جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

أدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث ومعاصر

رقم: ح/

إعداد الطالبة:
مريم عثماني

يوم: .....

سينوغرافيا الجسد في المسرح السياسي
- نماذج من مسرحيات شكسبير -

لجنة المناقشة

	أ.ت.ع	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
صالح حوحو	أ.م.أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
	أ.ت.ع	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2022م/2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتور "صالح حوحو " الذي قام بالإشراف على هذا العمل، وكان لي السند والعون والموجه في كل خطوات إعداد هذه الرسالة.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة بتفضلهم بقبول مناقشة المذكرة وإثراء مضمونها.

مقدمة

يعتبر المسرح واحدا من أشكال الفنون المختلفة التي لاقت اهتمام العديد من الكتاب والدارسين لهذا الفن، فهو يمثل مكانا للأداء والتمثيل والتطبيق، كما أنه الفضاء الذي يجسد أو يترجم القصص والنصوص الأدبية أمام المشاهدين، مما يدفع بالمتفرج للتفاعل مع أدوار الممثلين أثناء العرض المسرحي، وذلك باستخدام مزيج من العبارات وبعض الإيماءات المترجمة بالموسيقى والصوت ومجموع الحركات التي يقوم بها الفنان والتي بدورها تجذب المتلقي.

وباعتبار المسرح من الفنون التي تعالج قضايا المجتمع (الاجتماعية والثقافية والنفسية والسياسية...) ارتأيت في هذا البحث، أن أسلط الضوء على جملة العناصر التي يتشكل منها المسرح وهذا ما دفعني لدراسة وتحليل سينوغرافيا الجسد في المسرح السياسي نماذج من مسرحيات شكسبير.

ويعود سبب اختياري لموضوع المذكرة الموسوم بـ: سينوغرافيا الجسد في المسرح السياسي نماذج من مسرحيات شكسبير ، كون هذا الموضوع جديد وأيضا فضولي لفهم ومعرفة ما تحتويه السينوغرافيا من عناصر وتأثيرها في ذات المتلقي والتفاعل معها.

- وإثر ذلك تتحدد لنا الإشكالية التالية : فيما تمثلت سينوغرافيا الجسد في مسرحيات شكسبير ؟

وقد انطوت تحت هذه الإشكالية الرئيسية تساؤلات فرعية تمثلت في:

- ما العلاقة بين السينوغرافيا والجسد؟
- ما هو دور حركة الجسد؟
- وما مدى تأثير حركة الجسد في نفس المتلقي؟

واقتضت طبيعة البحث أن نجعله في مقدمة ومدخل وفصل نظري وآخر تطبيقي وخاتمة فجاءت دراستنا كالتالي:

أما **المدخل** الموسوم بـ: حول السينوغرافيا النشأة والتطور والوظائف تناولت فيه الإرهاصات الأولى للسينوغرافيا وتطورها وعناصرها ووظائفها.

أما **الفصل الأول النظري المعنون** بالمسرح المفهوم والتطور فقسمته إلى مبحثين: المبحث الأول: المسرح ، أما المبحث الثاني: فقد جاء تحت عنوان أنواع المسرح حيث عرضت فيه بعض أنواع المسرح كالمسرح السياسي، و الاجتماعي، والديني، والتربوي، والحركي.

أما بالنسبة **للفصل الثاني**: الذي حمل عنوان دراسة الحركة وتحليلها في المسرح السياسي عند شكسبير، وقسمت هذا الفصل إلى أربعة مباحث ، المبحث الأول قدمت فيه نبذة عن حياة شكسبير، أما المبحث الثاني تناولت فيه تحليل ودراسة الحركة مسرحية يوليوس قيصر (موت قيصر)، وأيضا في المبحث الثالث قمت بتحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك جون (دخول الملك) وفي المبحث الأخير عمدت أيضا على تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك لير (حمل الملك لير لإبنته).

ثم وصلت إلى الخاتمة التي تضم أهم الإستنتاجات المتوصل لها من خلال هذا البحث.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على مجموعة من المصادر والمراجع أذكر منها:

باتريس بافيس "المعجم المسرحي" .

سمير عبد المنعم القاسمي" جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ".

لينا نبيل أبو مغلي والدكتور مصطفى قسيم هيلات "الدراما والمسرح في التعليم" .

أما بالنسبة للمنهج الذي اتبعته في بحثي هذا، فهو المنهج السيميائي، كونه الأنسب في دراسة وتحليل مسرحيات شكسبير وتحليل حركات الجسد، كما استعنت بآليتي التحليل والوصف.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتني في موضوعي، فتمثلت في: قلة المراجع التي تحلل حركات الجسد.

وختاما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف د/ **صالح حوحو** الذي كان خير سند لي خلال مسيرة بحثي، والذي لم يبخل علي بالمعلومات والأفكار القيّمة والنصائح الوجيهة فجزاه الله خير جزاء.

المدخل

حول السينوغرافيا المفهوم والوظائف

1-مفهوم السينوغرافيا :Scénographie

2-النشأة والتطور : (السينوغرافيا)

3-عناصر السينوغرافيا

4-الفضاء السينوغرافي

5-وظائف السينوغرافيا

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة والبارزة في مطلع القرن العشرين، وهذا لا يعني أن المصطلح لم يُعرف منذ بدايات المسرح، فهو موجود تحت مسميات كثيرة أخرى فمكونات المصطلح يعود قدمها إلى قدم المسرحية، فالترجمة الحرفية لمصطلح السينوغرافيا ترجع إلى "سيكنوغرافين" والتي تعني تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم. واستنادا إلى هذا المفهوم نجد أن السينوغرافيا أخذت بدايتها من بداية المسرح مع الحضارة الإغريقية ثم الرومانية، مرورا إلى العصور الوسطى، إلى أن وصلت إلى ما هي عليه في عصرنا الحالي، فالسينوغرافيا من العناصر الأساسية التي تملك زمام نجاح العرض المسرحي، فهي تشمل جميع العناصر البصرية والسمعية المطروحة على خشبة المسرح من أزياء مسرحية، ديكور، إضاءة، إكسسوارات، أقنعة ماكياج، وموسيقى.

1- مفهوم السينوغرافيا :Scénographie

بالإنجليزية : Scenography stagecrht

بالألمانية : Bunnenbild

بالإسبانية : Escenografia

"هي كلمة يونانية Skénographia المنحوتة من Skene وتعني الخشبة و graphikos وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات وعند جمع الكلمتين يتشكل لنا معناها الحديث وهي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح ".[1]

ويعرفها مارسيل فريد فون Marcel Freyde Fent على أنها "فن تنسيق الفضاء والتحكم في تشكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغنائي أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث".[2]

أما باتريس بافيس* Patrice Pavice فيرى أن السينوغرافيا عبارة عن "فن وعلم يقومان بنتظيم الركح والفضاء المسرحي ".[3]

وبينما تعرف باميلا هاورد Pamela Hawara السينوغرافيا بأنها "خلق فضاء فوق خشبة المسرح وتصنف اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصري، وهي تركيب وتلوين فضاء المسرح".[4]

كما يذهب عبد الرحمان الدسوقي إلى تحديد مفهوم السينوغرافيا بوصفها "عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الأداء والتي يشارك المتلقي في تشكيلها بتفاعله وخياله ".[5]

---

[1] ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط 2 ، 2006، ص 265.

[2] مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا، تر: حماد إبراهيم ، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، دط، 1993، ص 07.

* باتريس بافيس: هو أستاذ في الدراسات المسرحية، يركز في دراساته في البحث في مجال تعدد الثقافات في المسرح.

[3] Patrice Pavis :Dictionnaire du Théatre ,Armand Colin ,2002 .p 348.

[4] باميلا هاورد، ما هي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة التربية، القاهرة، دط، 2004 ، ص 200.

[5] عبد الرحمان الدسوقي ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، دار الحريري للطباعة والنشر ، القاهرة ، دط، 2005، ص 17.

وكذلك يعرف كمال عيد السينوغرافيا بأنها "فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح".[1]

ويحدد سمير اللّبان المفهوم أنه "مجموع العناصر المكونة للفضاء المسرحي"[2]، بمعنى أن السينوغرافيا هي فن شامل لمكونات الفضاء المسرحي .

فيما يشير الجبوري إلى السينوغرافيا إلى أنها "الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي والذي يساعد الممثل على تحقيق عملية التعايش والتواصل مع الجو المسرحي الجديد عند أدائه للدور والشخصية المطلوبة منه ،شرط أن يتعارض المذهب الشكلي للإطار مع المذهب المسرحي للنص من جانب ومع الأسلوب الإخراجي من جانب آخر ".[3]

ويضع الجبوري التناقض والتعارض بين الجوهر التشكيلي للسينوغرافيا مع جوهر الفن المسرحي نفسه، لذلك نجد بأن جوهر السينوغرافيا يتحدد من خلال عاملين أساسيين ومهمين هما :

- العامل التشكيلي.
- العامل المسرحي. [4]

ويربط جميل حمداوي مفهوم السينوغرافيا "بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي بصري وحركي، ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات ومكياج والخياطة والنجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل ، ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة و إغناء العرض المسرحي"[5].

---

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998، ص 05.

[2] عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013م/1434هـ، ص 86.

[3] محمد عبد الرحمان الجبوري ، ورابحة حسن، الفضاء المسرحي (السينوغرافيا) ومهمة تشكيل خشبة المسرح في العراق، بغداد، المجلد 11 ، العدد42، خريف 2005، ص 20-21.

[4] ينظر: عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص87.

[5] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 88.

وجملة القول أن السينوغرافيا عرفت بأنها تلك العناصر المحيطة والمصاحبة للمسرح ، فهي في نظر هؤلاء النقاد تلك العناصر المكونة للفضاء المسرحي بما فيه من ديكور وملابس وإكسسوارات وأدوات التمويه والتجميل وموسيقى وأجسام الممثلين وكل المؤثرات التي تساعد على خلق جو مناسب أثناء التمثيل يحقق التجاوب والتعايش والتواصل بين الممثلين والجمهور دون أن ننسى معدات الإخراج الفني كالإضاءة الداخلية والخارجية والخشبة ووسائل التزيين.

2- النشأة والتطور : (السينوغرافيا)

إن البوادر الأولى لاستعمال السينوغرافيا ارتبطت مع بداية المسرح الإغريقي وهذا ما ذكره فرانك م هوايتنج Frank M Haitong " أن البداية الحقيقة هنا تحدد نشأة المسرح تحديدا نسبيا وهي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد "[1]، بمعنى أنّ هذا الفن ارتبط بالمسرح ارتباطا وثيقا منذ نشأته.

يصرح سمير عبد المنعم القاسمي في هذا الإطار أنّ " أقدم نموذج سينوغرافي مسرحي معماري مكتمل إلى القرن الخامس قبل الميلاد، هذا النموذج هو المسرح الإغريقي (ايبدور) الأثري بأثينا، قام بتصميمه بوليسليتوس (Epidauro) ايبدورس عام 350 ق.م وكانت الأوركسترا فيه عبارة عن دائرة كاملة 4 و20 متر (67 قدم)، القطر الإجمالي للمسرح 118 مترا (387 قدم) ويتسع لـ 18.000 متفرج"[2]، وعليه فإن السينوغرافيا أخذت بدايتها من بداية المسرح في الحضارة الإغريقية، في القرن الخامس ق.م، كما يمثل مسرح أبيدور أقدم نموذج سينوغرافي ظهر في هذه الحقبة الزمنية.

[1] فرانك هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية ، تر : كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر، 1970، ص 23.

[2] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 55.

صورة رقم (1): توضح مسرح أبيدروس بأثينا

وانتقالا إلى سينوغرافيا المسرح الروماني الذي يعد " امتدادا للمسرح الإغريقي من حيث المعمارية ، لكن نجد حضورا واضحا للأقواس والأروقة التي لا نجدها في معمارية الإغريق"[1]، بمعنى أن سينوغرافيا المسرح الروماني تشكل امتدادا فكريا و فنيا للمسرح الإغريقي من حيث التصاميم.

ويعبر جميل حمداوي عنها بقوله: " السينوغرافيا الرومانية كانت تتسم بالزخرفة والتفخيم وتمتين البنيان و إقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس "[2]، وعليه فإن اعتماد الرومان على الزخارف الفخمة والمباني والمسارح الضخمة، يعود إلى ثراء الملوك والأمراء حيث صرفوا أموالا كبيرة من أجل تصميم هذه المباني والمسارح .

كما أكد أيضا جميل حمداوي في قول آخر بأن السينوغرافيا الرومانية " اعتمدت على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة "[3]، وفي هذا الإطار نجد الرومان بالغوا في زيادة الزخارف واستعمال الأقواس وذلك بغية الخروج من دائرة الإغريق من حيث الجانب المعماري، مما جعلهم مولعين بالعظمة والتباهي بانجازاتهم .

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 59.

[2] جميل حمداوي ، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ، مكتبة المعارف، الرباط ، المغرب ، ط 1 ، 2010 ، ص 43.

[3] المرجع نفسه ، ص 43.

وأما سينوغرافيا العصور الوسطى فقد " كانت زاخرة بالتطور الذي يشمل تقنيات العروض من ماكينات وآلات الخداع ومنصات التقديم مزخرفة ومزينة وكان التقديم في الهواء الطلق "[1] ، ومن هنا فالسينوغرافيا في هذه الفترة اعتمدت على تقنيات ووسائل جديدة لإضافة مفهوم جديد أسهم في إثراء العروض المسرحية.

وكنتيجة فإن السينوغرافيا ارتبطت في بدايتها بالحضارة الإغريقية مع ظهور المسرح عند اليونان ثم تطورت مع تطور الحضارة الرومانية، من حيث الفن المعماري الذي أضافه الرومان في تلك الفترة من زخارف وأقواس...، فيما أضفت سينوغرافيا العصور الوسطى لمسة جديدة ومغايرة لم نلمسها في الحضارة الإغريقية والرومانية كظهور الآلات والمنصات، وبذلك تكون سينوغرافيا العصور الوسطى قد تجاوزت نوعية المسارح التي ظهرت في تلك الفترتين السابقتين إلى الهواء الطلق .

3- عناصر السينوغرافيا :

تشتمل السينوغرافيا على الكثير من العناصر المكونة للعرض المسرحي ، يمكن تلخيصها في ما يلي: الأزياء المسرحية، الديكور، الإكسسوارات، الماكياج، القناع، الإضاءة، الموسيقى، وغيرها من العناصر .

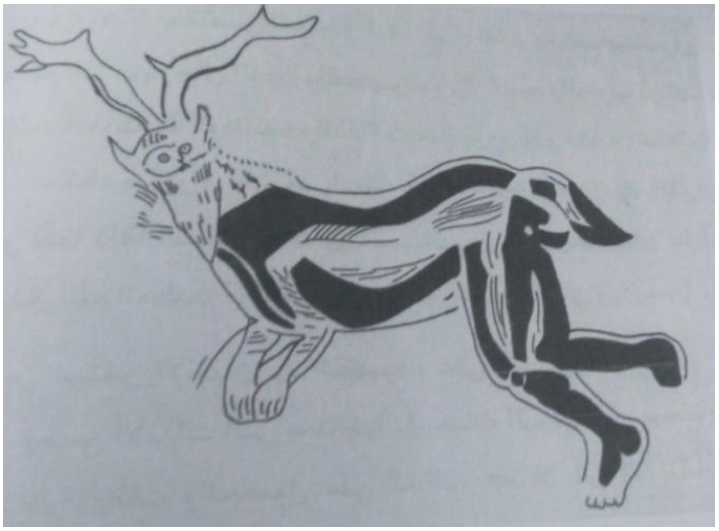
أ. الأزياء:

تعد الأزياء من العناصر المهمة والمساهمة في بناء العرض المسرحي ،لما لها من دلالات ومضامين فالأزياء المسرحية تظهر دلالة الشخصية وهويتها ، كما توضح الطابع الدرامي الذي تنتمي إليه سواء كان تراجيديا أم كوميديا. وفي هذا الإطار يرى باتريس بافيس Pavice اللباس (الزي) " بأنه يقوم بدور أكثر أهمية وتنوعا ويصبح بحق الجلد الآخر للممثل "[2] ، بمعنى أن الأزياء المسرحية تمثل الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها الممثل في العرض المسرحي ،لما لها علاقة بدور الشخصية التي يمثلها أثناء العرض .

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 63.

[2] ينظر : باتريس بافيس ، المعجم المسرحي ، تر: ميشال ف.خطار ، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت، ط 2 ، 2015، ص 149.

وقد مرت الأزياء مرور المسرح ، فكان شكل الأزياء في الأزمنة البدائية عبارة عن "وسيلة تقليدية أو محاكاة لما هو موجود في الطبيعة التي يروم الإنسان الوصول إليها "[1]، وما إن استقر الإنسان في الكهوف على شكل جماعات ، وبدأت أفكاره بالتطور ، أخذ يصنع الأدوات التي يحتاجها في حياته اليومية من سكاكين وفؤوس حجرية لصيد الحيوانات والحصول على الغذاء فضلا عن الاستفادة "من جلودها كملبس له لتقيه من تقلبات الجو أو الاختفاء والتنكر بقصد استدراج الحيوان ومخادعته ومن ثم السيطرة عليه واصطياده "[2]، وعليه فإن استخدام الإنسان البدائي لجلود الحيوانات واتخاذه لها كزي لا يوحي عن ابتكاره لنوع معين من اللباس ، بل بغية تحقيق هدف معين وهو جلب الغذاء .



صورة رقم (2): توضح شكل الزي البدائي

أما أزياء العصر الإغريقي فقد تنوعت بتنوع مناسباتها وطابعها حيث " أخذ الزي مكانة مهمة في المباريات المسرحية الإغريقية ، إذ تكمن مكانته وأهميته فيما يؤديه من وظيفة مزدوجة، تزينية ورمزية فضلا

[1] حيدر جواد كاظم العميدي، الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013،ص 9.
[2] المرجع نفسه، ص 16.

عن ما يمتلكه من سمات جمالية ومعايير ذوقية ودلالات تشخيصية "[1]، أي أن زي المباريات المسرحية عند الإغريق كان يحمل دلالات ورموز ومضامين خاصة.

كما امتاز الزي الإغريقي "بالبذخ والترف، حيث كان يصنع من الأقمشة الثقيلة والصوفية والحريرية والقطنية ،ويستخدم فيه الأهداب الذهبية والألوان الزاهية "[2]، يشير هذا القول إلى أن الأزياء الإغريقية اعتمدت على أنواع معينة من الأقمشة كالحرير والقطن والصوف... بالإضافة إلى أنها اعتمدت على الألوان الزاهية كما هو موضح في الشكل:

صورة رقم (3): شكل الزي الإغريقي

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ،الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 25.

[2] محمد غربال وآخرون ،الموسوعة العربية الميسرة دار الشعب ،مطبعة مصر ، القاهرة ، مصر، ط 2 ، 1972 ، ص 133.

وإلى جانب هذه الأزياء ،كانت توجد قطع أخرى من الأزياء الخاصة التي يرتديها الممثلون لأداء أدوار معينة ،وعلى سبيل المثال "ديونوسوس كان يرتدي في المأساة ثوبا نسائيا أصفر اللون ،والملك يلبس ثوبا أرجوانيا مطرزة بالأحمر والعراف ،الملكة تلبس عباءة بيضاء يرتدي عباءة من الصوف يلفها حول جسمه"[1]، يشير

لون الزي، إلى الدور الذي يؤديه الممثل على المسرح، ويفصح عن حالته الاجتماعية ويعبر عن انفعالاته .

أما أسخيلوس *، فقد حدد الزي المعين لكل شخصية مسرحية، وأدخل تعديلات وتغيرات كثيرة في الفن الدرامي، فعمل على تطوير الملابس والأقنعة، إذ أدخل في المسرح "الرداء الطويل الكمين، كما أدخل الانتفاع بالزينة البربرية كلما سمحت الفرصة، والمسرح مدين لأسخيلوس باستخدامه الأحذية عالية الكعب التي تزيد طول الممثل الأمر الذي يمنح للملك مظهر أكثر جلالا وتأثيرا من رفاقه"[2]، إن هدف أسخيلوس من وراء استخدام الزي المسرحي ذو الكمين الطويلين والأحذية العالية (الكوثورنوس)، هو إضفاء النبل والروعة والجلال على الأبطال.

وفي المأساة كان يرتدي الممثل الإغريقي الشيتون Chiton وهو عبارة عن "رداء طويل فضفاض ذي حزام عند الوسط أو يمتد من الكتف حتى القدمين ، وهذا الرداء كان يستعمل في الحياة اليومية الأثنية ولكن مع تعديل يسير يتمثل في إضافة عباءة أو وشاح يطرح فوق كتف واحدة "[3] موضح في الشكل :

[1] محمد صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ، سلسلة الألف كتاب 300 ، دار الطباعة الحديثة، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، د ت، ص 47.

* أسخليوس :(525 ق.م /456 ق.م) هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي التراجيديا في الأدب اليوناني. www.ar.m.wikipedia.org بتاريخ : 12-12-2022 على الساعة 21:30.

[2] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، مرجع سابق، ص 28.

[3] المرجع نفسه ، ص 30.

صورة رقم (4): توضح شكل زي الشيتون الإغريقي

والزي الإغريقي لا يخلو من خصائص معينة ، ومن أبرز هذه الخصائص "تثبيت القماش بحيث تنطبق حافته الخلفية على الأمامية وعمل ثنايات طويلة، كما يراعى أن تكون الأردية الخارجية عارية من ناحية الذراع الأيمن، والملابس الإغريقية ملتصقة حول الجسم ، لذلك كان لنوع القماش أثر في إبراز جمال الثوب"[1]، يرى الباحث أن السبب لعري الذراع الأيمن هو لاستخدامها بسهولة ويسر أثناء العمل، ولإبراز ملامح الجسد الإغريقي وجماليته ، كما هو موضح في الشكل:

صورة رقم (5): توضح شكل الزي الإغريقي

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 30.

وفي الكوميديا، كانت الشخصيات "تتنكر في ثياب حيوان، فتظهر كأنها طيور أو ضفادع "[1] بمعنى أن المسرحيات الكوميدية الإغريقية اعتمدت على شكل الحيوانات في استنباط أزيائها، وتمتاز الملابس الكوميدية بكونها " قصيرة لإبراز بعض البذاءات الخاصة بالكوميديا "[2]، وباختصار نجد أن الأزياء المسرحية الإغريقية تتغير بتغير الشخصيات والأدوار وأيضا حسب تغير الطابع الدرامي للمسرحيات.

كان للأزياء دور بارز في المسرح الروماني، بدليل أنه تتم معرفة أنواع المسرحيات الرومانية (التراجيدية، الكوميدية) بمجرد معرفة الملابس التي يرتديها الممثلون، والتي كانت أغلبها مقتبسة من الأزياء الإغريقة ففي الكوميديا مثلا "يرتدي الممثل العباءة أو المعطف الإغريقي المسمى (باليوم) ونسبة إليه سميت الكوميديا التي يرتدي فيها هذا الزي بكوميديا باياتا Fabula Palliata "[3] كما هو موضح في الشكل :

Fig. 17. Pallium over Paenula

صورة رقم (6): توضح معطف باليوم

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، مرجع سابق، ص 31.

[2] المرجع نفسه ، ص 31.

[3] المرجع نفسه ، ص 34.

وإلى جانب كوميديا بالياتا ظهر نوع آخر من الكوميديا سميت باسم الزي المرتدي فيها وهي "كوميديا توجاتا نسيبة إلى الرداء المسمى (توجا) Toga "[1] والذي يعد الزي المميز للمواطن الروماني ،كما هو في الشكل :

صورة رقم (7): توضح رداء توجا الروماني

كما كان الممثل الروماني يرتدي في الكوميديا " ملابس قصيرة مثل ملابس الكوميديا في المسرح الإغريقي ، ومن ذلك كانت شخصيات ملاهي كل من تيراس و بلوتوس تؤول عادة بأنها شخصيات إغريقية ، لكونها ترتدي أزياء إغريقية صرفة "[2] فقد كان الممثلون الرومانيون يتشابهون مع الإغريقيين من حيث الملابس الكوميدية التي يرتدونها .

وفي المسرحيات التجرايدية، كان الممثلون "يرتدون حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح وينتعلون أحذية عالية (الكوثورنوس) ذات المنشأ الإغريقي ، فأخذ يطلق على هذا النوع من التراجيديا (تراجيديا كوثارناتا) أو مسرحيات ذات الحذاء عالي الساق، نسبة إلى نوع الحذاء المنتعل فيها "[3] أي أن المسرحيات

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

التراجيدية الرومانية اعتمد ممثلوها على نوع معين من الحلل الطويلة، بالإضافة إلى استخدام الحذاء الإغريقي الكوثورنوس ومن هنا أطلق اسم تراجيديا كوثرناتا على هذا الطابع الدرامي .

صورة رقم (8): توضح حذاء الكوثورنوس

كانت الألوان في الملابس الرومانية "محملة بالرموز فمن خلالها تتم معرفة سن الشخصية والطبقة الاجتماعية والوضع الإقتصادي، إذ كان اللون الأبيض لزي الرجال المسنين، والأحمر لزي الشباب والأحمر البروفيري الأرجواني للأثرياء، والأحمر الطوبي للمعوزين، واللون الرمادي للشخصيات الطفيلية ...، والثياب المهلهلة للمساكين "[1] ، وعليه فإن الملابس الرومانية آنذاك كانت تحمل رموز ودلالات يتم من خلالها معرفة الطبقة التي ينتمي إليها المجتمع .

[1] جيمس ليفر ، الدراما أزياؤها ومناظرها، تر : مجدي فريد ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر ، القاهرة ، 1963 ص 38.

صورة رقم (9): توضح بعض الأزياء الرومانية

كما ارتدى الممثل الروماني "باروكة شعر في المسرحيات التراجدية والكوميدية على السواء وتسمى (جاليري) ، ويحدد لون الباروكة عمر الشخصية ، فالشعر الأبيض يرمز إلى التقدم في السن والشعر الأسود للشباب، والأحمر للعبيد "[1] .

ومن هنا فإن الأزياء المسرحية الرومانية، نجدها قد جاءت مقتبسة من الأزياء الإغريقية من حيث الشكل مع إضافة بعض التعديلات الطفيفة، بالإضافة إلى باروكة الشعر التي استعملها الرومانيون في مسرحياتهم والتي لم نلحظها في المسرح الإغريقي.

لم تتقيد أزياء العصور الوسطى بالتاريخ فقد جاء تصميمها مناسبا لحركة وتحرك الأدوار والشخصيات.

