الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة –
كلية الآداب واللغات و الفنون
(قسم فنون)

بحث مقدم للحصول على شهادة ماستر في تخصص نقد العرض المسرحي

تحت عنوان :

الرؤية الإخراجية لمسرحية أدويب في كولونا للاستاذ مذكور برزوق

من اعداد الطالب :
✓ بونوة فرج

تحت إشراف الأستاذ:
✓ حدو نور الدين

الموسم الجامعي : 2020/2019

إلى من علمني النجاح و الصبر... إلى من علمني العطاء بدون انتظار... أبي.

إلى من علمتني و عانت الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه... إلى من كان دعاؤها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي... أمي.

إلى جميع أفراد أسرتي العزيزة و الكبيرة كل باسمه أينما وجدوا.

إلى ملاكي في الحياة أينما كان.

إلى أصدقائي رفقاء دربي من داخل الجامعة و خارجها.

إلى الدكتور بكري عبد الحميد، إلى أساتذتي الكرام الذين أناروا دروبنا بالعلم و المعرفة.

إلى كل من يقتنع بفكرة فيدعو إليها و يعمل على تحقيقها، لا يبغي بها إلا وجه الله و منفعة الناس.

إليكم أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

أرى لزاما علي تسجيل الشكر و إعلامه و نسبة الفضل لأصحابه، استجابة لـــقول الـــنبي ﷺ : «من لم يشكر الناس لم يشكر الله».

و كما قيل :

علامة شكر المرء إعلان حمـــده فمن كتم المعروف منهم فما شكر

فالشكر أولا لله عز و جل على أن هداني لسلوك طريق البحث و التشبه بأهل العلم و إن كان بيني و بينهم مفاوز.

كما أخص بالشكر أستاذي الكريم و معلمي الفاضل المشرف على هذا البحث الدكتور حادو نور الدين فقد كان حريصا على قراءة كل ما أكتب ثم يوجهني إلى ما يرى بأرق عبارة و ألطف إشارة، فله مني وافر الثناء و خالص الدعاء.

كما أشكر السادة الأساتذة و كل الزملاء و كل من قدم لي فائدة أو أعانني بمرجع، أسأل الله أن يجزيهم عني خيرا و أن يجعل عملهم في ميزان حسناتهم

مقدمة

اقترن فن الإخراج المسرحي مع التقنية المسرحية منذ بزوغ الظاهرة المسرحية عند اليونان وبأدواتها البسيطة من ماكينات ، ومؤثرات صوتية وأزياء وماكياج ، ... وغيرها ، ساهمت في تجسيد وتكاملية المنظر المسرحي ، تطورت هاته التقنية بفعل الأساليب التكنولوجيا ، وقادت ديمومة تطور العرض وطرحه بصورة فكرية وجمالية منذ المحاورة الأفلاطونية التي أسست للجمال إلى عصرنا الحالي بكل مجالاته الحياتية وتناقضاته ، كونها مرتبطة بالوعي البشري وقدرة الفنان الفكرية والإبداعية المشتبكة في حوارية موضوعية مع مجتمعه.

فعمل المسؤول عن العرض في فتراته الأولى بتجسيده منطوقا ومتحركا على خشبة المسرح منطلقا من النص الذي نعتبره الوسيط الأول والأساسي ، ومرورا بمرحلة التفسير العلمي للنص دون الخروج عن أطره المرجعية ، وظل العرض المسرحي في هاته الفترة يحفل بالكلمة كأساس لتشكيل الخطاب المسرحي.

تلتها مرحلة التمرد والتجريب التي برز فيها اسم المخرج ، وبرز دوره كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية ، إذ أصبح نقطة البداية لتجسيد العرض المسرحي ، وهو صاحب الابتكار فيه ، فتمرد على النص أولا واعتبره مجرد مادة خام يولد منها أفكارا ، وبحث عن لغات جديدة يطرح بها هذه الأفكار.

وإن فن إخراج المسرحية مثله مثل أي فن آخر ، لا يتم إلا إذا تشكلت عند الفرد رغبة وحاجة في أن يكون مبدعا ، فالمخرج المسرحي بإبداعاته في الإخراج يستطيع أن يتواصل مع جمهور المتفرجين بل يكون عرضة لانطباعات شتى ، فيغير أحيانا كثيرة ولأنه مثل أي فنان آخر ، يتأثر بما حوله ،ويستجيب في مواقف تثيره ، ويعمل ساعيا إلى التأثير في الآخرين ، فينتج عن متفرجيه ردود أفعال تماثل ردود الفعل لديه.

قد تنصب مهمة المخرج أساسا على أهمية نجاحه في القيام بدوره وآداء مهمته حتى وإن لم يكسب محبة من يحيطون به ، فالمهم لا يكون حول الطريقة أو الوسيلة التي تم بها هذا العرض ، وإنما سيكون في قدرته على تحقيق ما يصبو إليه ولعل هذا الهدف لا يتحقق بسهولة ، لأنه ليست هناك صيغة تفسيرية ما تمكن المخرج من إتباعها لتحقيق نجاح عرضه ، فطاقته وقدرته على التخيل والإدراك هي التي تفصح عن المسرحية وإخراجها أو يحدث العكس.

لقد شهدت السنوات الأخيرة تميزا كبيرا لدور المخرج وهذا عائد لما حققه من نجاحات ، حتى أصبح أحيانا يلقب بمؤلف العرض المسرحي ، بل أن بعض العروض أصبحت تعرف بأسماء مخرجيها الكبار وهذا طبعا على حساب دور المؤلف كعلاقة عكسية ، بل إننا نسمع ترديد كلمة (موت المؤلف المسرحي) وهذا تأكيدا على أهمية ما يقوم به المخرج لتقديم رؤى ونظرة الكاتب للجمهور ، وأن الإخراج الذي يقوم على ضرورة أن يمتد الحوار بين المخرج والنص فهناك حوار جدلي يقوم على التقابل والتضاد ، وتفاعل السلب والإيجاب ولعل ذلك يتأتى بقراءة المخرج للنص مرات عديدة ، تم صياغتها فهو يقرأ رموزا على الورق ثم يعيد كتابتها في الفضاء أو داخله ، بتوظيف كافة المفردات : الممثل ، الحركة ، الإضاءة والديكور.

إن موضوعنا هذا والذي يدور محوره حول الرؤية الإخراجية " مسرحية أوديب في كولونا " الذي أردنا من خلاله الإجابة على بعض التساؤلات التي بها يتعرف القارئ على الدور الذي يلعبه المخرج في العملية الإخراجية للمسرح وهذا ما دفعنا إلى طرح هذه الإشكاليات التي نذكر أهمها :

من هو المخرج ؟ وما هو دوره في هذه العملية ؟ وما معنى الرؤية الإخراجية ؟ وهل لمعرفة تاريخ الإخراج علاقة بنجاح المسرح ؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اتبعنا الخطة الآتية ، مقدمة تناولنا فيها نظرة عامة عن الرؤية الإخراجية والمخرج وقد قسمنا البحث إلى ثلاث فصول ، الفصل الأول عنوناه بـ : الرؤية الإخراجية الذي تناولنا فيه تعريف المخرج والإخراج وتاريخ الإخراج وتطوره ومناهجه ، أما الفصل الثاني المعنون بـ : المدارس الإخراجية في التيارات الكبرى وركزنا فيه على ثلاث مدارس وهي المدرسة الواقعية والمدرسة الرمزية والمدرسة الكلاسيكية ، أما الفصل الثالث فكان عبارة عن فصل تطبيقي تناولنا فيه إخراج مسرحية أوديب في كولونا ، وختمنا هذا البحث بخاتمة كانت عبارة عن ملخص لنتائج هذا البحث.

وكأي باحث تسد طريقه بعض الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا نذكر من بينها:

- غياب المراجع العربية مع ندرة الدراسات العلمية والأبحاث التي تتناول موضوع الرؤية الإخراجية بصفة عامة ، وبالتالي غياب المراجع الخاصة بالرؤية الإخراجية لفرق المحترفين أو الهواة في الجزائر.

- اختلاف المناخ المسرحي بالدول الأجنبية عن مناخنا المسرحي وبالتالي فإننا لا نستطيع تطبيق كثير من نتائج الدراسات الخاصة بالرؤية الإخراجية.

- مشقة السفر للبحث عن المدونة.

وكانت الغاية من اختيار هذا الموضوع وتقديم هذه الدراسة هي البحث وخوض المغامرة من خلال هذا التطبيق الذي اعتبره الفصل الأهم لأنه دراسة ميدانية قد تمكنني في المستقبل الاعتماد عليها في التجربة الإخراجية المسرحية في الحياة العملية ، أو جعلها مادة قد يستعان بها في المستقبل، كما أن البحث قد اعتمد على

مجموعة مناهج تكاملت فيما بينها بما تقتضيه كل مرحلة بين التاريخ و الوصف و التحليل.

و في الأخير فان هذا العمل المتواضع لا يمثل إلا خطوة من بين الجهود التي يبذلها البحث في الدراما، و مساهمة متواضعة تبقى بحاجة إلى الإثراء و التقويم و التوجيه.

الفصل الأول :

مفهوم الإخراج المسرحي و تطور مناهجه

المبحث الأول : مفهوم و تاريخ الإخراج المسرحي

التعريف اللغوي لمصطلح المخرج :

المخرج : اذا كان المؤلف سيد النص المسرحي ، فان المخرج هو قائد العمل المسرحي و هو المشرف على جميع التعليمات المختلفة العملية الإخراجية .

لغة : اتفقت جميع المعاجم العربية على ان مفهوم لفظ المخرج " خرج من باب ودخل مخرجا أيضا ، موضع الخروج ، يقال ، خرج مخرجا حسنا ، و هذا مخرجه .

و المخرج : بالضم يكون مصدر أخرج و مفعولا به و سم المكان اسم زمان [1]

" خرج اللوح ، تخريجا ، كتب بعضا و ترك بعض و العمل جعله ضروريا وألوان و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه ، ما شاء و الآخر مثل ذلك .[2]

اصطلاحا : ورد مصطلح المخرج في المعجم المسرحي بالمعنى الاصطلاحي :" بأنه لفظ اشتق من كلمة (إخراج) و ظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل النصف الثاني من القرن التاسع عشر 1873 م،كما تطلق كلمة مخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات و عن صياغة العرض يعتبر اليوم صاحب نص العرض تماما مثل الكتاب نفسه للنص .

و في انجلترا ، كان المسؤول عن الإخراج يستمر المنتج (Producer) حتى عام 1956 حيث استبدلت التسمية رسميا بتسمية المخرج (director)بتأثير

[1] محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، مكتب النوري ، دمشق ، ص ص 171- 172

[2] مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز أبادي البترازي : القاموس المحيط ،ج1 دار الفكر ، بيروت ، 1983 ص 185 .

السينما الأمريكية " [1] ومن خلال هذه المفاهيم البسيطة لمصطلح المخرج ، هو الذي يساهم في تمكن الممثل في أجاد التفاصيل وكما يقال إذا كان الممثل سيد المنصة ، و المؤلف سيد النص ، فان المخرج سيد العمل الفني كله و حتى تتبين وظيفته أكثر ينبغي لنا تحديد أهم النقاط التي تبرز وظيفة المخرج في العرض المسرحي .

1- تعريف الرؤية الإخراجية :

مما لا ريب فيه أن بعض من الناس شاهد بعضا من العروض المسرحية في حياته اليومية مما لا شك فيه أيضا أنها تركت لديه انطباعا ما , ولابد لهذا الانطباع أن يكون له أسباب و لعل من بينها عنوان المسرحية ، أو فكرة المسرحية التي كانت قوية أو أن المسرحية قد عرضت بدقة و ربما تأثير الممثل من خلال أدائه ، أو العمل الجماعي لأفراد العمل للمسرحية أو طريقة الإخراج التي اتبعها مخرج العرض

ومما لا شك فيه أيضا أن معظمهم لا يدركون في الحقيقة ماذا يعني المصطلح أي المخرج le metteur en scène او العملية الإخراجية la mise en scène ، لذلك يتوجب علينا أن نشير إلى هذه المفردات المسرحية بالرجوع إلى ما توصل إليه الدارسون بداء باللغة ثم الاصطلاح

[1] ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، بيروت، ص 203

تاريخ الإخراج و تطوره :

العرض في المسرح اليوناني القديم كان يقع على عاتق الكاتب ، و لذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان و الإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ ، و قد تحدث أرسطو في كتابه عن فن الشعر و ترتيب المناظر و الحيل كجزء من العملية المسرحية ، أما في القرون الوسطى في الغربي يبين تاريخ العرض المسرحي أن الاهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيرا وكان يقع على عاتق شخص واحد يكلف بذلك هو مدير اللعب Meneur du jeuثم كان يقوم بذلك للكاتب نفسه أو ممثله الأول أو مدير الفرقة المسرحية أو المعماري أو الرصاص المسؤول عن الديكور كما ترافق ظهور إخراج في نهايه القرن التاسع عشر مع تطور المسرح إحداث المؤثرات السمعية ومع زيادة عدد قاعات العروض والتغيير الذي حصل في تركيب الجمهور وتنوعه وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة ومع كل التحولات في طرائق أنواع المسرحي ه قبل المسرح حقبا و مر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا إلى غاية الظهور الإخراج في نهايه القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته حيث يتصدر الذوق ساكسن ما ينغنMEININGEN DOG SAX قائمه المخرجين العالميين حيث يعد من المخرجين الذين ساهموا مساهمه كبيره في تحقيق الواقعية على خشبه المسرح

" وتؤكد الدراسات التي تناولت فن الإخراج المسرحي، أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني ذوق مقاطعه **ساكسن ماينغن** الأول مره إخراجها الدقيق في برلين سنة 1874 م هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج" [1] .

