ملامح التّمثيل الملحميّ في عرض الشّهداء يعودون هذا الأسبوع – إخراج " زياني الشريف عياد" -

أ.نادية موات
كلية الآداب و اللغات
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
الجزائر

ملخص:
تهدف هذه المقالة إلى تقديم قراءة سيميائيّة لأحد أهمّ العروض المسرحيّة الجزائريّة، محاولة إبراز أثر المسرحيّ الألمانيّ " بريخث" في عرض الشهداء يعودون هذا الأسبوع، من خلال الصورة الأدائية الّتي يشكّلها الممثّل، ويوظف فيها مهارات التمثيل الملحمي وتقنياته من مزج بين الرقص والغناء، واستعمال أسلوبي التكرار والسخرية، والابتعاد عن تقمّص الدور، وتوظيف العلامات الغيمائية والحركية ... وغيرها.
الكلمات المفتاحية: ملامح ; التّمثيل الملحميّ ; عرض ; الشّهداء يعودون هذا الأسبوع ; إخراج ; زياني الشريف عياد.

Abstract:
This article aims at offering a semiotic reading to one of the most important theatrical shows in Algeria, trying to highlight the effect of the German playwright Brecht on the show entitled "the martyrs come back this week" through performance image provided by the actoru sing his epic representation performance, and his techniques covering both dance and singing, using repetition and sarcasm, without embodying the role, besides using mime gestures and movement ... and so forth and so on.

مقدّمة:

استطاعت المسرحيّة الجزائريّة – رغم حداثة نشأتها نسبيّا – أن تواكب تطوّرات الربراثوارات العالميّة بمختلف اتّجاهاتها الفكريّة، وبنياتها الجماليّة؛ فكان رجال المسرح – كتّابا ومخرجين - يعمدون إلى نصوصمتباينة الانتماءات اللّغويّة والجغرافيّة، ويختارون أساليب إخراجيّة مختلفة يقدّمونهذه النصوص في إطارها معبّرين عن واقعهم المعيش من خلالها، مراعين - في كلّ ذلك - طبيعة جمهورهم الّذي يرتحل من خلال أعينهم، وعبر خيالاتهم، قاطعا مسافات زمانيّة، ومكانيّة متنوّعة.

© جامعة الإخوة منتوريقسنطينة،الجزائر2017

وقد لقي مسرح " بريخت "(1889 – 1906) الملحميّ رواجا شديدا في الجزائر، فحاول العديد من المسرحيين تمثّله نظرا لتميّزه بجملة من الخصائص الفنّية، والطّروحات الإيديولوجيّة الّتي تناسب طبيعة المجتمع الجزائريّ في فترة من فتراته،وتستجيب لطموحات الطّبقة العاملة منه بخاصّة،وهي الّتي يوليها " بيرخث " عنايته الفائقة، ويجعل مسرحه ناطقا بلسانها، على اعتبار أنّ " هذا المسرح يتطلّب، بالإضافة إلى مستوىتكنيكي معيّن، حركة اجتماعيّة قويّة لها مصلحة في مناقشة القضايا الحيوية مناقشة حرّة، وحلّها حلاّ أفضل حركة تستطيع أن تدافع عن تلك المصلحة ضدّ جميع الاتّجاهات المعاكسة "[1]، وهو ما وسم مسرحه بالطّابع السّياسيّ،وجعل هدفه، ليس فقط، تحقيق المتعة، بل ربط التّرفيه بالفائدة المتمثّلة في البعد التّعليميّ، والتّوجيهيّ أيضا.

وإذا كانت نشأة المسرح الملحميّ تعزى، عند كثير من الدّارسين، إلى "بريخث" في بداية القرن العشرين، فإنّ مفهومه أعمق من ذلك بكثير؛ إذ "أنّه كان محصّلة لتوجّهات مسرحيّة سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحدّ ذاته كشكل وكمضمون، من هذه التّوجّهات نذكر تيارات المسرح الشّعبيّ، والمسرح التّحريضيّ، والمسرح السّياسيّ"[2]،وكذا المسرح الكلاسيكيّ وغيرها، كما أنّ مصادره نفسها تنوّعت بين المصادر الفلسفيّة الّتي تستفيد من أفكار "هيجل " و"ماركس" وتستثمر طروحات"التاريخانيّة"، والمصادرالشّرقيّة الّتي تستلهم مسرح "النّو"[*]الياباني، وتستعير تقنياته الفنّية، وبين المصادر الألمانيّة المستمدّةمن معاصره المسرحيّ "أورين بيسكاتور" E. Piscator (1893- 1966) الّذي يعدّ " أوّل من استعمل تعبير مسرح ملحميّ بالمعنى الحديث للكلمة، واستخدم تقنيّاته بهدف تعديل وظيفة المسرح،وتأثيره على المتفرّجين(...) [وهو] من أدخل على مسرحه السّياسيّ عناصر ملحميّة على مستوى النص،والعرض مثل تعديل شكل مكان العرض، وإدخال عروض سينمائيّة، وشرائح ضوئيّة، وكسر وحدة تماسك النصّ الدراميّ بإدخال عناصر وصفيّة تفسيريّة، والتّوجّه للجمهور"[3].وهي التّقنيات نفسها الّتي سيعطيها "بريخث" أهمية قصوى في إطار خلق شكل فنّيّ جديد للمسرح الألمانيّ.

انطلق"بيرخث"في نظريّة المسرح الملحميّ من البحث في الأصول النّظريّة للمسرح الدراميّ الأرسطاليسي(384-322 ق.م)، المستمدّة من كتاب " الشّعريّة" والتّفسيرات الّتي قدّمت له، غير أنّه طرح بدائل عديدة، ممّا أفرز فروقا جوهريّة بين تصوره، والتّصوّر الأرسطي، يوضحها الجدول[4] الآتي :

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
يعتمد على الحبكة.	يعتمد على السرد.
يستغرق المتفرّج داخل الحدث الدراميّ على خشبة المسرح.	يحول المتفرّج إلى مراقب للحدث.
يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	يثير قدرة الإنسان على الفعل.
يثير استهلاك المتفرّج ومشاعره.	يدفع المتفرّج إلى اتّخاذ قرارات إزاء ما يحدث، والحكم عليه.
يقدّم للمتفرّج تجربة يعايشها وجدانيّا.	يقدّم للمتفرّج صورة يتأمّلها عقليّا.
يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرّج، وتورّطه في الأحداث.	يسعى إلى مواجهة المتفرّج بالأحداث مواجهة موضوعيّة.
يوظّف الإيحاء والتّلميح.	يوظّف المناقشة، والجدل، ومقارعة الحجّة بالحجّة.
يثير المشاعر الغريزيّة لدى المشاهد، ويلعب عليها خفية وبنعومة.	يخرج المشاعر الغريزيّة إلى النّور، ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه.
يشعر المتفرّج فيه أنّه في خضمّ	يقف المتفرّج فيه خارج الأحداث ويدرسها.

