الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم: الفنون

تخصص: النقد المسرحي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون

الموسومة بـ:

القيم الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري
- قراءة في أعمال السينوغراف حمزة جاب الله أنموذجا-

من إعداد الطالب:

فرحاية عبد الرحمان

تحت إشراف:

أ.د. طرشاوي بلحاج

أعضاء لجنة المناقشة:

د.صالح بوشعور محمد الأمين	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د.طرشاوي بلحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د.خواني زهرة	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا
د.بغالية أحمد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة سعيدة	عضوا
د.طامر انوال	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة وهران1	عضوا

السنة الجامعية: 2021-2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع:

إلى أمي وأخي رحمهما اللّه، وإلى أبي أطال اللّه في عمره

إلى زوجتي

إلى إخوتي وأخواتي

إلى جميع الأصدقاء

إلى زوجة أخي رضا

وكل من ساعدني ولو بكلمة طيبة.

كما أهديها إلى جميع من سيقرأ هذه المذكرة.

عبد الرحمان

شكر وتقدير

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "طرشاوي بلحاج" الذي أغدق علينا بكريم صبره، وجميل عونه، وصدق نصحه، فله منّا أسمى عبارات الشكر والعرفان.

والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا العمل وتقييمه.

إلى كلّ من تتلمذنا على أيديهم.

إلى الذين قدّموا لنا العلم عبر مراحل حياتنا.

وإلى كلّ من قدّم لنا مساعدة، عظيم شكرنا وتقديرنا.

مقدمة

الوظيفة الإخراجية من ميلاد الظاهرة المسرحية عند الإغريق، أي قبل ظهور المخرج بالصورة التي نعرفها اليوم لكنها اقتصرت على تنظيم دورات العمل المسرحي وإدارة عناصره السينوغرافية فقط، وبهذا كانت البوادر الأولى لظهور المخرج، فقد سجل في نصوصه ما يجب أن يكون من ملاحظات و توصيات التي تشرح الحالة النفسية أو في بعض الأحيان تسجل المنظر داخل النص.

تطورت مهام المخرج تدريجياً، لتشمل الممثلين واختيارهم وتدريباتهم حيث قام بتدريب الممثلين على الإلقاء وإدارة الجوقة في الغناء والرقص وغير ذلك من المهام التي قام بها الشاعر آنذاك.

هكذا كانت شخصية المخرج موجودة بغير إقرارها الصريح، إلى أن وجبت الضرورة في نفوس المسرحيين إلى وجود شخص واحد يقوم بالقيادة المسرحية ويتحكم في عناصر العرض.

اقتصر دور المخرج في القديم على تنفيذ الإرشادات والتعليمات الواردة في النص المسرحي المكتوب، ما ترتب عنه عدم تحقيق الإبداع المسرحي إلى أن جاء ساكس منجن فأصبح المخرج يكسب صفتي الخلق والإبداع، فارتبط المخرج بالتغيرات التي أسفرت عنها الحركة الإنسانية تلك الحركة التي مست التطور والرقي في العلوم والفنون، بكونها فترة مليئة بالتحديات نتج عنها ضرورة اكتشاف كل ما يطور الإبداع المسرحي.

وبهذا أصبح للمخرج الكلمة الوحيدة في تسيير و إدارة العرض المسرحي، القائمة على التفسير الإبداعي للعمل الفني، وفق رؤى فكرية وفلسفية تنعكس على تغيير أحداث المسرحية من خلال تدريب الممثلين وتصميم الديكور والإضاءة وغيرها من العناصر السينوغرافية، كونها عناصر تفسر النص أو تفرض إعادة كتابة وفق منظومة إخراجية أخرى تجسد على المسرح.

و بهذا تعتبر السينوغرافيا من أهم العناصر التي يستند عليها العرض المسرحي، ذلك بما تتفرد به في تمظهرات الشكل المسرحي، حيث تقوم بتحديد الأبعاد الشخصية على المسرح، من خلال اللباس والماكياج لإظهار أبعادها الاجتماعية أو حالتها السيكولوجية، واحتضانها للشخصيات والصراع القائم بينها، تُتيح نظرة تفسيرية للمتلقي حول أحداث العرض.

وبهذا فهي المكونات المادية والسمعية والبصرية التي تحيط بالممثل والشخصية مما تحمله من سلوكيات وأفعال، فتشارك هذه المكونات في خلق الحدث وترافق تطوره من خلال سلطتها التعبيرية.

قد تكون المكانة التي احتلتها السينوغرافيا في المسرح المعاصر نتيجة للتفكير المستمر الذي تزامن مع المسرح منذ نشأته، إضافة إلى خلاصة للتجارب المسرحية في تطوير وتنظيم الركح، و كذا الاستفادة من ذلك التطور الذي نتج عن الثورة التكنولوجية، بضرورة تحقيق الجمالية التي وضعتها السينوغرافيا كأولوية جديرة في المشهد المسرحي، لأنّ أوّل ما يشاهد على الخشبة هي تفاصيل المكان التي تكون للمشاهد فكرة أولية عن طبيعة الأحداث اللاحقة، وتجعله يتهيأ نفسيا لتلقى العرض، بتشكيل ذلك الانطباع الذي يتكون في مخيلة المتلقي من خلال السينوغرافيا قبل أن يكون تجسيدا لأفعال الشخصيات أو التفاعل مع الأحداث.

و بهذا قد أضحت السينوغرافيا قطاعا واسعا في حقل الوظيفة التعبيرية والاتصالية، وهي بدورها وفرت التقنيات والحيل التي تسمح للمخرج باستغلال الفضاء السينوغرافي لخدمة العمل الدرامي، فلم تعد مجرد ديكورات مادية جامدة، بل صارت تواكب الحركة وتعيش فيها، بفضل تقنيات الإضاءة المبتكرة و الأصوات الموسيقية والمؤشرات السمعية البصرية ذات أهمية في توضيح الفعل الدرامي و تعميق الشعور به.

تحتاج السينوغرافيا في أيامنا إلى الالتفات إليها بالدراسة والاهتمام البالغ، تماشيا مع التطور الحاصل وتوسع نطاق استغلال هذا الفن في المسرح وغيره من مجالات العرض، كالمعارض و المتاحف والمهرجانات الفنية وكثيرا من الأمكنة الأخرى التي توظف بها، فالأجدر بنا الاستفادة من هذه التطورات التقنية في السينوغرافيا وتوظيفاتها في المسرح.

وفي هذا النطاق وقصد التعرف والإحاطة بمفهوم السينوغرافيا وطريقة تعامل المناهج الإخراجية معها لتحقيق الجمالية، ومدى تأثر المسرح الجزائري بتلك المناهج من خلال توظيف

السينوغرافيا، تمت صياغة عنوان البحث بـــ: "**القيم الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري**" حيث كان النموذج المعالج لإتمام موضوع البحث "**قراءة في أعمال السينوغراف حمزة جاب الله**" ، في محاولة منهجية لتبيان أو الكشف عن القيم الجمالية التي ولدتها السينوغرافيا في هذه الأعمال، باعتبار أن الجانب الجمالي هو تلك الإضافة المنتظرة من السينوغرافيا لخدمة العرض المسرحي، لعرض القيم الجمالية في سينوغرافيا العرض المسرحي لأعمال السينوغراف "حمزة جاب الله" نتطرق للتساؤلات التالية:

- ما أهمية فن السينوغرافيا في العرض المسرحي المعاصر؟
- ما هي التطورات المسجلة في التقنيات السينوغرافية؟
- إبراز جمالية السينوغرافية في مجموعة من عروض المسرح الجزائري من خلال أعمال حمزة جاب الله؟

وبغية الإجابة عن هذه التساؤلات أو ملامستها قمنا بتقسيم البحث إلى ثلاث فصول فضلا عن مقدمة، مدخل وخاتمة وملحق:

المدخل:"تحديد المصطلحات":القيم،الجمالية، القيم الجمالية، السينوغرافيا، المسرح الجزائري.

الفصل الأول جاء بعنوان: "البناء السينوغرافي تاريخيا"، وفيه تم التطرق إلى توظيف السينوغرافيا عبر العصور من خلال التعرض في:

- المبحث الأول: سينوغرافيا المسرح والظاهرة الطقسية.
- المبحث الثاني: العمارة المسرحية عند اليونان والرومان.
- المبحث الثالث: عناصر السينوغرافيا في العصور الوسطى و عصر النهضة.
- المبحث الرابع: عناصر السينوغرافيا في العصر الحديث.

وثاني الفصول جاء بعنوان: "الإخراج الحديث وتوظيف السينوغرافيا"، حيث تضمن المباحث التالية:

- المبحث الأول: سينوغرافيا العرض والدقة التاريخية.
- المبحث الثاني: سينوغرافيا العرض في الواقعية النفسية والمسرح الملحمي.
- المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض والمسرح الشرطي "مايرخولد".
- المبحث الرابع: سينوغرافيا العرض والمسرح الشامل "بيتر بروك".

أما **الفصل الثالث** والأخير فقد تمت عنونته بـــ: "أثر المدارس الإخراجية في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري"، من خلال قراءة في أعمال السينوغراف حمزة جاب الله، المتمثلة في مسرحية الأجداد يزدادون شراسة في المبحث الأول،والمبحث الثاني قراءة سينوغرافية لمسرحية صواعد.

ولإنجاز هذا البحث تمّ الاعتماد على المنهج التكاملي الذي يجمع بين المنهج الجمالي بحيث السينوغرافيا تختص وتتميز بالأبعاد الفنية التي تخلق إبداعا جماليا،وبين المنهج الوصفي التحليلي الذي يسعى إلى وصف العناصر السينوغرافية في العروض المسرحية، تم تصنيفها وتحليلها تحليلا دقيقا يجعلنا نستخلص مدلولاتها الفنية والموضوعية ليتسنى لنا تفسير الجوانب المحيطة بها.

وبالنسبة لأسباب اختيارنا لهذا الموضوع فمنها ما هو ذاتي وما هو موضوعي أما الدوافع الموضوعية فهي البقاء في حدود المشروع العام للدراسة- تعليمية المسرح بين الأكادمية والاحتراف.

ثم سبب أخر أعتقد أنه لا يتعدى بحثا مضافا إلى الدراسات السابقة ربما ينجم عنه منفعة في سبيل إثراء المكتبة المسرحية الجزائرية، وأما ما كان ذاتيا فهو إعجاب الباحث و ولعه بمثل هذه الدراسات الفنية ومحاولة الولوج والفهم الصحيح لخصائص هذا الفن المسرحي من جهة وحتى يكون أيضا رصيدا معرفيا يمكنه من إتمام مسيرته في سبيل الوفاء لتخصصه من جهة أخرى.

ومن بين الدراسات السابقة التي كانت سندا في سبيل الإجابة عن التساؤلات المطروحة نجد ما يلي:

1. يمينة شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء "قراءة في تجارب مسرحية معاصرة".
2. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور.
3. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري.
4. عبد الرحمان الدسوقي ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح.
5. عبد الرحمان صدفي، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي.
6. طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي.

ومن العوائق التي واجهتنا في سبيل إتمام البحث صعوبة اللقاءات الميدانية مع السينوغراف حمزة جاب الله نظرا لارتباطه بحكم عمله، لكن مع نصائح وتوجيهات الأستاذ المشرف "طرشاوي بلحاج" وثقته المشجعة جعلتني أتعامل مع الموضوع برتابة وجدية.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا في إتمام هذه المذكرة.

المدخل

تحديد المصطلحات

1- القيم:

لقد تعددت تعاريف القيمة لدى الفلاسفة والدارسين والمنظرين أبرزها تعريف كلوكهوهن C. Kluckhohn «الذي يرى أن القيمة هي التصور Conception شرط تطابقه مع العقل والشعور للمدرك مع وجود الرغبة ضمنيا»[1]، وبهذا فقد وجد نوعين للقيمة وهما: الذات المدركة والموضوع، لتدعيم عملية التقويم في مجال دراسة القيمة.

أضاف شارل لالو Charles Lalo في هذا الصدد بتشبيهه القيمة بالقوة أو الطاقة يقول: «أن استعار نينشة، مفهوم القيمة من الاقتصاديين ونقله إلى الذرائعيين المعاصرين حتى اضطلع هذا المفهوم في مجال التأمل الفلسفي بدور شبيه بدور فكرة الطاقة أو فكرة القوة في العلم الحديث، فالقوة أو الطاقة تقر في أصل كل ظاهرة من الظواهر، في البدء كانت قوة ولكن من المتعذر تحديد القوة أو الطاقة ولا مشاهدتها إلا من خلال نتائجها، وهذه النتائج هي تلك الظواهر ذاتها»[2].

يتبين من خلال هذا أن القيمة لها وجود في ذاتها وفي تطورها التاريخي، والقيمة بهذا هي الاستبصار للمنجز الفني وقوة تردده في تحريك ملكة التأمل.

2- الجمالية:

أ- **لغة:** هي الجمال: الحسن وقد جَمُلَ الرجل بالضم (جمالا) فهو جميل، والمرأة (جميلة) وجملاء أيضاً بالفتح والمدّ، والمجاملة المعاملة بالجميل.[3]

الجمالية: مأخوذة من جمَّل الشيء جعله جميلا، والجميل أو الأجمل من الجميل، الجمال، الحسن.[4]

[1] ينظر: رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص:51.

[2] شارل لالو: الفن والأخلاق، تر: عادل العوا، الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق، 1965، ص: 120.

[3] الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص: 111.

[4] لويس معلوف: منجد الطلاب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1906، ط3، ص: 99.

أما "ابن منظور" عرّفها على أنها: «مصدر جميل»[1].

ب- اصطلاحا:

تعنى بأنها: « نظرية للتذوق، وأنها عملية إدراك حسي للجمال والطبيعة والفن»[2].

وعرفها "هيربرت ريد" أنها: « وحدة العلاقة التشكيلية بين الأشياء التي تدرك حواسنا»[3].

وعرفها "علوش" أنها: « نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل الفني في جمالياته»[4].

ج- التعريف الإجرائي:

هي الصفة التي تتحلى بها السينوغرافيا في فضاءات اللعب المسرحي، التي تنطبق عليها كل المقاييس المتفق عليها بالإجماع، كونها تثير شعورا بالرضا والارتياح في نفس المتلقي لتنمي ذوقه الجمالي من خلال دلالاتها وقراءاتها النفسية والدرامية.[5]

3- القيمة الجمالية: La valeur esthétique

اهتم الفلاسفة وعلماء الجمال بالقيم الجمالية نظرا لأهميتها في عملية التقويم والحكم الجمالي، خاصة بعد النصف الثاني من القرن 19 ، نظرا للدراسات الجمالية في ميدان الفن، فقد عرف في هذه المرحلة إدخال قيم القبح La laideur في مجال الدراسات الجمالية.

---

[1] ابن منظور محمد ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، جزء 11، بيروت، بدون طبعة، ص: 126.

[2] Harold Osborme, The oxford companion to art, Great Britain, 1988, p 12.

[3] ريد هيربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، دار الكتاب الغربي للطباعة والنشر، د.ط، ص: 41.

[4] علوش سعيد: المصطلحات الأدبية المعاصرة، المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص: 36.

[5] ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي: جمالية السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، المجلد 04، العدد 01، ص: 25.

نجد في هذا الصدد عالم الجمال الفرنسي إيتيان سوريو Etienne Sauriau قد قدّم عدد كبير من القيم الجمالية في ميدان الدراسات الاستطيقية، قبلها علماء الجمال ولخصها ماكس دسيوار Max Dessoir في ست قيم وهي:

الجميل Le beau، الجليل Le sublime، التراجيدي Le trajique، والدراماتيكي Le dramatique، الهزلي Le comique، الطلي Gracieux.

أما شارل لالو فجمعها في تسع مقولات استطيقية أساسية هي التي لخصها ماكس إضافة إلى الهائل Le grandiose، والناكت Le spirituel، والفكاهي Humoristique.

وبعد عرض هذه القيم الجمالية صنفت من طرف شارل لالو تحت ثلاث درجات: الانسجام المحقق الذي ينقسم إلى الجميل والهائل تصب كلها في تحقيق الانسجام تحقيقا فعليا.[1]

4- السينوغرافيا:

وهي «كلمة يونانية Skénographia المكونة من Skene تعني الخشبة، وGraphihos وتعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، وعند جمع الكلمتين يتشكل لنا معناها الحديث، وهي فن تشكيل فضاء العرض أو الصورة المشهدية في المسرح».[2]

وتعني أيضا «Skéné خشبة المسرح لتتحول عند الفرنسيين في القرن 17م إلى تصميم فضاء اللعب أين أصبح البطل هو الشخصية»[3]. و«Graphein هي رسم أو كتابة باللغة الفرنسية، فيصبح معنى الكلمة المركبة فن رسم المشهد»[4].

---

[1] ينظر: بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، سيدي بلعباس، 2020/2019، ص: 23.

[2] ماري إلياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض"، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص:265.

[3] Anne Surgers, Armand Colin, Evolution d'une pensée et d'une pratique l'espace théâtre: scénographies du théâtre occidental, 2011, p 12.

[4] رابحي بن علية: جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية نون للمخرج عز الدين عبّار أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2018/2017، ص: 15.

- اصطلاحا:

اختلف المنظرون بتعريفها المحدد، فقد عرّفها باتريس بافيس على أنها «عبارة عن فن وعلم يقومان بتنظيم الركح والفضاء المسرحي».[1]

وعرّفها "مارسيل فريدفون" أنها: «فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي أو الغنائي أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث».[2]

وأضاف "الدسوقي" على أنها: «عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله»[3].

وعرّفها "كمال عيد" أنها: «فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح»[4].

وقد عرّفها "باميلا هاورد" على أنها: «خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف اتجاها كليا لصناعة المسرح في منظور بصري»[5].

وعرّفها أيضا على أنها: «تركيب وتلوين فضاء المسرح».[6]

5- المسرح الجزائري:

تأخر وجود المسرح عند العرب وممارسته لعدة عوامل وأسباب منها الديني والفني والاجتماعي، أما الديني لنشأة المسرح عند الإغريق والرومان ببذور دينية حيث ارتبط هذا الأخير

---

[1] Voir: Patrice Pavice, Dictionnaire Armand Colin, Paris, 1966, p: 348.

[2] مارسيل فريدفون: فن السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة، 1993، ص: 07.

[3] عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمة الفنون دفاتر الأكاديمية 12، القاهرة، 2005، ص: 17.

[4] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، مج1، 1998، ص: 05.

[5] هاورد باميلا: ما هي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2004، ص:200.

[6] نفس المرجع، ص: 89.

بالآلهة والاحتفال بها ارتباطا و طيدا، إضافة إلى العامل الفني وهو اهتمام العرب بالشعر والتغني به نظماً وسمعاً، والعامل الثالث وهو الجانب الاجتماعي وهو حرمان المرأة من الممارسة الفنية في النوادي والجمعيات لدى العرب، إضافة إلى هذا قلة احتكاك العرب بالحضارات الغربية القديمة حتى القرن التاسع عشر حيث «أجمع النقاد على أن الأديب اللبناني مارون النقاش هو أول من أعد مسرحية عربية (1817-1855م) ، فهو من استطاع أن يستعير بذورها من الأدب الأوربي بترجمة مسرحية البخيل لموليير وإعداد فرقة لتمثيلها وكان ذلك عام 1827م»[1]، وبهذا التاريخ تكون البداية الفعلية لممارسة العرب للمسرح.

هذا على الصعيد العربي، أما في الجزائر وقبل دخول الاستعمار الفرنسي عرفت أشكال فنية وفرجوية منها القوال والمداح وخيال الظل، حتى عام 1853م ليتم افتتاح دار الأوبرا بالجزائر العاصمة، حيث تم عرض بعنوان (الجزائر بين 1853/1830) بتاريخ 1953/09/28م، حيث « تناول هذا العرض كيفية احتلال الجزائر وتأثير الداي العثماني وينتهي العرض في الفصل الأخير بمشهد الإمبراطور والإمبراطورة وعلى رأسيهما التاج الفرنسي»[2].

كانت هذه العروض موجهة إلى الفرنسيين باللغة الفرنسية وممثلين فرنسيين، حتى جاءت زيارة جورج الأبيض للجزائر عام 1921 ليقدم العرضين "صلاح الدين" و"ثارات العرب" لتكون أول العروض التي تقام بالجزائر باللغة العربية، أما البداية الفعلية للممارسة المسرحية الجزائرية كانت عام 1926م عندما عرضت مسرحية جحا لسلالي علي (علالو)، كانت عبارة عن كوميديا من ثلاث فصول وأربع مشاهد، وبهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة التأسيس للمسرح الجزائري حيث شهدت نشاطاً مسرحياً كبيرا للهواة مثل علالو، باشطرزي، وقسنطيني لاقتباسهم عدد كبير من المسرحيات العالمية، وتلتها المرحلة الثانية التي سميت بمرحلة البحث عن الذات ما بين 1932 إلى

[1] علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية، فرع طهران المركزية، العدد 06، 1389هـ، ص: 15.

[2] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مقالة على شكل pdf على شبكة الإنترنت، ص: 24.

1939 شهدت إنتاج مسرحية "الثلاثة" للبشير الإبراهيمي، ثم مرحلة المصاعب 1939 إلى 1946 حيث شهدت هذه المرحلة الحرب العالمية الثانية التي لم تكن الجزائر في منأى عنها، ثم المرحلة الرابعة 1947 إلى 1955 انتعش المسرح بها فظهرت نصوص مسرحية لأدباء أمثال "العيد آل خليفة" في مسرحية (بلال) و"عبد الرحمان الجيلالي" في مسرحية (المولد والهجرة النبوية) وكذا "توفيق المدني" في مسرحية (حنبعل).

أما المرحلة الخامسة بين 1955 و1962 قامت الفرق المسرحية في هاته الفترة بدعم القضية الجزائرية والتعريف بالثورة المجيدة، من بين هذه الفرق الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي قامت بجولة فنية دامت 45 يوم إلى الصين والاتحاد السوفياتي عام 1960.[1]

أما بعد الاستقلال كان من الطبيعي أن تكون رسالة المسرح الجزائري امتداد للمهمة التي كان يقوم بها أثناء الثورة التحريرية، فحين زيارة المناضل الثوري شي غيفارا عام 1962 لحضور احتفال عيد الاستقلال بمناسبة حلول ليلة أول نوفمبر علّق فقال: «لقد قيل لي أنه لا يوجد مسرح عربي في الجزائر فإذا بي أحضر وأشاهد مسرحاً ثورياً»[2].

بهذا تعدّ شهادة على وجود مسرح جزائري قوي له تأثير جماهيري كبير من شخصية مثقفة حضرت مسرحية (132 سنة) لـــ "ولد عبد الرحمان كاكي".

تطور دور المسرح لتصبح مهمته رصد الواقع الاجتماعي ومحاولة إصلاحه ومحاربة آفاته، ظهرت في هاته الفترة مسرحيات (أولاد القصبة، الخالدون، الجثة المطوقة لكاتب ياسين...).

تلت هذه المرحلة مرحلة الركود الممتدة من 1972 إلى 1982 حين تشتتت موارد المسرح الوطني البشرية والمالية القليلة أصلا بسبب إنشاء عدة مسارح جهوية بمدن مختلفة في إطار السياسة

[1] ينظر: رابحي بن علية، جمالية السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، ص: 25.

[2] عمر أزراج: المسرح الجزائري ورحلة البحث عن الهوية، مقالة منشورة بموقع: http://www.alarab.com بتاريخ 2015/10/21. تاريخ الزيارة: 2020/08/26.

اللامركزية لينتج عنها مرحلة الخمول في عملية الإنتاج الفني، كما ركّزت الأعمال المسرحية على سياسات الدولة الاجتماعية والاقتصادية، وانتشار ظاهرة التأليف الجماعي.

رغم هذه المشاكل وكذا وفاة بعض أهم رجال المسرح إلا أنّه حُقّق نوع من الانتعاش، فبدأت الدولة تهتم بالحركة المسرحية من خلال إقامة ندوات أيام المسرح لمعالجة قضايا المسرح من تمثيل وإخراج ونصوص مسرحية لغة وشكلا ومضمونا، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي.

ومع دخول الجزائر في فترة العشرية السوداء وتردي الوضع الأمني في البلاد دخل المسرح في قفص مظلم نتيجة سقوط أسماء مهمة في هذا المجال أمثال عبد القادر علولة، وعز الدين مجوبي، إلى غاية 2000 لتستعيد البلاد أمنها واستقرارها وتنتعش مجالات عدة نسبيا منها المجال المسرحي، لتنجز مسارح جهوية وتؤسس تعاونيات وجمعيات مسرحية دفعت عجلة الإنتاج المسرحي للأمام.

الفصل الأول

البناء السينوغرافي تاريخيا

- **المبحث الأول:** سينوغرافيا المسرح والظاهرة الطقسية.
- **المبحث الثاني:** المسرح اليوناني والروماني والعمارة المسرحية.
- **المبحث الثالث:** عناصر السينوغرافيا في العصور الوسطى وعصر النهضة.
- **المبحث الرابع:** عناصر السينوغرافيا في العصر الحديث.

المبحث الأول: سينوغرافيا المسرح والظاهرة الطقوسية.

1- الطقس الديثيرمبي ونشأة الممثل:

وجدت إرهاصات الأداء المسرحي في تلك الممارسات التي كان يقوم بها الإنسان ضمن نظام القبائل، وما لنظام القبلي من طقوس حيث تعتبر هذه الطقوس الظاهرة الروحية الأولية التي مارسها الفرد والمجتمع تمخضت عنها الفنون بأنواعها منها الأشكال الطقسية التلقائية التي تحولت تدريجيا إلى طقوس متقنة وفقاً لأساليب وقواعد إلى احتفالات ديونيزوس* الذي أحبه الإغريق ومجّدوه وميّزوا عبادته عن سائر الآلهة الأخرى، فـــ«عبادة ديونيزوس أكثر العبادات اتصالا بالمسرحية وأشدّها تأثيراً على تطورها، لأن طقوسها كانت تتضمن كثيراً من الحركات التمثيلية تشتمل على عواطف متضاربة يعبّر عنها أتباع الإله في بهجة وسرور تصحبها نكات غليظة، وضحكات عالية كانت بمثابة البذور التي نشأت الملهاة**، وأحياناً أخرى يعبّرون عنها في حزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين كان أصلا للمأساة***»[1].

---

* **ديونيزوس:** هو ابن زيوس ملك الآلهة، وهو الإله الذي تثير ديانته التهتك والخلاعة، وهو إله النبيذ والبستنة خاصة ثمار الأشجار، ثم اصبح يعرف بأنه غله السرور. ينظر: أحمد صالح الفقيه، الميثيولوجيا الإغريقية، دنيا الوطن للنشر، 2013، ص: 125.

** **الملهاة:** نشأت من الأغاني المرحت التي كان يردّدها الإغريق في أعياد الإله ويقومون باستعراضات ماجنة يغنون فيها ويرقصون ويلبسون ثياباً تثير الضحك، ويبادلون الشتائم اللاذعة ويتكرون النكات البذيئة. ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة، 1979، ص: 13.

*** **المأساة:** هي محاكاة لفعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة، مزوّدة بألوان من التزيين يختلف وفن الاختلاف لهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص ينفعلون لا بواسطة الحكاية، ويثير الرحمة والخوف فتؤدي التطهير من هذه الانفعالات. ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص: 18.

[1] محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 13.

من المعروف أن الدراما نشأت من طقوس عبادة ديونيزوس، فقد كان اليونان يمجّدون هذا الإل ـه بإقامة الاحتفالات والمهرجانات التي يعبّرون فيها عن مشاعرهم بالغناء والرقص، فقد كان الشعراء الغنائيون ينظمون مقطوعات الديثورامبوس* Dithurambos، وينشدونها في أعياد هذا الأخير حيث يتناولون حياته بالتفصيل ويصفون الأخطار التي واجهها ويتخذون أسطورته موضوعا لأن اشيدهم ويتحدثون عن ميلاده، فقد اعتبر رمزاً للظواهر الطبيعية التي تتعرض لها زرعة الكروم، فكان موسم الحصاد يقابل بالابتهاج والمرح، أمّا ذبول الأوراق وموت الأغصان فتثير الأحزان والآلام.

الشاعر هو المسؤول عن الأغاني الديثيرمبية حيث يقوم بتلقين مجموعة من الناس بعض الأبيات يردّدونها أثناء أداء هذه الأغاني، حيث كان أفراد هذه المجموعة (الجوقة فيما بعد) يرتدون جلود الماعز ليظهروا بمظهر الصاتوري (Saturoi أتباع الإله ديونيزوس).

يعود الفضل للشاعر الإغريقي "أريون" لابتكار الأناشيد الديثيرمبية وجعلها فناً أدبيا، حيث جعل الفرقة ثابتة في مكان معين وعلّم أفرادها أن يتخذوا من مدرجات مذبح ديونيزوس (مذبح لتقديم الأضاحي والقرابين) مسرحاً ينشدون من فوقه أغانيهم، ثم جاء بعده"لاسوس La sos" شاعر إغريقي بأرجوس عام 547ق. م الذي نظّم أشعاراً رائعة ذات مهارة فنية فائقة، وعمل جاهداً على نشر الرقصات الديثيرمبية بعد أن أدخل عليها مجموعة من التعديلات، ثم زار أثينا وقدّم فيها عرضاً منظّماً لهذه الرقصات.[1]

* **أغاني ديثيرمبية:** هي نوع من الإنشاد الذي كان يقوم به المحتفلون أثناء أعياد الإله ديونيزوس، وكلمة ديثيرام في اليونانية كلمة ذات مقطعين (دو) وتعني إثنين، و(ثرامبوس) وتعني الضرب التوقيعي، فك لمة ديثيرام بهذا المعنى تعني إما التنظيم ذو مقطعين أو الإنشاد الذي يتخذ له توقيعا خاصا، وينسب هذا النوع من الإنشاد الذي تردّد فيه الناس قصة الإله على الأقل يمجّدونه إلى ما يسمى الأغنية العنزية، هذا النوع أعطى للمأساة هذا الاسم. ينظر: سرحان سمير، تاريخ الدراما "البداية الحقيقة"، مجلة المسرح المصرية، ع15، مارس 1965، ص: 19.

[1] ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 14-16.

وتبعه شعراء آخرون ساهموا مساهمة فعالة في الارتقاء بالأناشيد الديثيرمبية وتحويلها إلى المأساة، حيث اكتملت عناصرها واتخذت صورتها النهائية عند الشاعر "تيسبيس Thespis" (القرن السادس ق.م) الذي أوجد فكرة التمثيل أي ظهور الممثل، فبعد أن كانت الأحداث تروى على لسان الكورس Chorus أو الجوقة أصبحت تمثل أمام المشاهدين، ويقوم بتمثيلها شخص آخر غير رئيس الجوقة الذي كان يطلق عليه اسم "هوبوكريتيس Hipokrites" أي "المجيب" أو الشخص الذي يعبّر عن آراء غيره « ويمثل شخصية الإله، كما يقوم بسائر الأدوار بأن يدخل الخيمة Skene ويغيّر ملامحه وملابسه، ويمثل دور الرسول أو البطل... وكان يخاطب أفراد الجوقة في موضوع مختلف»[1].

من هذا "المجيب" هو الذي يجري على لسانه كلام الشخصيات المختلفة التي يقوم بتمثيلها، وكان يؤدي هذا الدور الشاعر نفسه، فيغير ملابسه وقناعه في الخيمة بما يتّفق مع الشخصية المراد تمثيلها، بينما أفراد الجوقة يستمرون في الرقص والإنشاد، ثم يعود إليهم ليناقش معهم ما قالته الشخصية السابقة أو يعارضها أو يرثوا لها حتى تنتهي المسرحية.

ثم جاء بعده "أسخيلوس Aeschylus" الذي يعتبر مبتكر المأساة الحقيقي وصاحب الفضل الأول في وجودها بصورتها التي نعرفها الآن ليضيف الممثل الثاني مما أدّى إلى وجود الصراع بين وجهات النظر المختلفة وزيادة عنصر الحوار على عنصر الغناء عند الجوق، كما اهتم بالإخراج والمهمات المسرحية فطوّر الأقنعة وصقلها حتى أصبحت أكثر تعبيراً عن ملامح الممثل وعواطفه، وعدّل في دور الجوق، ثم "سوفوكليس Sophocles" ليصيف ممثلا ثالثاً واهتم بالمناظر، وهكذا وصلت الدراجيديا إلى أوج الكمال، وآخرهم الشاعر "يوربيديس" الذي كتب ما يقارب سبعين مسرحية، ووصل بالفن الدرامي إلى ذروته.[2]

[1] محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 18.

[2] ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الد راما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994، ص: 13.

حافظ هذا الأخير على عدد الممثلين إلا أن أضاف "أرستوفانيس" الذي يعتبر من شعراء الملهاة الممثل الرابع في مسرحيته Akharnesz إضافة إلى اثنين من مساعدي الممثلين احتاجت إليهم مشاهد المسرحية.[1]

2- الأزياء والقناع:

2-1. الأزياء:

إنّ استعمال لباس خاص بالتمثيل الدرامي يعود إلى فترة المواكب الذبائحية التي كانت تقدّم القرابين إلى إله الديونيزوس حيث كانوا يرتدون جلود وصوف الحيوانات والماعز، ويعود إدخال اللباس عبر الفنون التشكيلية (رسم، تلوين، نعت) إلى أسخيلوس.

تألف زيّ الممثل الإغريقي من الثوب الفضفاض القصير والعباءة الخارجية وحذاء الكعب العالي ومواد تلف حول الجسم كي يبدوا ضخماً للتمييز بين الشخصيات خاصة للجمهور البعيد عن الخيمة، حيث عرف الممثل نوعين من الثياب الأول داخلي ويسمى بـــ"خيتون Chiton" والثاني عبارة عن عباءة هي الأخرى نوعين الأول يلف الجسم يدعى "هيماتيون Himation"، أما الثاني يشبك إلى الكتف ويسمى "جالامودي Jhalamode"، وكان البطل يضع حذاءا عاليا ثقيلا ويرسل على بدنه عباءة طويلة وقورة ويغطي وجهه بالقناع العالي للشخصية المأساوية، والحذاء يختلف علوه حسب المكانة الاجتماعية فقد كان حذاء الوزير أو الملك الأعلى فقد وصل إلى 25 أو 30سم، والأحذية ثلاث أنواع: كوثرنوس Kothornos، وكريبيس Krepis، وإمباديس Embades، أما ألوان الثياب فاختلفت من شخصية إلى أخرى، ف"ديونيزوس" كان يرتدي ثوباً أصفرا ذا مظهر نسائي، وكان الملك يرتدي ثوباً ذا لون أرجواني، أما أزياء الشخصية في الملهاة تبدو هزلية وتهكمية تختلف عن أزياء الجوقة.[2]

[1] ينظر: كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 31.

[2] ينظر: طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الجامعة العراقية، (ع.2/36)، ص: 528.

2-2. القنـــاع:

استعمل المسرحي الإغريقي الأقنعة في التمثيل بغية تبيان وجه المرأة التي لم تقف على خشبة المسرح في تلك الفترة من جهة، ومن جهة أخرى تضخيم وجه الممثل حتى يتسنى للجمهور المشاهدة ، نجد أقنعة الملهاة والمأساة مختلفة كما ونوعاً، حيث «أقنعة الدراما الكوميدية أكثر من أقنعة الدراما التراجيدية»[1] ، حيث وظفت الكوميديا أقنعة الطيور والحيوانات وكل ما ينحوا إلى المبالغة والسخرية لإثارة الضحك من شخصياتها الأمر الذي ساعد على تعميق الكوميديا بين الناس حيث بلغ عددها إلى 42 قناع من 9 للمسنين و12 للشباب و7 تمثل العبيد و14 للنساء، أما أقنعة التراجيديا فبلغ 32 نوع منها 6 للشيوخ (Gerontes) و8 للشباب (Neonikoi) و3 للعبيد (Theropontes) و11 للنساء (Gunaikes) ، وخصصت أربعة للمسرحية الساترية الأول فروة شعر رأس أبيض (Saturos polios) والثاني بلحية كبيرة تدعى (Saturos genei) والثالث للشباب (Saturos agenios)، أما الرابع يمثل (سيلينوس Seleinos popos)، أما في العصر الهيليني* فقد اختلفت عن سابقتها لأن الواقعية في هذه الفترة غيرت القناع تغييرا واضحا وأثرت على صناعته فأصبح أكثر تعقيدا وأشد تكلفا وبعيدا كل البعد عن الطبيعة، وكانت الأقنعة نوعين: قناعا للشخصية بالذات، وقناعا لدور معين يقوم به أي ممثل، على سبيل المثال: قناع العذراء حليقة الرأس كان يوافق دور أي فتاة حزينة، أما القناع الشخصي الذي كان لابد منه لأداء بعض الأدوار مثل دور أوديب ذو العينين المفقوعتين.[2]

أما في العصر الروماني لم تختلف الملابس في المسرحيات الكوميدية ذات الجلباب القصير عن سابقتها في الإغريق وتميزت الملابس التراجيدية في هذه الحقبة بالجلباب الطويل الذي يسمى (سيرامانا) والحذاء يسمى (كريبيدا)، ولم تستعمل الأقنعة إلا في المسرحيات الكوميدية فقد كان

---

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 31.

* **العصر الهيليني:** وهي الفترة الممتدة بين غزو الإسكندر الأكبر والغزو الروماني. ينظر: طالب عبد الحوسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 546.

[2] ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 51-52.

الغرض منها الإضحاك تميزت بتعابير يغلب عليها الرسم الديكتاتوري، فقد كان يرتدي الممثل باروكة شعر كباروكة الشعر الموجودة حاليا التي تسمى (جاليري) ومن الأمثلة التي تعبر عن الأقنعة قناع شخصية (باكو المغفل) وقناع شخصية (العجوز الأصلع المضحك).[1]

3- الإضاءة:

اعتمد العرض المسرحي عند الإغريق واليونان ومنذ أيام "أسخيلوس" و"سوفكليس" على الإضاءة الطبيعية ممّا ترتّب على ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطون الجبال تتفق وحركة الشمس (الشروق والغروب، الزوال) لإبراز الرؤية الفنية التي تخدم الجمال الدراماتيكي للنص الأدبي.[2] فقد يكون ابتعاد الممثل وقربه من بداية المنصة وزوايا الشمس صوراً مسرحية كون عروضهم كانت تقام نهارا ولمّا «انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرتها على الإضاءة والتأثير في النفوس نقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية، وهكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم ممّا أدّى إلى ثورة في الممارسة المسرحية فانتقلت الفرجة من النهار إلى الليل»[3]. أي عند استعمال الإنسان البدائي المشاعل والقناديل في احتفالاتهم الساهرة للتعبير عن الفرجة بترويضه للطبيعة واستغلال خيراتها، وللتفاخر بقوته وذكائه وسيطرته على باقي المخلوقات، هذا ما جعل المسرحي الإغريقي ينقل هذا على المشاهد الواقعية التي حدثت ليلاً أي انتقال العروض الصباحية إلى الليل ولا ننفي استعمال القناديل والمشاعل في العروض الصباحية، فقد استعملها المسرحي الإغريقي للتعبير الرمزي.

[1] ينظر: محمد حسين ومحمد حبيب، الأشكال ما قبل المسرحية ومرجعياتها الإستروبولوجية "التعزية أنموذجا"، بحث مشترك، ص: 15.

[2] ينظر: عماد صاحب حسين، جمالية الإضاءة وانعكاساتها على المنظومة الإخراجية في العرض المسرحي المعد للسينما والعرض المعد سينمائيا "مسرحية هاملت أنموذجا"، مجلة جامعة بابل، مجلد 21، ع4، 2013، ص: 1297.

[3] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط1، 2006، ص: 98.

4- الموسيقى والرقص:

4-1. الموسيقى:

ارتبط المسرح منذ بدايته الأولى بالإيقاعات الصوتية والأغاني والتراتيل والأناشيد الدينية التي كانت تؤديها الجوقة في احتفالات (ديونيزوس)، ثم استعملت هذه الإيقاعات فيما بعد إلى البناء الدرامي كعناصر سمعية على شكل حوارات بهدف الإثراء والإثارة.

وعند ظهور الموسيقى كلحن موحد يؤديه الناي (مزمار الأولوس)، تداخلت الموسيقى مع الشعر الغنائي حيث أصبحت الجوقة تؤدي الغناء في معظم الأحيان، وأحيانا أخرى كان الغناء منفرداً لإحدى الشخوص.

اهتم الشعراء الإغريق بالشعر والموسيقى، حيث كانوا موسيقيين في حدّ ذاتهم، فـــ"أسخيلوس" مثلاً ألّف أغاني للكورس تحمل هذه الأخيرة مزاجه ومشاعره إلى المشاهدين عن طريقها (الشعر الغنائي)، إضافة إلى "يوربيديس" الذي أعطى أهمية كبرى للموسيقى والشعر الغنائي حيث حدّ من وظيفة الجوقة وجعل أشخاصا معيّنين يقومون بالوظيفة الموسيقية التي كانت تؤدّيها.

4-2. الرقص:

ا رتبط هو الآخر بالدراما اليونانية ارتباطاً وثيقاً لتطورها عن طقوس (عبادة ديونيزوس) الذي كان فيها أرقى الوسائل التعبيرية حيث كانت الجوقة تقوم بالإنشاد إلى جانب الرقصات التي تحمل في طياتها التعابير والإيماءات التي تفسّر مضمون الشعر.

لم تدوّن حركات الرقص في ا لمدونات كونها تعلّم مباشرة إلاّ أنّ الشعراء القدامى كانوا يلقّبون بالرّاقصين، فلم يعلّموا الرقص للجوقة فقط بل كانوا يعلّمون كلّ من أراد ذلك.

أمّا شعراء القرن الرابع قبل الميلاد أمثال "يوربيديس" فقد تركوا مهمّة تعليم الجوقة وتدريب الممثلين إلى أشخاص متخصصين في هذا الفن.

5- الإكسسوار:

ابتكر الإنسان القديم بعض الأدوات التي تساعده في مراحل حياته المتعدّدة كالأدوات التي استعملها في الصّيد والحجارة التي يوقد بها النّار، إضافة إلى الحبال التي ساعدته في ربط أدواته وملاحقة فريسته، حيث ابتكر الملابس والأزياء التي تقيه من برد الشتاء وحرارة الصيف بعد تطوّر حياته ومجتمعه.

دعت النفس البشرية الفطرية لإثبات مكانته في هذا المجتمع، فابتكر وسائل جديدة تساهم في إعطائه الهيبة والرفعة كالتيجان والصولجانات، فتطورت تطور الحياة الاجتماعية، ممّا ساعدت هذه المواد والوسائل المسرحيين في زمن الإغريق في العروض المسرحية.

فقد استعملها المسرحي الإغريقي كملحقات وإكسسوارات في عروضه حيث استخدم السلاح للتعبير عن شخصية الجندي أو استعمال الخوذة، وقد يستعمل السلاح للإيحاء بالمبارزة، إضافة إلى القناع الذي يعتبر قطعة إكسسوارية تساعد الممثل في أداء دوره فكانت وظيفتها التسهيل على الجمهور التمييز بين الشخصيات، فقد كان لكل شخصية ملاحقها الخاصة فالخنجر أو عصا الكاهن هي إكسسوارات خاصة لرجل الدين كما استعمل القلادة وبعض الحلي المستعملة آنذاك.

لم تستعمل هذه القطع والإكسسوارات لتحقيق الشكل الجمالي التي حققته الإكسسوارات الحديثة، بل دعت الضرورة إليها لأداء الممثل دوره والمتطلبات التي تحتاجها الشخصية في المسرحية المراد تقديمها.[1]

ففي العصر الروماني عرف المسرح بعض الأدوات الجديدة حيث «تميزت العروض الرومانية بإضافة بعض من قطع الأثاث والإكسسوارات، مثل فرش السجاد والأقمشة الملونة والتماثيل»[2]،

[1] ينظر: فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الإكسسوارات) في العرض المسرحي العراقي، مجلة ألارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، أبحاث الفنون الجميلة، ج3، ع32، 01 جانفي 2019، ص: 222.

[2] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 530.

وظهرت إكسسوارات جديدة استعملت في العهد الروماني كالسّجاد والأقمشة الملونة نتيجة الحياة المترفة والتطور الاجتماعي المعيشي في هذه الفترة.

6- الجمهور:

يمثل الجمهور عنصراً أساساً من عناصر تكامل العمل المسرحي وتجسيد هذا العمل وإنتاجه هو موجه لكسب رضا الجمهور فبدونه لا يوجد عرض.

اهتم الإغريق بالجمهور وجعلوا مكان جلوسه مرتبطاً بالركح، وطوّره الرومان وجعلوا أكبر مسارحهم هي التي تستوعب أكبر عدد من الجمهور، فكان جزءاً لا يتجزأ من العروض المسرحية أو العروض الدموية والرياضية عند الرومان، «فانفعلت الجماهير بشدّة أثناء العرض المسرحي، تبدّلت الانفعالات ما بين الإيجاب والسلب، وأحياناً كثيرة كانت الجماهير تعلوا بصراخها حتى أثناء التمثيل وتتحدّث مع الحوار المسرحي، وترمي الممثلين بالفاكهة أو الطماطم وتدبدب بأقدامها على الأرض في الاعتراض أو الإنكار».[1]

تجاوب الجمهور الإغريقي والروماني مع العروض المسرحية في تفاصيلها الدقيقة حيث دخل في الحوار المسرحي أحياناً، وأحيانا أخرى قابل العرض بالصراخ والتصفيق في الأمور التي استحسنها، ورمي الممثلين بالخضر والفواكه وضرب الأرجل في المشاهد والحوارات التي أنكرها أو اعترض عليها، فكان الجمهور في تلك الحقبة الحكم والناقد في نفس الوقت فهو الذي يقرر نجاح العرض من عدم توفيقه، ويصنّف الأعمال حسب جودتها، وهو الذي يقرّر أيضا الفوز والخسارة في المباريات والمصارعات في العروض الرومانية وفي بعض الأحيان العيش أو الموت في العروض الدموية.

[1] كمال عيد، سينيغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 31.

المبحث الثاني: العمارة المسرحية عند اليونان والرومان

1- عند اليونان:

1-1. المفردات المعمارية المسرحية:

ارتبطت السينوغرافيا بالمسرح منذ بدايته الأولى، خاصة في مسرح الإغريق الذي كان السّباق في توظيفها التي تميّزت بالآلية والتقنيات المسرحية الجديدة لخدمة المسرح، هذا ما أكده "كمال عيد" بقوله: « قد حقّقت الآلية الميكانيكية الهدف الأكبر في تنويع المساحة المسرحية»[1]، أي أن الإغريق سخّروا الإمكانيات والاختراعات لتفعيل العمل المسرحي ورفع مستواه بتقنيات جديدة التي مسّت بدورها المعمار، حيث يقول "جميل حمداوي" أن «كلمة السينوغرافيا كلمة قديمة نجدها عند الإغريق والرومان، كما استخدمها معماريو عصر النهضة»[2]. نفهم من هذا أن التطور الذي عرفته العمارة المسرحية في عصر النهضة ما هو إلا مفردات سينوغرافية في المسرح الإغريقي وامتدت إلى الرومان حتى وصلت إلينا بهذا الشكل الذي نعرفه حاليا في السينوغرافيا الحديثة، ومن بين هذه المفردات:

1. **الأوركسترا*** **Orchestra**: ومعناها حرفيا (حلبة الرقص)، وهي مشتقة من الفعل اليوناني (أورخيثاي Orchecthai) بمعنى يرقص، شكلها مستوي ومستدير تؤدي عليها الجوقة رقصاتها المختلفة، وكان الدخول إليها يتم عن طريق ممرين جانبيين ويعرف كل واحد منهما باسم (بارودوس Parodos)، وفي مركز الدائرة كان هيكل أو مذبح ديونيزوس[3]. (أنظر الصورة01 في الملحق)

---

[1] كمال عيد، سينيغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 11.

