الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم: الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في تخصص "مسرح مغاربي"

الموضـــوع :

البـــانتومايم في عـــروض المـــسرح الجـــزائـــري

مسرحية "ما بقات هدرة" للمخرج محمد شرشال أنموذجا

من إعداد الطالبة:
✓ سبايبي صارة

تحت إشراف :
✓ د. بدير محمد

لجنة المناقشة		
د. دحو محمد الأمين	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	رئيسا
د. بدير محمد	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	مشرفا ومقررا
د. بن مالك حبيب	جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية :2023/2022

الإهـــــــداء :

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم" **أبي وأمي**"

إلى من شاركوني أيام الطفولة و تقاسموا معي حلو الحياة و مرها وأمدون العون متى استطاعوا "**إخوتي**"

إلى روح جدي الغالي رحمه الله

إلى عائلتي الكريمة

إلى زملائي و أصدقائي

إلى كل روح شاركتني بدعائها

الشكـــــــــر :

فالشكر كل الشكر لله عز وجل الذي وهبني عقل لأفكر، وهداني و وفقني لإتمام هذا البحث والشكر بعد الله يحق للذين هم سبيلي للجنة والداي أطال الله في عمرهما، والشكر موصول كذلك للكريم الذي له الفضل الكبير في إخراج هذا البحث إلى النور الدكتور "بدير محمد" الذي لم يبخل علينا بالعلم والتحفيز والتوجيهات و المعلومات التي ساهمت في إثراء موضوع الدراسة سواء عن بعد أو عن طريق الجلسات العلمية التي كان يجريها معنا فجزاه الله خيرا و أدامه ذخرا للأمة.

وأيضا أبلغ تحيات الاحترام والشكر الجزيل لجميع الأساتذة الأفاضل ممن جمعني بهم سقف العلم وأخص بالذكر أعضاء اللجنة المناقشة الدكتورين "دحو محمد أمين" والدكتور "بن مالك حبيب" الذي دعمني بنصائحه وتشجيعاته طوال مشواري الجامعي، شكرا لكل من ساندني ولو بكلمة طيبة كانت نقطة قوة بالنسبة لي.

الطالبة : سبايبي صارة

مقـــــدمـــــة

المسرح، هذا العالم السحري الذي يجسد فيه الفن الحياة، يعد من أقدم وأعمق التعابير الفنية التي استخدمها الإنسان عبر التاريخ، إنه المكان الذي تلتقي فيه الكلمات والحركة والموسيقى والتصميم المسرحي ليخلقوا مجموعة فريدة من المشاعر والأفكار والتجارب. المسرح يعبر عن الإنسانية ويربط الجماهير بالقصص والمشاعر والتحولات التي يمر بها الإنسان في حياته.

ومن بين فروع المسرح المتنوعة التي تستخدم لغة مختلفة للتعبير، يبرز فن البانتومايم بأسلوبه الفريد الذي يعتمد بشكل أساسي على لغة الجسد والحركة لنقل الأفكار والمشاعر، يعد البانتومايم فن الصمت الذي يستغني عن الكلمات المنطوقة، وبدلا من ذلك يعتمد على قوة التعبير الجسدي ومهارة الحركة لتوصيل الرسالة المسرحية، يتجاوز البانتومايم حدود الثقافة واللغة، ويتحدث بلغة الجسد العالمية التي يمكن فهمها بغض النظر عن التحديات اللغوية أو الثقافية باحترامها لتاريخ المسرح وتجربته، يجد البانتومايم مكانا خاصا في عالم الفن، تنفرد هذه الفنون الصامتة والحركية بالقدرة على تحقيق التواصل الفعال مع الجمهور، حيث يعبر الفنان بمهارته الجسدية عن مجموعة متنوعة من الأحاسيس والتجارب الإنسانية إذ يعد المسرح الصامت من الفنون الأدائية القديمة إذ تضرب جذوره في عمق التاريخ معتمد على الحركات الجسدية ذات الدلالات التعبيرية المتنوعة ويكون جسد الممثل فيه هو المحرك الرئيس لمجريات العرض المسرحي إذ يرسم عبر ذلك الجسد أشكالا لا متناهية من الصور المترعة بالخيال والإبداع تحمل دلالات ومضامين وشفرات فلسفية تلامس وجدان الجمهور .

وفي هذا السياق، نذكر بعض الشخصيات التي كان لها دور كبير في تطور هذا النوع في المسرح الحديث و المعاصر كستانسلافسكي، وبرتولد بريخت، ومايرهولد، وجوردن كريج، ويوجينو باربا، وانطونين آرتو وغيرهم بفضل مثل هؤلاء الشخصيات، استطاع فن البانتومايم أن يتجاوز حدود الكلمات واللغة المكتوبة والتحدث بلغة عالمية تفهمها

الجماهير في كل مكان، وبناء على ذلك: كيف ساهمت التجربة الإخراجية الحديثة والمعاصرة في جعل البانتومايم نوع مسرحي قائم بحد ذاته؟ .

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

- ما مفهوم البانتومايم و ماهي مدارسه ؟.
- ماهي المكونات الرئيسية لعروض البانتومايم؟.
- فيم تمثلت عوامل خلق الشخصية المسرحية ؟.
- ما علاقة المونودراما بالمسرح اللامعقول، وفيما تجلى ذلك في التجربة الجزائرية ؟.

وفي سياق المنهج المتبع في هذه الدراسة، فقد تم الاستناد على المنهج الوصفي، وذلك باستخدام آليات الوصف في الفصل الأول والثاني من أجل الكشف عن التجارب الإخراجية المعاصرة كتأسيس لنظرية المسرح الصامت وإبراز الأفكار التي جاء بها هذا النوع المسرحي، ومن ثم الوقوف على مسار التوظيف في العملية الإخراجية في المسرح الجزائري بينما تأتي المقاربة التحليلية في شقها التطبيقي لدراسة مسرحية 'ما بقات هدرة' للمخرج محمد شرشال كسياق مرتبط بموضوع هذه الدراسة وآلياتها.

كما تم الاعتماد على بعض الدراسات السابقة تناولت موضوع البانتومايم ووفرت للبحث المعلومات اللازمة لإتمام هذه الدراسة، دراسة مارفين لوشكي في كتابه "كل شيء عن التمثيل الصامت" الذي يدرس فن البانتومايم بشكل مفصل وكذلك بعض المقالات التي تعرضت لهذا الموضوع مثل مقال بمجلة الآفاق للعلوم تحت عنوان "الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي" للباحث نواري بن حنيش ومقال بمجلة الأكاديمي تحت عنوان "مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية" للباحثين عقيل علاوي صلال وراسل كاظم عوضة.

يحمل موضوع البانتومايم أهمية كبيرة في مجال الأداء المسرحي وفنون التعبير الجسدي، يتيح لنا فرصة لاستكشاف القدرات الفريدة للتعبير الصامت والتواصل غير

اللفظي، كما يساهم في تطوير قدرات الفنانين والممثلين في التعبير الجسدي واستخدام الحركة لخلق تأثيرات درامية قوية. بالإضافة إلى ذلك، فإن دراسة البانتومايم تفتح أبوابا لفهم عميق للعلاقة بين الجسد والعاطفة والتعبير الفني، من خلال البحث في هذا الموضوع نستطيع أن نكتشف روحانية الحركة وقوة الصورة في تشكيل تجربة المسرح وإثراء الحوار الفني.

وللوقوف على حيثيات هذه الدراسة، قسمنا البحث إلى مقدمة و ثلاث فصول وخاتمة، الفصلين الأول و الثاني فصلين نظريين و الثالث تطبيقي، أما المقدمة أعطت لمحة شاملة عن موضوع الدراسة و أهم النقاط التي تطرق إليها البحث .

البداية تكون مع الفصل الأول المعنون ب" البحث في جذور الأداء الصامت "قدمت الدراسة في هذا السياق مفهوم للبانتومايم مع إعطاء لمحة تاريخية عن بداياته و تطوره عبر العصور ثم المبحث الثاني الذي تطرق إلى أهم المدارس التي يتركز فيها المايم في العالم (المدرسة الشرقية، الإيطالية، والفرنسية) حدة مع ذكر خصائصها ومميزاتها وأهم روادها، ثالث مبحث من الفصل الأول خصص لدراسة مكونات عروض البانتومايم المسرحية من :مؤد، فكرة، المساحة، الجمهور، تقنيات جسدية، و تقنيات العرض.

أما الفصل الثاني عنون ب "البانتومايم ومعيار الإدراك الحسي في خلق الشخصية المسرحية" اهتمت الدراسة في المبحث الأول إلى الغوص في الشخصية المسرحية من خلال دراسة جذورها الخاصة، حيث لا تقصد الدراسة هنا التركيز على تاريخ المسرح الذي يتم تدريسه عادة بل تعني الأسس الغريزية والأنثروبولوجية التي أدت بشكل لا مفر منه إلى ظهور الدراما في المجتمع البشري، و ذلك من خلال التعرف على مظاهر الأداء الإنساني في سلوك الحيوانات والصفات خاصة أو القدرات الاستثنائية في عقلية الإنسان، و كذلك في تطوير فنون أداء الشخصية وتعزيز الاستمتاع، بالإضافة إلى اكتشاف رؤية خاصة حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال مراقبتنا للطقوس التي تتم في المجتمعات

البدائية، أما المبحث الثاني ركزت الدراسة على فكرة القناع الصامت الميمي مع ذكر أنواعه و أهم التقنيات الرئيسية لخلعه و وضعه و في ثالث مبحث قامت الدراسة بالكشف عن تجربة الرواد العالميين (المسرح الحديث والمعاصر) في البانتومايم وهذا عند كل من ستانسلافسكي، وبرتولد وبريخت، ومايرهولد، وجوردن كريج، ويوجينو باربا، وانطونين آرتو.

وعن الفصل الثالث، فيعنى بدراسة الجانب التطبيقي للأفكار التي تم دراستها وتحصيلها في الفصل الأول الثاني، يضم مبحث يختص بدراسة علاقة المونودراما بالمسرح اللامعقول أما في الشطر الثاني من هذا الفصل قمت بمقاربة تحليلية لمسرحية 'ما بقات هدرة 'للمخرج محمد شرشال من خلال تحليل العرض ومحتوى المسرحية مع دراسة الجانب السينوغرافي وعناصره، و أخيرا الخاتمة و التي تحتوي على أهم النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة.

إن الغاية من هذا البحث هي دراسة فن البانتومايم، باعتباره نوع مسرحي يجعل من حركة الممثل ذا دلالة واضحة لنقل المعاني إلى المتلقي ودراسته من أبعاد مختلفة مع التطرق إلى مختلف المدارس الإخراجية العالمية، والتي مهدت إلى ظهور هذا النوع المسرحي سواء من ناحية الإخراج أو التأليف التمثيل، وبالتالي جعل هذا الفن أكثر شمولية خاصة في جانب الموضوعات التي يطرحها الكتاب المسرحيين .

و من بين الأسباب التي دفعت بالباحث إلى اختيار هذا الموضوع :

أسباب ذاتية : الاهتمام بفنون الأداء و الأنواع المسرحية و التيارات الإخراجية العالمية. إضافة الى أن هذا الموضوع أثار فضولي إذ كيف يمكن لمسرحية صامتة توصيل الفكرة إعتمادا على الإشارات ولغة الجسد من دون نطق أي كلمة.

أسباب موضوعية: يعتبر البانتومايم جزءا من التراث الثقافي والفني للمجتمعات، وبالتالي يستحق دراسة وتوثيق للحفاظ على هذا التراث كما يعتبر الاهتمام البانتومايم جزءا من البحث الأكاديمي والدراسات المسرحية والفنية، حيث يوفر مجالا للتحليل

والنقد والتفكير العميق حول هذا الفن الخاص والكشف عن الوسائل والأدوات التي تجعل من حركة الممثل ذا دلالة واضحة لنقل المعاني إلى المتلقي في المسرح التمثيلي الصامت.

أطمح من خلال هذا البحث الذي هو تحت عنوان "البانتومايم في عروض المسرح الجزائري " إلى الوصول لدرجة من النفع، ووضع هذا المرجع بين أيدي الباحثين لإعانتهم على إيجاد المراجع الهادفة في التخصص، واعتبارها مستقبلا من الدراسات السابقة التي عالجت هذا النوع المسرحي، وأرجوا أن يجد هذا البحث طريقه إلى رفوف مكتبة الجامعة ويكون ذوا فائدة عامة على طلاب المسرح لتجنيبهم مشكلة غياب المصادر والمراجع، وكذا أتيحت لي الفرصة للتطرق إلى مسرحية "ما بقات هدرة" وكنت من السباقين إلى تحليل المسرحية ضمن الدراسات الجامعية بجامعة أبو بكر بلقايد قسم الفنون بتلمسان.

الفـــصل الأوّل :

نحو البحث في جذور الأداء الصامت

المبحث الأول : البانتومايم في سياق المصطلح و المفهوم

يشير معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية إلى أن مصدر التعريب هو الكلمة اليونانيةmimesi، أي مصطلح المحاكاة، ومن التعريب يمكننا الاشتقاق، فنقول : "ميم الممثل، وهذا الشيء ميمي إذا كانت له علاقة بهذا الفن : والميمية هى التمثيلية من هذا النوع أما مصطلح التمثيل الإيمائي فيمكن الاحتفاظ به ليدل علىAlpantomim، كان المصطلح في الأصل يشير الى جماعات من الممثلين ولاعبي الأكروبات المتجولين الذين كانوا يعرضون فنونهم في الأسواق وأماكن تجمعات الجماهير في اليونان القديمة، وكان المجتمع ينظر الى هؤلاء نظرة احتقار كما لو أنهم صعاليك وأقاقون إلى أن تطور وأصبح فنا معروفا لدى الدوريين من سكان "[1]ولدى أهالي صقلية وجنوب إيطاليا.

كانت التمثيلية الميمية عصر ذاك تؤدى على مصطبة خشبية ذات ستارة تنصب خلف اللاعبين، وكانت التمثيلية عبارة عن قصة بسيطة قصيرة من الحياة، وتلقائية في معظم بنائها وحوارها الواقعي الذي لم يكن يخلو من الكلمات والحركات البذيئة الوقحة، ولا شك أن عنصر الفحش هذا كان ملمحا من الملامح الأساسية في الملاهي المبكرة في العالم القديم.

و يقصد باللغة الأم في هذا الشأن هو لغة الإيماء، وهو "تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات وترويض الجسد لعبيا وسيمولوجيا ودراميا، أي هو الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي عبر مجموعة من العلامات السيمولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة، كما يُقصد به أيضا كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر والتي تترجم الانفعالات مثل الحزن والخوف والفرح..."[2]، و بتعبير آخر يمكننا القول أن المايم هو تعبير مسرحي خلاق، عادة بدون استخدام كلمات، و لدرجة معينة فالمايم هو تمثيل صامت يؤدى عادة دون كلام، فالمايم له أسلوب تمثيل خاص به، وله تركيباته وتقنياته .

---

[1]- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، دار الشعب ، مصر، 1971م/1361هـ، ص304

[2]- البشير ضيف الله ، المسرح الجزائري المعاصر و رهانات التلقي ، مجلة الدراسات الانسانية و الاجتماعية ، الاردن ، المجلد 2 ، الاصدار3 ، 2021، ص 44

بينما هناك أربع نقاط تشابه رئيسية بين المايم والتمثيل المنطوق :

-"كلاهما يتطلبان من المؤدى أن يكون ممثلا متمتعا بالخيال والصدق.

-وكلاهما مسرحي - أو درامي في أنهما يستلزمان (وجود) شخصية، وصراع، و فكرة رئيسية و قصة .

-كلاهما يستلزم مؤدين يؤدون عرضا حيا أمام متفرجين حاضرين بشخوصهم.

-كلاهما يتطلب قويا بالمادة، والذي يؤدى إلى دافع داخلي لكل الحركات الخارجية."[1]

يجدر بالذكر، أن اللغة الجسدية هي أقدم اللغات يستعملها الإنسان بعفوية للتعبير عما يجيش لمشاعره، تضم إيماءات وإشارات، لتعد جميعها قنوات للتواصل غير اللفظية، " فهي إذا، مظاهر ثقافية اجتماعية، ينفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد لقائي تاريخي، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"[2].

قسم الأخصائيون الإيماءة إلى نوعين :"الإيماءة الجسدية و الإيماءة ذات الأصل البيولوجي (البدائي) المكتسبة عبر مراحل التطور الإنسان، والتي خضعت للتعديلات الدينية، الثقافية والاجتماعية، فيقوم الإنسان في حياته اليومية بكثير من الرسائل الإشارية الدلالية، أما بالنسبة للإيماءات الجسدية فهي تعبر عما يعيه ويعنيه بباطنه، أو عن حالته النفسية، أو وضعيته المزاجية، فكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن إستنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية".[3]

يضاف إلى ذلك، معرفة دور الإيماءة في الدراما والتي شكلت ما يعرف بالدراما الإيمائية، وهي جنس مسرحي قائم لا على الكلام المنطوق بل على أشكال وأدوات التواصل غير اللغوي، وهذا يستوجب من المومي المؤدي مؤهلات خاصة وقدرة عالية على التعبير عن

[1]- ينظر: مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، ترجمة سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص30 .

[2]- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون(مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006، ص25.

[3]- جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحليم، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداء، الكويت، أفريل 2000، ص54.

فكرة أو شعور أو وضعية بواسطة تقاسيم الوجه و التموقع في الفضاء، و لغة الجسد عموما، لكن "ونظرا لمحدودية الحركة على وصف دقائق الأمور وتبليغها إلى المتفرج بالقياس إلى التواصل اللغوي - وظفت وسائل أخرى لتلافي هذا النقص كمرافقة أداء الممثل بتسجيلات صوتية أو لافتات يرفعها الممثل توضح محتوى الحركة، تشترك الدراما الإيمائية مع ملهاة الإيماء في عناصر كثيرة أهمها التواصل غير اللغوي ولو جزئيا، إلا أن وجه الاختلاف بينهما هو النفس المأساوي الملازم للدراما"[1].

بينما يعد هذا النسق من الخطاب القائم على الإشارة ومن نقاط قوة المسرحية التي يمكن تمثيلها في الصين أو روسيا أو حتى في أدغال إفريقيا، فالرسالة المراد تمريرها تحقق الهدف من جهة، وتفتح هامشا لتعلق الجمهور بالعرض، "ما يفتح أبوابا للتأويل والنقاش وهو ما سجلته قاعات العرض فعلا بعد انتهاء العرض وكان أكثر ما أثار فضول الجمهور لغة المسرحية الصامتة، ففلسفة الصمت أقوى تأثيرا في المتلقي من الكلام، والكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء بتعبير- سعد أردش فحقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الإشارات والأوضاع والنظرات ولحظات الصمت"[2]. فهذا الشكل الخطابي مما يمكن أن يقوله الكلام، هو إذا "دخل الفن المسرحي يكتسب البلاغة

الجسدية، ولطالما سعى المسرحيون إلى فن لا يشبه الفنون الأخرى، ولا يتكئ عليها رغم أنه أبوها، وكانت لغة الجسد الخلاص من عبودية الأدب، في المسرح الأدبي كل شيء منوط بالكلام فيتحول الفن البصري إلى سمعي، لأن الانتباه يركز حول ماذا تسمع؟ متجاهلا طبيعة الأساس: ماذا ترى؟ "[3]، "ليتكون التركيب البنائي للفن الصامت من وحدات ثلاث هي:

1. الإيماءة أو الرمز
2. الموقف أو وضعية الجسد

[1]- التيجاني الصلعاوي/رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، ص127/126.

[2]- أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للفنون و الآداب، العدد19، الكويت، جوان 1979، ص234.

[3]- معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، سوريا 2004، ص47.

3. الحركة أو التنقل "[1]

وتفصيل عمل الوحدات كما يلي :

1. "في الوحدة الأولى (الإيماءة) يتم تحريك جزء واحد فقط من جسم الإنسان مثل اليد أو الرأس مثلا وتصبح هذه الحركة محددة لئلا تجر وراءها أكثر من المهمة المحددة لها.

2. في الوحدة الثانية تعتبر (وضعية الجسد) أهم أدوات التعبير الفني في الفن الصامت إذ هى الوسيلة المباشرة لتكثيف المضمون الدرامي عبر عدة أوضاع مختلفة في الجسم.

3 .وفي الوحدة الثالثة (الحركة) تعمل هذه الحركة والانتقال من مكان إلى آخر على التعبير عن الأحاسيس أو الأحداث بالطرق الرمزية أحيانا، وبالدلالية أو الصيغ الإشارية أحيانا أخرى"[2].

مر فن البانتومايم شأنه شأن الفنون بمراحل تطور على الصعيد النظري أو التطبيقي العملي "فأهميته تفرض على المختصين أن يواصلوا تطويره و إيجاد أساليب أدائية تمكن هذا الفن من استمرار يته و ذلك لأهميته بين الفنون الأخرى، فالبانتومايم بدأ مرحلة تطوره الأولى و انتقاله من فعل أو اداءة يستخدمها الإنسان البدائي كلغة تواصلية إلى فن له مقوماته و أدواته و شروطه الفنية و في طبيعة الحال إن هذا الفن قد مر بفترات زمنية متعاقبة أدت إلى تطوره"[3]. و بقدر ذلك، فالمايم هو أحد أكثر وسائل التعبير الذاتي قدما، وهناك دليل على أن أقدم إنسان استخدم المايم ليعبر بشكل مسرحي عن دياناته، و رموزه، و أساطيره، و تقاليده و عن عصوره.

يعد التعبير الإنساني من خلال جسده من إيماءات وحركات انفعالية ما هي إلا غريزة إنسانية قد جسدها الإنسان القديم عبر مفهوم الرقص و الحركات الصامتة غير القصدية سواء كانت في حياته اليومية، أم في محافل طقسية بسيطة وعبر حركاته الإيمائية المتكررة وسلوكه الطقسي في التضرع للآلهة لطلب الرزق ودرء الخطر، أصبحت ثوابت طقسية يمارسها الإنسان القديم عبر العصور السحيقة، و امتدت هذه الممارسات عبر التاريخ حتى

[1]- ينظر: كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 2005، ص289

[2]-ينظر :المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- عقيل علاوي /راسل كاظم عوده، مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية، مجلة الأكاديمي، العدد105، 2022، ص122.

أصبحت لهذه الطقوس نواة درامية مسرحية تمخضت منها البذرة الأولى للتمثيل الإيمائي الصامت بوصفه وسيلة للتواصل مع الآخرين و يمكن القول "أن هذه الطريقة كانت إحدى الطرق التي نشأت المسرحية على غرارها في الكثير من الأزمنة و ذلك قبل نشأة المسرح المعروف في بلاد اليونان"[1].

و ربما كان الإغريق هم أول من استخدموا المايم كشكل فني في ذاته وبذاته رغم ارتباطه القوي بالرقص، " كان الراقص الإيمائي يرقص رقصا رفيعا في الأسلوب وكان في العادة يصور قصة قريبة للتراجيديا أو الميثولوجيا اليونانية و تصوراتها، و يستخدم كثيرا حركات اليد كان الراقص الواحد بحكم العادة يؤدي كل الأدوار على هيئة فصول بينها فواصل موسيقية"[2]، حيث كان يرتدي "ملابس فخمة من نسيج غالي الثمن عادة من الحرير الطبيعي الوارد من الشرق الأقصى، و أحيانا كان يلبس حليا و جواهر كما

كان الراقص يرتدي قناعا مميزا بفم مغلق للدلالة على أنه يروي القصة بدون كلام "[3]، وهو يختلف عن الرقص المحاكي لحركة الحيوانات و يختلف عن الرقص الطقسي، والمعروف أن "الإغريق قدموا عروضا للمايم الهزلي في مهرجاناتهم المسرحية في فصول الخريف و الربيع، و قد واصل الرومان استخدام المايم بعد سقوط اليونان، و بالتالي قاموا بمط قطع المايم تلك و جعلوها عروضا صامتة تتسم بالمبالغة و السوقية و الإباحية غالبا، لكنها جماهيرية بدرجة قصوى"[4]، حيث كتب بعض الشعراء القدامى في اليونان وروما ميميات تختلف في طبيعتها عن زميلاتها الارتجالية الخشنة،" و من أشهر هؤلاء 'سوفرون السيركيوزى' الذي عاش في بواكير القرن الخامس الميلاد، أما في القرن الأخير (ق . م) فإن

[1]- بهاء زهير كاظم، جماليات الأداء الحركي في عروض المسرح الصامت، مجلة كلية التربية، بغداد، العدد الثالث و الأربعون، 2021، ص495.

[2]- أبو حسن عبد الحميد سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2004، ص196/195.

[3]- سوسن عبد الخالق، الرقص المصري و اليوناني القديم، رسالة ماجستير بكلية التربية الرياضية للبنات، الإسكندرية، 1985، ص112.

[4]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص33.