الأحداث، وجزء من التّجربة الإنسانيّة المطروحة.	
مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة، والتّفسير، فالإنسان هو الإنسان في كلّ زمان ومكان لا يتغيّر.	الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتّغير، والتّحوّل، وقادر على إحداث التّغيير، وليس فكرة مطلقة، أو مفهوما مطلقا.
التّركيز فيه على النّهاية الّتي تقوم عليها الأحداث.	التّركيز فيه على مسار الأحداث، وعلى الأحداث.
كلّ مشهد يولّد المشهد الّذي يليه، ويتولّد من سابقه.	كلّ مشهد يستقلّ بنفسه، وبدلالته عن المشاهد الأخرى.
الحدث ينمو في خطّ صاعد مترابط.	العرض يمتدّ على تكنيك المونتاج، والقطع، والفصل، ويتطوّر في شكل منحنيات.
الحدث يتطوّر وفق منطق الحتميّة الدّراميّة.	الأحداثتتوالى فيما يشبه القفزات
يفترض أنّ الإنسان كيان ثابت، أو نقطة ثابتة.	يفترض أنّ الإنسان
يفترض أنّ الفكر يتحكّم في الوجود، ويحدّد طبيعته ومساره.	يفترض أنّ الوجود الاجتماعيّ يتحكّم في الفكر ويحدّد طبيعته وتوجّهاته.

انتدب "بريخث" لمسرحه جملة من المفاهيم، أهمّها مفهوم التّغريب الذّي يعدّ محور التّجديد عنده، على اعتبار أنّه " جعل المألوف غريبا، والتّوصّل إلى تغريب الحادثة، أو الشّخصيّة يعني فقدانها لكلّ ما هو بديهيّ، ومألوف، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدّهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"[5]، وهو مفهوم يهدف إلى خلق المتفرّج الواعي، القادر على الحكم بموضوعيّة، وعقلانيّة على ما يشاهد أمامه، إنّه مفهوم يناقض الاستيلاب العاطفيّ، والعقليّ، ويسعى إلى تحرير المتفرّج من سلطة الانفعال، والخضوع، ومن ثمّة يكون قادرا على التّغيير، لأنّه، والحال هذه، لا يكون في وضعيّة تلق استهلاكيّ، بل على العكس من ذلك، تحفّز لديه ملكات الرّبط، والمساءلة، والتّحليل، والتّعليل، لأنّ غاية المسرح الملحميّ ليست التّطهير، كما هو الحال في المسرح الأرسطيّ، وإنّما غايته التّغيير.
وقد أجمع العديد من الدّارسين، وعلى رأسهم الرّشيد بوشعير، على تقسيم" وسائل التّغريب لدى بريخث إلى فئتين :
أ – فئة الوسائل التّغريبيّة البنائيّة.
ب – فئة الوسائل التّغريبيّةالحرفيّة.[6]
أمّا وسائل الفئة الأولى فتتعلّق بالبنية النّصّية المسرحيّة، ويمكن أن نحصر مظاهرها في :
أ – تفكيك وحدةالحكاية؛ حيث لا يسعى" بريخث" إلى تقديم أجزائها متسلسلة ومترابطة، وهو ما يشدّد عليه أرسطو حين يقدّم أحداثها غير مترابطة، للحدّ من تأثر المتفرّج بها، ومنع انسياقه العاطفيّ معها.
ب –إبعاد الحدث زمانا، ومكانا عن المتفرّج؛ عن طريق توظيف السّرد، وتقديم الحكاية على لسان راو، ممّا يخلق مسافة زمنيّة ومكانيّة بين المتفرّج والحكاية، فيشاهد أحداثها وهو خارج دائرتها، ما يجعله يحكم عليها بموضوعيّة، ويقيم نوعا من التّقابلات والإسقاطات بين عالم المسرحيّة الخيالي، وواقعه المعيش.
ج –تحييد دور الجوقة ؛ فإذا كانت الجوقة عنصرا مهمّا في المسرحيّة القديمة (اليونانيّة والرّومانية بخاصّة) تصبح، في المسرح الملحميّ، مظهرا من مظاهر العودة للتّراث،فتفرغ من محتواها، وتصبح وظيفتها –فقط– تقديم الشّخصيّات، والتّعليق على الأحداث، بل يصبح دورها الرّئيس قطع الحدث،

ومحاولة تفكيك السّرد،وتذكير المتفرّج – من خلال تدخّلاتها – بأنّ ما يشاهد لعبة فنّية لا غير، وعليه أن يتّخذ موقفا منها دون التّورّط عاطفيّا فيها.

وأمّا وسائل الفئة الثانية، فتتعلّق بالبنية الإخراجيّة؛ حيث يجري تغريب عناصر العرض من ديكور، وملابس، وإضاءة، وموسيقى. لقد عمل "بريخث" على تحوير وظيفة هذه العناصر عمّا كانت عليه سلفا، فلم تعد وظيفة المخرج الإشراف على العرض وتوجيه الممثّلين، والتّقنيين، والمصمّمين بطريقة تخدم أفكاره، وأفكار المؤلّف، بل أصبحت له وظيفة إضافيّة تتمثّل في طرح القضايا الفكريّة، والاجتماعيّة، ومطالبة كلّ من الممثّل، ومصمّمي الملابس، والديكور، والإضاءة، والموسيقى باتّخاذ موقف منها، وترجمته من خلال هذه الوسائل الّتي لم تعد تؤدي وظيفة إيهامية بقدر ما أصبحت عاملا لكسر الإيهام، ولم يعد لانسجامها مع الحكاية أهمّية بقدر ما غدت قيمتها في مدى تنافرها، ونشازها بحجة أنّ هذا التّنافر، وذاك الاّ انسجام يوقظ ذهن المشاهد، ويدفعه للتّأمّل.

ولم تعد براعة الممثّل، في ظلّ هذا التّصوّر، تكمن في مدى تقمّصه للدّور، بل أصبح مجرّد عارض له، يقدّمه مجرّدا من أيّ انفعال، ولتحقيق ذلك يرى "بريخث" أنّ على الممثّل " أن ينسى كلّ ما تعلّمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور مع الشّخصيّات الّتي يخلقها، فإذا كان الممثّل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى النّشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة"[7]، ولتفادي تقمّصه للشّخصيّة عليه أن يقيم حدودا فاصلة بينها وبين ذاته، فلا ينبغي أن يحسّ المشاهد بأنّ هذا الّذي هو واقف على الخشبة هو الشّخصية المسرحيّة الفلانيّة، بل ينبغي أن يرى أيضا الممثّل/ الإنسان فيها.