[2] جميل حمداوي ، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 2010، ص: 41.

* **الأوركسترا:** وتسمى أيضا الجوق السمفوني، هي عبارة عن مجموعة من عازفي الأدوات الموسيقية في المسارح الأوروبية وخصوصا الإغريقية وغالبا ما تكون مجموعة كبيرة تضم ما يقارب المائة عازف لمختلف الآلات الموسيقية بشتى أنواعها، كالآلات الإيقاعية والآلات الوترية، وآلات النفخ الهوائية وآلات المفاتيح، كما يمكن أن يصاحب الجوق السمفوني مجموعة من المغنيين الداعمين والذين يسمون بالجوقة أو الكورس أو الكورال.

[3] ينظر: طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 524.

2. **ثياترون** *Theation: وتعني المشاهدة أو مكان الرؤية تتألف من مدرجات تستند إلى سفح الجبل، وكان شكلها في البداية حلقة مستديرة تحيط بالأوركسترا، وعند تطور الجوقة وأصبح فيها الممثل وجد الجمهور نفسه مضطراً لأن يهجر جزءاً من الدائرة حتى يتمكن من رؤية الممثل، فتحول شكل الأوركسترا إلى شكل آخر يشبه حدوة الحصان.

تميّزت ثياترون بسلالم عمودية وأفقية من الجانبين تسمح بالصعود إليها، فالعمودية تعرف باسم (كيركيدس Kerkides)، أما الأفقية (ديازوماتا Diazomata).[1] (أنظر الصورة 01 في الملحق)

3. **الإسكينا** **Skene: «كانت تصنع في بادئ الأمر من القماش وتقام على هيكل خشبي، وتستعمل ليبدّل الممثل فيها ملابسه حتى يتمكن من القيام بأدواره المختلفة، ويُحتمل أنّها أقيمت أوّلاً خارج الأوركسترا بعيدة عن أعين المتفرجين، ثم انتقلت إلى دائرة المسرح أو بالقرب منها»[2].

وبهذا أصبحت تظهر أمام رواد المسرح كأنها بناء سكني... تحتوي ثلاث غرف أو أكثر وله جناحين جانبيين يسمى كل واحد منهما (Paraskenion) كانت في بداية الأمر عبارة عن خيمة من القماش مشدودة على هيكل خشبي تستخدم كمقصورة للممثلين، أقيمت أولا خارج الأوركسترا وبعد ذلك نقلت قريبة منها في المكان الذي هجره الجمهور. (أنظر الصورة 01 في الملحق)

4. **البروسيكينون Proskenion**: هو المكان الذي يتكلم عليه الممثل، ويمثل فيه أدواره تحيطه الجوقة من الجانبين، وهو ما يعرف بالخشبة حاليا، وقد ظهر في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد.[3] (أنظر الصورة 02 في الملحق)

---

* **ثياترون**: اشتقت منها كلمة Theatre في اللغات الأوروبية. ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 39.

[1] ينظر: طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 525.

** **الإسكيني Skene**: استعملت في اللغات الأوربية بمعنى Scene (منظر). ينظر: محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص:40.

[2] محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، ص: 40.

[3] ينظر: طالب عبد الحسين، المرجع السابق، ص: 525.

1-2. المناظر المسرحية:

بعدما قلّص المسرحيون الإغريق دور الجوقة وملأ التمثيل بالحيوية والنشاط وأصبح الممثل يؤدي دورها، وجبت الضرورة إلى تصميم المناظر المرسومة لتكييف وتهيئة المكان المسرحي ليؤدي دوره، ولتسهيل المهمة على المشاهد لفهم المقاطع والتأثير عليه وجذبه باستعمال المناظر.

أما الرسم في هذه المناظر كان بدائيا للإشارة أو المقاربة أو الإيحاء إلى عناصر الطبيعة التي كان يسخر بها اليونان ممّا ساعد على نمو الخيال فأصبح اللون الأزرق يدل على البحر والأصفر الداكن للأرض وجذوع الأشجار والنباتات بالبني وفروعها بالأخضر، إلى أن تطورت هذه الصناعة وخصص لها رسامون وصارت حرفة تحترف.

وجدت ثلاثة أنواع من المناظر دوّرت بواسطة ماكنة خاصة تسمى«(آلة البيرياكتو Piriakto) التي توجد بجانب المسرح وهي موشور ثلاثي يدوّر حول محورها»[1]. استعملت هذه الآلة لتدوير المناظر المسرحية حسب الحاجة إليها وهي:

1) **المنظر التراجيدي:** تتألف مناظره من أعمدة وقصور وتماثيل ملكية أو منظر عام وهو يتنوع بين غابة أو بحر أو منظر طبيعي آخر، أما المعبد يتوسّطه السّتار بشكل رمزي دلالة على باب المعبد، وتغطى واجهته بالزخرفة والتماثيل.

2) **منظر الكوميديا:** عبارة عن منازل وشرفات ونوافذ كبيرة واكبت المعمار آنذاك، فمالت الكوميديا إلى الواقعية حيث استطاع الممثل أن يتكلم من نافذة من أعلى بيت الذي يتكون من طابقين يصعد إليها بواسطة درجات خلف الستار، وأحينا أخرى استعملت الكوميديا منظرين لمقتضيات المسرحية كأن يوضع ستار (منظر) لعالمين عالم الأرض وعالم السّماء ويسمى هذا

[1] يمينة شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء "قراءة في تجارب مسرحية معاصرة"، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2019/2018، ص: 34.

بـــ(المنظر المركب Simultaneous setting) الذي استعمل في مسرحية الضفادع لـــ"أرسطوفانيس" تنقل الأحداث بين الريف والمدينة والأرض والعالم الآخر.

3) **منظر الساتيريات**: فمناظره تمثل الطبيعة ينقسم إلى قسمين:

- مناظر بحرية: كمرفأ بحري أو شاطئ أو بحر.
- -مناظر برية: تصور الحشائش والغابات وسفوح الجبال والمغاور.[1]

1-3. الآلات:

إضافة إلى المناظر قد سخّر الإغريق كلّ الإمكانيات والاختراعات لتفعيل العمل المسرحي ورفع مستواه الأدائي بتقنيات جديدة منها:

- بورجوسن Borjoussen وهي عبارة عن مستوى خشبي يصعد إليه الممثل لأداء دوره بارتفاعه المتوسط عكس ديستجيا Destejia المستوى الذي لا يستطيع الممثل الصعود إليه إلا عن طريق درجات.

إضافة إلى آلات الرفع منها:

- ثيولوجيون Thealogeion: وهي منصة خشبية في الجزء العلوي من المكان المخصّص للمنظر المراد منها إظهار الآلهة وأنصاف الآلهة، وتعرف بمكان (سمر الآلهة). (أنظر الصورة 02 في الملحق)
- الماكنة Machina: وهي آلة تنزل وترفع الممثلين بواسطة الحبال الملونة بلون الديكور.(الصورة 03)
- إكيكليما Ekkuklema: تستعمل لإظهار حوادث حدثت خارج مكان التمثيل. (الصورة 04)

أبدع الإغريق في صنع آلات وتقنيات الصوت وتضخيمه منها:

- برولتيون Pronteion: ماكنة لإصدار صوت الرعد، وهي عبارة عن لوح مسطح تلقى عليه أجزاء من الحجارة كي تصدر صوت يشبه الرعد. (أنظر الصورة 06 في الملحق)

[1] ينظر: كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 37.

- كيراونوسكوبين Keranoskopoin: ماكنة برق وكانت عبارة عن سطح عليه وميض لامع يقذف عبر البروسكينون.[1]

استعملت هذه الآلات حسب وظيفتها لتسهيل حركة الممثل وظهوره في الخشبة بطريقة غير عادية لإثراء الصورة البصرية والسمعية لتكون سببا في دفع القيمة الدرامية.

ووجدت بعض الحيل في المسرح الإغريقي تميّزت بمفرداتها كالآتي:

- أنابيسما Anapisma: آلة استخدمها الإغريق من أجل رفع آلهة الأنهار وكذا الحوريات.[2]

إضافة إلى «سلالم خارون Karon التي تصعد بواسطتها الأشباح»[3] والأموات والأستروفيون Stropheion التي تظهر الأبطال وكأنهم في السماء، والهيميكوكليون Himikuklion التي تجعل المشاهدين وكأنهم يرون مدناً بعيدة أو أشخاص يسبحون.[4]

2- عند الرومان:

2-1. العمارة المسرحية عند الرومان:

يعتبر المسرح الروماني امتداداً للمسرح الإغريقي، فقد سار على نهجه في أسس تصميم المسرح ومناظره، أمّا ما استجدّ هو إدخال بعض الهندسة الزخرفية المعمارية كالأقواس التي ميّزت المعمار المسرحي الروماني إضافة إلى الزيادة في حجم المناظر والتخلي عن البناء الخشبي للمسارح نتيجة الثّراء والرّخاء الذي عرفه الرومان من التوسع الجغرافي الكبير الذي نجم عنه التطور الفكري والثقافي في المجتمع الذي انعكس بدوره بالإيجاب على المسرح فأصبح جزءاً من حياتهم لما رأوا فيه من لهو وتسلية وترفيه.

---

[1] ينظر: يمينة شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء "قراءة في تجارب مسرحية معاصرة"، ص:35.

[2] ينظر: عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2011/2010، ص: 66.

[3] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 527.

[4] ينظر الرابط الإلكتروني : https://aram.wikipedia.orgg

قدّم الرومان العروض التي كانت عبارة عن ألعاب رياضية من مبارزة ومصارعة وفروسية على أنّها عروض مسرحية، فتطورت هذه العروض لتتخذ شكلها الدموي من مصارعة الحيوانات المفترسة ومصارعة العبيد والأسرى المميت (الصورة 07)، حيث لقت هذه العروض رواجا كبيرا في هذا المجتمع فبنوا المسارح الضخمة التي تتلاءم وهذه العروض، «ففي عام 11 قبل الميلاد أُنشأ مسرح (مارسيلوس Mercellus) ليسع 14 ألف متفرج وأُنشأ في مواجهته»[1]، تعتبر هذه المرحلة انتقالية تحرّر فيها الروما ن من التبعية الإغريقية فقد طوّر المعمار المسرحي نفسه ليتخذ من الحجارة مادته الأولية بدل الخشب في العهد الفارط، إضافة إلى المنافسة بين المسارح لاستيعاب أكبر عدد من المتفرجين، ومن أشهر هذه المسارح:

- **مسرح بومبي Ponpee:** نسبة إلى الجنرال بومبي الذي «شيّد أكبر مسرح بروما عام 55 قبل الميلاد ليتسع لعشرين ألف متفرج تميز بطريقة تزيينه وزخارفه الرائعة باستعمال مادة الرخام مع إضافة قنوات تمر عبرها مياه باردة تنعش الجو وترطبه»[2]. (أنظر الصورة 05 في الملحق)

- **مسرح الكولوزيوم:** ومعناه الضخم، مازال هذا المسرح قائما إلى الآن أطلق عليه تسمية (Amphitheatrun flavium) نسبة إلى أسرة الأباطرة (Flaviens) تميّز بمساحته الواسعة حيث يشغل حوالي 45 ألف متر مربع بشكل بيضوي يحتوي على 80 قوس خارجية في كل طابق من طوابقه الأربعة، يتّسع ل 50 ألف متفرج.

استغرقت عملية بنائه 8 أعوام، حيث بدأ الإمبراطور "فيسبازيانو Vespasiano" بناءه عام 72 ميلادي، وافتتحه ابنه الإمبراطور "تيتو Tito" عام 80 ميلادي، دامت الاحتفالات به 100 عام حيث نصب البحارة خلالها الخيام والأشرعة على سقفه لحجب أشعة الشمس عن المتفرجين.

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 36.

[2] برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2009/2008، ص: 25.

- **مسرح فيرونا:** لا يزال هذا المسرح مستعملا حتى الآن في تقديم بعض العروض، يتسع ل20 ألف متفرج ومساحة التمثيل فيه 3000 متر مربع.[1]

قد بنى الرومان المسارح وأماكن العروض حيث ما حلّوا وارتحلوا هذا ما يبدوا جليا في المناطق التي عرفت الغزو الروماني منها المدن الجزائرية التي نجد بها آثار المسارح الرومانية التي لازالـت قائمة حتى الآن كمدينة شرشال، تيمقاد، دلس، سكيكدة، وغيرها من المدن التي تستغلها وزارة الثقافة في الإقامة عليها بعض المهرجانات كمهرجان جميلة وتيمقاد (أنظر الصورة 08 في الملحق) ، فهذه الأخيرة هي مدينة بناها الفيلق الثالث من القوات العسكرية الرومانية سنة 168 ميلادي، استوطن المدينة هذا الفيلق قدماء محاربين وأبنائهم على المنطقة بعد طرد السكان الأصليين وأقاموا بها مسرحا يتسع ل 5 آلاف متفرج، إضافة إلى مدينة شرشال فقد بنوا مسرحا في عهد "يوبا الثاني" وهذا يتسع ل 6330 متفرج، أما مدينة جميلة فبنوا مسرحا يتسع ل 3500 متفرج، ومدينة إمداوروش فمسرحها يتسع ل 1200 متفرج، وفي نفس الحقبة بنوا مسرحا في مدينة خمسية يتسع ل 2900 متفرج[2]، هذا محليا.

أما على الصعيد الأوروبي نجد الآثار الروماني من عمارات وقصور ومسارح في مدينة (أورانج) بفرنسا (أنظر الصورة07 في الملحق)،حيث تشهد هذه العمارة على الابتكار والجرأة الذي عرفها مهندسو المعمار الرومان للتخلص من الغزو والتبعية اليونانية بواسطة التقنية الهندسية القوية والمتطورة التي وصلوا إليها.

[1] ينظر: عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 74-78.

[2] ينظر: صالح مباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، ج1، عرض وتوثيق دار الهدى، عين مليلة- الجزائر، 2005، ص: 12-13.

2-2. الآلات والمفردات المعمارية المسرحية الرومانية:

على خلاف المدرجات التي جعلت من الجبال والتلال المنحوتة أماكن للجمهور اليوناني، فالمسارح والمدرجات الرومانية التي أنشأت في أرض مستوية ومنبسطة إضافة إلى اختلافات أخرى أضافها الرومان لمسرحهم، تميزت مفرداتها كالآتي:

- المسرح الروماني ذو خشبة بارزة للأمام، فلم تبق الأوكسترا على حالها ليصبح مكانها نصف دائري ليزيد مساحة المسرح اتساعا أي تقليص مساحة الخشبة وتحويلها إلى مدرجات لاستيعاب أكبر عدد من المتفرجين (أنظر الصورة 09 في الملحق) ، تكونت الأوكسترا من جزئين أساسيين هما:

- **كافيا Cavéa**: « هي المدرجات المخصصة للجمهور بمختلف فئاته، والتي يتم الدخول إليها والخروج منها عبر أبواب ودهاليز تسمى (فوميتوريا Vomitoria)»[1] (أنظر الصورة 10 في الملحق)، هي مدرجات مخصصة لكل فئات الشعب المختلفة التي لها أبواب الدخول والخروج عكس المدرجات الرسمية المخصصة للإمبراطور وحاشيته تحت اسم (اليوديوم).

أما الجزء الثاني فهو الواجهة وملحقاتها المخصصة للتمثيل والمناظر، وتتألف عموما على «(السينا La scena) وهي ما تعرف حاليا بخشبة المسرح أو الركح، و(الفونسينيوم Fonsscenium) وهو ما يعرف عند اليونان ب(الاسكينا) أي جدار الخلفية الذي تتخلله ثلاثة أبواب»[2].

من هذا نستنتج أن المسارح الرومانية عرفت الطبقية لدى جمهورها، فلم تختلط الطبقة الحاكمة بالكادحة حتى في أماكن الدخول والخروج من وإلى المسرح، إضافة إلى تغير بعض المصطلحات السينوغرافية اليونانية وظهور مصطلحات وعمارة جديدة، فـــ«بناية (البروسكنيون) التي أطلق عليها اسم (البراسينيوم Prosienium) عند الرومان أصبحت واسعة ومنخفضة، والمناظر

[1] عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 74.

[2] المرجع نفسه، ص: 74.

الخلفية عند الرومان تحولت إلى حائط مزخرف (Frons scenae) يشكل وحدة معمارية مع بناية العرض بدلا من المناظر الإغريقية المرسومة على أقمشة ملونة».[1]

وفّر المسرح الروماني الكثير للجمهور آنذاك من معمار وعروض وحسن المنظر من زخارف وسجّاد وأقمشة مخ تلفة، إضافة إلى ذلك وفر له غطاء يقيه من الشمس الحارقة والأمطار وغيرها من الظواهر الطبيعية وهو «سقف شفاف يدعى Velarium يغطي سقف المسرح الروماني لحماية جمهور المشاهدين من حرارة الشمس والأمطار»[2].

أما المناظر فقد اعتمد المسرح الروماني على الحائط الخلفي للمسرح كما هو الحال في المسارح الحديثة تميز بالزخارف والنقوش المختلفة يتوسطه باب يمثل باب القصر، وبابان على الجوانب في اليمين واليسار لدخول الممثلين وخروجهم.

استخدم المسرحيون الرومان نوعان من المناظر «الأول مرسوم فوق قماش أو ستار يعلق في الخلفية ويدعى: منظر Versilis scena، والثاني يتركب من واجهتين... يدوران حول محور يطلق عليها اسم Scena ductilis يشبه الموشور الثلاثي عند الإغريق»[3]، من هذا نتوصل أن المسرح الروماني لم يعرف اختلاف وتنوع للمناظر والديكورات المسرحية الذي زخر به المسرح اليوناني، فقد عرف ديكور ثابت ذا ا لزخارف والنقوش المختلفة التي تواكب التقدم والازدهار الذي عرفه الرومان. أما الآلات فلم يسجل أي جديد في هذا المجال فلم يترك الإغريق أي نقص حيث شملت الآلات الإغريقية كل تفاصيل المسرحية حتى الدقيقة منها فقام الرومان بتطويرها لتتناسب وحجم مسارحهم.

[1] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 529.

[2] المرجع نفسه، ص: 530.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«سجل التاريخ أن الآلة الوحيدة التي اخترعها الرومان هي بنجيما وهي عبارة عن مكعب في شكل بيت متعدد الأدوار، قابل للتعديل، فأحيانا يظهر وينمو، وأحينا أخرى يختفي فجأة»[1].

إضافة إلى السقف الخشبي الذي يغطي المنصة ممتدا في اتجاه الجمهور كانت تستعمل لإنزال الستار اقترن عن هذا طقوس ومراسيم جديدة منها رفع الستار في نهاية الحفل ونزوله في بدايته عكس ما جرت عليه العادة في العلبة الإيطالية إلى الآن.[2]

المبحث الثالث: عناصر السينوغرافيا في العصور الوسطى وعصر النهضة.

1- في العصور الوسطى:

1-1. ظهور ونشأة الدراما الكنسية:

قد تلاحق زحف القبائل الهمجية على الإمبراطورية الرومانية قصد النهب والسرقة والتنعم بالحياة المدنية التي تتسم بالترف والرفاهية للرومان، هذا ما أكده "عبد الرحمان صدقي" «منذ أواخر القرن الثاني ميلادي كانت الإمبراطورية الرومانية الغربية مطمع القبائل الجرمانية في أوروبا الوسطى... قد تلاحق زحف هذه القبائل الهمجية الواحدة بعد الأخرى من القوط Goths والوندال Vandal والبرجنديس Burgundios والألمان Alleman والفرنجة Franks على الإمبراطورية»[3].

تناوبت هذه القبائل الهمجية على الإمبراطورية حتى أنهكوا قواها، فتمكن قبائل القوط الغربية من غزو الإمبراطورية والهيمنة عليها عام 410 ميلادي، ثم القبائل الآسيوية من المغول والهون Huns عام 452 ميلادي، ثم الوندال الذين زحفوا بجيوشهم لنهب الإمبراطورية عام 455 ميلادي.[4] وبهذا

[1] عزوز بن عمر: السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 79.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 79.

[3] عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، مصر، 1969، ص:15.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 17.

أصبحت الإمبراطورية الرومانية بؤرة توتر لثلاث عناصر: العنصر الجرماني الغاصب، العنصر الروماني ا لمستوطن، والدين المسيحي، فأصبحت الإمبراطورية تحارب بدينها الذي يعتبر سلاحها الوحيد الذي يدعوا إلى السلام والإخاء وهو الدين الذي يقدّس الحياة البشرية إلى انتصارها بإدخال هذه الفئة الغاصبة إلى المسيحية بعدما عرفت نوع من الاستقرار والحضارة والتمدن، فـــ«قد أفلح رجال الدين المسيحي شيئا فشيئا في إقناعهم أفرادا وجماعات باعتناق المسيحية على رأسهم ملوكهم»[1]، نتج عن هذا قوة وتسلط الكنيسة واستقرار حكمها نتيجة تحالفها بالدولة حيث تقرّبت من الملوك والأباطرة واحتفلت بتتويجهم وأعطتهم بركاتها المقدسة في شخصهم لتتلقى الحماية والتأييد والمناصرة في كل أمورها الصغيرة والكبيرة، فانتشرت الكنائس والأديرة في كل مكان فقام رجالها بدورهم بجذب الناس إلى هذا الدين وإيصاله إلى أبعد قطر من أقطار الإمبراطورية ما كسب « للكنيسة صفة المعلم الدنيوي والمرشد الروحي»[2].

أصبحت الكنيسة مرجع الناس في كل الأمور الدينية والدنيوية واتصالها بجميع فئات الشعب وقيام رجالها على نشر التعليم والدين بين أفراد الشعب الذي أكثره أمي.

يعد هذا الانتصار والقوة لحكم الكنيسة نقمة على الفن التمثيلي وعلى المسارح عموما، فقد رفضت الكنيسة العروض المسرحية التي كان سببها «الموضوعات الوثنية التي تتصل بآلهة عدة... يضاف إلى ذلك تعرّض المسارح الهزلية إلى الشعائر الدينية نفسها»[3].

من هذا رفضت الكنيسة المسرح باعتباره فنا يسيء إلى الديانة المسيحية بسبب عروضها الغنية بالخرافات والطقوس الوثنية المليئة بالفحش والخلاعة والسخرية على القساوسة والكهنة والمسيح الذي يعتبرونه قدوتهم.

[1] عبد الرحمان صدقي، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ص: 22.

[2] المرجع نفسه، ص: 23.

[3] المرجع نفسه، ص: 24.

تطور هذا الرفض ليصل إلى أوجه بعد جعل الديانة المسيحية الديانة الرسمية في عهد الإمبراطور "قسطنطين" عام 325 ميلادي، فقد اتخذت الكنيسة قرارات مجحفة ضد التمثيل والممثلين حيث « حرّمت مناولة القربان المقدّس للمسيحيين من الممثلين والممثلات طوال مزاولتهم لحرفة التمثيل، ثم زادت على اعتبارهم مطرودين من حظيرة الكنيسة»[1].

لم يبق لهذا المسرح القديم نبض حياة فأغلقت جميع المسارح وانقطعت أخبارها باستثناء بعض عروض الرقص الصامت وفرق الممثلين المتجولين التي لم تختف في أي وقت من الأوقات، وبهذا نصل إلى ما يسمى بالعصور المظلمة خاصة عندما نتكلم عن المسرح إلى أن تبنت الكنيسة المسرح مرة أخرى بإقامة عروض قصيرة لدفع الملل على أبنائها التي لا تفهم اللغة اللاتينية والذي تزايد جهلهم لها عام بعد عام، فعمدت الكنيسة إلى هذه العروض التي تسمى (Trope) لإزالة الغموض عن كلام القدّاس وتقريب إليهم قصص التوراة لأذهانهم بطريقة مسلية، فكانت هذه العروض عبارة عن سؤال وجواب مقتبس من الكتاب المقدّس يتلوها القسّ القائم على التلاوة معا، إلى أن رأوا من الأحسن أن يكون السائل غير المجيب لما فيه من رنين للأسماع فأصبح بدل القس اثنان يتحاوران وربما أكثر في بعض الأحيان، فبهذا تحقق الحوار التمثيلي فأصبح النص وإن يكن من أربعة أسطر فكان هذا مولد المسرح في الكنيسة.[2]

فكان التمثيل في بداية الأمر يعرض في الكنيسة حيث يعتبر القرن الحادي عشر هو العصر الذهبي للدراما الكنسية، قام رجال الكنيسة أنفسهم بالأدوار لما وجدوا في التمثيل لوناً من ألوان التبشير في عصر كثر فيه الجهل واتخذوا لهذه المقاطع القصيرة مناظر خاصة، ثم أصبح الناس يقتبسون المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة في الأعياد الدينية كعيد الميلاد وعيد الفصح

[1] عبد الرحمان صدقي، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ص: 25.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

التي «تتميز بميزتين جوهريتين وهما الحوار فيهما باللغة العامية و لم تعد باللاتينية وأن الحدث لم يعد يجري في الكنيسة بل في مسرح مقام في الساحة أمامها»[1].

من هذا انتقل المسرح من أحضان الكنيسة إلى خارجها، فلم تعد تقدّم هذه العروض داخل الكنيسة والحوار بغير اللغة اللاتينية وانتقاله إلى الأماكن العامة، فكانت فرصة اللغات الوطنية للسيطرة على هذا الفن لكنه بقى مرتبطا أشدّ الارتباط بالطقوس الكنسية هذا ما يؤكده "جان فرايبيه" في كتابه (المسرح الديني في العصور الوسطى) «قد أمدتنا نهاية القرن الثاني عشر بنصين عظيمي الأهمية هما قطعة من القيامة وتمثيلية آدم اللتان ترتبطان أشد الارتباط بالطقوس الكنسية من حيث موضوعاتها، ومن حيث إدخال النصوص الدرامية»[2].

احتفظت المسرحية بطابعها شبه الطقوسي لأنها استمدّت واقتبست من الكتاب المقدّس القصص الدينية ما أدى إلى ظهور مسرحية الأسرار التي ظهرت في القرن الثالث عشر كانت عبارة عن أناشيد للشعر فحواها آلام المسيح ويقرنونها بتمثيليات صامتة التي اتخذت ثلاث مراحل: مسرحيات الكرامات Miracl plays، مسرحيات تصور عذابات المسيح، والثالثة مسرحيات الأخلاقية، موضوعاتها في بداية الأمر كان دينيا الذي غلب عليه طابع الجدية ثم طرأ عليها موضوعات جديدة كالأخلاق والسلام والصدق والكذب بقدرة الناس على قراءة التوراة بأنفسهم فلم يعودوا بحاجة إلى تمثيل القصص لهم، وهذه المسرحيات التي تعطي نوعا من الأخلاق والعظة قدّمت على أيدي ممثلين حقيقيين، ومن أقوى الشخصيات التي مثلوها شخصية الرذيلة Vice مهمتها تحقيق الجدّ والوقار بحركات ذات سخرية وعشوائية.[3]

ثم ظهر نوع آخر من المسرحية وهو المسرح الهزلي الذي يعتبر امتداد لتلك الفرق التمثيل المتجولة التي ارتادت الأسواق والحانات والقصور للحصول على قوتهم وكسب رزقهم من خلال

[1] جان فرايبيه: المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مراجعة: محمد مندور، مكتبة النهضة المصرية للنشر، مصر، ص:12.

[2] المرجع نفسه، ص: 13.

[3] ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي، ص: 07.

الحركات البهلوانية وألعاب القوى والعروض المضحكة والإنشاد، وهذا الظهور كان تلبية لإرادة الشعب الذي افتقد عنصر التسلية والضحك في تمثيليات الأسرار وانتفاضا على جمعية (جماعة إخوان الآلام) التي تخصصت في تقديم هذه التمثيليات بإنشاء جمعيات تعنى بالمسرح الهزلي منها جماعة كتبة الديوان، وجماعة أولاد الحظ أو الحمقى، فبعضها هادف موضوعاتها اجتماعية كالمكر والخداع في معاملات الناس، والبعض الآخر عن طريق محاكاة بعض أصحاب العاهات والسخرية منهم، ومن بين هذه المهازل (طست الغسيل La farce du cuvier) ومهزلة (الأستاذ بطلان La farce du maitre thelin).[1]

على الرغم من تسلط النسبية و تجرها على المسرح ومحاربته إلاّ أنّه تنحض مسرح جديد تبنى الطقس الديني، حيث لقت هذه الأشكال المسرحية استحسانا لدى الجمهور الذي افتقر لمدة طويلة للدعابة و التسلية و الترفيه عن النفس الذي لم يكن متوفرا في المسرحية النسبية الذي خدم المسرح في كنف هذه الأخيرة إلى المدينة و الساحات العامة ليمس الحياة اليومية المذكورة سالفًا وبهذا قد وجد المسرح يحل مرة أخرى محل المسرح الديني الذي لم يرقى إلى الشكل الدرامي لدى الإغريق واليونان.

1-2. المفردات السينوغرافية في العصور الوسطى:

1) خشبة المسرح:

نظرًا للتغيرات اللغوية والأدبية التي طرأت في هذه الفترة عرفت المسرحية هي الأخرى مجموعة من المصطلحات فقد «استعملت اللفظة اللاتينية Ludus التي (مسرحية) واستعملت اللفظة إلى اللغات الأوروبية المختلفة، وهي الألمانية Spiel والفرنسية بـــ Jeu والانجليتر عرف التغيّر Miracle play مسرحية المعجزة»[2] أي تظهرا للتقسيمات التي عرفتها الإمبراطورية الرومانية بعد الغزوات وأخذت كل الأعراف و الأجناس لغتها العامة من اللغة اللاتينية الأم نتج عنه هذه

[1] ينظر: عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ص: 164-165.

[2] ينظر:كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 41.

التسميات التي أطلقت على المسرحية حسب كل جنس أو عرق لكن الفضاء أو المكان يبقى موحدًا بين هذه الأجناس بارتباطه بالدين أو الكنيسة.

عرفت خشبة المسرح في هذه الفترة ثلاث خشبات مسرحية الأولى ذات طابع إعجازي طقسي يوحي بسرية الدين ويعكس نوعا من الغموض والصوفية أما الثانية هي خشبات متحركة والثالثة التقنية المسرحية. أما الأولى وظفها الألمان والفرنسيين في الساحات الواسعة للمدينة مع ديكورات تتناسب والموضوعات الدرامية الدينية ضلت مؤخرة الخشبة السماء، والخشية العليا والخشبة السفلى فيها الأرض حيث شخصيات الشياطين، استعملت الخشبات الثلاث النوافذ والأسطح والشرفات كمناظر.. ورمزت للمكان فشجرة أو زهور ترمز للجنة التي اتخذت يمين الخشبة مكانها أما يسارها مكان تواجد النار.[1]

قد فصل طالب عبد الحسين في سينوغرافيا العرض المسرحي هذا الأمر بأن العروض التي كانت تقام في الساحات العامة من فنادق النزلاء لمشاهدة العروض من خلال النوافذ و الشرفات كانت عبارة عن مصطبة مؤقتة للفرق الجوالة مرفوعة عن سطح الأرض على شكل عربة يتواجد خلفها ستار لدخول الممثلين وخروجهم بعيدا عن أعين الجمهور، أما المسرحيات التي تبنتها الكنيسة كمسرحيات الأسرار و المعجزات تقدم على خشبة متصلة ببعضها على شكل غرف صلبة و ثابتة في كل غرفة منظر معين و خشبة العرض داخل العربة المتنقلة تتكون من طابقين الأسفل كغرفة ارتداء الملابس و الأعلى لتجسيد العروض التمثيلية كمسرحيات الأسرار Mystres الألمانية والإنجليزية التي كانت تقام عروضها في الشوارع والأسواق.[2]

أما الديكورات فقد اعتمدوا المناظر المصورة حيث «يصف لنا الراهب الألماني تيوفيل Théophil سر صناعة التصوير ويقول أن المصور كان يغير الحائط الذي ينوي التصوير عليه ثم يرسم عليه الخطوط الرئيسية للصورة التي يريد تصويرها ويلي ذلك وضع طبقة ناعمة من الجير

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 40.

[2] ينظر: طالب عبد الحسين: تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي، ص 531.

يغطي الجزء المراد تصويره في يوم واحد حيث يكون الجير غير جاف ثم يبدأ في رسم هذا الجزء وتغطيته بالألوان»[1]. استعملت هذه الخشبة في التصوير لتبقى الصورة مدة أطول و قد برز التصوير في الرومانسك ذات شكل الصليب.

و لتدعيم ما ذكر سالفا نستحضر إخراج مسرحية آدم ذات المؤلف المجهول حيث كتبت باللغة النورصانية القديمة وتعتبر من أقدم التمثيليات في العصور الوسطى التي تعرض تاريخ البشرية، تنقسم إلى ثلاث أقسام الأول خاص بإغراء الشيطان لآدم و حواء و الثاني مقتل هبيل على يد أخيه قابيل و الثالث موكب الرسل و الأنبياء بقدوم المسيح.

نتوصل في هذا الشكل أن المناظر في هذه العصور كانت مصفوفة كالبيوت على منصة العرض يكون أولها في الأعلى منظر الجنة و آخرها منظر جهنم في الأسفل و هكذا تتولى المشاهد حسب الترتيب[2].

2) التمثيل والإخراج في العصور الوسطى:

استعملت الكنيسة المشاهد المسرحية لتعليم شعبها المؤمن وأبناءها و رجالاتها بإثارة مشاعرهم من خلال الطقوس الدينية التي هي عبارة عن تمثيليات من حركات الممثلين الذين هم من رجال الدين المسيحي من البابات و القساوسة ثم شاركهم بعد ذلك المواطنين من نفس المدينة كانت الأدوار الرئيسية من نصيب رجال الدين كحركاتهم مدروسة و منظمة و ملقنة هذا ما يؤكده جان فرابيه في كتابه المسرح في العصور الوسطى الهزلي والديني« لا تزال ترى العناوين التي كانت تنظم حركات الممثلين في الدراما الدينية الأولى بصورة واضحة في أنموذج الكنيسة التي خصصت لتنظيم القداسات»[3]. أي أن الاحتفالات والمناسبات الدينية أعياد الفصح والميلاد لم تكن عفوية بل كانت

[1] مجمع سعيد عراف: حضارة أوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998، ص 198-199.

[2] ينظر: عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الهزلي و الديني، ص: 66.

[3] جان فرابيه: المسرح الديني في العصور الوسطى، ص: 09.

تسير وفق خطط تنظيمية شملت الممثلين ورجال الكنيسة والقائمين عليها، ما جعل هذه الأخيرة تتخذ لها طابع درامي احتفظت به إلى الآن.

لم تنسب هذه الأمور التنظيمية إلى الكنيسة فقط بل نسبت إلى المؤلف والمخرج الذي اهتم بالإخراج والتمثيل والإلقاء هذا ما يبدو جليا في مسرحية "آدم" فقد وجدت تعليمات مثل التعليمات التي فرضت على الممثل الذي يمثل شخصية الشيطان فـــ«بعد أن يمسخ عليه آدم ويعرض في غوايته يمضي مطرقا إلى أبواب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين ولا يكاد يتم المشاورة حتى يقفز إلى حيث الجمهور المتفرج يجحل بينهم و يقفز و هو مسرور كمن اهتدى إلى فكرة لنجاح خطته ثم يذهب متجها نحو حواء ليخاطبها مصطنعا طلاقة الوجه واللسان ومتلطفا معها في الكلام»[1] اعتمد المؤلف المخرج تقنية البانتوميم إضافة إلى التمثيل الناطقي هذا ما نلتمسه جليًا في مشهد طرد آدم من الجنة في تمثيله آدم فقد «ظهر آدم حاملا فأساً وفي يد حواء مجرفة ويأخذان حرث الأرض ثم يزرعها حنطة وبعد الفراغ ينتحيان جانبا ليجلسا قليلا ابتغاء الراحة من التعب في الحين بعد الحين يرفعان بصرهما و عليهما سماء اللوعة والندم»[2].

هذا من ناحية التمثيل، أما جانب الإخراج في هذه التمثيلية يوصلنا المؤلف المخرج من خلال التعليمات إلى إحدى الكنائس النورماندية التي أقيمت على الدرج المؤدي إلى الباب الكبير منصة مرتفعة تمثل الجنة تغلق حولها الستائر الحريرية لتغطي الجزء الأسفل للجحيم فلا يرى إلا الجزء العلوي منه إضافة إلى الأشجار والزهور التي تُوحي إلى الجنة كما حرص على الإلقاء حيث ينبغي على آدم أن يتدرب لتكون إجاباته في مواضعها و لا يتعجل عليها ولا يتأخر ولا يتلعثم فيها.[3]

[1] عبد الرحمان الصدفي: المسرح في العصور الوسطى الديني و الهزلي، ص 81.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بهذا تطورت وتوسعت سلطة المخرج والمؤلف في هذا العصر فقد أشار المؤرخ كابيو Cailleau إلى أن «المخرج آنذاك شوهد وهو يمسك بعصا القيادة لقائد الأكسترا في يده و مرة أخرى وهو يمسك بنسخة الإخراج المسرحية»[1].

هذا من ناحية الإخراج أما جانب الممثلين وجنسهم لم يأخذ العنصر النسوي حظه في هذه المشاهد في المشاهد الدينية في بادئ الأمر إلى أن سجل أول ظهور للمرأة في تلك العصور «عام 1468 في منولوج مسرحي عن القديسة كاتالين Catalin، كان عمرها 18 عام و بعدها ابتكرت ظاهرة صعود العنصر النسوي في فرنسا بدءًا من القرن السادس عشر ميلادي»[2] رغم افتقار هذا العصر للإثراء الدرامي مقارنة بالعروض الإغريقية والرومانية إلا أنّه أضاف عنصرًا جديدًا و هو العنصر النسوي الذي رفع الغبن في العملية الإخراجية كالتخلي عن الأقنعة النسائية على سبيل المثال.

أما أوقات العروض كانت كالمسلسلات حيث يبدأ العرض في الصباح الباكر يتوقف عند الظهر لأخذ استراحة الغذاء ثم يستأنف العرض حتى السادسة مساءًا، والجمهور كان جلّه في سكان المدينة سواء كانوا من المتفرجين أو الممثلين أما سكان القرى المجاورة فقد فرضت عليهم دفع تذاكر المشاهدة عند أبواب المدينة، أما السكان المحليين فقد تحملت عنهم البلدية ورجال الدين والأغنياء.[3]

3) **الأزيـــاء:**

عرف اللباس في هذا العصر نوعًا من الاهتمام في المجتمع للتمييز بين صفاته التي وجدت به فكانت الأناقة في الملبس تعبر عن الوضعية الاجتماعية حسب ما تذكره المؤرخة سيلفيا تروب فقد كانت الأقمشة للفقراء تتسم بالوقارة ذات الألوان السمراء الفاتحة والأقمشة المخلوطة، أما

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص42.

[2] مرجع نفسه، ص 111.

[3] ينظر: مرجع نفسه، ص: 42.

الأقمشة الفاخرة ذات اللون السمراء الفاتحة والأقمشة المخلوطة، والأقمشة ذات ألوان قرمزية وألوان أخرى براقة وكذا طراوة الفراء الفاخر ونعومة الأقمشة فاشتد الناس إليها في القرن الرابع عشر ميلادي لمعانيها الاجتماعية الراقية ومادتها الأولية الحريرية التي تتخللها الخيوط الذهبية والفضية.[1]

رغم هذا التطور في الأزياء و اللباس إلا أن المسرح لم يأخذ نصيبه من هذا التطور فلم تقدم «الأزياء المسرحية بدقة تاريخية حسب العصر بقدر ما كان الاعتناء بالتزيين والحلية في الرداء...فقد جاء تصميم الملابس مناسبا لحركة و تحرك الممثلين حسب الأدوار والشخصيات خاصة في أدوار الشياطين لقفزاتهم وفق طبيعة الدور»[2].

لم توظف الموضة و الألبسة الراقية التي عرفها العصر بقدر ما وظفوا الملابس الرمزية الإيحائية حيث أصبحت العباءة الألماسية تدل على البابا و رجاله، أما الألوان فقد تميزت ثياب أهل الجنة باللون الأبيض الصافي رمز النور و الصفاء أما اللون الأحمر هو لون الجن و النار حيث ذكر اللون الأبيض في تمثيلية «قيامة المسيح من اللحد» نذكر القسيس الذي يلبس ثوبا أبيض على أنه ملاك فهذا القسيس «عليه ثوب أبيض و بيده سعفة من سعف النخيل... والقص هنا يمثل الملاك»[3].

أما الأقنعة فقد استخدمتها شخصية الشيطان الذي هو معروف أنه يشع الخلقة حيث تمثل بآذان حيوانية و أنف طويل.

4) الموسيقى والغناء:

طقوس العبادة في المذهب الكاثولوكي تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء والألوان والملابس الزاهية و موكب القس بالشموع أما الموسيقى المصاحبة للعرض كان لها دور هام في ظهور وتطور المسرحية الدينية في العصور الوسطى ويرجع الفضل في ذلك إلى «بسان

[1] ينظر: موريس بيشوب: تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، تر: علي سيد علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص: 286.

[2] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 43.

[3] عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني و الهزلي، ص: 39.

جال Saint nall في سويسرا على أن يصبح مركز لخلق الشعر الحقيقي فقد اخترع الراهب توتيلون Tutilan الفقرات المجازية*... وضعت بعض هذه الفقرات في صور حوار ومن أمثلتها التي تقال في افتتاح صلوات عيد الفصح»[1] وهذا نتيجة تطور الأديرة أو تطور نشاطها الثقافي وقبل كلّ هذا يرجع الفضل في إدخال العنصر الغنائي (غناء المزامير) في الدراما النكنسية الأوروبية إلى القديس Saint Amproije في القرن الرابع ميلادي وهو صاحب الإنشاء الشعري الفردي بأناشيده اللاتينية المنظمة التي اتخذها الشعر المسرحي الطقسي أنموذجا له عدة قرون ما تمخض عنه الفن المسرحي من خلال الحوار من ظهور العنصرين الإبداع الفردي و نظام الجوقتين المتناوبتين وتوسعه.[2]

كان للموسيقى عدة أدوار منها تلك العلامة الموسيقية لتنبيه المتفرج إلى مبدأ التمثيل هذا ما يؤكده "كمال عيد": «حلت فرق الموسيقى فوق مرتفع عالي أو احتلقت مكانها أحيانا خلف الكواليس على الجانبين، أطلقت الموسيقى لمصاحبة علاقة موسيقية خاصة (شرطة موسيقية) عند بداية العرض لتنبيه المتفرجين إلى بدئ التمثيل»[3]، من هنا نجد للموسيقى دورًا تنظيميًا كنقطة بدأ العرض و تهيأته أي لها دور الضربات الثلاث المعمول بها حاليا.

5) الإكسسوار:

استعملت الإكسسوارات في العصر الوسيط كإيحاء ورمز لتسهيل المهمة على المتفرجين كون مادتها الأولية مستوحاة من الدين المسيحي الذي يوضح قصص المسيح ويروي بطولات رجال الدين والحياة في الجنة والنار ووصفها للملائكة والشياطين، نجد هذا الإيحاء والرمز جليا حيث تحمل الشخصيات التي تمثل الملائكة أجنحة أما الشياطين لها قرون و ذيول يحملون أسهمًا حادة

* الفقرات المجازية (Trores): وهي شروح غنائية منظمة يقصد بها زخرفة النص.

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، ص: 06.

[2] ينظر: عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني و الهزلي، ص: 11.

[3] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 43.

يضعونها على مستوى صدورهم أو بطونهم، أما الأمراء يضعون تيجانًا على رؤوسهم حسب وظيفة كل شخصية.[1]

إضافة إلى الملاحق الخاصة برجال الدين وأبناء الكنيسة وهي كل ما استخدمها «رجال الدين في الكنيسة من الصليب والشمعدان وحاملة الشموع والكؤوس والقرابين»[2].

6) الإضاءة:

أشعلت الشموع داخل الكنيسة للإضاءة في بادئ الأمر حيث كان لها دور «رمزي في العروض داخل الكنيسة للتعبير عن طلوع الشمس وحلول الليل»[3]، إضافة إلى البعد الرمزي للشموع أو الإضاءة المعبرة للنهار والليل كان لها دور في خلق جو معايشة المكان فكانت مناطق تمثيل الجنة ومناظرها أكثر نورا من المناظر الأخرى كونها مصدر النور في الديانة المسيحية وبهذا تصل إلى وجدان المتلقي وتشبعه بأفكار وقيم وتعاليم هذا الدين.

أما المؤشرات الصوتية وظفت على شكل طريقة إلقاء الممثلين وطريقة حركاتهم واماءاتهم لتجد هذه التمثيليات طريقها إلى وجدان المتلقي فيلعب على أوتاره تارة للترغيب وتارة أخرى للترهيب أثناء سرد قصص الإنجيل والتعرف على رجال الدين وبطولاتهم وارتباطاتهم بتعاليم المسرحية ليخلق الصورة الجمالية من خلال العناصر المادية والمناظر المسرحية والخيال والرمز والإيحاء لتشبيعهم وملأ وعاء الدين المسيحي وتعاليمه.[4]

[1] ينظر: طالب عبد الحسين: تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 132.

[2] فلاح كاظم حسين: الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية الإكسسوار في العرض المسرحي العراقي،ص532.

[3] محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة بغداد، سنة 1978، ص: 22.

[4] ينظر: يمينة بشارف: الإخراج المسرحي في جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، قراءة قي تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، ص: 45-46.

2- عناصر السينوغرافيا في عصر النهضة:

2-1. المسرح الإيطالي:

إن الحديث في عصر النهضة Renaissance يعني بالاستفادة من التراث القديم المستوحاة من الإغريق والرومان الغني بالرقي الفكري في شتى الميادين كالعلوم والآداب والفنون نتج عنه هذه الثورة الفكرية التي عرفت باسم الحركة الإنسانية Humanisme بإيطاليا، أما جانب المسرح لم يعنى بإعادة إحياء القديم فقط أو تحديده أو تقليده في صورة جديدة لكنها ترتبط به من حيث التطور الاجتماعي الذي نشأ عن إنبثاق وإقامة علاقات اجتماعية جديدة في المجتمع بعيدًا عن الكنيسة وهيمنتها، فظهرت دراما جديدة في إيطاليا تعتبر إضافة نوعية في هذا البلد إنعكست بالإيجاب على باقي أقطار أوروبا خاصة كوميديا ديلارتي التي تعتبر من أهم الأشكال المسرحية التي قدمها المسرح الايطالي إضافة إلى الشكل المسرحي المعروف عرفت بالمسرحيات الرعوية الذي أطلق عليها Pastorolpla نذكر المطورين لهذا الفن الإيطالي توركواتوتاسو Torquatto Tasso وجيامباتستا جيورني Giambattista Guarini كانت تعتمد على العقل اعتمادا جوهريًا الطبعة الأساسية للحقيقة الكامنة في الوعي والعقل[1].

وبهذه الأشكال فرضت الدراما الإيطالية نوعًا جديدا من تصميم الخشبة المسرح تمثل في فصل صالة الجمهور عن الخشبة ما تحتم على الجمهور الثبات في مكان واحد عكس ما كان يجري في العصور الوسطى نتج عنه تحقيق الجمالية حيث أصبح المسرح أكثر واقعية، إضافة إلى تمتين العلاقة بين الممثل والجمهور و سرعان ما انتشر هذا الشكل عبر كل مسارح أوروبا ليعرف بخشبة المسرح الإنسانية.

ظهرت تصاميم وديكورات مسرحية تتناسب وطبيعة الحياة الجديدة في عصر النهضة بأعمال الفنانين التشكليين والمهندسين المعماريين أمثال: جيرولاموجنجا وبالدازار بيروزي

[1] ينظر: كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 47-48.

