الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

المجلس العلمي

الرقم: 122 /أ م ع/ 2023

(مستخرج) من محضر المجلس العلمي للكلية

سند تربوي للأستاذ: د/ سوالمي الحبيب

manuel pédagogique

بالجلسة المنعقدة بتاريخ: 19 جانفي 2023

وافق المجلس العلمي للكلية على السند التربوي (manuel pédagogique)

intitulé :

المعنون بـــ :

فن الإخراج

المعد من قبل: د/ سوالمي الحبيب

قسم: الفنـــون

تلمسان في: 23 جانفي 2023

المجلس العلمي

أ.د/ والي دادة عبد الحكيم

رئيس المجلس العلمي

سلمت هذه الشهادة للمعني(ة) لاستعمالها في حدود ما يسمح به القانون.

وزارة التعليم العلي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITE DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

سند بيداغوجي
محاضرات في مقياس فن الإخراج

معدة لطلبة: السنة الثانية شعبة فنون العرض تخصص فنون درامية

السداسي الثالث

أ.د/ والي داده
رئيس المجلس العلمي

إعداد الدكتور: سوالمي الحبيب.

السنة الجامعية 2023/2022

المحاضرة الأولى: ماهية الإخراج المسرحي

يعرف الإخراج عند الكثير من المنظرين بكونه قراءة ثانية للنص، أو كتابة تعادل المتن، وتحاول في الوقت نفسه إيجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجيا، وبما أن الإخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث أدواته ووسائله التعبيرية. وبما أن النص الدرامي يعتمد على اللغة بوصفها وسيلة أساسية في عملية التواصل الدرامي، فإن ما يعادلها في العملية الإخراجية اللغة البصرية (الركحية)، حيث تتأسس الرؤية هاهنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بوسائل عدة (الديكور، الملابس الإضاءة، الموسيقى والممثل) بحيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج أو المدرسة التي ينتمي إليها المخرج.

يقول (باتريس بافيسPatric Pavis)في تعريفه للإخراج : " هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح، من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركات الممثلين، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي"[1].

أما(غروتوفسكي G. Grotowski) فيحدده بقوله:" هو تلك اللمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية، فإذا ما قدم النص إلى مخرج يعتمد على الفلسفة فإنه سيضفى على هذا النص طابعا فلسفيا، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية، إذ نجده يضفي على إخراجه طابعا أدبيا ورومانسيا"[2]. لذلك تنعكس تجربة المخرج في العرض المسرحي مشكلة بذلك قراءة ثانية للنص الأول كما أوله المخرج، والتأويل هاهنا يرتبط أساسا بمجموعة من العناصر المكونة لثقافته (العادات، التقاليد، الدين، التوجه الإيديولوجي وغيرها).

كما يتطرق (سيلفيو داميكو Silvio Damiko) إلى العملية الإخراجية بقوله:" هو فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى الدراسي منه وتحويله من الحياة المثالية للكاتب إلى حياة مادية على

---

[1]- voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p 210.

[2]- نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 15.

خشبة المسرح"[3]، إذ يعمد المخرج في هذه الحالة إلى تجسيد تلك المعاني التي أنتجها من خلال القراءة، عن طريق أشكال مادية مرئية.

تسعى العملية الإخراجية إلى تحريك النص الدرامي فوق خشبة المسرح، من خلال مجموعة من العناصر المكونة للعرض ، حيث تتآلف فيما بينها من أجل تحقيق المتعة والرؤية الجمالية المتوخاة منها، وكل ذلك يقع على عاتق المخرج، لأن وظيفته تكمن في إبراز الرسم المسرحي بتظافر جهود إبداعية وحرفية، نجملها في عناصر أربعة هي :" الكلمة، التعبير، الجمهور، والتنظيم، "[4]، لهذا يعد لزاما على المخرج الإلمام بالتصورات العامة لعناصر عمله ابتداء من الممثلين وحتى أصغر جزئية في العمل، الأمر الذي يستدعي منه التكفل بمهمة استنباط المعنى من خلال قراءاته المتعددة للنص.

ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال قدرته الواسعة منفي معرفة بحيثيات الإخراج المسرحي فالمخرج الناجح هو ذاك الذي يهتم بالتفاصيل الدقيقة ، بحيث يتنوع فكره من خبرته في التمثيل والإخراج هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينفرد بخصوصية تميزه عن باقي الفريق بالخبرة والثقافة الواسعة.

تقتضي ممارسة الإخراج المسرحي، دراسة عيون الأب المسرحي، والإطلاع الواسع على تاريخ المسرح ومدارسه المختلفة عبر مراحله التطورية من الإغريق وحتى عصره، فالمخرج يحتاج إلى ثقافة واسعة ودرجة علمية تؤهله للعب دور القائد في الجوق المسرحي بمختلف مكوناته، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، " لأن النص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"[5]. ومن هنا تتأتى عملية تفسير النص الدرامي للمتفرجين وإيصال فحواه لهم بوضوح عن طريق الآليات الإخراجية التي يستعملها المخرج، باعتبار التفسير الدرامي للنص بطبيعته يعد عملا فكريا، يستدعي إجراءات بحث متواصل سواء من الناحية الأدبية أو من الناحية النقدية، فالتفسير الصحيح والصادق للنص الدرامي يعتمد على

[3]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، م س، ص 15.

[4]- م ن، ص 14.

[5]- جاك كوبو، دراسة الإخراج، 1956، نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 16.

نقطتين هامتين هما : الأمانة، وإمكانية الاجتهاد وهما وظيفتان متكاملتان، إذا ما التزم المخرج حدود فنه غير ضارب عرض الحائط أفكار ورؤية المؤلف[6]، – بمعنى– أن الأمانة عند المخرج تقتضي منه أن لا يزيف القضية التي عالجها الكاتب لأن المؤلف من حقه أن لا تؤول كلمته، كما أن الاجتهاد مطلوب وضروري كي يتحقق للنص هدفه المرجو.

المحاضرة الثانية: لمحة تاريخية حول فن الإخراج:

قبل الخوض في مجال خصائص الإخراج ارتأى البحث أن يلقي نظرة على تاريخ هذا الفن، إذ ارتبط في بداية الأمر بالمؤلف المسرحي الذي كان يبدع النص ويرفقه بمجوعة من الإرشادات والتوجيهات الإخراجية التي توجه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات التي قد تنفعهم في التشخيص والأداء والنطق والتحرك فوق الخشبة، وهذا الأمر كان سائدا في المسرح اليوناني والمسرح الروماني والمسارح الغربية، وخاصة مسرح شكسبير الذي طعم بالكثير من التوجيهات الإخراجية[7].

كان الكاتب يكتب نصه ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين وكتاب الدراما المعروفين على مر التاريخ يملؤون نصوصهم بملاحظات وإشارات فنية في أدق تفاصيلها، ليس بالنسبة لحركة الممثلين فحسب، بل حتى بالنسبة لتصميم الخشبة، والموسيقى والرقص، والغناء، والإكسسوارات وغيرها، وأشهرهم على الإطلاق (صوفوكليس، وشكسبير) وقد استمرت العروض على هذا الحال إلى أن جاء (ليون دي صومي Ligny Di Suomi [*]) الذي شكل إرهاصا أوليا لظهور المخرج المتخصص، إذ يقول:" إن الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد...ويجب على الممثلين اتباع تعليماتي"[8]، وهكذا مع تطور الحركة النقدية في أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بدأت الرؤية تتضح حول التجربة الإخراجية.

---

[6]– ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 18.

[7]– voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p. 152.

[*]ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.

[8]– نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م ن، ص 31.

لم يعرف المخرج بمعناه المعاصر إلا متأخرا، غير أن تاريخ الدراما يضع بين أيدينا نماذج شبيهة بالمخرج، لكنها لم تكن تتعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المخرجون المعاصرون ففي الدراما الإغريقية مثلا نجد " قائد الكورس" هو الذي كان يعطي شروحات للكورس والممثلين والراقصين عن موضوع النص الدرامي الذين هم بصدد تقديمه، من أجل أن تتجلى للمتفرجين الفكرة واضحة وجلية، غير أن قائد الكورس لم يكن يتدخل في طريقة إلقاء الممثلين وحركات الراقصين، وقد استمر هكذا الحال عدة قرون حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، التي أحدثت تغييرات في النسق العام للعمل المسرحي، فأصبح الممثلون يتمرنون على الخطاب، لكن بقي العرض على حالته شبيها بالأوبرا. جاءت المدرسة الواقعية، والتي كان من روادها "غوته" حيث وضعوا قواعد محددة للممثلين، وأدخلوا الديكورات البسيطة إلى خشبة المسرح"[9].

ثم جاء "كوردن كريج، Gordien Craig" الذي اعتبر الإنتاج المسرحي وحدة متجانسة يعمل على تجانسها مدير المسرح ، وذلك من خلال التنسيق بين جميع عناصر العرض المسرحي من مناظر وإضاءة وملابس، وحركات للممثلين وغيرها[10]. هذه القواعد نظّر لها كريج وأصبحت آراؤه فيما بعد أساسا يبني عليه المخرجون أعمالهم وينطلقون منها.

ظهر فن المخرج الحقيقي باعتباره فنا مستقلا في ألمانيا على يد جورج الثاني مابين – 1826- 1914 في دوقية ساكس مينجن، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وجال بها أوربا مقدما مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج[11]. وهكذا ظهر المخرج وبدأ هذا الفن بملء الفراغ الذي كان موجودا من قبل، وفرض سيطرته على المؤلف والممثل، إذ حل المخرج محل المؤلف الذي كان سائدا في العصور السابقة، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون عالميون كبار أمثال " أدولف أبيا، سيكس مينجن، ستانسلافسكي، ومايرخولد، وبيسكاتور غروتوفسكي" الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي.

[9]- ينظر الكسندر دين،العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد،دار الحرية للطباعة بغداد،1972،ص 29.

[10]- ينظر إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960،ص 25

[11]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 34.

المحاضرة الثالثة:أشهر التيارات الإخراجية الحديثة

يتميز المسرح الحديث بتعدد الرؤى الفكرية والإيديولوجية، التي خلقت نوعا من الصراع الفكري حول ماهية ووظيفة المسرح، هل هو أخلاقي أم سياسي أم فني أم تربوي؟ وغيرها من الرؤى التي فسحت المجال لظهور المذاهب المسرحية أولا على مستوى الكتابة، ثم الاتجاهات الإخراجية على مستوى العرض ثانيا، لذا ارتأى البحث الولوج لإبراز أهم الاتجاهات الإخراجية ومساهمتها في تطوير الفن المسرحي عبر العالم، ثم تجربة المسرح الجزائري، المعتمدة على الاتجاه الواقعي.

– الواقعية التاريخية: (ساكس مينجن): يعد ساكس مينجن أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي، وقد ساهم في إنتاج الصورة المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي ، كما ثار على مقومات المسرح التقليدي، واستبدلها بأسلوب العمل الجماعي، ويمتاز مينجن بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية في التعبير المسرحي، ولا سيما في مسرحيته التاريخية (يوليوس قيصر)[12].

– الاتجاه الواقعي الجديد (Max Rinhardat) و (Jacques Coupeau) يعد المخرج ماكس رينهاردت Max Rinhardat من المخرجين الألمان البارزين الذين انزاحوا إلى النمط الواقعي المباشر، ومثل خصائص الواقعية الجديدة، وقد عرف بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير، أما جاك كوبوه Jacques Coupeau فهو مخرج فرنسي نهج منهج الاعتدال والتعقل وكان إخراجه يعتمد على النطق السليم والواضح والتمثيل الصامت المعبر والاشتغال على الفضاء الفارغ[13].

[12]– ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته،مقال نقدي www.jamilhamdauoi.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00.

[13]– ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته، www.jamilhamdauoi.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00

المحاضرة الرابعة:

3- الواقعية النفسية (ستان سلافسكي):

لم تعمر الاتجاهات الواقعية طويلا وبقيت الواقعية النفسية بزعامة (ستانسلافسكي) كاتجاه مسرحي هو السائد، لذا ارتأينا أن ندخل إلى عالم الإخراج من خلال أحد أكبر رواده على الإطلاق، والذي اعتبر أرسطو العصر الحديث في مجال الفن المسرحي، لهذا سنشير إلى طفرات من حياته قبل الولوج إلى منهجه.

ولد **كوستانتين ستانسلافسكي**، في موسكو سنة 1863، وهو سليل أسرة غنية من أرباب الصناعة في روسيا، كانت أمه ممثلة ذائعة الصيت، تربى ستان في جو من الثراء والعروض الفنية كذلك فأحب المسرح صغيرا، وقد كان يتردد كثيرا على مسرح (مالي) حيث العروض المسرحية كانت متأثرة بعروض شبكين Chebekin * وبعدها درس التمثيل في مدرسة الدراما بموسكو وأسس جمعية موسكو للفن والأدب، ثم ذهب إلى فرنسا للتعمق أكثر في دراسة التمثيل بعدها عاد إلى موسكو وأسس رفقة دانشينكو Danchinkou ** مسرح الفن بموسكو، حيث بدأ يفكر في وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق الغير مفتعل، ومن هنا خرجت مدرسة الواقعية النفسية*** وظل ستان مديرا لمسرح الفن، إلى أن وافته المنية سنة 1938، وأشهر كتبه حياتي في الفن، إعداد الممثل، وبناء الشخصية[14].

---

* شيبكين: أحد رواد الطبيعية في القصة والمسرحية، وقد كان من عبيد الأرض، فهو يقول:"كان أبي بمن عبيد الكونت، وكانت أمي أيضا من أصل ينتمي إلى عبيد الأرض..."، يوقد كان في فرقة الكونت باعتباره ابن أحد عبيده، وقد ذاع صيته فيما بعد، انتهج المدرسة الطبيعة نهجا له راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 65.

** دانشينكو: هو رجل أدب أكثر منه رجل مسرح، وقد كانت بدايته ككاتب مسرحي مع تشيخوف، ثم التحق بستان ، راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 67.

***الواقعية النفسية: منهج جاء به ستانسلافسكي وكان يهدف من ورائه إلى الغوص في أعماق النفس البشرية، من خلال تبيان الحياة الداخلية للشخصية الفنية، لأنه تأثر بالدراسات الحديثة للمنطق وعلم النفس الفردي والاجتماعي، راجع، سعد أردش، م ن، ص 70.

[14]- ينظر، ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، مقدمة المترجم. وكذلك سعد أردش، م ن، ص 70/69.

يعود الفضل إلى ستانسلافسكي في إيجاد منهج حداثي واقعي في التعامل مع الممثل، وفي خلق الأسس الفنية للمدرسة المعاصرة في فن التمثيل، لتصبح طريقته أشهر من علم على نار، حيث تعتمد طريقته الإخراجية على التعامل مع الممثل أولا وقبل كل شيء، لأن الممثل يجب أن يكون تدريبه تدريجيا ونقطة بنقطة، كي يستطيع الوصول إلى تجسيد الشخصية على المنصة بروحها الداخلية، أي يحاول أن يصبر أغوار النفس البشرية من خلال الدور الذي يقوم به، ولهذا سيمت بالمدرسة الواقعية النفسية[15]، لأنها تحاول معرفة واقع النفس البشرية بالنسبة للشخصية الدرامية.

أراد ستانسلافسكي من خلال مدرسته الإخراجية الجديدة التي قامت على أنقاض المدرسة الطبيعية في روسيا، أن يعطي نهجا جديدا من خلال نظرية التقمص أو الاندماج* إذ يرى أن هذا الأمر لن يتأتى إلا بالتدريب المتواصل والشاق مع الممثل سعيا إلى تلمس الحياة الداخلية للشخصية[16].

لقد عان كثيرا ستان من أجل تأسيس هذه المدرسة وجعل موطئ قدم لها من خلال احتكاكه وممارسته المسرحية مع أقطاب المسرحيين العالميين، وعلى رأسهم الكاتب الواقعي "أنطوان تشيخوف" الذي عمل معه ستان في عدة أعمال، ولكن تشيكوف كان دائما غير راض عن إخراج ستان لمسرحياته، حيث يقول:" لقد كتبت هزليات فوجدتها مع ستان تراجيديات"[17]، اعتبارا من أن تشيخوف كان يهتم بالعالم الخارجي والواقع الاجتماعي للناس، بينما كان ينحو ستان في إخراجه إلى الغوص في أعماق نفس الشخصيات التي كان يكتبها تشيخوف.

هذا الانتقال من الواقعية الاجتماعية إلى الواقعية النفسية لم يكن يلق الترحاب عند الكاتب، وتجلى هذا من خلال مسرحية " طائر البحر لتشيخوف " فبالرغم من الجهود المضنية التي لاقاها ستان

---

[15]- ينظر ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ترجمة، د. عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2002، ص 6-7.

* التقمص، أو الاندماج: تعني حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، راجع ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ص 16.

[16]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 70.

[17]- نقلا عن ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 25.

في تخيل العمل، وتسجيل ملاحظاته، ثم تطبيقها...فإن أنطوان تشيخوف لم يسعد سعادة كاملة بالعرض وقرر أن ستان قد ضمن العرض خلال اجتهاداته قيما لم تكن متضمنة في نصه"[18].