[1] د. احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الاخراجية الحديثة و علاقتها بالمنظر المسرحي ، مؤسسة دار الصدق الثقافية العراق ، الطبعة الاولى ، 2012 م – 1433هـ ، ص 23

عمل الدوق على الإفادة من الخبرات السابقة التي استحدثتها الذين سبقوه ومعاصروه، وتمثلت في إطالة مدة التدريبات، الاعتماد على أداء الممثل وإلغاء فكره الممثل البطل (النجم) التي عانى منها المسرح طويلا ومن اجل تحقيق الواقعية في عروضهم مسرحيه راح يبحث عن حلول لتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل والممثل الحي الذي يتحرك على خشبه المسرح، استخدام ديكورا قريبا من الواقع ادخل فيه السلالم والمدرجات ليربط بينه وبين مجموعات الممثلين وليخلق انسجاما حركيا بينهما بحيث أصبح الوجود الإنسان الحي للمثل على خشبه المسرح– كما يقول لي سيمونسن LEESIMONS هو الوحدة الأساسية في الصورة المسر ح[1] وهو ما يشير إلى فلسفه العرض المسرحي القائمة على أساس حركة الممثل داخل الصورة المسرحية ساعيا وبكل إصرار إلى وحدة هذه الصورة، ومعززا ذلك كله إدخال طرق اكثر واقعيه من السابق ق في الاضاءه ومن اجل تحقيق الدقة التاريخيه التي تميز بها في أعماله سعى الى استعمال السيوف والدروع وواقيات الراس التي تستخدم حقيقه في الحروب اكاد استخدام الازياء والأثاث والإكسسوارات التي اشترط ان تكون منسجمة مع الواقع منذ الايام الاولى للتمارين بعد ان اقدم على تصميمها بنفسه هي الاخرى

" و لقد كان للذوق أثر كبيرا في المسرح العالمي لاسيما في اروبا بعد ان اذهل المهتمين بالمسرح بابتكاراته الجديدة ، سواء في واقعية المنظر المسرحي ، و الاضاءة تدريب الممثلين او الدقة التاريخية في الازياء و الاكسسوارات و ذا نوع ما أفزع لنا عدد من المخرجين المتأثرين به في كل بلد أوربي زاره و فرقته المسرحية [2].

[1] سعد راشد ، المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، 1988 م ، ص 43 ص 43

[2] ضياء كريم رزيج المشهداني ، التجريب في تطور العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلية ، جامعة بغداد ، 1989 ، ص 37

ومن المتاثرين بمنهج الذوق ساكسن ماينغن في الاخراج ، أندريه انطوان ANDRE ANTWAN الذي ذهب الى أبعد ما ذهب اليه الذوق ، و دعا الى خلق الايهام الكامل على خشبة المسرح بعد ان وجد أن المسرح الفرنسي صار بحاجة الى تغيير شامل ، يعم التمثيل النص ، المنظر المسرحي كما حارب مساوئ التمثيل في مسرح الفرنسي .التي سادت في القرن التاسع عشر ، و تمثلت في الحوارات الطويلة التي ينفرد بها في اغلب الأحيان ممثل واحد ، هادفا من خلالها التأثير في الجمهور حيث رفض النجومية و قلل من اهمية المخرج البطل ، كما فعل سلفه الذوق ،وطلب من الممثل الا يتحرك علي وفق اهوائه الشخصيه انما حاسب طبيعة الفعل المسرحي وداعا من المعيشة الدور ونادى بالعمل الجماعي، وأصبح على الممثل دراسة عناصر العرض المسرحي كافة وإعداد نفسه اعدادا جيدا بما في ذلك الجانب تقني الفيزيقي الذي يمنحه القدره على التعبير اما عمله مع المنظر المسرحي فق سعى أنطوان الى تأكيد فلسفه الطبيعة التي تقضي بأن الانسان هو صانع قدره " من اجل ذلك صمم أنطوان خشبه المسرح على هيئه غرفه تحيطها جدران اربعة الجدار المواجهه للجمهور يكون شفافا ، تحل محله ستار المقدمة ، و اطلق عليه (الجدار الوهمي) أو الجدار الرابع و سعى أنطوان لأن يكون المنظر المسرحي أكثر من اطار هرموني موظف لحركة الممثل ، فأصبح البيئة التي تعيش فيها الشخصيات حياتها ، ووجدي من الضروري أن يبدأ بتصميم المنظر المسرحي أو لا لخلق البيئة التي تعيش فيها شخصيات ، بغض النظر عن طبيعة الأحداث أو الحركات التي تجري على خشبة المسرح ، لأن المكان هو الذي يقرر طبيعة حركة الشخصيات و ليس العكس ، و أصر على ان يكون هناك تصميم خاص لديكور كل مسرحية جديدة لأن المنظر عبارة عن بيئة تختلف من مكان لآخر ."[1]

[1] الاتجاهات الاخراجية و علاقتها بالمنظر المسرحي ، ص 29

و في الإضاءة كان انطوان يهتم أن تكون اتجاهات مصادر الضوء واضحة كالشمس و القمر و المصابيح و الشبابيك و عارض وجود الإنارة السفلي لأن اتجاه أشعتها يخالف الواقع ، و لم يكتف بخلف الاخواء الداخلية على خشبة المسرح ، بل سعر لتحقيق الاجواء الخارجية ، سواء كانت عبر الصوت أو الضوء او الديكور ، فاستخدم الاصوات كمؤثرات للتعبير عن الحيوانات مثل العصافير ، الضفادع و الصراصير ، و استخدام الإضاءة المناسبة لليل و النهار ، و كان يفضل استخدام الاكسسوارات الحقيقية على المسرح شأنه شأن الذوق .

المبحث الثاني : المناهج الاخراجية المعاصرة

من المتاثرين بمنهج الذوق ساكسن ماينغن المخرج قسطنطين ستانسلافكي حيث قامن منهجيته في المسرح على ركيزتين أساسيتين هما : الركيزة الأولى النص المسرحي و الركيزة الثانية ، الممثل .

" أكدت رؤية ستانسلافسكي STANISLAVSKI في الاخراج على احترام عمل الممثل بوصفه الشخصية الاولى التي تبدا بوضع بذرة العمل و مراقبة تطورها ، و نموها لذا كان الممثل عنده سيد المسرح و يعمل على ان ينفي نفسه فيه ومن خلاله ، لأنه أداة التعبير التي يخاطب بواسطتها الجمهور " [1]

و يرى ستانسلافسكي ان العنصر الآخر الذي ينبثق من الفعل المسرحي بعد(لو) السحرية هو (الظرف المعطاة) ،وفيها يتم تقديم الحكاية أو عقدتها ،احداثها و قائلها ، الفترة التي تحصل فيها الأحداث ، زمان الفعل و مكانه رسم الحركة و إخراج ، تفسير المخرج و الممثلين للمسرحية ، مناظر المصمم و لابسه ، الأثاث المؤثرات الصوتية [2]

أما تعامل ستانسلافسكي مع المنظر المسرحي فيمكن تقسيمه الى مرحلتين زمنيتين

المرحلة الأولى : سبقت عام 1906م ، في هذه المرحلة كان ينتهج الطبيعة بشكل متشدد ، و يعتمد على المغالاة في عمل المنظر المسرحي ، و الفخامة في عمل الملابس و الاكسسوارات ، حتى أن قام رفقة زوجته و مصمم المناظر المسرحية (

[1] كمال عيد ، مدرسة الاخراج عند ستانسلافكي ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد السادس ، يونيو 1964 ، ص 97

[2] إريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح تروث ، الطبعة الثانية ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986 ، ص 221

سيموف)* واحد خياطي الملابس ، و عدد كبير من الممثلين برحلة الى مدينة روستوف بارد للبحث عن الملابس ، و الاكسسورات التي يحتاجونها لأحد عروضهم المسرحية ، و ألقوا بشيلياكوف الذي اعاد اعمار قصر الكرملين فرحب به في هذه القصور و عشوا فيه أيام فرسموا وصوروا ما في هذا المتحف من كنوز ، و اشتروا في طريق عودتهم عددا آخر من العباءات و المعاطف و الأحذية .

المرحلة الثانية : مرحلة ثلث عام 1906 م و فيها أنتج ستانسلافسكي الواقعية النفسية بشكل مدورس دراسة علمية و كان أبرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم في هذه المرحلة هو ايكوروف v.E.EGOROV **

كان ستانسلافسكي يرى أن المناظر المسرحية لابد أن توجه في خدمة الفكرة الاساسية للمسرحية ، لتوضيحها و إيصالها للجمهور ، لذلك فان من واجب مصمم المناظر المسرحية أن يساعد الجمهور على فهم كل ما يريد من ألوان و تخطيطات ضمن المنظر المسرحي ، و لما يخدم الفكرة الاساسية ، و اعتبر ان دور المنظر المسرحي سيكنون مكملا للعرض ، حيث أصبح للمنظر المسرحي عند ستانسلافسكي دور خاص ، أي ان الممثل بدا الافادة من وظائف المنظر المسرحي على المسرح ، اذا انه لا يتحرك من مكان الى آخر الا لقصد ، أو لسبب مصوغ

* فكتور .أ.سيموف : victora simor ابرز مصممي المناظر المسرحية الذين استعان بهم ستاسلافسكي ، حيث صمم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي اخرجها ستانسلافسكي ومنها :

- مسرحية الشقيقات الثلاث تشكوف ، 1901
- مسرحية سلطان الظلام لتسولستوي ، 1902 م
- مسرحية (الحضيض) لغورطي ، 1902 م
- مسرحية ستان الكرز تشيكوف ، 1904 م

* صمم ايكروف عددا من المناظر المسرحية للمخرج ستانسلافكس منها :

- مسرحية لعبة الحياة لـ رك هامسون ، 1907 م
- مسرحية الطائر الأزرق لـ مستر لينيك ، 1908 م

معين ، و الا فان حركته تبقى من دون تفسير ، و هذا يغاير ما سبق و على ضوء ما قام به هؤلاء المخرجين في تطوير حركة الاخراج و المناظر المسرحية و دفعها الى الامام في خلق طرائق جديدة و مبدعة ، ساعات المخرجين الآخرين في شتى أنحاء المعمورة في الاستفادة من ابداعاتهم الفنية المختلفة و لعل من أبرزهم :

أدولف آبيا ADOLLF ABIYA : دعا أبيا أن يكون المخرج سيد العمل المسرحي الذي يمتلك كل خيوط العمل المسرحي بيده ، و مبعث هذه الدعوة التي آمن بها ، هو المسرح الاغريقي الذي كانت الدارما الذي كانت فيه لا تنقسم بين التأليف والاخراج ، بل كان المؤلف هو المخرج و هو ممثل أيضا ،فضلا عن رؤية في مهمته المخرج التي صارت تكمن في قيامه بدراسة النص دراسة النص طويلة واختيار التصاميم المناسبة للمنظر والمعدات المسرحية والإشراف على تنفيذها بشكل دقيق [1]

" ويرى أبيا أنه على المخرج أن يتناول نصا مسرحيا حديثا ، إذا أراد أن يخرج عملا ما ، ليتيح له النص فرصة استغلال المنظر المسرحي ، و الإضاءة والموسيقى والحركة وغيرها من عناصر العرض المسرحي الأخرى ،لأن في اختيار مثل هذه النصوص ،تسجيل لدرجة الرقي الفني التي بلغها المسرح ."[2]

كما يرى أن عملية الإخراج هي السعي الدائم لبعث الحياة المسرحية في نص درامي مكتوب يعمل فيه المخرج على تحديد مساحة زمنية يتم ضمنها اخراج نص بالوسائل البشرية المتوافرة ، والعناصر المسرحية الألية والتكنيكية التي يمتلكها ، وقد

[1] د. أحمد سلمان عطية ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ،ص 42 .

[2] محمد طيب الحسيني أدولف آبيا و الاخراج المسرحين مجلة المعرفة ،دمشق ،العدد 28 ، سنة الثالثة ،حزيران 1964 94 – 95 .

يهدف آبيا من وراء هذه النظر الحديثة للعملية الاخراج ،الى خلق أعمال مسرحية نموذجية ومثالية ،تجذب المشاهد عن طريق ما تحتويه من مادة ساحرة وجذابة فتحقق بواسطته قوة فنية توحد العمل هي المخرج الذي سيسيطر على جميع العرض المسرحي وقلل من أهمية الكلمة قال : " لقد صرنا الى درجة من التدهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أهم من حياة بل ومن العمل الفني نفسه في بعض الحالات الخاصة ."[1]

كما اعتبر أن الممثل صانع الفعل الدامي في العرض المسرحي حيث دعا أن تكون عناصر العرض كافة في خدمة الممثل .

المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني والذي يبدع ويبتكر ،ويختار الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد ،وهذا هو النوع الذي يفضله **كريدج** من مخرجين "[2].