وبالدازار كاستيجليوني، والمعماري الإيطالي سرليو الذي كان له الفضل الكبير في تطوير العمارة المسرحية آنذاك حيث وظف فن العمارة و الديكور والنحت والتصوير. نجد في هذا المجال كتابه المعنون بفن العمارة الذي أصدر عام 1545، وكتاب المعماري جاكوبي باروزي Jacopo Barrozi كأحد العاملين في هذا المجال حيث أصدر كتابه معنون بـــ«نظام المتطور» ،ثم المعماري دانييل بربارو عام 1567 كتابه «تدريب المنظور» يعالج فيه كل زوايا الخشبة وعلاقة علم المنظور بسلامة الرؤية لدى المتفرج.[1]

لقد اعتمد هؤلاء المنظرين لأن يكون للمناظر المسرحية هدف يخدم الدراما، ويحقق أفكار المخرجين من خلال حوارات الممثلين وتحركاتهم.

أما المناظر المسرحية قد تميزت بـــ«مبان وقصور بما يدل على أسقراطية الطبقة والشخصيات التي تسكنها فقد قدم سرليو حلولا رائعة تغير الديكور أو تثبته على خشبة المسرح ثم أفاض من فنه في تلوين المناظر والديكورات (بلاستيكيا) مستعملاً الإبهام وبمواد من الكرتون»[2]. من خلال هذه المناظر نجد لمسة المهندسين المعماريين خاصة سارليو الذي كان سباقا في ذلك فقدر وجود حلولا وحيل تتناسب وطبيعة الدراما آنذاك، أما الكوميديا فلم توجد فوارق كبيرة بينها وبين تلك المناظر في الديكورات هذا ما أكده كمال عيد بذكره أن «نفس الجهد كان مكررًا في الكوميديا سواء فيما يخص المناظر أو الإضاءة المسرحية، بفارق واحد هو تواضع المنازل و الطرقات المؤدية إليها حال المواطنين العاديين»[3].

أما الدراما الرعوية استوحت مناظرها من كالصخور والأشجار والهضبات وجبال ومناظر رائعة اعتمدت الإطارات الحديدية أو الخشبية على القماش المرسوم.

[1] ينظر: كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 50-51.

[2] مرجع نفسه، ص: 50.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي القرن السادس عشر ظهر شكل جديد في المعمار المسرحي اتسم بالفخامة التي تتناسب و روح العصر نتيجة مجهودات الفن التشكيلي الذي كان له دور جد مهم ينسب إلى المعماري أندريا باللاديو Andreo Palladio هذا ما يؤكده كمال عيد يقوله أنه صاحب «التطبيقات الهندسية في المسرح الإيطالي أعظم المسارح العصرية في إيطاليا تياتر أولمبيكو Theotro Olinbicos في مدينة فتشترا كنموذج عصري لمسرح عصر النهضة»[1] وبهذا عرفت الفترة الزمنية أوج ازدهار العمارة المسرحية بثمار جهود المهندسين المعماريين والفنانين التشكيليين حيث جهز هذا الأخير بمصابيح الزينة وعكاسات وضعت بين السقف والخشبة وسقف القاعة.

صمم هذا المعماري مسرح فارنيزي أيضا في مدينة بارما الذي اعتبر أو مسرح حديث لاحتوائه على أول خشبة عرض غنية بالتفاصيل التي تحدد المكان الدرامي ويضيف المهندس المعماري Aaleotir الذي وضع خشبة المسرح خلف إطار الدراما فتحة تقليدية مجهزة بالمناظر المرسومة و الألوان التي لا يمكن تحريكها.[2]

عرف هذا العصر تقنية المنظور التي استعملت في العمارة المسرحية الإيطالية إضافة إلى تقنية الخداع البصري حيث تم بناء ديكورات بتقنية الخداع البصري حيث وظف جنغا Genga ديكور كوميديا دي لارتي Galandria بتقنية الخداع البصري ذات ثلاث أبعاد حيث تعتبر هذه التجربة تقليد مسرحي جديد طبقه مصممو العروض في إيطاليا لوقت طويل.[3]

عرف المسرح الإيطالي تقنيات جديدة كون المسرح عموما يحاكي الحياة الطبيعية خدمت هذه التقنيات الإيحاء و الرمز ما نتج عنه توهم الجمهور بحقيقة ما يدور من إحداث على الخشبة هذا من جهة ومن جهة أخرى تحقيق الهدف الدرامي حيث تنقل هذه الديكورات والمناظر الصورة الدقيقة للدراما من خلال تأثير الألوان والمنظور،وقد ظهر في هذه الفترة (القرن 16م) شكل درامي

[1] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 532.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 101-102.

جديد متمثل في كوميديا دي لارتي Commedia Dellarte أو الكوميديا المرتجلة التي تعتبر «شكل قديم من أشكال فن التمثيل ومن أعظم أشكاله إثارة في القرن 16م»[1] كونه يعتمد على الارتجال والعفوية وجد فيه المتفرج منتفسا له لخاصيّة الجمهورية كون هذه العروض تقام في الساحات العمومية ما جعلها تلقى رواجًا في المجتمع عالجت قضايا و رؤى اجتماعية تتضمن تلك الفروق بين الطبقة الكادحة و الطبقة الأرستقراطية اعتمدت اللغة العامة في حواراتها ما جعله فن علني جماهيري.

اتخذت كوميديا دي بارتي من عربة الجوال المسرحي مكان لتمثيل العروض الشعبوية يستطيع المتلقي في هذا الشكل الفني تحديد مكان لعب الممثلين من خلال «فعل الإشارة و التعريف أن يحول كل مكان إلى مكان العرض»[2] حيث يستطيع الممثل تحديد المكان من خلال إشارة الممثلين بالإيحاء أو التحديد الصريح لمكان الأحداث التي تدور بها هذه المشاهد.

2-2. الممثل: "كوميديا دي لارتي":

اعتمد هذا الشكل الفني على الممثل اعتمادا كبيرًا فقد كان «بهلوانيا ففي حتى أنهم لم يقفزوا بالقرع من القدامى فإنهم راقصين و مستعرضين على الحبال المشدودة»[3]؛ أي كان الممثل في هذا الشكل الدرامي له صبغة خاصة فقد سخر كل مجهوداته الفيزيولوجية و النفسية على غرار الممثل في ماسلف حيث وظّف جسمه في الحركات والرقصات و التمثيل الإيمائي حيث كان يشرح من خلال الغناء أو يكتفي بتمثيلها فتُفهم بسهولة ويتم الاستمتاع بها.

اعتمد التمثيل في كوميديا ديلارتي على التمثيل أكثر من النص فحسب رأي جييراردي وريكوبوني كان تدريب عشرة ممثلين للمسرح النظامي أكثر سهولة من تدريب ممثل واحد للمسرح المرتجل من هذا نستنتج أن تدريب الممثل كان تدريبًا قاسيًا وجاد لكي يحقق الاستمتاع

---

[1] أحمد زكي: الإخراج المسرحي، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، ط12، 1992.

[2] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 2000، ص37.

[3] بيير لوي دوشاتر: الكوميديا الإيطالية، ط. عن الإنجليزية: صدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا 1991، ص18.

و الاستجابة الشعبية من خلال الحوارات والإلقاء والكلام العفوي كالحياة الاجتماعية العادية حيث وجب عليه أن يحفظ أشعار الحب والعشق لشخصية العاشق إضافة إلى ملكة الإضحاك والنقد والسخرية إضافة إلى الإنشاء والرقص والتمثيل الإيمائي التي تقتضيها ظاهرة الارتجال.

يسمح المسرح النظامي و الكوميديا المرتجلة للمرأة بأداء الأدوار المسرحية لكنه جاء متأخرًا فقد « تأخر ظهور النساء في الكوميديا الإيطالية و لم يلبسن الأقنعة مثل بقية الممثلين»[1].

فقد مثلت المرأة شخصيات غير محددة بوضوح كالخليلات و الخادمات و السيدات البارزات في المجتمع و لم ترتدي المرأة القناع حيث جعلت خمار أسود لحماية جمالهن و الخوف من تشتيت انتباه المتفرج.

2-3. الأقنعـــة:

إضافة إ لى تكتيك الممثل الذي اعتمدته كوميديا دي لارتي بالتدريبات الجسمانية وقدرته الهائلة على استحضار الخيال والإضحاك وفي نفس الوقت إلى الإقناع الذي أصبح عنصر لازم في العروض التمثيلية فقد لقي القناع أوج ازدهاره في هذا الفن لدوره الكبير في نجاح الممثل في تقديم أداءه حيث أصبح «يتدخل في عمل الممثل إلى حدّ لا يمكن تقديره، سواء كان يدل على الفرح أو الحزن... لا يستطيع من خلال تعابير وجهه بأن ينقل العواطف التي تمزق روحه»[2]؛ أي أنه لا يستطيع أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره ويستطيع أن يغير نبرة صوته لكنه لا يستطيع أن يغير ملامحه التي يفرضها القناع أي أن للشخصية الطبيب مثلا قناعها الخاص معروف لدى الجمهور.

[1] بيير لوي دوشاتر: الكوميديا الإيطالية، ص: 10.

[2] المرجع نفسه، ص: 45.

أما مادته الأولية فقد صنع من «الجلد المبطن من القماش وكانت الزوايا ترطب وتعالج ببراعة حتى تتخذ أدق الخطوط في النموذج الذي صنعت على مثاله»[1]. اتخذ القناع الجلود مادته و تصميمه بدقة كبيرة لتتناسب و الشخصيات التي يرمز إليها أما المرأة فلم تعنى بما ذكرنا سالف.

2-4. الإضاءة:

اعتمدت العروض المسرحية التي كانت تقام في الساحات العمومية على الإضاءة الطبيعية (الشمس) كعروض كوميديا دي لارتي، وبعد انتقال هذه العروض من البيئة الخارجية إلى داخل المسارح المغلقة، استعملت الشموع و المشاعل في البداية ثم المصابيح الزيتية لإنارة المشاهد و هذه المرحلة تزامنت و المرحلة الثانية من مراحل تطور الإضاءة حيث كانت هذه المرحلة تعتمد على استخدام« مصابيح الزيت و الشمع و الفوانيس في المسارح المغلقة و ذلك في منتصف القرن 16م إلى أواخر القرن 17م»[2].

وظف المهندس المعماري سرليو هذه الإضاءة في المسرح على شكلين «الأول لإضاءة الديكورات من الداخل ملونة و مخصصة للأحداث و الإضاءة الثانية عليا للمسارب والمداخل من وإلى الخشبة»[3]، وبهذا تحققت الإضاءة الملونة بتقنيات معينة حيث وضعت زجاجات بها سائل ملون يوضع أمام الشموع ليعكس الضوء على السائل الملون فينفذ ليسقط على المنظر يضفي قيمة فنية جديدة.

2-5. الموسيقى والغناء:

الموسيقى في هذه المرحلة بنيت على القاعدة اليونانية التي تقوم به الموسيقى التي تضفي ثراء على النص الشعري و بما أن النزعة الإنسانية هي محاكاة لليونان فإنها أكدت الفكرة القائلة أن وظيفة الموسيقى هي حمل الكلمة و استخلاص كل إمكانياتها العاطفية في سياقها الأدبي بحيث يتأثر

[1] بيير لوي دوشاتر: الكوميديا الإيطالية، ص: 47.

[2] محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، ص: 20.

[3] سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 50.

الجمهور من خلال الأبيات الشعرية التي تلقى على مسامعه من خلال أصوات الممثلين وغناهم فقط دون مصاحبة الآلات ما يحقق القيمة الجمالية.[1]

لقد كان للغناء والموسيقى دور هام في العروض المسرحية لتحقيق القيمة الجمالية واستعملت أيضا لشرح وتفسير التمثيلات الإيمائية المبهمة.

أما في فرنسا اعتمدت المناظر هي الأخرى على المنظور من تصميم المهندس المعماري وصمم الديكور الفرنسي مهولت Mahelot وجدت هذه المناظر محيطة حول المكان المخصص للتمثيل فكان عددها يتراوح ما بين 8 إلى 7 مناظر.[2]

استعملت هذه المناظر الثابتة في جميع العروض إلا أن التغيرات البسيطة في الديكور اقتضتها الضرورة في مشاهد معينة.

أما حركة الممثلين وآداءهم فقط تنوعت حسب نوع المسرحية بين البهلوانية والحركة النوعية هذا ما أكده كمال عيد بقوله « ففي الأعمال التراجيدية لكل من راسين وكورنيه نجدها حركة نوعية أما الحركة في كوميديا موليير كانت أقرب إلى البهلوانية»[3]، بهذا نستخلص أن العروض لراسين وكورنيه وموليير جسدت في القصور موجهة للطبقة البرجوازية، تميزت السينوغرافيا هذا العصر بالباروكية* والاعتماد على المنظور واستغلال العمارة والديكور والنعت والتصوير والرسم إضافة إلى استعمال الحيل البصرية التي كان لها تأثير على المخرج في تحريك الخيال.

---

[1] ينظر: يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء "قراءة في تجارب مسرحية معاصرة"، ص:52.

[2] ينظر: طالب عبد الحسين: تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 532.

[3] كمال عيد: نظرية الحركة في الدراما والباليه، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص48.

* **الباروكية:** فترة تاريخية في الثقافة الغربية نشأت عن طريق أسلوب جديد في فهم الفنون البصرية انطلاقا من سياقات تاريخية وثقافية مختلفة نتج عنها أعمال مختلفة في حقول فنية متنوعة: أدب، العمارة، النحت، الرسم، الموسيقى، الأوبرا والمسرح.
ينظر الرابط الإلكتروني: https://aram.wikipedia.org

المبحث الرابع: السينوغرافيا في العصر الحديث.

عرفت هذه الفترة تغيرات كبيرة في مجال الفن عموما و المسرح خاصة تتمثل في تلك التطورات السينوغرافية من تمثيل و عمارة مسرحية و مناظر و ظهور أشكال مسرحية جديدة ففي القرن 17 م تميزت فرنسا بحركة بناء المسارح التي كانت منعدمة سالفًا حتى عام «1629م كان مسرح هوتيل دي بورجوني هو المسرح الوحيد العامل في استمرارية يومية»[1]. كان هذا الأخير هو المسرح الوحيد الذي تقام به العروض بشكل مستمر إضافة الى مسرح المستنقع Théatre du marais سمي بهذا الاسم نسبة إلى حي المستنقع باريس سيد عام 1629 الذي لم يعرف المعدات والتقنيات حتى عان 1644 م ثم أعيد بناءه من جديد بأعظم التقنيات على يد المعماري جاكو بوتوريللي Jaco Potorelli فأصبح بهذا المسرح الفرنسي المكتمل مثلت فيه الفرقة المسرحية لموليير على خشبة عام 1973 ثم المسرح الثالث في باريس عام 1939م على يد المهندس المعماري جاك بني في قصر الكاردينال ريشيليو Richelieu أقيمت عليه العروض المسرحية و بعد وفاته تحول إلى مسرح عام تحت اسم مسرح القصر Théatre du palais عام 1641 ظل فيه الدرامي موليير دراميته سجانريل انتقام الحب Sganarelle le déprit amoureux عام 1661م وبعد وفاته عام 1673م استلم المسرح الموسيقي الفرنسي لوللي Lul لتقام فيه عروض الأكاديمية الملكية للموسيقى والرقص وكذا قروض الأوبرا إضافة إلى هذه المسارح بنيت مسارح أخرى في قصور الأمراء والنبلاء إضافة إلى بناء دور الأوبرا ومسارح الأكاديمية الملكية للموسيقى نتيجة ظهور الأوبرا[2].

أما المناظر المسرحية في هذه الفترة اعتمدت على قواعد المنظور التي صممها المهندس المعماري وصمم الديكور الفرنسي مهولت Mahelot حيث كانت المناظر تحيط بمنطقة اللعب أو المكان المخصص للتمثيل و كان عددها يتراوح ما بين 5-7 مناظر[3].

---

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 78.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 78-79.

[3] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص532.

تأثر مصممو المناظر الفرنسيين بالمنظور الفني الذي وظف بإيطاليا حيث وظف هذا الأخير في المناظر الفرنسية التي كانت تقام بمكان التمثيل بقيت هذه المناظر ثانية في جميع العروض المسرحية إلاّ أن بعض الديكورات اقتضتها الضرورة لمسرح معين.

أما الملابس هذا العصر في العروض المسرحية أو عروض الأوبرا على حد سواء، فقد جملت الثراء والأناقة كون هذه العروض موجهة للطبقة البرجوازية في قصورهم وحيث الضرورة لتصميم ما يناسب هذه الحياة المترفة ومن أشهر هذه الملابس تلك التي تزخرفت بالفن الباروكي الذي كان منتشر آنذاك لتدعيم ذلك فقد تطرق كمال عيد في هذا الصدد بقوله«خصص في الأزياء المسرحية بيريان Berian الذي استعمل ملابس العصر في كلٌ من الدراما والأوبرا تحمل الثراء والأناقة وزخرفة العصر الباروكي»[1].

أما في إنجلترا أظهر نوع جديد من العروض عرف بالمسرح الإليزابيثي ويعني بالمسرحيات التي كتب لمسارح لندن ما بين عامي 1584 و1642م و سمي بالإليزابيثي سنة إلى الملكة إليزابيث الأولى التي دامت فترة حكمها من 1558 إلى غاية 1603م أي أنه تزامن مع الثلث الأخير لحكمها وهو ذروة عصر النهضة ليزداد المسرح تطورا في فترة حكم خليفتها جيمس الأولى (1603-1625م) و المسرح الإليزابيثي ما هو إلا امتداد لتطور الثقافة المسرحية في اسبانيا و إيطاليا، عرف هذا تلك الإنجازات السياسية والعلمية والاقتصادية التي تحققت بفضل إصلاحات تلك الملكة واهتمامها بالعلماء والكتاب والشعراء حيث «جعلت البلاط الملكي مركزًا للعلم والشعراء والفنانين ومحجا لهم مما أسهم في ازدهار الفنون والآداب ونهضة حقيقية في الاقتصاد والتجارة»[2].

كان هذا الاهتمام الملكي للفن أثر كبير في ازدهار المسرح وتطوره إضافة إلى تشجيعها لكل المبادرات التي تنهض بالفنون والآداب فكان «عصر ترجمة وتناص وقد نشطت الترجمة عن اللاتينية

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 80.

[2] عزوز بن عمر: السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 114.

والإيطالية وكان كلٌ من أوتي قسطا من التعليم يقرأ النصوص في أصولها»[1]؛ أي بفضل ترجمة النصوص المسرحية اللاتينية و الإيطالية استطاع المسرح في هذه الفترة أن يفرض وجوده من خلال تطلعات الملكة المنفتحة الذي نتج عنه المسرح المحترف من ممثلين وكتاب ومسرحيين أمثال مارلو وشكسبير جوسون تبناهم البلاط الملكي.

1- العمارة المسرحية في العصر الإليزابيثي:

اشتهرت إنجلترا بالثروات المعمارية المسرحية أهمها مسرح Théâtre الذي افتتح عام 1576م وهو بناء مفتوح في الهواء الطلق لعامة الناس وبلاك فايرز الذي هو مكون من غرف جعلت تتناسب و شكلها للطبقة الأرستقراطية[2]، تمتع المسرح في هذا العصر بخصائصه التي سميت بدور المسرحيات حيث كان هناك نوعان من المسارح دور المسرحيات العامة والخاصة، فبرغم من أن معظم المسرحيات الإليزابيثية للمسارح العامة هي الدور ذات الأهمية الكبرى، أما الثانية تستحق بعض البحث لأنها تعتبر من أسلاف مسارح العهد الإليزابيثي اعتمدت على دفع الرسم للدخول إليها فهي أغلى من المسارح العامة وهذا فإنها تقتصر على فئة معينة وكان هناك مقاعد يجلس عليها المشاهدون بدل الوقوف تموضعت في الساحات.[3]

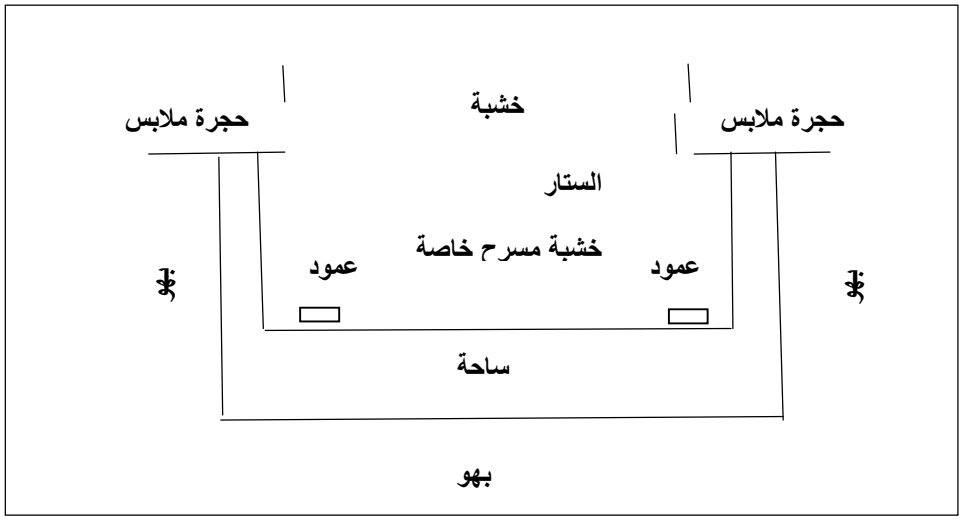
أما الشكل المسرح التي كانت تعرض فيه مسرحيات العصر الإليزابيثي حيث الرسم التخطيطي لمسرح «فور تشون» فمكان العرض شيء مستجد لم يحظى به مسرح العصور الوسطى فقد بني على شكل مربع أو مثمن أجوف مكشوف إلى حد ما في الهواء الطلق، و لم يكن هناك الجزء الأوسط منه فقد كان هذا الجزء عاريًا يطلق عليه الساحة و لا يقف فيه سوى الناس الذين دفعوا رسم رمزي للدخول وكان يوجد عادة بهوان أو ثلاثة تحيط بالساحة ويرتفع أكثر هذه

[1] موسى فاطمة: ولييم شكسبير شاعر المسرح، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص: 16.

[2] ينظر: طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 533.

[3] ينظر: جير رايس ينتلي، فرد. ب. صليت فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مراجعة: محمود والسمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1406هـ- 1986م، ص: 101.

الأبهاء انخفاضًا قدمين أو ثلاثة عن الأرض و كانت هذه الأبهاء تشكل جوانب المربع أو المثمن يجلس عليها الطبقة البرجوازية التي حجزت بالنقود حيث سقفت هذه الأبهاء لحماية هذه الطبقة وملابسهم الفاخرة.[1]



مخطط المسرح الإليزابيثي (مسرح فورتشوف)

امتدت حركات بناء المسارح حتى خارج حدود المدينة شرقًا وعربًا وجانب نهر التميز Tamise يمكن الوصول إليها بعبارات خاصة أحيانا منها مسرح الكرتين ومسرح نيونجنتون اللذان بنيان عام 1577 إضافة إلى مسرح الروز عام 1587م ومسرح سوان جنوب النهر عام 1598م و مسرح جلوب حيث كان هذا الأخير يتصل اتصالا وثيقا بشكسبير عام 1599م.[2]

2- العناصر السينوغرافية للمسرح الإليزابيثي:

2-1. المناظر:

اختلفت الآراء حول هذا الصدد حيث ذكرت لويس فارجاس في كتاب المرشد إلى فن المسرح « لم يكن مناظره طبيعية إلا أن المسرح كان درجة عالية من الفاعلية بين الممثلين وجمهور النظارة»[3] أي أن المسرح الإليزابيثي اعتمد اعتمادا كبيرا على أداء الممثلين والجمهور أي اعتمد

[1] جير رايس بينتلي، فرد. ب. صليت فن المسرحية، ص102.

[2] ينظر: فارجاس لويس: المرشد الى فن المسرح، تر: أحمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص: 98.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على العلاقة بين المخاطب و الملتقي الذي لقي فاعلية بالرغم من غياب المناظر في حين يذكر جون رسل تايلر أن المناظر «كانت قليلة إلى أقصى حد تمثل غاية على نحو تقليدي أو شجرة أو غرفة العرش وغير ذلك»[1]، حيث اكتفت المناظر على الوصف عن طريق اللافتات يكتب عليها بحر أو غابة أو قصر... الخ، بينما ذكرت فاطمة موسى بأن المسرح كان خاليا من المناظر والستائر ويعتمد أيضا على الأدوات المسرحية الحقيقية كالمقاعد والأشجار المزروعة والموائد التي لها دلالة رمزية حول طبيعة المكان بحيث ترفع هذه الأدوات أمام المتفرجين وهذا يعني أنها ترى ملاحقة بدون فواصل زمنية لتغير المناظر[2] التي تناقضت مع المسرح الإيطالي المقسم إلى فصول ومشاهد إضافة إلى الستار الفاصل بين الجمهور والمسرح.

لم تستعمل المسارح الإنجليزية في هذه الفترة الديكورات المناظر الضخمة والمرنمة حيث كان استعمالها جد نادر ذات دلالة الرمز لدعم النص حيث هذا الأخير كان له صدى على المستوى الفكري والحسي نلتمسها في تلك الأعمال التي قدمها شكسبير في البلاط والقصور التي تجسدت في مسرح جلوب Globe حيث كان النص من خلال حواراته الرابط الأساسي بين الممثل والمخرج والذوق الجمالي والفني من خلال الإيحاءات والرموز التي ترسمها من خلال الشخصية ومعالم الزمان والمكان.

2-2. الأزياء والإكسسوارات:

عرفت الملابس المسرحية في هذه الفترة أهمية كبرى حيث عوضت الملابس المتقنة والفاخرة النقص الذي تركته المناظر المسرحية فذكرت فاطمة موسى أن الملابس الغالية والفخمة تعوض النقص في العروض المسرحية التي تفتقر المناظر والإضاءة.[3]

[1] تايلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الحلبي، دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، بغداد، ص: 184.

[2] ينظر: موسى فاطمة: ولييم شكسبير شاعر المسرح، ص: 24.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اعتبرت الملابس أهم ممتلكات الفرق المسرحية في هذه الفترة وبهذا تعد قطع إكسسوارية تميزت بالفخامة خاصة تلك التي فرضت في البلاط حيث خصصت مبالغ ضخمة لاقتناء هذه الملابس هذا ما أكده الأرديس نيكول: «بأن المسؤولين عن هذه الإنتاجات يصرفون مبالغ طائلة على الملابس لدرجة وجود قوائم جر د تشهد بوضوح على غنى خزائن الملابس التابعة للمسرح نجد صدريات من الساتان البرتقالي الغامق... كلها مطرزة بالمخمل المذهب... هنا نجد أردية الشيوخ وقبعات وقلانس وستر خضر لرجال روبن هود وبدلات لشخوص معينة وأشباح»[1] لقد كان اقتناء هذا الكم و الكيف من الملابس مكلفا جدًّا حيث قامت بعض الفرق بالحصول على ما يستغني عنه النبلاء من الثياب ليظهروا بأناقة وفخامة لمحاكاة الأمراء والنبلاء وبلاطهم.

أما الإكسسوارات وظفت السيوف والدروع والتيجان والأواني وكمثال على ذلك المنديل الذي أهداه عطيل لذردمونة، وبهذا كان لها أدوار فنية تتمثل في اللعب الدرامي من خلال إيضاح الأبعاد الشخصية وإبراز وضعيتها الاجتماعية و انتماءاتها.[2]

2-3. الأقنعة والماكياج:

سيطر الماكياج في العروض المسرحية في ضوء الحركة الإنسانية بدل الأقنعة التي كانت تستخدم بكثرة في عروض المسرحية للعصر الوسيط التي كانت تمثل الحيات و وحوش التنين التي تقذف ألسنة النار و اللهب فما كاد أن بلغ عصر شكسبير نجدها اختفت تقريبًا.[3]

لم تختف الأقنعة بصورة نهائية حيث نجدها مستخدمة بكثرة في البلاط الملكي خاصة في المسرحيات المقنعة المعروفة بمقنعات جيمس الأول خليفة الملكة إليزابيث، فتمثليات الأقنعة والذي هو شكل من التسلية الفخمة تطور إلى تسلية في المناسبات الخاصة في العصر الإليزابيثي ووصل

[1] نيكول أرديس، المسرحية في الأب الإنجليزي، تر: يوسف عبد السميح ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980، ص: 92.

[2] ينظر: عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص: 125.

[3] ينظر: فرانك أم: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كارمل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، ص: 269.

ذروة الإتقان إبان حكم جيمس الأول[1]، وهكذا تطور الماكياج شيئًا فشيئًا حتى أصبح يعوض الأقنعة تماما في العصر الحديث.

2-4. الإضاءة المسرحية:

اعتمدت المسارح الإنجليزية على الإضاءة الطبيعية عندما كانت البناية المسرحية بدون سقف فلما كان «المسرح مفتوح ويعتمد على ضوء النهار وعلى خيال النظارة عند تقديم المناظر الليلية»[2]. رغم أن العروض كان تقام في النهار إلاّ أن عناصر الإضاءة المستعملة آنذاك كان لها دلالة رمزية للزمان أي الأحداث المسرحية تجرى ليلا فقد كان الممثلين يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل إلى أن التزم المسرحيين لاستعمال الإضاءة لتطور العمارة المسرح وأصبح لها سقف فكان «لزامًا على العاملين استعمال الإضاءة الصناعية وقد استعملت الشموع في إضاءة مسرح شكسبير والمسارح الشعبية الانجليزية»[3]. وبهذا تعتبر هذه الخطوة البداية الفعلية لاستعمال الإضاءة المسرحية.

2-5. التمثيل:

أعني المسرح في هذه الحقبة الأهمية الكبرى للممثل والممثلين كونه هو الذي يحمل النص الشعري و حواراته الفنية بالإيحاءات الرمزية الدالة على المكان أو الزمان. إضافة إلى سد النقص التي تركته المناظر والديكورات التي افتقر إليها مسرح هذه الحقبة وزيادة على ذلك ميول الجمهور الإنجليزي لسماع أشعار الحب والعشق لما يجعل الممثل يحسن الإلقاء ليمتن العلاقة بينه والمتفرج و يثمنها لتحقيق المتعة الفنية.

أما الفرق التمثيلية عرفت عناية خاصة من البلاط الملكي والنبلاء رغم كونها مؤسسات تجارية إلا أنها كان مضطرة إلى الانطواء تحت لواء أمير أو نبيل طلبًا للحماية التي كانت لها

[1] ينظر: تايلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ص: 364.

[2] موسى فاطمة، وليم شكسبير شاعر المسرح، ص: 22.

[3] علي محمد حامد، الإضاءة المسرحية، ص: 26.

بالمرصاد، فعملت هذه الفرق عناوين معينة بأسماء الطبقة البرجوازية سمحت لهم بالتنقل بحرية من مكان لآخر.

وفي القرن 17م ظهر المسرح الباروكي بإسبانيا ليحدده إلى ثلاث تيارات وهي: مسرح شعبي ومسرح البلاط ومسرح السادة.

أما مسرح الشعب يرجع في تسميته إلى Corral يقع هذا النوع في الساحات القريبة من المنازل قسمت خشبة هذا النوع إلى قسمين الأول متمثل في الخلفية التي تشمل الشرفات عرفت باسم Altodel Théâtre والثاني على الخشبة المسماة Tablado تحمل المناظر المتحركة، اتسم هذا النوع بالبساطة حيث وجدت ستارة للفصل بين خلفية المسرح ومقدمتها وفي منتصف خشبة العرض. وجدت المناظر المرسومة وخلفت عناصر الطبيعة وألوانها كالأشجار والنباتات والصخور، وعرف هذا المسرح أيضا بعض عناصر التقنيات كتقنية الطيران أو الهبوط على المسرح، أعيب على هذا المسرح عدم استعمال الستارة الأمامية للمسرح فكانت عائق في بعض المشاهد كإخراج المبارزين المقتولين من المسرح، ومن أشهر مسارح هذا النوع مسرح كوليزيو ونياتردونا ألفيرا بأشبيلية، إضافة إلى مسارح أخرى مثل زاراجوزا ومسرح برشلونة. لم يعرف هذا المسرح التقنيات الآلية المتقدمة والإبهار الميكانيكي حتى عام 1620م.

واختلفت خصائص مسرح البلاط مع المسرح السابق حيث تمتع بالتعمق في الديكورات والمناظر تزامن مع تولي فليب الرابع عشر العرش عام 1621م عكس ما كان عليه هذا المسرح في عهد فليب الثاني الذي كان له الفضل في ظهور هذا المسرح بإنشاء قاعة المسرح في القصر الملكي الذي أطلق عليها صالون الكوميديا Salon de commedias عام 1607م، امتاز هذا المسرح بالديكورات والمناظر المتنوعة التي مصادرها الطبيعة الخلابة إضافة إلى التقنيات الفنية من منظور[1]

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 75-76.

و خداع بصري الموجودة في الجزء الخلفي للخشبة بفضل مجهودات المهندس الإيطالي كوزيمولوتي Cozimolotti عام 1626م.

أما مسرح السادة فله نفس صيغة مسرحيات الأسرار المقدسة في العصور الوسطى حيث جرت عروض هذا المسرح في الحدائق وشوارع والميادين العامة، واعتمد على نظام الفصول التي كانت عبارة عن مهرجانات من راقصين وممثلين وعازفين يصاحبه دخول الملكة في بناء كرطوني ضخم يتبعه موكب السيارات كحاشية التي كانت مغطاة بستار من الجوانب إضافة إلى الديكورات التي غطت بقية المساحة، تحوي هذه السيارات أزياء الممثلين وإكسسواراتهم .بمجرد رفع الستار تصبح السيارة خشبة مسرح مفتوحة في الهواء الطلق .بمساحة تقدر بـــ20م العرض و6م الطول.[1]

تميزت سينوغرافيا هذه الفترة بالباروكية والاعتماد على المنظور واستغلال العمارة والديكور والنحت والتصوير و الرسم إضافة لاستعمال الحيل البصرية التي كان لها تأثير على المتفرج في تحريك الخيال إضافة إلى التعديلات التي عرضها المسرح أهمها انحدار أرضية الصالة نحو الخشبة و بناء المناظر الملونة و العديدة الثابتة:

أما القرن 18 م ما هو إلا امتداد المسرح الشعب المذكور سالفًا حيث وجهت النصوص الأدبية في هذا العصر إلى ممثلين معينين تتناسب وأذواقهم ورغباتهم وأشهر هذه النصوص روميو وجوليات والملك لير اعتمدت القواعد الكلاسيكية ومراعاة المحاكاة الأرسطية.

ساهم في هذه المرحلة بعض النقاد في تصوير المسرح كفولتير Voltaire و«ديدرو Diderot والآنسة كليرون M^{elle} Clairon في فرنسا وليسينج Lessing في ألمانيا فكانت هذه الخطوة تمهيدية لمنظور المخرج»[2].

[1] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 77.

[2] ينظر: جميل حمداوي: المدارس المسرحية الغربية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2000، ص: 26.

عرف المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة إلى غاية نهاية القرن التاسع عشر ميلادي مجموعة من الأشكال المسرحية والتجارب الدرامية المختلفة على شكل مدارس فنية وجمالية عالجت النص والعرض وفق مقومات فكرية وذهنية ومرجعيات تاريخية، وهي كالآتي:

1) المدرسة الكلاسيكية:

«المذهب الكلاسيكي Classiqisme أول مذهب أدبي نشأ في أوروبا في القرن السادس عشر بعد حركة البحث العلمي وقوامه بعث الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها، لما فيها من خصائص فنية وقيم انتمائية... والكلاسيكية تعبر عن الأفكار العالية والعواطف الخالدة بأسلوب فني متقن»[1]؛ بمعنى أن هذا المذهب ظهر نتيجة الثورة الإنسانية التي عرفتها أوروبا في القرن السادس عشر يقوم على استلهام الأشكال والأعمال الأدبية القديمة من اليونان والرومان التي كانت مبنية على العقل والمنطق ومحاكاة الواقع مثال أرسطو صاحب كتاب فن الشعر ومحاولة محاكاته، حيث يعتبر فن الشعر أول كتاب نقدي في المسرح عالج النصوص الإفريقية بشكل دقيق ومدروس حيث وضع العناصر الدرامية التي ترتكز عليها المسرحية الكلاسيكية القديمة في مادتها الأساسية.

إذ يقول « هناك من الناس سواء عن وعي بالحرفة أو عن طريق العادة يحاكون أشياء كثيرة بواسطة عمل صورة لها باستخدام الألوان والأشكال فإن هناك آخرون ممّن يحاكون باستخدام الصوت»[2]؛ بمعنى أن الإنسان تعلم من الحياة ودروسها من خلال المحاكاة على أشكالها الفنية من شعر وموسيقى ونحت التي تعيد الخلق من جديد في صورة فنية رائعة، وبهذا يكمن دور المحاكاة الأرسطية التي تختلف عن المحاكاة في الفنون الأخرى في تشكيلها التراجيدي والكوميدي إضافة إلى عنصر المحاكاة، اهتم أرسطو أيضا بالوحدات الثلاث الزمان والمكان والفعل.

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات النصوص لأبرز أعلامها، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص10.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص: 56.

أما المصطلح اشتق من لفظ «كلاس Classo .بمعنى الصنف في المدرسة ولفظة كلاسيك تعني الشيء المدرسي، أو يطلق صفة للأديب الذي أثاره في الصفوف والكليات كالأدباء المرموقين»[1] .بمعنى أن الجيل الجديد كان يرى الأدباء الإغريق والرمان نماذج عالية وجب عليهم أن يحدو حدودهم.

ظهرت هذه النزعة في إيطاليا منذ القرن 13م نتيجة التطور الفكري التي عرفته البلاد، ثم انتقلت إلى فرنسا بعد سقوط القسطنطينية على يد محمد الفاتح، الذي أسفر عنه نزوح العلماء والأدباء والمعماريين لفرنسا، ما شكّل المسرح الكلاسيكي الجديد من خلال تراجيديات راسين و كورناي حيث احترموا في مسرحهم التقاليد الأرسطية والكلاسيكية القديمة التي اعتمدت على الأساطير في إيقاع جديد.

وظّف المسرح الكلاسيكي السينوغرافيا التي اعتمدت الأساطير واحترمت الوحدات الثلاث، أما فيما يخص خشبة المسرح فنفصلت صالة الجمهور عن خشبة الممثلين في العلبة الإيطالية و استخدمت الديكورات والمناظر القريبة من الإيهام الواقعي القائم على الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق.

اعتمدت سينوغرافيا هذه المدرسة على الزخرفة المسرحية الثابتة التي لها دلالات زمنية و مكانية للأحداث التي تسردها المشاهد والفصول من محاكاة للأفعال النبيلة في التراجيديا ومحاكاة الشخصية الغير سوية في الكوميديا في تعريف هذه الأشكال، فكانت عاملا مهما في ظهور المفهوم الأول للسينوغرافيا القائم في الزخرفة ولخدمة ذلك فرضت على الممثل والمخرج والمتلقي والسينوغرافيا تنفيذ مخططات المؤلف بإبراز الزمكنة المسرحية، فوظّفت نوع محدد من المؤشرات

[1] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات النصوص لأبرز أعلامها، ص: 11.

الضوئية و الموسيقية يجب توظيفها لخدمة احترام القواعد الأرسطية فكان للسينوغرافيا الكلاسيكية وظيفة جمالية من خلال الزخرفة التي تخدم الزمان والمكان والفعل و المحاكاة التي فرضها أرسطو.[1]

2) مدرسة كوميديا دي لا وتي:

كوميديا دي لا وتي "من المدارس الشعبية التي عُرفت إبَان القرن السادس عشر ميلادي بإيطاليا يقابلها المسرح النبيل المعروف بالعلبة الإيطالية الذي كانت تحضره الطبقة الأرستقراطية من المجتمع الإيطالي في تلك الفترة الزمنية"[2]؛ بمعنى المدرسة اعتمدت الشكل المسرحي الذي ظهر بإيطاليا المعروف بالكوميديا المرتبطة القائم على الارتجال في الساحات العمومية عكس ما يقابله في الجهة الأخرى المسرح الإيطالي المعروف بالعلية الإيطالية الذي كان موجهًا للفئة السامية.

لقد ذكرنا سالفا العناصر السينوغرافية للكوميديا المرتجلة أما مسرح العلية ويتخذ الشكل المستطيل المعلب مستهلكا عناصره الجمالية من العروض الرومانية ذات العمارة الهندسية وبعد ظهور المنظور حا ل المسرحيون إلى الاتجاه نحو الإيهام بالواقعية الدرامية من خلال تنويع الديكور.

عرفت السينوغرافيا في هذه المدرسة الغطاء الستاري الذي يفصل قاعة الجمهور والخشبة للتمويه الذي عرف باسم الجدار الرابع إضافة إلى المباني الفخمة التي كانت تقام فيها عروض الأوبرا.[3]

وظّف هذا المسرح السينوغرافيا الباروكية التي ظهرت في العروض المسرحية التي اعتمدت فن المنظور في العمارة والديكور وأصبحت واضحة في النحت والرسم، إضافة إلى تصميم الملابس الخاصة بفن الأوبرا وخشبته الواقعية.

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، أنواع السينوغرافيا المسرحية، على الموقع: https://www.diwanalarab.com ، تاريخ 24 أبريل 2008، تاريخ الاطلاع 02-01-2021.

[2] جميل حمداوي: المدارس المسرحية الغربية، ص: 32-33.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 33.

3) المدرسة الرومنسية: Romantisme

سميت الرومنسية نسبة إلى كلمة "رومان" Roman التي كانت تعني في العصر الوسيط بحكاية المغامرات شعرًا ونثرًا واتسمت بالعنف في معالجة القضايا الخرافية والأسطورية ليوصف هذه النصوص أو كتابها بالرومانتيك، ولما ظهرت في ألمانيا في القرن الثاني عشر لم تكن بمفهومها المحدد إذ ارتبطت بالقصص الخيالية وأحيانا أخرى بالتصوير والفروسية ومغامرات الحب حتى أواخر 18م وأوائل 19 م أصبح يراودها الإشعار بالندم أو النقص وهي كل مبادرة جديدة تتحدى السائد من القواعد الأوروبية المترسخة وبهذا صارت اللفظة كلّ ما هو مقابل لكلمة "كلاسيك"، ضمت الشعراء والمسرحيون الذين لم يعايشوها أمثال شكسبير وكالديرون وموليير الذين لم يهتموا بالحفاظ على الأشكال القديمة وتقاليدها.

لم يتجرأ أي مسرحي أن يصف نفسه ضمن هذه المدرسة حتى عام 1717م حين أعلن ستندال تسميتها وقال أنا رومنسي فأنا مع شكسبير ضد داسين ومع بايرون ضد بوالوا بهذا الرومنسية ضد الكلاسيكية فهي ترفض تقليد واستلهام نماذج القدماء من الإغريق والرومان.[1]

على عكس الكلاسيكية مجدت هذه المدرسة الذات والوصول بالعاطفة إلى أرقى مستوياتها وإذا فالشخصية الرومنسية "لا ترتكز على المعنى الأخلاقي الذي يجب عليها تحريه، بل تملك المشاعر الذاتية أهمية أكبر من الأهداف الأخلاقية في المسرح الرومانسي"[2]؛ بمعنى الرومنسية في أي شكل أو نوع درامي تمجد الذات وتعلو بها لكنها لم تهمل الأخلاق إهمالا كلّياً، بل دعت إلى الأخلاق الفردية التي تنعكس بالإيجاب على المجتمع.

استلهم مسرحيو هذه المدرسة موضوعاتهم من قصص الحب المثالي المبالغ فيه باستعمال الخيال والوهم والمبالغة في إبراز العواطف لإثارة التشويق والغموض من خلال العروض التراجيدية

[1] ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات النصوص لأبرز أعلامها، ص: 55-56.

[2] سوالمي حبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2010/ 2011، ص 63.

والملهاة، فالأولى هي قصص الحب التي تنتهي بنهاية كارثية نتيجة الصراع القائم مع الأقدار أو المجتمع كمسرحية روميو وجوليات لشكسبير والثانية يكون فيها الحب هو المنتصر تنتهي عادة بالنهاية السعيدة نذكر منها تاجر البندقية لشكسبير للمسرح الإليزابيثي الذي تميز بالمناظر الريفية الخلابة.[1]

وبهذا وظفت هذه المدرسة نفس العناصر السينوغرافية للمسرح الإليزابيثي بشكل عام إضافة إلى توظيف الديكور التاريخي والأجواء الطبيعية لتحقيق الدقة التاريخية، كما أنها استعملت الملابس والمناظر لسرد الماضي، وقد تميزت العمارة المسرحية لهذه المدرسة بالجمال والفخامة والمبالغة والخيال ومن أشهر روادها: فيكتور هيجوا، ألفرد ولثربوكا ووليم كوبون، عرفت خشبة هذه المدرسة مجموعة من التطورات السينوغرافية أهمها الإضاءة نتيجة استعمال الغاز لإضاءة المسارح، حيث استعمل الغاز لأول مرة عام 1817م في إنجلترا لإنارة شوارع لندن، وبعده بسنة واحدة ظهر في مسرح دروري لين الإنجليزي عام 1818م لينتقل استعماله في مسرح الأوبرا الفرنسي عام 1821م.

مكّن استعمال الغاز في الإنارة من تحديد قوة الإضاءة ما أدى إلى الفصل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، إضافة إلى خدمة جو الخيال الذي يتناسب والدراما الرومنسية كظهور ضوء القمر في المساء والرياح المتحركة والنجوم بمختلف أحجام ظهورها وخسوفها.

كما ظهر شكل جديد للمسرح في فرنسا في شكل نصف دائرة من تصميم جاك ماندي دوجر (1787-1851) لأول مرة في التاريخ[2]، حيث ساعد هذا الشكل استعمال تقنيات سينوغرافية ما نتج عنه خشبة مسرح متطورة.

[1] ينظر: سوالمي حبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص: 64- 65.

[2] كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص: 100 104.

4) المدرسة الواقعية: Le réalisme

ترجع كلمة الواقعية إلى "لفظة الواقع Le real وهو الموجود الحقيقي في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان حقيقي وفني، أما الأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا أمينًا لموافقته ما هو موجود والثاني هو المعول عليه في الأدب، يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره"[1]؛ بمعنى أن الواقعية تعالج ما هو موجود في الطبيعة، تستطيع نقله بحذافيره كصورة فوتوغرافية التي تجسد الواقع الحقيقي عكس الواقع الفني الذي يغترف عناصره من الواقع الحقيقي فتحور وتعدل ويُعاد تكوينها في قالب جديد محاكٍ للواقع الحقيقي أي أن الكاتب الأدبي الواقعي يصور الشخصية كما يشاء فيرسم ملامحها ضمن الأطر المألوفة والواقعية وبهذا تصبح تصور الإنسان والطبيعة كما في الحياة اليومية على شكل إبداع فني.

ظهرت هذه المدرسة سنة 1850م بفرنسا كردة فعل على الرومنسية، مجدت الواقع على حساب الفكر بتصوير الواقع الشعبي والتعبير عنه فنيا وجماليًا، هدفه تغير الواقع السائد القائم على الطبقية والصراع القائم بين الطبقات السفلى والمتوسطة والبورجوازية.

ولخدمة المسرح الواقعي ومبادئه استعملت عدة تقنيات في السينوغرافيا تمثلت في الملحقات الديكورية التي اتسمت بالمنظور على غرار ما سبق، إضافة إلى استعمال الرافعة "الهايدروليكة" والمسرح المترلي والمسرح الدوار والسايكلوراما ونظام الإضاءة الأكثر حداثة فأصبح السينوغرافيا أكثر وضوحا وتماسكا عن سالفيها.

عرفت سينوغرافيا هذه المدرسة خاصية واقعة تمثلت في تلك العلاقة بين الخطوط والشكل واللون التي وظفت في مسرحية "الطريق السهل" للمصمم الأمريكي "دايفد بلاسكو" الذي نقل

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 133.

كل مكونات غرفة موجودة في منزل مجهور، وأعاد تركيبها فوق الخشبة ليجعل منها صورة طبق الأصل للمنزل المهجور.[1]

ومن رواد هذه المدرسة بلزاك وفلوبير وتساندال في فرنسا وتولوشوي في روسيا ودانيس في النرويج.