ينتج عن الممثّل، وهو يؤدّي الدّور المسرحيّ على الخشبة، صورا مسرحيّة عديدة ؛ فاللّباس يمكن أن يكون صورة، وحركات الجسد، وسكناته صورة أيضا،وإيماءات الوجه صورة ...وغيرها، ولعلّ الصّورة الأدائيّة أبرزها، وأكثرها فاعلية في التّأسيس لشعرية العرض، وأعظمها أثرا على الجمهور الّذي جبل على تتبّع أدقّ تفاصيل الممثّل باعتباره جوهر العرض المسرحيّ، وتزداد قيمة الصّورة الأدائية في المسرحيّة الملحميّة نظرا لاعتمادها على كلّ ما هو مدهش وغريب، وارتكازها على تقنيات عديدة سمتها الأساسيّة المفارقة والتّجدّد، وهو ما حدا بنا إلى مساءلة هذه الصّورة، والبحث في كيفيّات اشتغالها في عرض " الشّهداء يعودون هذا الأسبوع "[**] اقتباس الرّاحل "محمد بن قطاف" عن الرّوائيّ الكبير " الطاهر وطار" وإخراج " زياني الشريف عياد" لكونها من أبرز المسرحيّات الّتي استلهمت رؤية بريخت الملحميّة ووظّفتها في مستويات مختلفة، تعلّق بعضها بالكتابة الدراميّة، وتعلّق الآخر بتقنيات العرض وعلى رأسها الصّورة الأدائيّة.

الصّورة الأدائيّة :تعدّ الصّورة الأدائيّة أقوى الصّور المسرحيّة فاعليّة، لارتباط العرض بالفعل والإنجاز وقيامه على الأداء الّذي لا يعدو أن يكون " عمل الممثّل على الخشبة [وهو] يشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلقه حضور الممثّل "[8]والّذي يفرز العديد من العلامات - السّمعيّة منها والبصريّة – المساهمة في تشكيل جمالية العرض المسرحيّ.

وتختلف الصّورة الأدائيّة حسب طبيعة كلّ ممثّل من جهة، وحسب أسلوب الإخراج من جهة أخرى إذ يمكن التّمييز بين منهجينمهمّين في أداء الممثّل: منهج" قسنطنطينستانسكلافسكي" (1863- 1938) الّذيأقر" فيه ما عُرف بالواقعية النفسية من [خلال] تأكيده على تجسيد الفعل الداخلي للممثل "السيكولوجي" لكي يعطي تعبيرا خارجيا " فيزياويا" ملائما، فذهب بذلك إلى جعل الأداء والعرض المسرحي مطابقا لما هو موجود في الحياة، ومؤكدا على اللمسة الفنية الساحرة بهدف خلق "الإيهام بالواقع "[9] من خلال دعوة الممثّل إلى الاندماج في الشّخصيّة الّتي يؤدّيها، وتقمّص الدّور قصد مخاطبة عاطفة المشاهد، والتّأثير فيه انفعاليّا. ومنهج بريخث الّذي يدعو ممثّله إلى صناعة الدّور، ورفض التّوحّد مع الشّخصيّة، فهو المؤدّي، والمعلّم، والموجّه،وهو لا يجسّد انفعالات، بل يقدّم موقفا من القضايا الاجتماعية، والتاريخية، والفكرية،تمثيلا، وعليه لم تعد مهمّة المخرج " توجيه الممثلين في الأداء المسرحي، بل أصبحت مهمته أن يطرح عليهم فرضيات وقضايا فكرية ثم يتركهم يحددون موقفهم منها وحدهم، أما الممثل فلم يعد محاكيا، همه الأول والأخير "الدخول في الدور"، بل أصبح أقرب إلى

المسؤول الذي يوكل إليه وضع قائمة بسمات وملامح الدور "[10]،وهدفه عزل الشخصية عن ذاته، وإقناع المشاهد بأنّ ما يراه ليس واقعا، وإنّما هو مجرّد تمثيل، وعليه أن يبقى يقظا، وأن يحكم على موضوع العرض بموضوعيّة، وعقلانيّة.

وقد تمثّل المخرج " زياني الشريف عياد" سمات التّمثيل الملحميّ في العرض – موضوع الدّراسة –من خلال العديد من التقنيات التي تعود في أساسهاإلى طروحات بريخت التي نذكر منها :

1-الأداء الغنائي الراقص:

من أهم تقنيات التمثيل البريختي تقديم الأفكار عن طريق الرقص، والغناء الشعبي، ولهذا فهو يطالب ممثله بأن يتعلّم حدا أدنى من هذه المهاراتالّتي توفّرت في فريق تمثيل عرض الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ولاسيما في الممثلة صونيا (خديجة) وعز الدين مجوبي (القوال) اللذينقاما بأداء بعض المواويل، والمقاطع الغنائية، وكذا المجموعة التي تميّز أداؤها بالحركة والرقص عند بداية العرض، أو في وسطه، وقد أدى الرقص والغناء عدّة وظائف، منها ما يتعلّق بالنّاحية البنائيّة، ومنها يتعلّق بالمضمون ؛ فمن النّاحية البنائية عملت هذه التقنية على تمزيق الدور (حيث تعمل على إبقاء الممثل يقظا) وقطع الحدث،وتعزيز فكرة عزل الشخصية وإبعادها عن الممثل. ومن الناحية الموضوعية وظّف الغناء توظيفا فاعلا، وجعله عنصرا جوهريا ؛حيث تنهض الأغنية على لسان المجموعة بالتعليق على المواقف، والأفكار، وتلخيص الأحداث،أمّا الرقص فيعمل على توفير عنصر الحركة على الخشبة، مما يوقظ فكر المشاهد، ويمنعه من الاستغراق العاطفي.

ولأنّ الممثّل – في نظر المخرج " زياني الشريف عياد" ينبغي أن يكون هو نفسه في العرض ما أمكنه إلى ذلك سبيلا، كان الرّقص أكثر المواطن الّتي تبيح نوعا من الحرّية والتلقائيّة في الأداء، وهو ما نلحظه عند بداية العرض ؛ حيث يقوم فريق التّمثيل بأداء وصلات راقصة كلّ بطريقته الخاصّة،كما كانوا يتبادلون الابتسامات فيما بينهم بطريقة عفويّة تدلّ على مدى انسجامهم، وابتعادهم قدر الإمكان عن النّبرة الخطابيّة، بغية خلق جوّ من الفرجة الشّعبيّة الطّبيعيّة، ممّا يحقّق جمالية العرض المسرحيّ.

2- اعتماد الحوار العاميّ السّاخر بين الفينة والأخرى:

وقد أراد" زياني الشريف عياد" من خلال هذه التقنية في التّمثيل كسر نمطيّة الحوار، وخلخلة رتابته، عن طريق زعزعة حالة التّعبير المتقنة الّتي قد تشعر المتفرّج بالملل، أو تدفعه للاستغراق العاطفيّ، فالأداء الملحميّ " يشجّع الممثل على إلقاء أدواره بالنّكتة المحلّية، فالمشاعر والأفكار غاليا ما تفقد أصالتها في التّعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة ...وإنّ المشاعر العفويّة يتمّ التعبير عنها بتحفّظ وحدود، والحديث باللّهجة المحليّة يمكن الممثّل من التّعبير عن نفسه أكثر، وتظهر النّبرات الصّوتيّة غير متوقّفة، وغير مألوفة، والّتي يجب عندئذ أن تترجم بطريقة موسيقيّة بحتة."[11] ومن أمثلة هذه التقنية توظيف بعض العبارات باللّغة العربيّة الفصحى على لسان شخصية "العابد" بطريقة هزلية، ففي حديثه مع "خليفة" يورد عبارة "في الرّخاء أنتم، وفي الشدة الدولة " (مشكولة) في سياق ساخر ليؤكّد أنّ القانون نفسه يخضع لمصالح ذوي النّفوذ ورغباتهم، وعن طريق السّخرية يكشف المخرج تناقضات واقع البلاد، محاولا وضعها تحت دائرة الضّوء، ودعوة المتفرّج إلى تأمّلها، والسّعي إلى تغييرها.

