الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث والعلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون

الموسومة بـــ:

جماليات توظيف عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي

مسرحية " أسرار العشق "

لحافظ خليفة – أنموذجا –

إعداد الطالب

- هبار نورالدين

تحت إشراف الأستاذة :

- د.عزوز هني.ح

السنة الجامعية 2019-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

الحمد لله الذي هدانا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله. الحمد لله الذي

أمدَّنا بالعون لإنجاز هذه المذكرة .الحمد لله الذي أرشدنا إلى سبيل

الخير؛والحمد لله وكفى،وصلى الله على سيدنا محمد المصطفى" صلى الله عليه

وسلم"، وعليه أتقدم بهذا العمل المتواضع إلى:

" كل من سلك أو يسلك أو سيسلك طريقا يبتغي فيه علما "

هبـار نـور الـديـن

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله الذي بنعمته تتم الصالحات،وبتوفيقه تتحقق الغايات

نحمده عز وجل أن هدانا وسدد خطانا لإتمام هذا العمل المتواضع،

يطيبُ لي في هذا المقام أن أتقدم بأعظم الشكر و أسمى معان العرفان

إلى من كانوا لي نعم المعلم الموجه و المحفز.

شكر خاص إلى الأستاذة الدكتورة (عزوز هني.ح.) المشرفة على هذه

المذكرة لما قدمته من دعم وتوجيهٌ ونصح لإخراج هذا العمل إلى النور

كما أعترف بالجميل للأساتذة الكرام الذين كانوا طيلّة المشوار الدراسي ،

النور الذي نستبصر به الطريقُ نحو المستقبل.

وشكر كبيرٌ لكل من قدم يدّ العون لي سواء من قريب

أو من بعيد من أجل ميلّاد هذا العمل.

أقدم لهم خالص شكري وعرفاني.

الشكر جزيل مشكورين مني فتقبلوا الجميل بالصنيعٌ

مقـــدمة

مقدمة

تعتبر السينوغرافيا من أهم العناصر التي تلفت انتباه عشاق العروض المسرحية، إضافة إلى تمكن الممثل المسرحي من أداء دوره وتقمص الشخصية بشكل جيد، وكذا الإخراج المميز للمسرحية والنص المتكامل، نعم إنها "السينوغرافيا" التي يجهلها البعيدون عن الميدان، ولا يعرف الكثير منهم تسميتها وكيف يطلق عليها، والمشكّلة لمجموعة من العناصر المترابطة والمتناسقة فيما بينها، من الديكور والإضاءة والملابس والماكياج، وأحياناً كثيرة الحركة والإيماء، والتي تمثل الفن الذي يرسم أبعادا وزوايا الخريطة التي تحدد الحركة على الركح. هي أحد أهم عناصر العرض المسرحي، فلا يمكن لنا الحكم على عرض مسرحي ما دون الحديث عن إبداع الأنساق البصرية والسمعية على الخشبة.

إن ترجمة النص الدرامي إلى عرض مسرحي لا يكتمل إلا إذا تناسقت مع تقنيات الإضاءة وتقنيات الموسيقى و الماكياج وتقنيات السينوغرافيا عامة. بيد أن عمل السينوغرافي يعد من أهم الأعمال التي تتحكم في العرض المسرحي، ويستند إليها الإخراج الدرامي المعاصر بشكل استلزامي.

تهتم السينوغرافيا بتأثيث خشبة المسرح وزخرفتها وتزيينها وتنظيمها وتعميرها، وتعنى أيضا بتأطير الفضاء الدرامي وتصويره وتفضية المكان الركحي ووضع مناظره المشهدية وبناء الديكور. لذا، فهي علم وفن، علم بالمفهوم أنها تستوجب خبرة تقنية وفنية وإلماما بالمقاسات الرياضية والحرف المهنية كالنجارة والخياطة والماكياج والهندسة والإضاءة والتحكم في المؤثرات الصوتية،وتحتاج إلى دراية كبيرة بعلوم التشكيل والهندسة المعمارية والنحت والغرافيك والحفر، وهي فن بمعنى أن السينوغرافي لابد أن يكون له ذوق جمالي وفني في تأثيث الخشبة المسرحية، وأن ينطلق من روح إبداعية في فهم النص الدرامي وتفسيره وخلقه من جديد، كما تستعين السينوغرافيا بمجموعة من الفنون الجميلة التي تجعل من عمله عملا فنيا وأدبيا قائما على التأثرية الشعورية والانطباعية الفنية والتذوق الجمالي.

* وعليه يمكن القول أن العرض المسرحي يرتكز على المنظومة السمعية والبصرية في تشكيل الجوانب الجمالية والإدراكية التي تقود المتلقي لفهم الأحداث ،إذ تعمل على إظهار مدياتها الواسعة عن طريق عناصرها التكوينية التي تؤسس المنطلق البصري البحث والتي يطلق عليها (عناصر العرض المسرحي)أو (عناصر الإنتاج المسرحي)وتتألف من(الممثل،الزى،الماكياج،الإكسسوار، الإضاءة ،الديكور....)

والتي تنطلق في أساسها الفكري من نص المؤلف الذي يتناوله المخرج ليضع رؤاه وفق اشتغالاته ومبتغاه الذي يحاول أن يوصله أو ينطقه في العرض المسرحي، لذا لابد من اشتغال تقنية يعمل عليها المخرج لتحقيق أحلامه وذلك باختيار مصممين يعملون على تحقيق هذه الرؤية ، ولكون المخرج هو قائد العمل و المسئول عن العرض بكل تفاصيله ، فان رؤاه تتواشج مع نص المؤلف لإنجاح العرض المسرحي، وبتعدد تعامله مع الكثير من العاملين بجميع عناصر العرض وما يمثله كل عنصر من منظومة قائمة بحد ذاتها وتعمل ضمن منظومات العرض، ومن ثم يأتي دور المصمم في إبراز ثقافته العلمية والعملية لرسم المنطلقات الفنية لتحقيق أعلى مقاربة بينه وبين رؤية المخرج عبر المؤثرات السمعية والبصرية جماليا وتقنيا، هذا التطور في الأفكار أو الرؤى للمصممين أو التطور التكنولوجي للأجهزة المستخدمة في العرض المسرحي وكيفية استخدامه ساهم في تعزيز مثيرات تعمل على تحقيق صور جمالية تجذب انتباه المتلقي للعرض ، وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه هذه المؤثرات في العروض المسرحية الآن فتوظيفها قد لا يحضى باهتمام مدروس على نحو علمي يتناسب ومكانتها ودورها في اغلب تلك العروض فهي ما تزال حالة غير واضحة المعالم، وبذلك أصبحت مشكلة من الضرورة دراستها والبحث فيها.

لذلك ارتأيت في هذا البحث أن أركز على العرض المسرحي والحديث عن العرض يقودنا مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها والمتمثلة في الفضاء المسرحي والديكور والإضاءة والموسيقى والممثل ...

وانطلاقا من هذا اخترت بحثي وعنونته ب " **جماليات توظيف عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي " أسرار العشق أنموذجا** .وقد أردت من خلاله أن أبين العناصر الجمالية للسينوغرافيا في العرض المسرحي ومدى تأثيرها على المتلقي ومن هنا أصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه : **ماهي جماليات توظيف المؤثرات السمعية والبصرية ومحاور اشتغالها في العرض المسرحي؟**

وقد انبثق عن هذه الاشكالية عدة تساؤلات ومن أهمها :

1 – ما هي الجمالية المسرحية ؟

2 – ماهي السينوغرافيا وما مدى تطورها عبر العصور؟

3 – فيم تكمن العناصر السينوغرافية ؟

4 – ماهي وظائفها في العرض المسرحي؟

ويرجع سبب اختياري لهذا الموضوع المعنون ب" **جماليات توظيف عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي** " **أسرار العشق أنموذجا** لإبراز أهمية أهمية الأنساق السمعية والبصرية للسينوغرافيا في العرض المسرحي ومدى إضفاء جمالية نوعية على العرض المسرحي.

أما اختياري لمسرحية " **أسرار العشق** " لحافظ خليفة لأن العنوان بحد ذاته يشد انتباه كل من يطرق سمعه بالإضافة إلى إلى أهمية الموضوع المتناول والذي تبرز فيه جليا جماليات عناصر السينوغرافيا من إضاءة وألوان ومؤثرات سمعية وبصرية ...

واستندت في استمداد المادة العلمية لهذا البحث على عدد من المصادر والمراجع ولعل من أهمها : مسرحية " أسرار العشق " عرضا للمخرج التونسي حافظ خليفة الذي اعتمد المنحى الصوفي الذي اتخذه الأديب والفيلسوف فريد الدين العطار في كتابه «منطق الطير»، أما النص فهو للمسرحي **إبراهيم بن عمر**، والدراماتورجيا وإعادة الصياغة **لحفوظ غزال**.هذه المسرحية عرضت سنة 2016أما من بعض المراجع **صحفيو صفاقس نشر في صحيفة صفاقس يوم 21 – 06 – 2016**

ولنجاعة هذه الدراسة وحرصا على حسن سيرها اعتمدت في هذا البحث على المنهج التحليلي والوصفي وكذا المنهج السيميائي.

وعلى ضوء ماسبق ذكره تحددت معالم خطة البحث واشتملت على ثلاثة فصول فضلا عن المقدمة والتمهيد والخاتمة على النحو التالي:

– مقدمة

– تمهيد

الفصل الأول: بعنوان **الجمالية المسرحية والسينوغرافيا** وهذه الأخيرة تم تقسيمها إلى ثلاثة مباحث كالتالي:

المبحث الأول: الجمالية المسرحية

المبحث الثاني: مفهوم السينوغرافيا وتطورها عبر العصور

المبحث الثالث: أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية

الفصل الثاني: الموسومة ب **عناصر المؤثرات السمعية والبصرية أو التهيئة الجمالية لفضاءات العرض(عناصر السينوغرافيا)**

تم تقسيم هذا الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث كالتالي:

المبحث الأول: العناصر البصرية في العرض المسرحي (المنظومة البصرية)

المبحث الثاني: العناصر السمعية في العرض المسرحي (المنظومة السمعية)

المبحث الثالث: وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي

الفصل الثالث:دراسة سينوغرافية لمسرحية:" أسرار العشق" والتي اشتملت هي الأخرى على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: قراءة لمسرحية " أسرار العشق"

المبحث الثاني: التقنية والدلالة

المبحث الثالث: التنوع السينوغرافي في مسرحية " أسرار العشق".

وفي الأخير أدرجت ما توصلت إليه من نتائج في **خاتمة** البحث. ومن أبرز العوائق التي واجهتني أثناء اختياري لهذا الموضوع

أولا: تشعبه ومن الصعب الإلمام بكل جوانبه ومع ذلك حاولت أن ألم بأهم الجوانب المتعلقة بهذا البحث وكذلك وجدت نفسي أمام مصطلحات متشابهة ومتقاربة من الصعب الفصل فيها والتمييز بينها.

ثانيا: قلة المراجع وصعوبة الحصول عليها.

وأخيرا لايسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذتي المشرفة الدكتورة عزوز هني.ح. التي لم تبخل على بتوجيهاتها ونصائحها راجيا من المولى عز وجل أن أكون قد وفيت للدراسة التي قمت بها حقها وأن ينال عملي نصيبا من اهتمام القراء والباحثين.

تمهـــــيد

تمهيد

تختلف تطبيقات السينوغرافيا باختلاف النشاط الإنساني، فهي تعتبر أداة فنية تستعمل جمالياتها لأغراض فنية، وذلك بغية تحقيق الدهشة والإبهار لدى المتلقي ، حيث تكمن مهمتها في توليد التفاعل مع العرض.

مع مرور الوقت تجلت أهمية السينوغرافيا في المسرح بعدما ظهرت الحاجة إلى وسائل تعبيرية خارج مجال اللغة المنطوقة، فكان الرقص والتصوير والعمارة و الموسيقى..، وهي المواد الأولية التي انبثق من مزيجها فن السينوغرافيا الهادف إلى خلق الجمالية التي هي كما عرفها **ريتشارد كالين** بأنها "فن الحياة المسرحية[1]"، غير أن تعريف أفلاطون للجمال يبدو تعريفا مثاليا ميتافيزيقيا يسمو على الواقع إذ يصف الجمال بأنه ": الجوهر غير ذي اللون ولا ذي الشكل ولا يمكن للحواس أن تدركه ، إنه الجوهر الموجود بالحقيقة، وال يكون مرئيا، إلا لعين النفس، وهو موضوع العلم الحقيق ويشغل المكان الذي يسمو على السماء[2]"، و هو ما يبتعد عن دراستنا التي تهتم بالجماليات المرئية في العرض المسرحي.

كما عرف **أرسطو** الجمال بأنه: " .. ما هو إلا التنسيق و العظمة[3]"، و رأى **دولمان** الجمال على أنه": البناء أو الهيئة التي تساهم في التغطية والتجميل والإيحاء بالحالة النفسية والإيحاء بالمكان"[4]، و قد يكون هذا التعريف الحديث هو الأقرب إلينا من غيره.

الجماليات أو علم المحاسن (الاستيطيقا) أحد الفروع المتعددة للفلسفة لم يعرف كعلم خاص قائم بحد ذاته، حتى قام الفيلسوف **بومجارتن** (1714–1762) في آخر كتابه: تأملات فلسفية في بعض المعلومات المتعلقة بماهية الشعر( )1735،إذ قام بالتفريق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية وأطلق عليه لفظ الاستيطيقا Aesthetics" " وعين له موضوعاً داخل مجموعة

[1] ر.ف، جونسون،الجمالية،تر:عبد الواحد لؤلؤة،بغداد:موسوعة المصطلح النقدي،منشورات وزارة الثقافة والفنون. 1978،ص100

[2] أميرة حلمي، مطر ، فلسفة الجمال من أفالطون إلى سارتر ،القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974،ص.44

[3] راوية ،عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية، إلسكندرية : دار المعرفة الجامعية، مصر1987 ، ص57 .

[4] راوية ،عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية، إلسكندرية : دار المعرفة الجامعية، مصر1987 ، ص57 .

العلوم الفلسفية، وهناك من قال بأن " الجماليات هي فرع من فلسفة التعامل مع الطبيعة والجمال والفن والذوق"[1]، في خضم الاهتمام البالغ بموضوع الجماليات خلال القرن الماضي.

علمياً عرفت على أنها دراسة حسية أو قيم عاطفية، والتي تسمى أحيانا الأحكام الصادرة عن الشعور، والباحثون في مجال تحديد الجماليات اتفقوا بأنها "التفكير النقدي في الثقافة والفن والطبيعة"، أي أنها موضوع يحتمل الاختلاف.

تتمثل وظيفة فن السينوغرافيا في المسرح في توفير أجواء الدهشة والإبهار وتحقيق الإثارة، وهي العوامل التي ترقى بالعرض المسرحي إلى آفاق الجمال والروعة، وذلك لما يشمله هذا الفن من أدوات تتيح أوال للفنان السينوغراف إمكانات متعددة لتصميم الفضاء المسرحي، وثانيا تسمح للمخرج بتشكيل المشاهد في فضاء مادي ملهم ومشجع على الإبداع الإخراجي، هذا من جهة ومن جهة أخرى تسهم السينوغرافيا في إبراز قدرات الممثلين التعبيرية في أجواء منسجمة مع بيئة العرض المسرحي، ذلك أن " السينوغرافيون هم معماريو الفراغ وهم جزء من الإخراج، فهم من يضعون إخراج الخشبة حيث يجب أن يكون، وفقا للون و تركيب الكتابة لفراغ الخشبة أو الصورة البصرية للعمل"[2] أي أن الإبداع السينوغرافي يتطلب جهودا إضافية إلى جهود الإخراج التقليدي.

وعليه، فإن العرض المسرحي لن يكون بمنأى عن وجود هذه البيئة السينوغرافية، التي تحوي بين مكوناتها صخب الحياة المسرحية، فيصير هذا العالم المتكامل جماليا مركزا للجذب والإثارة والسحر، ويجر إليه العيون والآذان وكل الوجدان.

[1] موسوعة ويكيبيديا الحرة، الجماليات.

[2] العيوطي، عبد الله ، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة : السنة الثانية ، العدد7

الفصل الأول

الجمالية المسرحية والسينوغرافيا

- المبحث الأول: الجمالية المسرحية
- المبحث الثاني: مفهوم السينوغرافيا وتطورها عبر العصور
- المبحث الثالث: أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية

المبحث الأول :الجمالية المسرحية

1-الجمالية:

لقد اختلفت وتعددت مفاهيم الجماليات أو علم المحاسن فعرفت على أنها علم الشهوات والزين أو الأستطاقية)بالإنجليزية(Aesthetics : أحد الفروع المتعدّدة للفلسفة، لم يُعرفْ كعلمٍ خاصٍّ قائمٍ بحدِّ ذاته، حتّى قامَ الفيلسوف **بومجارتن** (**1762–1714**) بالتّفريق بين علم الجمال، وبقيّة المعارف الإنسانيّة، وأطلقَ عليه لفظةَ الأستاطيقا ''' Aesthetics'''، وعيّن له موضوعًا داخل مجموعة العلوم الفلسفيّة.

وهناك من قال بأنّ :الجماليّات هي فرعٌ من فلسفة التّعامل مع الطبيعة والجمال والفنّ والذّوق.

وعلى أساس هذا الاختلاف يمكن القول أنه قد جاء في معنى الجمال **لغة :** بأنه " الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم(جمالا) فهو جميل والمرأة (جميلة)و(جملاء1) ". أما **اصطلاحا** : فقد ذكر صليبا عن الجمال " : هي صفة تلحظ في الأشياء ، وتبعث في النفس سرورا ورضا ، و للجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللطف2 "

– وعرف الجمال بأنه" وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا3"

–وعرف الجمال أيضا "بأنه " انتظام الأشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور ...الجمالي 4 " وبناءا" على ما تقدم فان الباحث ارتأى وضع تعريف إجرائي للمصطلح:

الجمالية : هي مجموع الصفات التي تلبي الحاجة إلى المتعة بالجمال والتي يجب أن تتحقق في العرض المسرحي ليمتلك بذلك جذبا "بصريا".

---

[1] ينظر:محمد الأمين موسى ، مدخل الى التصميم الجرافيك ،ط1 ، الامارات العربية المتحدة(: جامعة الشارقة) ، ، 2011 ،ص149

[2] ينظر :الكسندر دين ،أسس الاخراج المسرحي ،ترجمة سعدية غنيم،م ا رجعة:محمد فتحي، مصر(: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1983 ،ص34-35.

[3] ينظر : نبيل ا رغب، فن العرض المسرحي،الشركة المصرية العامة للنشر(لونجمان)،ط1 ،مصر، 1996 ،ص143

[4] .ينظر :عثمان عبد المعطي عثمان :عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، مصر (:الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1996 ،ص162

2- مفهوم الجمالية المسرحية

إن المهمة الأولى للجمالية المسرحية الجديدة التي تأسست في منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين هي إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا. فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي. إذ بعد المصلحين الأوائل للمسرح، **زولاZola أنطوان Antoine**، **ستراندبوغ Strindberg** و **جاري Jarry**، فإن المنظرين **أدولف أبيا Adolphe Appia** (**1862-1928**) **وادوارد كردون كريغ Edward Gordon Craig** (**1872-1966**) هما اللذان وضعا الأسس التصورية للفن المسرحي الحديث. في "**الحوار الأول حول فن المسرح le Premier Dialogue de L'art du théâtre** (**1905**) أعلن كريغ بهذه الطريقة "نهضة" مسرحنا في الغرب التي سينجزها "المخرج، فنان مسرح المستقبل". "فعندما يتم ظهور إنسان يتحلى بكل الخصال التي تجعل منه نابغة في فن المسرح وكذلك تجديد المسرح كوسيلة وأداة، أي عندما يصبح المسرح رائعة من روائع الآلية ويخترع تقنيته الخاصة به، سيولَد دون عناء فنه الخاص وهو فن خلاق ومبدع" ثم إنه يعطي بواسطة صوت "القيم" الذي ينشط هذا الحوار على المسرح، وهو يجيب على أسئلة "هاوي المسرح"، التعريف المشهور اليوم لهذا الفن المسرحي الجديد الذي أصبح "مبدِعا": "تابعوا إذن، باهتمام ما سأقوله لكم وقلدوه كلما دخلتم إلى منازلكم. بما أنكم منحتموني كل ما طلبت، ها كم العناصر التي سيكون منها فنان مسرح المستقبل روائعه: الحركة، الديكور، الصوت. أليس ذلك بالهين؟

أقصد بالحركة الإشارة والرقص اللذين يمثلان نثر الحركة وشعرها.

أقصد بالديكور كل ما نراه كالملابس، الإنارة، والديكور بحصر المعنى.

أقصد بالصوت الأقوال المنطوقة أو المغناة في مقابل الأقوال المكتوبة، لأن للأقوال المكتوبة لتقرأ وتلك المكتوبة لتنطق نظامين مختلفين تماما".

لقد ولد مع **كريغ** المفهوم الجمالي لفن مسرحي مستقل، لم يعد قائما على النص، بل على العرض. إن الثورة الثقافية للممارسة المسرحية خلال ثمانينات القرن التاسع عشر ولدت منذ مطلع القرن العشرين أفكارا جديدة عن المسرح؛ أي أفكارا مؤسسة ستحدد بدورها كل التاريخ المسرحي المعاصر وتوجهه.

3- صنع جمالية من الكل:

أن المسرح لا يختزل في النص بل يتضمن أيضا مختلف عناصر تحقيقه المشهدي، وفي نطاق كون الكل مسرحا: **النص، الديكور، الإضاءة، لعب الممثل، جسده وصوته،** يجب الكلام عن الكل في نفس الوقت أو بانفصال. في نفس اليوم الذي يمكن فيه "صنع مسرحة من الكل"[1] حتى نستعمل عبارة **انطوان فيتز Antoine Vitez** يمكن أن نصنع **جمالية مسرحية** انطلاقا من كل مظاهر المسرح؛ أي أننا نصنع **جمالية من الكل**. بالموازاة مع ذلك، أصبح الكلام الجمالي المعاد إظهاره ليس فقط شأن المنظرين والكتاب أو الفلاسفة بل كذلك الممارسين Les praticiens وخاصة المخرجين المسرحيين. فحسب **جون جاك روبين Jean-Jacques Roubine** فإن التفكير النظري حول المسرح هو نفسه واحد من المعايير التي تمكن من تعريف المخرج المسرحي الحديث: "لقد جعلنا من **انطوان Antoine** أول مخرج مسرحي، بالمعنى الحديث الذي أخذه المصطلح. وهوتأكيد يبرر بكون اسم **انطوان Antoine** هو أول توقيع احتفظ به تاريخ العرض المسرحي (كما نقول إن **مانيت Manet أو سيزان Cézanne** هما موقعا لوحاتهما)، ويبرر كذلك بكونه أول من منهج تصوراته ونظر لفن الإخراج. والحال هذه، فإن هذا التفكير، في يومنا هذا، هو المحك الذي يمكن من تمييز المخرج عن القيم"[2].

يمكن أن نضيف أنه أصبح، اليوم، كذلك العديد من المخرجين بيداغوجيي مسرح. ومادام الأمر كذلك، فقد أحسوا بالحاجة إلى التفكير في ممارستهم، في نفس الوقت بالنسبة إليهم أنفسهم وإلى عملهم المسرحي الخاص كما بالنسبة إلى رجال المسرح الآخرين بل خصوصا بالنسبة إلى كل أولئك الذين سبقوهم إلى فن التفكير في المسرح. فهم يملكون هذه الرغبة المشروعة في تأسيس حوار وصدى مع الفضاء **التناص intertextuel** الواسع للنظرية المسرحية حتى يموضعوا كلامهم الخاص ويتمكنوا من نقله. هذا ما أكده **لويس جوفي Louis Jouvet (1887-1951)**

1 « Faire théâtre de tout », entretien entre Antoine Vitez et Danièle Sallenave, Digraphe, n 8, avril 1976

2 J.J. Roubine, Théâtre et mise en scène 1880-1980, PUF, p. 20.

عندما صرح في **الممثل المفصول عن الجسد Le Comédien désincarné** قائلا: "إذا كنت اليوم أحاول التعبير عن ذلك وإتقان الأشياء فليس من أجل إشباع غرور في التفكير كان مقموعا زمنا طويلا. إنها الرغبة الشديدة في التعليم وفي إيجاد مجال للاتفاق مع المفكرين"[1].

انطلاقا من **انطوان**، تطول اللائحة بأسماء المخرجين المسرحيين الذين يفكرون في ممارستهم الفنية، من **ستانيسلافسكي Stanislavski** إلى **بريشت Brecht**، من **ارتو Artaud** إلى **كانطور Kantor**، من **كوبو Copeau** إلى **فيلار Vilar**، من **ميرهولد Meyerhold** إلى **فيتز Vitez**، من **سترهلي Strehler** إلى **شيرو Chéreau**، ومن **بروك Brook** إلى **ريجي Régy**...

– إن فناني المسرح هم أول المنظرين لأعمالهم في القرن العشرين. إنهم يتساءلون عن فنهم، وعن الأشكال الجديدة المستخدمة، والإنتاج الدرامي، ومعناه، وقيمه، وسياسته. ويحق لهم، أكثر من أي وقت مضى، أن يفكروا في حاضر المسرح ومستقبله انطلاقا من ماضيه وأن يحاولوا جمع هذين المظهرين: النص والمشهد، اللذين غالبا ما فصلا في القرن العشرين، كما لاحظ ذلك **انطوان فيتز Antoine Vitez** "ليس هناك تفكير حول المسرح، منذ قرن، ولا تعليم للمسرح، لا يتأرجح بين هذين العنصرين اللذين يشكلان كل فننا ويؤسسان تاريخه: النص والفرجة **Le spectacle**. فإما أن تتم معالجة المسرح باعتباره فعلا أدبيا؛ فتصنيف الأعمال إلى تراجيديات، وكوميديات، ودرامات أو هزليات يحدد أسلوب العرض، ويجيز أو يمنع اختلاط الأشكال ويحكم الذوق، وإما ألا ننظر إلا إلى الأداء والعرض مما يجعل الإضاءة والموسيقى وجسد الممثلين وصوتهم جوهر الكل وأصله. وإذا كانت المدارس القديمة تجنح إلى الأول من هذين الجانبين فإن المدارس الحديثة تميل إلى الثاني. وباستثناء **جاك كوبو JacquesCopeau** نادرون هم الأساتذة الذين أعطوا حصة متساوية لمعنى الأعمال المكتوبة وللمسرح كما هو"[2].

إن صورة **انطوان فيتز Antoine Vitez (1930–1990)** هي أيضا نموذج لجماليي المسرح الجدد: ممثل، ومخرج، ومترجم وبيداغوجي المسرح ككاتب عدة مؤلفات مجزأة،

1 Cité dans Veinstein (1992), p. 7

2 A. Vitez, Ecrits sur le théâtre, l. L'Ecole, P.O.L, 1994, pp. 218-219

وملاحظات، ودفاتر، ونصوص برامج، وحوارات، ومقالات أو دراسات يشكل مجملها واحدا من التصورات الكبرى عن المسرح خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

تتجسد الجمالية المسرحية الآن في نصوص متنوعة جدا. ذلك أن التعدد هو القاعدة بالنسبة إلى هذه النقطة كذلك. يكتب المنظرون المحدثون للمسرح مناهج، وبيانات، ومذكرات، وخواطر، وكتابات، وأفكارا، على شكل كل (في بداية القرن) أو مقاطع (فيما بعد). هناك دائما **شعريات poétiques** هي إما نظريات للنصوص أو تحليلات لإنتاج الأعمال الدرامية. وهناك أيضا جماليات، بعضها معياري والآخر وصفي، لكن أغلبها بلا قيد. وقد ظهرت كذلك، كما هي الحال في المجال الحديث للجمالية العامة، أنماط أخرى للمقاربة: اجتماعية، ونفسية، ولسانية مبنية على تنوع العلوم الإنسانية. فضلا عن ذلك يجب عرض كل الأفكار التجريبية، سواء كانت مجزأة أو غير مجزأة، وكل الدراسات، والملاحظات، وسجلات السفن، والبرامج والحوارات التي تنطلق من رؤية نظرية لمختلف عناصر العرض، دون أن ننسى كل ما يشكل، عبر القرون، خطاب المسرح حول ذاته أي المقاطع، الأكثر أو الأقل طولا، والأكثر أو الأقل تقعيرا **mise en abyme** التي، داخل مسرحية، يتدخل فيها إعلان ذو نظام نظري حول **الفن الدرامي** عند **شكسبير Shakespeare**، أو **ماريفو Marivaux** أو **بيكيت Beckett**، على سبيل القصر. كما يمكن كذلك أن تكون دعامة الجمالية المسرحية هي نص المسرح نفسه.

4-تطور مفاهيم الجمالية المسرحية:

4-1 تعريف لويس بيك دوفوكيير Louis Becq de Fouquières

في الدراسة الأولى من نوعها للجمالية المسرحية حول فن الإخراج، يعرف **لويس بيك دوفوكييغ** أيضا الجمالية المسرحية قائلا: "تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل"[1].

يتعلق الأمر هنا بتعريف متناقض ظاهريا، حديث وتقليدي في نفس الوقت. حديث بما أن **بيك دوفوكييغ** يعرف الجمالية المسرحية من خارج الجمالية ويجعل موضوعها ليس نص المسرح بل "عرض الأعمال الدرامية". إن ظهور الجمالية المسرحية باعتبارها خطابا مستقلا مرتبط إذن، بولادة

1 Becq de Fouquières (1998), pp. 9-10.

الإخراج وبالاعتراف **بالبعد المشهدي scénique** كعنصر أساس في الفن المسرحي. لكن هذا التعريف في نفس الوقت تقليدي بما أنه معياري ("دراسة المبادئ والقوانين") ويرتكز على معيار الجميل. يمكننا القول إنه يقع أيضا ضمن استمرارية أرسطو والكلاسيكيين من خلال المعيار المزدوج لـ"المثير للعواطف" ولـ"الجميل" وأن الأمر يتعلق بشعرية أرسطية للإخراج.

