

[1] قاسم بياتلي، **المسرح الأكاديمي والمسرح الاحتفالي في عصر النهضة الايطالية**، المرجع السابق، ص132.

في عملية الارتجال (التأليف الآلي المباشر) وذلك هو أشبه بقدرات الشاعر في الارتجال من مخزونه الشعري، أو العازف على مقامات موسيقية يعرفها ويحفظها مسبقا.

4. كارلو جولوني (1770 – 1794) Carlo Goldoni والكوميديا الايطالية:

تعد " **كوميديا دي لارتي**" من أهم الأشكال التي ظهرت في ايطاليا، و"**كارلو غولدوني**" من أشهر الكتاب الذين نقلوا هذا الشكل المسرحي إلى خشبات المسرح.

عندما بدا كارلو جولدوني الاشتغال بالمسرح كان أكثر الأشكال المسرحية انتشارا في ايطاليا مسرح "**كوميديا الفن**"، ولم تكن أصول هذا المسرح قد اتضحت بعد، ولكنها بكل تأكيد أصول معقدة وتعود إلى أزمنة بعيدة ترتبط في المقام الأول بتقاليد العصور الوسطى باكروباتها وبممثليها المتجولين والعروض المقامة في الطرقات والميادين.

ولد كارلو جولدوني في 25 فبراير عام 1707 في ضاحية من ضواحي البندقية Venezia، في أسرة برجوازية، وكان بطبيعة عمله على علاقة وثيقة بتجار البندقية، اللذين أوحو لفناني الكوميديا المرتجلة وأول الممهدين لظهورها والتي تكون خطا عريضا في مسرح جولدوني وذلك بما ورثه عن أنماط الفرق الجوالة في الكوميديا دي لارتي حيث انه عاش حياته داخل هذه الفرق ومع الجماهير في الشارع أو في المسرح، في القرية أو المدينة، أحب تلك الأنماط المقنعة التي تحمل تحت أقنعتها حياة إنسانية كاملة.

يقول جولدوني: "يا له من إطار جميل وغريب وجديد، بالنسبة إلى من الشخصيات الأصلية والحقيقية التي ادرسها بعناية، وأحاول أن اجعل منها مادة من مواد عملي العادي".[1]

كما وجد جولدوني أزمة تواجه الكوميديا المرتجلة من وجهة نظره والتي وضع لها مخطط حل في أعماله المسرحية وحصر هذه الأزمة في عدة وجوه نذكر منها: أن هذه النوعيات مرتبطة حياتا ومماتا بممثليها اللذين يتوارثونها وهاجر معظمهم إلى اسبانيا وفرنسا

[1] المحسن النصار، **المسرح الايطالي في عصر النهضة**، مجلة الفنون المسرحية،27 -5- 2015.

https://theaterarts.yoo7.com

وايطاليا وانجلترا، إضافة إلى أن الباقين منهم اكتفوا فقط بما ورثوه من الأشكال الفنية، وهذا يحمل خطر اندثار هذه الأشكال.

ومن الحلول التي تطرق إليها جولدوني لإغاثة هذه الأزمات حسب نظره هو الاحتفاظ بالشكل المسرحي للقناع (النمط) دون أن يتجدد مضمونه الإنساني بمعنى أن الممثل في الكوميديا دي لارتي يحتاج إلى نص مسرحي يجدد من خلاله ويقول في هذا الصدد: "نص مسرحي يكتبه مؤلف مسرحي، خصيصا لهؤلاء الممثلين، ولكن مع شيء جديد وهام في حياة هذه النوعية من المسرح، نص يبقى بقاء الزمن، وتكون له مقومات العمل الأدبية في مقدمتها الخلود.... إلى ابد الزمان". [1]

كانت الكوميديا المرتجلة تقوم على محورين أساسيين هما:

" السيناريو والأقنعة "السيناريو كان بمثابة فكرة يطرحها مدير الفرقة، وهو صاحبها في الغالب، ويقوم بعد ذلك الممثلون بارتجال الحركة والحوار من خلال الموقف المطروح ومن واقع استجابة كل شخصية لجميع الشخصيات الأخرى"[2]، إذن هذا النوع من المسرح قائما على الممثل الموهوب في المقام الأول مع غياب دور المؤلف والكلمة المكتوبة الذي جاء جولدوني من اجل إبرازها وإحيائها.

أما عن الأقنعة و هي المحور الثاني في الكوميديا المرتجلة ، فليست سوى شخصيات و نماذج نمطية متكررة ملامحها و سلوكها المعروف الذي لا يتغير، و كانت الأقنعة رمز الكوميدية نفسها و السمة الحميمة لوجودها منذ عصور ممتدة، و تجديد المسرح المسرح الذي أراده جولدوني حيث يقول في مذكراته: " ليس جديدا ذلك الذي يمكننا أن نفرضه بين عشية و ضحاها، فها هو ذوق الجمهور قد بدا يتغير، و بدأ المشاهدون الآن يعتادون على الاستماع بصدر رحب الى ما كان جاد من أدوار، و يتذوقون الكلمات و الأحداث

[1] سعد أردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات**، مرجع سابق ص32.

[2] كارلو جولدوني، **الارملة الماكرة**، تر: عبد الرزاق عيد، ط1، المجاس الاعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 13 و14.

و يتأملون الرسالة الأخلاقية التي يهدف إليها العمل المسرحي و يضحكون من الملح و القشفات التي لا يمكننا أن نلغيها هكذا تماما و بشكل مفاجئ ".[1]

وهكذا توثق لنا كلمات جولدوني معرفته وإدراكه ووعيه المسرحي، ونظرته النقدية عبر تدخلاته التجديدية المستمرة.

تشكل التجديدات التي وضعها **"جولدوني"** نقطة انطلاق للمسرح العالمي الحديث، ومنها حبه الفضولي للمراقبة، وترسيم الحالات النفسية لشخوصه و استقراء الدوافع القائمة وراء سلوكهم، في واقعهم الاجتماعي و الثقافي، و المستويات الفكرية و الاجتماعية التي يعيشونها، و هذا يحتاج الى المزاوجة بين المسرح و الحياة أو ما نسميه الحياة في المسرح بمعنى " مسرحة الحياة ".[2] وتجديداته هذه الذكية تشبه الإضافات الشعبية إلى السيرة الذاتية للأبطال، حينما تتجاوز المألوف، وتضع الناس أمام إرباك في بحثهم عن الحقيقة.

كانت فينيسيا هي المدينة الرمز لجولدوني، بكل ما فيها من أوهام وأقنعة وتعويذات سحرية وبدأ جولدوني بتطبيق منهجه هذا بمعايشة إحدى الفرق بفنيسيا، نذكر من أعماله:

السيدة الأنيقة La donna di garbo 1743 ، مسرحية تروفالدينو خادم السيدين Truffaldino servitore di due Padronl ، أعاد كتابتها في خمس سنوات لفرقة جديدة و حققت نجاحا كبيرا بايطاليا و بوجه خاص في فينيسيا، نذكر أيضا، أسرة بائع الروبابيكا La famiglia dell’antiquario إضافة إلى تلاثيته المشهورة (الحنين إلى الرحلات Le smanie per la villeggiatura ، حوادث الرحلات Le avventure della villegiatura، العودة من الرحلات Il ritorno dalla villegiatura).[3]

ولم يقتصر إصلاح جولدوني على النواحي الفنية وحدها ولكنه اشتمل أيضا على قضايا يمكن أن نطلق عليها بحق قضايا أخلاقية واجتماعية، وفيما يتعلق بلغة جولدوني فقد

[1] كارلو جولدوني، **الارملة الماكرة**، المرجع السابق، ص 15.

[2] المحسن النصار، **المسرح الايطالي في عصر النهضة**، مرجع السابق.

[3] سعد أردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات**، مرجع سابق، ص34.

جاءت نتاج الواقع الثوري الجديد بأسلوب بسيط وسهل[1]، لغة طبيعية خالية من الحذلقة والصنعة.

وإذا كانت الكوميديا المرتجلة توصف بأنها مسرح التسلية فان أعمال جولدوني تتميز بتحليل الشخصيات وتحليل الأحداث معا، والقدرة على إمتاع القارئ والمتفرج معا. يقول **"مارك توين"** عن جولدوني: " انه الإنسان الذي يتمنى كل شخص أن يكون قارئا لأعماله، ولكن القلائل هم اللذين قرؤوه فعلا". [2]

وبهذا تطرق جولدوني إلى أسس التغيير التي أراد أن يدخلها على المسرح الكوميدي، دون الاستغناء عن الجوانب الايجابية التي احتفظت بها التقاليد المسرحية، ولم يكن هذا البرنامج هينا أو خاليا من الصعوبات، وأكبر مثال على هذا العلاقة بينه وبين الممثلين، فمن جانب كان جولدوني يريد أن يطبق إصلاحه بمعاونة الممثلين المحترفين ومن جانب أخر كانت تقتضي أهدافه الإصلاحية تغيير صورتهم التقليدية.

واتخذ جولدوني الاعتدال سمة لأسلوبه، ولجأ إلى توجيه نقد مهذب واقل خطورة إلى صغار النبلاء.

وقد أدت أزمة جولدوني مع الجمهور الذي كان يتكاثر دائما على رؤية المسرحيات المناهضة للواقعية و التي كان يقوم بتأليفها خصمه الجديد كارلو جوتزي و أيضا أزمته مع الممثلين و رؤساء الفرق ، وكذلك نظرته الجديدة المحبطة للطبقة البرجوازية، أدى كل هذا إلى فشل الإصلاح الذي ابتغاه مما أدى به بالهجرة إلى فرنسا عام 1762 للعمل في المسرح الكوميدي الايطالي **La comédie italienne** [3] ، و منذ ذلك الوقت مرت الحياة حزينة ، وعاش خلالها على أعمال متفرقة أو على إعانة ملكية في صورة راتب متواضع، و في سنة 1784 بدا جولدوني في كتابة مذكراته باللغة الفرنسية وقام بنشرها في سنة 1787.

---

[1] كارلو جولدوني، **صاحبة اللوكاندة**، تر: سلامة محمد سليمان المجلس الأعلى للثقافة،1999، ص 21.

[2] المحسن النصار، **المسرح الايطالي في عصر النهضة**، مرجع سابق.

[3] كارلو جولدوني، **صاحبة اللوكاندة**، مرجع السابق، ص26.

وهكذا كان مسرح جولدوني حافلا بالخط الاجتماعي والإنساني والأخلاقي، ويظهر ذلك من خلال أسماء عدد كبير من مسرحياته، التي عالجت في المقام الأول عيوب المجتمع وانتقدت العادات السيئة فيه، كما بينت الإمكانات التعليمية التي يمكن أن يضطلع بها المسرح ودوره التنويري.

ومن هذا المنبر نستنتج أن المسرح الايطالي بلغ ذروة تطوره وتقدمه بظهور فن **"الكوميديا دي لارتي"** الذي رسخ مكانة هامة بانتعاشه وتأثير أبرز رواده، وتقنياته وأن أغلب الكتاب المسرحيين الذين ظهروا فيما بعد كموليير مثلا تأثروا به واعتمدوا هذا الشكل المسرحي في بناء مسرحياتهم.

المبحث الثالث: رحلة الارتجال في مسرح الكوميديا دي لارتي:

يعتبر الارتجال منطلقا لظهور الأعمال الفنية، وأساس العمل المتقن في الكوميديا دي لارتي والقاعدة الأساسية التي يرتكز عليها، إذ انه من أهم الآليات الدراماتورجية لعرض فرجة مسرحية باعتباره تقنية فطرية، طبيعية تتسم بالعفوية والتلقائية ومن هذا المنطلق سوف نتطرق في هذا المبحث إلى رحلة الارتجال في مسرح الكوميديا دي لا رتي، وأهم التقنيات التي يقوم عليها الممثل في هذا الفن.

1.1. تاريخ الارتجال:

الارتجال شكل قديم من أشكال فن التمثيل، ظهر في القرنين السادس عشر و السابع عشر وسمي بفن الكوميديا المرتجلة Commedia dell'arte، فمنذ أكثر من ألف سنة تحرر ممثلو كوميديا الارتجال الايطالية من الارتباط بالنص، و ذلك لتمثيل عمل مسرحي مرتجل، وكان ذلك أيضا للاستجابة للدعوة التي تنادي بضرورة رفض نصوص العصور الوسطى.و استمر الارتجال حتى بات جزءا أساسيا من التدريب في أكثر الأشكال المسرحية حداثة في العصر الحاضر... و اليوم يجد الارتجال طريقة في تنوع واسع في مجالات الحضارة

الغربية، فهو يستخدم في العرض المسرحي و في برامج تدريب الممثلين و من ابرز رواد الارتجال:

ستانسلافسكي:

استخدم ستان الارتجال كأداة للتجريب لاستيعاب فعل صعب بالسماح للمثل بممارسة سلوكه في مواجهة الشخصية لموقف مشابه، وبعد ذلك يستفاد من تجربة الممثل في انتهاج مسلك لأداء الفعل الذي ينطوي عليه النص.

ويعد ستانسلافسكي أول مخرج أعاد إحياء تقنية الارتجال إلى خشبة المسرح، بعد استخدامها في الكوميديا دي لارتي الايطالية في القرن السادس عشر ميلادي، ومن أشكال الارتجال عند ستانسلافسكي:

أ-العيش في الظروف القائمة فعلا.

ب-إيجاد موقف مشابه في الحدث المسرحي، وارتباطه بصلة مباشرة بحياة الممثل وظروفه، والارتجال حول الظروف التي يقع فيها الحدث في المسرحية، وإن كان لا يقتصر على النص القائم فعلا[1]، وكل هذا يساعد الممثل على أن يكشف اختلافات ضئيلة وتفاصيل صغيرة تضاف كلها إلى ثراء أداءه التمثيلي، وطبيعته التي تشبه تماما ما يحدث في الحياة.

جاك كوبو: كان **جاك كوبو*** في تعاليمه يوقف الاعتماد على النصوص لبعض الوقت، واتخذ من دراسة القدرة التعبيرية للجسد **" الارتجال"** نقطة انطلاقه. والأمر لم يقتصر فقط على ستان سلافسكي وجاك كوبو، فنجد أيضا مايرهولد والذي نبغ في الارتجال، ومن المخرجين اللذين كان لهم السبق في استخدام الارتجال في تدريب الممثلين تشارلز ديلان، أما

[1] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، **الارتجال المسرحي بين عروض التعبير الحركي ومسرح المقهورين**، المجلة العلمية لكلية التربية التوعية، جامعة المنوفية، العدد12، الجزء1، 2018، ص 34و35.

***جاك كوبو:** مخرج مسرحي وممثل ومؤلف وناقد فرنسي، دعى إلى توطيد العلاقة بين المسرح والشعر، وذلك بالعودة إلى التراجيديا اليونانية، وإلى الكوميديا دي لارتي، أعطى أهمية كبيرة للممثل.

بالنسبة للتمثيل فنجد الممثل الانجليزي دافيد جاريك والذي كان يقوم بالجديد إلى نصوص شكسبير، ولا يكتفي بالحذف وإنما كان يضيف كل ما من شانه أن يخدم العمل ويحقق الهدف.[1] وبالتالي نجد الارتجال ليس وليد اللحظة فقد بدا مع المسرح وتبلور على يد العديد من الممثلين والمخرجين.

2.1. مفهوم الارتجال:

أ- لغة: ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة لأحمد مختار أن الارتجال: "مصدر ارتجل، اختراع، كان يصدر عن المتكلم كلمة جديدة في معناها أو في صورتها، الذي يولد لنا صيغة من مادة معروفة وعلى نسق صيغ مألوفة في مواد أخرى".[2]

كما أننا نجد في كتاب شرح المفصل لابن يعيش يقول: "المرتجل في الأعلام ما ارتجل للتسمية به، أي اخترع ولم ينقل إليه من غيره من قولهم: ارتجل القصيدة والخطبة، اذ أتى بها عن غير فكرة وسابقة رؤية".[3]

ب-اصطلاحا:

ورد في المعجم المسرحي لماري اليأس أن الارتجال "عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق، ويعود أصل كلمة Improvisation في الفعل الايطالي improvisare والذي يعني تأليف شيء دون تفكير مسبق وهو مأخوذ من الكلمة اللاتينية improvisos التي تعني ما هو غير متوقع".[4]

---

[1] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، **الارتجال المسرحي بين عروض التعبير الحركي ومسرح المقهورين**، المرجع السابق، ص 35.

[2] احمد مختار **عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة**، ط1، عالم المعارف، القاهرة، 2008، ص865.

[3] الشيخ العالم العلامة، **شرح المفصل**، الجزء 1، إدارة الطبيعة المنيرية، مصر، د.ت، ص 106

[4] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق ص 19.

أما في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للدكتور إبراهيم حمادة نجد أن الارتجال هو "تأليف كلمات أو شغل حركي فوق خشبة المسرح وليس موجودا في النص، أو هو الخطة الإخراجية المتفق عليها".[1]

نستنتج مما سبق من التعريفات السابقة للارتجال انه تعبير يأتي دون تفكير مسبق، أي عفوي ومن وحي الخيال.

3.1. أنواع الارتجال:

انحصرت أنواع الارتجال بين جماعي و فردي، و الارتجال يعتبر مهارة فردية أولا و أخيرا، سواء كان ارتجالا منفردا (يقوم على ممثل واحد) أو كان جماعيا (تشخصه مجموعة ممثلين متناغمة الأداء) و معنى هذا إما أن يكون الارتجال جماعيا أو فرديا أو ثنائيا، فهو يرتكز على الفكرة المراد تقديمها بالأداء التمثيلي المرتجل، و الممثل المرتجل هو الذي يختار الفكرة و يعد لها نقاشا و تعميقا بخطوط فرعية، تتوزع على مراحل و مستويات متداخلة، في حالة ما يكون الممثل منفردا، أو تتوزع خطوطها على المشاركين في الأداء ثم تبدأ التدريبات على ضوء تصور عام لخطة حوارية جسدية، و أخرى حوارية صوتية عن طريق استحضارها استحضارا ذهنيا.

- **الارتجال الفردي:** يقوم على الاستجابة السيكولوجية الجسدية الفردية للموضوع، والمصدر الأساسي للتعبير الارتجالي.
- **الارتجال الجماعي:** يقوم على الاستجابة الفردية أولا، وهي استجابات سيكولوجية صوتية وجسدية جماعية متناغمة بعضها بعضا.[2]

[1] إبراهيم حمادة، **المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، القاهرة، ص 70.

[2] ينظر، أبو الحسن سلام، **الممثل وفلسفة المعامل المسرحية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص306.

4.1. أهمية فن الارتجال:

الارتجال مهمة صعبة يتعلق بها هواة التمثيل والإخراج المسرحي، على الرغم من أن غالبيتهم لا يجيدونها، فهي مهمة لا يقدر عليها غير الفنان الذي يتمتع بقدرة وحاسة تمثيلية بارعة، ولديه خفة روح وحس كوميدي مرهف، ويكتسب الارتجال أهميته من كونه:

- ✓ أولا وسيلة اتصال فنية شعبية، سريعة التأثير في المتفرج، إلى جانب دورها النقدي أو الانتقادي، وهي تقوم على أداء لا نص له في الأساس، وإنما قد يكتب هذا النص أو يجمع من أفواه المرتجلين وصور حركاتهم التعبيرية التشخيصية.[1]
- ✓ يعطي الممثل فرصة" تحقيق الهدف من المشهد"، والذي لم يتحقق ما لم تكن هناك تدريب متواصل على الارتجال، فهو ينمي قدرته على الوعي بنفسه وعلى تملكه لزمام المشهد في نفس الوقت.
- ✓ مساعدة الممثل على إنشاء علاقة وإحداث تواصل مع زميله على خشبة المسرح.
- ✓ إجبارية الممثل على الكلام والإنصات وهو أمر يحتاج إلى تدريب مسبق، ففي الارتجال يكون الممثل مجبرا على التكلم حتى يظهر قدرته على التخيل الإبداعي، ومجبرا في نفس الوقت على الإنصات لأنه لا يعرف بالضبط ما سيقال له.
- ✓ يساعد الارتجال أيضا على تطوير إحساس الممثل، وهو أحد الشروط الجوهرية لفن التمثيل، فلا يجب أن يشعر الجمهور انه يشاهد عرضا تم التدرب عليه لشهور، بل يجب أن يتولد لديه الانطباع أن ما يشاهده يحدث لأول مرة وفي اللحظة التي يراه فيها.[2]

أما عن أهمية الارتجال وعلاقته بالمسرح والممثلين، فانه ارتبط به على وفق مفهوم المصطلح في أن يقوم الممثل بأداء شيء غير مهيئ له سلفا انطلاقا من فكرة أو موضوع معين.

