# الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

# الفن المعاصر

## رسالة الفنون
## من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

### لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

### لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

# فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

# الفن المعاصر

## هيئة التحرير


رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
**أ.د أحلام يونس**

مدير التحرير
**أ.د حسن عطية**

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

**أ.د / أحمد مرسى**
**أ.د / جابر عصفور**
**أ.د / صلاح قنصوة**
**أ.د / عادل عفيفى**
**أ. / على ابو شادى**
**أ.د / فوزى فهمى**
**أ.د / لندا فتح الله**
**أ.د / نهاد صليحة**


## شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيـ
من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فـ
شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعـ
بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبا
على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها
معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسا
والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراج
كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا مع
CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيق
مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليس
له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلا
تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديم
للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكـ
المعمول بها فى الأكاديمية .


| النصميم والاخراج | المراجعة اللغوية | تقنية المعلومات | دعم النشر |
|---|---|---|---|
| هانى صبرى | صفاء عباس | أمل سامى - دينا رضا | ألفت محمود - ميرفت عبا |

# في هذا العدد

## المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

## الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

## الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

## التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

## السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

## الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

## دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

## مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

# المفتتح

## الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

# الباليه


| | |
|---|---|
| الليبرتو الأوبرالى | 160 |
| الرؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية | 176 |

# الرؤية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية

في شهر إبريل من كل عام يحتفل العالم كله بذكرى ميلاد ووفاة الشاعر والكاتب المسرحي الإنجليزي وليم شكسبير ١٥٦٤-١٦١٦ الذي في ١٦ أبريل ١٥٦٤ وتوفى في ٢٣/أبريل ١٦١٦ . إن عالم شكسبير زاخر بالبشر والموضوعات والأحداث وحصاد الدراسات الشكسبيرية في عصرنا الحديث يشهد بأن الإهتمام به لم ينقص بل ازداد مع زيادة معرفتنا بملامح عصره واتجاهاته. وإنه مازال قوة حية في الأدب الحديث وإن الآفاق التي فتحها أمام المسرحية مازالت تنتظر من يكتشفها .

شهد حكم الملكة إليزابيث في النصف الثاني من القرن السادس عشر ذروة عصر النهضة في إنجلترا ومولد المسرح الإنجليزي الإليزابيثي وشهد عصره الذهبي في حكم خليفتها جيمس الأول ١٥٦٤-١٦١٦ .

عبد الله حسن الغيث | الكويت

فهم طبيعة المسرح الإليزابيثي هو من العناصر الأساسية في فهم مسرحيات شكسبير ومعاصريه .

إن المسرح الإليزابيثي كان مسرحاً بدائياً متطوراً عن مسرح الحلقة الشعبي في العصور الوسطى وكان الاعتماد على الممثلين وجودة النص الشعري في إثارة خيال المشاهدين وتحقيق متعتهم الفنية وكان العرض يعوض فقر المناظر بفخامة الملابس.

من هنا تكمن شكل تقديم " الملك لير " كدراما حركية بدون حوار، والتي نحن بصدد الكلام عنها لاحقاً .

المسرحيات التاريخية كانت سائدة في العصر الإليزابيثي وهى تصور أحداث شهيرة من التاريخ ، وخاصة إنجلترا في العصور الوسطى وكان حافلا بالحروب والمؤامرات والنزاع على العرش ، و خاصة تلك الحروب الأهلية المعروفة بحرب الوردتين بين آل لانكستر وأبناء عمومتهم آل يورك وقد استمرت طوال القرن الخامس عشر .

وقد كثرت المسرحيات التاريخية التي تعتمد على كتابات المؤرخين وتتفاوت صدقا وكذبا ، ولكنها جميعها تصور ما يحل بالبلاد من خراب ودماء بسبب الحروب الأهلية .

ومسرح شكسبير مر بمراحل زمنية أربع وفى المرحلة

الثالثة وهي ذروة إبداعه ونضوجه ألف كتب تراجيديات كبرى منها " الملك لير " وتتفق بدايات هذه المرحلة مع اعتلاء جيمس الأول العرش "١٦٠٣" بعد وفاة الملكة إليزابيث واختيار فرقة شكسبير لتصبح فرقة صاحب الجلالة .

## المكان في المسرح الاليزابيثي

### مسارح عصر النهضة

شهدت فترة عصر النهضة في أوروبا مرحلة جديدة للثقافة عامة والفنون بصفة خاصة وكان المسرح أحد العناصر الهامة في هذا العصر الذي يعتبر في بدايته إحياءاً للمسرح الإغريقي باعتبار أن المسرح في العصور الوسطى شهد مرحلة نقوص ولذلك ظهرت المسارح التي تتشابه مع مسارح العصر الإغريقي.

### ١- المسرح الأولمبي:

وهو مسرح "من تصميم الفنان بلاديو سنه ١٥٨٤ وقد بنيت مدرجات الصالة على شكل نصف دائرة منفرج في مواجهة مكان التمثيل الذي أخذ شكل غرفة من ثلاثة حوائط وسقف والمساحة التي بين هذه الحوائط كانت تستعمل للتمثيل وترتفع عن مستوى الأرض بحوالي نصف متر ويوجد في الحائط الخلفي باب في الوسط على شكل قوس كبير وعلى جانبيه بابان صغيران ويوجد في كل حائط من الحائطين الآخرين باب صغير تعلوه شرفة"(١)، وواضح أن هذا المسرح يأخذ الشكل الإغريقي وإن كان يخلو من مكان الأوركسترا لأن "شكله الأساسي ظل كلاسيكياً وظل محتفظاً بالطابع الذي يمكن أن نسميه طابع الواجهة والمقدمة وبعبارة أخرى كان شكله العام هو شكل مسرح المصطبة المرتفعة ذات الواجهة المعمارية المزركشة بالنقوش"(٢).