يؤمن ستانسلافسكي بأن تجربته هي الطريق السوي للمسرح، لهذا أقامها على أسس جعلها تدريجية للوصول إلى تجسيد سليم للشخصية المسرحية على الركح ونذكر أهم هذه الأسس. التي تتمحور في خطوتين أساسيتين هما:

أ. الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية المسرحية:

1. **الاختيار**: يبدأ نجاح العملية المسرحية أولا باختيار الممثلين بطريقة صحيحة، تراعي موهبة الممثل، وقدرته على خلق الشخصية التي سيجسدها، ويتم هذا عن طريق امتحانات يعرف من خلالها المخرج مدى قابلية الممثل لتقمص الدور، هذه الامتحانات تتلخص في الصوت والإلقاء والقدرة على الاختيار والذوق الفني، وكذا المرونة الجسدية للممثل[19]، ويقول ستانسلافسكي في هذا الصدد:" لكي يعرف المخرج قدرات الممثلين لا بد أن يختبرهم في بداية الأمر، بتمثيليات قصيرة يهدف من ورائها إلى رؤية الممثل على المسرح ليستطيع إعطاء حكم أولي على طاقة الممثل المسرحي"[20].

2. **الفعل**: يركز ستان في مدرسته التمثيلية على أهمية الفعل أو الحدث المسرحي، لأنه أساس العملية المسرحية برمتها سواء نصا أو عرضا " ففن التمثيل هو فن الحدث المسرحي، وفي المسرح يكتسب القوة والإقناع فقط ذلك المعبر عنه من خلال الحدث"[21]، إذن الفعل المسرحي سواء كان بسيطا، بمعنى فعلا واحدا تعالجه المسرحية أو مركبا يحمل في ثناياه أفعال بسيطة تتآلف فيما بينها لتكون الحدث الرئيس، بواسطته تنكشف فكرة المسرحية وحبكتها وصراعها

[18]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 71.

[19]- ينظر ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 28/27.

[20]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 11، بتصرف.

[21]- ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 54.

الذي تحمله الشخصيات التي تقوم بهذا الفعل " لأن الفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل"[22]، والفعل المسرحي هو أن تقوم بعمل معين على خشبة المسرح سواء بالجلوس أو الوقوف أو المشي أو الإيماءة، وهذا العمل يعطي انطباعا للمتلقي أنك تفعل من أجل إدراك شيء معين هذا من الناحية المرئية الخارجية، وقد يكون الفعل المسرحي ساكنا لكن يحدث أثرا بالغا في نفس المتفرج لأنه ينبع من داخل الشخصية التي تحاول أن تبيان المعاناة النفسية من خلال سكونها، فقد يكون السكون أبلغ أثرا من الحركة أحيانا "كون جوهر الفن ليس في طبيعته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي"[23].

لكي يكون الفعل المسرحي مقنعا وغير مفتعل، يجب على الممثل أن يكون على درجة من الوعي والإدراك بما سيفعل، وأنه إنما يفعل هذا الفعل لأنه يمثل، وفي نفس الوقت يجب أن يمتلك نوع من الإيمان بصدق ما يقوم به حتى يكون فعله قريبا من الواقع، وهنا تكمن ازدواجية فكر المثل وصعوبة فن التمثيل، ازدواجية لا تتأتى إلا وفق عمل دائم ومستمر وجهد يبذله الممثل خلال التدريبات، ولنا في قصة الدبوس* خير مثال على تبيان الحدث للجمهور، لأن الممثل عندما يكون على خشبة المسرح يجب عليه أن يراعي كل كبيرة وصغيرة فلا يجري من أجل الجري، ولا يتعذب من أجل العذاب... بل يجب أن يكون فعله لغرض محدد وواضح.

---

[22]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 48.

[23]- م ن، ص 48

* قصة الدبوس: هي وسيلة تدريبية استعملها ستان في تدريباته مع الممثلين، كي يتعلموا كيفية إيصال معنى الحدث الذي يقومون به بصورة صادقة مع أنفسهم ومع المتلقي، راجع إعداد الممثل، ص 50/49.

المحاضرة الخامسة:

ب. الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية:

1. **الظروف المعطاة:** يجب على الممثل أن يكون فكرته وفق الظروف الموجودة بين يديه والتي تتجلى في قصة المسرحية وحقائقها وأحداثها وعصر وزمان ومكان وقوع الحادثة، هذا على مستوى النص، ثم حركات الممثلين الذين يمثلون معه، والملابس والديكور والإضاءة، وغير ذلك من معطيات العرض المسرحي. " فكل ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة، أو التي يهيئها الكاتب للمسرحي"[24].

2. **لو السحرية:** لكي يكون الفعل صادقا ونابعا من القلب، يقترح ستان أداة مسرحية سماها " لو السحرية"[25] والتي تعني استحضار الشخصية في ذهن الممثل باستعمال هذه الكلمة (ماذا لو كنت أنا فعلا ذلك الشخص ماذا كنت أفعل؟).حتى يشعر الممثل بصدق المشاعر والأفعال التي يقوم بها.

3. **الخيال:**تعتمد التقنية النفسية عند ستان على وجوب استعمال الخيال الواسع، كي يتسنى للممثل رسم الشخصية التي يريد تقمصها، لتصبح له القدرة على تخيل الشخصيات والمواقف التي ستواجهه أثناء تأدية دوره، فإذا أسند إليه دور معين يجب أن يبحث في مخيلته عن أصدق وأقرب نموذج يمكن أن يسرح في خياله، ويقربه إلى دوره بحيث يندمج معه اندماجا كليا "لأن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت...فكلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان

[24]– ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 63

[25]– ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 16.

ولا غنى للممثل عنهما"[26]، لهذا على الممثل أن يعمل على تنمية خياله بشكل يومي ودائم حتى تكون له القدرة على الحصول على تصور يقربه إلى الشخصية التي يريد تمثيلها.

4. **تركيز الانتباه:** تحتل قضية تركيز الانتباه حيزا مهما بالنسبة للممثل، فظروف التمثيل تتطلب أشياء لا يمكن تحقيقها إذا لم يكن الممثل متمكن من ملكة الانتباه، إذ عليه أن يراعي تصرفه وفق متطلبات الركح وما يلزمه من ليونة وإيقاع، كي يستطيع تنفيذ ما خطط له المخرج من حركات، وكذلك ما تستدعيه نفسه من انفعالات إبداعية. كما يجب أن يأخذ في اعتباره رد فعل الجمهور ، لأن الممثل الذكي هو الذي يحسب لكل حركة حسابها ولكل صوت كذلك، حتى يحصل على الحد الأقصى من صدق التعبير[27]. كل هذه الأشياء تتجسد بفضل انتباه وتركيز الممثل، إذ عليه أن يكون منتبها ودقيق الملاحظة على خشبة المسرح، وكذلك في الحياة العادية، حتى يستطيع أن يقبض بناصية هذا العنصر المسرحي المهم.

5. **الواجب الأعلى:** هي تقنية يستعملها الممثل كي يساعد نفسه والممثلين العاملين معه على استدراك بعض المطبّات أثناء العرض المسرحي، وهي تدخل في نطاق التركيز والانتباه، ولكن جاء ذكرها مستقلة كونها تقنية تعتمد كثيرا على سرعة البديهة، فمثلا إذا كان الممثلون في مشهد مسرحي معين ونسي أحد الممثلين حواره، يجب على الممثل الذي معه أن يستدرك هذا، إما بواسطة تذكيره بحواره بطريقة فنية لا تخل بالنسق العام للأحداث، أو بتجاوز ذلك الحوار بصورة لا تؤثر على الحبكة المسرحية، وكذلك إذا سقطت إحدى الأغراض المسرحية كسقوط كرسي أو غير ذلك، يجب أن يستعمل الممثل واجبه الأعلى كي يدخل هذا الحدث في النسق العام للمسرحية، باعتبار أن لا شيء يقع اعتباطا على خشبة المسرح،وهذا ما يسميه ستان بالواجب الأعلى[28].

---

[26]- م ن ص 67 .

[27]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س ، ص 105/104.

[28]- ينظر م ن، ص 151.

6. **الشعور بالحقيقة والإيمان بها:** على الممثل التعامل بجدية مع كل ما يحيط به من أغراض مسرحية " إذ يجب توجيه الفن والتكنيك الداخلي للممثل لتنمية المقدرة كما يجب في ذاته، بطريقة طبيعية تبين بذور الطباع الإنسانية الجيدة والسيئة، ومن ثم القيام بعد ذلك بتنميتها وتربيتها من أجل هذا الدور أو ذاك"[29]، فهناك دائما خيط رفيع يربط بين الممثل والشخصية التي يقدمها، وهذا الخيط هو الذي يلعب دور المولد لتكوين الشخصية، ولن يتأتى هذا إلا بصدق الممثل مع نفسه ومع دوره، فيكون علاقة صداقة حميمة ، مؤمنا أن ما يقوم به حقيقي، كي يقدم دوره بصدق وإقناع.

7. **الذاكرة الانفعالية:** تعتبر الذاكرة الانفعالية مستودع الممثل، فمنها يسترجع ذكرياته في المواقف الدرامية التي تواجهه، يستخرج منها ما يجب لكي يظهر الانفعال الموافق للوضعية التي تتواجد فيها الشخصية الدرامية[30]، فمثلا عندما يواجه الممثل دورا ما، وليكن دور طبيب، هنا يسترجع الممثل عن طريق ذاكرته، كيفية تعامل الطبيب في الواقع مع الناس، وهل هذا الطبيب الذي يجسده له نفس السيمات التي يعرفها عن شخصية الطبيب في الحياة العادية، وهكذا عن طريق استعمال ذاكرته يستطيع الممثل أن يصل إلى دوره.

هذه إحدى أهم الخطوات التمهيدية والتنفيذية لخلق الشخصية المسرحية في مدرسة الواقعية النفسية، التي ركزت بشكل كبير على الممثل، بوصفه العنصر الأول في العملية المسرحية غير أن ستان لم يستغن عن العناصر الأخرى، بل غالبا ما نجده يربط تدريباته للممثلين مع عناصر العرض من ديكور وإكسسوارات وغيرهما، لهذا تعد هذه المدرسة الأنسب كونها توائم بين إعداد الممثل وعناصر العرض، والمسرح في هذا الاتجاه يعد فنا ورسالة بكل عناصره الجمالية والتقنية.

---

[29]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 148.

[30]- ينظر ج.ف كريستي،تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي،م س، ص225. وكذلك،ستانسلافسكي،إعداد الممثل،م س،ص177.

يعتبر الاتجاه الملحمي وليد فترة معينة من التاريخ الفكري والسياسي في أوربا، وبالتحديد مرحلة ما بين الحربين العالميتين، إذ أصبحت أوربا تعاني التشرذم والحروب، التي خلفت ضحايا أبرياء، لذلك انبرى سياسيون ومثقفون لمهمة توعية شعوبهم بخطر هذه الحروب على الفرد والمجتمع وما تجنيه عليه من مآسي اجتماعية وحضارية وثقافية.

ظهر في المسرح عدة اتجاهات تحاول التغيير، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الفني، ولعل أهم اتجاه ظهر في المسرح باعتباره فنا هو الاتجاه الملحمي بريادة مؤسسه "بريخت" إذ يرى البحث في هذا الفصل عرض أهم الأسس التي يعتمدها في الإخراج المسرحي مع ذكر أهم النماذج التي تأثرت به في المسرح الجزائري.

يعتمد المسرح الملحمي في مستوى العرض، على أطر جاءت كرد فعل على المسرح التقليدي، إذ يرى بريخت أن الفن الدرامي إنما يسعى في حقيقته إلى إيقاظ المشاهدين وإلهاب مشاعرهم من أجل التغيير، ولا بد أن يستعين المسرح بوسائل جديدة تتجاوز الوسائل التقليدية الأرسطية، حيث يقول في هذا المنحى:" إن المهمة العلمية للمسرح، هي تصوير الحياة الاجتماعية للناس، بحيث تبدو وكأنها تحرك عند المشاهدين إمكانية التغيير، وينبغي أن تتولد عند المشاهدين الحوافز حتى خارج المسرح، من أجل تقديم أفضل الخدمات لتقدم المجتمع"[31]، بمعنى وجوب إيجاد آليات جديدة يقوم عليها المسرح من أجل تحفيز المشاهدين ودفعهم إلى الثورة والتغيير.

[31]– د عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 203.

المحاضرة السادسة:خصائص المسرح الملحمي

يستخدم المسرح الملحمي أساليب اعتمدها بريخت في مذكراته حول العمل الإخراجي نذكر أهمها[32]:

أ- **يجب على المخرج أن يصور من خلال مسرحياته المجتمع**: يكون ذلك عن طريق تصويره على أنه قابل للتغيير من خلال تجسيد تلك الأحداث الاجتماعية على الركح، ولعل أهم مسرحية تمثل هذه الخاصية هي مسرحية "الأم شجاعة"، التي تغيرت نظرتها للمجتمع بفعل الإيجابيات التي يتمتع بها أبناؤها، كما يجب أن يشير المخرج إلى مسألة نقد الجمهور المتفرج لأحداث العمل المسرحي فهو يقول:"من مبادئ طريقة تمثيلنا إسدال الستارة، وترك المسائل معلقة بدون جواب...وينبغي أن يحرك هذا إمكانية النقد والتفكير بالأحداث والإيقاع التي تعرض على خشبة المسرح"[33]، لأن أسلوب بريخت يركز على تصوير الواقع الاجتماعي وإمكانية تغييره نحو الأفضل، وهو بذلك يهتم أكثر بالواقع الخارجي، وعملية الاستقبال النقدية للمواقف، أكثر من اعتماده على الجانب النفسي للشخصية المسرحية.

ب- **تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير**: يحدث ذلك من خلال إخراج مسرحيات تصور الإنسان على أنه قادر على إحداث التغيير، وهنا تظهر المسؤولية الملقاة على عاتق الممثل كونه هو الذي يجسد الطبيعة الإنسانية على الركح، لهذا عليه أن يتميز بحس ذكي وحاذق حتى يستطيع تقديم الشخصية الموكلة له، من خلال تقليدها عبر تمارين التدريبات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب عليه أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يقدمها؛ أي على الممثل أن لا يندمج مع الشخصية اندماجا كليا، وإنما يوضح للمتلقي سمات تلك الشخصية التي تتحول في واقعها بين الإيجاب والسلب، فبريخت يعطي الحرية للممثل في تقمص دور الشخصية أثناء التدريبات، ولكنه يفرض عليه أثناء العرض العام أن يترك مسافة بينه وبين الشخصية، ليجعل المتلقي يدرك أنه أمام عملية تمثيلية لا غير، وهذا يتيح الفرصة له للقيام بالنقد والانطباع الإيجابي،"وهذه هي النقطة التي انطلق منها بريخت عندما أسس آلية

---

[32]- ينظر د عدنان رشيد، مسرح بريشت ، ص 207-215.

[33]- م ن، ص 207.

التغريب المسرحي، التي تعتمد على تكسير الإيهام العاطفي، وتبليغ المشاهد المسرحي بمهامه الفكرية تجاه المسرحية التي يشاهدها فيدرك أنه يوجد في المسرح"[34]، لذا تتمحور مهمة الممثل في تصوير طبيعة الشخصية الإنسانية كمتغير ومتطور يستفيق فكريا من أجل القيام بالفعل الذي يؤدي إلى التغيير، ويتم له مبتغاه عن طريق **التغريب**.

ج- **تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية:** يحاول المسرح الملحمي أن يتجاوز النفس الإنسانية التي عمل عليها منهج الواقعية النفسية، حيث يترك هذا الصراع ويتجه إلى الصراع الذي تكون له أسباب ونتائج اجتماعية، ويقول بريخت في هذا المنحى:" إن ما يهمنا هو التصرف والموقف الذي ينشأ من الظروف والاعتبارات الاجتماعية"[35]، ومن أهم المسرحيات التي تبين هذا الموقف، نجد " دائرة الطباشير القوقازية" التي يدور معظم صراعها حول العلائق الاجتماعية انطلاقا من حب مريم العذراء للطفل ثم الانتقال تدريجيا إلى الصراعات الاجتماعية التي تظهر بوضوح من خلال الأحداث المعروضة فوق خشبة المسرح[36].

د- **تصوير الأخلاق بتناقضاتها الحقيقية:** يبين لنا المسرح الملحمي أن الأخلاق لا يجب أن تكون مسلمات لا تناقش، بل يعمل على وضعها في إطار من التناقض، فمثلا (الخير) هو خلق جميل في مبدئه، لكن في الاتجاه الملحمي يجب أن يخضع للتمحيص من جميع نواحيه، بطرح السؤال التالي: لماذا تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل الخير؟ وما هي دوافعها في ذلك؟ فربما تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل من أجل مصلحة ذاتية، وعندها سيتحول معنى الخير إلى معنى المصلحة. وغيرها من القيم الأخلاقية التي تكون في المسرح التقليدي مسلمات.

يضع المسرح الملحمي كل ما يحدث على خشبة المسرح تحت مجهر النقاش بين أعضاء الفريق العامل على هذا العرض المسرحي، إلى أن يصل في الأخير إلى تصور يرضي كل الأطراف وبهذا يكون

---

[34] - voir A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P 46.

[35]– نقلا عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 211.

