Articles in Press

Aesthetics of Diodrama in Student Performances: An Applied Study in the Department of Dramatic Arts at the University of Jordan

Firas Khaled Al-Raymouni

PII: 1948.2024

DOI: https://doi.org/10.35192/jjoas-h.1948.2024

Reference: JJOAS-H 1948.2024

To appear in: Jordan Journal of Applied Science-Humanities Science Series

Received Date: 22 Aug 2024

Revised Date: 30 Oct 2024

Accepted Date: 14 Nov 2024

Please cite this article as: Al-Raymouni, F. K. (in press). Aesthetics of Diodrama in Student Performances: An Applied Study in the Department of Dramatic Arts at the University of Jordan. *Jordan Journal of Applied Science – Humanities Series*. Advance online publication. https://doi.org/10.35192/jjoas-h.1948.2024.

This is a PDF of an article that has undergone enhancements after acceptance, such as the addition of a cover page and metadata, and formatting for readability. This version will undergo additional copyediting, typesetting and review before it is published in its final form. As such, this version is no longer the Accepted Manuscript, but it is not yet the definitive Version of Record; we are providing this early version to give early visibility of the article.

Please also note that, during the production process, errors may be discovered which could affect the content, and all legal disclaimers that apply to the journal pertain.

Articles in Press

Articles in Press

Aesthetics of Diodrama in Student Performances: An Applied Study in the Department of Dramatic Arts at the University of Jordan

جماليات الديودراما في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية/الجامعة الأردنية

Firas Khaled Al-Raymouni

The University of Jordan, Amman, Jordan.

alramounifiras@gmail.com

Abstract

This study examines the aesthetics of diodrama in the performances of students in the Department of Dramatic Arts at the University of Jordan, situating the work within the applied humanities and theatre education. Diodrama, or duet theatre, is a performance form built on the confrontation between only two actors, whose continuous dialogue and interaction sustain the entire dramatic structure. The artistic success of this form depends on the actors' capacity to embody their characters, represent psychological transformations produced by dramatic escalation, and manage the accompanying physical and vocal expression; the failure of either actor risks collapsing the whole performance. Using a descriptive-analytical approach, the study investigates three student productions staged in 2024—*Waiting for Godot*, *Time*, and *The Bull Female*—to analyze how directing strategies, text selection, actor training, and performance space shape the aesthetic and pedagogical outcomes of diodrama. The findings indicate that diodrama offers a particularly effective laboratory for developing advanced acting skills, focus, and partner responsiveness, while also encouraging minimal scenography and a heightened reliance on language, gesture, and rhythm. The study has two key implications. First, for applied humanities and theatre practice, it demonstrates how diodrama can function as a low-cost, high-impact form for exploring character depth, ethical conflict, and relational dynamics. Second, for educational studies and curriculum design, it suggests that systematically integrating diodrama projects into drama programs can enhance students' performance competencies, collaborative skills, and critical engagement with dramatic texts, making it a valuable model for theatre training in university and conservatory settings.

Keywords: Literature, Diodrama, Duet Theatre, Theatre Aesthetics.

الملخص

تهدف الدراسة إلى التعرّف إلى جماليات الديودراما في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية. وتعتمد الديودراما، أو مسرح الثنائيات، على المواجهة الأدائية القائمة بين ممثلين اثنين فقط، يؤديان الأدوار على الخشبة ويدخلان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض. ويعتمد نجاح العرض، إلى حدّ كبير، على قدرتهما معًا على تجسيد الشخصيتين والتحولات النفسية التي يعيشانها نتيجة التصعيد الدرامي، فضلًا عن المواقف الحركية والصوتية المصاحبة لذلك. وعندما يعجز أحد الطرفين عن أداء الشخصية بصورة جيدة، فإن ذلك يعطّل العرض بأكمله .وتتجلى أهمية الدراسة في رصد كيفية اشتغال المخرج على عروض الديودراما، وطبيعة النصوص والممثلين والفضاءات المعتمدة للتعبير عنها في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية. وقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، إذ اختار ثلاثة نماذج من عروض طلبة القسم، وهي: العرض المسرحي *في انتظار غودو*، والعرض المسرحي *زمن*، والعرض المسرحي *أنثى الثور* .وقد تمثلت الحدود الزمانية للدراسة في عام

Articles in Press

٢٠٢٤ .وتوصل الباحث إلى أن العروض اعتمدت على شخصيتين تحرّكان الأحداث المسرحية، وجاءت استجابة لروح العصر من حيث الموضوعات والآليات والصورة البصرية. كما قدّم المخرج المسرحي رؤى جمالية جديدة لنصوص معروفة عبر فضاءات متعددة ومغايرة لمقترحات النص الأصلي، واعتمد المخرجون أسلوب الاختزال في القطع الديكورية وتقنيات الممثل الشامل القائمة على التدريب الطويل.

الكلمات المفتاحية :الأدب، الديودراما، المسرح الثنائي، جماليات المسرح.

المقدمة

الإطار النظري والدراسات السابقة

تقوم الحياة على صراع ثنائي القطب، يتمثل في ثنائيات عديدة؛ كالليل والنهار، والرجل والأنثى، والسالب والموجب، والجبن والشجاعة، والشر والخير، والعدل والظلم، والشمس والقمر، والعاطفة والعقل، والجمال والقبح. وهي ثنائيات مادية وفلسفية وغيرها.

وتُعدّ ثنائية العقل والوجدان سمةً أساسيةً في حضارة الشرق، كما نجد ثنائية أفلاطون، الذي شطر الوجود إلى وجود معقول ووجود محسوس (محمود، ٢٠٠١)، والثنائية الديكارتية المتعلقة بالعقول والأجسام؛ إذ إنهما نوعان متميزان من الجواهر في العالم: جواهر عقلية وجواهر فيزيائية (إسماعيل، ٢٠٢٠).

والثنائي من الأشياء هو ما كان ذا شقّين، والحكم الثنائي هو ما اشترك فيه فريقان، وثنائي الأبعاد هو كل ما يتطلب وجوده بُعدين، كالسطح ذي البعدين (إسكندر، ١٩٧١).

وفي المسرح، نجد ثنائية الأدوار والشخصيات في الديودراما، إذ يجري الصراع بين شخصيتين حركيًا وإيقاعيًا وفكريًا وجماليًا، عبر فلسفة وأيديولوجيا تُعبَّر عنهما بوسائل متعددة المستويات؛ بدءًا من الأداء بالكلمة والجسد والإيماءة والإشارة والصمت والحركة والتشكيل، وصولًا إلى الضوء وظله ولونه وحضوره الفيزيائي، والديكور ورمزيته ووظيفته وتحولاته، والأزياء وملمسها وإكسسواراتها ودلالاتها الاجتماعية، والماكياج والقناع وصناعة الوجوه وعيونها المعبّرة، والفضاء المسرحي واشتغاله، وتشغيله، وتأثيثه، وسحره. كما يمتد ذلك إلى اللقاء بالصالة وجمهورها، وتأسيس المسافة الجمالية عبر العاطفة أو العقل، ليكتمل الفعل، بعد الفرجة، بالدهشة والنقاش ومحاولة استعادة الصور والأفكار والرموز.

ويعود تاريخ ثنائية الأدوار إلى الكاتب المسرحي اليوناني الشهير إسخيلوس، الذي يُعدّ أبا الدراما اليونانية؛ إذ أدخل الممثل الثاني إلى المسرحية، ومن هنا بدأ المسرح القائم على ممثلين اثنين، بعد أن كان يعتمد على ممثل واحد منذ انطلاقته مع ثيسبيس. ومن أهم أعمال إسخيلوس :*الفرس*، *والمتوسلات*، *وبروميثيوس في الأغلال*، وغيرها من الأعمال التراجيدية (أرسطو، ٢٠١٩).

ونجد الشخصيات الثنائية في عروض مسرح العبث، مثل مسرحية *الكراسي* ليوجين يونسكو، ومسرحية *التعري قطعةً قطعةً* للكاتب سلافومير مروجيك، وديودراما مسرحية *العطش* ليوجين أونيل، التي عمل المخرجون فيها على حذف الشخصيات الهامشية لتقديم العرض في صورة ديودراما. وينطلق هذا الشكل من مفهوم مسرح العبث، الذي يسعى إلى تقديم تفسير جديد للإنسان المعاصر وانتشاله من تفسخ الأنظمة والقوانين التي تربطه بها صلات متعددة. ومن السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية، التي غالبًا ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود (لؤلؤة، ١٩٨٢).

والجدير بالذكر أن كثيرًا من المخرجين أو المُعِدّين أجروا عمليات دراماتورجية على أجناس أدبية متعددة، مثل الرواية والقصة والقصيدة والتراث الشعبي وبعض النصوص المسرحية القديمة والحديثة، لتحويلها إلى نصوص ثنائية الشخصيات (ديودراما)، لما وجدوه في هذا الشكل من مساحة مناسبة لعمل الممثل وإبراز أدواته وقدراته في التعبير عن جوهر الصراع والأفكار، ضمن قيم جمالية تعتمد على الصورة البصرية، والأداء الصوتي ،والحركي والحسي.

تجلّى مصطلح الديودراما في مسرح ما بعد الحداثة بوصفه نوعًا مسرحيًا يعتمد على ممثلين اثنين فقط على خشبة المسرح، وله مجموعة من الخصائص، منها: الحميمية، إذ تتيح قلة عدد الممثلين إمكان خلق تجربة مسرحية حميمة ومكثفة يركز فيها الجمهور على تفاعل الشخصيتين فقط؛ والتوتر، إذ غالبًا ما تكون مسرحيات الديودراما مشحونة بالتوتر، ويُجبر الممثلان فيها على حمل عبء السرد وتطوير الحبكة وإثارة مشاعر الجمهور؛ والاستكشاف النفسي، إذ تتيح مساحة المسرح المحدودة فرصة للتركيز على الاستكشاف النفسي للشخصيتين

ودراسة دوافعهما وصراعاتهما الداخلية؛ والتنوع، إذ يمكن لمسرحيات الديودراما، رغم بساطة شكلها، معالجة موضوعات متنوعة، بدءًا من العلاقات الشخصية وصولًا إلى القضايا الاجتماعية والسياسية.