ومن الأزياء التي استخدمها الممثلون في العصور الوسطى "العباءة الدلماسية * التي أصبحت

[1] حسن الهامي، الملابس والأقنعة في المسرح الروماني، مجلة المسرح، العدد33، القاهرة، سبتمبر 1966، ص 35.

* الدلماسية : نسبة إلى دلماسية ، وهي عباءة بيضاء مطرزة باللون الأرجواني يلبسها رجال الدين في إثناء القداس. (حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، ص39).

شعارا خاصا بالبابا ورجاله، وذلك بعد أن أخذت عامة الناس تنظر إليها على أنها لباس عتيق "[1]. وعليه فإن العباءة الدلماسية، تعد من ضمن أشهر الأزياء المسرحية التي اعتمدها رجال الدين في العصور الوسطى.

كما كان للقسيس ثوب خاص إذ " يرتدي رداءاً أيضا في إثناء تمثيله ويجلس بجوار المذبح وهذا ما تجلى في مسرحية (قيامة المسيح من اللحد)، التي أخذ القساوسة يمثلونها مع القداس في عيد الفصح فالقسيس عليه ثوب أبيض وبيده سعفة من سعف النخيل جالس بجاور المذبح حيث غطوا الصليب بملاءة بيضاء"[2]. ومن هنا فإن القسيس في العصور الوسطى اعتمد في مسرحياته على رداء طويل ذي لون أبيض وهذا ما تجسد في مسرحية قيامة المسيح.

أما القساوسة الذين يمثلون "المريمات الثلاث المجدلية و أم يعقوب ومريم سلوما، فكانوا يلبسون الغفارات * " [3].

كما كان لشخصية الشيطان الممثلة في العصور الوسطى أزياء خاصة، ففي "مشهد إغواء الشيطان لآدم وحواء من مسرحية (آدم)، ارتدى الممثلون ملابس تظهر ألوانهم السوداء وأجسامهم الهزيلة البادية العظام والمغطاة جلودهم بالشعر، وحيث تنصب آذانهم المدببة والطويلة، يحمل كل منهم في أعلى جبهته قرنين وأقدامهم عبارة عن حوافر ماعز ، وتبدو أيديهم بمخالب بشعة"[4]، من خلال هذا القول نستنتج أن هذه الصفات المذكورة، تمثل أدق الصفات التي تمثلها شخصية الشيطان، فقد جاءت بشكل مطابق لما كان سائدا في العرق الشعبي آنذاك .

---

[1] جان فرابييه ،أ ،م ،جوسار ، المسرح الديني في العصور الوسطى ،تر :محمد القصاص ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة المعرفة ، القاهرة ، د ت ، ص 9.

[2] عبد الرحمان صدقي المسرح في العصور الوسطى (الديني والهزلي) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص 39.

*الغفارات :أردية الكهنة.(حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض السرحي التاريخي، ص 39).

[3] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض السرحي التاريخي، ص 39.

[4] عقيل مهدي يوسف ،نظرات في فن التمثيل ،دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، الموصل، 1988 ، ص 29.

أما شخصية المغفل، فقد كانت ترتدي " زي مجنون القصر وتتكلم بصراحة تامة عن الحالة السياسية وحتى إذا حاولت مساندة صاحب بالسلطان أساءت إليه دون قصد مثل مسرحية (أمير المغفلين) التي تساند الملك لويس الثاني عشر ضد البابا يوليوس الثاني ". [1]

أما بالنسبة للعروض المسرحية في العصر الإليزابيثي، فقد اتسمت بالنقل الحرفي الدقيق لتصاميم الأزياء في ذلك العصر على المسرح، فظهرت الملابس عصرية، " فقد ظهر الخادم في زي الخدمة المعاصرة، والأمير في دِثاره المعاصر حتى أن الشخصيات التاريخية كانت لا تتردد كثيرا في استعمال تلك الملابس العصرية"[2]، مع إجراء بعض التعديلات، امتازت هذه الملابس بكونها ملابس مبهجة تظهر أنواع البهرجة والأبهة، ويرجع سبب ذلك إلى أنَّ هدف المسرح، هو إبهاج الجمهور الذي يشاهد مسرحياته ، فضلا عن أنها ظهرت تدل على أفكار الأرستقراطية وحياتها والبذخ والترف ،من خلال أشكالها البراقة ،المزخرفة الفضفاضة ، والواسعة خصوصا في منطقة الكتفين والحوض ،فضلا عن ضيق في منطقة الخصر كما هو موضح في الشكل وهذا بخصوص أزياء المرأة.

صورة رقم (10): توضح زي المرأة في العصر الإليزابيثي

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ،الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 40.

[2] M.C.Brad brook.shakespeare. the poet in his world ,london, langman, 1978, 30.

أما أزياء الرجل في تلك الفترة فكانت "أقل تنوعا منها إلى المرأة ، إذ كانت عبارة عن قميص بتصاميم متنوعة ، وسراويل قصيرة تصل إلى حد الركبة " ويكون منتفخة من منطقة الفخذين، أما الساق فيغطى بجورب طويل يتصل بنهاية السروال الذي يكون عادة ملتصقا بقوة على الركبتين، كما أن هناك أزياء خاصة لكل المناسبات"[1].

صورة رقم (11): توضح زي الرجل في العصر الإليزابيثي

كان لألوان الأزياء المستخدمة في مسرح شكسبير "مفاهيم ترمز إلى التنافر أو التوافق بين الشخصيات حسب ما يتخيله المخرج ، إذ استعملت الألوان الرمادي والأزرق الغامق والكحلي والأسود للشخصيات والبنفسجي للمهجرين "[2]. ومن هنا فإن أزياء مسرح شكسبير كانت بمثابة مفاهيم رمزية للوضع السائد في تلك الفترة بالإضافة إلى أنها اعتمدت على ألوان محددة لم تعتمدها المسارح السابقة.

إن الأزياء المسرحية على مر العصور، كانت محملة بالعلامات والمضامين الفكرية والدلالية، ففي المسرح الإغريقي كانت الأزياء توحي بالوضعية الإجتماعية أو العاطفية للشخصية المسرحية، وفي المسرح الروماني تميزت الأزياء بألوانها الرمزية لغرض التعبير عن الشخصيات وللدلالة عن مزاج الممثلين، وفي

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ،الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 45.

[2] كمال عيد ، الإخراج الحديث لشكسبير ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد 28 ، أبريل 1966، ص 108.

العصور الوسطى كانت الأزياء محملة بالدلالات والمضامين الدينية، وفي المسارح الإليزابيثية ارتدى الممثلون أزياء فاخرة تدل على البذخ والترف لتمثل تلك الأزياء الوضعية الإجتماعية والسياسية التي يعيشها المجتمع في تلك الفترة.

ب. **الديكور**:

يشكل الديكور دورا مساعدا في العرض المسرحي، لأنه يمثل المنطلق الفكري والفني لأي عرض مسرحي.

يعرف باتريس بافيس الديكور " كل ما هو موجود على الخشبة والذي يكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية "[1] ، فالديكور هنا حسب رأيه مجموعة القطع المصنوعة من الخشب أو القماش التي تعطي للمنظر مظهرا أو شكلا واقعيا أو خياليا أو كلاهما معا .

كما يعرف أيضا على انه "المساحات والسطوح والكتل والفضاء والأشكال الواقعية التي تسهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها، والتي تخلق شكلا متجانسا لتوصيل مضمون العرض"[2] بمعنى أن الديكور هو ترتيب للمساحات والكتل والسطوح والأشكال الموجودة في فضاء العرض انطلاقا من الفكرة التي يقدمها المخرج إلى الرؤية التي يخرج بها من خلال قراءته للنص المسرحي، والتي يقوم بتنفيذها مصمم الديكور .

يعد الشاعر والأديب اليوناني سوفوكليس ، أول من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى المسرح اليوناني ولا شك أن الديكور المسرحي آنذاك لم يكن كالشكل المألوف لنا الآن ، ولكنه كان بسيطا للغاية ويرمي إلى الإشارة إلى إمكانية الأحداث فقط ولا علاقة له بالطقس الدرامي أو نفسية الشخصيات .

[1] باتريس بافيس ، المعجم المسرحي، ص 159.

[2] يحيى سليم البشاوي، منهجية الإخراج المسرحي ، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2014 ، ص 57.

أما المسرح الروماني فقد عرف ثلاثة أنواع للديكورات كانت ثابتة الشكل تقريبا .

- منظر شارع به منازل للمسرحيات المأساوية.
- منظر شارع به منازل خاصة للملاهي.
- منظر ريفي للهزليات.

أما المنظر المسرحي في التمثيليات العصور الوسطى فكان يتمثل في جانب من الكنيسة .[1]

وهناك من يقسمه إلى:

1) **الديكور المبني**: هو ديكور، حيث المخططات الهندسية الأساسية منفذة في فضاء المسرح مع الأخذ بالحساب التشوهات التي تفرض نفسها في الرؤية المسرحية.

2) **الديكورات المتزامنة**: هي ديكورات يراها المشاهد ظاهر طوال العرض المسرحي وهي موزعة في الفضاء المسرحي، حيث يلعب الممثلون معا أو واحدا تلو الآخر، من مكان إلى مكان .

3) **الديكور السمعي**: إنه طريقة لوضع إطار المسرحية بواسطة الأصوات فالديكور السمعي يتغير من تقنيات المسرحي عبر الراديو ،وقد حل اليوم محل الديكور الواقعي والمصور.

4) **الديكور الكلامي**: إنه الديكور غير متطور، الذي يدل عليه تحليل الشخصية[2]. ونقصد بالديكور الكلامي كل ما ينبثق عند تحليل الشخصية.

ج. الإكسسوارات:

[1] ينظر: محمد النصار ، الديكور المسرحي أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح ، مجلة الفنون المسرحية ، www.theaterars.blogspot.com بتاريخ 2023/02/21 على الساعة 22:00.

[2] ينظر: باتريس بافيس ، المعجم المسرحي ، ص 160 ، 161.

"تدخل الإكسسوارات عنصرا كباقي العناصر المكونة للسينوغرافيا، ولا نقل أهمية عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقة قدرة تعبيرية ناطقة "[1] ، وفي تعريف آخر هي عبارة عن "الأشياء التي يلجأ لها الممثل أثناء التمثيل ويحتاج اليها ،وأيضا يلجأ المخرج في تنظيم خشبة المسرح"[2] فالإكسسوارات هي تلك الأدوات المسرحية التي يستخدمها الممثل والمخرج لإنجاح العرض المسرحي.

تنقسم الإكسسوارات أو الملحقات المسرحية إلى أنواع هي:

- **ملحقات يدوية:** وهي مرتبطة بالممثل ،حيث أنه يستخدمها اثناء تأديته لدوره على خشبة المسرح مثل : المنديل ،القلم ،الكتاب ...
- **ملحقات المنظر أو المشهد المسرحي:** وهي الأشياء الثانوية التي يستعين بها المخرج وتكون مكملة للديكور، والتي توضع على خشبة المسرح ومن شأنها أن تضيف معلومات عن المسرحية المقدمة، ومن أهم المكملات للمشهد المسرحي هي: الراديو، ساعة الحائط...[3]، وعليه فإن الإكسسوارات تتراوح بين أن تكون تابعة للأزياء والملحقات اليدوية ومكملة لها، وبين أن تكون قطع ديكور وملحقات للمشهد المسرحي.

د. الإضاءة :

تعتبر الإضاءة أحد أبرز العناصر المكونة للعرض المسرحي ،من حيث تأثيرها على العناصر الأخرى ودورها في إبراز رؤى المخرج ،والكشف عن الحالات السايكولوجية للشخصية المسرحية فضلا عن تعبيرها عن الحدث المسرحي وتطوره، إذ يعدها بعض المخرجين المحور النفسي الذي بوساطته يتم تشكيل روح العمل المسرحي ، إضافة إلى منحها العرض سحرا يعبر عن فكرة المخرج ومنطقه الجمالي، ويضفي على العرض قدرا كبيرا من الجمال البصري الذي يؤثر في المتلقي بشكل إيجابي، ولا شك أن الإضاءة

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 103.

[2] عزوز اسماعيل عفانة ، أحمد حسن اللوح ، التدريس الممسرح ، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ،الأردن، ط 1، 2007، ص 135.

[3] ينظر: مرجع نفسه، ص 135.

تعمل على التمييز بين مختلف الأنواع الدرامية إذ تكشف في جوهرها عن نوعية المسرحية ، إن كانت تراجيدية أو كوميدية أو تاريخية ،حيث تختلف استخدامات الإضاءة من نوع إلى آخر بحسب ما يفرزه ذلك النوع من قيم جمالية خاصة به، وعلى ذلك فإن وظيفة الإضاءة "هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون وتتأكد فيه شخصياتهم... فالإضاءة هي التي تحقق صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي"[1] ولهذا فالإضاءة تلعب دورا كبيرا في خلق جو خيالي يمتع من خلاله المتلقي وخلق أفاق واسعة وتخيلات للمتفرج أثناء المشهد.

"إن استغناء الإغريق عن عنصر الإضاءة ناتج عن تقديم العروض في وضح النهار لذلك لم "تكن هناك حاجة إلى إضاءة المسرح أو صالة المدرج "[2]. فالإغريق كانوا يستغنون عن الإضاءة وهذا راجع لتوقيت المشاهد التي تمثل في وضح النهار .

و أما العصور الوسطى فكانت الإضاءة ذات أهمية لأن العروض التي كانت " تقدم معتمدة على ضوء المشاعل والثريات الخاصة بمعمارية المكان الشموع هي العامل الوحيد في إضاءة المسرح خلال عدة قرون" .[3]

كما تتلخص الإضاءة المسرحية في ثلاثة عناصر هي :

كمية الضوء ، ولون الضوء وكيفية توزيع الضوء، أما وظائف الإضاءة المسرحية فهي:

1. تحقيق الرؤية الكاملة.
2. تأكيد الشكل.
3. الإيهام بالطبيعة.
4. التكوين الفني.

[1] علي محمد حماد ، الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ، العراق، 1975، ص 1.

[2] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 59.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 65.

5.خلق الجو الدرامي .

كما تنقسم الإضاءة المسرحية إلى قسمين هما :

1. إضاءة عامة: أي أنها تشمل كل مناطق التمثيل.
2. إضاءة خاصة: تستعمل في إضاءة مشاهد معينة أو في إبراز الممثل. [1]

وعليه فإن الإضاءة تزيد العرض جمالا وجاذبية ، فهي تعبر عن حالة الحزن والفرح للممثل كما أنّ لها القدرة على خلق وإبداع العديد من الدلالات ، فوظائف الإضاءة لا تقتصر على مجرد إضاءة الخشبة ليتابع المتفرج ما يدور فيها من أحداث، بل إنها تتعدى هذه الوظيفة إلى تصوير الجو العام للمسرحية وتحديد الفضاء المسرحي وتركيز انتباه المتفرج ، كما تستعمل الإضاءة ليتعرف المتفرج على التغير الزمني الذي يحدث أثناء أداء العرض المسرحي .

هـ . القناع :

يمكن أن يأخذ القناع أشكالا متعددة ويقدم شخصيات مختلفة ، يشير رينيه جيرار René Girard في تعريفه للقناع وعلاقته بالإنسان إلى وجود ثلاث ميزات لصيقة بالقناع منذ نشأته البدائية وهي "بأنه طقس ديني يخص بأنماط العبادات والشعائر البدائية وبأنه يحمل خاصية التحول من حيث الشكل ،لكنه كظاهرة لصيقة بالإنسان ،فهو تقليد موحد بين البشر مهما تباعدوا جغرافيا وثقافيا ، وهو ما يمنحه خاصية الثبات والوحدة بين البشر كظاهرة ذات بعد أسطوري وأيضا بأنه لا يقدم القناع على الرغم من كونه محاكاة للطبيعة بعدا طبيعيا أو صورة طبيعة لإنسانه بقدر ما يعتبر ملمحا ثقافيا يتوحد

[1] ينظر: رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبار أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، تخصص الإخراج المسرحي ،كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران ، 11.07.2018، ص 33.

كطقس من نظائره في كل ثقافات العالم "[1] ، إذن فالقناع منذ ظهوره اتخذ من الشعائر الدينية طقسا له ، فقد حافظ على التحول من جانب الشكل، كما يتصف أيضا كونه عملية تقليد تربط البشر رغم الإختلاف الجغرافي الموجود بينهم واختلاف الثقافات فهو يعد ملمحا ثقافيا.

بينما لباتريس بافيس رأي آخر في القناع كونه "يقوم بتشويه طوعي للمظهر البشري، فهو يرسم بكاريكاتورية ويعيد تركيب الوجه كليا، سواء تعبيرا مبتذلا أم أسلبة" [2]، ومعنى هذا أن القناع يمكن أن يأخذ بعدا دلاليا مشفرا ، فالقناع مثلا قد يوحي إلى موضوع معين بطريقة غير مباشرة بغية مخاطبة المتلقي لتفسيرها وحل شيفراتها لكي يستطيع فهم و استيعاب مضمون العرض المسرحي .

اخترع الإنسان البدائي القناع حيث "حفر في الخشب والأغلفة النباتية واتخذها على شكل رأسه"[3] .

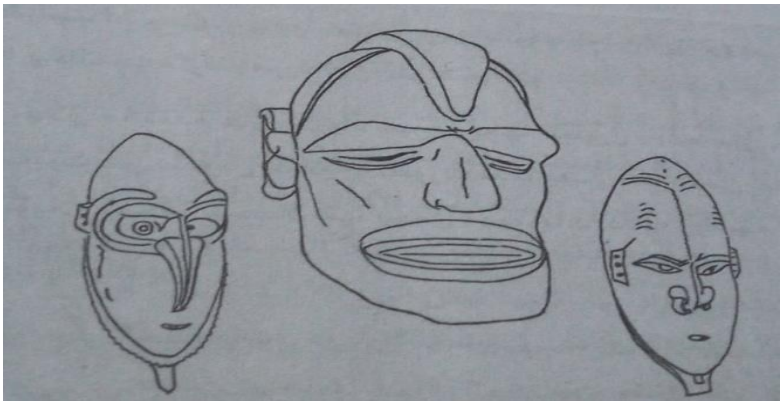
كما تعددت أشكال الأقنعة تبعا لدلالتها ووظائف استخدمها من طرف الإنسان ،فأقنعة رقصة الحرب تختلف عن الرقصات الدينية على الرغم من أن كلاهما يندرج ضمن تصميم القناع ، وامتازت هذه الأقنعة بكونها "منحوتة بطريقة غنية بزخارفها المنمقة برسوم صغيرة متعددة ، وان الأنف الذي يرمز به لقوة الرجولة قد بولغ في شكله ، وكان اللون الغالب على الأقنعة هو اللون القرنفلي الفاقع "[4].

[1] محمد أمين بحري ، سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار) ، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي قسم الآداب واللغة العربية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 18 ،2011/4/20، ص 400.

[2] باتريس بافيس ، المعجم المسرحي ، ص 319.

[3] ينظر : حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 16.

[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 17.



صورة رقم (12): توضح القناع البدائي

وعليه فإن أقنعة العصر البدائي كانت تصنع من الخشب والأغلفة النباتية ، كما كانت تختلف أشكالها بإختلاف دلالاتها ووظائفها.

للأقنعة دور بارز الأهمية في المسرح الإغريقي حيث "كانت أقنعة الدراما الكوميدية المتنوعة أكثر منها في الدراما التراجيدية، لتمثل هذه الأقنعة الحيوان والطيور الأمر الذي ساعد على تعميق الكوميديا بين الإنسان "[1] . فأقنعة المسرح الإغريقي رغم إختلاف طابعها الدرامي التراجيدي والكوميدي إلا أننا نجد كليهما اتخذ من هيئة الحيوان والطيور قناعا له.

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، ص 31.

صورة رقم (13): توضح الأقنعة التراجيدية والكوميدية الإغريقية

يرجع الباحثون الفضل إلى ثيسبس حيث أضفى على "القناع ملامح بشرية باستخدامه أقنعة مكنت الممثل الواحد من أن يقوم بادوار شخصيات مسرحية عديدة خلال التمثيل "[1] ، ومن هنا يتضح أن الأقنعة التي تتخذ وجها بشريا جاءت وتطورت على يد الإغريق بعد أن كانت ذات وجوه وحشية في المجتمعات البدائية .

كما أعطى أسخيلوس للقناع روحية "بعد ان كان جامد التعبير بسبب غياب اللون ،فعمل على تلوينه بألوان عديدة ، مما جعل التلاعب بالتضاد أكثر تنوعا "[2]. وفي هذا الشأن يرجع الباحثون الفضل لأسخلوس كونه هو أول من أضفى على القناع التغيير، حيث أنه كان جامد التعبير .

[1] حيدر جواد كاظم العميدي ، الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 27.

[2] باندولفي فيتو ، تاريخ المسرح ، تر :الأب إلياس زحلاوي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج 1 ، دط، دمشق ،سوريا، 1979، ص 60.

صورة رقم (14): توضح قناع أسخيلوس

وفي أعمال سوفوكليس استخدم القناع في العرض المسرحي ،لإعطاء دلالة معينة ومثال ذلك مسرحية الملك أوديب "بعد أن أزال عينيه بيديه، لا بد من أن يظهر بقناع جديد حيث يسيل الدم من مكانهما، والحال كذلك بالنسبة إلى التراجيديات يوربيدس فقد كان تغير القناع ملازما لتغير الملابس أو الزي أو الرداء "[1]، وقد أدى استخدام هذه الأقنعة إلى اختصار سمات الشخصية المسرحية وتكثيف معالمها لتبدو رمزية أكثر منها شخصية .

أما الأقنعة فيذكر ليفر ، أن استخدامها في المسرح الروماني يعود للممثل روشيوس فهو " أول من استعمل القناع سواء في الملهاة أو المأساة "[2].

استخدمت الأقنعة في العصور الوسطى بعد خروج المسرحية من داخل الكنيسة إلى الطرقات، إذ تجلى استخدامها مع الملابس الفاخرة في مسرحيات الآلام على سبيل المثال ، إذ "وظفت الأقنعة آنذاك لتجسيد شخصيات حيوانية خرافية خيالية ، كالحيات الهائلة ذات الأجسام الضخمة ووحوش التنين من خلال محاكاة هذه الحيوانات التي يصعب تجسيدها على المسرح بصورة طبيعية فقد أسهمت الأقنعة في

[1] مصطفى رمزي ، الأقنعة المسرحية ، مجلة المسرح ، العدد 14، القاهرة ، فبراير ، 1965 ، ص 54.

[2] ليفر جيمس ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، ص 26.

خلق الأجواء المناسبة لتلك المسرحيات ، حيث جذبت وشدت هذه الأقنعة نظر الجمهور واهتمامهم من خلال تجسيدها لشخصياتها ومناظرها كالجحيم والشياطين "[1] .

وقد استمر استخدام القناع في المشهد المسرحي إلى غاية قرون متأخرة حيث تخلت عنه الشخصيات وتنازل عنه المخرجون فلم يعودوا يولونه اهتماما.

وفي هذا الإطار يقول هواينج "أما الأقنعة فقد اختفت في عهد شكسبير، وقد تم الانتقال من سيطرتها إلى سيطرة الماكياج، على الرغم من أنها بقيت تستخدم بكثرة في بلاط في مقنعات جيمس الأول "[2]، يشير القول إلى إستغناء المخرجين عن القناع في مسرحيات شكسبير، حيث سيطر الماكياج بدل القناع على الممثلين في ذلك العصر .

و. الموسيقى:

تلعب الموسيقى دورا بالغ الأهمية في العرض المسرحي، كونها عنصرا تعبيريا لا يمكن الاستغناء عنه، وفي هذا الشأن ترى حنان عبد الحميد العناني الموسيقى بأنها " استخدمت منذ العصر القديم واتصلت بالمسرح اتصالا مباشرا ووثيقا، فهي تضفي مع الديكور في المسرح جوا ساحرا جميلا "[3] أي أن الموسيقى كانت مصاحبة للعروض المسرحية منذ بداية المسرح في الحضارة الإغريقية والرومانية وظلت مصاحبة للعروض المسرحية إلى غاية عصرنا الحالي .

فقد أخذت الموسيقى "دورا هاما في مصاحبة العروض المسرحية في العصور الوسطى، وكذلك الغناء الديني وتبادل الحوار والغناء موقفها في تأثير رائع، جلست فرقة الموسيقى فوق مرتفع عال أو احتلت مكانها أحيانا خلف الكواليس على الجانبين أطلقت الموسيقى المصاحبة علامة موسيقية خاصة عند بداية

[1] ينظر : هواتينج فرانك ، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 268.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 268.

[3] ينظر: حنان عبد الحميد عناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل ، دار الفكر للطباعة والنشر ، عمان ،الأردن، ط 1 ،2002 ، ص 170.

العرض لتنبيه المتفرجين إلى بدأ التمثيل لذا كانت الموسيقى مرغمة في الأداء المسرحي من قبل رجال الكنيسة وليس كان شاغلها هي خدمة العروض إنما وظيفتها تقديم زخرفة جمالية تضفى على العروض "[1]، أي أن مهمة الموسيقى في العروض المسرحية في العصور الوسطى، هو إضفاء الجانب الجمالي للعرض المسرحي ، وليست خدمة العروض المقدمة .

ز. الماكياج:

يلعب الماكياج دورا أساسيا في تصميم ملامح وجه الممثل أثناء العمل المسرحي، يعرفه باتريس بافيس بأنه "فن متلون في المسرح، كما يتخذ أهمية خاصة لأنه اللمسة الأخيرة التي يضعها المعدون على وجه الممثل، وهي يتضمن كمية كبيرة من المعلومات"[2]، أي للماكياج مهمة جوهرية في المسرح فلا تقتصر مهمته على تجميل ملامح الوجه أو الجسم فقط ، بل تتعدى ذلك إلى دلالات ومعان أخرى.

كما يعرف أيضا على أنه " تخطيط وجه الممثل بالألوان والمساحيق "[3]، يشير هذا التعريف بأن عملية الماكياج تكمن في توضيح ملامح الشخصية وشكلها وسنها ...

4- الفضاء السينوغرافي :

يعد الفضاء السينوغرافي أحد أهم العناصر المهمة في تكوين رؤية المخرج المسرحي، حيث يسهم في بيان تلك الرؤية عبر التحولات المستمرة التي يخضع لها الفضاء على مستوى الدلالة وعلى مستوى التشكيل الدلالي، وهذا ما تؤكده باميلا هاورد في أن السينوغرافيا هي "خلق فضاء فوق خشبة المسرح وعليه فإنها أكثر من مجرد لوحة خلفية للممثلين كما هو الحال دائما في الرقص والسينوغرافيا عمل غير

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 65.

[2] باتريس بافيس ،المعجم المسرحي ،مرجع سابق، ص 316.

