الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون

تخصص: مسرح مغاربي

الموضوع:

العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي. قراءة تحليلية في مسرحية Gps لمحمد شرشال

إعداد الطالبتين :
عليق فتيحة أسماء
عمراني خيرة حنان

إشراف:
أ.د بولنوار مصطفى

لجنة المناقشة		
أ.د سوالمي حبيب	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د صالح بوشعور محمد الأمين	جامعة تلمسان	ممتحنا
أ.د بولنوار مصطفى	جامعة تلمسان	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1441 - 1442 هـ / 2020 - 2021 م

المقدمة:

تلازم تطور الفن المسرحي في كل مراحله تلازما لصيقا ب الخشبة و كان كلاهما يؤثر في الآخر تأثيرا بنيويا، لفترات طويلة من عمر الممارسة المسرحية. و كان فن السينوغرافيا يهتم في بداية ظهوره بتوفير الأجواء الخلفية الملائمة لما يجري من أحداث على الخشبة، إلا أنه اكتسب من الأهمية ما جعله يؤثر في المكان المسرحي برمته، حتى صار همه البناية المسرحية بكاملها، و ما يجري فيها من نشاط، وخاصة في خلال عصر النهضة الأوروبي، الذي شهد ميلاد العلبة الايطالية.

أما في المسرح العربي، و نظرا لظهوره المتأخر، بقي ت الخشبة المسرحي أوروبيا ةتمارس سلطة التسلط على الأشكال المقدمة فيه، و حتى أكثر الأشكال المسرحية العربية التجريبية تحررا، لم تسلم من مبادئه المقولبة، و نظامه الداخلي المبني على الفوارق و عدم تكافؤ فرص التلقي.

و مسايرة لموجات التجريب و الثورة على القواعد و القوالب المسرحية الصارمة التي شهدتها أوروبا و سائر بلاد العالم الغربي إضافة إلى مسايرة حركات التحرر من الاستعمار العربي للدول العربية، راح كثير من الفنانين و الأدباء يكتبون و يخرجون المسرحيات و يخضعونه إلى تجارب مخبرية في محاولة لتأسيس لمسرح عربي محلي أصيل ، مما أنجب تراكما من الأعمال الفنية تتفاوت مستوياته، و تتباين منطلقاتها الفكرية و التاريخية و الإيديولوجية، فمنها ما يرجع التأصيل إلى الموضوعات الاجتماعية العربية و شخصياتها التاريخية ، و منها ما يعيده إلى الأشكال التعبيرية و الفرجوية التراثية، و منها ما يؤكد أن التاريخ العربي لم يخل من المسرح منذ القدم.

غير أن تلك الدراسات لم تأت على ذكر سينوغرافيا الخشبة المسرحيّ، الذي يمكن أن يؤكد الشخصية المتميزة لمسرحهم الباحث عن الخصوصية و التميز.

و وفق هذا الاطار استقر البحث على عنوان سينوغرافيا العرض المسرحي عامة و عند المخرج محمد شرشال و مسرحيته جي بي اس أنموذجا و هو عنوان ينطوي على دراسة منهجية سينوغرافيا العرض المسرحي و أثرها على الممارسة المسرحية فهو يعرض مصطلح السينوغرافيا الذي يعتبر من المصطلحات العامة و غير دقيقة.

و بناء على ذلك يحاول هذا البحث مقاربة موضوع الخشبة المسرحيّ من الجانب السينوغرافي، أي من حيث هو نتاج فني معماري، و علاقته بما يقدم فيه، و الظروف المحيطة التي أسهمت في تطوره، فعملت على رصد محاولات بناء هذا المكان أو هدمه في سيرورة العرض المسرحي و ربطه بالممارسات المسرحية العربية و الجزائرية.

كما أن اهتمامي الخاص بفنون العرض، خاصة الاخراج و السينوغرافيا، كان من الأسباب التي زادتني إصرارا على مواصلة البحث في هذا الموضوع، على الرغم من الصعوبات الجمة التي لقيتها في الطريق، و أخص بالذكر، مسألة الدراسات و البحوث و المراجع التي تتناول سينوغرافيا العرض عند محمد شرشال و مسرحية GPS، من منظار فني و تقني، ذلك أن جل البحوث التي وجدتها لا تتعرض الدراسات الأكاديمية المقامة حول مسرحية GPS سوى قليل من المعلومات الفنية نحو المسرحية. وكانت جلها عبارة عن مقتطفات على صفحات الواب.

نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط بين الشكل الهندسي الذي يتخده، و بين مضمون الدرامي و العلاقات التي يمكن أن تنشأ فيه بين المدع و المتلقي. و هو الامر الذي حدا بالبحث الى خوض هذا الموضوع في إطار إشكاليته التي تتمحور حول المعالجة السينوغرافية الفنية في مسرحية GPSللمخرج المسرحي محمد شرشال، وفي هذا الصدد تظهر التساؤلات التالية:

ما هية السينوغرافيا، و ما هي عناصر السينوغرافيا ؟

كيف تعاملت المدارس الإخراجية مع سينوغرافيا عروضهم المسرحية؟

من هو المخرج محمد شرشال ؟

كيف تعمال مع عناصر السينوغرافيا في مسرحيةGPS؟ وماهو مدلولها الفني؟

و للإجابة على هذه التساؤلات انتهج البحث المنهج الوصفي لرصد المظاهر المكانية و فضائية و السينوغرافية، للوقوف على الميكانزمات التي أسهمت في تطور هذه الجوانب من العرض المسرحي و تطور عناصره و في علاقته بتطور العرض و أهم التحولات التي عرفتها كما انتهج فيما تبقى من جوانبه، منهجا نكامليا في التحليل و الشرح .

و لغرض التنظيم المنهجي للبحث، قسمناه الى فصلين مشفوعة بمقدمة و مدخل و خاتمة.

أما ا لمد خل فيحتوي شروحا مستفيضة لأهم المصطلحات المستعملة في البحث: على مفهوم مفصل لكلمة السينوغرافيا، و مفهوم السينوغرافيا عامة ، و السينوغرافيا و النص المسرحي.

و أما الفصل الأول والمعنون بعناصر سينوغرافيا العرض المسرحي الذي ينقسم الى مبحثين :الأول: عناصر السينوغرافيا الماهية و الوظيفة..حيث أن السينوغرافيا خلال عصور طويلة لم تكن فنا بالمعنى المفهوم بقدر ما كانت حرفة فنية لها خصوصيتها و مواصفاتها مثلها مثل جهود عامل الماكياج و عامل الكسسوارات و ميكاني _عامل_ المسرح. و استجابت السينوغرافيا بصورة دائمة كابنة للفنين المسرح و الرسم ، للمتطلبات الجديدة للمسرح و أيضا لامكانيات متطورة لفن الرسم .و التصميم المسرحي أو السينوغرافيا يتفرع الى عدة عناصر هي: الأثاث و الاكسسوارات، الاضاءة، تصميم الملابس، و الماكياج بحيث تبدو في النهاية منظومة مركبة و معقدة و مؤثرة في الصورة النهائية للعرض المسرحي.

أما المبحث الثاني يحتوي على تفصيل لسينوغرافيا المدارس المسرحية الكبرى ،أولا: المسرح الملحمي الذي يقوم على دفع القاعة في الخشبة و هدم الجدار الرابع ليصير التواصل مباشرا بين الممثلين و الجمهور الذي يجب الا يندمج في مجريات الأحداث و يبقى يقضا متتبعا لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته . و ثانيا : مسرح القسوة الذي يعتبر أسلوب أداء مبني الى حد كبير على الحركة الى صدم حواس الجمهور، أحيانا باستخدام العنف و الصور الصادمة التي تناشد العواطف. و ثالثا: المسرح الفقير حيث يعتمد حرفيا على مهارات الممثل (جسديا و نفسيا) حيث يعتمد غروتوفسكي في أسلوبه بالكامل على طريقة اعداد (الممثلين القديسيين) و التي ترجع جذورها الى اليوجا و الطقوس و الألعاب السويدية و الغناء.

و الفصل الثاني والمعنون ب قراءة تحليلية في مسرحية GPSللمخرج المسرحي محمد شرشال انطلاقا من نبذة عن المسرحية ومخرجها ثم ملخص للعرض المسرحي من خلال ذكر أهم ما جاء فيه، ثم تبيان علاقة العمل الفني بالنوع المسرحي المسمى البانتوميم ثم قراءة تحليلية للعناصر السينوغرافية في المسرحية من ديكور وأزياء وإكسسوارات وإضاءة.

و نظرا لأهمية السينوغرافيا و مسائل تنظيم الفضاء في المكان المسرحي، و الدور الأّساس الذي تلعبه في نجاح أي عرض مسرحي. وقع اختيارنا على هذا الموضوع ، الذي أرجو من ورائه الاسهام في فتح باب النقاش و السجال الذين لابد أن نجني من ورائه تفتح الرؤى ووضوحها حول عمل السينوغرافي تنظيرا و تطبيقا. و كذا اثرائهما المكتبة المسرحية الجزائرية بهذا النوع من البحوث الذي تفتقر إليه.

من المعلوم أن لكل مرحلة من مراحل التاريخ، مكان مسرحي يناسبها و يستجيب لمتطلباتها الفنية و الفكرية و الجمالية ، و يتماشى و خصائصها التقنية. و يمكن للمرحلة التاريخية أّن قرونا عدة لتبتدع مكانا مسرحيا ذا خصوصيات معينة تميزه عن غيره من الأمكنة كما هي الحال بالنسبة للعلبة الإيطالية، مثلما تستطيع مرحلة تاريخية وجيزة أن تنجب أمكنة عديدة و متنوعة، كما هو شأن السينوغرافيا المسرحية التي أفرزتها الثروات الفنية للقرن العشرين ، و من هنا نستطيع أن ندرك أهمية السينوغرافيا، و جميع مكوناتها الفنية و التقنية و الجمالية.

كما نرجو في الأخير أن ينال عملنا المتواضع رضا اللجنة المناقشة ، كما سيفيدنا كثيرنا تعقيباتهم وتعليقاتهم على متن المذكرة ، حتى يتسنى لنا التصويب ليكون العمل في الأخير جديرا ومقبولا.

تلمسان في 2021/06/28

عليق فتيحة أسماء

عمراني خيرة حنان

1. مفهوم السينوغرافيا :

يعتبر مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية، "فالسينوغرافيا كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية Skénographia المنحوثة من Skène (الخشبة) و Graphikosتمثل الشئ بخطوط وعلامات، وفي اللغة الانجليزية يستعمل اضافة الى كلمة سينوغرافيا تعبير Set desighn أي تصميم الخشبة، فالسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض و الصورة المشهديّة في مسرح والأوبرا والباليه والسرك و غيرها من المجالات و هي نشاط ابداعي يفترض معرفة بالرسم و العمارة وبالتقنيات المستخدمة في المسرح من اضاءة و هندسة الصوت، اضافة الى القدرة على تحليل العمل لتجسيده."[1]

اضافة الى ذلك فهي " فن يرسم التصورات من أجل اضفاء معنى على القضاء فتقوم على تحديد الأبعاد والمساحات على الخشبة كما تحدد التصاميم والتشكيلات وطريقة تموضعها من ديكورات و لواحق و غيرها ".[2]

وبهذا فان السينوغرافيا تعمل على تنظيم الفضاء الركحي من جميع النواحي كما أنها تعمل على ترتيب واجهة الجزء المخصص للتمثيل و ذلك من أجل التعريف بالأحداث وأماكن وقوعها، وتدل في الوقت نفسه على فن تحقيق المنظر للمشاهد بواسطة الديكور .

اذن فهي تسعى الى تأسيس علاقة مكانة و بصرية بين الدراما والمسرح، وبالتالي فإنها فن جامع، اذن تضم في الواقع فنونا أخرى كالتصوير الزيتي، العمارة، النحث و فنون الزخرفة، ورغم الاختلاف بين مصمم و أخر الّا أنّ هناك قاسما مشتركا يجمعهما هو الكفاءة و الخبرة.[3]

---

[1]- ينظر: ماري الياس: حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون ص265.