3- اعتماد المبالغة في التّكرار:

وقد وظّفت هذه التّقنية بكثرة في عرض: "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع" حيث يتمّ تكرار بعض المقاطع الحواريّة على لسان المجموعة بطريقة مبالغ فيها، قصد تأكيد فكرتها، وترسيخ مواقفها في ذهن المشاهد، وترتكز المقاطع المكرّرة – في أغلب الأحيان –على المواقف الحسّاسة الّتي تستدعي لفت النّظر إليها مثل مقاطع "القوال" الّتي تعلّق على الأحداث، أو مقاطع " خديجة " لما فيها من حقيقة دامغة، وحجّة ساطعة، وكذا مقاطع "خليفة " أو " المانع" لما فيها من زيف ونفاق.

4- رفض اندماج الممثّل في الدّور:

من أشدّ التقنيات الّتي تجسّد مفهوم التّغريب في المسرح الملحميّ، خلق مسافة موضوعيّة بين ذات الممثّل، والشّخصيّة الّتي يؤدّيها في العرض المسرحيّ، فإذا كانت براعة الممثّل وجدارته تظهر، في المسرحيّة الكلاسيكيّة، انطلاقا من مدى تقمّصه للدّور، وانصهاره عاطفيّا فيه، حتّى يقنع المتفرّج بأنّ الّذي يراه على الخشبة هو الشّخصيّة المسرحيّة وليس الممثّل ذاته، فيكون تأثّرهم بها أعظم، كان على الممثّل في المسرح الملحميّ أن يقوم بنفي هذا التقمص وأن يكون – هو نفسه – وسيلة " مساعدة في تحطيم الوهم التّقليديّ (...) [تتمثّل مهمّته في] أن يضع نفسه على " بعد " ما بين الشّخصيّة الّتي يصوّرها والموقف الّذي كان منغمسا فيه، لكي يثير التّفكير ويستدعي استجابة من المشاهد "[12]، ومن ثمّة تتوقّف براعتهعلى مدى قدرته في إقناع الجمهور بأنّ ما يرونه مجرّد تمثيل لا الواقع، فتتكوّن لديهم القابليّة للنّقد، والشكّ، والمساءلة، والتحليل.

وانطلاقا من هذا التّصوّر كان التّمثيل، في نظر بريخث، ارتحالا معاكسا - اعتمادا على المهارات الأدائيّة - من بؤرة ذات الممثّل إلى بؤرة الشخصية والعكسصحيح وعبورا نفسيّا بين مساحات الإيهام، واللاّ إيهام، وبين الاندماج، والإبعاد، وعلى كلّ عناصر العرض الأخرى أن تسعى لتحقيق هذا الارتحال وأنتذكّر الممثّل بأنّه يصنع الدّور صناعة ؛ فالإضاءة ينبغي أن تكون قويّة حتّى تمنع استغراقه عاطفيّا فيما يمثّل، وتمنعه من التّهاون في الأداء واستغلال مساحات الظّلام في ذلك،وينبغي أن يوهم الدّيكوربالحدّ الأدنى من الواقع، أو بصورة بسيطة من جوّ الحدث، ومثله الموسيقى والأغاني الّتي يفضّل أن تدخل في علاقة تعارض مع الحدث حتّى لا تجعل الممثّل ينسجم عاطفيّا معه وكلّ هذا يجعل وظيفة الممثّل والمخرج مختلفة تماما عمّا كان مألوف سلفا ؛ فهما-في ظلّ المسرح الملحميّ - يطرحان موقفا ويقدّمان وجهة نظر من قضيّة ما فـ "لم تعد مهمّة المخرج توجيه الممثّلين في الأداء المسرحيّ، بل أصبحت مهمّته أن يطرح عليهم فرضيّات وقضايا فكريّة ثمّ يتركهم يحدّدون موقفهم منها وحدهم، أمّا الممثّل فلم يعد محاكيا همّه الأوّل والأخير "الدخول في الدور"، بل أصبح أقرب إلى المسؤول الّذي يوكل إليه وضع قائمة بسمات وملامح الدّور."[13]

تمثّل " زياني الشريف عياد" سمات التّمثيل الملحميّ في عرض "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع " فكان الممثّلون يعرضون الدّور عرضا في كثير من الأحيان، ويظهر ذلك من خلال تقنية تبادل الأدوار،الّتي مكّنت جموع الممثّلين من التّناوب على تأدية دور ما ، عن طريق تقسيم جمل المقاطع الحواريّة إلى أقسام يوعز لكلّ ممثّل نطق جزء منه بطريقة تكامليّة، وكان كلّ واحد فيهم يسعى إلى وسم أدائه ببصمته الخاصّة سواء على مستوى النّبرات الصّوتيّة، أو على مستوى ملامح الوجه، أو على مستوى الحركة، وهي تقنية تحول دون تماهي الممثّل في الشّخصية، وتهدف إلى لفت النّظر إلى المقطع المجزّئ وزيادة التّركيز عليه مع كلّ تغيّر في طريقة أدائه من ممثّل لآخر. وقد كان هذا الأداء مشفوعا بخطاب إيمائيّ وافر يحمل الكثير من سمات التّمثيل الملحميّ وهو ما جعلنا نقف عليه بالمساءلة، محاولين رصد آليات اشتغاله في العرض – موضوع الدّراسة – ووظائفه.

6 ـ سمات التّمثيل الملحميّ من خلال النصّ الإيمائيّ :

حظي النّص الإيمائيّ باهتمام أقطاب سيميائيات المسرح نظرا للدّور المنوط به في تمييز الشّخوص بعضها عن بعض، وتحديد سماتها المتفرّدة، فهو خطاب مواز لخطابها المنطوق يفضي إلى ما يفضي إليه أيُّ فعل تواصليّ من وظائف كإثارة الانتباه، وتبليغ فكرة ما، وتأثير على المتفرّج بحركة أو بتعبير وجه ...إلخ، على اعتبار أنّ " النطق بالنّص يتضمّن النّطق بالجسد "[14]،هذا الأخير الّذي يساعد على تثبيت معنى أو نفيه بما يتضمّنه من إيماءات تتحدّد طبيعتها، ودلالاتها حسب عادات كلّ مجتمعوتقاليده.

وإذا كانت العلامات الإيمائيّة في الحياة الواقعيّة تتمّ بطريقة تلقائيّة،في أغلب الأحيان، فإنّها تكون في المسرح فعلا واعيا، ومشروطا يخضع لمقاصد المؤلّف/ المخرج،وينسجم مع باقي العلامات لتأسيس شعريّة الفرجة المسرحيّة.