الميميات الشعبية في روما أصبحت أدبية الطابع، حتى لقد نافست المسرح الناطق في مناطق كثيرة في الإمبراطورية الرومانية، و قد قيل بأن 'دسيموسلابريوس'(106 - 43 ق . م) هو أول مؤلف لاتيني يكتب ميميات ذات صبغة أدبية"[1]، و بالتالي تعد الحضارة الرومانية واحدة من الحضارات التي تطور فيها فن التمثيل بشكل عام و المايم بشكل خاص و هذا يعود في طبيعته الحال إلى الحياة الاجتماعية و السياسية التي عاشتها هذه الحضارة، اعتبر المسرح احد أهم وسائل الترفيه و التسلية وبرز دوره الاجتماعي والسياسي والعسكري، و الذي جعله في مقدمة اهتمامات الرومان، ومن هنا نشأ فن البانتومايم "ففي عام (364ق.م) قبل انتشار الطاعون في روما، سعت السلطات الحاكمة إلى تهدئة غضب الآلهة بمسرحيات لم تكن معروفة، فاستقدمت اثنين من الفنانين المشهورين، كان يقدمان مواقف أو دايولوغات ذات طابع إيمائي صامت على أنغام المزمار، كان يطلق عليهم بالراقصين"[2]، و لما ظهرت المسيحية، و بدأت تتوغل في بلدان الإمبراطورية الرومانية أخذت الكنيسة على عاتقها محاربة المسرحيين و لاعبي الميم الذين لم يكن يتورعون عن تقليد رجال الدين تقليدا ساخرا، ومن المعروف "أن المسرح مات في العصر الوسيط إلا من الممثلين المتجولين و محاولات الكنيسة البدائية في تقديم تمثيليات دينية، و قد تبلورت أعمال هؤلاء الممثلين في أداءات الملهاة المرتجلة "[3].

أما الميم الحديث، فإن جذوره تمتد إلى تلك الأداءات الارتجالية، و إلى ما تفرع عنها من العاب تمثيلية شعبية، و قد لا يتشابه الميم القديم مع الحديث إلا في استخدام الميم الجسمي، و تاريخ الميم الحديث يرجع إلى احتكار فرقة الكوميدي' فرانسيز ' للفنون المسرحية في فرنسا و المسارح المرخصة في إنجلترا حمل الممثلين خارج تلك الفرقة إلى التحايل على هذا الاحتكار عن طريق أداء تمثيليات بلا كلمات، أي تعتمد أولا و قبل كل شيء على التعبيرات الصامتة التي يمكن أن تؤديها حركات الجسم، وقد صاحبت بعض هذه

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص304 .

[2]- عقيل علاوي /راسل كاظم عوده، مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية، الرجع السابق، 122.

[3]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص 305/304

التمثيليات مقطوعات غنائية لتساعد في التفسير و الشرح، ومن هنا نشأ المفهوم الحديث للميم، "فتبرز أهمية الميميك في التعبير بالوجه تعبيرا واضحا و محددا، و كبار الممثلين هم القادرون على استعمال الميميك."[1]

وعليه، كان أول ظهور لفن البانتومايم في أوائل القرن الثامن عشر، استعملت كلمة البانتومايم في انكلترا لوصف موضوعات بالية أسطورية درامية، و"لقد انتشر هذا الضرب من التأدية المسرحية خلال القرن الثامن عشر الميلادي و بعد الثورة الفرنسية و لعل أشهر مؤدي التمثيليات الميمية وقت ذاك هو 'جان ديبورو'(1796 - 1846)الذي اخترع الشخصية الميمية) و التي صارت من أشهر الشخصيات التمثيلية في عصرها"[2]. حتى أن عروض البانتومايم دخلت مع العروض المسرحية الحوارية، و كانت تقدم في الفراغات التي تكون داخل العرض المسرحي، ففي أكثر من مناسبة كانوا يستغلون الفراغ في العروض المسرحية الدرامية ذات الحوار و(شكسبير) نفسه لم يعارض لا هذه الموجة و لا أذواق عصره، وحتى في مسرحية (هاملت) عندما قدم البانتومايم في مشهد الصيد، و هو الموضوع الذي اظهر محتوى مستقبل المسرحية و هذا أعطى الدافع الأهم في تقدم هذا الفن.

وكذلك كان لمضمون عروض البانتومايم الدور الأساسي في انتشاره و توسعه، إذ كانت تلك العروض "تتناول مواضيع تخص الحريات والديمقراطية، فكانت الجرأة في الطرح والبساطة من أهم عناصر المقبولية المتولدة من قبل الجمهور الانكليزي لهذا النوع من المسرح، كذلك اهتموا بتشجع مبدعي الفن البانتومايم الذي ساهم في بروز العديد من ممثلين البانتوميم أمثال الإيمائي الفرنسي 'جان باتيست ديبورا' عام 1796_1846م، اتخذ في الربع الأول من القرن التاسع عشر أبعادا أخرى، حتى تبلورت شخصيته لتشكل الركن الأساس في البانتومايم الفرنسي الناهض بقوة آنذاك و المتألق لاحقا كأحد ابرز محطات ميادين فن البانتومايم"[3] الذي مثل و هو في سن مبكر من حياته، و كانت لموهبته الكبيرة

[1] - كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، المرجع السابق، ص704.

[2] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص305.

[3] - عقيل علاوي /راسل كاظم عوده، مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية، المرجع السابق، 123.

الدور الأهم في بروزه كممثل إيمائي، مما ميزه أيضا هو قوامه فكان لكل تلك التقنيات أهمية في أداء (ديبورا) للشخصيات و تمثيله، وبشكل مماثل في بلاد أخرى بحلول عام 1800 كان الميم قد أصبح مجالا مألوفا للتسلية المسرحية، وقام مسرح الـ«نو» في اليابان، وخلفاء الـ كوميديا في إيطاليا، والميلودرامات في فرنسا وأمريكا بإمداد عروض المايم بالمسارح.

القرن العشرين قرن الاهتمام بفن البانتومايم وتطوره بشكل كبير جدا في أوروبا وبعض الدول الأخرى. ففي هذا القرن شهدت العديد من المجالات ثورات تطورية إن صح التعبير وجميع المجالات ومن بينها الفن المسرحي، إذ كان اهتمام العديد من الشخصيات بفن البانتومايم و تطويره له الأثر البالغ في ذلك، حيث أن القواعد الخاصة بلغة البانتومايم تتألف من تمارين بدنية ودروس سايكولوجية لأنها تتطلب الدقة و التعبير الصحيح بالإشارة، ولا مجال للغموض في عملية التفسير فأنه يقدم على المسارح بلغة مشروطة تماما بمرافقة أبطال وهميين، و مواد وهمية و أفكار استعارية من لغة الجسد الجميلة ادخل هذا الفن جنبا إلى جنب مع باقي فنون المسرح في الدراسة الأكاديمية وبحث جل مخرجي القرن العشرين على اللغة الجسدية و التعابير الجسمانية و الإيماءات، ومن بين هؤلاء المهتمين بالحركة نجد 'جوردن كريج' الذي يرى أن أصل المسرح و جوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة و التي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية، وتكشف عن الفكر من خلال إيقاع الحركة، وهذا ما أدى بالعديد من المخرجين المسرحيين العودة بالمسرح إلى أصوله الطقوسية الأولى أين كانت الحركة والجسد ذات طابع قدسي.

ومن أهم من دعا إلى ذلك الفرنسي 'أنطونين ارتو' و البولوني ' جيرزي جروتوفسكي '، لتظهر بذلك عدة محاولات لتجديد أداء الممثل من خلال الاستعارة ببعض عناصر المسرح الشعبي مثل الإيماءة و أداء المهرجين في السيرك، لاشك أن فن الميم لا يزال يمارس في ظروف معينة في أنحاء متفرقة من العالم، كما أن له فرقا خاصة بأمريكا و من الممثلين

الميميين المحدثين يمكن ذكر 'مارسيل ماركو '، 'وجان لوي بارو' الذى يعتقد أن الميم هو أهم عصب في الفنون التمثيلية.

فالقرن العشرون كان عصر الثورات الاجتماعية في العالم، "كان الفن فيه نشيدا للدفاع عن كرامة الإنسان وطموحه نحو العدالة التي تتمثل في المجتمع الاشتراكي وانتهى هذا القرن إلى فشل كل الثورات و الى انتصار رأس المال العالمي بشراسة لم يعرفها في تاريخه المظلم، فشعرت البشرية بعجزها أمام شراسته وقسوته فحطمت في المسرح كل قواعدها السابقة لتبني مسرحا معبرا عن يأسها، وكان المسرح التجريبي هو المعبر الأول عن هذا اليأس الصاعق."[1]

المبحث الثاني : مدارس البانتومايم في العروض المسرحية

تشير عبارة مدارس المايم إلى ثلاثة مناطق من العالم يتركز فيها المايم: الشرق وإيطاليا، وفرنسا، هذه المدارس لها سمات ثلاثة مشتركة : كل منها لها تقليد مايم قوى مرتبط بشدة بحضارة قومية، و كل مدرسة لها أسلوب متفرد، و كلها أثرت في المايم بقوة على المستوى العالمي.

ليس ضروريا أن يكون مؤدي المايم قد درس المايم في إيطاليا لكي يؤدي بالأسلوب الإيطالي، فشارلي شابلن لم يدرس المايم في إيطاليا، لكن أسلوبه الشخصي في المايم كان إيطاليا في الكيفية و في التكنيك، و بالمثل فكثير من فناني المايم الذين يؤدون بالأسلوب الفرنسي لم يدرسوا في فرنسا.

ولعل أكثر الطرق شيوعا لتتعلم الأداء بأسلوب مدرسة معينة هي" أن تدرس مع مدرس من هذه المدرسة، أو أن تدرس عمل المؤدى الذي يعكس أسلوبه في هذه المدرسة، على أية حال من المحتمل أيضا أن تصل لمدرسة معينة بشكل طبيعي، معظم فناني المايم المبتدئين

[1]- فرحان بلبل، شؤون و قضايا مسرحية، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإصدار 71، 2012، ص106.

لديهم ميل نحو مدرسة واحدة أو أخرى حتى قبل أن يصبحوا مدربين. "[1] ورغم أن كل مدرسة مازالت تحتفظ بتفردها فالاتجاه اليوم نحو الاندماج، فمثلا نجد أن الأشكال الحرفية للمدرستين الفرنسية والإيطالية مرتبطة بقوة، ومن خمسين عاما مضت كانت المدارس الثلاثة تشبه كثيرا لوحات ثلاثة منفصلة، واحدة تصور حياة ثابتة (طبيعة صامتة)، والأخرى تصور منظرا طبيعيا، والثالثة صورة لشخص كلها في نفس المعرض، لكن كلا منها تصنع تأثيرا منفصلا.

أما عن المايم في يومنا هذا "أكثر شبها بعمل تلصيقي 'كوللاج' (collage) مصنوع من مواد تتداخل بشكل يجعل المرء بالرغم من إمكانية تمييز الثلاثة أقسام، لا يكاد يعرف أين تبدأ إحداها وأين تنتهى الأخرى، لكن هناك قيمة حتى في الـ 'كوللاج' في اكتشاف الانفصال"[2]، وهكذا فمن المهم دراسة ما يفصل هذه المدارس الثلاثة عن بعضها، و أيضا ما يجعلها تتمازج مع بعضها البعض.

1. المدرسة الشرقية:

من أولى إرهاصات المايم نذكر المدرسة الشرقية "إذ يعد الشرق ثروة فكرية وممارسة فلسفية و طقوسية نوعية متميزة، لما يزخر به من ثقافات متراكمة عبر العصور، ولما تعاقب عليه من حضارات لها جذور عميقة وامتدادات لانهائية لم يستطع العصر الحديث تجاوزها، أو حتى الإدعاء بالقدرة على تفسيرها و إدراك الروح القوية التي تسري فيها، التي تمثل سر الامتداد الذي يطبعها، و من هنا كان الشرق مصدر إلهاما للعديد من الممارسات الثقافية والإبداعية التي جاءت لاحقا"[3]، فالقول بالمسرح الشرقي يتجه بالأفكار نحو الشرق الآسيوي المتمثل في المسرح الياباني المعروف باسم (النو) أو زميله الآخر (الكابوكي) وكذلك أوبرا بكين الصينية ومسرح (كاثاكالي) الهندي العريق، حيث ما أثرت هذه الأشكال التعبيرية

[1]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص45.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - شكير عبد المجيد، الجماليات المسرحية، دار الطليعة الجديدة، سوريا، 2005، ص57.

القديمة بشكل كبير في التجارب المسرحية الغربية المعاصرة، أي مع فنانين من أمثال (ارتو، و بريخت، و مايرهولد) و غيرهم كثيرون ممن حاولوا تغيير و تطوير أساليب الأداء التمثيلي.

أما في المسرح الحديث " ونحن أيضا عندما نقول المسرح الشرقي، فإننا نعني الصورة القديمة المركبة للمسرح الشامل والتي تجمع التمثيل والموسيقى والرقص. والحقيقة أن هذه الصورة وجدت عند الإغريق أيضا "[1]. فيكون المايم الشرقي في معظمه "مبنيا على حكايات شعبية تقليدية، و أساطير، و خرافات مألوفة لجماهيرها مثلما تكون حكايات الجن التقليدية مألوفة للجماهير الغربية كالفيلم الكلاسيكي ليلة في 'أوبرا بكين' A Night at the eking Opera هو أحد أفضل الأمثلة على المايم الشرقي والمتاح الآن (للأمريكيين والحبكات تكون عادة أكثر بساطة منها في الأسلوب الحرفي الفرنسي، و رغم أنه يوجد عادة بعض الصراع في الحبكة، فالمرح والإثارة البصرية يأتيان من الفعل الجسدي، والحركات الرياضية المبهرة، أو الحركات المتقنة المسيطر عليها والشبيهة بالباليه"[2].

فالارتباط الوثيق ما بين الفن و بالذات فنون الرقص والحركة والفكر الديني الشرقي هو ما يؤسس طابع المفارقة الظاهرية الخاصة، و المتعلقة بفكرة المسرح الشرقي وبنائه هذا المسرح المعتمد على تقنية التعبير الجسدي الخالص، وهو في الوقت نفسه أسلوب من أساليب التربية الروحية و الدينية يستخدم فيه الجسد للكشف عن حالات وتجليات الروح ومعاناتها، فالأساس الذي يعتمد عليه الممثل في المسرح الشرقي هو "الرقص الذي يشكل الإطار العام للنشاط الحركي بوصفه نظام متكامل مركب من مجموعة الحركات المعقدة والصعبة، وهناك أهمية يحظى بها الرقص كأسلوب أو سلوك للممثل في الشرق، فهو "يشكل الإطار العام للنظام الحركي و التعبيري و ليس مجرد حيلة تزيينية أو تابلوه منفصل عن لحمة العرض المسرحي و من ناحية أخرى فهو نظام لغوي متكامل"[3]، وهي لغة تتطلب استخداما لا اعتياديا لأعضاء الجسد و وظائفها المعتادة، هو الأمر الذي يتطلب من المؤدي

[1]- سعد صالح، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، 2001، ص183.

[2]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص47.

[3]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، أساليب الأداء عبر العصور، الدار المنهجية، عمان، ط1، 2006، ص31

حالة شبيهة إلى حد ما بحالة الصوفي الذي يفرس الإبر والمسامير في جسده، فالمايم الشرقي مليء بالمفاجآت، ويقوم بخلق الكثير من هذه التغييرات الإيقاعية المفاجئة .

والشخصيات في المايم الشرقي معروفة جيدا للجماهير، وهي عادة مصورة بشكل نمطي ومطورة بشكل سطحي والحبكات أيضا مألوفة للجماهير الشرقية و تتضمن بعض الصراع، لكن على عكس المدرستين الأخريين، يكون الصراع غالبا بطيئا فى نموه، بالنسبة للغربيين فأكثر تركيبة مايم يعرفونها عن المدرسة الشرقية هي لقطة أو مشهد الليل الذي تجد فيه شخصيتين أو أكثر نفسيهما في الظلام، الجمهور بالطبع يستطيع أن يرى كل شيء لكن المؤدين يتصرفون كما لو كانوا في ظلام كامل، والحدث يتضمن عادة أخطاء في إصابة الهدف، وسلسلة من تجميعات إيقاعية سريعة / بطيئة، ومفاجأة جسمانية كبيرة.

وفي هذا الإطار نجد أن أول مسرح شرقي مركزه بالهند، ظهر فيه بما يسمى الكاتاكالي الهندي قد أفرز نظاما وحيدا لتكوين الممثل، "ويشمل هذا النظام جانب الترويض البصري، و تعلم رمزية الحركات اليدوية فحركات العينين و الحاجبين والأجفان تبرز تعابير الوجه وترسم حركات الأيدي في لغة إشارية حقيقية تمكن الممثل من تشخيص النص الدرامي وبالتالي فانه يقدم نموذجا متطورا و متكاملا الى حد ما، يتحكم فيه النسق الفني المتناغم ما بين عناصر العرض و التعبير الجسدي الراقص"[1] مع الحفاظ على استقلالية كل عنصر على حدة، و في الوقت نفسه ينخرط في الشكل الفني ككل.

أما بالنسبة للتمثيل في فن الكاتاكالي، فإنه "يقوم على اللعب المؤسلب والتخييل الشعري لأن النص يعهد إلى المنشدين ويدخل هذا في أطار التقاليد الدرامية الهندية حيث يتمظهر لعب الممثل في أربع حالات مختلفة الشفوي الملفوظ وحركات الجسد، الملابس والماكياج، والحالات الفيزيائية"[2].

[1]- عبود حسن المهنا/ علي الحمداني، أساليب الأداء عبر العصور، المرجع السابق، ص34.

[2] - شكير عبد المجيد، الجماليات المسرحية، المرجع السابق، ص59.

أما ثاني مسرح شرقي ظهر في الصين، إذ أنه يقترن بشكل خاص بنوع من الحميمية بالفعل المسرحي، ذي الألاعيب البهلوانية والمبارزة والمعارك، فضلا عن فقرات السيرك، لخلق لغة مسرحية تخلقها الموسيقى والرقص والبانتومايم والحركات والإشارات التي تمتلك قيمة رمزية مباشرة تنقل من خلالها الأفكار والمواقف الذهنية والروحية " وقد تميز الشكل في المسرح الصيني بالملحمية، كما تميز بصورة خاصة بالتمثيل الذي كان يعني اشتراك كل من فنون الغناء والموسيقى والحركات والأكروبات"[1]، كما أن الحركة لدى الممثل الصيني أسلوبية المظهر والمعنى "تستمد مرجعيتها و كيانها من عاملين أساسيين هما : " العامل الأول هو التقليد والمحاكاة، والعامل الثاني من العرف و قواعد السلوك المرعية، وفي الجانب الأول من الحركة المتسم بالتقليد والمحاكاة يكثر البانتومايم للتعبير عن حركات وأعمال مختلفة"[2].

و عن ثالث أسلوب شرقي آخر ظهر في اليابان، تمثل في نوعين متميزين من أنواع التسلية هما (النو والكابوكي) كأفضل ظاهرتين في المسرح الكلاسيكي الياباني، ومن أهم التجارب التي تمثل جماليات الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي.

انحدر مسرح النوه من تلك الرقصات البوذية ذات الطقس الديني التي تؤدى من أجل استمالة الآلهة والتي تقام في الهياكل و المعابد، ويعد شكلا مسرحيا عريقا، أزدهر و تطور في بداية القرن الخامس عشر، "وهو مسرح غنائي كلاسيكي من قمة أشكال المسرح الراقص، وذو مزيج مركب من الرقص الشعبي الجمالي بمصاحبة الموسيقى و الشعر مع النثر الجميل ومن عروض الاحتفالات الدينية التي تقام في المعابد ومن رقصات 'الدينجاكو' و'الساروجاكو'، مع توازن الرقص والتمثيل الصامت و هذا الرقص الذي تعده أحد الأساطير اليابانية، أنه نشأ بفعل مسرحية النوه الذي ابتدعته الآهة"[3]، ليعتمد العرض المسرحي في مسرح "النو" على عنصرين هما الرقص والغناء، و يقوم الكاتب بانتقاء

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، أساليب الأداء عبر العصور، المرجع السابق، ص36.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - محمد فضيل شناوة، أسالي أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان، عمان، 2016، ص64.

شخوص مسرحياته من الأساطير والخرافات أو من التاريخ، واللذين يتمتعون بمقدرة على ادعاء الأغاني والرقصات لكي ينسجم التمثيل بشكل عام مع الرقص والغناء والموسيقى، يقوم أداء الممثل على تقليد الشكل الخارجي، و عملية إيصال الانفعالات الداخلية والمشاعر تتم بوساطة الأداء الحركي لتجسيد الحالة أو الموقف، و يميل الأداء إلى الرمزية والتلميح والإيحاء بمصاحبة الموسيقى ويبتعد بدرجة كبيرة عن الأسلوب الواقعي، مما يتطلب من ممثل النوه "قدرة إضافية في أدائه وصولا إلى فكرة الممثل الكامل الذي دعا إليه زيامي الوصول إليه ذلك الممثل الذي ينال الرضا و الإعجاب في كل مكان يؤدي فيه معبدا كان أو قصرا وتحت شتى المناسبات"[1].

وبالتالي، يعد الرقص الإيمائي مع الإيقاع والتمثيل هي الخصائص المميزة لمرح النو، والتي تكون الغاية منها شكل بديع يعبر عن جمال سام، ويؤكد المنظرون في كل ما كتب عن مسرح النو وفي كل الموضوعات التي عالجها على الدور الحيوي للتمثيل الإيمائي، أن يورد في تعليماته تفصيلا للتقنية التي تتعلق بهذا المسرح، لذا يدعو هذا النوع المسرحي الى الاستعانة بالأثواب الزاهية الألوان و الأقنعة المعبرة، فكانت الأقنعة تستخدم لتمثيل الأدوار النسائية، و المتقدمين في السن، و كان عددها ما يقارب المائة قناع بأصناف وأشكال مختلفة وفقا للشخصية المسرحية.

من منظور مختلف، يعتبر الكابوكي واحدا من أهم أنماط المسرح التي تنشأ في اليابان، ويحظى بشعبية كبيرة بين الجماهير، "ينبع جذور هذا الفن الشعبي من الحاجة الملحة لوجود فن مميز يتميز عن المسرح الرسمي المعروف بالنوه ومع ذلك استوحى الكابوكي بعض مواضيعه وتقاليده من الأساطير والخرافات وأحيانا من الأحداث التاريخية بطريقة معدلة، لقد تم تسمية هذا المسرح بالكابوكي، والذي استلهم جوهره الرئيسي من المسرح النوه، وهو دراما راقصة"[2]، وفي بدايته، اعتمد هذا المسرح على ماكان يعتبر محظورا في المسرح النوه، وكان رد فعلا على قيود القانون التي فرضت على ممارسة هذه التقاليد الفنية العامة، "إلا

[1]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية ج1، تر عثمان نويه، مكتبة الأنجلو، مصر، ص137.

[2] - أساليب أداء الممثل المسرحي، د.محم فضيل شناوة، دار الرضوان للنشر و التوزيع، عمان، 2016، ص69.

أن عام 1596 يعتبر البداية التاريخية للدراما الكابوكية التي تمثلت في أول أمرها في الرقصة الطقسية التي كانت تؤديها راهبة معتزلة تدعى (اوكونى)، و لكن سرعان ما تطور هذا الفن الدرامي الوليد و شاع بين الممثلين من الرجال."[1]

وقد اتخذ هذا النوع طابعا يقترب به إلى حد ما بمثيله في الصين، وإن كانت له تقاليده الخاصة المتميزة، حيث يبدو الكابوكي نمط من التعبير الفني الحر والشعبي الذي يستلهم طباع الممثلين الجوالين، وسمات الأشكال الموسيقية الشعبية الراقصة، فيقوم الكابوكي على المغالاة في التعبير بالإيماءة، و كذلك يمتاز بتعقيد حبكته، وعنف مواقفه المثيرة، كما أنه يرفض استخدام الأقنعة، إذ يعد بأنها تخفي خلفها التعبيرات الإنسانية من فرح، أو حزن وغيرها من الانفعالات، فممثل مسرح الكابوكي يؤسس الشخصية من الخارج فقط، ومن خلال حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراته و إيماءاته، مستعينا بمطواعية ومرونة جسده الأداة التعبيرية لمختلف المواقف و الحالات التي تمر في أدائه، أي أنه يعبر عن الحالة دلالة أي أن الأداء ذو نزعة رمزية، لأنه فن يخاطب و يمتع العين قبل أن يخاطب الأذن، و شكل مسرحي صمم لذوق المشاهد الياباني، ومشاهد إستعراضية غنية بالألوان و باعثة على النشوة، يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية، "والممثل ضعيف الفهم يشعر بالخجل الشديد ويسمى (دايكون)، والمثل الأعلى للممثل في مسرح الكابوكي هو الوصول إلى قمة الأسلوب في التعبير من خلال أدائه لإرضاء المشاهد أولا، و الوصول بهذا الفن المسرحي إلى الكمال الجمالي."[2]

2. المدرسة الايطالية :

المدرسة الإيطالية للمايم لها جذورها في كوميديا في القرن السادس عشر، المايم الإيطالي يكاد يكون حرفيا في طبيعته، ويتكون معظمه من كوميديا متركزة حول حبكة و شخصية، مفتاحها الرئيسي هو إشارة أو تضمين جسماني بذيء، و الحبكة تكون مبنية على صراعات

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص213.