5) المدرسة المسرحية الطبيعية:

"تهدف المدرسة الطبيعية التي ظهرت في القرن 19م إلى تقديم الفرجة كما هي في الطبيعة دون إخضاعها لما هو فني وجمالي، فالمدرسة الواقعية"[2] بمعنى المذهب الطبيعي أعطى اهتماما كبيرًا للحياة الواقعية والبيئة التي تؤثر على الإنسان حيث نقلها على خشبة المسرح بكل تفاصيلها الدقيقة وعرضها على الجمهور.

ظهرت هذه المدرسة مع الكاتب المسرحي الفرنسي إميل زولا Emile Zola سنة 1880م القائمة على الاستقرار السيكولوجي والملاحظة الموضوعية من أجل إيجاد حلول علاجية لشخصيات مرضية لأنها استندت إلى العلوم البيولوجية والعلوم التجريبية وأعمال داروين*.[3]

احتضن هذا المذهب مجموعة من المؤلفين للدراما الفرنسية أمثـــال يوجين نسكريب Engene Nescribe صاحب الدراما الجديدة Piece Bien Faite الذي يمجد فكرة النفع (المسرح

[1] ينظر: طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، ص: 538.

[2] جميل حمداوي: المدارس المسرحية الغربية، ص: 45.

* **نظرية داروين:** تمثلت نظرية داروين في النشوء والارتقاء، تلك النظرية التي تهدم نظرية الخلق وفق التطورات الدينية (آدم وحواء) وتوصل إلى أن الإنسان أصله قرد وأن الحياة بدأت من البحر مدللا على صحة فرضيته بالعديد من الشواهد المادية بما فيها كتب حول أصل الأنواع ودورها في النشوء الارتقاء، ينظر: أشرف فالح الزغبي: الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، رسالة استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام، تخصص الإخراج الدرامي التلفزيوني، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا 20/ 04/ 2010، ص: 17.

[3] جميل حمداوي: المرجع السابق، ص: 45.

النافع) للبشرية جمعاء، إضافة إلى ألكسندر ديماس الابن D. Alexandre Dumas الذي كان يعالج في كتاباته الدرامية المشاكل الاجتماعية في فرنسا وآخرون.

انعكست مبادئ هذه المدرسة بالإيجاب على خشبة المسرح حيث ملأت بكل ما هو طبيعيا كما هو الحال في الحياة العادية، هذا ما فعله المخرج أندري أنطوان في مسرحية "القصابون" حيث أظهر اللحم معلقا في دكان القصاب، في أحد مناظر هذه المسرحية وهو يقطر دما فأصبحت الإكسسوارات أيضا حية وحقيقية، واللحم لحم والتراب حقيقي إضافة إلى حركة الممثلين بانفعالاتهم المطلوبة دون نقصان فكان بالإمكان لممثل هذه المدرسة إعطاء منها فرقة المسرح الحر لأندري أنطوان حيث قدمت 124 مسرحية لـــ 114 مؤلف ليترجمها المسرح الأوروبي فتظهر في ألمانيا مع المسرحي فري بيهن Freie Buhn ومسرح الفن بروسيا.

الفصل الثاني

الإخراج الحديث وتوظيف السينوغرافيا

- **المبحث الأول:** سينوغرافيا العرض و الدقة التاريخية.
- **المبحث الثاني:** سينوغرافيا العرض في الواقعية النفسية و المسرح الملحمي.
- **المبحث الثالث:** سينوغرافيا العرض و المسرح الشرطي مايرخولد.
- **المبحث الرابع:** سينوغرافيا العرض و المسرح الشامل بيتر بروك.

تطور فن الإخراج:

لم يعرف مصطلح الإخراج حتى القرن التاسع عشر بألمانيا، حيث اعتبرت هذه الأخيرة متأخرة فيما يمس الاهتمام المسرحي مقارنة بإنجلترا التي بلغت ذروتها في هذا المجال إبان العصر الإليزابيثي من خلال أعمال شكسبير ومارلو وغيرهم وكذا فرنسا التي شهدت التطور الكبير في المجال المسرحي أثناء حكم الملك لويس الرابع عشر من خلال عروض المسرحيين ونصوصهم كراسين وموليير وكورنبيه.

استطاعت ألمانيا في هذا العصر (19م) أن تنهض بالفن المسرحي بشكل لافت للنظر نتج عنه ظهور فن الإخراج بمعناه الحديث من خلال مساهمة المخرجين الألمان أمثال سكسن منجن وبرخت في تطوير الإخراج المسرحي وتقدمه ليس في ألمانيا فحسب وإنما في جميع أنحاء العالم، هذا لا ينفي أنه لم يوجد إخراج أو مخرجين في شكله الصريح في العصور الفارطة حيث وُجد المخرج في صيغ أخرى فعند اليونان لخصه الدارسون في هذا المجال على أنه الدور البسيط الذي يقوم به المخرج في تنظيم وإدارة آليات العرض المسرحي مثل دخول الكورس، وإشعال البخور ووضع الأكاليل والزهور التي جسدها الشاعر المسرحي أو أحد مساعديه.

نذكر على سبيل المثال أسخيلوس الذي كان يقوم بتدريب وتوجيه الممثلين على إلقاء الشعر والتمثيل وحركات الرقص فأصبح يلقب بالأستاذ، وبهذا يعتبر المؤلف اليوناني هو الذي أوجد الإخراج في صورته البسيطة في تلك الحقبة لدراياته بما يريد من الممثل وإلقاءه فالعرض المسرحي عند اليونان كان على عاتق الممثل من خلال النصوص التي تُبنى على شكل المكان وإمكانية توفير التقنية المناسبة لهذا العرض.[1]

وعند الرومان فقد وجد شخص واحد يقوم بالأدوار الفنية التي يقوم بها المخرج الحديث هذا ما يؤكده أحمد زكي في كتابه عبقرية الإخراج المسرحي "لن نعدم الوسيلة في إمكانية استنتاج

[1] ينظر: نجود خميسي: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة، حسن بوبريوة أنموذجا، مذكرة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة، 2009-2010، ص 92-93.

وجود تلك الشخصية، كما تصورت ولو حظت فظاهرة تحويل المكان الأوكسترا في أحد المسارح الرومانية إلى حفرة تفيض بالماء وتطفو على سطحها بعض القوارب التي تشتبك مع بعضها البعض في معركة حربية دليل على وجود شخص ما يقوم بإعداد وتنفيذ هذه العملية المسرحية كما يقوم بها المخرج المعاصر"[1]، وعليه فقد أوضح أحمد زكي في هذا القول على وجود الشخصية التي تقوم بدور المخرج الحديث وتحقق الصورة الجمالية بشكل احترافي من خلال الحيل والتقنيات التي استعملتها هذه الشخصية والطاقم الذي يساعده في خلق مظهر جديد في العرض المسرحي.

أما في العصور الوسطى التي ارتبط مسرحها بالكنيسة ارتباطا وثيقا دام لقرون قام رجال الدين والكهنة في هذه الفترة بأداء التمثيل المسرحي من خلال الحركة والإيماءات لنشر تعاليم الكنيسة ومعتقداتها، فلم تكن هذه الحركات والتمثيلات الإيمائية عفوية وعبثية حيث ذكر كمال عيد أن "المؤرخ كايلو Cailleau ذكر أن المخرج آنذاك قد توسعت سلطته إذ شوهد وهو يمسك بعصا القيادة كقائد الأوكسترا الموسيقي في يده ومرة ثانية وهو يمسك بنسخة الإخراج للمسرحية"[2]؛ بمعنى أن العصر الوسيط عرف إرهاصات الأولى لظهور المخرج بوظيفة القيادية في التدريبات المسرحية على الأشكال التي شوهد بها كحمل العصا والتوجيهات التي كان يقدمها للممثلين أثناء حمله لنسخة الإخراج.

تطورت إرهاصات ظهور المخرج في المسرح الإنجليزي في العصر الإليزابيثي فأصبح المؤلف هو الذي يقوم بتنظيم العرض المسرحي يبرز في هذا المجال المسرحي شكسبير كونه رجل المسرح بالمعنى الشامل. أي تمتعه بعدة مواهب فنية فهو يعي كيف يوجه ممثليه فيما يتضمن النص وتنظيم آليات العرض المسرحي، نلتمس هذا الدور في مسرحية هاملت من خلال فقرته التوجيهية " أرجوكم أن تلقوا العبارة كما يفعل كثير من الممثلين فإني أفضل أن يلقى كلامي منادى المدينة، كذلك لا تسرفوا في الإشارات كمن بيده منشار ينشر به الهواء، بل يجب عليكم وسط الطوفان

[1] أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهندسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1989، ص 17.

[2] كمال عيد: ستوغرافيا المسرح عبر العصور، ص 42.

والعواطف وفي حومة الغضب أن تصنعوا الهدوء والاعتدال، كذلك لا تسرفوا في الهدوء واجعلوا من فطنتكم رائدكم بحيث يكون تمثيلكم مطابق للكلام والكلام مطابقا للتمثيل مع العناية الخاصة بألا يتجاوزوا حدود الاعتدال الطبيعي لأن كل نوع من الغلو خروج على أعراض التمثيل الذي يهدف دائما أن يكون مرآة تعكس عليها الطبيعة"[1] ونشير أيضا لموليير ودوره في توجيه الممثلين وتحديد معالم الشخصية كما أنه أعطى اهتماما كثيرا للكلمة المقروءة مقارنة مع العرض المسرحي من خلال أعمال طرق الباليه والجوقة والأكسترا.

نذكر أيضا مسرح الشرق الأسيوي حيث اتبع أصحاب مسرح زيامي Zeami قواعد أدائية يتبعها الممثل وذلك بتحذير الممثلين من الوقوع في النمطة والتكرار وإيجاد حلول تولد نوع من التجديد الغير مألوف تتناسب مع الفكرة مع أفكار مخرجي العصر الحديث.[2]

كانت هذه أهم الرؤى التي حققها الرواد المسرحيون في تنظيم العروض المسرحية إذ اعتبرت الرؤى محدودة بما عرفه فن الإخراج في العصر الحديث التي سنحاول توضيحه أكثر من خلال التطرق إلى بعض المخرجين والأساليب التي استعملوها في سنوغرافيا عروضهم.

المبحث الأول: سينوغرافيا العرض والدقة التاريخية.

يرتبط الإخراج المسرحي بالألماني سكس مينجن (1820-1914م) Sex Mienegen في تاريخ المسرح العالمي في ألمانيا، اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة سكس منجن أقربه المسرح منذ 1814م بإنشائه فرقته الدوقية التي لم تكن معروفة في البداية إلى أن شاع في الأوساط الأوروبية مسرح المخرج بعدما قدم أول مسرحية في برلين.[3]

[1] وليام شكسبير: هاملت، ترجمة: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1982، ص 111-112.

[2] ينظر: سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد 19، الكويت، ص 34.

[3] ينظر: نجوء خميسي: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة حسن بوبريوة أنموذجا، ص54.

استفاد الدوق من الخبرات السابقة في مجال المسرح خاصة الأصالة الواقعية للمخرج تشارلزكين لأعمال شكسبير على مسرح الأميرة في لندن دفعه إلى اهتمام شخصي فائق بأعمال مسرح مانجن، إضافة إلى اهتمامه بالتاريخ والآثار والفن وهندسة المسرح.

تمرد منجن على التقاليد السائدة في التمثيل والإخراج آنذاك باعتبارها تقاليد زائفة، فطرح فكرة وجود رجل واحد (المخرج) ليشرف على مجموع العملية الإخراجية.[1]

قام الدوق بمجموعة من الاصطلاحات في جميع عناصر العرض المسرحي بداية من النص إلى الممثل والعناصر السينوغرافية الأخرى، وتصميم المناظر والأزياء في معايشة الأحداث وتحقيق الواقعية التاريخية، فالنص تعامل معه على أساس "سعيه إلى التعبير الصادق عن روح النص، أي الالتزام بأفكار المؤلف التزاما دقيقا بوصفه المسرحي"[2]؛ بمعنى أنه التزم بأفكار المؤلف التزاما دقيقا بوصفه مفسر النص المسرحي الذي يصور الواقعية التي يبكي عليها اتجاهه الإخراجي.

أما في إصلاحات الممثل قد نفي ظاهرة الممثل النجم الذي كان يتحكم بإدارة الممثلين بحيث يستطيع فرض تفسيراته الخاصة للدور دون العودة إلى بقية الشخصيات الذي تنامى منذ القرن 18م في المسرح الألماني أي لم يكن هناك من يدير "الممثلين " في فرقة مانجن أو مايسمي بنظام النجومية عوضا عن ذلك كانت الفرقة تعمل كطاقم قد يقوم فيه الممثل بدور رئيسي في إحدى المسرحيات دون أن يمنعه ذلك من القيام بدور الممثل ضمن المجموعة في إحدى المسرحيات الأخري[3]؛ أي رغم نفي الدوق ظاهرة الممثل النجم إلا أنه استطاع الممثل في المسرحية أن يقوم بأدوار رئيسية ضمن العمل كطاقم متكامل وأصبح للممثل الحرية في المشاركة في عروض مسرحية لفرق أخرى.

---

[1] ينظر: ج. ل ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: جمول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1990، ص 23.

[2] أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة نابلو للبحوث والدراسات، العدد 4، (31 ديسمبر 2009)، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة، العراق، ص 107.

[3] ج. ل ستيان: المرجع السابق، ص 23.

عندما وضعت هذه المبادئ الجديدة أصبح الإخراج المسرحي غاية في الأهمية فأصبح الممثل عنصر فعال وديناميكي تعامل معه الدوق بشكل خاص فصارت فترة التدريبات تستغرق شهور عديدة لدراسة أدق التفاصيل فيما يخص الشخصيات و حركتها إلى جانب النص والعرض ليخلق الصورة الجمالية المتمثلة في عمل مجموعة من الممثلين بشكل متناسق وكأنها شخصية واحدة، نتج عنها الواقعية في التمثيل لا تختلف قيمة ممثل وأهميته عن آخر.

قد جرت هذه التدريبات باللباس المسرحي كي تألف الممثل ارتداء الملابس الغير عادية إضافة إلى ذلك إلزامية وجود المناظر المسرحية في هذه التدريبات، اتبع سكن ضابجن بعض التقنيات فيما يخص التدريبات فقد قسم الممثلين إلى مجموعات صغيرة يترأسها الممثل ذو الخبرة الأطول، درس فيها اللاتنظيم حيث لا يجوز للأصوات الجماعية أن تكون متناغمة، إضافة إلى الابتعاد عن أي انتظام في تموضع الممثلين أو تشابه في الوضعية كالانحناء أو الركوع، وفرض على الممثل عدم التوجه بنظره إلى الجمهور.

وظّف الدوق مجموعة من الممثلين في الأمور التسييرية في العرض كإخراج أو إبعاد الموتى والجرحى لإعطاء انطباع بوجود حشد هائل من الممثلين خلف جوانب المسرح، ساهم هذا في تكوين الوهم بأن كل ما يجري هو الحياة الحقيقية خدم هذا اتجاهه الإخراجي في تحقيق الدقة التاريخية.[1]

أما المناظر المسرحية نظرا لما تملكه من فن الرسم فقد راح "يصمم مناظره المسرحية بنفسه ويثبتها على خشبة المسرح، ويدع التمارين المسرحية تتم خلال وجودها، اهتم أيضا بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليها ليخرج بمقاييس جمالية رائعة لها علاقة بأهمية الحدث الدرامي"[2] أي أن منجن إشرف على تصميم المناظر القريبة من الواقع نظرا لتمكنه من فن الرسم التي تكونت من سلالم ومدرجات مثبتة على خشبة المسرح تخدم الممثل

[1] ينظر، ج. ل ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ص 24-25.

[2] أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، ص 95.

كعنصر حي يتحرك ليخلق بينهما صورة جمالية تخدم الأحداث الواقعية التي يصورها مشاهد المسرحية من خلال العلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليها.

خدمت المناظر المسرحية عند منجن فكرته الإخراجية التي ترفض التناقض الحاصل بين المنظر المسرحي والممثل من أجل تحقيق الدقة التاريخية في العروض، وأكد على استخدام الأثاث والأزياء والإكسسوارات الواقعية والتاريخية في أعماله فقد سعى إلى "استعمال السيوف والدروع وواقيات الرأس في الحروب"[1] بمعنى أن الدوق لم يكتفي بتصميم المناظر فحسب بل قام بتصميم الملابس والإكسسوارات التي تخدم عرضه الإخراجي، أما الإكسسوارات فوظف السيوف والدروع المستعملة في الحروب لنقل وسرد وقائع تاريخية وبهذا فقد انتبه المخرج إلى تأثير أصغر قطعة أكسسوارية في يد الممثل، كما اهتم بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي.

امتازت الملابس عند الدوق بتنوعها وكثرتها وبهذا صارت من المعايير الواقعية في المسرح فلم يستطع النقاد الذين نقدوا منجن في عروضه أن يذكروا شيئا في هذا المجال بل مجدوه، فعندما وصلت فرقة منجن إلى لندن لتقديم سلسلة من العروض المسرحية كالثورة واللصوص وليم تل لـــ"شيلز" و"بوليوس" والليلة الثانية عشر وحكاية الشتاء لشكسبير، وجه ناقد متحفظ سنة 1881 م مجموعة من الانتقادات في أعمال الدوق إلا أنه ذكر أن الكسب الوحيد من هذه العروض يتجلى في الطريقة التي ارتدى بها الممثلون الأزياء لعصر مضى، ولقت الملابس استحسانا لدى هذا الناقد كونها متواضعة أكثر من اللازم خاصة في مسرحية اللصوص.

أعطى الدوق أهمية كبرى للإضاءة خاصة في مسرحية "وليم تل" حيث وظفت لتصوير المطر باستخدام أنوار موجهة على قماش خلفي متحرك ووظفت أيضا في استخدام البخار المتسلط عليه الضوء للإيحاء بوجود الغبار المتصاعد من القلعة النمساوية المدمرة من طرف السويسريين.[2]

[1] أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، ص 95.

[2] ينظر، ج. ل. ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ص 26-27.

يتعامل المخرج منجن مع النص على أساس سعيه إلى التعبير الصادق عن روح النص أي الالتزام بأفكار المؤلف بوصفه مفسرا للنص المسرحي إضافة إلى نص الطرق والتقنيات المتعلقة بعناصر العرض من ممثل وتقنيات وتدرياته واللباس والإضاءة والإكسسوار التي تخدم الخيال كون ما يعالج ما هو إلا سرد وقائع تاريخية بدقة تخدم هذا المنهج المتبع في الإخراج ما ألهم المخرجون ورجال المسرح خارج ألمانيا أن يتبعوا هذا المنهج، من بينهم ستانسلافسكي وأندري أنطوان الذين رسم لهم هذا المنهج الطريق نحو المسرح الطبيعي متجاوزون الصدق التاريخي إلى صدق أكثر التحاما بالحقيقة فذاعت طريقة أنطوان في أوروبا.[1]

وانعكس منهج الدوق على كثير من المخرجين ما أسفر عن ظهور وتطور المسرح الواقعي الذي يرسم الأحداث الواقعية بأدق تفاصيلها.

تأثر المخرج الألماني رينهاردت بالدوق الذي اعتبر من أبرز المخرجين الذي وظفوا الاتجاه الواقعي الجديد، عرف هذا الأخير بلقب سلطان الا ستعراض الكبير، مثابة هذا المخرج في جميع النقاط التي ذكرناها سالفا عند الدوق، إلا أنه وظف تقنيات جديدة خدمت الواقعية القائمة على نظرته الفلسفية التي تنظر إلى المسرح على أنه "مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية يجمع فيه الممثل والمخرج، حيث صبّ اهتمامه في جعل المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد مهما كان شكلها أو طرازها أو الفترة الزمنية التي شبت فيها"[2] بمعنى أن الفلسفة قائمة على المسرح غذاء ذهني وعقلي وقدرة الإنسان لتغيير العالم وإعادة خلقه بصورة جديدة من خلال كشف الحقيقة في عروضه المسرحية التي وجدت استحسانا أكبر لدى المتلقي، فأثرت عليه بتحريك عواطفه الوجدانية بطريقة سهلة وخالية من التعقيد.

أضاف رينهارد ت عدة تقنيات من خلال تعامله مع عناصر العرض المسرحي فمن خلال النص المسرحي استلهم أفكار جديدة وترجمها إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح،

[1] يمينة بشارف: الإخراج المسرحي في جمالية الوسائط المادية وفن الأداء، قراءة قي تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، ص 56.

[2] أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، ص 95.

ذات الأهمية الكبرى على حسب الكلمة المنطوقة لينتهج هذا المنهج كلا من "آبيا" و"كريج" أي أنه سعى وراء الدقة في تمثيل النصوص المسرحية ليس كما في أرض مؤلفها وإنما تقدم بشكل جديد يتناسب والعصر الذي تقدم فيه وبهذا أظهر المؤلف الثاني للنص المسرحي الذي يفرض رؤيته الفنية في الإنتاج.[1]

وبهذا استطاع رينهاردت أن "يجمع بين المسرح الإغريقي القديم وبين المسرح الحديث"[2] أي هذا الأخير قد انزاح عن النمط الواقعي المباشر واتبع في إخراجه الخصائص الواقعية الجديدة.

المبحث الثاني: سينوغرافيا العرض في الواقعية النفسية (ستانسلافيسكي) والمسرح الملحمي.

إنّ أغلب التحولات الفكرية والفنية التي طرأت على فن المسرح شكلا ومضمونا، قد ظهرت في روسيا خاصة بعد الثورة البلشفية*، ولعلّ هذه الأخيرة كانت سببا في كشف حقيقة الإبداعات التي كانت كامنة وراء ستار الخوف الذي خلفته هذه التوترات السياسية، لأن المجتمع الروسي لم يجد لفترة نقاهة وتطهير إلا بالتوجه لفن المسرح الذي كان يستنشق فيه لحظات تهدئة وتطهير للنفس البشرية بطرح قضاياها ومعالجتها بالوعظ والإرشاد، أضف إلى ذلك أن المجتمع الروسي كان محبا منذ القدم للاحتفالات الشعبية المتعلقة بمواسم الصيف والشتاء، والتي كانت تقام على شكل عروض للرقص والغناء والعزف على الآلات الموسيقية، مما شجع على ضرورة البحث في أنواع جديدة من العروض المسرحية في إطار التلبية لحاجيات ومتطلبات المجتمع الجديد الذي ظهر بعد الحرب والتي كانت ثقافته مختلفة عن كل الثقافات الأخرى[3].

---

[1] ينظر، أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، ص 96.

[2] المرجع نفسه، ص 97.

***الثورة البلشفية:** تعد المرحلة الثانية من الثورة الروسية عام 1917، قادها البلاشفة تحت إمرة فلاديمير لينين وقائد الجيش الأحمر ليون تروتسكي وكامل الحزب البلشفي والجماهير العمالية بناءً على أفكار كارل ماركس وتطوير فلاديمير لينين، لإقامة دولة اشتراكية وإسقاط الحكومة المؤقتة، وتعد أول ثورة شيوعية في القرن العشرين الميلادي، أسفرت عن قيام الإتحاد السوفيتي.

[3] مدحت الكاشف: المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص23.

كما شهد العالم تطو رات علمية وفكرية وفلسفية سمحت بتعدد الرؤى وتجاوز بعضها للرؤية الميتافيزيقية للإنسان أو القطع معها، وقد كان رواد المسرح الملحمي ممن تبينوا إحدى هذه الرؤى وهي الرؤية الماركسية التي ترى صراع الإنسان الحقيقي ليس ضد القوى الغيبية القاهرة وإنما ضد البنى الاجتماعية والسياسية القائمة.

أما بريخت* فأراد أن يغير من المفهوم الذي طرحه أرسطو** للإنسان باعتباره ذاتية متفردة إلى الإنسان بوصفه معبرا عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية التي يحتل موقعا محددا في مجالاتها المتعددة والمتشابكة متأثرا في ذلك برؤية كارل ماركس*** الذي يقول: «إنَّ الجوهر الإنساني ليس تجريدا متأصلا في كل فرد من الأفراد، إنه في حقيقته مجموعة من العلاقات الاجتماعية»[1].

منذ النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأت تطالعنا حركة أدبية ومسرحية واسعة، أخذت تتبلور في النهاية في انطلاقة مسرح الفن بموسكو على يد قسطنطين ستانسلافيسكي، ونميروفيتش دانشنكو**** ، وبالرغم من أنه كان تعبيرا صادقا مقبولا عن الطبقة المتوسطة، إلاّ أنه لم يستطع الإحاطة بالمكنونات الداخلية للحركة الاجتماعية للشعب الروسي، ولعل أهم دليل على قصور تيار الواقعية عن ملاحظة التطور الداخلي للحياة الاجتماعية في روسيا ما قبل الثورة، تردد ستانسلافيسكي طويلا بين الواقعية الخارجية، والواقعية الداخلية والرمزية، بل وسعيه إلى استطلاع منهج جوردون كريج، وذلك عندما استقدمه ليخرج مسرحية "هاملت" بمسرح الفن[2].

---

* **بريخت**: شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين.

[1] لميس معماري: المفاهيم الأساسية لمسرح بريخت، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ص44.

** **أرسطو**: فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون، ومعلم الإسكندر الأكبر، وهو مؤسس مدرسة ليسيوم ومدرسة الفلسفة المشائية والتقاليد الأرسطية، وواحد من عظماء المفكرين.

*** **كارل ماركس**: فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ وصحفي واشتراكي ثوري، لعبت أفكاره دورا هاما في تأسيس علم الاجتماع وفي تطوير الحركات الاشتراكية، واعتبر ماركس أحد أعظم الاقتصاديين في التاريخ، نشر العديد من الكتب خلال حياته، أهمها بيان الحزب الشيوعي.

**** **نميروفيتش دانشنكو**: (1858-1943) كاتب مسرحي روسي وروائي ومنتج وأحد مؤسسي مسرح موسكو الفني.

[2] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، القاهرة، 1979، ص157.

1- السيرة الذاتية والفنيّة لكونستانتين ستانسلافيسكي:

ولد ستانسلافيسكي في موسكو سنة 1863، وهو سليل أسرة غنية من أرباب الصناعة في روسيا، كانت أمه ممثلة ذائعة الصيت، تربى ستانسلافيسكي في جو من الثراء والعروض الفنية، فأحب المسرح صغيرا، وقد تحدث ستانسلافيسكي عن طفولته الفنية في كتابه الشهير "حياتي في الفن" قائلا: «ما أزال أتذكر بقايا نظام الأقنان* والرق، والشمع المصنوع من الشحم، والمصابيح الأيقونية والعربات التي كانت تنتقل بين المدن، والبنادق القداحة والمدافع الصغيرة التي تشبه الألعاب، والدي (سيرغي فلاديميروفيتش ألكسييف)، روسي الأصل وموسكوفي أصيل، كان صناعيا وصاحب معمل، أما أمي (أليزافيتا فاسيليفا ألكسييفا)، كانت من أب روسي وأم فرنسية... ، قررت أنا وصديقي أن نستمر بالعمل مع الهواة وقمنا باستبدال الممثلين الأحياء بعرائس من الورق المقوى، والبدء بإقامة مسرح العرائس** بكل ما يتطلبه من ديكور ومؤثرات وأغراض مسرحية أخرى، وقد قدمنا عديدا من عروض الأوبرا والباليه...»[1].

وقد ترك ستانسلافيسكي ثمان مجلدات من الكتابات النظرية والعلمية المختلفة أهمها:

- "حياتي في الفن" عام 1924 ، إعداد الممثل، بناء الشخصية، خلق الدور، ستانسلافيسكي يقوم بالتدريبات، كتاب تعليمي للممثل، وصية ستانسلافيسكي، فن المسرح، فيؤرخ كتاب "حياتي في الفن" لحياة وأعمال ستانسلافيسكي، بينما تشتمل كتبه الثلاثة (إعداد الممثل، بناء

* **نظام الأقنان:** القنانة هو وضع اجتماعي اقتصادي لطبقة الفلاحين في ظل الإقطاع، كانت حالة من الرق والعبودية المعدلة ظهرت في أوروبا أولا خلال العصور الوسطى، وكان الفن يجبر على العمل في حقول ملاك الأراضي في مقابل الحماية.

** **مسرح العرائس:** أو مسرح الدمى هو فن شعبي قديم جدا، يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة، وقد ازدهر في البلاد العربية مباشرة بعد سقوط الأندلس في نهاية القرن الثالث عشرة، وكان وسيلة لتسلية الناس بجانب خيال الظل، حيث كان وسيلة جيدة لحكاية القصص ذات دلالات قيمية، إنسانية أو سياسية، دون الاحتكاك مع الحكام، وكما هو حال قصص خيال الظل، كان مسرح الدمى يعبر عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية.

[1] كونستانتين ستانسلافيسكي: حياتي في الفن، تر: د. نديم معلا، منشورات عويدات، بيروت، 1961، ص17.

الشخصية، خلق الدور) ، على عناصر منهجه، فيما شملت كتبه الأربعة الباقية على تنويعات اللحن التعليمي الأساسي[1].

إن النظام الذي خرج به ستانسلافيسكي بعد ممارسة أدائية وإخراجية قد كان ثورة على الطبيعة في المسرح، وذلك من خلال الاتجاه نحو الواقعية النفسية الداخلية للدور أو الشخصية، وعن طريق (لو السحرية) التي تقود الممثل إلى اللاشعور لتجسيد الشخصية والوصول إلى حالة الصدق التي كان يبحث عنها ستانسلافيسكي عوضا عن الكليشات الجاهزة، فقد أراد من الممثل التوجه إلى الذاكرة الانفعالية حيث أن لو السحرية تستخدم كمفتاح للغوص في اللاشعور لغرض إبرازه إلى السطح واستخدامه في المسرح، بمعنى أن "لو" (هي المعول الذي ينقب في لاشعور الممثل نفسه ليتجلى حركة وصوتا وانفعالا)[2].

كتب ستانسلافيسكي مؤلفاته لتكون قاعدة مهمة في فن أداء الممثل، بعد توافر متطلبات وشروط يختص بها الممثل القائم بالأداء، وتعد الموهبة العنصر الأساس في هذا الفن، حيث لخص ستان تجاربه وذكرياته في مؤلفاته (حياتي في الفن)، محددا فيه جملة من الأسس والطرائق التي لها دورا كبيرا في الأداء التمثيلي والفن السينوغرافي، ولعل أهمها دراسة علم النفس وارتباطه الجدلي بفن التمثيل*، فالعواطف والأحاسيس والانفعالات والارتباط المباشر بين السبب والمسبب، المثير والنتيجة، بين الفعل وردة الفعل، فالسلوك والتصرف والغرائز والدوافع والمثيرات والخيال والتركيز والوظائف العقلية والسلوكية والصراع والأزمات النفسية والإدراك والذاكرة والتخيل والأحلام، كلها تعمل مع أداء الممثل الواقعي ويستحضرها في مواقف معينة ليجسد دوره في ضوئها[3].

---

[1] جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص228.

[2] ليلى محمد: قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد70، 2014، ص210.

* **فن التمثيل**: في اللغة العربية تمثل بالشيء أي تشبه به، والتمثيل في المسرح هو تصوير الواقع مهما كان دقيقا يخضع بشكل أو بآخر لنوع من الأسلبة أو الشرطية، والممثل هو الإنسان الذي يتقمص دور الشخصية غير شخصيته أمام جمهور ما وذلك قصد من أجل تقديم رؤية مشهدية لحدث ما.

[3] محمد فضيل شناوة: أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص138.

2- خصائص الواقعية النفسية:

ظهرت الواقعية النفسية بزعامة ستانسلافيسكي، حيث أصبحت اتجاه مسرحي سائد، ويعتبر ستان من أكبر روادها حتى اعتبر أرسطو العصر الحديث في مجال الفن المسرحي. كما يعود له الفضل في إيجاد هذا المنهج الحداثي والواقعي في التعامل مع الممثل، وكذلك خلق الأسس الفنية للمدرسة المعاصرة في فن التمثيل، لتصبح طريقته الأشهر، حيث تعتمد طريقته الإخراجية على التعامل مع الممثل أولاً 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 سميت بـــالمدرسة الواقعية النفسية، وقد عان ستانسلافيسكي من أجل تأسيس هذه المدرسة وجعل موطئ قدم لها من خلال احتكاكه وممارسته المسرحية مع أقطاب المسرحيين العالميين، أهمهم الكاتب الواقعي "أنطوان تشيخوف"* الذي عمل معه ستان في عدة أعمال، ولكن تشيخوف كان دائما غير راض عن إخراج ستان لمسرحياته، حيث يقول: « لقد كتبت هزليات فوجدها مع ستان تراجيديات»[1]، وهذا يوضح مدى اهتمام ستانسلافيسكي بنفسية الشخصيات والغوص في غمارها، بينما تشيخوف اهتم بالواقع الاجتماعي فقط.

من المؤكد أن حركة الواقعية في ألمانيا وفرنسا وروسيا نجحت في انتشال المسرح من ركود الرومناتيكية** ، وفرضت شخصية المخرج، وحددت دوره القيادي في الإنتاج المسرحي، ولكن المناخ الثقافي الذي ستتضح فيه الحدود الحقيقية لمركز المخرج من المسرح، هو مناخ المعارضة

* **أنطوان تشيخوف**: (1860-1904)، طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ينظر إليه على أنه من أفضل كتاب القصص القصيرة على مدى التاريخ، ومن كبار الأدباء الروس، كتب المئات من القصص القصيرة التي اعتبر الكثير منها إبداعات فنية كلاسيكية، كما أن مسرحياته كان لها تأثير عظيم على دراما القرن العشرين.

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 70.

** **الرومانتيكية:** ظهرت المدرسة الرومانتيكية أو كما تسمى بالرومانسية في القرن التاسع عشر الميلادي مع مجموعة من الرواد الكبار أمثال 'فيكتور هيجو'، و'ألكسندر دوما'، و'ألفرد دو موسيه'. والمسرح الرومانسي ثار على المسرح الكلاسيكي المرتبط بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح اليوناني. وينطلق هذا المذهب من فلسفة 'جان جاك روسو' الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدنية والفساد.

الشديدة لتياري الطبيعية والواقعية النفسية، وقد انطلقت في هذا المناخ دعوتان تتكاملان: الدعوة إلى الرمزية*، والدعوة إلى الشعر والموسيقى[1]، ومن الواضح أن تحقيق هذه الفلسفة كان يصطدم بصعوبات في حقل المسرح الدرامي (مسرح الكلمة)، بينما كان التحقيق أكثر يسرا في ميادين الفن الأخرى، فحضور الممثل بكيانه العضوي الحي على خشبة المسرح، لا يمكن إلا أن يربطنا إلى الحياة الأرضية ومشاكلها اليومية، والمسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى يجب أن يقتصر على نوع من هارمونية الحركة والإشارة، واللون والصوت، وأن يكتفي بالإيماء وبالرمز[2].

لقد استطاع مسرح الفن هو الآخر باتجاهه الجديد بأن يكون مسرح الشعر، كلمة وتصويرا وموسيقى، وقد أبدى اهتمامه بالشعر أساسا وبالبناء الدرامي المعارض للنهج الواقعي، رمزياً كان أو تأثيرياً أو تعبيرياً ، المهم في النهاية أن يتجاوز الشاعر الواقع إلى ما وراء الواقع[3].

تطلعت الواقعية إلى طرق جديدة للتعبير الإيهامي انعكست على الأعمال المسرحية خلال القرن العشرين، بحيث أثرت تأثيرا سريعا في اعتماد صيغ جديدة في اختيار مفردات عناصر السينوغرافيا، تناسب الأنساق المتغيرة للدراما، وأخذ المصممون يجربون في تصاميمهم ويعبرون عن أنفسهم بصيغ وطرق حديثة لاقت قبولاً من المخرجين والمتفرجين، كما استخدمت الواقعية مفردات وملحقات ديكورية حديثة أكثر علمية وتطورا من الأساليب القديمة، مثل الرافعة الهايدروليكية والمسرح المترلق والمسرح الدوار، والسايكلودراما** والمنظر المشيد ونظام الإضاءة الأكثر حداثة، لتحقيق الملامح الواقعية في سينوغرافيا العرض المسرحي[4].

---

* **الرمزية:** هي حركة فنية أوروبية روجت لاستخدام الفن والموسيقى والمسرح والكتابة للكشف عن الواقع المخفي للميتافيزيقية، وإستراتيجية الرمزية موجودة في جميع جوانب العمل المسرحي باستخدام العلامات لإيصال معان قد لا تكون حاضرة.

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص63.

** **السايكلودراما:** مصطلح يطلق على نوع من أنواع العلاج النفسي الذي يجمع بين الدراما كموع من أنواع الفنون وعلم النفس، تكمن فعاليتها في مساعدة الشخص على تفريغ مشاعره وانفعالاته من خلال أدوار تمثيلية لها علاقة بالمواقف التي يعيشها حاضرا أو عايشها في الماضي أو من الممكن أن يعايشها في المستقبل.

[4] طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الجامعية العراقية، العدد 36،العراق، د.ت، ص538.

أصبح المصمم السينوغرافي الواقعي الحديث أكثر وضوحا وتماسكا من المصمم اللاواقعي لتحقيق هدفه الفني في أن تكون الأعمال الدرامية والعروض المسرحية تمثل معالم الحياة العامة بمحاكاتها للمناظر الحياتية لتكون مشابهة لها في متانة بناءها وعمق تفاصيلها لتكون حقيقية في انسجام وتناسق مفرداتها لبلوغ حالة الإيهام في وجود الخداع البصري لحواس المتفرج بأن يشاهده ويسمعه ليس إلا شريحة أو صورا متقطعة من الحياة، وهذا ما فعله المصمم الأمريكي ديفيد بلاسكو* في إحدى مسرحياته والتي تعرف باسم (الطريق السهل) قد لجأ إلى نقل كل مكونات غرفة كانت موجودة في منزل مهجور وأعاد تركيبها بعناية فوق خشبة المسرح، فجعل منها صور مطابقة للغرفة لما كانت عليه وهي في البيت المهجور[1].

2-1. الواقعية النفسية ومعالم توظيف الديكور في مسرح ستانسلافيسكي:

تختلف التجارب المسرحية في المسرح العالمي، باختلاف أساليبها الإخراجية، وبالرغم من هذا كله فإن معظم مبادئ ستانسلافيسكي في الإخراج المسرحي تتلاقى مع دوق ميننجن**، أو تذهب إلى أبعد منها، فقد استأصلوا فكرة المحاكاة في طبيعة العمل التي كانت ترتكز على المعايشة والدقة في الأسلوب، فستان يعتبر من المهتمين بالواقعية والطبيعة، فقد أكد أن المسرح هو شريحة من الحياة، وأن كل مكونات العرض المسرحي يجب أن توحي بإيهام أن ما هو معروض هو واقعي، كما اهتم بالسينوغرافيا المسرحية وعمل على تقريبها إلى الواقعية بشكل فيه من الإبداع والفن، لإضفاء جمالية تصميم العرض المسرحي.

---

* **ديفيد بلاسكو**: (1853-1931)، منتجا مسرحيا أمريكيا، وإمبرياريو ومخرجا وكاتبا مسرحيا، وأول كاتب يقوم بتكييف القصة القصيرة على المسرح.

[1] فرانك م. هوايتنخ: مدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وبدور الديب وآخرون، مطابع الأهرام التجارية، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص314.

** **دوق ميننجن**: أول مخرج في تاريخ المسرح العالمي، وهو من ألمانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ 1874م، وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح وأشكاله الشطحية، وتمسك بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال السينوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء، كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي، واعتمد على الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية.

إنّ ما يعول عليه ستانسلافيسكي هو التأكيد على انفراد الممثل برؤية خاصة به للشخصية، ليؤكد تفرده الفني النابع من فكره الخارجي الذي يتمثل في صدق الأشياء والأزياء والإكسسوارات المسرحية، فكل ما يركز عليه هو اتخاذ الممثل للقرارات السينوغرافية في بناءه الشخصية، وفي هذا يقول ستان: «إنني لا أعني بالصدق شيئا خارج ذاتي، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفي تجاه المشهد أو ذاك، على خشبة المسرح وحيال مختلف الأشياء على الخشبة، حيال زملائي الذين يقومون بالأدوار الأخرى، بمشاعرهم وأفكارهم»[1].

ومما ميز البناء الأدائي عند ستانسلافيسكي هي عناصره المتمثلة في الترابط ما بين هذا التشخيص المعلن والعناصر الأخرى في تشكيل العرض، وقد دعا ستان كذلك إلى التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور، وبين التعبير الجسدي والصوتي المتناغم عن الدور وباستخدام "لو السحرية والتخلية والذاكرة الانفعالية"، والأداء المتقن لدى ستان اقترن باشتغال العناصر التشكيلية في العرض، وكذلك بروز العناصر التكميلية من إكسسوارات وملحقات مسرحية، إضافة إلى اقتران الموسيقى والمؤثرات الصوتية والإضاءة، أو الأمكنة المحددة في الحدث مع البناء الفني للشخصية المرتبط بفكرة العرض وبصياغاته الجمالية[2].

ولعلّ تأثر ستانسلافيسكي بالفكر الأركيولوجي*، من أجل دراسة التاريخ المعماري للحضارات المختلفة، مركزا على دراسة الاختلاف في أشكال المناظر وطبيعة اللباس، جعلته يرى أن على الممثل أن يتعامل مع منظر مسرحي يمثل بيئة الشخصية التي يجسدها ويحمل المنظر دلالات الدقة التاريخية، لأن الواقعية التاريخية جزء يعطي دفعة أكبر نحو الواقعية، وقد لخص بقوله: «قد عدنا إلى الواقعية، بطبيعة الحال إلى الواقعية الأعمق، وأكثر صفاء إلى الواقعية أكثر تعمقا للنفس

[1] إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، 1986، ص221.

[2] ينظر، بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي، ص143.

* **الأركيولوجي**: استعمله ستانسلافيسكي في تحديد ثقافة المجتمعات والثقافات البشرية الماضية عبر الأزل كالمصنوعات الحفرية، وطبيعة المعمار المنجز، فمصطلح الأركيولوجيا في المسرح تعرف على أنها 'تبين الوجه الخاص لمواقف نظرية الأداء التي يبديها التوسع لحساب العمل الأثري الميداني.

الإنسانية، دعونا نقوي أنفسنا قليلا في هذا الطريق، وسندرك عندئذ أننا نواصل رسالتنا»، فستان حاول تحقيق المطابقة الخارجية للواقع التاريخي من خلال دراسات عديدة للديكور والأزياء، فصنع عدة أعمال ووصفها بالمرحلة التجريبية من أهمها: (قيصر فيودور) لتولستوي، أصر ستان من خلالها على زيارة الأماكن التاريخية لنقل المعالم الحقيقية لها، بل وأصرّ على استعمال الإكسسوارات الحقيقية، كذلك مسرحية (يوليوس قيصر) لشكسبير[1]، قد تنبه بعدها أن هذه المطابقة الخارجية للواقع ليست من الفن في شيء.

لعلّ ميلاد منهج ستانسلافيسكي كان الخطوة التي مهدت لها جميع خطوات الممثل الجمالية للواقعية الروسية خلال القرن التاسع عشر، والذي جاء كرد فعل ضد التقاليد المسرحية التي كانت تتبناها المسارح الروسية وقد أشار لها ستانسلافيسكي أن هذه الواقعية: «لم تعد هي واقعية البيئة، أو الصدق الخارجي السابقة، بل واقعية الصدق الداخلي في حياة النفس البشرية، واقعية المعايشة الطبيعية التي تتماشى بطبيعتها مع مشارف المذهل الطبيعي الروحي..»[2]، فمن المفترض على الممثل أن يولي كل اهتماماته لدراسة الحالة النفسية للإنسان، فأصبح عند ستانسلافيسكي لا يتحرك بحرية مطلقة، ما لم تكن حركته بدون تفسير أو سبب معين، حيث أصبحت حركة الممثل مع وجود الديكور المسرحي تعطي دلالة اجتماعية وتاريخية، هذا ما جعل تلميذه لي ستراسبرغ* يعطي أهمية لطبيعة عمل الممثل، فتبنى أسلوب ستانسلافيسكي وفق منظوره الخاص في فرقة (مسرح الجماعة)، ولاحقا في (أستوديو الممثلين) حيث يقول في هذا: «يجب أن تضيف شيئا ما إلى تصورك، عليك أن تخلق شيئا لنفسك على شاكلة فأر المسرح وسوف يساعدك هذا كثيرا في أداء دورك وهنا تكمن المشكلة الحقيقة لفن التمثيل، فالأمر لا يتعلق بما يجب أن يفعله الممثل حين يرى

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص56.

[2] صالح سعد، الأناالآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، ع274، الكويت، 1979، ص 164.

* **لي ستراسبورغ**: (1901-1982) ممثل ومخرج أمريكي، جعل ممثل المخبر إحدى أهم المدارس المسرحية في العالم، وتعد مدرسة الفنون الدرامية التي تأسست في نيويورك سنة 1947 من قبل شيربل كرفورد، إيليا كازان، وروبرت لويس، مخصصة لمجموعة من الطلاب الواعدين والذي جعل لي ستراسبورغ فيما بعد يأخذ زمام العمل وإدارته سنة 1951.

فأرا على الخشبة ولكن الأمر يتعلق بتصورنا لرؤية الفأر حين لا يكون هناك فأر حقيقي في الواقع»[1].

وضع ستانسلافيسكي مجموعة من الوسائل المساعدة والتي تبعث على تصوير الروح الإنسانية على خشبة المسرح، أبرزها ما أطلق عليه (لو السحرية) التي تساعد الممثل على الاندماج في الشخصية لأن الممثل الذي لا يعتمد عليها سوف يقدم لنا الشخصية ولا يدخل فيها، سيكون ميكانيكيا وباردا ولن ينقل الشخصية إلى العالم الواقعي الملموس، وقد أكد ستان هذا في كتابه إعداد الممثل بقوله: "إنّ كلمة 'لو' تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية لكلمة 'لو' نفسها، فهما معا بالاشتراك والانفصال، يساعدان على خلق عنصر الإثارة الداخلي"[2]، وهو الفكر الذي انتهجه لي ستراسبورغ وقد اصطلح عليه بالواقعية الخيالية.

يخاطب ستانسلافيسكي الممثل قائلا: "أعرف المشاهد والماكياج والملابس وواقع أني أؤدي دوري أمام الجمهور، أعرف أن كل ذلك ليس سوى زيف مكشوف، إن هذا الأمر لا ينبغي في شيء، لأن هذه الأشياء بحد ذاتها غير ذات موضوع...، لكن لو أن كل شيء يحيط بي على خشبة المسرح كان صادقا إذن لكان ينبغي لي أن أمثل في هذا المشهد أو ذاك، بهذه الوسيلة أو تلك"[3]، في حين يعتبر كذلك أنّ بناء الديكور يكون ضمن مخيلة الممثل أي "لن نقوم ببناء ديكور خاص! لاسيما أنه لدينا من أجل هذه الحالة فنان ديكور خاص في استطاعته أن ينفذ خلال ثانية واحدة مختلف المطالب دون مقابل. لن يكلفه شيئا أن يحوّل بلمح البصر غرفة الضيوف إلى دهليز أو صالة أو أي شيء يخطر ببالنا، هذا الفنان هو خيالنا نحن، لنطلب منه ونقرر ماذا عسانا أن نفعل"[4].

[1] تأليف جماعي: منهج لي ستراسبورغ في تدريب الممثل، تر: أحمد سخسوخ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، د.ت، ص56.

[2] ستانسلافيسكي: إعداد الممثل، تر: زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص63.

[3] إيريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، ص221.

[4] كوستانتين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل من المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، ص133.