أهتم كريدج بفن التمثيل الصامت (البانتوميم) الذي يعتمد الاشارة والحركة والخيال توقع أن زمن النص المكتوب سينتهي ،كما آمن بأن زمن الكلمة المكتوبة سينحصر على خشبة المسرح وآمن أيضا أن المسرح سيستغني عن الممثل ،حيث قام كريدج باستبدال الممثل بالدمية السوبر ماريونت super marionnette التي تملك فضيلتين :

الاولى أنها طيعة ، والثانية أنها صامتة لا تجادل ،أما الفضاء المسرحي فقد أولاه كريدج اهتماما كبيرا فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي وضخامته وينفذ تصاميمه على اساس أنهذا المنظر هوالمفسر المضمون النص الذي تناوله كمادة

[1] أوديب أصلان ، فن المسرح ، تر : سامية أحمد أسعد ، ج1 ،بيروت ، أيق للطباعة والنشر ،ص 363 .

[2] محمد طيب الحسيني ، المرجع نفسه ، ص 96

للعرض ،لذلك عدة من العناصر الفاعلة والمهمة واكد ضرورة أن يكون الديكور منسجما مع أفكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد ،مما حدا به الى الاهتمام بالفنون التشكيلية حيث كان يقوم بنفسه بتصميم مناظر المسرحية ،متجاهلا أن يكون النص هو المصدر الوحيد لوضع تصاميمه حيث يقول " إنني لا أرضى لمناظري أن تكون الرواية هي مصدرها الوحيد ، بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي أو الروايات التي نفتها في الشاعر نفسه من قبل "[1] .

حيث كان ينصح المخرجين الآخرين ، أن يكونوا هم المصممين ،و ألا يسمحوا لأحد من مصممي المناظر والرسامين أن يضعوا تصاميم أعمالهم كما فعل هو نفسه ، فيعملوا على تحديد الخطوط والألوان ، والكتل والأشكال " حيث ابتكر طريقة جديدة في تصميم المناظر المسرحية التي دعاها بالشاشات أو(السكرين screen) وهي عبارة عن جدران متحركة ربطها ببعضها لتكوين صورة المنظر المطلوب و انا أتفقد مع رأي الناقد" **لي سيمونسن** " في أن تصميمات **كريج** كانت غير عملية ، نظرا لتجاهله الكامل لمبدأ النسبية " [2] .

ومثال على ذلك نتناول المنظر الذي صممه كريج المسرحية **لشكسبير** فقد امتاز هذا المنظر بالستائر العالية المشدودة على بكرات لتسهيل حركتها وتبديلها في أثناء العرض ، بيد أن هذه الفكرة لم تنجح من الناحية العلمية ، فاستبدلت بالستائر المغلقة واستعمل **كريج** اللون ليرمز وبدلالات تعين المشاهد على معرفة ما يدور فمشهد القصر الملكي كان يكسوه بالستائر الذهبية ، ليرمز إلى التسرف والإفراط في البذخ

[1] محمد طيب الحسيني ، المرجع نفسه،ص 96

[2] أوديب أصلان ،المرجع نفسه ، ص 362

حيث فساد السلطة في ذلك القصر ،اما الأزياء فقد أهتم بها بوصفها مكملة للشكل الذي دكان ينشد مؤكدا أن المخرجين الآخرين عليهم أن يصمموا بأنفسهم أزياء عروضهم المسرحية ، لأن المخرج من وجهة نظره ، هو المسؤول عن إنهاء عملية تصميم الملابس أما الإضاءة فهي عند **كريج** إحدى العناصر المهمة والضرورية والمكملة للعمل المسرحي لذلك سعى إلى إيجاد طرق جديدة في استخدامها وتطويرها بابتكار أساليب فنية تساهم في تفسير أعماله الفنية وتوحي بالأجواء المطلوبة كما دعا إلى إزالة الأضواء الأرضية للحافة الأمامية للمسرح لأنه لا مبرر لبقائها بعد التطورات الجديدة التي حدثت في فن الإضاءة يقول " ....ما علينا إلا أن نزيل الأضواء من جميع المسارح و بأقصى ما يمكن من السرعة "

ومن المخرجين الذين ناصبوا الدراما الطبيعية والواقعية العداء "**فسيفولد ما يرهولد**"فمنذ أن ترك مسرح موسكو الفني عام 1902 م ليبدأ نشاطه المستقل ، راح يبحث عن وسائل جديدة من الأشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع ، حيث أسس عام 1905 م الأستوديو التجريبي بمساعدة المخرج **ستانسلافسكي** ، والذي أطلق عليه (**ستوديو بوفارسكايا)** وقد طمح **مايرهولد** من كل ذلك الى خلق مسرح يكون بديل عن المسرح الواقعي ،ويهيأ المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية ، فسار العمل فيه مبدأ (الأسلبة) وهذا مبدأ يرفض مبادئ مدرسة الذوق **ساكسن ماينغن** وبالتالي مبادئ مسرح موسكو الفني ،فأوجد **مايرهولد** وسائل تعبيرية جديدة ،أدخلها على مسرحه محطما بذلك نهج الواقعية و الطبيعية ،فأدخل الآليات المتحركة الجديدة و السينما والراديو ،واستعان بالتكوينات العارية بديلا عن المنظر المسرحي المألوف .

" وعن إعداد الخطة الإخراجية يرى **مايرهولد** أنه ليس من حق المخرج إعداد خطته بكل تفاصيلها ، وبوقت سبق فيه التمارين مع الممثلين فالعرض المسرحي لا يولد إلا عندما نقبل على الفرقة المسرحية ، ونواجه مبادرات الممثلين العديد "[1].

وقد عد الممثل العنصر الرئيسي على خشبة المسرح و نادى بأن تكون عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته ،أما الموسيقى فيذكر **مايرهولد** أن للموسيقى مكانة بارزة في عمل المخرج ، و إذا لم يكن موسيقيا فملا يمكن أن ينظم عرضا مسرحيا حقيقا لأن المخرج الموسيقي هو الذي يستطيع أن يبني عرضا موسيقيا مسرحيا جيدا و الموسيقى مهمة أيضا في عمل الممثل ، أما المناظر الموسيقية فتمثل نظرة **مايرهولد** الفلسفية في أن لا يدع المتفرج متأمل للعرض فقط ، و إنما مبدعا أيضا حيث أطلق عليه اسم المبدع الرابع حيث غير في طبيعة المناظر المسرحية بمفهومها الواقعي المألوف ، وزاد من أهمية الأثاث والملحقات على خشبة المسرح ، ورفض نقل أو تصوير المنظر المسرحية حسب الصور الفوتوغرافية المأخوذة عن الطبيعة فهو يرى " أن المخرج ليس بحاجة للاهتمام بإعادة الخلق الدقيق للخصائص المعمارية ، ويمكن أن يقوم بإخراج مسرحية أصلية لمسرح قديم في تكوين حر وبروح المشاهدة البدائية لدى توافر شرط ضروري في الإخراج وهو أن يأخذ من المشاهد القديمة جوهر الخصائص المعمارية الملائم لروح المسرحية التي يخرجها ".[2]

كما أيد **مايرهولد** رأي لحل من آبيا وكريج رفضهم ان يقف الممثل ذو الأبعاد الثلاثة وخلفه ديكورات مسطحة ، ورفضهم رسم المنظور على خشبة المسرح تأيدا

[1] فيسفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي ، الجزء الثاني ، ص ص 226- 227

[2] فيسفولد مايرخولد ، في الفن المسرحي ، الجزء الثاني ، ص 160

كاملا ، كما قام بإدخال آليات متحركة واستعان بالتكوينات العارية عن المناظر المسرحية كما استعمل في بعض مسرحياته الستائر بدلا عن الديكورات التقليدية و جرب أن يبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة ، رفضه المغالاة في استخدام الألوان المتعددة وعده سخفا ،وكان رأيه أن تصبغ الديكورات بلون أو لونين يتخللها أي لون آخر على التضاد .

"ويرى ضرورة أن تدرس خطة الإخراج من قبل المخرج ومصمم المناظر المسرحية سوية وقبل بداية العمل ، أن يبدأ العمل مع الممثل وقد أقيم البناء الأول بحجمه المطلوب " [1]

وهناك مخرجون آخرون لم أتطرق إلى دراستهم تفصيليا لأنهم من المتأثرين بالمخرجين الذين سبقت دراستهم ،أو من تلامذتهم وسأقتصر على ذكر أبرهم على سبيل المثال لا الحصر .

" ففي روسيا نجد المخرج **الكسندر تاييروف** A.J.TAIROV (1885 -1950) م الذي أسس مسرح الغرفة أو مسرح الصغير في موسكو ،وحقق فيه أفكاره الإصلاحية ،اذ كان هذا المسرح حقلا لتجارية مع الممثلين .

والمخرج الروسي **جيورجي توفستونوجوف Georgy Tovistonogov** 1915م الذي عرف عنه استعانته بعلم النفس الحديث كثيرا في الإخراج المسرحي حتى أرتفع بمسرحه الى المستوى العالمي ، وهو من المخرجين والمعلمين المسرحيين الذي ينتصرون لكلمة المؤلف المسرحي .

[1] الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ،ص72 .

والمخرج الروسي **يوجين فاختانكوف** (1883 –1922)م صاحب الواقعية الفانتازية الذي جمع بين واقعية ستانسلافسكي وطرازيه **مايرهولد** ، ويعد من المنادين ببقاء المخرج أمينا على النص مع تأكيده دور المخرج في إضفاء روح العصر على النصوص .

و المخرج الروسي **اناتولي افروس** ANATOLI VA.S.EFROS 1925م احد تلاميذ ستانسلافسكي المخلصين الذين اتبعوا منهجه بكل دقة ، وتميز باعتماده على الارتجال في تدريباته مع الممثلين وببراعة في التحليل الدرامي ،واستخدامه الصور التركيبية في عناصر الإخراج ، وتأكيده على العناصر الرمزية أيضا .

والمخرج الروسي يوري ليوبيموف YURI LIUBIMOV 1917 م الذي درس في ستوديو فاختكوف ، واشتهر بإخراجه مسرحية (الإنسان الطبيب من ستشوان) لبرتولد بريخت ،جامعا في إخراجه لهذه المسرحية بين أساليب الارتجال الحديثة وبين المسرح الملحمي ." [1]

" وفي ألمانيا يمثل المخرج **أوتوبراهم** OTTO BRAHM (1856– 1912)م مرحلة هامة من مراحل المسرح العالمي ،فقد برع في إخراج المسرحيات الطبيعية ، وكان جل تركيزه ينصب على الإنسان ، ولم تقتصر براعته في إخراج المسرحيات الرمزية أيضا بيد أن أسمه ارتبط بالمسرحيات الطبيعية أكثر .

وهناك أيضا المخرج أولترفلزنشتاين WALTER FELSENSTEIN 1901م الذي بذل جهودا فنية كبيرة لتطوير المسرح الموسيقى الواقعي المعاصر ، مؤكدا على أن ما يحدث في الدراما هو نفسه ما يحدث في الدراما الموسيقية أو الأوبرا ،

[1] المصدر السابق ص : 91

وبخاصة من ناحية المناظر المسرحية ، بل لعل الأمر يتطلب في الدراما الموسيقية دقة أكثر وحزما أشد وحاجة أكثر لتواجد كل قطع المناظر المسرحية والإكسسوارات منذ جلسات التدريب الأولية التي يقودها قائد الاوركسترا السيمفوني .

والمخرج مانفريد فيكفيرث 1929 م

الفصل الثاني :

المدارس الإخراجية

المبحث الأول أهم المدارس الإخراجية

المدارس الأدبية لا تنشا من فراغ ولا تاتي من عدم بل هي وليدة ظروف ثقافية فنان وسياسية واجتماعية واقتصادية فالمدرسة الأدبية – والفنية عامة –لا تنشا بإرادة فنان ولا تفاق مجموعة من الفنانين وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع فهي تمثل روح العصر الذي وجددت فيه خير تمثيل بواسطة شعراء وكتاب وفنانين واختلفت وتباينت المدارس الفنية في المسرح لكل كاتب مسرحي مدرسته الفنية الخاصة حتي لم يعد من الممكن وضع إطار حول مجموعة من الكتاب او المسرحيات وتحديد مدرسة واضحة لها .

او خصائصها التي تميزها عن باقي المدارس الاخري وكذالك أهم الرواد والكتاب .

1. ظهور المدرسة الرومانسية :

التي انزاحت عن الأرسطية من خلال تكسير الوحدات الثلاث والمزج بين الأنواع الدرامية ومخاطبة العواطف والذات والأهواء والخيال والاعتناء بالروح المثالية وإحلال الحب والمرأة مع فيكتور هيجو victor Hugo و شكسبير shekespeare مارلو Marlo وألكسندر دوما Alexander Dumas [1]

2. المدرسة الطبيعية :

هناك الكثير من النقاد من يرى أن الطبيعة عبارة عن امتداد متطرف للواقعية والفن بالنسبة للمذهب الطبيعي يجب أن يكون علميا سواء في المنهج الذي يسير عليه أو

[1] فاضل خليل ص.5. الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرح .ص205

عند اختيار الموضوع لذلك نجد الكاتب المسرحي الدرامي الطبيعي عند معالجته لموضوع ما يستعمل أدوات موضوعية وقوانين علمية قصد الوصول إلى الحقيقة [1].

