الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ:

الديكور المسرحي

مسرحية "آكلة لحوم البشر" أنموذجا

تحت إشراف الدكتور:

- مولاي أحمد

إعداد الطالب:

❖ ثابتي حميد

الأستاذ: مولاي أحمد	.....	مشرفا
الأستاذ: برجي عبد الفتاح	.....	رئيسا
الأستاذ: لزعر محمد	.....	مناقشا

الموسم الجامعي

1440هـ/1441هـ – 2019م/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله المنعم الوهاب الولي الحميد، و الحمد لله بجميع محامده وكما ينبغي له من التحميد،

و الحمد لله الذي أمر بشكره، ووعد من شكره بالمزيد.

نحمده و نشهد أن لا إله إلى الله هو المبدئ المعيد، ونشهد أن محمدا عبده و رسوله الذي بعث بالقرآن المجيد.

اللهم صل عليه و على آله و صحبه أئمة التوحيد الحمد لله الذي وفقنا للإنجاز هذا العمل المتواضع، و ما توفيقنا إلا بالله عليه توكلنا و عليه فليتوكل المتوكلون.

فمن باب قوله- صلى الله عليه و سلم- ((لم يشكر الناس لم يشكر الله)) نود أن

نتقدم بأحر تشكراتنا إلى:

الأستاذ المشرف "مولاي أحمد" الذي طالما ساعدنا في إعداد بحثنا هذا ، فكان بمثابة المشرف و الموجه و الناصح جزاه الله عني خير الجزاء. كما أشكر الأستاذة مسكين خديجة

كما يسرنا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة.

شكرا لكل من قدم لنا يد العون و النصح و إلى كل من حفزنا و ساعدنا بكل كلمة طيبة

إهداء

بسم الله المتعالي، و من منطلق الحب و الوفاء، أهدي الفرحة بإتمام عملي هذا إلى:

من حملتني وهنا على رمز التضحية ، التي زرعت في قلبي بذور الحياة فكانت لي السند فيها ،و النبراس لدربي ونور عيني ، إلى أمي الغالية أطال الله في عمرها ،

وإلى والدي الذي لم يبخل علي بكل ما يملك ووهب حياته من أجلي اللهم ارحمه واجعل قبره روضة من رياض الجنة

إلى عمي الحاج جلول اللهم ارزقه شفاءا لا يغادر سقما

كما أهدي عملي هذا إلى إخوتي و أخواتي إلى كل أفراد عائلة " ثابتي كافة صغيرها و كبيرها"

و اعترافا مني بالجميل أتقدم بجزيل الشكر و التقدير إلى أولئك المخلصين الذين لم يألوا جهدا في مساعدتي ، إلى من جمعتني بهم الصداقة و الأخوة و المحبة

إلى أبنائي مراد وصهيب وإلى زوجتي الغالية

إلى رفقائي في العمل

إلى كل من جمعتني بهم مقاعد الدراسة و مجالس العلم، إلى كل من وسعهم قلبي و لم تسعهم ورقتي هذه.....

إلى كل من ساعد في انجاز هذا البحث المتواضع من بعيد أو قريب.....

أهديكم جميعا ثمرة جهدي الذي يرجوا أن يمثل إضافة متواضعة للبحث العلمي...

مقدمة

إن المسرح بشقيه، النص والعرض هما لازمتان متكاملتان ولا يمكن الاستغناء عن إحداهما، فحقيقة أن النص المسرحي كتب لكي يعرض على الركح، وبالتالي فالعرض المسرحي يبث في النص المسرحي المكتوب كيانا وحياة جديدة، وإن تظافر العناصر التي يحتويها العرض من بين المقومات التي تجسد لنا العالم الواقعي، ومن بين هذه العناصر نسلط الضوء على عنصر مهم ألا وهو الديكور.

يعد الديكور عنصر أساسي في العرض المسرحي الذي وجد لترجمة وتفكيك دلالات ومعاني النص المكتوب وتحويله إلى المرئي الملموس الذي يقوم بدوره، أي الديكور على أسس وتوابث يعمل عليها المخرج لإنجاح العرض المسرحي، وقد تطور الديكور بتطور المسرح والرؤى الفكرية المعاصرة، كما أن النسق والتكوين الديكوري وترتيبهما يحدثان الصورة المشهدية وفق الرؤى الجمالية لمصممم الديكور.

ومنه فإنه لا يتسنى لنا تقديم عرض مسرحي يتلاءم فيثه النص مع الأداء والمناظر المسرحية إلا بضبط جوانب السينوغرافيا وبالأخص العرض، هذا ما يدل على أن الديكور له دور فعال في العرض المسرحي وذلك ما نريد التطرق أو إتباثه من خلال دراستنا هذه.