واختلفت طرائق الأداء في مسرح ما بعد الحداثة، وخصوصًا في الديودراما، إذ تتيح فرصة فريدة لاستكشاف العلاقات الإنسانية المعقدة. ويُعدّ اختيار الكاتب لجوانب الفعل المثيرة والمركزة، والقادرة على الإيحاء بالمغزى العميق، من العناصر المهمة في هذا الفن. ويعتمد المسرح الثنائي، أو الديودراما، على ممثلين اثنين يسردان الأحداث من خلال الحوار التشخيصي، مع توظيف مهارات وتقنيات متعددة، مثل الإلقاء والتقمص والمحاكاة ولعب الأدوار لشخصيات متعددة في مشهد مطوّل لنص مسرحي يتضمن رسالة أو رسائل معينة. ويتحقق ذلك من خلال التحكم في آليات الكلام والتنويعات الصوتية والإيماءة والإشارة وحركة الجسد والصمت والانفعال الداخلي، مع توظيف مختلف التقنيات المسرحية المعروفة لتقديم العمل في قالب فرجوي هادف ومليء بالمعاني (المعموري، ٢٠٢٤).

وتختبر الفكرة الرئيسة في المسرح الثنائي قدرة التمثيل على الخشبة من خلال بطلين يدخلان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض. ويمكن القول إن نجاح العرض يعتمد على أداء هذين الممثلين وقدرتهما على توصيل فكرة النص؛ أي إن حبكة العرض ومحمولاته النفسية والدرامية ترتبط بقدرة الشخصيتين على التواصل فيما بينهما، في إطار من التناغم النفسي، وفي ضوء ما تمتلكانه من قوة في الأداء التعبيري، والحركي، واللفظي والصوتي. وهذا ما استند إليه مسرح ما بعد الحداثة في رفضه للقديم؛ إذ لم يعد الممثل خاضعًا لخدمة النص الأدبي وتفسيره فقط (سمان، ٢٠٠٢).

ومن الناحية الفنية، يبرز النص بوصفه إحدى العلامات الفارقة في المسرح الثنائي؛ فهو، بحسب المختصين، عرض يقع بين مفهومين للدراما: الدراما التقليدية والمونودراما. إذ يتنامى الحوار بين الشخصيتين، فتدخلان في صراع خارجي يختبر قدرة الممثل على الأداء والمواجهة، على أرضية التداعي الحر لأفكار الشخصية في مقابل الشخصية الثانية. وهذا ما يميز الديودراما ويجعلها فنًا قابلًا للتشخيص وجديرًا باهتمام الفنانين.

ويتكفل بطلا الديودراما، أو المسرح الثنائي، في العادة بمحاكاة مختلف الشخصيات الغائبة التي يحملها النص. وهذه مهمة عسيرة تقع مسؤوليتها أيضًا على مخرج العرض، الذي ينبغي أن يكون واعيًا بكل تفاصيل الحوار الدرامي بين بطليه. إذ يقع عليهما عبء توصيل فكرة العرض بحرفية عالية تراعي دراما النص، وتحاكي شخصياته، وتقنع المتفرج بمآلات الشخصية وتحولاتها على الخشبة. وإن أداء الممثل في مسرح ما بعد الحداثة، ومنها الديودراما، يتجاوز الحدود، ويمكن اعتباره نوعًا من الممارسة الثقافية التي تعيد كتابة الرموز والإشارات الجسدية وبناءها، وهي إشارات تشكل الحياة الاجتماعية (كونسل، ١٩٨٨).

إن بناء المخرج للعرض يفرض توجهاته وخياراته الجمالية والفكرية عبر التكثيف والتضاد والتناقض، وتحميل الفكرة معنيين يلتقيان. وهذا يتفق ويتناغم مع فكرة الديودراما؛ لذلك يقف المخرج على الحد الفاصل بين العمل المتقن والعمل المفكك والرديء. فالديودراما تجربة فريدة لأي مخرج: فإما أن يكون مسيطرًا على عناصر عمله، ضابطًا لإيقاعها، ووازنًا لدينامياتها، أو أن يفقد السيطرة لصالح الممثل المرتاح لمساحة الأداء الطويلة ومركزية ظهوره. فقد يكون العرض عرضَ مخرجٍ متدفق السيميائيات على حساب التدفق الحسي، أو عرضَ ممثلٍ تنفلت فيه الدلالات لصالح لحظة الأنا لدى الممثل، أو يكون، في حالته المثالية، عرضًا تنضبط عناصره وفق مخطط دقيق وإيقاع محسوب، يضمن تدفق الحس ووصول الدلالات واندماج المتلقي مع التجربة حتى اللحظة الأخيرة.

تقول علياء البلوشية: يُعرَّف هذا النوع من الفن بأنه مسرح يعتمد على ممثلين فقط يؤديان الأدوار على الخشبة، ويتحاوران عبر صراع إنساني شامل يُظهر فيه كل ممثل ما لديه من أحاسيس ومشاعر وصراعات داخلية. ويبدو كأن ممثلًا واحدًا يحادث ممثلًا آخر، إذ يدخل الشخصان في حوار متواصل عبر مشاهد العرض، وكأنها مبارزة بين طرفين يجمعهما موضوع واحد، ويعرض كل ممثل وجهة نظره فيه.

ولا بد من الاعتماد الكلي على قوة الممثلين في هذا النوع من العروض؛ لأن ذلك من أسباب نجاح العرض المسرحي. إذ تكون الشخصيتان في صراع طوال العرض، مع ما يصاحبه من تحولات نفسية ودرامية، وتصاعد في الأحداث وردود الأفعال، من خلال حركة الجسد والأداء والصوت. ويعتمد نجاح العرض بدرجة كبيرة على قدرتهما معًا على تجسيد الشخصيتين وما يعتريهما من تحولات نفسية ناجمة عن التصاعد الدرامي، وما يتبع ذلك من أوضاع حركية وصوتية. وعندما يفشل أحد الممثلين في مجاراة الآخر، ينخفض مستوى العرض، وقد يتسبب ذلك في فشله (عبد العظيم وآخرون، ٢٠٢١).

ويقول الدكتور المغربي مصطفى رمضاني إن الديودراما تجربة قد تكون طبيعية إذا اقتضاها السياق الفني، شأنها في ذلك شأن أي نمط مسرحي آخر. ومن هنا يمكن اعتبارها امتدادًا للعرض المسرحي الجماعي، فالمسرح في جوهره فن جماعي أساسه الصراع الدرامي، والصراع لا يتحقق إلا بوجود أطراف متصارعة. أما الشخص الفرد، فقد يصارع ذاته أو شخصية يستحضرها عبر المونولوج، انطلاقًا من الصراع الداخلي الذي هو، في جوهره، صراع ذاتي. غير أن أوج الصراع يتحقق حين تتعدد الأطراف المشاركة فيه والمؤججة له، في حين لا تحقق الشخصية الواحدة أو الشخصيتان تلك الغاية على نحو عام (عبد العظيم وآخرون، ٢٠٢١).

يقول خليفة الحراصي إن عروض الثنائية، أو الديودراما، ظهرت لإبراز جهود التمثيل الفردي وتميّزه عن الأداء الجماعي. ويُعدّ هذا النوع من العروض سهل التنفيذ نسبيًا؛ نظرًا إلى وجود شخصين فقط على الخشبة، وسهولة حركة الطاقم التمثيلي، وإمكان نقل العرض من مكان إلى آخر. وهناك سبب مهم آخر، يتمثل في انخفاض التكلفة الإنتاجية التي تقتصر على ممثلين اثنين. غير أن هذه النوعية من العروض تحتاج إلى نوع مختلف من الإبداع والتفرّد، كوجود كاتب يمتلك أدواته الإبداعية وخيالًا خصبًا، وقادر على إبراز الصراع بين شخصيتين، أو بين موضوع ونقيضه، أو بين شخص يتحدث مع نفسه ممثلًا في الشخصية الأخرى. كما يتعين على المخرج أن يجد ترابطًا عميقًا في أداء الممثلين، وأن يحافظ على مستوى العرض حتى نهايته، مع خلق الدهشة والتشويق لدى المتفرج، والمحافظة على تصاعد الأحداث. وهذا هو التحدي الذي يواجه المخرج؛ تحدٍّ يصنعه وينتظر تصفيق الجمهور بعد نهايته. فإذا فشلت الثنائية في إبراز الصراع بين الشخصيتين، أصبح العمل معرضًا للفشل، وتسلّل الملل إلى نفوس المتفرجين. لذلك تحتاج هذه النوعية من العروض إلى مهارات مختلفة، وإلى عمل داخلي لنقل التجربة إلى الخارج وإيصالها إلى المتفرج (عبد العظيم وآخرون، ٢٠٢١).

ومن النصوص العربية التي اعتمدت على الديودراما مسرحية *إصبع روج* للكاتب السعودي عباس الحايك. وتدور المسرحية حول معاناة شخص يعاني اضطراب الهوية الجندرية، إذ ينقسم إلى شخصيتين: الجسد والروح، في صراع حول هويته ورغباته وقدرته على مواجهة المجتمع بماهيته وإحساسه ومشاعره. فالجسد يرفض أن تُظهر الروح ماهيتها، في حين تناضل الروح من أجل ذلك، ولو داخل الغرفة المغلقة، حيث تتجرد من هوية الجسد بعيدًا عن أعين الناس والمتنمرين والرافضين. وتتمثل الروح في شاب في نهاية العشرينيات من عمره، أعزب، يرى نفسه امرأة في جسد رجل، ويرفض واقعه ويناضل من أجل إعلان ماهيته وشعوره. أما الجسد فهو الذات نفسها، شاب في نهاية العشرينيات من عمره، أعزب، يرفض روح المرأة التي تسكنه، ويمثل تقاليد المجتمع والمدرسة والعائلة الرافضة لماهية الروح.

ومن النصوص الأخرى مسرحية *أوركسترا الرصاص*، و*أوركسترا الوجع*، من تأليف عدي المختار، ومسرحية *ولد وبنت* لمحمد حسنين، التي تدور أحداثها حول القضايا اليومية بين الرجل والمرأة واختلاف رؤية كل منهما للأحداث.