كما أنها أعطت هذه المدرسة أهمية كبرى للبيئة نظرا لأثرها في تكوين شخصية الانسان ، لذلك رأو رواد هذا المذهب أنه لا بد من تصوير البيئة فوق الخشبة بكل تفاصيلها الدقيقة وبالتالي نقل الطبيعة نقلا حرفيا للمشاهدة .[2]

3. المدرسة التعبيرية:

ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا يهدف إلى تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز و أسرار ، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية و تحسيم تجارب العقل والباطن وكانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ومتنوعة وديكورات مختلفة على يد فرانك فديكيند ، تعتبر المدرسة التعبيرية من أهم الحركات التي ظهرت ضد المدرسة الطبيعة وسرعان ما عرفت في بلدان أخرى أوربية وحتى في الولايات المتحدة الأمريكية أن المؤلف المسرحي التعبيري لا يصور العالم تصويرا موضوعيا بل من خلال إحدى شخصيات النص الذي كتبه عن الحالة الداخلية لشخصية ما عن انفعالاتها وعن اضطراباتها عن القلق والفوضى .

ومما يميز المسرحية التعبيرية ، كذلك أنها تحتاج الى مخرج ذي كفاءة وقدرات عالية تؤهله إلى تجسيد دخائل وأعماق النفس والكشف عن باطنها ومن أشهر العروض المسرحية [3] التعبيرية مسرحية " الشبح لأوجست كونت أستر عرضت سنة 1907 م [4]

[1] انظر سهيلة ، عزوز السينوغرافيا ، ص 56

[3] حمادة أبراهيم ، ص 166

[4] انظر سهيلة ، عزوز السينوغرافيا ، ص 58

4. المدرسة السريالية :

ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى التي يتزعمها كيوم أبو لينير لوي أراكون ، ارتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي وتعرية الغرائز الجنسية وأسكنة الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الانفعالية وكل هذه الثورة على العقل والمنطق والاستلاب البورجوازي الذي حول الإنسان الى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية والروحية والإنسانية ، وقامت ثورة السيرياليين على اكتشاف فريد [1] كارل ماركس ، وأبحاث أيناشتاين وفلسفة هيجل ونظرية التطور لدى داروين .

5. المدرسة التشكيلية أوالايحائية:

يمكننا القول أن المذاهب جمع ما بين الواقعية والرمزية في انجاز الديكور المسرحي ، فبعدما كان المصمم الواقعي يقوم بنقل المناظر من الواقع حسب اختياره ،تطور الامر الى المبالغة وايجاد أشكال ديكورية تكون أجمل وأفحم أوأقبح ، من هنا ظهرت الايحائية أو التشكيلية التي عارضت الواقعية في اتجاهها ، وأصبحت تقدم ديكوار يهدف الى الايحاء بالزمان والمكان ولا تنقل الواقع حرفيا وجود ستارة سوداء على الخليفة أن توحي للمشاهدين بأن هذا المنظر يمثل عرش الملك[2]

6. المدرسة البنائية :

ظهرت البنائية في روسيا على يد مير هولند وهي بدروها تعارض الحركة الواقعية

يرى رائد هذه النظرية أن الديكور المسرحي يتكون من مساطب وأشكال وحجوم منظرية وحيل آلية تجتمع كلها لبناء المنظر العام .

[1] ينظر سهيلة عزوز – السينوغرافيا ،ص 59

[2] ينظر سهيلة عزوز – السينوغرافيا ،ص 60

فكل شيء يمكن أن يتحول فوق الخشبة الى أشكال فيمكن تمثيل المنازل بتخطيطات من الخشب أو الحديد أو تمثيل شجرة بعمود بسيط تخرج منه فروع معدودة .

من أهم رواد هذه المدرسة : كاندنسكي ، مالفتش ، ماندريون ، فهم يتطلعون إلى بناء عالم جديد .[1]

7. المدرسة التجريبية :

ظهرت هذه السنوغرافيا في العصر الحديث والطليعة مع المسرح البريختي ومسرح أوتشرك الروسي والمسرح الباتافيويقي مع ألفريد جاي صاحب أولى مسرحياته وهي " أبو ملكا" ومسرح العبث الذي يمثله كل ما صمويل بيكت ليونسكو .

وبذلك أن من يتامل المسرح الشرقي بما الكابوكي والنو الياباني ومسرح كاتكاي الهندي ،مسرح أوبراكين ، أو التعازي الشعبية في المسرح الايراني ،فهو قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية مقنعة قائمة على اللاشعور الجماعي وتطهير الفرائز الموروثة وتحبيك الاساطير وتشغيل الغيبيات ومسرحية العقائد وتوظيف التعاويذ السحرية ، وتستعمل هذه السنوغرافيا الحركة الجسدية والرقص والغناء والموسيقى و التمثيل والصراع بين الخير والشر ، ومن هنا فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي يعتمد على اليوقا والحركات الحربية أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي .

[1] . حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب الحديث ، دبوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر ،1983 ص [1] ماري اليأس ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1 ،1997 ، ص 516
[1]

المبحث الثاني : المدارس الإخراجية و علاقتها بالتيارات الأدبية الكبرى

تعريف المدرسة الواقعية :

يعرف علماء اللغة العربية على أن مصطلح الواقع مستمد من "الواقعية نسبة الى نسبة الى الواقع و هو موجود حقيقة في طبع الإنسان "[1].

الواقعية في بدء نشوئها لا تدعو " إلى شيء خاص كما تدعو إلى فهم الواقع وتصويره وتفسيره،ثم أخذت تقوم على المشاهدة والتوغل إلى الحقيقة ...."[2]

فالمذهب الواقعي الذي" يهدف بطبيعته إلى أن يكون الأدب صورة من الحياة لها عن طريق الفن لا دلالتها الخاصة النفس البشرية والمجتمع الإنساني ."[3]

الواقعية في بالفن والأدب " بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العلم أي بشكل أيقون تتطابق قدر الإمكان مع نموذج المصور ...." [4]

فالواقعية تسعى "إلى تصوير الواقع وكشف إسرار و إظهار خفاياه وتفسيرها ...."[5]

أسباب نشأة الواقعية :

جاءت المدرسة الواقعية كتيار له أهداف وأراء مختلفة عن المدارس الأخرى فكان لهذا التيار أسباب التي تبلورت لنشوئه :

---

[1] عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، ب ط ، ص 134

[2] حامد حنفي داود ، تاريخ الأدب الحديث ، دبوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر ،1983 ص 212

[3] عبد القادر القط ، من فنون الأدب المسرحي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ب ،ت ،ب ط ،ص 242

[4] ماري اليأس ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1 ،1997 ، ص 516

[5]محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب .ت ، ب.ط ، ص 231

نشأة الواقعية الاوربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ردا على المدرسة الرومانسية التي أوغلت في الخيال والأوهام والهواجس والانطواء على الذرات والفرار من الواقع الاجتماعي .

مما دعى إلى نشوء الواقعية التقدم و الانجازات والكشوف الهائلة في المجالات العلوم كالبيولوجية وعلم الطبيعة والوراثة .

والواقعية النقدية تعنى :" برصد تشوهات المجتمع بدماره وفقره ، دون أن يكون لديها أمل في التغيير فهي لا ترى أي بصيص للنور في نهاية النفق ومن المعلوم نقديا أن هذا المفهوم يفترق عن " الواقعية الاشتراكية "التي لا تكتفي برصد تشوهات المجتمع ، وإنما تؤمن بحتمية التغيير وعدم الثبات ، وأن الطبقة الكادحة ستنتصر في نهاية صراعها مع الطبقة البرجوازية . [1]

و الواقعية النقدية ليست اتجاها معيبا ،" فليس مطلوبا من الكاتب أن يكون متفائلا بالمعنى الواقعي الاشتراكي ، حسبه أن يرسم لنا الواقع بعفنه وتناقضاته دون أن يقترح علاجا لذلك وإلا لواقع في التقريرية والخطابية ، وهذا فخ وقعت فيه العديد من الأعمال الأدبية ،خاصة في أواخر القرن التاسع عشر ، عند مكسيم غوركي و آخرين . [2]

[1] إبراهيم السعافين وخليل الشيخ ،مناهج النقد الادبي الحديث ، جامعة القدس المفتوحة ، عمان ، 1997 ،ص7

[2] شكري محمد عياد المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، الكويت : عالم المعرفة ، 1993 ،ص177

يقول جورج بيكر :" الواقعية النقدية توجد عند بلزاك و فلوبير ، وتورجنيف ، وتلستوي ، وفي الحقيقة توجد في أي عمل يصف سلوك المجتمع البرجوازي ،ويفضح مظاهر القبيحة والقمعية "[1]

يحاول بعض النقاد الذين يتبنون الواقعية الاشتراكية " يتحدث جورج لوكانش عن " الواقعيين الكبار " في عصر الرأسمالية ، ويرى بأنهم قد تحتم عليهم ، من حيث هم مصورون صادقون للواقع ، أن يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم ، وقد استطاعوا ،إذا أرادوا أن يكونوا واقعيين كبارا ، أن يصوروا للحياة المتنافرة الممزقة ، الحياة التي تستحق كل ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة بل تفعل ما هو أسوا من ذلك ، تمسخه داخليا وتفسده وتشده إلى القذارة ، وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا إليها أن المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الإنسانيين الصريعتين . [2]

الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الوسطى والفقيرة والمهملة "[3]

رغم الصراعات التي واجهة المدرسة الواقعية غيلر انها تلقت " العوامل التي ساعدت على إرساء معلم المذهب الواقعي ،انتشار الفلسفات المادية .

و الوضعية ،فقد كانت الأفكار الماركسية و للموقف الشيوعي .... وذلك بتبنيهم الاتجاه الواقعي في الأدب و الفن ....." [4]

1

[2] جورج لوكانش ، دراسات في الواقعية ،ترجمة نايف بلوز (بيروت : المؤسسة الجامعية ، 1985) ، ص 15

[3] ، عبد الرزاق الاصفر ، ص 135 – 136

[4] حسام الخطيب ، في التطور الاوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ،مطبعة طرابلس ، 1999 ،ب.ط، ص 228 – 227

خصائص المدرسة الواقعية : تميزت المدرسة الواقعية بخصائص جعلت منها منهجا أدبيا ذا معالم خاصة ، ولا تزال أثارها باقية ومستمرة في القرن العشرين ويمكن إجـمال هذه الخصائص فيما يلي :

1. النزول الى الواقع الطبيعي والاجتماعي والانطلاق منه ، أي ارتباط الانسان في محيطه البيئي وتفاعله ، وصراع مع المحيط الطبيعي والاجتماعي .
2. حيادية المؤلف : وهي تعني الغرض والتحليل وفق واقع الشخصية وطبيعة الامور وبشكل موضوعي لا وفق المعتقدات الكاتب وموافقة السياسية أو الدينية والمزاجية ...الكاتب هنا شاهد أمين ، يدلي بشهادته حسب منطق الحوادث ومبدأ السببية والضرورة الحتمية وليس كما يهوي و يريد .
3. التحليل : أي البحث عن العلل والأسباب و الدوافع و النتائج فلكل ظاهرة اجتماعية سبب

أهم رواد المدرسة الواقعية :

جاءت المدرسة الواقعية كلون أدبي يشمل الرواية و الشعر وغيره كما الواقعية كصرخة مدوية في المسرح لتعطي دافعا لهذا الفن .

" تقول فيلبس هارتونيل للواقعية في المسرح (المسرحية جيدة الصنع ظهرت عند نهاية القرن التاسع عشر واتى فيها التمثيل إلى قضايا ومشاكل القرن من حيث الحوار و المواقف ....." [1]

ويعتبر الروائي الفرنسي **نوري دي بلزاك** أحد مؤسسي تيار الواقعية في الأدب و الذي أجرى دراسة عميقة لمجتمعه تكشف عن فساد وتحلل المجتمع في الوقت

[1] ماري اليأس ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1 ،1997 ، ص 86

1

...." كتب **اميل زولا** وهو احد رواد الواقعية مدافعا عن طبيعية قائلا (لقد وصلنا إلى ميلاد ما هو واقعي وهو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر و ستسقط حوائط الدراما القديمة وحدها دون مجهود ان الحدث المسرحي لا يمكن في قصة ابتكرت خصيصا لهذا الغرض ...بل في صراعات الشخصيات الداخلية .....فليست الحوادث هي التي تهمني بل العاطفة والإحساس " [1]

و يعتبر الناقد الفرنسي " تين "ذا اثر فاعل " في يدفع تيار الواقعية الاجتماعية في المسرح وخاصة في الأدب عامة ...." [2]

الواقعية تصر على التزام المسرحية " بالزمان والمكان المعاصرين مع الالتزام بقدر كبير من الدقة و الموضوعية في التقرير ...." [3].

النشاط المسرحي نشاط معرفي يعرض تجربة إنسانية " واقعية مسترجعة أو فرضية متخيلة ، تقوم على الصراع في الإطار المسرحي مصنوع ، يتجادل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت ، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو ماضي خيالي على خشبة المسرح إلى احتمال قائم في إطار الواقع الحاضر و المستقبلي ...." [4].

فالواقعية على المسرح مثلا غالبا ما أعلنت " استبعاد الأمور غير محتملة التي كان المسرح القديم يستغلها كإبقاء الصراع والإصغاء على الأبواب ، ويمكننا أن نصف وسائل ابسن المسرحية بنفس الوضوح الذي اتصف به وسائل راسين ...."[5].