الإشكالية:

إن اعتماد المخرج على النص المسرحي وحده لا يمكنه من خلق كيان فهو دائما بحاجة إلى من يضع الديكور وإلى من يضبط الإضاءة وإلى من يصمم العرض، فالنص المسرحي بدون عرض أو بدون ديكور لا يعني شيئا، فالديكور بعناصره يحتوي على توضيحات وأوصاف تفصيلية.

من هذا المنطلق يمكننا طرح الإشكالية التالية:

- هل للديكور دور في تفكيك دلالات ورموز النص المسرحي وتجسيدها؟

والتي تنبثق عنها جملة من الأسئلة الفرعية:

- هل يمكننا القول أن الفضاء المسرحي من بين مكونات العرض المسرحي؟
- ما هي التغيرات التي عرفها الديكور من خلال التطور المسرحي؟
- ماهية الديكور في العرض المسرحي وتأثيره على المشاهد؟
- هل تجسد دور الديكور في مسرحية "آكلة لحوم البشر" من حيث إنجازها وعرضها؟

أسباب اختيار الموضوع:

وقع اختيارنا على دراسة موضوع الديكور المجسد في مسرحية "آكلة لحوم البشر" مدفوعين بالأسباب التالية:

الدوافع الذاتية:

نظرا لولعي بالمسرح والاهتمام به أكثر ما يجذبني إليه هو الديكور المتنوع من مسرحية لأخرى.

الجمالية التي تنبثق عن الديكور والتي تحدث بداخلي شعلة من الإبداع وزيادة رغبتي بالشغف إلى المسرح.

الدوافع الموضوعية:

الكشف عن إحدى مميزات أو عناصر العرض المسرحي.

إثبات ضرورة الديكور في العرض المسرحي.

إبراز دور الديكور في العرض المسرحي والتأكيد على ذلك من خلال تطرقنا للديكور في مسرحية "آكلة لحوم البشر".

غير أنه اعترضتنا بعض الصعوبات التي يتلقاها أي باحث أثناء دراسته والتي تمثلت في نقص بعض المراجع الخاصة بالديكور.

ومن بين الدراسات السابقة التي اعتمدناها والتي تمثلت في كتاب بعنوان السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي لسهيلة عزوز) وكذلك أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراة في تخصص الإخراج المسرحي بعنوان (جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر) للباحثة رابحي بن علية.

ولمعالجة أو معاينة هذا الموضوع، قمنا بتقسين بحثنا إلى فصلين:

فصل نظري وفصل تطبيقي؛ بالنسبة للجانب النظري فقد احتوى الفصل الأول على ثلاثة مباحث: المبحث الأول تناولنا الفضاء المسرحي ومكوناته أما المبحث الثاني فقد عرضت فيه التطور

التاريخي للديكور ونشأته والمذاهب المتعلقة به. أما المبحث الثالث فقد خصصته لدراسة مفهوم الديكور أنواعه ومراحله، أما الفصل الثاني أي الجانب التطبيقي فقد أقدمنا على دراسة تطبيقية لمسرحية "آكلة لحوم البشر" كنموذج حيق قمنا بوضع تلخيص مسرحية وتحليلها إضافة إلى دراسة الديكور وتوزيعه على مستوى العرض الخاص بالمسرحية.

الفصل الأول

المبحث الأول: الفضاء المسرحي

تمهيد:

حين نود التكلم عن الفضاء المسرحي فهناك مجموعة من المصطلحات والتسميات قد تعترضنا والتي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي باعتباره وسيلة للتعبير، فهو أول ما يرصده أو يقدمه الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح، حيث نرى الكاتب "جناسولينكوف" يقول: بأن الفضاء المسرحي هو الذاتي المستقل الذي لا يتقيد بقوانين الوجود، وهو يامز عن الفضاء المسرحي في الحياة العادية، فهو منظم يدور داخل فضاء المسرح، كما نرى أيضا أن الفضاء هو الذي يؤثث الفرجة ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا.[1]

1. الفضاء المسرحي:

نرى بأنه ذلك التعبير الذي يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي سواء كان ذلك في صالة أو ساحة أو شارع ... إلخ، وهو كذلك بمثابة الأرض الخصبة التي تنمو داخلها للأحداث، كما يعرفه الفرنسي "باتريس بافيس":«الفضاء المسرحي الذي تقابله كلمة (éspace theatral)، وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله في خياله وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك الشخصيات»[2]، كما نجد أن الفضاء ارتبط بالإنسان فهو غير محدود يتكون من عدة أشياء أشياء وكائنات.