وقد حصر **بيك دو فوكييغ**، في "فن الإخراج المسرحي"، رهانات التطور والصعود في تأثير ما يسميه "**الفن المسرحي l'art théâtral**" (**فن الإخراج المسرحي**) في مقابل "**الفن الدرامي l'art dramatique**" (**فن الشاعر**)، لكنه حاول، عبر سلسلة من القوانين، أن يلجم الإخراج، وأن يضمه في معايير الشرعية التي تصون وحدة intégrité النص وتفوقه، وقيم الدراما القديمة. فـ"ليست غاية الإخراج في ذاته، إذ القضية النهائية بالنسبة إلى الدراما هي قضية شكلية بالنسبة إلى الإخراج"[1]. إن تعريف **بيك دو فوكييغ**، إذا كان يثبت الولادة المزدوجة للإخراج والجمالية المسرحية، فإنه يقدم ذلك بطريقة غريبة ومحدودة: حديثة وفي الوقت نفسه ماضوية.

2-4 تعريف هنري كوهيي Henri Gouhier:

في الثلاثية التي كرسها **هنري كوهيي** للمسرح: **جوهر المسرح L'Essence du théâtre** (**1943**)، **والمسرح والوجود Le théâtre et l'existence**(**1952**)، **والعمل المسرحيL'Œuvre théâtrale** (**1958**)، يعلن أنه لخص "**فلسفة للمسرح**". وهذا هو التعريف الذي يعطيه لفلسفة المسرح: "ما المسرح؟

تستخرج المسألة من الفلسفة إذا كانت الفلسفة تفكيرا في المبادئ الأولى وطبيعة الأشياء"[2].

في كتبه الثلاثة سيحاول إذن، بمساعدة الأدوات التصورية للتفكير الفلسفي، أن يجيب عن هذه المسألة وأن يحدد "المبادئ الأولى" للمسرح وكذا "طبيعته". "فالكتاب الأول، بطبيعة الحال، كان تفكيرا في "جوهر المسرح"، والثاني دراسة للتراجيدي، والدرامي، والعجائبي والكوميدي، التي تعتبر بمثابة دلالات معبرة عن العلاقة الحيوية بين "المسرح والوجود". بقي النظر إلى العمل الذي يخلقه **الدراماتورج le dramaturge** والذي يعيد خلقه المخرج والممثل بمشاركة المتفرج"[3].

1 نفسه، ص 95.

2 H. Gouhier, L'Essence du théâtre, Plon, 1943, p

3 H. Gouhier, L'œuvre théâtrale, Flammarion, 1958, p.7

من جهة أخرى يعرف **هنري كوهيي** فلسفة المسرح بتمييزها عن عدة مفاهيم خصوصا عن الشعرية وعن الجمالية الدرامية: "هذه، مع ذلك، شيء آخر غير علم نفس الدراماتورج أو الممثل. إنها لا تختلط لا مع فن شعري ولا حتى مع جمالية. فهي تطرح مشاكلها مرة رافضة كل الأبحاث حول تكون الأعمال، وكل النقاشات حول القواعد، وكل جدل حول الجميل: إنها تمسك بالمسرح وتصفه باعتباره جوهرا.غايتها هي طبعا تحديد ما هو جوهري بالنسبة إليه.إن موضوع فلسفة المسرح هو روح هذا الفن مع ما لهذه الكلمة من معنى مزدوج يشمل المبدأ الروحي والنفس الحيوية. إن تعريف ما هو المسرح مع تحديد ما ليس هو، وتحليل بنيته، وقول في أي ظروف يوجد وفي أي ظروف يتخلى عن الوجود، ونقل دلالته للإنسان الذي يريده والذي يبدعه، هو البرنامج"[1].

تتحدد فلسفة المسرح عند **هنري كوهيي،** وهي تستلهم **بيركسون Bergson وجابرييلمارسيل GabrielMarcel** وخصوصا التصور **البيركسوني** للحدس الجمالي، في منتصف طريق الأصالة والمعاصرة، الجمالية الدرامية والميتافيزيقا، الحتمية والوجودية، الوضعية والتصوف. ورغم أن **هنري كوهيي** يدافع عن نفسه بكونه يتبنى وجهة نظر أرسطية (**"أرسطو المتجاوز"**)، فإن مقولات **التحليل: الفعل، والحبكة، والوحدة، والتراجيدي، والكوميدي، والشخصيات والأجناس، مقولات كلاسيكية.** وعلى العكس فإن **المصادرة postulat** في الواقع معاصرة وترتكز على معرفة البعد المشهدي للمسرح: "خلق العمل المسرحي ليؤدى. الغاية المقصودة بهذه الكلمة هي انتظار الجمهور، لأن العمل المسرحي لن يكون تماما هو نفسه إلا بحضور هذا الجمهور: "تتأسس فلسفة المسرح على أعمال، ممارسات، جماهير. ويبدأ **جوهر المسرح L'Essence du théâtre** بأربع شهادات، شهادات أربعة مخرجين من **كارطيل Cartel: بيطويف Pitoeff، دولان Dullin، جوفيط Jouvet وباتي Baty**. وقد أعطيت الكلمة كذلك في الحال للمنجزين الذين يخطط كل واحد منهم فلسفته الشخصية للمسرح. **فلويس جوفيط Louis Jouvet** مثلا الذي يحلم بجمالية تختلط فيها الوضعية والتصوف يرى أنه: "عند "إحياء" جمالية درامية قد تُضلنا الكلمة ولا تضلنا البنية. إنها تقول حصرا وتماما ما لديها لتقول. لهذا أحلم أحيانا، على غرار **كيفيي Cuvier**، أن أستطيع دراسة الفن المسرحي، في بضعة أيام، انطلاقا من معماريته، وإيجاد

1 H.Gouhier, L'Essence du théâtre, op. cit., pp

الوظيفة **الأسخيلوسية eschylienne** بناء على هيكل **ديونيزوس Dionysos** أو **ابيدور Epidaure**، تلك الوظيفة التي نجدها لدى شكسبير في آثار هذا الحيوان المنقرض الذي اسمه مسرح **"الكلوب"**، أو لدى موليير من خلال فضاء فرساي حيث قدم عروضه المسرحية. وبإيجاز يمكنني من خلال حجرة، تماما مثل فقرة من هيكل، إقامة الجسد الكبير الحي من ماض غريب"[1].

3-4 تعريف اندري فنسطان André Veinstein:

يميز **اندري فنسطان**، في الإخراج المسرحي وشرطه الجمالي **La Mise en scèneet sa condition esthétique**، بين نوعين من الجمالية المسرحية: الجمالية المسرحية عموما التي يسميها بالأحرى "جمالية درامية"، و"جمالية الإخراج" بالمعنى الدقيق للكلمة. ويتطلب وجودهما في الحالتين الربط بين ظهور الإخراج الفني وممارسته. علاوة على ذلك فإن اشتغالهما يجب أن يتولد من فكر المنجزين أنفسهم: "إن إصلاح المسرح، وهو الهم المشترك لدى المخرجين المعاصرين، من آثاره، إذا لم يكن إعادة النظر فيه، على الأقل إعادة التفكير فيه. وهذا المقال، من خلال الآثار العريضة التي تتركها فيه كل التأملات النظرية، يساهم في إبراز أنه بالرجوع إلى العمق يمكن للجمالية أن تقدم للمسرح مساهمة ملائمة"[2].

تشكل كذلك "خلفية التصورات والوثائق" هذه إطارا ضروريا لكل بحث جمالي له صلة "بأصل المسرح، وتكونه، وتطوره، وطبيعته وخصوصيته، أو، مع مواضع محدودة، بعناصره: الريبرتوار، وفن الكوميدي، والموسيقى، والديكور، والإنارة، الخ"[3].

أخيرا يمكن لجمالية الإخراج الوحيدة أن تساهم في إغناء الجمالية نفسها بمواضيع الدراسة وعناصر التوثيق التي تتضمنها سواء تعلق الأمر بالجمالية النفسية، أو الجمالية البنيوية، أو الجمالية المقارنة، أو الجمالية الاجتماعية، بل حتى الجمالية العامة: "يمكن أن تبدو جمالية للإخراج كذلك ك:

أ- اختبار للأنظمة الجمالية العامة: حدسية، نظريات اللعب، نظريات سوسيولوجية، الخ.

---

1 L. Jouvet, « Le théâtre et la scène, l'espace scénique », dans H.Gouhier, L'Essence du théâtre, op.cit., p.

2 -(199) Veinstein, p 346.

3 نفسه، ص 348.

ب- مناسبة لاختبارات ذات طابع منهجي لها صلة باستعمال تحليلات وملاحظات ذاتية وتحقيقات.

ت- أخيرا، مثال ذي امتياز بالنسبة للفن وبالنسبة إلى العلم، للتعاون (...) بين الفنانين ورجال العلم، على المصلحة المشتركة للعلم وللفن".

من الجلي أن جمالية الإخراج يمكن أن تحدث جدلا **va-et-vient** خصبا بين النظرية والممارسة، الفن والعلم، مع واقعية الممارسة الفنية أي المسرح كأساس ضروري. إن الجمالية الدرامية كما طبقها **اندري فينسطان** وعرفها هي جمالية من نوع **امبريقي**، مؤسسة على التجربة وملاحظة الأحداث والوثائق في مقابل كل فكرة جاهزة dogme وكل مثالية.

4-4 تعريف باتريس بافيس Patrice Pavis :

بعد تعريف الجمالية بطريقة عامة يبدأ باتريس بافيس في **معجمه المسرحي Dictionnaire du théâtre** في إعطاء تعريف تركيبي للجمالية المسرحية يستعيد المعطيات المنبثقة من تاريخها مع إدماج خصوصيتها الحالية: "تصوغ الجمالية (أو الشعرية) المسرحية تركيب النص والعرض واشتغالهما. إنها تدمج النسق المسرحي في مجموع أكثر اتساعا: الجنس، ونظرية الأدب، ونظام الفنون الجميلة، والنوع المسرحي أو الدرامي، ونظرية الجميل وفلسفة المعرفة"[1].

يبدو **البعد التعاقبي diachronique** لهذا التعريف واضحا وهو يعيد الاعتبار لمختلف سمات الجمالية التي اشتغلت داخلها الجمالية المسرحية إلى نهاية القرن التاسع عشر: المظهر المعياري ("صياغة القوانين")، واستيعاب الفن المسرحي في الأدب ("مجموع أكثر اتساعا"، "نظرية الأدب") وإدماجه في "نسق الفنون الجميلة"، والتفكير في الجميل ("نظرية الجميل")، وعلم الفن ("فلسفة المعرفة").

إنه يلمح فقط إلى **التزامني synchronique** للمفهوم في عبارة "النص والعرض".

نسجل فضلا عن ذلك أن مصطلح "شعرية" استعمل مرادفا لكلمة "جمالية" بالعودة إلى المدخل "**شعرية مسرحية Poétique théâtrale**" المعرفة في هذا الكتاب. لقد حدد معجم

1 Pavis (1996), p.124

المسرح Dictionnaire du théâtre في طبعته الأولى (1980) الشعرية بالنسبة إلى **أرسطو** وإلى النموذج الإغريقي كما بالنسبة إلى مختلف "الفنون الشعرية المتمركزة حول المسرح"[1] من الفترة القديمة إلى يومنا هذا. لقد عرفها إما باعتبارها "بحثا معياريا يرسم القواعد من أجل بناء مسرحية ومن أجل عرضها حسب ذوق جمهور معين أو باعتبارها محاولة لتأويل نص أو عرض يحيل على نظرية شعرية معطاة. وفي الطبعة الجديدة لـ 1996، يسترجع **باتريس بافيس** هذه المميزات المختلفة مؤكدا أن "الشعرية تتجاوز بكثرة المجال المسرحي وتهتم بأجناس أخرى غير المسرح (بالشعر عموما)" وأنه "رغم أن الفن الشعري المطبق في المسرح يتواجه مع أحسن العقول يجب الاعتراف أن افتراضاته المنهجية تبدو لنا اليوم قديمة وبالية أكثر". وفي هذا الإطار يكتب **باتريس بافيس** أن "الشعرية لم تصبح أقل معيارية ثم وصفية بل بنيوية ولم تستقرئ المسرحيات والعرض كأنساق فنية مستقلة إلا في حوالي نهاية القرن التاسع عشر وخاصة في القرن العشرين..."[2].

وقد طور تعريف الانطلاق الذي يعطيه **باتريس بافيس** للجمالية المسرحية عبر ثلاث مقولات كبرى:

1-"الجمالية المعيارية l'esthétique normative"

التي تسمع العرض (أو فقط النص الدرامي) في وظيفة معايير الذوق الخاصة بعصر (حتى و إن كانت معممة في نظرية عامة للفنون من قبل الجمالي).

2-"الجمالية الوصفية (أو البنيوية) l'esthétique descriptive(ou structurale)"

التي "تقتصر على وصف الأشكال المسرحية حسب معايير مختلفة".

3-"جمالية الإنتاج والتلقي l'esthétique de la production et de la réception"

التي "تمكن من إعادة صياغة التفرع الثنائي: معيارية/وصف. حيث تحصي جمالية الإنتاج العوامل التي تحدد اشتغال النص (تحديدات تاريخية، وإيديولوجية وعامة) واشتغال العرض (الظروف

1 Première édition, Editions sociales, 1980, voir pp. 299-300

2 Pavis (1996), p.261

المادية للعمل وللعرض ولتقنيات الممثلين)"، في حين أن "جمالية التلقي تتحدد على العكس في الاتجاه الآخر من السلسلة وتستقرئ وجهة نظر المتفرج"[1].

مع هذه الأنواع الثلاثة من الجمالية المسرحية تم إذن، اجتلاء:

1-المعاني التقليدية للمفهوم (المظهر المعياري، والتصنيف، ومعيار الذوق).

2-العلاقة مع النظريات الأدبية واللسانية (شعرية، وبنيوية، وسيميوطيقة). وفي هذا الإطار يجب أن نتذكر خصوصا أن جمالية التلقي تأسست من أجل الأدب من قبل **هانس روبير ياوس سنة 1978** لتحليل التجربة الجمالية للمرسل إليه destinataire والمستجيب répondant و"المحين actualisateur" للعمل الأدبي.

3-العلاقة مع باقي الفنون (اشتغال إنتاج العمل الفني).

أخيرا يؤسس **باتريسبافيس** بعض العلاقات بين الجمالية ومفاهيم قريبة من مثل **الدراماتورجية dramaturgie ونظرية المسرح théorieduthéâtre**. فمن جهة تتقاطع الجمالية والدراماتورجية باعتبارهما "متيقظتين لتمفصل المبادئ الإيديولوجية (**رؤية للعالم une vision du monde**) وللتقنيات الأدبية والمشهدية"، ومن جهة أخرى تتشابه الجمالية ونظرية المسرح ما دامت نظرية المسرح "مبحثا يهتم بالظواهر المسرحية (**النص والعرض**)".

4-5 تعاريف جاك شيرر Jacques Scherer، مونيك بوري Moniques Borie ومارتين دو روجمون Martine de Rougemont

4-5-1 تعريف جاك شيرر Jacques Scherer:

إجمالا، كما كتب **جاك شيرر** في المعجم الموسوعي للمسرح **لميشيل كورفان Michel Corvin** "ليس هناك جمالية مسرحية، بل هناك بالضرورة جماليات"[2]. وبعد تعريف كلمة "جمالية" كما ظهرت في **ألمانيا سنة 1750**، باعتبارها "تفكيرا حول الجميل" يتأرجح بين اتجاهين: معياري أو وصفي، يستدعي عدة مفاهيم للجمالية المسرحية": "هناك مثلا، واللائحة ليست شاملة، جمالية شكسبيرية يمكن أن نسميها أيضا **باروكية**، وجمالية **كلاسيكية** أو **عظيمة**، منكرة ومتمددة في

1 نفسه، ص 124.

2 J. Scherer, « Esthétique théâtrale », Dictionnaire encyclopédique du théâtre, dir. M. - Corvin, Larousse-Bordas, 1998, vol. 2 (3 éd.), pp. 598-599.

نفس الوقت بجمالية **رومانسية، وواقعية رمزية، وبريشتية،** وجمالية **للعبث،** وجمالية لليومي".وأكثر من ذلك ليس هناك في نظره توافق ممكن بين هذه الجماليات المختلفة:"لا يبدو ظاهرا أي مبدأ مشترك للتنظيم بين مختلف الأنظمة الثانوية هذه. إن مجموع الجماليات المسرحية ليس مقارنا بمجموع الأجسام الكيماوية الذي يكون منسجما رغم أنه غير تام".

لقد تولد هذا التباين الأساس بواسطة الرابط العضوي الذي يربط الجمالية المسرحية بواقعية موضوعها وبالخاصية المتباينة لهذا الموضوع. إنه في الأخير مرتبط بتاريخ المسرح الذي يتأصل فيه: "تبدو أصالة كل جمالية غيرَ قابلة للاختزال. إن الجمالية المسرحية، إذ ارتبطت بالواقع، تخلت في الحقيقة عن تجاوز حدود التاريخ وأمسكت أكبر قدر من التقنيات أو الإيديولوجيات التي تُرغَم على العمل معها وهي تبحث عن تعريفها الخاص."

إن دورها هو فقط منح **"لون"،** حتى نستعمل تعبير **جاك شيرر،** لمختلف مكونات المسرح. وإذا كانت تذهب إلى حد إعطاء معنى أي تأويلات تاريخية، أو أخلاقية أو فلسفية، فإن ذلك "يكون في الإطار الذي ينتظرها فيه الجمهور. وكما أن هناك جمهورا للمسرح يتفاعل جزئيا حسب ما ينتظر من الفرجات والذي تحدد أذواقه (تقريبا) الممارسة الفنية، هناك أيضا جمهور من أجل الفرجة يوجه طلبُه التفكيرَ حول المسرح أو بالأحرى يولده: "إنه ينقل، بوضوح أكثر أو أقل حسب الحالات، لونه الخاص بهندسة المعمار المسرحي، بالدراماتورحية، بالإخراج، بممارسة الكوميدي، بالديكور، بالملابس، بالإنارة وبالمؤثرات السمعية، الخ. في إطار ما ينتظره الجمهور، لا يستطيع إلا أن يدمج مناظر تاريخية، وخلقا، على الأقل ضمنيا بل وميتافيزيقا. إن تأليف كل هذه العناصر اكتسب بالضرورة معنى".

عبر هذا التعريف يترافع إذن، **جاك شيرر** من أجل اعتدال الجمالية المسرحية. فالجمالية في مادة المسرح دائما جزئية نسبية، وتاريخية ونوعية. إنها لا تستطيع أن تتأسس على أي قاسم مشترك، ولا يجب عليها أن تدعي أي واحد حتى لا تظهر **"استلهاما للإمبريالية الثقافية"**. فشرعيتها لا توجد إلا مجسدة في كل واحد من أنظمتها الثانوية. في هذا الاتجاه يتعلق الأمر بتعريف جدالي وطوعا حصري للجمالية المسرحية ضد كل محاولة شمولية تسعى إلى مماثلة الخطابات.

4-5-2 تعريف جاك شيرر، مونيك بوري ومارتين دو غوجمون

في مدخل **الأنطولوجيا** التي نشرها **جاك شيرر، مونيك بوري ومارتين دوغوجمون سنة 1982**، والموسومة بالجمالية المسرحية: نصوص من **أفلاطون إلى بريخت**، يتصورون الجمالية المسرحية باعتبارها "تفكيرا حول المشاكل الكبرى للمسرح كما **عيشت** وعرضت من لدن مبدعين، أو فلاسفة أو كتاب"[1]. وهو تفكير يتعلق، من خلال استقبال نصوص أساسية، بالتمهيد لطلبة الدراسات المسرحية لإتمام "تكوينهم التاريخي، والتقني والتطبيقي" .

هذا وبعد ذكر صعوبة "التعريف الدقيق للمجال التي تلمح له دائما النصوص" وكذا الريبة التي يمكن أن يحدثها، بسبب "ادعاءاته المعيارية قديما"، وجود جمالية مسرحية في العصر الحديث، يطالب الكتاب رغم ذلك بضرورتها: "إن عصرنا لم يعد يؤمن بشكل وحيد للجمال كما أعلنت، بمضامين مختلفة، إمبرياليات ثقافية بسيطة بنوع مقبول. لكنه لم يعد يؤمن بإمكانية رفض معنى لمجموعة من العناصر يبدو كل واحد منها اعتباطيا ويكتسب تكوينها مع ذلك بالضرورة بنية جمالية".

يؤسس إذن، **جاك شيرر، ومونيك بوري ومارتين دو روجمون** تعريفا عمليا للجمالية المسرحية يستطيع رد الاعتبار لاختلاف النصوص:"تستطيع الجمالية أن تظهر باعتبارها الملتقى الذي ستتموضع فيه الإعلانات الصالحة حول أساس الظاهرة المسرحية، بشرط عدم عزلها لا عن التقنيات المتعددة، ولا عن التاريخ، ولا عن الأخلاق، ولا حتى عن الميتافيزيقا".

لقد عرفت كذلك الجمالية المسرحية انطلاقا من مجموع الخطابات التي تشكلها مثل الفضاء التناصي الذي توجد وتشتغل فيه، وهو فضاء مفتوح، تعاقبيا وتزامنيا، على عوالم المسرح والجمالية.

5- الجمالية اليوم:

أن نعرف الجمالية المسرحية اليوم هو أن نأخذ بعين الاعتبار، في نفس الوقت، التطور التاريخي للخطاب النظري حول المسرح ولموضوعه منذ الشعريات الأولى للنص الدرامي إلى نظريات العرض في القرن العشرين، وتنوع الخطابات الجمالية المعاصرة. من وجهة نظر تعاقبية، توجد في الواقع عدة تعاريف ممكنة، كل واحد منها صالح بالنظر إلى عصر أو نظام معينين. أما من وجهة نظر تزامنية، فتوجد، على منوال مجموع الجمالية المعاصرة، "**جماليات في طور التأسيس esthétiques en chantier**" انطلاقا منها يمكن، بدون شك، معلمة معيار مشترك، أي

1 Borie, De Rougemont, Scherer (1982), p.7

مهيمنة dominante عملية بعيدا عن كل محاولة شمولية. وفي كل مرة تكون التقاربات المؤسسة مع مفاهيم أخرى قريبة أو مرادفة وتمكن من إجلاء التقارب.

أخيرا، إن مختلف تعاريف الجمالية المسرحية منذ قرن تضع في المقدمة مظهرا آخر من مظاهرها أي بعدها السجالي polémique. وكما هو الشأن في مجال الفن والجمالية بصفة عامة، يتم الحديث عن أزمة المسرح الحديث التي تنعكس في جمالية مأزومة لا تتوانى عن الحديث عن الأزمة. فمنذ حوالي قرن، أي منذ ولادة الإخراج وظهور المسرح الحديث، تواتر مفهوم الأزمة داخل الخطاب حول الفن الدرامي. لقد ظهرت فكرة أزمة المسرح تدريجيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتبلورت مع البحث المجدد للدراما من لدن زولا في ثمانينات القرن التاسع عشر، والمستخدمة من لدن كل مريد لمسرح جديد، الذي بالنسبة إليه كان المسرح القديم في أزمة. إن هذه الظاهرة التي يسميها **جون بييغسارازاك Jean-Pierre Sarrazac "تأزيم الشكل الدرامي"** هي التي تحدث، بتنوع أشكالها وبأسبابها، في منعطف القرن ثورة جذرية "لأن هذا التأزيم للشكل الدرامي، الذي حدث في سنوات 1880-1910 بقدر ما انبثق من عوامل خارجية المنشأ (تطور الإخراج، والديكور، واللعب، وكذلك فن الرواية والسينماطوغرافيا) بقدر ما انبثق من عوامل داخلية المنشأ تنشد إلى البنية الداخلية للعمل الدرامي"[1]. لقد ولدت هذه الأزمة، التي مازالت بعيدة عن الحل اليوم، الإصلاحات المسرحية للقرن العشرين، والانتقال إلى جمالية حديثة وظهور الدرماتورجيات الجديدة. وخلال القرن لن يتخلى رجال المسرح، سواء تعلق الأمر ببريخت، ارطو، أو فيلار مثلا، عن استخدام رفض مسرح هرم باسم الحداثة. نذكر أن ارطو مثلا يقول: "على كل حال أبادر إلى القول على الفور إن مسرحا يطوع الإخراج والتحقيق، أي كل ما يمثل نوعيته المسرحية، للنص هو مسرح للأبله، للأحمق، للوطي، للنحوي، للبقال، للمعاكس للشاعر وللوضعي، يعني للغرب"[2]. لقد نتجت، بدون شك، أغلب متقدمات المسرح المعاصر باسم تجديد البحث الدائم.

يجب، في نفس الوقت، تمييز هذه الأزمة، التي تخص الفن المسرحي وطفراته الحديثة، عن أزمة أخرى للمسرح، أكثر حداثة، ترتبط بأزمة الفن عموما ونهاية أوهامه. في هذا الإطار يبدو كذلك

1 Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910. Etudes réunies et présentées par J.-P.Sarrazac, Etudes théâtrales, n 15-16, 1999, p.9.

2 A. Artaud, Le Théâtre et son double, Gallimard, « Folio Essais », p.61

التشخيص المؤسس من **لدنيف ميشود Yves Michaud** بخصوص أزمة الفن المعاصر قابلا للانطباق على المسرح. يعني أن "الأزمة بعيدة عن أن تكون أزمة ممارسات بل بالأحرى أزمة تمثلاتنا للفن ومكانته في الثقافة" وهذه الأزمة لا تحدد فقط نهاية الفن بل كذلك "نهاية وهم الفن"[1]. إننا نعيش بدون شك كذلك نهاية وهم المسرح، نهاية حلم جميل، حلم المسرح الشعبي، المدني، أي المسرح للجميع. إن تمثلاتنا للمسرح ولوظيفته داخل الثقافة وكذا داخل مجتمعنا هي سبب ذلك. هنا أيضا يمكن للجمالية المسرحية، رغم أنها تحت طائلة انحراف وأنها متهمة بعدم القدرة، أن تساعدنا على التفكير في الأزمة.

يظهر إذن، أن تطبيق الجمالية المسرحية بادرة لم تجر بسهولة لا في ثمانينات القرن التاسع عشر حيث سجلت هزات نظرية لأزمة الدراما ولولادة الإخراج، ولا في ثمانينات القرن العشرين حيث هيمنت النظرية المعاكسة وكذلك أعراض المسرح المأزوم، ولا اليوم حيث يجب البرهنة على أنه، لبلوغ التنوع الجذري للمسرح، ليس هناك أحسن من المقاربة التصورية و"نتيجة لذلك يعود تقصي تاريخ الجمالية ليدل على حقل دائم في طفرة ديناميكية"[2].

6 –الملامح الجمالية في العرض المسرحي

''في ثقافة ما وفي فترة معينة لا يوجد أبدا سوى معرفة تحدد الشروط الممكنة لكل عام " . ميشيلفوكو ,

إن أية مراجعة لمسيرة "علم الجمال" طوال الحقبة الفائتة من الإغريق إلى الآن سترينا انه قد خضع لضوابط معرفية أوجدها الفلاسفة كل حسب رؤيته الكونية للحياة , ولسنا هنا في معرض الحديث عن المنظومة التعريفية للجمال عند الفلاسفة , فالجمال قيمة مطلقة والحاجة إليه تنبع من وازع داخلي أو قوة باطنية تدفعنا إليه كما يؤكد ذلك "د.كمال عيد" ويعبر عن علم الجمال بفلسفة الفن , وبما أن أرسطو يثبت أن أهم ما في الفن يكمن في المحاكاة , وهذه المحاكاة تظهر بالتقليد لصالح مزاج الإنسان ورغبته , وعلى ضوء ذلك فان ما نريد أن نقرأه هو الجانب الجمالي في المسرح

1 Michaud,

2 – D.Charles, « Sur quelques nouvelles recherches en esthétique », Esthétiques en chantier, revue d'esthétique, n 24/93, éd. Jean-Michel Place, p.7

فثمة أسئلة كثيرة تطرق مسامعنا حول هذا الموضوع , خصوصا تلك التي يطلقها مرتادو المسرح بقولهم مثلا : إن هذا العرض لا يملك رؤية جمالية أو ليس فيه شئ من الجمال أو انه خال من التشكيل الجمالي , وبالمقابل لتلك الآراء الجاهزة فإنني أتساءل ماذا يعني الجمال بالنسبة لهؤلاء ؟ اهو ما يبثه العرض بجميع أنساقه الاتصالية عبر توظيفه لآليات مبتكرة يشعر عبرها المتلقي بالمتعة والراحة من جهة وبالتفكير واليقظة من جهة أخرى ؟ ولأجل أن تكون قراءتنا قراءة موضوعية علينا البحث أو لا عن الوظائف الأساسية في المسرح وعلاقتها بحاجيات الإنسان كي يتسنى لنا تحديد الملامح الجمالية في العرض المسرحي , إذ تنقسم وظائف المسرح المعاصر إلى ثلاثة أقسام كما يذكرها الدكتور كمال عيد وهي كالآتي :-

1- تربوية تستعيد التاريخ الماضي في الثقافة والفكر .
2- تسلية وترفيه أو "علاج نفسي " .
3- مسرح المدرسة الأخلاقية .

والسؤال هنا هل إن تلك الوظائف المسرحية تؤثر كفكر على البنية الجمالية للعرض المسرحي أم إن الجماليات تخضع للجانب الشكلاني للعرض فقط ؟ ولأجل الإجابة عن هذا السؤال فان د. ثامر مهدي قسم العرض المسرحي إلى معيارين أساسيين أولهما المعيار الفكري ودخل ضمن هذا المعيار ثلاثة معايير أخرى هي " السياسة, الأخلاقية , التربوية " والمعيار الأساسي الثاني هو المعيار الجمالي وقرأه بدءا من نص المؤلف وانتهاء بنص العرض بكل تمفصلاته ...