[2]- طارق العذاري: أفاق مسرحية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2001ص91.

[3]- شكري عبد الوهاب: العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، 2008، دار الطباعة ص21.

2. ظهور كلمة السينوغرافيا:

في عصر النهضة تم اكتشاف كلمة سينوغرافيا من قبل المهندسين المعماريين و الباحثين الإيطاليين. و قد استعملت الكلمة بمعنى "فن وضع الديكورات المسرحية بطريقة المنظور"، أي "طريقة تنظيم الرسومات الهندسية و المعمارية ، المدنية ، الديكورات المسرحية " انطلاقا ' من عين المشاهد.

و قد عرف الفرنسيون كلمة سينوغرافيا سنة 1545 إثر صدور كتاب (سيباستيانو سريليو second liver de perspective) بباريس من نفس السنة أن يضع قواعد المنظور السينوغرافي، غير أن الباحثين و المهندسين إثر اطلاعهم على كتاب (سريليو) وظفوا بطريقة مختلفة كلمة (سينوغرافي) أي الشخص الذي يصمم الديكور بطريقة المنظور "و استعملت المصطلحات المشتقة من كلمة سينوغرافي في المسرح الفرنسي الا بعد القرن العشرين و اصبحت متداولة في ميدان المسرح". ففي فترة ما بين القرن السابع عشر و الثامن عشر استعملت كلمة سينوغرافيا لكن استغلالها لم يكن بمفهومها الحالي و هوراجع بالأساس لعدم وضوحها، لا سيما أنها مصطلح جديد و كذلك لعدم وضوح عمل السينوغرافي داخل المجموعة.

في هذه الفترة يتدخل كل من " الممثلين، المخرج، الاداري، و غيرهم في اتخاد القرارات الخاصة بالعمل المسرحي" فيمكن القول أن في هذه الفترة غاب الاختصاص وسط المجموعات الفنية و المسرحية. بعدها تم محاولة تقسيم المهام حسب الاهتمامات، ففي مذكرات (ماهيلو) و الذي يعد مصمم ديكور و هي عبارة عن متابعة للعروض المقدمة في احد الفنادق يشير الى "وظيفة مصمم الديكور بأنها مشابهة لعمل محرك الالات و موظب المسرح" و منخلال هذه المذكرات نستنتج تعدد الأدوار للشخص الواحد فنجده مصمما للديكو و مواظبا للمسرح و محركا للالات و اكسسواريست و إداري، و أن السينوغرافي كان يتأرجح بين هذه التسميات كلها.

و في بداية القرن التاسع عشر تم تقسيم المهام الأساسية على تنظيم و تسيير المجموعة المسرحية. و قد أصبحت المهام تدريجيا منعزلة عن بعضها البعض و رغم ذلك لم تستعمل كلمة (سينوغرافي) لان هذه

الوظيفة لا تزال غامضة، و مصمم الديكور ليس هو محرك الالات فلكل منهما وظيفة مكتفية بذاتها. أصبح مصمم الديكور حاملا معنى مغايرا لتعريفات القرن السابع عشر. فمن المشرف الأول على تصميم و تنفيذ الديكور الى الذي يتلقى النماذج المصغرة للديكور و يشرف على تحويلها الى حجمها الطبيعي في ورشته و يشرف على منفذي الديكور و هو تقريبا المسؤول الأول عن كل ما هو مرئي للمتفرج .

ففي مدة ثلاثة قرون من القرن السابع عشر الى القرن العشرين أفرغت كلمة "سينوغرافيا" و رسم المنظور من معناه الأصلي ليصبح مجرد تمارين لإبراز مهارة التنفيذ و هو ما فرز أعظم الثروات في نهاية القرن التاسع عشر كانت على يدي (كريغ) و (أبيا) ووضعت أسئلة حول طريقة العروض و تقديمها فتركت طريقة المنظور جانبا و أصبح العمل أكثر على الفضاء و على حركة الممثل داخل الأحجام و تجاوزوا بالتالي الديكورات الضخمة و التزويق و إعطاء أهمية لعمل السينوغرافي الذي أصبح موجها للعمل على الفضاء و على طريقة تقديم العروض و قد تأسست هذه الثورة على مستوى الفكر و التطبيق فظهرت خطة المخرج كمصمم و مشكل للعرض مرتكزا على عمله و ضرورة الاشتغال على الفضاء و علاقته بالجمهور، و في السبعينات وجد السينوغرافي مهمته كاملة وواضحة بعد أن تم اكتشافها في عصر النهضة "فأصبح هو المنظم و المصمم لفضاء العرض"[1].

السينوغرافيا و النص المسرحي:

عندما يتناول السينوغرافي دراسة النص المسرحي فإنه ضمنيا يتعامل مع عالمين أو فضائين الأول هو الفضاء السينوغرافي و الفضاء النصي لأحداث التناغم و التفاعل بينهما "فالفضاء السينوغرافي هو الفضاء الذي الذي يتواجد فيه الجمهور و الممثلون أثناء العرض. و يتميز بكونه يمثل علاقة بين الجمهور و الممثلين" هذه العلاقة التي ننعتها بالعلاقة المسرحية أي أنه فضاء يولد انطلاقا من بنية المعمار، أما الفضاء النصي أو فضاء النص الدرامي فهو الفضاء المشار اليه من زاويته المادية و

[1]- م.م.زيد سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، مجلة كلية الاداب، العدد 95، ص420، 421، 422

الغرافيكية و الصوتية و البلاغية" فالسينوغرافي بامكانه الانطلاق من النص الدرامي لاستخراج الأماكن الدرامية المنصوص عليها في النص و ايجادها بتصوره الخاص كرسوم ذهنية ثم يسعى الى تحقيقها في شكل رسوم على الورق لمعرفة مدى جدوى تلك الصور المتخيلة .ففي بعض الأحيان لا نستطيع ترجمة تلك الصور التي نتمثلها ذهنيا.

إن الانتقال من الفكري إلى التطبيقي يصحب معه العديد من المتغيرات لصياغتها في نسق واحد و توجه المخرج. فالسينوغرافي مطالب بجمع كل المعطيات حول تصوره السينوغرافي و ما يستوجبه الانتقال من الخيالي الى المحسوس بوصف ان أدوات تنفيذ هذه الصورة أو الصور متكونة من أقمشة، خشب، معدن... و السينوغرافي سيسعى إلى أن يخلق منها و بها وحدة متوازنة تجعل من السينوغرافيا المقترحة هي الأنسب لاحتواء نص العمل ككل بما أنه مكلف بالتعبير تشكيليا عن الوسط الذ ستعيش فيه الشخصيات بعد أن اطلع على المكان المسرحي الذي سيحتوي العمل و دراسة كل خصائصه [1].

[1]- م.م.زيد سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، نفس المرجع السابق، ص 428.

المبحث الأول: عناصر السينوغرافيا الماهية والوظيفة

تمهيد

يتكون العمل الفني من عنصرين أساسين هما الشكل والمضمون، و إن حلقة الوصل التي تربط ما بين عناصر الشكل هي التقنية، و التقنية هي الرسائل و الحرفيات التي بها يتخذ العمل المسرحي شكلا معينا.

ولما كان العمل المسرحي في شكله يحتوي جانبين أساسين هما، الجانب السمعي و الجانب البصري بذلك لابد من وسائل و حرفيات يلجأ إليها المخرج لإسناد و إظهار علامات تلك الجوانب إلى المتفرج، ومن خلال العمل الدؤوب على تطوير الخشبة المسرحية، وصلت السينوغرافيا في أيامنا إلى مستوى عال و إلى قمة الكفاءة في الممارسة الفنية ، إذ أصبحت وسيلة فنية تعبيرية تعتمد على الكثير من التقنيات المأخوذة من الكثير من العلوم والفنون، وأصبحت اليوم ذات شأن فلا يمكن لأي مخرج عدم الاعتماد على عناصرها في تشكيل صورته المسرحية وفي دعم ممثليه من أجل إيصال أفكاره ورؤيته.

تشتمل السينوغرافيا في تكوينها على العديد من العناصر التي تتكامل فيما بينها وتتظافر من أجل تعزيز الصورة المسرحية، من خلال التجانس والانسجام فيما بينها، ويمكن أن نذكر فيما يلي أهم هاته العناصر وجودا وتأثيرا في الخشبة المسرحية، وهي:

1 – الديكور:

كلمة فرنسية تعني "التزيين" و تعني أيضا اخفاء عيوب الشيء أو إعداده بما يلائم استخدامات مختلفة، أو تغييره ليخدم متطلب آخر. لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية"[1].

يعد الديكور[2]* قيمة فنية في حد ذاته تعمل على نجاح العرض المسرحي، وتنبع هذه القيمة من كونه أولا عنصرا فنيًا مشكلاً بطرق إبداعية تتناغم فيه الكثير من المكونات مثل الخامة والشكل واللون والملمس وثانيا من كونه عنصرا وظيفيا لما له من قدرة على خلق مجموعة من الدلالات والرموز والإيحاءات تخدم الممثل وحركته وتخلق الجو العام للمسرحية من مكان وزمان وظرف وغيرها من الدلالات التي يمكن أن تساعد المتلقي على فهم العمل المسرحي وتذوقه، ومنه يصبح للديكور ووظيفة نفعية وظيفية وفنية جمالية في الوقت نفسه. لذا كان على المخرج أن يراعي أثناء تكوينه للفضاء المسرحي تناسب قطع الديكور وتناسقها وانسجامها مع العناصر ال سينوغرافية الأخرى المكونةللمسرحية .

[1]–ينظر:بوبوف الكسي: التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة و الارشاد، دمشق،1976، ص252.

[2]*: الديكور المسرحي هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش وغيرها، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإنّ الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى.

حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة،ط3، 1994 ، ص 161.

إن لعملية الاشتغال على تصميم المناظر أهمية بالغة في نجاح العرض المسرحي، فـإذا كانت مناظر حسنة التصميم، كانت المسرحية سهلة الإخراج، وعكس هذا إذا كانت المناظر سيئة التصميم نشأت عنها صعوبات لا حصر لها لكل من المخرج والممثلين. [1] ما معناه أن للديكور عدة وظائف أساسية لابد وأن يؤديها خلال العرض المسرحي، فهو عنصر مهم من عناصر التكوين السينوغرافي، يساعد الممثلين على أداء أدوارهم دونما إعاقة ويساعد في التعريف بالجو العام للمسرحية، إذ يمكن من خلاله للجمهور التعرف على المكان والزمان المتعلقين بالأحداث المسرحية. وأي تعقيد فيه ربما يجعل فهم الرموز والدلالات المسرحية بعيد المنال بالنسبة للمتلقين. كما أنّه من المعلوم أنّ الديكور لابد أن يكون في خدمة الممثل وحواره وأن لا يشكل عائقا له في حركته.

ويمكن للديكور أن يكون من أكثر العناصر السينوغرافيا سيطرة على الخشبة، وذلك بالطبع بعد الممثل، ولقد ناله نصيبه من الاهتمام والتطور عبر العصور ومن خلال تطور المدارس الإخراجية التي في كثير من الأحيان لا تتفق في طريقة بناء العرض المسرحي أو الغاية الكامنة وراءه. وذلك من خلال تسخير التطور العلمي والصناعي " ليزود المسرحبالآلات المتطورة والاختراعات العظيمةالتي حققت لنا كل ما نرجوه و نصبوإليه لخدمة المسرحية في مجموعها".[2]

يكمن دور مهندس الديكور في إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحي الذي وضعه المؤلف وتصوره المخرج، ووفقا لهذا يتم ضبط حركة الممثل وضبط الإنارة وأثاث الديكور، و " الديكور

[1]- ينظر: محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية، مكتبة الارشاد، ط1، جدة، سنة 1971م، ص140.