أما عند "اين منظور" فهو يرى الفضاء المسرحي«ذلك المكان الواسع من الأرض فإنه من الناحية الاصطلاحية يعد من المصطلحات النقدية التي ولجت عالم الدراسات والبحوث الأدبية حديثا».[3]

---

[1] جناسولينكوف: المرأة والفضاء المسرحي، تر محمد لطفي نوفل، وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000، ص17.

[2] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي"دراسة سينمائية"، مشرق-مغرب، دمشق، 1994.

[3] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، ط1، 1997، ص140.

كما نجد أيضا أن تقنيات الإخراج المسرحي ترتكز على دور الفضاءات المسرحية من ناحية التركيب وتشكيل النص المسرحي ركحيا من حيث البناء وتسلسل الأحداث على شكل صور حية تضفي إلى مخاطبة الفكر وتحريك مشاعر وعواطف المتفرج باعتباره المستهلك الأول للخطاب المسرحي.

2. أنواع الفضاءات:

مهما اختلفت الفضاءات التي تقدم فيها العروض المسرحية بدءا بالمسرح الإغريقي إلى يومنا هذا إلا أنه هناك هدف واحد ووحيد وهو معالجة أو دراسة الحياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان في حياته اليومية، كما أن الفضاء دوما يحتاج إلى مكان تجري فيه أحداث المسرحية حيث يستخلص "محمد بينس" «أن المكان منفصل عن الفضاء، وأنه السبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام إلى المكان»[1]، إلا أن هذه الفضاءات تعتبر المتنفس الوحيد الذي يساعدنا على إخراج مكبوتاتنا، كما تعد ملاذا ترفيهيا لدى المتلقين ...

1.2. الفضاء الدرامي:

من المعروف أن هذا الفضاء هو أحد مكونات النص المسرحي الذي يتيح للقارئ بإعطائه تصورا تخيلا للنص الدرامي كما يعرفه "جمال أحمد عبد الرحمن" بأنه «فراغ إفتراضي وهي من صنع الذهن لا صلة له بالفراغ المادي الفعلي للخشبة أو بأبعاد الديكور الحقيقية»[2]، إذ يعد الفضاء الدرامي الجانب البصري الذي يقدمه المؤلف ويتم بناؤه في خيال القارئ أو المتلقي عن طريق النص المسرحي نفسه إلا أنه مرتبط بفضاء النص التخيلي الذي يتصوره الدراماتورج ويتخيله فنيا وجماليا إذ يتحول إلى عرض مشهدي عبر لمسات المخرج وما يزخر به من إرشادات مسرحية، كما أن المتلقي هو الذي يبني هذا النص عن طريق التخيل والإفتراض، كما يعتبر أيضا فضاء مجرد، ينبغي على المتلقي أن يعيد بناءه عن طريق التخيل حيث يوجد له وجهان هما فضاء درامي داخلي وهو فضاء موجود مسبقا داخل المتلقي في صياغته، وآخر خارجي فهو يعتمد على تلقي المشاهد للحوار المسرحي وتحويله إلى تخيل

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبداله، ج3، دار توبقال، ط1، الدرا البيضاء، 1990، ص113.

[2] جمال أحمد عبد الرحمن: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 37، سبتمبر 2008، ص289.

أحداث وتصورات ذهنية، من مميزاته لا يصاغ من طرف واحد، بل يشارك في صياغة المؤلف، المشاهد كما يمكن القول أيضا هو ذلك الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي.

2.2. الفضاء التمثيلي:

هذا الفضاء يعتبر ترجمة للمعطيات الفضائية الدرامية إلى حركية-درامية متحركة أيضا هو الوسيط ما يعرض على الخشبة والمتفرجين لما يعرض من أحداث ووقائع تمثيلية محددة، كما يتخذ هذا الفضاء معالم تعبيرية رمزية من حيث الإيماء والإيهام، وفي ضوء ذلك يمكن وصفه بالحيز المسرحي العام إلا أنه تنظيم مادي يفرض علاقة معنوية بين المتلقي وما يشاهده، كما يعرفه "يحيى سليم" بأنه «محصلة كل الفضاءاتفي إطارها الصوري والتشكيلي وهو يتأسس فعليا من خلال الداء الجسدي للمثل الذي يقوم بوظيفة هامة في ترجمة وتجسيد الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي»[1]، فيمكن أن يختلط الممثلونوالمشاهدون في المجال الفضائي الواحد أي ارتباط الفضاء بالممثل وبالشغل المسرحي الذي يقوم به يمكن أن يحقق الفضاء عددا من الوظائف بالنسبة للمثل الذي يستثمره.