ومن هنا نخلص إلى حقيقة مفادها "إن الجمال يرتبط بحاجيات الإنسان وتوجهاته الإيديولوجية حيث تنصهر تلك التوجهات في قوالب تعبيرية من قبل منشئ العرض والتي تنسجم مع توجهاته الملتقى بروح العرض كونه أي صانع الجمال في العرض يوفر للملتقى حاجاته التي يفتقدها , فالبحث في أي من الوظائف السابقة سيجد ضالته حسب توجه منشئ العرض والتي تنسجم مع توجهاته كمتلقي , وثمة اختلاف بين الفلاسفة حول مدى ارتباط الجمال بالجانب الإيديولوجي والأخلاقي من خلال الفن "فغوتة" يرى مثلا " أن يكون الفن بعيدا عن الجوانب الاجتماعية والأخلاقية والسياسية وهو تعبير عن الجمال الذي يوفر اللذة والمتعة"كما يرى تولستوي الجمال "بأنه لا يتطابق مع الخير بل يتناقض معه على الأغلب "ويقول"بقدر ما نخضع للجمال بقدر ما نبتعد عن الخير " وعلى هذا فالحركة الجمالية في وسط جدلية مازالت مستمرة في عموم الفن ,وما الفن المسرحي إلا تعبير خالص لجميع الفنون , إذ تتماهى فيه كل الفنون وبالتالي فالجمالية فيه خصوصية علينا أن

نستقرئها لأنها تمثل الحياة المتحركة بإرادة المبدع التي يخضعها إلى مقدراته وتصوراته – في ظل المعطى الحياتي – والحاجة إلى التغيير , بل إن نشاط المبدع في – ظل تلك الرغبة يحاول أن يستلهم من النظرة الواقعية للحياة أطرا جمالية تقوم بجذب الآخر منذ لحظة الاتصال الأولى , وهذا يستدعي كون منشئ الخطاب الجمالي يقوم بتجريب آليات مبتكرة سعيا منه لخلق منظومة اتصالية جديدة تنسجم مع رغبة الآخر الجامحة في القفز إلى ما وراء الأسوار ليرى ماذا هناك ؟ وعلى ضوء ذلك لا يمكن لنا أن نحدد ماهية الجمال في العرض المسرحي , إذ يرتبط ذلك برغباتنا وقدراتنا المعرفية فليس كل ما اتفق عليه بأنه جميل هو جميل وما اتفق عليه بأنه قبيح هو قبيح إلا من المنظور الطبيعي أما من المنظور الفني فقد ترى القبح جميلا وقد يحدث العكس من خلال البعد الميتافيزيقي للأشياء وعلى هذا فان كل العلامات الموجودة في داخل العرض المسرحي هي بوصفها معطى جمالي وان تباينت هذه العلامات من مكان لآخر آو من محرك لآخر سواء كانت تلك العلامات مرئية أو سمعية أو مدركة بالإحساس أو التي يبحث عنها الآخر كمعنى يطوف في فضاء العرض أو كروح هائمة في الذاكرة , فجمالية المسرح لها خصوصية في كل الفترات التي مر بها المسرح تنسجم مع طبيعة تلك الفترة ومع القائمين عليه , وجمالية المسرح الحديث لا تنظر إلى بنية النص ولا إلى طبيعة الأداء وإنما تبحث عن رؤية المخرج "نص العرض" التي تحاول أن تهيمن على العرض فتستحضر المعاني التي لا يستطيع نص المؤلف كشفها إذ تتدرج ضمن لائحة المسكوت عنه , لذا فان الرؤية الإخراجية هنا " اللسان المعبر وحده دون غيره عن كل ما يدور في عجلة العرض المسرحي "كما وصفت وبذا فان ما تحققه الرؤيا على جميع المستويات في بنية العرض وما تحدثه في نفس الآخر ستكون بمثابة انبعاثات جمالية منها ما ذكرها الدكتور **كمال عيد** "الكلمة الحية, نفس المثل ,انفعالاته الفعلية ,الرؤيا البصرية الحقيقية بين الممثلين ,النظارة بلا صورة" كل هذه وغيرها من التشكلات المتمثلة عيانيا أو التي تقذفنا بالإحساس إلى عوالم خاصة تساهم مساهمة فعلية في انبعاث الجمال في العرض إلا انه يتوقف كما أسلفنا على الحاجة والقدرة المعرفية والتحليلية لقراءة العرض لكي نحدد جميلة وقبيحة ليس على المستوى الطبيعي بل على المستوى الفني, فالجمال الطبيعي أدنى من الجمال الفني كما يرى **هيجل** .

المبحث الثاني:مفهوم السينوغرافيا وتطوره عبر العصور

مع مرور الوقت عرفت السينوغرافيا تطورا ملحوظا حيث انتقلت من فن الزخرفة والديكور وهندسة المعمار لتصبح فن خلق الصور والرؤى من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والشعر والآليات الرقمية والمعطيات السينمائية الموحية.

وقد كان المؤلف هو الذي يمارس السينوغرافيا قديما، ليصبح المخرج هو الذي يتحكم في تقنيات الخشبة وتموضع الممثلين مع ظهور المخرج منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، إلا أن أضحت السينوغرافيا اليوم فنا وعلما مستقلا من اختصاص السينوغرافي، الذي تمكن بدوره من الانفتاح على مجموعة من المعارف والعلوم والتقنيات لتشكيل حرفته وتأطير تخصصه في مجال الدراما وتفريد مهمته بمجموعة من المهام والاختصاصات والمزايا والسمات الأساسية في تأثيث الركح الدرامي سمعيا وبصريا وحركيا.

1.ظهور كلمة السينوغرافيا

مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة والبارزة في مطلع القرن العشرين وهذا لايعني أن المصطلح لم يعرف منذ بدايات المسرح فهو موجود تحت مسميات أخرى فمكونات المصطلح يعود قدمها إلى بدايات المسرح الإغريقي وهذا ما يذكره (**فرانك .م هوايتنج**)

"إن البداية الحقيقية هنا تحدد نشأة المسرح تحديدا نسبيا وهى بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد"

فمفردة السينوغرافيا اشتقت من كلمة (skeno graphien) وهى تعنى لدى الإغريق الزخرفة , فن تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم , وهذه الألواح المرسومة , كانت فى القرن الخامس قبل الميلاد , تمثل المكان الذي كانت تجري فيه الإحداث وظهرت فى تراجيديات سوفوكليس لتوضح موقع الحدث.

تعبير السينوغرافيا فى المسرح "الخط البيانى للمنظر المسرحى حرفيا "sceno graphy" " ، أما تعبيرا " فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح ، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا ، كاملا ، متناسقا ومبهرا أمام الجماهير.

2. ماهية السينوغرافيا

إن السينوغرافيا هي علم وفن ينطلق من روح إبداعية في فهم النص الدرامي وتفسيره وخلقه من جديد، كما تستعين السينوغرافيا بمجموعة من الفنون الجميلة التي تجعل من عمله عملا فنيا وأدبيا قائما على التأثرية الشعورية والانطباعية الفنية والتذوق الجمالي.

ومن هذا المنطلق يمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها: أولا أن السينوغرافيا هي:" **فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث**"، وتعني ثانيا: " **فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء**"، وهي ثالثا:" **فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة (وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام.**"

ومن ثم، فالسينوغرافيا تصوير للفضاء المسرحي وتشكيل له عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيميوطيقية والمرجعية. وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية المتموقعة في فوندو المسرح، وكواليس الركح وجوانبه وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع وأثاث وإكسسوارات... ، وصالة الجمهور.

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما: **السينو** بمعنى **الصورة المشهدية**، و كلمة **غرافيا** تعني **التصوير**.

وبهذا، فالسينوغرافيا علم وفن يهتم بتأثيث الخشبة الركحية،ويعنى أيضا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري وحركي. ومن ثم، تحيل السينوغرافيا على ماهو سينمائي بصري ومشهدي من جسد وديكور وإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وصوت وإضاءة. وبالتالي، تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج والخياطة والنجارة والحدادة والموسيقا والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل. ويعني هذا أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق نجاحه وإبهار المتفرج.

ويعني هذا أن السينوغرافيا فن متكامل في عناصره يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق. ومن ثم، فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد " على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت (أو المؤثرات الموسيقية والغنائية) والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف (وضع الممثلين أحيانا) لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية."

كما ترتكز السينوغرافيا على مجموعة من الصور السيميائية كالصورة الجسدية والصورة الضوئية والصورة التشكيلية والصورة اللفظية والصورة الرقمية والصورة السمعية الموسيقية والصورة الأيقونية. ومن ثم، فالسينوغرافيا:" هي عملية تطويع لحركة فن العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثل. وهي تعمل أساسا على فن التنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي.

وقد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور وبالمفاهيم الأخرى كالإضاءة والموسيقا والصوت والماكياج.... ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا بأن السينوغرافيا فن شامل يسع كل المكونات الأخرى، أي السينوغرافيا علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وتشكيل وموسيقا وصوت، أي إن السينوغرافيا كل والباقي أجزاء. أما الإخراج فهو أشمل لكل المكونات السابقة من سينوغرافيا وديكور وتمثيل وهندسة الضوء والموسيقا.

ومن جهة أخرى، تعتمد السينوغرافيا على مجموعة من التقنيات الأساسية لتقديم الفرجة الدرامية كالتزيين والزخرفة والتأثيث والمونتاج والتقطيع والكولاج والإيهام والمكساج والتنوير اللوني والتبئير البصري والتشكيل الجسدي.

وكحوصلة عن ماهية السينوغرافيا نعرج عن بعض الرؤى لبعض الاختصاصيين في المجال ومنهم **امين بكير** الذي قال:

إن المصطلح مكون من جزأين (**سينو**) و (**جرافيا**) وهو المعنى الذي يطلق على فن الجرافيك المستحدث مع تكنولوجيا العصر ، وهو المنظر المسرحي وعند الإغريق يطلق عليه (الاسكينا) (skene)أي تجميل واجهة المسرح بألواح مرسومة بزخرفة وأشكال في القرن الخامس ق.م.

ويتفق كل من (**فاضل خليل**) و (**عواد على**) على إنها:

فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل أطاره الذي تجري فيه الأحداث.

وفى تعريف آخر لهما:

هي العناصر التى تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري.

يرى(**فصيح جرجس:** (إن المفهوم واحد في كل الفنون سواء أكان فى المسرح أو الأوبرا أو السينما أو العمارة وما الاختلاف بينهم إلا تقنى ووظيفى لكن المسرح هو الذي مهد لهذا الفن.

وتعرف كذلك على أنها:

"تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ، ويعتمد التعامل على استثمار الصورة و الإشكال و الإحجام والمواد والألوان والضوء.

أما المخرج المصري د/ سعد أردش يقول:

سين :- تعنى مشهدا مسرحيا ، **غرافيا** :- أي الصورة.

إذن المعنى كاملا هو صوت (صورة) المشهد المسرحي الذي تحتشد فيه تقنيات التشكيل في الفراغ المسرحي وتزويده باللون والضوء والصوت والحركة.

أما باميلا هاورد ترى:

إن السينوغرافيا هى البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية، و إن اللون والتركيب هما لب السينوغرافي . فحين يجرى البحث على النص ، ويعرف فراغ العرض , فإنالتحدي التالي للسيينوغرافي يصبح تركيب وتلوين فضاء العرض، بينما تخلقالصور والأشكال تغليفا بصريا للعرض.

محسن حلمى (مخرج مسرحى مصرى)-:

السينوغرافيا تعنى أن كل شئ يمكن أن يتحول إلى صورة مسرحية شديدة الدقة في اختيار مفرداتها التقنية التي تخدم المفهوم العام للمسرحية .

*يربط (**جميل حمداوي**) : مفهوم السينوغرافيا بهندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بين ماهو سمعي وبصري وحركي ، ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ماهوسينمائي بصري ومشهدي من تمثيل وجسد و ديكور واكسسورات ومكياج وخياطة ونجارة وحدادة وموسيقى وكهربا و فوتوغرافيا.

(وهذا يعنى أن السينوغرافيا فن شامل ومركب يقوم بدور هام في إثراء الخشبة واغناء العرض المسرحى).

•رأى "نيكى ريبتى"

السينوجرافيا لا تقدم شيئا أكثر مما يشاهده المتفرج من تلقاء نفسه ورغم الاختلاف بين مصمم وأخر ، إلا أن هناك قاسما مشتركا يجمعهما هو الكفاءة والخبرة ، فالفضاء عند السينوغرافى هو فضاء مسرد أو محكى , مطبوع دراميا ومسكون , فلا ينبغى ,أن يفوتنا الهدف الرئيسي لهذا الفن وهو منح المكان والمساحة للعواطف الإنسانية الكبرى.

3- تطور مفهوم السينوغرافيا عبر التاريخ:

يثبت **مارسيل فريدفوت** بأن السينوغرافيا ولدت " من فن الزخرفة، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور. إن كلمة سينوغرافيا كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق والرومان،كما استخدمها معماريو عصر النهضة. ولقد حدث تغيير بين المعنى الإتمولوجي حيث اشتقت كلمة سينوغرافيا والمفهوم الخاص بهذه الكلمة في عصر النهضة: فكلمة سينوغرافيا اليونانية تعني الزخرفة، أي تجميل واجهة المسرح بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، ثم مبنى يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي، وكانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد في تراجيديات **سوفكليس** تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث"

وإذا استقرأنا أيضا تاريخ الأمم القديمة المعروفة بالمسرح، فإننا نلفي لديها نوعا من الاهتمام بالسينوغرافيا المشهدية، وهذا يبين لنا مدى ارتباط السينوغرافيا أيما ارتباط بظهور المسرح الفردي والجماعي. بيد أن تقنينها العلمي وخضوعها لأصول علمية وفنية وجمالية وارتباطها بالفن الشامل لم يظهر إلا في العصر الحديث بعد ظهور المخرج.

ومن هنا، نقول بأن السينوغرافيا الدرامية لدى الفراعنة ذات طبيعة دينية طقوسية ترتبط بالمعابد والأهرام والاحتفالات وأيام الزينة والأعياد الفرعونية، وكان الكهنة ورجال الدين هم الذين يسهرون على هذه الفرجات الدرامية التي كان يختلط فيها التبتل الديني بالموسيقا والرقص.

1.3- السينوغرافيا في الحضارة الإغريقية :

- يرتكز المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا احتفالية دينية ميثولوجية تنبني على البساطة والتنظيم والترتيب والميل إلى التشكيل التراجيدي كما يبدو واضحا من خلال مسرحيات **سوفكليس** و**يوربيديس** و**أسخيلوس** أو على التشكيل الكوميدي عند **أريستوفانوس** في مسرحيته

" **الضفادع**". وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على الكواليس الدوارة، وبناء المسارح في أمكنة مرتفعة، وقد كانت الإضاءة طبيعية، كما استعانت موسيقيا بالجوقة، وسرديا بالراوي أو الكورس. وبذلك، "يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر وتغييرها على المسرح؛ كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح."

هذا، وقد عرف الإغريق الستارة، فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل، وبعد ذلك ستفتح من الوسط إلى جزأين يميني ويساري، ومازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستارة التي تفتح من جانبين من الوسط المنصف. وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح

" **سيراكوزا**" حيث وجدت في مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدء التمثيل.

ولم تقتصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة والأقنعة والحلي والإكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها، كما كان يستعمل الممثلون البوق أو ما يسمى بقناع الفم لإيصال حواراتهم إلى الجمهور الحاشد بكثرة في فضاء الطبيعة.

2.3– السينوغرافيا في الحضارة الرومانية:

– أما السينوغرافيا الرومانية فكانت تتسم بالزخرفة والتفخيم وتمتين البنيان وإقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس، ولم يقم الرومان مسارحهم على التلال كما عند الإغريق، بل أنشئت على أراض منبسطة مستوية. وقد اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة. كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الاتجاه الديني والدنيوي، وكان موجها لخدمة الأباطرة والأمراء وحاشيتهم والقواد العسكريين الكبار والنبلاء ورجال الإقطاع، في حين أن التمثيل كان يقوم به العبيد غير المتخلقين ذكورا وإناثا.

وتمتاز أزياء الممثلين في التراجيديات باستعمال الأقنعة وتوظيف ألبسة حريرية لها ذيول تجر فوق الركح. بينما في الكوميديات، يلبس الممثلون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، وكانوا يستعملون أيضا شعورا مستعارة ملونة حسب طبيعة الشخصيات الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها.

واهتم الرومان أيضا بالمسرح الديني الذي أخذوه عن المصريين أثناء توسعهم عسكريا شرقا وغربا، كما اهتموا بالرقص الاستعراضي الجماعي. بيد أن ما يلاحظ على السينوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية، واللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة واستخدام المبارزات العسكرية.

3.3 – السينوغرافيا في العصور الوسطى:

وإذا انتقلنا إلى السينوغرافيا في العصور الوسطى فهي سينوغرافيا دينية ذات بعد مسيحي ارتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس وحكايات الإنجيل، واستخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفا وإخراجا وتمثيلا، والتي كانوا يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح. ومن جهة مقابلة، كان هناك مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية والترفيه حيث تعرض مسرحياته في الأماكن العامة والشوارع والمدن. و"كانت المدينة في المهرجانات والاحتفالات تنقلب بأسرها إلى مسرح كبير بعد أن يتولاها فنانو الديكور بالتزيين والتنسيق وإقامة الأقواس والنافورات والحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه، وتزيد مشاهده رواء وبهاء وتجذب إليه النظارة من كل مكان".

4.3- السينوغرافيا في عصر النهضة:

- تميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية والاعتماد على المنظور واستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم، وظهرت هذه السينوغرافيا التي اقترنت بعلم المنظور(البعد الثالث أو هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في إيطاليا وباقي الدول الأوروبية الأخرى.

أضف إلى ذلك أن السينوغرافيا عند الإيطاليين " وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء :التخطيط الأفقي والتخطيط الرأسي، والسينوغرافيا تصور لوجه من وجوه المبنى، والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية. لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيا يشير تحديدا إلى فن المنظور معماريا كان أو طبيعيا وأعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي القرن التاسع عشر، أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة، فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل: الشاسيه والتوال. أما كلمة زخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار يلعب كل من الديكور والزخرفة دوره عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر، ومع بداية الحوار تصبح للمثلين الأولوية، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص."

5.3 – السينوغرافيا في القرن السادس عشر:

– في القرن السادس عشر، ظهرت الكوميديا **ديلارتي** القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية، وكانت المرتجلات تتغير من ليلة إلى أخرى. أضف إلى ذلك إلى أن السينوغرافيا كانت تتسم بالطابع الكوميدي الشعبي، وتقام في الأماكن العامة ويحضرها عامة الشعب، بينما المسارح الأخرى كان لا يحضرها سوى الأمراء والنبلاء ورجال الإقطاع. و" لقد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية، ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية.... وبدأت الدراما القديمة، والكوميديا الأدبية في استخدام اللغة الدارجة في الكثير من الأحيان.

وقد حدث ذلك كله بفضل طابع التجديد الذي اتسم به القرن السادس عشر، وانتشر في كل مكان بإيطاليا أولا، ثم في أوروبا، فتم وضع بذور هذا الفن البسيط ذي اللهجة الصريحة في إطار من الحقيقة، وبذلك بدأ الشعب يتذوق فن المسرح الراقي".

وظهرت في هذه المرحلة عدة مسارح مربعة ومستطيلة ومستديرة كما في إنكلترا في عهد الملكة إليزابيث، ومن أشهر المسرحيين الغربيين في هذا العهد نذكر المسرحيين **الإسبانيين: لوبي ذي ڤيڤا** ، و**كالدرون دي لاباركا** ، والثالوث **الفرنسي: راسين** ، و**موليير** ،و**كورني** ، و**الإنجليزي شكسبير**.

وانتشرت الميلودراما إلى جانب الكوميديا **ديلارتي** في القرن السادس عشر في مدينة فلورنسا الإيطالية، وكان يكتبها دافنيه، وظلت مدة قرنين تقريبا دون أن يمسها تغيير أو تبديل، حتى انتشرت في إسپانيا وانڭلترا ثم في ألمانيا وفرنسا... واعتمدت سينوغرافيتها على تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة للعرض، واستخدام فن وميكانيكية المسرح، واستعمال مشاهد الحريق وفيضان الأنهار، وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة والمؤثرات الصوتية العديدة. كما كانت هذه السينوغرافيا تتسم بالطابع الباروكي التزييني الفخم الذي أودى بها إلى الأفول والتراجع" ولكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة.

– ومن أهم مميزات هذا العصر أنه أدخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها :انحدار أرضية الصالة نحو الأمام (أي نحو خشبة المسرح)، وبناء الألواح العديدة المرصوصة بجانب بعضها البعض لتشكل نصف دائرة على هيئة حدوة حصان ومن فوقها بناء مدرجات البلكون. وقد تم كل هذا بفضل بنتالينتي وسيجيتس...

ويعتبر هذا النوع من المسارح النوع المثالي المتبع للآن في جميع المسارح الكلاسيكية".

6.3 – السينوغرافيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر:

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، ستظهر السينوغرافيا الكلاسيكية التي تحترم القواعد الأرسطية كاعتماد الوحدات الثلاث، والفصل بين الأجناس، واحترام الحقيقة العقلية اليقينية مع **راسين** و**موليير** و**كورناي** في فرنسا، ومع **جون دريدن في إنجلترا**، و**لسينـگ** في **ألمانيا**. وظهرت كذلك السينوغرافيا الرومانسية التي انزاحت عن الشعرية الأرسطية من خلال تكسير الوحدات الثلاث والمزج بين الأنواع الدرامية ومخاطبة العواطف والذات والأهواء والخيال والاعتناء بالروح المثالية وإجلال الحب والمرأة مع **فيكتور هوجو** ، ، و**شكسبير** ، و**مارلو** ، و**ألكسندر دوما**.

وبعد ذلك، ظهرت السينوغرافيا الواقعية في فرنسا مع المذهب الواقعي ، والذي كان يمثله كل من **بلزاك** و**فلوبير** و**ستاندال** في **فرنسا**، و**تولوستوي في روسيا**، و**إبسن في النرويج**. وأردف هذا المذهب الفني بالمذهب الطبيعي الذي استند إلى سينوغرافيا طبيعية مع كل من إميل زولا والأخوان **جونكير ومورياسان** و**ألفونس دوديه** في **فرنسا**، و**فيلدينگ** و**دانييل دي فو**. في **إنگلترا**.

وأصبحت السينوغرافيا مع المذهب الرمزي سينوغرافيا رمزية قائمة على الرمز والإيحاء والتلويح، وخير من يمثل المذهب الرمزي نستحضر **بودلير** ، و**ميترلينك** ، و**هاوپتمان** ، و**سودرمان**. وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهر في **ألمانيا** المذهب التعبيري على يد **فرانك ڤديكيند**. ويرمي هذا المذهب إلى " تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز وأسرار، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية، وتحسيم تجارب العقل الباطن .وكانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ومتنوعة وديكورات مختلفة. ".

وظهرت السينوغرافيا السريالية بعد الحرب العالمية الأولى مع المذهب السريالي الذي كان يتزعمه **گيوم أپولينير** و**لوي أراگون** و**أنطوان أرطو**، وارتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي وتعرية الغرائز الجنسية واستكناه الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الانفعالية، وكل هذا ثورة على العقل والمنطق والاستلاب البرجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية والروحية والإنسانية. وقامت ثورة السرياليين على اكتشافات **فرويد** و**كارل ماركس** وأبحاث **إينشتاين** وفلسفة **هيجل** ونظرية التطور لدى **داروين**.

7.3– السينوغرافيا في العصر الحديث :

ومع العصر الحديث والمعاصر، ستظهر السينوغرافيا التجريبية والطليعية مع المسرح **البريختي** ومسرح **أوتشرك** الروسي والمسرح **الباتافيزيقي** مع **ألفرد جاري** صاحب أولى مسرحيات عبثية وهي " **أبو ملكا**"، و" **أبو عبدا**"، و" **أبو فوق التل، أبو زوجا مخدوعا**"، والمسرح العابث الذي يمثله كل من **صمويل بكيت**، و**يونيسكو** ، و**فرناندو أرابال**، و**آداموف**.

ومن يتأمل المسرح الشرقي بما فيه **الكابوكي** و**النو اليابانيان**، ومسرح **كاتكالي الهندي**، أو مسرح **أوبرا بكين**، أو **التعازي الشيعية** في المسرح **الإيراني** أو **العربي**، أو المسرح الأفريقي، أو مسرح الهنود بأمريكا الشمالية واللاتينية، فإنه سيلاحظ أنه قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية مقنعة قائمة على اللاشعور الجماعي وتطهير الغرائز الموروثة وتحبيك الأساطير وتشغيل الغيبيات ومسرحة العقائد وتوظيف التعاويذ السحرية.

هذا،وتستعمل هذه السينوغرافيا الحركة الجسدية والرقص والغناء والموسيقا والتمثيل والتصوف الروحاني والصراع الديني بين الخير والشر أو بين الهداية والضلالة. ومن هنا، فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي يعتمد على **اليوگا**و**النرڤانا**و**الجذبة الصوفية** و**الحركات الطوطمية** و**الحربية** أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي.

ولم يتعرف العالم العربي على مصطلح السينوغرافيا إلا في الثمانينيات، واستعمل بكثرة في المغرب العربي لتأثر مثقفيه كثيرا بالثقافة الفرنسية القريبة إليهم، بينما المثقفون العرب في المشرق كانوا يستعملون مصطلح الديكور المسرحي. وفي هذا الصدد يقول **عواد علي**:" يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول، في الخطاب المسرحي العربي أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الخطاب.فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانين من هذا القرن، ولعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية،ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي، بديلا عن مصطلح (الديكور)، أو (الديكور والإضاءة) معا حينما ينسبان إلى مصمم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة".

ومازالت مدارسنا ومعاهدنا العربية تستعمل مصطلح الديكور بدلا من السينوغرافيا أو السينولوجيا، مع العلم أنه قد " انتهى عصر الديكور وأمسى جزءا من كل، وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها المتحركة. ومع ذلك، فإن المعاهد والأكاديميات العربية لاتزال تتمسك بمفهوم الديكور، وتعد طلابها على هذا الأساس، ولا يبدو أن المسميات والوظائف في طريقها نحو التغيير.

لقد ولج هذا المصطلح حياتنا المسرحية، لكنه مافتئ ملتبسا يكتنفه الغموض، والسبب طغيان التنظير على الممارسة، وعلى الرغم من انتشار التنظير وغياب الممارسة، إلا أن أي شيء أفضل من لاشيء"كما يقول المثل الإنكليزي".

وعليه، فقد عرفت السينوغرافيا عبر تاريخها الطويل تطورات كثيرة ملحوظة حيث انتقل مفهومها من فن التزيين والزخرفة إلى فن العمارة والمنظور لتركز السينوغرافيا اهتمامها على الديكور وبناء المناظر لتنتقل فيما بعد إلى مسرح الصورة في تأثيث الخشبة وتأطيرها.

المبحث الثالث: أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية:

تتنوع السينوغرافيا بتنوع المدارس الأدبية والاتجاهات الفنية. وقد تم تصنيف السينوغرافيا الدرامية حسب مدارسها الأدبية وتشكيلاتها الفنية والجمالية: والتي نذكر منها :

1- السينوغرافيا الكلاسيكية:

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية إلى الشعرية الأرسطية عبر احترام الوحدات الثلاث، والدقات الثلاث، ومراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتوظيف نظرية التطهير الأرسطي، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة داخل العلبة الإيطالية، واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدا عن كثرة التخييل والترميز والتجريد. ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي الأرسطي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاء وسياقا وتوضيحا وشرحا.

ومن أمثلة هذه السينوغرافيا نذكر كل العروض التي تندرج ضمن المسرح الكلاسيكي ولاسيما عروض **موليير** و **كورناي** و**راسين**.

2- السينوغرافيا الباروكية:

تعتمد السينوغرافية الباروكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها مع تنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة. ومن أمثلة هذه السينوغرافيا مسرحيات عصر النهضة (الميلودرامات الإيطالية/ الأغاني الدرامية) التي كانت تتسم بالترف وكثرة التنميق الباروكي،حتى إن الممثلين كانوا مشدودين إلى هذه الزخارف أكثر مما هم مرتبطون وجدانيا وذهنيا بالمسرحية. وفي هذا السياق تقول الدكتورة مليكة لويز:" لكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة"

3- السينوغرافيا الارتجالية:

ظهرت هذه السينوغرافيا الارتجالية مع كوميديا **دي لارتي** في القرن السادس عشر بإيطاليا، وكان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا والسخرية والهزل والفكاهة والتنكيت الاجتماعي والاعتماد على فن الارتجال والتمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأسواق العامة. ومن ثم، فشخصيات هذا المسرح شخصيات منمطة ومقنعة اجتماعيا، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميمي مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا **دي لارتي الكرنڤال** وملابسه المهلهلة المثيرة واللعب الگروتسيكي المقنع، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالميم والپانتوميم والرقصات البهلوانية المضحكة.ومن أمثلة هذا النوع من السينوغرافيا حديثا مرتجلات محمد الكغاط على سبيل التمثيل.