[2]- لويس مليكة، الديكور المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، يناير،1966.

المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي، يساعد على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي، وأسلوب الاخراج يشكل وحدة فنية متكاملة، ولذا يجب أن يتماشى الديكور المسرحي شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء واضاءة، وملابس، وأسلوب الاخراج، بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي"[1]

من أهم مبادئ بناء الديكور، هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذا تأمكنة محدودة، وتكون خفيفة الوزن والحجم، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح وتسهيل عملية النقل والتعبير، وتكمن مهمة مصمم الديكور في عرض الأشياء التي تسر عين المتفرج في نفس الوقت الذي تسهل فيه حركة الممثلين دون تقيد."إذ يجب أن لا يُنظر إلى الديكور وتصميمه كنوع من الزخرفة والألوان البراقة، و إنما الديكور في الواقع عنصر هام في المسرحية، وحرفية الإخراج، والمفروض تخطيط المنظر على أرضية المسرح وعلى الورق من قبل المخرج ثم تسليمها للمنفذ بغرض تنفيذ خطط المخرج" [2]، فالديكور ليس له طبقة جمالية فقط بل له دوره الوظيفي، كما يجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع عصرها و مع أسلوب اخراج النص.

2 – الأزياء :

تعتبر الملابس عنصرا هاما من عناصر الإخراج المسرحي، ويجب أن تتناسب وشخصيات المسرحية وروحها وأسلوبها، بواسطة الملابس يمكن نقل الآراء والمعلومات للجمهور، والملابس تنبئنا في

[1]– عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج، الهيئة العامة المصرية، 1996، ص160.

[2]– ينظر: محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي، المصدر السابق، ص145-146

بداية رفع الستار عن نوع المسرحي ة هل هي جدية أم هزلية، ويجب أن تبين الملابس أهمية بين الشخصيات ومظهر الملابس أيضا.[1] فمن المعلوم أن الزي هو أكثر عنصر مرتبط بالشخصية المسرحية ومن خلا ارتدائها له، فإنه سيعمل على بث ولإيصال مجموعة من المعلومات الواضحة دون الحاجة إلى الحوار المسرحي، فيستطيع المتلقي تحديد مجموعة من أبعاد الشخصية والتي ستساعده في فهم المسرحية من جميع جوانبها.

وتعتبر الأزياء من الوسائل المهمة في المسرح للتفريق بين طبقات المجتمع، كما أنها تعتبر جزءا من الديكور، وتكمن أهميتها في تسهيل حركة الممثل وتعبيراته، فهي التي تشكل اللغة و التعبير المسرحي، ولقد حرص "أندريه على أن يحمل سروال موظف المكتب، جيوب على الركبتين، و الكم الأيمن مصقولا بشكل يكشف عن مهنته". [2] إذ أن هاته المواصفات المتعلقة بالزي المسرحي والمقتبسة غالبا من الحياة الواقعية، تجعل من الجمهور يقتنع بحقيقة الشخصية الماثلة أمامه وتحقق نوعا من المنطقية بين زيّها ووظيفتها في الحياة المسرحية.

تختلف الأزياء باختلاف الحضارات واختلاف الأذواق، كما تختلف الأزياء باختلاف الطبقات والشرائح الاجتماعية. "فالملوك الاغريق كانوا يظهرون بالتيجان والأزياء القرمزية، ويظهر الشيوخ والكهنة بالأزياء البيضاء، أما الطبقة الكادحة فانها تميزت بأزياء ممزقة و "هرقل" مثلا كان يلبس جلد

[1]- ينظر: محمد جاسم القيسي، المصدر نفسه، ص155.

2- فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان، ص99

أسد وبيده عصا غليظة، رغم اختلاف هذه الأزياء الا أنها تميزت بألوان زاهية لتبهر بها المشاهد، وكان الممثلونيلبسون أحذية من خشب ذات الكعب العالي ليظهروا بوضوح على خشبة المسرح"[1].

والأمر نفسه في العصر الروماني والإليزابيثي وما تلاه من تطور، فلقد جسد كل شعب أزياء شخصياته من خلال ذوقه والزي الغالب على ثقافته.و نجد في كثير من الأحيان أن المسرح كان بمثابة مرآة تعكس ثقافة وخصوصية العصر، ومن مثال ذلك ما نجده في المسرح الإنجليزي في عصر النهضة إذ أن اهتمامهم " كان منصبا على تأثير الأزياء المسرحية، لم يكن مسموحا إظهار شخصية الملك في الدرامات بدون التاج الملكي على رأسه" [2]، وهذا مايبين حرصهم في نقل تقاليدهم و وتوظيفها بما يناسب معتقداتهم ونظرتهم للحياة.

ومن جهة نظر المخرج الروسي "ألكسندر تايروفalexandertayroof" أن الأزياء تعتبر الجلد الثاني للممثل، وهكذا تظهر مدى أهمية الملابس فيما يخص علاقتها بالأجسام و بوصفها مظهر من مظاهر العرض، كما يجب على المخرج باختيار الأزياء الملائمة حتى تنسجم الى حد ما مع بيئة المسرحية وجوّها[3].

يعد الزي المسرحي من العناصر البصرية المهمة في صنع وتكامل العرض المسرحي، وترتبط مع باقي العناصر الأخرى لتخلق مشهدا بصريا متجانسا، ويأخذ الزي أهميته من خلال علاقته بجسد

[1]- سمير عبد المنعم، المنظر المسرحي عند الإغريق، محاضرات جامعة بابل http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges

[2]- كما عيد سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص60.

[3]- ينظر:يمينة بشارف،الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط وفن الأداء، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، 2019، ص25

الممثل ، فيجب أن تتلاءم مع جسده وحركاته ومواقفه لأن له" دلالة ملبسة قابلة للتأويل في أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح"[1]

يبدأ المخرج عند قراءة النص، في التفكير بالتفنن في الأزياء، وحتى يبرز المخرج فكرة ما أو موقف ما، يعمل على التركيز في الألوان، كما يمكن أن يعرض التناقض وعدم الانسجام في العرض المسرحي بواسطة هذه الألوان. " فالزي بألوانه وتشكيلاته هو خطاب يمكننا الكشف عن أبعاده السيميائية واستنطاق مستوياته الرمزية والدلالية التي تؤثر على المتلقي من خلال الخط واللون والملمس والشكل"[2].

ومن الجانب النفسي فإن لأزياء في المسرحية تدل على الحالة النفسية للشخصية، فبواسطتها يستطيع كل إنسان أن يخفي أويظهر شخصيته وعاداته، ولهذا وجب أن تكون لهذه الأزياء دلالتها النفسية في إظهار الشخصية المسرحية وتحديد حركتها ، وإظهار هيئتها وعمرها ووظيفتها وشأنها الاجتماعي" فالزي المسرحي هو ذاكرة منظمة ممتدة في الزمان، إنه تاريخ يتزامن فيه ما هو روحي وما هو مادي"[3].

تعتبر ملائمة الثوب للشخصية أهم من ملائمته للحقبة، فمن الممكن تمثيل مسرحية قديمة بثوب عصري دون المساس بفكرة النص.فالأزياء كغيرها من العناصر المكونة للعرض المسرحي، من

[1]- حيدر جواد كاظم، التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي ،WWW.bcchj.com

[2]- :يمينة بشارف،الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط وفن الأداء، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، 2019، ص26.

[3]- حيدر جواد كاظم، التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي ،مرجع سابق.

ديكو و موسيقى و إضاءة تدخل في وحدة العرض المسرحي. و يمكن حصرخصائص الزي في المسرحي فيما يلي:

أنه يشكل خطابا له سلطة التأثير في المتلقي، فهو أحد عناصر التشكيل والتكوين في العرض المسرحي.

أنه مُنتَج في العرض ومُنتِج لقراءات وتأويلات في العرض من خلال الصور الجمالية التي يخلقها.

أن اللباس يدل على الحالة النفسية ويساعد في اكتشاف الزمان والمكان المسرحي.

أنه عنصر لا ينفصل في وظيفته عن باقي العناصر السينوغرافية الأخرى.

3 – الإضاءة :

بدأ استخدام الإضاءة في وقت متأخر في تاريخ المسرح، ويتبيّن لنا من خلال تاريخ الاضاءة، أن العروض المسرحية الاغريقية اليونانية والرومانية، كانت تقدم في النهار، و كانت تقدم في النهار، وكانت المشاعل تستعمل وسيلة رمزية للتعبير عن صفة الزمان.[1]

كانت تقدم المسرحيات في المسرح الإ غريقي القديم في العراء و الفضاءات المفتوحة، والساحات العمومية وفي وضح النهار، وقبل اختراع الكهرباء وجعل المسارح مقفلة استعملت الشموع لإ نارة خشبة المسرح والصالات المسرحية [2].أما في مسرح العصور الوسطى فقد ابتكرت فكرة استخدام

[1]– ينظر: محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975،ص17.

[2]– ينظر: محمد جاسم القيسي، المصدر السابق، ص163

حواجز على شكل حرف" T"أمام كل شمعة على طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين كما تم اختراع الإضاءة الملونة والتي اعتمدت على" استخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلونه.."[1]

و مع بدية المسرح الإليزابيثي حتى نهاية القرن التاسع عشر، كانت تستعمل الشموع ولمبات الزيت والمشاعل لإضاءة المسرح، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر استعملت كوسيلة تعبيرية، وإلى ذلك الوقت كان دورها مقتصرا على إنارة المشهد ليتمكن المتفرج من رؤيته، فأصبحت الانارة عاملا فنيا له خصائصه وأهدافه، فالوظيفة الأولى "للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض وعلى هذا المستوى لا يوجد فروق جوهرية بين الإضاءة والضوء والوظيفة الثابتة للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض"[2] و لها دور في انسجام وحدة العرض المسرحي وربط الشكل بالمضمون.

يمكن للإضاءة والتي يعتبرها الكثيرون لغة ناطقة من غير حروف مساعدة المخرجين والممثلين على تأدية عروضهم بأحسن شكل، فالإنارة" تعد أحد أبرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسحي من حيث تأثيرها على العناصر الأخرى في إبراز رؤى المخرج والكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية، فضلا عن تعبيرها عن الحدث وتطوره"[3]، فمن خلال التطور الرهيب في التقنيات

[1]- تاريخ الإضاءة المسرحية، مقال منشور بموقع2009-11-12 www .theatre-learn .blogpost.com

[2]- جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الشارقة الإبداع الفكري، 2001 ، ص149

[3]- سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن،2010 ،ص109,

المعاصرة ، أصبح من مقدرة الإضاءة المسرحية أن تُصور كل ما يمكن تخيله وترافق في ذلك الممثل من أجل بعث الحياة على الخشبة المسرحية.