وقد ظهر مجال يدرس الإيماءات، ويستنبط دلالاتها في أواخر الخمسينات من القرن الماضي هو الإيمائيّة، أو علم الكينيزياء، ويهتمّ " بدراسة الجوانب غير اللّفظيّة في التّواصل البيشخصي من

إيماءات، وحركات، وتعابير وجه، ووضعات جسد. ويعتبر عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي راي بيردوستيل من الّذين وضعوا أسس هذا العلم ..."[15]هذا الأخير الّذي أصبحت دراساته منطلقا للعديد من منظّري المسرح المهتمّين بتحليل الخطاب الإيمائيّ، ورغم جهود العديد من النّقاد في مجال تحليل العلامات الإيمائيّة تبقى الممارسة التّطبيقيّة، في نظر أغلبهم،قاصرة عن الوصول إلى نتائج دقيقة، نظرا لاستعصاء تحليل خطاب يتميّز بالتّدفّق الآنيّ، وعدم الثّبات ؛ فحتّى لو سلّمنا بتفكيك الإيماءة انطلاقا من الدّال وحده، فمثل هذا التّقطيع لن يجدي نفعا ـ على نحو ما أقرّ بافيسPatrisPavis- لأنّه " يلقى صعوبة كبيرة، فاستنباط مقطع عامّ من التّدفّق الإيمائيّ يقتضي اللّجوء إلى المعنى ... وينبغي أن لا يبحث عن الوحدات الصّغرى (كما هو الحال عند تقطيع اللّغة)، بل يجب أن يصل إلى البنيات البلاغيّة الكبرى "[16]و لا يكون ذلك إلاّ بتركيب كلّ الإيماءات الممكنة.

إنّ النّاظر في الخطاب الإيمائيّ لعرض " **الشّهداء يعودون هذا الأسبوع**" تستوقفه كثافته وتواتره، ولا غرابة في ذلك مادام المسرح "عرس الجسد الإنسانيّ" على حدّ تعبير "رولاند بارث"، كما يلاحظ تنوّعه، وانسجامه مع الخطاب الملفوظ، يصاحبه حينا، وينوب عنه أحيانا أخرى،وهو يختلف من موقف لآخر وينهض بالعديد من الوظائف ؛ لعلّ أهمّها: رسم السّمات الجسمانيّة والنّفسيّة المميّزة لكلّ شخصية على حدا ما أدّى إلى انفرادها بخطاب إيمائيّ خاصّ بها تجسّده حركات أو إشارات تكون كاللاّزمة، أو الخاصّية الإيمائيّة المرتبطة بها دون سائر الشّخوص الأخرى.

تحضر الإيماءات المصاحبة "Gestes d'accompagnement"في العرض، موضوع الدّراسة، بقوّة، وتأتي عادة لتؤكّد كلام الشّخوص وتعزّزه، وتعرّي خباياها النّفسيّة الدّفينة؛ فقد تعمد الشّخصية لتزييف الكلام، وإخفاء بعض النّوايا السّيّئة في حين يكون الخطاب الإيمائيّ خطابا صريحا كاشفا لمضمراتها، لأنه خطاب لا يوجّهه هذا الممثّل لذاك، كما هو الحال بالنّسبة للملفوظات الحواريّة الدّائرة بين الشّخصيّات، بقدر ما هو موجّه للمتفرّج الّذي سرعان ما يحلّل شيفراته، ويصل إلى مقاصده، وغاياته.

يقوم الخطاب الإيمائيّ الصّادر عن مسؤول القبّاضة "**عمارة** " مثلا على رؤيتين متناقضتين قطباها :" **عمارة** " الّذي تحيل إيماءاته إلى حمولات سلبيّة أساسها حبّ السّلطة، وحبّ الذات والرّغبة في السّيطرة والتّعالي على من حوله، ولهذا نراه يوظّف من الحركات، و الإيماءات ما يؤكّد هذه الدّلالات ويتناسب معها؛ فهو لا ينفكّ يتوجّه بالخطاب للعمّال مستعملا إصبع السّبابة في إشارة إلى الاحتقار، والدّونيّة التي يكنّها لهم، كما يدلّ تشميره للثّوب بأطراف الأصابع على إحساسه بالتكبّر والتّعالي. في مقابل هذه الإيماءات يتضمّن هذا المشهد إيماءات **الكورس**(المجموعة) الّتي تشي بالسّخرية والاستهزاء من **"عمارة"** المثقّف الّذي لم يمنعه علمه من التّنكّر للمبادئ والقيم.

وتكشف إيماءات **"خديجة"**، وحركاتها على حقيقة شخصيتها فهي المتمسّكة بالماضي، المتشبّثة بالتّاريخ، ولهذا نجدها تدأب على حركة مسح القبور لشدّة ما تمثّله هذه الحركة في نفسها من ارتباط وثيق بالماضي، والتّفاني في خدمة رموزه .

إنّ كلام خديجة مع قبور الشّهداء، وسؤالها عن أحوالهم يتزامن وحركة المسح ممّا يدلّ على أنّ " الممثّل عندما ينطق بالحوار، فهو يستخدم الجسد أيضا للإشارة إلى علاقته بالعالم الدراميّ فوق خشبة المسرح، والّذي يتمّ فعله الدراميّ في إطاره"[17]فتكون لغة الجسد أبلغ لأنّها تستفزّ خيال المشاهد، وتحرّك ملكة التّأويل لديه.

يُظهر الخطاب الإيمائيّ في العرض الشّخصية الاجتماعيّة الّتي يجسدهاالممثّل،**فإيماءات " العامل"**وحركاته تصرّح جميعها بمهنته، إنّ حركة الانحناء، وطأطأة الرّأس، وملامح الوجه تعكس حالةمن الخضوع والاستسلام لأوامر مسؤوليه، فهو نموذج للطّبقة المغلوبة على أمرها، المحكوم عليها بالقهر والحرمان.

وفي المقابل تعكس إيماءات " **خليفة** " حبّ هذه الشّخصيّة للتبجّح ورغبتها في التّباهي، كما يوحي حديثه بعلوّ مكانته كونه مسؤولا، لذلك فهو يضمّنه عبارات الاستهزاء من**"العابد"** دون تحرّج.

صورة رقم (29) توضّح إشارة "خليفة" باستعمال أصبع السّبّابة.

ولعلّ اللّافت للنّظر في إيماءات هذه الشّخصيّة أنّ المخرج "زياني الشريف عياد" لجأ فيها إلى تقنية "الزّوج المقسّم" بحيث تولّت المجموعة الكلام، في حين كان "**خليفة**" يترجم هذا الكلام،صامتا، إلى حركات في محاولة لتشويش التنظيم المحاكي للكلام والإيماء[18]، والخروج بالعرض من دائرة المألوف إلى طروحات تتّسم، والغرابة، والحداثة.