4- السينوغرافيا الرومانسية:

اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرا بالذات والوجدان والعاطفة. لذا، كان الديكور التاريخي حاضرا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة من خلال احترام الدقة التاريخية في سرد الأحداث واستعمال الأزياء وتوظيف مناظر الماضي، ولم يقتصر الرومانسيون على الواقع فقط، بل أضافوا إليه نوعا من الجمال والفخامة والمبالغة والخيال . وقد جسدت الرومانسية كثيرا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري. ومن أشهر فناني هذا المذهب ڤيكتور هيجو، وألفرد وموسيه، ولوثر بورگ ، ووليم كوپون.

5- السينوغرافيا الواقعية:

اعتمد المذهب الواقعي الذي ظهر مع بلزاك وستندال وفلوبير على استعمال سينوغرافيا واقعية تنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية والجمالية والإيهام بالواقعية. وفي المذهب الواقعي نهتم" بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.

ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلا فوتوغرافيا وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلا توضيحيا على المسرح... ". ومن أشهر فناني هذا المذهب **ليون باكست** الرسام الروسي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة

6- السينوغرافيا الطبيعية:

تهدف السينوغرافيا الطبيعة إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفية طبيعية بدون تغيير أو تحريف أو استبدال، وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل. كما استعمل المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ماهو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة.

ومن أشهر المسارح التي كانت تهتم بالسينوغرافيا الطبيعية: المسرح الحر الذي أنشأه في فرنسا هنري بك وأندريه أنطوان عام 1887م، ومسرح لندن المستقل الذي شكله في إنجلترا جاك توماس گرين، ومسرح الفن بموسكو الذي أنشأه ستانسلافسكي وغيرها من المسارح الألمانية.

ومن أشهر المهووسين بالديكور الطبيعي الفرنسيان: إميل زولا. وأندريه أنطوان، والألمانيان: أطوبراهام وجورج ، والإنجليزي توماس روبرتسون.

7- السينوغرافيا الرمزية:

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز والإيحاء والتلويح واستخدام العلامات المجردة السمعية والبصرية (الرموز، والإشارات، والأيقونات) في إيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي الحسي المباشر. وتستبعد هذه السينوغرافيا التفاصيل الواقعية والطبيعية وتستبدلها بالسنن الرمزي. مثلا: يرمز إكسسوار الكرسي إلى العرش، والخيمة إلى الحرب، وتحيل الشجرة على الغابة....

وتحضر مكونات المسرح فوق الركح باعتبارها علامات رمزية إحالية مجردة بسيطة ومركبة على مستوى الألوان والخطوط والأشكال والكتل والأزياء والإضاءة والماكياج.

ومن أشهر فناني المذهب الرمزي المهندس المسرحي الإنجليزي گوردن گريگ الذي استعمل السينوغرافيا الرمزية في عدة أعماله وعروضه الدرامية.

8- السينوغرافيا السريالية:

استعملت في هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ماوراء الواقع، وتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية والغرائزية. وتتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين كثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية، تعبر عن التشكيلات الجمالية. وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان اهتمام مصممي الديكور منصبا على ماتحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.

ومن أشهر فناني هذا المذهب ألكسندر تايرون، وألكسندر إكستير، وأستروفسكي".

9- السينوغرافيا التكعيبية:

تستخدم السينوغرافيا التكعيبية المنظور المسطح (العمق) والأشكال الهندسية المتداخلة واستعمال العقل والمنطق وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علميا معتمدا على العلوم الطبيعية والرياضيات. كما تقوم السينوغرافيا التكعيبية على تعدد المستويات والمنظورات وتعدد الرؤى والنظرية النسبية .ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد " على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء حيث إن الحواس خادعة وقاصرة، وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته وشموليته".

ومن الأمثلة المسرحية عن السينوغرافيا التكعيبية ماقام به السويسري **أدولف آبيا** الذي كان يوظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح.

10- السينوغرافيا التجريدية:

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي .أي تعتمد السينوغرافيا التجريدية على تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي. ومن ثم، تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ماهوخيالي وماهو غير عقلاني.

ومن أشهر فناني المذهب التجريدي تيرينس گراي ، وأورسون ويلز ، وثورنتون ويلدر ، وروبرت إدموند جونس.

ومن أهم المسارح التي خصصت للمسرح الرمزي نذكر: مسرح تريد يونيون، ومسرح كامبريدج.

11- السينوغرافيا الملحمية:

تستند المسرحيات التي عرضها بريخت إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي، وتكسير الجدار الرابع، واستخدام خاصية اللاندماج والإبعاد والتغريب، والتسلح بالمسرح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطروحات تعليمية لتوعية المتفرجين عن طريق الحوار ومخاطبة وعي الراصدين لتغيير الواقع، وقد استخدم **بريخت** من أجل ذلك اللافتات والسينما والشعارات والرواية والسرد والغناء والرقص والدراماتورجيا.

وعلى العموم، فالسينوغرافيا البريختية سينوغرافيا تجريبية تقوم على أسس الفن الشامل وتكسير الشعرية الأرسطية والانطلاق من مصادر سياسية وإيديولوجية ماركسية تترجم لنا دلاليا ومرجعيا أن مسرح بريخت هو مسرح السياسة والتسييس.

12- السينوغرافيا الكوليغرافية:

كثيرة هي المسرحيات التي تستخدم الملفوظ الحواري على حساب التواصل غير اللفظي؛ مما يجعل المسرح مملا بسبب الروتين وكثرة الكلام والسرد التلفظي .لذا، يلتجىء المخرجون المسرحيون إلى استخدام الميم والبانتوميم والكوليغرافيا الجسدية والرقص الاستعراضي والباليه وتطويع جسد الممثل لينجز مجموعة من الحركات الطبيعية أو المحاكية للحركات الحيوانية. ومن ثم، يعد المسرح الشرقي بما فيه مسرح الكابوكي ومسرح النو ومسرح أوبرا بكين ومسرح كاتاكالي من أهم النماذج الدرامية للسينوغرافيا الكوليغرافية، كما يعد مسرح گوردون گريگ ومسرح أنطونين أرطو من النماذج الدرامية التي اهتمت بالسينوغرافيا الكوليغرافية وتجريب الرقص والحركة الصامتة والتقليص من اللغة الحوارية الملفوظة لحساب الجسد وتموضعاته التشكيلية الدرامية.

13- السينوغرافيا الشاعرية:

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية والتضمين الأدبي والصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها مع مسرح الصورة التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الانزياحية والعلامات البصرية الأيقونية. والمقصود بكل هذا أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيحاء الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتستخدم هذه السينوغرافيا أيضا جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والذاتية التعبيرية والتضمين والوظيفة الشعرية واستخدام اللغة الشعرية والخطاب الشاعري مع تجاوز التقرير والتعيين. وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ماهو بصري تشكيلي وماهو وجداني شعوري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيرا في المسرح الشعري.

14- السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية والتجارب الروحانية والحضرة الصوفية والممارسة الوجدانية العرفانية والموسيقا الروحانية كموسيقا كناوة في المغرب. ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدرامية (الكابوكي والنو والكاطاكالي)، والمسرح الأفريقي ، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية واللاتينية.

15- السينوغرافيا الكَروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الكروتسكية على الفانطازيا وغرابة الأشكال والدمى، وتوظيف أقنعة رمزية مخيفة سواء أكانت حيوانية أم جنية، والاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح.

وتظهر السينوغرافيا الكروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ شكل صور نباتية وحيوانية وشكل تزيينات وأرابيسك منمنم.

16- السينوغرافيا البيوميكانيكية:

ترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل مايرخولد من أجل التأشير على انحطاط الإنسان وانبطاحه أخلاقيا.

وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية، والإيقاع، وخلق العلاقات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركا حقيقيا في إبداع العرض المسرحي.

ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية مايرخولد التي عرضت بروسيا سنة 1922م.

17- السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثير من المسرحيات ذات المضامين الأسطورية تشغل السينوغرافيا الميثولوجية القائمة على الخرافات والخوارق غير الممكنة والملاحم التراجيدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية وإيصال التجارب الإنسانية. وتتمظهر هذه السينوغرافيا في مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية لأسخيلوس وسوفكلوس ويوريبيديس، ومن النماذج المعاصرة نلفي مسرحية" أساطير معاصرة" لمحمد الكغاط.

18- السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية:

استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات بريخت وبيتر ڤايس وبيسكاتور السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية كالاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من الوثائق ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطروحاته التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا. وقد بدأت " تجارب بيسكاتور بإحداث ارتباك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات جدية ومعقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدا كل التعقيد". كما قدم ساكس مينجين المخرج الألماني مسرحية:" يوليوس قيصر " فحافظ فيها على دقة المعلومات وصدق الحيثيات والأصالة التاريخية لكي يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها التوثيقي والمعلوماتي.

19-السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث وتجلياته الفطرية والواعية من خلال استلهام التراث العربي الأصيل وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة الإنسان العربي والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.

وترتكز السينوغرافيا التراثية على تشغيل الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والمقامات والشعر العربي والأشكال الفطرية والحكاية والسرد والأمثال والزجل والموسيقا الأندلسية والملحون والحكواتي والمقلداتي والمداح والسامر والأعراس الاحتفالية...

ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية المسرح الاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (مسرح التسييس لسعد الله ونوس ودريد لحام، والمسرح التراثي لدى عزالدين المدني، والمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وأتباعه، ومسرح الكّوال لعبد القادر علولة، وجماعة السرادق المصرية، وفرقة الحكواتي اللبنانية لروجيه عساف ونضال الشقر

20- السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول والامتساخ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات جنية أو حيوانية أو جمادات والعكس صحيح. والهدف من تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية. وتستعين هذه السينوغرافيا بالفنطازيا ، والواقعية السحرية ، والگروتيسك الكاريكاتوري، والأشكال المقنعة، والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي ، وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

21- السينوغرافيا العابثـة:

توظف السينوغرافيا العابثة التي رافقت مذهب اللامعقول مع يونسكو وفرناندو أرابال وآداموف وصمويل بيكيت وألفريد جاري الديكور الفارغ، وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم بالصراخ والهذيان والعبث والجنون. كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء والسخرية" والنزعة التهكمية. واستطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لاتهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف؛ وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية.

وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوليغرافيا في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات غامضة صامتة وصراخات مبهة لامعنى لها.

22- السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

قدمت مجموعة من العروض المسرحية بدون ديكور ولا منظور ولاموسيقا ولا إضاءة، حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت ، ليس فيها إلا الحوار اللفظي والكوليغرافيا والتشكيل الجسدي كما هو حال المسرح الفقير لگروتوفسكي ومسرح اللامعقول.

ويعد پيتر بروك من أهم المنظرين للفضاء الفارغ والسينوغرافيا الصامتة ولاسيما في كتابه:" المساحة الفارغة" حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين: أنطونين أرطو وگوردون گريك.

23- السينوغرافيا السينمائية:

تتحول مجموعة من العروض المسرحية إلى الجمع بين المسرح والسينما، وهذا ما يسمى بالسينمسرح لتداخل العلامات الدرامية مع مجموعة من المكونات السينمائية. فيتحول المسرح إلى مشاهد سينمائية تخضع للتقطيع والمونتاج وتسريع اللقطات الحركية المشهدية بشكل درامي هارموني.

24- السينوغرافيا الرقمية:

تعتمد السينوغرافيا المعاصرة على توظيف المعطيات المعلوماتية والآليات الرقمية ونتائج الثورة الرقمية المرتبطة بالحاسوب والإنترنت وموادهما الإلكترونية. وتعكس بعض المسرحيات اليوم على شاشة الفوندو مجموعة من القصص والمشاهد السينمائية والأفلام الكارتونية مستخدمة في ذلك جهاز الإنترنيت أو الكومبيوتر.

الفصل الثاني

الأنساق السمعية والبصرية في العرض المسرحي

- المبحث الأول: العناصر البصرية في العرض المسرحي * المنظومة البصرية *
- المبحث الثاني: العناصر السمعية في العرض المسرحي * المنظومة السمعية *
- المبحث الثالث: وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي

المبحث الأول : العناصر البصرية في العرض المسرحي (المنظومة البصرية)

– وصلت السينوغرافيا في أيامنا هذه إلى قمة التواجد كممارسة فنية طالت أغلب ميادين الحياة لتحقيق أهداف جمالية، باعتبارها أيضا وسيلة فنية تعبيرية تعتمد الكثير من التقنيات المستعارة من عدة علوم، وقد فرضت نفسها كعنصر فاعل ومستقل يخدم العرض ويعطيه صورة مليئة بالدلالات المختلفة ذات سلطة ونفوذ على نفسية المتلقي.

– تشمل السينوغرافيا على العديد من العناصر المكونة، هذه العناصر التي تتكامل فيما بينها ويعزز بعضها البعض الآخر، وهي تتضافر لخدمة العرض المسرحي بشكل عام، حيث يكون لكل عنصر وظيفته الجمالية والتعبيرية التي تميزه، وقد كان عنصرا الديكور والأزياء الأسبق ظهورا في المسرح، ومع تطور التقنية عبر العصور ظهرت عناصر أخرى، حتى تبلور مفهوم السينوغرافيا أخيرا كعنوان تدخل تحته جميع هذه العناصر القديم منها والحديث.

I/ العناصر البصرية في العرض المسرحي (المنظومة البصرية)

أولا .المؤثرات البصرية :

عرفت المؤثرات المسرحية بكونها "الأجهزة اليدوية، أو الآلية الكهربائية، أو الحيل الكيمياوية التي تستخدم لخلق تأثير مرئي كالبرق والمطر . أو تأثير مسموع كصوت الرعد والبراكين والآلات . والغرض من هذا هو تحقيق إحساس واقعي".

ومن خلال هذين التعريفين يستخلص الباحث التعريف الإجرائي الذي يتبناه للمؤثرات المسرحية بأنها :" تلك المثيرات التي تنبعث من خشبة المسرح في أثناء العرض سواء كانت سمعية أم بصرية، لتكون عناصر التشويق وتحقق عنصر الشد عند المتلقي لمتابعة العرض وتحقق فعلا دلاليا ضمن مساره " .

ثانيا.المنظومة البصرية في العرض المسرحي :

تتكون المنظومة البصرية من عناصر الإنتاج المسرحي التي يديرها المخرج بوصفه المصمم الأول للعرض المسرحي ويساعده عدد من المصممين كل حسب عمله، (مصمم الديكور والأزياء والإضاءة ومصمم الماكياج ...الخ) والممثل بوصفه العلامة الرئيسة في المسرح . وقد ترتبط المنظومة البصرية ارتباطا مباشرا

مع أجزائها ، بشكل آو بأخر كون كل عنصر من عناصر الإنتاج يمثل منظومة قائمة بحد ذاتها . إذ تعمل المنظومة البصرية وفق نظام دقيق قائم على الشفرات والرسائل من خلال الخط والشكل واللون والملمس. ولهذه العناصر تأثيرها الفعال على المتلقي إذا أحسن استخدامها من قبل المخرج والمصممين ، لتشكيل وحدة واحدة ضمن نسق دلالي معرفي لإيصال المعلومة البصرية ضمن حيز فضاء العرض المسرحي . وبما أن المنظومة البصرية تمثل النص الثالث بعد نص المؤلف ونص المخرج لهذا يستقي المخرج والمصممون فكرة العمل المسرحي من نص المؤلف في رسم أفكارهم ، وبالتالي يوظفوا أفكارهم ورؤاهم وفق متطلبات الفكرة الرئيسة للعمل المسرحي التي تتيح للمخرج وللمصمم الخيارات المفتوحة للتعبير عن آرائهم لدعم فكرة العمل عن طريق رؤى متجددة تواكب العصر والتطور التقني والثقافي والمجتمع.

إن الرؤية الإخراجية ناتجة من أحاسيسه وخبرا ته الثقافية والوجدانية المختلفة التي يستخدمها بمهارة فائقة لتحقيق أهدافه المنشودة من وراء العرض المسرحي بما لا يتعارض مع أهداف المؤلف للنص المسرحي . لهذا يذهب المخرج لطرح أفكاره ورؤاه إلى فريق عمله من المصممين كل بحسب تخصصه ليعملوا على تجسيد أفكاره في مدة العرض مستعينين بجميع إشارات نص المؤلف .

إن المنظومة البصرية للعرض المسرحي تتألف من عدة عناصر تقنية وهي كما ياتي:

1*الممثل: The actor

عُدَ الممثل العنصر الأول في العملية المسرحية ،إذ يقف بالصدارة مع مجمل مكونات العرض، وان قدسيته نابعة من قدرته على استثمار وعيه الشعوري بالشكل الذي يجعله متحركاً مرناً وثيق الصلة بأشكال قد لاتبدو مرنة أو طيعة،أي أن تلاحم جسد الممثل مع الكتل الموضوعة فوق الخشبة يجعلان السينوغرافيا جزءاً مهماً في عملية خلق الجو
العام، . (1)لتحقيق (ميزان سين * mise en scene) جسده. فجسم الممثل يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالناحيتين التكوينية والإيقاعية وبالبيئة والتكوينات المعمارية (1) .

[1] ينظر :علي كاظم التكمة حي، حسين:وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج،اطروحة دكتوراه غير منشوةر ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،2002،ص 59 .

.لذلك يرى الباحث أن وصف الممثل كجزء حركي مندمج مع بقية العناصر يشكل وحدة سينوغرافية عند دخوله الفضاء المسرحي.

كما يعد الممثل العنصر الديناميكي الأكثر حركة من بين جميع المنظومات البصرية الأخرى فاعلية ،إذ يكون مرتكزا مهما في هذه المنظومات ، ولدوره المتفاعل مع بقية المنظومات سواء كانت منظومة الزي أو الإكسسوار أو الديكور أو الإضاءة وما لهذه المنظومات من خصائص لرسم ملامح الشخصية والبيئة وفكرة العرض. وتعد الواقعية تطورا للمؤثرات البصرية المطابقة للطبيعية، والتي تمثل الرصد الرمزي للواقع ، فالظروف المعطاة مثلها مثل لو السحرية، نسج من الخيال، إذ يجري أولا الافتراض لو، ثم تأتي الظروف المعطاة لتبرير لو، فالممثل يتأثر بطريقته الخاصة بكل الظروف المعطاة كما هي موجودة في المسرحية ذاتها، أما بعد الرمزية ، برزت التعبيرية، وبرز حضورها جليا في مطلع القرن العشرين، مع الأزمة الحضارية الهائلة التي عانى منها العالم، وفي العقد الثاني من القرن العشرين، تحولت المؤثرات البصرية ، من حاملات لمحمو لفكري ، إلى قيم فكرية بذاتها مع المستقبلية ، وفي عصر السريالية ، تحول المؤثر البصري بكليته إلى طبيعة المؤثر البصري الموظف في العرض والمنقطع عن الإحالة المرجعية ،ومثلها(ارتو) وعودته إلى الطقسية . و(ستانسلافسكي ومايرهولد وبرشت وكروتوفسكي) ،إذ ساهمت في تطوير أداء الممثل ، ولذلك يؤكد جميع المعنيين بالشأن المسرحي على تقدم أهمية عمل الممثل على عمل باقي صناع العرض المسرحي ، والأفضلية هنا لا تقتصر فقط على فنية إلقاء الممثل، وسلامة نطقه ، وجمالية حركاته ، وتلازم الحركة المعبرة مع الحوار المؤثر، وتفاعلهما مع الشخصية التي يجسدها ، بإبعادها الإنسانية المعروفة ، بل تشمل، فضلا عن ذلك، التمتع بقدر كبير من المرونة الداخلية والجسدية .لذا تمخضت مسيرة المسرح التاريخية في مفهومة العام على مدرستان في الأداء التمثيلي ، الأولى المدرسة السيكولوجية التي تركز على استجابة الممثل الداخلية والتلقائية له ، و المدرسة الأخرى هي البدنية وتعتمد على التعبير المادي المحسوس لجسم الممثل.

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

2*الأزياء: Fishon:Costume :

تعدّ الأزياء إحدى عناصر المنظومة البصرية في العرض المسرحي ، والتي ترتبط بشكل أساسي بالممثل .ولكون هذا الارتباط وثيقا بينهما أصبحت الملابس تمثل قيمة عظيمة من خلال زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته ، لذلك باتت الملابس تمثل المرتبة الثانية ، من الأهمية بعد الممثل الذي يعد المترجم الفعلي لرؤية المخرج ، بحسب ملازمتها للممثل ودورها في التعبير عن طبيعة شخصيته وحركاته ، وتفصح كذلك عن إغراضه واتجاهاته .فالزي يقوم مقام الشخصية ويعدّ مؤشرا معادلا لها ، كما يحقق على المسرح وفي أغلب العروض ، العصر الذي يصوره والحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية المسرحية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها ، فالأزياء تحدد جنس وعمر الشخصية ، وكذلك تعرفنا بمهنة الشخص الذي يرتديها وانتمائه الطبقي والوضع الاجتماعي وكذلك تدل على المناخ والبعد النفسي . لذا يستطيع المتفرج عن طريق أزياء الشخصية أن يدرك على الفور طبيعة هذه الشخصية دون الحاجة إلى تعريفها عن طريق الكلام ، وجميع العناصر ومن ضمنها

الأزياء تستند إلى محركها والفاعل في بيان تعبيراتها اللونية كحالة من الشكل الجمالي والتعبيري في آن واحد، وعلى وجه التحقيق أعطت الأزياء هدفين مهمين من وجودها ، ليس كحالة ستر العري وهذه حالة طبيعية ، وإنما أكدت على الجانب التعبيري كلغة بصرية تعمق من فعل الممثل ، وكذلك تأكيدها على الشكل واللون والمزايا الجمالية .كما أن للملابس القدرة في تحول الممثل إلى الشخصية الدرامية وتفرض عليه أن يؤدي نفس حركات وإيماءات الشخصية، ويأتي هذا التطابق حينما يرتدي الممثل ملابس الشخصية ، وتصبح جزءا منه ، فقدرة الملابس أنها تحقق للممثل الهيئة الخارجية للشخصية الدرامية ، ورسم ملامحها ، وكذلك صياغة سلوكها، وتدفع الملابس بالممثل أن يتفاعل سايكولوجيا ، وكل ما يطرأ عليه من تحولات نفسية وسلوكية وحركية ، وهي بهذا الاتجاه تعكس الكثير من الحالات التي يتطلبها الدور.

يُعدُ **الزيّ** احد العناصر المرتبطة بالشخصية من حيث أهميته في عملية الإحالة الزمانية إذ هو قد يحقق تأكيد شخصيات تاريخية وأسطورية بخصائصها المعروفة محققاً استجابة أكبر لدى المتلقي. إن هذه الإفادات من **الزي** حققت لنا إشارات تنمو بشكل متوازن ، من خلال لون الزي ودلالاته الرمزية، إذ تتم قراءة الشر في الشخصيات بالقدر الذي يغطي به اللون الأسود مساحة الجسد، والأمر كذلك بالنسبة للشكل فيما إذا كان غطاء الرأس أو غطاء لنصف الجسد أو غطاء

للأرجل أو غطاء للجسد كله،حيث تتم عملية تدعيم استجابات مفعمة بالمعرفة الحسية والذهنية التي تدفع بالشخصية المسرحية نحو التكامل[1]"ومن ثم تمثل الأزياء أشكال التأطير التي تحكم الشكل السينوغرافي الذي يعتبر خلفية سائدة للحدث وحضور للمعنى والدلالة،إذ ترتبط أهمية الأزياء بقدرتها على تعيين العرق ، والهوية الجنسية والعقيدة والاختلاف الاجتماعي.

3*الماكياج: Make up:

هو فن تغيير ملامح الشخصية الأساسية أو تأكيدها لتتماشى مع ضرورات الإنشاء الدرامي أو مع تأثيرات الإضاءة المسرحية.فعند تغيير مظهر الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء آخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين وأصباغ يعمل على خلق ملامح حية تساعد على إلغاء أو تقريب المسافة بين الممثل والمشاهد[2] "،على أن هناك نوعين من الماكياج ، الأول: ماكياج التجميل ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه قريب الشبه للممثل ذاته.أما الثاني: فهو ماكياج الشخصيات ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه الممثل مختلف كل الاختلاف عن طبيعة الممثل من حيث السن أو العمر أو ملامح الوجه، وفي الحالتين يتيح الماكياج للممثل فرصة الخروج من شخصية الدور بل ويسهم في حثه على الابتكار . [3]"وبذلك فان الماكياج يقوم بإرسال المعلومات عن الشخصية الممثلة ويخلق مع بقية عناصر التقنية السينوغرافية الجو العام فعندما " تظهر انفعالات الشخصية ويأتي الضوء بألوانه لينبه إلى قوة التعبير أو ضعفه أو فاعليته وقدرته على منح الشخصية أداء أفضل [4]

يعد الماكياج إحدى عناصر المنظومة البصرية في العرض المسرحي، ويرتبط بشكل أساسي بالممثل (الشخصية)وكذلك بالزي ، وقبل هذا كان يستخدم الماكياج للزينة والجمال من جانب المرأة وكذلك لإخافة الأعداء وترويعهم عند الحروب بما كان يضعه الرجال على وجوههم من طلاء وألوان و استخدامهم للأقنعة هذا في الحياة اليومية التي كانوا يعيشوها ، أما في المسرح فقد دخل الماكياج

[1] ينظر: علي كاظم التكمة جي،حسين: وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج،المصدر السابق،ص97

[2] ينظر : حمادة ،ابراهيم:معجم المصطلحات المسرحية والدرامية،دار الشعب،(ب،ت)،قرهاقلا،ص281.

[3] ينظر :الشرقاوي ،جلال: الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي،المصدر السابق،ص417

[4] جميل، جلال: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي،الهيئة المصرية للكتاب،قلاةرها،202،ص201

كعنصر من عناصر المنظومة البصرية ، لذا "يعد الزي والماكياج بما فيها من أقنعة من أقدم العناصر الأساسية في الدراما، بل تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما[1]".

كما تطورت طرق وضع الماكياج في المسرح بتطور المواد والمساحيق المستخدمة والتقنية التي يعمل فني الماكياج وأخذ يحسب المصمم حسابات إلى الألوان وتأثرها بالإضاءة وكذلك ممازجتها مع إضاءة كل مشهد وتناسقها مع الزي الذي يرتديه الممثل ، وقد ذهب الماكياج إلى أبعد من ذلك فقد عمل على جسم الشخصية وأظهر العاهات الجسدية ، "فعن طريق الماكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنا إلى عمره أو أن يبدو في ميعة الصبا، كما يستطيع أن يخلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية وان يبدو أصلعَ أو دون أسنان، كما يلعب الماكياج دورا مهما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة ، وعلى المستوى الجمالي ، يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل تماما مثل الماكياج العادي[2]".

وفي المسرح تقع على عاتق مصمم الماكياج مهمة كبيرة وفعالة في تجسيد ورسم الشخصيات بأنواعها وأنماطها.

كما يدخل اللون كعنصر أساسي في الماكياج ،حيث تتكون مواد التجميل أساسا من صبغات ، ولهذه الصبغات الكثير من الألوان المختلفة وفي استخدامها يظهر في العديد من الشخصيات ، فان التأثيرات التي يحققها اللون في نفس المتلقي له دلالة معينة ، وكذلك مدى انعكاس الضوء على الألوان ومدى تأثير الألوان الباردة والألوان الحارة في رسم الماكياج من خلال تعاملها مع الضوء وكما سنبينها لاحقا في تأثيرات الضوء على الألوان، وما للون من تأثير سيكولوجي على المتلقي أو المشاهد الذي ينتمي إلى بيئة وثقافة واحدة.

يؤدى الماكياج وظيفة معادلة الأثر المبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة كما أن الضوء الشديد الذي يجعل الممثل مرئيا لكل شخص في قاعة المتفرجين يميل إلى أن يغسل اللون من على

[1] فرانك م هوايتنج : المدخل الى الفنون المسرحية،ترجمة كامل يوسف، القاهرة (:دار المعرفة للنشر)، 1970 ،ص267

[2] جوليان هلتون:نظرية العرض المسرحي،ترجمة نهاد صليحة، ط1 ، مصر(:هلا للنشر والتوزيع)، 2000 م،ص178

وجه ويدي الممثل فيضيف الماكياج مزيدا من اللون يتعادل مع هذا الميل وبالطبع ينطبق هذا على ذوى البشرة الزاهية اللون ، أما الممثلون السود أو ذوو البشرة السمراء فلا يحتاجون إلا إلى قليل من اللون الإضافي أو لا يحتاجون إليه إطلاقا .وهناك عوامل تؤثر في الماكياج وهو البعد في المسافة ، فالمسافة قد تحدث بعض التشويهات لمعالم الشخصية لذا يجب تأكيدها حتى يشاهدها المتلقي فى الأماكن الخلفية ، و تؤدي الإضاءة المسرحية إلى تبييض ألوان الوجه لذا ينصح اغلب الممثلين والممثلات أن يلونوا جفونهم وحواجبهم ويصبغون خدودهم باللون الأحمر حتى ولو كانوا يريدون الظهور فوق المسرح بإشكالهم في الحياة العادية. ولكن بقيت الأقنعة تستخدم في الحفلات الخاصة وخاصة الحفلات التنكرية وكذلك في البلاط،" وحديثا لجا(بريخت)إلى الأقنعة الصماء في مسرحة ووظفها إخراجيا وأيضا كأحد وسائل التغريب[1]"

4*الملحقات المسرحية* الإكسسوارات: Occesuary

وهي عمليات الربط المتعددة التي ترافق مختلف الأحداث الجارية على الخشبة أو الصالة لتكوين علامة معينة، تبدأ من ملاحظات المخرج حتى نهاية العرض. كاستخدام الحاسوب كعلامة معاصرة ،أو توظيف الفيلم السينمائي مع أحداث المسرحية. أو توظيف انغمار **بيرغمان** "استخدام المؤثرات الصوتية ووسائل مسرحية مثل (**الأقنعة**) واعتمد على أسلوب الممثل في الأداء .[2]) " وتتسم معالجة **بيرغمان**) لمسرحيات شكسبير بسيادة لوني الأسود والأحمر في السينوغرافيا والأزياء والملحقات المسرحية، وبإلغاء المعمار. أما أداء الممثلين فقد اتسم بالتنسيق للحركات وضبط الإشارات والدقة في الإيماءات. استخدم(**بيرغمان**) وسائل تقنية متنوعة ، كالأقنعة والتضاد في الألوان والخطوط المعبرة في المكان الخالي، إذ تمتزج التراجيديا *بالمهزلة، والجدية بالكروتسك [3] ."