يؤكد ستان في كتابه (حياتي في الفن) عن مكانة ودور الديكور في المسرحيات، فأصبح الديكور تقنية مهمة، وجزء تفسيري مهم للفكرة الأساسية في المسرحية حيث يقول: «لم يكن بؤسنا يسمح لنا بالديكورات الباذخة، ومثل هذه الديكورات للهواة إنقاذ، كم أخفت الديكورات من آثام الممثلين تحتها، لأن التشكيل (التصوير) يعطي العرض كله بهاءه، بل وقيمته الفنية، وليس عبثا أن يختفي كثير من الممثلين والمخرجين، على خشبة المسرح خلف الديكور والملابس والبقع الملونة، وخلف الأسلبة والانطباعية والتكعيبية والمستقبلية التي تخيف المتفرج غير المجرب والساذج، ويحدث العكس إذا كانت الديكورات رديئة، فإنها لا تستطيع إخفاء التمثيل أو الإخراج، لأنه لا شيء يختفي خلفها، لذلك على الممثل أن يمثل جيدا ويجب الاعتماد على ما له قيمة في قلب العمل وفي جوهره»[1].

أعجب ستانسلافيسكي بالمخرج كوردون كريغ[*]، مبديا اهتمامه بمبادئه الإخراجية فيقول: «أنه لا يجوز أن نضع جسد الممثل جنبا إلى جنب مع القماش (الخيش) المنظر المرسوم، وأنه لابد من وجود كل من النحت والعمارة، ومواد الأبعاد الثلاثة، على خشبة المسرح، لتشكل الخلفية التي من خلالها يظهر جسد الممثل، كما يرى ستان أنه مثل كريغ يكره الديكور المسرحي، وكان يرى أيضا أنه لابد من خلفية بسيطة للمثل، خلفية يستطيع الإنسان من خلالها أن يرسم عديدا من الأجواء والحالات أو الأمزجة، على أن يستعين بالمقابل بالخطوط والإضاءة (البقع الضوئية)»[2]. وبالفعل يرقى التصور الحديث للسينوغرافيا إلى مستوى فنّ الإخراج ويعود الفضل له في دعم هذا العنصر التقني بنظريات لازالت تطبق من طرف المشتغلين على المسرح إلى يومنا هذا.

من المؤكد أن نجاح المخرج المسرحي في الوصول إلى عمل مسرحي مبدع، يبدأ من اختياره لمصمّم المناظر المسرحية، والذي يتكفل بدوره بتصميم الديكور المسرحي من خلال اعتماده على

---

[1] كوستانتين ستانسلافيسكي: حياتي في الفن، ص193.

[*] **كوردون كريغ**: (1872–1966) ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظّر مسرحي، إنجليزي، له تأثير كبير في تطوير فن الفن في القرن العشرين.

[2] المرجع نفسه، ص465.

خطة الديكور*، هذا ما أسماه ستانسلافيسكي بالمزاج العام للديكور فهو يرى أن "نجاح الديكور في مسرحية ما يتوقف على عمق فهم واضح للموقف الدرامي، ولهذا كان العمل في مسرح الفن يعتبر وثيق الصلة بالمخرج وبمهندس الديكور حتى سمح لواضعي الديكور والمصممين بالتداخل في البناء الدرامي للممثل ليمس الأبعاد العميقة"[1]، فيثني ستانسلافيسكي عن خبرة الفنان سيموف** ويعتبره أنه ظاهرة استثنائية، لأنه كان موهوبا، ليس في اختصاصه فحسب وإنما في الإخراج أيضا، كما يعتبره أنه أهم ركيزة ساهمت في نجاح عروض ستانسلافيسكي لالتزامه بالواقعية المثلى في تصميم ديكورات عروضه المسرحية [2] كمسرحية سلطان الظلام*** لتولستوي**** (أنظر الصورة01 في الملحق). فيقول: «أن الديكور والإكسسوارات يجب أن تكون واقعية سمتها في المسرحية، فقدارة المكان والهباب الأسود هو الذي يجب أن يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التي توضع زمن المسرحية وعصرها، إلى جانب ما يمكن الاستفادة منه بشكل سيكولوجي»[3].

تعرض منهج ستانسلافيسكي، منذ أن ظهر إلى يومنا هذا، إلى قبول كبير ورفض قليل..، وبالرغم من أنه تعرض لتعديلات شتى وتطورات عديدة شملت إهمال بعض عناصره والتركيز على عناصر أخرى، كما حدث مثلا بالنسبة لعنصر الذاكرة الانفعالية... فقد ظلت أسسه في معظمها

---

* **خطة الديكور**: هي رسومات يضعها مصمم الديكور لمسرحية ما، وهذه الرسومات تمثل الخطوات الأولى في ميلاد الديكور والمناظر المسرحية، وأحيانا ما يحتاج مسؤول التصميم إلى تزويد المخرج بنموذج ليجسد تجسيدا كاملا أمام المخرج والممثلين، عادة ما تكون نسبة الرسم أو الماكيت 20:1 أو 50:1 باستثناء الأثاث الذي تكون نسبة الرسم فيه 1:1.

[1] طارق العذاري: آفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2001، ص51.

[2] كونستانتين ستانسلافيسكي: حياتي في الفن، ص269.

** **سيموف فيكتور أندريفتش**: (1885-1935) فنان الديكور الشهير الذي رافق مسرح موسكو الفني منذ تأسيسه، أنهى مدرسة موسكو للتصوير، عمل في الأوبرا، دعاه ستانسلافيسكي ليكون عضواً في جمعية الفن والأدب (1897)، قال عنه دانشينكو "سيموف لحم الواقعية الروسية ودمها"، كان يضحي بنفسه كفنان في سبيل الفكرة العامة للعرض المسرحي.

*** **مسرحية سلطان الظلام**: مسرحية شهيرة من تأليف تولستوي في القرن العشرين.

**** **تولستوي**: (1828-1910) من عمالقة الأدب الروسي، روائي ومصلح اجتماعي وداعية سلام ومفكر أخلاقي وعضو مؤثر في عائلة تولستوي، ألف عدة كتب وروايات، رفض الانضمام إلى أي مدرسة فكرية، وأعلن اعتناقه الفلسفة الفوضوية، أشهر أعماله "الحرب والسلام" و"آنا كرنينا".

[3] كمال دين عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص97.

ثابتة وجوهره باقيا، وبالرغم من أنه لم يضف بعد ستان من رجال المسرح أو منظريه أو نقاده جديدا على مناهج التمثيل[1]، باستثناء مخرجين اثنين هما: "جيرسي جروتفسكي وبيترك بروك. (أنظر الصورة 11 في الملحق)

3- السينوغرافيا في المسرح الملحمي وتحقيق نظرية التغريب:

3-1. البعد المعرفي للمسرح الملحمي:

تعتبر الملحمة نوع آخر من أنواع التعبير الأدبي الرئيسية يمتد امتدادا موغلا في المكان والزمان، ويصور صراع الآلهة والأبطال بلغة شاعرية فخمة، وسواء أكانت الملحمة شعبية أم فنية، فقد وجدت عند كل الشعوب.

لقد حدد بريشت* هذا المصطلح وأثراه بأعماله الفنية والنقدية في إطار النظرية الاشتراكية، فهو في الحقيقة يصف به بناءً دراميا لن يخترعه من العدم، وإنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأرسطية خلال الدراما الغربية وعلى مرّ العصور، كما أن محاولة الفكاك من النظرية الأرسطية المشهورة لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها[2]، والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج، كما أنه انطلق في نظرية المسرح الملحمي من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدرامي الأرسطاطالي ضمن كتاب أرسطو والتفسيرات التي قدمت له، فرفض بدوره هذه المسرح وطرح بديلا عنه المسرح الملحمي الذي يهدف إلى التعليم والمتعة، لأنه يجعل من التلقي عملية واعية وليست مجرد انفعال[3]، فالعرض المسرحي الملحمي وفقا للتعريف الجميل لالتوسر

---

[1] جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الاخرا ج المسرحي،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2012، ص74.

***برتولت بريشت:** (1898-1956) شاعر وكاتب ومخرج ألماني، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه من الشعراء البارزين، من أهم أعماله "دائرة الطباشير القوقازية، الأم الشجاعة وأبناؤها.

[2] عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017، ص06.

[3] ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان،1997، ص457.

« الصيرورة، وتوليد وعي جديد عند المشاهد، ولكنه وعي كغيره غير مكتمل، يديره عدم الاكتمال نفسه وهذه المسافة المكتسبة وهذا العمل الأدبي المستمر للنقد الفاعل، إن المسرحية هي بالطبع نتاج مشاهد جديد، هذا الممثل الذي يبدأ عمله عندما ينتهي العرض والذي لا يبدؤه إلا لينهيه، في واقع الحياة»[1].

على الرغم من أنّ بريشت انتقد المسرح الدرامي القائم على المحاكاة الدرامي القائم على المحاكاة* والإيهام** إلا انه لم يبتعد تماما عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف وبمنظور ماركسي، فبدلا من اعتبار هذا الواقع واقعا جامدا يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجاوب فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري[2].

إنّ ما نلاحظه هنا أن النظرية الملحمية كانت تعتمد البعد التعليمي من خلال مشاركة الممثل الجمهور في حواره، ولكن هذه الإستراتيجية جديدة على المسرح اكتسبتها النظرية الملحمية من المسرح الآسيوي من عروضه المختلفة حيث أنه "وفي بعض الأحيان كان ممثل النو يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور، ويقاطعه الكورس... أما كل حركة مسرحية فتجري على شكل طقوس، وذلك ضمن نوايا تعليمية محددة[3]، وبالرجوع إلى النظرية الملحمية نجد أنها لم تخلق من العدم بل مهدت لها تجارب وأفكار أخرى، فقد أطلقت من قبل عروض بيسكاتور فقام بريخت بإشاعتها تحت اسمه، حيث كان لبسكاتور تأثيره الكبير على بريخت، إلا أن هذا الأخير ورغم بعض الرسائل السياسية التي تحملها أعماله المسرحية نجده مختلفا، فالهدف السياسي جزء من كل، وبريخت لا يأخذ الوقائع السياسية كغاية يجب إيصالها للجماهير فحسب وإنما كوسيلة أيضا للاشتغال الدرامي

[1] برنار دورت: قراءة بريشت، تر: ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص236.

* **المحاكاة:** مصطلح يستخدم في النقد الأدبي والفلسفة ويحمل مجالاً واسعاً من المعاني من بينها "التقليد، المحاكاة، التشابه الغير المحسوس، التقابل، التمثيل، التنكر، فعل التعبير، فعل التشبيه، وتقديم الذات.

** **الإيهام:** نوع من الأداء التمثيلي يخص الدراما الواقعية والطبيعية على مستوى التمثيل والإخراج، وهو يتميز ويتصف بكل ما نوهم به الواقع فهو إيهامي. والإيهام المسرحي هو عملية السيطرة على شعور المتلقي عن طريق جعله يحس أن ما يراه على المسرح هو حقيقي وواقعي وصادق لدرجة تدفعه إلى الاندماج.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص457.

[3] فريدريك اوين: برتولد بريخت، حياته، أعماله، عصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون،ط2، بيروت،1983، ص69.

والصياغة الفنية فالأحداث السياسية بالنسبة له مصدر إلهام، كما لم يكن مسرح بريخت السياسي أو نظريته في المسرح الملحمي نبتا شيطانيا، فقد مهد له الطريق فنانون ومبدعون ثوريون سبقوه وأناروا له الطريق فأغاد منهم في تنظيره وممارسته أعظم إفادة[1].

3-2. تقنية التغريب وأثرها في صياغة مفهوم جديد للديكور السينوغرافي المسرحي:

باعتبار مسرح بريخت مسرحا ملحميا يرتكز إلى أساليب تجريدية جمالية في استخداماته لمختلف التقنيات المسرحية في الديكور والمؤثرات المسرحية والأداء التمثيلي، فإنه يرى أن المسرح جدير لخدمة الحقيقة الاجتماعية التي تأكد على أحقيته وانتماءه السياسي ومنه الثقافي فيستند إلى المسرح الصيني في بعض أفكاره، إلى المسرح الروسي في الكثير منها، وتقرب إلى أعداء الواقعية في إعراضه عن المشهد التقليدي والحوار الصوري، كما ينتقل بنا بريخت بعيدا عن الفترة التي سادت فيها التعبيرية، ولذلك يجب أن نعود بضع سنوات إلى الوراء لنلقي نظرة على الكتاب الآخرين، من أوائل هؤلاء "راينهارت سورجي" الذي استخدم الواقع بمهارة في (المعركة البحرية) لأغراضه التعبيرية، فيقدم البحارة على خشبة المسرح مرتدين أقنعة آلية مرعبة واقية من الغاز، وغالبا ما استعملت الحيل التعبيرية لأعراض غير تعبيرية في كثير من هذه المسرحيات التي تذكرنا بالمحاولات الأولى السخيفة لفترة "رومانتيكية العواطف" عندما تبوأ التحليل النفسي العرش وصالت العقد النفسية وجالت[2]، وقد لجأ بريخت أيضا إلى تشكيل الفضاء المسرحي فوظف "سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الخالية في مسرحه ولكن بأسلوب آخر نلمسه في مسرحية 'دائرة الطباشير القوقازية'[*] على سبيل المثال حين تعبر جروشا المسرح الخالي وكأنها تعبر جسرا فوق الجليد، وخلف كل هذه الوسائل في توظيف المساحة المسرحية لتصوير أماكن وأشياء واقعية أو خيالية

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص186.

[2] جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث للنشر، ط1، قطر، 2009، ص156.

* **دائرة الطباشير القوقازية:** ثاني أهم مسرحيات برتولد بريخت بعد الأم الشجاعة، وهي من نمط المسرح الملحمي الذي اعتمده بريخت، تقوم هذه المسرحية على عدد هائل من الشخصيات ليس لديها أبعاد نفسية إنما تشكل أفعالها غستوس يؤدي إلى معرفة مقولة المسرحية (الأمثولة) التي يطرحها بريخت علنا على لسان مغني في النهاية.

نلمح مبدأ التغريب الذي طرحه الشكلانيون* الروس"[1]، ووظفه بريخت ليجسد الواقع من خلال عنصر الديكور المسرحي.

من المسلم به أن الملحمية الواقعية أقرب إلى الطبيعية ولكن بتقنيات تنفي الإيهام المسرحي، وبالتالي فإن مسرح بريخت مسرح ينتمي إلى الاتجاه الطبيعي وأهم ظاهرة لديه هي طبيعته في تجسيدها، وكمثال على ذلك امتازت مسرحياته بطابعها التقليدي الذي يهدف إليه المسرح الديالكتيكي**، فمسرحية 'دائرة الطباشير القاوقازية' حاولت استعادة مبادئ الطبيعية في توظيف عناصر العرض المسرحي، في حين اعتمد بريخت على خلفية زرقاء وقضبان حديدية وألوان فضية تغطي المسرح من كل جانب مما أعطى إحساسا بالبرودة طوال العرض المسرحي، وإذا كان الجزء الأول قد تميز بسرعة الإيقاع وتزاحم الصور الدرامية، إلا أن الجزء الثاني كان يعينه ببطء الإيقاع وبرودة الأداء، فجمالية الديكور تكمن في تجسيد الواقع العصري سواء أكان بالزيّ أو بالإكسسوار المستخدمة في محاولة بتحقيق التغريب في الديكور المسرحي[2].

على الرّغم من ذلك، فإن الديكور في المسرح لم يقم بنقل الصورة الواقعية على خشبة المسرح، وإنما أصبحت توحي إليه ببعض الأغراض المنتقاة بشكل جيد الموجودة على المنصة، ما يسمح بتشكيل جزء أساسي من الديكور، وهذا ما يدفع المتفرج إلى توظيف خياله لإتمام

* **الشكلانيون الروس**: ويسمون أيضا المستقبليون أي أصحاب النظرية الشائعة، تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس أمثال (ميخائيل باختين، ورومان ياكبسون، فلاديمير بروب، مكاروفسكي، شكلوفسكي، يوري تينيانوف).

[1] جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: فهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الأردن، 2000، ص143.

** **الديالكتيك**: أو الجدلية هو مصطلح يستخدم لوصف طريقة نقاش فلسفي تتضمن نوعا من العمليات المتناقضة بين وجهات نظر متعاكسة فيما بينها، كما يعتبر من أهم أضلع المسرح الملحمي عند بريخت بجانب نظرية التغريب.

[2] بدير محمد: جماليات الديكور بين المسرح والسينما، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، إشراف: بوخموشة إلياس، 2017-2018، ص 107.

الديكورات الناقصة، وهذا ما يعرضه بريشت ويعني ذلك "أن يوجه المشاهد إلى النظر إلى الأحداث بعين فاحصة وناقدة"[1].

يتضح جليا من هذا القول، الكشف عن رؤية المخرج التي دعا إليها بريخت انطلاقا من فلسفة "التغيير" ، والتي يرى بموجبها أن العالم يتغير باستمرار، وليس هناك شيء ثابت أبداً، فقد طالب مصمم المناظر المسرحية أن يعكس هذه الرؤية على خشبة المسرح، ليراها المشاهد واضحة أمامه على المسرح لتعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه، بأن يستعيض على المناظر المسرحية الثابتة، بأخرى متحركة يتم تحريكها ونقلها إلى أي مكان يشاء فوق أرضية المسرح، وأن يستعيض بمؤخرة المسرح، بشاشة كبيرة يعرض عليها أفلاما سينمائية تتناسب مع أحداث العرض المسرحي، ويستخدم اليافطات* والإحصائيات والصور الفوتوغرافية، بوصفها عنصرا مشاركا في الحدث، ويستعيض عن الكواليس الجانبية بالأوركسترا ويحول السقف إلى رصيف متحرك، كما يرى بريخت أن أفضل طريقة لتصميم الديكور هي أثناء إجراء التمارين مع الممثلين، إذ أن أهم شرط لتصميم المنظر المسرحي العملي والناجح، هو أن لا ينهي المصمم تصميماته المنظرية قبل بداية التمارين، بل الأجدر به أن يسترشد بآراء وأفكار فريق العمل المسرحي[2]، فنجد أن المناظر المسر حية أو القطع الديكورية تتراوح بين الكاريكاتورية** الساخرة والبساطة والتجريد على الفضاء المسرحي.

وتبعا لذلك، يهدف مهندس الديكور الذي يمتلك وسائل تعبيرية خاصة يتمتع بحرية محددة لفهم نص المؤلف والعرض المسرحي، فلم يكن هدف بريخت هو خلق الإيهام من خلال هندسة

---

[1] برنار دورت: قراءة بريشت، تر: ماري لور سمعان، ص 233.

* **اليافطات:** لافتة للدعاية والإعلان، لوحة من خشب أو معدن أو نحوهما يكتب عليها اسم أو شعار لتوجيه النظر عليه.

[2] أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة الفنون المسرحية، مأخوذة عن تاريخ 2021/08/24، مقال منشور في الموقع الإلكتروني: http://atitheatre.ae

** **الكاريكاتير:** فن ساخر من فنون الرسم، وهو صورة تبالغ في إظهار تحريف الملامح الطبيعية أو خصائص ومميزات شخص أو جسم ما بهدف السخرية أو النقد الاجتماعي أو السياسي أو الفني أو غيره.

الديكور بل اكتفى بالإشارة فقط إلى مكان معين تدور فيه الأحداث الجارية بالخروج من دائرة مكان الحدث ما يراه من سمات اجتماعية خفية قد لا يكون متاحا للمتلقي ملاحظتها دون تشخيص فني لها[1]، وبالتالي لم يعد دور الديكور المسرحي يقتصر على تفسير النص، بل أصبح يرتبط بالحد ث المسرحي، وغرضه هو كسر الإيهام المسرحي للجمهور.

اعتمد برتولد بريخت في عروضه المسرحية على أهم مصممي الديكور المسرحي من أبرزهم "كاسبار نيهير"[*] Casper Neher والذي أعطى للمسرحيات بعدا جماليا من خلال الديكورات والرسومات التي صممها، ففي مسرحية الأم[**] مثلا كان واضحا أن ديكور كاسبار نيهير لم يقصد إعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث "يشير، ويحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث، والأبواب...الخ"، بوصف الديكور عنصرا مهما من عناصر الفضاء المسرحي، يتضح جليا من خلال الجمالية في تصميم الديكور في مسرحية الأم الشجاعة وأبناؤها، إذ نرى في هذا العرض المخرج ولج عالم التجريب وألغي العربة وقدم العرض بشكل دائري والمسرح خالي من أي قطعة ديكور، عدا استعمال زوايا الجدران الثلاثة لعرض السلايدات والتي هي عبارة عن رموز مثلثات ومربعات وفي الزاوية الأخرى وضع آلة البيانو المبرمجة مع أغاني الأم تتجول في زمن الحرب، ثم نلمح ديكوراً يشير إلى أحد المنازل والذي لم يسلم من آثار الحروب[2].

ترى الحقيقة التاريخية أن المسرح عندما عثر لنفسه على مساحات ضوئية جديدة، واستخدامات متسعة الرؤى في تقنيات الإضاءة، فإنه في ذات الوقت عثر كذلك على استكشافات جديدة لأسرار خشبة المسرح، بل تمكن الفنانون من توسيع رقعة صيغهم الجديدة في استخدام

---

[1] ينظر، بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، ص108.

[*] **كاسبار نيهير**: (1897-1962) مهندس ديكور في مسرح ألمانيا، تدرب على يد برتولد بريخت، بدأ في إنشاء وإقامة ديكورات للأوبيرا قبل عام 1937، وهي أساس السينوغرافيا في الإخراج المسرحي لمسرحية Enjel من سلسلة شكسبير.

[**] **مسرحية الأم الشجاعة**: مسرحية ألفها الشاعر والمسرحي الألماني برتولد بريخت عام 1939، بمساهمة معتبرة من الكاتبة والممثلة الألمانية مارغريت ستيفن، وينظر إليها أنها أعظم مسرحية في القرن العشرين، وقد تكون أعظم مسرحية مناهضة للحرب على الإطلاق.

[2] عصمان فارس: مسرحية الأم الشجاعة ولعنة الحرب، الحوار المتمدن، https://m.ahewar.org

الديكورات، وسرعان ما تفجر عن هذه الإنجازات تغيرات جديدة في التشكيل، منذ ذلك الوقت فإن المسرح لم يتخل إطلاقا عن هذه الإنجازات و لم يتناساها، بل تصبح مفردات جديدة في لغته الفنية المعاصرة[1] ، إضافة إلى بعث طاقة تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ومختلف دلالات الشخصيات، وفي هذا يقول رولان بارث* Roland Barthes «إنّ فن المسرح البريشتي ونظرية المباعدة، وممارسة مجموعة برلين المتعلقة بالديكور والملابس ككل تطرح قضية علاماتية بينة، لأنّ كل ما تسلم به التقنية المسرحية البريشتية اليوم على الأقل هو الفن المسرحي عليه أن يدل على الواقع أكثر مما يعيبه عليه»[2].

ومن هذا المنطلق، يقودنا الحديث عن الماكياج إلى الحديث عن وظائف القناع، فقد أعاد الألماني بريشت في المسرح الحديث، النظر في وظيفة القناع، كونه يتوسط المساحة الفاصلة بين الأزياء والماكياج المسرحي،" فكان القناع الأصم الذي استخدمه في أبعاد الشخصية وتغريبها عن راهنها، وقد عرف كيف يستفيد من مزايا القناع الأصم، ليغذي نزعته السياسية، والقناع البريختي يتقاطع إلى حد ما مع القناع في كوميديا دي لارتي، فما أن يضع الممثل قناعه، حتى يتحول رمزا لأحد الأنماط الاجتماعية"[3] ، وهذا ما توضحه الصورة أدناه من مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية). (أنظر الصورة 12 من الملحق)

من ناحية أخرى، اهتم المسرح الملحمي بحركة الممثل ولا يمكن فصلها عن العناصر المكونة للديكور المسرحي فهي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي، فلا يستطيع الديكور المسرحي أن يوحي بفضاء مسرحي محدد فيمثل مشهديا "بواسطة تمايل الممثلين الذين يمكن أن يمثلوا شكل

[1] باربارا لاسوتسكا بشونياك: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999، ص92.

* **رولان بارث:** (1915–1980) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي ومنظر اجتماعي، وأستاذا للسيميولوجيا عام 1976 في الكولج دي فرانس، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة، أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية، والماركسية، وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] نديم معلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 92.

أشجار أو أعمدة، وبهذا نستطيع أن نتخيل الفضاء المسرحي من خلال عواقب العاصفة تستطيع حركات الممثل وانفعالاته الداخلية أن توحي لنا بفضاءات مغلقة"، فالتمثيل المسرحي ليس اندماجا بل هو مجرد تصوير لشخصية، لأن الشخصية في المسرح الملحمي لا تعبر عن ذاتها بل هي صفة اجتماعية التي تنوب عن فئة أو طبقة اجتماعية فيحددها التعبير الإيمائي من خلال الجسد والصوت والوجه، وهذا ما يعرف بالتحرك أو الجستوس* (Gestus)[1].

ومما لا شك فيه، فإن ما ينشده بريخت من وراء استخدامه لعنصر التغريب هو إتاحة فرصة للمشاهد في أن يمارس نقدا للظواهر الاجتماعية بشكل بناء وايجابي..، أي أنه لا يتحقق عنصر التغريب في المسرح الملحمي إلا بتطبيق منهج تتكامل فيه عناصر المسرح جميعها، من نص، أداء، إضاءة، أقنعة، ديكور، وموسيقى، أي أدوات وعناصر الإخراج المسرحي، وبهذا يكون التغريب على مستوى النص والعرض معا.

المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض والمسرح الشرطي مايرهولد.

يُوصف المسرح بكونه اتجاهاً فنياً ظهر وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الماضي، كنقيض للمسرح الواقعي وتحديداً للاتجاه الطبيعي في المسرح، حيث أصبح يشمل دراسة متكاملة لجميع عناصره وأصبح المخرج الذي كان مؤلف العرض المسرحي، يعتبر النواة الرئيسية والآمر الناهي في عملية العرض المسرحي وذلك من ترتيبات للديكور ووضع الماكياج وتشكيل حركات الممثلين وغير ذلك من العناصر المشكلة للعرض، ثم تجاوزت العملية الإخراجية هذا المستوى لأنه ومع انفتاح البلدان الأوروبية على بعضها في مجال المسرح وتنوع تركيبة الجمهور وأذواقه و ظهر إقبال كبير على العروض المسرحية التي تحتوي الجدة والإبهار، أدى ذلك إلى خلق روح المنافسة بين المذاهب والمدارس المسرحية، إلى أن توج ستانسلافيسكي بالريادّة في الإخراج

* **الجستوس (Gestus)**: للتحرك معنى الخاصية المحددة لاستعمال الجسد، ويأخذ المعنى الاجتماعي تجاه شخصية أخرى، وهو يعد المفهوم الذي ذكره بريخت في نظريته حول التحرك.

[1] بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، ص112.

المسرحي، وتبنَّ اتجاه الواقعية الطبيعية جلّ عروضه المسرحية وتبلورت الحركة المسرحية بمسرح الفن بموسكو، لكن لم يبق الحال كما هو « فعلى الرغم مما تميز به الاتجاه الواقعي لمسرح الفن وبالرغم من أنه كان تعبيرا صادقا مقبولا عن الطبقة المتوسطة إلا أنه لم يستطع الإحاطة بالمكونات الداخلية للحركة الاجتماعية للشعب في روسيا ولعل أهم دليل على ذلك تردد ستانسلافيسكي طويلا بين الواقعية الخارجية والواقعية الداخلية والرمزية بل وسعيه إلى استطلاع منهج "جوردن كريج"* في إخراج مسرحية هاملت** بمسرح الفن» [1].

تضاءلت الحركة الواقعية فيما بعد، وذلك بعد ثورة المخرج مايرهولد على منهج ستانسلافيسكي معلنا ذلك بقوله: «لقد حان وقت اللاواقعية في المسرح، من الضروري أن نصور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم لكن كما نحسها إحساسا غائما في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي» [2].

مع بداية القرن العشرين وبالتزامن مع ظهور "مهنة المخرج التي لعبت دورا أساسيا في تحديد مصير النشاط الفني، وذلك باكتساب المسرح مؤلفا جديداً" لاسيما أن قوانين التقديم المسرحي، كانت تتوجه قبل أن يطرأ التحول الجذري على قصة وتاريخ المسرح، إلى المؤلفين الذين كانوا يعتبرون آنذاك المشرعين الأصليين للظاهرة على الصعيد النظري والعلمي، وبناء على ذلك كان التطور الجمالي يتركز بشكل كلي تقريبا في النص أكثر مما هو فوق الخشبة، بحيث كانت اللوحات المرسومة والتمثيل الخطابي يهيمنان على المشهد العام لهذه الظاهرة، في حين كان يخضع الديكور والأداء المختلف والمتنوع في تلك الفترة إلى الذوق الأدبي، ولكن نهاية القرن التاسع عشر سجلت

* **جوردن كريج**: (1872–1966) ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظّر مسرحي إنجليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين، أسس مجلة "قناع" وعمل على نشر نظريته في الإخراج.

** **مسرحية هاملت**: مسرحية تراجيدية (مأساوية) كتبها ويليام شكسبير بين عامي 1599 و1602م، تقع أحداثها في الدنمارك تدور حول قصة الأمير هاملت من عمه كلوديوس.

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص63.

[2] جلال شرقاوي: الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي، ص201.

نوعا من القطيعة بين ما هو شعري وبين هذا الذي صار يظهر ويتطور شيئا فشيئا، ككتابة ركحية مستقلة كليا، وبين فترة 1880م-1890م تفجرت تأملات حول شمولية ظاهرة التطبيق المسرحي " وفي هذه الفترة بالتحديد ظهر مصطلح المسرح الشرطي"، فالمسرح من وجهة نظر مايرهولد كان يعتمد منذ الطفولة الأولى على " الانفعالات الشرطية لدى المشاهد، لاسيما أن اعتماده على هذه الانفعالات ينشأ حالة التواصل بين المتلقي والممثل"[1].

لقد أثرت نظرية بافلوف[*] "الاستجابة الشرطية"[**] على المخرج المسرحي الروسي الشهير (فسيفولد مايرهولد) وعلى أعماله الإخراجية، كما أقام تجاربه الطليعية على ثلاث كلمات سحرية "الأسلبة" و"المسرحة" و"البيوميكانيك" فيما يعرف بالمسرح الشرطي والذي أعلن عنه طوال عمله في مسرح الأستوديو بموسكو أوائل القرن العشرين معارضا فيه المذهب الطبيعي، وقد عرفه المؤلف (مؤيد حمزة) بأنه اتجاه فنّي في عملية الإبداع المسرحي، ظهر وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر، كنقيض للمسرح الواقعي، خاصة للاتجاه الطبيعي في المسرح، في وقت كان مايرهولد يبحث فيه عن منهج مسرحي يسعى إلى توظيف خيال المتفرج في ما أسماه بـــ "لعبة مسرحية" لا تقتصر على الممثل، الذي يلعب دوره فحسب، بل يشترك فيها المتفرج بتفعيل خياله[2].

---

[1] محمد سيف: المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، مجلة تافوكت للفنون والإبداع، https://tafukt.com

[*] **إيفان بافلوف**: (1849-1936) عالم وظائف أعضاء روسي، حصل على جائزة نوبل في الطب في عام 1904م لأبحاثه المتعلقة بالجهاز الهضمي، ومن أشهر أعماله نظرية الاستجابة الشرطية التي فسر بها التعلم.

[**] **الاستجابة الشرطية**: نظرية في التعلم أو نظرية الارتباط الشرطي، وهي نظرية تقوم أساسا على عملية الارتباط الشرطي التي مؤداها أنه يمكن لأي مثير بيئي محايد أن يكتسب القدرة على التأثير في وظائف الجسم الطبيعية والنفسية إذا ما صوحب بمثير آخر من شأنه أن يثير فعلا استجابة منعكسة طبيعية أو إشراطية أخرى.

[2] يسرى الجنابي: مايرهولد مكتشف سر اللعبة المسرحية قبل أن يعدم، جريدة العرب، https://alarabcom

1- نظرية المسرح الشرطي* عند مايرهولد**:

عمل مايرهولد على البحث عن صيغ جديدة لإثراء العرض المسرحي ومتبعا لخطى الاتجاهات التي تدعوا بتوحد لنفي الطبيعة من الساحة المسرحية، محذرين بذلك مؤسسي المسرح الجديد والمتلقي الجديد على إدراك العواقب الوخيمة للولع بأساليب العرض الواقعية، معتبرينها لا تعير اهتمام لما كانت تطرحه رغم أنها كانت البادرة الأولى في إثبات الإشكال الجديدة، كما يبتغي مايرهولد الحداثة حيث يرى أنه لابد لذوق المشاهد أن يتبدل من جيل لآخر وبالتالي يصل التجريب المسرحي ومخرجيه إلى الجدة والابتكار، ويورد مايرهولد في إحدى محاضراته قائلا: "إنّ أشكال الفن الدرامي قد عفا عليهما الزمن والمتفرج المعاصر يطلب أساليب تكنيك أخرى، وأن المسرح الفني قد بلغ ذروة المهارة في مجال الطبيعة الحياتية والبساطة والواقعية في الأداء"[1]، كما بذل مايرهولد محاولات كثيرة لفصل المسرح الاستوديو*** عن واقعية خشبة المسرح المعاصرة، فغير من طبيعة المناظر المسرحية بمفهومها الواقعي المألوف، وزاد من أهمية الأثاث والملحقات على خشبة المسرح، كما رفض نقل أو تصوير المناظر المسرحية حسب الصور الفوتوغرافية المأخوذة عن الطبيعة، واستغنى عن ذلك كله بوضع لمسة أو لمستين رئيسيتين، ليحقق هدفه المطلوب، فاتسم

---

* **المسرح الشرطي**: اتجاه فني ظهر وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن الماضي، كنقيض للمسرح الواقعي، وتحديدا للاتجاه الطبيعي في المسرح.

** **فسفولد مايرهولد**: (1874-1940) ولد مايرهولد بمدينة بنزا وهي مدينة تقع على مسافة 40 ميلا جنوب شرق موسكو، من أبوين ألمانيين، وقد كانت حياته مليئة حافلة بأهم الحوادث التي ساعدته في الوصول إلى التربع على عرش المسرح مع معلمه "ستانسلافيسكي"، وفي سنة 1896م التحق بمدرسة "دانتشكو" للتمثيل بعد أن تم دراسته بالقانون وفي هذه الأثناء تظهر المرحلة الجديدة التي وجد مايرهولد أفكاره تتوافق مع فن المسرح وذلك عندما قام لأول مرة بزيارة مسرح موسكو للفنون والآداب من أجل مشاهدة عرض "ستانسلافيسكي" لمسرحية عطيل مسجلا أول ملاحظاته بعد العرض قائلا: "إنّ ستانسلافيسكي يمتلك موهبة رفيعة، إني لم أرى في حياتي عرضا كهذا لعطيل، ولا أظن أنني سأرى مثله في روسيا.. إن أداء الفرقة رائع حتى أن كل أفراد الجمهور يشعرون أنهم يعيشون على خشبة المسرح...".

[1] فسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ص32.

*** **الاستوديو**: صيغة للبحث المسرحي تتشكل ضمن الفرق المسرحية الرسمية أو ضمن معاهد التمثيل، وأشهرها "ستوديو الفن" الذي أسسه ستانسلافيسكي سنة 1905م في روسيا بهدف البحث والتجريب، وستوديو المخرج النمساوي 'ماكس راينهارت' في ألمانيا وغيرها.

منظره المسرحي بالبساطة وقوة التعبير، فهو "يرى أن المخرج ليس بحاجة للاهتمام بإعادة الخلق الدقيقة للخصائص المعمارية، ويمكنه أن يقوم بإخراج مسرحية أصلية لمسرح قديم في تكوين حر، وبروح المشا هد البدائية لدى توافر شرط ضروري في الإخراج وهو أن يأخذ من المشاهد القديمة جوهر الخصائص المعمارية الملائم لروح المسرحية التي يخرجها"، ولهذا عدا ضخامة المسرح وكبر مساحته عيبا كبيرا، يضيع فيه الممثلون، ولجأ لمعالجة هذا العيب في فرش بساط ذي ألوان منسجمة مع ألو ان الستائر الجانبية على مقدمة مسرح يخلو من الستارة الأمامية، وتحويل المستوى المقابل لمقدمة المسرح إلى قاعدة من أجل حركة المجموعات وتكويناتهم، وأنكر أرضية المسرح المترامية الأطراف، واهتم بالسلالم والمستويات المختلفة الارتفاع، والقطع الديكورية المتحركة والخطوط المتكسرة[1].

يرى مايرهولد أن المسرح الشرطي يحرر الممثل من الديكورات ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثلاثة حيث يقول: « تبرز لأول مرة على نحو خاص نظرية الأبعاد الثلاثة للجسم الإنساني وضرورة نشوء كل ما حوله على خشبة المسرح في أبعاد ثلاثة أيضا...، ويدخل هذا في معايير المسرح الشرطي »[2] ، حيث يجعل المسرح الشرطي المشاهد لا يندمج مع الشخصية ولا ينسى للحظة أنه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم، أي أن المسرح الشرطي مناقض للطريقة الإيهامية التي جاء بها ستانسلافيسكي.

ومن بين الخصائص التي دعا إليها مايرهولد نذكر ما يلي:

– تحرير الممثل من كل القيود التي تربطه بالمناظر التي خلفه، والإكسسوارات، فيصبح أداء الممثل هو الأساس في الفرجة المسرحية والتي يكون الممثل فيها حر بتقديم كل طاقاته التعبيرية، كما أنزل مايرهولد خشبة المسرح إلى مستوى الصالة، وفي هذه الأثناء يتضح أن المسرح الشرطي يسمح بوجود خالق رابع في المسرح الذي هو المشاهد.

[1] أحمد سلمان عطية: فيسفولد مايرهولد، جامعة بابل: http://www.Uobabylon.edu

[2] فسفولد مايرهولد: في الفن المسرحي، ص26.

– بفضل المسرح الشرطي وتقنياته التي دعا إليها مايرهولد يتحطم كل الغموض المحيط بالعملية المسرحية وتبلغ العروض حدا من البساطة اللامتناهية وتخفيف من حدة التوتر، آخذا الفكرة من الأشكال التراثية المختلفة للمسرح الشرقي والتي استخلص منها المسرح الشرطي تطورات جديدة.

– لقد حطم مايرهولد في تقنيته الشرطية الأضواء الأمامية وجعل من نطق وحركة الممثلين تشكل إيقاعا يقرب من إمكانية انبعاث الرقص، كما يبين مايرهولد في المسرح الشرطي أنه لا يبحث عن التنوع في الميزانسين[*]، وإن الحركة عنده لا تفهم بمعناها الحقيقي المتداول، إنما بتوزيع تشكيلات الخطوط والألوان والرشاقة والمهارة التي تتداخل بها هذه الخطوط والألوان وتتمازج كما يطمح إليها، واستبدل مايرهولد الديكورات المرسومة بقماش بسيط ذي لون واحد أيضا[1].

نستنتج أن مايرهولد كان سباقا في تجديد الأشكال والتقنيات الجديدة التي أبرز بها أعماله المسرحية، من خلال تبنيه نظاما جديدا له مقوماته الخاصة على مستوى العرض المسرحي، وتكنيك جديد أطلق عليه مصطلح الشرطية الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بفضاء العرض المسرحي.

2- تقنية البيوميكانيك[**] وأثرها على الديكور في المسرح:

بعد ثور ة فيسفولد ميرهولد على المدرسة الواقعية ومخالفته لمبادئ أستاذه ستانسلافيسكي الذي اشتهر مسرحه آنذاك، سعى إلى بناء مسرح جديد تخلى فيه عن الطريقة الإيهامية التي

---

[*] **الميزانسين:** مصطلح مشتق من الكلمة الفرنسية « Miseenscène »، وهي عملية بناء المشهد أو اللقطة، وكان المصطلح يستخدم في المسرح من زاوية تسمح للمتفرج برؤيتهم من كل النواحي ومتابعة تعبيراتهم وحركاتهم والحوار، ويعتبر العبقري السوفييتي "ميخائيل روم" من أوائل من تبنوا فكرة "الميزانسين"، وهو من أهم المخرجين السينمائيين في الحقبة السوفييتية، والميزانسين يتيح للمخرج أن يعمل مع الرسام في مجال الشكل العام للديكور، ألوانه، ترتيبه، وفي مجال نوعية الملابس، ومع المصور يدرس طبيعة الضوء، تقسيم المشاهد إلى لقطات منفصلة، تكوين هذه اللقطات، وكل الحلول التصويرية للفيلم.

[1] فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ص121.

[**] **تقنية البيوميكانيك:** مصطلح أطلقه فيسفولد مايرهولد على أسلوبه الخاص في إعداد الممثل، وفي الأداء وفي الإخراج، وتعتبر تطبيقاً لنظرية البنائية في المسرح، وردة فعل على منهج ستانسلافيسكي في إعداد الدور المسرحي وتكوين الشخصية من خلال الاندماج والانفعال، وأسلوب العمل في البيوميكانيك يتركز على مهمات محددة تطلب من الممثل الذي ينفذها في مراحل ثلاثة هي: "النية، التحقيق، ردَّة الفعل"، يساعد هذا الأسلوب الممثل على أن يتوصل إلى الدقة والاقتصاد في الحركة وإلى تجميدها في وضعيات ثابتة وجعلها منمطة للغاية مما يساهم في تكثيف دلالاتها، وهذا ما يسميه مايرهولد الغستوس المعبر.

اعتمدها ستانسلافيسكي في مسرحه الواقعي، متبنيا مبدأ الإنشائية أو ما أسماه بالبيوميكانيك التقنية من خلال منح الممثل مكانة أساسية على الصعيد الجسدي وجعله بؤرة استقطاب بصري ضمن تشكيل العرض بالتركيز على إيماءات الجسد للتعبير عن كافة الأفعال الدرامية وتجسيد الشخصية المسرحية بمساندة التقنيات البصرية الأخرى في العرض.

لقد عمل مايرهولد على الممثل بحيث أولى اهتماما لجسد الممثل في تجسيد التقنية البصرية للعرض المسرحي بوصفها تقنية بصرية حيوية تقتضي أن يستند الممثل على الحركة الجسدية وإيقاعها للوصول إلى الفعل الداخلي وهو ما أسماه بالبيوميكانيك من أجل تأكيد إخضاع حركة جسد الممثل إلى مقاييس علمية بوصف البيوميكانيك "... علم حركة الجسد الذي يهتم بدراسة حركات الإنسان وتحليلها كميا ونوعيا والعمل على زيادة كفاءة حركة الجسد وتغيير المعنى الداخلي لكل حركة جسدية يجعلها مفهومة للمتلقي"[1].

لقد أثرت الرمزية بشكل كبير على أعمال مايرهولد الإخراجية وخاصة في القرن العشرين باعتبار أن المذهب الرمزي من الاتجاهات الفنية التي كانت ضد المذهب الطبيعي، ليعتبر مايرهولد من المخرجين الذين انزاحوا من الواقعية إلى الرمزية، فأخرج مسرحيات لكبار الرمزيين أمثال (هاوبتمان ومترلينك) ، نافيا فكرة وجود الواقعية النفسية عبر تعميم الرمز، موظفا ذلك في المسرح الشرطي من خلال استخدام ديكورا يعتمد على النوع التخطيطي في تشكيل الفضاء المسرحي، رافضا فكرة الإيهام ومعتبرا أن فكرة الإيحاء هي السبيل في تحديد مستجدات الواقع، فقد أقام مايرهولد مسرحا مؤسلبا أو الأسلبة* التي تقوم على مجموعة من الحركات والرموز التي يمكن للمتفرج أن يعطي نشاط من التخيل، وهو مفهوم مرتبط بفكرة شرطية عند مايرهولد، بمعنى "أن

---

[1] شيماء حسين طاهر عباس البدري: محاضرة عن فيسفولد مايرهولد، جامعة بابل: http://finearts.uobabylon.edu.iq

* **الأسلبة:** الأسلبة في المسرح هي الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل على هذا الواقع أو ترجع إليه، لكنه من الممكن القول أنه حتى في العرض المسرحي الذي يسعى إلى تصوير الواقع تصويرا دقيقا هناك نوع من الأسلبة في طريقة هذا التصوير لوجود الأعراف المسرحية التي تتحكم في العرض المسرحي، أي أن المسرح قد لجأ عبر تاريخه إلى الأسلبة بشكل أو بآخر وأبرزها جزئيا أو كليا في العناصر التي تكونه، وأحيانا كانت هذه الأسلبة وسيلته الوحيدة لتصوير الواقع.

نؤسلب عصرا أو ظاهرة ما يعني أن نبرز جميع الوسائل التعبيرية أي التركيب الداخلي لذلك العصر وتصوير سماتها الداخلية المميزة"[1] ، فقد وظف وسائل تعبيرية أخرى مثل الراديو والسينما في عروضه المسرحية.

إن اكتشافات مايرهولد ما زالت تشكل أهميتها، حيث إن معظم أفكاره حول التركيبية/ الإنشائية Constructivism أو نظريته التي أطلق عليها البيوميكانيكا، تصب في مفاهيم السيميولوجيا المعاصرة وأهميتها في المسرح، فالوعي الفني المستقبلي لـــ مايرهولد آنذاك حتم عليه استخدام التركيبية بدون أدوات ديكورية، وحل الممثل محلها، فالممثل هو الذي يخلق المعاني الجديدة للأدوات والأشياء التي تكون الفضاء، وقد سعى إلى انتقاء الأفعال واللحظات بما يخدم جوهر العرض، وبما يساعد الممثل بالتعبير عن لب الفكرة داخل النص، وهذا ما يؤكد مفهومه للأسلبة لبناء وتكوين فضاء مسرحي " بفراغ الفضاء، الفضاء المنصي المناهض للديكور، فذلك لأسباب مختلفة متعارضة أو متفقة"[2].

يتضح من خلال ما ورد أن للديكورات الهندسية أثلا كبير في عروض مايرهولد الفنية، وقد أصبحت تشكل لديه جزءا رئيسيا من العمل المسرحي، واعتقد أن مايرهولد بهذه الطريقة الإخراجية التي تمثلت في ترتيب وبناء المناظر مع بعضها البعض ثم تنسيقها مع ألوان ملابس الشخصيات بل وحتى مع تلك الحركات الآلية التي يجسدها الممثل بجهد عضلي، ثم يبقى العنصر الأخير وهو المشاهد والذي سيكون قد شكل في دهنه رؤية مشهدية للعرض العام، وكل هذه المثابرة والجهد الفني والفكري المبذول من أجل الحصول على عرض مسرحي متكامل لم يذهب سدى وقد تجلى هذا في جل أعماله، لذلك أصبحت متابعة موضوع البنائية الروسية أكثر إلحاحا

[1] بدير محمد: جماليات الديكور بين المسرح والسينما، أطروحة دكتوراه، إشراف: بوخموشة إلياس، جامعة سيدي بلعباس، 2018/2017. ص30.

[2] آن ابر سفيلد: مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، مركز اللغات والترجمة أكادمية الفنون، القاهرة، د.ط، د.ت، ص115.

حيث تقول (كريستينا اودير): «إنّ البنائية تتطلب أن يصبح الممثل مهندسا في الوقت نفسه، ينبغي على الفن أن يقوم على أساس مبادئ علمية، ويجب أ، يكون أداء الممثل واعيا»[1].

قام ميرهولد بإخراج مسرحية سميت بمسرحية "هايدا غابلت" لـــ هنريك إبسن*، بمبادئ رمزية في الإخراج، فوظف الديكور والذي كان عبارة عن مزيح من الألوان تهدف إلى بناء سينوغرا فيا مميزة، وحاول من خلالها أن يعكس صورة اللاواقعية، معتمدا على ديكورات مجردة، وهذا ما أدى باهامه بالفنان التجريدي، " ففي المشهد الميرخولدي يكون على المتلقي أن يتخيل المكان كل دون أية معطيات أولية تجريدية، ذلك لأن التكوين المكاني في المشهد المايرخولد بحسب رأينا هو ليس مشهدا تجريديا كما يعتقد لكنه إنشاء علاماتي يتسم بالتحول التعدد الدلالي[2].