يعوّض الخطاب الإيمائيّ، في بعض الأحيان، الكلام المنطوق فيعوّل عليه الممثّل في الإبانة عن مواقف الشّخصيّة الّتي يؤدّيها ليتجاوز وظيفة تأكيد الكلام، وتعزيزه، أو كشف العوالم الدّاخليّة للشّخوص، إلى تبليغ رسالة، والتّعبير عن محتوى، فيتضمّن بذلك قوّة إنجازية، ويسمّي " كير إيلام " هذا النّوع من الإيماء بالمؤشّرات الإنجازيّة[19]"Illocutionary markers " وتظهر هذه الأفعال أكثر ما تظهر في إيماءات " **المانع**" وحركاته ؛ حيثتساهم في تشكيل دلالات متنوّعة تتأرجح بين الصّرامة في رفضه لعودة الشّهداء، والتّهديد والوعيد بما سينتظرهم في حال عودتهم بأفكار لا تخدم مصالح هذه الشّخصية وغيرها من الانتهازيين ؛ إنّ حركة اليد السّريعة الّتي يستعملها "**المانع**" تعطي دلالة إضافيّة تكمّل الكلام الملفوظ الّذي يوحي بمعان إيجابيّة تتعلّق بالعناية بالشّهداء وتكريمهم حين يقول : ندیرولهمالتاویل " في حين تحدّد حركة اليد دلالة التّهديد والوعيد الّتي تفهم بالاعتماد على الإدراك البصريّ، وعلى ما تحيل إليه في الثّقافة الاجتماعيّة من معنى،انطلاقا من اتفاق ضمنيّ بين أفراد المجتمع.

قد تدخل بعض الإيماءات في علاقة جدليّة مع كلام الشّخصيّة، فيوحي ظاهر اللّفظ بمعنى، وتحيل الحركة إلى معنى آخر، وهو ما يظهر في حديث "**المانع**" عن ضرورة انخراط الشّهداء في إحدى المنظّمات الجماهيريّة الّذي تصاحبه حركة اليدينالدّائريّة بمايفيد التّقييد. ممّا يكسب الخطاب الإيمائيّ طاقة إنجازيّة عالية، ويجعله خطابا مقصودا واعيا يؤدّي دورا كبيرا في تشكيل الدّلالة، والإبانة عن السّمات الفرديّة لكلّ شخصيّة من شخوص المسرحيّة.

تعمل إيماءات التّعويض ـ عادة ـ على تحفيز ذهن المشاهد ليملأ الفراغات، ويترجم الحركة إلى معنى، والصّمت إلى كلام، ولعلّ حركة ضرب "**العابد**" بالعصا على الأرض خير مثال على ذلك إذ تستعمل مرّتين لتبيين موقفه من كلام المحاور (مرّة عند حديثه مع **خليفة**، وأخرى عند حديثه مع **المانع**) وتدلّ على رفضه هذا الكلام ودّعوته إلى التّأنّي، وإعادة التّفكير في الموضوع،فتتجاوز العصا بذلك كونها مجرّد إكسسوار مكمّل لزيّ الشّخصيّة لتكتسب وظيفة نفعيّة، وتصبح لبنة أساسية من لبنات الخطاب.

ومن أصناف الإيماءات ـ أيضا ـ نجد الإيماءة الإشاريّة الّتي تعيّن موضعا أو مكانا، ونجدها في حوار **"العابد"** حين يستعمل العصا في إشارة إلى الأعلى ليخبر **"خليفة "** بأنّ الرّسالة قد جاءته من الخارج

وهنا أيضا تعمل الإيماءة كدالّ بصريّ يكسب الكلام معنى يتجاوز ظاهره؛ فالمقصود بالخارج هو السّماء أي الدّار الآخرة ـ حسب الإشارة ـ وهو معنى لا يحيل إليه ظاهر الملفوظ، وإنّما تتولّى الحركة ذلك، بل تزيد الموقف إثارة، والكلام بلاغة، وتجعل الخطاب ينبض بالحياة.

ولعلّ الوظائف المناطة بالخطاب الإيمائيّ على قدر كبير من التّنوّع بحيث تتغيّر دلالاتها من موقف إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى ؛ فالإيماءات الّتي يستعملها **"قدور الساشم"** وهو يروي حادثة استشهاد" **مصطفىبن العابد"** تحيل إلى ضروب المحكي الشّعبيّ وأفانينه، من حيث طريقة تصويره للأحداث انطلاقا من حركة اليدين، ووضعيّة الجسد، أو تحرّك الممثّل نفسه ذهابا وإيّابا على الخشبة، في محاولة لبعث الشّك لدى المتفرّج في أنّ هذه الرواية (رواية استشهاد **مصطفى**) ما هي إلاّ حكاية خياليّة سحريّة كحكايات السير والأبطال، وبالتّالي دعم فرضية عودة الشّهداء.

تنهض تعابير الوجه (Mimiquela) بدور مهم في التّعبير عن انفعالات الممثّل، والكشف عن مواطن الصّراع الدراميّ ؛ فتعابير وجه كلّ من **"خليفة "** و**"المانع"** توحي بالسّخرية والاستهزاء من حديث **"العابدّ** عن عودة الشّهداء، كما تدلّ ملامح وجه " **خديجة"** على العداء الّذي تكنّه لهتين الشّخصيتين اللتين تنكرتا لمبادئ الثّورة، في حين تنفرج سمحات وجهها، وتوحي ابتسامتها بارتياحها، وتلذّذها وهي تسردرحلتها مع المجاهدين وعلى رأسهم **"مصطفى "** .

أمّا علامات اليأس، والقنوط، والحزن فهي بادية على محيّا " **العابد"** نتيجة شعوره بالخذلان لعدم تقبّل الآخرين فكرة عودة الشّهداء.

صورة (30) توضّح تعابير وجه "العابد".

ومن تجلّيات النّسق الإمائيّ في العرض ـ موضوع الدّراسة ـ ما يتّصل بأوضاع الجسد وهي ما يصطلح عليه " كير إيلام" المؤشّرات الوضعيّة (Attitudinal marker) "الّتي لا تعني الفعل المقصود بقدر ما تعني الوضعة المتّخذة تجاه العالم والمرسل إليه والمحتوى الخبريّ للّفظ أثناء التّكلّم"[20]وتؤدّي هذه المؤشّرات دورا أساسيّا في الإبانة عن المواقف، والانفعالات ؛ فقد يُترجم

الصّراع الفكريّ بين "**خديجة**" و"**خليفة**" إلى وضعية جسديّة تكشف كثيرا من المعاني، وتبلّغ رسالة دون الحاجة إلى اللّغة على نحو ما تظهره الصّورة الآتية :

صورة (31) توضّح وضعيّة جسديّة تكشف الصّراع بين "خليفة" و"العابد".

فهي تنمّ عن التنافر بين الشّخصيتين، وتفضح قوّة موقف "**خديجة** " وسلطتها المتأتّية من معرفتها بماضي "**خليفة**" الّذي يسقط ـ بعد أن تدفعه بعكّازها ـ عاجزا لا حول ولا قوّة له أمام صرامتها واستماتتها في الدّفاع عن مبادئها.