ولجسد الممثل في المسرح الثنائي دورٌ مهم في التعبير والتواصل مع الممثل الآخر ومع جميع مفردات العرض. فالتعبير من خلال الجسد لغة استخدمها الإنسان لنقل مشاعره وأحاسيسه وترجمتها إلى الآخر بصورة مدركة وملموسة، وكذلك لاكتشاف مفردات تصبح أدوات يتعامل من خلالها مع الموجودات الطبيعية التي تساعده على محاكاة بيئته. وبذلك يخلق أواصر ذات ارتباطات اجتماعية تسهم تجلياتها في تواصل الفرد مع المجموع (حسين، ٢٠٢٠).

إن التجليات الخاصة بأداء الممثل في الديودراما تسهم في تحريك الخصائص الدلالية للمكونات المادية والحسية في العرض المسرحي، ولا يمكن أن تكون مصدرًا للبث إلا من خلال مهارة إخراجية توظف التقنيات الأدائية للممثل المتمكن من تكنولوجيا جسده، بوصفه أداة قابلة للكتابة البصرية. وهذا يتفق مع مايرهولد، الذي كان يؤمن بأن الحركات أو الأفعال الجسدية تتكلم بصوت أعلى من الكلمات (صلاح، د.ت).

ويشمل فن المسرح عناصر عدة؛ فالفعل هو روح التمثيل، والكلمات هي جسم المسرحية، والخط واللون هما قلب المشهد، والإيقاع هو جوهر الرقص (بنتلي، ١٩٧٦). وفضاء الفعل الدرامي ينطوي على احتمالات متعددة ومتباينة، وإن تحقيق هذه الاحتمالات أو عدم تحقيقها من قبل الشخصيات الفاعلة هو ما يخلق التوتر أو التشويق الدرامي (ألارديس ، ١٩٦٦). ومن حيث الرؤى الجمالية في الديودراما، التي تنظر إلى الخاصية الحركية للإنسان بوصفها لغة متكاملة، فهي تُعدّ نسقًا تواصليًا له امتدادات في مختلف مناحي الحياة العاطفية والعقلية والمخيالية؛ فهو لغة، أو لغات، لها قوانينها ومنطقها وأسرارها (بنكراد، ٢٠٠٥).

Articles in Press

وفي عروض المسرح الثنائي، ترتبط عناصر العرض المسرحي بجسد الممثل، سواء تمثلت في الأزياء أو الماكياج أو الديكور أو الإضاءة أو الإكسسوارات أو المؤثرات الصوتية أو الموسيقى، لتعمل العناصر السينوغرافية جميعها بوصفها وحدة متكاملة، وفق المفاهيم الجديدة لتنظيم الفضاء المسرحي التي أبدعها مجددو القرن العشرين، من أمثال أدولف آبيا وإدوارد غوردون كريغ. إذ اهتموا بإعادة تشكيل الفضاء المسرحي ومنحه مسحة تشكيلية. فالسينوغرافيا هي «عملية تشكيل بصري–صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله» (الدسوقي، ٢٠٠٥)، وهي المشهد في لحظة ثبات الصورة (ناصر، ١٩٨٨). كما تسهم العناصر السينوغرافية في صنع لغة مشتركة مع الممثل في العرض المسرحي (معلّا، ٢٠٠٤)، وهي «فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح» (عيد، ١٩٩٧)، أو «فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغنائي أو الرقص الذي يشكل إطاره وتجري فيه الأحداث» (فون، ١٩٩٣).

والصورة المسرحية لا تتمثل في الممثل وحده، بل في تجميع كل ما هو موجود على الخشبة من عناصر متفرقة ووضعه في إطار تكويني وتشكيلي، لتحقيق غايتها المتمثلة في إبراز المعاني المتدفقة من خلال الحدث. فنحن نصل، بطبيعة الحال، إلى استيعاب حل تقني معين بوصفه تمثيلًا لتجربة طبيعية، لأننا كوّنا نسقًا من التوقعات يسمح لنا باختراق العلامات الخاصة بالفنان (إيكو، ٢٠٠٨). وتسهم العناصر السينوغرافية في إبراز هذه الصورة؛ إذ إنها «خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف اتجاهًا كليًا لصناعة المسرح من منظور بصري» (هاورد، ٢٠٠٤).

ويحرّك ممثل الديودراما هذه العناصر لإنتاج لغة مكثفة ومشفرة يقرأها المتفرج بصريًا. فثمة علاقة تشكيلية تسهم في رفد العرض بالدلالات الجمالية والتعبيرية، إذ تصبح عناصر السينوغرافيا، بتكويناتها المتحركة، متجانسة فيما بينها لملء الفضاء والمساحة المسرحية بصورة فعالة، من خلال إبراز الأفكار وصياغتها صياغة مادية. وقد عملت النظرة الحداثية على إدماج جسد الممثل داخل الرؤية البصرية المادية للعرض المسرحي، أي السينوغرافيا، بحيث يصبح عنصرًا تشكيليًا، شأنه شأن العناصر المادية التي تكوّن المنظر المسرحي العام (سعد، ٢٠٠١).

مشكلة الدراسة وأسئلتها

تقع عروض مسرح الديودراما بين الدراما التقليدية والمونودراما. فهي، من ناحية، تحاكي الدراما التقليدية؛ إذ تضم ممثلين يؤديان دورين، ويدور بينهما حوار متصاعد يدخلان من خلاله في صراع خارجي يحاول كل منهما أن يكون الطرف الغالب فيه. ومن ناحية أخرى، تشبه المونودراما؛ لاعتمادها، في جانب منها، على البوح والتداعي الحر لأفكار الشخصية. إذ تؤدي المواجهة، في أغلب الأحوال، إلى استبطان ذاتين، تستذكر فيه الشخصية ماضيها أو تبرر أفعالها ومواقفها أمام الشخصية الأخرى، كما يفعل فنان المونودراما الذي يطوّر صراعًا ذاتيًا عن طريق الاستبطان العميق لخبايا ذاته، واستثارة شعوره، فيتحرك الصراع نحو الأمام.

ويعتمد نجاح العرض بدرجة كبيرة على قدرة الممثلين معًا على تجسيد الشخصيتين، وما يعتريهما من تحولات نفسية ناجمة عن التصاعد الدرامي، وما يتبع ذلك من أوضاع حركية وصوتية.

ولا يمكن تحديد تاريخ دقيق لبدء هذا النوع من الدراما؛ فمنذ أن أضاف إسخيلوس الممثل الثاني إلى خشبة المسرح، أصبح هذا الشكل مطروحًا بوصفه نوعًا مسرحيًا يُقدَّم على الخشبات في مختلف العصور. وقد استُثمر عبر عصور متعددة ولأهداف مختلفة، منها ما يتعلق بالإنتاج، ومنها ما يرتبط بطبيعة الفكرة المطروحة وتوجهات المتلقي وطبيعة تفاعله مع الموضوعات الرائجة في تلك الفترات. فنجد الديودراما في الكوميديات الفودفيلية لأسباب إنتاجية بحتة، وفي المسرح الوجودي بوصفها ضرورة درامية وفلسفية.

وفي العصر الحديث، ظهرت عروض عديدة للديودراما بوضوح في مسرح اللامعقول، وفي النصوص المعدّة والممسرحة عن الروايات والقصص، وفي الارتجالات.

وفي المسرح العربي، اجتهد الفنانون المسرحيون في الاشتغال على هذا الشكل المسرحي، وتأسست مجموعة من المهرجانات لدعمه، مثل مهرجان دبا الحصن للمسرح الثنائي، ومهرجان جلجامش في البحرين، ومهرجان آفاق المسرحي في مصر، وملتقى الدمام لمسرح المونودراما والديودراما في السعودية، ومهرجان الكويت للمسرح الثنائي (الديودراما)، والمهرجان الوطني للمسرح الثنائي في المغرب، وغيرها من المهرجانات. وقد انعكس ذلك على المسرح الأردني والمسرح الجامعي داخل الأردن، إذ شهدنا حضور الديودراما في مهرجان عشيات طقوس المسرحية في دورته السابعة عشرة، وانتشارها في عروض المسرح الجامعي.

Articles in Press

أسئلة الدراسة

وفي ضوء ذلك، تتلخص مشكلة الدراسة في الأسئلة الآتية:

١. ما آليات إعداد النصوص المسرحية التي اعتمد عليها في تشكيل عروض الديودراما لطلبة قسم الفنون المسرحية، وكيف أُعِدّت هذه النصوص؟

٢. ما جماليات التمثيل وآليات اشتغال ممثل الديودراما في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية؟

٣. كيف شكّل المخرج إنشائية المكان وعناصر السينوغرافيا في عروض الديودراما لطلبة قسم الفنون المسرحية؟

أهمية وأهداف الدراسة

أهمية الدراسة

تتجلى أهمية الدراسة في تسليط الضوء على عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية، من خلال تناول كيفية اشتغال ثلاثة عروض من عروضهم. ويمكن أن تفيد هذه الدراسة العاملين في مجال المسرح، من مؤلفين ومخرجين ونقاد، فضلًا عن المؤسسات الأكاديمية المعنية بالمسرح، مثل الكليات ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرّف إلى:

١. جماليات الديودراما في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية.

٢. الكشف عن اشتغالات المخرج في إعداد النصوص، ووسائل تعبير الممثل، والسينوغرافيا في عروض الديودراما لدى طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية.

الطريقة والإجراءات

منهج البحث

يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

إجراءات البحث

يتناول الباحث جماليات الديودراما في عروض طلبة قسم الفنون المسرحية في الجامعة الأردنية، من خلال دراسة رؤية المخرج في عناصر بناء العرض المسرحي، وهي: إعداد النصوص، والتمثيل، والسينوغرافيا، ودورها في تشكيل جماليات الديودراما.

أولًا: النص المسرحي

نبدأ بمسرحية *في انتظار غودو*، وهي من تأليف صموئيل بيكيت، ومن إخراج رشا المليفي وعبد الله الشوابكة.