### ٢- مسرح فازيزي:

وهو مسرح صممه "الفنان أليوتي سنة ١٦١٨ وكانت مدرجات الصالة على شكل حدوة الحصان أما خشبة المسرح فقد صممت كالمسرح الأولمبي فيما عدا الحائط الخلفي الذي أصبح به باب واحد كبير على شكل قوس بمساحة الحائط كله"(٣).

وهذا المسرح لا يختلف كثيراً في الشكل عن المسرح الأولمبي حيث إن الاختلاف في شكل الصالة التي أصبحت حدوة حصان بدلاً من نصف الدائرة في المسرح الأولمبي لكن الأهم أن هناك مكان ثابت للتمثيل وآخر ثابت للمتفرجين.

وفي هذه المسارح كان استخدام المناظر استخداماً جديداً ومبتكراً وذلك حينما قام سرليو " "Serlio بتصميم مناظر ثلاثة بطريقة المنظور حيث ذهب سرليو إلى ذلك "لعدم وجود أية صور أخرى توضح التركيبات الحقيقية المحتملة التي كان لها يوماً ما هذا الأثر الضخم العميق في أساليب الديكورات المسرحية"(٤). وقد أمعنت هذه السلسلة بمعنى من المعاني في تأييد التركيبات المعمارية والمناظر الطبيعية الخلابة بوضعها النظام المناسب المستحسن للمسارح الأوروبية ولا شك أن الفرصة كانت مواتية لسرليو لكي يشاهد الكثير من المناظر المسرحية القائمة المنظور والتي كانت تستعمل في صالات مراقص الباليه الإيطالية ولعله قد رأى هذا المشهد بالذات في ضرار في سنة ١٥٠٨"(٥).

ولعل مناظر سرليو الثلاثة تتمثل في:

١- منظر الشارع وقصور.

٢- شارع وبيوت ومحلات.

٣- غابة

حيث الأول "عبارة عن شارع به قصور ومعابر ويستعمل للتمثيل لجميع المسرحيات التراجيدية (والثاني) عبارة عن شارع به بيوت ومحلات يستعمل للتمثيل لجميع المسرحيات الكوميدية (والثالث) عبارة عن طريق وسط غابة يستعمل للتمثيل بجميع المسرحيات الساتيرية"(٦).

وواضح من ذلك أن سيرليو استبدل المنظر الإغريقي الثابت للأبواب الثلاثة بمنظر مرسوم لكنه يبدو منظراً واقعياً غير أن منظر سرليو أيضاً منظراً ثابتاً فهو منظر عام لكل نوع من الأنواع المسرحية السائدة آنذاك بل إن رسمه لثلاثة مناظر تابع من التقسيم الإغريقي للمسرح إلى مسرحيات تراجيدية وكوميدية وساتيرية لذلك فإن فلسفته في رسم المنظر تتبع فلسفة المسرح الإغريقي وهو ما تجده في تحليل المناظر فهو حينما رسم المنظر التراجيدي اعتمد على شارع وقصور تأكيداً على المنزلة العالية لأصحاب القصور التي تحاكيها التراجيديا.

وحينما رسم المنظر الكوميدي اعتمد على شارع وبيوت ومحلات باعتبار أصحابها من العامة أو الشخصيات الأردياء وهي الشخصيات التي تحاكيها الكوميديا.

بينما المنظر الثالث الذي صور شارع وسط غابة فإنه يلائم المسرحيات الساتيرية الخيالية.

"وكيفما كان الأمر فقد أصبح منظر الشارع القائم على رسم المنظور هو الخلفية المعتادة لتمثيل المسرحيات"(٧). ولعل أهم ما يحسب لسرليو هو استعمال "الإضاءة الملونة على المسرح لأول مرة وذلك بأن وضع زجاجة بها سائل ملون أمام شمعة الإضاءة وخلف هذه الشمعة وضع حاجزاً مصقولاً ليعكس ضوئها على السائل الملون فينفذ منه ليسقط على المنظر معطياً لون الضوء المطلوب"(٨).

كذلك كان هناك مناداة أخرى من فنان آخر هو ساباتيني الذي نادى بأن تتغير المناظر أثناء المسرحية الواحدة ولذلك "نادى هذا الفنان بتغيير المنظر ليطابق الأحداث الجارية فوضع الثلاثة مناظر التي ابتكرها سرليو خلف بعضها البعض وتتغير هذه المناظر بأن تجذب إلى أعلى أو تسحب إلى اليمين أو إلى اليسار لتؤدي دورها فيظهر المنظر التالي"(٩).

وبذلك يطور ساباتيني مناظر سرليو الثابتة ليصبح أهم ما قدمه هو إمكانية تغيير المناظر أثناء العرض الواحد كذلك أضاف ساباتيني منظراً جديداً حيث "رسم أمواج البحر على إطارات مستطيلة كل إطار يعبر عن موجة ووضعها على خشبة المسرح متتالية متدرجة الارتفاع بحيث تعطي تصوراً للبحر وأمواجه أكثر من رسمه على إطار واحد كذلك بالنسبة لمنظر السماء التي رسمها على عدد إطارات توضع فوق خشبة المسرح"(١٠).