---

[1] أبو الحسن سلام، **الممثل وفلسفة المعامل المسرحية**، المرجع السابق، ص 307.

[2] منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، **الارتجال المسرحي بين عروض التعبير الحركي ومسرح المقهورين**، مرجع سابق، ص 33 و34.

5.1. ركائز إعداد العرض الارتجالي:

ارتكز فن الارتجال على مجموعة من القواعد التي لابد من الممثل تطبيقها، تمثلت في:

- خلق نوع من التوازن المعاكس لتوترات الصوت والجسد.
- توزيع ثقل الجسم.
- التهيؤ الدائم أثناء العرض لفكرة الإضافة لا الحذف، حيث يكون بناء النص في الأداء الارتجالي بناء مفتوح، مع الاستعانة بصور تشخيصية مرئية أو مسموعة مسبقا.
- الايقاظ الدائم لذاكرة جسده لأنماط الحركة وأنماط الصوت.
- تركيز الانتباه وتحرير الذهن.
- تصوير الإمكانات الشعورية، وتركيب الصورة الأساسية للموقف أو الحدث المرتجل.
- ظبط إيقاع الصور الأساسية للارتجال.
- التدريب على ملاحظة الحركة في مشهد مسرحي مسجل مع إلغاء الصوت، والتدريب على تغيير اتجاه الحركة.
- الاعتماد على الطاقة والإيقاع والدوافع فهي محددات الفعل.
- الميل إلى توظيف الإيماء في عموم حركة الجسم.
- التركيز على القيمة **الديناميكية*** للأفعال الجسدية والصوتيات.
- مراعاة كيفية البدا وكيفية الانتهاء.[1]

*__الديناميكية:__ منهج في علم النفس، يركز على دراسة القوى النفسية الكامنة وراء السلوك الإنساني.

[1] ينظر، أبو الحسن سلام، __الممثل وفلسفة المعامل المسرحية__، المرجع السابق، ص 308.

2. تكنيك الارتجال في الكوميديا دي لارتي:

اعتمد نجاح الكوميديا دي لارتي على التمثيل المرتجل أكثر من النصوص وحسب رأي " **جبراردي**" المعروف باسم هارليكان يقول: " كان تدريب عشرة ممثلين للمسرح النظامي، أكثر سهولة من تدريب ممثل واحد للمسرح المرتجل، وأكثر من ذلك كان على الممثل الجيد أن يمارس نوعا من نكران الذات وأن يتحاشى إطلاق العنان لخياله أو المبالغة في تمثيل دوره بحيث يؤدي الأدوار الأخرى"[1]، لقد اضطر ممثلو الفرق الايطالية إلى تنمية روح (رفاقية) لم تكن موجودة في الفرق الأخرى التي تقدم الدراما العادية.

ومن خلال هذا الوصف نلاحظ أن الممثل في الكوميديا دي لارتي مسلح بدرجة عالية من الخيال والتركيز والتدريبات الجسمانية، والاتصال الوجداني الذي يجعل منه آلة منسجمة مع الفكرة وزملائه والجمهور.

و يقول في هذا الصدد أيضا جبراردي : "لا يحفظ الكوميديون الطاليان أي شيء عن ظهر قلب، و لا يحتاجون إلى إلقاء نظرة على موضوع المسرحية لمدة دقيقة أو اثنين قبل الصعود إلى المنصة، هذه القدرة على التمثيل من خلال الإلمام بموضوعه في دقيقة هي التي تجعل من العبء استبدال الممثل الجيد بغيره"[2]، فالممثل الايطالي الجيد لا حدود لبراعته و دهائه، يمثل منطلقا من التخيل أكثر مما ينطلق من الذاكرة و هو يناغم كلماته و أفعاله بشكل متكامل مع كلمات زملائه و أفعالهم و حركاتهم على خشبة المسرح، بحيث أن يدخل فورا في تمثيل أو حركة بطريقة تعطي الانطباع بان كل ما يفعلونه قد جرى ترتيبه مسبقا.

وفي رأي أخر لأحد المرتجلين " **ريكو بوني**" وهو ممثل مؤلف أخر في تاريخ المسرح الايطالي يقول: " المسرحية المرتجلة تلقى بثقل العرض كله على التمثيل، مع نتيجة مفادها أن السيناريو ذاته يمكن أن يعالج بطرق متعددة، بحيث يبدو في كل مرة مسرحية مختلفة،

[1] بيير دو شارتر، الكوميديا الإيطالية مرجع سابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والممثل الذي يرتجل مؤديا دوره بطريقة أكثر حيوية وأكثر طبيعية من ذلك الذي يحفظ دوره، أن ما يبتكره الناس يحسونه بشكل أفضل ويقولونه بشكل أفضل من ذلك الذي يستعيرونه من الآخرين بمساعدة الذاكرة".[1]

وكان لابد للممثل الديلارتي أن يثير الضحك من صميم الشخصية التي يمثلها فهو الذي يبنيها و يصنع منها كاريكاتير جاعلا منها شخصية مازحة سريعة النكتة، حاضرة الجواب، و هدفا للبسط و المعابثات في مراوغاتها و في سقوطها مدعية الموت، و في الأخطاء التي تصدر عنها و في عملياتها و في تشبتها العنيد بما تسيئ فهمه من الأمور و في سفاهتها و في وقاحتها، و من ثم مثل شخصية روزانت، و شخصية بريغيلا[2]، و هي شخصيات كوميدية شعبية تتحدث باللهجة المحلية، عادة ما تظهر في دور الفلاح أو الخادم الذي يبعث الضحك و السرور في عالم العظماء و المترفين.

أما عن أداء الممثلين في الكوميديا دي لارتي فقد كان يعاني أسلوبهم من منهج التمثيل العفوي المرتجل، ولكن الفعل في الوقت ذاته يزداد من خلال العفوية والحيوية.... هناك تمازج بين الإيماءة وتلون الصوت مع الحديث فيروح الممثلون ويجيؤون ويتكلمون، ويمثلون بصورة عادية[3]، كما هو الحال في الحياة اليومية ويمنح تمثيلهم تأثيرا من العفوية والصدق.

لم يكن الممثل يمارس أي حرية في مجال تغيير دوره ولكنه كان حرا في أن يسكب فيه كل الحياة واللون الذين يستطيع سكبهما، وكان الممثل الايطالي يلجا إلى نوع من الأساليب مثل **"اللازي"** ومعنى الكلمة (الالتفاتة، الحيلة أو الشغل الايطالي) ويلجا الممثل إلى هذا النوع من الأسلوب حين يفقد بلاغته أو حين يحس أن المشهد صار مملا، على سبيل المثال عندما

[1] بيير دو شارتر، **الكوميديا الايطالية**، مرجع سابق ص 29.

[2] كمال الدين عيد، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص527.

[3] حمد عبد السلام صالح جمعة، **دور الارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان**، دراسة مقدمة لاستفاء درجة الماجستير في الدراما-تمثيل، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،2017، ص3.

يكون هناك مشهد يتطلب فيه الممثلون فيه إلى تبادل الصفعات فإنهم يملئون احتكاكهم بالماء والهواء ليزيدوا في التأثير الكوميدي.[1]

ومن هذا المنبر نرى أن الممثل الديلارتي كان يشتغل على قاعدة الارتجال لحظة بلحظة في أدائه، فالارتجال يعني فن الخلق وفي نفس اللحظة التنفيذ وهو في الواقع مسالة ذاكرة، لهذا فيتضح لنا مما سبق أن أساس الكوميديا دي لارتي يكمن في ارتجال الممثل وبشكل

دائم وفي كل لحظة وجوده على خشبة المسرح، ويكن الارتجال جزءا كبير في تطوير الممثل على مر السنوات والعصور لان الأفعال التي يقوم بها تتطلب أداء ويقظة وتركيز عاليين من خلال النكات التي تأتي في كل لحظة مختلفة عن الأخرى، فأداؤه بذل مجهود عالي وهذا من خلال التدريب المستمر.

[1] بيير دو شارتر، **الكوميديا الايطالية**، مرجع سابق، ص 29 و31.

الفصل الثاني:

تجربة لطفي بن سبع في مسرح كوميديا دي لارتي.

المبحث الاول: معيار الغروتسك في الكوميديا دي لارتي

يعتبر الغروتسك من الأساليب الفنية التي يؤديها الممثل على خشبة المسرح، وجاء لغرض نقد الذات والواقع والأخر بكونه طريقة ساخرة، وبطابع كوميدي يعتمد على التهجين والمفارقة والمبالغة وفي هذا المبحث سوف نتطرق إلى مفهوم الغروتسك وتمظهراته في الكوميديا دي لارتي عبر تجربة المخرج لطفي بن سبع ورؤيته الإخراجية.

1. مفهوم الغروتسك: Grotesque

تعددت الآراء حول مفهوم الغروتسك وتباينت إلى أنها تتفق على عدد من سماته الخاصة، جعلت منه وسيلة وتقنية تهدف إلى تجديد اللعب الدرامي ومنه إلى تحديد مفهومه الذي سنتعرف عليه في جملة من التعريفات التالية:

أ-لغة:

تقول ماري اليأس وحنان قصاب في المعجم المسرحي انه:" لا توجد كلمة في اللغة العربية تعطي لهذا المصطلح (الغروتسك) معناه الحقيقي بكل أبعاده، فقد ترجمت كلمة غروتسك أحيانا بالشاذ والقبيح أو بالهزأ والقبح معا، مع أن كل هذه المفردات كل على حدة لا تغطي المصطلح بأكمله. وهو كلمة ايطالية **Grottesca** مشتقة من **Grotta التي** تعني مغارة أو كهف".[1]

يعود أصل لفظ "**غروتسك**" إلى الحضارة الرومانية حيث تم اكتشاف حيث تم اكتشاف بعض الغرف داخل الكهوف الطبيعية والصناعية في البنايات الرومانية وهذا خلال الحفريات الأثرية التي أجريت في نهاية القرن الخامس عشر، حيث سلطت الأضواء على رسوم تمثل كائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية، وأطلق على هذه الرسوم

[1] ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،1997، ص329.

تسمية " **غروتيسكا**"، وخلال القرن السادس عشر شاع مصطلح غروتيسك Grotesque المنحدر من هذه الرسوم واستعمل أولا في الفنون التشكيلية للإشارة إلى اللوحات المشوهة المعالم و العجائبية.[1]

ومع كل هذا يبدو أن هذا المصطلح كباقي المصطلحات المسرحية الأخرى التي ليس لها أصل في اللغة العربية، ما يعني الاعتماد على معناه في لغته الأصلية فضلا عن ما يحققه ذلك المعنى من معان اصطلاحية يمكن أن تفيدنا في تحديد هذا المصطلح.

ب-اصطلاحا:

يرى فلوبير أن الغروتسك عنصرا من عناصر الجمال على الرغم من قباحته، إذ يقول في وصفه لمشاهداته للحياة العامة في مصر: "ثمة عنصر رائع لم أتوقع رؤيته هنا، هو الغروتسك Grotesque، كل الأعمال الفكاهية القديمة من التاجر الرقيق الفظ وحتى التاجر اللص، كل هذه هنا في غاية النضارة والأصالة والجمال الساحر". [2]

كما انه ورد في المعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب أنه "يصعب تحديد الغروتسك وتعريفه لأنه نقيض كل ما ينتظم في قوالب ويحدد بمعايير، أي انه يمكن أن يعرف من خلال ما هو عكسه، فهو القبح التشويهي بالنسبة لمفهوم الجميل Le Beau"[3]، وهو الوضيع بالنسبة لمفهوم الرفيع والسامي.

ويعرفه إبراهيم حمادة في قوله: "الغروتسك اتجاه في الفن الزخرفي يرمي إلى استخدام وحدات بشرية وحيوانية تتصف باللاواقعية، وتمتزج تلك الوحدات عادة برسوم أوراق

[1] رشيد دويجي، **في مفهوم الغروتسك**، مجلة المخبر، جامعة الرشيدية، العدد9، المغرب،2013، ص 379.

[2] غوستاف فلوبير، **مقدمة نقدية**، تر: صلاح صلاح، دار ورد للطباعة، أبو ظبي، دمشق،2005، ص25.

[3] ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق ،329.

نباتية، ويؤدي هذا المزج إلى إيجاد شكل غريب بشع، مخيف أو مضحك، وفي مجال المسرح الملهوي يطلق المصطلح على القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيالي". [1]

نستنتج مما سبق أن الغروتسك يدخل في تركيب كل ما هو ساخر، غريب غامض ومضحك وهو الحاضر ضمن مفهوم الجمال مع تضمينه فكرة القبح وكل ما هو مشوه وغير طبيعي بهدف إيصال معاني ورموز مغايرة لما هو سائد في التعامل الفني.

2. تمظهرات الغروتسك في المسرح الغربي:

الغروتسك ظاهرة تشمل كل ما هو غرائبي وغير منتظم، إذ انه يدخل ضمن التصنيفات الجمالية كونه يحمل بعدا فلسفيا جدليا يناقض النتاج الثقافي التقليدي، وهو أسلوب اجتاج بعض العروض المسرحية كونه يدخل في صلب مشاهدها في العرض المقدم، وخاصة في عمل الممثل عن طريق طرح صورة بدلالات جديدة ومتناقضة على شكل لوحة مشهدية غير مألوفة في المسرح، و هو من المناهج أو التقنيات التي تجسدت في أعمال بعض المخرجين الغربيين أمثال مايرهولد و بريخت.

مايرهولد:

طبق **مايرهولد*** الغروتسك في عمله المسرحي كنوع فني من الأنواع الفنية القديمة، و استخدمه في مسرحه لأنه يمزج بين الوعي و الخيال و يربط بين الساخر و المأساوي، و اتخذ مايرهولد هذه الظاهرة كنوع من الأساليب التعبيرية المشفرة بالألغاز و التي لا تكشف عن حقيقة الحدث ظاهريا، كما فسر مايرهولد تطبيقه للغروتسك من اجل إثراء العرض المسرحي، و تجلى ذلك في اختياره لنص **"غوغول"** يقول في هذا " نحن لا نرى سوى

[1] إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، 1961، ص183.

***مايرهولد:** ولد فسيفولد مايرهولد 28 يناير 1874 في بينزا الروسية، بدا مسيرته كممثل بمسرح موسكو الفن، تحت قيادة ستان سلافسكي، بمطلع القرن العشرين، امن مايرهولد بأسلوب التمثيل الاستعراضي.

أسلوب التسلية الذي أصبح أسلوبا محببا للمسرح الثوري، أننا نكاد لا نرى مسرحيات يغلف فيها الحماس الجدي، ذلك الضحك الرائع الذي تكلم عنه غوغول". [1]

سعى مايرهولد من خلال أعماله على تحقيق الأسلوب الغروتسكي وذلك من خلال استخدام التقنيات المسرحية الغريبة والبشعة والمضحكة، وهذا ما تحقق في مسرحية بلوك (الشقيقة الواضحة) وكذلك في مسرحية (يقظة الربيع) سنة 1907، حيث قام بتحقيق تجربة فنية في العرض المسرحي، من خلال وضع مناظر المسرحية الثمانية عشر كلها على الخشبة ويقوم بعزل الواحدة عن الأخرى بالإضاءة عند الحاجة وكانت هذه التجربة فريدة وأصلية لأنها تحمل الطابع الغروتسكي.[2] وهذا ما نجده عند المخرج لطفي بن سبع الذي سار على خطى مايرهولد في توظيفه لفن الإضاءة حيث تتضح ملامح الغروتسك في مسرحيته **" افتراض ما حدث فعلا "** في اعتباره للإنارة عنصرا أساسيا من السينوغرافيا ووظفها بين تحولات المشاهد التي كانت تقدم دلالات خاصة، والتي كانت تتغير ألوانها حسب المواقف مثل اللون الأزرق الدال على النوم واقتراب النوم.

انصب اهتمام مايرهولد بالتقنيات المسرحية كالديكور، و الإيقاع و الموسيقى و المناظر، و ادخل عليها تقنية نشيد المنشات الضخمة، خالقا جسورا و مناظرا قريبة الشبه بالتصوير التكعيبي، "فالغروتسك جاء متداخلا في تصميمات المنظر التي يقدمها على خشبة المسرح باختلافاته الغرائبية، فهو القراءة البصرية المتنوعة التي تقدم في العرض المسرحي"[3]، وهذا ما سار عليه لطفي بن سبع في مسرحيته **"الطيحة"** في توظيفه لمجسمات المرافق العامة مثل قصر العدالة و المشفى و المقبرة بشكل مصغر كانت تحمله الشخصيات و هذا على عكس مايرهولد، و هنا تغيرت رؤيته الإخراجية في ظهور السمة

[1] فسفولد مايرهولد، **في الفن المسرحي**، ط1، ج2، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص103.

[2] صلاح الدين جباري، **بلاغة الغروتسك**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص60.

[3] علي عواد، **المعرفة والعقاب**، قراءات في الخطاب المسرحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص115.

الأساسية التي اعتمد عليها في الثنائيات المتضادة، مثل الكرسي الذي يجلس عليه رئيس البلدية كان حجمه كبير و مرتفع إلى السماء، أما المرافق العامة للبلدية فكانت مصغرة، و هي من الرموز السيميائية التي وظفها المخرج (بن سبع) و التي تحتاج إلى التكملة من طرف خيال و ذهن المشاهد. أما بالنسبة لتقنيات المنهج الإخراجي التي اعتمدها لطفي فكانت تقترب من أساليب المسرح الشرطي التي نادى بها مايرهولد من جهة، وذلك في مبدأ البنائية في تصميم الديكور، حيث جعل الصورة المركبة والمتداخلة بين أثاث الديكور وتصاميم الشخصيات الكاريكاتورية تعطي تعابير فنية متصلة فيما بينها وكأننا نشاهد العرض شبيه برسوم الكارتون.[1]

و من جهة أخرى في الحركات البلاستيكية، المرنة و الرشيقة من طرف الشخصيات كما وزع الأدوار بينهم بصورة متناوبة ، السمين، النحيل، الممتلئ و القصير، كما أن المخرج احتاج إلى لصق الأنوف الشبيهة بأقنعة الغروتسك و كل هذه العناصر تدخل في صلب أساليب الكوميديا دي لارتي، كما انه وظف بعض المشاهد الصامتة و استمد من التراث لتحقيق الكوميديا الأصلية و المرتجلة إضافة إلى اعتماده على منهج **البيوميكانيك*** الذي نادى به مايرهولد بضرورة سبق الحركة على الفعل و تجلى ذلك في شخصية رئيس البلدية و شخصية الخادم التي كانت جميع حركاته تشبه الآلة المتحركة.

[1] محمد بوزيدي، **تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري عن ضوء منهج مايرهولد** -لطفي بن سبع أنموذجا-، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،2013-2014، ص 167.

* **البيوميكانيك:** يتكون من كلمتين أساسيتين، وهما: (بيو) بمعنى الحياة، والميكانيكا بمعنى علم الآلة. ومنه فالبيوميكانيك بمثابة الهندسة الحيوية التي تدرس الإنسان الحي، أما في المجال الدرامي والمسرحي، فهي وصفة إجرائية وطريقة تطبيقية يعتمد عليها المخرج لتدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية على إنجاز مجموعة من الأداءات التشخيصية على ضوء شعرية الجسد، وممارسة تداريب صارمة لتطويع البدن.

نجد أيضا في مسرحية المخرج لطفي بن سبع " عودة هولاكو" توظيف حقيقي لمنهج البيوميكانيك ويكمن هذا عندما يذكر اسم " هولاكو" يغمى عليه أولا ثم ينهض ويبرر الحدث[1]، كما أن الأداء الصوتي كان دائما داعما للأداء الجسدي.

برتولد بريخت:

تمثل منهج **برتولد بريخت*** الغرائبي في تقليص الأثاث و الأبواب، إذ استعمل تركيب ثابت من الإطارات الحديدية تعلو قامة الإنسان، تثبت على الخشبة بمسافات مختلفة، بينما تثبت فوقها و بشكل أفقي إطارات أخرى متدلية منها الأقمشة، و استخدم أيضا تقنية الضوء الأبيض النقي في وحدة المنظر، كما انه استخدم وسائل عدة ووضع أجهزة الإضاءة على مرأى المتفرج و الموسيقيين على الخشبة مع الممثلين، و بدل من استخدام مناظر واقعية تملا المسرح، استخدم أجزاء صغيرة أو انعكاسات صورية ، و يرى بريخت انه يجب أن تشير المناظر إلى مكان وقوع الفعل و أن لا تؤدي إلى إعطاء الإيهام بالمكان بكليته، و يجب أن تقطع الإحساس بالثبات لأنه أراد استخدام الإطار غير التقليدي الغروتسكي،[2] و هذا ما تطابق في عمل المخرج لطفي بن سبع في مسرحيته " **الطيحة** " في المسرح الكاريكاتوري الذي قدمه من خلال رسم الشخصيات و تغيير أحجامها و بناءا على هذا فقد سعى إلى نفس الهدف الذي رآه بريخت في كسر الإيهام و ظهر ذلك في المسرحية من خلال صعود شخصين من الجمهور إلى الخشبة بطلب من رئيس البلدية و اللذان لا يشكلان دورا في العرض و الدليل هنا على توظيف منهج بريخت يكمن في اعتراف الممثلين

[1] المرجع السابق، ص 177.