تقوم مسرحية *في انتظار غودو* على شخصيتين رئيسيتين هما: فلاديمير وإستراجون. وتتشارك الشخصيتان التفكير نفسه، وتعيشان حالة انتظار دائم وغير منقطع لغودو. تبدأ أحداث المسرحية وهما تجلسان على قارعة الطريق، قرب شجرة صفصاف عارية، ويبدأ بينهما حوار عبثي هدفه قتل الوقت، فضلًا عن حضور الشك في كل شيء؛ إذ يشكان في حقيقتهما، وصحة الزمن، وكل ما يحيط بهما. وتسيطر فكرة العبثية على المسرحية، إذ ركز الكاتب صموئيل بيكيت على موضوعات اليأس واللاجدوى واللاأمل، وظهر أسلوب التهكم والسخرية أحيانًا. كما جاءت الأفكار غير منتظمة ولا متسلسلة؛ إذ تعمّد الكاتب صدم المتلقي بأحداث غير متوقعة، محاولًا تقديم الواقع الإنساني في صورته المجردة.

ويقترح الكاتب فضاءً خاليًا إلا من شجرة عارية الأوراق، في مسرحية تتحدث عن عبثية الانتظار ووقوع شخصياتها في مأزق اللامكان واللاتاريخ. فيصبح الوقت فيها عنصرًا هلاميًا يعزز هلاميته ولا تناهيه المنظر الواحد وثباته (إلياس والقصاب، ١٩٦٧).

Articles In Press

بينما نجد أن عملية الإعداد الدراماتورجي حوّلت النص الأصلي إلى ديودراما، محتفظة ببعض حواراته وبفكرته الفلسفية المتعلقة بالانتظار، مع تناول قضايا معاصرة عانى منها الشعب العربي وما زال يعاني منها. وقد حمّل هذا الإعداد المسرحية مضامين فكرية وجمالية جديدة أسهمت في كسر أفق توقع الجمهور، وخلقت جوًا من الدهشة والترقب لتعاقب المشاهد والأزمنة الجديدة. وقسّمت الرؤية الدراماتورجية النص إلى لوحات متتالية مختلفة في موضوعاتها، لكنها تندرج ضمن سياق دلالي وإيقاعي واحد. ومنح ذلك النص حيوية وديناميكية جعلتاه يواكب الأحداث المعاصرة وتجلياتها السياسية والاجتماعية. وقد تمت معالجة النص من خلال تقسيمه إلى ست لوحات رئيسة تمثل ست مراحل.

أُعِدّت اللوحة الأولى مطابقةً تقريبًا لما كتبه صموئيل بيكيت في المسرحية الأصلية، إذ تؤسس للحظة الآنية بوصفها تكرارًا لا متناهيًا للحظات سابقة. وهي لحظة اللقاء والتعارف بين الشخصيتين وبين المتلقي، وتؤسس لمعرفة وجهل، ومودة وكراهية، وتاريخ مشترك وطرق لا تلتقي. وهنا عمل الإعداد على تأسيس ملامح الشخصيتين اللتين تقودان العرض إلى نهايته، ويختتمان اللوحة بالإفصاح عن القانون الوحيد الذي يقود وجودهما في هذا الحيز، وهو انتظار غودو.

أما اللوحة الثانية، وهي لوحة الحرب، فتبدأ بحوارات تعكس إيمان الشخصيتين باستحالة عدم قدوم غودو، وإمكان ارتكابهما خطأً ما، وطرح تساؤلاتهما عن الدبابات المنتظرة. ثم تنقلب الشخصيتان على بعضهما لاحقًا، مرجحتين فكرة أن بقاءهما معًا ليس في صالحهما.

وفي اللوحة الثالثة، وهي لوحة السلام، أضاف الإعداد تفاصيل ترتكز على ثيمة الجزرة وعلاقتها بالإذلال، وثنائية الجوع والشبع. كما استُحدث مشهد يعبر عن خصوصية القضية التي تحملها المسرحية، بخصائص لا تتناقض مع الطبيعة العبثية للنص الأصلي ومن جنس إيقاع شخصيتيه. وهو مشهد الشطرنج الذي حملته الدراماتورجيا مقولة المشهد بصورة مكثفة ورمزية في آن واحد.

وأُعِدّت اللوحة الرابعة حول فكرة الهجرة، التي تمثل توجه الإنسان العربي نحو الغرب بوصفه أرضًا لفرص جديدة، هربًا من حالة العجز الجماعي، بعدما خسر حقه في الصمود على الأرض نتيجة التهادن مع القوة الغاصبة وحلفائها. وكثير من حوارات هذه اللوحة مطابق للنص الأصلي، باستثناء مشهد الوقوف على باب السفارة، الذي أُضيف كاملًا إلى اللوحة بوصفه استرسالًا يخدم القالب الجديد للشخصيتين.

كما أُعِدّت اللوحة الخامسة للحديث عن الحريات العامة والشعور العميق باستحالة التغيير. أما اللوحة السادسة والأخيرة، فقد أُجري عليها الإعداد المناسب لتؤسس لحالة العجز التام واليأس العميق لدى المواطن، واستكانته لوضعه الراهن، ورغبته في هجر الأرض ورمزياتها، والكف عن الاعتقاد بإمكان البعث، أي قدوم غودو. إذ تقرر الشخصيتان الرحيل وترك المكان، وحمل الشجرة معهما، بوصفها رمزًا لأمنياتهما العالقة وغير المتحققة، إلى أرض تعد بقدوم غودو المنتظر.

وتميّز الإعداد الدراماتورجي للنص بقصر العبارات، وانعكس ذلك على طبيعة إيقاع العرض السريع. كما رفعت وقفات الصمت من وتيرة الحدث، وخلقت توترًا عزز ثيمة الصمت بين اللحظات، ومنحت لحظة الصمت إشباعًا دلاليًا وإيقاعيًا.

أما مسرحية *أنثى الثور*، فمن إخراج كامل الشاويش وعمر العنزي. وقد أُعِدّ نصها عن مسرحية *جناح ونصف سيف* للكاتب العراقي سعدي صالح أحمد البريفكاني، التي حصلت على جائزة محمد تيمور لكتابة المسرح، المركز الأول، من وزارة الثقافة المصرية. وتتحدث المسرحية عن أهمية الحرية في وجود الإنسان، وسعيه الدائم إلى التخلص من القيود لتحقيق ذاته ومصيره.

وقد أُعِدّت المسرحية لشخصيتين تتصارعان حول وجودهما، إلى جانب صراعاتهما الداخلية والتعبير عنها بوضوح. ويتكون الصراع ويتطور عبر العرض بسبب الرغبة الدائمة لشخصية المسخ في تقمص دور العملاق، لكن شخصية العملاق ترفض ذلك، نتيجة انزعاجها أو عدم رغبتها في أن تصبح مجرد دمية صامتة. ومن خلال المحادثات والحوارات في العرض، يُكشف عن رغبة المسخ في تقمص دور الدمية أيضًا، بما يعكس طموحه أو رغبته في التحكم والسيطرة.

وفي تحليل الشخصيتين، نجد أن المسخ والعملاق يمثلان جوانب مختلفة لشخصية واحدة، بما يدل على الرغبة العميقة لدى الإنسان في أن يصبح دمية حقيقية في بعض الأحيان، ويظهر أن الإنسان قد يحمل رغبة في التحكم أو التعبير من خلال الدمى أو التمثيلات المتنوعة.

Articles in Press

وتمثلت المعالجة الدراماتورجية للنص في تحويل المسخ والعملاق في القصة إلى دميتين تقفان على رفوف متجر، رمزًا لفقدان الحرية؛ فالإنسان عندما يتخلى عن حريته يصبح كالدمية، ويفتقد هويته ووجوده.

وعزّز المخرج هذه الفكرة من خلال الحركة والتكوينات الجسدية التي أظهرت مشهد محاولة العملاق كسر القيود ومنع المسخ، وكشفت تداخل القوى والصراع بين الشخصيتين. كما بُنيت الحركة على فكرة التأمل والتأمل الذاتي، إذ يُعدّ المسرح مرآة تعكس العواطف والتفاعلات الداخلية للشخصيات، وتبرز الصراع الداخلي والتناقضات بينها، ومحاولة فهم التفاعلات العاطفية والنفسية داخل العرض المسرحي.

أما مسرحية *الزمن*، فهي من إخراج أحمد إسماعيل ونزار عويس. وقد أُعِدّ نص المسرحية عن نص *الشيء المؤكد* للكاتب والروائي الأمريكي ديفيد إيفز. وهو نص كوميدي يتحدث عن لقاء بيل وبيتي على طاولة في مقهى، وهو الفضاء الذي اختاره الكاتب لسرد قصته. تقرأ بيتي رواية لويليام فولكنر، ولا يجد بيل سوى مقعد شاغر أمامها في المقهى. وتكشف المسرحية الكوميدية مدى صعوبة مقابلة شخص جديد، والاهتمام بآرائه، والقول بالأشياء المناسبة؛ كي يكون اللقاء الأول بداية لعلاقة رومانسية طويلة وسعيدة.

بينما قدّم الإعداد الدراماتورجي للنص رؤية جديدة للأحداث والأفكار، إذ غيّر حتى أسماء الشخصيات، وقدّم أبعادًا جديدة لها تعكس حالة الإنهاك النفسي التي تحيط ببلال وبثينة. كما يعكس توقهما إلى فسحة سماوية تبحث عن أمل في فضاء مبتور الهوية والوجدان، وملتقى أرواح هائمة كانت قد أحبت بعضها يومًا ما، وانتهى بها المطاف إلى التلاشي.

وحُوّل النص إلى ديودراما تنبثق شخصيتاها من الواقع الراهن، فانعكس ذلك على تغيير الفضاء المسرحي من مقهى إلى فضاء يملؤه السواد، باستثناء شق سماوي يتوسط المسرح ومقعدين. كما تغيّرت أسماء الشخصيات إلى بلال وبثينة، وتغيّرت تفاصيل تتعلق بالنص، مثل اسم الكتاب الذي تقرؤه بثينة، فتحوّل إلى رواية *رجال في الشمس* لغسان كنفاني، مع إضافة حوارات من الرواية نفسها. كذلك تغيّرت أسماء الأماكن والبلدان لتصبح أماكن وبلدانًا عربية، مثل عمّان وتونس، وأُضيفت مونولوجات تعكس ماضي الشخصيات، وأغنية من التراث الفلسطيني تُقدَّم في مشهد حركي راقص، وغيرها من التعديلات التي نقلت النص وحوّلته بامتياز من الكوميديا إلى التراجيديا.