## المسارح المتنقلة في عصر النهضة:

وإذا كانت كل هذه المناظر محكومة بفكرة المسرح الذي ينقسم إلى قسمين مكان للممثلين يواجهه مكان للجمهور حتى وإن كان نصف دائرة أو حدوة حصان فإن ذلك أدى إلى فكرة الرؤية من زاوية واحدة وهي قريبة الشبه بالفكرة الإغريقية التي قسمت المسرح إلى ثلاثة أجزاء وجعلت الجمهور في المواجهة ومع ذلك فهناك استفادة من مسارح القرون الوسطى حيث "مرة ثانية تظهر فكرة المسارح المتصلة المستخدمة في العصور الوسطى في مسارح عصر النهضة في فرنسا والمسرح المعاصر.. حيث يجد المتفرج نفسه محاطاً بأربعة مسارح وعند تقديم إحدى المسرحيات قد يبدأ العرض منها على المسرح الرئيس ثم ينتقل إلى المسارح الجانبية على اليمين وعلى اليسار ثم ينتهي إلى المسرح في المؤخرة الذي يمكن أن يكون في نفس الوقت صالة للجلوس"(١١).

## مسارح الأماكن متعددة الأغراض:

يبدو أن مسارح عصر النهضة اعتمدت أيضاً على فكرة مسرح الكنيسة سواء في المداخل أو في الفناء، وحتى أسلوب عروض القرون الوسطى في الشوارع والميادين. وذلك حينما قدمت عروضاً مسرحية في الفنادق حيث يقام العرض "في أفنية فنادق لندن حيث كان الممثلون الجوالون يقيمون عروضهم بينما يجلس النزلاء إلى نوافذ الفندق وشرفاته للمشاهدة والعامة يفترشون الأرض"(١٢)، وذلك يعني أن الجمهور يلتف من أكثر من جهة قد تصل إلى شكل الدائرة حول مكان التمثيل سواء من المستوى الأرضي أو من الطوابق العليا.

ولعل أهم هذه الأشكال هو ما نراه بصفة خاصة في المسرح الإليزابيثي الذي اعتمد على "إقامة مقدمة للخشبة وكانت هذه المقدمة أشبه بمصطبة خشبية مثلثة الشكل تمتد من فتحة المسرح إلى الساحة المكشوفة أو الفناء، وفوق هذه المقدمة ربما أقيم نوع من البناء الذي يشبه الشرفة وكان يسمى الظل يحمله عمودان ووراء هذه المقدمة على جانبيها كانت تقام أبواب الإطار يعلوها الشرفات، ونجد في منتصف المؤخرة فتحتين واسعتين فتحة داخلية سفلية وفتحة داخلية علوية وكانت الفتحة الداخلية السفلية وربما العلوية أيضاً تجهز ببعض الستائر المتحركة التي يمكن فتحها وإغلاقها وبذلك يفصل ما بين الجزء المشغول من الخشبة وبين الجزء غير المشغول منها(١٣).

ويتضح من ذلك تحديد منطقتين إحداهما للتمثيل والأخرى للجمهور والأهم أن الوضع بينهما يأخذ شكل المواجهة وهو ما حدد شكل العرض المسرحي القائم على فكرة الإيهام بالواقع فما يجري في منطقة التمثيل يُعد وكأنه حقيقة. وبذلك فرغم تعدد أشكال المسرح في عصر النهضة إلا أنه ظل شبيهاً بالمسرح الإغريقي من خلال فكرة التقسيم لمناطق وتحديد مسبق لأماكن التمثيل وأماكن الجمهور. لكن الأهم هو بناء مسارح حيث يمكن تحديد نوعين من البناء المسرحي هما مسرح جلوب والمسارح الخاصة والأول هو اسم الفرجة الشعبية صاحبة المسرح وهو مسرح مكشوف "وفي أثناء وجود المسارح الشعبية المكشوفة ظهر نوع آخر من المسارح المغطاة ويعرف باسم المسارح الخاصة حيث أمكن استعمالها شتاءً كما استعملت الإضاءة الصناعية، أي الشموع والقناديل وتعتبر هذه الفترة مرحلة انتقال من المسرح المكشوف للمسرح المغطى"(١٤).

كذلك كانت هناك أماكن أخرى للعرض المسرحي "فقد كانت المسرحيات تمثل في صالات الجامعات وفي المسارح الخاصة الداخلية التي كان من الواضح أنها مسارح يتم تصميمها بنفس الصورة للمسارح في الهواء الطلق فيما عدا إضافة السقف وبعض معدات الإضاءة الصناعية وكان أشهر هذه المسارح في إنجلترا مسرح بلاك فرايرز حيث كانت فرقة سان بول التمثيلية تقدم مسرحياتها التي كانت تنافس شكسبير وفرقته"(١٥).

لم يكن هذا الحال متوقفاً على دولة بعينها في عصر النهضة وإنما كان الحال في جميع دول أوروبا فقد كان ذلك الشكل في إنجلترا صاحبة الريادة في ذلك الوقت وكذلك في إيطاليا وأيضاً إسبانيا حيث "كان الشكل الشعبي للمسرح الإسباني هو الفناء أو الساحة أو الحوش تماماً مثلما كانت ساحة فنادق المسافرين هي الشكل العام للمسارح ولذلك فإن ثمرة هذه الأشكال كانت واحدة: مجموعة متراصة من المقاصير تحيط بالساحة وعلى مستوى الأرض حيث يقف المشاهدون من العامة وكان المسرح بنفس الصورة الأساسية ذات الواجهة الخلفية التقليدية: مقدمة خشبة المسرح ذات الخلفية المرسومة، غير أنها اتجهت إلى أن تكون أكثر بساطة كما اتجهت لإلغاء أبواب إطار المسرح رغم أنها كانت تستخدم مسرحاً داخلياً.. أما المناظر إذا وجدت وكذلك الأثاث والمهمات المسرحية فلاشك أنها كانت ضئيلة للغاية ورغم هذا فإنه على خشبات المسرح عرضت مسرحيات العصر الذهبي للمسرح من إسبانيا"(١٦).