لعلّ رغبة مايرهولد في أن تكون العلاقة بين المخرج والمهندس للمناظر المسرحية قوية، ليست مجرد مشاركته في الأفكار أو وصف المنظر المراد توظيفه، بل لأن المنظر المسرحي يعتبر الإطار التشكيلي الذي يوفّر المتعة البصرية للعرض المسرحي، كما أنه ليس لوحة ثابتة من عناصر الديكور بل يشارك المنظر ويؤثر أيضا في تكامل الملابس وألوانها وبين شكل الإضاءة وطريقة توظيفها وما إلى ذلك[3]، وقد اعتبرت مسرحية (كوكو العجيب) السمة البارزة التي جسدت من خلالها السينوغرافيا وأعطت جمالية صارخة للديكور، وهذا بتعامله مع المصممة ليودوف بوبوفا**، وقد اعتبر ديكور المسرحية " كهيكل مكشوف ثلاثي الأبعاد يشمل منصات على مستويات مختلفة،

---

[1] فاضل الجاف، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، ط1، بيروت، 2012، ص102.

* **هنريك إبسن**: (1828-1906) كاتب مسرحي نرويجي كبير، كان من أهم العاملين على ظهور الدراما الواقعية المعاصرة، يعـــرف بأبو المسرح الحديث، له 26 مسرحية، واعتبر من أهم كاتبي المسرح على مرّ التاريخ.

[2] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، ص88.

[3] مصطفى سلطان، تشكيل المناظر في مسرح الهواة، أكاديمية الفنون، مصر، د.ت، ص41.

** **ليودوف بوبوفا**: (1889-1924) مصممة أزياء ورسامة بنائية كتيار تشكيلي بخطى بعيدة نحو المستقبلية الروسية، وعضو في الطليعة الروسية.

متصلة بواسطة السلالم والوقوف على الجدار ذا خلفية عارية، أما العجلات (رموز ديناميكية من العالم التقني) أكدت على وتيرة الفعل الدرامي المسرحي بالسرعة التي تحولوا بها[1]. (الصورة 13-14)

لقد جعل مايرهولد الديكور المسرحي في خدمة ممثل البايوميكانيك فعمد إلى تقشف في استخدام الديكور وأكد على الأثاث والملحقات الرمزية، كما أنه استخدم السينما كتقنية في تصميم بصريات المسرحية التي تعمل على زيادة العرض تشويقا وفعالية، وتحفز المتلقي نحو تفسير دلالاتها ليكون مشاركا في عملية بناء الصورة المسرحية، ومن أجل تدعيم ذلك "قلص الخشبة إلى أبسط أشكالها واستعمل البراتيكابلات بدلا من الديكور التقليدي تاركا لخيال المتلقي عملية بناء الصورة من خلال التداعيات مما جعل المتلقي حسب تعبير مايرهولد المبدع الرابع في العملية المسرحية"[2].

إنّ كل ما عمله مايرهولد في رحلته الفنية المسرحية من اكتشافات خلاقة وتطورات حديثة محتكا بتجارب ونظريات الآخرين، كل هذا يصب في مفهوم واحد وهو إنتاج صورة بصرية مبدعة معاصرة من خلال العرض والتي بدورها تعطي معاني ودلالات جديدة للواقع، ولعل هذا الدافع الذي جعل مايرهولد يبتكر "أسلوب البيوميكانيك لكي تكون لدى الممثل والتي تطبق هذا الحدث من خلال علاقة الممثل بالسينوغرافيا وفضاء العرض، وهذا يحدث من خلال إمكانات الجسد الإبداعية حيث « أن البيوميكانيك تكوّن المبادئ الأساسية للأداء التحليلي الدقيق لكل حركة، والتفريق بين الحركات بهدف الوصول على أكبر قدر ممكن من الدقة والنموذجية...»،[3] وعلى هذا الأساس حقق مايرهولد نظريته الجديدة على الممثل وذاته فنجده قد فصل بين جميع أعضاء جسده بل حتى أفكاره النفسية وأعانه على أن يكون الأداء طاغيا على ذاته التي جعلها تحل محل أدواته الفنية لتصبح هذه الآلة الإنسانية مثل الدمية التي يحركها المخرج كيفما يشاء، ومع

[1] بدير محمد، جماليات الديكور بين المسرح والسينما، ص32.

[2] شيماء حسين طاهر عباس البدري: محاضرة حول فيسفولد مايرهولد، جامعة بابل: http://finearts.uobabylon.com

[3] فاضل الجاف: فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، بيروت، ط1، 2012، ص112.

التمارين الخافتة التي برمجها مايرهولد لممثل الآلة فمن الضروري أن يعمل بكل طاقته لأنه يكون قد امتلك العديد من الأشكال الحركية، فمنهج البيوميكانيك يؤدي للوصول إلى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل، فيتحقق الغرض الجمالي من العملية المسرحية كلية من خلال عمل الممثل ووظيفة المتلقي في إخضاع كل ما على المسرح إلى قوانين اللعب المسرحي، لأن المسرحية قائمة على الشرطية التي تفرض المبدع الرابع وهو الجمهور[1].

سعى مايرهولد إلى البحث عن أداء يكفل له العمل الناجح،منتقدا بذلك الأداء الطبيعي، ومعتبرا أن الأداء الشرطي هو الأصح في ذلك، واعتبر الممثل "مجرد أداة، آلة حية تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كحامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن، مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي الذي لا يتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين[2]، فأعاد الاعتبار إلى الحركة الجسدية على خشبة المسرح، واعتبر أن الخلفية الموسيقية ضرورية لأداء الممثل، فتقنية البيوميكانيك عند مايرهولد ترتكز على الآلية الحيوية للممثل، واصفا بذلك الأداء الآلي البيوميكانيكي بقوله: « ما نحن إلاّ آلات، بمعنى أن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعا بعمليات فيزيائية بديلة معينة، فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتما الاستثارة المطلوبة، التي ستنتقل بدورها للمتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل»[3]، فهو كتلة متحركة وسط فضاء مسرحي إلى جانب العناصر الأخرى كالديكور والإضاءة والإكسسوارات.. الخ.

ومما لا شك فيه أن السعي إلى بناء مسرح جديد، ساهم في إعطاء فكر جديد للرؤية الإخراجية، وإعطاء الممثل أولوية كبيرة في التحكم في طبيعة جسده، جعل وسائط عديدة

[1] فاضل الجاف: فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، ص114.

[2] صالح سعد، الأنا الآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، 170.

[3] مرجع نفسه، ص172.

كالديكور والأكسسوارات تتحكم فيه عبر الفضاء الخارجي المحيط به. وهي النظرة التي سادت عند أدولف آبيا وكريغ بتحقيقهما لمبدأ المشهدية المسرحية جعلت مايرهولد يؤيدهما في ذلك.

المبحث الرابع: سينوغرافيا العرض والمسرح الشامل بيتر بروك.

1- سينوغرافيا العرض والمسرح الشامل* بيتر بروك**:

يعتبر مفهوم المسرح الشامل شائعا في عالم المسرح المعاصر، يتمتع بجاذبية شديدة بين أوساط العرب مخرجين وممثلين وكتابا إلا أن هذا المصطلح الجديد على أرض مسرحنا العربي يكتنفه الكثير من الغموض الذي يدفعنا إلى طرح مشاكله وقضاياه من خلال النظرة والتجربة العلمية، كما يعد مفهوم المسرح الشامل ليس جديدا على الغرب فهو وليد الفترة بين العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر، ويعتبر فاغنر*** من أهم الذين نادوا بالمسرح الشامل إضافة إلى الفيلسوف نيتشه**** الذي اعتبر أن فصل الأنواع الفنية إلى غنائية ودرامية وراقصة أدى إلى خلق فصل كامل في نوعية الجمهور الذي يرتاد كل نوع من هذه الأنواع، وفي هذا الصدد تقول ليلاس حتاحت " المسرح الشامل دراما غير تقليدية تبتعد عن الكلمات التي تعتبر أضعف وسائل التعبير المسرحي وتتجه نحو كل الأنواع موسيقيا غناء- رقص- واللعب وأنماط الحركة المتعددة إذ يتم التزاوج فيها

---

* **المسرح الشامل:** تسمية تعبر عن مسرح يجمع بين فنون متنوعة (سمعية وبصرية) كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان، وهو بذلك يتوجه إلى كل الحواس معا.

** **بيتر بروك:** مخرج مسرحي ومخرج أفلام ومونتير، وكاتب سيناريو، من المملكة المتحدة، ولد في لندن وهو عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، أنجز ما بين 1955- 1965م مجموعة من العروض المسرحية المتميزة مثل: "نحن والولايات المتحدة، تيتوس أندرينيكوس، دقة بدقة، العاصفة، الملك لير، حلم ليلة صيف، ماراصاد، أوديب، ندوة العصافير، أورجاست ذات المصدر الفارسي، والأيك ذات المصدر الأفريقي، واجتماع الطير ذات المصدر الفارسي، والمهابهارتا ذات المصدر الهندي. وقد حقق بيتر بروك دراسات عديدة في المسرح الروسي والمكسيكي والألماني والأمريكي، من أهمها: " كتاب المساحة الفارغة 1969م، يتناول المشاكل المعمارية للمساحات المسرحية، وكتاب النقطة المتحولة"، واهتم بيتر بروك أيضا بالمسرح الأوبيرالي، وأخرج العديد من الأفلام السينمائية وعروض الباليه، كما صمم مجموعة من المناظر والقطع الموسيقية لعروضه المسرحية وأفلامه السينمائية ورقصات الباليه.

*** **فاغنر:** مؤلف موسيقي وكاتب مسرحي ألماني وقائد أوركسترا، ولد في لايبزغ في ألمانيا سنة 1813، توفي في البندقية في إيطاليا سنة 1883، من أعماله الأوبيرالية 'المركب الشبح' سنة 1841، 'لوهينغرين' سنة 1850م.

**** **نيتشه:** فيلسوف ألماني، ناقد ثقافي، شاعر وملحن ولغوي وباحث في اللاتينية واليونانية، كان لعلمه تأثير عميق على الفلسفة الغربية وتاريخ الفكر الحديث، من مؤلفاته 'مولد التراجيديا 1872'، 'نيتشه ضد فاغنر 1889م'.

ما بين الغناء والحوار والجو النفسي.. أما الديكورات فهي لا تعمل كمؤثرات تحدد مكان العرض أو زمانه وإنما تشارك كمؤثرات منظرية تعطي بريقا يأخذ العين للوهلة الأولى وليس هناك فرق واضح بين الممثلين والجمهور أما المنصة العارية تماما فيمكن أن تكون حلبة للسيرك أو بيتا للرقص أو منصة في مسرح استعراضات للمنوعات إضافة إلى كورال في الخلفية وجزء من الفرقة الموسيقية التي تساعد على خلق الإيقاع الصحيح"[1]، فيما يقول موريس بيجار* الذي جمع بين الدراما والرقص «... أن الشامل مرادف لكلمة إتحاد والتي تدل على التآلف بين الممثل والمتفرج والحاجة إلى إلغاء حفرة الأوركسترا وأضواء الحافة وإلى رفع الحاجز العيني أو النفسي بين الناظر والمنظور إليه»، أما بسكاتور** فيرى أن المسرح الشامل «يعمل على كسر الحاجز بين الممثل والمتفرج وهو ما يميل إلى اعتناقه معظم رواد المسرح المعاصر، ويفرق بين نوعين من المسرح، الأول المسرح الشامل الذي يجمع بين عدد من الفنون، بالإضافة إلى مرونة الممثل المتعدد القدرات، أما الآخر مسرح الشمول والذي يمكن أن تستوعب عروضا ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية»[2]، فالمسرح الشامل يعتبر أسلوبا مستقلا له مقوماته وسماته، شأنه شأن الأساليب المسرحية الأخرى كالواقعية والتعبيرية وغيرهما.

ولعلّ من أهم المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي واهتموا بالمسرح الشامل المخرج البريطاني بيتر بروك، الذي ينظر إلى المسرح على أنه فن شامل على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية وألوان وأزياء وماكياج ويسمى هذا المسرح بالمسرح الشامل، فيتخذ هذا المسرح عنده طابعا

---

[1] منى حبرك، محاضرات في مادة المسرح الشامل، جامعة المنوفية، كلية التربية النوعية، شعبة الفنون المسرحية، 2019، ص16.

* **موريس بيجار**: (1927-2007) راقصا سويسريا، فرنسي المولد، مصمم رقصات، ومخرج أوبرا، أدار فرقة باليه بيجار لوزان في سويسرا.

** **إرفين بسكاتور**: (1893-1966) من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة، وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته ليتخذ موقفا من القضايا السياسية.

[2] أسيل عبد الخالق محمد الطائي: محاضرة في المسرح الشامل (مفهوما)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2015:
https://www.uobabylon.edu.iq

إنسانيا يعبر عن حقائق النفس الداخلية، كما يعبر عن الثقافة المشتركة بين الشعوب مادام المسرح له لغة عالمية موحدة[1] ، يمزج مختلف الطوابع والتيارات.

يستند الإخراج المسرحي عند بيتر بروك على ثلاثة عناصر متكاملة وهي 'النص والجمهور والفرقة من الممثلين، وبالتالي فمهمة الإخراج أساسية لأن المخرج هو الذي يفسر النص الأدبي، ويمنحه الروح والحياة، وعليه أن يطور أساليبه مع تطور المسرح وآلياته الإبداعية، وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك: «إن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة (النص والجمهور والفرقة)، وبين هذه العناصر الثلاثة فإن الأول هو الدائم والأساسي، إن واجبه الأساسي هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف، وأن يجسدها بكل الوسائل المتاحة له. وحيث إن المسرح يتطور، وحيث إن جغرافيته وميكانيكيته، واقتناعاته تتغير فإن أسلوب الإخراج يجب أن يتطور أيضا، ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الأوركسترا* لمؤلف موسيقي، فإن وجود المؤلف الموسيقي منفصل تماما عن عروضه...»[2].

يقول المخرج بيتر بروك في كتابه النقطة المتحولة: "موجود كي يضع مختلف العناصر والوسائل طوع إرادته، الأضواء والألوان والمشهد المسرحي والأزياء والماكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، وبضم هذه الأشكال التعبيرية معا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة، يكون الممثل فيها اسما هاما دون شك، لكنه يبقى لباقي عناصر النحو كي يكتسب المعنى، وهذا هو مفهوم المسرح الشامل الذي يعني المسرح في أقصى درجات تطوره"[3] ، وهذه النظرة الموجزة حول مخرج معاصر اقترن في تاريخ الدراما المعاصرة بالمسرح الشامل الذي يجمع بين مجموعة من العناصر المسرحية من إضاءة وماكياج وموسيقى وشعر ورقص وباليه وأقنعة وسرد وإبداع فني وأدبي.

[1] منى حبرك، محاضرات في مادة المسرح الشامل، ص40.

[2] مرجع نفسه، ص41.

[3] بيتر بروك: النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 154، 1991، ص158.

2- **تجريبية بيتر بروك في الديكور والفضاء السينوغرافي:**

بدأ بيتر بروك أولى تجاربه في الإخراج المسرحي في منتصف عامه الأول بجامعة أكسفورد، حيث أخرج مسرحية مارلو* المعروفة (دكتور فوستس)** عام 1942م، وفي عام 1945 دعا إلى إخراج مسرحية شكسبير، ومن خلال هذه التجربة المتميزة الأولى بلور بيتر بروك أسلوبا متميزا في الإخراج وتدريب الممثلين، يعتمد على الارتجال أثناء التدريب، لكنه لم يستطع الخروج كلية عن نمطية المسرح الديني المتشبع بالموروث الثقافي في أوروبا لأنه لم يعرف ما هو المسرح البديل بعد، فلجأ إلى تجربة "أنتونين آرتو"*** من أجل تجسيد مسرح مغاير وبديل للتقاليد المتعارف عليها في المسرح الأوروبي، ومن هذا المنطلق «قرر بيتر بروك في بداية العام التالي 1924م إنشاء معمل مسرحي يجري فيه تجاربه، وساهمت (فرقة شكسبير الملكية) التي كان بروك قد عين مديرا مساعدا لها عام 1964م في تمويل هذه التجربة المعملية»[1]، وقد قدم بيتر بروك تجارب عديدة في إطار مسرح القسوة على خطى أرتو، كما خاض تجارب جديدة في أعمال شكسبير متأثرا بذلك بأعمال مايرهولد، وبالمسرح الآسيوي والأمريكي.

من الواضح أن طريقة بيتر بروك تعتمد على تمثل تقنيات الأسلاف من المخرجين القدامى مع استيعاب تصورات المعاصرين من المخرجين الذين كانوا يجايلونه. لذلك توصف الطريقة الميزانسينية عند بيتر بروك بكونها منهجية تلفيقية تعتمد على اجتهادات الآخرين، وتستند أيضا إلى التجريب النظري والتطبيقي لكل الآراء الدرامية المعروفة في الريبرتوار المسرحي والإخراجي القديم

* **كريستوفر مارلو**: (1564-1593م) كاتب مسرحي إنجليزي، وشاعر ومترجم من العصر الإليزابيثي، يعتبر أشهر الكتاب التراجديين الإنجليز بعد ويليام شكسبير، ويعرف بشعره المرسل.

** **مسرحية الدكتور فوستوس**: مسرحية تراجيدية إليزابيثية بقلم كريستوفر مارلو، تستند إلى قصص ألمانية حول شخصية فاوست والتي تم إنجازها لأول مرة في الفترة مابين 1588م ووفاة مارلو في 1593م، وهي مسرحية مؤلفة بالشعر المرسل والنثر في ثلاثة عشر مشهدا (نسخة 1604) أو عشرين مشهد (نسخة 1616م).

*** **أنتونين آرتو**: شاعر سريالي وممثل كما أنه ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي، ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابه الخاص 'المسرح وقرينه' الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي، ويعد آرتو امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها، ولكنه ذهب إلى مدى أبعد من الذي ذهب إليه أصحاب اتجاهات مناهضة الواقعية.

[1] صبري حافظ: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984، ص13.

والمعاصر على حد سواء، لكن بيتر بروك كان يواجه صعوبتين في مجال التجريب والاختبار السينوغرافي، وهاتان الصعوبتان حسب مساعده شارل ماروفيتز تتمثلان في "أن بيتر بروك من ناحية يستطيع أن يشرح نفسه أفضل مع ممثلين تم تكوينهم بالفعل، ومن ناحية أخرى فإن عديدا من الشباب لم يكونوا موهوبين ولا معدين لبذل مجهودات البحث العلمي، فضلا عن عدم استعدادهم الروحي للانصهار في الجماعة. لقد كان هدفهم في الغالب مجرد المرور إلى فرقة شكسبير الملكية"[1].

من المعروف أن بيتر بروك أقام عروضه المسرحية في الفضاءات المغلقة كقاعات المسرح المعروفة بالعلبة الإيطالية، كما اشتغل على فضاءات مفتوحة احتفالية وطقوسية، حيث مثّل في فضاءات فارغو سينوغرافيا، وفوق فضاء السجادات الإيرانية، واتخذ فضاء الرمال خشبة ركحية في الدول الأفريقية، وقد قدم بروك عروضه المسرحية ارتجاليا كما هو الشأن بالنسبة للعرض الذي قدمه فوق البساط الفارغ بالجزائر، وكان يلقي عروضه أيضا في فضاءات احتفالية طقوسية خاصة وفي أمكنة عامة كالشوارع والحدائق العامة..[2]، وهذا ما يؤكد محاولة بيتر بروك لإنشاء مسرحا ثقافيا عالميا تنصهر فيه جميع الثقافات العالمية لا تغريب فيها ولا استلاب.

وعليه، أعطت هذه الرؤية في بلورة نظرية حول ظاهرة مسرحية سميت بـــ (المساحة الفارغة)* ، انطلاقا من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاد الظاهرة المسرحية، ومن هذا المنطلق لم يعطي فكر بيتر بروك الاهتمام الأكبر لطبيعة الإخراج والتمثيل ومختلف عناصر العرض، واعتبر المخرج شخصا ميتا لا وجود له في الحياة

[1] مني حبرك: محاضرات في مادة المسرح الشامل، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

* **المساحة الفارغة:** كتاب للبريطاني بيتر بروك طرحته مكتبة المسرح لمركز الشارقة للإبداع الفكري خلال معرض الدورة العاشرة لأيام الشارقة المسرحية، صدرت الطبعة الأولى منه في 1969 يتناول فيه بيتر بروك الاتجاهات والقيم والتكنيك التي جعلت منه أهم الشخصيات المؤثرة في مسرح هذا القرن.

التي من ضمنها أن يبحث العلاقة بين الممثل والجمهور واكتشاف الفضاء المسرحي وتحرير الممثل من مختلف القيود، لذا يستند مسرح بيتر بروك على العلاقة الجدلية بين الممثل والمخرج والمشاهد[1].

يقف بيتر بروك ضد مختلف العوامل التي لها علاقة بالرومانسية في إعدادات العرض وإخراجه بعيدا عن الخيال والابتعاد عن الإسراف في الديكور والتجميل، فيقول أن "العوامل ضرورية التي كانت آنذاك لزحزحة القبح والضجر من تلك النصوص التي اهترأت، والآن علينا أن نتطلع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية. إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة، لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية، وفي الداخل تكمن الموضوعات والقضايا والطقوس والصراعات"[2] ، ففكرة المساحة الفارغة التي ابتكرها بروك، هي دراسة معمقة لموضوع الشكل، وهي اختبار لجميع الأساليب والأدوات، لغرض تطويعها لمستلزمات العرض المسرحي، فهذا الأسلوب يشترط إقصاء كل الأشياء الزائدة وغير الضرورية عن خشبة المسرح، كالإسراف والإفراط في استخدام الأشياء في الحياة اليومية، وقد اتضح هذا في قوله: «.. أعطني مساحة فارغة وسأصنع منها مسرحا يشبه بروك، المكان أو المساحة بالمثلث الهندسي، قاعدته أو ضلعه الأساسي مخصص لوعي ومشاعر المتفرجين، أما ضلعاه الآخرين، فهما مخصصان إلى الحياة الداخلية للممثلين وعلاقتهم بالمشاركين معهم من الممثلين الآخرين»[3].

بالإضافة إلى هذا قام بيتر بروك بإخراج مسرحية الملك لير*، والتي صمم ديكورها بنفسه فيقول: «.. أظن أن كل شيء قد بدأ يتحول بالنسبة لي حول الوقت الذي انشغلت فيه بإخراج (الملك لير) ، فقبل أن تبدأ التدريبات الأولى مباشرة، قمت بتحطيم المشهد المسرحي الذي سبق أن صممته، كان مشهدا مثيرا للانتباه ومعقدا، من الحدود الصدئ به جسور صاعدة هابطة، وكنت

[1] صبري حافظ: التجريب والمسرح، ص15.

[2] بيتر بروك، النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، ص92.

[3] علي كامل: انبثاق الشكل وميلاد الحدث المسرحي في مسرح بيتر بروك، مجلة النصوص، العدد 01، انجلترا، أكتوبر 1994، ص103.

* **مسرحية الملك لير:** مسرحية تراجيدية لويليام شكسبير تتكون من خمسة فصول، كتبت سنة 1605م ونشرت سنة 1608م قدمت على المسرح لأول مرة سنة 1606 م، تدور أحداث القصة في بريطانيا القديمة، حيث يقرر الملك المسن لير التخلي عن ملكه وتقسيم مملكته على بناته الثلاث.

مولعا به، وذات ليلة بدا لي أن هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق، وهكذا انتزعت معظم ما في النموذج، والقليل الذي بقى منه كان أفضل، وكانت تلك اللحظة بالغة الأهمية عندي، خاصة أنه كان يطلب مني العمل على المسارح مدرجة مفتوحة، ولم أكن قادرا على فهم إمكانية أن أعمل دون وجود البرواز المسرحي[*]، والعالم المتخيل»[1]. (أنظر الصورة15 في الملحق)

وكما ذكرنا سلفا أن بيتر بروك كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه كريج[**]، ولكن يختلف عنه بأنه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته وليس في المنظر فقط بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي، فبروك يقوم على وضع تصاميم أزياءه منسقة، فمنذ اللحظة الأولى من التمرين يجب أن يعرف أراء الممثل عن أزياءه، فالزيّ لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة، فمثلا ممثل أوروبي أبيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزيّ (الساموراي) الذي يظهر في الأفلام، فالممثل في النهاية لا يقدر أن يطوع الزيّ الذي يرتديه لكي يقنع به المصممين العارفين، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس ليس صحيحا أيضا، فلا يعني أن ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح إذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي[2]، فأصبح الحدث المسرحي نقيض الديكور الذي صار من أولويات التوظيف عند بيتر بروك، حيث يقول: «كنت لا أكف عن صعود السلالم وهبوطها من أجل ضبط تلك الكشافات، الآن اكتفي بأن

---

[*] **البرواز المسرحي**: أو فتحة البروسنيم وهي الفتحة التي ينظر من خلالها الجمهور لخشبة المسرح وقد تحدد هذا المفهوم منذ ابتكار مسرح العلبة الإيطالية في القرن السادس عشر وقد سمي بمسرح العلبة لتخيل المبتكر أن للمسرح أربع جدران تشبه العلبة ومن خلال هذا الحائط الرابع يستطيع الجمهور متابعة ما يجري على خشبة المسرح، ويحدد برواز البروسنيم من الجانبين مرآة المسرح وفي بعض الأحيان يقال الكالوس الأيمن والكالوس الأيسر ومن الأعلى يحدده برقع الستارة الأمامية.

[1] بيتر بروك: النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، ص23.

[**] **إدوارد كوردون كريج**: (1872-1966م) ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظّر مسرحي إنجليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين، ولد في مقاطعة هرتفوردشاير المحاذية للندن الكبرى، وتوفي في فرنسا.

[2] نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016، ص 94.

أقول لفني الإضاءة، أريد إضاءة ساطعة جدا، أريد أن يكون كل شيء مرئيا، أريد أن يكون كل شيء واقفا في مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن، ذات الفكرة التي أدت بنا كثيرا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح وكمشهد مسرحي أيضا، إنني لم أصل لهذه النتيجة لأنني من المتطهرين، ولا لأنني أريد أن أدين استخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة، الأمر ببساطة هو أنني وجدت الاهتمام الحقيقي في مكان آخر، في الحدث ذاته، وهو يحدث في كل حركة دون أن ينفصل عن استجابات الجمهور»[1].

ومما لا شك أن المسرح المثالي في نظر بروك عبارة عن الحدث التلقائي الذي يتفكر في العراء ولا يعتمد على الإعداد المسبق ولا على تشذيب الانفعالات أو عقلنة الاستجابات، إنه فورة انفعالية مركزة ومتوهجة معا فيها بساطة التلقائية وتعقد الخبرة المكتنزة عبر عشرات التجارب والأحاسيس[2]، وقد دعى بروك كذلك إلى إشراك الجمهور في الحدث المسرحي لنشر خياله لفهم العرض المسرحي، ولعلها النقطة التي تشاركها بيتر بروك مع آن أبرسفيلد، والتي نددت على أن الفضاء الفارغ يختلف عن محاكاة العالم الواقعي، ويكون عالما مستقلا، وسواء كان العالم المنصي فضاءً خياليا أو نقلا لواقع حقيقي، فإن الفضاء يصبح المكان الذي نرى فيه رموزا مميزة ولكن " استقبال المتفرج وحده هو الذي يربط بعضها بالبعض الآخر، كما أن خيال المتفرج وحده هو الذي يمدها ويبسطها، إن الفضاء المسرحي يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيميوتي بمعنى الكلمة، ففي الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة في ذاته وكل رمز يتكلم، وبدلا من أن يقول عالما مرجعيا واحدا، يجبر المتفرج على أن يضفي عليه معنى آخر، أن يعطيه مدلولا جديدا"[3]، فالفضاء الفارغ يجعل المتفرج يفعل خياله لسد النقص.

[1] بيتر بروك: النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، ص24.

[2] صبري حافظ: التجريب والمسرح، 26.

[3] آن أبرسفيلد، مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، ص115.

وعليه، يرى بيتر بروك بأننا نذهب إلى المسرح كي نعثر على الحياة، بقوله أن "المسرح كالحياة" ، وقد صنف من أهم المسرحيين في العالم المعاصر، فهو مشروع ببحث عن أصول المسرح وعلاقته بالممثل والجمهور، وفي اعتقاده أن المسرح لا بد له أن يبدأ من المنصة والديكور والأزياء والأضواء والموسيقى...، وفي كتابه الباب المفتوح يعرج على التجريب ويرى أنه من واجب المخرج أن يكون لديه حس باطني عديم الشكل وهو حس الإصغاء، ومن خلال أعماله نجد أن له تأثير كبير لرواج الإخراج المسرحي كغيره من المخرجين المعاصرين أمثال ستانسلافيسكي* وأنطوان آرتو**، وكذلك المسرحي الملحمي بروتولد بريخت***.

* **ستانسلافيسكي:** مخرج وممثل مسرحي روسي، ولد بالعاصمة الروسية موسكو عام 1863، أسس مسرح موسكو للفن عام 1898م.

** **أنطوان آرتو:** (1896-1948) شاعر سريالي، وممثل وناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي، ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابه الخاص "المسرح وقرينه" الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي، ويعد آرتو امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها.

*** **بروتولد بريخت:** (1898-1956م) شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، كما أنه من الشعراء البارزين، من أعماله البارزة دائرة الطباشير القوقازية، والأم الشجاعة وأبناؤها.

الفصل الثالث

أثر المدارس الإخراجية في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري

- **المبحث الأول:** قراءة سينوغرافية في مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"
- **المبحث الثاني:** قراءة سينوغرافية لمسرحية "صواعد".

نماذج المدارس الإخراجية وأثرها في أعمال السينوغراف "حمزة جاب الله"

حتى نتمكن من حصر القيم الجمالية لسينوغرافيا المسرح الجزائري علينا قراءة ودراسة بعض العروض المسرحية التي أشرف عليها "حمزة جاب الله" لسينوغرافيا والتي تناولت مواضيع وظواهر ومشكلات مختلفة.

المبحث الأوّل: قراءة سينوغرافية لمسرحية "الأجداد يزدادون شراسة".

❖ **بطاقة تقنية:**

- **الإنتاج:** وزارة الثقافة للمسرح الجهوي سيدي بلعباس.
- **نص:** كاتب ياسين.
- **ترجمة:** يوسف ميلة.
- **تمثيل:** بن خال أحمد، بن بكريتي محمد، بوسهلة هشام، بن عيسى أبو بكر الصديق، مربوح عبد الإله، سهلي أحمد، بن شميسة حسين، جوزي ياسين، لكروت موسى، سرير حميد، عدنان وهيبة، جناتي سعاد، غربي صارة، مسلم جهيدة.
- **إخراج:** محمد فريمهدي.
- **مستشار فني:** جريو عبد القادر.
- **مساعد الإخراج:** مربوح عبد الإله.
- **كوريغرافيا:** شواط عيسى.
- **موسيقى:** لعمامرة حسان.
- **سينوغرافيا:** جاب الله حمزة.
- **التقنيون:** *- **ريجيسور:** طويل عباس. *- **تقني الصوت:** شرياف العربي.

*- **تقني الإضاءة:** سيد المرابط سيد أحمد. *- **تقني الخشبة:** عباد سمير، لكرون محمد أمين.

*- **إنجاز السينوغرافيا:** بشير لمية. *- **إنجاز الملابس:** جقدو نصيرة.

- **الإنتاج:** سنة 2013.

الصورة رقم (01):

الصورة رقم (02) :

ملخص
الأجداد يزدادون شراسة

هي حكاية هروب مجموعة من السجن أيام الإستعمار...
تسببه رؤيا.
كانت الخطة أن يذهبوا إلى ميدان من ميادين المعارك
إسمه "نجمة" و لكن سرعان ما يتبين لهم غير ذلك
...أكانت خيانة؟
قائد العملية و ملازمه يختلفان حتى الموت.
ويتبين أن الحرب تقتل أول ما تقتل الإخوة.
قد كان أنذرهم أسلافهم إن لم تصدقوا
تموتوا واحدكم بواحدكم...

التقنيون

ريجيسورطويل عباس
تقني الصوت شرياف العربي
تقني الإضاءة سيد المرابط سيد أحمد
تقني الخشبة عبار سمير لكرون محمد أمين
إنجاز سينوغرافيا بشير لمية
إنجاز الملابس جقدو نصيرة

❖ **ملخص المسرحية:**

مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" تسرد أحداث مرحلة التحضير للثورة الجزائرية المجيدة بعد أحداث 08 ماي 1945 تلك المجازر التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي في حقّ الشعب الجزائري، وبهذا الصدد نستطيع أن نقول بأنّ هذه المسرحية ما هي إلاّ امتداد لمسرحية كاتب ياسين "الجثة المطوقة" بنفس شخصياتها وأبعادها.

تعتبر "الجثة المطوقة" من أهم المسرحيات التي استحضرت مجازر 08 ماي 1945 لدى الكاتب لِما تركته من آثار شديدة في نفسية الكاتب، لمعايشته لها والاكتواء بنارها من خلال سجه بعد هذه الأحداث، حيث نرى هذا التأثر من خلال رمزية الشخصيات الأساسية لهذه المسرحية المجسدة في نجمة، سي الطاهر، الأخضر، ولهذا تصبح تمجيداً ملحمياً حاضراً للثورة وإيحاءاً قوياً رافض للاستعمار[1].

تدور أحداث مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" ضراوة عن مجموعة من الجزائريين داخل أحد سجون الاستعمار الفرنسي الغاصب، يرسمون خطة للهروب من هذا السجن وفعلاً يتحقق الحلم ويفرون منه للذهاب إلى ميدان من ميادين المعارك ، لكن سرعان ما تبيّن لهم وجود عائق أمام هدفهم في المقاومة والحصول على الاستقلال، فالعائق هو تلك الخيانة والموالات التي تجسدت في شخصية سي الطاهر التي تتظاهر بالتديّن لخدمة وموالات الاستعمار، فيقوم حسان ومصطفى المخططان لعملية الهروب السابقة بتصفيته، لتستمر المسرحية بمشاهد لاحقة يتصاعد فيها الصراع بينهما يصل إلى قتل مصطفى لحسان ترمز أن الحرب أوّل ما تقتله هو الإخوة[2].

يُفتتح العرض المسرحي بمجموعة من المساجين وراء La perche التي تستخدم للإضاءة، تثبت عليها مصابيح الإنارة، وجدت La perche المنخفضة تحت إنارة خافتة يرددون المساجين مقطوعات بدوية ثورية، ليبدأ العمل المسرحي فعلياً داخل حجرة السجن الفرنسي التي يتواجد بها مجموعة من

[1] ينظر ملخص المسرحية.

[2] لقاء مع المخرج محمد فريمهدي.

المساجين يخططون للهروب منه في المشهد الأوّل، أمّا المشهد الثاني تدور أحداثه حول اتجاه السجين مصطفى وحسان نحو أحد العملاء في شخصية سي الطاهر لتصفيته، أمّا المشهد الثالث محاولة البحث عن المرأة المتوحشة التي ترمز إلى الوطن أو المحاولة البحث عنه بالاستقلال، يصفر عن هذا البحث الاختلاف أو الصراع بين مصطفى وحسان لينتهي بمقتل حسان، بعد ذلك الاتفاق والتلاحم الذي كان بينهما، أمّا المشهد الأخير يسرد لنا أحداث وصور تعبّر عن مغادرة المستوطنين أرض الوطن وتحصل الجزائر على الاستقلال[1]. وهذه المشاهد تحت ضوء رؤية المخرج وفق أساسيات الواقعية الجديدة[2].

❖ السينوغرافيا الشاملة لمسرحية "الأجداد يزدادون شراسة":

أوّل ما يظهر بعد رفع الستار مباشرة:

يظهر جميع الممثلين وراء La perche المنخفضة التي تعتبر من أحد العناصر التي تشكل الخشبة من الناحية اللوجستيكية، تستخدم لحمل مصابيح الإضاءة يرددون أغاني أو مقاطع تعبّر عن ارتباط أجدادنا بالتراب أو الأرض ما جعلهم يصرون أن تشعل الحرب فتيلها بعد أحداث 08 ماي 1945، تُصاحب هذه الأغنية دندنات موسيقية من طرف المخرج نفسه مستوحاة من أغنية المطربة الجزائرية نورة*.

يعبّر انخفاض La perche عن وطأة المستعمر الجاثم على صدور الجزائريين، لتحمل دلالات ومعاني الغبن والثقل الذي عاشه الشعب الجزائري إبّان الاستعمار[3]، وجدت الإنارة الخافتة في هذا

[1] ينظر عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" DVD.

[2] مقابلة مع المخرج.

* افتتاح المسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" يرددون عبارة وطنية خلف La perche المنخفضة.

[3] مقابلة مع المخرج.

المشهد مسلطة نحو الأسفل والمعلقة بحامل المصابيح المنخفض، دلالةً على ثنائية الحضور والغياب للأجداد، فهم غائبين تحضر فقط فكرتهم أو إيمانهم بالحصول على الاستقلال والإصرار عليه[1].

الصورة رقم (03):

- **الديكور:**

لجمالية الديكور أهمية عظمى في نجاح العرض المسرحي لأنّه يشكل علاقة قويّة بين الدراما والتشكيل على خشبة المسرح لدى يعتبر أحد المقومات المهمّة للعرض المسرحي[2].

عرفت هذه المسرحية ديكوراً واحداً فقط جسد في المشهد الثاني، تشكل هذا الديكور بمجموعة من الحقائب مختلفة الأشكال والأحجام لترسم لنا عرش سي الطاهر ذلك العرش الهش الذي أسس بتلك الأموال والمجوهرات التي قدمت لـــ سي الطاهر للتبرك به أو الأموال التي حصل

[1] مقابلة مع المخرج.

[2] ينظر، عبد المجيد الطلحة، البعد الدرامي والتشكيلي للديكور المسرحي، مقالة منشورة على الموقع: http://rs.ksm.edu.com تاريخ التصفح: 2020/07/18.

عليها جرّاء بطشه وظلمه، إضافة إلى رمزية الحصول على الأموال الطائلة للذين يوالون الاستعمار الفرنسي[1].

ذكر سمير أحمد بأنّ الديكور ليس مجرد قطع مادية جامدة بل هو مكونات لها دورهم من خلال قوله: « الديكور ليس مجرد صورة أو مكان يتحرك فيه الممثلون، فالديكور له دور مهم في إعطاء رأي في الدراما وليس مجرد أبواب وشبابيك، وشوارع»[2]؛ بمعنى أنّه يمكن استعمال أشياء أو حيل أخرى لتشكيل الديكور أو خدمة فكرته، هذا ما يبدو جليّاً في هذه المسرحية بتحوّل القطع الإكسسوارية الحقائب إلى ديكور مبني شكل العرش أمام أعين المتلقي[3].

الصورة رقم (04):

مجلس سي الطاهر شيخ الزاوية وموريديه يظهر عرش سي الطاهر بالحقائب

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

[2] عبد المجيد الطلحة، المرجع السابق.

[3] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

الصورة رقم (05):

دخول مصطفى وحسان على سي الطاهر متخفيين بالزيّ العسكري توضح شكل العرش

- **الأزياء:**

للزيّ المسرحي أهمية بالغة في العرض الدرامي فهو المظهر الخارجي للشخصية المسرحية، أي أنه عنصر مرئي يرفع الإبهام ويعرّف بالشخصية لدى المتلقي بأبعادها النفسية والاجتماعية عن طريق الشكل واللون والملمس.

اختلفت الأزياء في هذه المسرحية في ألوانها حسب الشخصية وأبعادها، فنجد اللباس البرتقالي للمساجين يرمز إلى مساجين "قوانتنامو"، لتحمل دلالات تعبّر عن ما يحدث للأسرى المسلمين والعرب داخل مثل هذه السجون، والتي تعبّر أيضا على الاستعمار الغربي الذي لازال مستمراً إ لى الآن بطرق مختلفة عن الطرق القديمة التي كان يحط بها الاستعمار بكلّ قوته العسكرية وبطرق وأساليب أخرى حديثا.

الصورة رقم (06): [1]

مساجين داخل حجرة السجن توضح اللباس باللون البرتقالي

أمّا الرداء الأحمر الذي يرتديه السجناء يعتبر من الألوان الساخنة التي ترمز إلى الجسد ومتعلقاته، وهنا يرمز إلى الدم جرّاء تلك السلسة من الاغتيالات والعدد الهائل من الشهداء في أحداث 08 ماي 1945 ، والدماء التي سالت لنيل الاستقلال.

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (07): [1]

الرداء الأحمر في مشهد حث المرأة المتوحشة نجمة أبنائها للقيام بالثورة

أضفى اللون الأحمر واللون البرتقالي نوع من الجمالية لانسجام اللونين.

جسد جميع الممثلين شخصيات مختلفة بنفس اللباس إلاّ مصطفى وحسان وشخصية نجمة والعقاب وسي الطاهر، حيث جسدوا شخصيات السجناء والموردون والأجداد بنفس اللباس والشيء نفسه بالنسبة للباس الأزرق النسوي. برز اللباس الأزرق للشخصيات النسائية فقط، إيحاءاً بالتسلّط والعلي لتجسيدهم شخصية الموردون لِما يحمله اللون الأزرق من دلالات التسّلط والظلم، أي أنّه لم يكن شيخ الزاوية هو الباطش الظالم وحده بل حتى موردوه وأتباعه لخدمة الاستعمار الفرنسي ومصالحهم الشخصية.

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

الصورة رقم (08): [1]

مشهد داخل زاوية سي الطاهر ومجلسه من الموردين (النساء باللون الأزرق)

وأضيف اللون الأسود للكترة النسائية فوق لباس الأزرق حينما تجسدت شخصيات الأجداد من بنات هذا الوطن المجاهدات، حيث يحمل اللون الأسود الحالة النفسية التي وصلن إليها أمّهاتنا وجداتنا جرّاء فقط الأحبة والأهل.

[1] عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

الصورة رقم (09) [1]

شخصية نجمة تحث بنات الوطن لتقديم النفس والنفيس لاستقلال هذا الوطن.
يلبسنّ الكنزة السوداء فوق اللباس الأزرق.

أمّا شخصية سي الطاهر فقد كان يمتزج لباسه بالأزرق والأحمر والبرتقالي والأخضر. أمّا الأزرق منه فيحمل نفس دلالات اللون الأزرق سابقاً في التسلط المتمثل في سروال الشخصية، والأحمر لون الكنزة التي تُوحي بالدم وعدد القتلى الهائل التي كانت السبب في هدمها شخصية سي الطاهر بالتواطؤ مع الاستعمار الفرنسي.

يُوحي اللون البرتقالي لقميص شخصية سي الطاهر على ذلك العدد الهائل من المساجين التي سببها هذه الشخصية، ونفس الدلالات التي يحملها اللون البرتقالي للمساجين في مشهد حجرة السجن، أي طريقة الاستعمار الحديث بخلق أتباع موالين له يتعايشون مع الشعب الجزائري لمعرفة كافة المستجدات والأحداث والذين يساندون الثورة ويدعمونها للوشاية بهم.

[1] عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

أمّا اللون الأخضر فهو الشال الملفوف على رقبة الشخصية التي ترمز إلى البعد الديني التي كانت تتقمصها الشخصية في "شيخ الزاوية".

الصورة رقم (10): [1]

مشهد استجواب مصطفى وحسان سي الطاهر

أمّا شخصية نجمة التي تحمل الرداء الأبيض تحمل في طياته النقاء والصفاء وقداسة الوطن التي يؤمن بها أسلافنا الرافضين لفكرة تنجيسها من طرف المستعمر الفرنسي، وتُوحي أيضا الصفاء والنقاء والقداسة لتلك المرأة المتوحشة التي تحث أبنائها للثورة وطرد المستعمر لعدالة قضيتها وأحقيتها.

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

الصورة رقم (11):

مشهد حوار بين المرأة المتوحشة نجمة والعقاب

تتسم شخصية العقاب باللباس الرث المتمزق لكي يبعدنا هذا اللباس عن أيّ إيحاء للشخصية العادية، فقد كان لباسه مغري ومهيب تتدلى منه بعض الحبال، وبهذا يرسم لباس شخصية العقاب نفس الطريق المرسومة سينوغرافياً في بداية المسرحية تلك الحبال والسناسل المتدلية[1].

يحمل لون لباسه نفس اللونين السابقين الأحمر والبرتقالي، كون العقاب من الطيور الآكلة للحوم يتزامن وجوده مع الكم الهائل للجثث المقاومين والمساجين وعدد القتلى جرّاء أحداث 08 ماي 1945.

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (12):[1]

مشهد حوار المرأة المتوحشة مع العقاب

- **الإكسسوار:**

وظفت هذه المسرحية كم من الإكسسوارات حملت معان مختلفة حسب كلّ مشهد، فنجد الجبال والسلاسل المتدلية في المشهد الأوّل التي تُوحي بالفضاء الذي يتواجد فيه المتمثل في حجرة السجن، وتحمل دلالة أخرى تعبّر عن القيود التي فرضها الاستعمار، والسياسة التي انتهجها المستعمر لتضييق الخناق على صدور المسجونين من الأجداد[2].

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

[2] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (13):

الحبال والسلاسل المتدلية في حجرة السجن

جسدت وسادة السجناء التي تشكلت بطي الرداء الأحمر المذكور سابقاً، دلالة على حملهم لدمهم في أكفهم، ينتظرون حذفهم إن أكتشفت خطتهم في الهروب للبحث عن شخصية المرأة المتوحشة مهما كلفهم ذلك حياتهم.

الصورة رقم (14)[1]

السجناء يتوسدون الوسادة الحمراء (الرداء الأحمر المطوي)

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

- **القبعة:**

وُظفت القبعة بتوظيفات مختلفة نجدها في شخصية سي الطاهر تلك القبعة الزرقاء التي تؤكد التسلّط التي يحمله سروال سي الطاهر، ودعمت صورة عرش سي الطاهر وكأنّ القبعة تاج الملك رمز التسلّط والظلم.

الصورة رقم (15):

مشهد من مجلس سي الطاهر وموردوه وقيامهم بطقوسهم الصوفية تظهر القبعة الزرقاء

وُظّفت القبعة السوداء التي ارتداها كلٌ من مصطفى وحسان، للدلالة على القبعة العسكرية تخفياً بالزيّ العسكري للدخول عند سي الطاهر لتصفيته، يرتبط لون القبعة الأسود تدعيما للون الكترة السوداء السابقة للأمهات رمزا عن أسباب ذلك الحزن العسكريين الفرنسيين لقيامهم بتلك السلسلة من الاغتيالات.

الصورة رقم (16):

مشهد استجواب مصطفى وحسان لـ سي الطاهر

ووُظّفت في نهاية المسرحية في المشهد الأخير تلك القبعات الرجالية والنسائية على اختلاف ألوانها وأشكالها في مشهد رحيل المستوطنين من ميناء الجزائر تماشياً مع الموضة وطريقة اللباس آنذاك، وتعبيراً عن حالة الترف التي عاشها المستوطنون الفرنسيون[1].

الصورة رقم (17):

مشهد رحيل المستوطنين

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

وُظّفت قطعة القماش الاخضر كقطعة إكسسوارية تحمل دلالتين؛ الأولى استعملت في التعبير الكوريغرافي في مجلس سي الطاهر تلك الكوريغرافيا تُوحي بالطقوس الصوفية التي كان يمارسها سي الطاهر وموردیه، بقيت تحمل نفس المعنى إلى أن قتل سي الطاهر لتتحول إلى نعش يُسحب به من طرف العقاب كدلالة ثانية[1].

الصورة رقم (18)

مشهد يعبّر عن الطقوس الصوفية بين شيخ الزاوية وموردیه

الصورة رقم (19)

صورة توضح العقاب فوق جثة سي الطاهر يسحبه من فوق قطعة القماش الأخضر

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

نجد المسدس في هذه المسرحية كقطعة إكسسوارية تستعمل لقتل سي الطاهر بعد استجوابه من طرف مصطفى وحسان.