كما ترى "أوبرسفيدآن" في الفضاء التمثيلي إذا كان «أداء حركي فوق المنصة، فإن هذه الحركات لا تخلو من المعنى او الهدف، إنها تمثل وتحكي، فهي علاقة مباشرة بالوهم، الحدث الذي تؤديه ليس هو الرقص المحض، إنه سرد، إنه من الطرح لنشاط إنساني معين»[2]

بالرغم من هذا إلا أنه للفضاء التمثيلي دورا هاما في التعبيرعن الوقائع بشكل يتوافق مع التوزيع المادي للأدوات التثيلية والمعنوية لمشاهد وقائع المسرحية والتوافق مع الوظيفة الدرامية بما تحمله من تسلسل وتعاقب للأحداث المسرحية.

---

[1] ينظر يحي سليم بشتاوي: مدارات الرؤية ووقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص104.

[2] أوبرسفيد آن: مدرسة المتفرج قراءة المسرح، ج2، تر: حمادة ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994، ص82.

3.2. الفضاء السينوغرافي:

نعرفه بأنه فضاء يشمل الفرجة المسرحية كما يجمع بين الديكور والعناصر البصرية التي تعرض على خشبة المسرح، وهو يعكس الرؤية الإخراجية للعرض داخل فضاء هندسي معين، كما تشير "أوبرسفيد" «إلى أنه ينبني من خلال معمار أو منظر فوتوغرافي أو من خلال فضاء متكون أساسا من اجساد الممثلين»[1]، أي هو الفضاء الذي يتواجد فيه الممثلون والجمهور خلال العرض المسرحي حيث يكون الفضاء السينوغرافي عبارة عن صورة مجردة لا يشترك كل المشاهدين بالصالة فيها بذات الصورة، وإنما يعود ذلك لكل فرد في الصالة حيث من حقه تخيل صورة مجردة تختلف بالكلية عن الذي يجلس بقربه، فصوت القطار قد يحيلنا إلى المحطة، وهنا يمكن القول«أن الموسيقى والمؤثرات الصوتية تقوم بنظام الإحالة إلى زمكاني غير محددن، في حين مهمة السينوغرافيا تقوم على الجانب البصري من صور تطرحها على الخشبة المسرحية»[2]، يبدو هذا الرأي صائبا حيث يجب أن تكون العناصر مرتبطة ومتداخلة في سياق عام، وذلك لتأدية وظيفة جمالية بطريقة منسجمة.

4.2. الفضاء الركحي أو المشهدي:

نعرفه بذلك الفضاء الذي تعرض فيه الفرجة المسرحية معروضة ومرئية من قبل المتلقين، حيث يعرفه "ابراهيم الوزاني" بأنه «الفضاء المدرك فوق الخشبة الذي يشغله الممثلون وتتدخل فيه كل الأنظمة والأنساق لتجسيد الفضاء»[3].

ويمكن كذلك الإشارة إلى وجود منطقتين متعلقتين بالفضاء الركحي، الأولى الخشبة والثانية التمثيل، فالخشبة يتم توزيعها إلى تسع مناطق درامية اتموقع الممثلين، كما يعتبره "باتريس بافيس" «هو الفضاء الحقيقي للخشبة أن يجول الممثلون، سواء كان ذلك في فضاء الخشبة أم في وسط

---

[1] أوبر سفيد: المرجع السابق.

[2] حسين التكمجي، التأثيت السينوغرافي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ 2012.10.30 على الرابط www.facebook.com/photophpfbid=4133477

[3] ابراهيم الوزاني الشاهدي، أحدوثة إلى هواة المسرح، ط1، 2002، ص140.

الجمهور»[1]، هذا يعتبر بمثابة فضاء واقعي غير خيالي أين يرى الممثلون راحتهم داخل الخشبة ليعطي نظرة شاملة لدى المتلقين.

5.2. الفضاء الحركي الإيمائي:

نعرفه بأنه هو إبداع الممثل وتنقلاته فوق الخشبة يضفي نوعا من الفرجة لدى المتفرج، ويعرفه "عبد الكريم جدري" «هذا الفضاء وسيلة توضيحية للجمل الحوارية التي تتناول محتويات نص العرض، وكذا الحالات النفسية التي يكون عليها الشخصيات المسرحية فكريا وجسديا وردود أفعالها واستجاباتها للمؤثرات الداخلية والخارجية»[2]، فمن منطلق هذا التعريف يكون الإرتباط الدلالي عن طريق فك رموز الخطاب، كما أن للإشارات والحركات والإيماءات تحمل دلالات ورموز تعبيرية للممثلين عن طريق حركات جسمية والتخاطب والأحداث في إطار صور حركية صوتية وإيمائية داخل ما نسميه بالفضاء الحركي الإيمائي فتتلاحم هذه المجموعات فيها بينها لتجسد لنا وظائف درامية.