---

[1] صلاح مهدي القصب ، جبار عودة العبيدي ، 146

[2] صلاح مهدي القصب ، المرجع السابق ص 149 .

[3] نهاد صالحية ، أضواء على المسرح الانجليزي ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ماي 2005 ، ب.ط 22

[4] نهاد صالحية ، المسرح بين الفن و الفكر ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر 1986 ،ب,ط، ص 12-22

[5] رينية ويليك ، مفاهيم النقدية ، تر : د محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ،ب.ط، ص 176 .

المدرسة الرمزية :

تعريف :

منذ ان ظهرت الواقعية كاتجاه ظهرت المدراس المعراضة لها التي استمرت فترة ليست بطويلة الا أنها جميعا أثرت دون شك في الواقعية ،وقد أضطرتها الى تعديل مسارها ،وقد قامت ثورات عديدة ضد الواقعية قبل الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت في الرمزية و التعبيرية والمسرح الملحمي (مسرح الصلاح الاجتماعي) .

وقد عرفها علماء اللغة على أنها " استخدم الرمز في التعبير ما هو مظهر من مظاهر اللغة .... كما يقول الفيلسوف والناقد الشهير أرنست كاسير (هو فن رمزي يرمي الى تجسيد المعاني عن طريق الرمز سواء كانت هذه المعاني بسيطة أو ملموسة في الحياة العادية ".[1]

والرمز يستخدم أساسا" لتجنب التعبير المباشر في الفن ، فليس هنالك معنى واحد ، فالرمزية يرون أن مناظر يجب لن تقتصر على اللوحات توحي بلانهائية الزمان والمكان "[2]

فالرمزية وهي تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقل – على العكس ، فالطريق الوحيد الى الحقيقة هو الحدس الفطري ،أي لا يمكن ادارك الحقيقة عن طريق العقل وبذا فلا نستطيع أن نعبر عن هذه الحقيقة بلغة منطقية ، من ناحية أخرى فالحقيقة يمكن الإيحاء بها عن طريق أفعال أو أشياء رمزية تثير

[1] ،نهاد صاليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ،ص 15

[2] محمود فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار الغريب للطاعة والنشر ، 2010 ،ب ط ،ص 32

في المتفرج إحساسات وأفكار تتناسب مع إحساس الكاتب بالحقيقة ، تميز المسرحية الرمزية أنها لا تهتم بإحداث الحياة اليومية الصرفة " [1]

نجد أن المسرحية الرمزية "لا تقدم معنى واحد للحدث أو تجربة يمكن تعريفها وجه التحديد ، بل معنى يمكن تفسيره بطرق مختلفة لا نهاية لها ، وقد جعلهم هذا يرون أن المناظر يجب أن تقتصر على لوحات توحي بلانهائية الزمان والمكان ." [2]

والنقطة المهمة بالنسبة للرمزية أنها تستخدم الرمز" للتعبير عن البعيد عن التعبير المباشر مما جعلها تسعى إلى عالم الفن الخال الذي لا يخضع لأي منطق أو مفهوم عقلي "[3]

فالرمزية ابتعدت على درجة "تشبه القطيعة عن فكرة المحاكاة، فالمحاكاة تعني درجة مأمن الخضوع للواقع "[4]

إن الرمزية هي تلوين الذي" اختاره العقل الأدبي والرمزية الحديثة هي استجابة موازية لشروط لصيقة الصلة ، أنها نتيجة أدبية لبعض المشاكل الأساسية في الفكر الحديث[5] .

نشأة المدرسة الرمزية:

برغم أن استعمال الرمز بدأ مع أولى الخطوات التي وضع فيها الإنسان قدمه على الأرض ، وذلك عندما شعر بنجاحته الى التعبير عن نفسه " أن الرمزية لم تعرف كمدرسة أدبية ذات خصائص معنية الا في عام 1886 على وجه التحديد ،وما سبق

[1]، محمود فتوح أحمد ، المرجع السابق ص33

[2] ،نهاد صاليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ، المرجع السابق ص 65

[3]، محمود فتوح أحمد ، المرجع السابق ص 74

[4] رينيه ويليك ، المرجع السابق ص 65

[5] فايز تراخيتي، المرجع السابق ،ص 96 .

هذا سواء عن قصد أومن دون قصد من استخدامات للرمزية لا يعني ميلادها الا في هذه السنة التي علن فيها عشرون كاتبا فرنسيا " مانيفستو " نشر هذه في جريدة " الفيجارو الفرنسية " يعلن عن الميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية.

من الأمور التي يجب أن نعرفها أن الحركة الرمزية في الأدب قد عاصرت الحركة التأثيرية في الموسيقى والفنون التشكيلية التي أطلقت العنان لكل إمكانيات التعبير ، وأيضا تأثرت إلى حد كبير بفلسفة " برجسون " ودراسات فوريد " [1]

" وإذا كانت الرمزية تعد بمثابة الخروج الكامل عن طريق التعبير الرومانسي المباشر ، إلا أنها في الحقيقة تطوير لإمكانياتها في التعبير لدرجة أنه يمكن اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية نظرا لتشابه النظرة إلى الوجود والغموض الذي يكتشف الكون والذي تأثرت له كل من الرومانسية والرمزية عن طريق المدرسة الأفلاطونية الحديثة "[2]

فقد جرت محاولات مبكرة لنقلها إلى المسرح ومنها محاولات الشاعر مالا يرميه في مسرحيته أمسية أحد الفونات .

مبادئ المدرسة الرمزية :

1. رفض مبدأ المحاكاة الطبيعة : فالطبيعة كما وصفها بودلير هي ستار تحجب العالم الروحي الحقيقي
2. الاعتماد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوارني ، فالعالم المحسوس إذن كما هو إلا غابة من الرموز في وصف بودلير ، وكل شيء فيه له معنى الرمزي يربطه بعالم الروح .

[1] الدراما ومذاهب ، المرجع السابق ص 147

[2] دراسة تنسي وليامز والاتجاهات الحديثة في المسرح ، ص 3

3. رفض العقل والإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقية.."[1]

4. يسعى الرمزيون الى دخول في عالم اللاحدود ،علم الأطياف والانديا ح .... والتغلغل الى خفايا النفس وأسرارها ".

المدرسة الكلاسيكية:

التعريف:

"مدرسة أدبي، ويطلق عليه أيضاً "المذهب الإتباعي" أو المدرسي.. وقد كان يقصد به في القرن الثاني الميلادي الكتابة الأرستقراطية الرفيعة الموجهة للصفوة المثقفة الموسرة من المجتمع الأوروبي.

أما في عصر النهضة الأوروبية، وكذلك في العصر الحديث: فيقصد به كل أدب يُبلور المُثل الإنسانية المتمثلة في الخير والحق والجمال "وهي المُثل التي لا تتغير بإختلاف المكان والزمان والطبقة الاجتماعية" وهذه المدرسة له من الخصائص الجيدة ما يمكنه من البقاء وإثارة إهتمام الأجيال المتعاقبة. ومن خصائصه كذلك عنايته الكبرى بالأسلوب والحرص على فصاحة اللغة وأناقة العبارة ومخاطبة جمهور مثقف غالباً والتعبير عن العواطف الإنسانية العامة وربط الأدب بالمبادىء الأخلاقية وتوظيفه لخدمة الغايات التعليمية وإحترام التقاليد الاجتماعية السائدة.

[1] نهاد صاليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ، المرجع السابق ص 88.

1 رينية ويليك ، مفاهيم النقدية ، تر : د محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ،ب.ط، ص 16

● **التأسيس وأبرز الشخصيات:**[1] يعد الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس هو أول من استعمل لفظ الكلاسيكية على أنه إصطلاح مضاد للكتابة الشعبية، في القرن الثاني الميلادي.

● وتعد مدرسة الإسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية، التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الإغريق دون محاولة الابتكار والإبداع .

● وأول من طور الكلاسيكية الكاتب الإيطالي بوكاتشيو 1313-1375م فألغى الهوة بين الكتابة الأرستقراطية والكتابة الشعبية، وتعود له أصول اللغة الإيطالية المعاصرة.

● كما أن رائد المدرسة الإنكليزية شكسبير 1564-1616م طور الكلاسيكية في عصره، ووجه الأذهان إلى الأدب الإيطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة .

● أما المدرسة الكلاسيكية الحديثة في الغرب، فإن المدرسة الفرنسية هي التي أسسته على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو 1636 – 1711م في كتابه الشهير فن الأدب الذي ألفه عام 1674م. حيث قنن قواعد الكلاسيكية وأبرزها للوجود من جديد، ولذا يعد مُنظر المذهب الكلاسيكي الفرنسي الذي يحظى باعتراف الجميع.

● ومن أبرز شخصيات المذهب الكلاسيكي في أوروبا بعد بوالو:

– الشاعر الإنكليزي جون أولدهام 1653 – 1773م وهو ناقد أدبي ومن المؤيدين للكلاسيكية.

[1] نهاد صاليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ، المرجع السابق ص 122

– الناقد الألماني جوتشهيد 1700 – 1766م الذي ألف كتاب فن الشعر ونقده.

– الأديب الفرنسي راسين 1639 – 1699م وأشهر مسرحياته فيدرا والإسكندر.

– والأديب كورني 1606 – 1784م وأشهر مسرحياته السيد – أوديب.

– الأديب موليير 1622 – 1673م وأشهر مسرحياته البخيل – طرطوف.

– والأديب لافونتين 1621 – 1695م الذي اشتهر بالقصص الشعرية وقد تأثر به أحمد شوقي في مسرحياته.

الأفكار والمعتقدات:[1]

- يقوم المذهب الكلاسيكي الحديث، الذي أنشأته المدرسة الفرنسية مؤسسة المذهب على الأفكار والمبادىء التالية:

– تقليد الأدب اليوناني والروماني في تطبيق القواعد الأدبية والنقدية وخاصة القواعد الأرسطية في الكتابين الشهيرين: فن الشعر وفن الخطابة لأرسطو.

– العقل هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الأدب، وهو الذي يحدد الرسالة الاجتماعية للأديب والشاعر، وهو الذي يوحد بين المتعة والمنفعة.

– الأدب للصفوة المثقفة الموسرة وليس لسواد الشعب، لأن أهل هذه الصفوة هم أعرف بالفن والجمال، فالجمال الشعري خاصة لا تراه كل العيون.

– الإهتمام بالشكل وبالأسلوب وما يتبعه من فصاحة وجمال وتعبير.

[1] محمود فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار الغريب للطاعة والنشر ، 2010 ،ب ط ،ص345

– تكمن قيمة العمل الأدبي في تحليله للنفس البشرية والكشف عن أسرارها بأسلوب بارع ودقيق وموضوعي، بصرف النظر عما في هذه النفس من خير أو شر.

– غاية الأدب هو الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية، وهذا يتطلب التعلم والصنعة، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام والموهبة.

الجذور الفكرية والعقائدية:

-إرتبط المذهب الكلاسيكي بالنظرة اليونانية الوثنية، وحمل كل تصوراتها وأفكارها وأخلاقها وعاداتها وتقاليدها.[1]

-والأدب اليوناني أرتبط بالوثنية في جميع الأجناس الأدبية من نقد أدبي وأسطورة إلى شعر ومسرح.

.ثم جاء الرومان واقتبسوا جميع القيم الأدبية اليونانية وما تحويه عن عقائد وأفكار وثنية.

- وجاءت النصرانية وحاربت هذه القيم باعتبارها قيماً وثنية، وحاولت أن تصبغ الأدب في عصرها بالطابع النصراني، وتستمد قيمها من الإنجيل إلا أنها فشلت، وذلك لقوة الأصول اليونانية وبسبب التحريف الذي أصابها.[2]

- وبعد القرن الثالث عشر الميلادي ظهرت في إيطاليا بداية حركة إحياء للآداب اليونانية القديمة، وذلك بعد إطلاع النقاد والأدباء على كتب أرسطو في أصولها

[1] رينية ويليك ، مفاهيم النقدية ، تر : د محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987 ،ب.ط، ص 200 .

[2] محمود فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، المرجع نفسه ، 36

[2]خالد امين،الفن المسرحي واسطورة الاصل(مساحات الصمت)،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة،طنجة،الطبعة الثانية،2007،ص145

اليونانية وترجماتها العربية، التي نقلت عن طريق الأندلس وصقلية وبلاد الشام بعد الحروب الصليبية.

- وأزدهر المذهب الكلاسيكي في الأدب والنقد بعد القرن السادس عشر والسابع عشر الميلادي.

الكلاسيكية الحديثة:

تطورت الكلاسيكية في الوقت الحاضر إلى ما أطلق عليه النقاد (النيوكلاسيكية) أو الكلاسيكية الحديثة، والتي حاولت أن تنظر إلى الأمور نظرة تجمع بين الموضوعية الجامدة للكلاسيكية القديمة والذاتية المتطرفة للرومانسية الجديدة. وقد بدأت هذه المدرسة في الظهور على يد كل من ت. س. اليوت الكاتب والأديب الأمريكي و أ. أ. ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين.[1]

الانتشار ومواقع النفوذ:

- تعد فرنسا البلد الأم لأكثر المذاهب الأدبية والفكرية في أوروبا، ومنها المذهب الكلاسيكي، وفرنسا – كما رأينا – هي التي قننت المذهب ووضعت له الأسس والقواعد النابعة من الأصول اليونانية.