تكتسي الإضاءة أهمية عظيمة بالنسبة للفن التمثيلي، إذ تؤدي الإضاءة المسرحية الجيدة عدة أغراض في ان واحد على المسرح، و بما أن المسرحيات والعروضالتمثيلية تقدم عادة في المساء في أنحاء العالم فيجب بالضرورة أن تعطي الأنوار اللازمة التي يحتاجها المسرح والضوء الكافي الذي يساعد على الرؤية، غير أن هناك بعض الحالات يجب أن تخفى فيها الانارة بدلا أن تظهر، فمثلا المناظر المصنوعة بغير اتقان، يمكن أن تفي بالغرض اذا وضعت في مكانالانارة فيه ضعيفة وتساعد أيضا على تحديد الأسلوب، و قل ما تنجح الاضاءة المسرحية في تقليد المظاهر الطبيعية، وأهم فارق بين الإضاءة و الأسلوب الواقعي في المسرح، أن الأوّل يتطلب نوافذ أو تركيبات ضوئية لإظهار مصادر الضوء التي تقوم بها في حقيقة الأمر أجهزة الاضاءة المسرحية، ويكتفي الثاني باضاءة المسرح دون اظهار المصدر الذي يأتي منه الضوء، و تتطلب الأساليب الأكثر تطرفا أجهزة ضوئية خاصة، والأنوار ذات الألوان القوية لا توجد في الحياة الواقعية، كما أنها تساعد على المزاج في المسرحية، و غالبا ما ينتقل المزاج من كابة الى المرح بزيادة الاضاءة أو تغير لون الضوء من النوع الرطب الى النوع الدافئ، كما أنها تساهم في اظهار الصورة المسرحية، وان للضوء أثر قوي على قيم وألوان الصورة المسرحية، حتى التغير الكلي لمنظر ما قد يتم بمجرد تغيير الاضاءة أو مؤثرات ضوئية خاصة،فالاضاءة تنبئ ببعض المعلومات

كأوقات النهار والطقس وما اذا كانت الغرف والحجرات مسكونة، وحتى أنها تنبئ عن فصول السنة وغير ذلك.[1]

فالإضاءة في المسرحية تبدأ عندما تنخفض انارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي، و يظهر الضوء على الخشبة لإظهار شخصية الممثلين، ومن هنا يبدأ المشهد يحس بالجو الدرامي فمن خلال الإضاءة ينتج السحر المسرحي الذي يجتذب أنظار المتفرجين، و هكذا يتضح لنا الدور الكبير الذي يمكن أن تلعبه الاضاءة في تشكيل العرض المسرحي.

ويمكن أن نحدد وظيفة الاضاءة في النقاط التالية :

أ. التأكيد على وظائف الوسائل التعبيرية في العرض المسرحي كالديكور والملابس وحركات الممثلين فتشكل وحدة متكاملة.

ب. مساعدة المخرج على تجسيد رؤيته الفنية.

ت. التعبير عن الهدف الأعلى المشاهد و الشخصيات المسرحية.

ث. اختزال في تصوير الواقع، فالاضاءة تمكن الجمهورمن معرفة المكان و الزمان بأسلوب مختزل.[2]

[1]- ينظر: محمد جاسم القيسي، مصدر السابق، ص163-165

[2]- ينظر: محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل و الاخراج، دار الفكر، دمشق، ص123

4 – الاكسسوارات :

كلمة فرنسية Accessoireتعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي، وقد انتقلت الكلمة إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، توظف كلمة اكسسوار في المسرح للدلالة على مكونات الديكور المستعمل على خشبة المسرح من قطع وأثاث وأغراض [1]. كما يمكن أن يقترن لفظ إكسسوار بتوابع الزي المسرحي الذي تلبسه الشخصية كالتاج والخاتم والقلادة وغيرها.

الأكسسوارات هي أشياء خارج الديكور والملابس يستعملها الممثلون خلال المسرحية، وتكسب الأكسسوارات دورها الايجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على خشبة المسرح ومدى قربهامن عناصر أخرى أو بعدها عنها، وكذا من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها، وتظهر الأكسسوارات في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة وكمادة تشكيلية[2].

تقوم الأكسسوارات في المسرح بالوظيفة الثلاثية التي تقوم بها الأشياء في الرواية حيث أنها معلومات وعلامة وقيمة، وهكذا "فهي تعطينا معلومات عن عالم متخيل أو خارج التخيل وتحدد رؤية للعالم وتأخذ معناها في العمل المسرحي، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه، لذلك لابد من النظر الى الأكسسوارات نظرة سوسيولوجية و نظرة جمالية "[3]، وقد تقتصر أحيانا وظيفة الأكسسوارات على مساعدتنا في التعرف على المكان الذي توجد فيه وفي اكتشافه كما أنه في بعض الأحيان الأخرى يمكن اختزال الديكور المسرحي في تغيير الأكسسوارات فقط.

[1]–ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان ، ناشرون، ط2، 2006 ،ص57

[2]– ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص57

[3]– يمينة بشارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، م س، ص28

كما أنها تضيف الكثير الى الشخصية وتعطي إشارات مرئية عن أسلوب ومغزى العرض ككل، كما تقوم بمهمة التعريف بالشخصية و عمرها ومهنتها و مكانتها الاجتماعية، ويساعد على تحديد نوعية المسرحية ومكان وزمان الحدث المسرحي.

وتنقسم الأكسسوارات غالبا الى ثلاثة أنواع[1]:

-ملحقات يدوية وهي الأشياء التي يستخدمها الممثل مثل المنديل، الكتب الساعة، النظارة الشمسية، المنشفة.

-ملحقات المنظر وهي الأشياء الثابتة فوق خشبة المسرح ولا تستخدمها اليد كمطفأة السجائر، الأكواب، الأطباق، الورود الاصطناعية.

-ملحقات التزيين كالصور المعلقة و الستائر.

تعمل الإكسسوارات على خدمة العرض المسرحي، وهي في عمقها غنية بالدلالات والرموز التي تساهم في صنع العرض وبنائه وصياغة صورة بصرية فنية خاصة بهذا العرض، وهدفها المباشر هو المتلقي الذي سيحاول من خلالها فهم الشخصية فهما أعمق،فالملحقات " المسرحية تمارس دورا هاما في تحقيق الحيوية وقوة التعبير في الصورة المسرحية ولاسيما إذا كان المخرج موفقا في اختياره للملحقات

[1] – ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص58

التي تتناسب مع حقيقة الأحداث وجوهر الصراع إذ أنه من المفترض أن تحقق الملحقات بعدا رمزيا ودلاليا يصب في روح العرض ويكون سببا من أسباب نجاحه"[1].

5 – المكياج :

إن استخدام الماكياج في المسرح كان منذ أقدم العصور وقبل العصر اليوناني ، لتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح، وكان للأقنعة الملونة أهمية كبيرة في المسارح الإغريقية والرومانية لتعبر للجمهور عن الشخصية التي يريد الممثل تصويرها، واستخدمت الأقنعة حتى في العصر الإيليزابيثي لغرض التسلية.وفي عصور متأخرة انتشر استعمال المكياج المسرحي على الوجه حتى يتمكن الممثل من تحريك ملامحه التعبيرية بسهولة، ويتمكن من تغيير معالم وجهه طبقا للأدوار التي يقوم بها.

فلا فائدة من أية تعليمات محددة في الماكياج، اذ تختلف الوجوه، والماكياج الذي يلائم شخصا ما تمام الملائمة قد لا يصلح لشخص اخر، و يجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الاضاءة فتتغير من منظر الى آخر تغييرا ملحوظاوجب تغيير الماكياج تبعا لها.[2]

ويعتبر المخرج الشخص الوحيد الذي بـإمكانه أن يحكم على ملائمة الماكياج للشخصية فهو الذي ينظر للمثل برؤيته الفنية، وهو الذي يعرف حقيقة الموقف "اذن فأهم وظائف الماكياج أن يستعمله الممثلكي يقدم انطباعاصحيحا عن سن الشخصية التي يمثلها، وصفاتها الأساسية"[3].

[1]– يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع 2012 ص41

[2]– ينظر: محمد جاسم القيسي ، الفن التمثيلي، ص110

[3]– ينظر: عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية الاخراجية، الهيئة العامة المصرية، سنة1996م، ص182

والماكياج هو فن تغيير ملامح الشخصية الأساسية أو تأكيدها لتتماشى مع ضروريات الآداء الدرامي أو مع تأثيرات الإضاءة المسرحية، فعند تغيير مظهر الوجه الحقيقي للمثل أو أي جزء آخر من جسمه عن طريق استعمال مساحيق وأصباغ يعمل على خلق ملامح حية تساعد على الغاء أو تقريب المسافة بين الممثل و المشاهد[1]

على أن هناك نوعين من الماكياج:

مكياج التجميل: ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه قريب الشبه للمثل ذاته.

ماكياج الشخصيات: ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه الممثل مختلف كل الاختلاف عن طبيعة الممثل من حيث السن أو العمر أو ملامح الوجه، وفي الحالتين يتيح الماكياج للممثل فرصة الخروج من شخصية الدور بل ويساهم في حثه على الابتكار [2]، وبذلك فان الماكياج يقوم بـإرسال المعلومات عن الشخصية الممثلة ويخلق مع بقية عناصر التقنية السينوغرافية الجو العام، فعندما " تظهر انفعالات الشخصية و يأتي الضوء بألوانه بالنسبة إلى قوة التعبير أو ضعفه أو فاعليته وقدرته على منح الشخصية الأداء الأفضل"[3]

[1]- ينظر: حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية، دار الشعب، ص271.

[2]- الشرقاوي جلال، الأسس في فن التمثيل و فن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

[3]- جميل جلال، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002، ص20.

6 – الموسيقى و المؤثرات الصوتية :

تعتبر الموسيقى والمؤثرات الصوتية عناصر مكملة للنص الدرامي، واذا انسجمت مع فكرة النص، فإنها تكون سببا في رفع قيمته الدرامية، و بالنسبة للموسيقى فهي تؤلف من طرف متخصصين و تجسد بالاتفاق مع المخرج.

لابد أن تتماشى الموسيقى " مع الموقف الدرامي، و على المخرج أن يحفظ الموسيقى الموظفة في عمله المسرحي كأنه مايسترو يقود فرقة موسيقية، كما أن استيعاب الموسيقى بالنسبة للمخرج والممثلين شئ ضروري ومهم لضرورة الاندماج والمعايشة الكاملة معه و إلا ما كان هناك هدف وغرض لاختيارها وتوظيفها في موقعها من العمل المسرحي" [1]، فيجب أن تتم مناقشة التأليف الموسيقي بالنسبة لأي مسرحية بين المخرج والمؤلف الموسيقي باعتبار المخرج هو مفسر النص ومجسده، والايقاع العام للمسرحية هو من أهم العوامل التي يجب على المؤلف الموسيقي دراكها في المسرحية لأنه يرتبط بالايقاع الذاتي للشخصيات.

وتستخدم الموسيقى حديثا بمصاحبة المنولوجات الطويلة، السينما، وبالتالي تتخذ صفة الدقة في التوقيت.ومن أهم خصائص استخدام الموسيقى في المسرح:

- تستخدم الموسيقى في المسرح لتدعيم مناطق الضعف التي تحدث في العمل المسرحي كما أنها تثير خيال المشاهد، وتساعد الممثل على اجتياز اللحظات الحرجة في أدائه لموقف ما.

[1] – محمد سعيد الجوندار، مبادئ التمثيل و الاخراج، دار الفكر، دمشق، ص189.

- يمكن أن تستخدم الموسيقى قبل رفع الستار، و كثيرا ما تعطي هذه الموسيقى طبيعة المشهد الأوّل، و تستخدم للفصل بين المناظر و أيضا وقت الراحة.
- تعتبر وسيطة تربط المناظر، فالمنظر المسرحي هو الوحدة الفنية للعرض و يهدف الى اظهار المعاني العميقة للمسرحية بخطوطه و ألوانه... وخلق الحياة

التي تعيش فيها شخصية الممثل و التعبير عنها بطريقة فنية جميلة...[1].

وتستعمل أيضا لتحديد أبعاد الشخصيات والتعبير عن زمن أو مكان المشهد المسرحي، فالموسيقى عنصر جوهري في العمل المسرحي، وأهميتها تنبع من حسن توظيفها توظيفا سليما ومرظما.

أما بالنسبة للمؤثر الصوتي فهو التشكيل البصري المصحوب بالموسيفى فيمكن أن يكون صوت أمواج البحر، الرعد أو البرق، صوت قطار... الخ

7 – الممثل :

الممثل هو العنصر البصري الأساسي في الصورة المسرحية، و تأتي جميع العناصر البصرية الأخرى مساندة ومقوية له، وعناصرها الجزئية داخل التكوين أثرها في معنى العلامات البصرية و إسناد العلامات الدرامية في لحظة ما، وذلك عن طريق علاقة تلك الهيئة بهيئات الممثلين الاخرين والعناصر البصرية الأخرى، و بالتالي بعلاقتها مع الجمهور. و تشمل هذه العلاقة الأوضاع العديدة التي يتخذها

[1]– ينظر : لويس مليكة، الديكور المسرحي، المؤسسة المصرية العمى للتأليف و النشر، يناير1966، ص 4-6.