لعل هذه الأشكال للبناء المسرحي اعتمدت على ما يسمى بالفتحة التقليدية للمسرح المعروفة بالبروسينيوم.

### الموضوع فى الملك لير

إن موضوع مسرحية "الملك لير" هو انحلال وسقوط العالم .فهي تبدأ كالتأريخات ، بتقسيم المملكة وتخلى الملك عن عرشه وتنتهي أيضاً بإعلان تتويج ملك جديد ،وبين هذه البداية وتلك الخاتمة تدور حرب أهلية غير أنه ليس ثمة حفل تتويج لقدمان الجميع أو قتلوا أو لم يجد "إدجار" أحد يدعوه وكان جلوستر على صواب حين قال : "سينتهي هذا العالم العظيم إلى لا شيء" فالباقون على قيد الحياة "-إدجار" و"الباني" و "كنت" إنهم مثل لير مجرد قطع من الطبيعة أصابها الدمار .

### ٣- الدراما الموسيقية الحركية "الملك لير" :-

انطلقت من مسرح الدسمة . الدورة العاشرة لمهرجان الكويت المسرحي ٢٠٠٨/٤/٨ في حضور أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب رئيس اللجنة العليا المنظمة وحشد من الفنانين المسرحين والإعلاميين العرب الضيوف والكويتيين الصدفة أن يتجمعوا ويحتفلوا برائعة وليم شكسبير "الملك لير" في ذكراه في شهر أبريل وافتتاح مهرجان المسرح المحلي وجاء المهرجان في هذه الدورة لفتح آفاق جديدة للطاقات المبدعة وكان عرض الافتتاح "الملك لير" خطوة كبيرة للتواصل مع الدراما العالمية خاصة تقديمها من خلال عرض حركي موسيقي للمخرج يحيى عبد التواب رؤية تشكيلية عبد الله الغيث وهذا يحسب للمسرح في الكويت من خلال طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية فالحركة والموسيقى لغة عالمية " الملك لير" كنص درامي يتميز بكثرة شخصياته وحبكة تتضمن العديد من الانفعالات المتناقضة من حب وإخلاص وخيانة وغدر ووفاء إلى أن تصل ذروة الجنون والانتقام والموت .

وقد صرح معالى وزير الإعلام عندما زار ضيوف المهرجان بمقر إقامتهم فى اليوم التالي لعرض الافتتاح : الملك لير " وذلك بقوله :-

إن المسرح يساهم فى تنوير المجتمع باعتباره أحد روافد الثقافة لافتا إلى حرص الكويت على دعم هذا اللون الفني باعتبارها رائدة في منطقة الخليج نظراً لما صدرته من أعمال مسرحية خالدة وتمارس دوراً تثقيفيا مهمًا على مستوي الوطن العربي وأضاف " دائماً ما تتابع المهرجانات المتنوعة في مصر ولبنان وتونس للاستفادة منها ، تشيد بهذا الزخم المسرحي الذى يؤدي رسالة تعكس قضايا المجتمع بشكل نابع من إحساس الفنان وإبداعاته مؤكداً أن الديكورات والأزياء والإضاءة وراءها جهد كبير ] جريدة الوطن ٢٠٠٨/٤/١٠ .

ويتحدث المخرج يحيى عبد التواب عن هذه التجربة فيقول في برنامج العرض :-

{ إنها المرة الأولى التي يقدم فيها "الملك لير" كدراما موسيقية حركية فمنذ قدم فن الباليه "أنطونيو وكليوباترا" عام ١٧٦١، توالت معظم أعمال شكسبير في هذا الفن وكتب كثير من الموسيقيين مؤلفات لعروض باليه تتناول أعمال شكسبير

واستثناء من ذلك لم يحظ "الملك لير" بمؤلف موسيقى واحد مخصص لعرض موسيقى حركي كامل، من دون استخدام الكلمة ، و"الملك لير" من أكثر أعمال شكسبير صعوبة للتعبير عنه موسيقياً ، ولذلك تم اختيار مقتطفات من الموسيقى العالمية تصور ما يتضمنه من عمق الفكر وديناميه الحدث، في رحلة الروح عبر المشاعر الإنسانية المتناقضة المتصارعة: أنانية وجشع وخيانة من جانب، وطهر وإخلاص وشرف وعطف وحب من جانب آخر وعلى الرغم من أن الأحداث تصل إلى ذروة الجنون والانتقام والانتحار والقتل لكنها تلقنا درسا عظيما في فهم أعماق النفس البشرية وتمنحنا بصيصاً من أمل .

إن الدراما الموسيقية الحركية "الملك لير" تصور الشخصيات في علاقاتها عبر المشاعر من دون وساطة الكلمة، ولكن بلغة الموسيقى والحركة المعبرة وهي اللغة التي يدركها الجميع.

والمسرح العربي عامة يفتقر إلى هذه النوعية من الأعمال ، ومن هنا يحسب للمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت وللمهرجان هذه الجرأة في عرض هذه التجربة ، وغرس هذه النوعية في المسرح الكويتي . النص المسرحي في الأصل مكونه من خمسة فصول وتتناول حبكتها قصة "الملك لير" الذي يجمع بناته الثلاث بعد أن كبر وتقدم في العمر يسألهن عن حقيقة حبهن له ، فتعبر ابنتاه "جونديل" و"ريجان" عن حبهما الشديد له ، أما ابنته الصغرى "كورديليا" فعبرت بصدق عن حبها لأبيها وأنها تحبه كما تحب زوجها ويثور الأب على صغرى بناته ويحرمها من الميراث ويتخلى عن الحكم لصهريه وقر الأيام تتزوج "كورديليا" من ملك فرنسا في حين يتعرض "الملك لير" للإساءة من ابنته وزوجيهن بعد أن كبر سنه وأصبح عجوزاً، هنا يندم على ما فعله مع "كورديليا" ابنته الصغرى حيث اكتشف أنها الوحيدة المخلصة له ، وعندما تسمع "كورديليا" بمعاناة أبيها تقنع زوجها ملك فرنسا بإرسال جيش لإنقاذه .