ومن الأوضاع الجسديّة الدّالة في العرض وضعية الجثو على الرّكبتين، وإطراق الرأس، وهي الوضعيّة الّتي آل إليها "**العابد**" نتيجة حيرته واضطرابه بعد قراءة رسالة تخبره بعودة ابنه الشّهيد.هذه الحيرة الّتي ولّدت بداخله إحساسا رهيبا جعلت كلّ أعضاء جسده على غير طبيعتها،فكان الإطراق والجثو على الرّكبتين تعبيرا إيمائيّا نفسيّا يعكس زعزعة كيان الرّجل جراء الصدمة التي انتهى إليها بعد قراءة الرسالة.

صورة رقم(32) توضّح وضعية "العابد" الجسديّة الدّالة على الحيرة.

وهو ما جعل وضعية الجسد إحدى أهمّ أدوات التّصوير، وأنجع وسائل رسم مشهد بصريّ مفعمبالانفعالات،يبعثالعديد من العلامات التّواصليّة المصاحبة للكلام المنطوق، وجعل تأثّر العرض بالرّؤية الملحميّة واضحة على اعتبار أنّها تعطي للإيماءة دورامهمّا في تشكيل خطاب الشّخصيّة المسرحيّة. غير أن التمثيل الملحمي لا يتجلى في إيماءات الشخصيات فحسب، بل يتجلّى، أيضا، في حركاتهم، وطريقة انتقالهم على الخشبة، وهو ما يدفعنا الى التساؤل عن تجليّات الأداء الملحمي انطلاقا من نص الحركة في العرض موضوع الدراسة.

7ـ نصّ الحركة ودلالاته:

يمتلك الممثّل ـ ما إن يدخل الخشبة ـ سلطة تعبيريّة عالية، فكلّ عضو من أعضاء جسده قادر على إنتاج معنى سواء عن طريق الإيماءات والحركات، أو من خلال الوضعيات الّتي يتّخذها و طريقة تحرّكه في الفضاء المسرحيّ، وعليه ينبغي أن يكون واعيا بحركاته، وسكناته لأنّ كلّ ما يصدر عنه هو فعل قصديّ، ومحسوب لا مجال للاعتباطيّة فيه، على اعتبار أنّ " مهمّة الممثّل لا تقتصر على بناء الشّخصيّة الدراميّة فقط، وإنّما على إبراز منظومة من الدّلالات"[21]عبر وسائل متعدّدة.

ونظرا للأهميّة الّتي يكتسيها الجسد بوصفه علامة ملموسة، ومرئيّة تنفتح على العديد من الدّلالات، أصبح موضوعا مهمّا من موضوعات الدّرس السيميائيّ ؛ إذ اجتهد الدّارسون في فكّ شيفراته تحليلا وتأويلا حتّى دعا بعضهم إلى تبنّي مفهوم "الكتابة بالجسد"[22]على اعتبار أنّه يمتلك لغة أبلغ من لغة الكلام المنطوق أحيانا.

استطاع "زياني الشريف عياد " تحويل جسد الممثّلين إلى أداة فنّية طيّعة منتجة للعديد من العلامات، ومساهمة في تشكيل شعريّة الفرجة، ساعده في ذلك موهبة فريق التّمثيل الّذين قادهم إحساسهم العميق بطبيعة الأدوار الّتي يؤدّونها إلى الوعي التّام بكيفية توظيف أجسادهم بما يخدم الأفكار الّتي يودّون إيصالها للجمهور، ففضلا عن العلامات الإيمائيّة كانت حركات الممثّلين، وتحرّكاتهم على الخشبة عاملا أساسيّا في نجاح العرض.

إنّ أوّل ما يلفت نظرنا في العرض ـ موضوع الدّراسة ـ هو ذلك التّنوّع في حركة الممثّلين على الخشبة ؛ فتارة تبدو تحرّكاتهم عفويّة تعتمد الرّقص تعبيرا عن الجوّ الشّعبي الّذي يوحي بالبساطة والحيويّة.

صورة رقم(33) توضّح انتقال المجموعة على الخشبة بطريقة عشوائيّة.

وطورآخرتعتمد التّنظيم الّذي يفضي إلى رسم صورة مشهديّة تقوم على اتّساق الحركة، وانسجام الابعاد المكانيّة، فإذا كانانتقال الممثّلين على الخشبة لا يخرج عن المألوف ممّا تفرضه أجواء المحادثات اليومية، فإن طريقة انتظام حركات المجموعة تتأسّس انطلاقا من رؤية جمالية يجعل منها إطارا لصورة مركزيّة هي صورة "**خديجة** " باعتبارها الشّخصية الرّئيسة في المسرحيّة،وهو ما يجعل انقسام المجموعة إلى قسمين: يسار هذه الشّخصيّة ويمينها، خادما لها باعثا على التّركيز عليها، كما أنّ طريقة تحرّك المجموعة نفسها تؤكّد أنّها وحدة واحدة لا انفصال فيها.

صورة رقم(34) توضّح انتظام المجموعة على الخشبة.

وتأتي الملاحظة الثّانية لتؤكّد دور هذا العنصر الدّال في تشكيل جماليّة الفرجة، فحركة الممثّلين على الخشبة لا تنهض بدلالات التّركيز على شخصية، أو موقف فحسب، بل تعمل على تقطيع الحدث، وكسر الرّتابة، فتمنع استغراق المتفرّج، وانغماسه العاطفيّ فيما يشاهد بغية إيقاظ فكره، وحثّه على التّأمّل والنّقد، وهنا تكون الحركة، عادة، مصحوبة برفع الصّوت، وإحداث الجلبة والضوضاء.

ومنالوظائف المنوطة بحركة الممثّل على الخشبة فضلاعنتغريبالمشهد،الإسهام في الكشف عن المواقف النّفسيّة للشّخوص، وفي تعرية عوالمها الدّاخليّة وهو ما يستشفّ من حوار **خليفةوالعابد**الّذي

تصاحبه حركة إقبال(***) الأوّل، و إدبار الثّاني في إشارة غير لفظيّة لتنامي الفساد في الجزائر لدرجة أصبح فيها صنّاعه يطالبون ـ بكلّ جرأة ـ بحقوق لا يمتلكونها أصلا، وفي المقابل تدلّ حركة إدبار **"العابد"** على انحسار المبادئ والقيم، وتراجع اصحابها أمام لعنة الفساد الّتي حلّت بالبلاد.

فضلا عن حركتي الإقبال والإدبار، يتميّز خطاب **"خليفة"** بالطّابع الامتداديّ الّذي يتناسب وصفات التّفاخر و الغرور ...وغيرها ممّا تتميّز به هذه الشّخصيّة، ويظهر في أوضاعها الجسدية، وإيماءاتها، وحركاتها وحتى في نبرة كلامها، ذلك أن كل هذه العلامات تتظافر فيما بينها لتشكل المعنى المراد.

إنّ التّعامل مع الحركة بهذه الطّريقة الواعية لدرجة شكّلت فيها نظاما علاميّا له سماته، ووظائفههو الدّليل على تمثّل المخرج " زياني الشريف عياد" للمسرح الملحميّ الّذي يعطي لحركات الممثّلين أهمّية قصوى في تشكيل جمالية العرض، ونقل الخطاب من المستوى اللّغويّ إلى المستوى البصريّ.