3. مميزات وأهمية الفضاء المسرحي:

للفضاء المسرحي قيمة في المجال الفني والتقني بحيث يتمثل الأول في التعامل مع الخشبة وتنظيم حركة الممثلين عليها وفقا للمتطلبات والمعطيات الفنية للشخصية، حيث يرى "عبد الكريم جدري" بأن للفضاء المسرحي ترجمة كما يقول «الترجمة الركحية الفصلية كموقع تقنوفني»[3]، فللفضاء المسرحي موقعه التقني والفني الجمالي على تسلسل الأحداث المسرحية وارتباطها وتحديد البيئة الزمكانية لصور العرض المسرحي حيث تتجلى لنا بعض المميزات في:

- أنه يواجه المتلقي.
- يبلور ويؤثث الفرجة.
- يؤطر خشبة المسرح سينوغرافيا من ديكور، أجواء، علامات سمعية بصرية ... إلخ

---

[1] Patrice pavice, dictionnaire du theatre, édition revue, éd corrigé, paris, 1996, p118,119

[2] عبد الكريم جدري، التقنيات المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون، الرغاية، الجزائر، 2002، ص97.

[3] المرجع نفسه، ص97.

- له دور الوسيط بين الرؤية الدرامية والإخراج المسرحي.
- يعتبر وسيط بين العرض والمتلقي.

4. المسرح:

المسرح يمثل مكان العرض الذي تقدم فيه المسرحية التي هي عبارة عن نص مكتوب يترجمه المخرج إلى عرض تمثيلي يجسده على خشبة المسرح، كما يرى "ابراهيم حمادة" بأن المسرح «يطلق على المبني الذي يضم خشبة للتمثيل وصالة لحضور الجمهور»[1]، حيث يعتبر المسرح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان، حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور أو توعيته بشكل فني جمالي غير مباشر فوق المنصة.

مفهوم المسرح:

إن المسرح هو أبو الفنون وأكثر تأثيرا في نفوس الناس، وأقدم أشكال الفن بعد الشعر، فالمسرح ضروري للأفراد والمجتمعات، حيث يعرفه الكبير "الداديسي" «يعد المسرح من أعرق الفنون وأقدمها، وكلمة مسرح تعود معناها الاشتقاقي إلى الأصل اليوناني التي تعني مكان المشاهدة»[2]، فهو يعتبر فن من فنون الشعر في الحضارة اليونانية، ونص مكتوب يؤديه الممثلون عند الرومان، وهو يلعب دورا كبيرا في التوعية وتوجيه الناس، حيث يقول "وليام شكسبير" «الدنيا مسرح كبير، وكل الرجال والنساء ما هم إلا لاعبون على هذا المسرح، ومقولته الشهيرة (أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما)»، غير أنه يترجم فيه الممثلين نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

5. **التكوين المعماري للمسرح:**

يتمثل من ثلاثة أجزاء اساسية مكملة لبعضها البعض:

أ. الجزء الخاص بالجمهور.
ب. الحزء الخاص بالتمثيل.

---

[1] لبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1970، ص240.

[2] الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الشعب، الراية،عمان، 2004، ص91.

ج. الجزء الخاص بالممثلين.

6. أنواع المسارح:

أ. مسرح المى والعرائس:

وهو مسرح يعرض في الهواء الطلق، يقوم بأدواره ممثل أو خمسة على الأكثر، حيث يعرفه "scottish mask" بأنه «المى المحركة أو المريونات هي عبارة عن مجسمات اصطناعية يتحكم في حركاتها شخص إما بيده أو بخيوط أو أسلاك أو عصا»[1]، فهي هذا المسرح يقوم الممثل برفع الستارة وتنزيلها على الدمى وهو لا يأخذ حيزا كبيرا يقوم من خلاله الممثلين بتحريك الدمى بواسطة الأيدي، لذلك فهو لا يحتاج إلى ديكور كبير للعرض، وهناك ثلاثة أنواع:

العرائس المتحركة باليد، العرائس المتحركة بالخيوط، العرائس المتحركة بالعصا.

ب. مسرح الأوبرا:

وهي عمل فني أو أدبي، هذا المسرح يعرض في قاعة كبيرة تتكون من موسيقى تصاحبها غناء وراقصين فنعرفها بـ «الأوبرا كلمة إيطالية تعني عملا أو أثرا أدبيا أو فنيا وهي مشتقة من كلمة أوبوس (opus) اللاتينية وهي في الموسيقى عمل مسرحي مؤلف من النص المسرحي يسمى الكتيب (libertto)»[2] ... حيث نرى أن هذه الموسيقى تواكبها غناء ومصاحبة فرق موسيقية وتتألف جوقة المؤدين للكورس ومن مغنيين.