[3] كمال الدين عيد ،أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي ،دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر ، القاهرة، مصر ، ط 1 ، 2006 ، ص 286.

كامل دائما حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور"[1]، بمعنى أن السينوغرافيا هي سبب في إحداث جوا وفضاءً في المسرح من خلاله يحصل ما يسمى بالتأثير والتأثر.

لقد اهتم جيندربك هونرل بالفضاء المسرحي عبر دراسته لـ (دينامكية الإشارة في المسرح)، إذ أكد على أن "ليس هناك علامات تمثيلية ثابتة في المطلق ، فالديكور مثلا لا يصور في أغلب الأحيان تماثليا بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصورية ، بل يشار إليه بإيماء [..] أو إشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى حيث لا ضرورة لفسحة الخشب أن تكون مكانية لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة والموسيقى نستطيع يكون الحدث الدرامي والمشهد أن يكون النص"[2]، وبهذا المعنى فإن "الفضاء السينوغرافي يسمى بـ (التركيبية) لأنه يشترك في تكوينه مجموعة من العناصر الفنية و يعبر عنه جماليا ودلاليا ، فهذه العناصر يمكن تقسيمها على مجموعتين رئيسيتين الأولى منها تشمل على العناصر البصرية أو المرئية وهي اللون والضوء والديكور والأزياء والملحقات المسرحية (الإكسسوار) أما الثانية فهي سمعية وتشمل المؤثرات الموسيقية و الصوتية ،وتشمل ذلك أصوات الممثلين وهي تعمل ضمن محددات الزمان والمكان المفتوحين نحو الجو المسرحي"[3]، فالفضاء السينوغرافي يشترك في تنشأته مجموع العناصر السمعية والبصرية، فالبصرية تتمثل في الأشياء التي نراها وننبهر عند رؤيتها مثال ذلك: ديكور المسرح الألوان التي تلعب دورا كبيرا في جذب انتباه القارئ والسمعية مثل الموسيقى .

- **أهمية الفضاء السينوغرافي :**

الفضاء عنصر مهم في السينوغرافيا بإعتباره امتدادا حسيًا، وعلى الرغم من أن العرض داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي ويعمل على توكيده ودور الممثل في تشكيل الفضاء في غاية الأهمية، لأن من خلاله يتم تحديد مساحته الأدائية وذلك من خلال الكلمة والحركة والإشارة وبمساعدة أدوات المشهد المسرحية ،الإضاءة والمؤثرات السمعية ... إذن للسينوغرافيا علاقة وثيقة الصلة بمفهوم الفضاء المسرحي، على اعتبار السينوغرافيا " إعادة تشكيل الفضاء المسرحي، وإخفاء الحدود بين

[1] باميلا هاورد ،ما هي السينوغرافيا ،تر: محمود كامل ،القاهرة ، مهرجان الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة التربية ، القاهرة ، مصر، 2004 ، ص 05.

[2] ينظر : جيندربك هونرل :ديناميكية الإشارة في المسرح ،تر: أدميركوريه ،مجلة الحياة المسرحية ، الكويت ، العدد 28- 29 ،1987 ،ص 34 – 35.

[3] ينظر : اليوسف أكرم ، الفضاء المسرحي ، دمشق ، دار مشروق ، الرباط، المغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر .

(المسرح) والجمهور ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي والفعل على توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي بالاتجاه نحو التركيب والأشكال والأحجام المستقلة المتحركة التي تساهم في التعبير الدرامي "[1] فالسينوغرافيا هدفها الأول حسن إخراج المسرحية وتقديمها للجمهور المتلقي في أبهى حلّة .

5- وظائف السينوغرافيا :

قد تتيح السينوغرافيا مجموعة من المظاهر الجمالية التي تسهم في تعزيز المضمون الفكري لأي عمل مسرحي ، وذلك بغية تقديمه للجمهور في أبهى صوره، حيث يكون لكل مظهر وظيفة معينة وهذا ما يجعلنا نقول: أنه ليس للسينوغرافيا المسرحية وظيفة واحدة، بل تتعدى ذلك إلى وظائف مختلفة يمكن اختصارها في: الوظيفة المعمارية، الوظيفة التعبيرية، الوظيفة التواصلية، والوظيفة التخيلية.

أ. الوظيفة المعمارية :

عرف المسرح منذ القديم نفسه داخل المحيط المعماري ،وهذا ما أوجب هنا التفريق بين عمارة المسرح، كبناية خصصها المهندسون المعماريون لتقديم العمل المسرحي؛ وهذه البناية تكون مهيأة لاستقبال الفرقة المسرحية التي تقوم بالعرض المسرحي من جهة والجمهور من جهة أخرى، وبين المعمار المسرحي السينوغرافي الذي يكون مكانه فوق خشبة المسرح، فالعمارة الأولى تعتبر عمارة حقيقية تحمل منفعة ثقافية و اجتماعية دائمة ، بينما المعمار المسرحي السينوغرافي عبارة عن عمارة افتراضية مؤقتة ذات غرض فني .

نجد السينوغرافيا قد استفادت من فن العمارة بشكل كبير في العروض المسرحية ، كما يقول الأستاذ سعدي عبد الكريم "ويبقى على قمة تلك العلوم والفنون النبيلة السامية علم (الهندسة المعمارية) ذلك العلم الهندسي التقني الفني الراقي ليكون منهلا خصبا ، ومعاضدا ومساهما من طراز رفيع، لتتمكن السينوغرافيا

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السنوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 90.

من ترجمة فعلية جمالية للمؤثث الصوري المرئي لفضاء المشهد المسرحي "[1] ، ومن خلال هذا القول نستنتج أنه يجب على السينوغراف التحكم في التقنيات الأساسية للهندسة المعمارية، وذلك ليستطيع تحديد معالم وبناء الجانب المعماري للسينوغرافيا، وكل هذا يتماشى حسب المبادئ الهندسية الثابتة في العمارة، كما يمكن أن تحدث بعض المفارقة في التصاميم، فقد يبتكر السينوغراف تصاميم خاصة بالعرض المسرحي، ثم يعجب أحد المهندسين المعماريين بهذه التصاميم فيقوم بتحويلها إلى مشاريع ومخططات في مجال الهندسة المعمارية، وبهذا الإنجاز تكون السينوغرافيا المسرحية قد تجاوزت الحدود والقيود وانتقلت إلى الواقع .

ج. الوظيفة التعبيرية :

يمكن القول أن السينوغرافيا قد تشترك مع الممثل في التعبير، حيث تقوم بتسهيل وتوضيح عملية التعبير بين الممثل والجمهور ،وفي هذا الصدد يقول حسن عثمان "في التشكيل أنت أمام مساحة من اللون والكتل والصور والمواد المختلفة كما هو شأن الديكور ومجموعة الأزياء والإضاءة التي بإخضاعها لفن التصميم تثري العرض المسرحي وتقديم في النهاية وسيلة تعبيرية "[2] ، أي أن التعبير في العرض المسرحي يتطلب جملة من الوسائل كالديكور والأزياء و الإضاءة ... إلخ ، التي تجعل السينوغرافيا متلائمة كما تسهم هذه الوسائل أيضا في تقديمها في شكل وسيلة تعبيرية مركبة ،فهذا الاختلاف والتنوع يجعل التعبير أكثر تأثيرا .

د. الوظيفة التواصلية :

توجد هناك علاقات تبادلية بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، فكل عنصر من عناصر السينوغرافيا يحاور الآخر، أو أنهما يشتركان في صياغة الخطاب البصري أي "أن المصمم يضع في اعتباره اللغة والخامة الصورية التي يشارك الآخر بها من منظور الفكرة المعاصرة التي يسعى إلى تحديدها في التطبيقات والمعالجات

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبار أنموذجا، ص 95.
[2] مرجع نفسه، ص 96.

التحديدية التي يسعى لتوصيلها ، وبذلك تحقق التواصل بين الخامات ودلالاتها وتفاعلها مع مكملات العرض المسرحي من جوانبها الحركية و الإيقاعية والرمزية "[1] ،إذن هناك وظيفة تواصلية للسينوغرافيا ، كما يمكن تحديد نوعين من التواصل، فالنوع الأول من التواصل يكون بين العناصر السينوغرافية فيما بينها فوق الخشبة ،فيما يشير النوع الثاني إلى وجود وظيفة تواصل بين الخشبة وكل ما فيها .

و. الوظيفة التخيلية :

يحتل التخيل في السينوغرافيا مكانة مهمة ،فهو الذي يمكن السينوغراف من تكوين العلاقات بين عناصر السينوغرافيا المختلفة وكيفية إبداع صور جديدة ، يقول جواد الحسب أن "وظيفة السينوغرافيا هي تكييف المكان ملائما للعرض المسرحي "[2] ،بمعنى ان عملية التكييف لكي تتحقق تتطلب قدرات تخيلية .

كما تلعب خصائص الخيال الإنساني دورا كبيرا في صياغة وتوليد الأفكار و الصور حيث "يعتبر علماء النفس أن عنصر الطلاقة من المميزات الأساسية للخيال الجموح الذي يحفز القوى المحركة الداخلية للمبدع وخاصة منها العقل الذي ينتج كمية كبيرة من القدرات حول موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بحيث يستطيع الفنان المبدع الموهوب توليد بدرجة مرتفعة سيولة من الأفكار على مستوى التشكيل الحركي المفعم بالحياة المتنوعة والإيقاعات الصوتية التي يراها تخدم خطاب عرضه المسرحي "[3] فيعد هذا المحصل الخيالي المنقول من عالم المحسوس إلى عالم الوجود المادي فوق خشبة المسرح بمثابة إثارة لخيال المتفرج، ليصور منه هو الآخر عوالمه الخاصة .

فيما قد يوجد هذا التداخل الحتمي بين ما هو حقيقي وما هو متخيل "فالفضاء الذي يلعب فيه الممثلون هو بالضرورة فضاء حقيقي و متخيل في الوقت نفسه ،إذ الفضاء الحقيقي الذي تتحرك فيه

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبار أنموذجا، ص 97.
[2] المرجع نفسه ، ص 97.
[3] المرجع نفسه ، ص 98.

أجساد الممثلين يصبح فضاء متخيلا من المفروض أن تتطور فيه الشخصيات والعلاقة بين هذين الفضائين هو ما تحاول أن ترسمه السينوغرافيا "[1] ،ومن هنا فإن السينوغرافيا قد تترك خيال المتفرج متحفزا ويقض دائما وقد تفشل غالبا في رسم الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والخيال.

كما يرى بعض الدارسين أن للسينوغرافيا وظائف كثيرة قد يصعب حصرها ،ولكن يمكن إيجازها في نقاط كالتالي :

1. تجسيد الكلمات وتجسيم الحوارات وترجمتها بصريا قوامها الحركة والجسد، (الوظيفة التجسيدية) ، وهذا ما سيكون موضوع اهتمامنا في هذه الدراسة .
2. تأثيث خشبة المسرح و تأطيرها (الوظيفة التأطيرية).
3. تنظيم الركح والفضاء المسرحي (الوظيفة التنظيمية).
4. ترويج ثقافة بصرية إلى الجانب اللغوي اللفظي (الوظيفة الترويجية).
5. رسم التصورات الدرامية من أجل إضفاء معنى الفضاء (الوظيفة الإضفائية).
6. تشكيل معاني النص بصريا ودلاليا وسيميائيا (الوظيفة التشكيلية).
7. خلق فضاء مناسب للنص وهو يتحول إلى عرض درامي (الوظيفة الدرامية) .
8. إضفاء الخشبة وتعميرها وإثرائها موسيقيا (الوظيفة الموسيقية).
9. شرح المشاهد المسرحية وتفسيرها وتوضيحها (الوظيفة التفسيرية).
10. توفير الأجواء المناسبة الموحية والممهدة للعرض المسرحي (الوظيفة الإيحائية).
11. توفير الإيقاع المكاني والزماني، لحضور الممثل فوق خشبة الركح (الوظيفة الحضورية).
12. التأثير في المتفرج ذهنيا ووجدانيا وحركيا، عن طريق الديكور وبناء المناظر (الوظيفة التأثيرية).

[1] رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبار أنموذجا، ص 98.

13. تبليغ الرسائل الغامضة وتبسيطها عبر مجموعة من المؤشرات اللفظية والحركية (الوظيفة التبليغية).

14. إخضاع الكتل والألوان والضوء والصوت لرؤية اخراجية فنية واحدة (الوظيفة الاخراجية).[1]

وبناء عليه ،فإن الوظيفة الجوهرية للسينوغرافيا، تكمن في إعادة تشكيل فضاء مسرحي مع إخفاء الحدود بين الخشبة والجمهور ،ثم العمل على تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين العرض الدرامي والمتلقي، والعمل على توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي صوب التراكيب والأشكال والأحجام المتحركة التي تسهم في خلق التعبير الدرامي .

[1] ينظر: رابحي بن علية،جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون"للمخرج عز الدين عبار أنموذجا ، ص 98

الفصل الأول

المسرح المفهوم والتطور

أولا– المسرح : Theatre

1- مفهوم المسرح

2- المسرحية

3- نشأة المسرح

ثانيا – أنواع المسرح

1- المسرح السياسي مفهومه

2- المسرح الاجتماعي

3- المسرح الديني

4- المسرح التربوي

5- المسرح الحركي

أولا– المسرح : Theatre

يعتبر المسرح شكلا من أشكال الفنون والأدب ، ويتميز عن باقي الفنون بكونه بوتقة يمكن أن تنصهر بها أشكال متعددة من الفنون الأدائية أو التطبيقية أو الفنون الجميلة ، ومن هنا لقب بأبي الفنون لعراقته وقدمه إلى جانب أنه يجمع الفنون تحت مظلته .

1. مفهوم المسرح:

المسرح عرف بـ "**Theatre** ، والكلمة اشتقت من الكلمة الإغريقية **Theatron** وهي تعني مكان المشاهدة... وهو المساحة المسرحية أو الفضاء المسرحي **Space** ، ويلاحظ أن هذه المساحة تنقسم إلى قسمين الأول منها ويتعلق بالمشاهدين حيث هي صالة العرض التي يجلس فيها زوار المسرح للمشاهدة والثاني وهو القسم السحري أو منصة المسرح حيث هي مخصصة لأداء الممثلين وتقديم العروض المسرحية "[1]، فالمسرح هو تلك المساحة التي يقوم فيها الممثلون بتمثيل مشهدًا معينًا تحت أنظار الجمهور الذي بدوره يقوم بالتفاعل مع المشهد .

بينما وضع دليل أوكسفورد للمسرح تعريفين هما :

– التعريف الأول: " المسرح مصطلح يطلق على كل ما يؤلف من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما، وفي فترة زمنية معينة .

– التعريف الثاني: هو مصطلح يطلق على كل موقف مسرحي ينطوي على صراع يتضمن تحليلا لهذا الصراع "[2].

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح بأنه "فن التمثيل المسرحي أو الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات، والنص المسرحي هو عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من

[1] عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط2، الإسكندرية، مصر ، 2007، ص 19.

[2] الحبيب سوالمي ، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب ، قسم الفنون الدرامية ، 2010-2011 ، ص 10.

الثقافات والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء الرقص العرض"[1].

وفي تعريف آخر "هو شكل من أشكال الفن، يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف "[2].

أما عباس عبد الغني فيعرف المسرح بأنه "تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة سردية موجه للقراءة والعرض؛ ويتضمن مجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: المؤلف المخرج، الديكور والأزياء "[3] .

ويعرف أيضا بأنه "أحد فروع فنون الأداء أو التمثيل الذي يجسد أو يترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام، الإيماءات، الموسيقى، والصوت على خشبة المسرح ذلك البناء له مواصفات خاصة في التصميم"[4].

يعرف بأنه "لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة"[5].

نستنتج من كل هذه التعريفات، أن مفهوم المسرح لا يقتصر بأنه مكان لعرض مشاهده مسرحية معينة، بل يتجاوز ذلك إلى كونه أحد فروع فنون الأداء والتمثيل الذي يجسد ويترجم نصوصًا وقصصًا أمام المشاهدين، باستخدام مزيج من الكلام والموسيقى والأصوات والإيماءات على خشبة المسرح، كما أنه وسيلة يتخذها الإنسان ليعبر من خلالها عن هواجسه وتطلعاته تجاه التغيرات التي تطرأ على الواقع الذي يعيشه.

---

[1] لينا نبيل أبو مغلي،مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، درا الراية للنشر والتوزيع، ط1، 2008، عمان، الأردن، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 38.

[4] عباس عبد الغني، الموجز في المسرح الإغريقي، دار صفحات للنشر، العراق، ط1، 2014، ص 07.

[5] أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 2، 1993، ص 19.

تعدد وتنوع تعريف المسرحية ، وفيما يلي تفصيل ذلك:

2. **المسرحية :**

"شكل فني يروي من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم حيث يقوم الممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام الجمهور في مسرح أو أمام آلات تصوير تليفزيونية ليشاهدهم الجمهور في المنازل"[1].

أما في مدلولها العام "نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقا كاملا، اشتراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة، الصراع، الشخصيات، الحوار...الخ مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها الملابس، الإضاءة، الموسيقى...إلخ ، والمسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو هرمية تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل مشكلة الصراع"[2].

يعرف باتريس بافيس المسرحية أنها "مؤلفا أدبيا أو موسيقيا، ثم أصبحت فيما بعد تشير بشكل محدد إلى النص المسرحي، أو النص المكتوب للخشبة "[3] .

من خلال هذه التعريفات، نستنتج أن المسرحية عبارة عن إبداع فني يؤلفه الكاتب المسرحي في شكل نص مكتوب، ولا يمكن أن يتجسد معناه الجوهري دون أن يقدم على خشبة المسرح من طرف الممثلين.

- **الفرق بين المسرح والمسرحية:**

ليس المسرح كالمسرحية في نظر الكثير من الباحثين والنقاد في هذا المجال، بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان المعنى نفسه، ذلك لأن "المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام أما المسرحية هي أحد موضوعاته أو عناصره، ويعتقد بعض النقاد أن النص الأدبي لا يصبح مسرحية إلا بعد

[1] وليد البكري، أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص 49.

[2] لينا نبيل أبو مغلي،مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق ، ص 49.

[3] باتريس بافيس، المعجم المسرحي ، ص 399.

عملية عرضه على خشبة المسرح أمام الجمهور، فيما يشير آخرون إلى أن النص ليس سوى مخطط يستخدمه المخرج والفنانون الآخرون كأساس للعرض باعتبار العرض المسرحي من أكثر الفنون تعقيدا لأنه يتطلب العديد من الفنانين لأدائه، ومن بن هؤلاء المتخصصين: المؤلف والممثلون والمخرج ومصمم و الديكور والأزياء والإضاءة ومختلف أنواع الفنين، إضافة إلى بعض العروض التي تتضمن مصممي رقصات وموسيقى خاصة ويسمى المسرح أحيانا بالفن المختلط لأنه يجمع بين النص والجو الذي ،الديكور والإلقاء والحركات التي يقوم بها الممثلون "[1]. ومن هنا نستنتج أن المسرحية عبارة عن نموذج أدبي يحتوي على بعض العناصر الأدبية وغير الأدبية ، أما المسرح هو شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، كما أن النص الأدبي المسرحي أحد موضوعات المسرح وليس العكس.

3. نشأة المسرح:

أ. المسرح الإغريقي:

يعتبر المسرح الإغريقي النموذج الأساسي للفنون المسرحية التي عرفت في جميع العصور التي تلت العصر الإغريقي.

نشأت الدراما الإغريقية مرتبطة تماما "بتلك الأناشيد والرقصات الجماعية التي كانت إحياء لطقوس فيها عبادة الإله "ديونيوس " إله الخصب والمرح والخمر، والتي لم تكن تعرض إلا في أعياد هذا الإله"[2]. بمعنى أن الفن المسرحي منذ نشأته عند اليونان ارتبط بتلك الأناشيد والطقوس الدينية والعبادات التي تقدس وتمجد كبير الآلهة اليونانيين. وترجع نشأة هذا المسرح إلى "القرن الخامس قبل الميلاد عندما ازدهرت الثقافة الهيلينية "[3].

[1] لينا نبيل أبو مغلي،مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق ، ص 39.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

[3] عباس عبد الغني، الموجز في المسرح الإغريقي ، ص 7.

وبهذا يمكن القول أن: المسرح اليوناني ظهر أول مرة في القرن الخامس قبل الميلاد مع تطور الثقافة الهيلينية والتي ظهرت في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد وتحديدا في عام 337 ق.م .

إضافة إلى ذلك نجد أن المسرح الإغريقي تميز بالعديد من المميزات أهمها: معمارية متشكلة بدقة عالية وتتميز بفضاء معماري مفتوح، فالعروض الإغريقية اتسمت بأنها لم تتطلب جهود عالية مجرد توفير مساحة من الأرض مقدسة[1]، فباعتبار الإغريق يتسمون بالرقي والدقة العالية والتقنيات الحديثة فهي لم تلق أي صعوبة في العروض فقط توفير مساحة معينة من الأرض المقدسة فتميزت بفضاء معماري مفتوح.

ونجد أيضا: المسرح الإغريقي مر بمراحل كثيرة من " البناء الخشبي المؤقت إلى ذلك النهائي المبني بالحجر "[2] فالمسرح الإغريقي في القديم كان عبارة عن بناء خشبي وبمرور الوقت والتطور الحاصل تحول إلى مسرح مبني بالحجر.

ولهذا فالمسرح الإغريقي ثري جدا وغني، فقد:" امتلك المسرح الإغريقي أقسام تخللت في معمارية المسرح وهذه الأقسام هي المنصة التي تحتوي على العناصر المسرحية ومقدمة المنصة المخصصة لاستقبال الممثلين في أثناء قيامهم بأدوارهم والأوركسترا أي المجال الذي تحده الصفوف الأولى من المدرجات والذي خصص لحركات الجوقة "[3]. وهذا يعني أن المسرح الإغريقي يحتوي على مجموعة العناصر عند البدء في المسرحية، مثال ذلك مقدمة المنصة والأوركسترا المخصصة للحركات، التي تقوم بها الجوقة عند الغناء للجمهور . فالإغريقيون يركزون كل التركيز على الديكورات التي تلعب دورا كبيرا في لفت وجذب انتباه المتفرج إضافة إلى ذلك دور المناظر المرسومة في خلق أجواء المسرحية. ونجد أيضا "وجود المعدات المستخدمة في العروض الإغريقية وهي جزء من سينوغرافية العرض الإغريقي والمتكونة من ثلاث معدات

[1] ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 54.

[2] المرجع نفسه ، ص 54.

[3] المرجع نفسه ، ص55.

رئيسية هي الاكسكليما والبرياكتوس والميكانا "[1] ففي العروض الإغريقية يستخدمون مجموعة من المعدات نذكر منها الاكسكليما والبرياكتوس والميكانا .

ب. **المسرح الروماني** :

المسرح الروماني ما هو إلا امتداد للمسرح الإغريقي، إذ استعار منه الشيء الكثير، ومن هنا يمكن القول أن "الفن الروماني يدين كثيرا للفنون الإغريقية التي تميزت باتجاهها الديني والمثالي"[2]، بمعنى أن الفن الروماني تأثر بالفن الإغريقي تأثرا كبيرا فأخذ منه الكثير إلى أن أصبح يدين بشكل ملحوظ إليه.

"لم يكن الرومان ميالين للفنون قدر ميلهم وانشغالهم بالحرب والتجارة، حيث كانوا قوما جامدي العاطفة فاهتموا بالملاعب وبحلبات المصارعة، لذا لم يكن لديهم وقت للإبداع على عكس تماما من الإغريق الذين كانت لديهم مشاهدة العروض المسرحية أمر أشبه بالواجب إذ لم يكن واجبا حقا "[3]، فضلا عن ذلك كانت العروض المسرحية الرومانية "تقدم لخدمة الشعب وليست لخدمة الفن كالمسرح الإغريقي أي أن الفن المسرحي الروماني سخر لإرضاء الجمهور"[4]. ومعنى ذلك أن المسرح الروماني خلق فقط لخدمة الجمهور وإرضاء آرائه.

اتسم المسرح الروماني بـ"زيادة حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاثة فارتفعت إلى أقصى ارتفاع تصل إليه وكذلك زيادة في الزخرفة والمكان في البناء "[5]. فالمسرح الروماني يتميز عن المسرح الإغريقي بحجم واجهة المناظر وبزيادة زخرفة الفضاءات وذلك لجذب انتباه المتفرج .

كم أن المنظر الثابت في المسرح الروماني "والذي يقابله الأسكينا الإغريقية أتى كوحدة واحدة من المعمار المسرحي، فالمدرجات تبدأ ملامسة لهذا المنظر وتنتهي به، أما من حيث الحجم فالمنظر الروماني أكبر و أضخم، كما احتوى على زخارف أكثر من المسرح الإغريقي، وتميز المسرح الروماني بمساحة طويلة

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص60.

[2] المرجع نفسه ، ص 59.

[3] حيدر جواد كاظم العميدي ،الأزياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي ، ص 33.

[4] حسن الهامي ، الأقنعة والملابس في المسرح الإغريقي ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد 33 ، سبتمبر 1965 ، ص 33.

[5] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 59.

للمدرج الروماني إلى أن وصلت إلى شبه دائرة على حيث كان في المسرح الإغريقي إلى ما هو أبعد من النصف دائرة وأقل منه شبه دائرة "[1] أي أن شكل المسرح الروماني مقسم من حيث منظره المستوحى من الثقافة الإغريقية ويلامسها من حيث التوازي في الحجم، كذلك يتميز الرومانيون في شكل المسرح على الهندسة الدائرية أو نصفها وهدا يدل على تأثره بالثقافات القريبة لها.

أما بالنسبة إلى أمكنة الجلوس في المسرح الروماني كانت "أقل مما كانت عليه في المسرح الإغريقي وذلك بالرغم من أن حب الرومان كان تفصيل الكم على الكيف وقد كان هذا ملحوظا بسبب انخفاض المستوى الفني للمسرح في روما على النقيض مما كان عليه المسرح الإغريقي القديم من أهمية وحيوية "[2].

تميز المسرح الرماني بوجود "منصة (مصطبة) طويلة و مشقوفة وهناك إلى جانب ذلك بعض مميزات للمسرح الروماني مثل بعض الأقمشة الملونة على هيأة أشرطة فوق المدرجات ومثل استخدام ستارة أمامية تهبط من الأعلى إلى الأسفل ، بالإضافة إلى بعض المهمات المسرحية في السجاجيد وبعض أنظمة تكييف الجو في صورة مياه معطرة باردة تمر في قنوات "[3]، ومن هنا نستنتج أن منصة العرض في المسرح الروماني كانت تحمل سمات معينة تميزها عن مصطبة المسرح الإغريقي من حيث الطول والمساحة ، إضافة إلى قطع القماش الملونة المشكلة من أشرطة نوضع على المدرجات دون أن ننسى الستائر و السجاجيد ...