لكن الجيش يُهزم وتقع كورديليا وأبيها في قبضة قائد الجيش الإنجليزي "دمون" المتزوج من شقيقتها "ريجان" وتتصاعد الأحداث مع تنافس الأختين على قلب "أدموند" فتكون النهاية أن جونريل تدس السم لأختها وتنتحر .

إن الإعداد للنص أو إعادة كتابة "الليبرتو" في شكل جديد طبقا لمتطلبات الرؤية الإخراجية لوسيلة إدانية وهي "التعبير الحركي" مع الاستبقاء على الشخصيات والفكرة والجو العام الموجود في النص الأصلي أو المصدري في الشكل الجديد الجاري إعداده .

وعن المعالجة الدرامية لهذا الغرض الحركي الموسيقي يتحدث المخرج فيقول في نشرة المهرجان العدد العاشر ٢٠٠٨/٤/١٧ لمثل هذه الأعمال في إطار أنواع العروض الموسيقية المختلفة تتم صياغة سيناريو خاص بها يسمى "ليبرتو" وينشر لجماهير العرض للاطلاع عليه قبل المشاهدة ويوضح فيه صاحب "الليبرتو" الصياغة الدرامية للمشاهد المعدة خصيصا لهذا النوع من العروض من أجل التجسيد على خشبة المسرح ، وهو تقليد عالمي ليس له استثناء ، وقد قمت باختيار أهم الأحداث التي يترتب عليها تطور الأحداث الدرامية كما اختفت بعض المشاهد التي ذكرت في الحوار في النص الأصلي ولم تقدم في مشاهد مرتبة مثل مشهد الحرب ومشهد موت المتآمرين على لير ، وعن مصادر موسيقات العرض يقول لقد قمت باختيار مقطوعات من أعمال متعددة وكان معيار الاختيار مدى تعبيرية الموسيقى عن تفاصيل المشهد الدرامي. ومن المؤلفين الموسيقيين الذين أخذت من أعمالهم: بريليوز وجريج وبروكوفيف وتشايكوفسكي وهذا ترتيب مشاهد العرض. وعن تصميم الحركة يقول: هناك خطوة واحدة تسمى "البولينز" في احتفال القصر كان لا بد من الالتزام بها كأحد البروتوكولات التاريخية لحفلات القصور. أما بقية الحركات التعبيرية فهمي كلها من تكويني الخاص .

## ليبرتو متتالية "الملك لير" للمخرج يحيى عبد التواب

١- استمرار الرسائل : تبادل الرسائل خفية في الظلام والتلصص عليها .

٢- الحقد على الأخت : تحقد الأختان الكبيرتان جونريل وريجان على أختهما الصغرى كورديليا لتفضيل أبيها الملك لها عليهما .

٣- الحقد على الأخ : يحقد أدموند على أخيه إدجار لتفضيل أبيهما جلوستر له عليه .

٤-حفل التنازل عن الملك : تمنع كورديليا عن مجاراة أختيها في نفاق أبيهن للفوز بنصيب أكبر من

المملكة فيغضب عليها .

٥- التآمر : يدس أدموند سم الشك في رأس أبيه عن إخلاص أخيه إدجار .

٦- العقوق : تُظهر الابنتان تأففهما من إقامة أبيهما عندهما فيرحل مستاء منهما.

٧- الانكسار : يهيم إدجار وليـر على وجيههما في العداء وسط الفقراء .

٨- العاصفة : تثور العواصف في الكون ترديدا لما يعمل في قلب وعقل لير .

٩- الكابوس : يرى لير في منامه إنه يقيم محاكمة لابنتيه الضالحتين وإذا بهما يتحولان إلى كائنين مخيفين ينقضان عليه .

١٠- شباك الغرام : يغزو أدموند قلبي جونريل وريجان .

١١- إفاقة لير : يستيقظ لير من الكابوس فيرى نفسه بين يدي ابنته المخلصة كورديليا فيفيق بعد فوات الأوان .

١٢- الحرب : ينتصر أدموند في الحرب ضد كورديليا ويستولي على كل شيء

١٣- الأسرى : يأسر الأشرار الأخرين ويقاد كل من لير وكورديليا في الأحفاد .

١٤-النزال : يبارز إدجار ادموند ويطعنه طعنة الموت .

١٥- موت المتآمرين : تقتل جونديل أختها بالسم غيرة منها على أدموند يلحقها أدموند في سكرات موته فتنتحر جونريل .

١٦-موت لير : يموت لير عمدا على شنق كورديليا .

١٧- الوداع : يودع إدجار وبهلول في حزن مهيب جثماني لير وكورديليا .

١٨- الجحيم : عذاب الأرواح الشريرة "أدموند وجونريل وريجان" .

١٩- النعيم : راحة الأرواح الخيرة "لير وكورديليا" .

## وجاءت الرؤية التشكيلية للعرض

انطلاقاً من " الليبرتو " يبدأ عمل المصمم فهو بالنسبة له نقطه البداية والإلهام للمصمم للتكوين العام للون والملبس والضوء ويأتي جسد الممثل ضمن هذه الاهتمامات بحركته وملابسه، وتكتلات المجاميع تشكيلاً مهمًا تحت الإضاءة الملونة كل ذلك فى شكل منظومة تشكيلية متكاملة تعطي صورة العرض المسرحى.