الخاتمة :

قدّم عرض " الشّهداء يعودون هذا الأسبوع " للمخرج " زياني الشريف عياد" قراءة نقديّة لواقع الجزائر في فترة الثّمانينيات، برؤية إخراجيّة تستثمر المنجز الأوروبّي دون إغفال الهويّة الجزائريّة، واستطاع المخرج أن يتمثّل طروحات " بريخث" بطريقة واعية، وأن يجعل من عناصر العرض المختلفة وسائل يتحقّق " التّغريب " من خلالها.

ولعلالممثّل – في العرض موضوع الدّراسة –أبرز هذه الوسائل على الإطلاق، كيف لا، وهو روح العرض المسرحيّ، عنه تنشأ مختلف العلامات الأخرى وأهمّها العلامة الإيمائيّة الّتي شكّلت أحد أهمّ تجلّيات التّمثيل الملحميّ في العرض، وكانت خطابا موازيا لكلام الشخصية، ومكملا له في الآن ذاته، أنيط بها مهمّة تعرية بواطنها، وكشف مضمرات خطابها.

كما أكّدت العلامة الحركية حضور الحسّ الملحميّ في العرض – موضوع الدراسة – على اعتبار أن مسرح بريخث مسرح حركيّ بامتياز، وأنّ هذه الحركيّة ليست عبثيّة في أغلب الأحيان، بل تؤدّي وظائف عديدة منها : إضفاء نوع من الغرابة على الحدث عن طريق تفتيت وحدته، وقطع تماسكه، ومنع تقمّص الممثّل للدّور، حيث تحول دون انغماسه في الشّخصيّة الّتي يؤدّيها، وتذكّره دائما بأنّه مجرّد عارض لها، كما تقوم بدور المثير الذّي يوقظ المشاهد، وينبّهه فلا يتورّط عاطفيّا مع الحدث، بل يتجرّد من الانفعالات، ويعمل فكره فيما يشاهد متأمّلا، ومسائلا، وناقدا.

المراجع:

- إلين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر : سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991

–برتولدبريخث، الرؤيا الإبداعية، برخث والمسرح التعليمي، تر : أسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب رقم (855)، القاهرة – مصر، ط1، 1966،

– جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر : نهاد صليحة، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح21، هلا للنشر والتوزيع، د.ت

جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحليم، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو، 2000

- الرشيد بوشعير، أثر برتولدبريخث في مسرح المشرق العربيّ، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، جامعة دمشق – سوريا، 1983

– زاخوفا بوريس، فن الممثل والمخرج " محاضرات ومقالات "، تر : عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، عمان، ط1، 1996

-فهد الكغاط، تدوين الفرجة المسرحيّة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013،[1])

– قيس الزبيدي، مسرح التغيير (مقالات في منهج "بيريخث")، مكتبة النهضة العربية، دار ابن رشد، بيروت، 1983،

-كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر : رئيف كرم، المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 1994،
–ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط2، 2006،
-مدحت الكاشف، الغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون،قليوب، مصر 2006
-نهاد صليحة، التّيارات المسرحيّة المعاصرة، هلا للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 1999،

- Patrice Parvis . voix et Image de la scène . Essais de sémiologie théâtrale .
- Voir . Roland Barth . L'Empire des signe .Ed SkiraGenève .1970 .

الهوامش:

1 –برتولدبريخث ، الرؤيا الإبداعية ، بريخث والمسرح التعليمي ، تر : أسعد حليم ، مكتبة نهضة مصر ، سلسلة الألف كتاب رقم (855) ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1966 ، ص212.

2–ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت – لبنان، ط2 ، 2006 ، 456.

(*)– " كلمة "النو" اليابانيّة تعني الإنجاز البارع ، ومسرح "النو" مسرح غنائيّ شعريّ مؤسلب للغاية ، يندرج في إطار المسرح التّقليديّ الياباني ...وهو بجوهره وشكله مستمدّ من فلسفة الزن الّتي تنادي بالتّوازن والتّركيز والتّقشف ، والانضباط ، وتجاوز الذات ، ولذلك يقوم على مبدأ السّيطرة العقليّة على ما يجري ، ويبتعد عن الزّخرفة والإبهار "ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ، ص509

3– ماي إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحيّ ، ص 456.

4– ينظر : نهاد صليحة ، التّيارات المسرحيّة المعاصرة ، هلا للنّشر والتّوزيع ، القاهرة ، مصر، 1999 ، ص168 -169.

5–برتولتبريخث ، نظرية المسرح الملحمي ، تر : نصيف جميل ، عالم المعرفة ، بيروت- لبنان ، د.ط ، د.ت ، ص124.

6- الرشيدبوشعير، أثر برتولدبريخث في مسرح المشرق العربيّ ، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب واللّغات، جامعة دمشق – سوريا، 1983، ص43.

7–برتولدبريخث ، نظرية المسرح الملحمي، تر : نصيف جميل ، ص235.

(**)-الشّهداء يعودون هذا الأسبوع : قصّة كتبها الرّوائيّ الطاهر والطار سنة 1973وأعدّها للمسرح " محمد بن قطاف " وأخرجها " زياني الشريف عياد" سنة1987 ، نالت جائزة أحسن عرض مسرحيّ متكامل سنة1987 ، وضمّ فريق تمثيلها نجوم المسرح الجزائريّ أمثال محمد بن قطاف ، عز الدين مجوبي ، صونيا ، وآخرون.

8– ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص 14.

9– زاخوفابوريس ، فن الممثل والمخرج " محاضرات ومقالات " ، تر : عبد الهادي الراوي ، منشورات وزارة الثقافة ، الأردن ، عمان ، ط1 ، 1996 ، ص77 – 78 .

10– جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر : نهاد صليحة، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح21، هلا للنشر والتوزيع، د.ت، ص284 .

11– قيس الزبيدي ، مسرح التغيير (مقالات في منهج "بيريخث") ، مكتبة النهضة العربية ، دار ابن رشد ، بيروت ، 1983 ، ص98 .

12- سيتيان، ج .ل ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر : محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سوريا، 1995، ص575.

13– جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحيّ ، ص 284 .

14- إلين أستون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، تر : سباعي السيد ، مراجعة محسن مصيلحي ، أكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، 1991 ، ص164 .

15- نقلا عن : فهد الكغاط ، تدوين الفرجة المسرحيّة ، دار توبقال للنّشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2013 ، ص 138 .
16 -Patrice Parvis .voix et Image de la scène. Essais de sémiologie théâtrale .p99-100 .
17- ـإلين أستون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ص164
18- ـينظر :المرجع نفسه ، ص168
19- كير إيلام ، سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي بيروت ـ الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص118
20- سيمياء المسرح والدراما ، ص119
21- مدحت الكاشف، الغة الجسدية للمثل، أكاديمية الفنون،قليوب، مصر 2006 ص20
22-Voir . Roland Barth. L'Empire des signes .Ed SkiraGenève .1970 . p7
(***)- ينظر في هذه الفكرة : جيلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: شاكر عبد الحليم ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، يونيو ، 2000 ص 207