أما بالنسبة للمنظر الخلفي فنجده قد "أضيف إلى الأدوات المسرحية من جهتي منصة التمثيل مواشير مثلثة الشكل وكانت هذه المواشير عندما تدور على نفسها تعرض صورة مطلية على جوانبها ملائمة لتحولات العمل الدرامي "[4] ، يشكل المنظر الخلفي في المسرح الروماني أداة مسرحية مهمة فقد تميز هذا المنظر بوجود خشبات على شكل مثلث تدور حول نفسها تعرض صورا مطلية حسب تحولات

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 60.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] فرانك هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية ، تر : كامل يوسف وآخرون ، ص 292.

[4] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 60.

حركات وأفعال وشخصيات وأدوار العمل الدرامي ،كما امتاز أيضا المسرح الروماني "ببنائه المعماري متجها نحو الزخرفة والتفخيم وهذا عكس ما نجده في أعمال الإغريق التي تميزت بالبساطة والتنظيم "[1].

لقد فضل الجمهور والكتاب الرومان الكوميديا على التراجيديا، وازدهرت هذه الكوميديا، أما التراجيديا فلم يكن لها نصيب أبدا ومن أشهر كتاب المأساة (سنكا) ومن أشهر كتاب الملهاة (بلوتس) و(ترتس).

ومن خلال ما تقدم، نستنتج أن المسرح الروماني لم يكن لديه صرفة بقدر كبير، أي ليس مسرحا أصيلا قياسا إلى القيم الفكرية والفلسفية كما هو الحال في المسرح الإغريقي، الذي كان له الأثر الواضح في نشأة المسرح الروماني واستمراره، إذ أن نتاجات الكاتب الروماني لم تكن رومانية صرفة بدليل أن أغلبهم امتاز بصفة المزج ، فقد قام الكتاب الرومانيون بمزج مسرحيتين إغريقيتين في مسرحية واحدة، مع إضفاء الطابع الروماني عليها ومن ذلك فإن نتاجات الرومان المسرحية لم ترق إلى ما قدمه الكتاب الإغريق من نتاجات راقية و عظيمة.

ج. المسرح في العصور الوسطى :

بعد تدهور الحضارة الرومانية و تسلمت الكنيسة مقاليد الحكم، في أوروبا هذه الأخيرة عملت الكنيسة على محاربة المسرح بما كان " يقدمه من مواضيع تتصف بالخلاعة والمجون والشهوات، إضافة إلى ذلك ذهاب الشعب إلى المسرح كان يشغلهم عن أداء طقوس الدين الجديد وصلواته التي فرضتها الكنيسة في هذا العصر، وبمرور الزمن لمست الكنيسة حاجتها الماسة إلى المسرح كونه وسيلة تساهم في نشر القيم والأفكار الدينية المقدسة للديانة المسيحية، محاولون من خلاله التبشير بنشر تعاليم الدين الجديد الذي كتب باللغة اللاتينية التي يجهلها كافة الشعب، وانبثق مسرح متميز امتدت آثاره إلى العصور التي تلت العصور الوسطى"[2].

مر مسرح العصور الوسطى بمرحلتين مهمتين :

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 60.

[2] حيدر جواد كاظم العميدي ،الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، ص 37-38.

– الأولى نشوؤه داخل الكنيسة، إذ كان الأداء التمثيلي يقتصر على هيئة تراتيل ينشدها القس وغالبا تكون من الإنجيل"[1].

– المرحلة الثانية فهي "الخروج من الكنيسة بعد أن عجزت الكنائس عن هيمنة وسائل الراحة للمشاهدين المتلهفين لمشاهدة العروض المسرحية التي كانت تعرض في تلك المرحلة، بالإضافة إلى مساحة الكنيسة التي لم تستوعب الديكورات الضخمة فأخذت الكنيسة تحرر نفسها تدريجيا من الطقوس الدينية، إلى أن أصبحت تمثل في الهواء الطلق كما كان يمثلها عامة الناس، فقد حلت اللغة العامية محل اللغة اللاتينية، ثم توسعت مواضيع المسرحيات على مستوى الشكل والمضمون"[2]، وهكذا حتى أصبح المسرح يشكل خطرا على الكنيسة، التي أصدرت جملة من القواعد والأوامر بمنع القس من التمثيل نتيجة لما شكله المسرح من موقف وثني تجاه الحياة بسبب ما حل به من توسع في الشكل والمضمون.

بدأت الكنيسة في هذه المرحلة تنشر مبادءها وتقدم تعاليم الدين بتقربها من المسرح، باعتبار العروض المسرحية هي مصدر إشعاع الفرد وهي كذلك كفيلة بتعليم المواطن، فالمسرح أصبح مركزا دعائيا يعبر عن الحياة الكنيسية في تلك الفترة أي: بعد فترة سقوط روما عام (396 ق.م)، بالرغم من ظهور الديانة المسيحية إلاّ أن المسرح بات يعاني من اضطهاد وذل، علاوة على سيطرة الكنيسة على الوضع في القرن الرابع وهذه الحقبة سميت بعصر الآباء (أي آباء الكنيسة)، فهم سبب تدهور العروض المسرحية، وكذلك كون المسرح الروماني له الطابع المتميز بموضوعات وثنية تنافي آباء الكنيسة، وهذا يعود إلى "الأسباب الأخلاقية على ما كانت تعرضه هذه المسارح من المهازل والعروض التمثيلية الصامتة بلغت عن

*العصور الوسطى : أو ما تعرف بالعصور المظلمة، ونحدد العصور الوسطى بصفة عامة بأنها الفترة التي تبدأ بانحلال الإمبراطورية الرومانية، وتنتهي بحركة الإصلاح الديني، ويمكن تحديد هذه الفترة بأنها بين عامي (1000/400 م) وأما القرون الخمسة التالية فإنها تشكل بمعنى أخص ما يعرف بالعصور الوسطى الحقيقية حسب ما يطلق عليها المؤرخون الفرنسيون.(سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات سينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص24)

[1] ليفر جيمس ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، ص 42.

[2] ينظر : نيكول الأرديس ، المسرحية في الأدب الإنجليزي، ص 18.

رفث القول وفحش الإيماء وخلافة الحركة جدا لا يمكن أن يسكت عليه دعاة الدين الجديد"[1]، فتدهور العروض المسرحية هو نتاج لما تلقيه المسارح من عروض تمثيلية تخدش الحياء ومنافية للواقع المعاش .

بعد ذلك أصبحت الكنيسة تهتم بمواضيع " تخص الدين المسيحي وتعاليمه للإنسان البسيط في حياته اليومية، وهذه الفترة استمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطفولية والقداسية في توليه العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دينيوي وديني، والصراع المريمية والمسيحية ضد كل تخلف وأهواء الشياطين"[2].

وهنا استعان الممثلون بفنون وحركة وملابس درامية خاصة وبالتالي فإن الكنيسة في هذه المرحلة سعت إلى نشر كل ما يتعلق بالدين المسيحي بالرغم من الصراع القائم بين الدين والسياسة.

في غضون ذلك "ظهرت المسرحيات الدينية التي أبقت على الموضوعات الدينية، وتقللها كثير من الفكاهة، كما كانت تكتب شعرا باللاتينية لكن الذي حدث بعد برهة من الزمن هو ما أصاب المسرح في هذه العصور من ترهل في جسم من قبل هيمنة الكنيسة على شؤون الحياة فاستعانوا بالتمثيل لخدمة الدين"[3]، فبالرغم من أن المسرحيات في هذه الفترة كانت تحمل طابعا دينيا إلا أننا نجدها امتزجت بالفكاهة أي، أن المسرحيات لم تكن دينية بحتة، إضافة إلى ذلك أنها كتبت على شكل قصائد شعرية باللغة اللاتينية، وهذا ما أسهم في تدهور المسرح آنذاك.

ارتبط المسرح في العصور الوسطى "بفضاء درامي ديني طقسي، لا يخرج من فضاء الكنيسة (الكاتدرائية الإنجيلية)، أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف الذي يجسد ثنائية

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 25.

[2] عبد الرحمان صدقي ، المسرح في العصور الوسطى ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دط، دت، ص 65.

[3] المرجع نفسه ، ص 65.

الجنة والجحيم والأهواء والمقدسات الدينية "[1] وبناء عليه فإن المسرح في هذه المرحلة يُشكل فضاءًا دراسيًا بكل ما له علاقة بالدين المسيحي والكتاب المقدس بما فيه من ديكورات ورموز...

ليس هذا فقط بل "فالنصوص التمثيلية في العصور الوسطى استندت إلى الكتاب المقدس (الإنجيل) وكانت اللغة اللاتينية هي طابعها العام "[2]، ومن هنا نستنتج أن النصوص التمثيلية في العصور الوسطى استقت مادتها وموضوعاتها من الإنجيل.

[1] عبد الرحمان صدقي ، المسرح في العصور الوسطى، ص 65.

[2] المرجع نفسه، ص 65.

ثانيا – أنواع المسرح:

تعددت أنواع المسرح ، وفيما يلي ذكر لأهم تلك الأنواع:

1. **المسرح السياسي مفهومه :**

أثار مصطلح المسرح السياسي خلافا وجدلا كبيرا بين خبراء المسرح ونقاده، فهو موضوع تباينت فيه الآراء وتعددت لدرجة كبيرة، لذلك يستوجب على كل باحث ضبط هذا المصطلح من خلال الآراء التي أثيرت حوله.

أ. **الرأي الأول:**

ينادي مجموعة من رجال المسرح يتقدمهم "أوجستو بوال " و " بيتر بروك" من المسرح العالمي وبهذا اعتبر أوجستو بوال أن كل مسرح هو عمل سياسي، فيقول : "كل مسرح هو سياسي بالضرورة لأن أنشطة الإنسان سياسية،والمسرح واحد من هذه الأنشطة، أولئك الذين يعادلون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا وهذا نفسه موقف سياسي"[1] فالمسرح في الأخير هو نشاط سياسي فكل ما يقوم به الفرد يدخل ضمن نطاق السياسة وعلى النهج نفسه يطرح "بيتر بروك " رؤيته حول تعريف المسرح السياسي فيقول "إن كل مسرح إنساني هو مسرح سياسي بالحتم، بينما ليس كل مسرح سياسي مسرحا إنسانيا بالضرورة "[2]، وهو بهذا التعريف يقدم خلاصة رؤيته للفن والحياة.

وفي إطار هذا التعميم الذي من شأنه أن يوسع من دائرة المصطلح يأتي رأي "حمدي غيث " متفقا مع الرأيين السابقين؛ إذ يرى أن "كل مسرح هو سياسي بالضرورة، فأي مسرحية تتوجه إلى قضية إجتماعية أو سياسية مباشرة هي مسرحية سياسية، فتناول قضية المرأة مثلا يعبر عن موقف سياسي

[1] محمد عبد المنعم، المسرح السياسي، دار المعارف، 2015، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 06.

للكاتب، هل هو مع تقدمها أم تخلفها "[1]. نلاحظ من خلال هذا الرأي أن صفة المسرح السياسي تطلق على كل مسرحية يوضح فيها كاتِبُهَا موقفه تجاه أي قضية من قضايا الواقع المعيش.

ب.الرأي الثاني :

يقدم أصحاب هذا الرأي تعريفات للمسرح السياسي، تتسم بأنها أكثر تحديدا ووضوحا من تعريفات الرأي الأول، وإن كان ينتابها شيء من القصور. يقول "علي الراعي " عن المسرح السياسي "إنه مسرح مقاتل مشاغب لا ييأس ولا يهاب، يسمع نبض الوحدات المصيرية فيستجيب لما فوره ويطور نفسه إذا واجهته صعوبات ويتكبد وسائل جديدة ليجتاز عقبات التغيير"[2]. يكشف هذا التعريف عن إحدى صفات المسرح السياسي باعتباره مسرحا محاربا وصداميا يصطدم بالواقع ويصدمنا بحقيقته، ويثابر بكل إرادة دون تراجع أو استسلام حتى يحقق هدفه، وعلى الرغم من أنه يشير إلى اعتماده وسائل تغير جديدة غير تقليدية ليصل بها إلى أهدافه، فإنه يكون بذلك مسرحا يقتصر على القضايا المصيرية فحسب، ويتفق "حمدي أحمد " مع رأي "علي الراعي " فيقول "إن المسرح السياسي هو مسرح القضايا الكبرى المصيرية ومعنى ذلك أن أي مسرحية لا يمكن أن تسميها مسرحية سياسية ما لم تتعرض للمشكلة بكامل جوانبها وبذورها وأسبابها وحلولها "[3]، ومن هنا فإن المسرح السياسي غير منوط باقتراح حلول للمشكلات المطروحة سواء كانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية، وإنما يُعنى بمناقشة المتناقضات وطرح المشكلات وتحليل أبعادها بأسلوب فني وذكي وواع من شأنه أن يثير انتباه المشاهد.

[1] محمد عبد المنعم، المسرح السياسي ، ص 06.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص 13.

وبعد التطرق للرأي الثاني حول مفهوم المسرح السياسي،[1] نستنتج أن آراء الباحثين غير موحدة، فهي تهتم بجانب من جوانب المسرح السياسي ولكنها تُغْفِلُ جوانب أخرى، ومن ثم فهي تعريفات منقوصة لا تفي المسرح السياسي حقه، ولا تعبر عن ماهية المصطلح بدقة.

ج.**الرأي الثالث** :

أصاب أصحاب هذا الرأي الهدف، إذ تتلاقى تعريفاتهم للمسرح السياسي قصور التعريفات السابقة، حيث تتطابق تعريفاتهم مع ما أوردته المعاجم المسرحية المتخصصة حول مصطلح المسرح السياسي، كونها تنطبق على صوره وأشكاله المختلفة.

ويمثل هذا الرأي كل من "بيسكا تور " و "بريخت " و"بيبراجيه توشار " من المسرح الغربي "عبد العزيز حمودة " و "سعد الله ونس " وغيرهم من المسرح العربي.

يحدد عبد العزيز حمودة مفهوم المسرح السياسي في قوله : "المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب محددة غتابا ما تكون سياسية وقد تكون إقتصادية مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثر في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية "[2]، ومن خلال هذا الطرح نجد أن عبد العزيز حمودة لم يقتصر تعريفه على الجانب السياسي فقط، بل طرح الجانب الإقتصادي أيضا، فالمسرح السياسي حسب وجهة نظره ليس مسرحاً لطرح الأفكار والخطب، بل هو مسرح يعتمد على قدرة الكاتب المسرحي على خلق أفكار وحلول في نفس الوقت.

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم، المسرح السياسي ، ص 06.

* بيسكاتور : (1966/1893) مخرج مسرحي ألماني، تتلمذ على يد المخرج ماكس راينهارت، عمل في العاصمة برلين من (1938/1919) في المسرح الشعبي الألماني وهو أحد مؤسسي المسرح السياسي (البروبجانده) أو الدعاية السياسية، هاجر إلى و.م.أ عام 1938 هاربا من النازية وأسس مدرسة التمثيل تحت اسم المدرسة الدراماتيكية التجريبية واستمر مهجره حتى عام 1950 حيث عاد إلى ألمانيا مرة أخرى. (وضاء قحطان الحمداني، إيرفن بيسكاتور ومسرحه السياسي، مجلة الفنون المسرحية، www.theaterars.blogspot.com بتاريخ: 2023/02/22 على الساعة 20:00) .

[2] محمد عبد المنعم، المسرح السياسي، ص 21.

يعد بيسكاتور أحد مؤسسي المسرح السياسي في العالم، ويرى أن على المسرح ألا يهمل السياسة في... أو دراماته، وأن يمتزج كل من المسرح السياسي والسياسة بالآخر. وعمد إلى تحويل عدد من المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية القديمة إلى شكل جديد يخضع للفكر السياسي، ويمس حياة الجماهير وينتهي بالعرض المسرحي إلى شكل عصري جديد، بعيد عن صورته الأولى، يقول بيسكاتور "إن رسالة المسرح اليوم لا يمكن أن تتلخص في سرد الأحداث التاريخية كما هي، فقط غير، على المسرح اليوم أن يستخلص عن هذه الأحداث دروسا قيمة بالنسبة للحاضر وأن تتخذ قيمة ... بيانه علاقات سياسة واجتماعية حقيقية أساسا " بالتالي نحاول نحن أن تتدخل في مجرى التاريخ في قوانا.

1-1- نشأة المسرح السياسي:

ارتبط المسرح منذ نشأته بالسياسة عند الإغريق، ثم اتبع هذا المنوال الرومان وسارت إلى العصور الوسطى، إلى أن أتى وليام شكسبير الذي أعطى نفسا ونهجا جديدا للمسرح.

إن المسرح السياسي قديم قدم ظهور المسرحية العالمية الأولى، أي منذ العهد اليوناني " ولكننا نقر بأن المسرح السياسي في شكله الأخير قد تبلور في الفترة الحديثة اثر دراسات ونظريات غربية كانت البداية من روسيا بعد نجاح الثورة الشيوعية 1917 التي نادت بالمفاهيم الماركسية والدعوة إلى الحرية والمساواة {..} ونستطيع القول بأن شكل المسرح السياسي النهائي لم يتبلور إلا مع بيسكاتور "[1] نعني بذلك أن المسرح السياسي بداياته وإرهاصاته الأولى كانت في روسيا أي، بعد نجاح الثورة الشيوعية التي بدورها نادت بمجموعة من المفاهيم نذكر منها: الحرية والمساواة، ولهذا فالريادة الأولى كانت عند بيسكاتور، فكان له الفضل في نشر وتطور المسرح السياسي من خلال معالجة كل القضايا السياسية.

[1] أ.فريدة درامنية ، المسرح السياسي العربي نشأته وأهم رواده ، مجلة تاريخ العلوم ، العدد العاشر ،الجلفة ، الجزائر، ديسمبر 2017 ، ص 277.

وبات المسرح في تطور مستمر إلى أن وصل إلى العرب وكان ذلك متأخرا أي بعد استقلال مختلف الدول العربية " وتعتبر نكسة العرب 1967 هي السبب الرئيسي في ظهور المسرح السياسي في الوطن العربي عند البعض لكن حسب رأينا فان هذه هي النقطة التي أفاضت الكأس {..}حيث تبين أن الكثير من الحكومات العربية مارست ضغطا على شعوبها بعد الاستقلال "[1] ؛ فمن أهم العوامل والظروف التي أسهمت في ظهور المسرح السياسي، هي نكسة العرب، فقد تبين أن هنالك العديد من حكومات الدول العربية التي مارست ضغوطات على شعوبها .

1-2- وظيفة المسرح السياسي :

- إن وظيفة المسرح السياسي الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر، ولكن لا يجب أن تنتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة، وإنما عليه أن يسألها فقط حتى تتخذ شكلا محددا وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة التي يجب أن ينقلها هذا الفن.

- تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة وهي من أخطر وظائف الفن.

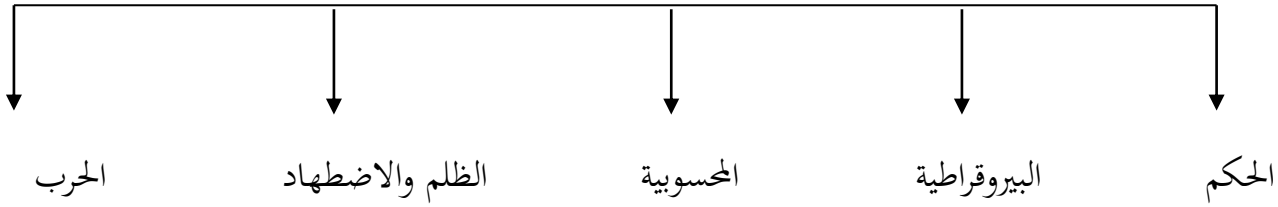
- خدمة الأدب المعاكس عن واقع اجتماعي معين للأهداف الإيديولوجية المعبرة عن مصالح هذه الشرائح الإجتماعية . [2]

ومن هنا تكمن وظيفة المسرح السياسي في طرح مجموعة الأسئلة والإشكاليات التي تدور في نفس المجتمع في لحظات الحزن والقلق والقهر والمشاعر والعواطف الثائرة إضافة إلى ذلك أنه يخدم الأدب المنعكس عن الواقع الإجتماعي.

[1] أ.فريدة درامنية ، المسرح السياسي العربي نشأته وأهم رواده ، ص279.

[2] ينظر: أحمد عشيري ، المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، مصر ، 1989، ص 26

1-3-قضايا المسرح السياسي :



2. المسرح الاجتماعي :

عرف المسرح عبر عقود طويلة من الزمن العديد من التغيرات، سواء على مستوى التركيبة والشكل أم على مستوى المضمون و الوظائف، مرتبطا في ذلك بالتغيرات التي تحدث في المجتمع، ذلك أنه كان منذ نشأته ظاهرة اجتماعية مقدسة في الواقع الاجتماعي.

فقبل الولوج إلى عرض بعض التعريفات للمسرح الاجتماعي، لا بد من اللجوء إلى تقديم مفهوم الدراما، كونها الأسبق في الظهور، إضافة إلى أنها ارتبطت بالإنسان وفعله في المجتمع، كما نجدها أيضا تشترك مع المسرح في بعض خصائصه، وكان أرسطو أول من تناول مفهوم الدراما في كتابه فن الشعر ليعرفها على أنها " محاكاة لأشخاص يعلمون ويفعلون "[1] بمعنى أن الدراما هي تشخيص وتجسيد لمجموعة من الأشخاص، فهي عبارة عن تصوير للشخصيات من خلال ممارستها لفعل معين، إذ نجدها ارتبطت منذ القديم بأحوال الناس وظروفهم ومحاكاتهم للأخيار والأشرار رغم اختلاف طابعها سواء كان تراجيديا أو كوميديا.

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بداوي، دار الثقافة، دط، بيروت، لبنان، د ت، ص07.

يحدد إبراهيم حمادة تعريف الدراما الاجتماعية في قوله " بأنها كل ما يتعرض موضوعها للإنسان وهو في ظروفه الاجتماعية، أو مشكلاته الاجتماعية أو في حياته الاجتماعية "[1]؛ أي أن الدراما الاجتماعية موضوعها الأساسي، هو تسليط الضوء على الظروف الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع محاولة بذلك تقديم حل لمشكلاته في إطار فني.

لقد عرف المسرح الاجتماعي تسميات عديدة ومختلفة، وذلك باختلاف الآراء والأبحاث في هذا المجال، فقد أطلق إبراهيم حمادة في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية على هذا النوع من المسرح أربع تسميات وهي: المسرح الشعبي، مسرح العمال، مسرح الملهاة السلوكية، مسرح الملهاة الاجتماعية.

يعرف إبراهيم حمادة المسرح الشعبي بأنه "المسرح الذي يهدف إلى تقديم خدمة عامة للجماهير، دون بغية الربح المادي "[2]، وعليه فإن هذا النوع من المسرح يهتم بتقديم خدمات للشعب دون انتظار أي مقابل مادي.

أما بالنسبة لمسرح العمال، فيحدد تعريفه في قوله "هو الذي يكون فيه النشاط المسرحي يعبر أساسا عن مشاكل الطبقة العاملة في المجتمعات "[3]، فحسب هذا التعريف فإن مسرح العمال يعالج شتى المشاكل والضغوطات اليومية التي يتعرض إليها العمال أثناء أداء مهامهم.

كما يرتبط مفهوم مسرح الملهاة السلوكية بـ "السلوكيات الاجتماعية، من حيث القيم ومستويات السلوك أي أن مسرح الملهاة السلوكية يهتم بتقسيم سلوك وأخلاق أفراد المجتمع محاولا بذلك الدعوة إلى

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمصطلحية، مطابع دار المعارف ،القاهرة ، مصر، 1981، ص 212.

[2] يمينة عبد اللاوي ، جحيقة بن غانم ، المسرح الاجتماعي في المقرب "المجموعة الحمراء "، لعبد الله شقرون أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر أدب ومسرح، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016/2015، ص 05.

[3] المرجع نفسه، ص 05.

التحلي بالأخلاق الفاضلة والابتعاد من السلوكيات الرذيلة بطريقة ممتعة "[1] ونعني بذلك أن مسرح الملهاة السلوكية، هو ذلك المسرح الذي يهتم بتقويم سلوك الفرد ويدعوه إلى التخلي عن السلوكات الرذيلة.

أما الملهاة الاجتماعية فنجدها "تتميز بعدم الالتزام بمجتمع معين، لأنها تهدف إلى معالجة متناقضات المجتمع "[2]، يقوم هذا النوع من الملهاة بتسليط الضوء على التناقضات التي يعيشها المجتمع في إطار الحياة الاجتماعية، سواء على مستوى الأخلاق أم التصرفات.

3. المسرح الديني :

يمثل المسرح النواة الأولى للدين، باعتبار المعابد والكنائس وسيلة للعروض التمثيلية التي كان يقوم بها رجال الدين وعرضها على الجمهور الحاضر هناك.

المسرح الديني موجود منذ القدم، وتجلى ذلك من خلال الأناشيد التي يقوم بها الممثلون في ذلك الوقت، إضافة إلى ذلك الطقوس الدينية، ونجد في كتاب المسرح الديني في العصور الوسطى لجان فرابييه وا.م. جوسار: " وقد استولت الطقوس الدينية على هذه المادة الدرامية واستخدمتها وأحاطتها بحشود من الأناشيد والملابس و الإشارات الكنيسة التي جعلت من هذه الحفلات الدينية مشاهد من شأنها أن تعلم الشعب المؤمن وان تثير مشاعره أيضا "[3]؛ ولهذا فان المسرح في ذلك الوقت ارتبط ارتباطا وثيقا بالمعتقدات والطقوس الدينية وكيف كانت تؤثر على فكر ونفسية الشعب المؤمن، مثال ذلك حركات القس التي يقوم بها وهي الجزء التمثيلي لإقامة الصلاة وغايتها الأولى جذب انتباه المؤمنين.

---

[1] يمينة عبد اللاوي ، جحيقة بن غانم ، المسرح الاجتماعي في المقرب "المجموعة الحمراء "،، ص 05.

[2] المرجع نفسه، ص 05.

[3] جان فرابييه و ا.م. جوسار المسرح الديني في العصور الوسطى تر:محمد القصاص مر:محمد مندور مكتبة الإسكندرية العامة للتأليف والتقديم والطباعة والنشر (د.ط) (د.س) ص8.