[1] فرانك م هوايتنج ، المصدر السابق، ص172

[2] الجاف،فاضل: بيرغمان مخرجاً مسرحياً، صحيفة كردستان الالكترونية مستقلة، تاريخ الولوج 2007/8/8 ، ص1

[3] ينظر: الجاف، فاضل:بيرغمان مخرجاً مسرحياً،مصدر سابق ،ص 4.

تعدّ(الملحقات المسرحية)أو الإكسسوار من عناصر العرض المسرحي المهمة جدا ضمن المنظومة البصرية في المسرح ، ومن المعتاد أن نطلق كلمة إكسسوارات على كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية، والإكسسوارات نعني بها أيضا الملحقات أو الإغراض أو المهمات ، وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل أو الإنسان العادي ، مثل: الكرسي والساعة والمسبحة والسيف وجميع الحلي وكذلك الهاتف والمظلة والنظارات والتاج والصولجان. فمنذ بدايات المسرح ، وحتى الوقت الحاضر كان للإكسسوارات أهمية في العرض المسرحي، بحيث لم نجد عرضا مسرحيا قدم بدون إكسسوارات، وطالما هناك شخصية على الخشبة إذن ترافقها أغراض أو ملحقات أو إكسسوارات ، وذلك لما تحمله من وظائف جعلتها أكثر تأثيرا من بقية العناصر المسرحية ، وظهرت أهميتها بالنسبة لارتباطها بحركة الممثل مباشرة فلا يستطيع الممثل الاستغناء عنها .لقد حدث فعلا تقديم مسرحيات دون الاستعانة بالإضاءة الخاصة أو الماكياج أو المناظر أو الملابس ولكنها لم تقدم مسرحية قط دون الملحقات ، وفي الواقع فان معظم المسرحيات لايمكن إجراء التدريبات دون بعض الملحقات التي تمثل شيئا مهما في المسرحية .

ويمكن تقسيم الملحقات أو الإكسسوارات على:-

* 1مهمات المنظر(سجاجيد..الخ)مفروشات توضع على أرضية المسرح.

* 2مهمات اليد(خطابات– بنادق..الخ) أدوات تستعمل أو تحمل على المسرح بواسطة الممثل.

* 3مهمات الزينة(لوحات زيتية –سجاجيد للجدران –ستائر..الخ)أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر

*4 مؤثرات (ثلج خفيف – إمطار...الخ)أي شيء لا يدخل ضمن الإضاءة أو بعض الأقسام الأخرى.

5* الديكور: Decoration

كلمة فرنسية تعني (التزيين)وتعني أيضا إخفاء عيوب الشيء أو إعداده بما يلائم استخدامات مختلفة، أو تغييره ليخدم متطلب آخر.لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية " ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار و معاني إلى تصميم مرئي ومكملاً لباقي عناصر العرض المسرحي .) "باعتبار أن هناك مواصفات لابد للديكور من استثمارها ليصبح جيداً أو صالحاً للعرض وهي:

أولا: أن يكون ممكن التصديق من الناحية المعمارية. وثانياً: أن يكون عملياً من الناحية الآلية أو الميكانيكية[1] ."إذ يسهم في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح وملء الفراغات وإ يجاد الجو المناسب للممثل وإدخاله شعورياً في الزمان والمكان بعد أن يجمع سلسلة من الصور التي تخلق مجموعة من الأفكار التي يتعلق بعضها ببعض بسبب تغيير المواقع نتيجة اندماج الشكل الديكوري مع نظام الصورة السينوغرافية.

* يعد المنظر المسرحي عنصرا خلاقا إبداعيا ليس الهدف الرئيسي له الجمال والإبهار الفني فقط ، بل لإظهار المعاني العميقة باستخدام الخطوط والشكل والتكوين المناسب وكذلك اللون المناسب تبعا إلى نوع العمل المسرحي ومذهبه ، وذلك لآنّ مصمم الديكور بما يحمله من خلفية ثقافية وفنية وعلمية تساعده على أن يظهر رؤيته المناسبة للعمل المسرحي، وبما أن الديكور "يرتبط ارتباطا وثيقا بعلم الهندسة والرسم ، وهو يعبر عن أفكار النص المسرحي وترجمتها في معان واضحة عن طريق

التشكيل الذي يعبر عن الأمور المرئية التي تكمل النص المسرحي وفق أسس ونظريات وقواعد علمية " . 2لهذا ظهر فن المنظر منذ بدايات المسرح عند الإغريق وكان يشكل الخلفية الزخرفية ، إذ يعد مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكل المكان واقعيا كان أو خياليا على أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية ومن مميزات الديكور

[1] الشرقاوي، جلال:الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ةرهاقلا،2002،ص395.

[2] لويز مليكة، الهندسة والديكور المسرحي ، مصر(: الهيئة العامة للكتاب)، 1995 ، ص5

اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع ، وتشكيل الانطباع الأول من المسرحية ، الإيحاء بالمكان والزمان ، التجميل ، التغطية . 1 لهذا كانت ومازالت المناظر تعتمد في تطورها على

التطور التكنولوجي التقني الذي يرافق تطور تكنولوجيا العصر ، ودخلت في ميدان التقنية الحديثة التي يؤديها الضوء واللون وخامات الأقمشة وملامسها والمؤثرات الضوئية الحديثة من (ليزر وفيديو سبوت وعارضات صورية) فجعلت المنظر المسرحي يوازي العروض السينمائية في تقنياتها . لهذا يستمد مصمم الديكور أفكاره من خلال قراءته للنص المسرحي التي عادة ما يضع المؤلف وصف المكان والزمان اللذين تدور فيهما الإحداث وهي أشارات نصية تساعد على توجيه المصمم في تصميمه بما يتلاءم مع متطلبات العرض. وبما أن المصمم يعتمد على نوعين في التصميم وهما الديكور المبني والديكور الإيحائي ، لذا فان التطور التكنولوجي الذي حصل في العالم ككل وفي الفن بشكل خاص أدى إلى تطور تقنيات العرض المسرح بشكل عام" من آليات إنتاجه وإخراج مما زاد من

أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره ، فأصبح من أهم أعضاء فريق العرض المسرحي بعد ان كان يحتل مكانة ثانوية" 2 ،ولكون التصميم في المسرح يعتمد على الفن التشكيلي سعى المصممون إلى استخدام هذا الفن من اجل إظهار ما يريده النص وما تشكله رؤية المخرج وكذلك عبقرية المصمم وخياله الواسع . ولكون العبرة في التصميم هي ليست بفخامته أو روعته أو بهائه كقيمة تشكيلية صرفة ، بل هي اللغة التشكيلية التي تقول ما لا يستطيع النص أو الإخراج أو التمثيل قوله . 3 ويكون التأثير في المنظر عن طريق منظومة الإضاءة ومنظومة والزي ومنظومة الماكياج إذا ما استخدمت استخداما معرفيا جيدا ، كما كان لأراء واستخدامات بعض المخرجين الأثر الكبير في تطوير المناظر أمثال(كريغ) الذي استخدم الشاشات لتكوين مناظره واستخدم المنظر المتحرك ، و(أبيا)وغيرهم ، فعندما يستعين المخرج بمصمم الديكور لكي يضع تصاميمه يتفقان على4 :-

1-تكون المعالجة العامة للفضاء ب(الخط، الشكل، الكتلة، الفراغ ، اللون، الملمس.)

2-كيفية إضاءة المسرح وفق التغيرات التي يحدثها الضوء في ألوان الديكور، وأشكاله.

---

[1] ينظر :لينا نبيل ابو مغلي و مصطفى قسيم هيلات:الد ا رما والمسرح في التعليم-النظرية والتطبيق،مصدرسابق،ص56

[2] نبيل ا رغب : فن العرض المسرحي، مصدر سابق، ص186

[3] المصدر نفسه : ص188

[4] ينظر:سامي عبد الحميد ،السينوغ ا رفيا وفن المسرح،في:مجلة اقلام،العدد)5 (،بغداد، 2005 ،ص8

3-أماكن الداخل والخارج ، ومتغيراتها في أثناء العرض المسرحي.

4-نوعية الأثاث والملحقات(الإكسسوار)المستخدمة مع(الديكور.)

يعمل(كريغ)في استخدم" اللون الحيادي في مناظره المسرحية وفي موسكو استخدم اللونين الذهبي والأصفر بشكل محدود بحيث يتغير لون المنظر بتغير الإضاءة ."[1] ويوصف اللون في تنوع المنظر تبعا إلى(أصل اللون ، تشبع اللون ، قيمة اللون ، التباين)، ويتأثر اللون بالإضاءة تأثيرا مباشرا فعند وضع اللون من قبل مصمم المنظر لابدّ من معرفة نوع الإضاءة التي سوف تستخدم في العرض وكذلك لون الزي والماكياج وجميع الألوان على المسرح ،لكي يكون وحدة في اللون المستخدم في العرض وتلافيا للتشويه أو عدم وضوح الدلالة المرسلة من قبل العرض إلى المتلقي، ولأهمية حركة الممثل من خلال تعامله مع المنظر من أثر حيث يمثل المنظر البيئة التي يتحرك فيها الممثل حيث تكون هناك تأثيرات عدة من حيث اللون والشكل وتأثيراتها عليه. فالمنظر يساعد المتفرج على تصور البيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي عن طريق العناصر البصرية في العرض.

ويمكن تقسيم هذه العناصر على[2] :

1-الخلفية التشكيلية التي يمكن أن تكون بناء ثابتا،أو معماريا،أو منظرا مرسوما أو ستارا خلفيا مرسوما يمكن تحريكه وتغييره طبقا لنوع العرض المسرحي.

2-الكواليس أو الجوانب آو الأجنحة وما لها من القدرة على الإيحاء بالبعد الثالث من خلال تحريكها.

3-الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل سطح منصة المسرح مثل قطع الأثاث المصممة أو المرسومة أو الأشجار.... الخ.

4-مقدمة منصة المسرح وتبدو غالبا على شكل اطار مشيد أو مرسوم ، ويفصل بين المنصة والجمهور .كما تختلف الكتل باختلاف المناظر ومنها " المنظر البسيط ومنظر بالكواليس و منظر نصف مغلق و منظر مغلق و منظر طبيعي، ومنظر رئيسي بعناصر طبيعية و منظر منظوري.

[1] عبد الحميد ،سامي :ابتكا ا رت المسرحيين في القرن العشرين(بغداد :مكتبة الفتح،) 2000 ص56

[2] ينظر :نبيل ا رغب ، النقد الفني، مصر(: الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان)، 1996 ،ص68

6*الإضاءة المسرحية–:

تعدّ الإضاءة إحدى العناصر الأكثر أهمية في المسارح المغلقة إذ يرجع لها الفضل في الإفصاح لرؤية الشكل العام للعرض المسرحي ، إذ تمكن المشاهد من رؤية خشبة المسرح الحاملة لمفردات العرض الفكرية والجمالية ، وكذلك من تمكن المشاهد من الاستمتاع بالمناظر الجميلة التي تحول خشبة المسرح إلى لوحة ساحرة تزخر بالحركة المتأتية من استخدام اللون والإضاءة ، وقد عزز التطور الفني إمكانات عالم المسرح عبر التقنيات المسرحية التي انسحبت بدورها على العرض المسرحي وما أضفته من جمالية ،لهذا بدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية.

وجاء القرن العشرون بالابتكارات العديدة في الإضاءة وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة وكذلك في ميكانيكية المسرح ، وقد اعتلى المسرح العديد من الأجهزة الالكترونية التي ساعدت على تطوير الإضاءة من جهة ، وفنية المسرح من جهة أخرى.

وقد جاء القرن الواحد والعشرون ليضيف تطورا إلى التطور السابق فقد دخل الحاسوب في جميع مفاصل الحياة ومنها المسرح وهذا ساعد على تخفيف الكثير من الصعوبات التي كانت تواجه المصمم وكيفية التنفيذ ،من خلال سرعة تغيير قوة الضوء ومصدره ولونه بحيث أصبحت الإضاءة مصدر الهام للمخرج والممثل حيث أصبح ممكن معالجة لون الزى لدى الممثل عن طريق الإضاءة وكذلك الديكور ...الخ،ويضع مصمم الضوء، رؤيته الضوئية للنص، من خلال قراءته العميقة للنص المسرحي، وكذلك جلسات المناقشة مع المخرج، وبالتالي فان كل حركة ضوئية تكون قد صممت لجسد العرض هي ذات مدلولات بصرية لها معنى، والمصمم يملك تفسيراته لهذه الحركات والغرض من تشكيلها، وبالتأكيد ليس فقط عنصرا جماليا فقط . لهذا على الممثل أن يتعامل مع هذه الحركات الضوئية ، كونها رؤية أخرى يطرحها المصمم وتعد رؤية أخرى غير رؤية المخرج والمؤلف والممثل، وتعاطيه الواعي مع هذه الرؤية الجديدة هي حتما ستساعده في إيقاد إبداعه.

تتجلى أهمية الضوء واللون معا في المسرح واستخداماته ،كما تلعب الإضاءة دورا حيويا " من خلال خواصها الأربع وهي القيمة التي تتمثل في المستوى العام لإضاءة المشهد، والنوعية التي تتمثل في درجة التنوير السائد ، والاتجاه الذي يتمثل في تسليط الضوء على هدف معين ، والدرجة التي تحدد تركيز الضوء ، وهذه الخواص الأربع لها تأثير مباشر وقوي على ظهور المناظر ومكونات المنصة بصورة معينة

وعلى الأحاسيس التي يمكن أن يثيرها المشهد في نفوس المتفرجين كما هناك مجموعة من الوظائف للإضاءة هي :-

أ-كشف الشكل - كي تتيح للمشاهد رؤية الذي يجري على خشبة المسرح.

ب -والإظهار الاختياري - للإشكال الموجودة على خشبة المسرح.

ج -الإيهام بالطبيعة - ويقصد بها إيهام المشاهد بوجود مصدر ضوئي طبيعي ، كالشمس أو القمر أو مصدر اصطناعي كالمصباح الزيتي أو الكهربائي.

د -المزاج - ويقصد به الانطباعات النفسية والعاطفية التي يخلقها الضوء لأدراك المشاهد.

من خلال استخدام هذه الوظائف يتمكن المصمم من مساندة العرض المسرح من خلال رؤى المخرج .ويتكون اللون في الضوء من الألوان الأساسية التي عندما تجتمع مع بعضها تكون اللون الأبيض وهذه الألوان هي(الأحمر والأزرق والأصفر)،إما اللون في الصبغات فيتكون من الألوان الأساسية وهي(الأحمر والأزرق والأخضر) ، التي عندما تخلط مع بعضها تشكل اللون الأسود ،وكما هو معروف إن الضوء يسير بخطوط مستقيمة الاتجاه من خلال الأشعة المنبعثة من المصدر الضوئي سواء كان طبيعيا أم صناعيا.

"إن القيمة الضوئية الملونة ذات أهمية كبيرة في تحقيق أهداف متعددة التشكيل وهي التي تبرز مميزات مختلفة للفن وبأهداف وأفكار متغايرة ولكنها بقصد رؤية يتوصل إليها المصمم مجسما تلك الأفكار مهما كان نوعها التشكيلي ،وهذه العوامل والأهداف هي ،الوحدة لعناصر مختلفة في تحقيق السيادة لغاية الموضوع الرئيس ، وإيجاد الحلول الكافية في التكوين لخلق حركة درامية ديناميكية في المشهد، وإيجاد الدرجات الضوئية المختلفة للإيحاء بالعمق الفراغي أو لتحقيق التوازن الضوئي واللوني بين مجموع الكتل والعناصر "[1] كما توثر خاصية الانعكاس على إظهار الألوان التي يريد منها المخرج مغزى معينا ، كما للضوء خاصية الانكسار، وكذلك التضاد اللوني، لذا يوثر اللون كعنصر جذب للمشاهد.

[1] 20 .ينظر :فرج عبو: علم عناصر الفن،ج1 ، ايطاليا(: دار دلفين للنشر ميلانو)،. 1982 ص481

يعتمد تلوين الضوء في المسرح على ما يطلق عليه بالمرشحات اللونية (الجيلاتين)وهي رقائق رخوة من مادة البلاستيك الشفافة المنفذة لأشعة الضوء ، وتوضع إمام مصدر الإضاءة غير الملونة ، فينتج عن ذلك ضوء ملون تبعا للون المرشح اللوني ، وتتعدد ألوان المرشحات اللونية بعدد ألوان الطيف ودرجاته المختلفة من الأحمر القاني إلى البنفسجي ،كما تتعدد درجات كل لون على حدة إلى عدة درجات من الغامق إلى الفاتح. لهذا تشترك جميع المنظومة البصرية بعناصر التصميم التي تمثل عنصر التوحد والتنوع، وهذه العناصر هي(الخط –الشكل – اللون – الملمس – الكتلة – الفضاء) والتي تؤثر تأثيرا مباشرا في مسارات العرض المسرحي والجمهور.

* وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمرا ممكنا بينما الإضاءة المسرحية هي لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسي كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها.

1.6 – الوظائف الفنية للإضاءة:

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتي نجملها في النقاط التالية :

1– الرؤية: وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت– تاريخيا– في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج،وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم و فاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو إكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقي وتجعل المتفرج في إرهاق شديد .

2– التأكيد والتركيز: لأن العالم الفني على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلا صغيرا على الخشبة أو جزءا محدودا منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء في أحد المشاهد،أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم

الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على إكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءا أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء في الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التي تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر .

3- التكوين الفني: فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسي للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة والتكوينات البصرية الأخرى .

4- خلق الجو الدرامي : الإضاءة أولما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف،الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ .

5- الإيهام بالطبيعة : الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة .

6- الدلالة على الزمان والمكان: وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء،فصل الصيف.. الخ (والمكان (قصر، ملعب،مدينة). " ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الإضاءة أن تعمل للإخراج أكثر من مجرد إظهار الممثلين ، تستطيع الإضاءة أن تسهم بقدر عظيم في إحداث الآثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الألوان فيستطيع أن يزيد من الحالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة فالإضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الأساسية للمنظر آو المسرحية وكذلك تقوم الإضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه إلي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن أن يبدو جميلا إلا إذا أضئ إضاءة صحيحة وأحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلا بواسطة الإضاءة الابتكارية."

7- اللون :

إن نظرية الألوان يجب أن تدرس ويتم استيعابها , وعلى المصمم أن يجرب الألوان مستعينا بإحساسه ومشاعره ليكون رأيا و حكما ويملك بعض الفنانين حسا فطريا متميزا عند خلط الألوان ولديهم مشاعر قوية اتجاه الألوان وهذا الشعور إلى جانب طبيعة حب الاستكشاف يساعدهم على التقدم في عملهم الإبداعي واللون مسألة لها إدراك فوري ومباشر وتأثير اللون يقوي الإحساس

1.7- الألوان ودلالاتها :

" للألوان أثرها على مزاج الناس فهي تنقل تعبيراً قوياً، وتثير فئ الحس مشاعر خاصة، وتؤثر في النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان لأخر. لذا يمكن أن تستخدم الإضاءة الملونة المرتبطة سيكولوجياً بمعانيها وموضوعها في العمل المسرحي، وبذلك تؤثر في المشاهد تأثيرا قوياً مبعثه كل من المضمون والشكل على خشبة المسرح.ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من سجايا وخصائص نفسية يمكن القول بأن لكل لون مدلولاته:

الأبيض: مرتبط بالبراءة والرقة والسلام والتضحية والطهارة والنظافة والنور، كما يرتبط لدى سكان البلاد الشمالية بالجليد والبرودة. وعن تأثيره الرمزي كما ثبت من إحدى التجارب السيكولوجية فوجد أنه يرمز إلى مختلف الفنون.

الأسود: ارتباط بالخوف والحزن والظلام والدهشة والرعب والمكر والخبث والشرف والجريمة واليأس وبصفة عامة فإن الأسود هو العزاء والحزن والفزع حيث تأثيره الرمزي فهو يرمز إلى مختلف الفنون.

الأحمر: وهو من الألوان الساخنة لذا فهو لون مثير له خواصه العدوانية فهو مرتبط بالعنف والاستفزاز والإثارة، وهو يعبر عن النار والدم ويعبر أيضا عن الحقد والحب ويمكن أن يكون تأثيره الهندسي المربع حيث أن فيه استقراراً، أما تأثيره الرمزي فهو يرمز إلى الفن أما من حيث تأثيره الفسيولوجي فهو لون يثير حالات الالتهاب ويساعد على الغضب ، واللون الأحمر يزيد من ضربات القلب ويُسرع في إيقاع الدورة الدموية لأن إشعاعاته القريبة من منطقة الأشعة تحت الحمراء تجعله يتغلغل بعمق في الأنسجة داخل الجسم ويمكن استخدامه في المشاهد المسرحية المعبرة عن الغضب والبغضاء والقتل وكذلك في المشاهد التي تحتاج إلى القسوة و الصرامة.

الرمادي: وهو أقل شدة من اللون الأسود ويوحي بالبرودة ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكآبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة وهو هادئ و محايد.

البرتقالي: من الألوان الساخنة ويستخدم دلالة على الدفء والوفرة والحرارة كما أنه يعبر عن التوهج الأشتعالى وقد توصل العالم **لانج** إلى أن لكل لون خصيصة معينة وهو يرى أن اللون البرتقالي لون محبب للنفس (اجتماعي) أما تأثيره النفسي ففيه الاحتمال والقسوة ويمكن أن يكون كالمستطيل في الأشكال الهندسية.

الأصفر: يعبر عن لون ضوء الشمس وعن السرور كما أنه لون منشط للفكر الفلسفي وأثبت **لانج** في تجاربه، أنه يرمز للعظمة والثورة ويقابله الشكل المثلث في الأشكال الهندسية، ويرمز إلى العلم ومن تأثيره الفسيولوجي نجد أنه لون منشط لخلايا الفكر ويستعمل في مكاتب العمل. والأصفر من الألوان الساخنة الخاصة (الأصفر الفضي) أما الأصفر الليموني فينتمي إلى الألوان الباردة.والأصفر هو أكثر الألوان استضاءة ونورانية فهو لون الشمس والحرارة أما عندما يكون الأصفر داكنا فهو يعبر عن الجبن والانحطاط والضعف والغيرة والغش والخداع.

البني: رمز الريف والحصاد والوفرة وهو لون هادئ ومحافظ وفيه وقار ولو أنه أيضا يميل إلى القذارة.

الأخضر: هو لون يعبر عن لون الطبيعة يوحى بالراحة وهو لون يعبر عن التسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل وإذا رمزنا به لإحدى المهن فهو يرمز إلى مهنة الطب ويمكن تشبيهه هندسيا بالشكل المعين ومن حيث التأثير الفسيولوجي فهو لون مسكن ومنور. واللون الأخضر يوحى بالبرودة وبالماء والهدوء والسلام ويرى فيه **ايزنشتاين** لون التجديد والربيع والأمل ويرتبط هذا اللون بالحقول والحدائق والأشجار وكذلك يرتبط اللون الأخضر بمعاني النعيم والجنة.

الأزرق: من ألوان المجموعة الباردة أنه لون الهدوء والصفاء، ويقلل من الهياج والثورة، ويساعد على الاستغراق والتركيز ويرتبط هذا اللون بالسماء والماء في الطبيعة فهو لون مناسب للهدوء وبرودة الليل والأزرق إن اجتمع مع الأخضر فهو يمثل أقصى درجات البرودة ويوحي بالخفة والخيال؛ فهو يعبر عن الحساسية والحيوية، وعن تأثيره النفسي فهو يوحى بالحقيقة والتجانس ويقابله في العلوم المختلفة الفلسفة ويمكن تشبيهه هندسيا بالدائرة. وهو لون شفاف مبلل يدعو إلى الخوف وإلى الاحتقار في الوقت نفسه.

البنفسجي : رمز الحزن والعواطف والهدوء والغنى والأبهة في الوقت نفسه، ويرى البعض أنه يجمع بين الحب والحكمة وهو لون مهدئ ملطف. كما أن هذا اللون فيه مثالية وملكية وإذا أردنا أن نضع شكلاً هندسياً مقابلاً له فهو الشكل البيضاوي. إن اللون البنفسجي لون عميق ناعم وعندما يكون

مائلاً للزرقة فهو ينتمي للألوان الباردة أما إذا كان بنفسجياً مائلاً للحمرة فهو لون ساخن وهذا اللون فيه عزاء وفيه يأس أيضاً. أما من حيث تأثيره الفسيولوجي فهو يؤثر على القلب والرئتين ويزيد من مقاومة أنسجة الجسم.

الأرجواني: رمز الفخامة والغنى لذا فهو دائما يغطى حوائط وأثاث القصور الملكية، وهو رمز البطولة والشجاعة وبالرغم من أن البعض يرى أن هذا اللون يعبر عن الهدوء إلا أنه في نفس الوقت يوحى بالحزن.

وقد يختلف كثيراً مدلول الألوان النقية الكاملة التشبع عن مدلولها لو نقص تشبعها فاللون الأحمر على سبيل المثال إذا خفف بالأبيض وصار ورديا فلن يدل على جميع المعانى السابقة التى ذُكرت عنه بل قد يصبح لوناً مرحاً يناسب الدلال، والخفة لذا نرى البنات الصغيرات السن يرتدين هذا اللون بكثرة. كما أن اللون الأزرق المخفف بالأبيض تنطبق عليه الملحوظات السابقة نفسها فتتغير طبيعته بعد إضافة الأبيض إليه ونجد صغار الأولاد يرتدون هذا اللون بكثرة ".

2.7– إستخدامات الألوان:

*تصنيف الألوان تنوعا للفراغ والمساحة في مجال الرؤية,

*تخلق الألوان الجو العام وترمز إلى الفكرة.

*تعد الألوان وسيلة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس للشخصية.

*تحقق الألوان جاذبية جمالية بسبب نظام العلاقات المنتظمة بين الألوان.

*تساعد الألوان على تعريف الشيء بوصف حقيقة المظهر الخارجي.

3.7 التأثيرات الفراغية المتاحة بإستخدام الألوان–:

*التباين بين الإضاءة والإظلام.

*التباين بين الألوان الدافئة والألوان الباردة.

*التباين بين اللون الصريح النقي و الألوان الرمادية .

*التباين بين التفصيليات والملمس في مقابل المساحة الأفقية المسطحة.

*الإيحاء باستمرارية الخلفية المرسومة التي تظهر أمامها مكونات المنظر المسرحي.

*توظف في بؤرات الإضاءة والظلال الموحية.

4.7- التصنيف المسرحي للألوان:

1*اللون الموضوعي : objective colour: هو اللون الطبيعي للشيء كما تراه العين.
2*اللون الباطني : subjective colour: هو اللون المستخدم للتعبير بصرف النظر عن اللون الطبيعي للشيء ويستعمله الفنانون لتحقيق قيمة جمالية من خلال منظروهم الذاتي.
3*الألوان الأساسية : primary colours: هي الألوان الثلاثة الأساسية التي لا يمكن تحليلها للون آخر وهى الأصفر والأحمر والأزرق.

4*الملمس : يمكن تعريفة بأنة تنوعات السطح الخارجي لشئ ما وهو يسبب استجابات قوية , وعلى سبيل المثال عند رؤية سطح ورق الصنفرة الخشن يتملكنا الإحساس بملمسه , وهذه الحقائق والصور الذهنية لها , ما يمكن أن يستخدمها بشكل رمزي ,ويندر في المسرح رؤية الملمس بوضوح بدون توجيه الإضاءة علية , وبذلك فإن تأثيره يعتمد على الإضاءة , والملمس يؤثر أيضا على اللون , فالملمس السميك يعطى ظلا ويجعل اللون أكثر قتامة مما لو كان على سطح أكثر نعومة.

8- الفضاءالمسرحي:

يعتبر المكان الذي يضم كل من الممثل ، و المناظر و المكونات الأخرى من أكثر العناصر تعقيدا لضرورته في العرض المسرحي و كذا لإحتوائه على مختلف التجهيزات التي ترتبط بإمكانية تحقيق المناظر المسرحية و أداء دورها في العرض المسرحي.

و تعبر جوليان هلتون بلسان بيتربروك" في كتابه المساحة الخالية قائلة أن غرس عمود خشبي ، في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما إلى مكان العرض المسرحي[1] "و نفهم أن هذا العمود بإمكانه خلق حدا فاصلا بين مكان التمثيل ، و المكان المخصص للجمهور ،

فأي مكان يكون صالحا للعرض ، إذ اعتمد على فواصل تحدد الأمكنة و تضع الفوارق في المساحات بين مكان العرض ومكان المشاهدة.

"لقد مر الفضاء المسرحي بالكثير من الإقتراحات و الرؤى و التنظيرات ، على مستوى المعمار و الشكل بغية تحقيق التجديدات المطلوبة في العرض المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية في كل حين من تقدم و تطور ركب الإنسانية[2] "

[1] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ص37
[2] جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص44

فالفضاء حاله حال العناصر المكونة للعرض المسرحي طرأت عليه عدة تجديدات ,و تغيرات ، و استفاد من التطور الذي مس المسرح خصوصا من حيث المعمار و هذا لإثراء اللغة البصرية التي ساهمت في تصويرها مجموعة من" الوسائل ، و مفردات لغة فضاء بصري جديدة1 "

– و طبيعة الفضاء المسرحي يتحقق بمختلف العناصر المتناثرة فيه ، لجعله مكانا جاهزا لتحقيق الفعل الدرامي المشبع بمفردات متجانسة.