إن العناصر البصرية هي التى تشكل صورة العرض ولها وظائف عديدة منها الدور الوظيفي والقيم الجمالية من خلال الأسلوب الذى يحدد لإخراج "الليبرتو" والمناظر الإيحائية " كانت هي الاختيار الأمثل لذلك العرض والاعتماد على عناصر بصرية يُعاد تشكيلها داخل الفراغ المسرحي مع البسيط من التشكيلات الجماعية للممثلين بخطوط أجسامهم وملابسهم الملونة في عملية تنظيم أوضاع وتحركات الممثلين داخل الفراغ المسرحي .

مع استخدام الماكياج لإبراز مظهر الوجه بالأصباغ والمساحيق الملونة لإبراز الملامح التى تُعبر عن الشخصية المؤداه مع استخدام المهمات المسرحية "الإكسسوار" كمكمل للمناظر والملابس عن طريق ملحقات يدوية للممثلين مثل "حراب – سيوف – آلات نفخ موسيقية نحاسية – مراوح يدوية نسائية ... إلخ".

إن تحويل هذا النص الدرامي إلى رؤية تشكيلية بصرية عاكساً للتوتر الدرامي المستمر بمرونة وتعبير درامي في الملابس والإضاءة والتعبير عن كل شخصية ودورها في الأحداث داخل الفضاء المسرحي وتصميم الحركة المتفق عليها للمخرج وفق تشكيلات حركية دقيقة .

وجاءت التصميمات للمناظر والملابس تجريدية الأسلوب إيمانية اعتمدت على رقعة الشطرنج فى الخلفية كدلالة بصرية للعبة الحكم مع السلطة المستمر ووضع تاج فى منتصف الفراغ المسرحي يتدلى من أعلى كما لو كان يتأرجح فى الفراغ ويظهر ويختفي مع تغير الحكم .

محاط بقلاع وحصون وأبراج الحراسة من الصلب كل ذلك فى حركة مستمرة .

وقد اعتمد هذا العرض على الرؤية التشكيلية الموحدة المتكاملة بألوانها بين العناصر التشكيلية للصورة المسرحية وبين

حركة الممثلين الجسدية والتنوع فى مستويات خشبة المسرح والتركيز والتأكيد على الشخصيات الرئيسة وإبراز الأثر الفعَّال للأداء الحركي داخل الفراغ المسرحي وقد انتهج المصمم الأسلوب التجريدي المؤسلب الذي يميل إلى الاختزال بدلاً من المحاكاة ، فيما يتعلق بالعناصر البصرية منطلقاً من اللبيرتو الذى اعتمد المخرج من أجل الوصول إلى صورة مسرحية متكاملة. وتقديم عناصر تشكيلية تستهدف الإيحاء فمنظر الأبراج فوق خشبة المسرح وخلفها ستارة رقعة الشطرنج مع التاج فى وسط الفراغ يوصي للمتلقي بوجود العشر المسلكي .

هنا في إيقاع خلق التوتر والتباين أحياناً والانسجام والتوافق بين إحزار العناصر البصرية كلها أحياناً أخري طبقاً للحالة الضوئية والحركية ولا شك فى أن الشيء يتميز بضده ووجود زي مسرحي أسود أو داكن إلى جوار زي آخر فاتح يدعو إلى التساؤل الذى يتطلب تفسيراً وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة لوجود الحركة والجمود والإظلام والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخري .. وهكذا يحدث التباين .

ويطرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة فى خشبة المسرح بغرض تأكيد شخصية أو إنشاء إضاءة عامة لإبراز الصورة المسرحية ككل كذلك من خلال لغة تشكيلية توحي بدلالات من خلال نوع الضوء ولونه وكثافته تبعاً لكل مشهد لإبراز التعبير الحركي .

والصورة المسرحية فى عرض " الملك لير " تميزت بأنها محصورة داخل أسلاك معدنية تشكل سجناً كبيراً تعيش فى داخلة الشخصيات في علاقات درامية متنوعة فى جو يؤكد الضلال والمناخ العام الذى يسيطر على حدث المسرحية ويهيء المتلقي لمواجهة الفاجعة .

فى تشكيلات جماعية تبرز علامات الشخصيات من خلال عوامل ثلاثة "البعد الجسدي" "البعد الاجتماعي" "البعد الحسى" "البعد النفسي" وقد لجأ المخرج إلى الموازنة التشكيلية وإيجاد موازنة بين الأشخاص داخل الفراغ المسرحي، فمثلاً يسمح للشخصية الرئيسة بملابسها الذهبية أن تتواجد في وضع معين في أعلى مركز خشبة المسرح ، ثم تتواجد شخصية ثانوية بملابسها الملونة في المنطقة اليمنى السفلى وبنفس البعد بين الشخصية الرئيسة الأخرى وهكذا يقيم توازنا في الصورة المسرحية العامة . وكان يسعى المخرج لإبراز قدرات الممثلين الإبداعية وذلك بتكليفيهم بأداء تدريبات بدنية وتدريبات خاصة لتطوير مخيلتهم وقوتهم التصويرية وتنمية قدراتهم على التركيز والتحرر من التوتر العضلي الزائد وكان يهدف بتدريبات الحركة المستمرة إلى تطويع جسد الممثل ولهذا كان يقوم الممثلون بتدريبات إحماء حتى يمكن أن تستجيب أجسادهم بسرعة لتوجيهات الإخراج ولذلك جاءت التصميمات للمناظر والملابس مرنة ومتكيفة مع الإمكانيات الجسدية المحققة للمرونة العضوية للممثل واستخدام منظر مسرحي هيكلي لبرجين جديدين وهي قطع بسيطة جداً بالإضافة إلى القليل من العناصر والوحدات التى تعكس أبرز ملامح الشيء الذي تمتلكه كي توحي للمتلقي بساحة المعركة على أن يتولى خيال المتلقي تصور بقيته مع المؤثرات الصوتية والموسيقية تعبر عن انفعالية الموقف أو مؤكده .