وعلاوة على ذلك نجد أن كل تلك الأناشيد والموسيقى والملابس، تسهم بدورها في إثارة الجمهور:" وقد احتفظت الدراما الدينية في العصور الوسطى من أصلها الطقوسي بطابع المسرح الكامل حيث نرى المناظر والغناء والموسيقى والحوار –بل والرقص – يتوالى كل منها بدوره للمساهمة في إثارة المشاهد أو إمتاعه أو تعليمه "[1]، فكل هذه العناصر يقوم بها الممثلون لإمتاع وتعليم الجمهور الذين لديهم صعوبة في فهم اللغة اللاتينية، فالحركات التمثيلية التي يقوم بها القس تساعدهم على الفهم ناهيك عن المقاطع الغنائية والرقص أيضا.

وهكذا ارتبط المسرح بالدين وأصبح يعالج ويتطرق لقضايا تخص الدين :" وحتى الكنيسة التي حاربت المسرح في أول الأمر سرعان ما عادت لتتبناه وسيلة فاعلة في تقديم طروحاتها وقصصها الدينية التي تنطوي على موعظة أخلاقية فظهر ما يسمى بالمسرح الكنسي في القرون الوسطى وكانت تقدم فيه قصص الأنبياء والسيد المسيح «ع» وغيرها من القصص الدينية "[2] ، فالكنيسة في بادئ الأمر حاربت المسرح ولم تعترف به إطلاقا، إلا أنها تراجعت وأضحت تستخدمه كوسيلة وأداة لعرض طروحاتها في مجال الدين، وكانت تستعرض قصص الأنبياء والمسيح عيسى. "وإذا أردنا أن نحيط بجميع العناصر التي ساهمت في نشأة الأدب الدرامي الكنسي فانه يجب علينا أن نضيف عنصر التلاوة إلى الغناء وهي اشتراك عدة أصوات في قراءة النصوص المقدسة على نحو ما يفعل اليوم بالنسبة لقراءة الإنجيل أثناء الأسبوع المقدس"[3] ، ومعنى ذلك أن أهم العناصر التي أسهمت في نشوء الأدب الدرامي الكنسي، هو إضفاء عنصر التلاوة إلى الغناء ومثال ذلك اشتراك ثلة من الأصوات عند قراءة النص المقدس.

[1] جان فرابييه و ا.م جوسار المسرح الديني في العصور الوسطى، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه ، ص12.

4. المسرح التربوي :

لقد أولت معظم دول العالم اهتماما بالغا بالمسرح التربوي باعتباره جزءا لا يتجزأ من عملية التربية، لأنه يشكل بعدا حضاريا على المدى البعيد. فالاهتمام بالمسرح التربوي حديث العهد وقد تزامن مع الاهتمام العالمي لقضايا الطفولة من النواحي التربوية والتعليمية والثقافية ونواحي الحقوق الإنسانية للطفل.

وفي هذا الإطار يرى محمد إسماعيل الجاويش "أن المسرح المدرسي هو مسرح تربوي يعني الترويج والتسلية، ولكنه يهتم بالجانب التعليمي، كما أنه يهتم ببث القيم التربوية والمبادئ الكريمة والميول الطيبة في نفوس الناشئة "[1].

وفي تعريف آخر "هو فن تربوي يلتحم فيه الأسلوب بالغايات، ويرتبط بأصوله المعرفية والإبداعية، ويستعيد التراث في نشاط تربوي سواء بالعودة إلى الأدب التعليمي أم الشعبي أم الحكاية الرمزية وأغاني ترقيص الأطفال"[2].

وعليه فإن المسرح التربوي شكل من أشكال المسرح الموجه للأطفال والطلاب في المدارس حيث يتمثل في كونه نشاطًا مسرحيًا، يتم في إطار البرامج المدرسية وفق أسلوب تعليمي وتربوي في الوقت ذاته، حيث يستفيد منه الطلاب والأطفال من خلال متابعة العروض المسرحية، التي تحمل مواضيعًا تعالج أفكارا أو تستعرض معارفًا ومعلومات مختلفة، إضافة إلى اكتساب المهارات الفنية والرصيد المعرفي للممارسين لهذا النشاط، فللمسرح التربوي غاية معينة، حيث يحول المجردات إلى أشكال محسوسة ومفهومة في قالب فني تعليمي، وبهذا يكون وسيلة مناسبة لعرض المواد الدراسية بأسلوب مسرحي، لأن هذا النوع من المسرح يهدف إلى الاهتمام بالجانب التعليمي ورفع المستوى المعرفي والثقافي لدى الطلاب ويشبع رغبتهم في

[1] محمد سعيد شطور سعيد، المسرح التربوي وإشكالية نشأته في المجتمع المدرسي، بحث مرجعي، كلية التربية النوعية، د ب، 2020 ، ص12.
[2] المرجع نفسه ، ص 12.

المعرفة والبحث، كما يقدم لهم الخبرات التي تساعدهم على التخلص من الانشغال بأنفسهم من خلال تمثيلهم لإحدى شخصيات المسرحية، بالإضافة إلى الارتقاء بالمنهج الدراسي عن طريق المسرح لإخراجه من عالم الجمود والرتابة إلى عالم الحركة.

5.المسرح الحركي :

يعد الجسد من أقدم الوسائل التي استخدمها الإنسان لتحقيق أغراضه، فقد بدأ الإنسان البدائي باستعمال الحركة قبل الكلمة كأداة للتواصل. وهكذا أصبحت الحركة هي الأداة الوحيدة لدى الفرد لنقل أفكاره والتعبير عن انفعالاته.

يعرف باتريس بافيس المسرح الحركي بأنه :" شكل من المسرح يفضل الحركة والتعبير الجسدي لكنه لا يستبعد مبدئيا استعمال الكلمة والموسيقى وكل الوسائل المشهدية المعقولة. هذا النوع يميل إلى تجنب مسرح النص فقط ولكن الإيماء أيضا والذي غالبا ما يكون عبدا لأسلوب العرض الإيمائي الكلاسيكي على طريقة مارسيل مارسو ليجعل من جسد الممثل نقطة انطلاق المشهد وحتى الكلمة حيث أن الإيقاع والجملة والصوت تولد تحركات تعبيرية "[1] ويعني باتريس بقوله هذا بأن المسرح الحركي هو نوع من أنواع المسرح، يتمثل في جملة الحركات والإيماءات التي يقوم بها الممثل أو الفنان أثناء تقديم مسرحيته من أجل لفت وجذب انتباه المتفرج، إلا أنه لا يستبعد استعمال الكلمات والموسيقى في المشاهد، أي أن الممثل يلجأ لاستعمال الحركات الإيمائية التي تولد وتجسد دورها في الحركات التعبيرية.

يعد الممثل من العناصر المهمة في عملية التمثيل الحركي لما يحدث فيه من تأثير بالغ من العناصر المكونة للسينوغرافيا، فالحركات التي يؤديها هي قراءات حقيقية تعبر عن ما يجول في دواخل الشخصية من أفكار في العرض "فالممثل يعد أقوى عنصر حي في الفراغ"[2]. إذن فالممثل هو جزء من عملية شكل

[1] باتريس بافيس، المعجم المسرحي، ص561-562.

[2] باميلا هاورد ، ماهي السينوغرافيا، ص 145.

الفضاء المسرحي كونه كتلة متحركة في المشهد المسرحي، من خلال جسده يمكن خلق التوكيد والتنويع والتشكيل الحركي وهذا ما أدى إلى اكتشاف "أسرار الطاقة الحيوية الكونية المقدسة وإمكانية التعبير، المكتنزة في الجسد الإنساني مع غياب اللغة المنطوقة ، إمكانية تقديم العرض في فضاء عارٍ تماما أصبح الجسد الإنساني يختزن المكان والزمان والموضوع وصار بإمكان المتفرج غير العادي أن يستمع إلى همس الجسد، وحتى إلى غنائه من خلال كودات لغوية حركية تبثها مفردات الجسد "[1]. ومن هنا فإن حركة الممثل تزداد بقوتها الأدائية من خلال محاورتها مع كل الكتل الأخرى، فالممثل بمثابة العنصر البصري الأساسي في الأداء المسرحي، لذلك وجب على المصممين "تصميم أنفسهم كسينوغرافيين فإنهم يقصدون في إبداء رغبتهم في الذهاب إلى ما هو أبعد من تصميم الأماكن والملابس لخلق صورة مسرحية جذابة...، فالممثلون متحركون ومن غير الممكن توقع تحركاتهم، وهم يملكون قوة تحويلية على الخشبة، قوة تختلف كل ليلة وهي قوة خطيرة، فمهمة السينوغرافي هي إيجاد وسيلة للتواصل مع الممثلين وتقوم احتياجاتهم واتخاذ القرارات السلمية نتيجة موحدة ومتماسكة"[2]. ونعني بهذا القول أن مهمة السينوغرافي هي إيجاد أداة للتفاعل والتواصل مع الممثلين، فالسينوغرافيون مهمتهم التي يسعون إليها هي الوصول إلى ما هو أبعد من التصميمات .

يخلق جسد الممثل في أداء حركاته تناغما هرمونيا مع التكوين العام داخل الصورة المسرحية بمعنى أن جسد الممثل ليس مقتصرا على توصيل المعلومات إلى الجمهور وإنما "يمثل عنصرا سينوغرافيا مرئيا ومسموعا ومتفاعلا مع باقي العناصر بشكل مباشر كالأزياء والإضاءة والمكياج والملحقات المسرحية وغير مباشر كما في المنظر المسرحي والمؤثرات الصوتية والموسيقية ونتيجة لهذا التفاعل يشغل الفضاء

[1] عبد المتاح قلعه جي، المكان في المسرح (فراغ للدلالات – فضاء للخيال)، مجلة كواليس،الامارات العربية، العدد 13، يناير 2005، ص 110.
[2] باميلا هاورد ، ماهي السينوغرافيا، ص 145-146.

السينوغرافي في العرض المسرحي "[1] .فجسد الممثل وما يقوم به من حركات وتفاعلات ما هو إلا عنصرا سينوغرافيا يتفاعل مع جميع العناصر التي بدورها تؤثر على الجمهور .

يقسم مهدي عقيل حركة الممثل إلى قسمين هما :" حركة متمثلة بتحرك الممثل في حيزه الثابت أو ينتقل بكامل جسده إلى مكان آخر على الخشبة، وأخرى ترتبط باستجاباته الداخلية لما يحدث في الخارج، وهي تعبر عن الألم الداخلي للممثل وعن تلاطم مشاعره وقلقه وهلعه أو أنها تعبر عن خضوعه ومسكنه أو ثورته وجيشان عاطفته و إتباع أفكاره، أو إحساسه بالأمان والطمأنينة والسلام "[2] ،فحركة الممثل عند مهدي عقيل تنقسم لحركتين الأولى تكون بالتحرك بكامل جسده على خشبة المسرح، و الحركة الثانية بمعنى التأثير الذي يحدث في نفس الممثل بسبب ما يحدث في الخارج .

ومن الأسس التي يحددها بيتر بوغوتريف في أداء الممثل من إمكانات متنوعة، يقول "الدور الذي يؤديه الممثل هو بنية من العلامات شديدة التنوع ومنها علامات سمعية بصرية وتشمل العلامات البصرية طريقة في الجلوس وعلامات حركاته الإيمائية "[3] فدور الممثل الذي يؤديه يتمثل في مجموع العلامات السمعية والبصرية، بمعنى أن جسد الممثل يحمل العديد من العلامات .

فجسد الممثل يحمل خزينا من العلامات التي تكمن في بواطن الشخصية المجسدة، وهذه العلامات تكون مرتبطة حتما ببقية عناصر العرض المسرحي، إن جسد الممثل قادر على خلق صورة فنية جسدية بفعل حركاته وسكناته، ولذلك يصف سامي عبد الحميد الممثل بأنه "الساحر الوحيد في المسرح أما اليوم فإن فنان السينوغرافيا هو الآخر الذي احتل هذا المركز لأنه أخذ من الأول جزءا كبيرا في الجانب البصري، أشبه بالحاوي الذي يستطيع بإحدى حيله أن يدهش الجمهور، على أن تتابع تلك الحيل بتتابع

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي ، ص 99.

[2] المرجع نفسه، ص 98.

[3] بيتر بوغوتيريف الرموز والدلالات في المسرح ، تر: محمد عبازة، مجلة الفنون ، العدد06، تونس ، 1986، ص 44.

إيقاعي ينسجم مع التتابع الصوتي والحركي لكل مشهد وللمسرحية ككل "[1] وهذا يعني أن فنان السينوغرافيا احتل هو الأخر موقعا هاما في المسرح من خلال تأثيراته على الجمهور.

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص 100.

الفصل الثاني:

دراسة الحركة وتحليلها

في المسرح السياسي عند شكسبير

أولا– نبذة عن حياة وليام شكسبير (1564 / 1616)

1- المسرح الإنجليزي الإيزابيثي

ثانيا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية يوليوس قيصر(موت قيصر)

1- ملخص مسرحية يوليوس قيصر

2- قراءة في مشهد مسرحية يوليوس قيصر (موت قيصر)

3- جدول حركة أفعال مسرحية يوليوس قيصر

ثالثا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك جون

1- ملخص مسرحية الملك جون

2- قراءة في المشهد الأول من الفصل الثاني : (دخول الملك)

3- جدول حركة أفعال مسرحية الملك جون

رابعا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك لير

1- ملخص مسرحية الملك لير ملخص مسرحية الملك لير

2- قراءة في المشهد الثالث من الفصل الخامس لمسرحية الملك لير :

(حمل الملك لإبنته)

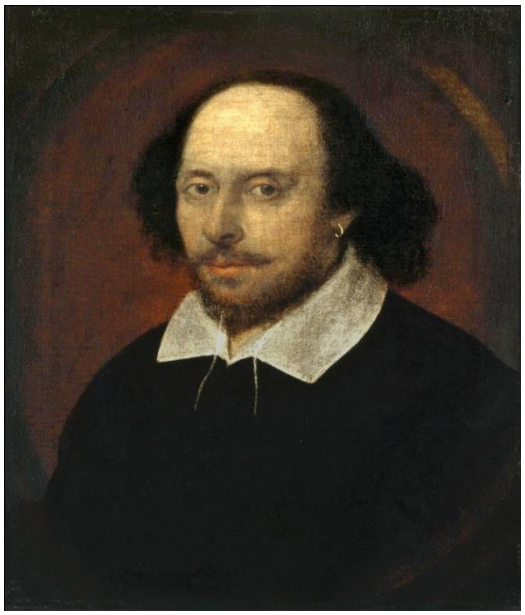
3- جدول حركة أفعال مسرحية الملك لير.

يعد عصر النهضة عصر الاكتشافات العلمية، التي بفعلها تغيرت الكثير من المفاهيم والقيم السائدة إذ تم التحرر من هيمنة الكنيسة تدريجيا، حتى أصبح البلاط هو المسؤول عن الحياة ومجرياتها بما فيها العنصر الديني والدنيوي، فضلا عن الأحوال الدينية والسياسية والاجتماعية.

أصاب التغيير المسرح بفعل هذه الاكتشافات، إذ تحول من الطابع الديني الصرف إلى الطابع الدنيوي، وأخذت المسرحيات تقدم في المدارس والجامعات، وأخذ الكتاب يعالجون في كتاباتهم مواضيع اجتماعية تهتم بالفرد، إضافة إلى ظهور فنون مساندة إلى فن المسرح، كفن العمارة ، الفنون التشكيلية وغيرها، مما ساعد في رسم المناظر المسرحية، فضلا عن ظهور الطباعة التي كان لها الأثر الكبير في تقرير مصير الفنون الأدبية، كما ظهرت الأوبرا وكوميديا دي لارتي في إيطاليا.

ولهذه الأسباب وغيرها ، ظهر مايسمى بالمسرح السياسي ، على الساحة الدولية ، وبالضبط في انجلترا وقد كان "شكسبير" أهم شخصية أدبية عالمية ، تبنت هذا الفن ، حيث ألف العديد من المسرحيات في هذا المجال ، وعلى هذا الأساس أنجز هذا البحث ، ونحن في هذا الفصل ، سنحاول دراسة وتحليل بعضا من مسرحياته ، التي كان لها صيتا واسعا ، وذلك لاستجلاء حقيقة وجوهر البعد الحركي في المسرح السياسي ، لدى هذا الأديب الفذ، وقد فضلنا أن نتعرض لحياته وعوامل نبوغه وأسباب كتابته لهذا اللون من المسرح ، وذلك قبل دراسة مسرحياته في هذا الفصل .

أولا– نبذة عن حياة وليام شكسبير (1564 / 1616) :



ولد في الثالث والعشرون من شهر نيسان عام 1564م وكانت وفاته في الثالث والعشرون من نيسان عام 1616م. من أعظم الشعراء والكتاب المسرحيين الإنجليز، ومن أبرز الشخصيات في الأدب العالمي إن لم يكن أبرزها على الإطلاق، حيث يصعب تحديد عبقريته بمعيار بعينه من معايير النقد الأدبي، وإن كانت الحكمة التي وضعها على لسان شخصيات رواياته خالدة في كل زمان.

صورة رقم (15): وليام شكسبير

ليس لشكسبير صورة مرسومة في أيام حياته، وكل ما نراه اليوم من الصور والتماثيل التي تختلف فيها الملامح والأوضاع، هو نسخ منقول من تمثاله النصفي على ضريحه أو من صورة صنعت له بعد موته بسنوات، وهي صورة در وشوت التي ظهرت في الطبعة الأولى من مجموعة رواياته وقصائده.

هناك تكهنات وروايات عديدة عن حقيقة هذه الشخصية التي يكتنفها الغموض والإلهام، وعن حياته التي لا يعرف عنها إلا القدر اليسير. والثابت أن أباه كان رجلا له مكانته في المجتمع، وكانت أمه من عائلة ميسورة الحال، وقيل إنه بلغ حدا من التعليم مكنه من التدريس في بلدته (ستراتفورد أون آفون)، والتي توجد بها الآن مسرح مشهور باسمه، بالإضافة إلى أنه يقوم بالتمثيل على خشبة أكبر الممثلين المختصين في رواياته. ومن الثابت أيضا أنه تزوج من "آن هاتاواي " وأنجب منها ثلاثة أطفال.[1]

[1] عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، دار المعارف بمصر ، ط3، القاهرة، 1976، ص 35.

انتقل إلى لندن في سنة 1588 وربط حياته بالمسرح هناك، وفي سنة 1589 أخرج أولى مسرحياته "كوميديا الأغلاط "، أو الجزء الأول من مسرحيته "هنري السادس "،وفي سنة 1599 اشترك في إدارة مسرح غلوب الشهير.

وقد كان شكسبير رجل عصره على الرغم من عالمية فنه، إذ تأثر إلى حد بعيد بمعاصريه من كتاب المسرح مثل (توماس كيد و كريستوفر مارلو)كما خاطب مثلهم الذوق الشعبي في عصره وهو الذوق الذي كان يهوى المآسي التاريخية بما فيها من عنف ومشاهد دامية. كما أيضا يهوى المشاهد الهزلية ذات الطابع المكشوف التي كانت تتخلل المسرحيات التراجيدية لتخفف من حدَّة وقعها.

هذب شكسبير القصص التي نقلها من المؤرخ (هوليتش) لتاريخ كل من إنجلترا واسكتلندا، كما هو الحال في مسرحيات "مكبث "و "الملك انير" و"سمبلين "و "ريتشارد الثالث"، وعن المؤرخ الروماني (بلوتارك). كما في مسرحية "أنطوني وكليوباترا "، كما أضفى إلى ذلك كله عمق تحليله للنفس البشرية؛ فضلا عن شاعريته الفياضة في تصوير المواقف التاريخية والعاطفية الخالدة، حتى جعل من المتفق عليه بين معظم الباحثين الدارسين أن 38 من المسرحيات لا يشك نسبها إليه، وأن مراحل إنتاجه الأدبي يمكن تقسيمها إلى أربعة مراحل.

المرحلة الأولى (1590 _ 1594) :

وتحوي مجموعة من المسرحيات التاريخية منها : "كوميديا الأغلاط " و "هينري السادس " و"جهد الحب الضائع " و "تيتوس أندرونيكوس " و"السيدان من فيرونا " و "الملك جون " و"ريتشارد الثالث " و "ترويض النمرة ".[1]

المرحلة الثانية (1595 _ 1600) :

وهي المرحلة الغنائية وتشمل على معظم قصائده الشهيرة وبعض مسرحياته الخفيفة، مثل: "ريتشارد الثاني " و "حلم ليلة صيف " و"تاجر البندقية " التي ترجمت جميعا إلى العربية مع بعض روائعه الشهيرة مثل "روميو وجوليت " و "هنري الخامس" و"يوليوس قيصر " و "كما تهواه "، وقد ترجمت جميعا إلى العربية أيضا. ومن مسرحيات هذه المرحلة كذلك "زوجات وندسور المرجان " و"ضجيج ولا طحن ".

المرحلة الثالثة :

وهي من أهم المراحل على الإطلاق، إذ تمثل قمة نضوجه الفني؛ فقد كتب فيها أعظم المسرحيات التراجدية، مثل "هاملت " و "عطيل " والملك لير " و "مكبث " و"أنطوني وكليوباترا " و"بركليز " و "كريوينس " و "دقة بدقة "، وقد ترجم معظمها إلى العربية، ومنها ما ترجم أكثر من مرة، ومنها ما بلغ عدد ترجماته إلأى العشرة مثل "هاملت ".

المرحلة الرابعة (1609 _ 1613) :

وهي المرحلة التي اختتم بها حياته الفنية، وقد اشتملت من أشهر مسرحياته منها "هنري الثامن" و"العاصفة "، وعلى مسرحيتي "قصة شتاء " و"سميلين ". وفي هذه المرحلة نجد العواطف النفسية العنيفة قد تحولت في نفس الشاعر نظرة تقبل ورضى وأمل وتأمل.

[1] عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، ص36.

هذا وقد نسب بعض النقاد المتقدمين مؤلفاته إلى آخرين، أمثال الفيلسوف "فرنسيس بيكون "فيما يزعم آخرون أنه من أصل عربي وأن اسمه جاء تحريفا لاسم الشيخ زبير، إلا أن كل هذه أقوال لم تثبت بالأدلة القاطعة ولم يقم عليها الدليل العلمي وإن كانت هناك بحوث كثيرة في هذا الصدد. ولقد اشترك كثير من كبار الشعراء في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في جمع مسرحياته ونقدها، وإن اختلفت وجهات النظر وتعددت أساليب النقد. ففي القرن الثامن عشر اعترض كتاب من أمثال "دريدن " و "بوب " على ما اعتبروه إسراف شكسبير في الخيال والتعجي، أما شعراء القرن التاسع عشر من أمثال "كولريدج "فقد أعطوا الشاعر الكبير ما يستحقه من التقدير، وكذلك الحال بالنسبة إلى نقاد القرن العشرين من أمثال "ت . س اليوت "، ممن أكدوا عالمية فنه وخلود أدبه.[1]

هذا وقد كان شيكسبير أثره الكبير في آداب جميع الأمم على الإطلاق، وتأثر به جميع الكتاب والشعراء والأدباء في كل الدول وفي كل العصور، في القارة الأوروبية وفي الأمريكتين وفي غير ذلك من القارات في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر خاصة، أما في الأدب العربي فقد تأثر به كثير من الأدباء، وترجمت معظم مسرحياته وقدمت في مسرح والسينما والإذاعة.

1. المسرح الإنجليزي الإيزابيثي :

مما هو جدير بالذكر أن المسرح الإنجليزي " تمتع بسينوغرافيا توسعت لتشمل خشبة المسرح المتكون من ارتفاع (180 سم)، لم يكتفي التمثيل بالخشبة المسرحية فقط، وإنما تجاوزها ليصل إلى آفاق مقدمتها في (البروسيوم) بالقرب من الخشبة وجدت ماكينات، الرافعات، إلى جانب أعمدة ومهمات تحتاجها المسرحية مثل الأبراج وفي خلفية خشبة المسرحيات تقع حجرات تغيير الملابس على أرضية الخشبة المصبوغة باللون الأسود للمسرحيات التراجيدية، أما بالنسبة للكوميديات تفرش أو توضع سجادة

[1] عباس محمود العقاد،التعريف بشكسبير، مرجع سابق، ص 37.

مزركشة بالألوان"، فالمسرح الإنجليزي تطور بمرور الزمن ليشمل التحول في خشبة المسرح فأصبحوا يهتمون بها وكيفية عرضها بالنسبة للمتفرجين من أرضية الخشبة الملونة.

كان المبنى الإليزابيثي يركز على نوعين : النوع الأول(الممثل على النحو الأكثر شهرة بالجلوب) والخاص مثل (مسرحي بلاك فرايرز ووايث فرايرز)، كان النوع العام دائري الشكل تقريبا يشمل فناءا عاما مفتوحا من الأعلى ومحاطا بالشرفات"[1] فالمبنى الإليزابيثي يرتكز على دعامتين هما الممثل والنوع الدائري العام والذي يشمل تقريبا فناء وفضاء خارجيا .

صورة رقم (16): توضح مسرح جلوب

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مرجع سابق، ص 75.

امتازت خشبة المسرح الإليزابيثي بأنها" تتداخل فيها مساحة التمثيل، ومساحة الجلوس؛ ولم تكن إلا خشبة المسرح المتحركة محاطة بثلاث جوانب من الجمهور بل حتى السادة كان في استطاعتهم استئجار كراسي على خشبة المسرح الرئيسية، فعلى الأقل في (حجرة لاله) المستخدمة أيضا كمشية مسرح علوية"[1] نلاحظ ان المسرح الإليزابيثي أكثر تطورا وجذبا عن المسرح الإنجليزي وهذا راجع للمعدات المستخدمة والديكورات المستعملة .

ويصف عقيل مهدي معمارية الخشبة قائلا أنها "شكل مثلث متطوع الرأس ممتدة إلى وسط الجمهور، وارتفاعها يزيد قدمين أو ثلاثة عن الأرض فبهذا تنقسم الخشبة إلى قسمين، فالداخلية: لها ستار يستعمل عادة لمشاهدة مثل عرف النوم أو المكتب.. كانت خشبة المسرح تسمح للممثل بأن يحدث تأثيرات أسرع وأقوى في نفوس المتزوجين وبهذا تكون العلاقة مباشرة ووثيقة معهم"[2] فخشبة المسرح لها دور وفعالية أكثر من خلال التأثير في نفوس المتزوجين وبهذا يكون التأثير والتأثر.

أنه نشأ في أفنية فنادق لندن، حيث كان الممثلون الجوالون يلقون ويقدمون عروضهم، بينما يجلس النزلاء إلى نوافذ الفندق وشرفاته للاستمتاع بهذه العروض. بينما عامة الناس يفترشون على الأرض وهذا تصريح بأن مسارح العصر الإليزابيثي ظلت على الهواء الطلق، تتخذ من الأفنية والمساحات حيزا لها وكان القادرون من أهل المدن يقومون بمشاهدة العروض وهم يجلسون على الألواح بحلقة التمثيل[3] وكانت أيضا في بعض الأحيان المسارح الإليزابيثية تمثل على الهواء الطلق وكانوا يجلسون على الألواح بحلقة التمثيل .