" مع تبلور الكثير من المفاهيم المسرحية ومنها بالدرجة الأساس ، ظهور المخرج و ترسخ سلطته في العرض المسرحي الحديث ، و كذلك ظهور مصمم السينوغرافيا حيث بدأ التفنن

و التجريب في شكل فضاء العرض من ناحية المعمار تارة و من ناحية الشكل التقدمي الجمالي تارة أخرى2 "، لقد أعطى كل من المخرج ، و مصمم السينوغرافيا الفضاء المسرحي نظرة جمالية من جهة و بصمة تقنية فنية من جهة أخرى فالتيارات المسرحية و العروض المختلفة ،مهدت بشكل أو بأخر ظهور شكل جديد لفضاء يضم تجهيزات مختلفة ، تحمل أفكار و رؤى متعددة للمخرج تجسد على شكل فرجة ليتمكن المتلقي من ادراكها.

" إن هذه العناصر لا تشكل في حد ذاتها جزءا من العرض المسرحي ولا تكسب هذا المعنى إلا حين يدرك المتفرج وظيفتها و القواعد المتقعرة التي تحكم ، و تنظم إستخدامها3"

فتحديد الفضاء المسرحي يبقى مرهونا بمدى استعاب المتفرج لهذه العناصر ، فإن لم توظف بطريقة جيدة, و دقيقة لا تستطيع هذه المفردات الإشارة إلى هذا الفضاء، تسعى السينوغرافيا المسرحية لإعطاء صورة واضحة للمكان ، لأن أول شيء يظهر للمتلقي هو الفضاء و هذا ما أكد عليه جميل حمداوي" الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي ، و بالتالي فهو الذي يؤثث الفرجة أو يبلورها فنيا ، وبشكلها جماليا و تعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من السينوغرافيا ، و ديكور و أجواء و ظلال4 "، فالفضاء المسرحي.

[1] ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة ، م س ص100

[2] جبار الجودي ، جبار عبودي ،جماليات السينوغرافيا م س ص45

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ، م س ص38

[4] 1جميل حمداوي ، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية ، م،س ص 09

يتحد مع مختلف عناصر العرض المسرحي لتجسيد الفرجة التي تنبثق منها دلالات و إيحاءات التي تساعد في تفعيل الحدث الدرامي.

وفي هذا السياق تعبر باميلا هاورد قائلة " لخلق فضاء فوق خشبة المسرح وعليه فإنها أكثر من مجرد لوحة خلفية للممثلين كما هو الحال دائما في الرقص و السينوغرافيا عمل غير كامل دائما حين يدخل الممثل في فضاء التمثيل و يلتحم بالجمهور1 "

فالسينوغرافيا لوحدها عاجزة على تحقيق الفرجة فهي بحاجة إلى الممثل يكشف على مكوناتها برقصاته وحركاته داخل فضاء مجهز بدقة ليحدث تفاعلا مع الجمهور.

[1] باميلا هاورد، ماهي السينوغرافيا ، م س ص 05

المبحث الثاني :العناصر السمعية في العرض المسرحي (المنظومة السمعية)

II/ العناصر السمعية في العرض المسرحي (المنظومة السمعية)

1* المؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية قديمة 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 تعد المؤثرات الصوتية جزء متمم للعمل المسرحي الناجح.ولأن الفن هو البحث عن كل العلاقات والترابط بين الحياة وبين ما تفرزه من إبداع للإنسان، صار علينا أن نبحث عن تجديد وتحديث في العرض المسرحي من خلال تطوير العلاقة بين سينوغرافيا العرض وما تتضمنه من إنارة وديكور ومؤثرات صوتية وبين النص المكتوب وبينالممثل.

المؤثرات الصوتية هي لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ولا ضير إذا استخدمنا المؤثرات الصوتية بدلا من دايلوك حواري أو حتى مشهد. لان المؤثرات الصوتية هي لغة يمكن لجمهور إن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحاً. وبمراجعة بحثية لمسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة مونز عام 150م، نجدها تتضمن لوحتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكرة لطيفة للإخراج تقول: "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الإلهية لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك بإتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود." هذا يدل على أن المؤثرات الصوتية في المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه.

تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية التي تؤدى اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص1 " ، وذلك للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الأصوات التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام .

[1] .فيليب فان تيجام :تكنيك المسرح، ص101

فالمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقة، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات التي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس، وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها.

وأهم الأدوار والوظائف التي تقوم بها المؤثرات الصوتية هي:

1-الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع ...أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة، وصوت ارتطام الأمواج للإحالة على البحر...الخ.

2- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر...الخ.

3-وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية...الخ.

إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى، بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعهما.

2.1./ ماالمقصود بالمؤثرات الصوتية ؟

إذا كان المسرح يعتمد في الأساس على عنصر الإيهام والإيحاء مجاله في ذلك عالم منظري تتكفل به حاسة البصر: ديكور، إنارة، حركة، فإن هناك عالما غير مرئي تتكفل به حاسة السمع يسهم في إحالة فضاء المسرح المحدود إلى عالم ليست له حدود مكانية. إنه عالم المؤثرات الصوتية والتي عن طريقها نقيم مساحات منظرية غير مرئية، ولكنها مدركة في أذهان ومخيلات الممثلين والجمهور.

ونقصد **بالمؤثرات الصوتية:**

***الإيقاعات الصوتية:** تراتيل الأناشيد

***الضجيج المصطنع**

***الإيقاعات الموسيقية أو مقاطع**

* **الإيقاعات الصوتية**: إذا كان المسرح قد ارتبط في بدايته بالإيقاعات الصوتية: أغاني، ترتيل، أناشيد دينية ثم دنيوية أو ما سمي بالجوقة، فإن هذه الإيقاعات استقلت فيما بعد لتعميم الحدث الدرامي كعناصر سمعية في شكل فقرات محددة بهدف التنويع والإثارة والإثراء، وهذه الإيقاعات قد تهيأ انطلاقا من النص أو التصميم وتنويع مناخ العرض أو لتكسير وتخفيف حدة الحدث إن رأى المخرج حاجته إليها فيعده مع مجموعته (مثلا: الضفادع/الرهوط)، وقد يستعين بالإيقاعات الجاهزة.

***الضجيج الاصطناعي**: الضجيج صوت مسموع ومعبر عن أكثر في شيء واحد، منه ما هو: قديم وثابت: قصف الرعد، صفير الرياح/ركض الخيل/أصوات الحيوان/خرير المياه/هدير البحر/أصوات إنسانية. ومنه ما هو: محدث ومتحول: خطوات الجند/طلقات النار/ضجيج المعارك.. هذا الضجيج بمجموع أنواعه يحدث إراديا في الكواليس لمرافقة التمثيل ولتبرير بعض تطورات الحدث، ويعرض الضجيج بواسطة أدوات مختلفة يحركها محدث الضجيج المختص مباشرة أو يهيئها قبل، ويسجلها على آلة تسجيل، يطلقه حسب الدور المخصص له.

3.1- كيف تستغل المؤثرات الصوتية ؟

حتى تقوم المؤثرات بدورها، على القائم بالإخراج أن يراعي ما يلي:

*التنسيق بين المؤثرات الصوتية والمرئية: مثلا (قصف الرعد) يلازمه تأثير ضوئي (ضوء خاطف)؛ (صفير الرياح) يلازمه تأثير حركي (تحريك الستائر)، وخاصة إذا كان المسرح واقعيا.

*التنسيق مع الأداء: تمشيها مع أداء الممثل حتى لا تطغى وتشوش.

*التعاقب المنسجم مع الموضوع / الحدث بحيث لا تحل بالمضمون أو تقحم.

*مراعاة طبيعية للجمهور: تناسبها مع الذوق الجمالي، تجنب الإبهار.

*اختيار الجهاز المسمع: لا تستعمل الأسطوانات على الحاكي لصعوبة ضبطه.

*تناسب التسجيل مع الجهاز.

*وضع مكبرات الصوت وضعا ملائما (خط مستقيم.)

*مراعاة طبيعة الخشبة والصالة.

*تناسب المؤثرات مع إيقاع المسرحية.

2- الصوت :

قد ينبهر بعضنا عند مشاهدته لمسرحية ما، لما تحتويه من مؤثرات صوتية متعددة، لكنه لا يفكر في مدى صلتها بالعمل الفني، ولا يفكر في حاجتها إليها، ولا مناقشة أسبابها ودورها.

وقلما نجد من يعير لهذا العنصر من عناصر تجسيد العمل المسرحي اهتماما في نقد عملية الإبداعية.

لذا سأحاول باختصار أن ألقي الضوء على هذا العنصرألا وهو الصوت .

ماهو الصوت؟:الصوت اصطلاحا أثر مسموع ناتج عن اهتزازات ولغة أثر سمعي يصدر طواعية واختياريا من أعضاء تسمى أعضاء النطق.

ويحدث في الغالب هذا الصوت أو التصويت عن طريق هواء خارج مـن الرئتين يحدث في طريق خروجه اهتزاز الحبال الصوتية فمرور الهواء المهتز في فراغ رنيني بين تجاويف الحلق والفـم والأنف هو الصوت التي يصدر عن كل الناس وكل القوام بالطريقة نفسهـا فهو الشكل الأول من أشكال التعبير الإنساني عما في النفس وهو البداية الأولى للتخاطب بين أفراد الجنس البشري..فلولا الصوت لما وجد الكـلام.

ولولا الكلام لظل الفكر البشري عاجزا عن التطور ،ويمتاز الصوت علـى بقدرته على الارتفاع والانخفاض، وعلى الانقباض والاتساع ..ويستطيـع الإنسان في محاكاته للطبيعة بإصدار الأصوات وحده ،معبرا عن مكنوناتـه ومواقفه النفسية من الأشخاص والأشياء، فبالصوت ننوح على موتـانا ونزغرد في أعراسنا ،نتأوه أمام من نحب ونتأفف ممن نكره،نقلد الطيـور والحيوان نعلن رأينا السياسي والاجتماعي تأييدا أو استنكارا.

ورغم تطور إمكانيات هذا العصر وقدرة الإنسان على إصدار آلاف الأصوات بالمؤثرات السمعية لكنه في المواقف الحاسمة يلجأ إلى صوتـه المجرد ليؤثر في الآخرين التأثير الأكبر لهذا فالممثل يحتاج إلى صوتــه للتعبير عن المشاعر والمواقف المعقدة والعميقة. وعندما يطور الممثل قدراته على التعبير عن المشاعر بالأصوات وحدها فسوف ينقل هذه القدرة إلى الكلمات ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين وهي (الشحنة العاطفية) الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات .

3- الموسيقى:

الإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي.

وكل من قرأ مسرحيات شكسبير أو ما كتب عن إعماله لا بد أن يدرك أهمية المؤثرات الصوتية في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكّون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلا "موسيقى جدية عميقة من البراجيل"، "موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وغيرها من المؤثرات التي تساعد على تكوين بيئة حية للمشهد في العرض المسرحي.

وقد بلغ استعمال الموسيقي والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقي بعنصر مهيأ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر.

والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي.

إذا بقي استخدام الموسيقى سائدا في مشاهد الحرب والحب والخير والشر إلا إن بعض المخرجين يحاول تجنب الاستعانة بالموسيقى أثناء العرض المسرحي والبعض الآخر يحاول الاستعانة بها عندما يقتضي النص وجود موسيقى في المشهد إما الأخير فهم من يستخدمون الموسيقى بشكل مبالغ فيه إذ يتخذ من الموسيقى وسيلة لسد الفراغات وزيادة وقت العرض المسرحي من خلال موسيقى قد لا تمت للعمل بأية صله ويقول بعض النقاد في مجال المسرح "إن استخدام الموسيقي الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد المشاهدين فقط على الاستمتاع بالعرض بل تساعد كذلك الممثل على أن يبرز طاقاته من خلال إعطائه مساحه للأداء وإظهار مرونة جسمه وخاصة في الإعمال الصامتة.

إلا أن هناك بعضا من المخرجين يتحفظ على استخدام الموسيقى في المسرح لأنها من وجهة نظرة تحطم نقاء الدراما وكان رد الباحثين في مجال المسرح عليه هو أن المسرح الحقيقي كان مزيجاً من فنون عدة وحِرف ولا يزال هكذا إلى يومنا هذا وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط.

وكانت هناك دراسات أجريت حول تأثير الموسيقى على وظائف الجسم قام بها كل من الباحثين (**دوجل**) والباحث (**وندت**) إذ قاما برسم وتخطيط كفاءة العضلات وقد ثبت لدى الباحثين من خلال تخطيط رسم العضلات إن سماع الموسيقى المناسبة يزيد من نشاط العضلات ويرفع كفاءتها مما يرفع بالتالي كفاءة مجموعة النشاطات لدى الفرد, من هنا تكمن أهمية الموسيقى في العمل المسرحي فهي تعطي حافزاً للمثل من اجل إن يبرز مهاراته الفنية لأنه سيرسم لوحة تشكيلية للعمل في مخيلته تتكون من النص والديكور والإضاءة وتوجيهات المخرج والموسيقى التي هي محور العملية الإبداعية للمثل في العرض المسرحي.

وعلى المخرج الذي يريد استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في عمله المسرحي عليه أن يحسن اختيار الموسيقى التي تجذب الجمهور وان لايبالغ في استخدامها.

إذا على المخرج إن يكون ذواقاً في عملية اختيار وتصميم الموسيقى لان مفتاح نجاح العمل بيده وان يكون فكرة (للدرامتورج) أثناء التأليف الموسيقي من خلال تصميم مجموعة من المعزوفات المختلفة التي تجمعها وحدة موضوع وهي فكرة العمل المسرحي وعليه أن يميز بين استخدام الموسيقى في المشاهد وان يستطيع أن يكون دراما موسيقية متكاملة كأن تكون صراعاً بين الخير والشر أو الحياة والموت أو الحزن والفرح وغيرها.

وعليه أن يجعل جميع الموسيقى التي يستخدمها في عمله المسرحي مرافقة لحركات ورقصات درامية وان لا تكون مجرد موسيقى لملء الفراغ مما يسبب مللا لدى المتلقي من تكرار الموسيقى أو طولها غير المبرر. ومن أهم الفنون المسرحية التي تعتمد على الموسيقى في عرضها هي (الاوبريت ومسرح العرائس والأوبرا والباليه والبانتو مايم "المسرح الصامت "والدراما دانس "الرقص الدرامي).

4* العلاقة بين المسرح والموسيقى :

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، في أصقاع مختلفة .من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية.

"وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل[1] "، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته" وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته[2] ."

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي، إلى المتفرج" فيه تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي[3] "، كما أنها تستطيع الإيحاء بشعور أو بانفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسيقى بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا أخرى مختلفة:

1-أنها تحيل إلى عصر من العصور، وبهذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة.

2-كما أنها تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد المتفرجة على التعرف عليها وتميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متنكرة.

3-تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعه، وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات.

إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم بل تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج، وعلى علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى.

---

[1] فيليب فان تيجام :تكنيك المسرح، ص100

[2] المرجع نفسه، ص50

[3] .محمد التهامي العماري :مدخل لقراءة الفرجة، ص105

وقد يستفاد من بعض المؤثرات الموسيقية. المقاطع الموسيقية: وهذا العنصر له أهمية قصوى إذا وظف على الوجه الأمثل. ذلك أن اختياره وتوظيفه يحتاج إلى معاناة فنية وحساسية دفينة وأهمها:

*فن الأوبرا: دراما موسيقية ملحنة بكاملها من الأوبرت؛

*فن الأوبرت: الذي لا يختلف عن الأوبرا إلا في كونه خفيفا ومرحا تتخلله فواصل من الإلقاء السريع بهدف الإسراع بالحدث الدرامي الذي كثيرا ما يتباطأ بسبب الأغاني المتتالية. وعلى أي، فالموسيقى التي تقصد هي تلك المقاطع التي توظف لخدمة الدراما، ووضعها بطريقة تساعد على تشخيص المواقف الدرامية ولتقديم التكامل السمعي مع الدراما المرئية وتلعب دورا كبيرا في رسم الخط التعبيري بشكل يشد المشاهد أو المستمع إلى العمل المسرحي بجانب باقي المؤثرات.

وهذه المقاطع الموسيقية هي:

1 نوع مبتكر: ويسند إلى أخصائي يبدع مقاطع موسيقية ذات علاقة بروح المسرحية وأجوائها تساير الحدث وتبرر تداخله.

2نوع منتقى ومستقى: ويؤخذ من أعمال موسيقية موضوعة سلفا بنفس الشروط.

وقد عرف المسرح موسيقيين متخصصين في هذا المجال، بل ارتبطت بعض الأعمال المسرحية بأسماء نذكر منها:

بيتهوفن: مسرحية ''ايجمنت 1787

مندلسن: مسرحية ''حلم صيف''

تشايكوفسكي: مسرحية ''روميو وجولييت''

ايستروفيسكي: مسرحية ''هاملت''

كريك بركنت: مسرحية ''ابسن''

سلامة حجازي: بعض المسرحيات الغنائية

سيد درويش: بعض المسرحيات الغنائية

المبحث الثالث : وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي:

تلعب السينوغرافيا في المسرح جملة من الأدوار الهامة والتي تفضي مظاهر جمالية .هذه الأخيرة التي تعزز المضمون الأدبي والفكري للعمل المسرحي، من أجل أن تقدمه للجمهور في أبهى حلة ممكنة، بينما تكون لكل مظهر وظيفة معينة ومن هنا يمكن تلخيص وظائف السينوغرافيا في العرض المسرحي وهي كالتالي :

1- الوظيفة المعمارية:

عرف المسرح منذ القديم نفسه داخل المحيط المعماري، وهنا وجب التفريق بين عمارة المسرح كبناية مخصصة لتقديم العمال المسرحية وهي مهيأة لاستقبال الفرقة المسرحية وكذا الجمهور، وبين المعمار المسرحي السينوغرافي الذي مكانه فوق الخشبة، فالأولى تحتضن العمل المسرحي أما الثانية فيحتضنها هذا العمل، فهذه الأخيرة هي عمارة افتراضية مؤقتة وذات غرض فني بحت، أما العمارة الأولى فهي حقيقية دائمة وذات منفعة ثقافية واجتماعية.

قد استفادت السينوغرافيا من فن العمارة خصوصا في عروض المسرح الواقعي، كما تستفيد من علوم وفنون أخرى أو كما يقول الأستاذ سعدي عبد الكريم "ويبقى على قمة تلك العلوم والفنون النبيلة السامية علم (الهندسة المعمارية)، ذلك العلم الهندسي التقني الفني الراقي ليكون منهال خصبا، ومعاضدا ومساهما من طراز رفيع، لتتمكن السينوغرافيا من ترجمة فعلية جمالية للمؤثث الصوري المرئي لفضاء المشهد المسرحي[1]"، فإنه من المطلوب الضروري أن يتحكم السينوغراف في التقنيات الأساسية لعلم الهندسة المعمارية، ليتمكن من بناء الجانب المعماري للسينوغرافيا حسب المبادئ الهندسية الثابتة في العمارة، وهذا لا يتنافى مع إعمال الخيال وابتكار الأشكال المعمارية غير المألوفة.

[1] سعدي، عبد الكريم، المخرج السينوغرافي المؤسسة الجمالية المفسرة للعرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع النور:
http://www.alnoor.se/article.asp?id=57809
بتاريخ 15-09- 2009تاريخ التصفح 06-09-2015

قد تحدث المفارقة أن يبتكر السينوغراف تصاميم معمارية للعرض المسرحي ثم يأتي مهندس معماري تعجبه هذه التصاميم فيحولها إلى مخططات ومشاريع في الهندسة المعمارية، وبهذا تكون السينوغرافيا المسرحية قد تخطت الحدود وانتقلت إلى واقع الناس.

2- الوظيفة التعبيرية:

تشترك السينوغرافيا مع الممثل في التعبير حيث تسهله وتجعله أكثر وضوحا أو كما يقول حسن عثمان: "في التشكيل أنت أمام مساحة من اللون والكتل والصور والمواد المختلفة كما هو شأن الديكور ومجموعة الأزياء والإضاءة التي بإخضاعها لفن التصميم تثري العرض المسرحي وتقدم في النهاية وسيلة تعبيرية [1]"، ذلك أن التعبير في المسرح يتطلب غالبا وسائل مختلفة و متعددة تجعلها السينوغرافيا متلائمة و تقدمها في شكل وسيلة تعبيرية مركبة، هذا التنوع يجعل التعبير غاية في التكثيف والتأثير.

يعاب على المسرح الفقير خلوه في أغلب العروض من عناصر السينوغرافيا الأساسية، فيتحمل الممثل في هذا النوع من المسرح كل المسئولية فيما يتعلق بالتعبير، ويضطر المتفرج إلى البناء الخيالي للبيئة السينوغرافية بواسطة التصور، وهذا المثال يبرز أهمية السينوغرافيا في التعبير بل يبين بأن للسينوغرافيا وظيفة تعبيرية من الضروري ممارستها.

.

3- الوظيفة التواصلية:

توجد علاقات تبادلية بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، فكل عنصر يحاور الآخر أو أنهما يشتركان في صياغة الخطاب البصري أي "أن المصمم يضع في اعتباره اللغة والخامة الصورية التي يشارك الآخر بها من منظور الفكرة المعاصرة التي يسعى إلى تحديثها في التطبيقات والمعالجات التجديدية التي يسعى لتوصيلها، وبذلك تحقق التواصل بين الخامات ودلالتها وتفاعلها مع مكملات العرض

[1] عثمان، حسن، السينوغرافيا تشكيل يترجم النص المسرحي بصريا، مقالة منشورة بمجلة الخليج:
http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/7467620a-8cf9-4309-ab92-d7bcba8f32d1
بتاريخ: 22-06-2014 تاريخ التصفح: 11-07-2015:

المسرحي من جوانبها الحركية والإيقاعية والرمزية[1]"، إذن هناك وظيفة تواصلية للسينوغرافيا، و يمكن رصد نوعين من هذا التواصل، فهناك التواصل بين العناصر السينوغرافية فيما بينها فوق الخشبة، وهناك التواصل بين الخشبة وما عليها وبين الصالة ومن فيها.

4- الوظيفة التخييلية:

يحتل التخييل في السينوغرافيا مكانه الأول، فهو الذي يمكن السينوغراف من إبداع الصور الجديدة وكذا تكوين العالقات بين مختلف عناصر السينوغرافيا كما يقول جواد الحسب":وظيفة السينوغرافيا هي تكييف المكان لكي يكون ملائماً للعرض المسرحي [2]"، حيث تتطلب عملية التكييف هذه قدرات تخيلية استثنائية. تلعب خصائص الخيال الإنساني دورها في توليد الأفكار والصور حيث "يعتبر علماء النفس أن عنصر الطالقة من المميزات الأساسية للخيال الجموح الذي يحفز القوى المحركة الداخلية للمبدع وخاصة منها العقل، الذي ينتج كمية كبيرة من القدرات حول موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بحيث يستطيع الفنان المبدع الموهوب توليد بدرجة مرتفعة سيولة من الأفكار على مستوى التشكيل الحركي المفعم بالحياة المتنوعة والإيقاعات الصوتية التي يراها تخدم خطاب عرضه المسرحي" [3]، وهذا المحصل الخيالي المنقول إلى عالم الوجود المادي فوق خشبة المسرح هو أيضا يثير خيال المتفرج ليتصور هو الآخر عوالمه الخاصة. يوجد هذا التداخل الحتمي بين ما هو حقيقي وما هو متخيل لينتج الدهشة البصرية " فالفضاء الذي يلعب فيه الممثلون هو بالضرورة فضاء حقيقي ومتخيل في الوقت نفسه، إذ الفضاء الحقيقي الذي تتحرك فيه أجساد الممثلين يصبح فضاء متخيال من المفروض أن تتطور فيه الشخصيات والعالقة بين هذين الفضاءين هو ما تحاول أن ترسمه السينوغرافيا[4]"، رغم أنها تفشل غالبا في رسم الخطوط الفاصلة بين الحقيقة والخيال، لتترك خيال المتفرج متحفزا دائما ومنهمكا في مغالبة التوتر.

---

[1] طارق، العذاري، تطبيقات السينوغرافيا بين العلمية والعشوائية، مرجع سابق.

2 جواد، الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، مرجع سابق.

3 بن يحيى، علي عزاوي، رؤية استبصارية في عالم تقنيات إلخراج المسرحي، مقالة منشورة بموقع الفكر: http://www.alfikre.com/articles.php?id=10431، بتاريخ 01-02-2015 تاريخ التصفح 28-12-2015

[4] يونس، لوليدي، رفع الستار ..السينوغرافيا وظائف واتجاهات، مقالة منشورة بموقع راية: http://www.raya.com/home/print/f6451603-4dff-4ca1-9c10-122741d17432/8b63eb21-14c7--429a

كما يرى بعض الدارسين أن للسينوغرافيا وظائف كثيرة قد يصعب حصرها لكن قد يمكن إيجازها في نقاط كالتالي[1] :

1. تأثيث خشبة المسرح وتأطيرها.
2. تنظيم الركح والفضاء المسرحي.
3. ترويج ثقافة بصرية إلى الجانب اللغوي اللفظي.
4. تجسيد الكلمات وتجسيم الحوارات وترجمتها بصريا قوامها الحركة والجسد.
5. رسم التصورات الدرامية من أجل إضفاء معنى على الفضاء.
6. تشكيل معاني النص بصريا ودالليا وسيميائيا.
7. خلق فضاء مناسب للنص وهو يتحول إلى عرض درامي.
8. إضاءة الخشبة وتعميرها وإثرائها موسيقيا.
9. شرح المشاهد المسرحية وتفسيرها وتوضيحها.
10. توفير اأجلواء المناسبة الموحية والممهدة للعرض المسرحي.
11. توفير اإليقاع المكاني والزمني لحضور الممثل فوق خشبة الركح.
12. التأثير في المتفرجين ذهنيا ووجدانيا وحركيا عن طريق الديكور وبناء المناظر.
13. تبليغ الرسائل الغامضة وتبسيطها عبر مجموعة من المؤشرات اللفظية والحركية.
14. إخضاع الكتل واألوان والضوء والصوت لرؤية إخراجية فنية واحدة.

a5-644c28e0342783 بتاريخ 19-08-2008 تاريخ التصفح 13-09-2015

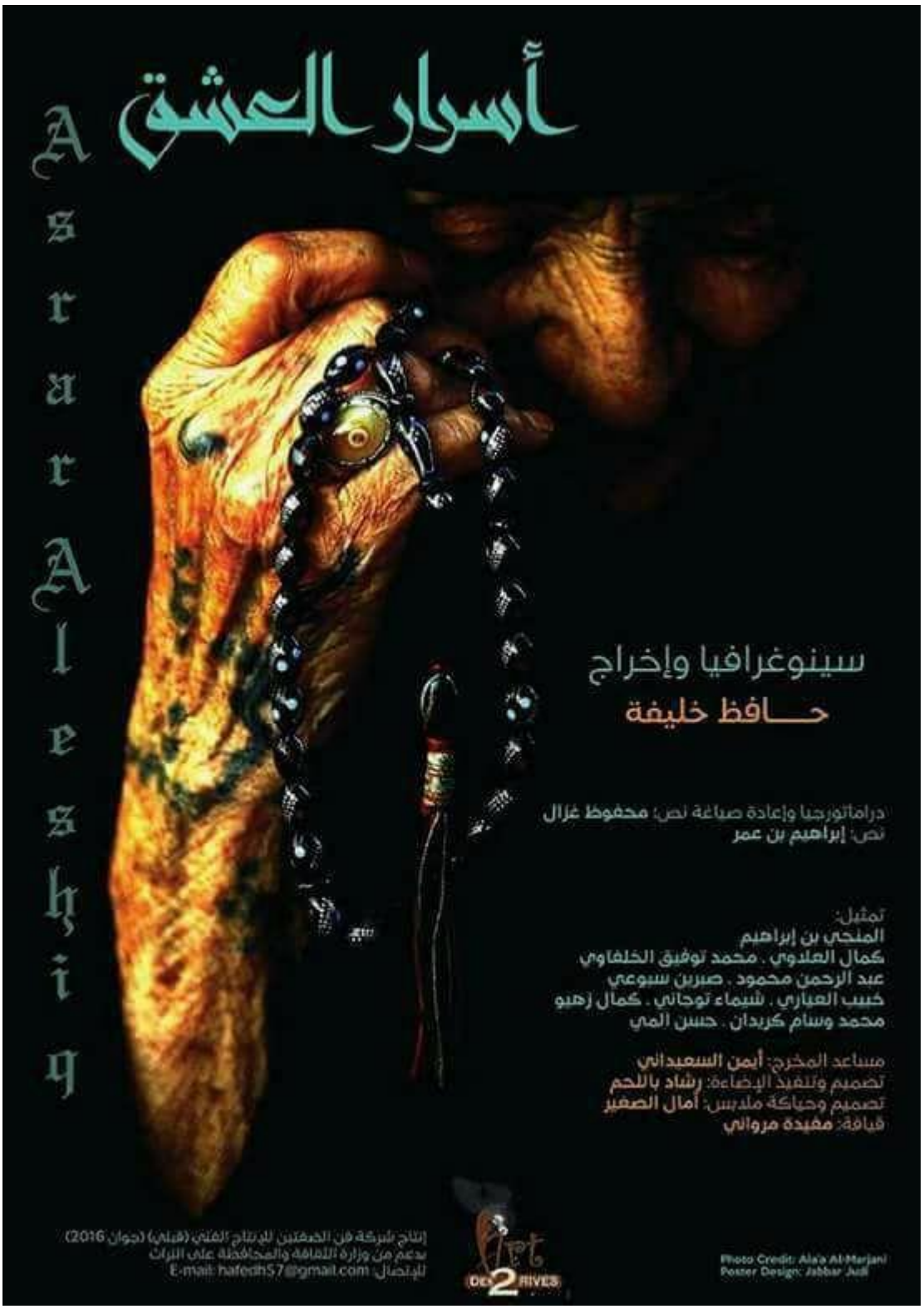
[1] 2 http://baht21.blogspot.com/2012/03/blog-post_8501.html

الفصل الثالث

دراسة سينوغرافية لمسرحية "

أسرار العشق "

- المبحث الأول: قراءة لمسرحية " أسرار العشق "
- المبحث الثاني: التقنية والدلالة
- المبحث الثالث: التنوع السينوغرافي في مسرحية "


أسرار العشق
Asrar Aleshq
سينوغرافيا وإخراج
حـــافظ خليفة
دراماتورجيا وإعادة صياغة نص: محفوظ غزال
نص: إبراهيم بن عمر
تمثيل:
المنجي بن إبراهيم
كمال العلدوي . محمد توفيق الخلفاوي
عبد الرحمن محمود . صبرين سبوعي
خيب العياري . شيماء توجاني . كمال زهيو
محمد وسام كريدان . حسن المي
مساعد المخرج: أيمن السعيداني
تصميم وتنفيذ الإضاءة: رشاد باللحم
تصميم وحياكة ملابس: أمال الصغير
قيافة: مفيدة مرواني
إنتاج شركة فن الحرفتين للإنتاج الفني (قبلي) (جوان 2016)
بدعم من وزارة الثقافة والمحافظة على التراث
للإتصال: E-mail: hafedh57@gmail.com
Photo Credit: Ala'a Al-Marjani
Poster Design: Jabbar Judi

المبحث الأول :مسرحية " أسرار العشق "

1-ملخص المسرحية :

كشف المخرج التونسي **حافظ خليفة** في مسرحيته الجديدة التي تحمل عنوان «أسرار العشق» المنحى الصوفي الذي اتخذه الأديب والفيلسوف **فريد الدين العطار** في كتابه «**منطق الطير**»، الذي حظي بعظيم التقدير والمنزلة الرفيعة بفضل ما قدمه للمكتبة الشرقية من مؤلفات، ومن خلال فكره المتصوف المختلف عن بقية المريدين..