[2]- فوبيون باورز، المسرح الياباني، ترجمة سعد زغلول نصار، المؤسسة العامة للتأليف و الترجمة، بيروت، 1964، ص73.

مطورة بشكل جيد وبسيطة و الشخصيات تميل لأن تكون أنماطا عامة، المايم الإيطالي «تقديمي» بشكل قوي في طبيعته وليس تشخيصيا ."كان المسرح الايطالي يقدم في الفضاءات المفتوحة كالشوارع و الساحات العامة و أحيانا على الأرصفة الجانبية، و نظرا لاحتوائها على الرقص و التمثيل الصامت و الحركات الجسدية التعبيرية، فقد استقطبت أعدادا كبيرة من المتفرجين كما انه يمكن عدها البوادر الأولى للتمهيد المدارس التمثيل الإيمائية و الرقص و فن الباليه فيما يأتي من بعدها"[1]،و يميل الجمهور في المايم الإيطالي لأن يضحك عاليا وطويلا، و هو ما يلائم الأسلوب، لقد جاءوا ليضحكوا، و هم يتوقعون كوميديا سريعة الحركة وجسدية، و ينزع مدى انتباههم لأن يكون أقصر منه عند جمهور المايم الشرقي، لكن الجمهور الطيب للمايم الإيطالي يكون مكانا للفنانين و مدعما لهم.

إذن فبالنسبة لفنان المايم الإيطالي الإشارة الخالصة لتواجدها تكون كافية، وهو انتباها قليلا للدوافع الداخلية للفعل المؤدى بالمايم، وبالتالي لواقعية الحركات، بينما الحركة في المدرسة الإيطالية للمايم لها صفات سبعة رئيسية :

"أولا : هناك قدر كبير من التهريج الخشن في شكل سقطات جيمنازية، خبطات مضحكة، وشقلبات دائرية.

ثانيا : هناك عنف مقترح في شكل ملاكمة، الأذن، ضرب، ورفس، وكعبلة، ونخس على أية حال فالعنف يكون عاما لدرجة أنه ليس فيه تشابه مع الواقع.

ثالثا : لا يوجد نفس الالتفات للتفاصيل الواقعية التي نجدها في المايم الفرنسي.

رابعا : الحركة تكون كبيرة، فالشخصيات تُرى بشكل كبير : فهي تُصدر ردود أفعال كبيرة، تعطس وتسقط بشكل كبير.

خامسا : تكون الحركات عادة مضحكة في ذاتها وبذاتها، الضحك في المايم الإيطالي يأتي من مرح الشخصية"[2].

[1]- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، أساليب الأداء عبر العصور، المرجع السابق، ص49.

[2] _ مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص54

"**سادسا:** المايم الإيطالي مليء بالـ « لاتزى»، ويكون اللاتزي مبنيا على المهارات الجسدية المكونة من الإثارة التي يبدو أن فنانو المايم الإيطالي يتفوقون فيها.

يتكرر اللاتزى الإيطالي غالبا عدة مرات، كما يحدث في المايم الشرقي، فهي مبنية بالأحرى على المفاجأة وتخرج غالبا من أفعال لا علاقة بينها، وتعطى الانطباع بوقوع نوع من السحر.

سابعا : تقنيات المايم الإيطالي أقل بكثير منها في المدرستين الأخريين، ذلك أن اهتماما أقل يعطي للتعقيدات و للتناغم الدقيق الذي تتسم به مشيات المايم المحددة و مواضع الإبهام به ونكرر أن الإشارة أو الإلماح يكون كافيا."[1]

3. المدرسة الفرنسية :

تعتبر مدرسة المايم الفرنسية "طفلا لثلاثة مدارس بكونها تأصلت في بداية القرن التاسع عشر، و لم تنبثق المدرسة الفرنسية من مسرح قومي بنفس القوة التي نشأت بها المدرستان الأخريان، لكن بعض أساليب المايم الفرنسي خصوصا التجريدي كانت متأثرة بالباليه الفرنسي"[2].

وللمدرسة الفرنسية كما نعرفها اليوم "ثلاثة أصول محتملة الباليه الفرنسي والشخصيات النمطية الإيطالية «بييرو» و «كولومبين» التي جلبها لفرنسا المهرجون وفنانو المايم الرحل من إيطاليا، وسلسلة من المؤدين الفرديين كل له أسلوب مختلف في القرن التاسع عشر"[3]، لكن هناك شيئا واحدا يشارك فيه هؤلاء الفنانين المنفصلين هو رد فعل تجاه المدرسة الإيطالية الفظة التي سادت المايم الأوروبي لقرون، وقد بزغت فرنسا بشكل تلقائي كمركز لأسلوب المايم الجديد والذي كان أكثر إتقانا.

وهذا ما يؤسس لوجود ثلاث سمات رئيسية لحركة المايم الفرنسي:

أولا :" يتضمن المايم الفرنسي مئات التمارين الجسدية المميزة، فهناك أكثر من عشرين نمطا مختلفا للمشي في المايم، بالإضافة إلى عشرة إلى عشرين طريقة للاستناد وتقنيات

[1] - مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص54

[2] -المرجع نفسه ، ص59

[3] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

متنوعة للمقاومة، يحتاج المايم إلى سنوات من الدراسة المكثفة لتحقيق الإتقان في هذه التقنيات، وغالبا ما يتطلب التوازن غير العادي والتحكم العضلي والمرونة والقوة والتناسق، يجب أن يكون لدى المايم الفرنسي قوام متناسق في الأداء، تشبه قوام راقص الباليه، يعتمد الجمال الهادئ الذي يتحكم فيه الفنان في المهارات الجسدية المعقدة كثيرا في تأثير المايم الفرنسي من الناحية البصرية.

ثانيا : تتميز مدرسة المايم الفرنسي بالإتقان والانتقال، يتميز المايم الفرنسي بحركات أقل عنفا ومبالغة مقارنة بالمدرسة الإيطالية، فهو يعتمد بشكل أقل على السقوط الكبير والتهريج المبالغ فيه، نجد أن المايم الفرنسي، في أغلب أشكاله، يكون مجردا وباستمرار استعراض خدعه، مترابطا بشكل وثيق مع أساليب الرقص الأكثر واقعية.

ثالثا : يميل فنان المايم في المدرسة الفرنسية إلى العمل بطريقة مشابهة للممثل. يولي الفنان اهتماما للدوافع الداخلية لكل شخصية ويسعى لإنشاء عالم يتماشى بصدق مع كل شخصية والموقف الذي تجد نفسها فيه، يحاول ممثل المايم الفرنسي أن يؤمن بواقعية كل حدث كوسيلة لجعل شخصيته مقنعة ومصدقة للجمهور"[1].

ربما تكون المدرسة الفرنسية هي المدرسة الأكثر تأثيرا بين الثلاث المدارس، حيث كانت أول من أرست أسس المايم كتقنية فنية مستقلة بحد ذاتها، قد رفعت المدرسة الفرنسية أيضا مؤدي المايم الفردي إلى مستوى فنان مستقل. في المقابل، كانت المدارس الشرقية والإيطالية تتأثران بشدة بتراثهما الوطني في المسرح، وكانت المدرسة الفرنسية تؤثر بدورها في تأسيس المايم كتقنية فنية مستقلة.

[1]- ينظر :مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص61.

المبحث الثالث: المكونات الرئيسية لعروض البانتومايم المسرحية

يشتمل أداء المايم على مجالين رئيسيين يجب التركيز عليهما: الأفكار والتقنيات ومؤدي المايم يعتمد على القدرة على أن يجمع معا الأفكار والتقنيات، ثم يضعها على الخشبة ليراها الجمهور .

1. الفكرة:

الأفكار مسألة متعددة الأوجه ومعقدة بالنسبة لمؤدي المايم، فالأفكار ليست اختيارية، لأنه بدون الفكرة لن يكون هناك قطعة مايم، وسنستكشف الأوجه المتعددة لمفهوم الفكرة التي تعتبر مكون أساسي من مكونات البانتومايم المقصود منه الموضوع المراد تصويره حركيا، وتنضم الفكرة الرئيسية إلى الحبكة في الدراما الحرفية لصنع الفكرة في المايم.

بينما هناك خمسة أساليب أساسية لاستخدام الأفكار في المايم:

1- الفكرة الكوميدية: تهدف إلى جعل الجمهور يضحك، مثل قطعة المايم "النادلة" التي تستخدم الضحك لاستدراك الجمهور وتذكيره بأوقاته السابقة المليئة بالمرح تحت الضغط.

2- الفكرة الجادة: تهدف إلى إثارة مشاعر الجمهور وتوجيهه نحو الجوانب الجادة المتعلقة بالموضوع، مثل قطعة المايم "دائرة الحياة" التي تسلط الضوء على الطبيعة الدائرية للحياة.

3- الفكرة المجتمعية: تجمع بين الكوميديا والجدية، تمكن الجمهور من الضحك على نفسه وفي الوقت نفسه تجعله يدرك الجوانب البشرية الجادة المرتبطة بالموضوع، مثل قطعة المايم "المتسكع" التي تجعل الجمهور يضحك على شخصية مسنة ظريفة، لكنفي النهاية تثير الوعي بالوحدة التي يشعر بها الناس في أرجاء العالم.

4- الفكرة البيانية: تهدف إلى إصدار بيان جاد حول الحياة بشكل عام أو قضية إنسانية أو سياسية محددة، مثل قطعة المايم 'اختيار المرأة' التي تعبر عن وجهة نظر شخصية حول الإجهاض.

5- الفكرة التعليمية: تهدف إلى تعليم الجمهور درسا أساسيا في الحياة بطريقة لطيفة، وغالبا ما تركز على قضايا إنسانية عالمية، مثل قطعة المايم 'النصف الثاني من العمر' التي تشجع المجتمع على زيادة الحساسية تجاه احتياجات كبار السن[1].

هذه الفئات ليست صارمة، حيث يمكن أن تتداخل بعض الأفكار وتجمع بين أكثر من نمط، هناك طرق أخرى لاستكشاف الأفكار في المايم، والمهم هو أن تكون لكل قطعة مايم فكرة واضحة تلتزم بها، فالمايم الجيد يدور دائما حول البشر ومجتمعاتهم والعالم الإنساني بشكل عام.

2. المؤد:

هناك طاقتان رئيسيتان في المؤدي : "طاقة المؤلف المسرحي التي تمكن مؤدي المايم من إبتكارالفكرة ثم تطوير وبناء ووضع ختام لقطعة المايم داخل مجالها، وطاقة الممثل التي تمكن المؤدى من الوقوف أمام الناس والتمثيل، إنها طاقة الممثل التي تنتج تقنيات العرض، ليس لدى من يقومون بأداء المايم مكتبة من المادة المكتوبة يسحبون منها نادرا ما يختار مؤدي المايم قطعة فردية من مادة في مجموعة أعمال مؤدى المايم يبتدع مادته الخاصة به من خلال طاقته كمؤلف مسرحي"[2] ،فجانب المؤلف المسرحي من المؤدى يتأمل في فكرة أساسية، ويضع حبكة للحدث، وبنيانا للوحدات، ويخلق الشخصيات و يصل بالقطعة إلى النهاية.

يجب على "فنان التمثيل الصامت الناجح أن يطور كاتبه المسرحي، بالإضافة إلى قدراته كمأدي"[3] ، فغالبا ما يركز طالب التمثيل الصامت المبتدئ طاقاته على تعلم الحركة الجسدية، بينما غالبا ما يتم تجاهل قدرة الكاتب المسرحي (وبالتالي الفكرة) إلى حد كبير حتى وقت لاحق من حياة الطالب المهنية، سيقضي العديد من طلاب التمثيل الصامت سنوات في إتقان مختلف الإشارات المادية والإيماءات والتقنيات، فقط ليجدوا أن الجمهور

[1]- ينظر :مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص73

[2] - المرجع نفسه، ص74.

[3] - المرجع نفسه، ص77.

لا يستطيع أن يجد نفسه في إنتاجاته الفردية لأن أفكارهم لم يتم اختيارها أو تطويرها بشكل جيد، من ناحية أخرى، قد يختار الطلاب الآخرون أفكار القصة رائعة ويعبرون عنها شفهيا وتدور القصة بأكملها حولها، لكن أسلوبهم الجسدي السيئ ومهارات التمثيل الضعيفة تمنع الفكرة من الوصول إلى النضج البصري، يتحدث هؤلاء الطلاب عن فكرة رائعة، لكنهم غير قادرين على تصور المهارات الجسدية أو مهارات الأداء الأخرى التي تنقل هذه الأفكار من أجل الاستمتاع البصري متساويا لكل من الكاتب المسرحي والممثل، لأن مساعدة هاتين المهارتين على النمو والنضج تشبه تربية التوائم. يدرك فنان التمثيل الصامت الموهوب أولا أنه إنسان و متصل بعمق بإنسانيته، فالفنان يبنى على هذا الأساس إن الممثل الإيمائي المثير للاهتمام هو الفنان الموهوب والذكي والحساس ولديه الكثير ليقوله و ما يجعل مؤدي المايم متفردا هو أنه عادة يقول ما لديه دون كلام.

3. المساحة :

المساحة في معجم باتريس بافيس تعنى" بالحيز الذي يدركه الجمهور بشكل ملموس على خشبة أو خشبات المسارح، أو أيضا على جميع المنصات الصغيرة ومن مختلف السينوغرافيات الممكن تخيلها، وهو بهذا المعنى ما نقصد ب «خشبة» المسرح، فالحيز المسرحي معطى لنا، هنا والآن من العرض، بفضل الممثلين بحيث ترسم تطورات حركيتهم حدود هذا الحيز المسرحي، وهو مكون ثالث عادة ما تكون المساحة فارغة وحيادية في عروض المايم"[1].

أ- اقتصاد المساحة :

اقتصاد الفضاء يشبه إلى حد كبير من الناحية المفاهيمية اقتصاد الوقت. يجب أن يكون "مؤدي التمثيل الصامت قادرا على استخدام الفضاء بنفس دقة الحركة والوقت، تماما كما لا يتعين على الممثل أن يستخدم نفس القدر من الوقت لعمل التمثيل الإيمائي كما يفعل في الحياة الواقعية، لا يتعين على المؤدي استخدام نفس القدر من المساحة لأداء حركة التمثيل الصامت كما هو الحال في الحياة الواقعية، يمكن لعنصر التمثيل الصامت

[1]- باتريس بافيس، معجم المسرح ، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ط1، ص 217

أن يجعل الإجراء مرئيا في مساحة أقل"[1]، على سبيل المثال: قد تمشي الفتاة الصغيرة (الفتاة ذات الرداء الأحمر) مسافة ميل إلى منزل جدتها في الحياة الواقعية، ولكن في التمثيل الصامت قد تقول وداعا لوالدتها وتأخذ ثلاث خطوات صامتة على الطريق، خطوتان عبر الغابة، وخطوات قليلة أخرى للجدة، وأربع خطوات إلى المنزل، لا تحتاج لأن تقفز للأعلى وللأسفل على المسرح فقط لتظهر للجمهور أن الطريق طويل للذهاب إلى منزل الجدة.

ب- تعديل المساحة :

يعد تبديل المساحة في التمثيل الصامت أمرا متفردا ومثيرا بنفس القدر مثل تبديل الوقت، على الرغم من أن المؤدي يجب أن يكون قادرا على تضييق مجال رؤيته واستخدام المساحة كمهارة المايم، من المهم أيضا لفناني الأداء الصامت توسيع وتغيير منظورهم للمساحة من أجل مؤثرات بصرية خاصة كانت كوميدية أو الجادة.

يمكن المبالغة في المساحة بشكل كبير للأغراض الكوميدية، مثل القطعة الفردية بعنوان 'The Day I Stealed a Elephant'يمكن لهذه القطعة أن تكون مرحة بقدر مضاعف لو أن المؤدى ربط حبلا في جانب من خصر الفيل/ المايم في أقصى يمين المسرح، ثم زحف بسرعة طول المسافة عبر المسرح كما لو أنه يزحف تحت الفيل بالحبل، ويُترك الجمهور وفى ذهنه صورة بصرية لحيوان هائل الحجم يحتل خشبة المسرح كلها، وهكذا نجعل من الفعل الطبيعي المرح لمحاولة سرقة الفيل مضحكا بشكل مضاعف لأنه تمت المبالغة في المساحة التي يملأها الفيل، ويمكن المبالغة في المساحة أيضا يجعلها أصغر من العادة بكثير، فمثلا قطعة فردية عنوانها 'معسكر النمل اليومي' يمكن أن تكون مليئة بالمرح لو تم تصغير كل الأفعال إلى مساحة بالغة الصغر والضالة المطلوبة لقائد المعسكر ليربط الأربطة في أحذية النمل الصغيرة.

[1]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص84

هناك تعديلات مبتكرة مثلا "يمكن لفناني المايم أن يناموا ويمكنهم الموت دون أن يستلقوا على الأرض"[1]ففي المايم يكون الموت بالوقوف مؤثرا أكثر ولا يتعين على المؤدي أن يلمس جسد فنان آخر لرفعه عن الأرض، سيكون الأمر أكثر إبداعا من الناحية البصرية، إذا بدا أن الممثل الأول يرفع المؤدي الثاني من خلال قيامه بكل حركة، إذا كان قد رفعه بالفعل عن الأرض، بما في ذلك انطباع الوزن الثقيل، لكن المؤدي الأول يحمل على بعد أقدام قليلة من المؤدي الثاني ويجب أن يكون المؤدي الرافع شديد الحذر لإعطاء الانطباع بأن المؤدي الأول يرفعه، حتى لو لم يلمسه ذلك المؤدي، يقوم المؤدي الذي يتم رفعه بكل العمل، على الرغم من أنه يتعين عليه التصرف كما لو أنه لا يفعل شيئا، ولا يفعل المؤدي الذي يرفع بأي شيء في الواقع، لكن عليه أن يخلق مظهر انه هو الذي يفعل كل شيء.

يعد تعديل المساحة مفيد بشكل خاص في التمثيل الصامت التجريدي الجاد، حيث يحتوي على مشاهد قاسية بشكل معين في أشكالها الواقعية وفي قطعة المايم الموجهة نحو التعليم عن إساءة معاملة الطفل، حيث يتفوق المؤدي الأول على الثاني بالضرب بعنف، من الممكن ان تؤدى بشكل تخيلي دون أن يلمس أي من المؤدين الآخرين قد يؤد هذا الى تسهيل المشاهدة على الجمهور بالإضافة، إلى ذلك في الحقيقة أن تعديل المساحة وتجريد العنف يميلان إلى زيادة التأثير الانفعالي حيث يسمحان للجمهور بملء. الفراغ بخبرته الخاصة .

ج- استخدام المساحة :

بالإضافة إلى معرفة كيف يتم تضييق المساحة كمهارة في فن المايم، ومعرفة كيف يتم تعديل المساحة بشكل تخيلي، يجب على المؤدى أيضا أن يعرف كيف يستخدم المساحة جيدا، مساحة خشبة المسرح جزء أساسي فى عالم مؤدى المايم، وهي عادة مساحة فارغة تماما خالية من الأثاث والمناظر، والإكسسوارات، وفنان المايم ليس لديه سوى جسده وخياله لكي يملأ هذه المساحة إن مساحة خشبة المسرح سواء فصل دراسي، أو استديو

[1] - مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص86

صغير، أو مسرح فخم أو رصيف هي مساحة مقدسة يجب على مؤدى المايم الجيد أن يبنى وعيا بكيفية استخدامها جيدا.

4. الجمهور :

الجمهور كلمة لاتينية أصلها "بوبليكوس، ومعناها مجموعة المشاهدين والمستمعين للعرض المسرحي الفني، كما يعنى التعبير كل المستقبلين لكل عمل فني آخر والجمهور مهما كانت شاكلته واعيا أو غير واع، مثقفا كان أو متخلفا هو في النهاية الحكم الحقيقي والفعلي على مختلف الانتاجات الفنية في أي فرع من فروع الفن، في العروض الحديثة يمكن أن يقوم الممثل بالتمثيل وممارسة فنه ومهنته وسط صالة الجمهور، بما يتشابه مع بعض العصور سابقا، كما في دراما (السوق) في عصر القرون الوسطى أو في اتصال بينه وبين الجماهير المشاهدة، كما في كوميديا الفن الكوميديا دي لارتي"[1].

5. التقنيات الجسدية و تقنيات العرض :

تشير التقنيات الجسدية إلى كل إيهامات الحركة من مشيات وإيماءات وخدع أو إيهامات التي تشكل الجانب البصري لفن المايم، وربما تكون التقنيات الجسدية هي أكثر المجالات تفردا بالمايم، ورغم أن تقنيات العرض ليست حركات جسدية محددة، فهي أساسية لأداء المايم، وهي صعبة في تعريفها، فتقنيات العرض تميل لأن تكون مفهومية، فهي تشمل صفات، وتركيبات، ومظاهر، وصور ومفاهيم و رؤى.

أ- تقنيات العرض :

العرض المسرحي هو حالة ثقافية، "يعبر المخرج عنها من خلال أدواته المعرفية، والممثل الذي يجسد رؤيته وفكره على الخشبة، فضلا عن عناصر العرض الأخرى مثل العناصر السينوغرافية، ولا يمكن أن تكتمل هذه الحالة دون وجود متفرج يستقبلها ويتفاعل معها كونه طرفا في العملية التواصلية الإبداعية"[2]،فإلى جانب تقنيات الجسد القائمة على

[1]- كمال الدين عيد، أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي، المرجع السابق، ص44

[2] - عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية، للكتاب، دمشق، 2010، ص2.

الإيهام والتي تشكل فن المايم، " يجب على المؤدى أيضا أن يواجه نفسه للتمكن من تقنيات عرض متنوعة، هذه التقنيات ليست مهارات حركة جسدية محددة، إنها مهارات تمثيل المايم"[1]. ورغم أن كثيرا من هذه التقنيات لها صلة قوية بالتمثيل الدرامي، فمعظم تقنيات العرض في المايم متفردة للمايم. هناك ثلاث عشرة تقنية عرض أساسية للمايم :

1- الدافع : و هو قدرة المؤدى الأساسية على خلق الحركة من مشاعر داخلية صادقة .

2- اقتصاد الحركة : أي حفظ وصيانة الحركة الجسدية .

3- الزمن : اقتصاد الزمن وتبديل الزمن من أجل تأثير خاص .

4- المساحة : اقتصاد المساحة وتبديل المساحة من أجل تأثير خاص، استخدام المساحة، واستخدام المساحة الداخلية.

5 - الشخصية : خلق الشخصية وتبديل الشخصية من أجل تأثير معين.

10 - اللحظات الانتقالية : الحركات الفردية والجماعية التي توصل بين الصور .

11 - البؤرة : قدرة المؤدى على التحكم في انتباه الجمهور بأخذ، وإعطاء، ومزج البؤرة .

12 - الترقيم أو التقطيع : استخدام الترقيم / التقطيع الجسدي والانفعالى لبناء قطع المايم بوضوح إلى أقسام ووحدات ومقاطع .

13 - الخيال : البئر الذي تسحب منه كل تقنيات العرض الأخرى.[2]

ب- التقنيات الجسدية :

من أجل جسد لا متناهي، جسد ضاج بالحياة يستلهم طروحاته، قضايا عصره ويبلورها في فرجة مبتكرة، يبرز بجلاء مسرح يلغى الثرثرة، " يستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة، النص أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد حيث لا يحكون موضوعا مباشرا له فالنص مسكن تخيلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل انه مركب من الدلالات الحية وليس فقط نظام من الألفاظ المتغيرة، وتبعا لهذه العلاقة الحيوية يستعير النص من الجسد حساسية وخصوصيته الإيمانية والرمزية ويتخذ منه نموذجا

[1]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص79.

[2] - ينظر: عرارمهدي أسعد،البيان بلا لسان: دراسة في لغة الجسد،دار الكتب العلمية، الكويت،2007،ص67.

لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني"[1]، وعليه فالأداء التمثيلي الذي يقوم على الجسد الإنساني وبلاغته التعبيرية يشكل مهد الحركة في المسرح والرقص والسينما، بل هو الرحم الذي خلقت فيه هذه الفنون المتداخلة، كما أن وسيلة التعبير المرئية الذاتية للممثل ترتكز على جسده فضلا عن مكملا أداء جسده من العناصر البصرية الأخرى في العرض المسرحي، إلا أن جسد الممثل يشكل نقطة الانطلاق الديناميكية المفعلة لباقي عناصر العرض، مما يمنح الجسد الأولوية في البث الدلالي و ممكنات الصياغة الجمالية و التحول الدلالي لموجودات محيطة، فضلا عما يبثه الجسد من ارسالات معبرة تستهدف إيصال مكنوناته السيكولوجية ومعاناته الإنسانية التي لا تقتصر على العرض المسرحي، بل تشمل الإنسان في مجمل حياته.