وفعّل الإعداد القيم الدرامية في النص من خلال الصراع الداخلي الذاتي، إذ تتصارع الشخصيات مع ذواتها على امتداد العرض المسرحي. ويتجلى هذا الصراع ويحتدم عبر الأسئلة الإنسانية والوجدانية والوجودية التي يطرحها كل من بلال وبثينة في ذلك الفضاء الأسود المحيط بهما؛ وهي أسئلة تتعلق بالأرض والوجود والحب والبلاد والزواج والأولاد والزمن والانتظار. وهي أسئلة يقوم عليها نص ديفيد إيفز، وتكثف الصراع المحتدم في دواخل الشخصيات، لينعكس منذ بداية العرض ويتحول إلى صراع خارجي بين بلال وبثينة من جهة، وحالة التلاشي التي تسود المكان من جهة أخرى.

وهنا نجد أن المخرجين الثلاثة أعدّوا النصوص جميعها في صورة ديودراما، عبر رؤية جديدة للفضاء المسرحي حمّلت النصوص أفكارًا تتناسب مع الأحداث الجارية على الساحة العربية، من خلال تساؤلات وجودية. وجاءت آليات الإعداد باختزال الشخصيات وتغيير أسمائها، أو تحويلها إلى دمى، أو إلى رواة للأحداث، وصولًا إلى قيم فكرية وجمالية جديدة.

ثانيًا: التمثيل

في مسرحية *في انتظار غودو*، تمتع كل ممثل بالمرونة في تشكيل شخصيته وفي كيفية التعامل مع الشخصية الأخرى. إذ اعتمد الإعداد على ممثلين اثنين فقط على خشبة المسرح، وكان لكل منهما حضور خاص وتمكن من أدواته، وقدرة على توصيل الأفكار عبر مهارات وتقنيات مختلفة، منها الإلقاء والتقمص والمحاكاة ولعب الأدوار لشخصيات متعددة. وقد تحقق ذلك من خلال التحكم في آليات الكلام والتنويعات الصوتية والإيماءة والإشارة وحركة الجسد والصمت والانفعال الداخلي، مع توظيف مختلف التقنيات المسرحية المعروفة لتقديم عملهما في قالب فرجوي هادف ومليء بالمعاني.

واعتمد العرض على أداء هذين الممثلين في توصيل فكرة النص، في إطار من التناغم النفسي، وفي ضوء ما يمتلكانه من قوة في الأداء التعبيري، والحركي، واللفظي، والصوتي. وظهرت ملامح الشخصيات واختياراتها الحركية من خلال نمط حركي مغاير لنمط الحركة الأصلي، وبإيقاع داخلي للممثلين ينسجم مع إيقاع الساعة في العرض، لخلق تناغم حركي وصوتي بينهما قائم على ضابط إيقاعي خارجي.

Articles in Press

وتكفل الممثلان بمحاكاة الشخصيات الغائبة التي يحملها النص، وهي مهمة عسيرة تتطلب وعيًا بكل تفاصيل الحوار الدرامي بينهما. وقد برز التناغم في الإرسال والاستقبال، وسرعة الإيقاع، والمرونة في الحركة بين كل تكوين وآخر، وفي الانتقال بين اللوحات الست بعفوية وسلاسة. كما ظهرت مهارتهما في التعامل مع قطع الديكور والإكسسوارات، ولا سيما السلم الذي حمل دلالات متعددة في تحولاته الوظيفية، إذ استُخدم بسهولة ومن دون تكلف في الانتقال بين اللوحات. وطغت عفوية الممثلين في تنويعات الأداء واستجابتهما للمؤثرات الصوتية، في صورة فعل ورد فعل طبيعيين.

أما مسرحية *أنثى الثور*، فقد اعتمد المخرج فيها على منهجية غروتوفسكي في المسرح الفقير، التي تتميز بعدة سمات أساسية، منها التركيز على استخدام الخيال والذاكرة الحسية لتجسيد الشخصيات والمواقف، وتوجيه الانتباه إلى حواس الممثل وتحفيزها لتحقيق تفاعل مباشر وحيوي مع الدور المسند إليه. كما ركز المخرج على رسم الحركة قبل التركيز على النص، بهدف إثارة شعور داخلي لدى الممثل.

وبرز في العرض المسرحي الأداء التمثيلي في تجسيد هذا الصراع الوجودي، من خلال الحركة السلسة والتعبير العميق عن مشاعر الشخصيات المقموعة، أو من خلال الأداء الصوتي الجهوري والمتلوّن عبر طبقات مناسبة للفعل الدرامي، مما أظهر قدرة الممثلين في هذا الجانب. ولا شك في أن تقديم العرض في فضاء مفتوح، من دون اللجوء إلى استخدام الميكروفونات، أظهر الجهد الحقيقي في صناعة شخصيات مسرحية عميقة ودقيقة التكوين، مع الحفاظ على إيقاع تمثيلي سريع رفع من وتيرة الأحداث، وجعل الجمهور يتعاطف مع العملاق تارةً، ومع المسخ تارةً أخرى.

وقد تجسد الصراع بين الممثلين من خلال تعبيرات الوجه والجسد والإيماءة والإشارة والالتفاتة والصوت، وبمساعدة قطع الديكور المتحركة، مما أكسب العرض المسرحي سمة الدهشة والجمال. واندمج الجمهور مع العرض، وصفق له أحيانًا، وغاص في أعماقه، وشارك الشخصيات مشاعرها وأحاسيسها في لحظات تداخل الممثلين مع الجمهور، وترديدهم بعض العبارات، مثل كلمة «الحرية»، بصورة جماعية، مع ضرب الأرجل على الأرض بصوت عالٍ. وقد حفّز ذلك الممثلين على بلوغ الذروة في التعبير عن الغضب والقهر والانتصار أحيانًا.

واستخدم المخرج الفضاء المفتوح أداةً لتعزيز مشاعر التحرر والحرية الداخلية، وإبراز أهمية التركيز على الأفكار الحقيقية والمعاني العميقة، من دون إضاعة الوقت في الثرثرة غير الضرورية. كما منح هذا الفضاء ممثلي الديودراما حافزًا لإظهار مشاعرهما وأحاسيسهما، والكشف عن العُقد النفسية للشخصيات وصراعها من أجل تحقيق ذاتها. وأسهم أيضًا في إبراز بحث الشخصيات عن حريتها من قيود الدمى. وأبدع الممثلان في التعامل السلس مع الديكور والإكسسوارات والإضاءة والجمهور الذي يحيط بهما من كل مكان، مما خلق بُعدًا جماليًا في العرض المسرحي.

أما في مسرحية *زمن*، فإن الممثل هو الأداة الرئيسة في نقل الصورة المسرحية من النص إلى العرض، وهو الوسيلة الحية التي تتجه إليها جميع خيوط اللعبة المسرحية. فقد ركز الإعداد على بلورة الشخصيتين في الديودراما، ثم عمل المخرج على تدريب الممثلين تدريبًا طويلًا على تقمص الشخصيات، لتحمل مسؤولية نقل الصورة البصرية. ولذلك شكّل الممثلان أهم ركائز العرض المسرحي، واستقيا ملامح شخصيتيهما النفسية والجسدية من النص المعدّ ومن رؤية المخرج، الذي أعاد إنتاجهما بدءًا من مرحلة التأمل وتدريبات الطاولة، من خلال قراءة النص ومناقشته، وتحليل مضمونه وشخصياته، ووضع تصور للأداء، وتقطيع الجمل الحوارية تقطيعًا فنيًا، والوصول إلى نبرات صوتية وإيقاع مناسبين، وتلمس أحاسيس الشخصية، وصولًا إلى أبعاد كل شخصية بالتفصيل، وارتباطها بالحدث والفكرة والشخصيات الأخرى، حتى كوّن كل ممثل تصورًا كاملًا عنها.

وكان الممثلان بارعين في التعبير عن صراعهما الداخلي والخارجي، وفي التعامل مع مكونات العرض المتحركة لإعطائها وظائفها المطلوبة. كما تلاءم صوت كل ممثل وكلامه مع إيقاع الكلام والفعل والحركة والإيماءة، ومع أبعاد الشخصية ودوافعها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، فضلًا عن الكشف عن انفعالاتها وعواطفها. وقد تنوع الأداء بين الحزن والقلق والخوف والهستيريا والمرح وغيرها من الحالات الشعورية، فبرز الاتصال الوجداني والإيمان بالدور والإحساس بالصدق، وهي عناصر تتطلبها عروض الديودراما القائمة، في المقام الأول، على أداء الممثلين.

وهنا نجد أن المخرجين الثلاثة اهتموا بالممثل، ومنحوه مساحة للارتجال في التدريبات، بهدف الوصول إلى أعماق الشخصية والبحث في بعدها النفسي، وطبيعة حركتها، وطبقة صوتها. كما ضُبطت نقاط التقاطع مع الشخصية الأخرى لمنح العرض إيقاعًا سريعًا، وإبراز الحرفية المتقنة للممثل في امتلاك أدواته الفنية للتعبير عن

مشاعر الشخصيات وصراعاتها الداخلية والخارجية، وصولًا إلى شخصيات ذات كيانات مستقلة وأبعاد واضحة في الحدث المسرحي.

وكان الممثلون قادرين على التعامل مع مفردات السينوغرافيا، مثل قطع الديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، وكذلك على التواصل مع الجمهور وخلق حالة تشاركية. ويتجلى ذلك في مسرحية *أنثى الثور* من خلال اللعب المشترك مع الجمهور، وفي مسرحية *في انتظار غودو* من خلال تداخل فضاء العرض مع الجمهور عبر الشخصيات التي تحولت إلى رواة للأحداث أحيانًا، وإلى مؤدين أحيانًا أخرى. ويشير ذلك إلى عمل المخرجين مع الممثلين خلال تدريبات طويلة وورشات مسرحية أسهمت في حضورهم وإتقان أدوارهم بصورة احترافية.