ويشارك في هذا العمل المسرحي مجموعة من ممثلين آمنوا بتجربة **حافظ خليفة** ورؤيته الفكرية بعيدًا عن المسرح التجاري، ومن بينهم عبد الرحمان محمود والمنجي بن إبراهيم وكمال العلاوي ومحمد توفيق الخلفاوي وخبيب العياري وشيماء توجان وكمال زهيو ومحمد وسام كريدان وحسن المي. أما النص فهو للمسرحي **إبراهيم بن عمر**، و**الدراماتورجيا وإعادة الصياغة** ل**محفوظ غزال**، والسينوغرافيا والإخراج **لحافظ خليفة** ويساعده في الإخراج أيمن السعيداني، أما تصميم الإنارة وتنفيذها فهو لرشاد باللحم، وفي تصميم وحياكة ملابس آمال الصغير وفي القيافة مفيدة المرواني .

*وتقود مسرحية «أسرار العشق» المتفرج ضمن رحلة في عوالم العشق الإلهي وأسراره، والبحث عن الذات القادرة على تحديد كنه الوجود الإنساني، وولوج إلى دنيا الصوفية للبحث عن الذات الإلهية انطلاقًا من الذات الإنسانية بنفس مسرحي تجريبي معاصر. واعتمد حافظ خليفة الذي يبحث عن رؤية مختلفة في عالم المسرح في عملية الإخراج على منحى تجريبي، وذلك من خلال المراوحة بين النص الملفوظ الشفوي والنص المرئي المشاهد، من خلال الاعتماد على مشاهد كوريغرافية ..

وفي هذا الشأن، قال الناقد الفني حافظ الشتيوي إن مسرحية «أسرار العشق» تعبر عن تمازج بين اللعبة الجسدية واللعب على التقنيات المشهدية المعاصرة، باعتماد كلي على الإنارة المشهدية الثابتة والمتحركة وخيال الظل الثابت والمتحرك.

وقد وافق خليفة، فريد الدين العطار، في اعتباره الطريق الصوفي وسيلة لضبط النفس وطريقًا للمجاهدة، وغاية لإدراك ما خفي من أسرار، وهذا الأمر لن يدرك إلا من خلال المناجاة والمدح وذم التعصب.

ويوظف خليفة نطق الطيور بأفكار البشر للتعبير عن اختلاف البشر فيما بينهم، وجعل الطيور تسعى

جاهدة حتى تدرك الاتصال بالله، من خلال رحلة بحث عن الطير الخرافي أو الطير المنشود في رؤية مجازية، حيث تقود الرحلة طائر الهدهد الذي قاد سليمان الحكيم إلى ملكة سبأ، فتطول الرحلة ويتراجع عدد كبير من الطيور تحت أعذار مختلفة، بحيث لا يبقى في نهاية المطاف سوى 30 طائرًا، تقرر الاستمرار في رحلة البحث وهؤلاء يمثلون من الناحية الرمزية، الصوفيين الثلاثين الذين يصرون على مواصلة الرحلة، تابعين الهدهد، قاطعين الفيافي والتضاريس. أما الوديان السبعة التي ترمز هنا إلى مراتب الوصول الصوفي السبع، فهي: وادي الطلب ووادي العشق ووادي المعرفة ووادي الاستغناء ووادي التوحيد ووادي الحيرة، وأخيرًا وادي الفقر والغناء، الذي هو أصعب الوديان وآخرها، فإذا ما تمكنت الطير من اجتيازه، وصلت إلى مبتغاها ونالت رضاها.

ووفق متابعين لمسيرة حافظ خليفة الإبداعية، فقد واصل من خلال مسرحية «أسرار العشق» غوصه في التراث العربي، كاشفًا عن كنوز أدبية ومنارات فكرية وإبداعات لامست الفكر الإنساني، وهو بذلك يدغدغ الفكر ويرحل بالمتفرج إلى عوالم مختلفة تدعوه للمشاركة في التفكير، عوضًا عن الاستهلاك السلبي للأعمال الإبداعية.

2 – الفكرة :

العمل عبارة عن رحلة في عوالم العشق وولوج إلى دنيا الصوفية للبحث عن الذات المتماهية بالذات الالهية. ويتنزل هذا العمل وفق ما ذكره المخرج في عداد الأعمال التي تبحث عن إعادة اللغة العربية للمسرح بعد هذا التراجع الكبير في الاعتماد على النصوص المسرحية باللغة العربية التي تحمل في طياتها عمقا في الطرح والمعاني.

وقد قام المؤلف والكاتب المرحوم إبراهيم بن عمر بكتابة النسخة الأولية للنص معتمدا على أفكار كتاب منطق الطير ولكنه وافاه الأجل بيوم 5 أكتوبر 2015 ولم يكتب له أن يشهد إبداعه على الركح، وأثناء التمارين والعمل على الركح وفي ظل غياب الكاتب المغفور له، تم الإلتجاء الى الكاتب الدكتور محفوظ غزال الذي قام بالصياغة الدراماتورجية ومراجعة وتحيين ما يتلاءم مع الإشكاليات المطروحة.

3– حكاية العمل:

يلتقي كل من معاذ وصخر وبلقيس ويحي بالهدهد في حالة تيه وحيرة ليطلبوا منه أن يرشدهم إلى اله الطير.. فيأخذهم في سفر مضني من وادي إلى آخر.. فتبدو الرحلة مضنية للبعض ويتيه البعض الآخر في وديان الحيرة وخلال هذه الرحلة نكتشف خفايا العشق وأسراره.

4– النظرة الاخراجية:

هذا العمل هو سفر في عالم العشق الالاهي وبحث عن الذات القادرة على تحديد كنه الوجود الإنساني وما عاشه الإنسان العربي من تغيرات جذرية على مستوى الجغرافيا السياسية إلا خير دليل على محاولاته التصالحية مع ذاته ورغبته في إشباع ذاته بمفهوم الحرية الخاص به وبالمفهوم المطلق لها حتى يغير حياته ومصيره وبالتالي وجوده.

يقدم العمل بنفس تجريبي وذلك من خلال مراوحة النص الملفوظ والنص المرئي من خلال الكوريغرافيا المقدمة واللعب على التقنيات المشهدية التي ستساهم في اكتمال المشهد مع اعتماد سينوغرافيا متحركة بالاعتماد على الإنارة بشكل رئيسي في تقسيم الركح والتحول من مشهد إلى آخر.

5 - تقديم لكتاب منطق الطير:

ينضوي كتاب «**منطق الطير**» ضمن تقاليد الأدب الرمزي التي تمتد من مسرحية «العصافير» لأريستوفان، حتى زمن **فريد الدين العطار** نفسه (هو الذي عاش بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر)، وتصل إلى ذروتها في أعمال يرى كثيرون أن **العطار** تأثر بها في شكل مباشر مثل «**رسالة الطير**» **للغزالي**، و«**رسالة الطير**» **لابن سينا** و«**مثوية سنائي**» **و**«**رسالة الغفران**» **لأبي العلاء المعري**. ولكن من الواضح أن فريد الدين العطار، بعد أن استوعب تلك الأعمال كلها، وقرأها في تفاصيل تفاصيلها ملاحظاً كيف تتطابق مع ما كان يريد هو أن يقوله، وضع عملاً ذاتياً شخصياً يعبّر، في الجوهر، عن فكرة الصوفي الحلولي، ويتميز بأسلوب شيق وعميق من الصعب القول انه ميّز أيا من الأعمال الأخرى التي نشير إليها هنا. مهما يكن من أمر، فإن كتاب «منطق الطير» هو في نهاية الأمر، وصف أدبي رفيع المستوى لحكاية رحلة وبحث، كما يليق بالأعمال الصوفية الكبيرة أن تكون.

5-1 فريد الدين العطار:

فريد الدين العطار واسمه محمد وكنيته أبو حامد، أما فريد الدين فهو لقبه، في **نيسابور**، أما تاريخ ولادته فالمرجح (وفق جمعة) انه العام 513 هـ. (1142م. تقريباً). ولقد عرف **فريد الدين** ب**العطار** لأنه كان يعمل في العطارة وهي مهنة أبيه من قبله. وهناك حكايات كثيرة، أكثرها ذو طابع أسطوري، تُروى عن تحول العطار من تجارة العطور إلى التصوف. المهم انه تصوف ذات يوم واعتزل في صومعة وراح يتلقى الدروس على عدد من المشايخ... غير أن من المؤكد أن العطار قد تأثر إلى حد كبير بحجة الإسلام أبي حامد الغزالي، ما يجعل من المفترض انه كان شافعياً من ناحية المذهب. وفي الوقت نفسه معروف أن فريد الدين درس الطب والصيدلة وعلم الكلام، كما قرأ سير الشيوخ الذين سبقوه. وهو، متابعاً الغزالي، كان كثير الحذر تجاه الفلسفة والفلاسفة، إلى درجة يرى معها البعض أن «منطق الطير» إنما هو كتاب قد وُضع أصلاً من اجل دحض الفلسفة، وفي تعارض مع «رسالة الطير» لابن سينا.

أسرار العشق

6- الجذاذة الفنية

اسم العمل: أسرار العشق

فكرة من : كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار

مدة العرض: 55 دقيقة

نص: ابراهيم بن عمر

دراماتورجيا و إعادة صياغة نص : محفوظ غزال

سينوغرافيا و إخراج: حافظ خليفة

تمثيل:

عبد الرحمان محمود, المنجي بن ابراهيم, كمال العلاوي,محمد توفيق الخلفاوي, خبيب العياري,شيماء توجان,كمال زهيو,محمد وسام كريدان,حسن المي

مساعد مخرج: أيمن السعيداني

مصمم و منفذ انارة : رشاد باللحم

تصميم و حياكة ملابس: امال الصغير

ماكياج: مفيدة مرواني

انتاج: شركة فن الضفتين للانتاج

بدعم من وزارة الشؤون الثقافية التونسية 2016

المبحث الثاني : التقنية والدلالة

مسرحية " أسرار العشق" هي رحلة في عوالم العشق وأسراره وولوج إلى دنيا الصوفية للبحث عن الذات الإلهية انطلاقا من الذات الإنسانية بنفس مسرحي تجريبي معاصر.

إذ يلتقي كل من معاذ و صخر وبلقيس ويحي بالهدهد في حالة تيه وحيرة لما أل إليه الإنسان من سفك للدماء و حروب ليطلبوا منه ان يرشدهم إلى السيمرغ أي الملك أو الذات الإلهية.. فيأخذهم إليها في رحلة مضنية من وادي إلى أخر كاشفا لهم خفايا العشق و أسراره

1- أسرار العشق و منطق الطير:

مهما يكن من أمر، فإن كتاب «**منطق الطير**» هو في نهاية الأمر، وصف أدبي رفيع المستوى لحكاية رحلة وبحث، كما يليق بالأعمال الصوفية الكبيرة أن تكون. ولسوف نرى بعد قليل أن هذا البحث إنما كان في نهاية المطاف، بحثاً عن الذات، أو بالأحرى عثوراً على الذات بعد رحلة البحث الشاقة. ومن يقوم بالرحلة هنا هو الطيور، على عكس ما يحدث في بقية الأعمال المشابهة، حيث يكون السعي في معظم الأحيان، سعياً بشرياً للبحث عن الحقيقة.

ومن هنا، فإن لدينا في «**منطق الطير**» مجموعة تمثل كل الطيور التي كانت البشرية تعرفها حتى زمن **فريد الدين العطار**. ويروي لنا النص في بدايته كيف أن هذه الطيور تجتمع ذات يوم وتقرر البحث عن ذلك الطائر الذي يمكنها أن تجعل منه ملكا عليها. والطائر المنشود هو ذلك الطائر الخرافي الذي يحفل الأدب الفارسي بوجوده منذ بدايات وجود ذلك الأدب: **السيمرغ**... وهو يعادل العنقاء في الأساطير العربية، **وطائر الفينيق** في الأساطير القديمة. وتقرّر الطيور القيام بالرحلة التي توصلها إلى **السيمرغ**، أما الدليل الذي تعمد الطيور إلى اختياره ليقودها في الرحلة فهو **الهدهد**، الذي كان هو من قاد **سليمان الحكيم** إلى **ملكة سبأ** .

2- رموز وايحاءات:

أمام صعوبات السفر واليأس الذي يداخل الكثيرين إذ تطول الرحلة، يتراجع الكثير من الطيور بأعذار مختلفة، بحيث لا يبقى في نهاية الأمر سوى ثلاثين طائراً، تقرر الاستمرار في رحلة البحث. وهؤلاء، رمزياً، هم الصوفيون بالطبع. هؤلاء الثلاثون (ويعادل نعتهم بالفارسية كلمة «سيمرغ»، ما له دلالة واضحة)، يواصلون الرحلة، إذا، تابعين الهدهد، قاطعين الفيافي والتضاريس، ولا سيما الوديان السبعة، التي ترمز هنا إلى مراتب الوصول الصوفي السبع: وادي الطلب، وادي العشق، وادي المعرفة، وادي الاستغناء، وادي التوحيد، وادي الحيرة، وأخيراً وادي الفقر والغناء، الذي هو أصعب الوديان وآخرها، فإذا ما تمكنت الطير من اجتيازه وصلت إلى مبتغاها. وبالفعل تتمكن الطيور من الوصول، في المقالة الخامسة والأربعين من الكتاب، إلى السيمرغ وتجد نفسها في حضرته: «سيمرغ» (ثلاثون طيراً) تواجه الـ «سيمرغ» (الطائر الخرافي المطلوب منه أن يكون ملك الطير). ويتحول المشهد هنا إلى لعبة مرايا، إذ تكتشف الطيور الواصلة إلى مواجهة عرش السيمرغ، انه إنما هو انعكاس لذاتها، وأن ثمة توحّداً تاماً بينه وبينها... والرمز واضح هنا: انه الحلول الذي يهيمن على الفكر الصوفي.

3- اللعبة الإخراجية والسينوغرافيا لحافظ خليفة:

إن حالة التصدع الروحي والتيه في عالم المادة الذي أصبح مسلطا على إنسان اليوم بجعله عبد التسابق وراء قشور دنياه ويرتبط أكثر فأكثر بمادتها مما أقفر ذاته من ذاته وحولها غريبة عنه مما ولد له فراغا روحيا داخل هذه الدوامة من العوالم الافتراضية، وعن جراء هذه الثورة التكنولوجية التي أصبحت تحاصره من كل الزوايا فأضحى تابعا لكل ما هو مادي وحسي.

هذا العمل هو سفر في عالم العشق الالاهي وبحث عن الذات القادرة على تحديد كنه الوجود الإنساني،وما عاشه الإنسان العربي من تغيرات جذرية على مستوى الجغرافيا السياسية إلا خير دليل على محاولاته التصالحية مع ذاته ورغبته في إشباع ذاته بمفهوم الحرية الخاص به وبالمفهوم المطلق لها حتى يغير حياته ومصيره وبالتالي وجوده.

العمل هو روح المخرج قدم بنفس تجريبي و ذلك من خلال مراوحة النص الملفوظ والنص المرئي من خلال الكوريغرافيا المقدمة و اللعب على التقنيات المشهدية, التي ستساهم فياكتمال

المشهد مع اعتماد سينوغرافيا متحركة معتمدين في ذلك على الإنارة بشكل رئيسي في تقسيم الركح والتحول من مشهد إلى آخر.

فالسينوغرافيا المشهدية تعتمد أساسا على اللعب في فضاء مفتوح وفارغ فالإنارة هي وحدها المحددة لسينوغرافيا هذا العمل وخاصة في مشاهد العبور من وادي إلى آخر.

4- شخصيات أسرار العشق :

4 -1 الهدهد: شخصية عارف

يعتبر الهدهد هو المرشد وهو الطريق و الطريقة..هو الرفيق الهادي في هذه الرحلة و المعين على مشاقها,هو العبارة في انهار الشك و الرهبة,ووجود الهدهد ضروري و رئيسي لكل سالك دروب العشق,فهو بمثابة شيخ الطريقة للموريدين, و فاتح الأبواب المغلقة أمام أسرار الذات و العشق.

و ما تسميته بالهدهد إلا وفاء لما ورد بكتاب منطق الطير لفريد الدين العطار و الذي ورد على لسان الطيور,و سيقدم على الركح كشخصية عارف و موغل في الصوفية.

4 -2 شخصية صخر:

فهو اعتماد مقصود لما ترمز من التصاق بالمادة و التراب و من كل ما هو حسي إضافة إلى الصلابة و القسوة بالمعنى الحسي, ومن خلاله نقارب المادة الطبيعية في تعاملها مع كنه الذات و مدى تأثيرها بالعشق و كان بوهج العشق قادر على ذوبان الجماد الصلب فما بالك بالإنسان,فالصلابة و الشدة بمعترك الدنيا تحجبان سبل الوصول إلى متع العشق و أسراره وبالتالي ملامسة الذات.

4-3 : المراة بلقيس :

و من خلالها إحالة إلى الملكة بلقيس .

4-4 : يحي :

يحي و هو إحالة إلى يحي بن زكريا الواعظ المهم في تاريخ الفكر الديني .

4-5 : معاذ :

شخصية معاذ وهو الملاذ ,و المعتصم و المحصن ,و المحفوظ من الله تعالى .

4-6 : الطيف :

وأخيرا الطيف وهو الضمير الالاهي و هو أيضا ضمير الإنسانية العالم بأسرار الأمور والشاهد على الحال الذي تعيش فيه الإنسانية.

ولم يكن المكان وحده رمزيّا ولا الإضاءة أيضا، بل إن أسماء الشخصيات بدورها اكتست بُعدا رمزيا، فشخصية "طائر الهدهد" مثلا التي جسدها الممثل منجي بن إبراهيم هي شخصية عارفة تستدل بها بقية الشخصيات على المكان، مثلما ورد اسمه في القرآن الكريم على لسان النبي سليمان، مما يخدم المنحى الصوفي للمسرحية .

ومن الشخصيات التي اكتست طابعًا رمزيًّا هي ‘‘الطيف’’ أو الملائكي ويدلّ على الاطلاع على أمور الناس وأسرارها وشاهد عليها يوم البعث، إلى جانب شخصية ‘‘بلقيس’’ وهي ملكة سبأ وما ترمز إليها قصورها من رغد العيش والسلطة والجاه .

وخدمت اللغة العربية الفصحى التي كُتب بها نص مسرحية ‘‘أسرار العشق’’ التوجّه العام للعرض في صوفيته وروحانيته، كما ساعدت اللغة الشعرية الارتحال داخل الذات البشرية رغبة في التمرّد عن الواقع والبحث عن المعنى المنشود وتحقيق الكينونة الإنسانية في عالم مثالي .وساهم الشعر أيضا في تعميق المعنى وتجاوز العالم الأرضي للتحليق في العالم السماوي.

تبدو نهاية الشخصيات في هذا العالم الصوفي الذي انتهجته للعزلة والاختلاء للتخلص من الجسد، نهاية تراجيدية، رغم أن المخرج لم يعلنها، وترك باب التأويل مفتوحا دون أن يبتّ في المسألة. ولكن النص الذي تلفظ به ‘‘الطيف’’ في نهاية المسرحية ‘‘يا لوعة الإنسان لا يعتدل كالعود ولا يصمد أمام البروق’’ يدلّ على أن رحلة الشخصيات في عالم التصوّف لم تصمد أمام قوى الطبيعة الخارقة، وانتهى الصراع بهزيمة الإنسان وعودته إلى العالم الأرضي. وينهي ‘‘الطيف’’، بما هو شخصية عليمة، كلامه بالقول ‘‘الطريق يحتاج إلى الماء ولا يحتاج إلى دماء’’. وهي دعوة إلى إيقاف نزيف القتل وانتهاج الحب كقيمة سامية في الحياة لتحقيق السلام والطمأنينة وتحقيق الكيان المنشود

المبحث الثالث : التنوع السينوغرافي في مسرحية " اسرار العشق "

- التنوع السينوغرافي في مسرحية " اسرار العشق "

العمل المسرحي "أسرار العشق" كساه حافظ خليفة الكثير من روحه الفنية الإبداعية بمشهدية جمالية متفردة على عادته في التعاطي مع الطقس الصوفي والفكر الحضاري في كل أعماله المسرحية التي تعانق الجمال في مشهديتها والعمق في المضمون الفكري العميق وتشريح الواقع بصفاء إبداعي رائق ودقة وتفرّد. وهي من أسرار هذا النجاح الإبداعي الهادئ لحافظ خليفة.

- مسرحية « أسرار العشق » هي مغامرة وجودية أخرى للمخرج حافظ خليفة يغوص فيها في عالم التصوف بعد « طواسين» و«برزخ» و«مراحيل» ولكن تصوف هذه المرة جاء في شكل رحلة في عوالم العشق و أسراره والولوج إلى دنيا الصوفية للبحث عن الذات الإلهية انطلاقا من الذات الإنسانية بنفس مسرحي تجريبي معاصر من خلال كتاب «منطق الطير» لفريد الدين العطار ، إذ يلتقي كل من معاذ و صخر و بلقيس و يحي بالهدهد في حالة تيه و حيرة لما آل إليه الإنسان من سفك للدماء و حروب ليطلبوا منه أن يرشدهم إلى السيمرغ أي الملك أو الذات الإلهية فيأخذهم إليها في رحلة مضنية من وادي إلى آخر كاشفا لهم خفايا العشق و أسراره.

"هل انتفى منطق الإنسان، ليخلد إلى منطق الطير، في زمن الذبح حيث يقطع الإنسان رقبة أخيه، هذه الحيرة القاتلة سكنت قلبي فأدمته، حشرتني في زاوية الفراغ ما بين التيه والمتاه، فالتجأت إلى منطق الطير استرق السمع، بعد أن أحرقت جسدي وكل ما أملكه من زمن الدنيا، متخلص إلى حين من منطق إنسانيتي الدامية، كانت المشاهد خيالا والصوت همسا وكان الطريق محراب الحق كما الوادي السحيق".

هكذا يتكلم صوت مقدما العمل ومحضرا الجمهور إلى **سفرة هلامية** من خلال الركح، سفر يحيل إليه ذاك **القماش الأبيض** الذي زين أركان الركح.

– الجميع يلبس **الأبيض** ذاك اللون المحايد، **الضوء** يقسم **الركح** إلى **نصفين**، **حركات بطيئة** حينا و**حثيثة** حينا آخر كما اشتياق الصوفي لملاقاة العالم الآخر، **يتحركون**، **يرقصون**، **تتهدج الحركة** تتهدج الأرواح الهائمة التائقة إلى ملاقاة الذات الإلهية، «**فالعشق.. غيرة وقادة و حرب بلا هوادة**»، في العمل **ألوان** تشعرك بالعدم وتدفعك للبحث والسؤال، **موسيقى قوية** وتقابلها **حركات بطيئة**.

– فأمام صعوبات السفر واليأس الذي يداخل الكثيرين إذ تطول الرحلة، يتراجع الكثير من الطيور بأعذار مختلفة، بحيث لا يبقى في نهاية الأمر سوى ثلاثين طائراً، تقرر الاستمرار في رحلة البحث.وهؤلاء، رمزياً، هم الصوفيون بالطبع .وهذا ما سلف ذكره .

– وقد حاول المخرج حافظ خليفة أن يطوع رؤى وأحاسيس وأفكار متعددة من خلال سفر في عالم العشق الإلهي وبحث عن الذات القادرة على تحديد كنه الوجود الإنساني ، وما عاشه الإنسان العربي من تغيرات جذرية على مستوى الجغرافيا السياسية إلا خير دليل على محاولاته التصالحية مع ذاته و رغبته في إشباع ذاته بمفهوم الحرية الخاص به و بالمفهوم المطلق لها حتى يغير حياته ومصيره وبالتالي وجوده فسعى من خلال اللعب على **التقنيات المشهدية والكوريغرافيا وعلى الانارة بشكل رئيسي فقسم الركح إلى فضاءات ومسارات تختزل الأودية لتتحول إلى مشاهد متفرقة من مشهد إلى آخر**.

– فالعمل هو روح المخرج قدم بنفس تغريبي يعتمد أساسا على اللعب في **فضاء مفتوح** و **فارغ فالإنارة** هي وحدها المحددة لسينوغرافيا هذا العمل وخاصة في مشاهد العبور من وادي إلى آخر.

الديكور :

توحي أرجاء الركح المكسوة ببساط بلاستيكي أبيض اللون على أن للمكان دلالة روحية، وأن عالم المسرحية غرائبي عجائبي يتجاوز السائد والمألوف.

الصورة رقم 01 يبين" البساط البلاستيكي أبيض اللون "

تهتزّ قاعة العرض بموسيقى تشبه دوي الانفجارات وأصوات الرصاص، وتنسجم مع إيقاعاتها حركات الممثلين على الركح وقد سلّطت باتجاههم **إضاءة حمراء**، هي ببساطة مشاهد للقتل والدماء في عالم دنّسته البشرية، اختاره المخرج حافظ خليفة ليستهل به عمله المسرحي الجديد ''أسرار العشق''، ليكون تمهيدا لرحلة شخصيات المسرحية في العالم الصوفي بحثا عن معنى لوجودها لتحقيق كيانها .

الصورة رقم 02 يبين" الإضاءة الحمراء المسلطة على الممثلين "

وتروي المسرحية ‘‘حالة تيه وحيرة لمجموعة من الشخصيات لما آل إليه الإنسان من سفك للدماء وحروب، فتطلب هذه الشخصيات من الهدهد أن يرشدها إلى إله الطير، فيأخذهم إليه في رحلة مليئة بالمطبات كاشفا لهم خفايا العشق وأسراره .’’

1. الخصائص الفنية لمسرحية " أسرار العشق "

– تكمن الخصائص الفنية المميّزة لمسرحية ‘‘أسرار العشق’’ في **السينوغرافيا** لما لها من وظيفة بصرية وجمالية، تمثلت بالخصوص في **تقنية الإنارة** لتحديد المكان والانتقال بالمشاهد من مكان إلى آخر. وهذه الأماكن الغرائبية العجائبية في المسرحية (وادي الحيرة، ودي المعرفة، وادي الاستغناء، التحليق في السماء) استمدّت عناصرها من الطبيعة)الرياح والرعد والعواصف) وهي عناصر بدت غير منسجمة ومتمرّدة تسعى شخصيات المسرحية لتطويعها وترويضها لتحقيق كمالها، لكن هذه العناصر هي قوى خارقة يفشل الإنسان في التحكم فيها والسيطرة عليها .

الصورة رقم 03 يبين" تقنية الإنارة والانتقال من مشهد لأخر "

كما اعتمد المخرج حافظ خليفة في بعض المشاهد على "**خيال الظل**" كتقنية ليأخذ الممثلين والمشاهد إلى العالم الميتافيزيقي أي عالم ما وراء الطبيعة التي تنشد شخصيات المسرحية بلوغه .