*برتولد بريخت(1898 /1956): كاتب ومخرج، ومنظر ألماني، مؤسس نظرية المسرح الملحمي، وهو من رواد المنهج التعبيري، هاجر إلى أمريكا واستقر فيها لمدة طويلة، من أبرز مسرحياته (الأم الشجاعة)، (دائرة الطباشير) ... وغيرها، استلهم منهجه الإخراجي العديد من المخرجين في الدول العربية والغربية.

[2] فسفولد مايرهولد، **في الفن المسرحي**، مرجع سابق، ص120.

بأنهم كانوا في صدد تقديم عرض مسرحي كاريكاتوري،[1] إضافة إلى انه تم توظيف العديد من العناصر و التقنيات و الحركات غير المألوفة وهذا ما برز في مسرحية" عودة هولاكو"

في تصوير شخصية "هولاكو" وهو يدخل الخشبة راكبا فوق منصة العروس وعند نزوله يبدو قزما لا يستطيع نصب رجليه متساويتين على الأرض.[2]

من خلال تطرقنا لمعيار الغروتسك في الكوميديا دي لارتي نستنتج أن المنظر الغروتسكي ظاهرة فنية تمتاز بطابع غرائبي وكل ما هو غير مألوف في صورة جمالية مضادة للمسرح التقليدي، بطريقة ساخرة وحس فكاهي بالاعتماد على الأشكال الغريبة والفوضوية، وهذا ما انتهجه المخرج لطفي بن سبع في أعماله المسرحية.

المبحث الثاني: الكوميديا دي لارتي والثقافة الشرقية عند لطفي بن سبع

شهدت الثقافة الشرقية منذ القدم ثورة في الإبداع الفني لا مثيل لها وذلك في عدة مجالات، ونخص بالذكر المجال المسرحي والمناهج الإخراجية فيها حيث ظهرت مناهج إخراجية متعددة واختلفت طروحات روادها بين مهتم بالأداء الجسدي وبين مولع بالديكور والسينوغرافيا.

وعليه سنحاول في هذا المبحث أن نتطرق إلى أحد أهم المناهج الإخراجية في الثقافة الشرقية المعاصرة التي كان لها صدى كبير في أروقة المسرح الأسيوي بصفة خاصة و العالمي بصفة عامة، تمثل ذلك في منهج جروتفسكي بما انه استمد مرجعيته الفنية و الفكرية من تقاليد مسرح " **النو**" Nohالياباني و كاتالاكي Katalaki الهندي و أوبرا بكين، فسوف نستعرض أهم المبادئ التي جاءت بها نظريته، ضامين له نموذجه من احد مسرحيات المخرج لطفي بن سبع التي لمحنا فيها تأثيرا كبيرا بمنهج جروتفسكي في المسرح الفقير.

[1] محمد بوزيدي، **تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري عن ضوء منهج مايرهولد**، مرجع سابق، ص 169.

[2] المرجع نفسه، ص 177.

1. التداخل الثقافي في المسرح الشرقي:

انصب اهتمام المخرجين بالثقافة الشرقية بغية تزويد انجازاتهم الفكرية والفنية، مما جعلهم يتأثرون بالمناهج والتقنيات المعمول بها.

لقد صار المسرح الشرقي، منذ أكثر من نصف قرن من الزمان تقريبا، أكثر قربا للغرب مما كان عليه في السابق، وذلك بفضل الترجمات ومحاولات الاقتباس الدرامية للمسرح الأدبي، وبفضل زيارة الفرق الآسيوية.

و من هنا كان الشرق مصدر الهام للعديد من الممارسات الثقافية و الإبداعية التي جاءت لاحقا، حيث كان يتجه بالأفكار نحو الشرق الأسيوي المتمثل في مسرح النو، الكابوكي، و كذلك أوبرا بيكين الصينية و مسرح كتالاكي الهندي العريق، حيث ما أثرت هذه الأشكال التعبيرية القديمة بشكل كبير في التجارب المسرحية الغربية المعاصرة أي مع فنانين أمثال،ارتو و مايرهولد و بريخت،[1] فالمسرح الشرقي يعتمد بالأساس على الرقص، فهو يشكل الإطار العام للنظام الحركي بوصفه نظام متكامل، و هو لغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لأعضاء الجسد ووظائفها المعتادة.

وهنا نلاحظ سريعا، أهمية ما يمكن أن يأتينا من الهند والصين باعتبارهما حضارتين قديمتين.

فالتأثير الأفقي لهاتين الحضارتين والذي نجده في مراحل معينة من تاريخهما، قد امتزج بما هو حديث، يرتكز على حضارات مختلفة أنتجت لنا تأثيرات متداخلة ومتنوعة، وهكذا فإن تأثير البوذية التي أصلها الهند، لا تشبه كليا تلك التي نجدها في مسرح "التبت"، والتي تكون فيها الوظيفة المسرحية عبارة عن طقوس شعائرية، بينما نجدها في مسرح **"النو"** تحمل

[1] محمد سيف، **الأشكال المسرحية والتقاليد غير الأرسطية في الشرق الأقصى والشرق الأوسط وإفريقيا والأمريكيتين وعلاقتهما بالنموذج المسرحي الغربي**، مجلة الفنون المسرحية، الاثنين 6 يوليو 2015.
https://theaterars.blogspot.com/2015/07/blog-post_6.html#.ZCV6jXZBy1s

طابعا جماليا يكون فيه للاعتقادات الدينية حضورا يساهم في خلق جو درامي يكشف عن مضمون مواضيعه. ويكمن إشعاع الحضارة الهندية هو كونها لا تَخْضع لتقليد ديني أو شعري فحسب وإنما لكونها تتعامل برقة وحساسية كبيرتين مع أسلوب الرقص، وخير مثال على ذلك هو الرقص في جزيرتي "جافا" و "بالي".[1]

وما ميز الأداء التمثيلي في المسرح الهندي، أن جل مسرحياته كانت تحتوي على فرد مدرب ينتمي إلى جمهور يقظ، ولذة استمتاع لا تتأتى من مشاهدة شيء جديد بقدر ما تتأتى من مشاهدة ممثلين محترفين في مستوى عال من الاحتراف، يقومون بأداء حركات جسمانية تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها.

فن الكتالاكي: يعتبر من الفنون الكلاسيكية العريقة، يقوم على عد المسرح هبة إلهية، وعلى اللعب المؤسلب والتخييل الشعري وبالنسبة لفضاءات العرض المسرحي فيه كانت تقام في ساحات المعابد.

ويستثمر هذا الفن موروثا أسطوريا وتقنيات عتيقة ومرمزة للتمثيل، وهي إبراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي والأصيل بالمعاصر.[2]

أما الحضارة الصينية فهي لا تقل في فترة إشعاعها عن تلك التي في الهند، فالصين مرتبطة باليابان قديما، ومشهورة برقصات الـ(بيكاكو) وبالـ(السينكاكو)، الشعبية التي تطورت وانتهت بخلق أشكال درامية أصيلة.

تميز المسرح الصيني بالألعاب البهلوانية، والمبارزة والمعارك، فضلا عن فقرات السيرك لخلق لغة مسرحية تتخللها الموسيقى والرقص والبانتومايم والحركات والإشارات، كما انه تميز بصورة خاصة بالتمثيل الذي كان يعني اشتراك كل من فنون الغناء والموسيقى

[1] محمد سيف، **الأشكال المسرحية والتقاليد غير الأرسطية في الشرق الأقصى والشرق الأوسط وإفريقيا والأمريكيتين وعلاقتهما بالنموذج المسرحي الغربي** المرجع السابق.

[2] عبود حسن الهنا وآخرون، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، ط1، الدار المنهجية، 2016، ص34.

والحركات والأكروبات، إلى جانب الديالوج المسرحي، ويجري التمثيل على خشبة المسرح الفارغة إلا من الملابس المسرحية الفخمة، ووجوه الممثلين مطلية، وقد تعلو الأقنعة بعض وجوه الشخصيات المسرحية. ومن تمظهرات المسرح الصيني **"أوبرا بكين"** التي تعد إحدى الكنوز الثمينة في الثقافة الصينية، فهي شكل درامي مكتمل فنيا تقوم على عنصرين أساسيين هما الممثل وغناؤه وهذا في خلق تمثيلا رمزيا بعيدا عن حياة الواقع، مما يخلق معاونا إبداعيا بين الممثل والمتلقي.[1]

وفي حديث أخر عن المسرح الياباني الذي يأخذ طابعا يقترب به إلى حد ما بمثيله في الصين، فقد قدم نوعين متميزين من أنواع التسلية هما (النو والكابولي) وهما من أهم التجارب التي تمثل جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي.

النو: ينحدر هذا النوع من المسرح من العروض الدينية العلمانية التي كانت تقدم أثناء الاحتفالات في المعابد، فمسرح النو عبارة عن قماش يدل على مجموعة من التقاليد اليابانية ويعتمد مسرح النو على عنصرين هما الغناء والرقص، فالرقص الإيمائي والتمثيل من الخصائص المميزة لهذا المسرح إضافة إلى الاستعانة بالأثواب الزاهية الألوان والأقنعة المعبرة، ومنها ما كانت تستخدم لتأدية الأدوار النسائية، والمتقدمين في السن.[2]

الكابوكي: يعد من أهم الأنواع التي قدمها المسرح الياباني، و أكثرها انتشارا بين الشعب، و هو نمط من التعبير الفني الحر و الشعبي الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين و سمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة، يقوم الكابوكي على المغالاة في التعبير بالإيماءة، و يمتاز بتعقيد حبكته، و عنف مواقفه المثيرة، ويرفض استخدام الأقنعة إذ عدها بأنها تخفي التعبيرات الإنسانية من فرح و حزن و غيرها من الانفعالات، و بدأت إشعاعات المسرحية الكابوكية في شكل بدائي من البانتومايم الغنائي الراقص تخللته مشاهد

[1] عبود حسن الهنا، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، المرجع السابق، ص 36 و37.

[2] المرجع نفسه، ص40.

مسرحية كوميدية. وأما بالنسبة للأفعال التي تقدم على المسرح، تمثل عن طريق الحركات، فقد تتم المبارزة في شكل حركة رقص من نوع معين.[1]

وهكذا فإن تأثيرات كل من الهند والصين وكذا المسرح الياباني قد تمازجت وساهمت معا في خلق فن متنوع في المسرح الشرقي، ما أدى بتأثر العديد من المخرجين بهذه المسارح وانتهاجهم لتقنياتهم الإخراجية، قصد إثراء رصيدهم الفكري والفني في تصميم عروضهم المسرحية، وهنا يتضح أن مسارح الشرق جميعها تمتاز بكونها تتعدد في مراعاتها بكل ما يتصل بالتمثيل والتعبير الجسدي بوصفها مسارح تصويرية بالدرجة الأولى.

2. المقاربة الاخراجية عند لطفي بن سبع في المسرح الفقير:

يعد **جروتفسكي*** من أهم المخرجين العالميين اللذين برزوا في الساحة الفنية من خلال منجزاتهم المسرحية، فقد سعى إلى إيجاد منهج أو طريقة للعمل مع الممثل بوصفه أهم عناصر العرض و أكثرها فاعلية، و هي انثيالات فكرية تحيلنا إلى منهج ستان سلافسكي الذي ركز بدوره على تدريب الممثل،و ابتداع طرق عديدة للارتقاء بذلك الأداء إلى مرحلة متقدمة، و جروتفسكي لا يخفي تأثره بهذا حيث قال:" لقد تربيت على مدرسة ستان سلافسكي، و تعلمت من دراسته المتعمقة و تجديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل، و علاقته الجدلية بأعماله المبكرة، مما جعله بالنسبة لي المثل الأعلى"[2]، و هنا اعتراف من جروفسكي انه اقتنع بمدرسة ستان، و كأنه يعتبرها المفتاح لجميع أبواب الإبداع بل و اعتمد في اكتشافاته أيضا طرق تدريب مضافة للمثل للارتفاع بطاقاته الأدائية إلى أقصى حدوده التجسيدية. حيث يقول في هذا الصدد:" نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى

---

[1] عبود حسن الهنا، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، المرجع السابق، ص43.

*__جروتفسكي (1933/1999)__: هو مخرج ومنظر ومدرب مسرحي بولوني، صاحب نظرية المسرح الفقير، poor theatre ولد في مدينة رزيشوف، درس التمثيل في كاراكاو وموسكو، وبكين لكن سرعان ما تحول إلى الإخراج المسرحي.

[2] محمد بوزيدي، **تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" للمخرج لطفي بن سبع"**، مجلة الفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، م ج5، العدد2،2022 ص2.

إتباع أسلوب واحد، بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من بين مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميعا لعدة تخصصات".[1]

ينظر جروتفسكي إلى الممثل نظرة سامية قائمة على التقديس فالممثل في المسرح الفقير يعوض كل ضعف سينوغرافي عن طريق توظيف كل القدرات الصوتية والحركية، لأن جروتوفسكي كان رافضا في الأصل للمسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة التي قد تكون بدون فائدة، بل في أحيان أخرى تزيد في ملل المتلقي حيث يقول:" أن الممثل باستخدامه البسيط لمختلف إيماءاته وإشاراته يستطيع أن يحول الأرض إلى بحر، كما يستطيع أن يقوم بتحويل أي طاولة إلى مكان الاعتراف في الكنيسة".[2]

فانطلق في تحديده لماهية المسرح الفقير حيث حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح من الديكور ،الإضاءة و الموسيقي، والملابس إلى غير ذلك من عناصر العرض حيث لا يبقى إلا عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما، وهذا ما نجده في عمل المخرج لطفي بن سبع في مسرحيته **"افتراض ما حدث فعلا"** حيث اتسم الركح بالفراغ ، أي كان فقيرا من الوسائل و الأثاث، وان المخرج جسد كل الصور و التعابير التي كانت تذكرها الشخصيات، و نقل المشاهد إلى عوالم مختلفة و ذلك بتوظيف أجساد الممثلين، و نرى أن المخرج لطفي بن سبع قد استوعب المهمة الصعبة التي تكون على عاتق الممثل، يقول في هذا:" اتجهت إلى فكرة المسرح الفقير لجروتفسكي.... اعتمدنا على الدلالة والإيحاء بعيدا عن الديكورات والإكسسوارات الكثيرة والمكلفة... أما رؤيتي الإخراجية فقد تركزت أساسا على الإيحاء والدلالات القوية وبديكور بسيط".[3]

---

[1] محمد بوزيدي، **تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" للمخرج لطفي بن سبع**"المرجع السابق، ص2.

[2] مجد القصص، **رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين**، ط1، وزارة الثقافة الأردنية، الأردن، 2009، ص 145.

[3] حوار المخرج لطفي بن سبع مع الصحفي ياسين سليماني، حوار في صحيفة اليوم الأدبي، 2012-11-17.
http://khierr.blogspot.com/2012/12/blog-post_21.html?m=1

كان لجروتوفسكي أهدافا محددة وضعها لمنهجه، تتمثل أهمها في تخليص الممثل من جميع الأساليب التقليدية التي تؤثر في عمله سلبا، وإرشاد الممثل إلى نوع من التركيز بواسطة تدريبات بدنية وصوتية وتشكيلية، تكسبه المهارة في الأداء ومن هذا فكان بحث جروتوفسكي عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل، مركزا على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا إلى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، وبهذا يمكن للممثل أن يحقق مجموعة من الأفعال الجسدية المعبرة، التي من شأنها استفزاز المتلقي ودعوته للمشاركة الفعالة في الأحداث المسرحية.[1]

و هذا ما جسده لطفي في عمله حيث أن حركة الممثلين تعد جل ما بنى عليه منهجه و إعداده، و هي العنصر الوحيد و الرئيسي في العرض، و هذا لأنه كان وفيا لعنصر الحركة و الاعتماد على جسد الممثل فوق خشبة المسرح، بفضل تدريباته و إرشاداته الإخراجية تمكن الممثلون من خلق صورة تعبيرية قوية، ذات دلالات توحي بصدق المشهد الذي كان يلخص فكرة " مستشفى المجانين"، و بفضل الدقة في الأداء رسمت هنالك تحولات من مستشفى مجانين إلى أماكن حرب و قاعات للحكم، و هذا بتوظيف كل أعضاء الجسم الغنية بالإشارات و الإيماءات في جو ساحر، يقول لطفي:" في البداية لم يتأقلم الممثلون مع منهج جروتفسكي لعدم معرفتهم به، لكن اجتهادهم في التدريب جعلهم يفجرون طاقاتهم الكبيرة، و بالدلالات الجسدية التي قدموها تم توضيح المغزى الذي أردناه من الموضوع". [2]

قصد جروتوفسكي من مسرحه تعليم الممثل مجموعة من المهارات التي تساعده على الكشف عن ذاته الدفينة، وتعليمه كيفية الاستفادة من كل إمكاناته الجسمانية والصوتية فهو " يعتمد على الجسم أولا، وبعدئذ الصوت[3]، فقد ولى قوة نقل الصوت عناية

[1] عبود حسن الهنا، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، مرجع سابق، ص 118 و119.

[2] محمد بوزيدي، **تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري عن ضوء منهج مايرهولد-لطفي بن سبع أنموذجا-** مرجع سابق، ص192.

[3] عبود حسن الهنا، مرجع سابق، ص120.

خاصة، حتى يسمع المشاهد صوته بوضوح،و أن يكون محاطا بصوت الممثل من كل اتجاه، و قد وضع جروتفسكي لذلك جهاز تضخيم الصوت، و تصدى لتقنية الإلقاء و التلفظ و لمسالة الوقت في الكلام حيث قال:" أن قوة النبر الكلامي لا تقدر بثمن و اقوي المؤثرات الجمالية في العالم لا تستطيع أن تهز صالة المتفرجين مثلما يستطيعه الإلقاء بنبرة صحيحة". [1]

و هذا ما سار عليه لطفي في تقنية الأداء الصوتي و الجسدي في عرض " **افتراض ما حدث فعلا"** حيث أن الحوارات كانت بارزة ، في مشاهد بصرية مختلفة تنوعت في شخصية "الماريشال" بين (النباح، صوت الديك، الضحك، البكاء، العواء و إلى غير ذلك) فكانت هذه الأساليب الصوتية تحقق متعة المشاهد في كونها إيقاعات صوتية ذات الحان موسيقية، توازي و توافق حركات المواقف الدرامية المراد عرضها و تقديمها ، كما يمكننا أن نضيف توحد صوت المجانين من جهة، و ما يقابلها من كلمات الماريشال الصارخة التي خلقت لنا صورة جمالية مبهتة، و منه إلى خلق جو مسرحي جمعت فيه الشخصيات بين كلمات الألم، و كلمات السخرية و الضحك، و غير ذلك من الصرخات و الحوارات الصوتية الباعثة لدلالات معانيها. [2]

تشابهت أعمال جروتوفسكي في نواحي كثيرة مع أعمال المخرج **بيتر بروك***، وخاصة في توظيف الأسطورة، من خلال العودة إلى الجذور الأولى للكشف عن جوهر المسرح إلا انه كان أكثر راديكالية من بروك، إذ أن مسعاه قاده إلى استبعاد الموسيقى، والمنظر المسرحي الذي يقوم على المحاكاة كما استبعد الماكياج، والإضاءة الإيهامية ولم يبق إلا على ابسط

[1] مصطفى مشهور، **إعداد الممثل أم إعداد المتفرج**، ط1، دار الفرابي، بيروت، 2006، ص37.

[2] محمد بوزيدي، **تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" للمخرج لطفي بن سبع"**، مرجع سابق ص11و12.

***بيتر بروك (peter brook)** : من مواليد 1925، مخرج مسرحي وسينمائي، وانجليزي الجنسية، ويعد من المخرجين التجريبيين، وأهم فناني المسرح الغربي المعاصر، اخرج عددا من أعمال شكسبير مثل (الملك لير) و (حلم ليلة صيفية) تاثر بمنهج مسرح القسوة لأرتو، و منهج بريخت و منهج جروتفسكي.