[36]– ينظر م ن، ص 211.

له نوع من المصداقية، " فلا يوجد عمل مسرحي يتم إنجازه بصورة تامة، دون التعرض للنقد والتغيير، كما توجد في غضون العرض المسرحي بروفات، إذ تنشأ لنا حلول جديدة من خلال التمثيل والحوار"[37].

هـ- **استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير:** يجب على المسرح أن يوفر نوع من التسلية حتى يستطيع إيصال مهمته التعليمية والتربوية بسهولة، ولكن يكون هذا بطريقة جديدة تتجاوز معنى التطهير في المسرح الكلاسيكي إلى المعنى الجديد والذي يعرف عند بريخت بالتغريب. حيث يقوم مبدأ المسرح حسب بريخت على أساس إبعاد الإيهام المسرحي، الذي تفرضه واقعية العرض على المشاهد، فتشده من عاطفته كي تحيل به إلى إمكانية الاندماج، ولهذا يعمل المسرح الملحمي على اعتبار أن ما يعرض على الخشبة إنما هو تمثيل ومشاهد ممسرحة"اعتبارا من أن النفي يتماشى ومبدأ الالتباس، الذي يقع فيه المشاهد، ولا يستطيع الخروج منه، بين الواقع الذي يشاهده والحقيقة التي ينتمي إليها"[38]، لذلك يدعو بريخت إلى مسرحة المسرح، أي تغييب العاطفة واستحضار الإدراك والعقل من أجل التغيير الاجتماعي، فالمتعة الحقيقية هي التي تتولد عن العقل.

المحاضرة السابعة: وسائل العملية الإخراجية:

يستند المخرج في تعامله مع النص والممثلين إلى عدة عناصر نبدأ بأهمها على الإطلاق

أ. التمثيل:

يعد التمثيل من أهم العناصر الإخراجية، "فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي"[39]، لأنه يعتبر الوسيط الفني الدائم في العملية المسرحية، الذي يقوم بتجسيد الدور أو الشخصية الدرامية، إذ بواسطته يستطيع المتلقي اكتشاف تلك الشخصية بأوجه مختلفة، مواقفها سلوكاتها ومظهرها، حيث يسعى التمثيل في العملية الإخراجية، بوصفه جسرا بين المؤلف والجمهور إلى إيصال الرسالة المراد تبليغها من العرض ككل

---

[37]- نقلا عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 213.

[38] -A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P13.

[39]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر ص 15.

الأمر الذي يكتسي أهمية البالغة للممثل من أجل القيام بتلك المهمة لذلك وجب توفر شروط أساسية لينجح في عمله، والمتمثلة في الموهبة التي لا يمكن الاستغناء عنها في وظيفة التمثيل كما تعتبر الاستجابة العاطفية أو حب الدور أحد أهم الخصال التي تساعد الممثل على تمثيل أدائه بشكل جيد، فالأحاسيس والمشاعر التي تحياها الشخصية على الركح المسرحي يؤديها الممثل من خلال حبه لدوره واستجابته لتلك العواطف التي تستدعيها الشخصيات، كي يحدث التأثير اللازم على المشاهد، إذ تستدعي الاستجابة العاطفية ضرورة اقترانها باستجابة جسدية للمثل، الأمر الذي يتطلب من الممثل بذل جهد كبير في التمثيل، من حيث المرونة والحركة الخفيفة، لأن العرض المسرحي الناجح هو الذي يهيئ للممثل القدرة على التحكم في الحركات والانفعالات، التي يقوم بها،" والممثل يجب أن تتعادل حريته في الأداء مع مسؤوليته (وعيه) تجاه دوره بصفة خاصة، والعرض المسرحي بصفة عامة، فكل قرار يتخذه، وكل إحساس يستشعره، وكل صوت يحدثه، وكل حركة يؤديها، لا بد أن تكون مطابقة لخصائص النص من ناحية، وملبية لتوقعات الجمهور ورغباته من ناحية أخرى"[40].

يجب على الممثل أن يلتزم بمبادئ التمثيل وفق العلائق التي تربطه بخشبة المسرح، وكذلك علاقته مع الممثلين الآخرين ومع المتفرجين، هذه العلاقات يجب أن يراعيها الممثل أثناء أداء دوره وعلى هذا الأساس تكمن مهمة المخرج في التوجيه والتدريب والإدارة معا، حتى لا يكون تمثيله مشوها وغير مضبوط. لذلك يصرح ألكسندر دين من خلال تجربته الإبداعية في ممارسة التمثيل بقوله:" إن عدم معرفة الممثل لما يجب عمله تؤدي إلى أن يفشل في إرضاء المتفرج ويربك الممثلين الآخرين والمجموعة ككل، وسوف يكون تمثيله مشوها...لهذا يجب على المخرج أن يوجهه لكي يسيطر على التكنيك المعد"[41].

تقع على الممثل مسؤولية ثانية متمثلة في قدرته المتجددة على إثارة اهتمام الجمهور من بداية العرض إلى نهايته، لأن الأداء التمثيلي على خشبة المسرح يحتاج إلى قدرة كبيرة في التحكم بأدوات العرض، واليقظة الدائمة والوعي الكلي لما تستلزمه الشخصية، فعلى الرغم من التدريبات والبروفات

[40]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996،ص 133.

[41]- الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972، ص 39.

المتكررة التي يقوم بها المخرج مع الممثل، والتي تدوم لأشهر أحيانا، إلا أن الممثل تبقى له المسؤولية كاملة يوم العرض العام، والعروض التي تلي العرض العام أمام المتلقين من أجل إقناعهم بصورة متجددة على أن ما يحدث أمامهم إنما يحدث للمرة الأولى، ولا يتأتى هذا إلا بفضل إحساس المتجدد للممثل بدوره، كون هذا الأخير هو الذي يمده بالحيوية الدائمة.

يجب على الممثل أن يدرك أنه جزء من الكل، فيعطي اعتبار لأجزاء المسرح الأخرى"كونه الممثل مهما كان عظيما، فهو عضو في كيان عضوي متسق يحتويه العرض المسرحي، ومع ذلك فباستطاعته أن التفرد والتميز بقدرته على الإحساس بدوره...وتجسيده بأفضل الأساليب الممكنة...وإثارة روح التنافس والتحدي مع زملائه، محاولا إخراج أفضل ما لديه من قدرات وطاقات تعبيرية"[42]، من هنا كانت المعادلة الصعبة التي يحققها الممثل القدير، حين يجمع بين روح التفرد وروح الفريق في موضوعية درامية.

وتبقى مهمة الإشراف على الممثل من طرف المخرج من بين أولوياته، لأن المخرج هو الذي يساعد الممثل على تشكيل رؤية عامة للشخصية المراد تجسيدها، وكذا مساعدته على استحضار الخيال ليصل إلى عمق الشخصية، من خلال اللقاءات المتعددة له مع الممثلين، ابتداء بالقراءة الإيطالية، التي تهدف إلى تبيان كينونتها، ولا يتأتى هذا من الوهلة الأولى، ذلك لأن الحركة على خشبة المسرح يجب أن تكون محسوبة، حيث يرسمها المخرج بوصفها مخططا وهميا لتبقى حركة منسجمة ومتناغمة مع أجزاء العرض الأخرى ، " فالحركة البدنية للممثل عبارة عن منظومة شاملة التفاعل في كل عناصرها، والممثل المتمرس يعرف كيف يكون مسترخيا في أعماقه، حتى لو كان يؤدي دورا متوترا. ذلك أن الحركة المعبرة والإلقاء الصوتي المتمكن في حاجة دائمة إلى التخلص والتحرر من الشد والتوتر الزائد على الحد"[43]. وعليه نستطيع القول أن الممثل إذا استطاع التخلص من توتره ، فإنه سيقدم عملا فنيا جدير به.

[42]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 139.

[43]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س ، ص 159.

تساعد التعليمات والوسائل التي يوضحها المخرج للممثل من خلال التمرينات المتكررة على إبراز موقفه وقدرته على استيعاب الدور، وإظهاره للمتلقي في صورة حسنة المنظر.

ب. السينوغرافيا:

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا بأنها:" فن تزيين المسرح والديكور والتصوير"[44]

ويعرفها (مارسيل فريد فون Marsel frid fon) بأنها :" فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"[45].

يمكن القول انطلاقا من هذين التعريفين أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة، التي وسعت من نظرتها للعرض المسرحي، الذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية " إذ يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[46]، بمعنى أن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص، وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض.

---

[44]- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 347.

[45]- مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 08.

[46]- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004، ص 98.

تجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون، مثل التصوير الديكور، والإضاءة، وكل هذه الفنون تعمل لصالحها، حيث أصبح السينوغرافي في المسرح المعاصر، ينافس في وظيفته المخرج، باعتبار دور السينوغرافيا المحوري والخطير في العملية الإخراجية، فعملية تأثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونات المنتجة للدلالة، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وألام وأحلام.

ساهم هذا المصطلح الجديد إلى حد بعيد في تغيير طبيعة التلقي في المسرح، حيث تم إدخال المشاهدين إلى العرض المسرحي، ولم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية[47].

تهتم السينوغرافيا بتوحيد المكان في بعده المادي، وتحاول أن تجمع شتات الأمكنة المتناثرة في القصة المسرحية، وتجسدها على خشبة المسرح بشكل يوصل المعنى جيدا إلى المتلقي بصورة رمزية، ونفس الشيء بالنسبة للزمن المسرحي، سواء في بعده التاريخي إذا ما نظرنا إلى المسرحيات التاريخية التي تحاكي فترات غابرة، أو في بعده الآني الذي يمثل الزمن الحاضر في مجتمع ما، فعلى الرغم من الرموز المتواجدة في النص المسرحي، إلا أن السينوغرافيا لها جهاز يحمل مجموعة من الإشارات والرموز الزمكانية في العرض، تسعى على تفكيك رموز النص وتقديمها في شكل بسيط وواضح " لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط المجسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الإيهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال والعالم"[48]. وعليه تتموضع تلك الأدوات الإجرائية للجهاز الخاص بالسينوغرافيا، بحيث تزيد العرض رونقا وجمالا.

تساعد الأدوات التقنية التي أنتجتها التكنولوجية الحديثة في رسم المشهد المسرحي، الذي أصبح يعتمد على الحاسوب والليزر والإضاءة الحديثة بمختلف الألوان الضوئية وغيرها من التكنولوجيات، من أجل رسم مشهد مسرحي تتوفر فيه زوايا الرؤية من حيث الأبعاد والخطوط إذ

[47]- ينظر مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 256.

[48]-عبد الرحمن بن زيدان،من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد،مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01، ص10.

يقول الدكتور نبيل راغب: "كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[49].

من هنا يأتي الدور الريادي لمصمم العرض أو السينوغرافي، بوصفه فنانا مبدعا يضع على كاهله مسؤولية استنطاق الصورة وما تحمله من خطاب مسرحي حسب رؤية المخرج ، الأمر الذي يستدعي الحيطة والحذر في تعامل ذلك المصمم مع عناصر العرض، انطلاقا من وجوب تحكمه في فضاء الخشبة وزوايا الرؤية كي لا يتشتت ذهن المتلقي ، وحتى تكون هذه العناصر في خدمة النص يجب مراعاة متطلبات الخشبة وهندستها بما يخدم المسرحية،" لأن النص إذا كان مثيرا ومتدفقا بالحيوية الفكرية، والانفعالية، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة، كفيلة بتشتيت العين وضياع مجهود الممثل، وبالتالي حرمان النص من ممارسة تأثيره على الجمهور"[50].

تتمثل الوظيفة الثانية للسينوغراف في قدرته الدائمة على جذب انتباه المتفرج إلى ما يراد إيصاله من خلال العرض المسرحي كاملا، الذي يساعد المتلقي في فهم ما يراد قوله من معاني وأفكار ودلالات ، كما تتمثل الوظيفة الأخرى للسينوغرافيا في اختصارها وتكثيفها للانفعالات والأحاسيس والمعاني، اعتبارا من أن المسرح له خاصية الاختصار التي تأتي من ضغط الأحداث والتركيز عليها ، وإبرازها في شكل صورة مختصرة ودقيقة ومختزلة، فلا يقصد مثلا بالإضاءة الإبهار فقط، لأن الإنارة هاهنا تؤدي وظيفة فنية وجمالية، "ففي مجال التكثيف يصول المصمم ويجول، فإذا كانت القيم والعوامل الزمنية نابعة من السياق الدرامي، سواء بالنسبة للنص أو التمثيل، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت والحركة إلى حد كبير"[51]، والتكثيف من هذا المنظور بالنسبة للسينوغراف هو محاولة لتركيز انتباه الممثل في لحظات مهمة وحساسة أثناء العرض المسرحي.

---

[49]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 186.

[50]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 187.

[51]- م ن ، ص 195.

يمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسة هي (توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية)، لأنها ليست بالمهمة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقة كبيرة حتى تتم على أحسن صورة. كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التواصل والمتعة والمعرفة. ولن يكون عمل السينوغراف كاملا إلا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأول، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التصورات الفنية والتقنية والفكرية لعرضه.

ج. **الديكور**:

يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه "كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية"[52]، والمقصود بإطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية.

ويعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي. فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية[53].

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا.

يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي:

العنصر الأول: يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناء ثابتا، أو منظرا مرسوما.

[52]- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 156.

[53]- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 420.

العنصر الثاني: يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق

العنصر الثالث: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور وغيرها

العنصر الرابع: يمثل مقدمة منصة المسرح[54].

استعمل الديكور في بدايات العهد الإغريقي بوصفه تصميما ثابتا، حيث كان يرسم عادة في الخلفيات، مجسدا المنظر المسرحي " وقد وصف فيتيو فينوس الديكورات المسرحية التقليدية الثابتة التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما، فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم، الذي يثير الرهبة في التراجيديا، والمعمار ذو الألوان المرحة في الكوميديا، أما في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية، فكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة"[55]، يمكن القول أن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب، بل متجذر وقديم قدم المسرح في حد ذاته، بداية من اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيرا من إنجازات المسرح اليوناني، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي مازالت آثراها باقية إلى اليوم أكبر دليل على ذلك.

كما عرف فن الديكور في عصر النهضة طريقه إلى بداية الاحترافية، "واستفاد من المراحل السابقة، فأصبحت له قيمة فنية وتشكيلية خاصة على يد كل من أندريه بالاديو 1518- 1580م الذي ساهم في بناء المسرح الأولمبي في مدينة فيسينزا بين عامي 1552-1616.، ومع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، أصبح الديكور المسرحي من الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون، وأصبح لكل مسرحية ديكورها الخاص"[56].

[54]- ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 68.

[55]- نبيل راغب، النقد الفني، م س ، ص 69.

[56]- م ن، ص 82.

تابع الديكور المسرحي تطوره في دول أوربا المعروفة بالحركية المسرحية، إلى أن وصل إلينا الآن في طفرة نوعية تجاوزت كل ما قدم على مر العصور، بفضل التكنولوجيا المتطورة، التي ساهمت إلى حد بعيد في تطويره، ونبعت الحاجة إلى الديكور المسرحي وفقا لما تحمله النصوص من أنساق فكرية حداثية، وبذلك تجاوز الديكور وظيفته القديمة المحصورة في التزيين والرسم الطبيعي وأصبح فنا له دوره الهام في العرض المسرحي، لما يحمله من إمكانات تعبيرية تساهم في بلورة الفكر الذي يراد ترويجه وإيصاله، عبر أنساق من الرموز يحملها بين طياته،" والدليل على أهمية الديكور أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكورات بأنفسهم، وانظم إليهم كبار الفنانين التشكيليين"[57].

وبالنظر للمراحل التاريخية لفن الديكور لا يمكننا القول أن له قواعد فنية تحدده، لأنه رهين انطباعات المناهج الإخراجية التي نبعت من تصورات ذاتية للمخرجين ، غير أنه مهم يكتسي دورا كبيرا في العملية المسرحية "فالديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطا، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح"[58].

يضطلع الديكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أولها الوظيفة القصصية والتصويرية، مختصرا الحوار المسموع بأيقوناته المرئية، وتشكيل انطباع أولي عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي العمل المسرحي قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان[59]، وبواسطته تتكون للمتلقي فكرة أولية عن مكان المسرحية ومرحلتها الزمنية. كما يوضح الحكاية المسرحية مؤديا دور الدليل الذي يرشد المتلقي، ويكشف على المستوى الاجتماعي لشخصيات العمل المسرحي، فإذا كان الديكور يجسد منزلا قديما، فإن المتلقي يعلم أنه أمام شخصيات بسيطة من عامة الناس، وإذا كان يجسد قصرا ، فمن الوهلة الأولى تتراءى أما فكر المتلقي أنه أمام شخصيات راقية من المجتمع.

---

[57]– م ن، ص 86.

[58]– Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.165.

[59]–ينظر حنان عبد الحميد العناني،الدراما والمسرح في تعليم الطفل،دار لفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 199،ص 49.