ج. مسرح الشارع:

وهو فن يحاكي القضايا الاجتماعية المختلفة، حيث نعرفه بـ «بدأ مسرح الشارع على عربة فيسبيس وهو المسرحي الأول في تاريخ مسرح اليونان، "اسخوليوس" ، كان المسرح حينها جوّالاً ويعرض

[1] Scottish mask، مؤرخ من الأصل في 12 فبراير 2017.

[2] www.matef.org

في الطرقات»[1]، حيث يقوم الممثلين بأداء أدوارهم في الأحياء أو الأماكن العامة أو ما يسمى بالفضاءات المفتوحة واستخدم هذا المسرح في نشر الوعي الاجتماعي والسياسي، وقد استغله نوع من الطبقات الاجتماعية وهي الطبقة العمالية.

المبحث الثاني: المذاهب الفنية وعلاقتها بالديكور.

1. تاريخ نشأة الديكور:

عند الإغريق: يعتبر المسرح الإغريقي البذرة الأم التي أنشأها أو زرعها رجال المسرح في ذلك الوقت حيث اختار الإغريق منحدرات التلال بالقرب من المعابد حيث تتكون من أربع أجزاء رئيسية:

أ. الأوركسترا:

وهي عبارة عن مكان اللعب حيث يتوسطها ثيميلي وهو المذبح (مذبح الإله ديونزس) أي «هي عبارة عن مكان مستو ومستدير يرخص لرقصات الجوقة، كما يعرفها vito pandolfi وقد كان الدخول إليها يتم عن طريق ممرين جانبيين عرفا بإسم: بارودوس parado، أما في مركز الأوركسترا فقد وجد مذبح الإله ديونيزوس ثيميلي»[2]، من خلال هذا نرى بأن الكاتب أو الناقد وظف الأوركسترا باعتبارها أحد العناصر المبرزة أثناء العرض المسرحي.

ب. الثياترون:

وهو قسم مخصص للجمهور ويتمثل في المدرجات التي أقيمت على شكل نصف دائرية حيث توضع على منحدر أو تل، كما تقول سهيلة عزوز «لقد خصص هذا المكان للمشاهدين، ومصدر الكلمة اليونانية teome وتعني المشاهدة، ولقد كان هذا الثايرون يستند عادة إلى سفح تل، أما عند شكله كان في البداية عن حلقة مستديرة تحيط بالأوركسترا»[3].

---

[1] https://teatrolebanon.wordpress.com/2015/06/15/مسرح-الشارع/

[2] Vito pandolfi, histoire de theatre, trduit per coulin marie et martelan GC, neva press de gerald, Belgique, p46.

[3] سهيلة عزوز: السينوغرافيا، ط1، دار الشريف للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999، ص28.

حيث نلاحظ من هذا أن الثايرون عنصر هام في العرض أو الركح أي أن مع ظهور الممثل في الجوقة أصبح المشاهدون مضطرون لهجر جزء من تلك الحلقة لكي يتمكنوا من رؤية الممثل وبالتالي أصبح شكله يشبه حدوة الحصان، حيث انقسم إلى أقسام عمودية بها سلالم كي يصعد عليها المشاهدون ومن الأسفل إلى الأعلى وأطلق عليها إسم "كيركيدس" وأقسام أفقية في كل طبقات وأدوار بها مدرجات تعرف بإسم "ديازوماتا".

ج. الإسكيني:

وهي عبارة عن خيمة أو بيت خشبي تقام عليها العروض، كما تعرفها "سهيلة عزوز" بأنها «تتمثل في خيمة من القماش المشدود على هيكل خشبي، حيث كان الممثل يغير فيها ملابسه، توجد هذه الخيمة أمام الأوركسترا وفي المكان الذي هجره الممثلون»[1]، نرى من خلال هذا المقتبس أو التعريف بأن الإسكيني هي المبناة في مقابل الثياترون وخلق الأوركسترا يستعمل داخلها بمثابة كواليس وواجهتها الخارجية بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو مجموعة من الأبواب وهذا ما جعلها تبدو للمشاهدين.