الصورة رقم (20):

مشهد استجواب سي الطاهر بوضع مصطفى المسدس على رأسه

- **الحقائب:**

وُظّفت نفس الحقائب كقطع إكسسوارية في مشاهد مختلفة، لذى تعتبر القطعة الإكسسوارية الأهم في هذه المسرحية لِما أضفته من جمالية سنوغرافيا لها دلالات مختلفة، نجدها ترمز على الغنائم والكنوز التي كان يكتسبها سي الطاهر من خلال التبرك به في تقديم الأموال والهدايا وهدايا الاستعمار التي تشتري ولائه، لتبني له ذلك العرش الذي يتسلط به على بني جلدته، ليتقاسمها الموردون بعد موته، إيحاءاً على أنّ ولاء هؤلاء الموردين مزيف وغير صادق، بل هو ولاء ظاهري

مصلحي ويُوحي أيضا بأن ذلك العرش الذي يبنى بالنهب والسرقة هو عرش لا أساس له لهشة قاعدة هذا العرش فيسقط من فوقه[1].

الصورة رقم (21):

مشهد دخول الموردين بالكنوز المحمّلة في الحقائب لشيخ الزاوية

الصورة رقم (22):

تشكيل عرش سي الطاهر بالحقائب

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (23):

مشهد تقاسم الموردين ثروات سي الطاهر بعد موته

تستعمل الحقائب مرة أخرى لتحملها النساء في مشهد البحث عن المرأة المتوحشة وما تحمله من إيحاءات عن حمل الزاد والنفس والنفيس لخدمة الثورة لطرد المستعمر.

الصورة رقم (24):

مشهد إيجاد المرأة المتوحشة

استعملت نفس الحقائب للمرة الرابعة كقطع إكسسوارية تُوحي بمغادرة المستوطنون من ميناء الجزائر وتحصيلنا على الاستقلال، تعبّر لنا عن تلك الصورة التي غادر بها المستوطنين بحمل حقائبهم وأغراضهم والنظر إلى ما تركوه من خيرات والتعلّق بهذا البلد الساحر بنظر تحسّر[1].

الصورة رقم (25):

مشهد مغادرة المستوطنين الوقوف أمام مدخل الميناء والتحسّر على ما تركوه في هذه البلاد

- **جسد الممثل وحركته داخل المحيط السينوغرافي:**

يتحمّل الممثل بواسطة جسده العبء الأكبر من عملية التحويل التي تتكفل بنقل المكتوب إلى أدائي مرئي، لأنّه « لا يقتصر جسد الممثل على الأداء فحسب، وإنّما يحول ما يحيط به إلى فعل مسرحي وقد يحوله إلى دلالات، فيصنع هذا الجسد بكلّ ما يعنيه وما هو حوله من مكان وحدث وسينوغرافيا وحكاية سيميائية... »[2]؛ بمعنى أنّه لا يوجد بديل عن جسد الممثل في المسرح، بل

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

[2] جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، ترجمة: صالح راشد، مجلة فصول، مجلد 14، عدد 01، القاهرة مصر، 1995.

يُستعان بما هو خارج الجسد من العناصر السينوغرافية الأخرى كالإضاءة والديكور والماكياج حتى يصل إلى مستوى الإقناع الفنّي في الأداء.

سُجلت مجموعة من حركات الممثل في هذه المسرحية لتصل إلى الإقناع الفنّي أهمها ذلك التعبير الكوريغرافي في المشهد الأوّل الذي أداه المساجين داخل حجرة السجن، تعبّر عن ذلك التجانس والتلاحم والتعاون بين السجناء لتجسيد فكرة مقاومة الاستعمار من خلال الهروب من السجن، واستخدم هذا التعبير ليُضفي على العرض صورة جمالية من خلال هذه التعابير الجسدية[1].

الصورة رقم (26):

صورة كوريغرافية داخل السجن

إضافةً إلى ما سبق، وجدت تعبيرات كوريغرافية أخرى استهلت المشهد الثاني لحظة دخول موردي سي الطاهر بالحقائب المحمّلة بالأموال والمجوهرات، ليتبعه دخول سي الطاهر في جوّ الدخان والجاوي تعبّر عن ذلك الجوّ الذي يعيشه المتصوفين وطقوسهم.

[1] مقابلة مع المخرج.

الصورة رقم (27):

دخول سي الطاهر وموردين بداية المشهد الثاني

نضيف التعبير الكوريغرافي بين المرأة المتوحشة مع العقاب لطرده هذا الأخير تعبيراً عن الاستقلال بالتوقف عن وجود أيّ جثث كون العقاب يتواجد بوجود جثة، والتعبير الكوريغرافي للمرأة المتوحشة التي تحث أبنائها للثورة على المستعمر الغاشم وطرده.

الصورة رقم (28):

الصورة رقم (29):

كوريغرافيا المرأة المتوحشة مع العقاب والأجداد

تُضيف أيضا كوريغرافيا لحظة الهروب من السجن في حركات متجانسة، استعملت للانتقال من المشهد الأوّل إلى المشهد الثاني بسلاسة خلق جمالية في العرض بعيداً عن أيّ انقطاعات أو نمطية.

الصورة رقم (30):

مشهد الهروب من السجن

نفق عند أهم المحطات في هذا العرض من خلال حركة الممثل داخل المحيط السينوغرافي تمثل في مرور شخصية المرأة المتوحشة كمرور خيالي، يراها الحارس (السجين) الليلي تعبيراً عن مدى تشبث السجناء بفكرة الاستقلال وتأكيد ضرورة دفع المرأة المتوحشة (نجمة) إلى دفع أبنائها لنيل استقلالهم بالثورة[1].

إضافةً إلى حركات الممثلين وأجسادهم التي عبّرت عن عملية الحفر بجمل أحد السجناء لصديقه، لينضمّ إليهما السجين الثالث ليتعاونا في حمله، وعند إستقاط بقية السجناء يكتشفون

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

خطتهم لينضموا إليهم فيقوموا بحركات تعبّر عن الوحدة والتلاحم للهروب من السجن بنوع من الجمالية[1].

الصورة رقم (31):

الصورة رقم (32):

صورة معبّرة عن عملية الحفر

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

نشير أيضا إلى تكرار مشهد لحظة اغتيال سي الطاهر بعد المساءلة من طرف حسان ومصطفى ما يحقق صورة جمالية ترمز لسرعة مرور العقاب بحيث لا يمكن مشاهدة في المشهد الأول من شدّة سرعته، ويرمز وجوده مع وجود أيّ جثة أو اغتيال.

وقد عبّر السينوغراف عن شدّة سرعة طائر العقاب من خلال تجسيد هذه الشخصية من طرف ممثلين اثنين ينتقل إلى مقدمة الخشبة وإلى خلفها وعن يمينها وشمالها وإلى الأعلى بسرعة هائلة[1].

الصورة رقم (33):

مشهد يوضح تقمّص ممثلين لنفس شخصية العقاب

[1] ينظر، عرض مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، DVD.

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

خدمت الموسيقى والمؤثرات الصوتية حركة الممثل وجسده للوصول إلى الإقناع الفنّي بصورة فنيّة وجمالية، تجسدت من خلال تلك المقطوعات الغنائية التي استهلّ بها السينوغراف المسرحية فكانت موسيقى تمهيدية تحفيزية لقيام الجزائريين بثورتهم ضدّ المستعمر، صاحبت هذه الموسيقى دندنات من أداء المخرج نفسه مستوحاة من أغنية المطربة الجزائرية "نورة" تعبّر عن ارتباط الأجداد بالتراب والأرض ما يجعلهم يصرون على قيام الثورة بعد أحداث 08 ماي 1945[1].

تبقى هذه الموسيقى بنفس الوتيرة الإيقاعية إلى أن ترتفع إيقاعاتها في مشهد الهروب من السجن وتدخلنا في المشهد الثاني مع الإيقاعات المصاحبة لكوريغرافيا دخول سي الطاهر وموردیه، بحيث تعبّر هذه الإيقاعات وتؤكد إيقاعات طبول الزهد الصوفي وطقوسه[2].

وبهذا قد استعملت الموسيقة للانتقال من مشهد لآخر، فخدمت العرض جمالياً، أمّا المؤثرات الصوتية وُظّفت في مشهد سي الطاهر صوت تلك الطلقة النارية من المسدس التي أردته قتيلاً، وصوت إقلاع الباخرة التي تحمل المستوطنين لحظة طردهم من ميناء الجزائر، وصوت المفاتيح التي يستعملها الحارس الفرنسي ترمز للحياة التي كان يعيشها السجناء وحالة القلق والخوف من اكتشاف أمرهم، والتناوب المساجين في مراقبة تحركات الحارس في الخارج[3].

يبقى هذا الإيقاع مرتفعاً في الموسيقى التي تزامنت مع التعابير الجسدية اللاحقة.

- **الإضاءة:**

الإضاءة عنصر أساسي في تصميم المشهد المسرحي، تكمن وظيفتها بجعل باقي العناصر السينوغرافيا تظهر بصورة مرئية وواضحة لدى المتلقي، فلا يمكن تقديم العرض المسرحي في الظلام

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

[2] نفسه.

[3] نفسه.

التام بدون مصادر الإضاءة لإنارة المشاهد المسرحية، وكذا وظيفتها في تحقيق الرؤية والتأكيد، والتركيز والتكوين الفنّي، والإبهام بالطبيعة وتحقيق الزمكنة.

ونجيد بالذكر الخصائص الفنيّة التي تحققها الإنارة، نذكر منها: «كمية الضوء، لون الضوء، كيفية توزيع الضوء»[1]. وهذه الخصائص تمثل الجماليات البصرية التي يمكن للإضاءة المسرحية التي تمنحها للعرض المسرحي.

حظيت الإضاءة في هذه المسرحية بالأهمية الكبرى نظرا للدور الأساسي والهام التي قامت به من إخراج الشخصيات من فضاء إلى فضاء آخر في ظلّ المساحات الفارغة كإنارة مشهد لحظة هروب المساجين لتنتقل بنا من السجن إلى زاوية سي الطاهر[2]. تظهر في الصورة السابقة (كوريغرافيا الهروب من السجن).

واستعملت الإنارة المتقطعة في المشهد المكرر مشهد قتل سي الطاهر لتعبّر عن وجود العقاب في المرة الثانية، تمحو أيّ خلل تقني أو أي ما يعرقل مجرى سير العرض في قيمة جمالية انسجمت مع مكونات الأخرى.

وقد وُظفت الإضاءة لتحديد المشهد الأوّل، حيث شكّلت إطار يُحدّد حجرة السجن التي يتواجد بها الأجداد المسجونين وبهذا فقد حدّد المكان.

[1] ينظر، تاريخ تطور الإضاءة المسرحية/ مقالة منشورة بموقع تعليم المسرح على الرابط: http://theaterlearnblogspot.com تاريخ النشر: 2009/11/12، تاريخ التصفح: 2021/10/26.

[2] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (34):

الإضاءة تحدّد جدران حجرة السجن

وُظفت بعض الدوشات الضوئية الملونة بألوان ودرجات مختلفة حسب المشهد كالدوش الأبيض الذي يسلط على الحارس الليلي تحت إنارة خافتة، تخدم مرور طيف المرأة المتوحشة داخل السجن لتحقيق رمزية الخيال.

الصورة رقم (35):

مرور طيف المرأة المتوحشة داخل حجرة السجن

يسلّط دوش أبيض وأحمر بدرجات مختلفة على شخصية العقاب، الأبيض منها للحوارات العادية للتحقق التأكيد والتركيز، أمّا الدوش الأحمر المسلّط على العقاب تزامن مع وجود الجثث الرامز للقتل والدم المهدور لشهداء الوطن.

وُظفت الإنارة الزرقاء التي تحمل في طياتها مدلولات تفاؤلية، كتلك الإنارة الزرقاء المسلّطة في حجرة السجن تفاءلاً بهروبه للقيام بالثورة لنيل الحرية وطرد المستعمر.

الصورة رقم (36):

الإنارة الزرقاء التفاؤلية

وقد استعملت الإضاءة مرة أخرى لتحديد المكان من خلال الضوء المسلّط على الستار الخلفي ليشكل باب لميناء الجزائر ليخرج منه شخصيات المستوطنين لحظة نيل الاستقلال[1].

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

الصورة رقم (37):

تشكيل الإضاءة لمدخل الميناء

إضافة إلى العناصر السينوغرافية التي حققت قيم جمالية مختلفة وجدت بعض الحيل لخدمة الجوّ الدرامي جمالياً كالدخان والغبار الذي نتج عن سقوط جزء من حائط السجن جرّاء الحفر لينتقل إلى جوّ البخور والجاوي الذي كان يقام في الطقوس الصوفية والزهد في زاوية سي الطاهر، وبهذا فمادة واحدة الدخان خدمت العرض جمالية استعملت للانتقال من مشهد لآخر، إضافة إلى درجة ارتفاع حامل مصابيح الإنارة La perche حيث كانت منخفضة في بداية المسرحية لتحمل دلالة على وطأة الاستعمار الجاثم وطرقه للتضييق على الجزائريين كحيلة أخرى لترفع نسبياً في المشاهد الموالية لترك ساحة اللعب الدرامي لترتفع نهائياً في آخر المسرحية ترمز إلى لحظة الاستقلال وطرد المستعمر[1].

انتهج المخرج في هذه المسرحية مجموعة من الرؤى الإخراجية لتنصهر كلّها وفق رؤيته الشخصية المطبقة على هذه المسرحية المتمثلة في الواقعية الجديدة[2].

[1] مقابلة مع مخرج المسرحية.

[2] نفسه.

المبحث الثاني: قراءة سينوغرافية لمسرحية "صواعد".

❖ **بطاقة تقنية:**

- **الإنتاج:** وزارة الثقافة للمسرح الجهوي معسكر.
- **نص:** هارون الكيلاني
- **معالجة النص:** عبد القادر جريو.
- **تمثيل:** بلعابد أمينة، درعي فاطمة الزهراء، أبو بكر بن عيسى، محمد فريمهدي، مربوح عبد الإله، عبد المجيد بلخادم.
- **إخراج:** عبد القادر جريو.
- **سينوغرافيا:** حمزة جاب الله
- **تصميم العرض:** عبد القادر جريو، بمساعدة: حسين مختار.
- **كوريغرافيا:** خديجة حابس
- **التأليف الموسيقي:** صالح سامعي.
- **تقني الإضاءة:** سمير عمامرة، بمساعدة: سفيان بلقاسم.
- **تقني الصوت:** بن يحي بن سعاد.
- **آليان:** قادة كروم، سفيان بلقاسم.
- **ريجيسور:** مختار خدة.
- **المراقبة العامة:** صمد أمين لكحل.
- **مدير الإنتاج:** رشيد جرور.
- **إنتاج:** 2014.

❖ **ملخص المسرحية:**

تدور أحداث هذه المسرحية عن معاناة المرأة الجزائرية، في محاولة اغتصاب الأنثى ومعاملتها السيئة والقاسية وكأنّها ليست بإنسان، في قصة مؤلمة بطلتها امرأة تقع فريسة لثلاث رجال لكلّ واحد منهم هدف أو شهوة تفرغ من خلالها؛ فالأوّل يريد منها الإنجاب، والثاني يريد شرائها بالمال، والثالث له رغبة جامحة في اغتصابها والتنكيل بها دون رحمة أو شفقة، لكن قوة المرأة وتمردها على المجتمع تصنع لها شخصية أخرى تواجه بها الواقع المر، فيجسد العرض خوف المرأة وتيهانها فيما تريده من هؤلاء الرجال والفصل فيه ، فينطلق الكاتب من خلال نصه في تفصيل الأنثى الحقيقية التي تقاوم من أجل عيشها في ظلّ ظروف قاهرة، لأنّه لا يوجد يديل تحتضنه بطلة المسرحية التي تبقى في صراع داخلي ملغم بتعقيدات الحياة وقساوتها، رسمت مجموعة من المشاهد الجميلة والمتناسقة عبّرت عن الأنثى ومعاناتها في ظلّ غياب الرأفة الإنسانية أو التحلي بروح المسؤولية وتأنيب الضمير من خلال مشاهد مفاجئة فحواها التربية وركيزة الأخلاق، والشرف الذي لا يسمح لها بالخضوع لنزوات الرجال الثلاثة مهما تطلب الأمر[1].

❖ **السينوغرافيا الشاملة لمسرحية "صواعد":**

أوّل ما يرفع الستار نجد خشبة المسرح الحمراء محدّدة بالإضاءة في شكل دائري ، يتواجد عليه ديكور واحد يشكل سرير النوم مغطى بساعة، يتموضع في الزاوية الخلفية اليمنى من الخشبة، يصدر من هذا السرير ضوء أبيض متسلط على وجه الرجل الأبكم المستلقي عليه، تُصاحب هذه الصورة السينوغرافية موسيقى تمتزج بدقات الساعة بإيقاع يدلّ ويُوحي على القلق والاضطراب تصف الحالة النفسية للرجل الأبكم إلى دندنات من الراي الجزائري، لتتغيير الإضاءة فتصبح إنارة عادية لبداية المسرحية.

[1] جريدة الفجر، بتاريخ 2014/02/07، تاريخ التصفح: 2021/10/18. ينظر، حسان. م، مسرحية "صواعد تمرد الأنثى ضدّ الرجال الباحثين عن الاغتصاب".

- **الديكور:**

وُجد الديكور البسيط الوحيد في هذه المسرحية كون السرير القطعة الوحيدة المشكلة له في زاوية الخشبة الحمراء، إضافةً إلى الساعة المعلقة على الستار ذات العقرب الوحيد دون أيّ أرقام، إضافة إلى ثلاث منصات للجلوس إحداها على شكل X تحمل معاني تلك العلاقة الحميمية بين فدوى والرجال الثلاثة.

أمّا أرقام الساعة موجودة فوق السرير لتغطيته تتجانس معه لشكله الدائري الذي يُوحي بالدائرة المفرغة التي لا جدوى منها، والساعة التي يدور عقربها الوحيد بالعكس إيحاءاً بتقلبات الدنيا سلبياً على جميع الشخصيات في هذه المسرحية[1].

الصورة رقم (38):

صورة لديكور المسرحية

[1] عرض مسرحية "صواعد"، DVD.

- **الإضاءة:**

خدمت الإضاءة هذا العرض في عدّة مشاهد الذي كان لها دور هام لإثرائه جمالياً وفنّياً نذكر منها:

تحديد شكل الغرفة الدائري الذي يحمل الدّلالات التي أعربنا عليها سابقاً. فشكلت غرفة النوم ذات الشكل الدائري التي تسرد فيه هذه الأحداث، تبدو واضحة في الصورة السابقة.

ساعدت الإضاءة دخول الشخصيات الثانية والثالثة، أمّا الثانية التي تريد شراء فدوى بالمال والشخصية الثالثة ذلك الرجل الماجن الشرير الذي يريد اغتصاب فدوى.

الصورة رقم (39):

دخول شخصية الرجل الذي يريد شراء فدوى بالمال

الصورة رقم (40):

دخول شخصية الثالثة التي تريد جسد فدوى

وبهذا فقد شكّلت الإضاءة عنصر من عناصر الديكور المتمثل في باب غرفة النوم، من خلال ذلك الدوش للضوء العادي المسّلط على الشخصيتين.

خدمت الإضاءة الزمان المسرحي بتشكيل شباك الغرفة من خلال ذلك الضوء المسّلط على الشخصية الماجنة داخل الكواليس، إيحاءًا بزمن المشهد أي الأحداث المشهد في وضح النهار.

من هذا نستنتج أنّ الإضاءة شكّلت عنصرين من الديكور المسرحي الشباك وباب الغرفة، وخدمت زمان المشهد.

الصورة رقم (41) [1]:

تشكيل شباك الغرفة بواسطة الإضاءة

خدمت الإضاءة عرض مسرحية "صواعد" بتعبيرها عن الأبعاد السيكولوجية للشخصية الثرية التي تريد شراء فدوى، فعبّرت عن الغيرة جرّاء زيارة الشخصية الماجنة لـــ فدوى، فنرى أنّه وجدت إنارة عادية على جانبي السرير.

الصورة رقم (42):

مشهد غيرة الرجل الثري من الرجل الماجن

[1] عرض مسرحية "صواعد"، DVD.

نُضيف أيضا توظيف الإنارة المتقطعة (نور- ظلام) لتجسيد مشهد فوبيا الظلام لهذه الشخصية التي تدخل في حالة هستيريا خوفاً من الظلام.

عملت الإضاءة في توضيح أبعاد الشخصية الماجنة، حيث جسدت جوّ جلسات الخمر والمجون في المشهد ترقص فيه الشخصية وفدوى، من خلال عدّة مصادر ضوئية على السير علوية منها وسفلى وعلى اليمين واليسار وفي وسط السرير[1].

الصورة رقم (43):

مشهد جوّ المجون الذي شكلته الإضاءة

إنّ إنارة المنصة التي كانت على شكل X خدمت إيحاءاً تلك العلاقة الحميمية بين فدوى والرجل الثالث تلك الشخصية الماجنة عملت إيحاءاً بِما يحدث جسدياً.

[1] عرض مسرحية "صواعد"، DVD.

الصورة رقم (44):

إضاءة المنصة التي تشكل حرف X

حملت الإضاءة معاني الطموح والتفاؤل والفرح، في ذلك المشهد التي وقفت فيه فدوى واقفة فوق الإضاءة العادية الصادرة من وسط السرير، إيحاءاً ورمزاً عن تلك الفرحة العارمة بالمولود الذي ينمو في أحشائها.

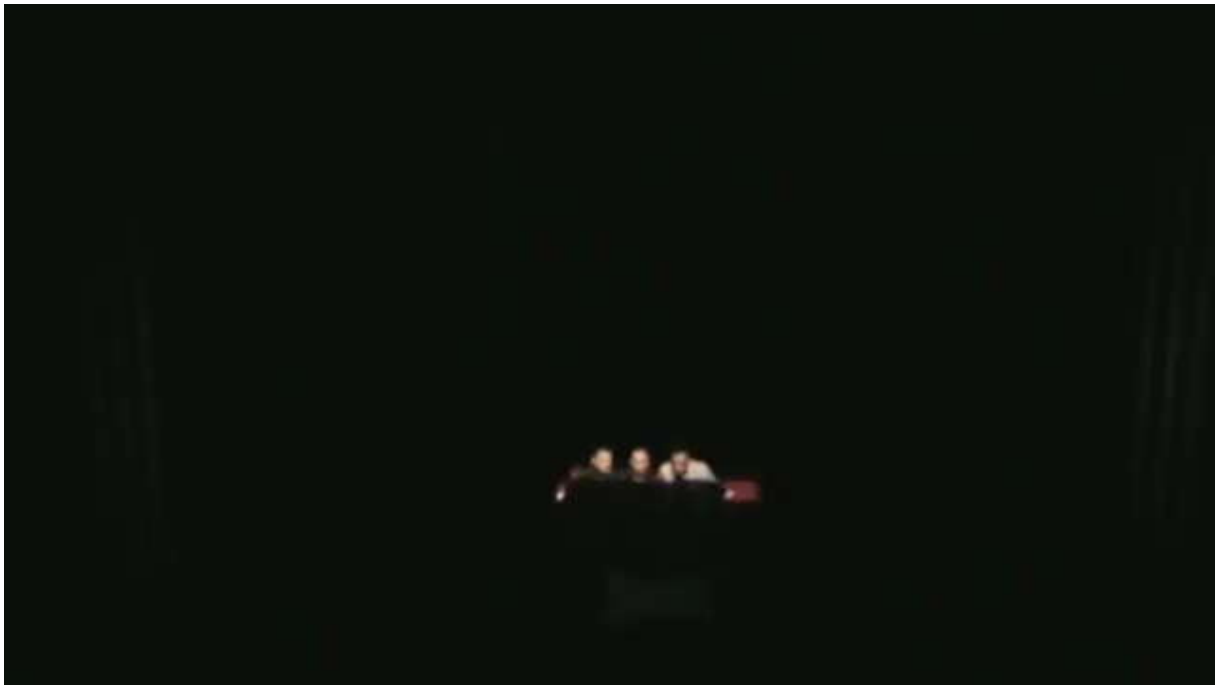
وجد مصدر إضاءة واحد وسط الإضاءة المنعدمة على الخشبة، ترمز عن وجود دافع وحيد محفّز وسط ظلم وظلمة هذا العالم الموحش.

الصورة رقم (45):

مشهد حمل فدوى

وقد تحولت المنصة إلى تلفاز باستخدام الإضاءة رمزياً، من خلال تسليط الضوء العادي على وجوه الشخصيات الثلاثة فقط، إيحاءاً بانعكاس أشعة التلفاز على وجههم، وبهذا فقط شكّلت الإضاءة قطعة إكسسوارية خدمت العرض جمالياً في مشهد مشاهدة فيلم يروي قصة رجل يقتل امرأة تحمل لقيطاً في أحشائها.

الصورة رقم (46):



مشاهدة فيلم القتل

وقد خدمت الإضاءة أيضا في هذه المسرحية عنصر التركيز في ذلك المشهد الذي ترجت فيه فدوى الشخصيات الثلاثة لكي لا يقتلوا جنينها، واستخدم عنصر التركيز على الشخصيات من خلال تسليط الضوء عليهم إيحاءاً عن هول ما ارتكبوه بعد قتل الجنين.

الصورة رقم (47):

ترجي فدوى لعدم قتل جنينها

الصورة رقم (48):

تسليط الضوء على الشخصيات الثلاثة تعبيراً عن هول ما اقترفوه

حدّد الإضاءة مكان تلك التعبيرات الكوريغرافية التي تشبه الصلاة وكأنّها حصير استعملت للجلوس عليها من طرف الشخصيات الثلاثة، وبهذا فقط رسمت لنا الإضاءة قطعة إكسسوارية أخرى تمثلت حصيرة الصلاة.

الصورة رقم (49):

مشهد الكوريغرافي الذي يشبه الصلاة

وأخيرا، نذكر الاستخدام الأهم للإضاءة في هذه المسرحية، حيث حملت الفكرة أو المغزى من هذه المسرحية والمتمثل في الحفاظ على المرأة لكي يبقى العنصر البشري قائماً في كلّ المجتمعات، حين أضيئت جميع المصادر الضوئية في المسرحية إضافة إلى إضاءة منصتي الجلوس لأوّل مرة في هذه المسرحية، حتى تنطفئ هذه المصادر الواحد تلو الآخر حتى الظلام، إيحاءاً بضرورة وجود المرأة لا ستمرار النسل البشري، فإن ضاعت لا يستطيع الرجال أن يتوالدوا فيما بينهم من حلال حوارها المباشر مع الشخصيات الثلاث وينتهي النسل البشري.

الصورة رقم (50):

إنارة جميع مصادر الإضاءة في المسرحية

- **الإكسسوار:**

تعدّدت القطع الإكسسوارية في هذه المسرحية لخدمة العمل المسرحي جمالياً، منها القميص الرجالي الأبيض التي تقدمه المرأة للرجل العادي في المشهد التدعيمي في خلف الخشبة لخدمة وتدعيم المشهد بين فدوى والرجل الأبكم، ليظهر نفس القميص مرة أخرى في المشهد التدعيمي ترجعه فيأخذه منها تعبيراً ومقارنة بين فدوى المرأة المظلومة الجامحة والمرأة في المشهد التدعيمي التي تقبل كلّ شيء دون التقيّد بمبادئ التربية والأخلاق على عكس فدوى، التي تريد الإنجاب من الشخصية البكماء، توقفها مبادئ التربية والأخلاق.

الصورة رقم (51):

المشهد التدعيمي يظهر القميص الأبيض

تحول الشال الذي كان على رقبة الشخصية البكماء إلى قطعة إكسسوارية من خلال جذب فدوى هذه الشخصية من خلاله.

الصورة رقم (52):

مشهد يوضح الشال كقطعة إكسسوارية

واستخدمت النقود كقطع إكسسوارية منذ دخول الشخصية الثرية التي تريد شراء شرف فدوى، حيث وُظّفت بالتساقط فوق رأس هذه الشخصية توضح الأبعاد الاجتماعية الراقية تصبّ في قالب محاولة استغلال الرجال ذوي النفوذ لـــ فدوى لخدمة قصة المسرحية بصورة جمالية، واستعملت النقود مرة أخرى عند محاولة أخذ فدوى لنقوده الموجودة في يده ليمنعها عنها، لتستعمل كقطعة إكسسوارية للمرة الثالثة عندما فرضت الشخصية الماجنة على الشخصية الثرية وفدوى أن يتصوران في صورة كلب أرادت الشخصية الثرية أن يصرف عنها ذلك بالمال لكن الشخصية الماجنة الشريرة أصرّت على ذلك.

إضافة إلى العصا التي استعملت في قتل جنين فدوى تظهر في الصور السابقة كقطعة إكسسوارية.

الصورة رقم (53):

إظهار النقود كقطع إكسسوارية

وقد استعملت الشخصية الماجنة الولاعة والسجائر كقطع إكسسوارية تخدم العرض جمالياً، وتحمل دّلالات تُوحي بتلك العادات السيئة لهذه الشخصية.

الصورة رقم (54):

مشهد يوضح الولاعة والسجائر كقطع إكسسوارية

تكرر الشال كقطعة إكسسوارية للمرة الثانية حيث استخدمت فدوى لشال الشخصية الماجنة كحزام للرقص لتصور لنا إيحاءاً رقص العاهرة أثناء دخول الشخصية الماجنة لخشبة المسرح، بعيداً كلّ البعد عن تعميم ذلك لاستخدامه من طرف المرأة الجزائرية في الأعراس والأفراح العائلية.

الصورة رقم (55):

الحزام الذي يلتف حول خصر فدوى قطعة إكسسوارية

وجد صندوق الهدايا الذي قدمته الشخصية الثرية لـــ فدوى كقطع إكسسوارية تُوحي عن حجم الهدايا التي كانت تقدمها الشخصية الثرية للشراء، هذا الصندوق المليء هو الآخر بقطع إكسسوارية أخرى المتمثلة في الملابس النسائية.

الصورة رقم (56):

مشهد فتح فدوى لصندوق الهدايا كقطع إكسسوارية

- **اللباس:**

ركّز السينوغراف على اللون الأحمر الذي لا يخلو من لباس جميع الشخصيات التي لعبت هذه المسرحية، للإشارة إلى الجنس والعلاقة الحميمية بين فدوى ومضاجعيها إلاّ شخصية الرجل في المشاهد التدعيمية يخلو لباسه من الأحمر، حيث استعمل القميص الأبيض وحافظ على نفس لباس فدوى للمقارنة بينهما وفدوى التي تتقيّد بضوابط الأخلاق والتربية، أمّا المرأة الأخرى هي المرأة التي لا تتقيّد بأيّ شيء لتغذية رغباتها ونزواتها.

وجد البرنوس النسائي التي كانت ترتديه المرأة الموازية لـــ فدوى، ذلك البرنوس التي تلبسه العرائس الجزائريات في حفلات زواجهنّ، يعبّر البرنوس ذلك الأذى التي تتلقاه المرأة التي لا تحافظ على شرفها، خاصّة تحت قيود العادات والتقاليد الجزائرية، وانتقاد للزواج الفاشل الذي يفتقد للتواصل والاتفاق.

الصورة رقم (57):

توضح الصورة وجود اللون الأحمر في لباس جميع الشخصيات

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

تنوّعت المقطوعات الموسيقية في هذه المسرحية خدمت الصورة المسرحية جمالياً لتجانس هذه المقطوعات مع العناصر السينوغرافية الأخرى، حيث وظفت دندنات الراي الممزوجة مع موسيقى إيقاعها يُوحي بالخوف والقلق في المشهد الأوّل، لترمز للحالة النفسية التي كان يعيشها الشخصية البكماء من القلق والتخوف والتلهف عن الحصول على مولود من فدوى والخوف في نفس الوقت من الوقوع في ذلك.

إضافةً إلى توظيف موسيقى الأعراس الجزائرية في المشهد التدعيمي حين عبّرت فدوى عن طموحها للزواج وكيف هي رؤيتها للزواج المبني على اللاتواصل أو الزواج الفاشل، لتعبّر قطعة موسيقية أخرى للأعراس الجزائرية في المشهد التدعيمي الذي يعبّر عن حجم المعاناة والأذى للمرأة جرّاء هذا الزواج الفاشل.

خدمت القطعة الموسيقية للراي الجزائري مشهد رقص الشخصية الماجنة مع شخصية فدوى، فخلقت من خلال إيقاعاتها ذلك الجوّ الماجن في مجالس اللهو والمجون.

إضافة إلى مقطوعة البيانو التي تزامنت مع مشهد تعبير الشخصية الشريرة عن مكبوتاتها والمصاعب التي يواجهها في الحياة حتى السقوط على الأرض لتخلف جمالية فنيّة لقي استحساناً كبيراً لدى المتلقي وتفاعل معها.

أمّا المؤثرات الصوتية، فقد سجلت لمرة واحدة فقط ذلك الكف الذي تلطم به فدوى من طرف الشخصية الماجنة لمرتين.

- **الممثل:**

وجدت عدّة تعبيرات كوريغرافية تجسدت في حركات المرأة التي تعبّر عن معاناة المرأة من الزواج المبني على اللاتواصل بدايةً من ليلة زفافها، من خلال ذلك البرنوس الذي يعبّر عن ليلة

الزفاف في المشهد التدعيمي، لتنكر هذه الحركات لتعبّر في المشهد التدعيمي مرة أخرى يعبر عن خوف شخصية فدوى من محاولة اغتصابها من طرف الشخصية الماجنة.

إضافة إلى الحركات والتعبيرات الكوريغرافية وجدت بعض الحركات للممثلين خدمت العرض جمالياً، كرقص فدوى والشخصية الماجنة والحركات التي فرضتها الشخصية الماجنة لـــ فدوى والشخصية الثرية ليتصور على هيئة كلب، إضافة إلى طريقة جلوس الشخصيات الثلاثة وحركاتهم التي تجسد كالصلاة، بحيث توجد الشخصية الشريرة المسيطرة في الأمام وخلفها الشخصيتين الأخيرتين ، يرددون عبارات متجانسة فحواها الخوف من ما تحمله فدوى في أحشائها، والتخوف من مصيره والمصاعب التي تواجهه في المجتمع كلقيط، والبحث في نفس الوقت عن حلول للتخلص منه.

وجدت في هذه المسرحية تقنية أضفت نوع من الجمالية تمثلت في تلك المشاهد التدعيمية المعروفة باسم La diplopia ، وتعني الرؤية المزدوجة في خلق مشهد يدعم المشهد الرئيسي، جسدته الشخصية الموازية لشخصية فدوى تلك الشخصية القابلة لكلّ شيء، عكس فدوى المرأة المتمردة والمضطهدة في نفس الوقت، تفسر رؤية فدوى للأشياء تعبّر عنها تلك الشخصية الموازية، لتدعم هذه المشاهد الفكرة الأصلية أو الفكرة العامة للعرض وفق الرؤية الإخراجية المتمثلة في الكلاسيكية الجديدة، والرؤية المزدوجة هي رؤية صورتين لشيء واحد[1].

[1] مكالمة هاتفية مع مخرج المسرحية عبد القادر جريو.

الصورة رقم (58) [1]:

حركات الكوريغرافية للمرأة الموازية لـ فدوى بالبرنوس النسوي

الصورة رقم (59):

تجسيد مشهد تصور فدوى والشخصية الثرية على صورة كلب

[1] عرض مسرحية "صواعد"، DVD.

الصورة رقم (60):

تجانس وانسجام حركات الممثلين كالصلاة

خاتمـــة

نستخلص من خلاصة ما سبق بحثه، إنّ تجسيد العرض المسرحي ليس بالعمل البسيط، بل هو معقد لارتباطه بعدّة عناصر أدبية وفنيّة، التي عرفت تطورات وتغيرات عبر العصور من حيث تصميم المنظر وشكل العمارة المسرحية وتوظيف مفرداتها، وكذا الملابس ودلالاتها الاجتماعية، إضافة إلى الأقنعة والماكياج والمؤشرات الضوئية وألوانها، وأجهزة الصوت ومؤثراتها، والممثل وتأثيره من خلال التعبير الجسدي والإيماءات، وتطبيق رؤى المخرج ليؤثر على الجمهور بإقناعه ليكتمل الإبداع الفنّي والجمالي للعمل السينوغرافي.

لم يعرف المسرح الإغريقي والروماني ومسرح العصور الوسطى مصطلح السينوغرافيا حتى عصر النهضة، نتيجة التعرّف على المنظور المسرحي وتطبيقه في إنشاء العمارة والمناظر المسرحية، حيث جسدت عروض مسرحية باستخدام تقنية المنظور ساهمت في ظهور هذا المصطلح وتطوره، نتج عنه ظهور تيارات ومناهج إخراجية ومدارس فنيّة خاصّة، تتفرد بخاصيّة تطبيق وتصميم عناصر السينوغرافيا.

توصلنا مما سبق، على ضرورة وجود السينوغراف في العروض المسرحية خلال العمل المسرحين نلتمسها في تلك التصاميم للممثلين السينوغرافية بمرافقة المخرج المسرحي للتُترجم إلى إبداع فنّي وجمالي، تكسب متعة من خلال انتقاء العناصر السينوغرافية المؤثرة.

النتائج والاستنتاجات:

- السينوغرافيا تعمل على إزالة غموض المكان ممّا يفسح المجال أمام الخيال لبناء دلالات تحقق البعد الجمالي من خلال عناصرها، إبتداءا من الطقوس الدثرمية.
- عرفت العمارة المسرحية عند الرومان الإغريق مفردات مسرحية، وآلات وتقنيات استخدمت لإثراء العمل المسرحي جمالياً، تجسدت في تلك العروض التي كانت جزءاً من حياتهم.

- ارتبط المسرح بالكنيسة في العصور الوسطى ارتباطا وطيدا، حيث تأثر بالدين المسيحي الذي يعظم رجال الدين وبطولا تهم ليخلق الصورة الجمالية من خلال العناصر المادية والمناظر المسرحية التي تعتمد على الخيال والرمز والإيحاء لتشبيع وملأ وعاء الدين المسيحي وتعاليمه.
- عرف عصر النهضة المنظور، فاستخدم في العمارة المسرحية وتصميم مناظرها ليعرف هذا المجال لأوّل مرة مصطلح السينوغرافيا.
- إنّ العصر الحديث عرف مجموعة من الأشكال المسرحية وتجارب درامية مختلفة على شكل مدارس فنيّة وتيارات إخراجية حققت الجمالية من خلال العناصر السينوغرافية تُوحي بمقومات فكرية ومرجعيات تاريخية منها:

1. توظيف السينوغرافيا لتحقيق الدّقة التاريخية التي انتهجها الدوق "سكس منجن" و"رينهارد" في معايشة الأحداث وتحقيق الواقعية التاريخية، بإعادة تصميم العروض المسرحية الكلاسكية بمناظر جديدة، محتفظاً في المقابل بأفكار المؤلف والتزامه التزاماً دقيقاً بوضعه المسرحي.
2. تحقيق الواقعية النفسية من خلال توظيف العناصر السينوغرافية للمخرج "ستاسلافسكي" الذي يتجه إلى الواقعية النفسية الداخلية للدور أو الشخصية عن طريق (لوالسحرية) التي تقود الممثل إلى اللاشعور للوصول إلى حالة الصدق.

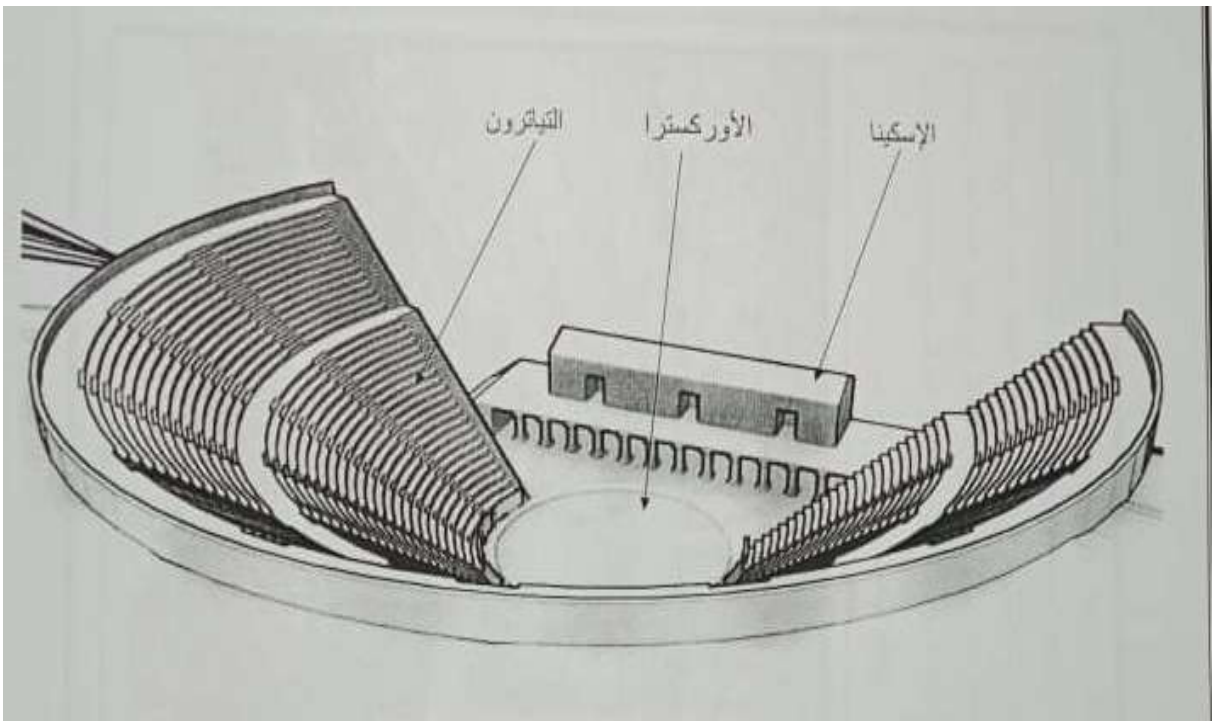
- خدمت السينوغرافيا منهج التغريب الذي انتهجه برخت المبني على فلسفة التغيير تحمل بموجبها أنّ العالم يتغير باستمرار يعكس هذه الرؤية السينوغراف ليراها المتلقي واضحة أمامه لتُعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه، من خلال خلق الإيهام في هندسة الديكور.
- حققت العناصر السينوغرافية المسرح الشرطي من خلال سعي المخرج "مايرهولد" إلى بناء مسرح جديد تخلى فيه عن الطريقة الإيهامية التي اعتمدها "ستاسلافسكي" في مسرحه الواقعي، لتبنيه مبدأ الإنشائية أو ما سماه بالبيوميكاتيك التقنية، من خلال منح الممثل مكانة أساسية

واستغلال جسده من خلال الإيماءات والحركات التي تجسد الشخصية بمساندة التقنيات البصرية الاخرى للعرض.

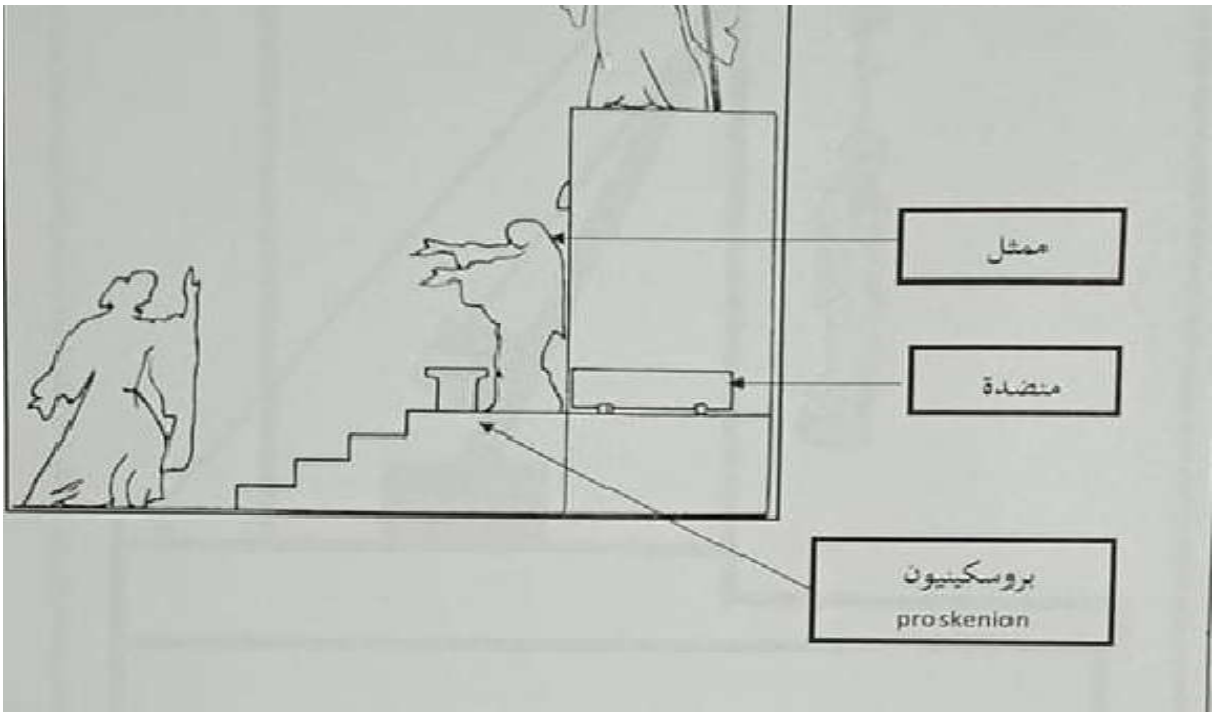
- تحقيق المسرح الشامل من خلال العناصر السينوغرافية وفق منظور المخرج "بيتر بروك" الذي يرى أنّ المسرح فن شامل على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وصور مرئية وألوان وأزياء وماكياج ، تتخذ هذه العناصر بُعداً إنسانياً يعبّر عن حقائق النفس الداخلية.
- تأثر المخرجين الجزائريين بهذه الرؤى الإخراجية تجسدت في رؤية المخرج "محمد فريمهدي" بتطبيق المنهج الإخراجي الواقعية الجديدة في إخراج مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة"، ترجمها السينوغراف "حمزة جاب الله" وفق تقنيات بدت جليّة كمشهد تكرار تصفية سي الطاهر وتوظيف الموسيقى والإضاءة التي خدمتا الشخصيات للانتقال من مكان لآخر، والعناصر الأخرى التي حققت قيماً جمالية من خلال دلالاتها وتغيراتها، وكذا المخرج "عبد القادر جريو" الذي تأثر هو الآخر بهذه الرؤى الإخراجية حققتها العناصر السينوغرافية ل "حمزة جاب الله" لتحقيق الكلاسيكية الجديد بتوظيف تقنية الصورة المزدوجة ليتظافر مع العناصر المرئية الأخرى للعرض خلقت لوحات جمالية وفنية.

الملاحـــق

الصورة (01): توضح مخطط لأجزاء المسرح الإغريقي من الأوركسترا،ثياترون، الاسكينا[1].