وفي هذا الصدد يؤكد الناقد 'فرانكلين ستينفز' أن: "الإنسان يستخدم الحركة للتعبير عن نفسه عن جوعه عن آلامه عن أفراحه عن اضطراباته وعن مخاوفه، حتى وان كان ذلك دون استخدام للكلمة "[2]، ففي المسرح هناك أنواع من الحركات تحتاج إلى مهارات جسدية، فمثلا" حركات الرقص والسيرك والأكروبات والحركات التعبيرية والبانتوميم جميعها تدخل ضمن سياق الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي في كيفية تعامل الممثل مع جسده، ففي تمثيل البانتومايم تكمن جمالية الأداء الحركي في إظهار جزئيات الحركة والتعامل معها كأنها حقيقة، فكلما أظهرت جزئيات كلما كان الأداء أجمل وأقرب إلى الواقع.

فالممثل المحترف هو الذي يسيطر على كافة أجزاء جسده بإحكام ومهارة عالية، مما يجعله يقوم بحركات تبهر المتفرجين"[3]، فالممثل الذي يجسد تعبيرا حركيا، لا يفصل الحركة عن وظيفتها الدرامية في الحدث المسرحي كما أنه يقدر الإحساس الملائم لوظيفته التعبيرية الدرامية المراد تجسيدها حركيا فيراعى النقل أو الخفة، السمك أو الرقة، الكبر أو الصغر، السرعة أو البطء، تماما كما يحس الفنان التشكيلي باللون، وكما يحس المغني

[1]- طاهر أنوال، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، دار القدس العربي، وهران، 2011، ص275

[2] - ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص193

[3] - نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي، مجلة آفاق العلوم بجامعة زيان بن عاشور بالجلفة، 2019، ص94

والموسيقى كلاهما بالنغمة، وكما يحس الممثل في التعبير الدرامي الصوتي، بشدة الصوت أو رقة جوابه أو قراره، حدته أو رخامته أو رنينه إلى آخره، فهو كالراقص الذي كان رساما من قبل يفكر في خط الحركة كما يفكر في خط الرسم كتعبير تصويري مباشر وهكذا نرى أن المشية التي تؤدى بوضع محدد واضح، وتشغل مساحة محددة تماما قد تتحول فجأة إلى ثورة من حركات عصبية غامضة للذراع تبدو أنها تصل إلى أي مكان وكل مكان، عندما يؤدي ممثل البانتومايم الشخصية المسرحية على الخشبة فهو يعتمد اعتمادا كليا على جسده وإيماءات وجهه وإشاراته وحركاته.

وجدير بالذكر أن "الإيماءات هي تقنيات المايم التي تتضمن أساسا اليدين وتضعهما في البؤرة وتعتمد كثير من الإيماءات بشكل قوى على تقنيتين جسديتين محددتين: العزل والحركة المضادة "[1]، فالعزل هو "تقنية يظل فيها جزء من الجسم ثابتا بينما يترك جزء آخر من الجسم، والحركة المضادة هي تقنية يتحرك فيها جزء واحد من الجسم (اليدين عادة) بشكل طفيف في اتجاه واحد بينما يتحرك جزء آخر من الجسم في الاتجاه ومن أبرز إيماءات المايم نذكر : جذب الحبل، دفع الحائط، مقاومات أخرى، الأقنعة، الجذب للأمام من الجسم. والحركة المضادة هي تقنية يتحرك فيها جزء واحد من الجسم (اليدين عادة) بشكل طفيف في اتجاه واحد بينما يتحرك جزء آخر من الجسم في الاتجاه، ومن أبرز إيماءات المايم نذكر: جذب الحبل، دفع الحائط، مقاومات أخرى، الأقنعة، الجذب للأمام أو الدفع بعيدا "[2].

أما الإيهامات "فهي تقنيات مايم، والتي هي ليست مشيات لكنها تعتمد على الجسم كله للتأثير البصري، و يحتوي هذا النوع على ثمانية إيهامات أساسية : اتكاء الجسم، جلسة الكرسي، الدوران على المحور، شد الحبل، الدراجة، الدراجة بقدم واحد، القتال بالحركة البطيئة، القتال بالحركة السريعة"[3].

[1] - مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص215

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعن مشية المايم مصطلح عام يضم كل أنواع التقنيات، والتي إما تحرك المؤدى أو تعطى الانطباع بتحركه للأمام أو الخلف خلال الفراغ، بالإضافة أنه يشير إلى كل التقنيات التي تجعل المؤدى يظهر أنه يمشى، أو يجرى، أو ينزلق، أو يركض، أو يقفز، أو يتزلج، أو ينساب في مشيته، هناك ثلاث سرعات تؤدى بها مشيات المايم السرعة العادية، والسرعة بالحركة السريعة، والسرعة بالحركة البطيئة، فبعض مشيات المايم تنقل المؤدى للأمام أو للخلف خلال المساحة، وتسمى تلك مشيات المايم المتحركة، وتؤدى مشيات مايم أخرى في مكان (المؤدى) وهذه تسمى مشيات المايم في المكان .

كثير من مشيات المايم يؤديها المؤدى بينما ينتقل عشوائيا في أرجاء المسرح، أو يهرول، أو يجرى، أو يركض عشوائيا في مكانه، وتتكون مشيات مايم أخرى من وحدات محددة تتطلب حركات مضادة معقدة أو تقنيات دقيقة أخرى هناك العديد من مشيات المايم المختلفة، بعضها تقليدي وكثير منها يقوم مؤدون فرديون بتطويرها، وهذه هي أبرز مشيات المايم : "مشية المايم التقليدية، المشية للأمام، الجري الأوربي بالحركة السريعة، التزلج على الجليد، الجري الأمريكي بالحركة السريعة، المشية للخلف، الجري في المكان بالحركة البطيئة مشية الدمية المتحركة، الجري المتحرك بالحركة البطيئة، ركض الحصان، الانزلاق الجانبي السير الناقل، مشية البطة، الانسياب الجانبي للدمية الآلية، مشية الحمل الثقيل، مشية الجذب، مشية الاندفاع بقوة، قفزة الضفدع"[1]، كما يجب تذكير مؤدي المايم أن إحدى مشيات المايم الأكثر تأثيرا و المتاحة للمؤدى المشية الطبيعية المستخدمة في الحياة اليومية.

[1] - ينظر :مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص221

الفصـــــل الثـــــانـي :

البانتومايم ومعيار الإدراك الحسي في خلق الشخصية المسرحية

المبحث الأول: مباحث أولية في شخصية البانتومايم

يجب أن نفهم الدور الذي يلعبه المسرح في سيكولوجية الشخصية المسرحية من خلال دراسة جذوره الخاصة، حيث لا تقصد الدراسة هنا التركيز على تاريخ المسرح الذي يتم تدريسه عادة، بل تعني الأسس الغريزية والأنثروبولوجية التي أدت بشكل لا مفر منه إلى ظهور الدراما في المجتمع البشري، و ذلك من خلال التعرف على مظاهر الأداء الإنساني في سلوك الحيوانات والصفات خاصة أو القدرات الاستثنائية في عقلية الإنسان، تساهم في تطوير فنون أداء الشخصية وتعزيز الاستمتاع، بالإضافة إلى اكتشاف رؤية خاصة حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال مراقبتنا للطقوس التي تتم في المجتمعات البدائية.

1. الإيقاع والنغمة:

توجد أسس غريزية أخرى للموسيقى بجانب بدايات الأثر الخاص بالإيقاع في خبرة الجنين المبكرة بضربات قلب الأم، و يبدو أن "نبض الموسيقى المماثل لدقات قلب الأم (التي تتراوح حوالي 72 دقة في الدقيقة) له نفس الأثر الملطف على الأطفال الرضع، فعلى سبيل المثال يمكن لأي تسجيل بسيط لدقات زوجية مماثلة لدقات القلب الإنساني أن يهدئ الأطفال الصغار ويخفض من معدل الصراخ لديهم، ويساعد على النوم واكتساب الوزن المناسب "[1]، وتم إنشاء غرفة مظلمة في متحف العلوم في لندن تحاكي الرحم من الداخل، وداخل هذه الغرفة يتم تشغيل أصوات مسجلة مأخوذة من داخل رحم امرأة. و قد لوحظ أن الأطفال الصغار يستمتعون في هذه البيئة الآمنة الشبيهة برحم الأم، ويقضون وقتا طويلا جالسين مبتهجين فيها، ويمكن أن يكون الصوت المسجل المماثل لدقات قلب الأم مكونا مميزا من مكونات هذه البيئة، وتلك النبضات القلبية التي يجب أن تتوافق مع صوت الأم تشكل جزءا مميزا منها، وعلى الرغم من أن استعادة تلك النبضات ليست ضرورية للغاية، إذ أن محاولة إعادة تسجيلها قد فشلت سابقا، فإن نبضات قلبنا الخاصة يمكن

[1] - جلين ويلسون، سيكولوجيا فنون الأداء، ترجة د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب، الكويت، يونيو2000، ص56

أن تؤثر على انفعالنا وتزيد من قوته، فعندما نشعر بالإثارة تزداد نبضات قلوبنا بشكل طبيعي، وهذا ينطبق أيضا على الموسيقى التي تتسارع.

فكلما كانت الموسيقى أكثر إثارة، كلما زاد معدل ضربات قلوبنا، حيث تبدو بعض المقطوعات الموسيقية مصممة بطريقة تزيد من معدل ضربات القلب تدريجيا حتى تصل إلى نقطة محددة، ويمكن استخدام تلك المقطوعات كوسيلة لزيادة مستوى "الإثارة المعرفية"*، وتحدث أنواع مختلفة من الموسيقى زيادة في معدل النبض بين صفر و 15 دقة في الدقيقة، ويعد ذلك أمرا طبيعيا في العديد من الحالات، "هذه اللفظة الموسيقية يستعيرها الفن الدرامي ليعبر بها عن السرعة أو البطء الذي يتم به أداء المشهد فوق المنصة، وهذا المفهوم نجده أيضا في الأعمال الروائية والشعرية، فنحن لا نقرأ رواية عاطفية بالسرعة نفسها التي نقرأ بها قصة بوليسية و بالمثل في الأعمال الدرامية، فالمشهد الأخير من مسرحية (المغنية الصلعاء) سريع الإيقاع على عكس الإيقاع في معظم مسرحية (في إنتظار غودو)"[1].

إذ يعد التمثيل في المسرح يتحمل مسؤولية كبيرة تقع على عاتق الممثل، حيث يجب عليه أن يعيش دوره ويحل محل الشخصية التي يمثلها، ويتحدث نيابة عنها إذ يجب أن يكون الممثل قادرا على التحدث بصوت 'مكيت' أو 'البخيل' على سبيل المثال، وفي هذا السياق، يكون إلقاء الشعر بشكل عام أبطأ من النثر، وبالإضافة إلى ذلك هناك إيقاع خاص يتعلق بالمسرحية بأكملها، وهناك أيضا إيقاع خاص بكل مشهد وحتى كل جزء من المشهد. ومن بين الأعمال المبدعة في هذا السياق، يأتي إخراج المخرج العظيم جان 'لوي بارو'.

2. الترابطات عبر الحواس :

هناك قدرة معرفية أساسية أخرى تؤثر على التذوق الفني، وهي" القدرة على التمثيل العقلي والتفكير المجازي ،"فنحن يمكننا أن نفكر في نغمة معينة باعتبارها مبهجة أو دافئة

* **الإثارة المعرفية** : يقصد بها إثارة حواس المتفرج بالموسيقى، لمعرفة مضمون العرض الدرامي.

[1] - حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية العناصر غير منطوقة و العناصر المنطوقة، دار الكتب، القاهرة، 2005، ط1، ص150

أو في لحن معين باعتباره فخما grand أو حزينا، وهذه القدرة المرنة على نحو رائع والتي هي أحد مفاتيح التفكير الإنساني المركب (وهي كذلك أحد الأمور الأساسية في الفن والموسيقى ربما تكون قد تطورت كوظيفة للانقسام الثنائي الجانبي المذهل للمخ الإنساني Lateralization، أي التوظيف الخاص لنصفي المسخ الأيمن والأيسر في أغراض مختلفة"[1].

على الرغم من ذلك، فإن هناك نشاطات تآزر بين هذين النصفين من خلال حزمة رابطة من المسارات العصبية المسماة بالجسم المقرن الأعظم يتم تشغيل المعلومات الموسيقية في النصف الأيمن من المخ، لكن الموسيقيين المدربين يستخدمون النصف الأيسر (اللفظي) أيضا للقيام بمهام موسيقية أخرى، مثل تحديد السلالم الموسيقية والمسافات بين الدرجات الصوتية والأساليب الموسيقية المختلفة مثل الباروك والجاز و"الهيفي ميتال"*. يتم وصف الصوت بمصطلحات مكانية، مثل مرتفعة ومنخفضة، وهو النمط الأكثر شيوعا من الترابطات عبر الحواس، حيث يستخدم التحديد الموضعي لإنتاج الأصوات بشكل واضح (مثل صوت الرأس مقابل صوت الصدر)، وعندما نتحدث عن الصوت بأنه كبير أو صغير، فإن ذلك يعتمد على التماثل في الحجم، وبالمثل عندما نتحدث عن الموسيقى بأنها 'مشرقة' أو 'حزينة' أو 'رفيعة' أو 'منخفضة'، فإننا نربطها باللون والشكل، وتسمى هذه الظاهرة التأليفية أو التركيبية، وتعد أحد الأسس القوية التي تمكننا من تحديد درجة النغمة أو مفتاح الموسيقى دون إطار مرجعي.

وتظهر معظم التقارير أن النغمات المنخفضة الدرجة تنتج ألوانا مظلمة مثل الأسود والبني، في حين تنتج النغمات المرتفعة الدرجة إحساسات لونية خفيفة ومشرقة مثل الأصفر والأبيض. وعندما نتحدث عن "العين العقل" أو الخيال، فإننا نقر بأن الشكل البصري يحظى بالأولوية في النشاط المعرفي، حيث نحن قادرون على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية متوافقة أو مشابهة لها.

---

[1] - جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، المرجع السابق، ص54.

*هيفي ميتال :الموسيقى المعدنية الحادة

3. اللعب و التخييل :

يعزز اللعب في الأداء المسرحي استكشاف الممثلين لمهاراتهم وتحدي حدودهم الجسدية والعقلية إذ يساعد اللعب على تطوير مهارات البقاء على قيد الحياة والتفاعل مع البيئة، فالحيوانات تتعلم من خلال اللعب كيفية التصرف في المواقف الحقيقية، مثلما تتعلم القرود من خلال محاكاة المعارك. يتحقق الهدف الرئيسي للعب من خلال اكتساب الخبرة، حيث يكتسب القط مهارات الصيد من خلال لعبة القط والفأر.

يعد اللعب الفردي الذي يمارسه الطفل، مثل تسلق الشجرة، أو اللعب الذي يمارسه الكلب عندما يطارد الكرة، نوعا من الممارسات التي تشبه المهارات والتعليمات الخاصة بالطبيعة، وهذا النوع من الممارسات يعد مفيدا للغاية في المستقبل، حيث يمكن الاستفادة منه في المناسبات القادمة، ولا يستغرب أن تطلق على الأعمال الدرامية الاسم نفسه، فقد تحولت الخبرة المتزايدة في الحياة واسترجاعها إلى مكافآت تقدمها تلك الأعمال.

فاللعب ليس مقتصرا على الجسد فقط، بل لدينا قدرة عقلية طبيعية تسمى 'التخيل'، مفاد ذلك أن الأطفال يتمتعون بقدرة كبيرة على اللعب الخيالي والتفاعل مع الأشياء غير الحية بشكل حيوي، هذا النشاط الإبداعي يعزِز الصحة العقلية، وأن المسرح والأفلام يعدان وسيلتين مقبولتين اجتماعيا للتعبير عن الخيال والنشاط العقلي، فيوفر المسرح فرصة للممثلين والمشاهدين لمواجهة مواقف غير مألوفة وتجربة أشياء مختلفة عن الحياة اليومية، بينما تسمح الأفلام والمسرحيات المخيفة بتجربة بديلة للتوتر والمخاوف التي قد لا تحدث في الواقع اليومي.

وفاة الأشخاص المقربين منا ووفاتنا الخاصة أمور نادرة تحدث مرة واحدة في الحياة. لذلك، نحن نسعى للتحضير لهذه الأحداث الاستثنائية عن طريق التدريب والخيال، المسرح والموسيقى يلعبان دورا هاما في التعبير عن المشاعر وتحويل حالتنا المزاجية بعيدا عن الحالة الانفعالية النمطية التي نعيشها يوميا، هذا فيما يتعلق بالثدييات غير الإنسانية، الصيحات الإيقاعية المرتفعة تثير ردود فعل بديلة مثل ضرب الصدر باليدين

لدى الغوريلا الجبلية، حتى الأداء الحي يعتبر منشطا بيولوجيا، حيث يسمح للممثلين والمغنين والراقصين بإطلاق الطاقة وتحريك المتلقين بواسطة التصفيق والتصفير والصراخ وضرب الأرض بالقدمين، بينما تعيد فنون الأداء التكامل بين العقل والجسم وتحفظ طابع اللعب الخاص بها، "ليقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخيل والانجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كانت متفردا جسديا أو سيكولوجيا."[1]

4. المحاكاة والتعبير الإيمائي:

يتضمن الأداء الإنساني غريزة إنسانية أساسية أخرى وهي غريزة المحاكاة، "حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلية لدينا، ويحدث هذا سواء كنا على الشاطئ أو في قطار أو كنا نشاهد تمثيلية عائلية في التليفزيون وأحد أسباب ملاحظتنا للآخرين بهذا الولع هو أن نتمكن من استدماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم في المخزون السلوكي الخاص بنا بينما في الوقت نفسه نرفض جوانب سلوكية أخرى نعتقد أنها أقل فاعلية أو أقل أهمية"[2].

إذ تعد المحاكاة الطريقة الأولى التي نتعلم من خلالها العديد من جوانب سلوكنا الثقافي، بما في ذلك اللغة وقواعد السلوك المهذب وأساليب الملاطفة والغزل وغير ذلك، يتم التحلي بالإعجاب بطيور مثل الببغاوات والمينا لقدراتها الخاصة في التمثيل الإيمائي، ومع ذلك، فإن هذه القدرة تعتبر مهمة جدا للأطفال الذين يمتلكون القدرة على محاكاة تعابير الوجوه الأخرى منذ ولادتهم، "و يتضح أن المحاكاة لها دلالة تطورية واضحة، إذ تساعد على تمثيل الأنماط السلوكية الثقافية بشك لفعال، وتساعد بشكل كبير في التواصل مع أفراد من نفس النوع، و نعتمد على المحاكاة والتعبير الإيمائي في العروض الدرامية بطرق مختلفة، "[3]

---

[1] - نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي. المرجع السابق، ص91

[2] - جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، المرجع السابق، ص51

[3]- ينظر :المرجع نفسه، ص59

وقد تكون النبرات الصوتية هي الشكل الأكثر وضوحا ودلالة على ذلك، والتي يمتلكها بعض الممثلين مثل 'داني كي' و 'بيتر سيلرز'.

5. الطقس:

يتفق علماء الأنثروبولوجيا على أن" الطقوس الاجتماعية تحمل العديد من جوانب الأداء ويمكن اعتبارها مسقط رأسه"[1]، فالطقوس تتضمن التكرار النمطي لنشاط معين بصورة مغلقة، حيث يتم تكرار هذا النمط لتحقيق تأثير سحري معين، وليس السبب وراء تكرار هذا النمط السلوكي هو العادة فقط، بل يتعلق الأمر أيضا بالدلالات الباطنية العميقة التي اكتسبها النشاط، وربما كانت جذور هذه الأنشطة عشوائية أو نتيجة صدفة، أو ربما تم نسيانها، لكنها الآن تمتلك دلالة اجتماعية أو دينية هامة (على سبيل المثال،تدخين الغليون الطويل وتقطيع الخبز).

وفي هذا السياق نذكر أمثلة عن الطقوس منها :

1. الاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة (إحياء ذكرى الحروب مثلا)
2. تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (كحفلات العرس أو الزفاف والجنازات.
3. تقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها (طقوس الختان مثلا).
4. استرضاء الآلهة التي يعبدها المرء، أو حثها على فعل معين (طقوس التضحية والصلاة الجماعية مثلا).
5. تأثير سحري في البيئة رقص استحضار المطر أو الاستسقاء مثلا).
6. التواصل مع العالم الذي يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحلين (جلسات استحضار الأرواح أو طقوس عبادة الأسلاف مثلا).

[1] - ينظر : جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، المرجع السابق، ص59.

7. توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (مثلا : المشي فوق النار).[1]

ومن بين مكونات الإحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقا خاصا لها، وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر.

يمزج الأداء والطقس في المجتمعات القبلية، "حيث يتم تقسيم الأداء الذي يتسم بالتكرارية بين المؤدين (الكهنة، الكهنة السحرة) والمتلقين أو المشاهدين أو الجمع المحتشد"[1]، فالمؤدون يتحملون مسؤولية تأدية أدوار لتمثيل الآلهة والحيوانات، بهدف إثارة حيرة الجمع وتعليمه وتسليته، ومن الأمثلة على ذلك رقصة الثعبان التي يقوم بها سكان أستراليا الأصليون القدماء، حيث يتم تزيين أعضاء الجماعة وتقليدهم حركات الثعبان الكبير.

بالإضافة إلى ذلك، "يتظاهر أعضاء القبيلة في بعض الطقوس الأخرى بأنهم صيادون وحيوانات مثل الكنجارو"[2]، يقومون بأداء مطاردات تشمل القتل، حيث يستخدمون رمحا لدفعه بقوة تحت إبط الضحية محاكين مشهدا مسرحيا. يمكن اعتبار هذا التمثيل كنشاط يهدف إلى عرض المهارات المهمة التي يجب أن يكتسبها الذكور الصغار وعلى الرغم من ذلك، يتركز التركيز أيضا على الرمزية السحرية للطقس، حيث يصبح الرجال تجسيدا للآلهة بينما يتم إبعاد النساء في هذه المشاهد.

تجدر الإشارة أيضا إلى أنه في العديد من التقاليد والثقافات، تشترك المسرحيات الملحمية والموسيقى الدينية والفعاليات الاحتفالية في العناصر المشتركة مع الطقوس السحرية، على سبيل المثال تجمع الأوبرا بين المشاهد الدينية مثل عيد الفصح وحفلات العرس والزفاف، وترتبط بالقيم الثقافية والدينية التي تنقلها، تعكس هذه الأداءات التركيز على الاستمتاع والتسلية في الوقت نفسه مع نقل القيم الثقافية والدينية.

[1] - ينظر :جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، المرجع السابق، ص59.

[2] - ينظر :المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

المبحث الثاني: فكرة القناع الصامت الميمي.

1. مفهوم القناع:

لغة :يعرف القناع في معجم اللغة العربية بأنه" :مأخوذ من الفعل قنع بمعنى غشى وغطى أي لبس، وبأنه" ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، وقال الأزهري: ولا فرق بين الثقات من أهل اللغة بين القناع و المقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة، و في حديث أثاره رجل مقنع بالحديد هو المغطى بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة، وهي الخوذة، لأن الرأس موضع القناع. "[1]

أما اصطلاحا: تنحدر كلمة masque و mask من الإيطالية mascha والتي تعني الساحرة، "وذلك لعلاقة بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر. أما القناع المستعمل في التراجيديا فكان باللاتينية اسم Persona، وهي كلمة مأخوذة من التعبير Pros Opon الذي يعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية Prosopon التي كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا حيث يضع القناع الخاص به، خاصة وأن الممثل كان يؤدي هذه الأدوار بتبديل الأقنعة"[2] فهو "غطاء مشكل مرسوم، يثبت على وجه اللاعب ليخفى ملامحه الأساسية في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى لإنسان أو حيوان أو طير ... الخ . وكما يحدد القناع الملامح الأساسية للشخصية المؤداة فهو يحدد أيضا السن، والطبقة الاجتماعية، والمزاج ولكن على وضع ثابت"[3]، وبصيغة أخرى هو : "عبارة عن غطاء مشكل مرسوم، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل إعطاء الإحساس بملامح أو هيئة أخرى للإنسان، أو الحيوان، أو نبات، أو طير، أو شيء ما.

---

[1] - خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، جامعة الجيلالي يابس، سيدي بلعباس، المجلد1، العدد5، 2018، ص11.

[2] - ماري إلياس، حنان قصاب حسن المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006، ص355.

[3] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص212.