**٥ – تصميم الملابس لشخصيات المسرحية**

لقد اعتمد التصميم على تحقيق نقطتين أساسيتين :

الأولى : هى التعبير عن الشخصية وحقيقتها الداخلية سواء من خلال الألوان أو الخامات

الثانية: إتاحة الفرصة للممثل للحركة والرقص دون الشعور بمعوقات تعوق حركته ولذلك تتسم ملابس النساء بالاتساع بينما ملابس الرجال إما بنطلونات متسعة أو مرنة ملتصقة بالجسم.

وذلك انطلاقا من تحول النص إلى عرض راقص وهو أسلوب بدأ كثورة على اللغة التى فقدت قدرتها على التعبير جذبت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظري المسرح الغربي ومخرجيه ومؤلفيه منذ أواخر القرن التاسع عشر فاتجهوا نحو استلهام تقاليده بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقي بصفة عامة. وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، أسفر هذا عن مسرح جديد تمثل فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت في التطور مما أدى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعبيرية"(١٧). وهو ما أدى إلى التأويل باعتبار أن اللغة الراقصة غير محددة وفهمها يعتمد على ثقافة المتلقى.

كما أن هذا النوع من الفن ساد العالم الغربى حيث "اهتمام عروض المسرح الأوروبي المعاصر بالجسد الإنساني

واختزال اللغة الكلامية وتضييق مساحة استخدامها والاعتماد الرئيس على التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية وهو ما نلاحظ تكراره في العروض التجريبية التي تشارك في مهرجان القاهرة الدولي التجريبي"(١٨).

**الملك لير :**

يتمثل شكل الملك العجوز في الاستفادة من السلطة حتى بعد ما تنازل عن كل ما لديه .

لقد أدرك في النهاية أنه لا يحتاج من هذا العالم سوى حب ابنته " كورديليا "

لقد عاش مع الفقراء وأخذ يفكر وسط جنونه في مدى زيف القوة البشرية والعدالة وأدرك أن تلك الكلمات المعسولة التي كانت تتشرف بها كل من " ريجان " " وجوتيريل " " لا تحمل الصدق وجاءت تصميمات الملابس لهذه الشخصية لتعكس مرحلتين في حياة الملك العجوز .

الأولى : الملك والسلطة . وفيها تبدو الملابس الثرية الفخمة ملابس ملوك الماضى التى تتسم بالوشاح والبنطلون والجاكت وحزام الوسط مع التاج بما يؤكد الفخامة

الثانية : الفقر والعدم والجنون تبدو الملابس فقيرة مهلهلة وخامات فقيرة وألوان بيج توحى بلون الصحراء من أجل إحداث التناقض بين الحالتين الأولى والثانية.

**كورديليا**

أصغر بنات " الملك لير " وتتميز بالصدق ولم تستطع أن تتملق والدها الملك مثلما فعلت شقيقاتها الأمر الذي تسبب في خسارتها لنصيبها من المملكة .

وعلى الرغم من ذلك كسبت زوج (ملك فرنسا) إدراك قيمتها ومعدنها النفيس أن كورديليا ملكة قادرة على قيادة جيوش الغزو من أجل إنقاذ والدها من القسوة التي يواجهما من شقيقاتها وأزواجهما تلك القسوة المتأصلة في النفس البشرية، وجاء تصميم الملابس لتلك الشخصية بتمييزها عن الأخريات من خلال التناقض فى الألوان بينها وبين شقيقاتها بحيث يبرز التناقض الحقيقى فى المشاعر لذلك فألوانها أبيض أو بمبى مما يوحى بالصفاء والنقاء والرومانسية تأكيداً على رقتها وصفاء سريرتها وصدق مشاعرها .

**جونريل :**

(هي الابنة الكبرى " للملك لير)

وكانت تتميز بقسوة القلب وحب الشر ولم تستمر في زواجها من ذلك الرجل الصالح دوق " الباني " وفضلت عليه " أدموند " الذي تميز بالإخلاص على الإطلاق لدرجة أنها قتلت شقيقتها بالسم عندما تنافست معها على حب " أدموند".

ولذلك تأتى ملابسها تتسم باللون الأحمر القانى دلالة على الدموية وعلى المشاعر الساخنة بداخلها التى تحمل الحقد والمكر .

**ريجيني :**

أقل قسوة تجاه والدها في بداية الأمر ما جعل " الملك لير " يتوجه للإقامة عندها استحالت الحياة في البلاط الملكي الخاص بابنته " جونريل " فقد كان يعتقد أن ابنته " ريجيني " سوف تسمح له بالعيش كيفا يشاء وسرعان ما اكتشف "الملك لير" خطأ اعتقاده ، فشخصية ريجيني أكثر وحشية ودموية من شقيقتها .