- ثم إنتشر المذهب في إيطاليا وبريطانيا وألمانيا.. على يد كبار الأدباء مثل بوكاتشيو وشكسبير.

ويتضح مما سبق أن الكلاسيكية مذهب أدبي يقول عنه أتباعه إنه يبلور المثل الإنسانية الثابتة كالحق والخير والجمال، ويهدف إلى العناية بأسلوب الكتابة وفصاحة

[1] محمود فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، المرجع نفسه ،ص204.
1نهاد صاليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ، المرجع السابق ص 12.

اللغة وربط الأدب بالمبادىء الأخلاقية، ويعتبر شكسبير رائد المدرسة الكلاسيكية في عصره، ولكن المذهب الكلاسيكي الحديث ينسب إلى المدرسة الفرنسية، حيث تبناه الناقد الفرنسي نيكولا بوالو 1636 – 1711م في كتابه الشهير علم الأدب. ويقوم المذهب الكلاسيكي الحديث على أفكار هامة منها، تقليد الأدب اليوناني والروماني من بعض الاتجاهات، واعتبار العقل هو الأساس والمعيار لفلسفة الجمال في الأدب، فضلاً عن جعل الأدب للصفوة المثقفة الموسرة وليس لسواد الشعب مع الاهتمام بالشكل والأسلوب وما يستتبع ذلك من جمال التعبير، على نحو تتحقق معه فكرة تحليل النفس البشرية والكشف عن أسرارها بأسلوب بارع ودقيق وموضوعي.

- ومن أهم الجوانب التي تستحق التعليق في الكلاسيكية أنها تعلي من قدر الأدبين اليوناني والروماني مع ارتباطهما بالتصورات الوثنية، ورغم ما فيهما من تصوير بارع للعواطف الإنسانية فإن اهتماماتهما تُوجه بالدرجة الأولى إلى الطبقات العليا من المجتمع وربما أستتبع ذلك الانصراف عن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية والسياسية.

الفصل التطبيقي

دراسة مسرحية أوديب في كولونا

دراسة تطبيقية مسرحية أوديب في كولونا:

سأحاول في هذا الفصل أن أتعرض بالمعلومات التي سعيت في جمعها في الفصل الأول حول الإيقاع و لغة الحوار في هاته المسرحية التي قدمها قسم الفنون أو فرقة طلبة الفنون التابعة لقسم الفنون التابع لكلية الآداب و اللغات و الفنون لجامعة سعيدة ، هذا النص الذي تم معالجته دراميا من طرف الأستاذ برجي عبد الفتاح ومن إخراج الأستاذ برزوق مذكور و النص الأصلي للكاتب الإغريقي الكبير سفوكليس .

تدور إحداث المسرحية حول الملك اوديب الذي قتل أباه و تزوج أمه وفقع عيناه ، فالمسرحية تعتبر الجزء التكميلي لمسرحية أوديب ، فسوكليس كاتب مسرحية أوديب ملك ، ثم كتب مسرحية أنتيقون ثم ستدركهما بمسرحية اوديب في كلونا ، وما يهمنا في الدراسة و في هذا الفصل هو مسرحية أوديب في كلونا التي تبدأ أحداثها بعد ان نفي اوديب في مدينة من طيبا و هام في الارض مع ابنته التي تبعته أنت يقون حتى وصلا الى اثينا حيث يتوقفون في المكان المقدس ، و هنا تبدأ احداث المسرحية حيث يخرجون أهل المدينة الذين يمثلون في الجوفة أو الكورس ، من المكان المقدس ، و يطلب منهم أديب أن يقابل الملك ثيسيوس ، و يدخل في حوار معهم هو و ابنته حول قضية بقائه في اثينا ، ثم تحضر ابته الثانية إسمينا و تنقل له اخبار المدينة و اخبار أبنائه و تخبره عن الوحي الجديد الذي اعلنته الآلهة بعد أن خرج من المدينة ، حيث يدخل في حوارات معها في هذا الموضوع ، ثم يحضر الملك ثيسيوس الذي طلب حضوره فيدور الحوار بينه و بين الملك و عن سبب قدومه وما سوف يحصل عليه هو أي الملك ثيسيوس و مدينة عن خبر مقابل بقائه في أثينا ،حسب الوحي الذي أعلنته الإلهة ،بان المكان الذي يدفن فيه لا تمسه المصائب التي يصاب بها أهل الأرض .

ثم يحضر الملك كريون و يحاول أن يأخذ أوديب معه الى طيبا طمعا في ما أوحت به الآلهة ، و يقابله أوديب بالرفض فيختطف كريون إبنتا أوديب و يحاول أخذه هو أيضا بالقوة ، حتى يحضر ثيسيوس و يدخل في حوار مع كريون و يجبره على اعادة البنتين إلى أبيهما ، ثم يعدهما ثيسيوس ، و بعدها يحضر ابنة فلونقوس الذي يحاول هو ايضا الحصول على بركة أوديب و إعانته على استعادة العرش من إخوة الآخر ، و لكن يطرده أوديب بعد ان يدخل معه في حوارت و بعدها تستدعي الجوفة ثيسيوس بعد ان يطلب منهم أوديب ذلك ، فيحضر الملك و يدخل في حوار معه و يصعد أوديب على الصخرة دلالة على انه مات .

المكان : تدور أحداث المسرحية في المكان المقدس في مدخل أثينا من بداية المسرحية حتى نهايتها ، فالمسرحية تعتبر من المسرح الكلاسيكي الذي يعتمد على الوحدات الثلاثة و التي من بينها وحدة المكان .

الزمان : زمن الاحداث في عصر الاغريق .

زمن المسرحية : و هو زمن العرض فقد دامت المسرحية 35 دقيقة على الخشبة .

لغة المسرحية : المسرحية باللغة العربية الفصحة .

شخصيات المسرحية :

أوديب : هو ملك مدينة طيبا الملك المنفي .

انتيقون : إبنة أوديب التي رحلت معه من طيبا بعد نفيه .

إسمينا : إبنته الثانية التي بقيت في طيبا .

فلونقوس :إبن أوديب الذي نفذ عليه حكم النفي .

كريون : و هوملك طيبا بعد أن تنازل له على العرش أبناء أوديب .

ثيسيوس : ملك مدينة أثينا .

رئيس الجوفة : و هو صاحب القرار و هو واحد من كبار الشيوخ في المدينة

الجوفة : و هي صفوة و كبار المدينة

المبحث الأول : الرؤية التشكيلية

الحوار :

لا شك أن للحوار دوره الهام في المسرحية ومع إضافة المخرج للمثل الثالث ظهرت عبقرية الحوار عند المخرج فنجد دور الحوار في أوديب ملكاً كالاتي :

1.الحوار القصير المتبادل بين اثنين من الممثلين وكأنهما يتبادلان اللكم في حلبة الملاكمة

2.الجمل القصيرة أسهمت في زيادة إيقاع العمل مما شحن المشاهد بشحنات انفعالية زادت من توتر المشاهد وتلاحق أنفاسه

3.استخدم المخرج أسلوب المناجاة إذ نجد بالمسرحية جمل حوارية طويلة يحدث بها أوديب نفسه في الوقت الذي يتصور فيه المشاهد أنه يخاطب شخصاً آخر

4.أسهم الحوار في إعطاء المشاهد سمات وصفات كل شخصية في المسرحية كما كشف عن ما يدور في أعماق كل شخصية من أفكار وأحاسيس

الشخصيات :

1.تقوم الشخصيات بدور هام وأساسي في البناء الدرامي إذ أنه من خلال الشخصية ينسج الكاتب أحداث مسرحيته ومن عبقرية المخرج عرض أبعاد شخصياته من خلال الحوار فنجد أننا أمام أوديب الماضي هذا الغريب في طيبة تلك البلدة التي جاء إليها من بعيد ومع ذلك أنقذ طيبة وشعبها من سفنكس التي أرسلتها هيرا لكرهها لأهل

طيبة فأكتسب أوديب حق المواطنة وأكتسب حب الجميع فهو قاهر الهولة . وأوديب الحاضر الملك الذي يحاول أن تكون صورته مثالية أمام شعبه فهو يرثي لحال الجميع وهو عادل ورحيم ومتدين وأهل طيبة رفعوا في أعلي مكانة في قلوبهم فلا جرو من اللجوء إليه كل هذا أيقظ في قلب أوديب الثقة بالنفس والتي وصلت لحد الغرور كما أوضح المخرج أن أوديب شكاك جداً إذ إعتقد أن تريسياس وكريون يشكلان حزباً ويتعاونان معاً بهدف خلعه من الملك وهو متهور وسريع الغضب وعديم التبصر والروية إنتهازياً وأنانياً تزوج جوكاستا ليصبح الملك

2.جوكاستا هادئة النفس قانعة حكيمة مؤمنة بالألهة وحكم القدر فهي التي توددت للألهة لرفع الطاعون عن شعب طيبة ولكنها انتهازية متصابية توافق علي الزواج من شاب في عمر ابنها وضعيفة الشخصية إذ رضخت لأمر أخيها في الزواج من أي فرد يخلص المدينة من السفنكس كما أنها مناورة وغير صادقة اذ قللت من شأن النبؤة لتطمئن كذباً وتتطمئن زوجها إبنها.

3.كريون رجل حكيم وظهر ذلك من دفاعه عن نفسه ضد أوديب عطوف متدين إذ تعاطف مع مشكلة طيبة وما أصابها ولكنه مع ذلك سلبي إذ تنازل عن العرش لمن يحل لغز المخرج كما أنه أعلن عن قناعته بدور الرجل الثاني في الدولة فهو سيحصل علي كل ما يريد دون جهد أو تعب فهو متواكل

4.تريسياس حاد الطبع شديد اللهجة قوي الشخصية واثق النفس متمكن في حرفته ذكي فطن لا ينبري وراء استفزازات الآخرين و إنما رابط الجأش صلب.

- الديكور :

عند الحديث عن الديكور والإضاءة في أي عرض مسرحي فأننا نتحدث عن الجمالي المتصلب سائر الأوساط الجمالية الأخرى الموجودة ضمن عناصر العرض المسرحي واذا ما تم استخدامه ما بصورة متقنة وجيدة ، فسيكون هذا الاستخدام خلق الأجواء المسرحية الناجحة فنجد أن (بريخت) لم يكن محددا بأسلوب أو أحد في استخدامه للمنظر المسرحي وإنما استخدامه بصورة متغيرة تبع التنوع عروضه المسرحية ، ومتغير أيضا اتبعا لما يحدث من تغيير في هذا العالم الذي يخضع له . وبما أن الديكور المسرحي واحد من اهم العناصر المرئية على خشبة المسرح وهو يقوم بتشكيلا لموجود أتى على خشبة المسرح من أثاثا ومناظر أو ما إلى ذلك لعناصر التشكيل البصر يل لكتل الموجودة على خشبة المسرح ، فان هذا العنصر المكمل يمكن ابراز جوانبه الجمالية دون استخدام الإضاءة .

اعتبر الديكور في مسرحية" أوديب في كولونا " إيحاء بسيطا ووظيفيا باقتصاره على اللوحة المشهدية للقصر والأعمدة ، لتعبر عن حالات الشخصيات ووصف الأحداث التاريخية ،أما وظيفتها فتتمثل في استعمالها من طرف الممثلين للتعبير عن مواقفهم الدرامية .

ان عنصر الديكور المسرحي في مسرحية أوديب كولونا يرتبط بشكل مباشر مع عنصر الاضاءة وذلك لأن العنصر ان يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصري للفراغ المسرحي على الخشبة المسرح وهما عنصران ملتزما نهيك للعروض المسرحية وكذلك تندرج ضمن ارتباطهما بالعناصر التقنية الاخر في المسرح من لبس و مكياج ومؤثرات صوتية وغيرها من عناصر السينوغرافيا

- **الملابس/الأزياء:**

تعبر الأزياء عن وضعية الممثلين وتقدم لنا معلومات عن سنهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعية ووظائفهم وأدوارهم في المجتمع ونمط تفكيرهم. وقد تمتاز الأزياء بالأصالة أو المعاصرة و بالحرفية و الرمزية .

و الملابس تشكل الملابس المسرحية جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجمال . وعليه تعد الملابس من أقدم الجوانب البصرية في المسرح .

فالحديث عن أزياء تاريخية وأزياء مفارقة وأزياء العري الجسدي وأزياء واقعية طبيعية تحاكي المرجع الخارجي في حرفيته أو فنيته، وهناك أزياء تعتمد على الإغراب الكاريكاتوري والخرق المنطقي والإدهاش المثير. وتؤشر ألوان الأزياء أيضا على جدلية القيم والأهواء والتناقضات فوق خشبة الركح الدرامي وخشبة الواقع الاجتماعي.

نرى من خلال العرض المسرحي ان الملابس هي علامات تدل على هيئة الشخصية وعمرها،وجنسها،ومكانتها الاجتماعية ،فشخصية "اوديب" يدل زيها على ذلك الشيخ المثقل بالهموم والماسي والمحن المحدقة **به.**

- **الإضاءة:**

تعتبر الإضاءة المسرحية هي أساس الرؤية والوضوح للأشياء على المسرح،حيث تتيح للعرض المسرحي الإيحاء باللون والعناية بالديكور و ضبط إيقاع كل هذه العناصر مع العناصر الصوتية و نبرة الحوار لخلق الجو المسرحي،فعند "تصميم

الإضاءة لعرض ما فلابد أن يضع المصمم لنفسه حدودا مناسبة اعتمادا على وظيفة الضوء فيكشف الأشكال على المسرح و التأثير فيها"[1].