كما يحدد القناع الملامح الأساسية للشخصية المؤدات ويحدد أيضا عمرها و الطبقة الاجتماعية ومزاجها و لكن على نحو ثابت،"[1] بمعنى أن الممثل يؤدي دوره بقناع واحد ذي الملامح الثابتة، حيث سرعان ما نتعرف عليه مباشرة عند رؤيتنا له، فالقناع هو الوجه الآخر للممثل، أو هو بمثابة الصورة الاصطناعية له حيث يعتبر أداة مساعدة لأداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات درامية مختلفة، "فيعبر هذا القناع عن طبيعة الممثل فوق خشبة الركح، هل هو يعبر عن شخصية خيرة أم شريرة، وهل هو يمثل طبقة أرستقراطية أو طبقة فقيرة، كما يعبر أيضا عن الحالة النفسية للممثل هل هو إنسان سوي أم مجنون"[2].

القناع هو ضد التمثيل الصامت، فهو علامة ثابتة تحقق ثبات علامات الوجه الذي هو ثبات يخالف تحرك التمثيل الصامت خلال تأكيده سمات فردية ما، ويعد القناع تعبيرا أو نسقا معبرا بالأحرى يمنع أية مبالغة في التعبيرية كما يشير بشكل دقيق إلى جسد فردي، لذلك فما يعبر عنه القناع منمط، لأنه يختص بـ نمط " معين من الشخوص الدرامية (الأقنعة الأسيوية) و / أو بـ " نوع " معين من العروض المسرحية(لأقنعة القديمة)"[3] وأيا كان أسلوبه وخصائصه(فالقناع متعدد الأشكال) فالقناع في المسرح يعبر عن شيئين :

أ- تأكيد السمة المقدسة للاحتفالية المسرحية التى تخفى وراءها سمات فردية لإنتاج كائن آخر.

ب - خلع تعبيرية الوجه الفردى عن الممثل لإنتاج نسق علاقات شديد الاختلاف يقع فيما بين " التمثيل الصامت " الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية ، من هنا فالشفرة الإيمانية هي التي تقود خلال هذا النسق من الأداء، أو لنقل أن الذي يقود هو علاقة الجسد بالعالم."[4]

---

[1] - عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، دار المسيرة، عمان، 2007، ط1، ص124.

[2] - خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مرجع سابق، ص12.

[3] - آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، تر جمة حمادة إبراهيم، مركز اللغات و الترجمة (أكاديمية الفنون)، القاهرة، 1996، ص246 .

[4] - المرجع نفسه، ص247.

تتجسد أنواع الأقنعة في القناع الموضعي، والقناع الموضعي النصفي، والقناع الكامل المتحرك :

1.1. القناع الموضعي: "يغطي هذا القناع الجزء العلوي من الرأس والوجه، ويترك الجزء الأسفل غير مغطى، أي فتحة الفم والأنف، وبالتالي يسمح للممثل بالحرية في حركة الأداء والتعبير عبر صوته وكل طاقته، كما يمكن لهذا القناع أن يغطي الجبهة والرأس فقط، مما يتيح الفرصة لإضافة بعض الزخارف مثل القرون والريش واللحية وغيرها، لتزيين القناع"[1]، فيمتلك هذا النوع من الأقنعة "جمالية في الشكل و المضمون، كما له قدرة تعبيرية عالية كونه يجمع بين الجزء الظاهر من وجه الممثل وبين الشخصية التي يؤديها، والتي من شأنها أن تخاطب خيال المتلقي لتثير تساؤلاته و فضوله."[2]

2.1. القناع الموضعي النصفي: يعبر هذا النوع من الأقنعة "على الجزء العلو للجسم، أي الوجه و الرأس أو الاثنين معا فيرتدي الممثل لباسا كاملا ويكون القناع في الوجه، مما يجعل الممثل أكثر حرية في الحركة"[3]، من بين العروض المسرحية التي استخدمت القناع عندنا، على سبيل المثال، مسرحية 'ديوان القراقوز' التي أخرجها 'جيلالي بوجمة'،حيث استخدمت مجموعة من الأقنعة المستوحاة من الكوميديا الإيطالية "دلارتي". تتكون هذه الأقنعة من أقنعة موضعية وأخرى نصفية، وقد أضفت طابعا جماليا وزادت من قيمة العرض المسرحي.

3.1. القناع الكامل (المتحرك): يتم استخدام خلع تعبيرية الوجه الفردي عن الممثل في إنتاج نسق علاقات مختلفة بين العناصر المختلفة في العرض المسرحي، حيث يتم تمييز بين "التمثيل الصامت" الثابت بالأساس وبين الشفرة الإيمائية التي تقود هذا النسق من الأداء، وتحديدا علاقة الجسد بالعالم.

---

[1] - خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مرجع سابق، ص14.

[2] - فاتن جمعة سعدون ، حركة القناع و أهميتها في مسرح الطفل، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، عدد72، 2011، ص502.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وبشكل أكثر دقة، " فإن العلاقة المرئية بين القناع والعناصر المتحركة ب، با، ب2 ب ... إلخ تعتمد على 'الشفرة الإيمائية'، حيث يتم تحويل علاقة الجسد بالعالم إلى رموز وإشارات توجه خلال العرض المسرحي"[1]، هذا يؤدي إلى خلع التعبيرية الوجه الفردي عن الممثل، ويصبح القناع بمثابة نزع لصفة الفردية عن الخطاب المسرحي، ويعتمد 'قول' الجسد على 'قول' القناع ويتبعه، و من هنا ينشأ نوع من التبسيط وتعميم العلامات التي ينتجها الممثل. ومع ذلك، تنشأ في ذات الوقت إشارة إلى علاقة الشخصية الدرامية بالعالم، و هي العلاقة التي تربط تلك الشخصية بالاستخدام الأنثروبولوجي للقناع.

- **هناك تكنيكان رئيسيان لوضع و خلع الأقنعة / المايم :**

➢ **التقنية 1 :اليد الثابتة :**

يبدأ المؤدي "بوجه مسترخ وذى مظهر طبيعي، ثم يغطي وجهه كله بيد واحدة، اليد تكون على شكل كوب قليلا وعلى بعد بوصة من الوجه، والرسغ للأسفل، والأصابع للأعلى، الأصابع مفرودة واسعة، وبينما اليد في هذا الوضع يغير المؤدى وجهه إلى تعبير مبالغ فيه شبيه بالقناع ويجمده، يجب أن يحاول أن يقلل من "رمش عينيه، ثم يزيح يده من أمام وجهه لكى يكشف القناع للجمهور"[2].

➢ **التقنية 2 :اليد المتحركة :**

يبدأ المؤدي"بوجه طبيعي، إحدى اليدين موضوعة خلف تاج الرأس، حوالي بوصة واحدة من الرأس، تزاح اليد عبر قمة الرأس ثم أسفل عبر مقدمة الوجه، تتوقف اليد لنصف ثانية أمام الوجه، ثم تتحرك أسفل الذقن، ثم تسقط، عندما تمر فوق الرأس وأمام الوجه تتكوب (تكون على شكل كوب) اليد، مع الأصابع منفرجة، في الوقت الذي تمر فيه اليد أمام الوجه يغير المؤدى وجهه إلى تعبير شبيه بالقناع ،"[3] تسمى هذه التقنية أحيانا

[1] - آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، المرجع السابق، ص247

[2] - مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص195.

[3] - المرجع نفسه، ص196.

' لف' القناع، يزاح القناع عن طريق أن يعكس المؤدى حركة اليد متحركا من تحت الذقن إلى خلف تاج الرأس و هو يغير و جهه إلى تعبير طبيعي حين تكون اليد أمام الوجه.

استنادا إلى ما سبق، يتوجب علينا الإشارة إلى العلاقة بين القناع و الماكياج إذ تربط بينهما صلة وثيقة فكلاهما يبتغي إخفاء الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه، فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج، لكنه يقدم له بالمقابل مزيتين، تتمثل أولاهما في تخليص الممثل مما يصدر عن الوجه من علامات لا إرادية، وتتجلى الثانية في إجباره على تعويض الخسارة الدلالية الناجمة عن تعطيل النسقين باللجوء إلى لغة الجسد، والانتصار للمسرح على التخييل، ويمكن أن يحيل القناع على نوع محدد من المسرح مثل المسارح الأسيوية أو مسرح الكوميديا الإيطالية... أو على نمط من الشخصيات، وقد يستعمل للتنكر أو الخلق التغريب، أو للسخرية و الكاريكاتور وإضفاء الأثر الملهاوي على العرض.

يسعى المخرج إلى "الاستعانة بالأقنعة عندما لا يستطيع الماكياج من تصوير ملامح الشخصية التي يريدها، كأن تكون الشخصيات المسرحية عبارة عن شخصيات خيالية فنتازية أو غير بشرية كالحيوانات أو الطيور أو نباتات، فيصعب عليه تصويرها إلا من خلال الأقنعة. "[1]

وفي هذا الصدد يقول باتريس بافيس Patrice Pavisبأن "القناع هو تشويه طوعي للمظهر البشري، وبأنه عبارة عن رسم كاريكاتير يعيد من خلاله تركيبا للوجه كليا"[2].

يستفيد مصمم الأقنعة من " إيحاءات الألوان والعناصر التشكيلية الأخرى في التعبير عن هوية الشخصية الدرامية التي يشير لها القناع، فيتعاون مصمم الأقنعة مع مصمم الإضاءة للاستفادة من علاقة سطح القناع بالضوء"[3]، مثلا إذا كان الممثل يرتدي قناعا

[1] - عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، المرجع السابق، ص150.

[2] - Patrice Pavice, dictionnaire de théâtre, édition revue et corrigée, paris, 2009, p198.

[3] - خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مرجع سابق، ص13.

أبيض فلا يحتاج هذا إلى إضاءة كثيفة عكس القناع الأسود والذي يكون بحاجة إلى إضاءة كثيفة، أما إذا كان القناع مرسوما بألوان فاتحة فيحتاج هذا إلى إضاءة أقل، لذلك نجد أن خفوت الإضاءة يعد من أشد العناصر تأثيرا على القناع، لأنها تؤدي إلى طمس معالم القناع وذلك من خلال الظل الذي يتكون نتيجة لذلك.

ولهذا يعمل كل من مصمم الأقنعة ومصمم الإضاءة على تبديل التعبيرات المرسومة على الأقنعة بتغير الإضاءة بشكل محسوب، وذلك على حسب الحالة والموقف المراد تمثيله وعليه، "فالقناع يؤثر و يتأثر بالإضاءة وبعناصر العرض الأخرى، فأصبحت اليوم الأقنعة المسرحية تختلف عن تلك المستخدمة في الماضي وذلك نتيجة لتطور تقنيات صناعتها، إذ أصبحت أخف وزنا و قوية بما يكفي لتحمل ظروف العمل المسرحي المختلفة، وتصنع بشكل مخصص لكي تطابق تكوين وجه الممثل الذي سيرتديها لتصبح مريحة أكثر في ارتدائها"[1].

فلا يكتسب القناع معناه إلا ضمن عملية الإخراج بمجمله، حيث تكون له علاقة مع بقية عناصر العرض الأخرى من إضاءة، وديكور، وأزياء، فكلها مرتبطة مع بعضها البعض من أجل تحقيق وحدة العرض المسرحي، وتشكيل صورة جذابة من شأنها التأثير على المتلقي، ولم يعد يقتصر القناع أيضا على الوجه فقط بل إنه" يحافظ على علاقته الوطيدة مع الإيماء والمظهر الشامل للممثل، وذلك من خلال تعابير الوجه وحركة الجسد التعبيرية إلى جانب طواعية الخشبة فعلى الممثل التنسيق بينهما ليحقق كمالية للعرض المسرحي وحتى لا يحس المتلقي بوجود خلل ما على العرض..." [2].

وبالتالي يعبر القناع عن علاقة خاصة بالكلام أو القول، إذ يخفي الفم مصدر الكلام، مما يؤدي إلى تحويل الكلام إلى شيء بلا أصل وغير محدد المصدر، فيصبح القول الناتج عن الشخصية الدرامية والقناع، بمثابة نزع الصفة الفردية عن الخطاب.

[1] - أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة، دار الوفاء للنشر و الطباعة، مصر، 2005، ص78.

[2] - خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مرجع سابق، ص31.

المبحث الثالث: البانتومايم في تجربة الرواد العالميين.

في هذا السياق يقول ابن جني في كتاب الخصائص: "رب إشارة أبلغ من عبارة "[1]، إنما يدل هذا القول على أن الإشارة أو الإيماءة قد تكون في بعض الأحيان، إن لم نقل الكثير حمالة لمعنى يصل إلى المتلقي بسرعة أكثر من الكلمة المنطوقة، وفي دراستنا للموضوع أي المسرح الإيماني رأينا أن المحرك الأساسي لهذا الفن هو الجسد بحركاته وإيماءاته وإشاراته بمعزل عنه قضاء الصوائت أو الكلام.

وتماشيا مع ما تم ذكره أن "الإيماءة هي حركة تصدر عن أحد أعضاء الإنسان يتم من خلالها التعبير عن موقف بطريقة سلبية أو إيجابية تحل محل الكلام،"[2] وهي تقنية من تقنيات المسرح الصامت أو المايم التي تتضمن بقدر كبير، اليدين والذراعين التي تجذب انتباه الجمهور إليها.

هذا عن الإيماءات أما عن لغة الجسد "فهي تتخذ بالمعنى العام أهمية خاصة في التعاملات الحياتية بوصفها الأسلوب الأمثل لتبادل المعلومات والأفكار بين الأشخاص دون استخدام لغة اللسان ويعتقد علماء النفس بأن 60% من حالات التخاطب والتواصل بي التخاطب والتواصل بين الناس تم بصورة شفاهية "[3] أي عن طريق الإيماءات والرمز والإيحاءات لا عن طريق الكلام أو اللسان.

يعد البانتومايم واحدا من الفنون الحركية في المسرح المعاصر، حيث يعتمد على التعبير عن الأفكار والمشاعر من خلال الحركات الجسدية والتعبير الصامت، دون الحاجة إلى استخدام الكلام، ويمكن القول أن تجربة الرواد العالميين في المسرح المعاصر، والتي استخدمت البانتومايم وغيرها من الفنون الحركية، قد أثرت بشكل كبير على المسرح المعاصر والفنون الحركية بشكل عام، حيث تم تطوير الكثير من الأساليب والتقنيات التي تعتمد على الحركة الجسدية والتعبير الصامت، وبالنسبة للممثلين والفنانين الذين

[1] - ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تر جمة محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990، ص248.

[2] - الدروبي طه كاسب، كيف نحلل شخصية جليسك، دار علم الثقافة للنشر و التوزيع، عمان 2004، ص8.

[3]- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، المرجع السابق، ص189.

يرغبون في تعلم البانتومايم، فإنه يتطلب الكثير من التدريب والممارسة لتطوير مهاراتهم في هذا المجال.

حيث يتعين عليهم دراسة الحركة الجسدية والتعبير الصامت وتحسين قدراتهم على تقديم الشخصيات والقصص بدون الحاجة إلى استخدام الكلمات الحية التي نستطيع بواسطتها أن نوصل أفكارنا ولغة الجسد أصبحت لغة خاصة تحاكي بقية الثقافات المسرحية كما عند 'جروتوفسكي' و' مايرهولد ' و'باربا '، وقد لعب المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية "كأداة نقل وتهذيب الأحاسيس والمدركات الفلسفية و الدينية، سواء عبر القواعد أو الطرق التي تنظم الممارسات التأملية والشعائرية أو من خلال قواعد العرض المسرحي، لكن ما يهمنا هو جسد الممثل المسرحي هذا الجسد الذي له لغته الخاصة والذي يحتاج إلى رعاية وتربية من أجل أن يخدم المسرح، فجسم الإنسان هو الوعاء الذي يحتوي على كل حركة."[1]

بدأ استخدام الجسد في المسرح يأخذ بعين الاعتبار، وبدأ المخرجون يهتمون بجسد الممثل اهتماما شديدا، وأول من بدأ بالاهتمام بالجسد بشكل رئيسي كان'مايرهولد' عندما فشل أستوديو الممثل، أراد' مايرهولد' أن يبحث عن ممثل المستقبل وعما هو جديد في المسرح فابتكر في بداية العشرينات منهجه الجديد المعروف بالبيوميكانيك، ففي تمثيل البانتوميم تكمن جمالية الأداء الحركي في إظهار جزئيات الحركة و التعامل معها كأنها حقيقة، فكلما أظهرت الجزئيات كلما كان الأداء أجمل وأقرب إلى الواقع، فالممثل المحترف هو الذي يسيطر على كافة أجزاء جسده بإحكام و مهارة عالية مما يجعله يقوم بحركات تبهر المتفرجين تحولت لغة الجسد إلى لغة خاصة يمكن استخدامها لتوصيل الأفكار، وهي تحاكي بقية الثقافات المسرحية كـ'جروتوفسكي' و'مايرهولد' و'باربا'، يلعب المفهوم الجمالي للجسد دورا مهما في الثقافة الأوروبية، حيث يعمل كأداة نقل وتهذيب الأحاسيس والمدركات الفلسفية والدينية، على الرغم من أن الجسد قد استخدم في المسرح منذ القدم .

[1] - ينظر: نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي، المرجع السابق، ص94.

وعليه، يمكننا أن نعتبر أن "الإخراج هو الجانب المنظم الذي يحكم صورة العرض المسرحي من حيث الشكل والمضمون والإيقاع والجماليات، لذلك يجب أن يتم توظيف التحفظ والذوق السليم في إخراج الأفكار المصورة في الـ' ميم'، حيث يتم تناسب كل إيماءة وتعبير وحركة مع شخصية الممثل في عيون الجمهور، ويعتبر التحفظ من المستلزمات الضرورية للبانتومايم، حيث لا يتم التعبير بشكل زخرفي عن الانفعالات الشخصية للممثل في هذا النوع من الفن، وإذا استخدمت ال'ميم ' كمساعد لشكل أو أسلوب راقص، فمن الأفضل أن تؤدي بشكل منمط" [1]ومن بين المخرجين الذين سطعوا في هذا المجال نذكر :

- **في منظور قسطنتين ستانسلافسكي:**

يعتبر ستانسلافسكي من الشخصيات الرائدة في تطوير الممارسات المسرحية الحديثة، ونموذجا للمخرجين والممثلين في جميع أنحاء العالم، والتي تميزت عروضه بالتركيز على الحركة الجسدية والإيماءات بشكل خاص وتسليط الضوء على المشاعر والأحاسيس بدون استخدام الكلمات، حيث استخدم تقنيات البانتومايم بشكل متميز في عروضه، وجذبت أعماله العديد من الجماهير العالمية بفضل المستوى العالي للإبداع والتفرد في الأداء الصامت.

وكان ستانسلافسكي يعتبر الحركة الجسدية والإيماءات أساس العروض المسرحية، بالإضافة أنه يهتم أيضا "بمعالجة حالة الممثل التي تتضمن الشواذ والأضرار التي تؤثر على أدائه و يقوم بذلك من خلال مجموعة من التمارين المدروسة التي تهدف إلى تحقيق حالة الإيهام الجديدة للذهنية الخلاقة للممثل، والتي تعزز حرية حركة الجسد وتخلصه من التوتر والشد العضلي"[2] إذ تستخدم أيضا "تمارين المعالجة لتحرير العواطف والمشاعر الداخلية للممثل، مما يسمح له بالتعبير عن جسده بحرية وتعبير كامل لما يعتمر في

[1] - ينظر :أبو الحسن سلام، الممثل و فلسفة المعامل المسرحية، المرجع السابق، ص276

[2] - محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، المرجع السابق، ص135.

دواخله النفسية، وتتضمن المعالجة أيضا استرخاء العضلات وتحرير الصوت، بحيث يتحكم الممثل في كل جزء من جسده بسهولة ويشعر بتحكم كامل في حركاته وعواطفه."[1]

ترك ستانسلافسكي تراثا علميا خالدا في مجال الأداء التمثيلي، وأن طريقته الخاصة (طريقة ستانسلافسكي) تعتمد على معطيات رئيسية يجب على الممثل الالتزام بها، ومن بين هذه المعطيات: تدريب الجسد والصوت، وتعلم تقنيات المسرح، وإيجاد تبرير داخلي للشخصية المسرحية، والتحليل والتفكيك الجيد للنص، ف"اتسمت طروحاته بثلاثة محاور شكلت ثلاثة كتب رئيسة للمنهج هي إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور"[2]. ويدمج ستانسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسمى الحالة المبدعة والحقيقية الإنسانية للشخصية. و من بين أهم أعماله في هذا المجال

1- "قصة الجني الصغير": عرض مؤثر يحكي قصة جني صغير يواجه الكثير من التحديات والمشاكل في حياته، ويستخدم ستانسلافسكي الحركات الجسدية الدقيقة والتعبيرات الوجهية لإيصال العواطف والمشاعر بشكل فعال.
2- "ميرورز": يعد هذا العرض إعادة صياغة لمسرحية شكسبير "الملك لير"، ويستخدم ستانسلافسكي الحركات الجسدية والأدوات المساعدة لتوضيح المفاهيم والأفكار.
3- "الحرية الكاملة": يتناول هذا العرض موضوع الحرية والاضطهاد، ويستخدم ستانسلافسكي الحركات الجسدية والتعبيرات الوجهية والأدوات المساعدة لإيصال الفكرة بشكل فعال.
4- "الطفل الخارق": يحكي هذا العرض قصة طفل يمتلك قدرات خارقة وكيف يواجه التحديات في العالم الذي يعيش فيه، ويستخدم ستانسلافسكي الحركات الجسدية الدقيقة والأدوات المساعدة لتوضيح المفاهيم والأفكار.

[1] - محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، المرجع السابق، ص135.

[2] - أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، دار عدنان للنشر، بغداد، 2013، ط1، ص138، 139.

5-"الحب والوحدة": يتحدث هذا العرض عن الحب والعزلة، ويستخدم ستانسلافسكي الحركات الجسدية والتعبيرات الوجهية والأدوات المساعدة لإيصال العواطف والمشاعر بشكل فعال.

➢ في منظور بروتولد بريخت :

ترتبط حركة الممثل وإيماءاته التي تشرح طبيعة العلاقة بين الشخصيات المسرحية "من خلال المواقف والوضعيات التي يتخذها على الخشبة، وعالم المواقف التي تتخذها الشخصيات من بعضها البعض هو ما نسميه عالم الإيمائيات، فالموقف الجسدي الفيزيائي، ونعمة الصوت والتعبير الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالإيماء الاجتماعي"[1] والحركة في المسرح الملحمي البريختي "تؤكد على فعالية الوجود الجسماني للممثل كذات فاعلة تسعى لتحقيق فكرة المسرحية و تقلل من فرصة إدماج المتفرج مع الأحداث والشخصيات ومن جانب آخر ذات دلالة اجتماعية باعتبارها ترتبط بسلوكات ووضعيات موجودة في الأصل في الحياة العادية والتي تحمل ضمنيا أبعادا تاريخية و اجتماعية و لأجل ذلك دعا بريخت ممثليه إلى ضرورة انتقاء حركاتهم وعدم المبالغة فيها"[2]، عمل بريخت على التخلص من عملية الاندماج لدى الممثل، " وبالتالي تنعكس هذه العملية على المشاهد، فيتخلص هو الآخر من سيطرة المؤثرات الأدائية في المنهج التمثيلي الواقعي كما هو الحال لدى ستانسلافسكي"[3] ولكي يحقق الممثل ذلك التأثير التغريبي، " فلابد أن يقلع عن كل ما يجتذب الجمهور عاطفيا مع ما يعرضه، فلا يجوز له ان يقصد وضع الجمهور و وضع نفسه في حالة غيبوبة، كما ان عضلاته لابد ان تبقى في حالة استرخاء، إذ ان الحركات والإيماءات التي تؤدى بعضلات مشدودة، تشد معها المتفرجين مما يؤدي الى إضعاف التنبؤ حول هذه الحركة والإيماءة ".[4]

[1] - برتولد بريخت، الأرغانون الصغير، تر فاروق عبد الوهاب، دار هلا للنشر و التوزيع، مصر، ط1، ص61.

[2] - نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي. المرجع السابق، ص92.

[3] - عبود حسن /علي الحمداني/نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان، 2016، ص107.

[4] - سكران رياض موسى، مسرحة المسرح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001، ص108.

يعتبر بريخت من أهم المبدعين في فن البانتومايم، ويتميز أسلوبه بالتعبير الجسدي القوي والمؤثر والذي يلامس النفس، يعتمد بريخت في أعماله على استخدام الحركات الجسدية الدقيقة والتفاصيل الصغيرة التي تساعد على إيصال الفكرة والرسالة بشكل فعال للجمهور كما أنه قدم العديد من الأعمال الرائعة التي حققت نجاحا كبيرا في مختلف أنحاء العالم . ومن بين أهم أعماله في هذا المجال:

1- "أورفيوس" : عرض يعتمد على قصة' أورفيوس' و 'إيوريديس'، والتي تتحدث عن الحب والخسارة .يستخدم بريخت الحركات الجسدية والتعبيرات الوجهية لإيصال العواطف والمشاعر بشكل فعال.

2- "التنين" : يتحدث هذا العرض عن التحديات التي يواجهها الإنسان في حياته، ويستخدم بريخت العديد من الحركات الجسدية والأدوات المساعدة لتوضيح المفاهيم والأفكار.