ثالثًا: السينوغرافيا

اعتمدت مسرحية *في انتظار غودو* على إنشائية المكان في فضاء مفتوح بين الصالة والخشبة، من خلال حركة الممثلين وطبيعة تشكّل اللوحات الست. وقد جاءت الفواصل بين هذه اللوحات في صورة مؤثرات صوتية تترافق مع تحولات الإضاءة المسرحية من الإضاءة العامة إلى الإعتام التام وبالعكس. وتضمنت هذه المقاطع الصوتية مادة تسجيلية وثائقية متداخلة ومختلفة الطبيعة، ومزيجًا من أصوات تصف إيقاع اللوحة وأحداثها، شملت أغاني وأخبارًا وخطابات ومقاطع صوتية، وكأن آلة تسجيل تروي ما حدث خلال سنوات في نصف دقيقة.

كما استُخدمت قطع الديكور والإكسسوارات بصورة جمالية ودلالية، مثل الشماعة التي جاءت معادلًا للشجرة في مسرحية *في انتظار غودو* .وقد وُضعت الشماعة في منتصف الخشبة، وعُلّقت عليها جميع إكسسوارات العرض، لتكون مرجعية للّوحات جميعها. واستخدم العرض أيضًا سلمًا ثنائيًا باللون الأحمر، وهو ديكور متحرك انكشفت رمزيته في نهاية العرض عندما زُيّنت الشماعة بالمثلثات الحمراء. واستُخدم السلم بوصفه منصة للانتظار في بعض المناطق، ثم تحوّل في اللوحتين الخامسة والسادسة إلى وسيلة ومنصة للتواصل مع السلطة العليا، في إشارة إلى السلم الاجتماعي والطبقي والعَقَدي.

واستخدم العرض كرسيين قابلين للطي؛ فالكرسي القابل للطي من متاع المسافر والمقيم المؤقت، ثم اكتسب وظيفة جديدة في اللوحة الثانية بوصفه سلاحًا للدفاع عن النفس. ومن الإكسسوارات أيضًا أربع حقائب حمراء وُضعت على جانبي الشماعة، في إشارة إلى نية الشخصيتين الابتدائية في الرحيل، وكأنهما تهددان بمغادرة لعبة الانتظار إذا لم يأتِ غودو. كما تبرمان عقدًا أوليًا مع المتلقي بإمكان رحيلهما في أي لحظة، وتلغيان افتراضه ببقائهما، استنادًا إلى معرفته المسبقة بالمسرحية الشهيرة. وتتحول هذه الحقائب لاحقًا إلى متاريس ضد الآخر في اللوحة الثانية. وإذا كانت الحقيبة تشير دلاليًا إلى اليأس، فإنها تتحول في الختام إلى عربة للأمل، إذ تخرج من جوفها المثلثات الحمراء التي تتحول إلى أوراق تزين الشماعة، أي الشجرة. واستخدمت كذلك بعض الإكسسوارات، مثل فرشاة أحذية حمراء ترمز إلى التقسيم الطبقي الإقطاعي، وملفات وأوراق تشير إلى معاملات الهجرة واللجوء.

وتجلت جمالية الأزياء الغروتسكية في مواضع عدة من العرض، ومن أهمها المفارقة وارتباط النقيض بالنقيض، ولا سيما في أزياء شخصية جاسر. فهو يرتدي ملابس رسمية تتمثل في بدلة إفرنجية رمادية وقميص رث باللون الرمادي أيضًا، وعدد من ربطات العنق بدرجات متفاوتة من اللون الأحمر، بينما يرتدي في قدميه شبشبًا مهترئًا. ويشي هذا التناقض بطبيعة شخصية جاسر المدعية والراغبة في الانسلاخ عما يربطه بهذه الأرض، إلا أنه ينكشف عند نقطة التقاء قامته بالأرض، فيعود إلى الشبشب المهترئ الذي يمثل حقيقته التي يريد الانفصال عنها.

ويمكن للناظر إلى شخصية جاسر أن يكشف الزيف الذي يعيشه من خلال هذه المفردة وحدها. وقد اختير اللون الرمادي للدلالة على رمادية جاسر ومحاولته الدائمة التهرب من اتخاذ موقف. أما ربطات العنق، فتمثل الروابط التي يعتقد أنها تربطه بالآخر، نتيجة اقتناعه بتأخره عن ركب الحضارة، وبأن وسيلته الوحيدة للاندماج والتماثل هي تقليد الآخرين تقليدًا أعمى. ويشير تعدد الربطات إلى تلونه وانتمائه إلى الآخر من دون رابط عقدي يجعله ينحاز إلى فريق دون آخر؛ فهو يرغب في أن يكون جزءًا من كل فريق، ويكشف هذا التعدد انحيازاته الوهمية التي يستعرضها طوال العرض.

أما بهية، فترتدي أزياء رثة تشير صراحة إلى تواضع طبقتها الاجتماعية، وبألوان ترابية تتدرج من البني إلى البيج؛ فهي ابنة الأرض والفلاحة والعاملة. وترتدي حذاءً إفرنجيًا باللونين البني والبيج، على نحو لا يتناسب مع تهلهل ملابسها.

ولعبت الموسيقى والمؤثرات الصوتية دورًا رئيسًا في صناعة جماليات العرض؛ إذ يشتمل العرض على ستة فواصل صوتية وموسيقية، وعدد من المؤثرات. وقد تعددت غايات استخدام هذه المقاطع والمؤثرات؛ فمنها ما

استُخدم للإحالة، مثل المؤثرات الصوتية الخاصة بالمطار وصوت فتح الباب الكهربائي، ومنها ما استُخدم للقطع، مثل صوت الساعة وجرس الإنذار.

أما المقاطع الوثائقية الستة التي تشكل فواصل العرض بين اللوحات الست، فقد أدت دورًا مهمًا في تهيئة مزاج المتلقي للانتقال من لوحة إلى أخرى. وشملت هذه المقاطع موسيقى ومواد وثائقية من خطابات أو أخبار وأغانٍ تشير إلى مرحلة تاريخية بعينها.

ولعبت الإضاءة دورًا مهمًا في تشكيل جماليات العرض، وحملت بعض الدلالات الرمزية؛ ففي فواصل جرس الإنذار تحولت إلى اللون الأحمر الوامض، وفي فواصل دقات الساعة تحولت إلى الإضاءة الفيضية البيضاء. أما في الفواصل عمومًا، فقد أدت الإضاءة دورًا بارزًا من خلال انتقالها من الحالة الفيضية إلى الإعتام التام، ثم العودة إلى الحالة الفيضية بالتزامن مع المقاطع الصوتية المصاحبة. وأسهم ذلك في تحديد بدايات اللوحات ونهاياتها، ورسم خط فاصل بينها من دون أن ينفي اتصالها.

أما مسرحية *أنثى الثور*، فقد تشكلت سينوغرافيتها من ديكور تمثل في مستطيل كبير يحتوي شخصية العملاق داخله. ويظهر الفراغ من جوانبه والعجلات أسفله بوصفه رمزًا للقيد الذي فرضته الشخصية على نفسها؛ فهو فارغ من الداخل، لكنه يمنعها من الخروج منه. وهناك مربع أسود صغير يستخدمه المسخ بصورة متكررة أثناء العرض، وتدل تحركاته الكثيرة عليه على حريته المطلقة. ويمثل هذا المربع القاعدة التي يجلس عليها في الفضاء المقترح المشابه لمتجر للدمى.

وتنوعت الديكورات والإكسسوارات وفقًا لاختلاف الفضاء والسياق. فقد استُخدم سيف يرمز إلى الماضي ومجده، بوصفه قطعة إكسسوار ترتبط بالدمية وتبرز المجد الذي تجسده شخصية العملاق. كما استُخدم خيط أحمر يمثل فكرة أن الحرية ليست مقيدة من الخارج، بل إن القيد يكون داخليًا، ويشير إلى إمكان فك القيود من داخل الذات. واستخدمت قطعة قماش لرسم لوحة عن طريق تعريض الشخصيات للتعذيب، ثم عُلّقت على إطار حديدي لتصبح غلافًا للعرض. وفي المشهد النهائي، يتحول المسخ من شخصية متحركة إلى دمية جامدة لا تتحدث.

واستُخدمت الأزياء وفق السياق الإخراجي، وحملت دلالات رمزية محددة ترتبط بمتجر الدمى، وتنكشف منذ بداية العرض. فقد استُخدمت الأزياء رموزًا لتوضيح الرسالة الخفية؛ فعلى سبيل المثال، فتح المسخ السحّاب الخلفي لزي العملاق وأخرج الخيط الأحمر من داخله، بما رمز إلى وجود القيود في داخل الشخصية نفسها. وقد أسهم الاستخدام الرمزي للأزياء في إيصال الرسائل العميقة إلى الجمهور، من دون الكشف عن السياق الفعلي للعرض منذ البداية، الأمر الذي جعلها عنصرًا أساسيًا في توجيه المعنى والرسالة الفنية. وفيما يتعلق بالماكياج، لم تُضف تفاصيل كثيرة إلى وجه شخصية العملاق، بل ركز على إظهار التعب على ملامحه.

واستخدمت الموسيقى الحية لإشراك الجمهور، إذ انسجمت مع ضربات أقدامهم على الأرض، وجعلتهم يشاركون في تجربة التعذيب التي يمر بها العملاق. وأسهمت الموسيقى الحية في خلق تجربة فريدة وتفاعلية، كما سرّعت إيقاع العرض الذي تذبذب وفقًا للحركة الدرامية. فقد بدأ بهدوء شديد في بداية العرض، حين يحاول المسخ إقناع العملاق بالتمثيل، ثم يبدأ الإيقاع بالارتفاع عندما يحاول العملاق كسر القيود، ويتسارع بفعل تفاعل الجمهور نفسه. ومن ثمّ، يشكل الجمهور جزءًا أساسيًا من التواصل، ويسهم في تحديد إيقاع الأحداث.