ولذلك تأتى ملابسها فى خطوط حرة ومتسعة لتأكيد طبيعتها بينما اللون البنفسجى يغلب عليها للتأكيد على المشاعر الداخلية للشخصية الثائرة من الداخل والمحبة العاشقة التى لا تجد وسيلة للحب المفتقد

**إدجار :**

لم يكن شخصية خيره تماماً ولا شريرة تماماً كان يتمتع بشخصية مؤثرة تميل إلى القليل من المراوغة في ذلك العالم المفعم بالآثام. تبدو ملابسه أكثر ثراءاً سواء من تعددها بين خامات الحرير أو خامات الجلود أو فى ألوانها الذهبية أو الخضراء

والزرقاء في أشكال توحي بالغرور أو الثقة الزائدة

**أدموند:**

نموذج للشخصية الشريرة لم يعرف على الإطلاق معني الوفاء ولم يكن يخدم إلا مصالحه الشخصية فهو كما هو معروف شخصية ميكافيلية الغاية عنده تبرر الوسيلة؛ وبالرغم من ذلك لديه القليل من الخير الذي ظهر عندما حاول أن ينقذ " الملك لير " وكورديليا من الإعدام عندما كان يلفظ أنفاسه الأخيرة . لذلك فإن ملابسه اتسمت في هيئتها بملابس الفرسان في عصر النهضة بينما لونها فضي بحيث تبدو وكأنها معدنية توحي بالبرودة من جهة ومن جهة أخرى توحي بالتطلع نحو الثراء والصعود

**المهرج:**

خادم متنكر وهو أكثر الشخصيات التي تميزت بالحكمة اخترع شكسبير هذه الشخصية لكي تظهر الحماقات التي ارتكبها " الملك لير " وإخباره ببعض الأمور داخل البلاط الملكي إن المهرج كان قادراً على ذلك لأنه يصيغ ما يقول في شكل دعابة أو رقص بهلوانيين كل ذلك بقصد إثارة التبسم أو الضحك وفي بعض الأحيان تنطوي تعليقات المهرج أو تصرفاته على بعض الحكمة .

لذلك جاء تصميم الملابس لهذه الشخصية متعددة الألوان والخطوط والزخرفة وباتساع يعطى حرية الحركة.

**حكمة المهرج:**

لا تظهر للناس كل ما تملك

ولا تبح لهم بكل سرك

لا تقرض صديقك كل ما ادخرت لنفسك

وإذا قامرت ، فلا تقامر إلا بما أنت في غني عنه

ولا تصدق كل تسمع

إن العرض الموسيقي الحركي "الملك لير" قراءة معاصرة لرائعة شكسبير " لير " التي كتب " الليبرتو " لها المخرج يحي عبد التواب في إطار أشمل ليناقش قضايا سياسية وثقافية وحضارية تلك القضايا التي لا تعيش معها اليوم أن هذا " الليبرتو " صياغة معاصرة للنص في دراما حركية بعد تفكيكه للرؤية التشكيلية لـ عبد الله الغيث تميزت بالبساطة المبهرة وبراعة المادة التي التقت مع السياق المعاصر الذي تبناه " الليبرتو " من خلال الإيحاء بالمكان والملابس وبرزت سمات التجريب واضحة على هذه المادة الكلاسيكية في جميع العناصر البصرية للعرض مع الأداء المتميز لممثلي العرض . فجاءت السينوغرافيا موحية بالعصر بمعاصرة وحداته واعتمدت على الجسد والملابس والإضاءة ودعمها الأداء المنضبط لفريق العمل وخلق إيقاع تناغم طوال العرض .

## الهوامش

(١) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ,٣٢
(٢) فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م. س، ص ,٢٩٨
(٣) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، ص ٣٢، ,٣٣
(٤) فرانك.م.هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ,٣٠٣
(٥) شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ,٢٩١
(٦) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ,٣٠
(٧) شيلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، م.س، ص ,٢٩١
(٨) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ,٣٠
(٩) المرجع السابق، ص ,٣١
(١٠) المرجع السابق، ص ,٣١
(١١) فرانك.م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ,٢٩٤
(١٢) المرجع السابق، ص ,٢٩٨
(١٣) المرجع السابق، ص ٢٩٩، ,٣٠٠
(١٤) إلهامي حسن: تاريخ المسرح، م.س، ص ,٣٧
(١٥) فرانك.م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، م.س، ص ,٣٠٢
(١٦) المرجع السابق، ص ٣٠٢، ,٣٠٣
(١٧) مصطفى يوسف منصور: مفهوم العرض المسرحي في ضوء التجريب، مقال في مجلة فصول م١٤، ع١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٥، ص ,٣١
(١٨) فوزي فهمي أحمد: المسرح ولغة الجسد الإنساني، مقال، فصول، م١٣، ع٤، شتاء ١٩٩٥، ص,١٢

## المراجع:


١ - " الملك لير" وليم شكسبير - دار الفاروق للنشر والتوزيع ٢٠٠٥ .
٢ - وليم شكسبير ـ شارع المسرح تأليف فاطمة موسى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر / المكتبة الثقافية ١٩٦٩ .
٣ -" الملك لير " وليم شكسبير (النص المسرحي). ترجمة :
٤ – ا. م.د. تيليارد ( دكتور) : الأدب في عصر شكسبير ، ترجمة نبيل حلمي ، دار المعارف بمصر –القاهرة - ١٩٧١ ، ص ١٠٦ .
٥ – عقيل مهدي يوسف ( دكتور ) : أسس نظريات فن التمثيل ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت الطبعة الأولى ٢٠٠١ ، ص ٣١١ .
٦ – المرجع السابق ص ٣٠٥ .
٧ – بياتريس بيكون فالان : المسرح و الصورة المرئية ، ج٢ ترجمة د. سهير المجمل ، القاهرة –إصدارات التجريبي – ٢٠٠٥ ، ص ١٦٣ .
٨ – باميلا هاورد : ما هي السينوغرافيا ، ترجمة : د. محمود كامل ، القاهرة –إصدارات التجريبي ٢٠٠٤ ، ص ١٠٤ .

# الباليه