يفكر المخرج أول ما يفكر عند قيامه بإنجاز عمل مسرحي معين بالديكور، إذ يقول جوردن كريج:" إن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي... والمشكلة لا تتعلق بالديكور في حد ذاته، بقدر ما يختص بخلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف من أفكار"[60]، فتصميم الديكور يرتبط برؤية الكاتب ثم المخرج، ليأتي مصمم الديكور منسقا ومآلفا لرؤية كل واحد منهما، في تصميم يتضح من خلاله الحدث المسرحي، كاشفا عن شخصياته والجو العام السائد في المسرحية.

يجدر بمصمم الديكور أن يكون ذكيا في تصميمه، جاعلا من الديكور وظيفيا يسهل تركيبه وتفكيكه دون أن تتضرر أجزاؤه، آخذا في الحسبان عدد العروض التي سيقدمها الديكور فالمصمم الذكي هو الذي يستطيع من خلال ديكور واحد أن يغير المناظر بسهولة خاصة في مسرحنا اليوم الذي يعتمد على تعدد الأمكنة.

د. الملابس:

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي " الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[61].

تعود الملابس في تاريخيتها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملونها مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي. فإذا ما عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس الإنسان يشكل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها، (فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصفات الاجتماعية).

[60]- إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960، ص 116.

[61]- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 405.

كان القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان ، والملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسة في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو :" بأن لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصة بها، غير أنها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر"[62] وبحسب رأي أرسطو فإن الملابس والديكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهميتها لكن ليس في العملية الدرامية بل في العرض المسرحي.

انتقل المسرح مع تطوره، وبخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات، وتم فصل الجمهور عن الممثلين، من هنا بدأ الاهتمام بعناصر الإيهام المسرحي، بما في ذلك الأزياء المسرحية، ليصبح لها دورا لا يستهان به في هذه الفترة، لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك؛ إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية، فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم، وملابس القادة العسكريين تختلف عن ملابس الجنود العاديين وملابس الطبقة الراقية تختلف عن ملابس الطبقة الكادحة.

بدأ من العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظريات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من عناصر المظهر الخارجي، إذ يقول أصحاب النظرية الفزيولوجية :" أن السوداوي يرتدي الملابس الداكنة والمعقدة التفاصيل، أما المنبسط فهو يهتم بالألوان الفاتحة"[63].

تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية، بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة، لأنها العنصر الذي يحمل كما لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات، فينقلها إلى المتلقي الذي تتكون لديه صورة ولو

[62]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 99.

[63]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 219.

جزئية أول ما يرى نوع اللباس الذي ترتديه هذه الشخصية أو تلك، فضلا عن أنها تعبر عن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصيات، هل هي مسنة أم شابة أم في مرحلة الطفولة.

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصمم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور والإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل اللغة والحوار وغيرها،" ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم...وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير"[64]. بمعنى أن الأزياء تأخذ أهميتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فإذا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النوم في منزل، فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول أن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد.

أ/ بعد اجتماعي: يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعيش

ب/ بعد تاريخي: يتوخى فيه المصمم الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي.

ج/ بعد رمزي: ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي تنحو إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحررا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بمخياله وموهبته الفنية من خلال قراءته للنص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية.

[64]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س ، ص 219.

وعلى هذا الأساس حدد الدكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع[65].

– **الأسلوب**: وهو تصميم الملابس وفق تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الذي تدور فيه أحداثها، ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال ثلاث قنوات (السيلوويت*، والنسيج، والحلي)

– **الحركة**: تشكل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي، الذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثلين الذين يتحركون داخل هذه الأزياء، لذا يجب أن تكون الأزياء عنصرا مساعدا على حركة الممثل فوق خشبة المسرح (جلوس، وقوف، انحناء)، مبرزة معاني الشخصية المتناولة، فالزي في المسرح هو وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه.

– **الممثل**: يجب أن يشعر الممثل بالارتياح لهذه الملابس، فقد تكون هذه الأخيرة وظيفية تساعد على الحركة وتبين معالم الشخصية، غير أنها لا تنال رضا الممثل، فيبدو غير مرتاح في تجسيده لدوره، لذا كان لزاما أن تكون الأزياء المسرحية تتوافق وشخصية الممثل حتى تساعده على تقمص الشخصية بشكل جيد، ولهذا يجب أن يدرس المصمم جسم الممثل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنية ودرامية في الوقت نفسه.

تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض متكامل، تكون الملابس أحد جزئياته المركبة.

هـ. الإضاءة:

[65]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، 220 إلى 230.

*السيلوويت: هو الإطار الخارجي الأساسي للزي، والطابع المادي الملموس له، الذي يعبر عن منظورها العام، وأحيانا يفرق مصممو الملابس بين سيلوويت الجسم وسيلوويت الرأس" راجع نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص 220، 222.

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار، أو غيرهما من عناصر العرض التي تملء فضاء المسرح بإيحاءاتها ورموزها الفنية، غير أن هذه الأغراض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة.

اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، لأن الشكل المسرحي الذي بناه اليونان يعمل على إيصال المشهد إلى المتلقي وفق حركية الممثلين، التي تسعى إلى إيصال رسالتها عن طريق الأسس السماعية ، لذلك كانت غالبية الأعمال المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير الجلي في الظلام، وعلى الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقين إيجابيا وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني،" ففي معظم المسرحيات الإغريقية، تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما، نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة"[66]. بمعنى أن الديكورات المسرحية كانت حقيقية في معظمها، تصور الأشجار والغابات والمنازل بكيفية واقعية، كما كان المتلقي اليوناني لا يعطي كبير بال إلى المناظر بقدر ما يتابع الحركية الدرامية للممثلين.

بدأ الاهتمام بالإضاءة مع بداية عصر النهضة، لكن ليس على المستوى الفني، بل على المستوى التقني، فكان شكسبير يعرض مسرحياته في القصر الملكي، الذي يحتوي على إضاءة اصطناعية متمثلة في القناديل وما شابه ذلك من أنواع النور الاصطناعي، غير أنه كان يكتفي بالإشارة عن طريق الحوار إلى المكان والزمان، ليل أو نهار أو مساء، كذلك الأمر نفسه بالنسبة لدراما القرن الثامن عشر والتاسع عشر[67].

بدأ الاهتمام بالمناظر المضاءة في المسرح مع اكتشاف المصباح الكهربائي من طرف العالم "إديسون"، فانزاح المسرح إلى اتخاذ نوع من الجدة والتميز أولا في المسرح، ثم جاءت السينما بعد ذلك، وأصبح المصباح الكهربائي له أثر كبير في إبراز دلالات العرض المسرحي[68]، وقد أثرت الإضاءة في نمط

---

[66]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 201.

[67]- ينظر د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 221.

[68]- ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، د ت، ص 21.

تعامل الكتاب المسرحيين مع عنصري الزمن والمكان، إذ برز الدور الجمالي والحيوي الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته لتمنحه طبيعة متميزة من خلال درجاتها وألوانها[69].

استفاد المسرح في الوقت الراهن كثيرا من التكنولوجية الحديثة لتقنية الإضاءة، فاستعملت أشعة الليزر، والمصابيح الكبيرة (هولوجرام Hologramme [*])، وسمحت هذه التقنيات بتحويل الركح المسرحي إلى فضاء مليء بالسحر والخيال والإبهار. حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، سواء من الناحية التقنية أو الفنية، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على خشبة المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة جلية. كما تستطيع الإضاءة من خلال تعدد ألوانها وقوتها وخفتانها توضيح أمزجة الشخصيات وحالاتها النفسية، محاولة بذلك إحالتنا إلى تعدد أو توحد الفضاءات على الركح المسرحي.

اكتسبت الإضاءة قيمتها الفنية والتقنية، لما تحمله من رموز تجنب المخرج الذهاب إلى الإشارات اللفظية[70]، لأن المشاهد عندما يرى مشهدا قاتما في ألوانه الضوئية الغير واضح في إضاءته تظهر الشخصيات المتحركة على الركح وكأنها أشباح، مثيرا ذلك مشاعر الخوف والرعب والقلق، وغيرها من المشاعر والأحاسيس الموحشة، في حين إذا كان المتلقي أمام مواجهة منظر مشرق، فيه ألوان ضوئية ساطعة متلألئة وبراقة، تظهر فيه الشخصيات بجلاء ومرح، من هنا يتشكل لدى المتفرج نوع من الإحساس بالتفاؤل والفرح.

يجدر بمصمم الإضاءة في العملية المسرحية أن يكون ذا براعة عالية في تحويل الضوء من لحظة إلى أخرى معاكسة لها في الدلالة؛ فقد يكون المتفرج أمام لوحة شاعرية جميلة تكون فيها الإضاءة خافتة تدل على رومانسية المشهد، ثم تأتي بصورة مفاجئة لحظة حرجة أو مخيفة في أحداث العرض المسرحي، في هذه اللحظة يجب أن يكون مصمم الإضاءة على درجة عالية من المهنية والبديهة في تحويل الضوء

---

[69]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.

[*]هولوجرام: تقنية ضوئية تسمح بصنع الشخصيات الضوئية كالأشباح والأطياف،راجع نبيل راغب،فن العرض المسرحي،ص 205.

[70]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.

من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية، وفق متطلباته التقنية المتواجدة بين يديه، كي يظهر العرض المسرحي متكاملا ولا يحدث الخلل الذي تحدثه الإضاءة إذا كانت غير متناسقة مع الحدث المعروض.

تؤدي الإضاءة دورا آخر يتمثل في صالة المتفرجين، حيث يجب أن يُحَضَّر المتفرج لتتبع أحداث القصة المسرحية من البداية، فيساعد الضوء بطريقة أو بأخرى على تحضير المتفرج نفسيا للحدث، وكمثال على ذلك إذا تم تسليط الضوء على شخصين جالسين في وسط المنصة عموديا وقد ارتديا معطفين أسودين وهما يتكلمان بصوت خافت والإضاءة ضعيفة نوعا ما، بحيث لا نستطيع تثبت رؤية ملامحهما، فإننا نتهيأ لأمر خطير سيحدث، كحياكة مؤامرة مثلا.

وتحدد مهمة الإضاءة في خصائص أربعة وهي:[71]

الخاصية الأولى: تهيئة الجو النفسي للعرض، وفيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين وكامل الخشبة المسرحية من عدة زوايا، تتلاءم وجلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين.

الخاصية الثانية: تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق خشبة المسرح بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما سيحدث.

الخاصية الثالثة: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض، لتقترب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث في هذه البقعة الضوئية من مواقف وصراعات وأحداث.

الخاصية الرابعة: التحكم في درجة التنبيه والتركيز، لأن العين ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء، ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام، لذلك توجه الإضاءة المشاهدين وفق ما تقتضيه الأحداث المسرحية، من خلال التركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث. وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته.

[71]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 206- 210.

يجب على مصمم الإضاءة مناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالمؤثرات الضوئية مثل الأمكنة المناسبة لوضع الكاشفات (Projecteurs) وكذلك كمية الضوء المراد توظيفها وكيفية توزيعها على المسرح، والألوان الضوئية المناسبة للعرض، فاللون الضوئي له قيمته الدلالية، وسنذكر أمثلة على بعض الألوان الضوئية الشائعة الاستعمال في العروض المسرحية وما تحمله من إشارات بصرية.

- الأحمر: يدل على العدوانية، ويعبر عن الدم، ومن جهة أخرى، يعبر عن الحب والجنس
- الأبيض: يدل على السلام والصفاء
- الأسود: يدل على الحزن والخوف والرهبة
- البرتقالي: يدل على الدفء والتوهج وهو لون محبب للنفس
- الأزرق: يدل على الهدوء والخيال[72].

اعتمد الفن المسرحي عبر طفرات تطوره على الإنارة سواء الطبيعية منها أو الاصطناعية من أجل توضيح زمكنة الأحداث. كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية وإخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ما تقتضيه من تكامل مع الديكور والأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي.

و. الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، وارتبطت في علاقتها بالإنسان منذ أمد بعيد، إذ كانت تشكل منبعا هاما من منابع الطقوس الدينية عبر العصور، فمارسها الإنسان منذ أقدم العصور وارتبطت بالمسرح اعتبارا من أنه أبو الفنون أولا، ولكونه ولد من رحم الطقوس الدنية التي كانت تقام احتفالا بإله الخمر والنماء " ديونيزوس"، لهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق.

[72]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 210.

احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخوص على ركح المسرح، كما انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني[73].

تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة لا تؤذي أذن المتلقي، حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها الموسيقى بمعية الحوار المسرحي، وهي من هذا المنطلق تعمل على جانبين، جانب خاص بالممثل، تساعده على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى إلى تهيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال[74].

يقزم مايرخولد Vsevelod Meyerhold * دور الموسيقى، من خلال نظرته لها على أنها تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشخصيات فقط[75]. لكن للموسيقى وظائف عدة تجسدت من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصة أدولف آبيا الذي ركز على عنصر الموسيقى، معتبرا إياه مركزا مشعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

تكون الموسيقى وظيفية في المسرح إذا لم تتناقض مع الحالات والانفعالات التي يوفرها الحوار المسرحي والحركات الأخرى على خشبة المسرح، فإيقاع الموسيقى إذا كان هادئا رومانسيا ووظفناه في حالة شخصية منفعلة جراء صراع قوي وحوار مضطرب، سيكون التناقض صارخا في هذه الحالة والعكس صحيح، كأن نسمع موسيقى صاخبة عسكرية مثلا في مشهد رومانسي كعقد قران حبيبين، من هنا

---

[73]- ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 106.

[74]-ينظر،د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2004، ص87.

*مايرهولد مخرج ولد بروسيا لأبوين ألمانيين، سنة 1874، شارك في المجموعة الأولى لفرقة مسرح الفن بموسكو، وكان من تلاميذ ستانسلافسكي، غير أنه غادر مسرح الفن بسب معارضته لمنهج ستانسلافسكي، أسس مسرح الغرفة سنة 1914، كرد فعل على مسرح الفن، راجع، المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، مس، ص 162 وما بعدها.

[75]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 172.

يجب التزام مقومات التجانس الموسيقي مع ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية الشكل والمضمون، ويبقى استعمالها مختلف حسب المناهج الإخراجية التي ترتبط أساسا برؤية المخرجين.

تستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الإيحاء بالواقع، وكذلك لرفع قيمة الأثر الدرامي مضفية بذلك جوا ملائما للأحداث المسرحية، مقوية الموقف الدرامي وموضحة إياه، كما تزيد الموسيقى وتنقص مثلها مثل الحوار الدرامي، مبتكرة نوع من الوجدانية التي تنقل المتلقي إلى عالم الأحداث التي يراها أمامه على خشبة المسرح[76]. ويمكن القول أن الموسيقى الوظيفية هي التي تتآلف بصورة فنية وتقنية مع عناصر العرض الأخرى، حتى يتشكل الإيقاع العام للمسرحية، والذي يكون مرتبطا بالضرورة مع الإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث الدرامي.

تتميز الموسيقى في المسرح عن باقي القوالب الموسيقية الأخرى في كونها تؤدي وظيفة درامية، إذ ترتفع بارتفاع التوتر وتنخفض بانخفاضه تماما مثل إيقاع الحوار الدرامي، ويتلقاها الجمهور بآلية تجعله يدرك من خلالها فكرة المسرحية وصراعها، كما يدرك معنى الموسيقى الدرامية من خلال ما تتركه في نفسيته من إحساس، إذ تنقله من حالة إلى أخرى، فيعيش معها مختلف أجواء المسرحية، وهي في النهاية فن يستجيب له العقل والحواس معا، أي أنها تنفذ إلى العقل من خلال الحواس الأخرى.

تكون الموسيقى في المسرح مؤلفة خصيصا لمسرحية بذاتها، كما يمكنها أن تكون مأخوذة من مؤلفات موجودة مسبقا يتم توظيفها بموافقة المخرج الذي يبقى هو المسؤول الأول على التنسيق بين كل عناصر العرض، والموسيقى التي تصاحب العرض بواسطة إيقاعاتها وألحنها تستطيع أن تخلق جو الأحداث، وتشير كذلك بطريقتها إلى زمكنة وقوعها، كما تستطيع الكشف عما يسكت عنه الحوار، فهي توحي لنا مثلا بالرقة والحنان، حينما يكون النص مليء بالقوة والعنف والقسوة، لتشكل رفقة المؤثرات الصوتية الأخرى نسقا دلاليا يعمل على مستوى الزمن والمكان لإيصال ما يراد إيصاله إلى المتفرج.

[76]– ينظر، د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، م س، ص 90.

ز. الإكسسوارات:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي. وظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعارية[77]. وتساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته.

يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، "أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية"[78]، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات توظيفا سليما، يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها بالشخصية، أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، " فمنديل ديزدمونة هو في الأصل منديل عطيل الذي أهداه بدوه إلى ديزدمونة، فيسقط منها سهوا فتجده إيميليا، ويستغله ياجو للإطاحة بعطيل" نلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة في مسرحية عطيل، لها علاقة بهذا المنديل، إلا أن استخدامه يختلف من شخصية إلى أخرى، و الشيء نفسه بالنسبة للسيف في مسرحية "هملت" فهو في أصله يستعمل للقتال، لكنه استعمل للقسم عند ظهور شبح الملك المغتال[79].