واستخدمت في العرض المسرحي خدع ومؤثرات قليلة جدًا، ركزت على إنشاء لوحة فنية داخل العرض. كما ركز العرض على استخدام الألوان رموزًا تعبيرية تحمل معاني متعددة؛ فاللون الأحمر يرمز إلى الحدة والعاطفة القوية، واستخدم لتمثيل القيود والقوى القاهرة. وترمز الملابس البيضاء إلى البراءة والصفاء، بينما يمثل النقاب الجانب الداخلي والخفي في الإنسان. وفي اللوحة المرسومة، استُخدمت الألوان الأساسية، مثل الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر، بصورة مميزة؛ فاللون الأخضر رمز للحرية حتى في حالات التعذيب، واستُخدم الأصفر لتمثيل شروق الشمس والأمل في الحياة، واستخدم الأحمر رمزًا للحب وأهميته في الحياة، في حين استُخدم الأزرق رمزًا للرغبة في الحرية التي تتجاوز القيود، وللدلالة على السماء والطموحات العالية. وهنا تحولت الشخصيات إلى دمى في متجر، تُضطهد فيه الدمية الثانية من الدمية الأولى من أجل التمثيل والاستعراض أمام زبائن المتجر.

أما مسرحية *زمن*، فقد أظهرت جماليات السينوغرافيا فيها معالجة إخراجية تنسجم مع الظروف الراهنة التي تمر بها المنطقة. فقد دمج المخرج الأسلوب الرمزي من خلال النص، الذي عالج موضوعًا إنسانيًا يتعلق بمفاهيم الحب والنضال والوجدان، ومن خلال الممثل بوصفه صانع الفعل الدرامي، والديكور الذي حمل دلالات رمزية خدمت أداء الممثل، والموسيقى والإضاءة في تنظيم عناصر العرض، والأزياء التي أخذت بعدًا رمزيًا. كما تجلى

الأسلوب التعبيري في الحالة الحلمية التي سادت العرض، وفي البطل المحوري الذي تدور حوله الأحداث، وفي الموسيقى التي تعبر عن فلسفة النص ومضمونه. ويظهر تأثر العرض بأسلوب المخرج الإيطالي روجيرو سيكوندو ريتشي في استخدام الفضاءات السوداء والفضاءات الواسعة بين الممثلين والنقاط العمياء، بهدف نقل المشاعر من الممثل إلى المتفرج بصورة أكثر دقة.

وارتكزت السينوغرافيا على فضاء أسود واسع يعكس الحالة الحلمية ودلالتي اللامكانية واللازمانية. لذلك جاء الديكور بسيطًا وعميقًا، معبرًا عن الوظيفة المطلوبة والجمالية الخاصة بالعرض. وتألف من شق جداري بخلفية سماء في منتصف العمق، كأنه ممر سماوي أو فسحة سماوية ضيقة، ومن كرسيين باللون الأسود أظهرا الممثلين وكأنهما يطيران في هذا الفضاء.

أما الأزياء، فمزجت بين التأكيد الدرامي والتمايز البصري، وأخذت أسلوبها الجمالي من خصائصها التشكيلية في رسم الخطوط العامة والخاصة ضمن بيئة الحدث النصي والبصري خلال العرض. وبذلك تشكلت لها قيمة عاطفية ونفسية ودرامية على خشبة المسرح، وأصبحت منظومة فكرية وجمالية تحمل تأويلات عدة تحيل المتفرج إلى مستويات من القراءات المباشرة وغير المباشرة. وجاءت الأزياء بلون واحد هو الأسود، وبهيئة فضفاضة وواسعة، لكنها محددة في الوقت نفسه، ولا تحمل هوية جندرية في تصميمها. ويعكس اللون الأسود معاني متعددة، منها التمرد والتحدي والعمق والغموض والإرادة والقوة، كما يرتبط بالحزن والحداد. وتنبثق هذه المعاني ارتباطًا وثيقًا من النص المسرحي بحسب الرؤية الإخراجية. وعلى الصعيد البصري والجمالي، بدا الممثلان كأنهما جزء لا يتجزأ من الفضاء الأسود والفراغ المحيط بالخشبة، مما خلق حالة من الوهم البصري، وكأنهما يطيران في ذلك الفضاء.

وأخذ الماكياج دورًا داعمًا ومعززًا ومكملًا لسينوغرافيا العرض المسرحي، ولتكثيف الصورة البصرية للشخصية الدرامية. لذلك عكس الماكياج الطبيعي الحالة النفسية للشخصيات التي يغلب عليها البرود.

ولعبت الموسيقى دورًا جماليًا محوريًا في مسرحية *زمن*؛ فالموسيقى التصويرية التأثيرية منحت العرض طابعًا تعبيريًا كشف عن حالته ومزاجه النفسي، وعملت بوصفها محركًا أساسيًا ومرآة تعكس مكان الحدث وزمانه. كما أوضحت انتقال الشخصيات بين الفضاءات المختلفة؛ إذ يتنقل بلال وبثينة بين محطات أساسية، مثل المطار والبيت والمقهى والسينما والمعتقل وتونس وعمّان، وهي أماكن كانت حاضرة في حياتهما في زمن ما، ولعبت دورًا أساسيًا في علاقتهما.

واستخدم المخرج أغنية *بيّا موّال الهوى*، وهي من التراث الفلسطيني، في صورة مشهد حركي يعتمد على فيزيائية الجسد والعلاقة بين بلال وبثينة. كما شكلت الموسيقى التصويرية خلفية للعرض؛ إذ جاءت موسيقى ديستوبية تعكس عبثية الفضاء، وتكرر على امتداد العرض صوت قنبلة، ومؤثرات صوتية للمعتقل والتحقيق وعقارب الساعة والمطار وشريط السينما وانهيار الجدران والطبول والطبيعة، إضافة إلى أغنية *بيّا موّال الهوى* . وجاء إيقاع العرض باردًا، لكنه مشحون بعاطفة كثيفة، بما خدم الرؤية الإخراجية القائمة على صورة الفراغ والحالة الحلمية. وتكاملت عناصر السينوغرافيا مع أداء الممثلين على خشبة المسرح، بما يضمن ضبط الإيقاع من حيث السرعة والدقة.

ويُعد الضوء في العرض المسرحي وسيطًا جماليًا ودلاليًا يحيل إلى الإطارين المكاني والزماني للأحداث، بهدف استكمال مقومات الأجواء الحقيقية والمتخيلة داخل العرض. وقد استُثمرت الإضاءة في خلق الجو النفسي العام للمشاهد، ولعبت دورًا محوريًا في تحقيق خاصية الفراغ والمسافات الواسعة بين الشخصيات، لعزلها في عوالمها الداخلية تارة، ودمج هذه العوالم تارة أخرى، والانتقال من فضاء مكاني إلى آخر. كما أظهرت الممثلين وكأنهما أرواح هائمة في سماء ضيقة وفراغ أسود. وكانت مساقط الإضاءة من الجوانب، أي الكواليس، ومن الخلف، لتحقيق حالة السيلويت، وعدم إظهار ملامح وجوه الممثلين بصورة صارخة، إضافة إلى إبراز الشق الجداري السماوي بما يمنحه طابعًا روحانيًا مميزًا. كما استُخدم الضباب والثلج الجاف مؤثرين بصريين داعمين للمشهدية.

ويُعد استخدام اللون الأسود في العرض المسرحي أحد الركائز الأساسية التي اعتمدت عليها الرؤية الإخراجية؛ فالفراغ والمساحات الواسعة يمثلان ركيزتي العرض، ولذلك كان اللون الأسود أساسًا للفضاء المسرحي، مع تقليل التضاد اللوني وتحويل فضاء العرض إلى مساحة سوداء واسعة. كما استُخدم اللونان الأزرق السماوي والصحراوي، ولكن بشدة منخفضة.

ونجد أن المخرجين الثلاثة اهتموا بالجانب السينوغرافي لتقديم رؤى لفضاءات جديدة تختلف فيها العلاقات بين عناصر العرض المسرحي. ففي مسرحية *أنثى الثور* اختير الفضاء الخارجي، مع قطع ديكور رمزية تتمثل

في مكعب كبير مصنوع من أنابيب الحديد، بمساحة مترين في مترين، يحبس داخله العملاق، وصندوق صغير يجلس عليه المسخ. ويتحرك المكعب ويغطى بالقماش أحيانًا، ويفك أحيانًا أخرى، وفق وظائف تخدم كل حالة والعمل الفني. كما تحولت الشخصيات إلى دمى من خلال حركات جسد الممثل، وأسهمت الأزياء في تعميق هذه الفكرة، وجاءت الإضاءة مكملة للحدث الذي تقوده الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

أما مسرحية *في انتظار غودو*، فقد قدمت فضاء صالة مفتوحًا على الجمهور، عبر الاستخدام الرمزي للقطع الديكورية، مثل السلم والكراسي وبعض الإكسسوارات المتحولة التي أدت وظائف عدة حددتها الرؤية الإخراجية. وقادت الإضاءة الأحداث في تنقلاتها عبر اللوحات، بمساعدة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

وكذلك اهتم عرض مسرحية *زمن* بالسينوغرافيا، من خلال خلق الفضاء الأسود والشق الضوئي النوراني وتنقلات الموسيقى وتوظيف قطع الديكور المتحركة، لصناعة فضاء مسرحي حيوي ومرن. وبذلك عملت العروض جميعها على تقديم فضاءات جديدة متحولة الدلالات والمعاني، اشتبك فيها كل عنصر مع العناصر الأخرى لبناء صور جمالية من الديكور والأزياء والإكسسوارات والموسيقى وأداء الممثل.