الملابس المسرحية واستبعد أيضا كل الإكسسوارات والحلي الخارجية، حتى يتسنى له الفرصة لإبراز العنصر الوحيد الذي يميز مسرحه وهذا العنصر هو الممثل.[1]

و هذا على نفس النهج الذي اعتمده بن سبع في عرضه **" افتراض ما حدث فعلا"** في تحقيقه جمالية بخشبة عارية، و فقط بحركات جسدية بفعالية لا تستنفذ للممثل، و هذا ما لوحظ في شخصية الماريشال التي ظلت تتكلم و تصرخ و تجسد الأساليب العصبية الجنونية تارة، و شخصية الدكتاتور تارة أخرى و مع الشخصيات الأخرى أيضا على اختلاف أدوارها الناتجة عن التقمص و الاسترخاء الدقيق، و الإمكانات الصوتية و الجسدية المقنعة التي أبهرت المشاهدين، و بالخصوص عندما تتحول أجساد الممثلين إلى ديكورات مختلفة مناسبة لكل مكان يتواجد فيه الجنود مع ماريشالهم، فالشخصيات كانت باعثة للحياة الدرامية ببذل الممثلين جهدا كبيرا، و هو الحال عند جروتفسكي عندما يعتبر الممثل العنصر الرئيسي و البارز على الخشبة، و يحمله عبئا كبيرا في خلق التفاعل الايجابي بينه و بين المتلقي. [2]

ويهدف برنامج تدريب الممثل لدى جروتوفسكي إلى تحقيق السيطرة على أدواته الجسدية، للتعبير عن الدوافع النفسية، حيث أن الممثل تعلم كيفية استخدام الجسم ليعبر مباشرة عن الدوافع النفسية في شكل استعارات جسدية. وهذا ما ارتكزت عليه اغلب مشاهد **"افتراض ما حدث فعلا"** على اللوحات الكوريغرافية مع وصلات موسيقية.

المسرح الفقير يكشف عن قدرات الممثل الروحية، قدرات تقوده إلى التقمص، يعتمد فيها على عضلاته ونبضات روحه الداخلية، أي بمعنى أن الممثل هو الوسيط الروحي الذي ينقل للمتلقي الشخصية المسرحية التي يجسدها، معتمدا في ذلك على جسده المرن وطاقته الصوتية المعبرة.

---

[1] عبود حسن الهنا، مرجع سابق، ص121.

[2] محمد بوزيدي، **تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري عن ضوء منهج مايرهولد – لطفي بن سبع أنموذجا-**، مرجع سابق، ص191و192.

يتضح مما سبق أن:

- عمل جروتوفسكي كان البحث عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل وبنائه على أسس دقيقة ومنضبطة ومنظمة، مركزا في ذلك على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا إلى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، التي تخفي داخلها القوة الكامنة للطاقة.
- حاول جروتفسكي في مسرحه الفقير تطوير معطيات الظاهرة المسرحية، انطلاقا من تأملاته الفلسفية والتقنيات الأدائية لممثله المسرحي، والتي اعتمدها في التدريب بشكل كبير.[1]

لا يسعنا القول إلا أن البولندي جيرزي جروتفسكي، كان فنانا ومعلما لمهنته في المسرح وكان لمنهجه وأسلوبه في توجيه وإعداد الممثل في مسرحه الفقير أثر كبير، ويعتبر منهجه أحد المناهج العالمية الرائدة في الإخراج المسرحي، كما لاقت فكرته نجاحا كبيرا، وشكلت اتجاها في المسرح المعاصر، ذلك بما أتت به من تقديم عرض مسرحي متكامل بمجرد توفر ثلاث عناصر، المتمثلة في النص والممثل والجمهور، وأثرت نظريته في العديد من المخرجين أمثال بتر بروك وهذا في اعتراف له في كتابه **"المساحة الفارغة"**. إضافة إلى المخرج الجزائري لطفي بن سبع، وتأثره الواضح الذي رأيناه في عرض مسرحية **"افتراض ما حدث فعلا"** حيث أقحم ممثليه على خشبة مسرح عارية من كل أثاث وديكور، إلا أن بعض الأغطية التي اندمجت مع أجسادهم المرنة استطاعت تجسيد وتوظيف العديد من الديكورات والرؤى الفنية على خشبة المسرح.

[1] ينظر، عبود حسن الهنا، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، مرجع سابق، ص122 و123.

المبحث الثالث: فنيات الرسم الكاريكاتوري في مسرح لطفي بن سبع

يعتبر الكاريكاتير في المسرح تقنية نادرة الاستعمال في المسرح العالمي، وبالخصوص في المسرح الجزائري، فملامحه ظهرت منذ العصر الحجري في شكل رسومات على الصخور والكهوف أين كان الإنسان القديم يعبر عن أحواله وشعوره عبر الأشكال المبالغ فيها، وبالرغم من عدم بروز استعمال تقنية الكاريكاتير في المسارح الجزائرية بشكل كبير، حاول المخرج لطفي بن سبع تجريبها في أعماله المسرحية كنوع فني، وعلية سنحاول في هذا المبحث أن نبرز أهم فنيات المسرح الكاريكاتوري ضامينا له نماذج من مسرحيات لطفي بن سبع.

1. مفهوم الكاريكاتير:

أ-لغة:

يتعلق المفهوم اللغوي بجانب الاشتقاق اللغوي للكلمة ومدلولاتها المختلفة، وما جاء ذكره في بعض دوائر المعارف والقواميس، عن محمد منير حجاب في المعجم الإعلامي يقول: "لفظة الكاريكاتير Caricateurمن الفعل Caricare في اللغة الايطالية والمقصود بها في اللغة الانجليزية To loadأما في اللغة العربية فيعني يحشو، أو يقوم بإضافات إلى الواقع"[1]، أي موضوعات الرسومات الكاريكاتورية.

وفي تعريف لغوي أخر لشوقية هجرس في كتاب فن الكاريكاتير، تقول بان أصل كلمة **الكاريكاتير*** إلى اللغة اللاتينية، وأن للكلمة أربعة معاني: يملا، يعي، يشحن، يبالغ، لهذا نجد كلمة Char acter هي الأصلح لان معناها له عدة مترادفات وهي صفة سجية، خلق،

[1] محمد منير حجاب، **المعجم الاعلامي**، ط1 دار الفجر، القاهرة، 2004، ص 438.

*كما انه ورد في المعاجم الأجنبية أن الكاريكاتير هو صورة استهزائية.

- Belot classique, Petit dictionnaire français –arabe, illustré imprimerie- catholique Beyrout, 1964, p105.

رقم، حرف، نوع، جنس، وهذه المترادفات تتوافق مع معنى الطابع الذي يعتبر أهم العناصر التي يقوم عليها الكاريكاتير.[1]

ب-اصطلاحا:

يقول شفيق حسنين في كتابه لغة الجسد في الإعلام، أن "الكاريكاتير شكل من أشكال الفن، يقوم بتصوير الشخصيات أو الأحداث بطريقة مضخمة ومحرفة في الشكل، والمبالغة فيها بطريقة تؤدي إلى حدوث اثر مضحك لدى المتلقي".[2]

كما أننا نجد شعيب الغباشي في كتابه صحافة الأطفال في الوطن العربي، يعرف الكاريكاتير بأنه "تصوير للأشخاص في فكاهة، فهو يجسم ملامحهم في صورة واضحة، ويبالغ في إبراز ما يتميزون به من سمات، وقد أصبح الكاريكاتير يستخدم أيضا للتعبير مع الكلام القليل أو دونه، عند المفارقات الفكهة أو الجوانب الضاحكة من حياة البشر كنماذج عامة أو كأفراد معنيين، وبذلك يتكون من الرسم وما قد يصحبه من كلام او نكتة كاملة واضحة القسمات".[3]

يتضح لنا مما سبق من التعريفات أن الكاريكاتير فن يقوم على المبالغة والاستهزاء، ومنه إلى تضخيم وتحريف بعض المعالم والملامح في الشخصية، قصد نقدها والتقليل من شانها.

2. الكاريكاتير في المسرح:

يشاع عند الكثير أن فن الكاريكاتير يستخدم فقط في الصحف اليومية، ويعتقد آخرون انه فرع من فروع الرسم لدى الفناون التشكيليون، لاعتمادهم على نشر أعمالهم بالصحف مستعملين الرمزية والدلالة في طرح الأفكار، وتشويه وتحريف أشكال الشخصيات خاصة السياسية منها، بغية التقليل من قيمتها أو كشف ألاعيبها.

---

[1] شوقية هجرس، **فن الكاريكاتير**، ط،1 الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2005، ص30.

[2] شفيق حسنين، **لغة الجسد في الإعلام**، ط1، دار الفكر والفن للطباعة والنشر، 2012، ص 186-187.

[3] شعيب الغباشي، **صحافة الأطفال في الوطن العربي**، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2002، ص363.

والمتتبع لحركة الكاريكاتير في المسرح، يجد انه كان موجودا منذ البدايات الأولى في شكله الكوميدي الساخر، في المسرحيات الهزلية التي تستوحي عناصرها الأصلية من الحياة اليومية، ووجد المفكر الناقد في المسرح أن الكاريكاتير يقسم على شكل ثلاثة أنواع:

كاريكاتير الشخصية: يسعى فيه الفنان إلى تكبير أو تصغير ملامح الشخصية، بهدف إبراز مدلول معين، وذلك بالتركيز على الأضواء الكاشفة على الخلل النفسي أو الفكري أو الوجداني أو المنطقي أو الاجتماعي في الشخصية وسلوكها.

كاريكاتير الموقف: يرتكز على تسليط الأضواء على المحيط الاجتماعي للإنسان وكيانه الخارجي، أي انه يركز على أشكال السلوك الناتجة عن العلاقة بين مجتمع معين وعصر معين، فأحيانا إذا أردت التعرف على مجتمع ما ومواقفه الاجتماعية، عليك بالرجوع إلى مسرحه الشعبي.

كاريكاتير الفكرة: يتخذ عنصر المبالغة كأهم سلاحه له، بغية تضخيم فكرة معينة وإعطائها أكبر من حجمها حتى يتضح سخفها وعبثيتها، ويضع الأحداث تحت المجهر ويجعل لها أهمية كبيرة.[1]

نجد فن الكاريكاتير في اشعار هوميروس Homeros وكوميديات أرسطو فانيس Aristophaneفهو أبرز كتاب في الكوميديا اليونانية القديمة، حيث كتب ما يقارب 40 مسرحية ملهاوية، والتي كان من خصائصها " الهجاء اللاذع" مع انه يتصف بالجدية، ويتم هذا الهجاء عن طريق المبالغة في التصوير الكاريكاتوري و نكاته القبيحة.[2]

[1] ينظر، نبيل راغب، **فنون الأدب العالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص 257 و258.

[2] ينظر، إبراهيم حمادة، **أرسطو فن الشعر**، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 2009، ص 77.

وكانت البدايات الفعلية لفن الكاريكاتير كفن قائم بذاته في أوروبا، وأصبح له رواده خاصة في رسومات دافنتشي المشوه للوجوه، فقد سعى إلى وضع تقاليد فنية كقواعد الرسم بتقسيم الوجه إلى أربعة أقسام، وعلى ضوء هذا يبدأ الفنان بحرية المبالغة في الشكل.[1]

يكمن جوهر الكاريكاتير كما يقول الفيلسوف هنري برجسون: "في قدرة الفنان على رؤية النزعة الكامنة في النفس، وإخراجها إلى السطح فهو فن لا يتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة في إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلا، ولكنه يدرك معنى إحدى القسمات فيخرجه إلى السطح عن طريق التكبير أي انه لا يعارض الطبيعة، بل يتبع خطواتها فيكبر بعضها ويصغر البعض الأخر، بحيث يحطم التوافق الظاهري بين الملامح ويبرز الخلل الكامن، أي انه يلقي بالضوء على التشويه الذي تميل إليه الطبيعة في ملامح الإنسان".[2]

ظهر مجموعة من الفنانين الايطاليين المهتمين بفن الكاريكاتير أمثال بيرنيني، وسرعان ما انتشر هذا الفن بباقي البلدان الأوروبية وأصبح محط اهتمام الصحافة.

أما بالنسبة للعرب فقد تقدموا على الأوروبيين في السخرية والرسم الكاريكاتوري كالجاحظ والفرزدق، وفي لوحات حمدان في العراق، وساعدت حركة الترجمة في العصور الوسطى في نقل التفكير العربي وحضاراته إلى أوروبا حيث ظهر دانتي بكوميدياته الخالدة التي ترجع أصولها إلى التراث العربي الإسلامي وأكد ميجيل آسين بلاسيوس أنها حقيقة تابثة وأنها مأخوذة من القران الكريم.[3]

و يختلف الكاريكاتير في المسرح عن الرسم، فإذا كان في الرسم مجرد صورة ثابتة و جامدة، مبالغة في تصوير ملامح الشخصيات بتحريف مظهرها الخارجي، و التعبير عنها ببضع كلمات، مصاحبة للرسم فانه في المسرح يعتمد على الصورة الكاريكاتورية المتحركة،

[1] كاظم شمهود طاهر، **فن الكاريكاتير (لمحة عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا)**، الدوحة، قطر، 2003، ص25.

[2] محمد عناني، **فن الكوميديا**، د.ط، مكتبة الأسرة، 1998، ص29.

[3] ينظر، ياسر فتوى، **التراث العربي الإسلامي في الكوميديا الالاهية لدانتي الليجري**، دار عكاظ للطباعة والنشر، جدة، 1975، ص35.

يكون فيها الممثل هو الحامل للدلالات الكاريكاتورية، أو الديكور أو أحيانا حتى اللغة المستعملة، كاستعمال التضاد في لغة الحوار، أو الأشياء التي تعبر عن على عكسها مثلا أن يتكلم شخص في مسرحية عن شخصية بكل إعجاب بصفاتها و ذكر الأشياء الجميلة عنها، في حين تظهر الشخصية للجمهور في أقبح صورة لها.[1]

من هذا المنبر يمكن أن نستخلص وظائف الكاريكاتير في المسرح التي يقدمها للجمهور المتلقي حيث انه:

- ✓ يقوم بتقديم راحة للنفس من خلال إدخالها في جو كوميدي، هزلي يدفعها إلى الضحك والتعجب من المواقف.
- ✓ تخليص العرض المسرحي من الرتابة المملة، ودفع المتفرج إلى التعمق والتفكير في قضايا المجتمع برفع المستور عن العيوب بطريقة غير مباشرة.
- ✓ جعل المتلقي ناقدا لوضعه وأوضاع مجتمعه، وفي نفس الوقت يجعله يشعر بماساته، مما يزيد دفع التوتر، وهذا هو التضاد الذي يطرحه.

3.أساليب وطرق الأداء الكاريكاتوري في المسرح:

تعددت الأساليب والتقنيات التي يستعملها المخرج المسرحي في تطبيق الأداء الكاريكاتوري، فهي مستقاة من فن الرسم والنحت، فالأشكال غير المتناسقة هي من بين الأساليب المستعملة وذلك في التلاعب بملامح الشخصية الجسمية والسلوكية النفسية، مع التركيز على ملامح الوجه، كانفراج الفم وجحوظ العينين دلالة على الدهشة، أو كبر البطن دلالة على ثراء الشخصية، ووضع معها شخصية نحيفة لإظهار الفارق الجسمي، أو شخص طويل مع شخص قصير.

[1]-Worthen .W.B. Shakespeare, Thichnicity.theater, Combridge Univercity Press, 2020, P43.

ومن تعابير الوجه الكاريكاتورية التي تنتج من المشاعر والتي تساعد على التعرف على العواطف من خلال تقييم حسابات الإدراك العاطفي والمتكونة من أربع منبهات (الغضب، الاشمئزاز، الخوف والسرور) فيمكن لمثل هذه العواطف كالضحك والصراخ آن تنقل تعبير كاريكاتوري بدون معلومات شفهية، وهذا ما يسمى بالكاريكاتور الصوتي فتأثيراته مماثلة للرسوم الكاريكاتورية الموجودة بالوجه.[1]

وهذا ما تحقق في مسرحية **"الطيحة"** للمخرج لطفي بن سبع في إظهار الفارق الجسمي بين الشخصيات، حيث أن أحجامها كانت متفاوتة إضافة إلى طريقة أدائها وحركاتها المجسدة للتعبير الكاريكاتوري. (أنظر الصورة رقم08) [2].

الصورة رقم 08 توضع الفارق الجسمي بين الشخصيات

[1]-Caroline M.Whiting، The perveption of caricatured emotion in voice، Cognition، S.200, 104249, 2020,pp. 1-10.

[2] مسرحية **"الطيحة"**، إخراج لطفي بن سبع، شريط DVD، المسرح الجهوي أم بواقي، 1999.

كما أننا نلاحظ الألوان المزركشة في ملابس الشخصيات في ارتداء ربطة العنق الطويلة والعريضة، للقصير والسمين وفي المقابل القصيرة والضيقة للنحيف، وهذا ما يتماشى مع الرؤية الكاريكاتورية وما يحيلنا إلى أننا نشاهد عرضا شبيه برسوم الكارتون مع تحقيق العنصر الرئيسي وهو الفكاهة. (أنظر الصورة رقم 9 و10)

الصورة رقم 09: توضح الرسم الكاريكاتوري والألوان والديكور في الدقيقة 56:22.

الصورة رقم 10: تمثل مشهد كوميدي كاريكاتوري

- التكرار في اللغة واستعمال التضاد، مثل جعل الشخصيات تعيد الكلمات عدة مرات، للتأكيد على أهميتها والتذكير بالموضوع الرئيسي للمسرحية، أو نطق الشخصيات لكلمات لا نتوقعها، مما يحيلنا الى موقف مضحك، فاللغة تكون حاملة للأفكار والدلالات.[1] وظهر هذا في مشهدين من مسرحية المخرج لطفي بن **"عودة هولاكو"** هما: المشهد الافتتاحي الأول والمشهد الثالث.[2]

اتضحت ملامح الأداء الكاريكاتوري في هذا المشهد في التكرار في الكلمات والمواقف كموقف قلب الملك للرسالة التي تلقاها من هولاكو في كل مرة عند قراءتها، وتصحيح الوزير لوضعها مرفقة بموسيقى كارتونية، ثم مشهد قفز الوزير في حضن مولاه الخليفة على هيئة طفل يرعاه في جو كوميدي وصورة كاريكاتورية متحركة. (أنظر الصورة رقم11).

الصورة رقم 11: تمثل الأداء الكاريكاتوري في المشهد الأول، من الدقيقة 04:30 إلى 10:24.

[1] ينظر، حمود عبد الحليم، **الكاريكاتير العربي والعالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر،2004، ص10.

[2] مسرحية **" عودة هولاكو"، إخراج** لطفي بن سبع، شريط DVD، دار الثقافة والفنون بباتنة، 2019.

فالمشهد الافتتاحي وزن ثقيل تميز فيه المخرج ببراعة وذكاء لشد الجمهور المتلقي للعرض وإبهاره للبقاء حتى النهاية، وقد وفق المخرج في ذلك بالتمهيد للشخصية الرئيسية من طرف الشخصيات الثانوية المتمثلة في الوزير والقائد.

أما في المشهد الثالث، هنا ظهر مشهد ختم الخليفة الكبير الذي قام بوضعه على الرسالة، وحجمه الكبير كناية عن حجم المسؤولية وكبرها على البلاد. (أنظر الصورة رقم 12).

الصورة رقم 12: تمثل الصورة الكاريكاتورية المتحركة في كبر الختم الملكي من المشهد الثالث 16:16 إلى 23:00.

يظهر أيضا أداء تمثيلي كاريكاتوري في المشهد الخامس، وهو كاريكاتير لغوي لفظي استعمل فيه التضاد في كلمة تحاصر وتزور بحيث كان فيه مشهدين متضادين، الأول جاء

بموضوع أن جيوش هولاكو تحاصر القلاع وأنهم في حلة احتلال وحرب والمشهد الثاني جاء به الوزير بفكرة أن جيوش هولاكو تزور بغداد.[1]

- ومن الأمثلة الكوميدية الساخرة المفتعلة للضحك في المسرحيات، هي تعاكس الأدوار كتصوير الشخوص في أذهاننا ضمن موقف محدد، ثم نقوم بعكس الموقف وقلب الأدوار التي تجعل المشهد كوميديا، كأن نجعل المخادع مخدوعا، والشرير يذهب ضحية لشروره، وهي الفكرة الرئيسية والطريقة المعروفة لإثارة الهزل في كثير من المسرحيات.[2] وهي من التقنيات التي استعملها بن سبع في مسرحيته **"عودة هولاكو"**، من خلال شخصية الوزير الذي خدع ملكه وخذع هو الأخر في النهاية من قبل هولاكو ولم يعطه مفاتيح الخلافة.