يتيح عمل المخرج على الإكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الإكسسوارات للشخصيات، لهذا يجب مراعاة عدة أمور في اهتمام المخرج لهذه العملية نذكر منها:

---

77 - voir Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.p.225.

78 -حسن إبراهيم الإكسسوارات المسرحية،مقال،مجلة فنون، العراق، 1996،ع05،ص33. www. Les accessoire.ph.org

79- راجع مسرحيتي، هملت، وعطيل للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير.

– معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى.

– لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.

– نسبة استعماله، وهل يتكرر ثم هل تتغير دلالته التعبيرية أو لا تتغير [80]؟

وتحدد الإكسسوارات جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة، نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات المجسدة من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية تؤدي الإكسسوارات دور التفاصيل الدقيقة التي تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكاتها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الإكسسوارات للتعريف بالمكان (منزل أو قصر أو حانة وغير ذلك).

توظف الإكسسوارات مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأن الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

ح. الماكياج:

يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي سيجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية، لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح هذه الشخصية وتقويمها، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء، فقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا[81]. لذلك يدعم الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره.

[80]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 221.

[81]– ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه دريني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص 18-19.

يستعمل الممثل الماكياج كخطوة أخيرة تساعده على تعميق طاقته التعبيرية وذلك من خلال خطوطه التشكيلية "لأنه ينطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء"[82]، الأمر الذي يجعل الماكياج يتحكم بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني الذي يقرب الشخصية المراد إبراز ملامحها الفزيولوجية للمتلقي، كأن نكبر الأنف، أو الذقن أو ندكن الوجه وما إلى ذلك من مهمات الماكياج، التي تتيح في بعض الأحيان حلولا لا غنى عنها في العرض المسرحي.

كما يستعمل الماكياج في بعض المسرحيات لإعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسوية، في حالة ما إذا أراد المخرج إيصالها بشكل جميل كشخصية الأميرات، أو نساء الطبقات الأرستقراطية، وتكمن مهمة الماكياج بصفة مختصرة في جعل مظهر الممثل يلائم الشخصية التي يؤديها لذلك ينصح بعدم المبالغة في استخدام المساحيق، بل يجب الاقتصار على ما هو ضروري، حتى لا تكون صورة الممثل مبتذلة أو مضحكة أحيانا. كما تدخل كل عناصر العرض في نطاق عمل المخرج ، ويستعملها كل مخرج حسب قراءته للنص، وحسب اتجاهه الفكري والفلسفي لأن لكل مخرج رؤيته الخاصة ، من هذا المنطلق ظهرت عدة تيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي العالمي، سيذكر البحث أهم ثلاث تيارات مع ذكر بعض التجارب الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر.

المحاضرة الثامنة: المخرج في مقابل النص الدرامي

يجسد المخرج المسرحي النص الدرامي بوسائل تشهد على كفاءته (أو عدمها) في إبداع خطاب سمع–مرئي يتجاوز الخطاب الافتراضي المكتوب عن طريق التشخيص والتشكيل الذي يحوّل عالم النص الاحتمالي إلى عوالم مرئية، وذلك لكون النص الدرامي إبداع أحادي الوسيلة، إذ هو كلام مكتوب يعبر عن فكر صاحبه ومواقفه الاجتماعية والسياسية إزاء الحياة وهو لذلك خاضع إلى القراءة، والتأويل

[82]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 228.

واستبدال فضاء الكلمة بمساحات مختلفة ومغايرة. ويقصد به خطاب العرض، ذلك هو إبداع آخر ينطلق من نص قبلي ليبني عوالم مرئية، ناجمة عن قراءة المخرج وتأويلاته الذاتية:

يجب على المخرج أثناء تصديه للنص الدرامي أن يضع رؤية إخراجية تتوافق وطبيعة النص، وكذلك مستواه الفكري وإيديولوجيته، ولكي يترجم هذا النص بصريا يبدأ المخرج بكناش المسودات، حيث يسجل فيه الإنطباعات الأولى لأنها ستبقى معه إلى نهاية العرض المسرحي.

بعد القراءات المتعددة للنص تتشكل للمخرج معالم العرض في ذهنه، هذه المعالم تتأتى له من خلال وضع الملاحظات والإرشادات المسرحية التي يعتمدها في تعامله مع فهم الشخصيات المؤسسة للنص الدرامي، فالعرض المسرحي الناجح هو العرض الذي يكون فيه المخرج مدركا لمغزى نصه، والممثلون مدركون لتصور المخرج للعرض المسرحي. وللوصول إلى هذه المرحلة يجب أن يتناقش فريق العمل على كل كبيرة وصغيرة في النص الذي سوف يجسد حتى يتم فهم فكرته وإيديولوجيته، وتصور المخرج له وفي هذا الإطار يقول " جون فيلارjean Vilar " في هذا المقام " يجب أن يشتمل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية ويجب على المخرج أن لا يقلل من أهمية هذا العمل "[83].

بعد القراءات المتعددة للنص يجد المخرج نفسه قد فهم مغزى ومعنى النص الدرامي ويصبح قادرا على إبرازها للمتلقي بطريقة جمالية على خشبة المسرح مستخدما موهبته الفنية في ذلك، فالإخراج هو تفسير مادي ملموس وحركات محبوسة، وتنسيق بين جميع مكونات العرض المسرحي وليس ذلك

[83] ينظر هارولد كليرمان حول الإخراج المسرحي – تر-ممدوح عدوان – دار دمشق ص 40. عن منصوري لخضر، ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج.، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2011/2010. إشراف، د ملياني محمد، ص 22.

الإخراج كله، وإنما هو يبدأ بالفهم لكل هذه العناصر بدءا بالنص ليصل في النهاية إلى ترجمة هذا الفهم إلى بناء محكم وفن قائم له أسسه العلمية المدروسة، فهو قائم ظاهريا على الممثلين والديكور والإنارة والظلال والإكسسوارات والملابس والماكياج والموسيقى والإيقاع ومنطوق الكلمات والجو العام الذي ينتج العرض المسرحي أما باطنه فيكون روح المخرج من خلال رؤيته وترجمته الإخراجية للنص المكتوب[84] .

وحتى يتسنى للمخرج فك رموز النص "الأدبي" عليه أن يراعي الظروف المحيطة به (التاريخ – البيئة السوسيوثقافية والسياسية) التي أبدع فيها، من ثمة يمكن لإخراجه طرح ما عجزت كلمات النص عن الإفصاح عنه[85] ، ذلك استنادا إلى رأي الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيلد حينما تتكلم عن " ثغرات النص les trous du texte"[(86)] والتي يمكن للإخراج أن يملأها فللمخرج مسؤولية عظمى في طرح أفكار المؤلف دون تزييف أو تشويه، إذ يحاول ترجمة النص المكتوب إلى مجموعة أصوات وحركات ورموز ، فعليه أن لا يتطرق إلى تفاصيل التي لا تفيد الإخراج في جدله مع المؤلف حول الأفكار فلكيهما حريته و رؤيته للأشياء ، فالصراع بين المخرج والمؤلف موضوع جدل دائم عبر العصور ، ولقد قرأنا احتجاج "أنطوان تشيخوف" لأن "ستان سلافسكي" قد حَوَر في قراءته لنصوصه عبر رؤيته الإخراجية، وظهر له أنه حرفها والمسألة هنا والتي تظل عالقة لم تجد حلاً فالصراع قائم، وسيظل كذلك

---

[84] - منصوري لخضر، ، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج.، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2011/2010. إشراف، د ملياني محمد، ص 23.

[85] Patrice PAVIS, analyse des spectacles –Paris- é Armand colin 2005 –P 185-186. عن منصوري لخضر، مرجع نفسه، ص 25

[86] Op cit. Anne Ubersfled, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 197. عن منصوري لخضر المرجع السابق، ص 25

لأن جل المخرجين يخرجون عن النص بإعادة كتابته أو ترجمته ركحياً إلى عرض، فالمخرج يختار تفسيرا جديدا للنص الأول لتحقيق المتعة المراد الوصول إليها ، لكن النص والإخراج يظلان منسجمين إحداهما مع الآخر ويقنعان بأنهما وجه لعملة واحدة ضمن العرض المسرحي الكامل .

إن المخرج الحريص على احترام فنه (مسؤول على جل الأفعال التي ينتجها) يهتم بدراسة وجهة نظر المؤلف تجاه ما كتب، وكل تفاصيل إبداعه المسرحي ، ذلك أن هذه الوجهة ترتبط ارتباطا وثيقا بالأهداف الدرامية والجمالية التي تصدر عنه، وبالتالي فالمخرج يسعى دائما إلى إبراز نقاط قوة النص، في تفاعلها مع العرض في إطار رؤيته، وأسلوبه وتطوير الأحداث وفق سياق منطقي لا يتنافى وأفكار المؤلف بل يجعلها داخل الوحدة العضوية لنص الإخراج، ودائرة إيقاع الرؤية الإخراجية المؤثرة في المتلقي والمتوازنة وأسلوبه في الإخراج لأنه سيد العمل الفني كله .

كما ذكرنا سالفا فإنَّ الإخراج ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمادة النصية ، وإنما هو ترجمة هذا الفهم إلى بناء متين يتشكل في العرض كعلامات تحيلنا دائما إلى تفسيرات متجددة تفتح الطريق إلى تأويلات جديدة متعددة للنص الواحد. من ذلك تعد "مهمة المخرج الأولى تحويل النص المسرحي المكتوب إلى عمل حي"[87] فوق منصة المسرح من خلال تفسير المعاني ومراميها، وأفكارها الأساسية مستخدما في ذلك إمكانيته الذهنية والعاطفية والثقافية.

وقبل التعمق في قواعد وأسس القراءة الإخراجية، لا بد على المخرج أن يقرر الشيء الذي تتحدث عنه المسرحية، ولكي تتم هذه العملية، يمر المخرج بمرحلتين هامتين في تعامله مع النص، الأولى تتعلق بالبحث عن المادة وتحديدها، ونسميها، القراءة الاستكشافية. والثانية تتعلق بالإعداد الدراماتورجي أو المعالجة الدرامية وتسمى القراءة الاستبدالية.

87 -Bernard Dort, Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue édition pol. , France, 1995, page 246

المحاضرة التاسعة: القراءة الاستكشافية:

تعد هذه المرحلة من أهم المراحل في عملية البناء ، تبدأ بعد الاستقرار على النص الذي سيتناوله المخرج ، إذ عليه قراءته –كما سبق ذكره – قراءة مستفيضة وهي تشبه ما نقوم به في الحياة عندما نرغب في استكشاف طبيعة أي شيء، فيبدأ المخرج بدراسة أفكار النص ليقسمها إلى وحدات وأجزاء، مركزاً على فكرة المشهد أو بذرته للوصول إلى الدوافع والبواعث المسيطرة على الفكرة العامة للنص، والتي تعتبر بمثابة المفتاح الذي قد يسهم في فهم واستيعاب الصراع الرئيسي من خلال إتباع سير الفعل المسرحي ،من ثم يفهم المخرج المعاني الخفية وراء النص فتنكشف أمامه أبعاد الشخصيات المسرحية في علاقتها المتشابكة لوصولها ذروة الحدث المسرحي .

تعد القراءة الاستكشافية الأساس المهم في بناء رؤية المخرج المسرحية، في حينها تبدأ مخيلته الفنية في التساؤل وطرح جميع الصعوبات التي قد تعيق العمل المسرحي ، والقراءة الاستكشافية هي قراءة واعية ومحسوبة في نفس الوقت، تحدد أهداف المخرج من العرض المسرحي في المرحلة اللاحقة حينما تتكون الصورة المسرحية لدى المخرج باستخدام كل طاقاته الإبداعية لأجل إنجاح العرض وإبراز رؤيته الإخراجية التي هي الفكرة الرئيسية للنص المسرحي المعروض. إنَّ فهم الفكرة – النص المكتوب– في أي عمل فني تجعل المخرج المسرحي " يتمثلها من خلال انطباعاته الحياتية ووعيه وتجربته "[88] فيقوم بجل الأعمال التي ينهض عليها عمل الناقد المسرحي، من ثمٌ ينشأ لديه تصوُّر عن العرض الذي سينفذه لتوصيل مغزى المسرحية ومعناها، وهذا بالطبع يتطلّب من المخرج طرح عدة مسائل وتساؤلات تستوجب تركيزه في مواجهة هذا النص.

القراءة الاستكشافية حجر الزاوية لأي إخراج مسرحي علمي مفهوم بشكل يجلب أنظار المشاهدين. وكي تستكمل القراءة الاستكشافية لابد على المخرج أن يكتشف من خلال القراءة جل عناصر البناء الدرامي معروفة لدى دارس المسرح "الفكرة، الحوار، الشخصيات، الصراع الحبكة، الزمان

---

[88] ينظر : أوسكار ريمز –الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي ، ترجمة نديم معلا محمد – منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية – دمشق 1986 ص 99. عن منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج.، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2011/2010. إشراف، د ملياني محمد، ص 27.

والمكان، ولأن الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، وحامل شكلها ومضمونها، يكتسي أهمية متميزة لكونه "يعبر عن فكر المؤلف والشخصيات ويظهر صراعها، حتى وإن كان خفيا ويكشف عن علاقاتها وأبعادها و من خلاله أيضا يتعرف المخرج على عنصري الزمان والمكان لأنه يروي الأفعال التي يصعب تمثيلها".[89] ثم تأتي العملية المهمة في القراءة الاستكشافية والتي تعتمد على خطوات أساسية تسهل وظيفة المخرج مع الفريق الذي يعمل معه طوال فترة التدريبات حتى البروفة العامة.

1.1 : ملخص المسرحية :

يتفق جميع النقاد والدارسين على أن من أهم وظائف المخرج هو بعث الحياة في النص المسرحي ، بإعادة صياغته في لغة مرئية (في مفردات وأصوات وحركات خلاقة) توحي بالحياة فوق منصة المسرح ، وحتى يتسنى للمخرج ذلك، عليه القراءة المتعددة لنص مسرحية، إذ عليه مراجعة ومسائلة كل الاستفهامات والأفكار التي يضعها المؤلف في نصه المسرحي .

وتتأسس هذه العملية في بادئ الأمر على محاولة تلخيص أفكار المؤلف ومحاولة فهم كل ما في النص المسرحي وما يحيط به من مؤثرات خارجية بالتحليل والتفكيك وإيجاد الحلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد فيما بعد عن طريق التصور المسبق لهذا النص ، فيضع صوب عينيه سير الحكاية والحبكة معاً ، ويحاول فهم جل الأفكار التي طرحها كاتب النص

المحاضرة العاشرة: القراءة الاستبدالية

تعبّر القراءة الاستبدالية عن رؤية المخرج الذاتية لنص المؤلف أو موضوعه، وهي كما يحددها مصطلح الاستبدال، تعني صياغة (تغييريه) تطرأ على النص الأصلي، أو أقرب إلى ما قد نسميه عملية الاقتباس الفكري. تبدأ المرحلة الاستبدالية بالإعداد الدراماتورجي الذي يعتبر نقطة ارتكاز لوسائل العرض، إذ من خلاله يحدد المخرج الفضاء المسرحي والتشكيل الحركي والإنارة والأزياء والموسيقى

[89] –ينظر فردب ميليت وجيرالديس بنتلي، وظائف الحوار في كتاب "فن المسرحية" ، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة بيروت ص: 483.

والمؤثرات الصوتية.(فالإعداد الدراماتورجي كالمقطوعة الموسيقية التي يقرأها رئيس فرقة موسيقية ويعيد توزيعها على الآلات....).

لا يحد القراءة الاستبدالية زمن معين، فهي تمتد أحيانا إلى غاية العروض الأولى، أين يدخل التلقي عاملا حاسما في العملية كلها، وعادة ما يجلس المخرج أو مساعده، إن وجد، وسط الجمهور ليراقب عن قرب ردود أفعال المتلقين، وقد ينتج عن ذلك تحويرات جزئية في أداء الممثلين أو في التشكيلات الحركية و ربما في بعض أجزاء الديكور. يحتكم الأعداد الدراماتورجي إلى شروط أساسية يتمتع به المخرج الواعي بعمله.

من الواجب الإشارة إلى أن المؤلف الدرامي مبدع وغالبا ما يكون المبدع الأول، وهو من هذا المنطلق صاحب حق، يجب أن يحترم لذلك بقول أوتو براهام: "إن المخرج هو ذلك الفنان الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل (للنص) ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد في النص الذي يجري عرضه وليس خارج حدوده". وكان أندري أنطوان يحث ممثليه على البحث في ما وراء سطور المؤلف، ولقد أعد بذلك ممثلين يخدمون النص ويقدسونه، وموازاة مع ذلك، هناك مخرجون يحتكمون إلى سلطة العرض ويعتبرونه المرحلة الحاسمة لقيام العملية المسرحية برمتها، فيبيحون لأنفسهم التصرف في نص المؤلف (حوارا وإرشادات)،كما أن هناك فئة ثالثة ترى بأن أهم عنصر في العملية كلها هو الجمهور، فتقيم عروضها بناء على نظرية التلقي. وأخيرا، علينا أن نفهم كلمة الأمانة بمعناها الخلاق لا بمعناه الحرفي. يقول بريخت في هذا الموضوع:" إن كلمة المؤلف ليست مقدسة أكثر مما هي حقيقية، وإن المسرح لا يخدم المؤلف بل يخدم المجتمع." [90]

ترتكز القراءة الاستبدالية على المعاصرة من خلال تغيير في زمن أحداث المسرحية لأن ليست جميع النصوص بمكوناتها السوسيو ثقافية صالحة لأي مجتمع، فيأتي المخرج و يُحور في بعضها ليتمكن من تقريب النص المسرحي لقضايا المجتمع، لذا قد تكون قراءة المخرج الاستبدالية ترتكز على أو دون

[90] –ينظر: كاترين بليزايتون، مسرح مايرخولد وبريشت، ترجمة فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة– المعهد العالي للفنون المسرحية 1997 دمشق، سورية، ص 104، عن منصوري لخضر، مرجع سابق، ص30.