الصورة رقم 04 يبين" خيال الظل "

الصورة رقم 05 يبين" خيال الظل "

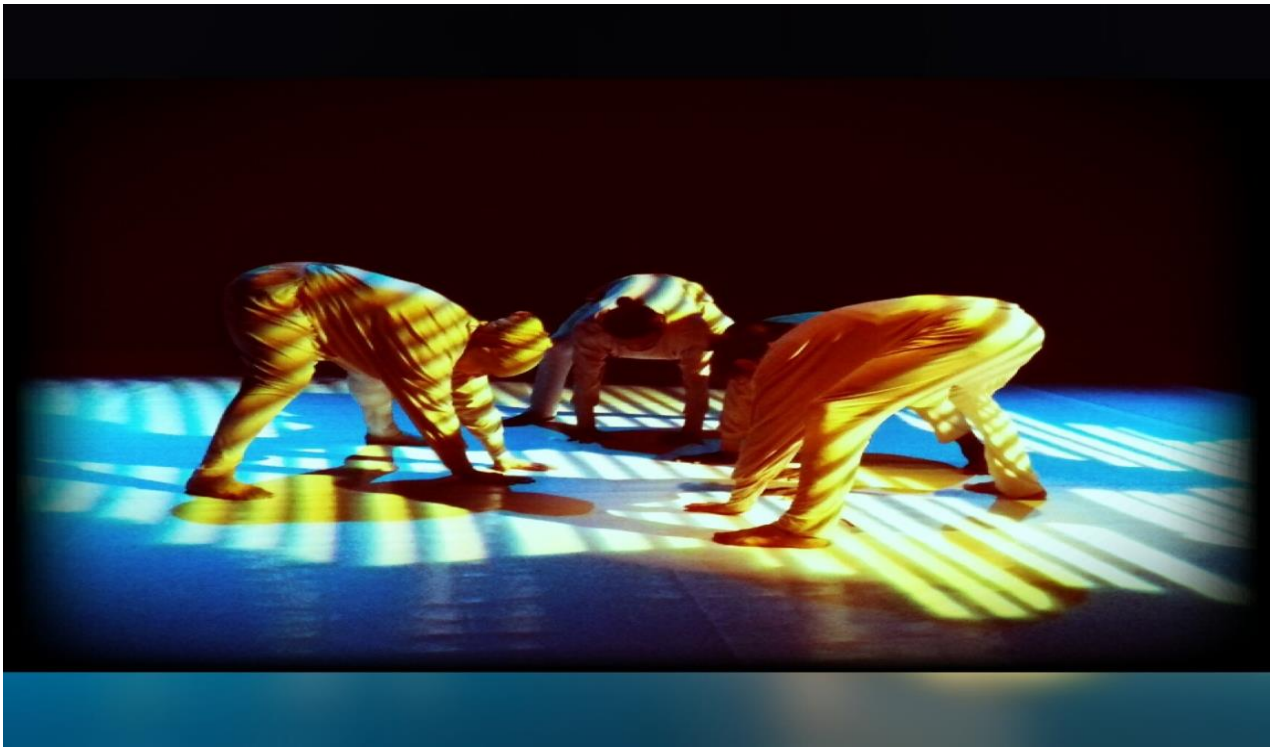
1.1.الإضاءة والألوان ودلالاتها :

لقد راوحت الإضاءة في أغلب ردهات العرض بين اللونين الأزرق والأحمر.

فاللون **الأزرق** للدلالة على الانغلاق وضيق المكان وظلمته، ولتوظيفه أيضا لسياق العمل بما هو رحلة في العالم الصوفي الذي يعتقد أن الجسد هو سجن للروح يتعيّن التخلص منه لتحريرها وبلوغ الحقيقة .

أما اللون **الأحمر** فقد لعب وظيفتين متباينتين هما مشاهد القتل والدماء من ناحية والحب من ناحية أخرى .

ويدلّ هذا التنوع في المكان الذي سطرته الإضاءة على حالات الفزع والتيه والضياع وهي مواقف سكنت الشخصيات التي دخلت في صراع مع بعض العناصر الطبيعية الخارقة (الرياح والرعد) لتطويعها خدمة لكيانها ووجودها، وصراع آخر مع الذات التي تريد أن تتنصّل من الجسد لتتحرّر وتلتحم بالذات الإلهية. وقد صوّر المخرج أرواح الشخصيات وجعلها مرئية ليلاحظ المشاهد حالة التخبط والتمزق الذي تعيشه شخصيات المسرحية، وعرضت أرواح الشخصيات في شكل لوحات كوريغرافية ب**ملابس بيضاء** .



الصورة رقم 06 يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "

الصورة رقم 07 يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "

الصورة رقم 08 يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "

الضوء يقسم **الركح** إلى **نصفين**، **حركات بطيئة** حينا و**حثيثة** حينا آخر كما اشتياق الصوفي لملاقاة العالم الآخر، **يتحركون**، **يرقصون**، **تتهدج الحركة** تتهدج الأرواح الهائمة التائقة إلى ملاقاة الذات الإلهية، «**فالعشق.. غيرة وقادة و حرب بلا هوادة**»، في العمل **ألوان** تشعرك بالعدم وتدفعك للبحث والسؤال، **موسيقى قوية** وتقابلها **حركات بطيئة**.

2.1..الممثل :

تمازج بين اللعبة الجسدية للممثلين واللعب على التقنيات المشهدية المعاصرة، باعتماد كلي على الإنارة المشهدية الثابتة والمتحركة وخيال الظل الثابت والمتحرك.

3.1.الديكور :

توحي أرجاء الركح المكسوة ببساط بلاستيكي أبيض اللون على أن للمكان دلالة روحية، وأن عالم المسرحية غرائبي عجائبي يتجاوز السائد والمألوف.

4.1. الفضاء المسرحي :

– فالعمل هو روح المخرج قدم بنفس تغريبي يعتمد أساسا على اللعب في **فضاء مفتوح** و **فارغ** **فالإنارة** هي وحدها المحددة لسينوغرافيا هذا العمل وخاصة في مشاهد العبور من وادي إلى آخر.

5.1. الازياء :

– الجميع يلبس **الأبيض** ذاك اللون المحايد.

الصورة رقم 09 يبين" الديكوروالقماش الأبيض الذي يغطي الركح والممثل بالثياب الابيض والاضاءة المسلطة عليه "

خـــاتمة

خاتمة :

– انطلاقا من تحديدنا للعناصر الجمالية والفنية والتقنية المكونة للعرض المسرحي، وكما سلف الذكر فقد استعنا في تحديد ذلك، بالمنهج التحليلي والوصفي ،و كذا المنهج السيميائي في الفصل الثالث، قد أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخص أهمها في ما يلي:

1-يعتبر النص بحد ذاته عنصرا أساسيا في العمل المسرحي بما يتضمنه من عناصر هامة منتجه للمعنى المعجمي والدلالي (سياسيا واجتماعيا وثقافيا ودينيا)، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بواسطته الشخصيات، إذ لكل شخصية(الممثل) مفرداتها ولهجتها، والحوار ينتج المعنى على مستويات مختلفة.

2-أن للعنوان قدرة على استفزاز المتلقي وتوجيهه لما له من إغراء ومعاني تثير ضجيجا فكريا في ذهن المتلقي، لأنه علامة دالة، تختزل عالما من الدلالات تتفجر فعالة، بقراءة جريئة، فلهذا استطاع العنوان أن يثبت أنه علامة سيميائية وبالتالي كان المنهج السيميائي المناسب لقراءة هذه العلامة.

3-المخرج يشكل أهمية كبيرة في إدارة العرض المسرحي، بل يعتبر العمود والركن الأساسي فيه، والكثير من النقاد يرجع نجاح العرض إلى قدرة المخرج في إدارة وخلق عرضي جمالي متكامل متناغم، تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة.

4-الديكور الأفضل هو الذي يحاول فيه المصمم أن يطابق ما بين الفعل والشكل وما بين الدلالة والصورة وما بين الفضاء ومحتواه، ويدخل الديكور ضمن تفسيرات وفلسفة وجمالية العرض المسرحي، فهو يلعب دورا كبيرا في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض، فهو نظام من العلامات التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم لذلك على مصمم الديكور أن يحلل النص تحليلا عميقا ليجسد معطياته في أشكال معبرة تساهم في خدمة العرض المسرحي وجمالياته.

5-الإضاءة من بين النظم الدرامية البصرية والتقنية التي تلعب دورا مهما في تفسير نص العرض المسرحي وهي عامل مساعد مهم للمخرج في إظهار نقاط القوة والضعف لرؤيته في العرض، فهي تشترك مع كل العناصر الأخرى من الديكور والأزياء والموسيقى في تطور العرض المسرحي ونجاحه، وذلك بالتعاون المثمر بين المخرج ومصمم الإضاءة حيث يكون توافق الرؤى في التحليل والتفسير، وتركيز الضوء على بقعة معنية يعني محاولة إظهار والتركيز على الشخصية وإنفعالاتها من خلال الضوء.

6 – الموسيقى عنصر أساسي من السينوغرافيا التي يؤلفها المخرج، ويدخلها في العرض بطريقة منسجمة وملائمة ومتوافقة مع الحدث، فتخلق تناسقا هرمونيا متصلا بين العرض والمتلقي، فالموسيقى تمنح العرض جمالية أكثر لأنها تضيف له القوة، ليس من أجل سد الفراغ بل من أجل ربط هذه الروح الحية ما بين اللغة والإيقاع الموسيقى والحدث.

7-الممثل هو من أهم الأدوات والعناصر الناجعة في تطور العرض المسرحي وتفسير الدلالة المراد توصيلها إلى المتلقي، فهو المحرك الأساسي والإبداعي للمخرج، الذي يحرك كوامن الممثل، ويعكس الممثل تجاربه الدفينة ويزاوج بين الشخصية المسرحية وأداؤه، إذ أغلب النقاد والدارسين يعتبرون الممثل المبدع أهم العناصر الجمالية للعرض بل سر نجاح العرض المسرحي.

8-يشكل الإسم إحدى السيمات المميزة للشخصية المسرحية، ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة(الشخصية/الممثل) وتعطيها لمحة عنها/عنه.

9-الملابس لها أهميتها في تكوين جماليات العرض المسرحي، فهي المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات السايكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات المسرحية، فتضيف دلالة رمزية إلى المكان والزمان، فهي تعطي الخصوصية التي تحدد السلوك والانطباع وروح ذلك العصر، لان لكل عصر روحه، فكثير من المخرجين يحرصون على التأكيد على الخصوصية في الشكل واللون والتصميم لكي تزيد من قوة الحدث والواقعة التي يريد تجسيدها ويعتمد الإحساس بها على استجابة المتلقي من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي وفق متغيرات العلاقة الجمالية لعناصر وأسس تصميم الزي المسرحي، بناء على المعطيات الكلية للعرض المسرحي.

10-إن كل عناصر العرض، لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والإضاءة والألوان والديكور والموسيقى والممثلين كلها علامات تساهم كل واحدة منها بطريقتها في خلق معنى للعرض المسرحي.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المراجع والمراجع:

I. المصادر باللغة العربية

1. أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، الطبعة الثانية،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006،

2. ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير مابعد الحداثة،مس

3. أميرة حلمي، مطر ، فلسفة الجمال من أفالطون إلى سارتر ،القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1974،

4. باميلا هاورد،ماهي السينوغرافيا،مس

5. جبار الجودي،جبارعبودي،جمالياتالسينوغرافيافيالعرضالمسرحيمس

6. جميل حمداوي،مدخلالىالسينوغرافياالمسرحية،م،س

7. جواد، الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، مرجع سابق.

8. جوليان هلتون،نظريةالعرضالمسرحي،مس

9. الدكتور شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، عالم المعرفة، الكويت، العدد:311،

10. ر.ف، جونسون،الجمالية،تر:عبد الواحد لؤلؤة،بغداد:موسوعة المصطلح النقدي،منشورات وزارة الثقافة والفنون. 1978،

11. راوية ،عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية، إلسكندرية : دار المعرفة الجامعية، مصر1987

12. ربيع الحرستانى، سوسى اسكانيان : ***فن المنظور والرسم*** ،دمشق،دار الأيام، ط ا ، 2000،

13. روتيسك: هو الذي يتمظهر في شكل كاريكاتوري مشوه ومخيف وغريب. وهو كذلك عبارة عن زخارف وتلوينات وبمثابة أرابيسك، وانغلاق الأشكال، وباقات الورود والحيوانات.

14. شاكر عبد الحميد: عصر الصورة،

15. شكري عبد الوهاب : ***الاضاءة المسرحية*** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب,1985 ،

16. طارق، العذاري، تطبيقات السينوغرافيا بين العلمية والعشوائية، مرجع سابق.

17. عبد المنعم عثمان(د): ***الديكور المسرحى والتشكيل***،القاهرة، سان بيتر للطباعة ،ط1 ،2001،

18. عثمان عبد المعطى(د) : ***عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى***،القاهرة، الهيئة العامة للكتاب،1996،

19. فيليب فانتيجام :تكنيكالمسرح،

20. كتاب: «الجمالية المسرحية L'esthétique théâtrale» لكاترين نوكريت Catherine Naugrette الصادر عن Nathan/HER سنة 2000.

21. الكسندر دين،أسس الاخراج المسرحي،ترجمة سعدية غنيم،مراجعة:محمد فتحي،مصر (:الهيئة المصرية العامة -35. للكتاب)، 1983 ،

22. كير إيلام: سيمياء الدراما والمسرح،ترجمة:رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1992م؛

23. لويز مليكة(د): ***الهندسة والديكور المسرحى*** ، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995،ط3،

24. لويز مليكة: ***الديكور المسرحي،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990،

25. محمد إبراهيم: (المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج)، جريدة الفنون، الكويت، السنة 8، يناير 2008م، العدد:85،

26. محمد الأمين موسى،مدخل الى التصميم الجرافيك،ط1 ،الامارات العربية المتحدة (:جامعة الشارقة) ، 2011 ،

27. محمد التهامي العماري :مدخل لقراءة الفرجة،

28. محمد ماجد الخلوصى(م): ***المنظور والإظهار المعمارى*** ،القاهرة ،عالم الكتب،ط 1 ، 1996،

29. نبيل ارغب،فن العرض المسرحي،الشركة المصرية العامة للنشر(لونجمان)،ط1 ،مصر، 1996،

30. يانيس كوكس: السينوغرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة:سهير حمودة ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية، الفنون، وحدة الإصدارات19، سنة 1994م،

II. المصادر باللغة الأجنبية

1. « Faire théâtre de tout », entretien entre Antoine Vitez et Danièle Sallenave, Digraphe, n 8, avril 1976.
2. -A. Artaud, Le Théâtre et son double, Gallimard, « Folio Essais », p.61
3. -A. Vitez, Ecrits sur le théâtre, 1. L'Ecole, P.O.L, 1994, pp. 218-219.
4. -Becq de Fouquières (1998), pp. 9-10.
5. -Borie, De Rougemont, Scherer (1982),
6. -Cité dans Veinstein (1992),

7. D.Charles, « Sur quelques nouvelles recherches en esthétique », Esthétiques en chantier, revue d'esthétique, n 24/93, éd. Jean-Michel Place,
8. H. Gouhier, L'Essence du théâtre, Plon, 1943,
9. H. Gouhier, L'œuvre théâtrale, Flammarion, 1958,
10. H.Gouhier, L'Essence du théâtre, op. cit.,
11. J. Scherer, « Esthétique théâtrale », Dictionnaire encyclopédique du théâtre, dir. M. Corvin, Larousse-Bordas, 1998, vol. 2 (3 éd.), pp. 598-599.
12. -J.J. Roubine, Théâtre et mise en scène 1880-1980, PUF,
13. -L. Jouvet, « Le théâtre et la scène, l'espace scénique », dans H.Gouhier, L'Essence du théâtre, op.cit.,
14. - -Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910. Etudes réunies et présentées par J.-P.Sarrazac, Etudes théâtrales, n 15-16, 1999,
15. -Pavis (1996),
16. Première édition, Editions sociales, 1980, voir
17. -Veinstein (1993),
18. -Pavis, P: Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, Paris, 1980,
19. kowszan, T, M: (Le signe au théâtre), in Diogène No: 61,1986;
20. John Dolman, The Art of play production, New York : Harpar Brothers,usa 1946,.

III. الرسائل والاطاريح :

1. مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في : الأدب العربي

تخصص : النقد المسرحي في الجزائر بعنوان: **عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي** .2015-2014.

2. أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه :

تخصص : الإخراج المسرحي بعنوان : **جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر.2017-2018.**

3. أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه :

بعنوان : **المنهج السينوغرافي لادوارد غوردن كريج وأثره على المسرح الجزائري 2015-2016**

IV. المجلات والصحف:

1. العيوطي، عبد الله ، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة : السنة الثانية ، العدد7
2. **صحفيو صفاقس نشر في صحفيو صفاقس يوم 21 – 06 – 2016**
3. كتبه admin1 :فى :مايو 09, 2017فى :تحت المجهر ,مرصد الأخبار ,مسرح ,وطنى طباعة البريد الالكترونى

V. مواقع الأنترنت :

1. بن يحيى، علي عزاوي، رؤية استبصارية في عالم تقنيات الإخراج المسرحي، مقالة منشورة بموقع الفكر:

http://www.alfikre.com/

بتاريخ 01-02-2015 تاريخ التصفح 28-12-2015

2. يونس، لوليدي، رفع الستار. السينوغرافيا وظائف واتجاهات، مقالة منشورة بموقع راية:

- http://www.raya.com/

بتاريخ 19-08-2008 تاريخ التصفح 13-09-2015

3. عثمان، حسن، السينوغرافيا تشكيل يترجم النص المسرحي بصريا، مقالة منشورة بمجلة الخليج:

http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/

بتاريخ، 22-06-2014 تاريخ التصفح: 11-07-2015

4. سعدي، عبد الكريم، المخرج السينوغرافي المؤسسة الجمالية المفسرة للعرض المسرحي، مقالة منشورة بموقع النور:

http://www.alnoor.se/

بتاريخ 15-09- 2009تاريخ التصفح 06-09-2015

5. http://www.diwanalarab.com

6. http://www.alfaris.cc/vb/showthread

7. http://www.arab-ency.com

8. http://www.marefa.org/index.php

9. http://www.arabrenewal.org

10. http://www.tshkeel.com

11. *www.art.gov.sa/vb/t388.html*

12. *wwwjesusmylord.religionboard.net/montada.../topic-t99.htm*

13. http://ar.wikipedia.org

الملاحـــق

الملحق رقم 01: المخرج والسينوغراف حافظ خليفة

«أسرار العشق» للفنان المسرحي المتمرد حافظ خليفة عن نص للكاتب الراحل إبراهيم بن عمر اعتمادا على «منطق الطير» المنظومة الشعرية لفريد الدين العطار في القرن الثاني عشر.

«أسرار العشق» كساه حافظ خليفة الكثير من روحه الفنية الإبداعية بمشهدية جمالية متفردة على عادته في التعاطي مع الطقس الصوفي والفكر الحضاري في كل أعماله المسرحية التي تعانق الجمال في مشهديتها والعمق في المضمون الفكري العميق وتشريح الواقع بصفاء إبداعي رائق ودقة وتفرّد. وهي من أسرار هذا النجاح الإبداعي الهادئ لحافظ خليفة.

ووفق متابعين لمسيرة حافظ خليفة الإبداعية، فقد واصل من خلال مسرحية «أسرار العشق» غوصه في التراث العربي، كاشفًا عن كنوز أدبية ومنارات فكرية وإبداعات لامست الفكر الإنساني، وهو بذلك يدغدغ الفكر ويرحل بالمتفرج إلى عوالم مختلفة تدعوه للمشاركة في التفكير، عوضًا عن الاستهلاك السلبي للأعمال الإبداعية.

وعرف خليفة نجاحات سابقة في مسرحيات حملت عناوين بمثابة الرسائل على غرار «طواسين» و«مراحيل» و«زنازين النور» و«برزخ «و«السقيفة» ليصل إلى «أسرار العشق».

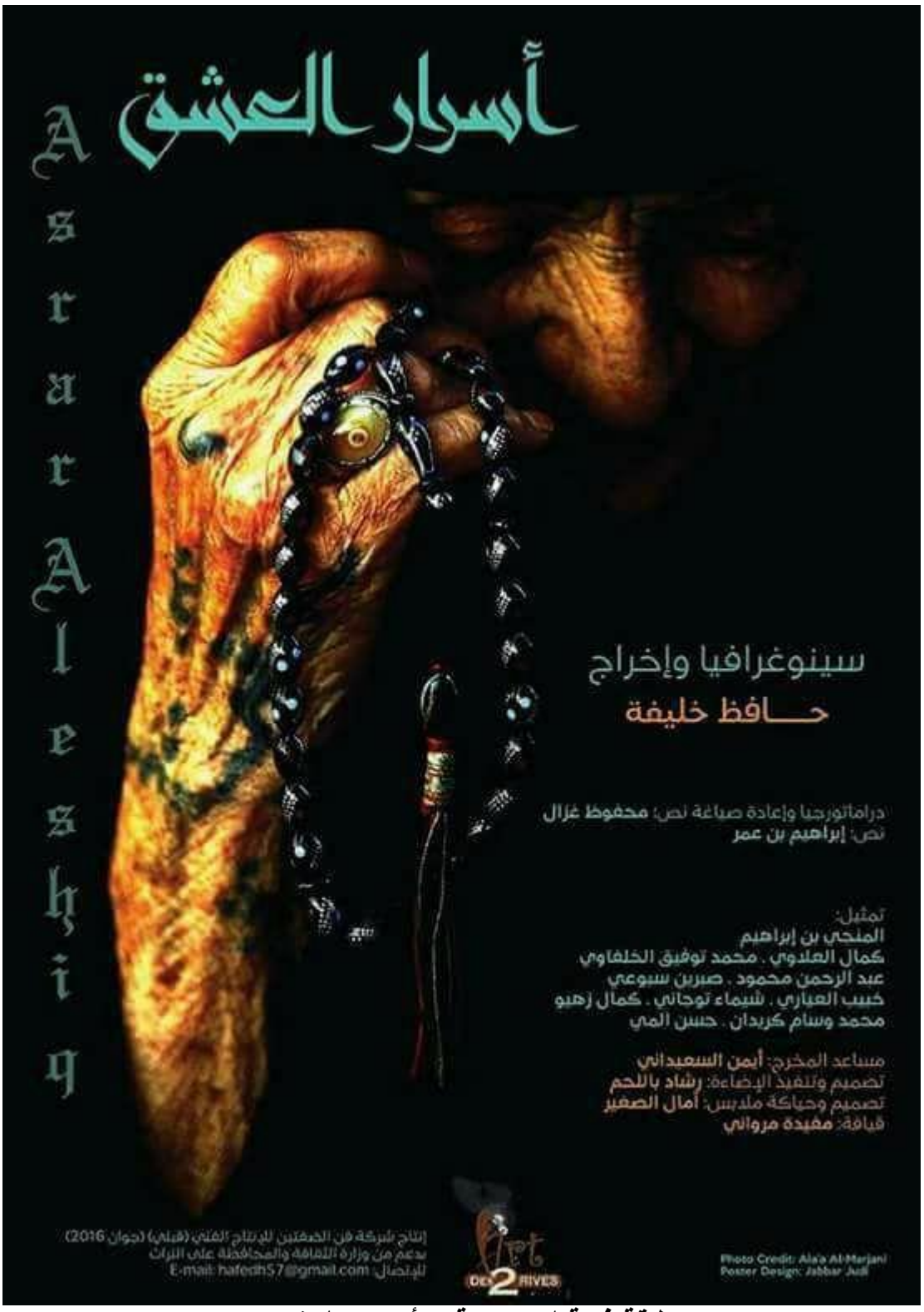
الملحق رقم 02: فريد الدين العطار

فريد الدين العطار واسمه محمد وكنيته أبو حامد، أما فريد الدين فهو لقبه، في نيسابور، أما تاريخ ولادته فالمرجح (وفق جمعة) أنه العام 513 هـ. (1142م. تقريباً). ولقد عرف فريد الدين بالعطار لأنه كان يعمل في العطارة وهي مهنة أبيه من قبله. وهناك حكايات كثيرة، أكثرها ذو طابع أسطوري، تُروى عن تحول العطار من تجارة العطور إلى التصوف.

المهم انه تصوف ذات يوم واعتزل في صومعة وراح يتلقى الدروس على عدد من المشايخ... غير أن من المؤكد أن العطار قد تأثر إلى حد كبير بحجة الإسلام أبي حامد الغزالي، ما يجعل من المفترض انه كان شافعياً من ناحية المذهب.

وفي الوقت نفسه معروف أن فريد الدين درس الطب والصيدلة وعلم الكلام، كما قرأ سير الشيوخ الذين سبقوه. وهو، متابعاً الغزالي، كان كثير الحذر تجاه الفلسفة والفلاسفة، إلى درجة يرى معها البعض أن «منطق الطير» إنما هو كتاب قد وُضع أصلاً من اجل دحض الفلسفة، وفي تعارض مع «رسالة الطير» لإبن سينا.

الملحق رقم 03: الصور



بطاقة فنية لمسرحية " أسرار العشق "

رقم الصورة	المحتوى الموضوعي للصورة
01	الصورة رقم *01* يبين" البساط البلاستيكي أبيض اللون "
02	الصورة رقم *02*يبين" الإضاءة الحمراء المسلطة على الممثلين "
03	الصورة رقم*03* يبين" تقنية الإنارة والانتقال من مشهد لأخر "
04	الصورة رقم *04* يبين" خيال الظل "
05	الصورة رقم *05* يبين" خيال الظل "
* 06*	الصورة رقم* 06*يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "
07	الصورة رقم *07* يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "
08	الصورة رقم*08* يبين" الشخصيات بملابس بيضاء "
09	الصورة رقم *09* يبين" الديكور والقماش الأبيض الذي يغطي الركح والممثل بالثياب الأبيض والإضاءة المسلطة عليه "

الفهـــرس

العنـــاوين	رقم الصفـحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
تمهيد	05
الفصل الأول : الجمالية المسرحية والسينوغرافيا	
المبحـــــــــــــــث الأول : الجماليـــــــــــــــات	
1-الجمالية	07
2- مفهوم الجمالية المسرحية	08
3- صنع جمالية من الكل	09
4-تطور مفاهيم الجمالية المسرحية	11
5- الجمالية اليوم	19
6- الملامح الجمالية في العرض المسرحي	21
المبحث الثـــــــــــــاني : مفهوم السينوغرافيا وتطوره عبر العصـــــــور	
1-ظهور كلمة السينوغرافيا	24
2-ماهية السينوغرافيا	25
3- تطور مفهوم السينوغرافيا عبر التاريخ	29
1.3- السينوغرافيا في الحضارة الإغريقية	30
2.3- السينوغرافيا في الحضارة الرومانية	31
3.3 - السينوغرافيا في العصور الوسطى	31
4.3- السينوغرافيا في عصر النهضة	32
5.3 - السينوغرافيا في القرن السادس عشر	33
6.3 - السينوغرافيا في القرنين السابع عشر والثامن عشر	34
7.3 - السينوغرافيا في العصر الحديث :	35

المبحث الثالث :أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية:

1- السينوغرافيا الكلاسيكية 37

2- السينوغرافيا الباروكية 37

3- السينوغرافيا الارتجالية 38

4- السينوغرافيا الرومانسية 38

5- السينوغرافيا الواقعية 38

6- السينوغرافيا الطبيعية 39

7- السينوغرافيا الرمزية 39

8- السينوغرافيا السريالية 40

9- السينوغرافيا التكعيبية 40

10- السينوغرافيا التجريدية 41

11- السينوغرافيا الملحمية 41

12- السينوغرافيا الكوليغرافية 42

13- السينوغرافيا الشاعرية 42

14- السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية 43

15- السينوغرافيا الكروتسكية 43

16- السينوغرافيا البيوميكانيكية 43

17- السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية 44

18- السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية 44

19-السينوغرافيا التراثية 44

20- السينوغرافيا الفانطاستيكية 45

21- السينوغرافيا العابثة 45

22- السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة 46

23- السينوغرافيا السينمائية 46

24- السينوغرافيا الرقمية 46

الفصل الثاني:الأنساق السمعية والبصرية في العرض المسرحي

المبحث الأول : العناصر البصرية في العرض المسرحي (المنظومة البصرية)

المؤثرات البصرية 47

المنظومة البصرية في العرض المسرحي 47

1*الممثل: The actor 48

2*الأزياء: Fishon:Costume 50

3*الماكياج: Make up 51

4*الملحقات المسرحية* الإكسسوارات: Occesuary 53

5* الديكور: Decoration 55

6*الإضاءة المسرحية 58

1.6 – الوظائف الفنية للإضاءة 60

7*اللون : 62

1.7* الألوان ودلالاتها 62

2.7إستخدامات الألوان 64

3.7 التأثيرات الفراغية المتاحة بإستخدام الألوان 64

4.7 التصنيف المسرحي للألوان 65

8- الفضاء المسرحي 65

المبحث الثاني : العناصر السمعية في العرض المسرحي (المنظومة السمعية)

1* المؤثرات الصوتية 68

2.1./ ما المقصود بالمؤثرات الصوتية ؟ 69

3.1*كيف تستغل المؤثرات الصوتية ؟ 70

2* الصوت 71

3* الموسيقى 72

4* العلاقة بين المسرح والموسيقى 73

المبحـــــــــــــث الثالث : وظائف السينوغرافيا في العرض المســـــــــــرحي

1- الوظيفة المعمارية 76

2- الوظيفة التعبيرية 77

3- الوظيفة التواصلية 77

4- الوظيفة التخييلية 78

الفصل الثالث : دراسة سينوغرافية لمسرحية " اسرار العشق"

المبحث الأول :مسرحـــــــــــــية " أســـــــــــــــــــــــــــرار العشق "

1- ملخص المسرحية 80

2 - الفكرة 82

3- حكاية العمل 82

4- النظرة الاخراجية 82

5 - تقديم لكتاب منطق الطير 83

5-1 فريد الدين العطار 83

6- الجذاذة الفنية 84

المبحث الثـــــــــــاني : التقنـــــــــــيةوالـــــــــــدلالة

1- أسرار العشق و منطق الطير 85

2- رموز وايحاءات 86

3- اللعبة الإخراجية والسينوغرافيا لحافظ خليفة 87

4- شخصيات أسرار العشق 88

المبحث الثالث : التنوع السينوغرافي في مسرحية " أســـــــــرار العشق "

التنوع السينوغرافي في مسرحية " أســـــــــرار العشق 90

1-الخصائص الفنية لمسرحية " أسرار العشق " 94

1.1 الإضاءة والألوان ودلالاتها : 96

2.1 . الممثل : 98

3.1. الديكور : 98

4.1. الفضاء المسرحي : 98
5.1. الأزياء : 98
الخاتمة 100
المصادر والمراجع العلمية 103
الملاحق
الفهرس