الممثل، ابتداءا من اتجاهه المباشر الى الجمهور ووضعه الأمامي الكامل حتى استدارة كاملة الى الوضع الخلفي الكامل، حيث لكل من تلك الأوضاع معناها و تأثيرها و علاماتها التي تتفاوت بدرجات القوة و الضعف، و كما أن للأوضاع القوية أهميتها كذلك للأوضاع الضعيفة مقبولة داخل التكوين المسرحي وكذلك مقبولة لدى الجمهور. [1]فالممثل هو الذي يقوم بالتمثيل، وهو الذي يجب "أن يحس بعواطف الشخصية التي يمثلها" [2] وذلك من خلال معايشة الشخصية من كافة الجوانب الاجتماعية والنفسية والحسية حتى الصوتية، وعلى ذلك يلزم أن يكون له الحكم الأخير في ما اذا كانت الدوافع مناسبة أو غير مناسبة، و مهما كان الشعور الخاص بالمخرج قويا بأن عاطفته ناتجة عن الحركة اذا كان الممثل لا يوافقه عليها، و قد يجبر المخرج الممثل على القيام بشيء ما على المسرح، و لكن لا يستطيع اجباره على الإحساس بالدور الذي يقوم به و لأن الشيء الذي يحس به الممثل لا يمكن أن يحس به الجمهور أيضا، لذلك على المخرج و الممثل أن يتفاهما بكل اخلاص حول ما يعترضهما من مشاكل على المسرح، الّا في بعض الأمور قد لا يتفق المخرج و رأي الممثل اذا رأى هناك غرورا من قبل الممثل، و كثيرا ما يكون الممثلون المغرورون من الغباء بحيث لا يعلمون أن الجمهور لا يولع بهم، لكن يولع بالشخصيات التي يمثلونها"[3]

ومن مميزات الممثل صوته وجسمه،وللنطق أهمية كبيرة، فانه ينقل الكلمات الخاصة بالمسرحية عن طريق الالقاء الى الجمهور ثم يعطي للكلمات معني خاصة عن طريق نبرات الصوت، وينقل

[1]-ينظر: قاسم مؤنس عزيز، جلال جميل محمد، التدافق العلاماتي في تحليل العرض المسرحي.

[2]- محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي، المرجع السابق، ص96.

[3]- محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي، المرجع السابق ص96-97.

للجمهور معلومات عن طبيعة الشخصية و مزاجها، وانه بصوته يسيطر على مزاج المتفرجين كما تفعل الموسيقى تماما، و بالالقاء أيضا يعمل الممثل على التنوع، فاذا لم يقم الصوت بكل هذه الأغراض على المسرح فانه لا يشتغل الى حد أقصى.[1]

و تعد اللغة من المصادر التي يعتمدها الممثل في حواره، اذ أنّها تتألف من مجموعة من الاشارات التي تؤسس الجانب العلاماتي للغة، و بدون تلك الاشارات تفقد اللغة كيانها العام وعدها الدلالي الخاص، فالاشارة كيان نفسي لا وجود لها في ذهن الانسان، و هي عبارة عن اتحاد عنصرين لا فاصل بينهما، الدال والمدلول، فالدال هو الصورة الصوتية التي تنطبع مباشرة في ذهن السامع، و هو بعبارة أخرى الادراك النفسي للكلمة الصوتية، أما المدلول فهو الفكرة التي تقترن بالدال.

ولكي تنمو الصورة الصوتية و فكرتها في اتقان فن الالقاء و التدرب عليه، عن طريق الحس والتأثير والتأثر بين الملقي والسامع، فضلا عن ذلك سوف تنمو ملكة التذوق بحب، يصبح الممثل قادرا على التمييز بين النصوص الأدبية و التعرف على خصائص كل منها، وحتى تنمو أيضا قدرة الانسان على التأثير على الغير، و أن يتفهم و يستعب ما يقرأه، وأن يتذوق في هذه النصوص من جمال أدبي و تعبيري، و ما فيه من صور و خيال وألفاظ توحي بالمعنى[2]

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص98.

[2]- ينظر: محمد كاظم الشمري، زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الالقاء في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 21، العدد 3، ص816.

المبحث الثاني: المدارس الإخراجية وفلسفتها المسرحية

1 – المسرح الملحمي: التغيير بدل التطهير

اذا كانت الدراما الأرسطية قد خيمت بظلالها الكثيفة على الفن المسرحي في جل الحقب و العصور، فان الهيمنة سيتم الاعلان الرسمي عن أفول شمسها مع بروز مجموعة من الجماليات المسرحية التجريبية المعاصرة خاصة مسرح برتولدبريخت bertoldbrecht الملحمي الذي شكل نقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح. و أحدث تغييرا جذريا من كل الجوانب الفنية و الفكرية و الايديولوجية التي أقيم عليها المسرح بما في ذلك التلقي و الدور الطلائعي الذي ينبغي أن يلعبه الجمهور داخل الفضاءات المسرحية[1].

و للتدليل على المكانة الهامة التي شغلها الجمهور داخل أبيات بريخت نورد أحد نصوصه التي يقول فيها " المسرح بدون جمهور شئ لا معنى له .. و بالتالي فمسرحنا لا معنى له.و اذا لم تعد للمسرح صلة بالجمهور فهذا الأمر ناجم عن أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه".

و لعل ذلك ما دفع ببريخت الى تأسيس مسرح ثوري لا أرسطي يتماشى و التحولات التاريخية و الاجتماعية التي تعرفها المجتمعات الحديثة . و تبني الماركسية كتوجه فكري و ايديولوجي ،و المادية الجدلية كمنهج علمي و تاريخي. و جعل من المسرح مراة تعكس التناقضات الطبقية و الشروخالكبيرة التي تفصل بين الطبقات البرجوازية و الطبقات الاجتماعية المحرومة. و لم يفتأ يوجه رسالاته الصريحة الى جمهوره المغترب داخل "أسطورة" الحياة اليومية و داخل المجتمعات الرأسمالية

[1]-م.م.سها طه سالم، التلقي في العرض المسرحي دراسة تحليلية، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 72، ص597.

الاستهلاكية من أجل اعمال عقله للتخلص من هذا الاغتراب. "فرؤية بريخت للتاريخ تقف تماما مع المادية التاريخية ، و تستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق"[1].

و التغريب distanciation أو " الاغتراب" هو في أبسط معانيه جعل المألوف بالنسبة الى الجمهور غريبا و شاذا و مثيرا للأسئلة و الاستفسارات. فالبرجوازية و الطبقات الحاكة تقدم للجماهير أمورا تبدو غاية البداهة و البساطة، الا أنها في الواقع غامضة و ملتبسة و تنطوي على حمولة ايديولوجيا مضادة لطموح و ارادة الجماهير الكادحة. و بواسطة التغريب الذي يدعو الى توقيف الحدث في سيرورة الحكاية المسرحية،يستعمل الجمهور عقله في ازالة القناع عن كل شيء و انتقاده و ادراك معانيه القريبة و البعيدة. و تقترن الفائدة التي يجنيها الجمهور في المسرح الملحمي بالمتعة و اللذة كذلك، غير أنها ليست متعة رخيصة و مبتذلة. و هو ما يتردد في أماكن عديدة من الأورغانون الصغير لبريخت، حيث يرى مثلا أن تقديم المتعة و التسلية يجب أن يقدم الى طبقة الفقراء و المحرومين ،و بذلك "يحصل بناة المجتمع على المتعة من الحكمة التي تحل المشاكل. و من الغضب الذي يمكن أن ينمو فيه العطف على المضطهدين، و من احترام البشرية أي من حب الانسانية"[2].

و المسرح في نهاية المطاف ليس الا فضاء يقصده الناس لكسر رتابة الحياة و الاستمتاع بعروض فنية يجدون فيها خير عزاء و خير معوض عن الواقع المرير. و المسرح الذي لا يستطيع تحقيق المتعة للجمهور يجب أن يعاد فيه النظر لأن الحياة نفسها تنبني على مفرقات الجد و الهزل و الانضباط و التسيب... و لو لا هذه التناقضات لما اكتسبت سحرها و قوتها الخفية[3].

[1]- أحمد العشري، مسرح برتولدبريشت بين النظرية الغربية و التطبيق العربي،عالم الفكر، م21، ع3 يناير- فبراير، مارس 1992، ص18

[2]-برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ت.جميل نصيف، عالم المعرفة، ببيروت، ص28.

[3]-م.م.سها طه سالم، التلقي في العرض المسرحي دراسة تحليلية المرجع نفسه ، ص598.

و من باب الانصاف القول بأن التقعيد للتلقي المسرحي و الأثر الناتج عن هذه العملية لم ينظر له أحد بشكل علمي و عميق بعد أرسطو حتى جاء بريخت في مسرحه الملحمي. اذ جعل من الجمهور اللبنة الاساسية التي يقوم عليها المسرح، و استبدل التطهير بالتغيير دافعا بالمتفرج نحو امتلاك الواقع و التأثير عليه بدل التأثر به، و هذا يعني أنه غير أفق انتظار متلقيه الذي صار ناقدا و مناقشا و مطلعا على الواقع الذي ينبغي تغييره من خلال النموذج الافتراضي الذي يشاهده في المسرح. و قد عمد بريخت الى دفع القاعة في الخشبة و هدم الجدار الرابع ليصير التواصل مباشرا بين الممثلين و الجمهور الذي يجب الا يندمج في مجريات الأحداث و يبقى يقضا متتبعا لما يدور حوله بعقله لا بعاطفته و قلبه[1].

2 – مسرح القسوة : جسد المتفرج محور التلقي.

أولى أنطونان أرتو a.artaudللمتفرج في مسرح القسوة أهمية محورية حيث جعل منه بؤرة توتر يدور حولها الحدث، كما أنه حدد حتى الاثار النفسية و العقلية و الجسدية التي تزامن أو تعقب عملية تلقي الفرجة. فمنذ مسرح الفريد جاري A.Jarry أعلن أرسطو أن " المتفرج يذهب الى المسرح من الان فصاعدا و كأنه يقصد جراحا أو طبيب أسنان في نفس الحالة الفكرية. فكرة أنه لن يموت طبعاو لكنه يعي أن الأمر خطير، و أنه لن يخرج من العملية سليما. و نحن ان لم نتوصل الى اصابته بأخطر ما يمكن فاننا سنكون دون مسؤولياتنا و عملنا، يجب أن يعلم أنه باستطاعتنا جعله يصرخ"[2].

ان هذا التشبيه لا يخلو من بلاغة معنوية، كونه يركز على أن المسرح ليس مكانا للتسلية و تمضية الوقت، بل هو قاعة كبرى للعمليات الجراحية التي تتم على مستويات متباينة و مختلفة، فالمتفرج ان لم يهتز و يتزعزع و يغلف بالحدث الدرامي نفسه، و يشعر بالقسوة الكونية[3].

يطلب أرتو من المتفرج أن يقبل بالسير خارج حدود اليومي، و الدخول في المناطق السديمية لأنه

[1] -م.م.سهاطهسالم،التلقيفيالعرضالمسرحيدراسةتحليلية،نفسالمرجعالسابق،ص 599.
[2] -A.Artaud. œuvrescompletes 2, Gallimard, 1976, p17
[3] -م.م.سهاطهسالم،التلقيفيالعرضالمسرحيدراسةتحليليةص600.

.

يقترح عليه مسرحا مخالفا للمسارح السيكولوجية المبنية على الحوار الفارغ و الكلام المجاني.

و يقترح التعامل مع المتفرج مثل الثعابين التي تتأثر بالموسيقى و تنفعل و تتجاوب معها ، يقول موضحا ذلك: " أقترح التعامل مع المتفرجين مثل الثعابين التي نسحرها، و نعيدها عن طريق الجسد الى المفاهيم الأكثر حذقا...لهذا فان المتفرج في مسرح القسوة يكون في الوسط في حين أن العرض يحيط به"[1].