لعل أبرز ما امتاز به المسرح الانجليزي ما يلي :

[1] جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر محمد سيد وآخرون، أكادمية الفنون وحدة الاصدارات المسرح، القاهرة، (د.ت)، ص 59-60.

[2] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مرجع سابق، ص 75.

[3] فرانك هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية، ص 299.

– قام بتزيد المسرح بحائط وفتحة واجهة، وعلى جانبيه تتواجد أجنحة تتمثل في :مسطحات تتحرك داخل تجويف في أرضية المسرح اتحجب ما يجري في جوانب المسرح وأمام حائط الواجهة هناك منطقة تمثيل أمامية، وفي كل جانب من جوانبها يوجد باب و بنوار للمشاهدين.

– صالة عبارة عن صفوف مستقيمة من المقاعد تصف في قاعة شبه بيضاوية، كما يوجد صفات من البناوير.

– كانت مقاعد أعلى التي ترو أرخص المقاعد، على عكس الوضع في مسارح عصر إليزابيث كذلك كانت مقصورات الطابق الأول هي أعلى المقاعد.

– كانت المهمات المسرحية وخاصة الملابس تستورد في فرنسا[1].

" أن يكون الديكور صورة ناطقة فصيحة تعمل على إقناع المتفرج بصدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق في تصوير البيئة"[2] ، فالديكور الموجود في المسارح الإنجليزية هدفها الأول هو جذب الانتباه المتفرجين .

امتازت سينوغرافيا المسرح الانجليزي بأنها تفتقر للتقنيات لأن المسرح الانجليزي متمثل بالحركة والايقاع الزمني والصوت وهذا ناتج من تركيز اهتمام المتلقي على المفاصل الأساسية في حركة الفعل المتغلغل. فتموضع الممثلين على الخشبة ما هو إلا صور مجسدة بوساطة الحركات الجسدية وتركيبها ضمن الهيكل أو البناء الصحيح الذي يخدم العرض. شهد القرن الثامن عشر تطورات جذرية في مجال تقنية السينوغرافية، فحركة الإبداع والتطور التي شملت كثير من البلدان الأوروبية وخاصة في منتصف القرن الثامن عشر ، كان لها أثر بارزا وفعالا في هذه التطورات ولا سيما أن هذه الفترة لا تخلو من أعلام في هذا المجال فكان "ديفيد جاريك يعد واحد من الذين أعادوا الأزياء المسرحية إلى أشكال قريبة جدا إلى

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، مرجع سابق، ص 75.

[2] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 132.

ملابس القرن الثامن عشر اليومية وقاموا بمحاولات من أجل تحقيق الدقة الجغرافية في أزياء الشخصيات الغربية "[1]، ويمثل ديفيد جاريك من الأعلام الذين قام بإحياء أزياء المسرحية من ملابس القرن الثامن عشر .

ولهذا نلاحظ أن المسرح الإنجليزي يفتقر لمجموع التقنيات وهذا راجع لتركيز واهتمام المتلقي على المفاصل الأساسية في حركة الفعل المتغلغل على غرار المسرح الإليزابيثي الذي يتميز بديكورات راقية وجميلة.

" افتقر المسرح الإنجليزي للتقنيات ويشبه كمال عيد خشبة المسرح بأنها "صلعاء وخالية من المناظر والديكورات إلا أن اهتمام الإطار المادي كان منصب على تأثير الأزياء المسرحية، لم يكن مسموحا بإظهار شخصية الملك في الدرامات بلا تاج الملكي على رأسه، كما أسهمت الأقنعة في تكوين الشخصيات المسرحية"[2]. فالمسرح الإنجليزي كان يفتقر للعناصر والتقنيات التي تجذب المتفرجين وأعطوا اهتمامهم الكبير لأزياء الشخصيات الممثلين ،كالملك مثلا لم يكن مسموح له أن تظهر شخصيته بدون تاج الملكي على رأسه .

[1] سمير عبد المنعم القاسمي ، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ص75.

[2] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 60.

ثانيا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية يوليوس قيصر(موت قيصر)

1. ملخص مسرحية يوليوس قيصر:

إن مسرحية "يوليوس قيصر " من أفضل المسرحيات التراجيدية لشكسبير، والتي ترجمت لمعظم لغات العالم وهي مستمدة من سيرة حياة "يوليوس قيصر " الذي حكم الإمبراطورية الرومانية، فجعل من نفسه حاكما مطلقا على البلاد. تبدأ أحداث المسرحية باحتفال مهرجان الخصب، حيث يحتفل الرومانيون بمهرجان الخصب ويبتهجون لانتصارات قيصر العسكرية على أعدائه .

لكن هذا الاحتفال لا ينفع مع وجود أعداء له دبت فيهم الغيرة ،فمنذ البداية نرى "كاسيوس" و"مارلوس" اللذين يدافعان هن حقوق العامة ومصالحها يأتيان إلى حشد كان قد تجمع ليمجد ويهتف لقيصر، فيقومان بنزع النصب التذكارية كما يأمران الحشد بأن يذهبوا إلى المنازل ويذكروا مصير "بومباي " الذي قتل على أيدي قيصر.

ثم نرى أشرافا آخرين يبحثون باهتمام بالغ ازدياد سلطان قيصر وطموحه الذي لا حدود له. ثم نرى عرافا يتبع قيصر في موكله ويحذره من منتصف شهر آذار.

بعد ذلك يبدو "كاسيوس" ألد أعداء قيصر يتكلم إلي "بروتوس" بقيصر إذ يتساءل "كاسيوس" لماذا أصبح اسم قيصر مقرونا باسم روما بينما هنالك في المدينة الكثير من الشخصيات ذوي الكفاءات يستحقون الشهرة والشكر والثناء لأنهم قاموا بخدمة بلادهم، وأثناء حديثهما يسمع الاثنان صحية هائلة صادرة عن الحشد المجتمع في ساحة الاحتفال، فيعلمان من "كاسكا " الارستقراطي بأن "ماركوس أنطوني" قد التاج إلى القيصر، لكن قيصر رفضه ثلاث مرات. هكذا فعل "أنطوني " المخلص، وقيصر الذي أدرك وحافظ على إخلاص الجماهير له.

بعد هذا الحدث يقرر "كاسيوس " و "بروتوس " أن يجتمعا ثانية كي يبحثا في أمور روما وخطر قيصر في أن يصبح الحاكم المطلق على الامبراطورية الرومانية، وفي ذاك الحين يدخل قيصر ويشاهدهما معا فيدب فيه حول "كاسيوس " الذي لم تكن هيئة تبعث على الاطمئنان في النفس إذ كان هزيل الجسم غيورا يطمح بحياة الجاه والسلطان، رغم أن قيصر يفضل أن تكون حوله رجال جديون ومرحون لا يفكرون بالسياسة.

كانت خطة "كاسيوس " ان يشترك "بروتوس " في مؤامرته بالإطاحة بقيصر، لأن "بروتس "كان محترما ومحببا إلى قلب الشعب الروماني، وهكذا يهون القضاء على قوة قيصرإذا انضم "بروتوس " إليه ضد قيصر، خاصة لأن بروتوس كان رجلا نبيلا شريفا لا يعرف الخيانة سوى أنه كان يقف أيام الصعوبات لمصلحة البلاد العامة فيقرر بعد ذلك "كاسيوس " ان يكتب له رسائل جديدة وبأنواع خطوط مختلفة يحذر فيها أصحابه من قيص وخطر سلطاته الواسعة على روما وشعبها. وهكذا يامل أن يضع "بروتوس" مصلحة البلاد فوق مصالحه الشخصية ويقوم بالإجراءات التي تنفع ويضع أحد اصحابه الرسائل سرًا في اليل على باب منزل "بروتس " ويذهب، أما فحوى هذه السائل فإنه يطلب من "بروتوس " ان يطيح بقيصر ويخلص روما منه، وأن تحقق هذه الخطابات ما يريده "كاسيوس " من "بروتوس ".

فجأة يدب النزاع في نفس "بروتوس "، أيصغي إلى صوت الشعب ويحقق إرادته، أم لا ؟ ويؤثر هذا النزاع على تفكيره، إذ تشتكي زوجته "بورشيا " أن جفنه لم يغمض طيلة هذه الليلة، وأنه ظل يتجول في المنزل دون ملل وعلامات الحزن مرسومة على وجهه. وأخيرا يتوصل "بروتوس " إلى قرار، غذ يقرر الانضمام إلى "كاسيوس " وبقية المتآمرين، بعد أن يتذكر أن أجداده وأسلافه أنقذوا روما ذات يوم من الدكتاتور "تاركوين ". وعندما يجتمع المتآمرون يوافق "بروتوس " على اغتيال قيص في صباح اليوم الثاني الواقع في الخامس عشر من آذار.

وفي ليلة الرابع عشر من آذار تضطرب الطبيعة، وتظهر أضواء غريبة في السماء، وتتشقق القبور وتير الأشباح، ويهيمن جو من الهلع على المدينة، كما أن زوجة قيصر ترى أثناء نومها تمثال زوجها مطعونا ينزف بالدماء. وعندما يحل الصباح تُطلع زوجها على الحلم وتطلب منه عدم الذهاب إلى مجلس المستشارين في هذا اليوم.

وعندما ينصاع لطلبها بالمكوث في المنزل، يدخل أحد المتآمرين ويقنع الدكتاتور بأن "كالبورنيا "كانت عصبية المزاج، ويشرح الحلم بأنه يشير بشعبية قيصر الواسعة في روما، وأن الجراح الدامية هي رمز لسلطة قيصر وسلطانه على كل الرومان، ثم يصل بقية المتآمرين ليرفعوا أية تهمة عنهم وليطمئنوا إلى أن قيصر سيذهب إلى مجلس المستشارين في هذا اليوم.

وبينما يكون قيصر في طريقه إلى مجلس المستشارين،تظهر له بشائر الشر مرة أخرى،إذ يقوم بتسليمه أحد الأشخاص ورقة يعلمه فيها بالمؤامرة، لكن قيصر لا يقرأ تلك الورقة، وعندما يناديه العرَّاف ويحذره من منتصف شهر آذار يصم قيصر أذنيه ولا يبدي للأمر اهتماما.

وفي قمة مجلس المستشارين المتآمرين من إبعاد "أنطوني " عن قيصر وإلهائه، ثم يلتف المتآمرون حول القيصر ويطلبون منه أن يعيد "بوبليوس سمبر " من المنفى، وعندما يرفض قيصر هذا الطلب يهاجمه المتآمرون ويطعنونه بخناجرهم، فيقع قيصر على الأرض قتيلا، وبدهاء ومكر يتعمد "أنطوني " بأنه يؤيد المتآمرون وبذلك يسترجع مكانته ومدحهم له. ويلبي له طلبه بأن يرثي قيصر في جنازته بعد خطاب "بروتوس " بالرغم من معارضة "كاسيوس " له.

ويكلم "بروتوس " العامة بصراحة وصدق وأمانة، فيقوم بشرح دوره في المؤامرة من ضد قيصر ويصرح بأن حبه وإخلاصه لروما وشعبها جعله يقف موقفا سلبيا من قيصر، وبالتالي أن يتخلص منه لمصلحة روما العامة، فتهتف له الجماهير وتوافق على رأيه بشأن قيصر بأنه كان طاغية مستبدا يستحق

الموت، ويأتي دور "أنطوني " كي يخاطب الجماهير وبالتالي يقلبهم على لمتآمرين بقوله :برغم بأن قيصر كان طاغية مستبدا، فإنه بذل جهده من أجل مصلحة شعبه وبلاده، وبهذا القول تثور ثائرة الجماهير وتغضب بسبب اغتيال قيصر مما اضطر المتآمرين إلى الهرب من روما وإنقاذ أرواحهم. وبسبب هذه الثائرة ينقسم الجماهير إلى معسكرين :المعسكر الأول يؤيد "ماركوس أنطوني " و "أكتافيوس قيصر" و "إيسليوس " و "ليبدوس "، أما المعسكر الآخر فيؤيد "بروتوس " و"كاسيوس ".

يقع جدال بين "بروتوس " و "كاسيوس " في سرديس حول أمور بسيطة وأثناء اجتماعهما يعلم "بروتوس " "كاسيوس " أن "بورشيا " أنتحرت بسبب غموض نتيجة الحرب الأهلية الكئيبة.

ويصاب "كاسيوس " بصدمة بسبب وفاة شقيقته، فيوافق بروتوس بعد جدل قيصر على أن يغادرا معسكرهما ويقابلا أعدائهما على سهول الفيلبي. وفي الليل يظهر شبح قيصر"لبروتوس " في جيمته ويقول له إنهما سيتقابلان في الفيليبي في المعركة.

ففي بداية المعركة تسيطر قوات "بروتوس " على قوات "أوكتافيوس "،في حين تسيطر قوات "أنطوني " على قوات "كاسيوس " وتكبدهم الخسائر الفادحة. وفي صباح اليوم الثاني من المعركة يرسل "كاسيوس " أحد أتباعه ليتأكد له من أن القوات التي تقترب منه قوات العدو أم هي قوات "بروتوس "، وعندما يرى "كاسيوس " ان "تيتينيوس " قد نزل عن حصانه بين جنود غرباء، يظن أن هؤلاء جنود الأعداء لكنهم في الحقيقة جنود خليفه "بروتوس " فيأمر خادمه "بيداروس " أن يقتله. وعندما يعود "تيتينوس "والجنود إلى "كاسيوس " ويروه قتيلا، يستل "تيتينوس "خنجره ويقتل نفسه.

أما بالنسبة لـ "بروتوس " فتلقى قواته أخيرا الهزيمة على أيدي "أنطوني " ورجاله، فينتحر "بروتوس " حيث يأمر خادمه أن يمسك له السيف في حين يهوي على السيف.

2. قراءة في مشهد مسرحية يوليوس قيصر (موت قيصر) :

قيصر : (للعراف).

ها نحن في منتصف شهر آذار .

العراف : أجل يا قيصر، لكنه لم ينقض النهار بعد.

أرتيميدوروس : أحييك يا سيدي القيصر أرجوك أن تطلع على هذه الورقة.

ديشيوس : يرجوك تريبونيوس أن تطلع على هذا الالتماس المتواضع حينما تسنح لك الفرصة.

أرتيميدوروس : قيصر !أرجوك أن تقرأ رسالتي أولا لأن أمرها يخصك شخصيا. اقرأها يا قيصر.

قيصر : سأعالج الأمور التي تتعلق بالمواطنين أولا ثم أعالج أموري الخاصة. [1]

تبدأ هذه اللوحة بحركة ثابتة حيث يبحث قيصر مع غرافه قائلا له :ها نحن في منتصف شهر آذار، ثم يأتي ويحييه طالبا منه قراءة الورقة المتضمنة الالتماس من "تريبويتوس " طالبا النظر في مسألته، لكن قيصر يرفض لأن شؤون الرعية أهم.

كاسيوس : استعد ياكاسكا حتى تطعن قيصر لأنني أتوجس أن أمرنا قد انكشف. ماذا سنفعل يا بروتوس إذا انفضحنا ؟ إذا افتضح أمرنا فأما أنا أو قيصر يظل حيا .

هذا يعني أني سأنتحر إذا فشلنا في مهمتنا .

بروتوس : كاسيوس كن رابط الجأش .بوبيليوس لينا لا يتحدث عن هدفنا لأنه يبتسم وقيصر لم يتغير.

كاسيوس : يبدو أن تريبونيوس لا يزال يذكر وقته ووظيفته أنظر كيف يتكلم إلى أنطوني

[1] وليم شكسبير، يوليوس قيصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 104-105

ويأخذه بعيدا عن قيصر.

(يخرج أنطوني وتربيونيوس)

ديشيوس : أين متلوس سمبر ؟ ليتقدم من قيصر الان ويعرض عليه طلبه .

بروتوس : انه على أتم استعداد فالتفوا حوله كي نسانده .

سينا : لا تنس ياكاسكا أنك أنت أول من يطعن قيصر.

قيصر : نحن على استعداد حتى يبدأ المجلس ؟

وما هي مطالبكم حتى ينظر فيها قيصر وشيوخه ؟[1]

تستمر الحركة في الهدوء والتوازن في هذه اللوحة، حيث يطلب "كاسيوس " من صديقه الاستعداد لطعن قيصر في أسرع وقت، ظنًّا منه بأن خطتهم قد اكتشفت، حيث يسأل "بروتوس " صديقه عن مصيرهم لو اكتشف أمرهم، فيرد صديقه عنه قائلا :بأنه سيقبل على الانتحار في حال انفضح أمرهم، فيطمأن "كاسيوس " صديقه "بروتوس " بأن "بوبيليوس " لا يتحدث عن هدفهم (قيصر)لأن وجه قيصر لم يطرأ عليه أي إرتباك وأن مهمتهم لازالت سرية، فيدرك "كاسيوس " أن الحديث الذي دار بين قيصر و "تريينيوس " حول تذكر "تريينيوس " وقته ووظيفته لا غير، وبعد ذلك تنتقل الحركة من حالة الثبات إلى حركة مشي إذ يخرج "أنطوني " و "ترينيوس " حيث يتساءل "ديشيوس " عن مكان "متلوس سمبر " ليعرض على قيصر طلبه، فيقوم "بروتوس " بطلب المساعدة من أصدقائه لصديقهم "سمبر "، ثم تنتقل الحركة إلأى حركة ملأ بالتشويق إذ يحاول "سينا " بعد ذلك ثم تعود الحركة إلى الثبات من جديد

[1] وليم شكسبير، يوليوس ، مرجع سابق، ص 106.

تذكير "كاسكا " بأن أول شهر يطعن قيص، فيستعيد قيصر لبداية المجلس، ثم يطلب منهم هرض شكواهم ومطالبهم كي يحكم فيها مع شيوخه.

متلوس : سيدي قيصر صاحب العظمة والجبروت والمجد متلوس سمير ينحني بين يديك بخشوع. (يركع)

قيصر : يجب أن أمنعك عن هذا الفعل يا متلوس. إن هذا الركوع الذليل والخنوع الشائن قد يحث القوم العاديين فيعدلون من أجله القوانين التي نص عليها الدستور ويكون مثلهم مثل الأطفال الذين يضعون القوانين ويبدلونها كلما راق لهم فلا تكن أحمقا وتعتقد أنه يسري في عروق قيصر يؤخذ بالتملق والتزلف .ذلك التملق الذي يغشى به البلهاء كالكلمات المزيفة والكلام المعسول وأساليب الطرق الملتوية والرياء والانحناء و التمسح كالكلاب .[1]

أما في هذه اللوحة فتعود الحركة إلى هدوئها، إذ تقتصر في بدايتها على تحيية "متلوس " لقيصر واصفا إياه بصاحب العظمة والجبروت، ثم نلاحظ تغير في منحى الحركة في هذه اللوحة بفعل ركوع "متلوس "أمام قيصر وبذلك تتحول من حركة ثبات إلى حركة متحركة تتمثل في الركوع والانحناء، فبعد ذلك تعود الحركة إلى الثبات فيحاول قيصر أن يمنع "متلوس " عن القيام بهذا الفعل (الركوع) واصفا بذلك عملية الركوع بالذل والإهانة، فتستمر الحركة في الهدوء حيث يضرب قيصر "لستوس " مثل الأطفال الذين يضعون القوانين ويبدلونها، كما يقوم قيصر بنعت "متلوس " بصفة الحماقة، ويخبره بأن الأسلوب الذي يتبعه لن يتغير من شأن أخيه قط، وبأنه لن يعفو على أخيه ويواصل حديثه فيؤكد على أنه حاكم يحكم بالعدل ولا يظلم أحد كما لا يصدر الأحكام إلا إذا كانت صائبة (يطعن كاسكا قيصر يطعنه الباقون من المتآمرين وأخرهم بروتوس)

[1] وليم شكسبير، يوليوس قيصر، مرجع سابق ، ص 106-107.

قيصر : حتى أنت يا بروتوس ؟ !! اذن ليمت قيصر !

(يموت قيصر)[1]

صورة رقم (17) : موت قيصر

تمثل هذه اللوحة (موت القيصر)عرض مسرحي ديناميكي مليء بالحركة، حيث يجتمع أعداء قيصر حوله بعد أن اتفقوا على اغتياله، وأن يطعنه كل واحد منهم طعنة فيتفرق دمه بينهم ولا يكون مسؤول واحد ومباشر عن سبب وفاته. حيث تصل الحركة من مجرد أفكار يطردها المتآمرون وصديق قيصر المقرب "برونس " إلى قمتها حيث ينتقل بنا المشهد من مشهد مجرد إلى ساحة دموية، ويكون بذلك فعل الحركة (الطعن) وصل إلى ذروته، وعليه فإن أعظم حركة هذا المشهد هي الطعنة القاسية التي تلقاها قيصر من صديقه المقرب "بروتوس " الذي كان يعده بمثابة أخ له. وفي هذا الإطار يعبر قيصر عن مدى صمته في رفيق مشواره قائلا عبارته الشهيرة :حتى أنت يا بروتوس؟ وهذا ما يسعنا أن نقول ان

[1] وليم شكسبير، يوليوس قيصر، مرجع سابق، ص 109

الحركة في هذه اللوحة قد وصلت إلى ذروتها وانتقالها من مجرد فكرة محسوسة إلى اتفاق ثم إلى عملية تنفيذ، وبذالك تكون أكبر خيانة يشوهها تاريخ ملوك وأباطرة العالم .

3. جدول حركة أفعال مسرحية يوليوس قيصر:

العبارة	الفعل	نوع الحركة	دلالة الحركة
يدخل قيصر وبروتوس وكاسيوس	يدخل	حركة قدم	جلبة
أحييك يا سيدي قيصر	أحيك	حركة يد	احترام وتقدير
أرجوك ان تطلع على هذه الورقة	أرجوك	حركة يد	التوسل
يصعد قيصر إلى الديوان ويتبعه الآخرون	يصعد	حركة قدم	وقار وعظة
يبتعد يوليوس	يبتعد	حركة قدم	الرحيل
أنظر إليه كيف يدنو من قيصر	يدنو	حركة قدم	الخوف والوجل
أنظر كيف يتكلم إلى أنطوني ويأخذه بيدا	يأخذه بعيدا	حركة عين	الاحتيال والمكيدة
ما هي مظالمكم حتى ينظر فيها قيصر و شيوخه؟	ينظر	حركة عين	الحكم
سيدي قيصر صاحب العظمة والجبروت والمجد فتلوس سمير ينحني بين يديك بخشوع	ينحني	حركة رأس	التعظيم والاجلال
يركع	يركع	حركة جسم	الخضوع والولاء
أين ذلك الرجل الذي باستطاعته أن يناشد قيصر بإعادة أخي من منفاه؟	يناشد	حركة لسان	الطلب والتوسل
يطعن كاسكا قيصر أولا ثم يطعنه الباقون من المتآمرين وآخرهم بروتوس	يطعن	حركة يد	الغدر والانتقام

من خلال القراءة المتأنية لهذا المشهد، نلاحظ أنه غاص بالأفعال المضارعة (يدخل، أحببتك، أرجوك، يصعد، يبتعد، يدنو).

الدالة على الحركة المستمرة، فكل من الدخول وحركته التحية وحركتها والرجاء والتواصل والصعود والنزول والابتعاد وغيرها من الأفعال الجالبة للحركة فوق الجلبة تجعل المسرح يبدو كميدان حرب وميدان صراع بين قوى أطراف السياسية المتجاذبة، فهي حركة قوية تجعل المتلقي المتفرج.

والملاحظ للخانة الثالثة من الجدول نجد الحركة جد متنوعة فهي لم تصدر عن عضو واحد من الجسد بل صدرت عن القدمين واليد والعين والرأس والجسم واللسان مما يضفي على حركة الجسد حيوية ونشاط تجعل المتفرج مشدود الانتباه نحو كل فرد (ممثل) عن أفراد المسرحية وبهذا تكون الحركة كاملة لاعتبار صدورها من أعضاء متنوعة، فالقدم تسير ولعين ترمق واليد تحي، وقد كان لكل هذه الحركات دلالات مؤثرة. أما الخانة الأخيرة من الجدول فهي تحدد الدلالات والإيحاءات التي نستشفها من أجساد الممثلين دلالات تراوحت بين الجلبة وكثرة الحركة والفوضى ثم الاحترام والتقدير ثم التوسل والرجاء، ثم التعظيم والتوقير،ثم الرحيل ثم الخوف والوجل....

إلى غير ذلك من الدلالات المتنوعة التي تأثر نفسيا على كل من يحضر ويأتي لمشاهدة المسرحية فتجعله مرة ينزعج، ثم تنقله إلى شعور الهدوء والاندهاش عند التعبير عن الوقار والعظمة ثم تحمله بالشعور بالخوف الشديد وربما إلى البكاء مما يمثل تجاوب كلي بين المتفرج والممثلين وهذا ما يعد نجاحا تحققه المسرحية بمعادلة كلما زاد التجاوب وارتفع بهم نجاح المسرحية وكلما قَّل التجاوب تضاءل ذلك السهم، وهذا ما يجعل المسرحية أبعد تأثيرا في المجتمع.

ثالثا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك جون

1. **ملخص مسرحية الملك جون :**

هي مسرحية تاريخية اقتبست أحداثها من تاريخ إنجلترا، حيث تعرض فترة حكم "الملك جون". تجري أحداث المسرحية في إنجلترا تارة وفرنسا، إن الصراع الرئيسي الذي بنيت عليه المسرحية هو محاولة حفاظ "الملك جون " على عرشه، فمنذ بداية المسرحية يبدأ الصراع حول الميراث بين الابن الشرعي والابن غير الشرعي. تبدأ أحداث المسرحي في قاعة العرش في قصر نورثمتن حيث يستقبل "الملك جون "في بلاطه الملكي سفير فرنسا "شاتيون" الذي يعلن مطلب ملك فرنسا والأمير "آرثر "بتولي العرش واسترجاع الجزيرة بكافة أراضيها وإرلندا و بواتيه و أنجو و تورين وماين، ويطالب "الملك جون " بالتنازل عن العرش والسلطة له أو أن يعلن القوات الفرنسية الحرب على إنجلترا، كما يحتوي هذا المشهد على صراع بين الشقيقين "فليب " الابن غير الشرعي و "فالكونبريدج" على الحكم.