د. البروسكينون:

هذا النوع خصص لكي يؤدي الممثلون أدوارهم فوقه، وكان في البداية عبارة عن بناء بسيط من الخشب كما نعرفه "البروسكينون" أي أمام الإسكيني أو اللوجيون أي المكان الذي يتكلم عليه الممثل وظهر في منتصف القرن الرابع ق.م والعصر الهيلنستي.[2] حيث أرى من خلال هذا بأن البروسكينون هو جزء رابع في المسرح الإغريقي إلا أن أنهمية في العصر الهيليني* حيث يتراوح ارتفاعها ما بين متر واحد إلى ثلاثة أمتار ونصف كما كان يتكون من أعمدة وأنصاف أعمدة تعتمد على حوامل.

---

[1] سهيلة عزوز، المرجع السابق، ص29.

[2] www.ar.wikipedia.org

*العصر الهيليني: وهو الفترة الممتدة بين غزو ألكسندر الأكبر والغزو الروماني

2. المنظر المسرحي:

إن ملاءمة وتكييف المكان المسرحي للتمثيل، أكسب المسرح حيوية وتحقيقا للمتعة حيث تراجع دور الجوقة لحساب الممثلين الذين اعتلوا مصطبة عالية لأداء أدوارهم مما زاد من تأثيرهم في الجمهور وأكسبهم وضوحا أكبر عند الجمهور، كما يقول "سكر ابراهيم" لقد «كان المنظر المسرحي يتكون من حجم له شكل مصنوع من الخشب يقام بالقرب من الإسكيني»[1]، من المعروف أن أول من استعمل هذه المناظر المسرحية المصنوعة من القماش هو "سوفوكليس" ذلك المؤلف المسرحي الذي ظهر في نفس فترة ظهور "إسخيلوس" وكان هذا في حوالي عام 465 ق.م ، فقد كان الستار الملون يمثل المناظر المسرحية يرسم على واجهة الإسكيني، حيث كان يحتوي هذا الأخير على ثلاثة فتحات تستخدم كأبواب يدخل منها الممثل إلى خشبة التمثيل.

كما كان هناك تعدد في أنواع المناظر المسرحية منها التراجيدية والكوميدية•، حيث نجمت عنها في الأخير المسرحية الشاترية♠ والتي كانت عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها ولكن موضوعها كان يدور لوجه عام حول الأساطير وسميت بهذا الإسم لأن أفراد الجوقة الديثرومبية التي نشأت منها التراجيديا وكذلك كانت الجوقة في المسرحية الساتيرية تقوم بأداء رقصة عنيفة تعرف بإسم "سكنيس" نسبة إلى مخترعها "SIKONNOS".

3. الآلية في المسرح الإغريقي:

لقد اجتهد الإغريق لمواكبة حضارة عظيمة وبذلوا مجهودا ماديا وعلميا لبناء مسارح متقدمة تبنى بالأهمية القصوى لهذا الفن في حياتهم، فعمدوا إلى اختراعات كقيرة تساعدهم على تجسيد هذا الفن فاخترعوا جيلا وآلات متطورة، كما يقول "حمادة إبراهيم" «هي الوسائل أو الآلات التي اعتمد

---

[1] سكر ابراهيم: أسيخلوس، مطبعة الهيئة المصرية العامة، مصر، 1972، ص29.

• الكوميديا أو الملهاة: تتألف المسرحية من الملهوية من مواد قولية وفصلية مصاغة صياغة مسرحية خاصة تهدف إلى توليد جو عام مرح يثير ابتسامة المشاهد وضحكه، ومن ثم يحدث تطهير للنفس مما علق بها من قلق أو يأس أو إحباط.

♠ المسرحية الساترية عبارة عن قطعة ملهوية ساخرة تطورت في الاحتفالات الدينية التي كانت تقام تكريما للآلهة "ديونيسوس" وتتعامل مع شخصيات الساتير المقنعة هذه المخلوقات لها وجه إنسان، ذيل حصان وأرجل الماعز وجلده.

عليها الإغريق في تجسيد بعض المناظر والزيادة في التأثير الدرامي على الجمهور»[1]، نلاحظ من هذا أن الآلات تضفي على المسرحية أجواء تحاكي ما تفعله التكنولوجيا في العصر الحالي حيث اقتصرت هذه الآلات على أربعة وهي:

أ. الديستيجا:

وتعني الطبق العلوي ومن المحتمل أن تكون شرفة لمواجهة مكان التمثيل، وتركب إذا اقتضت الضرورة حيث تعرفها "سهيلة عزوز" بأنها «تتكون من شرفة أو طابق علوي يمكن تركيبه»[2]، حيث نلاحظ بأنها تستعمل لظهور الممثلين وكأنهم في مستوى أعلى من مستوى البروسكينون على سطح أو صخرة.