إن للإضاءة في نظر باتريس بافيس"وظائف درامية و سيميولوجية لا حدود لها، فهي تعطي للعرض إيقاعا ،لتوضح الحجج والمشاعر،كما أنها تنسق بين باقي النظم الركحية الأخرى"[2]، فليست الإضاءة مكونا سينوغرافيا زائدا، بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة هرمونيا ودلاليا وفنيا وجماليا. و لقد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة نظرا لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي وإيصاله إلى الجمهور. ومن هنا، فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتبئير الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول . ومن المخرجين الرواد الذين اهتموا بالإضاءة نذكر بالخصوص المخرج السويسري أدولف آپيا.

فالإضاءة تساهم في خلق الإيحاء وتشكيل خطاب التضمين وإثراء شاعرية الأجواء والظلال، كما تتخذ الإضاءة دلالات سياقية نصية ودراماتورجية في تلويناتها وانعكاساتها الهندسية وتقوم بتأشير الممثلين وتعيينهم باعتبارهم كتلا جامدة أو متحركة حركيا وجسديا وحصرهم مكانيا وتبئيرهم دراميا و التركيز عليهم تشخيصا وتواصلا. إنّ الإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في"فهم جميع العناصر المسرحية للعرض لكونها تتعاضد مع أنظمة السينوغرافيا على خشبة المسرح فيمكن تحريك الكتل(ممثلاً و قطعة ديكور وغيرها) داخل المشهد الدرامي ليسقط عليها الضوء وحسب الرؤية

[1]–محمد حامد علي،الاضاءة المسرحية،جامعة بغداد ،اكاديمية الفنون الجميلة ،قسم الفنون المسرحية،مطبعة الشعب،بغداد،الطبعة1.1975ص.198.

الإخراجية"[1]من أجل بث إيحاء مسرحي حيث أن المنظر المسرحي والإضاءة من عناصر بنية الحكاية المسرحية.

فيعرف حمادة الإضاءة المسرحية بأنها "تنوير خشبة التمثيل عن طريق استعمال إضاءة.

اصطناعية"[2]فكانت الإضاءة بمثابة المرافق والمسير لإحداث المسرحية ، فتنوعت بين إضاءة واضحة كلما كان الزمن حقيقيا يخبر عن صورة مسرحية صارخة، وتميل إلى الخفوت والذبول لتدل على مأساة أوديب بان يدفن في مكان لا يعلم مكانه احد.

استعانت الخشبة بالرؤية الواضحة التي تساعد على التلقي والتواصل مع كل ما يعرض على الركح.

إنا لإضاءة في مسرحية أوديب أدت وظيفة نقل الإحساس الداخلي للممثل حيث كانت تسلط الإضاءة على وجهه وهو في محنة يعبر فيها عن ماضيه المليء بالآثام والتحسر الذي ظل يطارده طيلة حياته.

فالإضاءة تعد الجانب التقني الذي يبرز التغيرات والحالات النفسية المتباينة من الحزن ومعاناة والتحسر والندم ،فكانت أقوى إضاءة في المشهد الذي تم فيه الصراع أعضاء الجوقة مع الملك كريون.

وكان ذبول الإضاءة في المشهد الأخير حيث مالت الإضاءة إلى اللون الأحمر تماشيا مع النهاية المأساوية لأديب،وهذه الخطاطة تمثل مستويات الإضاءة في المسرحية.

---

[1]– حسين رامز، محمد رضا : *الدراما بين النظرية والتطبيق*، بيروات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972،ص152

[2]–إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب،القاهرة،ط01، 1971 ،ص78

- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

إن الموسيقى التي يتم وضعها للدراما المسرحية لا تتم اعتباطا ، لسد نقص في الإخراج ، أي للإفراغ في المسرحية بل على العكس من ذلك أن الموسيقى تشكل جزءا هاماً وأكيداً وفاعلاً تماماً في أهميتها كالممثل والإضاءة والديكور، وغيرها من المستلزمات الهامة في تكوين العرض المسرحي .

إن الموسيقى تعني خللاً كبيراً يؤثر على العرض المسرحي إذا أسيء استعمالها في العرض والعكس صحيح "فالموسيقى تعني كياناً كاملاً من الأحاسيس والمعاني تساعد في توصيل الأفكار والمعاني "[1]إلى المتلقي أو أنها تفك رموز ما كان غامضاً من تلك المعاني والأفكار فأن كل آلة فيها يمكن أن تمثل شخصية من شخصيات المسرحية فالموسيقى بالأساس وجهة نظر مهمة . لشخصية في المسرحية ومجموعة أشخاص تعبر عن ما في داخلهم من وجهة نظر أي أنها تفكير الشخصية بصوت مرتفع ، يمكن للمتلقي إدراكه وتحليلها.

فيتجلى دور " الموسيقى في أهميتها تكمل العرض المسرحي ، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي "[2]

فلذلك " الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح، فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والنزالات والطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي الحديث. وغالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزأين

[1]– فيكتور باينكو *تحليل القوالب الموسيقية*، تر: عماد حموش، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،1998، ص 92.

[2]–جلال الشرقاوي،***الأسس في فن التمثيل والإخراج***،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002،ص54.

متممين للعمل المسرحي الناجح "[1] صاحبة الموسيقى الحوارات وبعض المواقف خدمة منها للتأثير والتمثيل وتعبيرها عن المكان والبيئة وهذا ما تجلى في المشهد الأول ،حيث كانت الموسيقى ذات طابع إغريقي مصحوبا بما يشبه بالابتهالات الدينية مرفقة بقرع العصي على الركح.ناهيك عن الموسيقى التصويرية التي يراها ستانسلافسكي قادرة على أن تكون ديكورا سمعيا يعمل على تأكيد العرض وتقريبه من المتلقي، وتتمثل في الموسيقى الملكية ذات النبرات القوية المحرضة على السمع والطاعة والانتباه لاستقبال الملك ثيسيوس.

أما المؤثرات الصوتية في المشهد الأخير فتتجلى في ضربات الرعد وصوت الأمطار والرياح فأدت وظيفة التعبير عن موقف جّلل الذي تعرض له أوديب (علامة فناءّ أوديب)

-المكياج:

إن للماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا و فرجويا فيعكس الماكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية و يستقرء كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها العرض المسرحي. وقد يكون الماكياج جزئيا أو كليا،طبيعيا أو اصطناعيا، وقد يكون لغويا أو بصريا.
ومن هنا نقول إن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية أوديب ويشكلها بصريا و سيميائيا ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الخشبة الركحية .

ويعد المخرج الروسي تايروف Tairov من أهم المخرجين الذين اهتموا كثيرا بخاصية الماكياج المسرحي إذ جعل" ممثليه يستخدمون ماكياجا عجيبا مفرطا في

[1]– شكري عبد الوهاب،*النص المسرحي "دراسة تحليلية الأصول"* ،القاهرة، مؤسسة حورس الدولية،2007ص98.

الغرابة ليكون على يقين من أنهم لن يشبهوا أي أحد من الحياة الواقعية، وبهذا يصبحون أشخاصا متفردين في عيون النظارة."[1].

الاشارات الاخراجية :

الاشارات الاخراجية غالبا ما توضع بين قوسين او مزدوجتين في العمل المسرحي المكتوب وتشير الي الزمان او الحركة او الفضاء .وهي بذلك مساعدة للمخرج واللممتلين في نقل المسرحية الكتابي الي البصري وتؤدي هذه الاشارات الوظيفية الميتامسرحية وهذا يعني انها توضح لعبة الفعل المسرحي وتكتشف اسراره عن طريق توضيح التفسير والنقد والتعليق .

-الرؤية الإخراجية لمنفذ الإخراج لمسرحية أوديب في كولونا:

وظف المخرج في المسرحية الإخراج الشامل والوسائل التي ساعدته في عمله الفني فمن ضمن هذه الوسائل التي ساعده في عملية الإخراجية:

1- "**القراءة الأولى** :التعرف علي مضمون النص وهدفه وشخصياته ومكان وزمان المسرحية.
2- **القراءة التأملية** : يتأمل في الجزيئات محاولاً تحويل الكلمات إلي صور ذهنية ومواقف إبداعية تلاءم الفكرة المطروحة.
3- **القراءة التخيلية** : ويمكن استخدام بعض الأساليب المساعدة في تفسير المشاهد بصرياً.
4- تحليل وتوصيف مضمون المشهد (صراع- - قتل- فقع العينين).

[1]-جلال الشرقاوي، المرجع السابق،ص58.

ووصف دوافع الشخصيات الدرامية الموجودة"[1] في المشهد علي حدة فكان تتصارع من أجل الحصول على (السلطة الملكية) فكان على المخرج تحديد دافع كل منهم في هذا الصراع ... هل هو الطمع ؟ ... الحق ؟ ... حب امتلاك ؟.

5- "تخطيط التصور المبدئي للديكور والعناصر المكملة مع مهندس الديكور ومصمم المناظر.

6- تخطيط التوزيع المبدئي للشخصيات الدرامية في الفراغ المسرحي ووضع التصور المبدئي لحركة الممثلين غير المسرحي بناء علي البيئة التشكيلية لمكونات المشهد من : قتل، وصراعات،....

7- **القراءة التنظيمية** : أي ترتيب الأفكار وارتباط هذه الأفكار بالشخصيات والزمان والمكان وتحديد الأعمال الفنية المشتركة في العرض المسرحي"[2] قد يكون فن الأداء الحركي التعبيري ... التعبير الصامت ..الاستعراضي.

وقد امتدت مهمة المخرج لتشمل نقل تصوراته كمخرج مسؤول لكل ممثل عن الشخصية الدرامية التي يؤديها(أوديب)، وشرح العلاقات التفاعلية بين الشخصية الدرامية والشخصيات الأخرى في كل مشهد علي حدة، ومن خلال فهمه الواعي المستنير لحركات ودلالات كل إيماءة وحركة وكل تصرف وكل كلمة لها دلالة وتدل علي شيء معين بحيث تكون كل حركة جزئية ذات مغزى لتعكس تفسير انفعالياً أو جمالياً فتصميم الحركة يتوقف على :

أ- طول الحركة بالنسبة لمساحة مكان المسرح(الحركة الدائرية للجوقة+ التشكيل الحركي لحماية أوديب من كريون).

ب- شكل الحركة الجوقة(خط منحني- دائري- خط مستقيم ،نصف دائرة)

---

[1]-سعيد الناجي ،التجريب في المسرح،التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي،دار النشر المغربية،دار البيضاء،ط1،1998ص21،20.

[2]-احمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي،المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989،ص152

ج- سرعة الحركة، مرونتها وإيقاعها في أعضاء الجوقة.

-اقتنع المخرج(مذكور برزوق) في رسمه للحركة بين الممثل يحث بها ويؤديها عن إقتناع فإذا لم يتحقق ذلك فعليه تغيير الحركة فوراً.
-فكان المخرج(مذكور برزوق) يراعي التوازن على المسرح فلا يكدس جانباً من المسرح بالممثلين دون داع، بينما يخلو الجانب الأخر من أي ممثل- إلا إذا كان ذلك ضرورياً لتوجيه الانتباه إلي أحد الممثلين في الناحية المقابلة للأعضاء الجوقة.فالمخرج في المسرح الشامل يقوم بتنسيق كافة العناصر الفنية المكونة للعرض المسرحي في وحدة فنية.

فقام المخرج بتحديد نظام محدد ودقيق للعمل في كل الفنون المشتركة والمشاركة في المسرحية بوقت كاف فالتحضير للمسرحية الشاملة يتطلب وقتاً وجهداً وتنظيماً خاصاً، وخاصة المعرفة الفنية للأجناس الدرامية وطبيعة الفنون المشتركة والمتداخلة في العرض المسرحي.

- **الفضاء الميزنسيني:**

إن الفضاء الإخراجي هو من ابرز العناصر التي يبنى عليها العرض المسرحي، كونه يستوعب مجريات الأحداث المعروضة،وتحرك الممثلين وباقي العناصر المشكلة للرؤية الإخراجية ،وفي هذا الحيز يتم عرض العالم الخيالي عبر وسائل الدالة كالديكور والأزياء.

فخشبة أوديب في كولونا اتسمت بالبساطة فكان الفضاء بحاجة إلى الامتلاء مثلما يقول أرتو"إن الخشبة مكان فيزيائي ملموس يتطلب منا ملاه ،ونعمل على جعله يتكلم

لغته الملموسة"[1] فخشبة أوديب في كولونا أفصحت عن طبيعة البيئة الإغريقية التي كانت مسرحا لإحداثها وحركة شخصياتها.

8- **الفضاء الحركي:**

يعتبر المسرح كما تراه آن اوبر سفيلد "فضاء.فهو دنيوي،وفضاء مخصص،وفضاء احتمال"[2].

ومن هنا يتجلى لنا المكان الذي يتواجد فيه الممثلون في علاقتهم بالمتلقي ومجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية الذي يكمن في صيرورة العرض المسرحي.