أما الفصل الثاني فيحتوي على مشهدين، ففي المشهد الأول أمام سور انجيه في فرنسا، يعلن الملك "فيليب " شن حربه على إنجلترا، فتشترك النمسا مع فرنسا في الحرب ضد إنجلترا، فيعرض الملك "فليب " على الملك "جون " التخلي عن الحكم مقابل السلام، ثم يشتد الصراع بين "أتينير "(والدة الملك جون) و "كونتستانس "(والدة أرثر) حول حق كل منهما في تولي السلطة، فيقترح "فليب " سؤال سكان المدينة حول من يعتبرونه الملك الشرعي لإنجلترا ثم يعلن الضباط نتيجة استفتاء المواطنين بشأن الصراع بين فرنسا وإنجلترا، حيث رفض سكان المدينة فتح أبواب المدينة أما الجيش الفرنسي والإنجليزي حتى يثبت أيهما الأقوى. ثم يعود كل ملك مع جنوده مهددين بقتل عدد أكبر من الجنود والمواطنين في حال عدم فتح أبواب المدينة، ثم يقترح الفارس اتفاق الجيشين مع بعضهما البعض وتدمير البلدة بسبب استهزاء سكانها بهم والذين يقترحون زواج "بلانش " ابنة شقيق " الملك جون " من "لويس " ولي العهد وبذلك تتوحد المملكتين وتفتح المدينة أبوابها، ثم توافق "بلانش " و"لويس " على عرض الزواج.

وفي خيمة ملك فرنسا يدور حديث بين "كونستانس "و "سالزيري " حول إعلان زواج "بلانش "و "لويس " ويرفض "الملك جون " تدخل الكنيسة في شؤونه وبذلك يعلن مندوب البابا الكردينال

"يندولف " انه سيحرم "الملك جون " من العرش وأنه سيقوم بدعم غيره، فيتفق الكاردينال مع "كونستانس "على إعلان الحرب في يوم زفاف "بلانش " و"لويس " في إحدى السهول قرب أنجيه يسمع "الملك جون " وحاشيته صوت الإنذار الذي يعلن عن نشوب المعركة والتي انتهت بمقتل "أرشيدوق النمسا "، ثم يدخل "الملك جون " سائقا أمامه "أرثور " سجينا ثم يتركه مع "هبيرت " ويذهب ليطمئم على امه المحاصرة داخل الخيمة.

ذلك يطلب "الملك جون " مع أمه بأن تهتم بمتابعة المقاطعات الفرنسية ومن "هبيرت " التخلص من القيط "آرثر " لأنه يعترض طريقه. يعترض "الملك فيليب " وأسطوله لعاصفة قوية، كما يصف أيضا حالة معاناة "كونستانس " بعد أير "آرثر " داخل أسوار السجن يخبر "هيربرت " "آرثر " بأنه تلقى أمر بجعله أعمى وعليه تنفيذ الأمر، لكنه في النهاية لا يؤذي "آرثر "كما يحذر من علم "الملك جون " بانه أنقضه وفي قاعة القصر الكبرى يتوج "الملك جون " للمرة الثانية، فيطالب اللوردات غطلاق سراح "آرثر " لأنه لا يشكل خطرا على المملكة، فتموت الملكة "البينور " ويزحف الجيش الفرنسي إلى إنجلترا.

في قاعة داخل القصر يسلم "باندولف " ممثل البابا لـ "الملك جون " التاج الملكي الذي يدل استرداده للسلطة بموافقة من البابا فيخبر الفارس ملك فرنسا "فيليب " بان الجيش الفرنسي انتصر في الريف بمساعدة النبلاء كما يعلمه بموت "آرثر ".

وفي سان ادمتدسبري بالضبط يبرم ولي العهد الأمير "لويس "مع "سالزبري " ومجموعة من النبلاء على اتفاقية تحفظ السلام بينهم يعلم "بندلوف " أمير فرنسا بأن الملك "جون " قد أبرم اتفاقية سلام مع روما واستسلم لمشيئتها بعد أن قام طويلا، ويطلب منك الانسحاب من الحرب يرفض ولي العهد التراجع أمام في أي سلطة مهما كان مستواها، يعلن الملك "جون " الحرب على فرنسا ثانية يعلم الرسول "الملك جون" وهو في أرض المعركة بأن الامتداد الذي ينظره الفرنسيين من قواتهم قد خسروه في البحر، ثم يطلب الرسول من "الملك جون " مغادرة أرض المعرفة بسبب المرض الذي حل به.

وفي قسم آخر من ساحة المعركة يدخل "ميلون "جريحا يحمله بعض الجنود، فيخبر "ميلون " بأن "لويس " يخطط لقطع رؤوس اللوردات في حال انتصاره.

وفي مشهد آخر يعلم رسول الملك "لويس " بموت "ميلون " ورحيل اللوردات الانجليز وخسارة التعزيزات. ثم يلتقي "فيليب " بـ "هيوبرت " وبأن اللوردات قد عادوا ومعهم ابن الملك "جون " وأنه خسر جميع رجاله.

وفي المشهد الأخير من المسرحية يموت جون بسبب التسمم الذي تعرض له، ويعلق ابنه الأمير اتفاق السلام.

2. قراءة في المشهد الأول من الفصل الثاني : (دخول الملك)

لويس :(للارشيدوق) :أنا سعيد بمقابلتك أمام أسوار انجيه أيها النمساوي الشجاع. وانت يا ارثور يا من انتزع ويتشرد سلفك الكبير قلب الأسد وخاض غمار الحروب المقدسة في الشرق قد أضجعت هذا الدوق في مثواه الأخير قبل الأوان حين شاء أن يؤمن حقوق خلفائه. فجاء الى هنا بناء على إلحاحنا كي ينشر أعلامه لصالحك يا ولدي ويعاقب عمك الانكليزي المغتصب ويرد لك ما يلبك اياه أقرب أقربائك. تعال عانقه وتودد اليه واحتف بشخصه الكريم.

ارثور : (للارشيدوق) : أبقاك الله بعد موت قلب الأسد. بما أنك مدين لأبنائه وأنت ترعى حقوقهم بأمانة أثناء الحرب فأنا ارحب بك وأصافحك بيد صديقة وبقلب حافل بالحب الصافي. فأهلا بك أيها الدوق أمام ابواب أنجيه.

لويس : (لارثور) :أيها الولد النبيل من لا يريد أن يساند حقوقك.

الأرشيدوق : (يعانق ارثور) :بهذه القبلة الحارة التي اطبعها على وجنتك أؤكد لك عهد المودة الذي قطعته على نفسي بأن لا أعود الى بلادي قبل أن تعلن لك الولاء مدينة انجيه

وسائر مايعود اليك ،من مقاطعات فرنسا وهذا الساحل الأبيض الساحر اللون الذي يدّخر مدّ المحيط الموجر ويجعل سكان هؤلاء الجزر يبتعدون عن كافة البلاد ولا سيما انكلترا التي يحميها البحر كسياج منيع ،هو ساحل طويل يقوم كجدار عند الشواطئ ويصونها من مثل هذه المحاولة الأجنية الى الأبد. ان هذه البقعة تحيّيك من أقصى الغرب كملكيها المبجّل. وأنا حتى الآن أيها الولد الوسيم لم أفكر في الرجوع إلى بيتي ولم ألق سلاحي.[1]

تشهد هذه الحركة في بداية هذه اللوحة نوعا من الهدوء حيث يرحب "لويس " بالأشيدوق" النمساوي أمام أسوار "أنجيه "، وبـ "أرثور " أيضا ويمدحه بكل صفات الشجاعة فتستمر الحركة في الهدوء والثبات، فيرد "أرثور " على "الأشيدوق " مرحبا به، ثم تتغير الحركة من حالة الثبات إلى حركة متحركة حيث يصافح "الأشيدوق " "أرثور " ماداً له يده بقلب حافل بكل صدق وحب وأمان، ثم تنتقل الحركة بنا إلى حركة نصف متحركة، حيث يقوم "الأشيدوق " بمعانقته وتقبيله، ثم تعود الحركة إلى هدوئها من جديد حيث يؤكد "الأشيدوق " النمساوي بأنه لن يعود إلى بلده قبل ان يعلن الولاء لمدينة "أنجيه" وسائر ما يعود إليه من مقاطعات فرنسا، ويخبره بأنه لم يفكر في الرجوع إلى وطنه وأنه لن يلقي سلاحه، وتستمر الحركة في هدوئها وتوازنها حيث تدخل السيدة "كونستانس " في أطراف الحديث وتقوم بشكر "الأشيدوق " على مساعداته وتخبره بأنها تنتظر اليوم الذي يتوصل فيه ابنها للنصر على أعدائه، وها هنا تنتقل الحركة من ثابة إلى حركة ملأ بالتشويق حيث يطل الملك الفرنسي "فيليب " منهم الانضمام إلى ساحة القتال، ويخبرهم بأنه سيوجه مدافعه صوب المدينة المقاومة له ويأمرهم باستدعاء أمهر المهندسين لاختيار أنسب المواقع من أجل الهجوم وإعلان الحرب، فتطلب السيدة "كونستانس " منهم انتظار رد السفارة بشأن إقامة الحرب، وتخبرهم بأن السيد "شاتيون ".

[1] وليم شكسبير، الملك جون، ت: أ.ر. مشاطي، دار نظير عبود، 1990، ص 19-20

كونستانس : (للارشيدوق) :اقبل شكري أنا أمه الأرملة بانتظار يوم تتوصل فيه يده المستقوية الى منحه الصلابة اللازمة كي يفيك ما يتوجب علي لقاء إخلاصك الذي تبديه نحوي.

الأرشيدوق : السماء من نصيب الذين يشهرون سيوفهم في حرب عادلة منصفة كهذه.

الملك فليب : هيا إذا إلى القتال. سنوجه مدافعنا إلى جبهة هذه المدينة المقاومة. ألا استدعوا أمهر مهندسينا لاختيار أنسب المواقع لهجومنا. حتى إن اضطررنا إلى ترك عظامنا الملكية هنا أثناء شق طريقنا بسفك دمائنا الفرنسية في المساحات الرئيسية التي سيخضعها إلى مشيئة هذا الولد.

كونستانس :انتظروا الجواب الموجه إلى سفارتكم، إذ لم تريدوا أن تلوثوا شهامتكم بالهمجية. فإن السيد شاتيون يستطيع ان يحصل بالطرق السليمة على ما تطالب به انكلترا من حقوق.حينئذٍ لن نندم ولن تريق نقطة دم هدرا كمساهمة شرسة ظالمة.[1]

الملك فليب :هذا أمر عجيب يا سيدتي... انظري ها هو الرسول شاتيون قد وصل حسب رغبتك. ما ترمي إليه انكلترا، ها هي تعلنه بإيجاز. أيها المولي النبيل، كنا ننتظرك مترقبين، فتكلم يا شاتيون.

شاتيون : هيا فكوا حصاركم عن هذا الموقع غير الحصين، ولتتول قواتكم مهمة أجدى. فالانكليز وقد أثارت طلباتكم الجحفة قلة صبرهم. سرعان ما لجأوا إلى السلاح

[1] وليم شكسبير، الملك جون، مرجع سابق، ص 20-21

والرياح التي أحسو بها أمنت لهم فرصة انزال فرقهم إلى هذه البقعة حين وصولي إليكم.

وهم يستعجلون في زحفهم على المدينة بأعدادهم الوافرة وجنودهم الواثقين من تفوقهم وتغلبهم. ومعهم الملكة الأم يحدوها حب الانتقام الذي جعل الدم يغلي في عروق رجالهم وبصحبتها ابنة اخيها السيدة بلانش الاسبانية، و كذلك لقيط من صلب الملك الراحل. وهكذا ترى جميع مغامري المنطقة متحمسين باعتداد وبسالة قتالية نادرة، وقد تركوا راحتهم وهدوءهم في ديارهم وحملوا اطماعهم وشدة باسهم وجاؤوا إلى هنا يطلبون الفوز المجيد الذي يطمحون إليه فضلا عما يدفعهم من شجاعة النخبة التي تحوم في سماء الاندفاع الديني. (تقرع الطبول). ها هي طبولهم تدعم شرحي حول موضوع تاهبهم القائم على قدم وساق بدافع القتال والظفر. لذا احرضكم على التأهب بمواجهتهم كالأبطال.

الملك فليب :كم هي حملتهم العسكرية هذه غير متوقعة.

الأرشيدوق : وبمقدار ما هي غير منتظر، علينا أن نضاعف همتنا وقدرتنا على الزود عن أنفسنا. لان الفرصة تزيد فعالية الشجاعة والإقدام. فأهلا بهم وسهلا نحن على أتم الاستعداد لمجابهتهم.

(يدخل الملك جون والملكة الام اليونور وبلانش واللقيط وبمبروك وعدد من الجنود)

نلاحظ في هذه اللوحة أن حركة الملك "فيليب " تعبر عن الثبات حيث يستغرب الملك من جواب "كونستانس "، فتبدأ الحركة في التغيير من حالة الثبات وتوازن إلى الحركة بمجرد وصول

"شاتيون "في حديث مع ملك فرنسا حول طلب فك الحصار على الموقع، كما يأمره بان تتولى قواتهم مهمة غير هذه [1]

وأن الجيش الانكليزي لجأ للسلاح لأنه أحس بأنه أصبح مستهدف من طرفهم بأن الجنود يزحفون من أجل تحقيق الفوز وأنه يدعوهم على التأهب نحوهم لمواجهتهم كالأبطال ثم تعود الحركة في هذه اللوحة إلى الهدوء وذلك بعد حديث الملك "فليب "مع "شاتيون "وإخباره بأن الحملة الانكليزية كانت غير متوقعة، فيطلب "الأرشيدوق " من الملك مضاعفة المجوهرات والاستعداد لمجابهتهم.

(يدخل المنادي الانجليزي وصوت الأبواق يملأ الفضاء).

المنادي الانجليزي : تراجعوا يا رجال انجيه واقرعوا أجراسكم. فالملك جون ملككم وملك انجلترا يقترب ظافرا في هذا اليوم الحار القاسي . ودروعنا المبتعدة من هنا تلمع كالفضة تحت وهج النور وتعود ملوثة بدماء الفرنسيين. ليس هناك من ريشة تزين خوذة انكليزية لم يصبها رمح فرنسي بعطب وأعلامنا عادت إلى الأيدي عينها التي رفعتها لتخفق فوق رؤوسنا ،ونحن نزحف ونطير فرق مرحة من القناصين وصل جنودنا الانكليز الأشداء وأيديهم ملطخة بدماء أعدائهم المجندلين على الأرض.افتحوا أبوابكم ودعوا المنتصرين يدخلون .

المواطن : (من أعلى الأسوار): أيها المنادون من أعلى الأبراج ،لقد تمكنا من رؤية اصطدام الجيشين وتقهقرهما منذ البداية حتى النهاية .ولم يشك أحد بتعادلهما حتى الخبراء

[1] وليم شكسبير، الملك جون، ص23.

المحنكون أجمعوا على ذلك .فالدم دفع فدية الدم وردت الضربات صلابة .[1]

الضربات وقاومت القوة هول القوة وعاندت السلطة صمود السلطة . واذا

بالخصمين يتوازيان، ونحن نحبهما معا سوء بسواء .لكن لابد لأحد الفريقين من

أن يتغلب على الآخر. لأنهما ان ظلا على هذا التوازن سنحتفظ بمدينتنا ولن

يستولي عليها أحد بمفرده، بل تبقى صديقة كليهما معا .

إن دخول المنادي الإنجليزي على صوت الأبواق التي تملأ الفضاء توحي إلى قوة الحركة إذ يطلب من رجال أنجيه أن يتراجعوا ويقرعوا أجراسهم لأن الملك جون يقترب من النصر، ثم تعود الحركة إلى الثبات فيخبرهم بانتصار الجيش الإنجليزي بعد حرب كبيرة ومعاناة طويلة بينه وبين الجيش الفرنسي ويبشرهم بأن العلم الإنجليزي سيرفرف من جديد فوق الأراضي الإنجليزية .كما يأمرهم بفتح أبواب مدينتهم ليتمكن المنتصرين من الدخول .

ينادي أحد المواطنين من أعلى الأسوار على الذين يقفون على أعلى الأبراج، ويخبرهم بأنهم قد تمكنوا من رؤية الاصطدام الذي وقع بين الجيشين الفرنسي والإنجليزي من البداية حتى النهاية ، وهنا تصل الحركة إلى ذروتها. كما يخبرهم أيضا بأن جميع الخبراء أجمعوا على تساوي الطرفين في هذه الحركة ، وأنه لابد من أحد الطرفين أن يتغلب على الأخر ليستولي على المدينة ،وإلا سيحتفظ أهل المدينة بمدينتهم .

(يدخل الملك جون ويتبعه جيشه وبلانش والملكة الأم اليونور واللقيط من جهة ولويس والأرشيدوق من جهة أخرى).

[1] وليم شكسبير، الملك جون، مرجع سابق، ص 35.

إن الدافع وراء دراسة حركة الدخول في هذا المشهد هو تكرارها في أكثر من ثلاثة مواضع في هذا المشهد فشكسبير حيث يقول (يدخل الملك جون ويتبعه جيشه ، وبلانش والملكة الأم اليانور واللقيط من جهة، ولويس والأرشيدوق من جهة أخرى)، فهو يثبت لنا ما أشرنا إليه من الدور الذي تلعبه الحركة في بناء المشهد ككل عامة من حيث التأثير على المتلقي بالنظر إلى تلك الحركات، فدخول الملك وما تتضمنه كلمة الملك من معاني الجلالة والعظمة تقدم لنا صورة عن عظمة المشهد بما يرتديه الملك من ثياب فخمة وتاج عظيم التأثير على الجمهور ودخول الملك هنا أولا أو قبل البقية بشير إلى سلطة الملك وتحكمه في الآخرين بما ينتجه منصبه القيادي كونه ملك يتحكم في رقاب العباد ثم قال: يتبعه وهي صفة الدونية التي أضافاها شكسبير على البقية كونهم أتباعا. فالملك في رتبته أعلى من أفراد الجيش و"بلانش " والملكة الأم "اليونور " و"اللقيط "و"لويس " و "الأرشيدوق ".

3. جدول حركة أفعال مسرحية الملك جون:

العبارة	الفعل	نوع الحركة	دلالة الحركة
أرحب بك	أرحب	حركة لسان	الاهتمام
وأصافحك بيد صديقة	أصافحك	حركة يد	تحية
يعانق أرثور	يعانق	حركة يد	الاشتياق
ألقِ سلاحي	ألق	حركة يد	الاستسلام
و جاؤوا إلى هنا يطلبون	جاؤوا	حركة قدم	الطلب
لوكنستانس بينما هو يبكي	يبكي	حركة عين	حزن
يكلم لويس بصوت خافت	يكلم	حركة لسان	الخوف
تتحرك الجيوش ثم ينسحب	تتحرك	حركة قدم	التراجع
بينما تنهمر عبرات الأرامل	تنهمر	حركة عين	الحزن والحسرة

وفقا للجدول أعلاه نلاحظ أن المشهد مرصوص بالأفعال المضارعة مثل: (أرحب، أصافحك يعانق، ألقي، وجاؤوا، يبكي، يكلم، تتحرك، تنهمر...) الدالة على استمرار الحركة، فكل من الترحيب وحركته والتحية وحركتها والمعانقة وحركتها وإلقاء السلاح وحركته، والبكاء وحركته وغيرها من الأفعال الجاذبة للحركة، تجعل من المسرح فضاء صراع وتجاذب بين قوى السياسة، وكل هذه الأفعال تدل على الحركة القوية .

والملاحظ للخانة الثالثة من الجدول يجد الحركة متنوعة، حيث أنها لم تصدر عن عضو واحد من الجسد بل صدرت عن عدة أعضاء مثل :اللسان اليد القدم العين، مما يعطي لحركة الجسد نشاط يجعل المتلقي شديد الانتباه نحو كل حركة يؤديها الممثل وبهذا تكون الحركة كاملة باعتبار صدورها عن أعضاء متنوعة من الجسد، فاللسان يرحب واليد تصافح والجسد يعانق والعين تدمع ،وقد كان لكل هذه الحركات دلالات مؤثرة .أما الخانة الأخيرة من الجدول فهي تحدد لنا الدلالات والإيحاءات التي نستنتجها من أجساد الممثلين فهي بذلك دلالات تراوحت بين الإهتمام والتحية والإشتياق والطلب والحزن والخوف والتراجع والحسرة ...

إلى غير ذلك من الدلالات المتنوعة التي تؤثر من الجانب النفسي على كل من يحضر لمشاهدة المسرحية، فتجعله تارة يحس بالإهتمام ثم تنقله تارة أخرى إلى الإحساس بالإشتياق عند بث عبارة من عبارات الإشتياق، ثم تحمله بالشعور بالحسرة والحزن من جهة أخرى مما يحدد التجاذب بين كل من المتفرج والممثلين وهذا ما يعد بمثابة نجاح تحققه المسرحية لما لها من تأثير على الجانب السيكولوجي للمتلقي. من هنا نستنتج أنه كلما ازداد أداء حركات الممثلين ازداد تفاعل الجمهور مع المسرحية وهذا ما يجعل المسرحية أبعد تأثيرًا ونجاحًا في المجتمع .

رابعا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك لير

1. ملخص مسرحية الملك لير :

تعتبر مسرحية "الملك لير " من أبرز التراجديات التي خلدها شكسبير في أدبه العالمي، كتبت في عام 1605 ونشرت سنة 1606، استمد شكسبير حبكة المسرحية من كتاب "هولنشد "عن تاريخ انجلترا، كما اقتبس الحبكة الثانوية من ما رواه "سبنسر "في ملحمته الشعرية "ملكة الجان " وضعها النقاد على قمة ما كتب شيكسبير لاعتبارها تنتمي إلى العصر الحديث أو تحمل في طياتها بذور الحداثة، إضافة إلى أنها ترجمت لأكثر من لغة، وعرضت على أكثر من مسرح وفي الاطار يقول الناقد برادلي "هذه المسرحية لا يسعها أي مسرح ".

يكشف شكسبير هذه المسرحية حدود حب الأنباء اتجاه آبائهم، كما تكشف أن المسرحية ليست فقط مأساة عقوق وكبرياء، بل إنها كذلك مأساة الملكية وحب السلطة، فالسلطة لا تفسد مقدرة صاحبها على الحب فحسب بل ... أيضا تلقائية الحب عند الغير.

يعزم الملك لير على ترك السلطة وتقسيم مملكته على بناته الثلاثة "كورديليا " و "ريغان " و"غونريل" فيخطط الملك لير بالإعطاء أكبر مساحة من مملكته لابنته الأكثر حبا له، فأخبر الملك لير ابنته الصغرى "كورديليا " عن خطته فرفضت الانخراط في لعبته، فطلب الملك من بناته الثلاث أن يعبرن عن مدى حبهم لوالدهم، فقالت له "ريغان " بأنها تحبه كعدد البشر، فيما تعبر "غونزيل " عن حبها له قائلة له أيضا بأنها تحبه مثل زبدة البحر، إلا أن ابنته الصغرى ترد عليه على عكس ما قالت أختيها بأنها تحبه مثل ما يحب الأبناء آباءهم. هذا الرد الصادق الصادر من "كورديليا " أغضب الملك لير و ظنا منه أنها لا تحبه وهذا ما دفع به إلى طردها من المملكة.

تبدأ أحداث المسرحية في قاعة الاحتفالات في قصر الملك لير حيث يتم حديث بين "إبرل غلوستر " و ابنه "إدموند " تتلخص الحبكة الرئيسة لهذا المشهد حول خطة الملك لير لتقسيم ممكلة بين "جونريل " و "ريغان " و "كورديليا "، وأثناء حديث "غلوستر "و كنت يفصح "غلوستر " عن تساوي حبه لابنته رغم أن "إدغار " هو الوريث الشرعي له و "ادموند " الوريث الغير شرعي، يدخل الملك لير مع بناته الثلاث وتتبعه حاشيته على صوت الأبواق، بعد ذلك يعلن الملك لير بأنه قام بتقسيم مملكته لإلى ثلاثة أقسام، ليمنح كل منهما القدر الذي تستحقه بعد التعبير عن درجة حبهم لوالدهم، فتبدأ ابنته الكبرى بالتعبير عن الحب الذي تكنه له وأنها لا تستطيع التعبير عن حدوده، ثم تأتي بعدها "ريغان " أن حبها يتخطى حب أختها "غونزيل " بأضعاف، أما ابنته الصغرى فتعبر عن حبها لوالدها بصدق حيث تقول له بأنها تحبه كما يحب الأبناء آباءهم. وتبرر "كورديليا " تستطيع أن تكرس كل " قولها لوالدها لا تستطيع أن تكرس كل حبها لوالدها، لأنها سدين بالحب والولاء لزوجها عندما تتزوج.

وبعد "كورديليا " يقرر الملك لير التخلي عن حب ابنته وتقسيم مملكته بيم "غونزل " و "ريغان " مع إعطاء كل منهما حصص متساوية، فيدخل "كنت " في قرار الملك فيطلب منه إعادة النظر في تقسيمه المملكة لأنه اعتبر هذا القرار سريع ومتهور، فقام "الملك لير" بطرد "كنت " بسبب دفاعه عن "كورديليا" حيث يرد الملك بأن ابنته لن تتلقى ميراثها. فيقرر الدوق الابتعاد عن "كورديليا " وعن الزواج منها لأنها لا فائدة منها، بينما يرى الملك فرنسا بأن الزواج من "كورديليا "يعتبر أكبر نجاح حتى وإن كانت لا تمتلك نصيبها من المملكة. يعلن ملك فرنسا أمام الجميع بأنه سيتزوج من "كورديليا " فتقوم "كورديليا ".

بتوديع أخواتها وتذهب مع الملك فرنسا. وبعد رحيل "كورديليا " تكشف الشقيقتان عن خطتهما لتشويه سمعة والدهما، يدخل إبن "غلوستر إدموند "إلى منزل والده حيث يسمعه وهو يتحدث بصوت عال مع نفسه، فيسأل "إدموند "لماذا يراه المجتمع أدنى قيمة من أخيه "إدغار " لمجرد أنه غير شرعي. وفي هذا المشهد يكشف "إدموند " عن خطته لإضعاف شقيقه، ففكر بإرسال رسالة كاذبة لوالده، فينجح "إدموند "في إقناع "إدغار " بأن هدفه الأساسي من هذه الرسالة هو على سلامته. فيشير "إدموند " في الرسالة التي أرسلها إلى والده على أن "إدغار " يقوم بحمل سلاح لحماية نفسه من غضب والده.

وفي قصر ابنة "الملك لير " "غونزيل " تقوم بسؤال "أوزوالد " عن ما إذا ضربه والدها بسبب سخريته من مهرج القصر، فيرد عليها مؤكدا بأنه قام فعلا بهذا، فتأمر "غونزيل " "أوزوالد " بمغادرة قصرها والذهاب به إلى قصر أختها "ريغان " وذلك بعد أن قامت بتحريض الخدم على التعامل مع أبيها بسوء وبعد أن رأى "الملك لير "سوء معاملة ابنته له وخدم القصر له قرر أن ينتقل إلى قصر "ريغان "، حيث أنه كان يأمل أنه سيلقى منها استقبالا وبرا كبيرا له من طرفها، يغادر "الملك لير "قصر ابنته بكل حسرة وندم على ما بدر من ابنته وعلى ظلمه لابنته "كورديليا "من جهة أخرى.