نجد أيضا توظيف للأداء الكاريكاتوري، أين كان المشهد مفعما بالأحداث والرموز الدالة من أشكال وعبارات، حيث تم الكشف عن شخصية هولاكو المنتظرة والذي كان داخل العربة، بعد أن تم التمهيد له منذ بداية العرض بأنه شخصية ذات حجم كبير وصوت غليظ، ليظهر في الأخير بشكل شخصية قزما وهزيلة جسميا، لا يحمل لا طولا ولا عرضا وبهذا تم كسر توقع الجمهور وهو توظيف لكاريكاتير الشخصية. (أنظر الصورة رقم 13)

الصورة رقم 13: تمثل حجم هولاكو الصغير داخل العربة من المشهد السادس في الدقيقة 42:57.

[1] مسرحية **" عودة هولاكو"، إخراج** لطفي بن سبع، شريط DVD، المرجع السابق،2019.

[2] ميرشنت مولوين، ليتش كليفورد، **الكوميديا والتراجيديا**، تر: علي احمد محمود، سلسلة كتب ثقافية، الكويت، 1978، ص31.

وفي الأخير نجد عنصر المبالغة المتمثل في عدم احترام النسب والمقاييس الواقعية في رسم الشخصيات أو المواقف، ويظهر هذا في الحجم أو الشكل والكلام وفي التشويه والسخرية، وكان عنصر المبالغة موجودا في الحضارات القديمة كالفينيقية والإغريقية الذي نجده في أثارها المتبقية من أجسام ومنحوتات، كالأقنعة الموجودة على ذروع المحاربين، كما أننا نجد أيضا النقد والسخرية في رسومات القدماء المصريين الموجودة على شكل قوالب فكاهية مبنية على المفارقات والأضداد[1].

يبقى احتكاك المخرجين الجزائريين بالتجارب العالمية الحديثة في إعداد الممثل إضافة فنية تسمح لهم بتطوير قدراتهم الفنية، وتنمية مهاراتهم الإخراجية والتمثيلية على غرار الفنان والمخرج لطفي بن سبع الذي أبدع في تطبيق فن الكاريكاتير على أعماله المسرحية، وهذا ما لمحناه في عروضه التي لن تمل من مشاهدتها.

[1] ينظر، حمود عبد الحليم، **الكاريكاتير العربي والعالمي**، مرجع سابق، ص10.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية لمسرحية " افتراض ما حدث فعلا " لطفي بن سبع"

افتراض ما حدث فعلا، هي لعبة مجانين يتهيأ لهم أنهم يملكون العالم...كيف يمكن لمجنون أن يحكم العالم؟ هل يختلف المجنون (المريض) عن الحاكم؟ ... صدق من قال: " خذوا الحكمة من أفواه المجانين"، ما ينطبع عن هذه المسرحية ليس حربا، بل افتراض، افتراض لما حدث فعلا... ويحدث في عالمنا... كيف نفترض فعلا سبق وقوعه فعلا؟

إما أن تكون مجنونا فتقبل هذا المنطق وتنخرط في اللعبة وإما أن تكون عاقلا فتتعظ من خطاب يقوله مجانين... ولكن، كيف يمكنك وأنت جالس على مقعد تتابع الحرب أو ما سمي بلعبة المجانين، أن تبين الخيط الفاصل بين الجنون والحكمة؟ وهل يمكن أن تتقبل حكمة من أفواه المجانين؟

من خلال هذا المنطلق سوف نتطرق في عملنا هذا إلى عرض بطاقة فنية شاملة حول المسرحية المسماة ب: **"افتراض ما حدث فعلا"** التي كان اختيارنا لها كتطبيق لما عرضناه في الفصول السابقة من الدراسة النظرية.

1-البطاقة الفنية:

- ✓ **كاتب المسرحية:** علي عبد النبي الزيدي.
- ✓ **نوعها:** كوميديا سوداء.
- ✓ **عدد الفصول:** لم تشهد المسرحية فصول بل تكونت من 3 مشاهد.
- ✓ **تاريخ كتابة المسرحية:** سنة 2002.
- ✓ **اللغة الأصلية:** اللغة العربية الفصحى.
- ✓ **مكان النشر:** الجزائر.
- ✓ **اقتباس:** مقتبسة من نص الكاتب عبد النبي الزيدي، **" افتراض ما حدث فعلا".**
- ✓ **إخراج:** لطفي بن سبع.
- ✓ **مساعد المخرج:** أمحمد عقيدي.
- ✓ **الشخصيات الرئيسية:**

هشام قرقاح في دور الماريشال.

بركاني سيف الدين في دور المستشار.

لمودع وليد في دور الجندي المجهول الأول.

مرزوق لوصيف في دور الجندي المجهول الثاني.

- ✓ **ديكوروأزياء:** رزيق بن نصيب.
- ✓ التعبير الجسماني: عيسى الشواط.
- ✓ **إضاءة: جابر حجاب.**
- ✓ **الموسيقى الأصلية:** بلعيدي عصام.
- ✓ **مكان العرض:** المسرح الجهوي بأم البواقي.
- ✓ **إنتاج:** المسرح الجهوي لام البواقي سنة 2012.
- ✓ **مدة العرض: ساعة و52 ثانية.**
- ✓ **تاريخ العرض: سبتمبر2012.**

2-ملخص المسرحية:

لقد افرز المسرح عبر نشاطه الطويل العديد من الاتجاهات التي أثرت في مجمل عناصره في النص و التمثيل و الإضاءة و المنظر المسرحي و غيرها ، و كان ظهور عدد من الاتجاهات و الأساليب الإخراجية الحديثة ضرورة أملاها التطور الذي شهدته مسيرة المسرح منذ ولادته، فضلا عن المدارس الإخراجية و التيارات، أما إذا خصصنا الحديث و أسقطنا مسرحية البحث " **افتراض ما حدث فعلا** " فإننا نجد المخرج أخد الاتجاه الملحمي في إتباعه نهج بريخت في كسر الإيهام و تغريب الأحداث و المدرسة الواقعية النفسية لستان سلافسكي والمسرح الفقير من خلال الخشبة الخالية تماما من الديكور إضافة إلى انه مزج بين مجموعة من التيارات الإخراجية في إتباعه للعديد من المناهج المتمثلة في أسلوب **"مايرهولد"** في الأداء التمثيلي الذي جمع بين الغر وتسك و أساليب الكوميديا دي لارتي،

كما نلاحظ أن المخرج قد تأثر بأسلوب جروتفسكي من خلال الاستثمار في الحركة ولغة الجسد، فالعرض من البداية إلى النهاية مفعم بالحيوية والحركة والتعابير الجسدية التي تترجمها خفة الحركة لدى الممثلين فوق خشبة المسرح.

أما نوعها فهي تراجيكوميديا، فالتلاحم بين النمطين في العمل الواحد يصل بنا إلى نوع من التناقضات والمفارقات وهي نفس مفارقات وتناقضات الحياة. وبما أن المسرحية ذات طابع سياسي، تناولت النقد والهجاء والسخرية، فيبدو أنه غلب عليها طابع الكوميديا مع أن الفحوى مأساوي وهو محنة ومأساة الوطن العربي.

يعود أصل النص المسرحي **"افتراض ما حدث فعلا"** إلى الكاتب العراقي علي عبد النبي الزيدي الذي صاغ مسرحيته من منطلق معايشته الدائمة للديكتاتورية، التي صنعت منه كاتبا مسرحيا، أما ما يعالجه النص انحصر في قضية قريبة من الواقع العربي، تصف معاناة الشعوب العربية التي تقف تحت سيطرة الدول الغربية وخططها ومساراتها. وقد سطرت أحداث هذه المسرحية في مستشفى للمجانين كمكان يصلح للنطق بالكلام المباح والمحظور لان المجنون لا يحاسب، وهنا يكمن سر ذكاء الكاتب في ربط هذه الأحداث بهذا المكان.

- **العنوان:** إن عنوان أي مسرحية يعطينا انطباع داخلي عنها، فالعنوان هو همزة وصل بين القارئ أو المشاهد للمسرحية، وعن مسرحية **" افتراض ما حدث فعلا "** جاء عنوانها مختلفا، يربط بين **الافتراض** الذي يعني عدم اليقين في الحكم وبين فعلا الذي يعني اليقين والأكيد. وبعد مشاهدتنا للعرض واطلاعنا على نص الكاتب تأرجح لنا أن الافتراض هو فعل توكيدي وتفعيلي للحدث، يجعل من الحدث افتراضا يفوق الحقيقة والواقع، ويملك تواصلية الحدوث في المستقبل.

تروي المسرحية حكاية مجانين يستيقظون على قرار «الماريشال» بخوض لعبة الحرب، ومشروع إنجاز نصب للجندي المجهول، الذي تم بناؤه قبل كتذكار،و البحث عن جثة

و دفنها في هذا النصب التذكاري، و هناك يظهر الماريشال بصفته الآمر ليكون المستشار منفذا لجميع خططه الحربية ،إلاّ أنّ المستشار لم يعثر على جثة شخص تليق بهذا المقام، فيبحث عن حلول ترضي غرور الماريشال، وتروي تعطّشه للحرب، وهكذا كان المجانين يصغون إلى صوت قائدهم، يحاولون عبثا إيجاد الجندي المجهول،الذي لم يكن في آخر المطاف سوى جثة جندي أحد البلدان الصغيرة المعتدى عليها، تقرّر دفنه بعيدا عن أرضه وأهله، لولا استيقاظه ورفضه التنكيل به ميتا. وفي نسج محكم، تمكّنت المسرحية من التنبيه لما يحدث، والإشارة إلى أنّ الإنسان داخل منظومة الدكتاتورية مجرد آلة ترسل إلى حروبها العبثية متى تشاء، وافتراض ما حدث في مشفى المجانين هو أحداث تحدث في الواقع المعاش حقيقة بدون تمثيل، وبدون افتراضها في العالم الخيالي.

بما أن كل نص مسرحي محكوم برؤية المخرج، باعتباره كاتبا ثانيا للنص و نقطة الوصل بين الأفكار الأساسية و الفكرة العامة التي يريد الكاتب إيصالها و كشفها للمشاهدين، فان المخرج لطفي بن سبع "اعتمد على مشاهد بصرية متنوعة، منسجمة، متكاملة في تشكيل صورة العرض الأساسية، ولم يترك كلمات النص و رؤية الكاتب تغادر معاني العرض، و ذلك من خلال توظيف عنصر السخرية العبثية من الوضع الاجتماعي و ما يقابله من أنظمة سياسية فاسدة، و من بين التعديلات التي اشتغل عليها لطفي في تحويله للنص الجامد إلى شخوص و ديكورات وأثاث فقد قلص من عدد الممثلين، علما أن النص كان يحتوي على العديد من شخصيات المجانين إضافة إلى بعض الممرضين، إلا انه حذف شخصيات الممرضين"[1]، و قد عشنا معه حياة السخرية و التهكم من جنون الحرب و القتل و الدمار.

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، في إطار الأيام المسرحية الوطنية (الجزائر)، 19 مارس 2023، الساعة: 13:16.

وفي تصريح له يقول: قمت بإضافة مقولة لوزير الدفاع الأمريكي السابق "**دونالد رامزفيلد** " عن المعرفة والجهل في بداية المسرحية أو ما يسمى ب **"prologue"** أو مقدمة المسرحية تقول: " هناك أمور نعرف أننا نجهلها، كما نعرف أن هناك أمور نعرف أننا نعرفها، وهناك أمور معروف أنها معروفة، لكن هناك أيضا أمور لا نعرف أننا لا نعرفها"[1]. حيث قام بتوظيفها في بداية العرض عند رفع الستائر، وعند نهاية العرض يرددها الجميع ليخييم الظلام من جديد فوق خشبة المسرح.

- **الحدث في المسرحية:**

تشكلت أحداث هذه المسرحية في 3 مشاهد يمكن تحليلها كالأتي:

- **المشهد الأول:**

بعد تخييم الظلام فوق خشبة المسرح وبعد مقولة المجانين عن المعرفة، ينطلق إيقاع

موسيقى خافت معبرا عن الحالة التي هم عليها، ومصورا لهدوء المكان مثل هو حال المستشفيات في الفترة الليلية، لتنطلق إضاءة خافتة مركزة على خلفية الخشبة التي كانت تحمل جثة أو جسد محنط وهو ضخم وله عضلات قوية (النصب التذكاري) ثم يبدأ النور في تزايد ليضيء كل ما على الخشبة، حيث يظهر هؤلاء المجانين بعد أن كانوا في نوم عميق وهم في حالة الاستيقاظ من النوم بعد تحركهم يمينا وشمالا، وكانت حركاتهم متقلِّبة و متكررة بعد أن تم كشف الأغطية عنهم وكانت هذه الأحداث متكاملة ومتوافقة مع الإيقاعات الموسيقية ومع الإضاءة الموحية بالمكان والعاكسة لألوان ملابس المجانين، ثم يتفرقون في المكان يطلقون ضحكات وبكاء في آن واحد إضافة إلى تمتمات غربية ، وبين هذه

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، مرجع سابق، الساعة: 13:16.

الأحداث ينبعث صوت المستشار صارخاً ومعلناً عن بداية الأحداث الافتراضية مخاطبا الماريشال، ولكن هذا الأخير لا يستيقظ إلا ببزاق الجنود (المجانين 6) عليه، وهنا تتغير الأحداث الحقيقية التي كانت في الأصل مستشفى للمجانين إلى أرض معركة، ومن خلال ما يظهر في العرض نجد أن لمسة المخرج الفنية قد بينت أرضية الخشبة وكأنها مستنقع أو بركة ماء قذرة، ولربما أراد "لطفي بن سبع" أن يصف ما يعيشه العالم اليوم من استعباد للشعوب وحروب قذرة وسياسات فاسدة من خلال نهوض المارشال وهو يؤدي حركات السباحة بيديه صارخا:

-الماريشال: (يقفز مذعورا صائحا) تقدموا، تقدموا أيها الجنود إلى أهدافكم، اضربوهم بقوة، تقدموا، تقدموا، تقدموا، تقدموا ...

-المستشار: سيدي المارشال...

-الماريشال: (ينتبه اليه) ما وراءك أيها المستشار ؟ انقلاب

عسكري، هجوم مسلح؟ اقتحام جماهيري غاضب؟ ماذا؟ [1]

وبعد المحادثة الطويلة التي دارت بينهم تصل البشرى إلى المارشال بأنه قد تم بناء النصب المجهول ومن خلال هذا يزداد التشويق شيئا فشيئا، ولذلك كان المشهد الأول في معظمه أيقونياً مرمزا ولم يجد المشاهد متعة تشبع رغباته الفنية، إلا أن في اللحظات الأخيرة من انتهاءه عندما بدأ البحث عن جثة (محتملة) يمكن دفنها في هذا النصب.

- **المشهد الثاني:**

في المشهد الثاني من المسرحية تبدأ تتضح الصورة وتتفكك شفرات العرض، من خلال فهم المشاهد للإشكالية المطروحة فوق الخشبة، و المتمثلة في البحث عن جثة الجندي المجهول بإعلان الحرب على إحدى الدول، وقد استطاع المخرج أن يسلسل الأحداث ويضع فواصل

[1] علي عبد النبي الزيدي، نص مسرحية افتراض ما حدث فعلا، المشهد الأول. ص 2.
http://www.alnoor.se/article.asp?id=45850

مشهدية كوميدية يسترجع فيها المشاهد أنفاسه التي كانت غارقة مع الأفكار السياسية والحربية، وهو الميزة السحرية التي تميز به المخرج حيث بدّل أشنع الظروف وأبشع الحالات المأساوية التراجيدية إلى مواقف هزلية ساخرة وفكاهية مضحكة إلى أبعد الحدود، وذلك بتوافق الإيقاعات الصوتية والادعاءات الحركية التي جمعت بين المرونة الجسدية، و الحركات البلاستيكية من جهة وبين أساليب عصبية جنونية من جهة أخرى، وظهر هذا في شخصيتي الماريشال و المستشار، ومن بين المشاهد الساخرة بقوة أولها عند إخبار المستشار بأنه تم اكتمال بناء التذكار، ثم طريقة الاستلام التي كانت برفع كل جندي لملابسه الداخلية والتوجه نحو خلفية المسرح، أي تلك الجثة المعلقة والمتفرقة الأوصال والتي تمثل الوطن العربي، وهي رسالة رمزية غير مباشرة رسمها المخرج لتوضيح الحال الذي يعيشه الوطن العربي.

ومن بين المواقف نذكر أيضا حركات المستشار عند حواره مع الماريشال، حيث يقوم بحركات هزلية راقصة لإثارة الضحك، فكلما نطق بكلمة اتبعها برقصة.

يستثمر المخرج في انتهاج هذا الأسلوب المرح كونه من أبرز العوامل الذي يستقطب الجمهور.

يبدو أن المخرج قد استطاع أن يوصل أفكاره وأفكار المؤلف، لكن برؤيته الخاصة، التي تفرض نفسها كما لاحظنا فوق خشبة المسرح، وعلى الرغم من أن الركح كان فقيرا كثيرا من الوسائل والأثاث إلا أن المخرج قد جسّد كل الصور والتعابير التي كان يذكرها الماريشال، ونقل المشاهد إلى عوالم مختلفة وذلك بتوظيف أجساد ا لممثلين بدقة كبيرة، معتمدا على منهج **"جروتوفسكي"** في الإخراج الذي يرى في شرط تحقق المسرح أن يكون هناك عنصران أساسيان هما الممثل والجمهور.

وبعد أن تم رفض الجندي المجهول بدفنه وسط النصب وهروبه من المكان، لم يبق للمارشال إلا أن يعلن الحرب من جديد على دولة جديدة مصورا المخرج الحدث برمزية من

خلال دراسته خطة الحرب وهو نائم على سريره مع مرأتين مشكّلتين من الأغطية، وهو وصف دقيق للديكتاتور والطاغية الذي ينظر إلى القتل والدمار كأنه نزهة ولعب وكأن هذه النفوس البشرية لا تساوي شيئا، ويمكن سحقها بسهولة دون أي حساب لعاقبة هذا الأمر، وتخفت الإضاءة ليخيم الظلام من جديد وينتهي المشهد الثاني.

- **المشهد الثالث:**

اختلف المشهد الأخير من العرض المسرحي وقد تغيرت فيه اللوحات الفنية وظهر ذلك

بدخول المستشار إلى غرفة الماريشال ليخبره بمفاجأة انتهاء الحرب، ولكن لا وجود لقتلى من جنودهم إلا تابوت فيه جثة من البلدان الضعيفة، فتنهض الجثة لتناول أطراف الحديث مع الماريشال وجنوده، وفي هذه الأثناء تظهر المميزات التي بنى عليها المخرج "بن سبع" مشاهده حيث اعتمد على السخرية والتفخيم والتناقض ، وهو ما يشهده فضاء مسرحية **"افتراض ما حدث فعلا"** من خلال تشكيل صور كاريكاتورية متكاملة بدون أي أقنعة أو إكسسوارات وذلك عندما كان الخطاب قائما بين الماريشال والجثة، فكانت كل المجموعة في يمين الخشبة ويقابلها الجثة واقفة مما جعل المشهد يبعث صورة جمالية بصرية.

(أنظر الصورة رقم 01) .

الصورة رقم01: توضح تشكيل منظر كاريكاتوري هزلي، من المشهد الثالث في الدقيقة 49:00.

يقول المخرج في هذا: "قمت بتطبيق قواعد الكاريكاتير في الفن التشكيلي على المسرح".[1]

نجد ايضا في المشهد الأخير بعض لحظات السخرية والتصوير الكاريكاتوري، عندما بدأت الجثة تتحدث وكان الحوار ممزوجا بموسيقى خافتة بطيئة وحزينة وهو يقول:

«كنت نائما أحلم قبل أن اقتل.....لا. كنت نائما أحلم بحبيبتي...» ثم تنطلق موسيقى وطنية وهي نشيد للأمة العربية" "وطني، حبيبي، وطني الأكبر" ثم تنطلق مرة أخرى إيقاعات حزينة مع خطاب الجثة:

«كنت أحلم بخطبتي...كنا قد حددنا موعدا قريبا ليوم زفافنا...إن لها روحا جميلة».

«يكفيكم أنني الآن أسمع صرخات أمي وبكاء شقيقتي الصغيرة وبكاء أبي». [2]

وبناءا على هذا يتضح أن المخرج كان متحكما بزمام الأمور، ومهيمنا على عملية العرض كما انه تمكن من تنويع المواقف والمشاهد وتقسيم العرض إلى عدة رؤى فنية، بالرغم من أن النص كان خطابا سياسيا مباشرا يصعب التحكم في أفكاره، إلا أننا شاهدنا عرضا كوميديا ساخرا ومعالجا للقضايا العربية من خلال الضحك على عيوبنا.