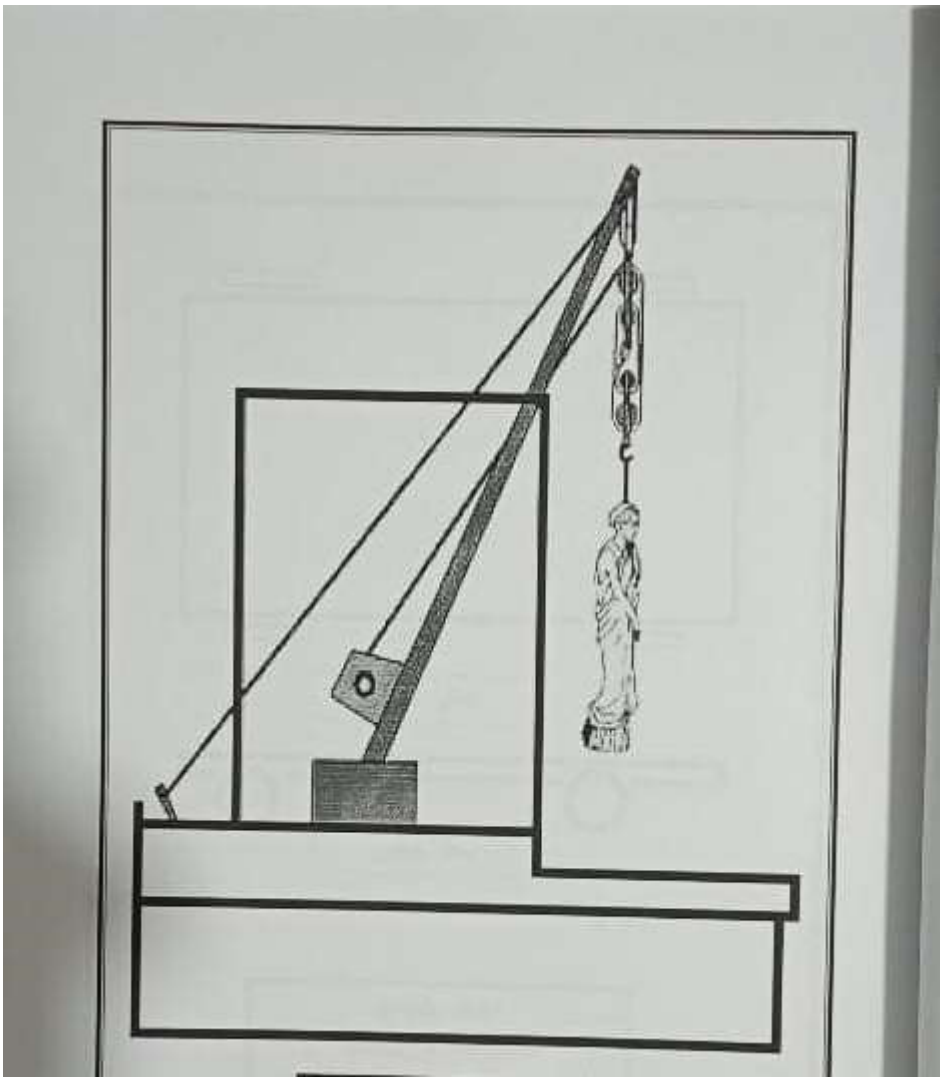
الصورة (02): توضح الثيولوجيون، والبروسكينون كجزء منها.[2]



[1] عزوز بن عمر ، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، ص50 .

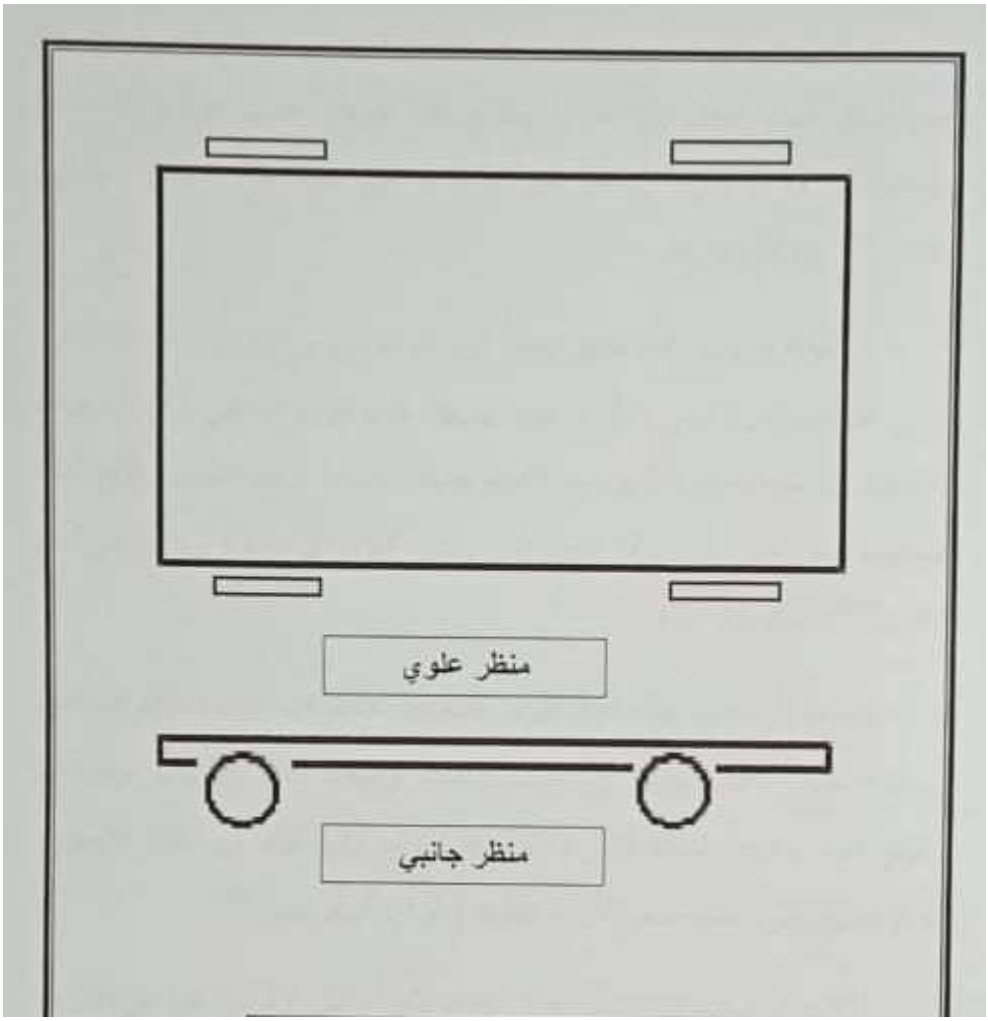
[2] المرجع نفسه، ص61.

الصورة (03): توضح الماكنة[1].



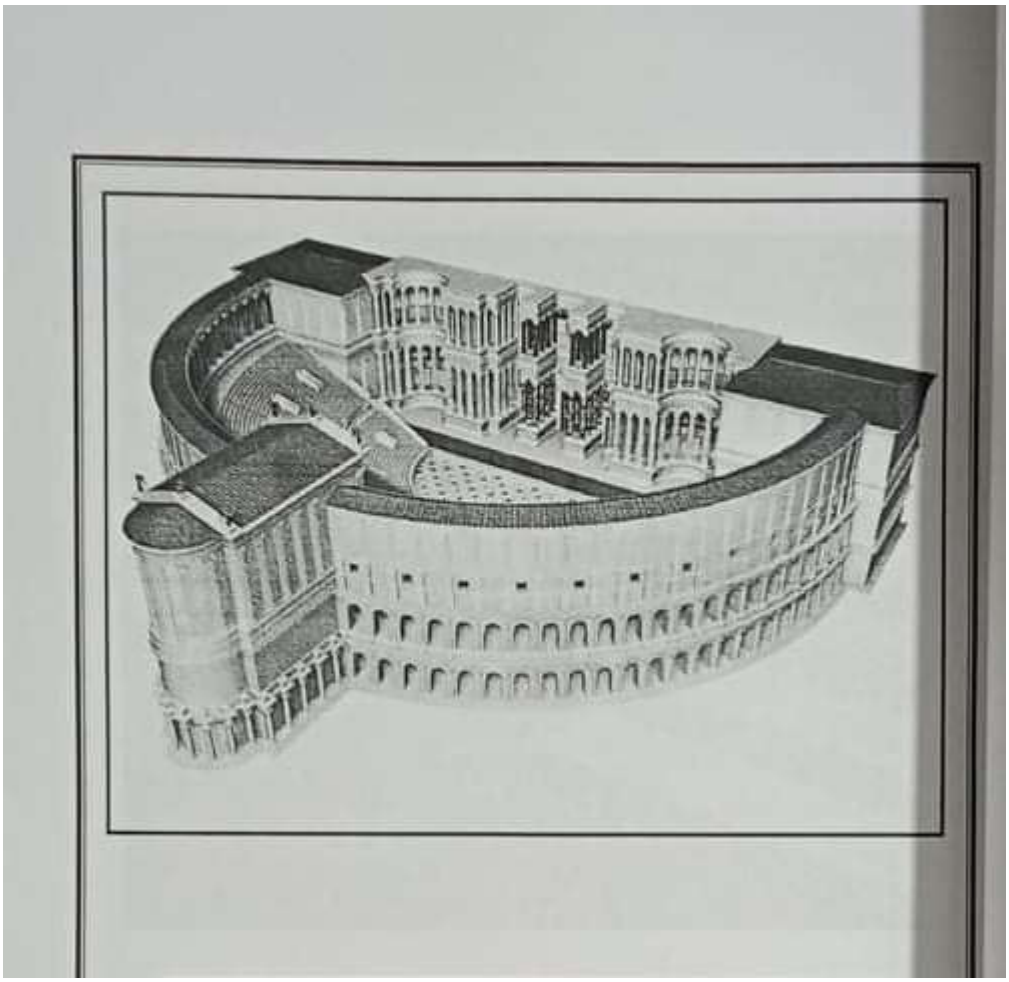
[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص62.

الصورة (04): توضح اكوكليما[1].



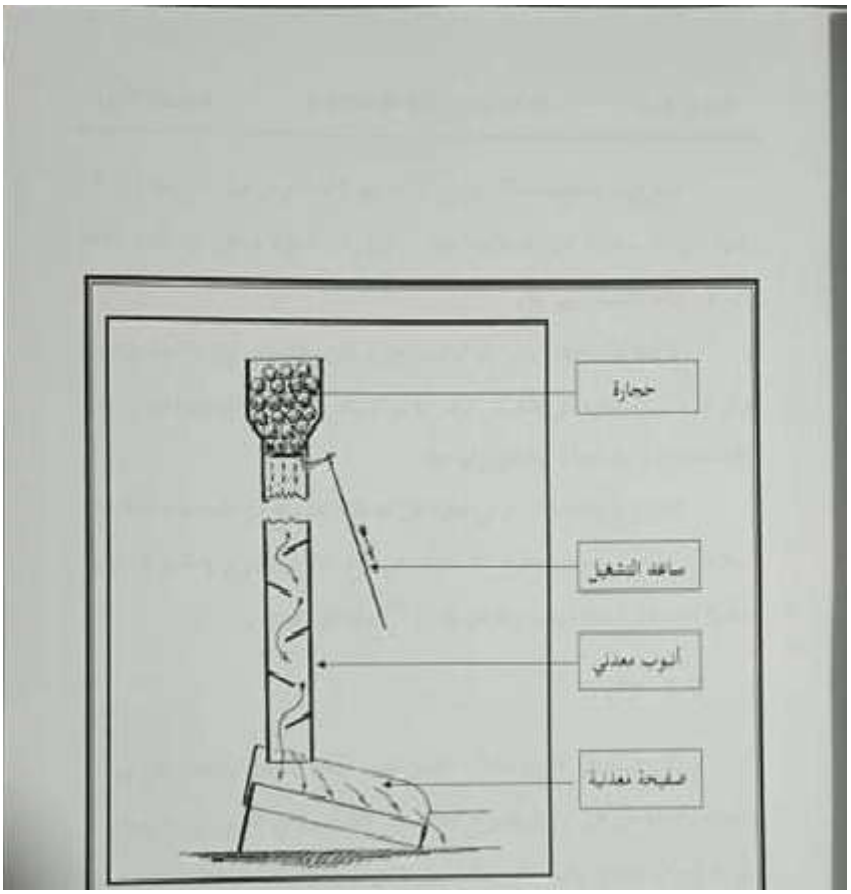
[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص63.

الصورة (05): توضح مسرح بومبي رسم عن طريق الكومبيوتر بالأبعاد الثلاثة[1].



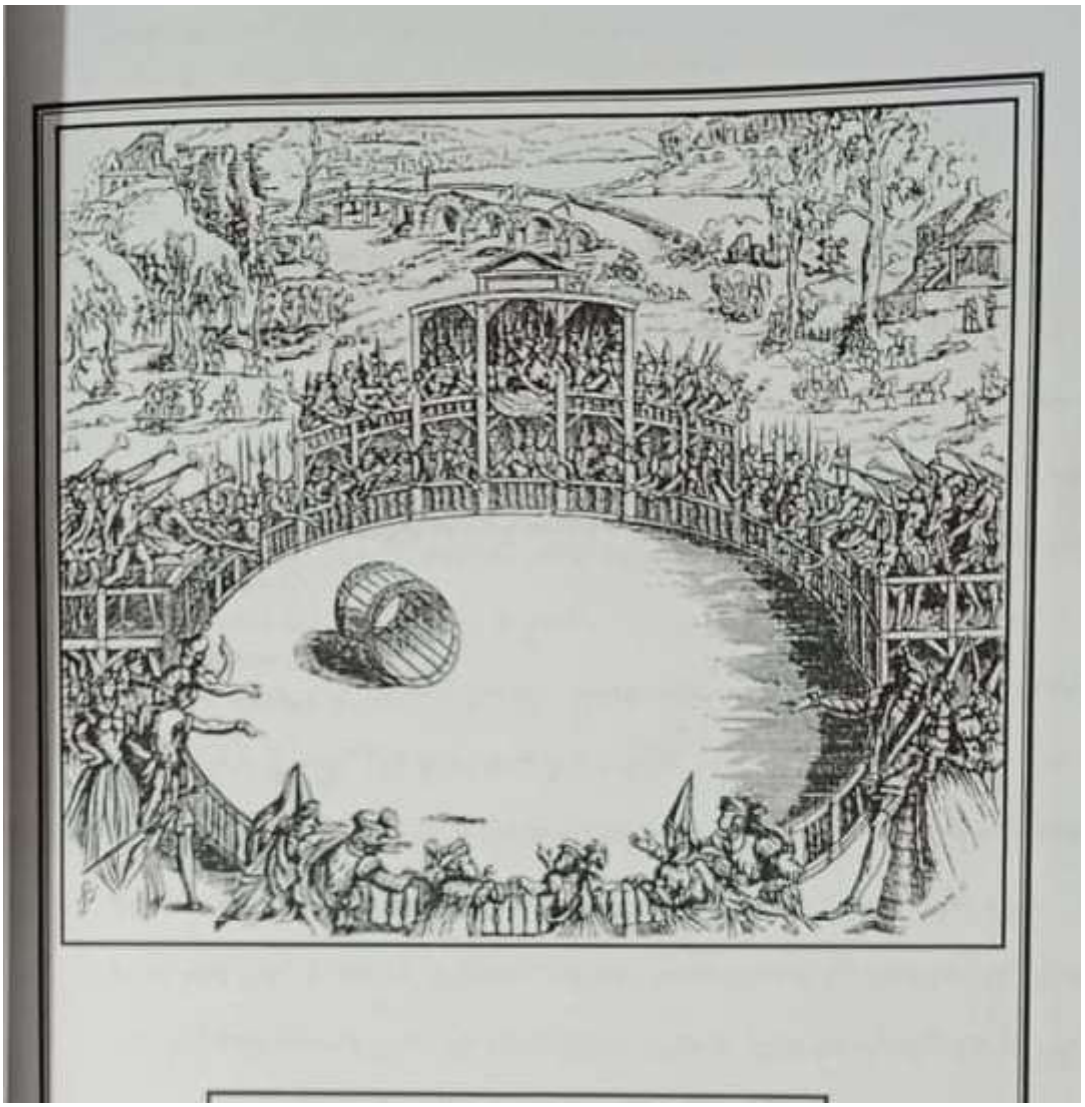
[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص72.

الصورة (06): توضح البرولتيون[1].



[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص59.

الصورة (07): توضح حلبات المصارعة في المسرح الروماني[1].

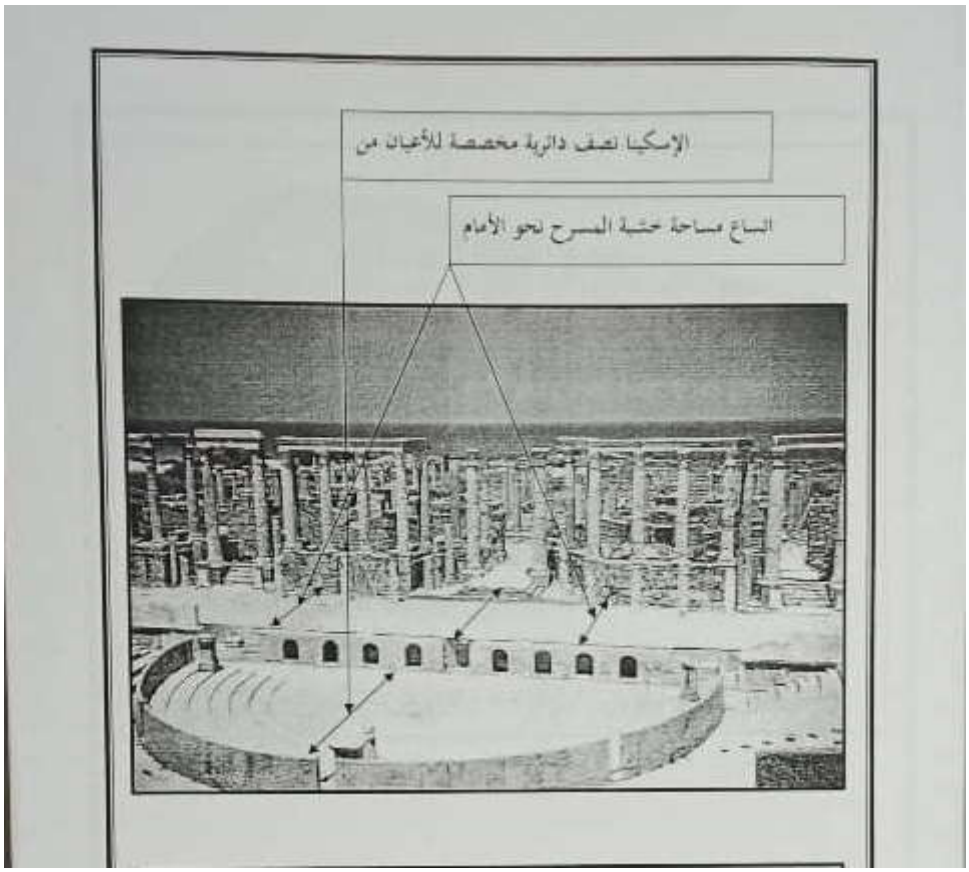


[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص122.

الصورة (08)[1]: توضح بقايا العمارة المسرحية الرومانية في الجزائر جميلة، تيمقاد[2].

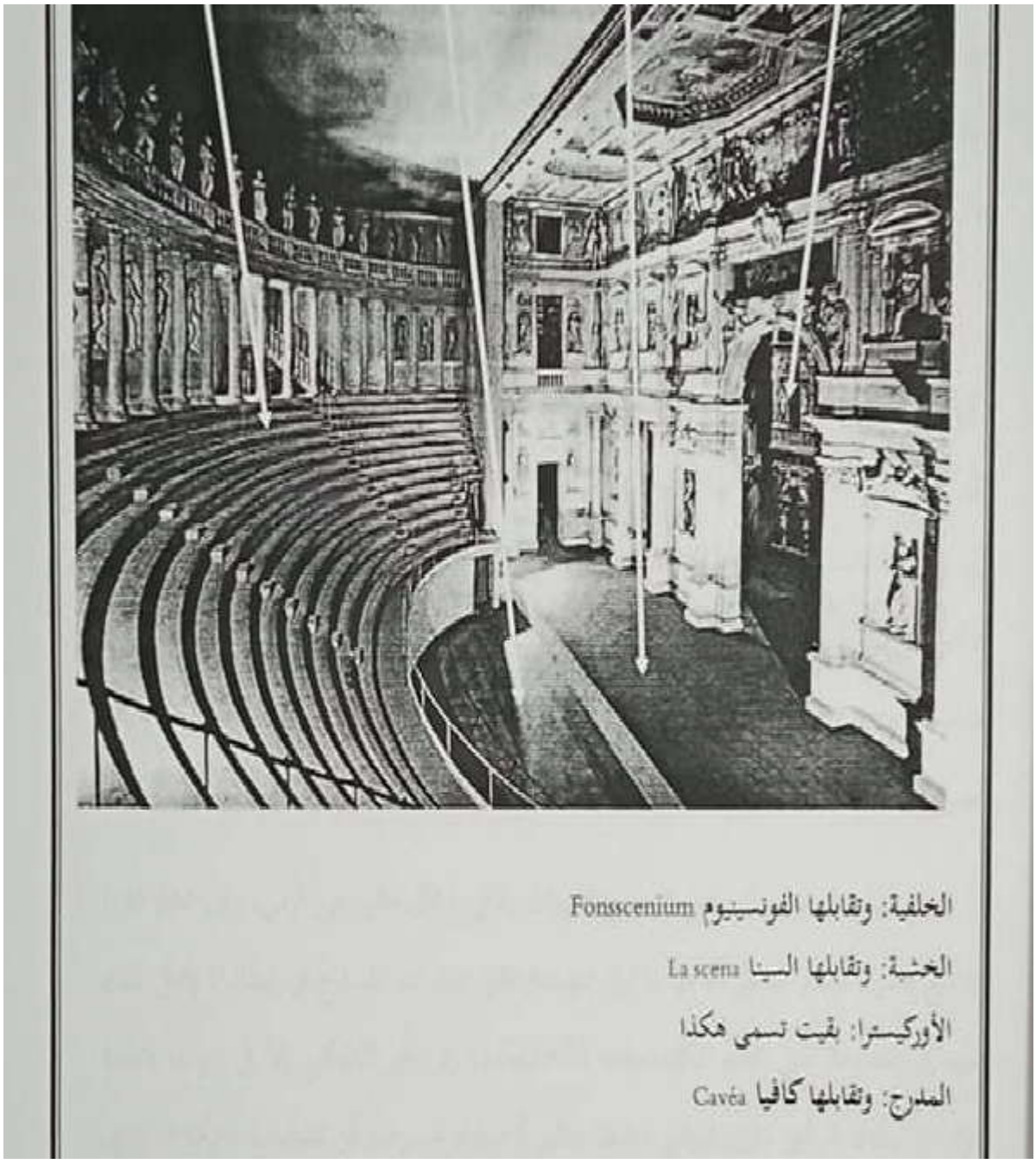
[1] https://al-ain.com/article/timgad-algeria-romanian-civilization
[2] https://ar.wikipedia.org/wiki:Arc_caracala.jpg

الصورة (09): توضح اتساع مساحة خشبة المسرح نحو الأمام في المسرح الروماني[1].



[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص71.

الصورة (10): توضح المسرح الألبي يوضح مكان الكافيا[1].



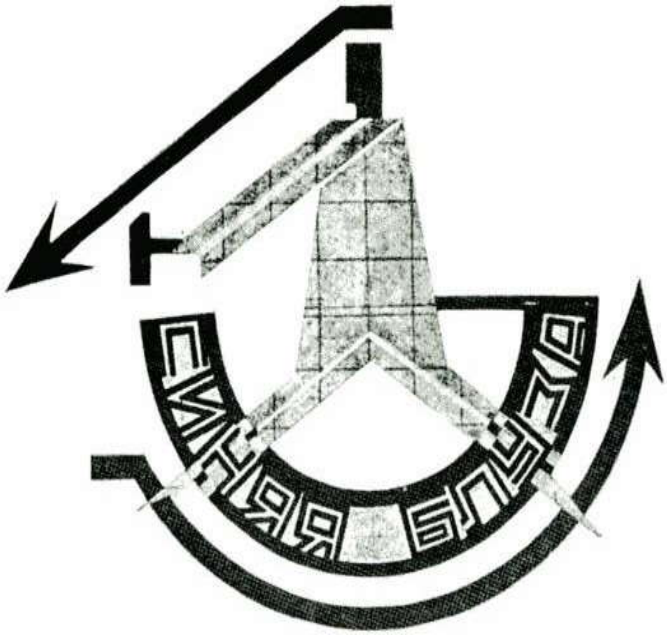
[1] عزوز بن عمر، المرجع السابق، ص109.

الصورة (11): توضح صورة من ديكور مسرحية "سلطان الظلام" لفيكتور سيموف، إخراج: ستانسلافيسكي سنة 1902م[1].

[1] Academic research based on the work ofKonstantin Stanislavski visite le site web: http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/power-of-darkness

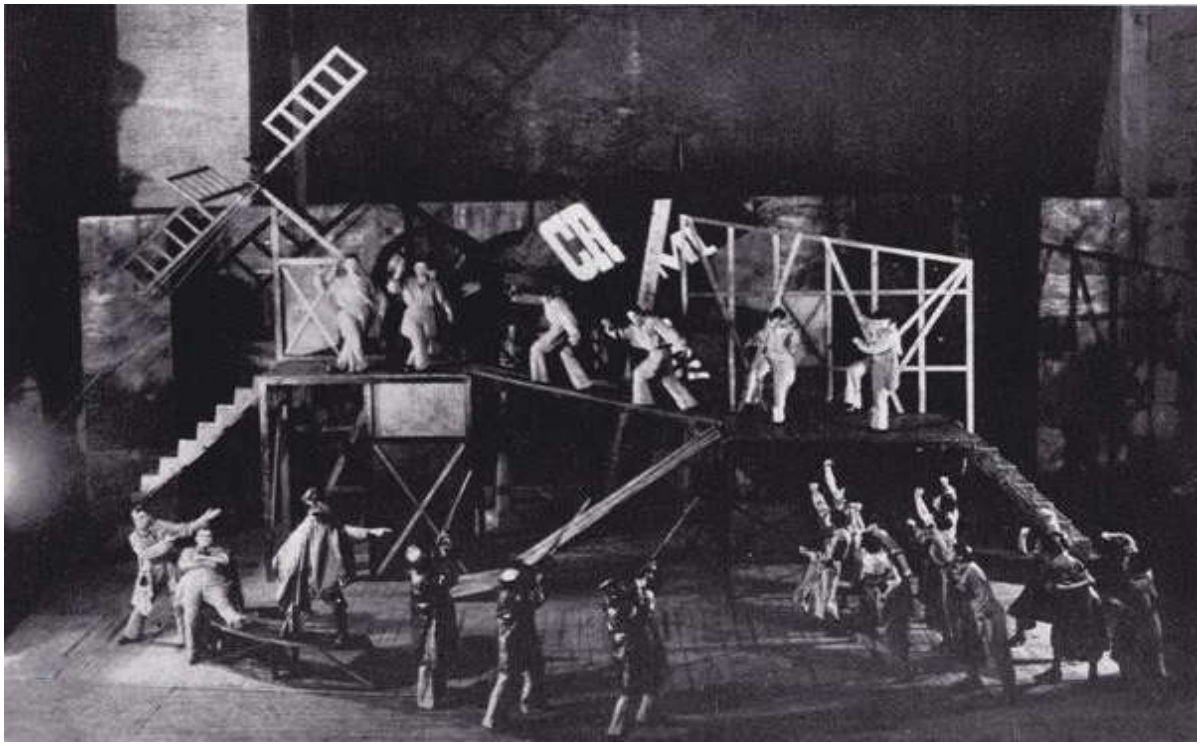
الصورة (12): توضح الصورة للقناع المستعمل في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، إخراج: برتولد بريخت[1].

الصورة (13): يوضح صورة شعار البدلة الزرقاء التي اعتمدها مايرهولد في مختلف مسرحياته.

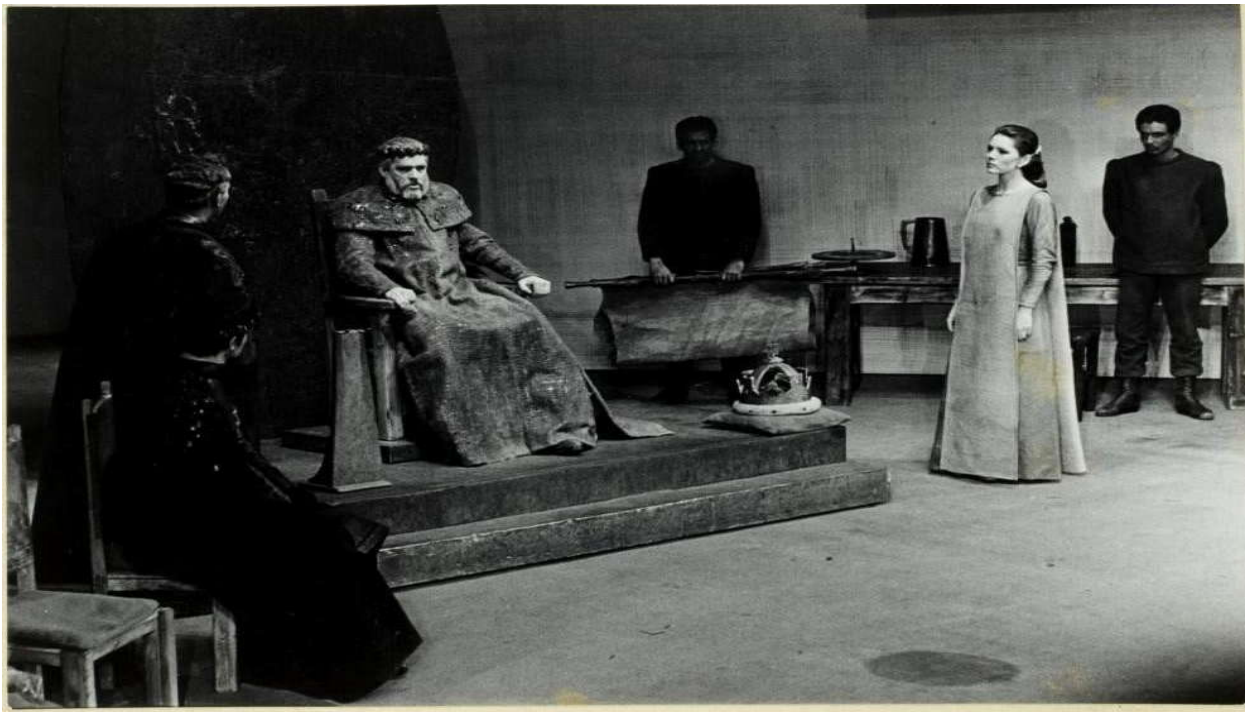


[1] Le Prat Thérèse (1895-1966) ,Gérard Lorin portant le masque d'un médecin dans "Le cercle de craie caucasien" de Brecht. visitele site web: http://www.photo-arago.fr .

الصورة (14): توضح الصورة ديكور مسرحية "كوكو العجيب"، تصميم الديكور:... إخراج: فيسفولد مايرهولد سنة 1922م مسرح موسكو Popova Liupov



الصورة (15): تمثل مشهد من عرض مسرحية الملك لير، تصميم الديكور والإخراج "بيتر بروك" سنة 1962م



قائمة المصادر والمراجع

I- قائمة الكتب:

أ-الكتب باللغة العربية:

1- أحمد زكي: الإخراج المسرحي، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، ط12، 1992.

2- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهندسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1989.

3- أحمد صالح الفقيه، الميثيولو جيا الإغريقية، دنيا الوطن للنشر، 2013.

4- جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي،الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2012.

5- جلال الشرقاوي: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

6- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث للنشر، ط1، قطر، 2009.

7- جميل حمداوي: المدارس المسرحية الغربية، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2000.

8- جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف، المغرب، ط1، 2010.

9- الرازي محمد بن أبي بكر: مختار الصحاح، دار الحديث، القاهرة، 2003.

10- رمضان الصباغ: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

11- صالح مباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، ج1، عرض وتوثيق: دار الهدى، عين مليلة- الجزائر.

12- صبري حافظ: التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984.

13- طارق العذاري: آفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2001.

14- عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمة الفنون دفاتر الأكاديمية 12، القاهرة، 2005.

15- عبد الرحمان صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، مصر، 1969.

16- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات النصوص لأبرز أعلامها، اتحاد كتاب العرب، دمشق .

17- عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي سي أي سي .

18- علوش سعيد: المصطلحات الأدبية المعاصرة، المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

19- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ملتزم الطبع والنشر، دار الفكر العربي.

20- فاضل الجاف: فيزياء الجسد، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، بيروت، ط1، 2012.

21- فاضل الجاف، مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار الهدى للنشر والثقافة، ط1، بيروت، 2012.

22- كمال دين عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965.

23- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، مج1، 1998.

24- كمال عيد: نظرية الحركة في الدراما والباليه، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

25- لويس معلوف: منجد الطلاب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1906، ط3.

26- ماري إلياس وحنان القصاب: المعجم المسرحي "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ط2، 2006.

27- مجمع سعيد عراف: حضارة أوروبا في العصور الوسطى، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998.

28- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط1، 2006.

29- محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة بغداد، سنة 1978.

30- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994.

31- محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة، 1979.

32- محمد فضيل شناوة: أساليب أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016.

33- مدحت الكاشف: المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008.

34- مصطفى سلطان، تشكيل المناظر في مسرح الهواة، أكاديمية الفنون، مصر، د.ت.

35- ابن منظور محمد ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، جزء 11، بيروت، بدون طبعة.

36- موسى فاطمة: وليم شكسبير شاعر المسرح، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969.

37- نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2016.

38- نديم معلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2004.

39- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

ب- الكتب المترجمة:

1- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

2- إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، 1986.

3- آن ابر سفيلد: مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، مركز اللغات والترجمة أكادمية الفنون، القاهرة، د.ط، د.ت.

4- باربارا لاسوتسكا بشونياك: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.

5- برنار دورت: قراءة بريشت، تر: ماري لور سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

6- بييرلويدوشاتر: الكوميديا الإيطالية، ط. عن الإنجليزية: صدوح عدوان وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق- سوريا 1991.

7- تأليف جماعي: منهج لي ستراسبورغ في تدريب الممثل، تر: أحمد سخسوخ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، د.ت.

8- تايلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الحلبي، دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، بغداد.

9- ج. ل ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: جمول، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1990.

10- جان فراييه: المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مراجعة: محمد مندور، مكتبة النهضة المصرية للنشر، مصر.

11- جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الأردن، 2000.

12- جير رايس ينتلي، فرد. ب. صليت فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مراجعة: محمود والسمرة، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1406هـ- 1986م.

13- ريد هيربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، دار الكتاب الغربي للطباعة والنشر، د.ط.

14- ستانسلافيسكي: إعداد الممثل، تر: زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت.

15- شارل لالو: الفن والأخلاق، تر: عادل العوا، الشركة العربية للطباعة والنشر، دمشق، 1965.

16- فارجاس لويس: المرشد إلى فن المسرح، تر: أحمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

17- فرانك أم: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كارمل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة.

18- فرانك م. هوايتنخ: مدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وبدور الديب وآخرون، مطابع الأهرام التجارية، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

19- فريدريك اوين: برتولد بريخت، حياته، أعماله، عصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.

20- كوستانتين ستانسلافيسكي، إعداد الممثل من المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر.

21- كونستانتين ستانسلافيسكي: حياتي في الفن، تر: د. نديم معلا، منشورات عويدات، بيروت، 1961.

22- مارسيل فريدفون: فن السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة، 1993.

23- موريس بيشوب: تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، تر: علي سيد علي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

24- نيكول أرديس، المسرحية في الأب الإنجليزي، تر: يوسف عبد السميح ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد 1980.

25- هاورد باميلا: ما هي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2004.

26- وليام شكسبير: هاملت، ترجمة: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1982.

ج- الكتب الأجنبية:

1) Anne Surgers, Armand Colin, Evolution d'une pensée et d'une pratique l'espace théâtre: scénographies du théâtre occidental, 2011.

2) Harold Osborme, The oxford companion to art, Great Britain, 1988.

3) Patrice Pavice, Dictionnaire Armand Colin, Paris, 1966.

II- المجلات والموسوعات:

1. أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة نابلو للبحوث والدراسات، العدد 4، (31 ديسمبر 2009) ، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة، العراق.

2. بيتر بروك: النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 154، 1991.

3. جوزيت فيرال، المسرحانية وخصوصية اللغة المسرحية، تر: صالح راشد، مجلة فصول، مجلد14، عدد 01، القاهرة- مصر، 1995.

4. حيدر جواد كاظم العميدي: جمالية السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذ جا، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، المجلد 04، العدد 01.

5. سرحان سمير، تاريخ الدراما "البداية الحقيقة" ، مجلة المسرح المصرية، عدد15، مارس 1965.

6. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد 19، الكويت.

7. صالح سعد، الأنا الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، عدد274، الكويت، 1979.

8. طالب عبد الحسين، تقنيات سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الجامعية العراقية، (العدد 2/36)، العراق، د.ت.

9. علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، جامعة آزاد الإسلامية، فرع طهران المكزية، العدد 06، 1389هـ.

10. علي كامل: انبثاق الشكل وميلاد الحدث المسرحي في مسرح بيتر بروك، مجلة النصوص، العدد 01، انجلترا، أكتوبر 1994.

11. عماد صاحب حسين، جمالية الإضاءة وانعكاساتها على المنظومة الإخراجية في العرض المسرحي المعد للسينما والعرض المعد سينمائيا "مسرحية هاملت أنموذجا"، مجلة جامعة بابل، مجلد 21، عدد4، 2013.

12. فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الإكسسوارات) في العرض المسرحي العر اقي، مجلة ألارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، أبحاث الفنون الجميلة، جزء3، عدد32، 01 جانفي 2019.

13. ليلى محمد: قراءة في مشهدية الأداء وتطوراته، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد70، 2014.

14. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، مقالة على شكل pdf على شبكة الإنترنت.

III- المذكرات والرسائل الجامعية:

1. أشرف فالح الزغبي: الدور الا تصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، رسالة استكمال لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام، تخصص الإخراج الدرامي التلفزيوني، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا 20/ 04/ 2010.

2. بدير محمد: جماليات الديكور بين المسرح والسينما، أطروحة دكتوراه، إشراف: بوخموشة إلياس، جامعة سيدي بلعباس، 2018/2017.

3. بدير محمد: جماليات الديكور بين المسرح والسينما، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، إشراف: بوخموشة إلياس، 2017-2018.

4. برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2009/2008.

5. بلعربي محمد: جماليات التشكيل الحركي في لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، سيدي بلعباس، 2020/2019.

6. رابحي بن علية: جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية نون للمخرج عز الدين عبّار أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2018/2017.

7. سوالمي حبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2010-2011.

8. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2011/2010.

9. محمد حسين ومحمد حبيب، الأشكال ما قبل المسرحية ومرجعياتها الإستروبولوجية "التعزية أنموذجا"، بحث مشترك.

10. نجود خميسي: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدراويش لفارس الماشطة، حسن بوبريوة أانموذجا، مذكرة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة، 2009-2010.

11. يمينة شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء "قراءة في تجارب مسرحية معاصرة" ، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2019/2018.

IV- المواقع الإلكترونية:

1) أحمد سلمان عطية: فيسفولد مايرهولد، جامعة بابل: http://www.Uobabylon.edu

2) أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة الفنون المسرحية، مأخوذة عن تاريخ 2021/08/24 ، مقال منشور في الموقع الإلكتروني: http://atitheatre.ae

3) أسيل عبد الخالق محمد الطائي: محاضرة في المسرح الشامل (مفهوما)، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2015: https://www.uobabylon.edu.iq

4) تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، مقالة منشورة بموقع تعليم المسرح على الرابط: http://theaterlearnblogspot.com تاريخ النشر: 2009/11/12، تاريخ التصفح: 2021/10/26.

5) جريدة الفجر، بتاريخ 2014/02/07، تاريخ التصفح: 2021/10/18.

6) جميل حمداوي، أنواع السينوغرافيا المسرحية، على الموقع: https://www.diwanalarab.com تاريخ 24 أبريل 2008، تاريخ الاطلاع 02-01-2021.

7) الرابط الإلكتروني: https://aram.wikipedia.org

8) عمر أزراج: المسرح الجزائري ورحلة البحث عن الهوية، مقالة منشورة بموقع: http://www.alarab.com بتاريخ 2015/10/21. تاريخ الزيارة: 2020/08/26.

9) شيماء حسين طاهر عباس البدري: محاضرة حول فيسفولد مايرهولد، جامعة بابل: http://finearts.uobabylon.com

10) عبد المجيد الطلحة، البعد الدرامي والتشكيلي للديكور المسرحي، مقالة منشورة على الموقع: http://rs.ksm.edu.com تاريخ التصفح: 2020/07/18.

11) عصمان فارس: مسرحية الأم الشجاعة ولعنة الحرب، الحوار المتمدن، https://m.ahewar.org

12) محمد سيف: المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، مجلة تافوكت للفنون والإبداع، https://tafukt.com

13) يسرى الجنابي: مايرهولد مكتشف سر اللعبة المسرحية قبل أن يعدم، جريدة العرب، https://alarabcom

14) Le Prat Thérèse (1895-1966) ,Gérard Lorin portant le masque d'un médecin dans "Le cercle de craie caucasien" de Brecht. visitele site web: http://www.photo-arago.fr .

15) Academic research based on the work ofKonstantin Stanislavski visite le site web:

16) http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/power-of-darkness

17) https://al-ain.com/article/timgad-algeria-romanian-civilization

18) https://ar.wikipedia.org/wiki:Arc_caracala.jpg

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ه

المدخل: تحديد المصطلحات

1- القيم 7
2- الجمالية 7
3- القيم الجمالية 8
4- السينوغرافيا 9
5- المسرح الجزائري 10

الفصل الأول: البناء السينوغرافي تاريخيا

المبحث الأول: سينوغرافيا المسرح والظاهرة الطقسية 15
1- الطقس الديثيرمبي ونشأة الممثل 15
2- الأزياء والقناع 18
2-1. الأزياء 18
2-2. القنـــاع 19
3- الإضاءة 20
4- الموسيقى والرقص 21
4-1.الموسيقى 21
4-2.الرقص 21
5- الإكسسوار 22
6- الجمهور 23
المبحث الثاني: العمارة المسرحية عند اليونان والرومان 24
1-عند اليونان 24
1-1. المفردات المعمارية المسرحية 24
1-2. المناظر المسرحية 26

1-3. الآلات 27

2- عند الرومان 28

2-1. العمارة المسرحية عند الرومان 28

2-2. الآلات والمفردات المعمارية المسرحية الرومانية 31

المبحث الثالث: عناصر السينوغرافيا في العصور الوسطى وعصر النهضة 33

1- في العصور الوسطى 33

1-1. ظهور ونشأة الدراما الكنسية 33

1-2. المفردات السينوغرافية في العصور الوسطى 37

1) خشبة المسرح 37

2) التمثيل والإخراج في العصور الوسطى 39

3) الأزيـــاء 41

4) الموسيقى والغناء 42

5) الإكسسوار 43

6) الإضاءة 44

2- عناصر السينوغرافيا في عصر النهضة 45

2-1. المسرح الإيطالي.... 45

2-2. الممثل "كوميديا دي لارتي" 48

2-3. الأقنعـــة.. 49

2-4. الإضاءة 50

2-5. الموسيقى والغناء 50

المبحث الرابع: عناصر السينوغرافيا في العصر الحديث 52

1- العمارة المسرحية في العصر الإليزابيثي 54

2- العناصر السينوغرافية للمسرح الإليزابيثي. 55

2-1. المناظر 55
2-2. الأزياء و الإكسسوارات 56
2-3. الأقنعة والماكياج 57
2-4. الإضاءة المسرحية 58
2-5. التمثيل 58
1) المدرسة الكلاسيكية 61
2) مدرسة كوميديا دي لا وتي 63
3) المدرسة الرومنسية 64
4) المدرسة الواقعية 66
5) المدرسة المسرحية الطبيعية 67

الفصل الثاني: الإخراج الحديث وتوظيف السينوغرافيا

تطور فن الإخراج 70
المبحث الأول: سينوغرافيا العرض و الدقة التاريخية 72
المبحث الثاني: سينوغرافيا العرض في الواقعية النفسية والمسرح الملحمي 77
1- السيرة الذاتية والفنيّة لكونستانتين ستانسلافيسكي 79
2- خصائص الواقعية النفسية 81
2-1. الواقعية النفسية ومعالم توظيف الديكور في مسرح ستانسلافيسكي 83
3- السينوغرافيا في المسرح الملحمي وتحقيق نظرية التغريب 89
3-1. البعد المعرفي للمسرح الملحمي 89
3-2. تقنية التغريب وأثرها في صياغة مفهوم جديد للديكور السينوغرافي المسرحي 91
المبحث الثالث: سينوغرافيا العرض والمسرح الشرطي مايرهولد 96
1- نظرية المسرح الشرطي عند مايرهولد 99
2- تقنية البيوميكانيك وأثرها على الديكور في المسرح 101

المبحث الرابع: سينوغرافيا العرض والمسرح الشامل بيتر بروك 107
1- سينوغرافيا العرض والمسرح الشامل بيتر بروك 107
2- تجريبية بيتر بروك في الديكور والفضاء السينوغرافي 110

الفصل الثالث: أثر المدارس الإخراجية في سينوغرافيا العرض المسرحي الجزائري

المبحث الأول: قراءة سينوغرافية في مسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" 117
❖ بطاقة تقنية 117
❖ ملخص المسرحية 120
❖ السينوغرافيا الشاملة لمسرحية "الأجداد يزدادون شراسة" 121
المبحث الثاني: قراءة سينوغرافية لمسرحية "صواعد" 151
❖ بطاقة تقنية 151
❖ ملخص المسرحية 152
❖ السينوغرافيا الشاملة لمسرحية "صواعد" 152
خاتمة 173
الملاحق 177
قائمة المصادر والمراجع 190
فهرس الموضوعات 201

ملخص:

باعتبار السينوغرافيا تشمل جميع العناصر المكونة للعرض المسرحي فإن دراستها تستلزم تناول هذه العناصر بالتحليل في إطار دلالات توظيفها في عرض مسرحي معين، وذلك من أجل الوصول إلى مدى تحكم المخرج في استغلال كل هذه العناصر خاصة المرئية منها لخدمة العرض المسرحي يترجمها السينوغراف جماليا، فقد صار من الضروري تضافر هذه العناصر فيما بينها للارتقاء بمستوى الجمالية إلى أقصى حدوده في العروض المسرحية المعاصرة ، فكانت دراستنا هذه تناولنا من خلالها عرضين مسرحيين جزائريين معاصرين وحللنا محتواها الفني والجمالي للسينوغراف حمزة جاب الله، التي أنتجت من طرف مسارح جهوية لتغطية جميع عناصر السينوغرافيا بالدراسة.

كلمات مفتاحية: سينوغرافيا العرض، جماليات الأداء، التلقي، حمزة جاب الله.

Résumé :

Considérant que la scénographie comprend toutes les composantes de la représentation théâtrale, son étude nécessite d'analyser ces éléments dans le contexte des implications de leur emploi dans une représentation théâtrale spécifique, afin d'atteindre l'étendue du contrôle du metteur en scène sur l'exploitation de tous ces éléments, en particulier les visibles, au service de la représentation théâtrale, que le scénographe traduit esthétiquement. Il est nécessaire de combiner ces éléments entre eux afin d'élever le niveau de l'esthétique à ses limites maximales dans les représentations théâtrales contemporaines. C'était notre étude, à travers lequel nous avons traité deux représentations théâtrales algériennes contemporaines et analysé leur contenu artistique et esthétique du scénographe Hamza Jaballah, qui a été produit par les théâtres régionaux pour couvrir tous les éléments de scénographie de l'étude.

Mots clés: Scénographie de la performance; Esthétique de la performance; Réception; Hamza Jaballah.

Abstract:

Considering that the scenography includes all the components of the theatrical performance, its study requires analyzing these elements within the context of the implications of their employment in a specific theatrical performance, in order to reach the extent of the director's control over the exploitation of all these elements, especially the visible ones, to serve the theatrical performance, which the scenographer translates aesthetically. It is necessary to combine these elements with each other in order to raise the level of aesthetics to its maximum limits in contemporary theatrical performances. This was our study, through which we dealt with two contemporary Algerian theatrical performances and analyzed their artistic and aesthetic content of the scenographer Hamza Jaballah, which was produced by regional theaters to cover all the elements of scenography in the study.

Keywords: Scenography of performance; Aesthetics of performance; Reception; Hamza Jaballah.