وفي فناء داخل قلعة "غلوستر "، يعبر "إدموند " عن سعادته بزيارة "كوران " وذلك لامكانية استغلاله في خطته لتشويه سمعة أخيه "إدغار " فيدخل "إدموند " مع أخيه في اشتباك مما يتسبب في إصابة نفسه عمدا لمحاولة جذب أبيه.

تعهد "غلوستر" على العثور على ابنه "إدغار" ليقدمه للعدالة بسبب ما فعله بأخيه، فجعل "إدموند " وريثه الوحيد، وصل الملك لير إلى قلعة "غلوستر " حيث يقوم "كنت " بإلقاء التحية على "الملك لير" فيسأل "كنت "عن المسؤول وراء حجز رسوله، فيرفض "لير " لاعتقاد بأن "ريغان " و"كورانوال" سوف يسجنان شخصا كان يعمل مع والدهما، فيستدعي الملك "ريغان " و"كورانوال" ليسألهما غير فطنان التحدث معه مدعيان التعب من رحلتهما، فيعلق بعدها مهرج القصر على الأحداث التي جرت بشكل شعري.

يفتتح الفصل الثالث من المسرحية وسط عاصفة قوية مصحوبة برعود وبرق، حيث يدرك "كنت " أن "الملك لير " ومهرجه خارج القصر في وسط العاصفة، فيكشف "كنت " بأن "كورنوال " و "ألباني " يتظاهران بالحب والود إلا أن نواياهما خبيثة فيعلم بعدها "كنت " أن ملك فرنسا قد علم بهذه المعلومات وأنه سيسعى جاهدا لتقديم المساعدة للملك. يقوم "كنت " بإرسال خاتم مع رسول "لكورديليا ".

وفي مشهد آخر يرسل "كورنوال " رسالة إلى "ألباني " يبلغه فيها بالغزو الذي سيقوم عليه ملك فرنسا، فأمر "كورنوال "بالعثور على "غلوستر " وتقديمه إليه، يكشف "أوزوالد " بأن "غلوستر " حذر الملك وساعده على الهروب إلى دوفر، فبمجرد دخول "غلوستر " إلى الخشبة يأمره "كورينال " بالجلوس على كرسي وينعته بالخائن ويشرع في تعذيبه. تأخذ "ريغان " سيفها وتقتل الخادم، بعد ذلك "كورونوال " يفقأ عين "غلوستر "، وعندما يقوم العجوز بالنداء على "إدموند " طالبا منه المساعدة، تكتشف "ريغان " أن "إدموند" هو الذي خان والده "غلوستر "، وبهذا يدرك "غلوستر" أنه أساء تقديراذ "إدغار ".

يفتتح الفصل الرابع من هذه المسرحية بقيادة رجل مسن لـ "غلوستر " الأعمى وه أحد مستأجريه، فيلوم "غلوستر " نفسه على تعامله مع إبنه "إدغار "بشكل سيء ويتمنى فرصة للمس ابنه مرة أخرى لأنه لم يعد قادر على رؤيته.

وفي هذا المشهد ذكرى صوت ابنه. يرسل "غلوستر " مستأجره لإحضار بعض الملابس لتغطية متسول "بيدلام "، فيشعر "غلوستر " بالقلق من احتمال أن يقلق راحة العجوز بسبب إعطائه المساعدة، فيقوم بطرده ويطلب من نوم المستأجر أن يكون دليله لـ "دوفر "، حيث يبحث عن أعلى جرف ثم يوافق "توم" على اصطحابه.

تدور أحداث هذا المشهد خارج قصر الدوق "ألباني "، حيث يتواجد هناك "غونزيل " و "إدموند " حيث يدخل "أوزوالد " بأنباء تفيد "ألباني "كان سعيدا لمعرفة الغزو المقترح من قبل فرنسا وأنه استاء عند ما علم أم "غولوستر " قد حل محل ابنه الأصغر "إدموند " الذي خان والده، وبعد هذا الإعلان تتولى "غونزيل " قيادة قواتها من "إدموند " العودة إلى "كورنوال " أثناء تعاملها مع "ألباني "، ثم يدخل "ألباني " ويتهم "غونزيل " وأختها بأنهما مثل النمور في قسوتها، وهما اللتان هاجمتا والدهما المسن، بعدها هذا الحديث يدخل رسول يعلن أن "كورنوال " توفى متأثرا بجراحه التي أصيب بها بعد تعديات "غلوستر".

وفي خيمة للمعسكر الفرنسي، تقرب "كورديليا" عن مدى امتنانها لـ "كنت" للخدمات التي قدمها. وفي غضون لحظات يتم إحضار "الملك لير " نائما إلى الخيمة، حيث ترحب به ابنته الصغرى "كوديليا "بلطف ومع عودة حواسه، يسأل "الملك لير " إذا كان في فرنسا أم لا، فيؤكد له "كنت " بأنه في مملكته.

في الفصل الخامس تجتمع "ريفتن " و "ادموند " وأفراد من جيشهم في المعسكر البريطاني بالقرب من دوفر، تسأل "ريغان " "إدموند " عن مشاعره تجاه "غونزيل " وإن كان يكن لها حبا، فيعدها "إدموند " بأنه لن يكون حبيبا لأختها. تدخل "غونزيل " و"ألباني " وهنا يعزم "ألباني " الدفاع عن المملكة ضد الغزاة الفرنسيين وترد "غونزيل " بأن هذا النزاع ليس شجارا عاديا او داخليا، ولكنه دفاع ضد عدو خارجي. يتنكر "إدغار " في زي فقير ويقوم بتسليم "ألباني " الرسالة التي أخذها من "أزوالد "، ثم يغادر "إدغار " ويدخل "إدموند بأخبار تفيد بأن القوات الفرنسية قد اقتربت من المعسكر.

ففي وسط حقل يتموقع بين المعسكرات البريطانية والفرنسية، يدخل "إدغار " ليبحث عن مكان آمن يهتبئ فيه "غلوستر " إلى غاية انتهاء الصراع، فبعد أن اطمئن "إدغار " وأمر "غلوستر " بمرافقته إلى مكان أكثر أمان ثم يخبره بأن قوات "الملك لير "قد خسرت المعركة وتم إلقاء القبض على "الملك لير " وابنته "كورديليا ".

وفي هذا المشهد وفي المعسكر البريطاني بالقرب من دوفر بالضبط يتم اقياد "الملك لير " وابنته "كوديليا" من طرف "إدموند " إلى السجن، يقوم "إدموند " بتقديم مذكرة إلى أحد الضباط ويأمره بإتباع التعليمات فورا. وبعد ذلك يطالب "ألباني " بتسليم السجينين إليه و "الملك لير " وابنته، فيرد عليه "إدموند" بحجة أن "الملك لير " و "كورديليا " سيبقيان في مكان آمن. يأمر "إدموند " و"غونزيل " بإلقاء القبض على "إدموند " بتهمة الخيانة، ثم يطلب "ألباني " من الحاضرين إذا كان هناك من يدعم التهم الموجهة ضد "إدموند ".

يدخل رجل نبيل فيخبرهم أن "غونريل" قتلت نفسها ، بعد أن تسببت في تسمم أختها "ريغان" التي ماتت أيضا ثم يكتشف ألباني خطة غونريل لقتل كل من الملك لير وكورديليا ، حيث يأمر أحد الضباط بالتدخل ولكن بعد فوات الأوان . فيدخل الملك لير وهو حامل ابنته كورديليا ميتة بين ذراعيه

وفي نهاية هذا المشهد يستنتج ألباني أن الملك لير هو الملك الشرعي سيخدمه رعاياه المخلصين ولكن في غضون لحظات يموت الملك لير ويغطي جسد ابنته .

2. قراءة في المشهد الثالث من الفصل الخامس لمسرحية الملك لير : (حمل الملك لير لإبنته)

أولباني : يا سيد إدموند لقد أبديت اليوم قدرتك وشجاعتك ولقد كان الحظ حليفك .إن لديك الأسيرين اللذين كانا خصيمينا في معركة اليوم .أريد أن تعطيني إياهما لتنصرف نحوهما بما يلائم وضعهما وبما تتطلبه سلامتنا .[1]

في هذه اللوحة نلاحظ حالة الفخر التي يشعر بها قربا أولباني بسبب الإنجاز الذي قام به إدموند وهو إلقاء القبض على خصيمه في المعركة (الملك لير وكورديليا) ويطالبه بتسليمهما إليه .

ريغان : (إلى إدموند) دع الطبول تقرع يا إدموند .وأكد للعالم أن لقبي قد أصبح لقبك .

أولباني : مهلا وأنصتوا إلي يا إدموند إني أقبض عليك بتهمة الخيانة العظمى ومعك شريكتك في التهمة هذه الحية ذات المظهر الجميل (مشيرا إلى جونريل) أما عن زواجك المزعج أيتها الشقيقة الجميلة فإني أمنعه لصالح زوجتي فهي التي قد عقدت قرانها سرا على هذا السيد .

إدموند : لم أعد أستطيع التنفس ولكن على الرغم من ذلك أريد فعل الخير ابعثوا شخصا إلى القلعة حالا فقد أصدرت أمرا بالقضاء على لير وكورديليا أسرعوا إلى القلعة

[1] وليم شكسبير، الملك لير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 198-199.

قبل فوات الأوان .[1]

بينما كان إدموند في لحظات احتضاره تراجع عن مسألة قتل الملك لير وابنته حيث طلب من أحد أتباعه بإلغاء عملية اغتيال الملك لير وكورديليا .

إدغار : لمن يا سيدي؟ من كلّف بهذه المهمة ؟

أعطي الرسول دليلا أو إشارة على صدور العفو عنهما .[2]

يريد إدغار معرفة من كلّف بمهمة قتل كورديليا والملك لير في السجن حيث يطلب من إدموند إعطاء الرسول أية إشارة أو دليل يأمر بالعفو عنهما وينقض حياتهما.

إدموند : حقا هاهو حسابي أعطه إلى الضابط هناك.

إدغار : أسرع

(يخرج الضابط)

(يعود لير حاملا جثة كورديليا بين ذراعيه وضابط) [3]

[1] وليم شكسبير، الملك لير، المرجع السابق، ص 211.

[2] وليم شكسبير، الملك لير، ص 211.

[3] وليم شكسبير، الملك لير، ص 211.

صورة رقم (18): حمل الملك لير لإبنته

نلاحظ في هذه اللوحة مشهدا دراميا مأساويا بعودة الملك لير وهو يحمل ابنته الصغرى كورديليا جثة فقد وصلت الحركة إلى ذروتها بفعل حركة دخول الملك لير وحمله لابنته وبكائه وحزنه الشديد على وفاتها، فملامح الحزن والحسرة بادية على وجهه ومظهره بعدما أودت شخصيته المحبة للشكر والثناء والمدح إلى خسارته لابنته المخلصة له ،فشكسبير في هذه اللوحة يريد أن يوصلنا إلى معرفة مقدار حب ووفاء الأبناء لوالديهم لا يقتصر على التعبير بالكلمات فقط لأن التعبير بالكلمات أنر سهل وأن إثبات هذا الفعل أمر نادر وصعب في تحقيقه وحركة حمل الملك لير جثة ابنته توحي إلى الحالة السيكولوجية التي يمر بها الملك لير وانتقاله من مكانة العظمى والجبروت إلى إحساسه بالعجز التام كونه لا يستطيع إنقاذ ابنته التي أصبحت جثة هامدة بين ذراعيه

3. جدول حركة أفعال مسرحية الملك لير :

العبارة	الفعل	نوع الحركة	دلالة الحركة

يخرج ليروكوديليا تحت الحراسة	يخرج	حركة قدم	الخوف
يرمي بقفازه على الأرض	يرمي	حركة يد	التهجم
يدخل إدغار مسلحا	يدخل	حركة قدم	التهجم
يتقدمه رجل يحمل بوقا	يحمل	حركة يد	الإعلان عن الحرب

من خلال دراسة الجدول نلاحظ أن : المشهد يعم بالأفعال المضارعة مثل : (يخرج يرمي يدخل يتقدم يتكلم)، وكلها أفعال دالة على الحركة المستمرة فكل من الخروج وحركته والدخول وحركته والحمل وحركته والتحدث وحركته وغيرها من الأفعال الجاذبة للحركة فوق خشبة المسرح تدل على قوة الحركة وتأثيرها على المشاهد .

والملاحظ للخانة الثالثة من الجدول يجد أن الحركة جاءت مختلفة باختلاف أعضاء الجسد حيث أنها لم تصدر عن عضو واحد من الجسد بل صدرت عن أعضاء متنوعة مثل القدمين واليدين واللسان مما يضفي على حركة الجسد نوعا من النشاط والحيوية والانتباه، والقدم تسير واليد ترمي واللسان يتكلم وقد كان لكل هذه الحركات دلالات وإيحاءات مؤثرة، أما الخانة الأخيرة من الجدول فهي تحدد لنا مختلف الدلالات والإيحاءات التي نستشفها من أجساد الممثلين فهي تراوحت بين الخوف والوجل ثم التجهم، ثم الإعلان عن الحرب إلى غير ذلك من الحركات المتنوعة التي تؤثر في نفسية كل من يحضر لمشاهدة هذه المسرحية حيث تجعله تارة يحس بالخوف الشديد ثم تنقله إلى حالة من الرعب أثناء التجهم ثم تهيئه إلى الاستعداد لمشاهدة الحرب .

الخاتمة

ونخلص في الأخير إلى جملة من النتائج أهمها :

– السينوغرافيا هي نشاط إبداعي يحتاج إلى معرفة بالرسم والعمارة والتقنيات الدرامية ، وهي تعني بتنظيم الفضاء الدرامي بدائة من العمارة ووصولا إلى تأثير على المتفرج ، بكل ما يتطلبه من تصرف في الضوء والأزياء والاكسسوارات وغيرهم من العناصر المسرحية.

– السينوغرافيا هي الحيز الذي يضم الكتلة والضوء والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام .

– السينوغرافيا هي فن صياغة الصورة المرئية والسمعية للعرض في الفضاء المسرحي بتكوين متناسق بين مفردات العناصر المتشكلة على خشبة المسرح في انسجام لخلق عالم جمالي متحرك يسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي .

– المسرح شكل من أشكال الفنون الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالجمهور ، إذ يترجم فيه الممثلون نص المسرحية المكتوب إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

– اهتم المسرح منذ نشأته بمعالجة شتى القضايا التي تمس حياة أفراد المجتمع سواء السياسية أو الإجتماعية أو الدينية أو التربوية أو غيرها من القضايا .

– المسرح السياسي يبقى دائما وأبدا مطلبا لكل الشعوب على إختلافها ليعبر ويقول عما لايستطيعون قوله وفعله.

– يعتبر المسرح من أهم الفنون التي تعتمد على حركة الجسد ، بإعتباره شكلا فنيا يعتمد على التواصل المباشر بين الجمهور والممثل ، ومايدل على هذا وجود أنماط مسرحية تختص في التعبير عن طريق حركة الجسد مثل: المسرح الحركي.

– أراد شكسبير من خلال مسرحيته أن يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة ، وأن يدين أولئك الحكام والقادة الذين عزلوا أنفسهم عن شعبهم ، في إطار مسرحي وسياسي في آن واحد .

– اهتم المسرح الإنجليزي بديكور المسرح وكيفية عرضه ، وهذا بغية جذب المتلقي وتفاعله مع العرض.

– تميز شكسبير بإبداعية النمط في مسرحياته التاريخية التي لا سابقة لها في العصور الكلاسيكية والوسطى.

– تعد مسرحية يوليوس قيصر من المسرحيات التاريخية التي نالت إعجاب العديد من الكتاب والنقاد والجمهور المتفرج، كونها تترك ثلة من الانفعالات وردات الفعل لدى المتلقي فتارة تشعره بالإنزعاج وتارة بالهدوء والسكينة، ومن جهة أخرى الخوف الشديد وهذا ما جعلها تحقق نجاحا وإقبالا كبيرا للقراء .

– مسرحية الملك جون من المسرحيات التاريخية التي اقتبست أحداثها من تاريخ انجلترا فعند قراءة المتلقي العرض المسرحي تتركه في حيرة دائمة وفي تفكير مستمر، وقد تعددت فيها الدلالات ففي بعض الأحيان تجعل المتفرج يشعر بالاهتمام والاشتياق ...

– تعد مسرحية الملك لير من أبرز التراجيديات التي خلدها شكسبير في أدبه العالمي وأسالت حبر العديد من الكتاب والمحللين .

– إن جسد الممثل لم يعد مجرد هيكل آدمي يتحرك أمام المشاهدين بل هو مركز الجذب من خلال طاقاته التعبيرية التي تبث المعاني في نفوس المشاهدين .

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1) وليم شكسبير، يوليوس قيصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.
2) وليم شكسبير، الملك جون، ت: أ.ر. مشاطي، دار نظير عبود، 1990.
3) وليم شكسبير، الملك لير، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.

المعاجم والموسوعات:

1) أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بداوي، دار الثقافة، دط، بيروت، لبنان، د ت.
2) باتريس بافيس ، المعجم المسرحي ، تر: ميشال ف.خطار ، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط 2 ، 2015.
3) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت ، لبنان، ط 2 ، 2006.
4) محمد غربال وآخرون ،الموسوعة العربية الميسرة دار الشعب ،مطبعة مصر ، القاهرة، مصر، ط2 1972.
5) وليد البكري، أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2003.

المراجع :

1) أحمد عشيري ، المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،مصر، دط، 1989.
1) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دار مشروق، للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، الرباط، المغرب.
2) جميل حمداوي ، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ، مكتبة المعارف ، المغرب ، ط 1 ، 2010.
3) الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب،الاسكندرية، مصر، ط 2، 1993.

2) حنان عبد الحميد عناني الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان ط1، 2002 .

4) حيدر جواد كاظم العميدي، الازياء المسرحية المضمون والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2013.

5) عباس عبد الغني، الموجز في المسرح الإغريقي، دار صفحات للنشر،بغداد، العراق، ط1، 2014.

6) عباس محمود العقاد، التعريف بشكسبير، دار المعارف بمصر ، القاهرة، مصر، ط3، 1976.

7) عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، دار الحريري للطباعة والنشر القاهرة، دط، 2005.

8) عبد الرحمان صدقي ، المسرح في العصور الوسطى ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، دط، دت.

9) عبد الرحمان صدقي المسرح في العصور الوسطى (الديني والهزلي) ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.

10) عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013م/1434هـ.

11) عزوز اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس المسرح ، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 2007 .

12) عقيل مهدي يوسف ،نظرات في فن التمثيل، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل الموصل، العراق، 1988 .

13) علي محمد حماد ، الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ،العراق، دس ن، 1975.

14) كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر القاهرة، مصر، ط1، 2006 .

15) كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998.

16) لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، درا الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

17) محمد أمين بحري، سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار)، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،2011/4/20.

18) محمد صقر خفاجة ، دراسات في المسرحية اليونانية ، سلسلة الألف كتاب 300 ، دار الطباعة الحديثة، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، مصر، د ت.

19) محمد عبد المنعم، المسرح السياسي، دار المعارف، 2015.

20) يحي سليم البشاوي، منهجية الإخراج المسرحي، الأكاديميون للنشر والتوزيع،عمان، الأردن ط1، 2014.

المجلات :

1) أ.فريدة درامنية ،المسرح السياسي العربي نشأته وأهم رواده، مجلة تاريخ العلوم، العدد العاشر ديسمبر 2017 .

2) بيتر بوغوتيريف الرموز والدلالات في المسرح ، تر: محمد عبازة، مجلة الفنون، العدد06، تونس 1986.

3) جيندربك هونرل :ديناميكية الإشارة في المسرح ، تر: أدميركوريه ،مجلة الحياة المسرحية، الكويت العدد 28- 29 ، 1987 .

4) حسن الهامي، الملابس والأقنعة في المسرح الروماني، مجلة المسرح، العدد33، القاهرة، سبتمبر 1966.

5) حسن الهاني ، الأقنعة والملابس في المسرح الإغريقي، مجلة المسرح، القاهرة، العدد 33، سبتمبر 1965.

6) عبد الفتاح قلعه جي، المكان في المسرح (فراغ للدلالات – فضاء للخيال)، مجلة كواليس، الامارات العربية، العدد 13، يناير 2005.

7) كمال عيد، الإخراج الحديث لشكسبير، مجلة المسرح، القاهرة، مصر، العدد 28 ، أبريل 1966.

8) محمد عبد الرحمان الجبوري ، ورابحة حسن، الفضاء المسرحي (السينوغرافيا) ومهمة تشكيل خشبة المسرح في العراق، بغداد، المجلد 11 ، العدد42، خريف 2005.
9) مصطفى رمزي ، الأقنعة المسرحية ، مجلة المسرح ، العدد 14، القاهرة ، مصر، فبراير 1965 .

البحوث :

1)محمد سعيد شطور سعيد، المسرح التربوي وإشكالية نشأته في المجتمع المدرسي، بحث مرجعي، كلية التربية النوعية، 2020 .

الأطروحات والمذكرات الجامعية:

1) رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية "نون" للمخرج عز الدين عبار أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، تخصص الإخراج المسرحي ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة أحمد بن بلة ، وهران ،الجزائر، 11.07.2018.
2) يمينة عبد اللاوي ، جحيقة بن غانم ، المسرح الاجتماعي في المقرب "المجموعة الحمراء "، لعبد الله شقرون أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر أدب ومسرح، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2016/2015.

الكتب المترجمة:

1) باميلا هاورد، ما هي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة التربية، القاهرة، مصر، دط، 2004.
2) باندولفي فينو، تاريخ المسرح، تر :الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ج 1، دط، دمشق، سوريا، 1979 .
3) جان فرابييه و ا.م. جوسار المسرح الديني في العصور الوسطى تر:محمد القصاص، مر:محمد مندور مكتبة الإسكندرية العامة للتأليف والتقديم والطباعة والنشر، مصر، (د.ط) (د.س) .
4) جيمس ليفر ، الدراما أزياؤها ومناظرها، تر : مجدي فريد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، مصر ، 1963 .

5) جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد وآخرون، أكادمية الفنون وحدة الاصدارات المسرح، القاهرة، مصر، (د.ت).

6) فرانك هوايتنج، مدخل إلى الفنون المسرحية ، تر : كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، مصر، 1970، ص 23.

7) مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا، ت: حماد إبراهيم ، القاهرة، مصر، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، دط، 1993.

المواقع الإلكترونية :

1) www.theaterars.blogspot.com

2) www.ar.m.wikipedia.org

المراجع الأجنبية :

1) Patrice Pavis :Dictionnaire du Théatre ,Armand Colin ,2002 .p 348.

2) M.C.Brad brook.shakespeare. the poet in his world ,london, langman, 1978, 30.

فهرس الموضوعات

الفهرس	الصفحة
شكر و عرفان	
مقدمة	أ-ب
المدخل: حول السينوغرافيا المفهوم والوظائف	
توطئة	4
1. مفهوم السينوغرافيا :Scénographie	5
2. النشأة والتطور : (السينوغرافيا)	7
3. عناصر السينوغرافيا	9
أ. الأزياء	9
ب. الديكور	21
ج. الإكسسوارات	22
د. الإضاءة	23
هـ.القناع	25
و. الموسيقى	30
ز. الماكياج	31
4. الفضاء السينوغرافي	31
5. وظائف السينوغرافيا	33
أ. الوظيفة المعمارية	33
ب. الوظيفة التعبيرية	34
ج. الوظيفة التواصلية	34
د. الوظيفة التخيلية	35
الفصل الأول: المسرح المفهوم والتطور	

أولا– المسرح : Theatre	39
4. مفهوم المسرح	39
2. المسرحية	41
3. نشأة المسرح	42
أ. المسرح الإغريقي	42
ب. المسرح الروماني	44
ج. المسرح في العصور الوسطى	46
ثانيا –أنواع المسرح السياسي	50
1. مفهوم المسرح السياسي	50
أ. الرأي الأول	50
ب.الرأي الثاني	51
ج. الرأي الثالث	52
1-1- نشأة المسرح السياسي	53
1-2- وظيفة المسرح السياسي	54
1-3- قضايا المسرح السياسي	55
2. المسرح الاجتماعي	55
3. المسرح الديني	57
4. المسرح التربوي	59
5. المسرح الحركي	60
الفصل الثاني: دراسة الحركة وتحليلها في المسرح السياسي	
توطئة	65
أولا– نبذة عن حياة وليام شكسبير (1564 / 1616)	66
1. المسرح الإنجليزي الإيزابيثي	69

ثانيا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية يوليوس قيصر(موت قيصر)	74
1. ملخص مسرحية يوليوس قيصر	74
2. قراءة في مشهد مسرحية يوليوس قيصر (موت قيصر)	78
3. جدول حركة أفعال مسرحية يوليوس قيصر	82
ثالثا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك جون (دخول الملك)	84
1. ملخص مسرحية الملك جون	84
2. قراءة في المشهد الأول من الفصل الثاني : (دخول الملك)	86
3. جدول حركة أفعال مسرحية الملك جون	93
رابعا– تحليل ودراسة الحركة في مسرحية الملك لير (حمل الملك لير لإبنته)	95
1. ملخص مسرحية الملك لير	95
2. قراءة في المشهد الثالث من الفصل الخامس لمسرحية الملك لير	100
3. جدول حركة أفعال مسرحية الملك لير	103
خاتمة	106
قائمة المصادر والمراجع	109
فهرس المحتويات	115

ملخص بالعربية :

تعد حركة الجسد بمثابة نسق إتصالي له دور مهم في عملية التواصل سواء تعلق الأمر بالتواصل الشخصي أو التواصل الجماعي ، فحركة الجسد تلعب دورا مهما في العرض المسرحي ، فهي علامة أو دلالة حركية قادرة على نقل كل مالا يستطيع النص المسرحي نقله ، من أحاسيس ومشاعر والتي تسمح للجمهور بالتفاعل مع العرض المسرحي ، كما تسمح للممثل المسرحي في نفس الوقت الدخول مما يسمى بالتقمص المسرحي للشخصية .

Study summary

The movement of the body is a communication format that has an important role in the process of communication, whether it is related to personal communication or group communication. The movement of the body plays an important role in the theatrical performance. For the audience to interact with the theatrical performance, it also allows the theatrical actor at the same time to enter into what is called the theatrical empathy.