ان الترتيب الجديد للفضاء الذي يقترحه أرطو يخلق نوعا من التحاد و الالتحام بين الممثل و المتفرج حيث يتم هدم كل الحدود . و بهذا يصبح الجسد محور صنع الفرجة و تلقيها في نفس الان. فوجود المتفرج في قلب الأحداث من خلال حذف الخشبة يجعله هو الاخر ممثلا بامتياز،اذ لا يوجد أي حاجز يفصل بينه و بين الممثلين[2].

يجب على المتفرج اذن ان ينخرط في اللعب المسرحي و الا يبقى كدمية تطل من برج عاجي على مجريات الأحداث دون أن تكون له اليد في اثراء العرض من زوايا مختلفة، ذلك أن الشكل الدائري للفضاء الذي تعرض فيه المسرحية يجعل الممثلين يحيطون بالمتفرجين من زوايا مختلفة من القاعة. و هذا ما سيسهل عملية الاتصال و الاندماج بين المرسلين و المتلقين "و يصبح المسرح اذن احتفالا جماعيا يشترك فيه الممثل و المتفرج بالتساوي"[3].

و لا يركز أرتو على تقديم مجموعة من المعلومات و المعارف للمتفرج بقدر ما يستهدف زعزعة عقله و تفكيره و الدفع به الى حالة الجدبة la transe حيث يجد السحر و الهذيان مكانا له، و ينتفي دور العقل و المنطق و يغدو المسرح و كأنه عيادة استشفائية من الأمراض و الأسقام الكونية الفجة.يقول

[1]- A. Artaud, le théâtre et son double, Gallimard, paris, 1964, p126

[2]- م.م.سهاطهسالم،المرجعالسابق،ص601

[3]- Gérard Durozoi, A. Artaud 1, aliénation et la folie, Larousse, pris.1992, p 148

جون جاك روبين J.J.Roubine " افترض المسرح الارتو جعل المتفرج في حالة جذبة، و في الوقت الذي يستلزم فيه حتى مفهوم الطقس طقوسية ما هو احتفالي ...يسعى مسرح القسوة الى فرض نفسه كحدث وحيد عبر قوته"[1].

و اذا كان برتولدبريخت يستهدف تثوير الواقع بغية تغييره من خلال استراتيجية التلقي التي يقترحها بالدفع بالمتفرج نحو اكتساب ثقافة ثورية راديكالية مناهضة للبرجوازية، فان هناك من شبه الأثر الذي تخلقه عروض مسرح القسوة بالتطهير الأرسطي، غير أن هناك اختلافا كبيرا بين هذا التطهير و التطهير الارتي، و هو ما يوضحه فرانكوطونيلي F.Tonelli بقوله :"ان الظاهرة التطيهيرية بالنسبة لأرطو ليس هدفها تحرير المتفرج من بعض الانفعالات الاساسية كالخوف و الشفقة، لكن التطهير يعني ببساطة بالنسبة اليه الوعي بالقوى التي نحس بها جزئيا، و اكتشاف أنا جماعية، هي بداية في حد ذاتها"[2].

و يذهب أرتو كذلك الى أن المسرح يجب أن ينتج التريجيديا في أصفى حالاتها، بحيث لا تترتب عنها لا لذة و لا متعة، و لكن فقط الألم و القلق و القسوة. و هذا يعني أن مسرح القسوة يدعو الى اعادة تشكيل الافاق الانتظارية للجمهور الذي تعود على استهلاك ما تقذف به المسارح الكلاسيكية المبتذلة[3].

3 – المسرح الفقير: المتفرج أساس التمسرح.

يعد جيرزيغروتوفسكي G.Grotowsky أحد مخرجي و منظري التجريب المسرحي الذين عملوا على خلخلة الثوابت المسرحية الموروثة. و قد فطن بفضل ثقافته الواسعة و المتنوعة الى اعادة

النظر في مفهوم المسرح و مكانته ووظيفته. و كانت النتيجة التي تمخضت عنها أبحاثه هي ولادة ما سماه بالمسرح الفقير Théâtre pauvre الذي يرتكز بشكل أساسي على الممثل دون أن يغفل –

[1]- J.J.Roubine, introduction aux grandes théories du theatre, bordas, paris, 1990, p150
[2]- FrencoTonelli, l'esthetique de la cruauté, Ed, A .G.N ? Nizet, paris, 1972, p 43
[3]- م.م.سها طه سالم، التلقي في العرض المسرحي دراسة تحليلية ، ص602

الجمهور كذلك. أما باقي المكونات المسرحية الأخرى فيمكن الاستغناء عنها بما في ذلك النص المسرحي و الأدوات السينوغرافية. ذلك أن "قبول فقر المسرح و تعريته من كل شيء يعيده الى أصوله و منابعه الأولى".[1]

و ما دام أن العودة إلى الأصول مطلب كبار المسرحيين الطليعيين، فإن السبيل إلى بلوغ هذا المرمى في نظر غروتوفسكي هو إفقار المسرح من كل المؤثثات و الديكورات و المكملات التي أعطته وجها غير وجهه الحقيقي. و التركيز فقط على العلاقة الجدلية بين الممثل و المتفرج في تحقيق التمسرح و يرى كريستيان جيلو أن هذه هذه العلاقة في المسرح الفقير هي علاقة مادية–مازوشية، حيث يعاني الممثل من جهة من ألمه الخاص و يتمتع بفعاليته، كما يتمتع المتفرج من ناحية أخرى بهذا الألم الذي يتلقاه لأنه يعني بالنسبة اليه اكتشاف القوى العميقة و تحررا من كل ما يمكن أن يخنقه [2]

و قد فرضت جمالية المسرح الفقير فضاء مسرحيا مغايرا للعلبة الايطالية في هذا الاطار، و من أجل الدفع بالمتفرج التام في الأحداث و مشاركته الوجدانية للممثلين، دعا غروتوفسكي إلى اقامة عروضه المسرحية داخل حجرة عادية لا يتم الفصل فيها بين المرسلين و المتلقين لكي يتحقق ذلك التواصل الحميمي المباشر بين الطرفين دون حاجز أو مانع. يقول غروتوفسكي : "لهذا يجب القضاء على البعد بين الممثلين و الجمهور بحذف المنصة و ازالة كل الحدود . دع أعنف منظر يحدث وجها لوجه المشاهد على بعد ذراع من الممثل، و يستطيع أن يحس بأنفاسه و يشم عرقه، و يقتضي هذا ضمنا الحاجة الى مسرح الحجرة".[3]

لم يعد هناك وجود لمفهوم الخشبة La scène ما دام أن اللعب يتم داخل حجرة. و لعل وجود الممثلين الى جانب المتفرجين هو ما سيخلق ذلك الاصهار و الالتحام الذي سيساهم بالضرورة في طقوسية العرض و اكسابه طابع الافتتان و السحر. و يذهب بيتر بروك Peter Broock الى

[1]- بيجيجروتوفسكي، دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي، ت.هناء عبد الفتاح، مطابع الاثار المسرحية، دط، دت، ص 28

[2]- CristianGilloux, le theatre face a face « in , planete plus, fevrier, paris, 1976, p32

[3]- بيجيكروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ت.كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت، ص 40.

غروتوفسكي لعروضه أمام ثلاثين مشاهدا فقط هو اختيار مقصود "فهو مقتنع أن المشاكل التي يواجهها الممثل أصعب من أن تسمح بالتفكير في الجمهور أكثر عددا"[1].

و يبدو أن فراغ الفضاء المسرحي عند غروتوفسمي ناتج عن رغبة هذا الأخير في عدم حجب الرؤية عن المتفرج. كما أن اختيار عرض المسرح الفقير لعدد محدود من المتفرجين هو ما جعله يوصف بالنخبوي لأن النخبوية لا ترتبط بمعايير اقتصادية أو اجتماعية أو حتى ثقافية، اذ أن الانسان البسيط الذي ليس في جعبته لا مال و لا جاه و لا ثقافة واسعة يمكنه أن يحضر عروض المسرح الفقير. يقول كريستيان جيلو موضحا هذه النقطة." و هو مسرح نخبوي لأنه يتوجه الى فئة معينة من الناس، أولئك الذين يشعرون بضرورة هذا الكشف La révelation ".[2]

ان الشرط الذي بموجبه يمكن اشراك أي شخص كمتفرج في مسرح غروتوفسكي هو ذلك الاستعداد القبلي لمعايشة الطقس المسرحي و الكشف الذي يترتب عنه. و عندما يتحول المتفرج من عنصر منفعل الى عنصر فاعل، فان هذا يعني البحث عن صيغ جديدة للتلقي و المشاركة. غير أن المسرح الفقير رغم ذلك يظل مسرحا يبحث عن الصفوة. يقول غروتوفسكي: " نحن لا نقدم تسلية لشخص يذهب الى المسرح لسد حاجة اجتماعية تقتضي التختكاكي بالثقافة... يهمنا المشاهد الذي لديه احتياجات روحية أصيلة و الذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي".[3]

و لا يمكن للمشاهد أن يبلغ هذا المستوى الا اذا كان يشعر حقا بالحاجة الى ضرورة اندماجه اللامشروط داخل العرض المسرحي، ووعيه بأهمية المسرح في تطهير الروح و اكسابها طاقة حيوية جديدة. و كذا انخراطه داخل هذا النسيج المركب، لأن من شأن ذلك أيضا اثارة الانتباه الى العلاقة الجدلية بينه و بين الروح لخلق توازن و تكافؤ على كافة المستويات.[4]

[1]- بيتربروك، المساحة الفارغة، ت.فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، 1986 ص97
[2]- CristianGilloux, Jerry Grotovsky, planète plus, op, cit, p35
[3]- جيرزيغروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص38.
[4]- م.م سها طه سالم، التلقي في العرض المسرحي دراسة تحليلية، نفس المرجع السابق، ص 602.

مسرحيةGPS في سطور:

محمد شرشال هو مخرج وكاتب مسرحي، حاصل على شهادة الدراسات العليا في الإخراج المسرحي له الكثير من الأعمال المسرحية منها: "مسرحية بيت النار" و: ميلوديا"و" الهايشة " و" البركان" و" مابقات هدرة" كما له أعمال تلفزيونية رائدة منها سلسة "جمعي فاميلي" وسلسلة"دار البهجة" وبرنامج الكاميرا الخفية "واش داني"[1]

GPS مسرحية للكاتب والمخرج المسرحي الجزائري محمد شرشال، نفذ الإضاءة شوقي المساني وسينوغرافيا عبدالمالك يحي ، موسيقى العرض كانت بقيادة عادل لعمامرة، أنتجها المسرح الوطني، هي مسرحية إيمائية ذاب بعد عبثي فلسفي تناقش معضلة الإنسان المعاصر، من خلال أسئلة الحرية والتمرد والباحث عن خلاصه والخائف من عالمه السوداوي، ورغم عبثية المحاولات إلا أن العرض ينتهي بالانتظار كما بدأه، انتظار في محطة القطار الذي طال ولن ينتهي.وبخصوص فكرة المسرحية فهي " تطرح قضية الإنسان ككائن مسلوب الإرادة، وجاءت من خلال ما تعايشه الجزائر والوطن العربي والعالم بكوننا مجتمعات موجهة تتحكم فينا عناصر عديدة من بينها البيت والمدرسة والإعلام"[2]

[1]- كنعان البني.حوار مع مبدع،WWW.ARAB-FESTIVALS.COM
[2]-محمد شرشال حوار سبق، www.sabqpresse/culture 2020-01-21

ويرى الباحث محمد الأمين بحري أن مسرحية GPSهي امتداد للأعمال المسرحية السابقة لمحمد شرشال فيقول أن"مسرحية GPSومسرحية مابقات هدرة هما الجزء الثاني والثالث لمسرحية الهايشة 2015، التي ولدت فيها فكرة المسخ المقتبسة عن خرتيت يونسكو، الذي تطور في مسرحية مابقات هدرة، في مشهد تحولات المهرجين الأطفال ورأينا المسخ من جديد في مسرحية جي بي أس في المنحوتات التي مسخت دمى طفولية ممسوحة الملامح، ثم تحولت إلى بشر عائدة إلى طبيعتها"[1]

ملخص عرض مسرحية GPS:

ينطلق العرض المسرحي GPS من رفع الستار عن نحات في معمله وهو يباشر عمله من خلال انكبابه على إكمال منحوتته التي تقارب الشكل الآدمي، ينهمك في وضع آخر الرتوشات مع شيء من الانزعاج من عدم الاكتمال، وفجأة تتحول المنحوتة من شكلها الأول لتتوالد منها منحوتات أصغر حجما ، متحركة بشكل دائب .