3-قراءة في محتوى العرض المسرحي:

الصراع:

يتمتع الصراع في المسرح بخصوصية، تتمثل فيما يتولد عنه من نشاط وديناميكية تحرك الفعل الدرامي، وتدفع به لإعطاء البداية الفعلية لأحداث المسرحية، وبهذا فنجد اغلب الصراع في عرض "افتراض ما حدث فعلا" صراع أفقي بين الشخصيات، تمثلت هذه الصراعات في شخصية الماريشال والمستشار، في حواراتها مع الشخصيات الأخرى.

نذكر من بين هذه الحوارات:

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، مرجع سابق، الساعة: 13:16.

[2] علي عبد النبي الزيدي، نص مسرحية افتراض ما حدث فعلا، مرجع سابق، ص14.

الماريشال: هذا جنون .. أبعدوها عني .

الجندي المجهول 2: لقد سمعت حديثكما، فنهضت لكي ارفض دفني في أرضكم.

الماريشال: فخر لك أن تدفن في أرضنا المقدسة.

الجندي المجهول 2: تقتلونني وتسيرون بجنازتي.

الماريشال: سنعامل رفاتك معاملة حسنة.

الجندي المجهول2: هذا تجاوز على حرمة جثة.

المستشار: اهدأ قليلا أيها الجثة... اهدأ.

الجندي المجهول 2: أنا أطالب بمعاملتي كجثة حرب باحترام حسب البنود والمواثيق والعهود والقرارات الدولية الخاصة بجثث الحروب.

المستشار: أرجوك أن تكف عن هذه الخطابات البائسة.

الجندي المجهول 2: إنكم أعداؤنا. كان عليكم دفني في الأرض التي نزفت دمائي عليها، الأرض الخضراء التي عشت فيها أحلى سنوات الحب والسمر والذكريات الجميلة.[1]

كما أن المسرحية احتوت على العديد من الأحداث التي يمكن الاستثمار فيها لإبراز طبيعة الصراع بين الشخصيات، وبناء ا على هذا فإننا نجد صراع بين الخير والشر، أو صراع

الإنسان مع ذاته (صراع داخلي)، صراع الديكتاتوريات واستعباد الشعوب واستلاب خيراتها، وهذا ما توضح في شخصية الماريشال، كونه الحاكم الذي كل ما يهمه هو مصلحته الشخصية على حساب الرعية مستعملا الجنود لقهر الشعوب والزج بهم في ساحة المعركة، من اجل تحقيق مبتغاه وكل ذلك كان في قالب هزلي لا يخلو من السخرية والفكاهة.

[1] علي عبد النبي الزيدي، نص مسرحية افتراض ما حدث فعلا، مرجع سابق، ص13.

وصراع الإنسان مع ذاته هو صراع بين الأنا الأمارة بالسوء، أي الشر والانا الأعلى التي تحتكم إلى العقل وترجيحها نحو الخير وحتى يتفوق الخير على الشر لابد على الإنسان محاربة الجانب الأخر من شخصيته، جانب الشر وهذا ما هو غائب لدى معظم الحكام خاصة العرب الذين انجروا وراء السلطة والمصلحة الشخصية على حساب الشعوب، وهذا ما أراد الكاتب معالجته، وهو محاولة فرض الأنظمة الديكتاتورية.

وبحكم الطابع الإيديولوجي للمسرحية فإننا نجد نوع من الفلسفة، أي صراع الأفكار، تجلى ذلك في صراع الأنظمة أي كل دولة تحاول تجييش الجيوش، وإعداد العدة من اجل السيطرة وقيادة العالم من جهة وفرض السيطرة على شعوبها من جهة أخرى.

الشخصيات:

- أبعاد الشخصيات:

- **شخصية الماريشال:**

تميّز الممثل هشام قرقاح الذي أدى دور «الماريشال» بطريقة ملفتة، ساعده في ذلك خفة حركته وسرعة انتقاله من مكان إلى مكان ومن حال إلى حالة، واستطاع بحسه الفكاهي أن يعرّف الجمهور بالحاكم المستبد بطريقة هزلية.

أ-البعد المورفولوجي:

شخصية الماريشال كما تبدو في العرض المسرحي قوية، بارزة بوصفها بطلة العمل، نحيفة الجسم، قصيرة القامة، ذات لياقة بدنية عالية، لديها من المرونة وخفة الجسم ما يجعلها تتحرك كالذبابة طيلة العرض، وهي كثيرة التنقل فوق خشبة المسرح، خفة الوزن جعلها قادرة على تقمص الأدوار والانتقال من شخصية إلى أخرى بكل سهولة من خلال مرونة الجسم والتحكم الكبير في الحركة.

ب-البعد النفسي:

شخصية هزلية، منفعلة وعصبية المزاج، خشنة الحديث ومضطربة تشوبها كل صفات الجنون، متوترة، قلقة، تائهة من حين إلى أخر، يسودها الخوف من الخطر القائم، دائمة التفكير في الحل الأمثل للخروج من الأزمة، متقمصة ومقلدة من خلال انتحال صفات حيوانية كحيوان الكلب من خلال عملية النباح وحك الأذن، ثم التمادي في اللعب واللهو في تقليد الدراجة النارية، وغالبا ما يسود الشخصية الثقة والارتياح.

ج-البعد الاجتماعي:

يبدو من خلال العرض أنها شخصية مثقفة وذكية، وتتسم بنوع من الحنكة والدهاء، ما يؤهلها إلى إصدار الأوامر وإعطاء التعليمات، كما أن لديها نوع من الخبرة والاطلاع على عالم الفكر والسياسة والحروب وذلك ما يظهر من خلال الشعارات والحوارات التي ترددها في كل مرة.

- **شخصية المستشار:**

سيف الدين بركاني الذي أدى دور «المستشار» دون أخطاء، وأبدى مقاومة كبيرة ضدّ التعب، إذ لم يغادر الخشبة على مدار مدة العرض.

أ-البعد المورفولوجي: شخصية معتدلة القامة والوزن، ثقيلة الحركة عكس شخصية الماريشال.

ب-البعد النفسي:

شخصية ضعيفة، هشة تابعة، ومغفلة ومتحفظة وتتميز بالتزامها بالعمل وإلى تنفيذ كل ما يأمرها به الماريشال، وتسعى دوما لإرضائه، ينتابها خوف وقلق وضعف في الشخصية، غير أنها تتسم ببعض الحكمة والنباهة في ترويض الماريشال، والإدلاء برأيه في الكثير من القضايا.

ج-البعد الاجتماعي:

شخصية تميزت بخيال واسع، وتشخيص الأمور، تنم عنها نوع من الحكمة في إقناع الماريشال وإمداده بالآراء والأخبار والمعلومات.

- **الشخصيات الثانوية:**

تمثل في باقي الممثلين، المؤدين لأدوار بقية المجانين وهم وليد لمودع، مرزوق لوصيف، زايدي عنتر، رمزي عشور، نوادري أنور السادات وقاسمي خطاب.

أ-البعد المورفولوجي:

تبدو شخصيات نحيفة الجسم، ترتدي زي موحد يوحي إلى المجانين، تتميز بلباقة بدنية عالية تؤهلها إلى تقمص الأدوار، وتشكيل مختلف عناصر الديكور على الخشبة.

ب-البعد النفسي:

شخصيات مضطربة، تائهة في عالم الجنون، خاضعة لسلطة المستشار، وتتابع ما يجري على خشبة المسرح باهتمام.

ج-البعد الاجتماعي:

شخصيات تابعة، لا علم لها بما يجري، فنجدها طيلة العرض تتابع بفضول ما ينبأ عنه حديث المستشار والماريشال، كما أنها تبدو شخصيات آلية وضعت لتشكيل الديكور وكأنها مبرمجة آليا..

- **<u>أنواع الشخصيات:</u>**

<u>شخوص رئيسية ومحورية:</u> شخصية الماريشال والمستشار.

<u>الشخصية التاريخية:</u> شخصية الماريشال.

الشخصية الشريرة: شخصية الماريشال.

الشخصية الحاملة للأفكار: شخصية الماريشال والمستشار معا.

الشخصية الضدية: شخصية الجندي المجهول.

(أنظر الصورة رقم 02)

الصورة رقم02: تمثل الشخصيات الأربعة الرئيسية، الماريشال، المستشار، الجندي الأول والثاني.

- **اللغة والحوار:**

➢ **اللغة:** إن اللغة المستعملة في المسرحية هي اللغة العربية الفصحى، حيث أنها خلقت جوا مشوقا، وإقبال كبير للجمهور كونها مشحونة بالإيماءات والرموز.

➢ **الحوار:** هو مثل اللغة مليء بالإيحاءات والمعاني المتعددة التي تساعد على تصوير المعاني والأفكار المقصودة مثل الحوار الدائر بين الماريشال والمستشار طيلة العرض.

- **الوحدات الثلاث:**

✓ **الزمن:** ينقسم الزمن في المسرح إلى زمن النص و نكتشفه من خلال النص المسرحي، وزمن العرض زمن يعيشه المتفرج، و يجسده المخرج من خلال الديكور و المشاهد أي من خلال علامات تدل على الزمن، أما على مستوى النص فالإرشادات المسرحية و حوار الشخصيات هو الذي يحدد لنا الزمن، و في مسرحية **"افتراض ما حدث فعلا"** لم يحدد الزمن و النص خالي من الإرشادات المسرحية، و يبدو أن المخرج يبرز لنا تمرده على الشكل الكلاسيكي و المسرح الأرسطي، و تجاهل عنصر الزمن و تخطاه حيث تدور الأحداث تارة في الليل و تارة أخرى في النهار، و يتجلى ذلك من خلال نوم الجنود و استيقاظهم.

✓ **المكان:** (خيالي) ساحات حربية، ثكنات عسكرية، وهذا ما تسرده الشخصيات، فنلاحظ في كل مرة تعدد الأمكنة في العرض حسب الحوار ومجريات الأحداث، فتارة في ساحات القتال وتارة في القصر أين نجد كرسي الماريشال الفخم، وتارة في قاعة الاجتماعات، وبهذا نجد أن المخرج أيضا ضرب القواعد الأرسطية عرض الحائط.

✓ **الفعل:** مرضى عقليين أو مجانين يلعبون دور الماريشال والمستشار والجنود.

بما أن المسرحية عبارة عم ملهاة (كوميديا) فإننا نجد المخرج قد كسر قانون الوحدات الثلاث في هذه المسرحية، فالوحدات الثلاث شبه منعدمة، لكن هذا لا ينفي جدية المسرحية أو الفكرة والموضوع المراد رصده، فالعدم من أكثر المفاهيم الفلسفية التي

حظيت بمناقشات جدلية لكثير من الفلاسفة والكتاب منذ بداية العصر الإغريقي، وقبله، مارا بجميع العصور والمعتقدات المختلفة، إلى يومنا هذا.

4-تحليل العرض:

قراءة في أداء الممثلين:

لقد أضحى الممثل من أبرز الوحدات المدعمة والفاعلة لأي عمل مسرحي، فهو إذن المحرك وبامتياز للعرض المسرحي، وخالقه فهو الباني لهذا العمل.

اعتمد المخرج لطفي بن سبع على كل عناصر فرقته، بصمتهم وكلامهم، مشكّلا من تعابير أجسادهم المرنة لوحات سينوغرافية بارعة، فتراهم يتحوّلون إلى مقاعد وكرسي الحاكم تارة وفراش وطائرات وصواريخ تارة أخرى، وبهذا بقي وفيا لعنصر الحركة بفضل التدريبات والإرشادات، استطاع الممثلون بها تصوير مشاهد في صورة تعبيرية قوية ذات دلالات توحي بصدق المشهد، وكأنك في مستشفى المجانين.

ركز المخرج في العرض على شخصيات (الماريشال) و (المستشار) و (الجندي الأول والجندي الثاني) أكثر من بقية المجانين، حيث الحوارات الرئيسية دارت بين هذه الشخصيات الأربعة التي أخذت الوضعيات الجمالية والحركية المناسبة للحوارات والمشاهد المتغيرة.

بالرغم من أن المخرج وظف خشبة مسرح فارغة من الديكور إلا انه عمل على ملا الفراغات السينوغرافية بديناميكية الحركة والتنويع في الأداء كما جسدته شخصية الماريشال التي امتزجت بين الجنون من صراخ وحالات عصبية وبين الشخصية الدكتاتورية ورجل الحرب.

- **التعبير الجسدي:**

تمثل في كل ما قام به الممثلون من إشارات وإيماءات فوق خشبة المسرح وهو العنصر الوحيد والرئيسي الذي بني عليه بن سبع منهجه لإعداد وإخراج مسرحيته **"افتراض ما**

حدث فعلا" و بفضل تدريباته و إرشاداته استطاع الممثلون تحقيق متعة متكاملة في جو ساحر حيث قام هؤلاء المجانين بتقنياتهم الأدائية المختلفة والمتنوعة والشاقة من نقل المشاهد من ردهة بسيطة في مشفى المجانين إلى أراضي حربية وقاعات حكم وزنزانات وغيرها وذلك بتوظيف كل أعضاء الجسم صغيرة أو كبيرة ، يقول لطفي بن سبع في هذا: " في البداية لم يتأقلم الممثلون مع منهج غروتفسكي لعدم معرفتهم به، لكن اجتهادهم في التدريب و بإتباعهم للخطوات جعلهم يفجرون طاقاتهم الكبيرة وبالدلالات الجسدية التي قدموها ثم توضيح المغزى الذي أردناه من الموضوع"[1]. ويتضح مما سبق أن قلة الإمكانات التقنية والبصرية والسمعية المكلفة يمكن أن تعوض عبر تشغيل جسد الممثل وحركاته.

- اتسم العرض بصورة واضحة، و بفكرته العامة بفعل التنوع الأدائي الجميل مع أن الشخصيات يلبسون زيا واحدا وكلهم مجانين، إلا أن لكل واحد منهم ملامح مختلفة ناتجة من التقمص والاسترخاء الدقيق، والإمكانات الصوتية و الجسدية المقنعة التي أبهرت المشاهدين، وخاصة عندما تتحول أجساد الممثلين إلى ديكورات مختلفة مناسبة لكل مكان يتواجد فيه الجنود مع ماريشالهم، وبالتالي لم يكن هناك أي مساحة فارغة أو مشهد غير مفهوم بل كانت الشخصيات باعثة للحياة الدرامية فول الخشبة، ببذل الممثلين جهدا كبيرا وهو الحال عند "**جروتوفسكي**" الذي يحمل الممثل عبئا كبيرا في خلق التفاعل الايجابي بينه وبين المتلقي.

- نجد في العرض توظيف للحركات التي كان يطالب **مايرهولد"** ممثليه إلقائها وهي حركات جسمانية رفيعة وملتوية شبيهة بالحركات البلاستيكية إضافة إلى بعض حركات الغضب التي كان يؤديها الماريشال التي تسبق الحوار وهي حركات تدخل في حيز تقنية "**البيوميكانيك**"، (أنظر الصورة 03 و04).

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، مرجع سابق، الساعة: 13:16.

الصورة رقم03: مشهد يوضح استخدام حركات البيوميكانيك الجماعية.

الصورة رقم 04: توضح حركات أخرى للبيوميكانيك

فحين يقول الماريشال: " تقدموا أيها الجنود" تلتفت باقي الشخصيات حولها باحثة عن الجنود، ثم تبدو مشغولة البال وحائرة عند كل تساؤل يطرحه الماريشال وكأنها تعيش معه قلقه وتوتره وتساؤلاته، ففي كل تساؤل يطرحه تبدي حركات وإيماءات بحيرة ودهشة واستفسار، ثم تواصل تجاوبها مع الحوار، فعند قوله: " اضطرابات؟ " تهز رأسها وتقوم بحركات كأنها أصيبت باضطرابات، وحين يقول: " هناك قصف معادي؟" نجدها تشد انتباهها وتصوب نظرها نحو الجو، تتحسس وتنتظر الخوف.

إضافة إلى توظيف الممثل الماريشال كل حركة وإيماءة من أعضاء جسده لتعطي صورا عن مواقف مختلفة. ويبدو من خلال العرض أن المخرج اعتمد بصفة كثيرة على الإيماءة والحركة على حساب الحوار فعند محادثة الماريشال مع المستشار حول الجندي المجهول نجد أن الماريشال جالس على كرسيه والمستشار يحاوره مديرا له بظهره وكأنه يحاور الجمهور لا الماريشال، وفي ذلك تعمد من المخرج لأجل إبراز ملامح الوجه والإيحاء بالحالة الجنونية من جهة، والإشارة إلى عدم جدية المواقف بين الشخصيات من جهة أخرى.

تبدو الشخصيات طيلة العرض في حركة مستمرة، حركة الجسم ككل في دوامة متواصلة من النشاط والحيوية، خفة التنقل، ومرونة الجسم و تلقائية الحركة والإيماءة كلها

مؤشرات و دلالات رمزية توحي بجنون الشخصيات وما تعيشه من أمراض نفسية مقلقة، كما تعكس المكونات المترسبة في لا وعي الشخصيات وعدم استقرارها، وهذا ما تترجم بشكل جلي في حركة الماريشال عند قول المستشار: ولكن هناك مشكلة، فيصاب الماريشال بهستيريا من الحركات العشوائية كأنه لا يعي ما يفعل، ليقوم بحركات تعبر عن ثورة داخلية تكاد تتفجر، فتنقبض عروق وجهه و يتلوى جسمه، ثم يبدأ بالسير بطريقة آلية كأنه جندي.[1]

وفي الأخير بظهر لنا أن الجسد كان الآلة الوحيدة في عرض **"افتراض ما حدث فعلا"** المساعدة على البناء المشهدي للأحداث، والمواقف التي أراد المخرج من خلالها أن يحاكي ظاهرة الحكام الفاسدين، والطغاة الظالمين بطريقته الخاصة، المشوقة والممتعة من بداية العرض إلى نهايته.

قراءة في الديكوروالإكسسوار:

➢ الديكور:

يسعى الديكور في أي عرض مسرحي، بالكشف عن المكان الذي تدور فيه الأحداث، كما انه يساهم في مساعدة المتلقي بتصوره داخل مخيلته ويربطه بالأحداث، فكلما كان الديكور إيحائيا، وموظفا بشكل دقيق، كلما كانت درجة الإقناع قوية.

لم يوظف المخرج عنصر الديكور في عرض مسرحيته **" افتراض ما حدث فعلا"** حيث ظهرت الخشبة فارغة وعارية إلا تلك الصورة التي توسطت الخلفية، وهي عبارة عن جثة متقطعة الأعضاء رغم قوتها، ذات دلالات ورموز سيميائية تتماشى مع موضوع العرض.

[1] ينظر، مسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، إخراج لطفي بن سبع، إنتاج المسرح الجهوي أم البواقي،2012.

يمكن أن نعتبر أن الديكور في هذا العرض شبه منعدم، وهذا اعتمادا على ركح المسرح الفقير إلا أن المخرج استطاع تعويضه بفيزياء وشعرية الجسد، حيث تمكن الممثلون من تشكيل لوحات جسدية مع توظيف بعض الستائر والأغطية شكلت لنا بعض الديكورات في صورة جمالية بصرية، بارعة تفوق الخيال، حيث مثلت أجسادهم قطعا أساسية لديكور وكأنه حقيقي يتشكل وفق السياق الدرامي للمشاهد.

لكن ما يظهر على خشبة المسرح حقيقة هو أنها كانت مليئة بالديكورات التي تركتها لغة الجسد وكانت بليغة الأثر فيها خاصة بفضل الستائر والأغطية مع أجساد الممثلين ومن بين هذه اللوحات الجسدية نذكر ما يلي:

- ❖ النصب التذكاري الذي دارت عليه كل أحداث اللعبة المسرحية.
- ❖ كرسي عريض أو كرسي عرض الماريشال الذي كان يجلس عليه بتفاخر.
- ❖ جمل يركبه الماريشال للبحث عن الجندي المجهول.
- ❖ صواريخ وطائرات، جسدت بالستائر مع أيدي الممثلين.
- ❖ أرائك وطاولات تشبه قاعات المؤتمرات.
- ❖ برج أو سلم الذي كان يعتليه الماريشال.
- ❖ السجن الذي شكله الممثلون بربط الأيدي والاستقامة وترك فراغ بينهم.
- ❖ أبواب عريضة تدل على غرفة اجتماع.

إضافة إلى هذا نذكر بعض الأغطية التي شكلت العمامات والعرائس والمخادع الأنيقة التي ينام عليها الملوك. (أنظر الصور رقم 5، 6، 7، 8، و9)

الصورة رقم05: تمثل مجموعة من الممثلين يشكلون نصب أو تذكار الجندي المجهول.

الصورة رقم 06: تمثل تشكيل كرسي عرش الماريشال.

الصورة رقم07: تمثل حيوان الجمل يركبه الماريشال.

الصورة رقم 08: أجساد الممثلين مع الستائر تشكل صواريخ حربية.