فغالبا ما تخضع الحركة للتخطيط المخرج الذي يحدد الأماكن ومواقع كل شخصية ،ولذلك يصر ستانسلافسكي على التبرير الداخلي الواعي لكل حركة ،والحركة بحسبه هي"ما يحتاجه الممثل لتجسيد حياة الروح الإنسانية تجسيدا فنيا ،ولا يمكن تعلم،فهم الحركة والإحساس بها إلا من خلال الأحاسيس الداخلية"[3]

والفضاء الحركي حسب باتريس بافيس"هو الذي يخلقه الحضور ،والوضعية الإخراجية وتحركات الممثلين،الفضاء يصدر عن الممثل ويخطط له ،يؤديه بجسده"[4]

لقد أدت الحركة الدائرية للجوقة في هذه المسرحية دورا رياديا حيث كانت الحركة الممثلين وتشكيلاتهم الحركية منسجمة ومدروسة مؤدية إلى شد تركيز وانتباه المتلقي.

---

[1]- نبيل راغب،فن العرض المسرحي،دارالمصرية للنشر ،مصر ،ط2008،1،ص125

[2]-عبد الله الازمي،قراءة في مسرحية طوق الحمامة ،نحو تحليل دراماتورجي، ص79.

[3]-عبد المجيد فينش،التجريب وميكانيزمات العرض المسرحي في مسرح محمد تيمد،منشورات جامعة المولى اسماعيل،مكناس،1994،ص65

[4]خالد امين،الفن المسرحي واسطورة الاصل(مساحات الصمت)،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة،طنجة،الطبعة الثانية،2007،ص145

إندليلنا للفضاء الركحي لمسرحية"أوديب في كولونا" نبنيه انطلاقا من العرض للمسرحية للمخرج،والإشارات الزمنكانية ،والحوارات ،وبالتالي تصوره الخاص والذاتي للفضاء الركحي فنجد فضاء اللعب –طقوسية الجوقة– تعددت فيه الأمكنة لنقل سير أحداث المسرحية،فالفضاء الركحي–المكانية –وهمية في المسرحية يتم تجاوزها من خلال حوار الشخصيات وتحركاتهم على الخشبة.

أما من ناحية زمن تطورات المسرحية،فيتجسد ذلك من خلال العنوان "كورنا" فهو زمن –الإغريقي/اليوناني –الصراعات من اجل السلطة والحكم.

ومن هنا يتجسد لنا الفضاء المكاني الذي يستهل في بداية المسرحية في حوار أوديب مع

ابنته أنتيجون"يبدو لي انه مكان مقدس(تجلسه على الحجر) أظن أنها أثينا"[1].

ملاحظات :

بعد القراءة المتأنية لأوديب ملكا اتضح الآتي :

1.المسرحية متماسكة البناء.

2.ارتبطت دور الجوقة بالمسرحية ويمكن اعتبارها ممثلاً لا مشاهداً مثالياً.

3.أناشيد الجوقة تؤكد معاني المشاهد التمثيلية وتربط بين عنصري الحوار والغناء.

[1]–سوفوكليس، اوديب في كولونا تر:عبد الرحمن بدوي –معالجة الدرامية لاستاذ برجي عبد الفتاح،دار المصرية ط01

4.المسرحية تقدم نموذجاً جيداً للبطل المأساوي فأوديب يتردي في هوة الشقاء لا للوم فيه أو خسة بل لخطأ ارتكبه وهو رجل ذهب صيتته وسمعته بين الناس وعاش في النعيم.

5.المسرحية تثير عاطفتي الخوف والشفقة ببناء درامي وترتيب جيد للأحداث.

6.كان التعرف في المسرحية من أفضل أنواع التعرف لأنه كان مصحوباً بالتحول كما أنه جاء عن طريق أحداث محتملة الوقوع.

7- نهاية المسرحية توحي بدرس أخلاقي مفاده أن الإنسان لا يوصف بالسعادة قبل أن يقطع رحلته في الحياة ويوافيه أجله وهو سعيد حقاً .

الخاتمة

وختاما نخلص مما سبق ذكره : أن تجسيد العرض المسرحي ليس بعمل بسيط ، بل معقد لأنه غي حد ذاته مركب من عدة عناصر أدبية وفنية ، والتي جرت عليه عدة تغييرات وتطورات عبر العصور من حيث التصميم وطراز العمارة المسرحية وشكل وحجم مفردات المناظر المسرحية ، وطرز الملابس وأنواعها وأدوات الماكياج واستعمالاتها ، وأجهزة المؤثرات الضوئية وألوانها وأجهزة الصوت ومؤثراتها ، والممثل وتأثيره والمخرج وفعاليته والجمهور وقناعته .

كما جرت سنة البحث لزاما علينا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة التي يمكن أن نوجزها في :

إن شرط الإحياء أن يخرج النص من عصره ليوضع في عصر الفريق المسرحي الذي سيؤديه ، وأن يسافر من بلده الأصلي إلى البلد المعروض فيه ، ولما جاء العقد الأخير من القرن العشرين وما تلاه هبطت قيمة النص المسرحي على الخشبة حين حل نص العرض محل النص الدرامي ، تتخذه كتابة النص ، وكثيرا ما تحولت كتابات نصوص شكسبير وغيره من عمالقة التأليف المسرحي إلى لعبة شكلانية تخدم هذا الإخراج وتتجرد عن أركان التأليف المسرحي .

توجد عوامل عديدة أسهمت في ظهور الإخراج وتطوره مرورا بعدة مراحل و تجارب مسرحية غربية وعربية ما نتج عنه ظهور الرؤية الإخراجية .

تلعب السينوغرافيا المسرحية الدور الأهم في بلورة الرؤية الإخراجية باعتبارها الفصل الأهم في العملية المسرحية .

إن فكرة الرؤية الإخراجية المجسدة في بعض العروض المسرحية لم تكشف بشكل كبير عن معطيات جديدة تجعلها مختلفة في العملية الإخراجية وبالتالي قيادة

معطيات فنون العرض المسرحي لصياغة أسلوب خاص يهدف إلى الوصول بأهداف وجماليات التعبير الفني الإنساني إلى الذروة .

- إن من أهم ما نلاحظه بعد هذه الدراسة تمثل ملاحظة تصدر الشباب للعرض المسرحي الجزائري المعاصر ، فالمسرحيون الشباب يتصدرون المشهد المسرحي الجزائري بحركة حيوية تحاول اكتشاف ذاتها وبلورة رؤاها ونجدهم قد نجحوا ولو بشكل بسيط في كشف مفهوم الممثل التقليدي وراح التجديد على مستوى الإخراج يفرض رؤية جديدة على المهتمين بهذا المجال الذين أصبحوا يحاولون طرح هذه الرؤية الإخراجية التي كسرت كلاسيكية ونمطية الممثل .

لقد نجح المخرج في كسر نص المؤلف ، وسلطة النص الأدبي الذي هيمن في مرحلة من مراحل الإبداع المسرحي ، وخاصة عند بداية ظهور المؤلفين في المسرح ، بداية من المسرح الإغريقي متخليا بذلك عن الإيديولوجيات سعيا وراء تفكيك الأفكار ، وعرضها في نص مشهدي تتفاعل فيه جميع العناصر المسرحية من ممثل وسينوغرافيا ، موسيقى ، إضاءة وديكور ، كما أثبت المخرجون المعاصرون أنهم بمثابة أهم الإتجاهات الجديدة في طرائف الإنتاج والتفكير المسرحي لأنها حاولت تطبيق النظريات الحديثة خاصة ضمن العملية المسرحية .

قائمة المصادر و المراجع

1. إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية،دار الشعب،القاهرة،ط01، 1971
2. الاتجاهات الإخراجية و علاقتها بالمنظر المسرحي ،.
3. احمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي،المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989.
4. احمد سلمان عطية ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة و علاقتها بالمنظر المسرحي ، مؤسسة دار الصدق الثقافية العراق ، الطبعة الأولى ، 2012 م – 1433هـ ،
5. أحمد سلمان عطية ، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ،
6. إريك بينتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح تروث ، الطبعة الثانية ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986
7. أوديب أصلان ، فن المسرح ، تر : سامية أحمد أسعد ، ج1 ،بيروت ، أيق للطباعة والنشر
8. جلال الشرقاوي،الأسس في فن التمثيل والإخراج،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2002 .
9. جوليان هيلتون . اتجاهات جديدة فى المسرح.ترجمة أمين الرباط .مركز اللغات والترجمة اكادمية الفنون.1995م.
10. حسن المنيعي ،هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس،المغرب،ط01، 1990.
11. حسين رامز، محمد رضا : الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروات،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972
12. حوار مع الدكتورة سامية ،مختصة في الدراما ،من مصر في مهرجان الوطني للمسرح الجامعي 11 بطبعته العربية الأولى.يوم 2015/05/17.
13. خالد امين،الفن المسرحي واسطورة الاصل(مساحات الصمت)،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة،طنجة،الطبعة الثانية،2007.

14. روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار،الاردن، ط.1، 2004،

15. سعد راشد ، المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، 1988 م ،

16. سعد صالح ،ميتافيزيقا الحركة. :دراسات فى الدراما الحركية والرقص، الهيئة العامة لقصور الثقافة،1995

17. سعيد الناجي ،التجريب في المسرح،التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي،دار النشر المغربية،دار البيضاء،ط1،1998

18. سوزان بينيت،جمهور المسرح،نحو نظرية الإنتاج في التلقي المسرحيين،تر:سامح فكري،مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون،القاهرة،ط1995،1.

19. سوفوكليس، أوديب في كولونا تر:عبد الرحمن بدوي –معالجة الدرامية لأستاذ برجي عبد الفتاح،دار المصرية ط01،

20. شكري عبد الوهاب،النص المسرحي "دراسة تحليلية الأصول"،القاهرة، مؤسسة حورس الدولية،2007.

21. ضياء كريم رزيج المشهداني ، التجريب في تطور العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلية ، جامعة بغداد ، 1989 ،

22. عبد الله الازمي،قراءة في مسرحية طوق الحمامة ،نحو تحليل دراماتورجي،

23. عبد المجيد فينش،التجريب وميكانيزمات العرض المسرحي في مسرح محمد تيمد،منشورات جامعة المولى إسماعيل،مكناس،1994.

24. فيكتور باينكو،تحليل القوالب الموسيقية، تر: عماد حموش، دمشق، منشورات وزارة الثقافة،1998، ص 92.

25. ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ص 203

26. مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز أبادي البترازي : القاموس المحيط ،ج1 دار الفكر ، بيروت ، 1983

27. محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، مكتب النوري ، دمشق
28. محمد حامد علي،الإضاءة المسرحية،جامعة بغداد ،أكاديمية الفنون الجميلة ،قسم الفنون المسرحية،مطبعة الشعب،بغداد،الطبعة1.1975.
29. محمد خرماش،فعل القراءة وإشكالية التلقي،اديسوفت،الدار البيضاء،ط1998،01.
30. المذاهب الغربية الحديثة ،دار الفكر العربي،القاهرة، ط.1، 1996م
31. نبيل راغب . فن العرض المسرحى . الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان. ط،.1996،01
32. نبيل راغب،فن العرض المسرحي،دار المصرية للنشر،مصر،ط2008،1.
33. هانس روبرت ياوس،جمالية التلقي:من اجل تأويل جديد للنص الأدبي،تر:رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للترجمة،القاهرة،ط1994،01

/لمجلات والمقالات :

1. محمد طيب الحسيني أدولف آبيا و الإخراج المسرحين مجلة المعرفة ،دمشق ،العدد 28 ، سنة الثالثة ،حزيران 1964 م .

2.كمال عيد ، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد السادس ، يونيو 1964 ،

الملاحق

صور توضح الإضاءة المستعملة .

صور توضح الشخصيات

صور توضح التشكيلات الحركية للجوقة في مسرحية أوديب في كولونا:

صور توضح المكياج الذي وضعه أوديب لإبراز ملامح وجهه .

الفهرس

فهرس	
شكر	
اهداء	
مقدمة	8-4
الفصل الأول مفهوم الإخراج المسرحي وتطوره مناهجه	
المبحث الأول مفهوم الإخراج المسرحي	11-10
تعريف الرؤية الإخراجية	11
المبحث الثاني تطور الإخراج المسرحي	12
تاريخ الإخراج وتطوره	25-12
الفصل الثاني المدارس الإخراجية	
المبحث الأول أهم المدارس الإخراجية	26
ظهور المدرسة الرومانسية	26
المدرسة الطبيعية	27
المدرسة التعبيرية	28
المدرسة السريالية	28
المدرسة التشكيلية الاويحائية	29
المدرسة البنائية	29
المدرسة التجربية	29
المبحث الثاني المدارس الإخراجية وعلاقتها بالتيارات الكبري	
المدرسة الواقعية	35-30
المدرسة الرمزية	38-35
المدرسة الكلاسيكية	43-38
الفصل التطبيقي دراسة مسرحية اوديب في كولونا	
دراسة تطبيقية مسرحية اوديب في كولونا	47-45
المبحث الأول الرؤية التشكيلية	46
الحوار	47
الشخصيات	48-47

الديكور	49
الملابس الأزياء	50
الاضاءة	52-51
الموسيقة والمؤثرات الصوتية	54-53
المكياج	55-54
الاشارات الاخراجية	56
المبحث الثاني الرؤية الاخراجية لمنفذ الاخراج لمسرحية اوديب في كولونا	57
الفضاء الميزنسيني	58-57
الفضاء الحركي	59-58
ملاحظات	60-59
خاتمة	63 -61
الملاحق الصور	72-69
الفهرس	73