ما يميزها أنها كانت مجهولة الهوية والملامح، وكان عددها ستة منحوتات. جسدت خمس منها حالة التمرد والعنف من خلال التصرف العنيف اتجاه والدهم ومحاولة خنقه وتطويقه بواسطة الحبل السري الذي يربطهم به، إضافة إلى تصرفاتهم في المدرسة، أما سادس المخلوقات فهو كفيف لا يمكن أن يهتدي سبيلا، إلا أنه متميز ومختلف عن باقيإخوته، ومن أبرز المواقف المرتبطة به هي محاولته الانتحار عن طريق خنق نفسه بالحبل السري.

[1] - محمد الأمين بحري، الهايشة–مابقات هدرة-GPS قراءة في ثلاثية التحولات لمحمد شرشال.www.atitheatre.ae

تنتقل مجموعة الأطفال الغريبة إلى ما يشبه المدرسة أو المستوصف، حيث يظهر الطفل الكفيف متميزا من جديد من خلال عزفه على آلته الموسيقية "هارمونيكا" وربطه علاقة قرب مع الممرضة التي كانت تعتني به، وفي لحظة عفوية وخاصة عند شعور الممرضة بحجو المأساة التي يعيشها الطفل فاقد الملامح والبصر، تقوم هاته الأخيرة برسم ملامح بشرية على وجه الطفل بواسطة أحمر شفاه خاص بها، فيتحول إلى طفل مُبصر وسعيد. ويأخذ الطفل الفنان أحمر الشفاه ليرسم على وجوه إخوته ملامح وأعين محاولة منه لإخراجهم مما كان يعيشه من ظلمة وتيهان.

وربما يحاول الفصل التركيز على فكرة حساسية الفنان النفسية وقدرة على خلق الحياة المتميزة وفي أحلك وأصعب الظروف، وسعيه الجاد إلى التأثير بإيجابية فيمن هم حوله.

ينتقل العرض في المشهد الموالي إلى محطة القطار، أبن تظهر مجموعة من الشخصيات وهي تنتظر في غير نظام لحظة وصول القطار، تختلف الشخصيات في مواصفاتها و اهتماماتها إلى أنها تشترك في الهدف الواحد وهو الانطلاق في القطار الموالي، هذه الشخصيات هي نسخة لنماذج حياتية واقعية وقد تمحورت حول شخصية السياسي والفنان والمتدين والمثقف. ما تحاول الأحداث الإفصاح عنه هو ذلك الأنانية و الزيف الداخلي في الكثير من الشخصيات التي تدعي الكمال والرقيفي أوساطها.

فهاهو السياسي يحاول إغاضة المتدين في قضية زوجته المتجلببة، والمثقف يحاول الوصول إلى قلوب الفتيات من خلال عرض سعة ثقافته، وتتوالى الأحداث ويطول الانتظار المتكرر لوصول القطار إلى درجة ظهور علامات الهرم والشيخوخة على الشخصيات.، الشخصية الوحيدة التي لم يطرأ عليها أي تغيير ولم تتفاعل بأنانية مثل بقية الشخوص هي شخصية الفنان .، الذي ظل هادئا منذ بداية رحلة الانتظار لا يهتم إلا بعزفه المنفرد المتنوع، وهو يمثل بذلك حالة استثنائية بالمقارنة مع بقية الشخوص الاجتماعية، هذا الفنان الذي لم تدم حياته طويلا إذ تم قتله تحت طائلة جرم مدبر بأنه حاول سرقة ساعة المحطة والتي سعى بنواياه الحسنة إلى إصلاحها. وتنتهي المسرحية على حالة الموت ولم يبق من المسافرين إلا حقائبهم في انتظار القطار الموعود." فالأبطال ينظرون منذ مولده الخلاص دون جدوى، والقطار الذي هو رمز الخلاص يمر في كل مرة دون أن يسقله أي أحد، وبينما هم ينتظرون ينشغلون ببعضهم ولا ينتبهون إلى الوقت ولا إلى عبور القطار حتى بلوغهم الشيخوخة"[1]، ويتوجب هنا ذكر أن جدلية الانتظار سبق وأن عالجها المخرج محمد شرشال في مسرحية "ما بقات هدرة" من خلال بناء العرض على ثنائية الماء والزمن. وذلك من خلال جعل شخصيات العرض ينتظرون فصل الشتاء وغيثه بعدما طال فصل الصيف وجفافه.

البانتوميم في مسرحيةGPS:

[1] مسرحية جي بي أس لعبة بصرية لانتقاد الانسان بتاريخ: 15-11-2019/news/article/www.radioalgeri.dz

يتطلب من المخرج المسرحي أو الممثل الذي يعتمد عرضه على البانتوميم قدرة و خبرة فنية هائلة، فالبانتوميم هو " تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات وترويض الجسد لعبيا وسيميولوجيا ودراميا، أي أن الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي عبر مجموعة من العلامات السيميولجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. كما يقصد به أيضا كل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر والتي تترجم الانفعالات مثل الحزن والخوف والفرح"[1]

إذ أن هذا النوع من الأداء يتطلب قدرة متميزة عند الممثلين من التعبير دون النطق بكلمة واحدة والقدرة على التكيف من خلا الجسد مع جميع الوضعيات والظروف. وهذا ما يؤكده أعلام المدارس الإخراجية العالمية من أمثال بيتر بروك وستانسلافسكي، إذ يرون أنا مثل هذا النوع من الأداء يصنع شخصية الممثل المتميز والشامل.

وبالمقاربة مع العرض المسرحي GPS نجده يتكل على لغة تواصلية تعبرحدود القارات لتخاطب الإنسان حيثما كان، من خلال الحركات والرقصات والإشارات، ويصبح من اليسير تقبل العرض وفهمه حسب استعدادات المتلقين وتأويلاتهم الخاصة، مما يعطي للعرض فرصة نجاح أكثر من تلك التي يمكن أن ينالها العرض المنطوق الذي يبنى على نص درامي مؤلف.

[1]-جمداوي جميل، المسرح الصامت، موقع المثقف، www.sabahalanbari.com/pantoessays/jameel-hamawi.

وما يشد الانتباه أن مسرحية محمد شرشال استطاعت أن تتعامل وتتفاعل بالبانتوميم مع المتلقين، وما يؤكد ذلك احتضان الجماهير لها جزائريا وعربيا، وفوزها بجائزة أحسن عرض مسرحي بعمان لم يكن مفاجأة، بل يدل على مستوى عال من الاحترافية التي استطاع من خلال العرض مد جسور التواصل مع المتلقين وإيصال رسائل العرض الكامنة فيه.

وعن اختيار العرض الصامت يقول محمد شرشال أن " الاختيار الجمالي كان فيه نوع من الاختبار على وقع هذا النوع من الأعمال على الجمهور الجزائري الذي تعود على المسرحيات المنطوقة فقد كان فيها فصلين أحدهما ناطق والآخر صامت لأنني كنت أريد اكتشاف مدى تقبل الجمهور السمعي للأداء الصامت، والذي هو حقيقة ليس أسلوبي بل شكل متعارف عليه في العالم أجمع لكنه فقط في الجزائر غير مألوف" [1].ومن المتعارف عليه أن العرض سيتكل على مجموعة من العناصر والتقنيات ليعوض غياب الحوار المنطوق.

سينوغرافيا العرض المسرحي في مسرحية GPS:

أشرف على سينوغرافيا العرض المسرحي GPSالسينوغراف "عبدالمالك يحي". اعتمد العرض الذي دام طيلة ساعة ونصف من الزمن على الجانب الحركي من خلال تمثلات الجسد الحركية و أو الإيماءاتإضافة إلى عناصر الديكور المتحركة،فالمسرحية بنيت على ديكور متحرك في البداية ثم منظر نهائي في محطة القطار، ومن رمزيتها يمكن لإسقاط العرض على أي إنسان معاصر، وقد شارك في العرض مجموعة من الممثلين على غرار محمد لحواس

[1]-محمد شرشال حوار سبق، www.sabqpresse/culture2020-01-21

وعديلة سوالم وصبرينةبوقرعة وسارة غربي وعبدالنور يسعد و مراد مجرام و محمود بحموم و ياسين براهمي.

ولقد توجت مسرحية GPSللمسرح الوطني بجائزة أحسن عرض مسرحي عربي لسنة 2020 في فعاليات الدورة الثانية عشر لمهرجان المسرح العربي، الذي جرت فعالياته من 10إلى16 جانفي بالعاصمة الأردنية عمان.

أ.الديكور:

انعكست فلسفة التناقض والعبث التي بنيت عليها مسرحية GPS على ديكور العرض الذي كان مرنا ومتحركا ومختلفا عن المعهود، وقد ساهمت الوسائط التكنولوجية في تعويض بعض الفراغات على مستوى خشبة المسرح، وخاصة وأن العرض الإيمائي يتطلب شيئا من المرونة في الانتقال من مشهد إلى آخر. فالعرض ينطلق من ديكورات متحولة ومتحورة ثم ينتهي في شطره الثاني بديكور ثابت يجسد حالة الانتظار التي ستدوم طويلا.

وهو ما تبينه الأشكال الثلاث المأخوذة من العرض المسرحي(الشكل 1.2.3)، والتي ساهمت في عملية إنطاق العرض الصامت، فالشكل الأول (الشكل 1) يوحي في ثناياه إلى فكرة الانعتاق والتحول، والشكل الثاني(الشكل 2) يعبر عن مدى الصراع المستمر بين الأضداد، أم ثالث الأشكال (الشكل3) فيجسد الانتظار اللامتناهي لرحلة الخلاص.

الصورة1

الصورة 2

الصورة3

ب.الأزياء:

إن للأزياء دورا طليعيا في تعريف الجمهور بالدور الذي يؤديه الممثل من خلال بطاقة المعلومات التي يوفرها من جنس وعمر ومهنة وغيرها، كما يساهم في التمييز بين شخوص المسرحية وتبيان الاختلافات التي تكمن فيها، والملاحظ أن الأزياء كانت قد تم انتقاؤها بشيء من العناية حتى يكون لها مدلولها الخاص، وذلك من خلال التمايز في الأزياء حين تعلق الأمر بالمراحل العمرية، وكذا في المشهد الثاني الذي نجد فيه أن المخرج ركز على أن تكون الازياء أقرب إلى العمق النفسي لكل شخصية، إذ أنها مختلفة في المظهر والبعد والفكر والتوجه وهذا ما تعكسه شخصية المتدين والسياسي والمثقف والفنان.

ج.الإكسسوارات:

تم تضمين مسرحية GPS بالعديد من الإكسسوارات على طول العرض، والتي لم يكن توظيفها عرضيا أو من باب التزويق بقدر ماهي إضافة إلى العرض، من شأنها أن تدعمه وتفسره، ومن بين تلك الأغراض نجد النظارات والحقائب والأقنعة والجرائد والآلات الموسيقية. والتي استعملها الممثلون باختلاف أدوارهم فمثلا الفنان كان يرتدي النظارات وبيده آلته الموسيقية التي كان يعزف عليها ويعتزل المسافرين في انتظارهم للقطار. وكذلك آلة الهرمونيكا التي جعلها المخرج في يد الطفل المتميز في المشهد الأول، كما هي معلوم فأنها بمثابة آلة ولعبة يتمتع بها كثير من الأطفال في صغرهم، وبذلك صارت بمثابة شيء مألوف يمكن لأي متلقي أن يحس بشيء من العاطفة اتجاهها.