3- "مارسيوس" : يتناول هذا العرض قصة الإله الروماني مارسيوس ويحكي قصة الصراع بين الإنسان والإله، ويستخدم بريخت العديد من التقنيات المبتكرة لإيصال الفكرة بشكل فعال.

4- "كارمن" : يعد هذا العرض إعادة صياغة للأوبرا الشهيرة' كارمن '، ويستخدم بريخت الحركات الجسدية والتعبيرات الوجهية لتوضيح الشخصيات والأحداث في العمل.

5- " سويتزرلاند" : يعد هذا العرض مزيجا بين البانتومايم والرقص الحديث، ويستخدم بريخت التقنيات الحديثة والمؤثرات الصوتية والإضاءة المبتكرة لجعل العرض أكثر جاذبية وإثارة للاهتمام.

➢ في منظور فيزفولد مايرهولد :

تركت الأبحاث التي قدمها 'فسيفولود مايرهولد' في طريقة التمثيل'البيوميكانيك' طفرة واضحة ومنهجا جديدا لدراسة جسد الممثل وتقسيم حركاته" ويعرف المعجم المسرحي 'البيوميكانيك' أو 'البيوآلية 'بأنها كلمة منحوتة من"بيو" التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا الحيوية و'ميكانيك' التي تعني ما هو آلي وجمعهما معا يقصد به التعامل مع الجسد

كآلة "1"هي تقنية يسعى أنصار هذا التوجه ومروجوه إلى إعطاء الجسد وظيفة بالغة الأهمية للتواصل والتعبير عن خلجات النفس المعقدة والدفينة، وفي ذلك طبعا، رد اعتبار للبعد أو العنصر الفيزيولوجي والبيولوجي للإنسان وبالتالي للممثل."[1]

عمل مايرهولد على" بلورة هذا المنهج حيث لا يزال يؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي، باعتماده على فيزياء الجسد في نظريته و إمكانياته الإبداعية الهائلة في المسرح كما هناك أنواع من الحركات تحتاج إلى مهارات جسدية، فمثلا حركات الرقص والسيرك والأكروبات والحركات التعبيرية و البانتوميم جميعها تدخل ضمن سياق الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي حيث تكمن جمالية الأداء الحركي في كيفية تعامل الممثل مع جسده"[2]، كما أولى مايرهولد اهتماما كبيرا بالحركة وخصوصيتها، فجوهر المسرح بالنسبة إليه كان البانتوميم "التمثيل الصامت "لذلك كان هذا النوع المسرحي الذي يبعث على تشويق الحاضرين لفهم مغزى الحركات والاستمتاع بمهارات الحركات المقدمة من طرف الممثل و كان التمثيل يعني بالنسبة إلى ماير هولد الحركة الفعل والإيماءة وكان يعتقد أن معنى الفعل ورد الفعل ليس تفاعل التوترات النفسية، وليس تدافع و تراجع الكلمات أو حتى الأفكار، و إنما الفعل ورد الفعل يعنيان تغييرات في التوازن الجسد و المادي للمشهد المسرحي لذلك طالب الممثل أن يتساوى مع لاعب الأكروباتيك والسيرك مع الاهتمام بالجسد والإيقاع.

طرح مايرهولد في أسلوبه الذي أطلق عليه ما يعرف بالبيوميكانيك، أسلوب الآلية الحركية لأداء الممثل عددا من الشروط الواجب توفرها في الممثل وكلها تهدف إلى تطوير مهاراته وتنمية قدراته بشكل يقترب من شكل الآلة الحية على نحو بارد يدل على هدوء ظاهري، إلا أنه يتضمن بداخله ما تتطلبه الشخصية المسرحية من انفعال داخلي، وكان أحد هذه الشروط التي تحكم الأداء الصوتي والجسدي، يكمن في ربط المعاناة الروحية للشخصية المسرحية بشكل التعبير الجسدي.

[1] - التيجاني الصلعاوي/رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية، المرجع السابق، ص62.

[2] - ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997، ص113.

كما استعان مايرهولد في تطوير منهجه البيوميكانيكي بالعديد من ثقافات الأمم، "كثقافة المسرح الشرقي، ومسرح كوميديا دي لارتي، وطقوس المسرح الياباني والصيني، لاسيما استفادته من نظرية الانفعالات لعالم النفس الأمريكي "وليم جيمس" من خلال حمل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بكامل اختلاجات الانفعال، وهذا ما يسر للممثل إيجاد العلاقة بين إمكاناته الجسمانية وأحاسيسه الداخلية وكان ذلك هو هدف " البيوميكانيك الذي يتمثل في إعداد ممثل جديد يرتكز على الحركة فوق المسرح"[1].

اعتمد مايرهولد بشكل كبير على فكرة' الإنسان الآلة ' وهي فكرة تتمثل في تحويل الممثل إلى آلة تعمل بالحركة الميكانيكية، بحيث يتحول الجسد البشري إلى وسيلة للتعبير عن الأفكار والمشاعر بدلا من الكلمات، لا يعبر عن شخصية محددة أو عن مشاعره الشخصية، بل يعمل كآلة تعبيرية تستخدم حركات الجسد والتمثيل الصامت لتعبر عن المعاني والأفكار ويتم تحقيق هذا الهدف عن طريق تدريب الممثلين على التحكم في حركات الجسد بدقة و إتقان، وتعزيز مفهوم الأداء كعمل جماعي يتطلب تعاونا وتناغما بين الممثلين، ومن هنا جاءت الحاجة إلى تدريب الممثلين على التحكم في حركات الجسد بدقة وإتقان لإيصال المعاني والرسائل بوضوح.

ويأتي الإنسان الآلة في عروض مايرهولد كتقنية مسرحية تهدف إلى تحقيق التعبير الأكثر تمثيلي وإبداعا، حيث يتحول الممثل إلى كائن خال من الانفعالات الشخصية ويعمل كأداة للتعبير عن الرسالة والفكرة المطلوبة بشكل أفضل، وبهذه الطريقة يساعد مفهوم الإنسان الآلة على تحقيق تجديد في فن المسرح وتحويله إلى شكل فني جديد ومبتكر.

- و من بين أهم أعماله في هذا المجال نجد:

1. المانحة: (1919) والذي اعتبره الكثير من النقاد والمختصين أحد أهم العروض المسرحية في القرن العشرين.

[1] - فاضل الجاف، فيزيا الجسد، دار المدى، بيروت، 2012، ص110.

2. التقاط اللحظة : وهي واحدة من أشهر أعماله، وتمثل ابتكارا فنيا في البانتومايم حيث تم استخدام أدوات بسيطة مثل كرسي ومجموعة من الصناديق لتصوير لحظة التقاط الصورة.
3. شابلن : وهي مجموعة من المشاهد القصيرة التي تستخدم التعبيرات الجسدية والحركات الهزلية لإيصال رسالة معينة.
4. الهروب : وهي قصة تروي قصة الهروب من السجن، ويستخدم فيها مايرهولد الحركة والتمثيل الصامت لإيصال المشاعر والأفكار.
5. الكائنات الحية : وهي عرض يجمع بين العديد من الرسوم المتحركة والعروض الحية، ويستخدم فيها مايرهولد التكنولوجيا لإضفاء المزيد من الإثارة والتشويق.

➢ في منظور جوردن كريج:

عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزايدا بالحركة و دور الجسد، وتعددت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في التنظير للمسرح والابتعاد به عن سيطرة النص والكلام، ومن بين المهتمين بالحركة نجد جوردن'كريج'حيث "يرى أن أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت منها كل الأشياء بما في ذلك الإيماءة، والرقص والتي بدورها ترمز إلى عمق الحياة الإنسانية، وتكشف عن الفكر من خلال إيقاع الحركة و هذا ما يسعى له مسرح " كريج " الذي تأثر بحضارة المسارح الشرقية. "[1]

يذكر أيضا كوردون كريك في كتابه "فن المسرح" أن جذور المسرح الأولى قامت على الرقص والحركات الصامتة، كما دعا إلى تأسيس صامت مسرح يجمع بين الكلمة والحركة، والخط واللون والإيقاع ويعكس ذلك اهتمام المخرجين المعاصرين في إعادة تأسيس عروض مسرحية تجمع بين الكلمة والحركة و الخط و اللون و الإيقاع"[2]، عملا منهم على إعادة المسرح الصامت إلى أوجه وهذا ما جعل كوردون كريك يعتمد في عروضه المسرحية على

[1] -نواري بن حنيش،الإيماءة و رمزية الحركة في المسرح التجريبي،المرجع السابق،ص86.

[2] - جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية المعاصرة، دار الريف، المغرب، 2019، ص69.

الممثل بشكل خاص حيث تصبح معه الحركة هي النص الكتابي الذي يجسده حركيا، لا لفظيا

و من بين أهم أعماله في هذا المجال ننجد :

- **shockheaded peter"(1988)** " قام كريج بإخراج هذه المسرحية الغنائية في التي تعتمد على صور البانتومايم والتي تتمحور حول شخصية" بيتر الصغير "وهي قصص للأطفال تم تحويلها إلى عرض موسيقي مبهر
- **" The Elephant Vanishes " (2003)** عمل كمخرج لهذه المسرحية المستوحاة من قصص الكاتب الياباني الشهير هاروكي موراكامي، والتي تعتمد بشكل كبير على صور البانتومايم، وقد استخدم كريج مهاراته الإخراجية لخلق عرض فريد ومبهر ينقل الجمهور إلى عالم الأحلام والخيال

➢ في منظور يوجينيو باربا:

اعتمد(باربا)في فلسفته المسرحية على" قدرة الممثل الجسدية والقدرة على التعبير عن الهموم الإنسانية المشتركة، باستخدام الغور في الأساطير ودراسة الانثروبولوجيا الاجتماعية مع التركيز على العوامل والسمات الإنسانية المشتركة في العرض المسرحي"[1] .

كانت اللغة الجسدية "هي المحور الدلالي الفعال الذي ركز عليه باربا في بحثه الدؤوب عن وسائل أداء جديدة، فضلا عن الرقص التعبيري، الجسد القصوى إيمانا منه بان جسد الممثل هو موطنه الذي يرتحل معه أينما كان، وبالتالي فمن خلال الجسد يمكن التعبير والتواصل مع الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي"[2].

يعرف باربا أنثروبولوجيا المسرح بأنها" دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض المسرحي، أي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ

[1] - عبود حسن /علي الحمداني/نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، المرجع السابق، ص131/130.

[2] - أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، عبود حسن /علي الحمداني/نشأت مبارك صليوا، المرجع السابق، ص131.

مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية"[1]، ذلك لأن الممثل يستخدم جسده في الحياة اليومية المعتادة بنوع من التقنية المشروطة بثقافته ووضعه الاجتماعي وطبيعة مهنته، في حين يستخدمه في العرض المسرحي بطريقة أخرى، وتقنية مختلفة كليا.

تعتبر تجارب 'باربا' في البانتومايم بمثابة إضافة جديدة لأسلوبه المسرحي الفريد والمبتكر، وقد اشتهر باربا بقدرته على توظيف حركات الجسد بشكل فني ومتقن، وتحويلها إلى أداء مسرحي مؤثر، ويتضح ذلك بوضوح في عرضه الشهير ' أوكيانوس' الذي تم عرضه في الثمانينيات، الذي يتناول موضوع التلوث البيئي وتأثيره على الحياة البحرية، وفي هذا العرض، استخدم باربا تقنيات البانتومايم بشكل مبتكر ليمثل الأسماك والحيوانات البحرية، ويوضح بشكل مؤثر تأثير التلوث على حياتهم، وقد حقق هذا العرض نجاحا كبيرا وحظي بإعجاب الجماهير والنقاد على حد سواء. وبهذه الطريقة تمكن 'باربا 'من تحويل فن البانتومايم إلى أداة قوية لتوصيل الرسائل والمفاهيم المعقدة بطريقة سهلة وفعالة ليؤكد' باربا' على أن الممثل يجب أن يكون قادرا على التفاعل الفوري والإبداعي مع المواد المقدمة، بدلا من الاعتماد الكامل على النص المكتوب، ويجب أن يكون لديه قدرة على استخدام جميع موارد الجسد والصوت والذهن بشكل مرن وحر في تعبيره عن شخصياته المسرحية .

➢ في منظور أنتونين آرتو:

حاول ' آرتو ' البحث عن اللغة الجسدية المسرحية السمعية و البصرية التي تعتمد على "الصمت والصرخة و الإثارة ليكون باستطاعة هذه اللغة أن تحول الكلمات إلى نوع من التعاويذ السحرية عن طريق الذبذبات الصوتية و الإيقاعات الموسيقية و التوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد،"[2] والمراد هنا عند " أرتو " الوصول بالممثل إلى الذروة من حيث انفعالها لصوتي والجسدي، وبذلك يتحول العرض إلى كومة من الشفرات وبالتالي التواصل مع الجمهور بواسطة تأثيرات صوتية وجسدية بدلا من الحوار والكلام.

---

[1] - عواد علي، يوجينو باربا من لحام إلى مؤسس أنثربولوجيا المسرح، صحيفة العرب، عراق، 08/2015، www.alarab.com

[2] - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002، ص132.

كما يعتبر" آرتو " الحضور الجسماني للممثل المادة الأولى لإبداع تلك الاحتفالية التي يشعر من خلالها الممثل بتلك العلاقة الحميمية التي تربطه بالمتفرج وقصد الوصول إلى تلك العلاقة "وضع" آرتو " مجموعة من القواعد التي ألزم الممثل على ضرورة تطبيقها تلك المتعلقة بحركات وطريقة تنفسه واستخدامه لطبقات صوته المختلفة"[1]، رفض ' آرتو' كل الأنماط الجسدية المرتبطة بالحياة اليومية للممثل، داعيا إلى ابتكار حركات خاصة ذات تأثير، لذلك فهو يطالب الممثل أني يكون متمتعا بلياقة بدنية عالية تستطيع أن تمنح الجسد طواعية قصد الاستجابة لمختلف الحركات بالإضافة إلى اهتمامه بنبرات صوته التي ستخضع هي الأخرى تقنية خاصة ذات دلالة ميتافيزيقية .

حاول' آرتو' إعطاء جسد الممثل الحرية المطلقة في التعبير دون مراقبة للعقل لذلك فقد اعتمد على " فكرة الشيء وبديله الذي يجمع بينهما القرين والقرين هو صورة أيونية للأصل(الممثل)"[2] إلى استخدام الدمى ذات أحجام مختلفة تقوم مقام الممثل، وهي فكرة استوحاها من' كريج ' على اعتبار أن الدمية المتحركة قادرة أن تحل محل الشخصية وأن تؤدي وظيفتها .

يهدف مسرح القسوة، وهو أسلوب أداء مبني إلى حد كبير على الحركة، " إلى صدم حواس الجمهور، أحيانا باستخدام العنف والصور الصادمة التي تناشد العواطف، أما النص فلم يتم التركيز عليه كثيرا في مسرح أرتو، وذلك لأن الرقص والإيماءات لها تأثير قوي يناهز الكلمة المنطوقة، والأضواء والأصوات القوية تعصف بالجمهور خلال العروض،"[3] يتميز الأداء التمثيلي في مسرح القسوة ب"أنه عنصر دال يحقق التعبير الدقيق عن مضمون المواقف والأفكار والعواطف بلغة أحلامية ميتافيزيقية، ويعود فن الأداء إلى جوهره الأصلي القائم على العمليات الجسدية بدلا من الحتميات النفسية ويدفع آرتو ممثليه إلى أقصى درجات القسوة سواء من الناحية الجسدية أو الصوتية، ويستخدم

[1] - الباحث نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي، المرجع السابق، ص91.

[2] - أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق، مغرب، 1994، ط1، ص108.

[3] - جستن كاش، خصائص مسرح القسوة، تر محمد عزام الجراح، مجلة الهيئة العربية للمسرح، www.atithatre.com

حركات تصل إلى مستوى الرقص لتفجير الطاقة السحرية في الممثل"[1]، بالإضافة إلى أنه يقوم بضبط حالة التوحد بين الممثل والمشاهد، ويخلق حالة التطابق بين جسده و جسد المشاهد مما يربط الصلة بينهما.

[1]- بدير محمد، محاضرات فن الإخراج، ألقيت على طلبة السنة الثالثة ليسانس فون درامية، جامعة تلمسان، كلية الآداب و اللغات، قسم الفنون، 2020، ص4، رابط المحاضرات على منصة e-learning: https://elearn.univ-tlemcen.dz/course/view.php?id=1738

الفـــصل التـــطبيقي :

قراءة في منجز مسرحية "ما بقات هدرة" لمحمد شرشال

المبحث الأول : بين البانتومايم و المونودرام المسرحي في التجربة الجزائرية

يعتبر التيار العبثي واحدا من أبرز التيارات المسرحية التي ركزت على فكرة انعزال الفرد والتمثيل الفردي الدرامي، حيث تميزت عروضهم المسرحية بالصمت واستخدام لغة غير مفهومة كأساس للتواصل، فلقد "استمدت منبتها من الفكر الوجودي السارتري، وكان من أهم كتاب العبث صمويل بيكيت Samuel Beckettالذي اهتم بالمونودرام باعتباره شكلا فنيا"[1]، وقد خلف عدة مسرحيات منها "في انتظارغودو" و"شريط كراب الأخير"، التي تعتبر مونودرامات صامتة مكونة من جزئين، بيد أن الهدف منها تواجد هذا النوع من المسرحية التفسير المثلي لرؤيته العبثية التي تستند إلى فكرة عزلة الفرد، وهذا ما يشير إلى أن المونودراما قد أتاحت لرواد المسرح العبثي مجالا واسعا وتصميما مسرحيا مناسبا لتوظيف الأفكار العبثية، من خلال التركيز على شخصية الممثل وتقليل دور الشخصيات في الأداء المسرحي.

➢ رؤية في المونودرام:

يعد مصطلح المونودراما Monodramaمن الأشكال المسرحية المثيرة للجدل، والتي شهدت تضاربا في تعريفها، واقترابا في الوقت ذاته من تفسيرها تعرفها نهاد صليحة على أنها "مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي يحق له الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طوال العرض"[2]، في حين يعرفها سمير عبد الرحيم الجلبي في معجمه الخاص بالمصطلحات المسرحية المونودرامية أنها: "المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلا واحدا، أو ممثلة واحدة"[3]و من خلال تعريف المونودراما نستشف أنها تشتمل على ممثل واحد، أي شخصية واحدة فوق خشبة المسرح، فيتمحور حولها العرض من بدايته إلى نهايته و لكنها تتقمص أدوارا كثيرة لشخصيات متباينة.

---

[1] - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب (مكتبة الأسرة)، مصر، 1997،ص165

[2] - المرجع نفسه، ص170.

[3] - سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، 1993،ص86

أما إبراهيم حمادة في معجمه المصطلحات الدرامية والمسرحية، فيعرفها بكونها " المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممثلا واحدا أو ممثلة لكي يؤديها فوق الخشبة"[1] وفي التعريف نفسه لإبراهيم حمادة، نجده يقدم تفسيرا مشابها لما سبقه، بأن المونودراما هي مسرحية الممثل الواحد.

➢ تجليات المونودراما في المسرح الجزائري :

فيما يتعلق بتواجد فن المونودراما في المشهد المسرحي الجزائري، يمكن القول أنه يعود إلى أشكال قبل المسرح مثل القوال والحكواتي والمداح والبراح وغيرها، هذه الأشكال تعكس في محتواها البعد الدلالي لاستخدام الشخصية الفردية كمحور للاهتمام، حيث يروي الأحداث بالنيابة عن الشخصية ويستخدم الحكواتي أحيانا تعابير الوجه أو الحركات كتعبير عن الحالة النفسية التي يتعامل بها أثناء سرده للقصص،" فضلا عن الارتجال الذي يعد من أهم سمات الممثل الذي كان هو المؤلف والمؤدي للدور، والمتقمص أيضا لشخصيات يستحضرها ويحاول من خلالها سرد المغامرات والأدوار في شخصية واحدة"[2]عبر استخدام تقنية التقليد، يتمكن الفنان في فن المونودراما من إبهار الجمهور الحاضر بأسلوب إقناعي وملفت للنظر، يعززه في ذلك تمكنه من تقليد الأصوات وتجسيد الشخصيات المختلفة، ما يضفي جوا من الفرحة الجمالية التعبيرية والوظيفية.

ظهور فن المونودراما في الجزائر يعود بشكل رئيسي إلى العمل الرائع للمرحوم عبد القادر علولة في مسرحية "حمق سليم"، ومن ثم توالت الأعمال البارزة مثل "صونيا" لفاطمة وأعمال أخرى لدليلة حليلو وتونس آيت علي وغيرهم، هذا النوع من العروض المسرحية التجريبية استحوذ على اهتمام الهواة والممثلين وأصبح له وجود قوي في السنوات العشر الماضية، استقطبت هذه المسرحيات الجمهور الجزائري بسبب مواضيعها المهمة التي تعكس واقع الحياة، وأيضا بفضل أداء ممثلين جزائريين محترفين إلا أن السبب الجوهري وراء شعبية هذا الفن يعود إلى الجانب المادي، حيث اختار الممثلون فن المونودراما بسبب

[1] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، المرجع السابق، ص156

[2] - ينظر :صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء، الجزائر، 2007، ص80

اعتماده على ممثل واحد وعدم الحاجة إلى عناصر أخرى، مما يقلل من التكاليف المالية للعرض المسرحي.

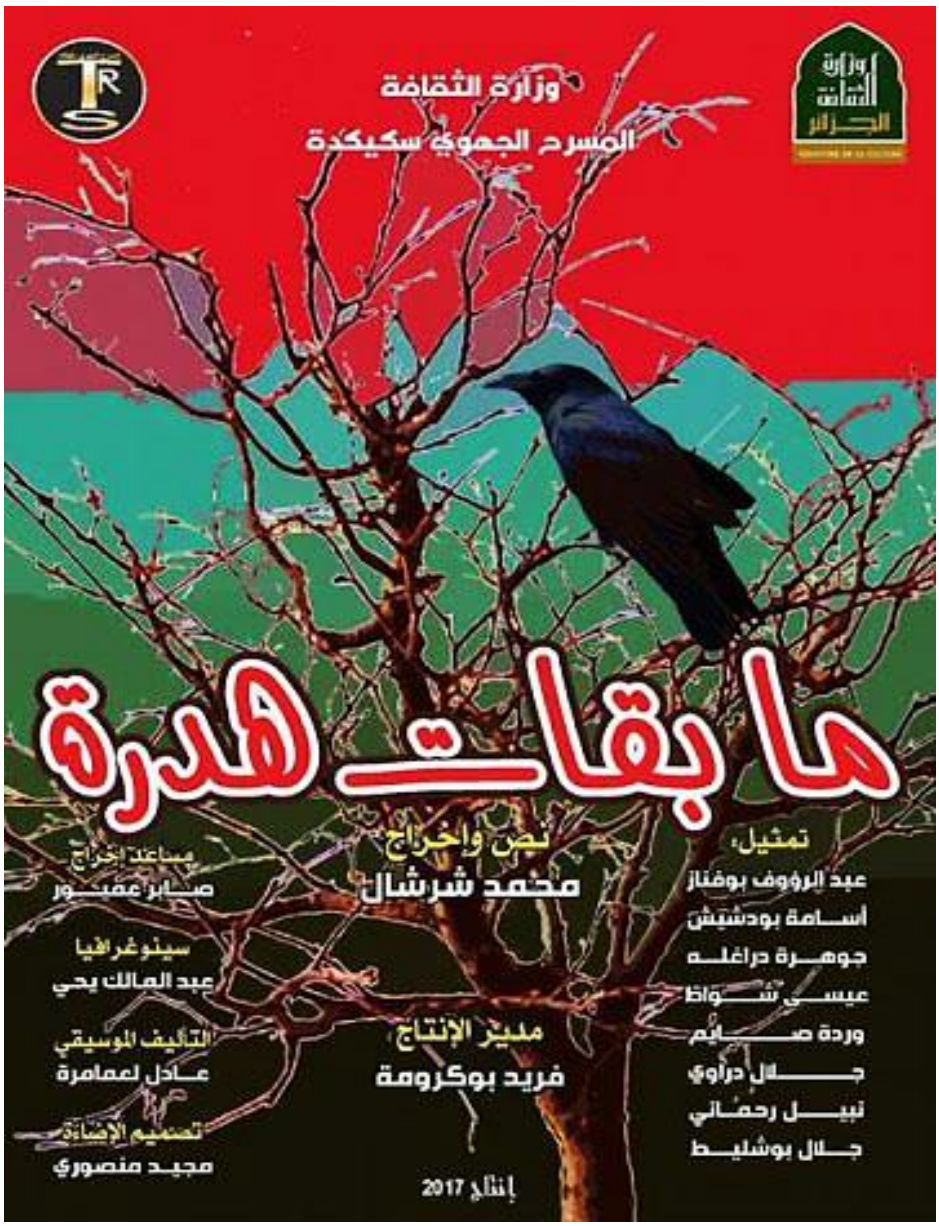
استنادا إلى ما تم ذكره حول ظهور فن المونودراما في الجزائر وتواجده في الساحة المسرحية بدوافع تجريبية وتغيير النمط التقليدي للتمثيل، يمكننا أن نستنتج أن العروض المونودرامية في الجزائر حققت نجاحا تجريبيا واسعا، بفضل فنانين ماهرين استثمروا خبراتهم في الكتابة والأداء والعرض لتعزيز هذا الفن وتعميمه ويعد هذا الفن شكلا فنيا حديثا يتميز بتقنيات جديدة مثل التركيز على لغة الجسد والصمت مما يتيح للممثل أن يصبح سيد المسرح ويتحكم فيه بكل احترافية.