إسقاطه على الواقع المعيش للمتفرج وفي ذلك يقول مايرخولد (فيسفولود) "إن المسرح لا يحتمل الركود ولا الجمود، وهو لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى في تناوله موضوعات الماضي"[91].

1.2 : الإضافة:

يحزن المخرج المسرحي حين يقع سوء فهم رؤيته الإخراجية من قبل المتلقي ومن الأولويات العظمى التي يستوجبها الإخراج المسرحي، هو محاولة وضع تصور أو خطة إخراجية مبنية على فهمه لعمق ومضمون النص المراد إخراجه مع فريق عمله، من ممثلين ومصممين وكل المشتركين في العرض ،فهذا التصور ينطلق أساسا من فهم النص المسرحي وتفسيره وتوصيله إلى الجمهور على أحسن صورة منشودة انطلاقا من إتقان دوره كدارس وباحث وكفنان مترجم مبدع للمادة النصية على الركح. وإذا كان المخرج مطالبا بتحليل جميع مكونات النص، عليه أن يدرك ويمتلك الحس الفني والعاطفة التي ستجعل هذا النص يصبو إلى المعايشة* أو أن يشاركه الجمهور دون إيهام**.

غالبا ما يحتاج هذا النوع من العمل الفني قراءة متعددة للنص المسرحي لأن الإخراج هو إبداع جديد لنص، وبالضرورة إلى نوع من التغيير في البنية العامة للنص الأول وإعادة صياغته، وغالبا ما تكون في الحوارات، إذ يجوز للمؤلف أو الدراماتورج أن يضيف حوارات يرى أنها تملأ ثغرات في النص، على أن تصاغ بنفس أسلوب الكاتب، كما يجوز للمخرج إضافة شخصية ما بشرط أن تكون حاملة للفكرة التي تعالجها المسرحية وتقدم حلولا إخراجية. وغالبا ما يحتاج المخرج إلى من يساعده في تلك المهمة الصعبة، فقد يكون المؤلف نفسه أو دراماتورج لإعادة بنائه وفق الرؤية الإخراجية هذه العملية تضع يد المخرج على مفاتيح النص ومداخله الحقيقية لأجل تفسيره تفسيرا واعيا ذا درجة عالية من

---

[91] – ينظر:كاترين بليزايتون ، م ن، ص :90.

* هدف المنهج النفسي في المسرح هو معايشة الجمهور لأحداث المسرحية، ينظر منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 30

** يسعى المسرح الملحمي إلى إشراك المتلقي في العمل المسرحي كي لا يستلب في أحداث المسرحية و هذا ما أسماه بمؤثر التغريب الذي أوجده برتولد بريشت، فالمشاهد لا يجلس في القاعة و يتلقى أحداث المسرحية دون مشاركته فيها بل عليه أن يتخذ موقفاً مما يجري أمامه في الركح.

الحساسية والوعي النقدي والتحليلي القادر على استيعاب كل مكونات الفضاء المسرحي بجميع عناصره.

2.2 : الحذف :

يشكل النص المراد إخراجه بديلا للنص المؤلف حيث يعمد الكثير من المخرجين إلى حذف حوارات أو شخصيات أو وضعيات نصية لا تتلاءم ورؤيتهم الإخراجية، هذه العملية كثيرا ما تشكل أرضية لنزاع وجدال مابين المؤلفين والمخرجين حيث إن المؤلف في الكثير من الأحيان لا يتفق مع المخرج أثناء هذه العملية، إذ يرى أن نصه وحدة متكاملة لا يجوز لأحد أن يمسها، إنه يفكر في الكلمات والخط القصصي والوضعيات والشخصيات، أما أداة المخرج فهي التصرفات (السلوكات والأفعال) والأشكال الجسدية والأضواء والألوان والحركات، وحين يقوم المخرج بمخالفة أراء وأسلوب المؤلف فهو لا يفعل ذلك إلا بهدف الوصول إلى نتيجة مع تصوراته فيذوب بذلك النص المسرحي في العرض .

يتأسس هذا الفعل لدى المخرج من نزعته للوصول بالنص إلى أبعد نقطة تتأسس على قاعدة جمالية وهدف استراتيجي للعرض ككل ، ويمكن أن يفيد المتفرج ، والناقد في بناء تصور جديد للنص الأول، ففي هذا المجال يمكن القول أننا لا نشاهد أبدا "هملت" لشكسبير على المسرح، لقد رأينا فقط هملت برؤى مختلفة لمخرجين، أما هملت شكسبير فليس موجوداً إلا في الكتاب، فالمسرحية تعددت فيها القراءات والرؤى الإخراجية وبدورها تعرضت لحذف بعض حواراتها للضرورة الإخراجية والكاتب ذو الخبرة يكون لديه الاستعداد للتعاون مع المقترحات التي تصدر عن المخرجين في حذف بعض الجمل أو المفردات التي لا تليق برؤية المخرج أو بتقاليد الفرجة لدى المتلقي.

لعل الخطوة الأولى في العمل على سيناريو الإخراج تتم بحذف الأشياء التي لا تلزم المخرج في رؤيته الإخراجية، لتهيئة العرض فتتم من خلال المشاورات بين المخرج والمؤلف المسرحي بمناقشة المادة النصية، ومدى فاعليتها في الملتقى، وإذا كان المخرج بليغا ومقنعا فإنه يضيف إلى مادة المؤلف ويغير فيها باقتراح أسطر جديدة أو جمل أو مشاهد لتوضيح موضوع وفكرة النص، أو تسلسل الحكاية وإذا

كان المخرج في بداية قراءته الاستبدالية غير متأكد من الحاجة إلى عملية الحذف* أو مراجعة النص، فمن الأفضل ترك ذلك إلى مرحلة لاحقة وهي مرحلة التدريبات التي تكون فترة مفيدة ومثلى لكل من المؤلف والمخرج، في تدارك بعض الهنات التي قد تقع في النص، و بذلك مدركا لما تستوجبه الحساسية الأدبية للمؤلف، وأن يعرف المخرج كيف يجعل المؤلف يتخطى حدوده، ويوسع من أفقه وتخفيف أخطائه، فهذا جوهر العمل الإخراجي وهو إدراك لعيوب النص وإمكانية معالجتها من خلال الدراسة المتأنية والجهد المشترك بين المؤلف المسرحي والمخرج للوصول إلى نتيجة ترضي الطرفين مع قليل من الخلافات، ويبرز الانزعاج عادة عندما يتقدم المخرج إلى المؤلف بطلبات دون النظر إلى فهمها المبدئي لشكل النص الأساسي ومعناه، فقد يؤدي ذلك أحيانا إلى مسرحية مختلفة عن مسرحية المؤلف وقد يكون سببا في اختلاف الطرفين .

3.2 : التقديم والتأخير:

يؤسس الإخراج نصاً مسرحياً مكتوباً ركحياً على قواعد علمية فاعلة في بنية العمل في ذاته، وما يجب على المخرج معرفته ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية ، وإنما يبدأ بالفهم لينتهي " بترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي وعملية الترجمة هذه تستوجب بناء العرض المسرحي الكامل مؤسسا على نص مكتوب وفن قائم بذاته وله أسسه العلمية ودراساته"[92]. وتكون أسمى وظائف المخرج هي معرفة خلفية النص المراد إخراجه فعليه أن يتصور النص على خشبة المسرح وبناء هذا العرض وفق تفسير كل أفعال النص بصيغة منطقية، لذا من المستحسن أن يصلح في بعض المشاهد، من خلال عملية التقديم والتأخير إذ يمكن لحوار أو جملة يكون لها وقعها الخاص في المتلقي إذا قدمت أو أخرت، فيستعيد النص بناءه وتكامله وانسجامه في هذا التقديم أو التأخير، إذ إن الحساسية الفنية والفطنة المسرحية هي من بين العوامل الرئيسية التي تجعل من المخرج يتفطن إلى تقديم

* لأنه غير متأكد من ذلك أو أن رؤيته الإخراجية لم تتبلور بعد إلا بتوفر ظروف جديدة من مستلزمات تقنية و بحوث تخص بعض الشخصيات في رمزيتها و بنائها.

92 جمعة قاجة ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها مند الإغريق حتى عصر الحاضر ، دار للطباعة والنشر ، ط1،2005 دمشق سورية – ص259. عن منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 33.

مشهد أو جملة عن الأخرى، كي يزيد النص متعة ،وعادة تسلم هذه المهمة إلى الدراماتورج (معالج النص الدرامي) الذي يشتغل في إعداد العمل نصياً و يعملان معا على نص المؤلف وفق الرؤيا التي يريدها المخرج.

من هذا المنطلق يصير المخرج بمثابة صانع العرض ومؤلفه إذ إن كل المكونات الظاهرة وغير الظاهرة للعرض المسرحي تتبلور في ذهن المخرج من خلال عملية التقديم والتأخير، فهو الذي يختار مدى تفاعل الأحداث وفق منطقه ووفق الإيقاع الذي يريده، والمؤثرات المناسبة لذلك، حتى يثير في المشاهد/المتلقي أكبر قدر من المتعة ،إذ أن المخرج الألماني" أدولف أبيا Adolphe Appia" يؤكد على أن: " المخرج هو بمثابة المفسر لعمل المؤلف بينما اعتبره "إدوارد كوردون كريج " Edward ***Gordon Craig***" " فنان مستقل له رؤيته الخاصة للعمل الأدبي "[93]

المحاضرة الحادية عشر: بناء التشكيل الحركي

1.3 :الخطوط:

يقصد بالخطوط مجموع النقاط المتعاقبة – وهي الأثر الذي تكونه الأداة على سطح مستو أو غير مستو، أو على حجم، أو في أي فضاء من فضاءات اللعب المسرحي ، بمعنى أن للخطوط دوراً فاعلاً في الربط بين الموضوع (النص المنطوق) والمحتوى المطلوب الوصول إليه (الرؤية الإخراجية أو الفكرة الإخراجية) في الصورة السمعية المرئية ،ولهذا فإن نجاح أي صورة (مسرحية) يرتبط ارتباطا وثيقا باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون المعربة عن المحتوى الذي يريده المخرج مع مراعاة طبيعة الموضوع ،فللخطوط قدرة على تشكيل الفضاء المسرحي (أنظر الشكل رقم 01) ، أي مكان لعب الممثلين وفضاء قاعة العرض.

إن آلية الميزنسين في العرض المسرحي تشتغل على ثلاثة قوائم ، أولها الإنسان (الممثل) وثانيها المكان (الفضاء المسرحي) وثالثها الصورة (الموضوع) وعليه فإن الخطوط بتنوعها تفرز ثراءً لا يمكن

[93] بدري حسون فريد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، منشورات وزارة التعليم العالي بجمهورية العراق ، 1980 ط1-ص 24.

الاستغناء عنه في إنشاء وصناعة العرض المسرحي، إذ عندما يدخل الميزنسين في تشكيل هيئة الشخصية المسرحية من خلال بعدها الفيزيولوجي (الجسمي) يكون للخطو، (الحركة على منصة المسرح) دور الإيحاء بالحقيقة الداخلية للشخصية أثناء لعبها على الركح، وحركتها باتجاهات مختلفة ومتنوعة، إضافة إلى ذلك تكشف الخطوط وتشرح للمتلقي الأجسام الموجودة على الركح من ديكورات و أشياء يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية. وكذا جل الشخصيات إذا ما استخدمها لتصوير حركات تشكيلية (بلاستيكية) في الفضاء المسرحي بواسطة أجسامها، لتمنح المتلقي انطباعا واضحا من خلال تشكيل الحركة لوصف الشكل"La forme"

كما أن الأداء المسرحي يتطلب من الممثل الدخول في عوالم الخطوط ، فحركته على الركح بخط منحني محسوبة إخراجا ، لجعل زاوية نظر المشاهد مكتملة باتجاه ما يحتويه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول عرض ، عمق) فالخطوط تقود عين المشاهد إلى مركز الانتباه في ما يريده المخرج أو الرؤية الإخراجية في نسج علاقته بالموجودات (شخصيات أخرى – ديكورات- ملابس – إكسسوارات وحتى المؤثرات الصوتية) فهذه العلاقة (الداخلية) مع الأحداث، حسب مقتضيات العرض، تساهم في إدراك الشكل الذي تكمن فيه الفكرة ، فأي حركة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخطوط (الوهمية)، التي تقودنا إلى فهم طبيعة الموضوع والنقطة المرشدة للعين داخل العرض [94].

2.3 : الكتل:[95] Les masses

تعني الكتلة في المسرح " الأشياء" المكونة لهيئة الفرد أو الأفراد أو أي مادة تدخل في التركيب الذي له حدود تكوينية معينة ، تتفاعل وتتوازن مع العناصر الأخرى التي تكَوِّن العرض المسرحي فالكتلة إذن هي الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي، يوظفها المخرج كالممثل والحركة واللون والضوء .....الخ ، ذلك لأن الممثل هو كتلة فعالة ومؤثرة حينما يضيف إلى الفضاء قوة ونشاطاً، وهو مركز قوة خالقة ومتطورة لذا يصير الممثل بمثابة

[94] ينظر: أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987، ص 16.

[95]– ينظر منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، م. س، ص. 36.

كتلة تحوز على جذب نظر لما يتمتع به من وزن ،كإثارة مزاج المتلقي والمشهد في آن واحد من خلال تشكيل المعنى الدلالي للكتلة على المسرح وتتعدد أنواع الكتل و لها عدة أنماط أهمها :

1-كتلة ثابتة (جامدة)

2-كتلة متحركة (آلية)

والاثنان في حركة مستمرة بواسطة الميزانيس الذي يمنحهما دلالة حركية، عدا حركة الممثل من خلال الفعل المسرحي، وما إن يتحرك الممثل حتى تبدأ هذه الكتل في الاشتغال، تبعا للعلاقة الموجودة داخل الفضاء المسرحي وتبعا لطبيعة المشهد ، فتتحول هذه الكتل من أشياء إلى "علامات signes لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية" [96] فعطيل مثلا هو كتلة ساكنة ولكن ما إن تبدأ الاتهامات والشتائم لكل من " رودريغو " و " ياغو" حتى تفقد هذه الكتلة سكونها لقسوة الفضيحة، وتتحرك بذلك بدافع فعل الغيرة على " ديدمونة" ويصير" عطيل"[97] بذلك كتلة ثائرة ،ويمكن أخذ مثال آخر متمثل في السلم الخشبي، فهو كتلة مكونة من عمودين بطول واحد تربطهما ألواح أفقية، وعندما يحتل حيزا في المكان / الفضاء المسرحي فهو كتلة ساكنة لكن حينما يستعمله الممثل في استخدامات متعددة يتحول من سلم للصعود والهبوط إلى قضبان سجن أو جسر يربط بين مستويين أو نوافذ في شكل أفقي .

إن استخدام كل كتلة ساكنة من طرف الممثل تعطي دلالة اشتغال تختلف عن سابقتها تبعا لحتمية المشهد والموقف الدرامي.

تتحرك الكتل في مراحل أخرى نسبيا بناءً على تغير الإنارة، فانتقال الممثل من مكان إلى آخر بمرافقة الضوء " Lumière de poursuite " يعطي دلالة حركة الكتلة، لأن الضوء والظلام يعطيان للكتلة لونا، ويحركان إحساسا، فألوان الكتل لها مزيتها ووزنها الجمالي.