نتائج الدراسة

أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

١. ارتكزت العروض المسرحية جميعها على الإعداد الدراماتورجي، وحوّلت النصوص الأصلية إلى مسرحيات ديودراما تعتمد على شخصيتين تحرّكان الأحداث المسرحية، مع الاحتفاظ ببعض الحوارات والفكرة الفلسفية والفكرية للنصوص الأصلية. كما تناولت قضايا معاصرة عانى منها الشعب العربي وما زال يعاني منها. وحملت المسرحيات الثلاث مضامين فكرية جديدة أسهمت في كسر أفق توقع الجمهور، وخلقت جوًا من الدهشة والترقب من خلال تعاقب المشاهد والأزمنة الجديدة. فقد قسّم عرض *في انتظار غودو* النص إلى لوحات متتالية مختلفة في موضوعاتها، لكنها جاءت ضمن سياق دلالي وإيقاعي واحد. وفي عرض *أنثى الثور* غيّر المخرج فضاء النص والعرض، مما منح النص حيوية وديناميكية جعلتاه يواكب الأحداث المعاصرة وتجلياتها السياسية والاجتماعية. أما في عرض مسرحية *زمن*، فجاءت جماليات الإعداد أكثر تمثيلًا لروح العصر من حيث الموضوعات والآليات والصورة البصرية، ومنحت الرؤية الإخراجية مساحات واسعة لتقديم مقترحات جديدة ومختلفة تتناسب مع الأحداث الجارية من حولنا.

٢. أسهمت المرونة الجسدية والصوت والخيال وإحساس الممثلين في تشكيل أداء مسرحي متماسك، وفي رسم أبعاد الشخصية وتحليلها من النواحي الطبيعية والنفسية والاجتماعية، عبر التعبير الجسدي ولغة الإشارة والإيماءة والتلوين الصوتي والإيقاعي في الأداء. واعتمدت العروض المسرحية على تقنيات الممثل الشامل القائمة على التدريب الطويل للوصول إلى تعدد الأداء؛ فهو يغني ويرقص ويعزف ويشخّص، ضمن حشد من الأحداث الحقيقية والمتخيلة، وصولًا إلى الشكل المطلوب للمسرحية. وجاء هذا التركيز على الممثل لحمل أفكار النص بوسائل متعددة؛ لأن المسرحيات الثلاث اعتمدت على المسرح الثنائي، أو الديودراما، القائم على ممثلين اثنين فقط على خشبة المسرح، لخلق تجربة مسرحية مكثفة. ففي مسرحية *أنثى الثور*، جاء الأداء مشحونًا بالتوتر، معتمدًا على مهارات وتقنيات متنوعة لتعزيز الصراع الكاريكاتوري بين الدميتين. أما في مسرحية *في انتظار غودو*، فتجلت جماليات التمثيل في الإلقاء والتقمص والمحاكاة ولعب أدوار شخصيات متعددة. وفي مسرحية *زمن*، اعتمد الأداء على تنوعات الممثلين في التحكم في آليات الكلام والتنويعات الصوتية والإيماءة والإشارة وحركة الجسد والصمت والانفعال الداخلي.

٣. أسهمت التقنيات المسرحية في تشكيل الصورة السينوغرافية في العروض جميعها، وأدت دورًا رئيسًا في تجسيد الأفكار والموضوعات بطرائق متعددة، عبر اللون والإيقاع والتوظيف المتعدد للمفردات والاختزال في القطع الديكورية. وابتعد المخرج المسرحي، قدر الإمكان، عن فضاءات المسرح التقليدي في تجسيد القيم الجمالية، فقدم عروضه في صالات عادية وفي الهواء الطلق وأماكن أخرى، لتحقيق نظام من المشاركة العقلية والعاطفية. ففي مسرحية *أنثى الثور* اختار المخرج الفضاء الخارجي المفتوح، وفي مسرحية *في انتظار غودو* دمج المخرج الصالة مع الخشبة في فضاء واحد متداخل. وفرضت طبيعة البناء الملحمي تعددًا في الأزمنة والفضاءات الدرامية في العرض المسرحي، وظهر ذلك في مسرحيتي *زمن* و*في انتظار غودو* .وقد انعكست هذه العروض على الجمهور روحيًا ووجدانيًا ونفسيًا وجماليًا، واعتمدت على التكثيف والاختزال في الديكور والإكسسوارات والضوء لتقديم البيئة المسرحية المطلوبة، مع تنوع في آليات توظيف المفردات السينوغرافية واستخدامها بطرائق فنية مبتكرة وتجريبية.

Articles in Press

التوصيات والمقترحات

في ضوء نتائج الدراسة، يقدّم الباحث التوصيات والمقترحات الآتية:

١. يوصي الباحث وزارة الثقافة الأردنية والجهات المعنية بالثقافة بدعم الأعمال المسرحية من نوع الديودراما، لأهمية هذا اللون المسرحي في تطوير قدرات الممثلين الشباب.

٢. يوصي الباحث الجامعات بالاهتمام بالأبحاث التي تتناول أنواعًا أخرى من المسرح، مثل الديودراما.

٣. يقترح الباحث على عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية دعم مشروعات بحثية فنية تقدم أعمالًا مسرحية تهتم بهذا اللون من المسرح.

الشكر والتقدير

أتوجه بخالص الشكر إلى المراجعين ورئيس التحرير على تعليقاتهم القيّمة بشأن المسودة الأولية لهذه الورقة البحثية. كما أعرب عن تقديري للجامعة الأردنية لتسهيلهما عملية جمع البيانات. وتظل جميع الأخطاء أو أوجه القصور المتبقية مسؤوليتهم الكاملة.

الإقرارات الأخلاقية

تستند هذه الدراسة حصراً إلى الملاحظة غير التفاعلية لعروض الطلبة المقدَّمة علناً. ولم تُجمع أي بيانات شخصية أو معلومات مُعرِّفة بالهوية، كما لم تُجرَ أي تدخلات أو مقابلات. ووفقاً للإرشادات المؤسسية، فإن هذا النوع من البحث لا يُعدّ بحثاً على مشاركين بشريين، وبالتالي لم يتطلب موافقة أخلاقية رسمية.

بيان توافر البيانات

تتوفر مجموعات البيانات التي جُمعت وحُللت خلال هذه الدراسة عند الطلب من الباحث.

التمويل

أُنجز هذا البحث بدعم من عمادة البحث العلمي في الجامعة الأردنية عام ٢٠٢٤.

تضارب المصالح

يؤكد الباحث عدم وجود أي تضارب في المصالح.

مساهمة الباحثين

- وضع الباحث تصور الدراسة وصممها، وجمع البيانات وحللها.
- كتب الباحث المسودة الأولى للمقال.
- راجع الباحث النص وحرره، واعتمد النسخة النهائية للنشر.

الموافقة على النشر

يوافق الباحث على تقديم هذه الورقة البحثية للنشر، وينتظر قرار هيئة التحرير بعد استكمال عملية التحكيم، كما يوافق على نشرها. ويؤكد أن هذا العمل لم يُنشر سابقًا، ولم يُقدَّم إلى أي مجلة أخرى للنظر في نشره.

المراجع

إسماعيل، صلاح. (٢٠٢٠). الثنائية في فلسفة العقل. *منصة معنى*.

إسكندر، نجيب. (١٩٧١). *معجم المعاني الجامع* (ط. ١). مطبعة الزمان.

أرسطو. (٢٠١٩). *فن الشعر* (إبراهيم حمادة، مترجم). مكتبة الأنجلو المصرية.

ألارداييس، نيكول. (١٩٦٦). *المسرحية العالمية* (عثمان نويه، مترجم؛ جـ ١–٥). وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

Articles in Press

إيكو، أمبرتو .(٢٠٠٨) .*سيميائيات الأنساق البصرية* (محمد التهامي، مترجم). دار الحوار للنشر والتوزيع.

بنكراد، سعيد .(٢٠٠٥) .*السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها* (ط. ٢). دار الحوار للنشر والتوزيع.

بنتلي، إريك .(١٩٧٦) .*نظرية المسرح الملحمي* .دار الشؤون الثقافية العامة.

حسين، سجى ياسر .(٢٠٢٠) .*المعالجة الإخراجية للكوريوغراف في العرض المسرحي العراقي* [رسالة ماجستير غير منشورة]. جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة.

الدسوقي، عبد الرحمن .(٢٠٠٥) .*الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح* .أكاديمية الفنون.

سعد، صالح .(٢٠٠١) .*الأنا–الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي* .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

سمان، نجم الدين. (٢٠٠٢). مسرح ما بعد الحداثة: مأزق الصورة الرقمية ومأزق التقنيات الرقمية .*بيان الثقافة*، (١١٩).

صلاح، سامي. (د. ت.) .*الممثل والحرباء: دراسات ودروس في التمثيل* (سلسلة المسرح، ٤١). أكاديمية الفنون؛ دار الحريري.

عبد العظيم، شاكر، والبلوشية، علياء، ورمضاني، مصطفى، والحراصي، خليفة. (٢٠٢١). رؤى وتساؤلات بشأن واقع الديودراما .*جريدة الوطن*، .(١٣٦٦٦)

عيد، كمال .(١٩٩٧) .*سينوغرافيا المسرح عبر العصور* .الدار الثقافية للنشر.

فون، مارسيل فريد. (١٩٩٣). فن السينوغرافيا. في إبراهيم حمادة وآخرين (ترجمة)، *مجلة السينوغرافيا اليوم* . مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة والفنون.

كونسل، كولين .(١٩٨٨) .*علامات الأداء في القرن العشرين* (حسين الرباط، مترجم). مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.

لؤلؤة، عبد الواحد .(١٩٨٢) .*موسوعة المصطلح النقدي* (المجلد ١). دار الرشيد للنشر.

محمود، زكي نجيب .(٢٠٠١) .*رحلة في فكر زكي نجيب محمود* (إمام عبد الفتاح، مترجم). المجلس الأعلى للثقافة.

معلّا، نديم .(٢٠٠٤) .*لغة العرض المسرحي* .دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع.

المعموري، طالب عمران. (٢٠٢٤). قراءة في النص المسرحي «ديو دراما في الأثر» للكاتب جبار القريشي .*مجلة إضاءات*.

ناصر، ستار جبار. (١٩٨٨). السينوغرافيا: المصطلح والدلالة .*جريدة الزوراء*، (٦٧).

هاورد، باميلا .(٢٠٠٤) .*ما هي السينوغرافيا؟* (محمود كامل، مترجم). وزارة الثقافة.

إلياس، ماري والقصاب، حنان .(١٩٦٧) .*المعجم المسرحي* .مكتبة لبنان.

Articles in Press