مبحث الثاني : تحليل أطر مسرحية 'ما بقات هدرة '

1- البطاقة الفنية للمسرحية :

- كاتب المسرحية : محمد شرشال (بعد المعالجة الدرامية للمسرحية الأصلية).
- نوعها : كوميديا سوداء – مسرح اللامعقول.
- عدد الفصول : 2
- تاريخ كتابة المسرحية :2015 بعد الانتهاء من مسرحية "الهايشة "
- اللغة الأصلية : لغة الدارج
- اقتباس : مسرحية "المغنية الصلعاء" ليوجين يونسكو .
- إخراج : محمد شرشال
- مساعد المخرج : صابر عميور
- الشخصيات الرئيسية :الشرطي الأم، رجل الدين، المرأة، السياسي، المثقف، الشاب، المواطن .
- ديكور و أزياء : عبد المالك يحي .
- إضاءة : مجيد منصوري .
- الموسيقى الأصلية : أغنية "داداش " غناء وردة صائم .

- مكان العرض : المهرجان العربي للمسرح (الدورة10) بتونس.
- إنتاج : وزارة الثقافة، المسرح الجهوي سكيكدة 2017.
- مدة العرض : ساعة و 25 دقيقة.
- تاريخ العرض : 2017.



ملصق إعلاني لمسرحية "ما بقات هدرة"

2- ملخص المسرحية :

✓ توجه المخرج :

يعتبر محمد شرشال قامة مسرحية في الإنتاج والإخراج من طينة الكبار، عندما نتحدث عنه فلابد من القول أن مقدمة لائقة بشخصيته البارزة، وهذا لما قدمه للمسرح الجزائري من إبداع واحترافية برفعه لراية الفن العقلية والفعلية خارج الوطن، تميز بصورة واضحة عن الكتاب و المخرجين المسرحيين الذين سبقوه ذات زمن في ترك بصمتهم الإبداعية أمثال قسنطيني، علولة، محي الدين بشطارزي وغيرهم من القامات الفنية التي أبدعت بدورها في هذا المجال، إعتمد في أعماله التي تمثلت في "الهايشة"،"ما بقات هدرة"،" GPS"على عدة مدارس إذ مزج بين القسوة،و الفقير، والبهلوانية والصورة والعبث مع الاعتماد بشكل كبير على عنصر التغريب، والبيوميكانيك، إذ يعد من بين المخرجين الذين يؤمنون إيمانا راسخ أن الممثل هو روح العرض المسرحي و هو مركز الفعل المسرحي .

مسرحية "ما بقات هدرة "[1] مسرحية تندرج ضمن المسرح الصامت (البانتومايم) ويظهر ذلك في الفصل الثاني من المسرحية، وهذا لتناسب العنصر مع توجه كاتب المسرحية ومخرجها محمد شرشال حيث إستطاع أن يبرز للمتتبع بأن أعماله الثلاثة تشترك في مصدر فكري مشترك، وسم البعد التأثيري الواضح للرؤية الإخراجية بالفلسفة اللامعقولية للمسرحي الفرنكو روماني يوجين يونسكو، ونوعية مسرحه الفنتاستيكي والغرائبي الذي يصير أبلغ تعبيرا و تأثيرا و إمتاعا من الخطاب الواقعي اقتبس "مسرحية ما بقات هدرة " من مسرحية "المغنية الصلعاء" ليوجين يونيسكو كونها تحمل أطر العبث تمذ بجذورها إلى مسرح القسوة (آرتو)، والفقير (غروتوفسكي) من ناحية التمثيل والسريالية في أسلوب الكتابة كما سعى شرشال إلى إعادة المسرح في خطابه اللفظي إلى بداية الإنسان من حيث التعبير، كل ذلك في سبيل خلق عرض مسرحي يراهن عل أدبية النص لصالح لغة أخرى عندما نلغي من المسرح اللغة، فنحن نلغي الأدب و نخلق من الحركة و الإيماءة لغة جديدة

[1] _ نص مسرحية ما بقات هدرة (كوميديا عبثية لفصلين)، محمد شرشال، سنة 2017.

وهذا رهان يتجدد في أعمال شرشال .

✓ ملخص المسرحية :

تبدأ أحداث المسرحية بنعيق غراب وأحاديث فردية مختلطة غير مفهومة من شخصيات المسرحية في حديقة عامة، ثم يدخل الشرطي ليوقف الأصوات المتعالية ويستفسر عن الأمر ليعلمه رجل الدين بأنهم عالقون في فصل الصيف وينتظرون هطول المطر، فيأمرهم الشرطي بالكف عن الشكوى ويعطيهم تعليمات بإيقاف الفوضى إن كانوا لا يريدون العقاب، بعدها يتكلم كل من السياسي والمثقف والشاب والمرأة ورجل الدين تواليا وعلى حسب خلفياتهم الفكرية عن سبب عدم نزول المطر والحل ذلك، وحين يريد المواطن إعطاء رأيه يقوم الجميع بإسكاته، يعود الشرطي غاضبا لأنهم لم ينفذوا أوامره فيقرر استعمال صلاحياته ويخبرهم بأنه سيقوم بحرمانهم من القدرة على الكلام ابتداء من منتصف الليل ويذهب، فيعود الجميع للكلام المتداخل وإحداث الضوضاء وعند سماعهم لصفارة الشرطي يجري الكل لأمكنتهم ويجلسون، ثم يقوم الشاب مرة أخرى ويقترح عليهم حلا وهو النوم حتى لا يتمكنوا من حرمانهم من القدرة على الكلام، وهذا ما يحدث. لكن، وعند قيامهم من النوم صباحا يجدون أنفسهم غير قادرين على الكلام حقا، وأن قرار الشرطي طبق عليهم، فيبدؤون بالتحسر مفكرين في حل ما، وبعدها يركبون عربة يقودها المواطن منتقلين من الحديقة إلى مكان آخر.

في المشهد الثاني تطل الشخصيات كل على حدة من باب أو نافذة كوخ مخرجة رأسها ومفصحة بكلامها عن خباياها حول المرأة وحول ما يحدث حولها، ثم يدخل الشرطي مرة أخرى ويقلع رأس المواطن.

وفي المشهد الثالث يدخل كل من السياسي، المثقف الشاب المرأة المواطن ورجل الدين على الأم التي تغني وتقوم بإعداد الطعام في قدر كبير، ثم تخرج ويبدأ الكل بتغيير أزياء هم متحولين لأطفال صغار في حركاتهم وطريقة إصدارهم للأصوات، فيحمل أحدهم (السياسي) جوربا ويضعه داخل قدر الطعام، لتعود الأم غاضبة وتأمرهم بترتيب المكان

الذي تعمه الفوضى، وبعدها يتقرب إليها الطفل الصغير (الشاب) وتقوم بتقبيله وتحضنه، وأثناء ذلك يكرر (السياسي) فعلته ويضع حذاء داخل القدر، وبعد خروج الأم يلتف الكل حول (الشاب) مخيفين إياه محاولين التخلص منه في كيس أسود ولكنه بطريقة ما ينجو.

يعود الأب (الشرطي) للمنزل ويهجم الأطفال على الأكل الذي أحضره مصدرين أصوات ذئاب وماعز، أما البنت (المرأة) فيحملها الأب ثم تجهش بالبكاء لأنهم أخذوا كل شيء فينزع من أيديهم الأكل ويعيده للقفة، بعدها يوزع عليهم صحونا صغيرة ويترك لنفسه الصحن الأكبر، أين تضع لهم الأم الأكل وتفضل عليهم أباهم بالحصة الأكبر، لكنه يفاجئ بوجود جورب في صحنه فيغضب ويقوم بضرب أولاده وأمهم. في المشهد التالي يخلد الأب للنوم ويتسلل الأولاد لفراشه حاملين معهم هراوة وقنينة ومطرقة فتصرخ البنت وينهض الأب راكضا وراء هم يسمع صوت إطلاق رصاص والطفل (رجل الدين) يحمل مسدسا، بعدها ترجع الأحداث للوراء إلى غاية اللحظة التي جلس الأب فيها ليتناول الطعام، لكن هذه المرة دون أن يغضب ويقوم بضربهم بل يضحك، ثم يقوم الجميع بمساعدة (الشاب) ليتمكن من الوقوف والمشي ويخرج الجميع عدا الأم والأب، يبقى الوالدان بمفردهما في الغرفة يتغازلان محاولين أداء رقصة معا لكن بدون تناسق وبشكل فوضوي.

وفي آخر مشهد تعود الشخصيات لحالتها الأولى إلى الحديقة محتمية من المطر وحاملة بأيديها دلاء ثم يسمع صوت الغراب ويقوم السياسي برميه بقدمه بعيدا ويهطل المطر، وتنتهي المسرحية بذهابهم جميعا سعداء تاركين رجل الدين وراءهم نائما .

3- قراءة في محتوى العرض المسرحي :

✓ الشخصيات:[1]

الشخصيات	أبعاد الشخصية		
	البعد الجسماني	البعد النفسي	البعد الاجتماعي
شخصية الشرطي الأب	قوي البنية، طويل القامة	قلق، متعصب، غاضب، صارم	مواطن، رب عائلة
شخصية الأم سوبرانو	طويلة القامة، سليمة البنية	حنونة، مسؤولة، رومنسية	ربة بيت
شخصية المهرج المتدين	قصير القامة، متوسط البنية	متدين، متحفظ، قلق، عدواني، نمطي	مواطن
شخصية المهرجة المرأة	قصيرة القامة، ضعيفة البنية، جميلة	محبة، قلقة،خائفة	مواطنة
شخصية المهرج السياسي	قصير القامة، بدين	الغرور، متسلط، غاضب	مواطن
شخصية المهرج المثقف	طويل القامة، قوي البنية	مثقف، ذكي، متأمل	مواطن
شخصية المهرج الشاب	قصير القامة، هزيل البنية	متزن،بريء، مظلوم، مهمش	مواطن
شخصية المهرج	متوسط القام،	بائس،مهمش،مضطهد،	مواطن

[1] - نص مسرحية ما بقات هدرة (كوميديا عبثية لفصلين)، محمد شرشال، سنة 2017

المواطن	سليم البنية	مستغل	
الغراب	فانطوم	حالة هستيرية	حيوان

✓ الصراع :

- الصراع الداخلي: وهو صراع الشخصية مع نفسها وذاتها مع توظيف حركات البانتومايم يتجلى ذلك من خلال التحسر مفكرين في حل لمشكلتهم (الانقطاع عن الكلام). وفي الفصل الثاني نلاحظ صراع الأم مع نفسها من خلال كيفية إرضاء أفراد عائلتها وتلبية احتياجاتهم المنزلية والعاطفية وبين إرضاء زوجها.
- الصراع الأفقي: بين الشرطي وباقي الشخصيات الأخرى من خلال طلبه المتمثل في الانقطاع عن الكلام وهم بدورهم أباءوا بالرفض، ونلاحظ أيضا صراع بين الأب والأم الذي عثر على جورب في صحنه تم وضعه في القدر من قبل طفله الصغير إذ قام الأب بتوبيخ زوجته بسبب اهمالها لطفلها رغم أن هذه الأخيرة أظهرت نيتها الحسنة اتجاهه بإعطائها له أكبر حصة من الأكل.

4- تحليل العرض:

✓ قراءة في أداء الممثل :

يقول المخرج محمد شرشال: "نحن لسنا بصدد إنكار جمال ورونق الكلمة وأهميتها أدبيا وفنيا، ولكننا نهدف من خلال المجازفة الفنية و المغامرة إلى إبراز الحياة التي نحاكيها ركحيا بأكثر درامية حين نعتمد على الفعل المسرحي الخالص، لذا فإننا نمنح الممثل و الذي نعتبره روح العرض المسرحي، مجال أوسع للتعبير و تجسيد حرفيته من خلال أدواته التمثيلية".[1]

وبالتالي، أقنع الممثلون وأمتعوا في أداء شخوص المسرحية التي أحدثت طفرة في المسرح العربي، خاصة من خلال تقديم فصلين متكاملين ومختلفين بالعرض المنطوق أولا، ثم عرض الممثل الصامت حيث استطاعت ممثلة دور الأم في بيت الشرطي أن تؤدي دورها كاملا بصوت أوبيرالي دون أن تنطق بكلمة, فيما كان ابناؤها وزوجها صامتون وأكتفوا

[1]_نص مسرحية ما بقات هدرة (كوميديا عبثية لفصلين)، محمد شرشال، سنة 2017، ص2.

بالإيماء، وهي الفكرة التي نجحت وإن اعتبر البعض أن اللوحة مفصولة عن المسار العام للعرض, بل ومقحمة, وهي أقرب إلى عمل مواز، وهو ما استدعى مسرح الفعل عبر أداء موفق إلى حد بعيد للممثلين الثمانية الذين صنعوا عرضا فرجويا، بمعية المخرج باللعب على الكوميديا الساخرة أحيانا ومسرح اللامعقول في أحايين أخرى، وهو ما جعل مهمة البحث عن القطرة أو المطر رحلة سحرية ساخرة مشحنة بالرسائل والإشارات، في صورة ثمانية مهرجين يختلفون من المهرج السياسي إلى المهرج المتدين والمهرج المواطن و المهرجة المرأة والمهرج المثقف والمهرج الطفل مع الشرطي الأب والأم .

بالإضافة إلى استعمالهم تقنية السيرك (الأكروبات)التي تطبع بطابعها خطاب الحركة و الإيماء و أصوات الألعاب و مكياج و لباس الممثلين في حبكة وربط متقن، بين مرحلة الكلام ومرحلة الصمت واللعب بالإشارة، خاصة في لوحة الطفل التي تحول فيها الجميع إلى أطفال في عائلة تدعو للتعايش بسلام وبالإبداع بعيدا عن الوهم والتسلط والحديث الزائد من أجل حوار إيجابي بين السلطة والشعب، يضيف للمجتمع بعيدا عن التقاليد البائدة والممارسات السلبية التي تهكم بشأنها المخرج بنقد المجتمع الجزائري والعربي بلغة ساخرة وبسيطة وبلهجة جزائرية فهمها الحضور العربي من المحيط إلى الخليج.

✓ الإكسسوار[1]:

الأكسسوارات عنصرا مهما في الأزياء، حيث تعتبر مثل الأنماط الأخرى عناصر دلالية محملة بالعلامات البصرية، وعلى الرغم من أن الأكسسوار يخرج عن نطاق الممثل، إذ يتعلق بمظهر المسرح بشكل أكبر، فإنه يتميز بالحركية والتوالد الدلالي بشكل أكبر من الأنماط الأخرى، ويعد الأكسسوار ديكورا، لكن في حالته المتحركة، يصبح عنصرا حيويا للغاية.

[1] - ينظر :محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، سنة الإخراج 2017، نسخة مضغوطة بصيغة DVDبملحق البحث.

في مسرحية "ما بقات هدرة"، اعتمد المخرج على عدد كبير من الإكسسوارات، نظرا لأن العرض كان نصفه صامتا، وكانت الصورة البصرية العنصر الرئيسي الذي حمل الرسالة، وبالتالي، فإن المسرحية كانت غنية بالعلامات، وسيتم تحليلها بشكل مفصل.

تتجمع الشخصيات في هذا المشهد في الحديقة من أجل النوم، وذلك لتفادي تطبيق الشرطي للأمر الذي يمنعهم من إصدار الأصوات. ولذلك، يظهرون حاملين معهم وسائد وأغطية، هنا نلاحظ أن هذا المشهد يشبه قصة أصحاب الكهف. فعندما استيقظوا وجدوا أن كل شيء قد تغير. ولذلك، فإن الوسائد والأغطية تشير إلى تغير الأوضاع، خصوصا إذا ارتبطت بقصة أصحاب الكهف، حيث عندما استيقظوا وجدوا أن أصواتهم قد نزعت عنهم، وأن القرار الذي اتخذ من قبل الشرطي قد تم تنفيذه.**(ينظر الصورة1)**.

الصورة1 من الفصل الأول الدقيقة 30 توضح أكسسوار الوسائد والأغطية

من خلال الصورة، نشاهد حقيبة يد صغيرة بلون بنفسجي تحمل أدوات التجميل الخاصة بها، حيث تزين نفسها. يعد اللون البنفسجي على أنه لون روحاني، كما أنها تعتبر إحدى علامات جمالها.**(ينظر الصورة 2)**

الصورة2 من الفصل الأول الدقيقة 37 توضح حقيبة يد المرأة

يلاحظ و بشكل واضح دهشة الشخصيات من جمال المرأة بعد اغتسالها في الحديقة وتزيين نفسها،يمكن ملاحظة أن الرجل الدين يحمل سطلا صغيرا باج، وأن الشاب يحمل سطلا قرمزيا داكنا، وأن السياسي يحمل مرشا أزرق، وأن المواطن يحمل دلوا أخضرا كبيرا تعد الدلاء رمزا للجفاف فالأفراد في الصورة يعانون من انعدام التواصل والاهتمام ببعضهم البعض، وهو ما يعكس الوضع المزري الذي يعيشونه، ويمكن تفسير وجود هذه الأدوات على أنها تشير إلى رغبتهم في الحصول على الحد الأدنى من الماء والموارد في ظل هذا الوضع الصعب الذي يعيشونه، وفي هذا المعنى، يمثل الماء في الصورة الوضع الجيد الذي يفتقده الجميع.**(ينظر الصورة 3).**

الصورة3 من الفصل الأول الدقيقة 37 توضح اكسسوار السطول

في نهاية مشهد كشف الأسرار الدفينة، يمسك الشرطي رأس المواطن ويقتلعه، وهذا الاكسسوار يطابق تماما الرأس الحقيقي للشخصية من حيث المكياج والتصفيفة والقبعة التي يرتديها، بعد أن كشفت كل شخصية عن ما تخفيه داخلها ثم يأتي الشرطي يقتلع رأس المواطن قائلا "الخريف جاء والله لم يجلب شيئا لي!"[1] (ينظر الصورة 4)

[1] - ينظر :محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، سنة الإخراج 2017، نسخة مضغوطة بصيغة DVDبملحق البحث.

صورة4 من الفصل الأول الدقيقة 48 توضح قطع رأس المواطن

في الفصل الثاني من المسرحية، تخلع الشخصيات أزياءهم ليظهروا بمظهر الأطفال يمكننا اعتبار الأزياء الذي تخلو عنها كأكسسوار يمثل الانتقال من الكبر إلى الصغر. **(ينظر الصورة 5)**

صورة5 من الفصل الثاني الدقيقة 50 توضح خلعهم لأزيائهم القديمة

تحاول الأخوة رمي أخيهم الأصغر في كيس أسود، ويُعتبر اللون الأسود هنا رمزا للتربية السيئة التي تلقاها الأطفال، والتي أثرت على سلوكهم ومعاملتهم لأخيهم.(ينظر الصورة 6)

صورة6 من الفصل الثانى الدقيقة56 توضح أكسسوار الكيس

في الصورة، يظهر الأب وهو يحمل لحما قد نزعه من والده وهم يبكون، ثم يقوم بوضعه داخل القفتين الموجودتين بجانب الفتاة ويفضلها عنهم. **(ينظر الصورة7)**

صورة7 من الفصل الثاني الدقيقة 60توضح أكسسوار القفتين و اللحم

في الصورة، تظهر الأم وهي تحمل ملعقة كبيرة وغطاء، وأمامها قدر طعام يطهى على النار. يمكن تفسير القدر كرمز للثروة والنار كمصدر للطاقة، ومن الممكن أيضا تفسير القدر والنار كرمز للعلاقات الأسرية والتفاعلات الاجتماعية داخل المنزل.**(ينظر الصورة8)**

صورة8 من الفصل الثاني الدقيقة 49توضح قدر الطعام و الملعقة فوق النار

تعد هذه اللحظة في المسرحية نقطة تحول رئيسية حيث تتجلى فكرة المسرحية. ففي هذه اللحظة يجد الأب الجورب في صحن الطعام ويثور بشدة ويضرب أفراد عائلته.(ينظر الصورة 9)

صورة**9** من الفصل الثاني الدقيقة 62توضح أكسسوار الجورب الذي وجد في أكسسوار الصحن

تعد هذه الصورة إحدى نتائج ردة فعل الأب العنيفة، حيث يحمل الأطفال حبالا وقنينة ومطرقة وهراوة وساطورا، وكلها أسلحة يتسللون بها نحو أبيهم النائم لضربه أو قتله، لذا فإن هذه الأسلحة دالة على الهمجية التي تتجلى في الكبرياء والتعصب والتطرف وعدم القدرة على الحوار والتواصل.**(ينظر الصورة 10)**

صورة**10** من الفصل الثاني الدقيقة66 توضح حمل الاطفال لأكسسوار الأسلحة

هذه الصورة تعبر أيضا عن نتيجة ردة فعل الأب في المسرحية، حيث" يقوم الابن بإطلاق النار على والده ويقتله، ثم تعود أحداث المسرحية للخلف ويعتذر الأب ويصلح خطأه"[1].

[1] - محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، 2017،المهرجان العربي تونس، يرجى التوجه إلى ملحق البحث قرص (DVD)من67 إلى70دقيقة.

لذلك، فإن المسدس يعبر عن العلاقة المحطمة بين الأب ووالده داخل الأسرة بسبب سوء التربية وضعف التواصل.**(ينظر الصورة 11)**

الصورة11 من الفصل الثاني الدقيقة 67 توضح حمل أحد الأبناء لأكسسوار المسدس

يتم في هذا المشهد إصلاح الأب لغلطته المتعلقة بردة فعله، حيث يشير نزعه لخوذته إلى خروجه من شخصية الرجل العنيف، ثم يقوم بتوزيع الوسائد على أبنائهم ليذهبوا للنوم.(ينظر الصورة 12)

الصورة 12 من الفصل الثاني الدقيقة 75 توضح حمل الأب لأكسسوار الوسائد

في ختام المسرحية، يظهر جميع الشخصيات تحت غطاء واحد في الحديقة العامة، ما يشير إلى إصلاح العلاقات بينهم وتعاونهم في حماية أنفسهم من المطر. يمكن تفسير هذا الغطاء أيضا كرمز للحوار الذي يجمعهم رغم اختلاف خلفياتهم ومشاكلهم، باستثناء الرجل الدين الذي لم يستيقظ من نومه.**(ينظر الصورة 13)**

الصورة13 من الفصل الثاني الدقيقة 80 يوضح أكسسوار الغطاء

وفي نفس المشهد الأخير من المسرحية تظهر المرأة وهي تحتمي من المطر بمطاريتها البنفسجية لوحدها، والتي ميزتها كامرأة عن باقي الرجال . **(ينظر الصورة 14)**

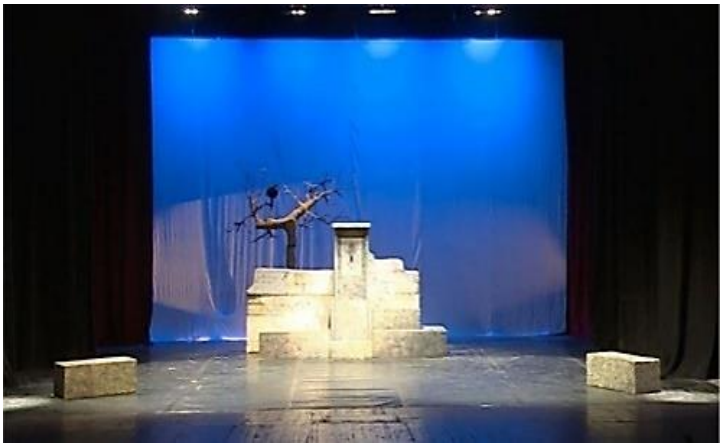
الصورة14 من الفصل الثاني الدقيقة 80 توضح أكسسوار المطارية

✓ الديكور :

على الرغم من أن مسرحية « ما بقات هدرة » تندرج ضمن الكوميديا العبثية، إلا أن

العناصر العبثية لم تتجلى في الديكور سوى في مشهد الإفصاح عن الخبايا، ولا يجب أن تتواجد هذه العناصر في جميع أجزاء الديكور، إذ يمكن للمخرج استخدام عدة خصائص فنية من مناهج مختلفة، وتم تخصيص العناصر العبثية لهذا المشهد فقط.