الصورة رقم 09: تمثل مدرج مرتفع كان يعتليه الماريشال.

صور لتشكيلات الديكور الجسدية من المسرحية.

كل هذه الديكورات كانت توظف بطريقة خفيفة وسلسة دون أن تشتت ذهن المشاهد، ويبدو أن المخرج قد أبدع في استخدام خياله السحري والفني، الذي حول الخشبة العارية الفقيرة من كل وسائل ركح إلى ديكورات حية، تتشكل حسب المواقف الذي فرضها النص المسرحي، وتمتع ذهن المشاهد دون أن يمل وذلك بالمجهود البدني والطاقة الكبيرة التي بذلها الممثلون.

- **الإكسسوار:**

اعتمد المخرج على قطع القماش من اجل تشكيل بعض الإكسسوارات التي توحي بفكرة المشهد، كتوظيفها في تشكيل العمائم والأغطية، حيث نلاحظ التفاف الممثلين بقطع القماش تارة، ثم يستعملونه كغطاء تارة أخرى، ثم كعلم وطني وذلك قصد إنتاج دلالات سيميائية في أشكال وصور مرئية، ويتجلى ذلك مناداة المستشار للمارشال، يصيح هذا الأخير قائلا: " تقدموا أيها الجنود، هيا اضربوهم بقوة...." وهنا يمسك الماريشال بقطعة القماش، يشكل منها رصاصة يصوبها نحو الشخصيات ويطلق النار فتتساقط الشخصيات الواحدة تلوى الأخرى كأنها جثث هامدة، ثم تنهض مباشرة وتعود إلى دورها في المسرحية لتجسيد باقي الأفكار.[1]

قراءة في الإضاءة والألوان:

الإضاءة جزء لا يتجزأ من مفردات السينوغرافيا، الباحثة عن خلق جمالية في العرض المسرحي، فهي لغة فنية لعدد من الدلالات في فضاء العرض ووظيفتها الكشف عن الحالات الدرامية و تنويعها، و في مسرحية **" افتراض ما حدث فعلا"** تم الاعتماد على إضاءة خافتة تميل إلى العتمة، لكن سرعان ما تبدأ بالبزوغ مع ظهور الممثلين حيث ارتكزت على الشخصيات الرئيسية في العرض (الماريشال) و (المستشار) و (الجندي المجهول الأول

[1] مسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، مرجع سابق، 2012.

و الثاني) ، حيث عمد المخرج إلى تقسيم الخشبة إلى قسم تدور فيه الأحداث، و إلى قسم أخر يتم فيه تشكيل الديكور، مستعينا في ذلك على إنارة ارتكزت على جهة الحدث، بينما بقيت الجهة الأخرى مظلمة إلى غاية تشكيل الديكور، و قد تم ذلك دون الإخلال بالسير العام للبناء الدرامي أو تشتيت انتباه المتفرج، و سرعان ما تتغير الإضاءة حسب تحولات المشاهد التي كانت تقدم دلالات خاصة،ويصرح المخرج بأن "هذه التقنية ليست بقاعدة مسرحية،إنما هي رؤيته الإخراجية الخاصة"[1] و قد استخدم في غالب الأحيان إضاءة خافتة و هادئة تعبر عن حالة المجانين داخل المستشفيات ، مع استخدام الألوان كاللون الأزرق واللون الأحمر، هذا الأخير (اللون الأحمر) موجه نحو الجثة المرسومة على الخلفية، و كان توظيف الإضاءة عموما له إيحاءات و إسقاطات على حال المستشفيات و المرضى المجانين و حال المجتمعات في ظل اللااستقرار الذي تعيشه المجتمعات العربية.

قراءة في الأزياء والماكياج:

عند مشاهدة عرض مسرحية **" افتراض ما حدث فعلا "** ، نرى أن الشخصيات مكسوة بملابس موحدة، وان المخرج اقتصر على توظيف قطع قماش بيضاء اللون لها دلالتها و خصوصيتها التعبيرية و الرمزية، و التي اكتسبت قراءات و تأويلات متعددة، و لهذا قدمت الملابس بألوان رمادية باهتة، لافتة للانتباه، حيث أن هذه الملابس تعطينا الصورة الحقيقية لمستشفى المجانين، وبالتالي القول أن اختيار الملابس شكلا و لونا كان صائبا لأنه أعطى الانطباع أنها تطابقت مع ادوار المجانين[2]، وقد اعتمد **"مايرهولد"** على الملابس الموحدة ذات اللون الواحد وهو ما استعان به المخرج لطفي بن سبع في هذا العرض، لأن اللباس الموحد من حيث اللون والشكل يساعد على الحركة والميزانسين وكذا الإيقاع أثناء

[1] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، مرجع سابق، الساعة: 13:16.

[2] مسرحية افتراض ما حدث فعلا، شريط DVD، مرجع سابق،2012.

العرض، كما ينعكس على المتلقي فيعطي صورة في شكل تموجات وانسجام بين شخصيات العرض خاصة وأن البيوميكانيك يعتمد على الأداء الحركي والجسدي العالي والشاق، كما ترتكز على اللباقة البدنية التي تسمح للممثل بإكمال العرض على أكمل وجه وتسهل الحركة و التنقل. (أنظر الصورة رقم 10).

الصورة رقم 10: توضح اللباس الرمادي الموحد على نحو اللباس الأزرق والموحد الذي اعتمده (مايرهولد).

قراءة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

تساعد الموسيقى المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض، ونرى أن المخرج بلعيدي عصام وظف الموسيقى بشكل بسيط، ودقيق ومطابق للمشاهد وكانت عبارة عن الحان موسيقية قصيرة وإيقاعات هادئة تزامنت مع استيقاظ المجانين من النوم، إضافة إلى نشيد الوطن العربي في نهاية العرض، مع توظيف بعض المؤثرات الصوتية التي تنذر بإعلان الحرب.

يمكننا أن نستخلص أن العناصر السينوغرافية في عرض مسرحية **"افتراض ما حدث فعلا"** تميزت بالبساطة تارة والانعدام تارة أخرى ، و هذا كله راجع إلى اعتماد للمخرج على المسرح الفقير) و منهج البيوميكانيك لمايرهولد الذي يرتكز أساسا على الحركة والأداء، يجمع بين الشقلبة و الحركة الكثيفة ذات الطابع الهزلي و الكاريكاتوري و التهريجي معوضا بذلك الديكورات رغم ذلك فإن اختيار الملابس و تقسيم الإضاءة مع الموسيقى والمؤثرات

الصوتية تطابق مع الحوارات و إيقاع العرض ما يسمح للمتلقي أو المتفرج بالاندماج و التفاعل الايجابي مع العرض.

في الأخير يمكننا أن نصف مسرح الفنان "لطفي بن سبع" بالمسرح الشامل، الذي جمع في إخراجه لهذا العرض بين أفكار عديدة من مناهج إخراجية عالمية مثل **" جرتوفسكي"** الذي أخذ منهجه في الإخراج الجزء الأكبر، إضافة إلى أسلوب " مايرهولد" المضاد للواقعية النفسية في إعداد الممثل وبناء المشاهد على الاتجاه الرمزي والتعبيري، إضافة إلى منهج " كريغ" الذي يعتمد على تجريب جميع النظريات السائدة والتركيز على الجمالية المشهدية ضف إلى ذلك أنه قد وظف بعض تقنيات السينما (le Replay) التي تجعل نفس المنظر يرجع كما كان وهو ما جسده الممثلون بدقة متناهية في الرجوع إلى الخلف بنفس الخطوات وهو دليل على خبرة المخرج الفنية في تجربته المسرحية. وقد نال بهذا العرض على أحسن جائزة في مهرجان المسرح المحترف سنة2012.

خاتمة

بعد المرور عبر جميع انساق البحث والولوج إلى كل عناصره من نشأة الكوميديا دي لارتي وكيف كانت بداياتها ومن ثم ظهورها في أعمال المخرج لطفي بن سبع، وكيف كانت تجربته مع هذا الشكل الدرامي، خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج التالية:

- الكوميديا دي لارتي فن يقوم بالأساس على الارتجال، ومنه على تطوير أداء الممثل على مر السنوات.

- شهد المسرح الايطالي أسمى درجات تقدمه، وهذا بفعل كوميديا الفن التي تأثر بها اغلب كتاب المسرح، أمثال موليير واعتمدوها في مسارحهم.

- يعتبر الغروتسك أسلوب أو ظاهرة فنية تمتاز بكل ما هو غرائبي، وغير مألوف في صورة جمالية، بطريقة ساخرة وحس فكاهي، وكل هذا يندرج ضمن أساليب الكوميديا دي لارتي.

- من خلال تحليل العرض **"افتراض ما حدث فعلا"** نجد أن عمل المخرج لطفي بن سبع عرف تنوعا في المناهج بين المسرح الفقير والمسرح البريختي من جهة أخرى، إضافة إلى منهج مايرهولد المتمثل في تطبيق حركات البيوميكانيك التي كانت بارزة طوال فترة العرض.

- اعتمد بن سبع كثيرا على الدلالة والإيحاء، بعيدا عن الديكورات والاكسسوارات المكلفة، وسماه بالسهل الممتنع.

- انفتح عرض "**افتراض ما حدث فعلا"** على تجارب إخراجية عالمية، في إطار كوميدي، هزلي استنادا إلى تجربة المخرج جيرزي جروتفسكي في المسرح الفقير باعتماده على حركات النو والكابوكي الياباني، وفن الكتالاكي، إضافة إلى الاهتمام

بالفضاء المسرحي الفقير والخالي من جميع وسائل العرض، مرورا بنظرية التغريب لبريخت ما خدم شكل العرض المسرحي.

- يتضح من خلال العرض طغيان الحركة والإيماءة، والرمز والدلالة على حساب الكلمة، وذلك من خلال التعبير الجسدي الذي اشتغل عليه المخرج كثيرا رفقة الممثلين.

- نرى من خلال العرض إبداعا جماعيا والخلق والتجديد من خلال استعمال قطع بسيطة من القماش وتوظيفها بطريقة سيميائية في تشكيل مختلف عناصر الديكور، وتجسيد الأفكار بالإيحاء.

الملاحق

1. السيرة الذاتية للمخرج لطفي بن سبع:

الاسم: لطفي.

اللقب: بن سبع.

تاريخ ومكان الازدياد: 1958 بباتنة.

الايميل: lotfibensebaa@yahoo.fr

الهاتف: 0771.35.93.31

0661.17.47.61

❖ **الشهادات:**

- ✓ بكالوريا جامعة التكوين المتواصل بباتنة سنة 1989.
- ✓ ليسانس لغة فرنسية جامعة باتنة 1994.
- ✓ بكالوريا آداب وعلوم إنسانية. باتنة 2007.
- ✓ ليسانس أدب عربي-جامعة باتنة-2011.

❖ **المناصب السامية:**

- ✓ مدير منهجي لرابطة النشاطات الثقافية والعلمية للشباب، مديرية الشباب والرياضة 1990-1994.
- ✓ رئيس مصلحة الرياضة، مديرية الشباب والرياضة. باتنة 1999.
- ✓ مدير المسرح الجهوي بباتنة، من 2009 إلى يومنا هذا.

التاطير الجامعي:

- ✓ أستاذ لغة فرنسة بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة. باتنة 1996-2009.
- ✓ أستاذ مقياس الثقافة العامة. جامعة باتنة 2003 ومن 2005 إلى غاية2009.
- ✓ أستاذ جماليات السينما، مدرسة خاصة (الهلال) 2006.

❖ الخبرات في الميدان الفني:

في مجال المسرح:

1969: البداية مع المسرح الهاوي مع شبيبة **" الهلال الأحمر الجزائري"**

1978: عضو الفرقة المسرحية لدار الثقافة. باتنة تحت إشراف الأستاذ **"شعيب بوزيد".**

1984: المشاركة في التكوين للممثلين المحترفين عند افتتاح المسرح الجهوي أبوابه.

المشاركة كممثل مسرحي في عدة أعمال منها:

السنة	المسرحية	تأليف	إخراج
1979	الصراع	عبد الله بلغول	شعيب بوزيد
1980	الحمامة	تأليف جماعي	شعيب بوزيد
1980	قولو	عمار فطموش	شعيب بوزيد
1981	أوثان الاستعمار	محمد الطاهر فضالة	شعيب بوزيد
1982	نار ونور	صالح لمباركية	شعيب بوزيد
1988	الملك هو الملك	سعد الله ونوس	نور الدين عمرون

المشاركة كمخرج في الأعمال التالية:

1985: مسرحية **"بديس النية والحكيم"** مسرحية للأطفال -إنتاج المسرح الجهوي باتنة.

1986: مسرحية **" الصرخة الصامتة "** بانتوميم (العرض الأول على المستوى الوطني حاز على الجائزة الخاصة بلجنة التحكيم في المهرجان الدولي للشباب الموهوب

1995: مسرحية **" حنة العرب"**، إنتاج الفرقة المسرحية أفاق"، باتنة

1999: مسرحية **"الطيحة"** من إنتاج فرقة أفاق والتي حازت على مرتبة أحسن أداء رجال وأحسن سينوغرافيا بالمهرجان العربي للمسرح بعمان، الأردن سنة 2002.

2012: مسرحية **"افتراض ما حدث فعلا"** للمسرح الجهوي أم البواقي. والحائزة على الجوائز التالية:

- ✓ أحسن عرض متكامل بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف-الجزائر 2012.
- ✓ أحسن إخراج وأحسن أداء رجال بالمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي -المدية- 2012.

الأعمال التلفزيونية:

1998: فيلم تلفزيوني، الاختيار، في دور الاسكافي للمحطة الجهوية قسنطينة، إخراج عمار محسن.

2000: مسلسل جحا في دور القاضي للمحطة الجهوية قسنطينة، إخراج عمار محسن.

2001: مسلسل عيش تشوف، في ادوار مختلفة، مسلسل تلفزيوني لمحطة قسنطينة إخراج عمار محسن.

2002 : مسلسل **"جحا 2" في** دور القاضي، إخراج عمار محسن.

2003: مسلسل **"جحا 3" في** دور القاضي، إخراج عمار محسن.

المؤلفات:

1986. " الصرخة الصامتة"

2002. " فوت غول"

2. لقاء مع المخرج لطفي بن سبع:

- **في سياق الأسئلة والأجوبة الموجهة للمخرج:**

س1: كيف راودتك فكرة إخراج نص الكاتب علي عبد النبي الزيدي " افتراض ما حدث فعلا"؟

ج 1: لابد أن يكون النص هو من يفرض نفسه علي وليس أنا من يختار النص، فنص **"افتراض ما حدث فعلا"** فرض نفسه علي لمدة ثلاث سنوات كاملة، وجل المسرحيات التي قمت بإخراجها لست أنا من اختارها، وإنما النص وقوته في الطرح هو من يفرض نفسه علي فمنذ سنة 2009 إلى غاية 2012 وهو يشغل حيز كبير من مخيلتي وبالي واهتماماتي، ووجدت في النص جل المقومات التي من شأنها بلوغ أعلى مراتب النجاح، فقد استحوذ عليا النص وجلب انتباهي منذ الوهلة الأولى،و أعجبني كثيرا، فقررت أخيرا خوض تجربة إخراجه بأم البواقي أين كنت مديرا للمسرح الجهوي آنذاك"[118]، فضلا عن أن كاتب النص نفسه اندهش من الطريقة التي قدم بها نصه على الخشبة، وأبدى إعجابه الكبير بالرؤية الإخراجية حتى أنه في إحدى الحصص التليفزيونية صرح قائلا: أنا لم أعرف نصي، ذلك النص لم أكتبه، بل كتبه لطفي بن سبع ، أما فيما يخص التصرف في النص فلم أتعامل

[118] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، في إطار الأيام المسرحية الوطنية (الجزائر)، 19 مارس 2023، الساعة: 13:16.

معه بحرية تامة، بل استهدفت بعض العناصر التي كنت في غنى عنها فحذفتها، وكنت قبل كل خطوة أضع في الحسبان المتفرج لكونه عنصر من عناصر العمل المسرحي.

س2: كيف كان تعاملك مع الممثلين في التدريبات؟

ج 2: في قضية استغلال الحيز المسرحي وتوزيع الممثلين على الخشبة لم يكن عشوائيا، بل جاء تحت دراسة واعية ونظرة دقيقة وتحكم كبير في آليات التشكيل الحركي وكذا التعمق في تحليل أفكار النص وخطاباته وتفكيك معانيه من أجل ملائمته مع حركة الممثل فوق الخشبة، علما أن الممثل يستمد إحساسه ونوازعه الداخلية من طبيعة ومضمون النص ويتحرك وفق ما تمليه عليه الخطابات المسرحية، وبهذا تمكن المخرج من ملأ الفراغات واستغلال كل جزئيات الخشبة التي كانت منسجمة طيلة مدة العرض، مما خلق لوحة غريبة تدور في فلك العرض المسرحي.

س3: باعتبارك مخرجا مسرحيا، ما هو المنهج الغالب في معظم أعمالك، وهل تحبذ فكرة تعدد المناهج في العمل المسرحي؟

ج3: ليس هناك منهجا واحدا يعتمد عليه المخرجين، وأنا سعيد بهذا التنوع لأنه يفتح أفاق البحث الدائم في هذا المجال، أما عن نفسي فانا أقوم بإدخال بعض المشاهد الفكاهية من حين لآخر والتي لا هدف منها إلا إضحاك المشاهد لتمكينه من الراحة وتجديد

النفس ومتابعة الأحداث من جديد. أي خلق مشاهد كوميدية مضحكة، وثم العودة إلى صلب الموضوع".[119]

س4: كيف كانت رؤيتك الإخراجية في هذا العرض؟ (افتراض **ما حدث فعلا**)

[119] حوار مع المخرج لطفي بن سبع، المرجع السابق، الساعة: 13:16.

ج 4: أجريت بعد التعديلات على النسخة الأصلية للنص دون الإخلال بمعناه العام، وذلك بعد استئذان الكاتب الذي منح لي الفرصة في التصرف في نصه حسب ما تقتضيه رؤيتي الإخراجية وبالتالي تم تجسيده فوق خشبة المسرح. واشتغلت على ان يكون العرض المسرحي غني بالدلالات اللغوية والمرئية التي جاءت في سياق الحركة واللباس وتعابير الجسم بغرض ترجمة المشاعر الداخلية للممثلين، وبث بعض الرسائل والشفرات، وإدخال المشاهد في قلب اللعبة المسرحية، كما أن هناك عدة إحالات تجعلنا نفكر في حالة الوطن العربي.

كما أن اللوحة كانت عبارة عن علامة استفهام، ماذا نريد أن نقول؟ أين نحن ذاهبون؟ بدون شك الجواب سوف يأتي في العرض كيف ستكون حالة الوطن العربي في نظر أمريكا من خلال كلام رامز فيلد، وتم إعادة المشهد في نهاية المسرحية حتى نوحي أن هناك استمرارية وتكملة لمشروع رامز فيلد وافتراضات أخرى في الوطن العربي فرامزفيلد غادر ولكن أمريكا بقيت.

س5: أين نرى توظيف منهج جروتفسكي في المسرح الفقير؟ هل في السينوغرافيا أم النص؟

ج5: نرى توظيف منهج جروتفسكي في العرض، طبعا من خلال السينوغرافيا، فقد اعتمدت فيه على الدلالات الرمزية والسيميائية كثيراً ولم اعتمد على الديكور المكلف بقدر ما كان الممثل فيه هو المحرك الرئيسي لأحداث العرض، وأما ما كان يلزمني من الأثاث فقد دربت الممثلون مدة طويلة من أجل تجسيد الديكور الذي يتوافق مع جميع المواقف والأحداث.

س6: حدثنا عن أهم العروض التي تناولتها بصفتك مخرجا مسرحيا؟

ج 6: قمت بإخراج عدة مسرحيات مع جمعية "أفاق" بباتنة، فهي الجمعية الوحيدة التي استندت على العمل معها، لان معظمهم أصدقائي بحكم المعاملة.

كان من بين العروض المسرحية التي بدأت بها في تجربتي المسرحية **"الصرخة الصامتة"** هذا العرض الذي يصنف ضمن (البانتوميم)، وقد كتبته وأخرجته وكنت ممثلا فيه ولم اعتمد فيه على تقنيات جديدة أو ما شابه بل كان بسيطاً، لقد كان تعبيراً جسديا صامتا،

وقد جعلت خلفية المسرح بيضاء وكانت ملابس الممثلين سوداء وهذا لكي تظهر الحركات والإشارات واضحة للمشاهد.