---

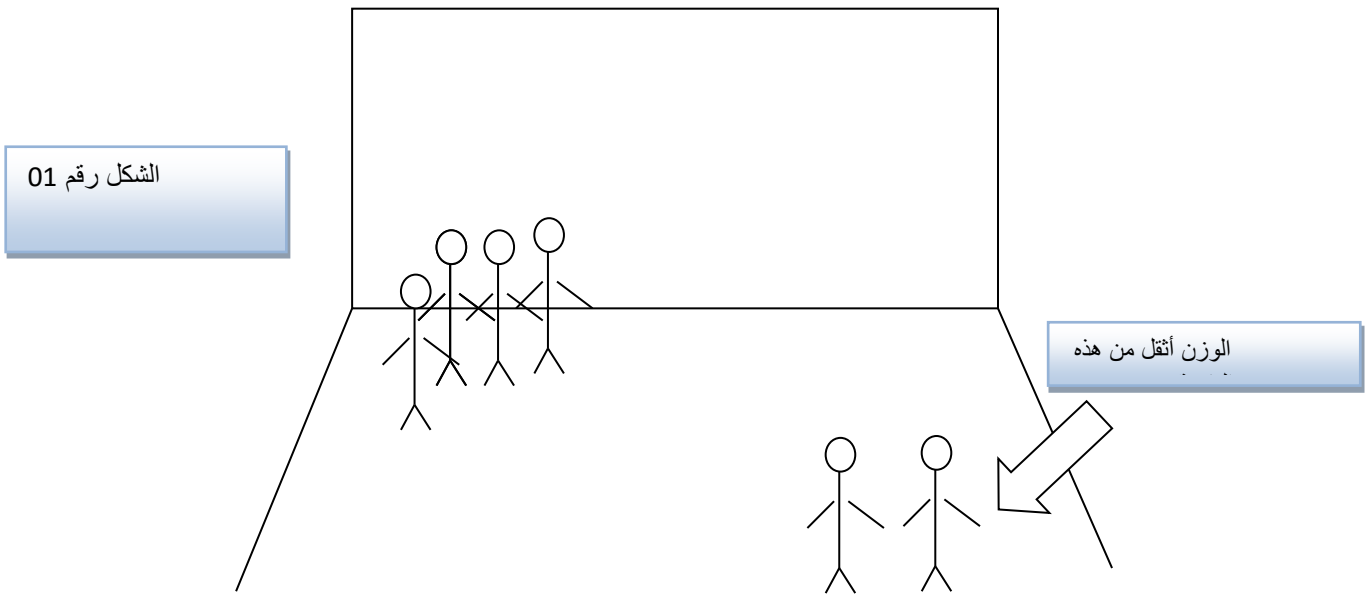
[96] Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 199.

[97] ينظر، وليم شكسبير، مسرحية عطيل، السلسلة الأدبية أنيس، تقديم أبو العيد دودو، موفم للنشر، الجزائر 2007 . ص 223.

كما أن للأحجام الكتل علاقة في تأكيد الفعل، فضخامة الأجسام أكثر تأكيد من النحافة ويلعب الميزنسين دوره في تشكيل الحركة والأجسام.

تختلف مجموعات الناس – الحشود- في الوزن تبعا لمكان وضعهم على الركح وطريقة اصطفافهم، فحينما يتواجد مجموع الممثلين في منطقة خلفية من المنصة فهم أقل وزناً من مجموعة تجتمع في مقدمة المنصة (ينظر الشكل رقم 01).

كذلك تحتوي الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر، فمثلا الكتل الصغيرة توحي بالتردد وعدم الفعالية والكتل الكبيرة توحي بالصلابة والقوة والعزيمة.



المحاضرة الثانية عشر: التنوع : la variété[98]

يذهب الناس إلى المسرح طلبا للمتعة أو التسلية أو التثقيف أو الوعظ، أو ليتعلموا لكنهم لا يذهبون إليه طلبا للمضايقة أو الملل.

وتنطبق هذه القاعدة على صورة المسرح ، فيجب على المخرج أن يبذل جهده للحصول على التنوع قدر الإمكان في كل لحظة من لحظات العرض ، فيكون رسمه للخطوط يستغرق أكبر عدد من مناطق التمثيل، حتى لا يظهر التكرار في التشكيلات الحركية، ولا أن تكون هذه التشكيلات مجرد زخرفة شكلية في رسم الحركات بذريعة خلق تنويعات (انظر الشكل رقم 02 المثلث)، بل عليه وباستمرار استعمال المثلث(*) بأشكال مختلفة ومتنوعة للحصول على المتعة ، حتى يمتلك وحدة متضمنة للتنوع يجعل بها المشاهدين عناصر تشاركه العرض ايجابيا وتتفاعل معه، ويتوقف ذلك على موهبة المخرج في جمع عناصر عمله في وحدة متجانسة "unifié"، إضافة إلى قدرته التخيلية في إضفاء تنويعات على الكتل الموجودة على الركح النابعة من مقتضيات الفعل الدرامي .

إن العين تحب التنوع، وتمل التكرار والتجانس المستمر، لذا يجب على المخرج مراعاة تحقيق التنوع في أوضاع الجسم مثلا أو حتى الإيماءات ، أو الإشارات[99] فالفكرة الإخراجية تفرض وحدة في الجنس (النوع) والأسلوب ، وهكذا فالميزنسين (التشكيل الحركي) مدعو للتعبير أيضا عن الأسلوب وجنس العرض المسرحي ، فإذا كان العرض يوحي بعالم فني جديد، فإنه وقياسا على ذلك، كشف لجنس جديد، لأن في كل عرض مسرحي (حتى ولو كان لنفس المسرحية) امتزاج وتنوع لإشارات أسلوبية مختلفة تتحول إلى وحدة متناغمة وعضوية موحدة.

بعد الانتهاء من كل عمليات التحوير والتقديم والتأخير التي يجريها المخرج في تشكيلاته الحركية وتكون قابلة للتبليغ إلى الآخرين لأن عظمة الأعمال كما يقول هيدجر " تقاس بقدرة الفنان

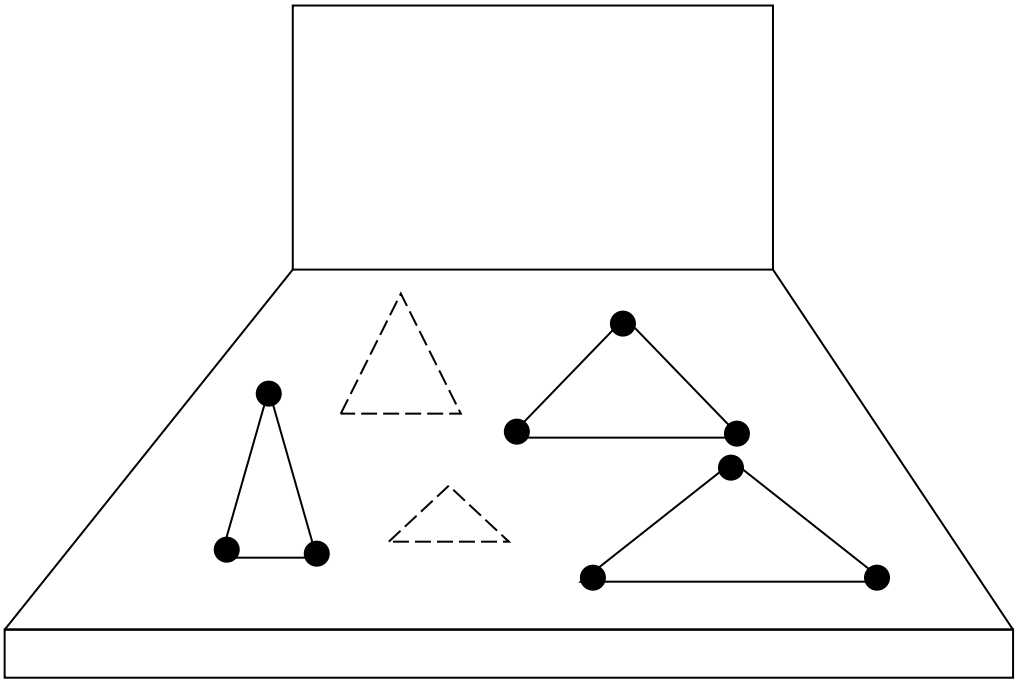
---

[98]- ينظر منصوري لخضر، المرجع السابق، ص 38.

[*] المثلث هو رسم تشكيلي لجميع التشكيلات الحركية و قد يتنوع بتغير زوياه من الأعلى إلى الأسفل من اليمين إلى اليسار أو تغير في طول أضلعه و كذا في مستوياته ينظر أوسكار ريمز –التشكيل الحركي –

[99] شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر – ط الأولى – الإسكندرية مصر 2002–ص 347.

على الاختفاء وراء عمله، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح والانكشاف "[100]، بمعنى أن هناك أنواع متعددة للتنوع نذكر منها الجامد (استاتيكي Statique) والآخر الحيوي (الديناميكي dynamique) الأول تتميز به الديكورات والأشياء الجامدة التي تقف نصب أعيننا فوق الركح والثاني تتميز به الأجسام الحية كالإنسان ، هذا يعني أن الممثل هو وحدة حيوية لمجموعة كاملة داخل العرض المسرحي ، فهو الذي يشكل طابع التنويع على الركح من خلال الحركة حتى وإذا كان ذلك في حدود المنطقة الواحدة.



بعض الحالات من التشكيلات الحركية التي تعتمد شكل المثلث في وضعيات الممثلين، يجعل المخرج كل ممثل يأخذ رأس المثلث في مراحل متعددة من تطور فعل المسرحي

المحاضرة الثالثة عشر: لغة الجسد، أو حركة الممثلين

1.4 : الحركة :Le mouvement

[100] .Voir : Martin Heidegger, La fin de la philosophie et la tâche de la pensée, Questions III et IV, Gallimard, Paris 1990, P.56

اصطلاحا، هي عبارة عن تعاون مجموعة من الأعضاء لأداء تغير في وضع الجسم خدمة لهدف معين ، وتنتج نوعين من الحركة: الأولى (الإرادية) وهي التي يتحكم ويحس بها الجسم والثانية (لا إدارية) وهي إما أن تكون انعكاسية Réflexe والتي لا يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعا من ميكانيكية دفاع أو استجابة لمحفز خارجي. أما في المسرح فالحركة نوعان: حركة فطرية هي التي نجدها أصلا في نص المؤلف (السيناريو) والضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في تعليمات الكاتب "Didascalie "، وإذا لم تذكر فإنها مؤكدة في بعض الأمور ، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح؛ وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار، إلا في حالة معالجته للنص أثناء عملية الحذف سابقة الذكر، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الثانية هي الاختيارية Mouvement non imposé، فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة. إذا فالحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر، وبهذا فهي تغير في المكان ؛والتغيير يعني تغير الشكل والحالة ، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية (بنائيا) إنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغير ، فالحدث المسرحي باعتباره تغيرا مكانيا لابد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاً وتغيراً في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح وهو الفعل "Action " الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل ،ولكي تكتسب الحركة إقناعا لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علماً قائماً بذاته في الدراسات الحديثة " Kinésiologie " لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة، فتتشكل في ذهنه خلفية النص المنطوق وما وراء المنطوق وإخراج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، وأن تترك انطباعا متكاملا وموحدا؛ فالحركة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع .

فمثلا عندما يتحرك ممثل إلى منطقة مزدحمة بممثلين آخرين ، يصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كي يظهر لأعين المشاهدين، ويعرف هذا الإجراء باسم " تنظيم المنصة « redressement de la scène » أو إذا كان المشهد سيمثل في المنطقة الأمامية الوسطى*، وهناك ممثل على وشك الدخول إلى المنطقة الخلفية الوسطى، يصير من الضروري تحريك الأشخاص الموجودين في المنطقة الأمامية الوسطى كي يفسحوا الباب لدخول شخص جديد .

المحاضرة الرابعة عشر: أنواع الحركة في المسرح (Types de mouvements)

لو دققنا في مجمل الحركات على الركح أو في الفضاء المسرحي ، فليس هناك إلا نوعان من الحركة ،حركة رأسية mouvement Horizontal و حركة أفقية verticale movement.[101] - **حركة الدخول والخروج** Mouvement d'entrer et de sortie

في الدراما لا تدخل أي شخصية إلى منصة المسرح دون هدف أو فائدة درامية ، كما أنه لا يمكن أن يبقى الممثل لمدة طويلة بعد أن يحصل منه المخرج على الفائدة المرغوب فيها على الركح، غير أن الحالة التي يدخل منها أو ينصرف، لها تأثير كبير إذ يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية الدخول والخروج أثناء التدريبات وفي رؤيته الإخراجية .

وبما أن المخرج هو الشخص الوحيد المسؤول عن تنظيم عمليات الدخول والخروج في تصميم المنصة من جهة، وإشراك المشاهد في منطق الرؤية الإخراجية من جهة أخرى ، فإن طريقة الدخول والخروج لهما أهميتهما في إنتاج المعاني والقيم الدرامية والجمالية المطلوبة ، فمثلا حينما يدخل ممثل بصفات الشخصية المسرحية التي يمثلها، عليه مراعاة صفات السن في الحركة لأن الصغر مثلاً مليء

* ينظر الشكل رقم 01 الذي يحدد مناطق المنصة التسعة و لكل منها تسمية خاصة به. عن منصوري لخضر، م س، ص41.

101 ينظر جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي ، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر–2000 ص 193

بالحيوية ،ويجب عليه الخروج على هذا النحو بجميع صفات الشخصية أيضا، إلا إذا حدث له شيء على الركح يؤثر على هذه الحيوية، كذلك على الممثل أن يوحي بأنه جاء من مكان ما، ليلاحظه المشاهد بالحالة العاطفية والذهنية للشخصية الملائمة لشخصية الدور وللموقف الدرامي.

كما أن الدخول والخروج يرتبط ارتباطا منطقيا بالحكاية، فمثلا لا يصح لشخصية فقدت وظيفتها أثناء المشهد أن تخرج بنفس الإيقاع الذي دخلت به المنصة قبل معرفة الخبر، وفي هذا الصدد تؤكد جوليان هيلتون أهمية الدخول والخروج إذ تؤسسه "كشرط جوهري لتحقيق عملية الأداء، سواء بالنسبة لدخول وخروج الممثلين وهو أبسط الأمور، أو بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيدا مثل التمثيل الصامت والمعارك المسرحية "[102].

ولا يقتصر عنصر الدخول والخروج على الممثلين فقط بل قد يشمل أيضا الأضواء والديكورات التي يمكن تحريكها بوسائل آلية أو من لدن الإنسان (الممثلين ،العاملين) والفرق الكامن هنا أن هذه العناصر لا تمتلك القدرة على الحركة الذاتية المستقلة وإنما هي تعميق للرؤية الإخراجية تقنيا .

يضع المخرج في مخططه الإخراجي – ضمن أفعال الدخول والخروج – إمكان الفتحات وغالبا ما تكون في عمق المنصة من الناحية اليسرى أو اليمنى حتى لا يضر بتوازن الإخراج انطلاقا من فكرة دراسة المواقف المسرحية أثناء تطور الحكاية المسرحية، إلا أن برتولد بريشت قد عارض هذه التقنية بدرجة " جعل من دخول الممثلين أحيانا من عمق الصالة(جهة الجمهور)، خدمة لمؤثر التغريب في تكسير الجدار الرابع" [103] وطلبا لمشاركة المتلقي في صناعة تطور العرض المسرحي، من خلال ذلك إبراز ما تسميه آن اوبرسفيلد "بالموافق الناس المنتجة للعرض"[104] حيث إن دهشة المشاهد حين

---

[102] جوليان هلتون م ن – ص 194. عن منصوري لخضر، ص 42.

[103] ينظر شكري عبد الوهاب –الإخراج المسرحي، م س، ص 329

[104] Voir Anne Ubrsfeld, L'école Du Spectateur, Lire Le Théâtre 2 Ed. Sociales 1981, P 291. عن منصوري لخضر مرجع سابق، ص 42.

خروج الممثلين من وسطهم، ينتج لا محالة مشاركتهم في التركيز على أحداث المسرحية من جهة وأن ما يعرض أمامهم ما هو إلا مسرحا (تكسير الجدار الرابع)[105] .

وبطبيعة الحال لا يستحسن أن يستعمل المخرج فتحات الدخول والخروج بطريقة عشوائية كأن يدخل شخصية من منطقة ويخرجها من منطقة أخرى، لأن الفتحات دالة منطقيا على أماكن مختلفة، فجهة اليسار مثلا هي باب الدخول وجهة اليمين تقع الغرفة المجاورة مثلاً، فكل الحركات يجب أن يراعي فيها المخرج مدلولات الفضاء والأمكنة المتاحة للعب الممثلين، وبذلك فالتشكيل الحركي يبنى منطقيا على توزيع مكاني تحدد فيه كل بقعة مدلولاتها بالنسبة للمشاهد، حتى أن تُفسر هذه الحركات (الدخول والخروج) وتوضع في صور درامية تخدم الفعل وتخدم فهمه لما يراه على منصة المسرح و السياق العام للعرض.

3.4 -العبور Les passages[106]

العبور ببساطة، هو تحرك شخص من مكان إلى مكان آخر فوق الركح ، وبوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة إلى يسارها أو العكس، أو من المنطقة الخلفية إلى المنطقة الأمامية ويمكنه أن يعبر اتجاه شخص آخر أو إلى النافذة أو إلى المكتب ، ويكون العبور عادة أكثر من خطوة يقوم بها الممثل، كما يمكن القيام بالعبور بإحدى الطريقتين.