يصور هذا الديكور مشهد حديقة عامة، وعلى الجانبين يوجد مقاعد حجرية متوازية على شكل مستطيلات. وفي المنتصف، توجد نافورة ماء بجدار خلفي ودرج على ثلاثة مستويات، وخلف النافورة تظهر شجرة جرداء مشعبة الأغصان يحط على أحد فروعها غراب أسود، أما الخلفية، فتتألف من ستار أزرق سماوي يرمز إلى صفاء الجو الذي لا تسقط فيه الأمطار.**(ينظر الصورة15)**



الصورة15 في الفصل الأول توضح الديكور في مشهد الحديقة

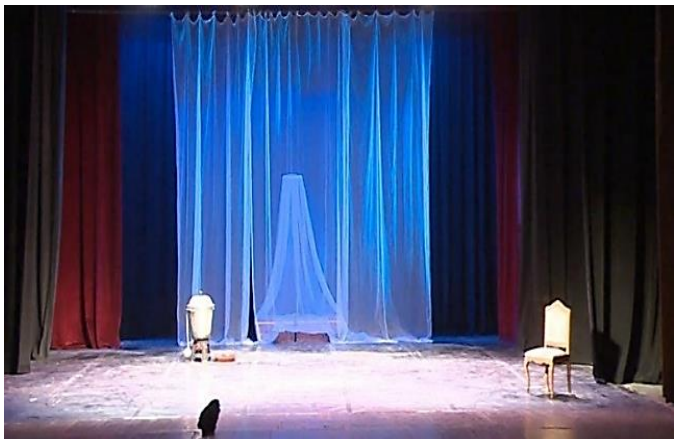
في مشهد الليل لا إختلاف في الديكور هنا سوى نزع الستار الخلفي وإضافة بدر للمنظر **(ينظر الصورة 16)**

الصورة16 في الفصل الأول توضح ديكور الحديقة في الليل

هذا هو المشهد الوحيد الذي يتجلى فيه العبث، حيث توجد أكواخ غير منتظمة الشكل وشخصيات تخرج رؤوسها من أبواب تلك الأكواخ، وأجسامهم تبدو وكأنها معلقة، يعلو الهلال فوقهم، ويحضر الغراب معهم مجدد.**(ينظر الصورة 17)**

الصورة17 في الفصل الأول توضح ديكور مشهد الإفصاح عن الخبايا

يتألف ديكور البيت من سرير في الخلف، وستار شفاف، و كرسي على الجانب الأيمن يحمل قدرا للطعام وصحونا، ويظهر الغراب هذه المرة على الأرض. **(ينظر الصورة 18).**



الصورة 18 في الفصل الثاني توضح ديكور البيت

✓ الإضاءة والألوان:

تم اختيار إضاءة عامة زرقاء للمشهد الإفتتاحي تظل الإضاءة في معظم مشاهد الفصل

الأول عامّة بيضاء، وتحافظ على الإضاءة الزرقاء التي تسلط على الستار الخلفي. **(ينظر الصورة 19)**

الصورة 19 من الفصل الأول توضح الإضاءة في المشهد الإفتتاحي للمسرحية.

تظل الإضاءة في معظم مشاهد الفصل الأول عامّة بيضاء، وتحافظ على الإضاءة الزرقاء التي تسلط على الستار الخلفي. و الهدف التقني للإضاءة البيضاء العامة هو جعل جميع العناصر المرئية واضحة للمشاهد. **(ينظر الصورة 20)**

الصورة 20 توضح الإضاءة في الفصل الأول من المسرحية

تتجه الشخصيات في هذا المشهد نحو مقدمة الخشبة وتتعرض لإضاءة بيضاء مركزة.

(ينظر الصورة 21)

الصورة 21 توضح الإضاءة في المشهد الثاني (الدقيقة 24)و نفسها في الشهد الرابع (الدقيقة 38)

في المشهد الذي يجتمع فيه الجميع للنوم هربا من الحرمان من أصواتهم، يتم تسليط إضاءة زرقاء عامة على المكان لتوحي بظلمة الليل. (ينظر الصورة 22)

الصورة 22 الفصل الأول الدقيقة 30 توضح الإضاءة في مشهد النوم

استعملت الإضاءة الزرقاء في هذا المشهد مع إضاءة بيضاء مسلطة على الأكواخ . (ينظر الصورة 23)

الصورة 23 في الفصل الأول توضح الإضاءة في مشهد الإفصاح عن الخبايا

في المشهد الأول من فصل المسرحية الثاني نرى إضاءة عامة بيضاء في القسم الأمامي من الخشبة، أما القسم الخلفي الذي يضم الستار والسرير فنرى إضاءة زرقاء. **(ينظر الصورة 24)**

الصورة 24 توضح الإضاءة في المشهد الأول من الفصل الثاني

تم استخدام إضاءة حمراء عامة في هذا المشهد، بالإضافة إلى إضاءة زرقاء مسلطة على الأم. **(ينظر الصورة 25)**

الصورة 25 من الفصل الثاني الدقيقة 60 توضح الإضاءة في مشهد غضب الأب

يتم تعكس الإضاءة إلى حد ما في هذا المشهد، بحيث يصبح اللون الأزرق هو الإضاءة العامة واللون الأحمر مسلط على الأطفال. يعبر اللون الأزرق عن التوتر والجو الغير مريح والمخيف، في حين يدل اللون الأحمر على الخوف. **(ينظر الصورة 26)**

الصورة 26 من الفصل الثاني الدقيقة 63 توضح الإضاءة في مشهد الخصام بين الزوجين

في هذا المشهد، يلاحظ وجود إضاءة بيضاء تسلط على الأم التي تبكي، وعلى الأطفال الذين يقفون بجانبها مواسين إياها، ويمكن ملاحظة إضاءة زرقاء تسلط على الطعام**(ينظر الصورة 27)**

الصورة 27 من الفصل الثاني الدقيقة 64 توضح الإضاءة بعد مشهد الخصام

في نهاية مسرحية، يتم تسليط الضوء الأبيض على رجل دين نائم بجوار النافورة . **(ينظر الصورة 28)**

الصورة 28 من الفصل الثاني الدقيقة 80 توضح الإضاءة في المشهد الأخير

✓ الأزياء والمكياج:

يظهر هذا الشخص بزي شرطي أزرق معروف، يرتدي قفازين وخوذة ويحمل مسدسا معلقا على حزام أبيض، إضافة إلى صفارة وحذاء أسود كبير يتميز بشكل أسنان حادة من الأمام. **(ينظر الصورة 29)**

الصورة 29 توضح زي شخصية الشرطى

يتميز زي الأم بتعدد الألوان، إذ يتكون من فستان فيروزي قصير مزين بالورود، وجوارب طويلة صفراء، وحذاء وردي كروي الشكل من الأمام، إضافة إلى مئزر مخطط بشكل عمودي باللون البنفسجي والأخضر الغامق والبرتقالي والأحمر والأصفر. ويبدو هذا الزي فوضويا ويدل على عدم الاهتمام بالنفس والشقاء. **(ينظر الصورة 30)**

الصورة 30 توضح زي شخصية الأم

تم اختيار قميص قصير رمادي مزرق مع طرز أبيض لشخصية رجل الدين، فوقه سترة صفراء وتحته قميص أخضر وسروال قصير أصفر، إضافة لجوارب رياضية حمراء بثلاثة أشرطة وحذاء نصفه الأمامي رمادي ونصفه الخلفي أصفر. **(ينظر الصورة 31)**

الصورة 31 توضح زي شخصية رجل الدين

مع الحفاظ دائما على شكل المهرج، ترتدي المرأة فستانا قصيرا، نصفه العلوي أزرق مع أكمام وردية بأزهار، وتنورة تحمل نفس لون وشكل الأكمام، وأسفل ذلك سروال رمادي، وفي قدميها ترتدي حذاء أبيض بمقدمة كروية مع خطوط صفراء وشرائط وردية. **(ينظر الصورة 32)**

الصورة 32 توضح زي شخصية المرأة

يتألف زي الشخصية السياسية من قميص برتقالي وربطة عنق خضراء، إلى جانب سروال أزرق داكن، كما يرتدي سترة كبيرة الحجم باللون الأزرق الفاتح ، وحذاء باللون الأزرق، مع جوارب تتناسب مع لون ربطة العنق. **(ينظر الصورة 33)**

الصورة 33 توضح زي رجل السياسة

يتكون زي الشخصية المثقفة من سترة بنية بنصف أكمام مع قميص أزرق وربطة عنق فراشة بيضاء وسروال رمادي قصير وجوارب زرقاء وحذاء أصفر. **(ينظر الصورة 34)**

الصورة 34 توضح زي شخصية المثقف

الصورة 35 توضح زي شخصية الشاب

ترتدي هذه الشخصية قميصا أصفر طويل بغطاء رأس ، سترة زرقاء، سروال أحمر إحدى ساقيه أدخلت تحت الجوارب الصفراء الطويلة، وحذاء أسود وأحمر بشريط أخضر .**(ينظر الصورة 35)**

الصورة 36 توضح زي شخصية المواطن

يتميز زي شخصية المواطن بالألوان الداكنة، حيث يتكون من زي عمال باللون الأزرق الرمادي الداكن، وسترة قرمزية داكنة، وقبعة صوفية زرقاء داكنة تحمل كرة حمراء على القمة، وجوارب صفراء داكنة مع ثلاث خطوط سوداء، وحذاء أحمر باهت. **(ينظر الصورة 36)**

بعد النظر إلى الصورة، يمكن ملاحظة تغيير أزياء جميع الشخصيات باستثناء الأم والشرطي، حيث أصبحوا يرتدون أزياء الأطفال الصغار، ويبدو أن السياسي والشاب يرتدون حفاظات وملابس الأطفال، بينما يرتدي المواطن والمثقف والأم بيجامات الأطفال ذات اللون الزهري، كما أن معظمهم يرتدي قبعات رضع صوفية ملونة، ويحافظون على مظهر المهرج. **(ينظر الصورة 37)**

الصورة 37 توضح أزياء الشخصيات في الفصل الثاني

أما عن المكياج، فيلاحظ من خلال استخدامه أن الأشخاص تبدو على شكل مهرجين، ويتم هذا الاختيار لإعطائهم حرية أكبر في سلوكياتهم، وأيضا لتبرير تصرفاتهم التي قد تبدو غريبة إذا كانوا على شكل أشخاص طبيعيين وهذه خاصية من خصائص العبث.

✓ الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

بعد دراسة جميع العناصر البصرية المستخدمة في تصميم مسرحية "ما بقات هدرة"، يأتي دور العناصر السمعية، ومنها الموسيقى التي كانت حاضرة طوال العرض وفي مشاهد متعددة. تخضع الموسيقى وكغيرها من العناصر الدلالية لدراسة تحليلية بناء على الأحداث والعناصر البصرية التي تظهر على المسرح وتتيح للجمهور فرصة تجربة جمالية متكاملة وفهم أعمق لمضمون العرض.

- في المشهد الأول وعند دخول الشرطي يسمع مقطعه طابع جدي وهزلي في نفس الوقت وهي مدخل تعريفي لما ستكون عليه طبيعة الأحداث.
- عند الانتقال من إلى مشهد النوم يسمع فاصل موسيقي يوحي بالترقب أو حدوث أمر ما عن قريب.
- في مشهد يبدأ الجميع بالتفكير في حل لمشكلتهم (الانقطاع عن الكلام) توضع موسيقى حزينة تدل على يأسهم وفشلهم وخضوعهم للواقع.

- وفي المشهد الذي يغضب فيه الأب ويعنف أو الده وزوجته، تسمع موسيقى رعب وحزن دلالة على خوفهم من الأب، لكن وبعد رجوع الأحداث للوراء وإصلاح العلاقة بينه وبين أولاده، توضع أغنية « داداش كبر وعاش » وهي أغنية يغنيها الأهل للطفل الذي يبدأ في المشي.

بينما ارتأى المخرج توظيف مؤثرات صوتية ساهمت في إعطاء حركية ودلالة عن حركة الشخصيات و أحداث المسرحية كتوظيف نعيق الغراب، والصفارة حيث يتوقف الجميع عن الكلام والضجيج عند سماعها، بالإضافة الى صوت الرعد و المطر و صوت العربة، وصوت الرصاص .

خاتـــمـــة

نافلة القول، وفي ختام هذه الدراسة الموسومة بـ" البانتومايم في عروض المسرح الجزائري" توصلت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج نذكر منها ما يلي:

- المسرح الصامت (البانتومايم) هو ذلك المسرح الذي لا تستخدم فيه الكلمات وانما يستخدم فيه الجسد او اجزاء منه للتعبير عن فكرة معينة.
- يعد المسرح الأدائي الصامت جامعا للفنون الأخرى كالرقص والموسيقى والغناء والأكروباتيك والإرتجال وغيرها من الفنون الأخرى في وحدة عضوية منسجمة تمنح الممثل القدرة على التعبير المرئي.
- تشير مدارس المايم إلى مناطق فى العالم يتركز فيها المايم حسب التقاليد وتاريخيا- وهناك ثلاث مدارس رئيسية في العالم : الشرقية، والإيطالية ، والفرنسية. ولهذه المدارس ثلاث سمات مشتركة : كل منها لها تقليد مايم قوى مرتبط بشدة بحضارة قومية، وكل مدرسة لها أسلوب متفرد، وكلها أثرت في المايم بقوة على المستوى العالمي.
- المدرستان الشرقية والإيطالية أقدم بكثير من المدرسة الفرنسية، لكن ربما تكون المدرسة الفرنسية هي الأكثر تأثيراً بين الثلاثة مدارس، لأن المدرسة الفرنسية هي التي رفعت المايم إلى شكل فني خاص بها.
- يتضمن عرض المايم منطقتين رئيستين للتركيز : الأفكار والتقينات، عرض المايم يكون معتمدا على المزج الناجح بين الاثنين.
- الإيماءة الواضحة التي تعبر عن معنى واضح اهم فعل مسرحي يفترض بالممثل القيام به.
- الإيماءات هي تقنيات المايم التي تتضمن أساسا اليدين وتضعهما في البؤرة. وتعتمد كثير من الإيماءات بشكل قوى على تقنيتين جسديتين محددتين : العزل والحركة المضادة.
- الإيهامات فهي تقنيات مايم، والتي هي ليست مشيات لكنها تعتمد على الجسم كله للتأثير البصري.

- يلعب المسرح دورا هاما في سيكولوجية الشخصية المسرحية من خلال دراسة جذوره الخاصة حيث تعني الأسس الغريزية والأنثروبولوجية التي أدت بشكل لا مفر منه إلى ظهور الدراما في المجتمع البشري
- المفهوم الجمالي للجسد في الثقافة الأوروبية كأداة نقل وتهذيب الأحاسيس والمدركات الفلسفية والدينية، سواء عبر القواعد أو الطرق التي تنظم الممارسات التأملية والشعائرية أو من خلال قواعد العرض المسرحي، لكن ما يهمنا هو جسد الممثل المسرحي هذا الجسد الذي له لغته الخاصة والذي يحتاج إلى رعاية وتربية من أجل أن يخدم المسرح.
- يمكننا أن نعتبر الإخراج هو الجانب المنظم الذي يحكم صورة العرض المسرحي من حيث الشكل والمضمون والإيقاع والجماليات. لذلك، يجب أن يتم توظيف التحفظ والذوق السليم في إخراج الأفكار المصورة في الـ" ميم "، حيث يتم تناسب كل إيماءة وتعبير وحركة مع شخصية الممثل في عيون الجمهور.
- ضمت مسرحية ما بقات هدرة عددا هائلا من العلامات البصرية والسمعية، وبكونها نوعا ما مسرحية صامتة في معظم أحداثها فالصورة كانت الكفيل والنائب عن الكلمة في غيابها، لذا فقد اعتمد المخرج على السينوغرافيا بشكل كبير والتي كانت المترجم لأفكاره .
- اتسمت سينوغرافيا المسرحية بالتوازن في التصميم ورغم كثافة العلامات فالخشبة لم تتخم بالعناصر المادية، كما قامت بوظيفتها التعريفية، فكشفت عن خلفيات الشخصيات وطبيعة الأمكنة والزمن وخلقت الجو المناسب لكل مشهد حسب مجريات الأحداث فيه.
- عبرت السينوغرافيا في المسرحية عن العبثية التي تندرج ضمنها، وذلك من خلال. جميع عناصرها من ديكور وأزياء وموسيقى. .كما قامت بالتأثير على المستويين العاطفي والعقلي.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر :

1- العربية:

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر، 1971م/1361هـ.
- باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2015.
- التيجاني الصلعاوي/رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض.
- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997.
- محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، سنة الإخراج 2017، نسخة مضغوطة بصيغة DVD.
- نص مسرحية ما بقات هدرة (كوميديا عبثية لفصلين)، محمد شرشال، سنة 2017.

2- أجنبية:

- Patrice Pavice, dictionnaire de théâtre, édition revue et corrigée, paris, 2009, p198.

ب- المراجع :

1- الكتب :

1-1- العربية :

- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تر جمة محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
- أردش سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للفنون و الآداب، العدد19، الكويت، جوان 1979.
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون(مسرح)، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006.

- مرافين لوشكي، كل شيء عن التمثيل الصامت، ترجمة سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.
- معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا 2004.
- أبو حسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2004.
- أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة، دار الوفاء للنشر و الطباعة، مصر، 2005.
- أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، دار عدنان للنشر، بغداد، 2013.
- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق، مغرب، 1994.
- جميل حمداوي، صورة الممثل في التيارات المسرحية المعاصرة، دار الريف، المغرب، 2019.
- حمادة إبراهيم، اللغة الدرامية العناصر غير منطوقة و العناصر المنطوقة، دار الكتب، القاهرة، 2005.
- الدروبي طه كاسب، كيف نحلل شخصية جليسك، دار علم الثقافة للنشر و التوزيع، عمان 2004.
- سعد صالح، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، 2001.
- سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1993.
- شكير عبد المجيد، الجماليات المسرحية، دار الطليعة الجديدة، سوريا، 2005.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء، الجزائر، 2007.
- طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، دار القدس العربي، وهران، 2011.
- عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية، للكتاب، دمشق، 2010.

- عبود حسن /علي الحمداني/نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية للنشر و التوزيع، عمان، 2016.
- عبود حسن المهنا، علي الحمداني، أساليب الأداء عبر العصور، الدار المنهجية، عمان، ط1، 2006.
- عرار مهدي أسعد، البيان بلا لسان: دراسة في لغة الجسد، دار الكتب العلمية، الكويت،2007.
- عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، دار المسيرة، عمان، 2007.
- عقيل علاوي /راسل كاظم عوده، مهارات الممثل في عروض البانتومايم المسرحية، مجلة الأكاديمي، العدد105، 2022.
- فاضل الجاف، فيزياء الجسد، دار المدى، بيروت، 2012.
- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2005.
- محمد فضيل شناوة، أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان، عمان، 2016.
- مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2002.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية للكتاب (مكتبة الأسرة)، مصر، 1997.

2-1- المترجمة :

- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية ج1، ترجمة جمة عثمان نويه، مكتبة الأنجلو، مصر.
- آن اوبر سفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة: حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة (أكاديمية الفنون)، القاهرة، 1996.
- برتولد بريخت، الأرغانون الصغير، ترجمة فاروق عبد الوهاب، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر.

- جلين ولسون، سيكولوجيا فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحليم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداء، الكويت، أفريل 2000.
- ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
- فوبيون باورز، المسرح الياباني، ترجمة سعد زغلول نصار، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة، بيروت، 1964.

ج- المجلات و الدوريات:

- البشير ضيف الله ، المسرح الجزائري المعاصر و رهانات التلقي ، مجلة الدراسات الانسانية و الاجتماعية ، الاردن ، المجلد 2 ، الاصدار3 ، 2021.
- بهاء زهير كاظم، جماليات الأداء الحركي في عروض المسرح الصامت، مجلة كلية التربية، بغداد، العدد الثالث و الأربعون، 2021.
- عواد علي، يوجينو باربا من لحام إلى مؤسس أنثربولوجيا المسرح، صحيفة العرب، عراق، 08/2015، www.alarab.com.
- نواري بن حنيش، الإيماءة و رمزية الحركية في المسرح التجريبي، مجلة آفاق العلوم بجامعة زيان بن عاشور بالجلفة، 2019.
- خالد حفصة /دين الهناني أحمد، علاقة القناع بالماكياج و دورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، جامعة الجيلالي يابس، سيدي بلعباس، المجلد1، العدد5، 2018.
- فاتن جمعة سعدون ، حركة القناع و أهميتها في مسرح الطفل، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، عدد72، 2011.
- جستن كاش، خصائص مسرح القسوة، ترجمة محمد عزام الجراح، مجلة الهيئة العربية للمسرح، www.atithatre.com.
- فرحان بلبل، شؤون وقضايا مسرحية، مجلة دبي الثقافية، الصدى للصحافة و النشر و التوزيع، الإصدار 71، 2012.

د- المذكرات والأطروحات :

- سوسن عبد الخالق، الرقص المصري واليوناني القديم، رسالة ماجستير بكلية التربية الرياضية للبنات، الإسكندرية، 1985.
- مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2008.
- حياة جميلي، المسرح الإيمائي في الوطن العربي، رسالة شهادة الليسانس، جامعة أكلي محند أولحاج، قسم اللغة والأدب العربي، البويرة، 2013.

هـ- الدراسات الأكاديمية :

- بدير محمد، محاضرات فن الإخراج، ألقيت على طلبة السنة الثالثة ليسانس فون درامية، جامعة تلمسان، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، 2020، ص4، رابط المحاضرات على منصة e-learning: https://elearn.univ-tlemcen.dz/course/view.php?id=1738

فهرس المحتويات

المحتوى	
إهداء	
شكر	
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: نحو البحث في جذور الأداء الصامت	
المبحث الأول: البانتومايم في سياق المصطلح والمفهوم	16-08
المبحث الثاني: مدارس البانتومايم في العروض المسرحية	25-16
المبحث الثالث: المكونات الرئيسية لعروض البانتومايم المسرحية	35-26
الفصل الثاني: البانتومايم ومعيار الإدراك الحسي في خلق الشخصية المسرحية	
المبحث الأول: مباحث أولية في شخصية البانتومايم	45-37
المبحث الثاني: فكرة القناع الصامت الميمي	51-46
المبحث الثالث: البانتومايم في تجربة الرواد العالميين	64-52
الفصل الثالث: قراءة في منجز مسرحية "ما بقات هدرة "لمحمد شرشال"	
المبحث الأول بين البانتومايم والمونودرام المسرحي في التجربة الجزائرية	68-66
المبحث الثاني تحليل أطر مسرحية "ما بقات هدرة "	93-68
خاتمة	94
قائمة المصادر والمراجع	102-97
فهرس المحتويات	105

الملخص:

مسرح الميميك أو المسرح الإيمائي كما يصطلح عليه أكاديميا هو تعبير عن مفهوم فن التمثيل الصامت، وهو نوع من الأداء يعتمد على الحس الجمالي، والبصري، والإيقاع الزمني، والمساحة المكانية والإيماءة أو الحركة، وبحيث يكون جسد الممثل هو المحرك الأساسي في تكوين الصورة الجمالية في العرض المسرحي و يمكن القول بأن المسرح الإيمائي هو أداء حركي جسدي يكون الجسد فيه هو المحرك الأساسي فيه بحركاته وإشاراته وإيماءاته، ونجد أن الممثل الإيمائي يستطيع تكوين أشياء في الفراغ أو في فضاء المسرح ويضع لها ثقلا ووزنا يتعامل معه في ذهن المتلقي فهو بتلك الإيماءات والإشارات والحركات يحلق في ذهن المتفرج صورة غير موجودة في الأصل.

الكلمات الافتتاحية: البانتومايم، المسرح الجزائري، مسرحية ما بقات هدرة.

Résumé :

Le théâtre mimique, également connu sous le nom de théâtre gestuel académiquement, est une expression du concept de l'art de la représentation silencieuse. Il s'agit d'une forme de performance qui repose sur la sensibilité esthétique, visuelle, rythmique, spatiale et gestuelle. Le corps de l'acteur est le principal moteur de la création de l'image esthétique dans la représentation théâtrale. On peut dire que le théâtre gestuel est une performance corporelle dans laquelle le corps est le principal moteur à travers ses mouvements, ses signaux et ses gestes. L'acteur gestuel peut créer des objets dans l'espace ou sur la scène et leur donner du poids et de l'importance que le spectateur perçoit dans son esprit. Ainsi, à travers ces gestes, signaux et mouvements, il fait émerger une image qui n'existait pas à l'origine.

Mot clés : pantomime, théâtre algérien, spectacle 'mebkat hadra'.

Summary :

Mimetic theater, also known as pantomime theater academically, is an expression of the concept of silent performance art. It is a type of performance that relies on aesthetic, visual, rhythmic, spatial, and gestural senses. The body of the actor is the primary driving force in creating the aesthetic image in the theatrical presentation. It can be said that mimetic theater is a physical movement performance where the body is the main engine through its movements, signals, and gestures. The mimetic actor has the ability to create things in space or on the stage and give them weight and significance that the audience perceives in their minds. Through these gestures, signals, and movements, they create an image that does not originally exist.

Keywords : pantomime, algerian theater, performing of 'mebkat hadra'.