كذلك عرض مسرحية **"الطيحة"** الذي أخذته من أصل النص المسرحي "**المفتش العام لنيكولاي غوغول"**، وقد أخرجت هذا العرض متبعاً الأسلوب الكاريكاتوري خاصة في رسم الشخصيات، لأني اعتمدت على الممثل وأدائه كثيرا، وأنا أرى نفسي أني قد وفقت في نجاح هذا العرض بنسبة 100%، وأسميته بالمسرح الكاريكاتوري، أما بالنسبة للكارتون فسوف اشتغل عليه أكثر.

ضف على ذلك السينوغرافيا والتضاد في الألوان كما يفرض العرض الكوميدي الكاريكاتوري صفات التضاد والتفخيم والمبالغة في الوصف والتعبير عن المواقف الساخرة.

أما العرض المسرحي **"عودة هولاكو"**:

خلال تواجد فرقة أفاق للمسرح باتنة -الجزائر بأيام الشارقة المسرحية لسنة 2004 كضيوف شرف شرفتنا إدارة الثقافة والإعلام للشارقة مجموعة كتب ومسرحيات منها الثلاثية الفذة لسمو الشيخ الدكتور **"سلطان القاسمي"** وبحكم أنني مخرج حامل لرسالة وهموم وطنه العربي والإسلامي الكبير وحدت في هذه الثلاثية مرآة وفية لواقعنا المؤلم وعامة مسرحية " عودة هولاكو " حيث وجدت بين سطورها راهنا وواقعا مؤلما بشخوص مختلفة وأشكال معايرة ولكن بنفس الروح والألم والتمزق وحتى بأحداث مماثلة، فلفت

انتباهي موافقته لواقع حي رغم توثيقية وتاريخية كتابته فجاء القرار بإخراجها على الركح وكان التفكير بالشكل المغاير.

و قد كان هذا العرض قريب حدا من طريقة إخراج مسرحية(الطيحة) من حيث أداء الممثلين اللذين شخصوا شخصيات متفاوتة و متناقضة (الطويل، القصير، السمين) و كل الصفات التي تخدم الشكل الكوميدي و الكاريكاتوري للعرض.

3. خاص بالعمل التطبيقي:

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة الثقافة
المسرح الجهوي أم البواقي
إفتراض
ما حدث فعلا
تأليف: د. علي عبد النبي الزيدي
إخراج
لطفي بن سبع
إنتاج 2012
www.troeb.com
الرؤية الإخراجية
لطفي بن سبع
مخرج المسرحية
أخذونا بين أيديهم ، في أعماقهم اعتصرونا ، رحبوا بنا عنوا ثم ... أبكونا رفعونا رفعونا رفعونا ، ثم... تركونا ، نزلنا إلى أرض بور أعلمونا ... هي خضراء ... قحلاء ، سوداء ... فقيرة ، ثم أطعمونا ... خبزا وليمونا ليموناً ... ليموناً ، ففيه صحي...علمونا ، السواد لهم ، والرمل منحونا خوفهم علينا ... أو منا أظهرونا ، لم يشتمونا ... بل شتمونا لم يحبسونا ... بل حبسونا ، لم يضربونا ... بل قتلونا ، والبقاشيش أهدونا نحن بحبهم...لاتخافكم ، والله بقلبنا ... مسخونا .
الممثلون
هشام فرقاح
سيف الدين بركاني
وليد تمودغ
مرزوق لوصيف
زايدي عنتر
رمزي عشور
نوادري أنور السادات
قاسمي الخطاب
التصميم الجسماني : عيسى شواط
تقني الصوت : حقمي علي
تقني الإضاءة : جابر حجاب
تقنيا الخشبة : قابوش صلاح الدين
محمد قواح
أحمد عقيدي
مساعد المخرج
رزيق بن نصيب
سينوغرافيا
رفيق بلعيدي
تأليف موسيقي

إفتراض
ما حدث فعلا
د. علي عبد النبي الزيدي
مواليد العراق 1965
عضو اتحاد الأدباء العراقيين
عضو نقابة المسرحيين العراقيين
بعض الأعمال المسرحية من تاليفه :
❖ مسرحية (نقطة البداية) إخراج جاسم العسكر عام 1984.
❖ مسرحية (الذي يأتي) أخرجها ستة مخرجين عراقيين في مختلف محافظات العراق .
❖ مسرحية (عودة الرجل الذي لم يعد) ترجمة للكردية وأخرجها زهد سعيد تقديم فرقة زاخو للتمثيل 2010.
❖ مسرحية (العد التنازلي لكيت) إخراج احمد حسن موسى تقديم الفرقة القومية للتمثيل - بغداد عام 2010.
❖ مسرحية (ثامن ايام الاسبوع) اخراج هائز ميران 2010 قدمت في كركوك والديوانية .
بعض الجوائز التي تحصل عليها :
❖ الجائزة التقديرية في مسابقة الشارقة للإبداع العربي عام 1999 .
❖ جائزة أفضل عمل متكامل بمسرحية (ثامن ايام الأسبوع) إخراج الدكتور فيصل عبد عودة - في دولة اليمن 2004 .
❖ جائزة (الجيل الواعد) عن مسرحية (المستسحون أو مطر صيف) في دولة الكويت عام 2005 .
❖ جائزة درع الإبداع (الأولى) عن مسرحية (ثامن أيام الأسبوع) مهرجان الجامعات العربية في القاهرة إخراج الدكتور فيصل عبد عوده في جمهورية مصر 2007 .
كلمة المؤلف :
الدكتاتورية هي التي صنعت مني كاتبا مسرحياً ! ما أحزن ذلك .. وهي التي أغرقتني بموضوعاتها القاتمة وقد كنتُ لا أملك سلاحا سوى السخرية منها و الضحك على رموزها ، والمشهد السياسيّ بامتياز كان منتجا متواصلا في معامله لصياغة العديد من الدكتوريات في واقعنا العربي. ربما كانت مسرحية (افتراض ما حدث فعلا) واحدة من سلسلة مسرحياتي التي وجدت من السخرية ملاذا لفعلها . تصرخ بالقتلة . تحاول أن تنبّه لما يحدث . تشير بدقة الى أن الإنسان داخل منظومة الدكتاتور مجرد روبوت يرسلهُ الى حروبه العبثية متى ما يشاء . يمسخهُ . يدمرّ اقتصاده ويحوّلهُ الى آلة متحركة ليس الا . هذا النصّ هو واحدٌ من نسوس المحنة التي عشتها . وأعني عمري كله . نعم .. عمري كله محنة !
المؤلف المسرحي العراقي
د . علي عبد النبي الزيدي
ملخص المسرحية :
في مستشفى للمجانين، تقرر لعبة، لعبة البحث عن جثة لدفنها في نصب الجندي المجهول. الماريشال يأمر، المستشار ينفذ،لكن ..... لا وجود لجثة الجندي المجهول . لعبة مجانين ..... مجانين يتهيأ لهم أنهم يحكمون العالم.
THEATRE REGIONAL OUM EL BOUAGHI
BP 652 Ain Beida 04200
TEL : 032477198 | www.troeb.com
FAX : 032476200 | info@troeb.com

4. ملحق الأعلام والشخصيات:

Aristophane	أرسطو فان
Bertolt Brecht	برتولد بريخت
Peter Brook	بيتر بروك
Pierre Marivaux	بيير ماريفو
Torquatto Tasso	توركوا تو تاسو
Jaques Copeau	جاك كوبو
Sebastiane Serlio	سيباستيانو سرليو
Vsevolod Meyerhold	فسيفولد مايرهولد
Flaminio Scala	فلامينيو سكالا
Constantin Stanislavski	قسطنطين ستانيسلافسكي
Carlo Goldoni	كارلو جولدوني
Carlo Gozzi	كارلو كوتزي
Leonard de Vinci	ليوناردو دافنتشي
Molière	موليير
Henri Bergson	هنري برجسون
William Shakespeare	ويليام شكسبير

قائمة المصادروالمراجع

أولا / المصادر:

العروض المسرحية:

1- مسرحية **"الطيحة"**، اخراج لطفي بن سبع، شريط DVD، المسرح الجهوي ام البواقي،1999.

2- مسرحية **"عودة هولاكو"**، إخراج لطفي بن سبع، شريط DVD، دار الثقافة والفنون بباتنة،2019.

3- مسرحية **" افتراض ما حدث فعلا"**، شريط DVD، إخراج لطفي بن سبع، إنتاج المسرح الجهوي ام البواقي، 2019.

أ-المصادر العربية:

4- ابن المنظور، **لسان العرب**، تح: عبد الله علي الكبير، ط1، المجلد2، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

5- أحمد بن فارس بن زكرياء، **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام محمد هارون، ط3، ج2، دار الفكر، القاهرة،1989.

6- التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، **معجم اللغة المسرحية**، د.ط، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض،2017.

7- الخليل بن احمد الفراهيدي، **معجم العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، الجزء 3، دار الكتب العلمية، بيروت،2003.

8- علي عبد النبي الزيدي، **نص مسرحية افتراض ما حدث فعلا-المشهد الاول**، مركز النور للثقافة والاعلام،2009.

9- ماري الياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان،1997.

10- مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تح: انس محمد الشامي، ط1 دار الحديث، القاهرة، 2008.

11- محمد منير حجاب، **المعجم الإعلامي**، ط1، دار الفجر، القاهرة، 2004.

ب-المصادر المترجمة باللغة العربية:

12- أرسطو، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، 2009.

13- باتريس بافي، **معجم المسرح**، تر: ميشال ف.خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،2015.

ج-المصادر باللغة الأجنبية:

14- Belot classique, Petit dictionnaire francais –arabe, illustré imprimerie- catholique Beyrout, 1964.

ثانيا/ المراجع:

أ-المراجع العربية:

15- إبراهيم حمادة، **المصطلحات الدرامية والمسرحية**، د ط، مطبوعات دار الشعب، د.ت.

16- أبو الحسن سلام **الممثل وفلسفة المعامل المسرحية**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

17- حمود عبد الحليم، **الكاريكاتير العربي والعالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، القاهرة، مصر،2004.

18- سعد أردش، **المسرح الايطالي من البدايات وحتى أوائل الخمسينيات**، ط1، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

19- شعيب الغباشي، **صحافة الأطفال في الوطن العربي**، ط1، عالم الكتب، القاهرة،2002.

20- شفيق حسنين، **لغة الجسد في الإعلام**، دار الفكر والفن للطباعة والنشر، 2012.

21- شوقية هجرس، **فن الكاريكاتير**، د.ط، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2005.

22- الشيخ العالم العلامة، **شرح المفصل**، الجزء 1، إدارة الطبيعة المنيرية، مصر، د.ت.

23- صلاح الدين جباري، **بلاغة الغروتسك**، **النايا للدراسات والنشر** والتوزيع، دمشق، 2010.

24- عبود حسن الهنا وآخرون، **أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور**، ط1، دار المنهجية، 2016.

25- علي عواد، المعرفة والعقاب، **قراءات في الخطاب المسرحي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2001.

26- كاظم شمهود طاهر، **فن الكاريكاتير** (لمحة عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا) الدوحة، قطر،2003.

27- كمال الدين عيد:

- ✓ **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.
- ✓ **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، ط2، الدار الثقافية، القاهرة، 1998.

28- مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تح: انس محمد الشامي، ط1، دار الحديث، القاهرة، 2008.

29- محمد عناني، **فن الكوميديا**، د.ط، مكتبة الأسرة، 1998.

30- مصطفى مشهور، **إعداد الممثل أم إعداد المتفرج**، ط1، دار الفرابي، بيروت، 2006.

31- نبيل راغب، **فنون الأدب العالمي**، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، 1996.

32- ياسر فتوى، **التراث العربي الإسلامي في الكوميديا الالاهية لدانتي الليجري**، دار عكاظ للطباعة والنشر، جدة، 1975.

المراجع المترجمة:

33- بيير دو شارتر، **الكوميديا الايطالية**، تر: ممدوح عدوان، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1991.

34- غوستاف فلوبير، **مقدمة نقدية**، تر: صلاح صلاح، دار ورد للطباعة، ابو ظبي – دمشق.

35- فسفولد مايرهولد، **في الفن المسرحي**، ط1، ج2، دار الفرابي، بيروت،1979.

36- كارلو جولوني:

- ✓ **الأرملة الماكرة**، تر: عبد الرزاق عيد، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.
- ✓ **صاحبة اللوكاندة**، تر: سلامة محمد سليمان، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

37- مولوين ميرشنت، **الكوميديا والتراجيديا**، تر: علي احمد محمود، د.ط، سلسلة كتب ثقافية، الكويت،1978.

ج-المراجع باللغة الاجنبية:

38- Caroline M.Whiting, **The perveption of caricatured emotion in voice**, Cognition, S.200, 104249, 2020.

39- Worthen .W.B. Shakespeare, **Thichnicity.theater**, Cambridge. Univercity Press, 2020.

ثالثا: المجلات العلمية:

40- رشيد دويجي، **في مفهوم الغروتسك**، مجلة المخبر، جامعة الرشيدية، العدد9، المغرب.

41- قاسم بياتلي، **المسرح الأكاديمي والمسرح الاحتفالي في عصر النهضة الايطالية**، (مقاربة ومقارنة بنيوية)، مجلة فنون البصرة، جامعة صلاح الدين، اربيل، العراق، العدد 16.

42- محمد بوزيدي، **تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا" للمخرج لطفي بن سبع**"، مجلة الفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، م ج5، العدد2،2022.

43- منى عبد المقصود عبد العزيز شنب، **الارتجال المسرحي بين عروض التعبير الحركي ومسرح المقهورين**، المجلة العلمية لكلية التربية التوعية، جامعة المنوفية، العدد12، الجزء1، 2018.

رابعا: الرسائل والاطروحات الجامعية:

44- حمد عبد السلام صالح جمعة، **دورالارتجال في تطوير الأداء التمثيلي في السودان**، دراسة مقدمة لاستفاء درجة الماجستير في الدراما-تمثيل، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

45- محمد بوزيدي، **تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري عن ضوء منهج مايرهولد – لطفي بن سبع أنموذجا**-، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،2013-2014.

خامسا: اللقاءات والحوارات:

46- حوار أجري مع المخرج لطفي بن سبع، في إطار الأيام المسرحية الوطنية (الجزائر)، يوم 19 مارس 2023، في تمام الساعة: 13:16.

47- حوار المخرج لطفي بن سبع مع الصحفي ياسين سليماني، في صحيفة اليوم الأدبي،21 ديسمبر 2012.
http://khierr.blogspot.com/2012/12/blog-post_21.html?m=1

سادسا: المواقع الالكترونية:

48- دانيا غراوي، **المسرح الايطالي في عصر النهضة**، مجلة الباحثون السوريون، العدد1، 1 ديسمبر 2012 .

www.syr-res.com

49- رياض عصمت، **الكوميديا دي لارتي، فن ايطاليا العريق**، مجلة العربي، العدد2، أكتوبر 1997.

https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/4019

50- المحسن النصار، **المسرح الايطالي في عصر النهضة**، مجلة الفنون المسرحية، 27 ماي 2015.

https://theaterarts.yoo7.com/t2681-

51- محمد سيف، **الأشكال المسرحية والتقاليد غير الأرسطية في الشرق الأقصى والشرق الأوسط وإفريقيا والأمريكيتين وعلاقتهما بالنموذج المسرحي الغربي**، مجلة الفنون المسرحية، الاثنين 6 يوليو2015.
https://theaterars.blogspot.com/2015/07/blog-post_6.html#.ZCV6jXZBy1s

52- هاني حجاج، المسرح الايطالي-الكوميديا تكتب التاريخ، مجلة مسرحنا، العدد 4، 14 نوفمبر 2022، ص22.
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?ArticleID=55074&fbclid=IwAR2A4wkpSEvI638k1kA7A5a2N6l8wxmNPTcFWRgOBeofkedap0OLJSWC9VM

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر	
مقدمة	**أ-د**
الفصل الأول: البحث في موطن الكوميديا دي لارتي في المسرح العالمي	**37-6**
المبحث الأول: الكوميديا دي لارتي المعنى والاصطلاح	17-6
1. نشأة الكوميديا دي لارتي وتأثيراتها	7-6
2. مفهوم الكوميديا دي لارتي: Commedia dell'arte	10-8
3. مميزات الأداء في الكوميديا دي لارتي	11-10
4. تشكل الفرق الديلاراتية	13-11
المبحث الثاني: المسرح الايطالي والكوميديا دي لارتي	29-18
1. المسرح الايطالي	21-18
2. بروز الكوميديا دي لارتي في المسرح الايطالي:	23-21
3. طريقة التمثيل في الكوميديا دي لارتي:	25-23
4. كارلو جولوني والكوميديا الإيطالية Carlo Goldoni (1770 – 1794)	29-25
المبحث الثالث: رحلة الارتجال في مسرح الكوميديا دي لارتي	37-29
1.1. تاريخ الارتجال	31-29
2.1. مفهوم الارتجال	32-31

3.1. أنواع الارتجال	32
4.1. أهمية فن الارتجال	33
5.1. ركائز إعداد العرض الارتجالي	34
2. تكنيك الارتجال في الكوميديا دي لارتي	37-35
الفصل الثاني: تجربة لطفي بن سبع في مسرح كوميديا دي لارتي.	**66-40**
المبحث الاول: معيار الغروتسك في الكوميديا دي لارتي	46-40
1. مفهوم الغروتسك: Grotesque	42-40
2. تمظهرات الغروتسك في المسرح الغربي	46-42
المبحث الثاني: الكوميديا دي لارتي والثقافة الشرقية عند لطفي بن سبع	55-46
1. التداخل الثقافي في المسرح الشرقي	50-47
2. المقاربة الاخراجية عند لطفي بن سبع في المسرح الفقير	55-50
المبحث الثالث: فنيات الرسم الكاريكاتوري في مسرح لطفي بن سبع	66-56
1. مفهوم الكاريكاتير	57-56
2. الكاريكاتير في المسرح	60-57
3. أساليب وطرق الأداء الكاريكاتوري في المسرح	66-60
الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية " افتراض ما حدث فعلا" لطفي بن سبع	**93-69**
1. البطاقة الفنية	70-69
2. ملخص المسرحية	77-70
3. قراءة في محتوى العرض المسرحي	84-77

4. تحليل العرض	93-84
خاتمة	**96-95**
ملاحق	**107-98**
قائمة المصادروالمراجع	**114-109**
فهرس المحتويات	**118-116**

الملخص:

يتناول هذا البحث الكوميديا دي لارتي، التي كان لها حضورا بارزا في المسرح الايطالي، لما لها من مميزات و ركائز تعلي قيمة الممثل و تطور من أدائه القائم على الارتجال، و لعل "لطفي بن سبع" واحدا من أبرز المخرجين الجزائريين الذين سلكوا هذا الاتجاه، ضمن أعماله المسرحية، ذات الطابع السياسي بطريقة فكاهية و هزلية، إذ أن منذ القرن السادس عشر و مع بداية تشكل الفرق المسرحية، ظهر هذا النوع المسرحي، و اختلف عن الفنون الأخرى بتميزه الأدائي الواسع و الاحترافي، وصولا إلى بلوغ غاياته في إيصال الرسالة إلى المتلقي،و خير دليل على هذا نجاحه و تألقه في مختلف المسارح العالمية.

الكلمات المفتاحية: كوميديا ديلارتي، المسرح الايطالي، مسرحية افتراض ما حدث فعلا

Résume :

Cette recherche traite de la commédia dell'arte, qui a eu une présence importante dans le théâtre italien, en raison de ses caractéristiques et piliers qui valorisent la valeur de l'acteur et le développement de sa performance basée sur l'improvisation, et « Lotfi Ben Sebaa » est l'un des metteurs en scène algériens les plus en vue qui a pris cette direction, dans ses œuvres théâtrales, de nature politique de manière humoristique et comique, car depuis le XVIe siècle et avec le début de la formation de groupes théâtraux, ce genre théâtral est apparu et diffère des autres arts Avec son excellence de performance large et professionnelle, afin d'atteindre ses objectifs en transmettant le message au destinataire, et la meilleure preuve de cela est son succès et son génie dans divers théâtres internationaux.

Mots-clés : Commedia dell'Arte, le théâtre italien, la pièce assumant ce qui s'est réellement passé

Absract:

This research deals with the commedia dell'arte, which has had an important presence in Italian theater, due to its characteristics and pillars that elevate the value of the actor and the development of his performance based on improvisation, and "Lotfi Ben Seba" is one of the most prominent Algerian directors who has taken this direction, in his theatrical works, of a political nature in a humorous and comic way, because since the sixteenth century and with the beginning of the formation of theatrical groups, this theatrical genre appeared and differs from other arts With its wide and professional performance excellence, in order to achieve its goals by. conveying the message to the recipient, and the best proof of this is its success and genius in various international theaters.

Keywords: Commedia dell'Arte, the Italian theater, the play assuming what really happened