د.الماكياج:

كما لباقي الوسائط السينوغرافيا قدرة ودلالات فللمكياج أيضا دور مهم ومعين للمثل على أداء دوره، فالممثل يحتاج أحيانا وتحت ظروف ما إلى تغيير ملامح وجهه أو استعمال ألوان وخطوط قصد الوصول بالمتلقي إلى فكرة ما، وقد استطاع المخرج محمد شرشال في عرضه GPSإلى جعل مسرحيته ساحة مليئة بالألوان التي لونت به أوجه الشخصيات

قصد التمييز بها أو جعل وجوهها بمثابة لغة تواصلية يمكن للمتلقي أن يعيش سعادتها أو حزنها أو تمردها أو تطلعها للحرية، واللفات للنظر هو استطاعت المكلف بالمكياج تغيير ملامح الشخصيات في محطة القطار إلى مجموعة من العجائز الذين تظهر عليهم علامات الشيخوخة، وهذا إنما يدل على إمكانية الاستغناء عن اللغة والحوار والتعبير بطرق فنية مختلفة مثل توظيف المكياج.

كما وظف المخرج أقنعة مختلفة ، استعانت بها الشخصيات في أدوراها وخاصة في المشهد الأول وباقي مشاهد العرض المسرحي، وذلك من أجل التعبير عن التناقضات التي تعيشها الشخصيات في وسطها الحياتي الافتراضي.

و. الإضاءة:

أشرف على تجسيد الإضاءة في مسرحية GPS الفنان والتقني :شوقي سالم"، كانت الإضاءة مِثرة ومتميزة وربما كانت سببا في نيل المسرحية أحسن عرض مسرحي، ولقد كانت حاضرة من بداية العرض إلى نهايته، صاحبت آداء الممثلين وحركاته وتطور الحكاية الدرامية حتى إسدال الستار في الأخير.

كما لم تكن الإضاءة نمطية بل بالعكس من ذلك ، نجد أنها كانت دائمة التغيير، من خلال مزج الألوان وتغيير زوايا الإضاءة وتوزيعها على خشبة المسرح.

وفي الاخير يمكن القول أن مسرحية GPS من الأعمال المسرحية الرائدة، فهي إبداع فني متميز حاول من خلاله المخرج محمد شرشال التعبير عن حالة الإنسان الجزائري والعربي في الوقت نفسه داخل حيز الظروف التي تحيط به، وذلك بطريقة فنية استغنى فيها عن الكلمة وعوضها بالصورة الناطقة التي تحمل الكثير من الدلالات

الخاتمة :

المسرح الجزائري مسرح استمد وظائفه الجمالية، من جملة ما أنتجه من ابداعات فنية على مستوى بنائه الدرامي و الشكلي. و هو بكلمة وجيزة أصبح له من الثقل و النوعية ما ينافس به مسارح أخرى باكتسابه ذات القوى التحليلية للظواهر على مستوى النص، و ذات الأهمية على مستوى الشكل.

و المسرح الجزائري منذ بداياته ظل يختلف فيما بينه من مرحلة الى أخرى تبعا للأوضاع التي كانت تعرفها و تشهدها الحياة السياسية و الاجتماعية و الثقافية الجزائرية.

و الهدف الرئيسي من كل عمل مسرحي هو تحليل ذلك النص المكتوب الى عرض مرئي يشاهده الجمهور، حيث تكمن مهمة العرض المسرحي في تعرية كل الأحداث و كشفها فوق الخشبة، لتضيف السينوغرافيا بتناغم من عناصر جمالية في غاية الابداع و التشكيل بشكل هارموني فعال ووظيفي في تقديم فرجة مسرحية بصرية رائعة، و ذلك من أجل التأثير على المشاهد بتحقيقها لعدة وظائف دلالية و مرجعية و سيميائية جمالية و بلاغية.

و تهدف السينوغرافيا الى تطويع حركة الفنون التشكيلية و الجميلة و التطبيقية بما ضمته من فنون المعمار و المنظر و الأزياء المسرحية و طرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتبارا لفن المنظور، مما أعطى وجها جديدا لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة و العبارة و المونولوج و الديالوج و الحوار، و مع الدراما بصفة عامة.

ومن أهم النتائج التي خلص إليها البحث نجد:

– أن سينوغرافيا العرض المسرحي فن وعلم ، فهي من الباب الجمالي والفني تسمح للمبدع أن يخلق صورة فنية غير نمطية تعبر عن العمل المسرحي ، ومن جهة أنها علم فهي تعتمد على التقنيات التكنولوجية ودلالات نفسية وسيميولوجية.

– أن السينوغرافيا تعتمد على عناصر متعددة متناسقة ومتجانسة ونذكر منها الديكور والإضاءة والإكسسوارات والموسيقى والمؤثرات الصوتية.

– أن المدارس الإخراجية الكبرى اعتنت ببالغ الأهمية بتأثيث الخشبة من خلال سينوغرافيا العرض، وذلك وفق فلسفتها ونظرياتها في ميدان الإخراج المسرحي.

– أن مسرحية GPSمسرحية جزائرية نالت الكثير من الجوائز وطنيا ودوليا، من خلال عرضها الصامت والذي اعتمد على الحركة والوسائط السينوغرافية المتنوعة.

– كانت للعناصر السينوغرافية من ديكور وإضاءة وموسيقى وأزياء..كانت مدروسة بعناية لدرجة أن خلقت لغة تواصلية مع المتلقين اللذين أبدوا إعجابهم بالعمل المسرحي.

قائمة المصادر:

-ماري الياس ، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون ص265.

-حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة،ط3، 1994

قائمة المراجع :

-طارق العذاري ، أفاق مسرحية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2001.

-شكري عبد الوهاب ، العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، 2008، دار الطباعة.

-م.م.زيد سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، مجلة كلية الاداب، العدد 95،

-بوبوف الكسي، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، وزارة الثقافة و الارشاد، دمشق،1976،

-محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي و المسارح المدرسية، مكتبة الارشاد، ط1، جدة، سنة 1971م،

-لويس مليكة، الديكور المسرحي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، يناير،1966.

-عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج، الهيئة العامة المصرية، 1996،

-فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان،

-كمال عيد سينوغرافيا المسرح عبر العصور،

-محمد حامد علي، الاضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975،

-جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، الشارقة الإبداع الفكري، 2001

-سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن،2010 ،

-محمد سعيد الجوندار، مبادئ التمثيل و الاخراج، دار الفكر، دمشق،

-يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع 2012

-عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية الاخراجية، الهيئة العامة المصرية، سنة1996م،

-الشرقاوي جلال، الأسس في فن التمثيل و فن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

-جميل جلال، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002،

-قاسم مؤنس عزيز، جلال جميل محمد، التدفق العلاماتي في تحليل العرض المسرحي.

-محمد كاظم الشمري، زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الالقاء في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 21، العدد 3،

-م.م.سها طه سالم، التلقي في العرض المسرحي دراسة تحليلية، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 72،.

-أحمد العشري، مسرح برتولدبريشت بين النظرية الغربية و التطبيق العربي،عالم الفكر، م21، ع3 يناير- فبراير، مارس 1992،

-برتولدبريشت، نظرية المسرح الملحمي، ت.جميل نصيف، عالم المعرفة، ببيروت،

-بيجيجروتوفسكي، دروس من مسرح جروتوفسكي التجريبي، ت.هناء عبد الفتاح، مطابع الاثار المسرحية، دط، دت،

-بيتربروك، المساحة الفارغة، ت.فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، 1986 ص97

قائمة المراجع الأجنبية:

A.Artaud. œuvres completes 2, Gallimard, 1976, p1

A. Artaud, le théâtre et son double, Gallimard, paris, 1964,

Gérard Durozoi, A. Artaud 1, aliénation et la folie, Larousse, pris.1992,

J.J.Roubine, introduction aux grandes théories du theatre, bordas, paris, 1990,

FrencoTonelli, l'esthetique de la cruauté, Ed, A .G.N ? Nizet, paris, 1972

CristianGilloux, le theatre face a face « in ,planete plus, fevrier, paris, 1976,

CristianGilloux, Jerry Grotovsky, planète plus, op, cit,

المقالات والمواقع الإلكترونية:

-كنعان البني.حوار مع مبدع،-WWW.ARAB FESTIVALS.COM

-محمد شرشال حوار سبق، 21-01- www.sabqpresse/culture 2020

-محمد الأمين بحري، الهايشة –مابقات هدرة-GPS قراءة في ثلاثية التحولات لمحمد شرشال.www.atitheatre.ae

-مسرحية جي بي أس لعبة بصرية لانتقاد الانسان بتاريخ:15-11- www.radioalgeri.dz/news/article/2019

-جمداوي جميل، المسرح الصامت، موقع المثقف، www.sabahalanbari.com/pantoessays/jameel-hamawi.

-محمد شرشال حوار سبق، 21-01- www.sabqpresse/culture2020

-سمير عبد المنعم، المنظر المسرحي عند الإغريق، محاضرات جامعة بابل http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges

-تاريخ الإضاءة المسرحية، مقال منشور بموقع-www .theatre learn .blogpost.com 12-11-2009

-حيدر جواد كاظم، التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي WWW.bcchj.com،

الدراسات الأكاديمية:

-يمينة بشارف،الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط وفن الأداء، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 1، 2019،

المقدمة .....أ

مدخل 8

مفهوم السينوغرافيا 8

ظهور كلمة السينوغرافيا 9

السينوغرافيا والنص المسرحي 10

الفصل الأول عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي

المبحث الأول: العناصر السينوغرافية بين الماهية والوظيفة.....13

1-الديكور 14

2-الأزياء 16

3- الإضاءة 20

4-الإكسسوارات 24

5.المكياج 26

6-الموسيقى والمؤثرات الصوتية 28

7- الممثل 29

المبحث الثاني: المدارس الإخراجية وفلسفتها الإخراجية.....32

1-المسرح الملحمي: التغيير بدل التطهير 32

2-مسرح القسوة: جسد المتفرج محور التلقي.....34

3- المسرح الفقير :المتفرج أساس التمسرح.....36

الفصل الثاني قراءة تحليلية في مسرحيةGPS 40

مسرحيةGPSفي سطور 40

ملخص عرض مسرحيةGPS 41

البانتوميم في مسرحيةGPS 44

سينوغرافيا العرض المسرحي في GPS 45

أ.الديكور 46

ب.ألأزياء 48

ج.الإكسسوارات 49

د.المكياج 49

و.الإضاءة 50

ملخص:

تعد السينوغرافيا المسرحية من بين أهو الوسائط والقنوات التواصلية مع التي يتكل عليها المخرج من أجل التواصل مع المتلقين، وتقوم هاته السينوغرافية على تناسق وتناسب الديكور المسرحي والإضاءة والموسيقى والأزياء والممثل، وهو ما بنى عليه محمد شرشال مسرحيتهGPS، التي كانت عبارة عن عرض صامت تقوم فيه العناصر السينوغرافية بمهمة التعبير اللغوي عن مضمون المسرحية الفكري التي حددها مسبقا المخرج.

Résumé:

La scénographie théâtrale fait partie des canaux médiatiques et de communication les plus importants sur lesquels le metteur en scène s'appuie pour communiquer avec les destinataires. Le scénographe est chargé de l'expression linguistique du contenu intellectuel de la pièce préalablement défini par le metteur en scène.

Summary:

Theatrical scenography is among the most important media and communication channels with which the director relies on in order to communicate with the recipients. The scenographer is tasked with the linguistic expression of the intellectual content of the play that the director has previously identified.