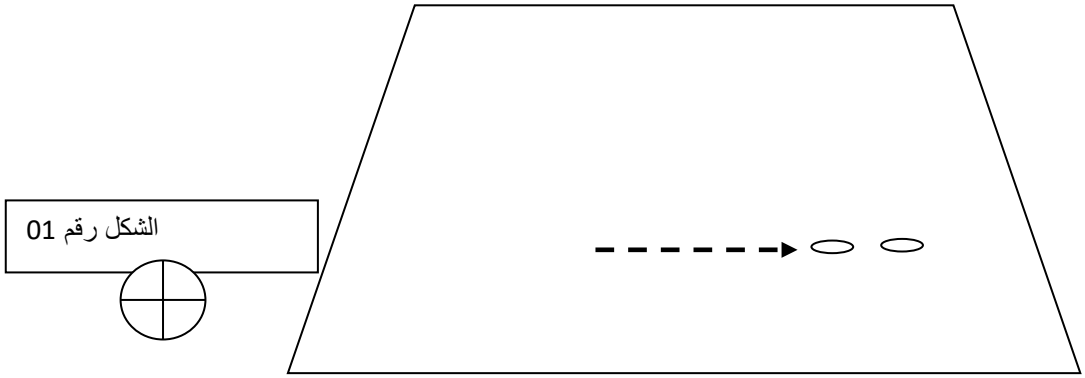
أ)العبور المباشر : Passage directe

يتم هذا العبور في خط مستقيم مباشرة اتجاه شخص آخر(ينظر الشكل رقم 01)، تكون فيه نقطة الوصول مقصودة ، كما لا يجب أن يصاحبه احتكاك الأقدام ولا تعديل في وضع الجسم (إلا إذا تطلبت الرؤية الإخراجية ذلك) كما يجب على الشخص العابر أن يكون في تواصل بصري دائم مع المشاهدين وأن يحافظ على قدرته في جلب الانتباه دون مبالغة .

---

[105] - ينظر منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 43.

[106]- راجع منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 43 إلى ص 45.



ب) **–العبور المقوس**: le passage en courbe

يتم هذا العبور إما في منحنى مفرد (ينظر الشكل رقم 03) أو مزدوج (ينظر الشكل رقم 02) إلى نقطة سواء كانت شخصا أو شيئا، فيمكن استعمال هذا العبور تفاديا لقطع الأثاث أو ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر ، أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار ممثل بطريقة طبيعية إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة .

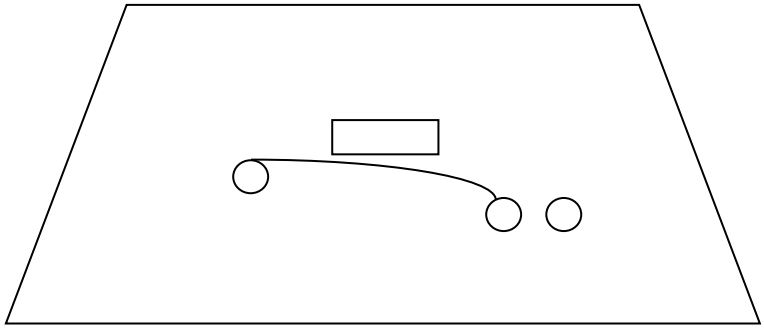
3.2 : الحركة المتوازية والمتعاكسة:mouvement parallèle et paradoxale

الحركة المتوازية تقع حينما يسير الممثلون بعرض المنصة، وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهي في المسرحيات الواقعية، حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميدية أو تكون في المسرح الملحمي تحدد سير شخصية الراوي (أنظر الشكل رقم 04)

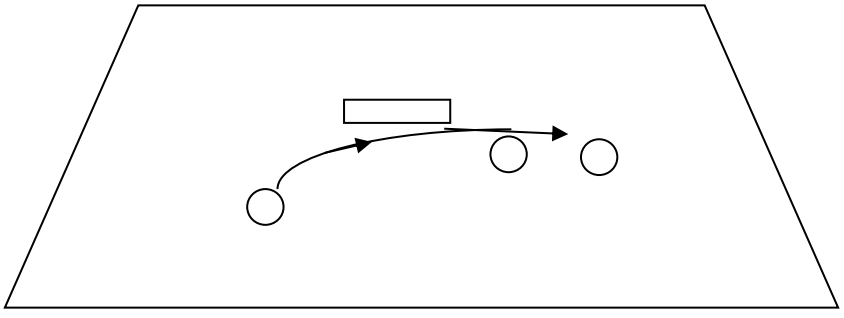
أما الحركة المضادة فهي بعكس الحركة المتوازية، تتشكل بممثلين يسيران في اتجاهين متضادين إما واحد نحو الآخر أو متباعدان عن بعضهما وبنفس السرعة تقريبا ، ويعتمد عليها المخرجون لتبيان

التعارض أو الاتفاق، ففي الأول يتم عن طريق التباعد والثاني بالتقارب، من الفرح إلى الحزن من الانتصار إلى الهزيمة .

الأشكال[107]



الشكل رقم 02



الشكل رقم 03

المحاضرة الخامسة عشر : خاصية الحركة spécificité du mouvement[108] :

ذكرنا سابقا أن الحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر ، وبهذا فهي تغير في المكان، ويعني ذلك تغير في الشكل والحالة، فالحركة لها القدرة على جذب انتباه المشاهد أثناء العرض ليلاحظها المشاهد على الفور، ويوليها اهتمامه في عملية التلقي، فالعين أكثر من الأذن تأثرا واستقبالا للمؤثرات.

إن حركة جسم الممثل على الخشبة هي التي تخلق فضاءات جديدة للمكان وتحدد الزمان لأنها تتم في فترة معينة من زمن المسرحية. لهذا السبب يجب على المخرج أن يكون يقظا دائما ويحافظ على عدم شرود ذهن المشاهدين بواسطة حركة أو تحريك أحد الممثلين بطريقة غير مصممة أو غير مرغوب فيها، كما أن الحركة في قوتها وضعفها تتحدد إلى حد كبير بالمدلولات العاطفية الموجودة داخل النص من خلال حوارات الشخصيات وآثارها على المشاهدين.

[108]- راجع منصوري لخضر، ص 46-50.

أ)الحركات القوية:

تشمل الحركات القوية تلك التي تحدث من منطقة ضعيفة (أعلى المنصة) إلى منطقة قوية (أسفل المنصة) أو التي تحدث في اتجاه المشاهد ، أو النهوض من الأرض أو مقعد، أو الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى، وهنا يعتمد المخرجون على سرعة الإيقاع في الحركة من بطئ إلى سريع .

ب)الحركات الضعيفة:

تشمل الحركات الضعيفة تلك الحركات التي تحدث من منطقة قوية إلى منطقة ضعيفة، كأن يتحرك ممثل لوحده بعيدا عن شخص يخاطب ممثل آخر بالجلوس على مقعد، أو جلب انتباه المشاهدين عن الحوار الذي يجري أمامهم من لدن شخصيات أخرى.

وقد تشمل نفس الحركة على النوعين – القوة والضعف– من خلال الاستعانة بالحوار لتدعيم الحركتين في توضيح الرموز المشفرة للمسرحية. مثلاً السير من مقدمة المنصة إلى باب في المنطقة الخلفية، فالأثر النهائي الذي يتلقاه المشاهد قبل خروج الممثل الذي يستدير ليقول نصا مهماً سيكون أثره حتما قويا ويحدث تناقض درامي بصري، فيحول تلك الحركة الضعيفة إلى حركة قوية استعانة بالحوار.

6.4 – الحركة والحوار :

يكون للحوار وللحركات مدلولات القوة والضعف ، وليس معنى هذا أن جل سطور المسرحية المؤلفة قد تكون قابلة لإنتاج الحركة وعلى المخرج تحريكها بواسطة الممثل فهو يختار الحركات التي تصاحب كلمات النص المنطوق[109] وفق منطق " لا حركة دون مبرر" بل عليه أن يراعي التوافق بين الحركة والكلمة، وإلا نرى النشاز من خلال حركات تقول شيئاً وكلمات تقول شيء أخر، وكقاعدة، يجب أن يصاحب النص القوي الحركة القوية فمثلا " جملة " لن أغادر إطلاقا هذا البيت " من الجلي أن هذا الحوار قوي لابد أن تصاحبه حركة قوية كي نفسره ونترجم معناه، و يمكن للمخرج أن يضعف

[109] – voir, Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III « le dialogue de théâtre » éditions Belin,France,1996, P :141 et 142.

حواراً قوياً بالحركة، كأن يصاحب نفس الجملة بحركة ضعيفة فيقلب معناها إذا أراد ذلك في رؤيته الإخراجية .

لذا من الواجب أن يتأكد المخرج من أن سطور المسرحية تنطبق بما يقصده المؤلف منها وأن أي حركة يضيفها المخرج تقوي أو تضعف كلمات النص.

7.4–التكلم والتحرك le parler et le mouvement

قد لا تكون الأفعال والعواطف واضحة دائما في نص المؤلف، وقد تبدو أحيانا متناقضة مع الدلالات الظاهرية للحوار، والقاعدة العامة هي أن كل حركة فوق الركح لا يقوم بها إلا الممثل الذي يتكلم، يتحرك تبعا لسطور النص ولا يتحرك تبعا لممثل آخر، وبطبيعة الحال فإن تحرك شخص آخر غير المتكلم سيعمل على شرود ذهن المتفرج أثناء عملية التلقي– إلا إذا أراد المخرج ذلك – ورغم هذا فلا يعني أن الممثل يجب ألا يتحرك إلا عندما تتكلم سطوره، وأن الممثل لا يتحرك إلا وهو يتكلم ، سيكون أفضل لو تحرك قبل الكلام أو بعده، فمثلا حينما يقول "مات ليوس" في مسرحية " أوديب" " لسوفكليس" دون أن يقوم بحركة تمهيدية له فمن المحتمل جدا أن تضيع حرارة هذا الموقف وهذه الجملة لأنها بالضرورة تفرض حركة تعاطف أو عكسها ، كما يمكن استعمال الحركة قبل الكلام لتأكيد الموقف الدرامي ذي الأهمية الخاصة ونأخذ على سبيل المثال مشهد من مسرحية أنتقون * في مشهدها مع شخصية كريون حينما تقول انتفون " السعادة يالها من كلمة فارغة" فإذا خطت الممثلة خطوتين إلى الإمام قبل التكلم ، ضاعفت من قوة هذه الجملة وأعطتها معاني أخرى.

كذلك الحركة بعد النطق بكلمات الحوار، يمكن أن تكون نافعة فيمكن استعمالها لكسر الحالة التي سببتها تلك الكلمات "أظن انك قد تصرفت تصرفا سيئا " فإذا تبعت هذه الجملة حركة سير إلى الإمام ، فقد يجعل لهذا الكلام فترة انتظار، ويهيئ الجو لأي تطور جديد في المشهد، كذلك تستطيع الحركة بعد الكلام أن تكمل فكرة اقترحتها الجملة السابقة لها ، فمثلا جملة " هذه هي النتيجة التي أردتها من فعلك" فيقضى المنطق بأن يتبع هذه الجملة، أن يستدير المتكلم ويسير في الاتجاه المعاكس وستكون الحركة أكثر تأثير بعد الكلام منها بعده .

* سفوكليس، مسرحية انتقون –ترجمة –طه حسين ، مكتبة الأداب، د ت.

5- التوازن : l'équilibre

في المسرح، يعتمد التوازن على نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج بواسطة تنظيمه للكتل على أساس طبيعية الأشياء التي يضعها داخل الفضاء المسرحي من ألوان، وأضواء، وحتى أجسام الممثلين، فنظام الموازنة لهذه الكتل والألوان على السطوح أمر ضروري لحل الكثير من معضلات العرض المسرحي لأنه يساعد في عملية جذب انتباه المتلقي حين تبنى علاقة توازن يقبلها العقل وتستلطفها العين ، فالتنويع في الأحجام يخلق شعورا لدى المتلقي يجعله يعرف قيمة الفراغ والمسافة والمساحة والعمق والتباعد بين كل العناصر المكونة للصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي.

إن التوازن من جهة نظر المتفرجين مسألة وزن ضد وزن آخر ، فعندما تستعمل المنصة بأكملها ، يميل المشاهد إلى تقسيمها إلى نصفين في جانبها المادي أو أن يتعاطف مع إحدى الشخصيات و يوازن مع شخصيات أخرى ويتابع كل حركتها على الركح و يتربص حركات الشخصيات الأخرى كي يعيش نوعاً من المتعة الذاتية، وإذا لم يتحقق هذا التوازن ، فمن المحتمل أن يقلق المشاهد في عملية تلقيه للعرض، فالتوازن يجمع بين القدرة التخيلية للمتلقي وقدرة المخرج في استخدامه لمجموع التقنيات والأجسام الموظفة في العمل المسرحي ككل "إذ لا تستطيع عيون المشاهدين أن تشمل المسرح كله ، بل تركز على التشكيلات وتنتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها " [110].

وتأسيسا لما تقدم فإن عملية خلق التوازن على خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات التي تشغل الفضاء المسرحي، فهي توازن نفسها بنفسها أي " إحداث تساوي في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار "[111].

إن الهدف من أي تشكيل حركي (ميزنسين) هو إتاحة فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن الأشكال، من ديكورات وأنوار وحتى الشخصيات وكذا الأبعاد التي قرر المخرج توظيفها و التعامل معها ، سواء كانت تلك الأشكال متضمنة لكل الحركات التي تتطلبها الميزنسين في تنظيمها، أو الاعتماد على التنسيق بين عنصر الإيقاع وعنصر التوازن ، فالتمثيل مثلا " يشترط توازن ما بين الممثل

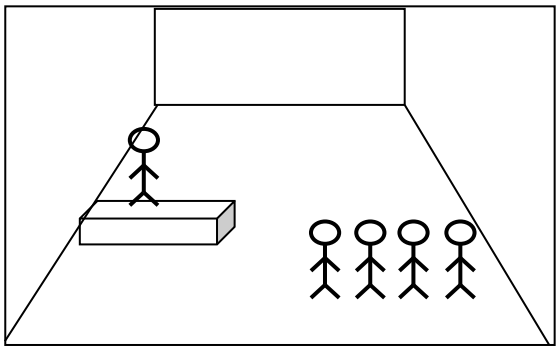
---

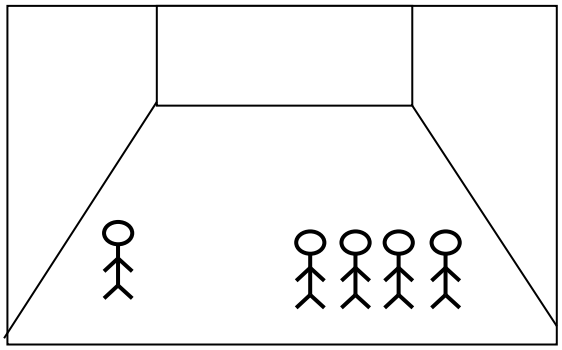
[110] ينظر : جوليان هلتون –نظرية العرض المسرحي ، تر –نهاد صليحة –هلا للنشر والتوزيع –القاهرة –مصر-2000، ص 122

[111] د.ابراهيم حمادة –معجم المصطلحات النقدية، ص 192.

ومابين جسده داخل إيقاع منتظم وحركة كل الأعضاء، فإذا اختل التوازن يضيع بذلك الإيقاع فيميل بعض من الممثلين إلى إطلاق حرية كاملة للجسد في حركة غير محددة بغية الانتشار في المكان (الفضاء المسرحي) مما يؤدي إلى الإفراط في حرية التعبير تنعكس على حيوية المشهد الحقيقية فتعطي نتائج عكسية تؤثر في ديناميكية التشكيل الحركي ، ونلتمس ذلك مثلا في التشكيلات الحركية التي تظهر جموع الناس في ساحات عمومية فأي حركة زائدة من لدن ممثل تؤثر في التنسيق العام للتشكيل الحركي الذي يريده المخرج .

وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك ، فليس من الضروري أن يحبذ المشاهدون التوازن فوق الركح (التوازن الطبيعي) إطلاقا، بل يرغبون كل الرغبة في قبول ما يعرف باسم التوازن الفني وهذا النوع يستعمله الكثير من المخرجين ، وتوازن الجمال الفني ، إلى حد كبير ، هو توازن تأكيدي أي موازنة شخص مؤكد أمام شخص مؤكد آخر ، أو مجموعة من الأشخاص (ينظر المخطط رقم 01 و02).[112]





التوازن من خلال جموع الممثلين بممثل واحد من الجهة المقابلة

ومهما تكن طريقة الحصول على التوازن ، يجب أن تكون على غرار صورة المنصة كلما استعملت المنصة بأكملها، أو استعمل الجزء الأكبر منها، ومن المفروض أن يكون منظر المنصة نفسه متوازنا وإلا اضطر المخرج إلى الاستعانة بالتقنيات الأخرى كالإنارة والديكورات لتعويض عدم التوازن في تكوين الصورة المسرحية . وبتطور الفنون المرافقة لفن الإخراج، لاسيما فن التصوير صار التوجه العام لجل المخرجين نحو التصوير والرسم في تنشيط فضاءاتهم المسرحية فصار التوازن ظاهراً حيث

[112]- راجع منصوري لخضر، ص 50.

استخدموا كل أنواع التوازن في الشكل والملمس واللون من خلال إطارات رسمت عليها أشكال متوازنة بألوان متعددة يكون لها وزن بصري متساو حتى لو كانت الأشكال متفاوتة في ترتيبها.

ويبقى التشكيل الحركي هو الذي يعطي لخشبة المسرح توازنها ويجعل المشاهد قادرا على التركيز على اللحظات المهمة في العرض المسرحي، كما يساعد الممثلين على التأقلم مع الفضاء القريب والمتوسط والبعيد، وينسق بين مستلزمات السينوغرافيا، وحركات الممثلين، كما يعطي بعدا دلاليا على مستوى تحكم المخرج في فريق العمل.