ب. الثيولوجيون:

وهو إسم من أسماء الآلهة، وهو عبارة عن منضدة يمكن رفعها عاليا أو سحبها على عجلات بحسب الضرورة، حيث تقول "سهيلة عزوز" بأنها:«عبارة عن منصة في الجزء العلوي من المكان المخصص للمنظر وهو مكان كلام الآلهة وتعمل على إظهارهم دون رؤيتهم»[3]، يتضح لنا من خلال هذا أن هذه الآلة تساهم في إظهار الآلهة وأنصاف الآلهة دون الرؤية وهم نازلون في الهواء كما نجد في مسرحية عطيل لشكسبير.

ج. الماكينة:

وهي الآلة التي تقوم بإنزال الممثلين من السماء ورفعهم، حيث تقول "سهيلة عزوز" بأنها «عبارة عن رافعة تربط بحبال تكون بلون الديكور تستعمل لرفع الممثلين والهبوط بهم»[4]، نرى من خلالها أن

---

[1] حمادة أبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص41.

[2] سهيلة عزوز، المرجع السابق، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص34.

[4] سهيلة عزوز، المرجع السابق، ص34.

هذه الآلة ظهر تلك الشخصيات الخارقة للطبيعة كإله أو بطل قتنزله من السماء إلى الأرض حسب أحداث المسرحية.

د. الإكوكليما (إكيكلما):

وهي عبارة عن ..... تتحرك على عجلات مصنوعة من الخشب تستعمل لتوضيح الأحداث التي تقع خارج المسرح، كما تعرفها "سهيلة عزوز" بأنها «عبارة عن مسطح مستطيل الشكل به عجلات، يدفع به داخل الخشبة عند الحاجة لذلك يعاد جذبه»[1]، نلاحظ من التعريف أن هذه الآلة تستعمل لإظهار حوادث للجمهور تحدث خارج مكان التمثيل كما نجد أن المسرح الإغريقي استعمل كثير من الحيل من بينها سلالم ثارون التي تصعد بواسطتها الأشباح.

II. عند الرومان:

تعتبر الحضارة الرومانية من أعظم الحضارات بعد الحضارة الإغريقية، وبالرغم من وجود بعض التحولات في المعمار المسرحي في مكام إنشائه، يعتبر الرومان الزرثة الشرعيون للفن الإغريقي، كما نجد أن هوراس ورث آراء أرسطو وورث شريكاثرات أسخيلوس وسوفوكليس إلا أنه حدث بعض التحولات بين المسرحيين حيث يقول م.فراند هوايتج من حيث المكان المسرحي«كما أن عدد أمكنة المسرح الروماني كانت أقل عدد من أمكنة المسرح المسرح الأإغريقي وذلك بسبب انخفاض المستوى الفني والاجتماعي للمسرح في الرومان»[2]، نستخلص من هذا أن المسرح كان في عهد الروماني يكاد ينعدم وذلك بسبب الحروب آنظاك إلا أنه ازدهر إلى فترة التي تعرف بالسلام الروماني والتي وقفت فيها الحروب من سنة 27ق.م إلى سنة 180 ق.م، حيث أن السلطات في هذا العصر كانت تعتبر المسرح دخيلا رغم الإقبال الجماهيري ظنا أنه شكلا من أشكال الاحتجاج والمعارضة لأن الجوالين من الممثلين كانوا ينصبون منصات ومصاطب بشكل غير منظم في الساحات، فيقدمون عروضا تحمل سينوغرافيتها في نصوصها لتعذر وجود الديكور آنذاك.

[1] المرجع نفسه، ص34.

[2] م.فراند هوايتج، مدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف ورمزي مصطفى، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص293.

1. المناظر المسرحية عند الرومان:

لقد ورث الرومان عن الإغريق كل ما وجدوه وما اعتقدوا أنه يساعدهم في المسرح، حيث لم يخترعوا آلات جديدة بل استعملوا ما وجدوه عند الإغريق التي تكلمنا عنها سابقا با اختلفت آلاتهم من ناحية الحجم لتلائم البنايات التي بنوها حيث نجد أن الرومان اخترعوا آلة بيجما وهي عبارة عن مكعب في شكل بيت متعدد الأدوار حيث يقول "زعيوبي عبد الحميد" «لقد ركز الرومان في استعمالهم للمناظر على المناظر المصورة أو لمرسومة، فاستعملوا نوعين من المناظر، الأول مرسوم فوق قماش أو ستار يعلق في الخلفية يدعى منظر فرسيس والثاني تركب من واجهتين في كل واحدة منها منظر معين هاتان الواجهتان ملتصقتان وتدوران حول محور يعرف باسم منظر دوكيتليس»[1]، نلاحظ من هذا أن الخلفية للخشبة كانت عبارة عن حائط مزين بالزخارف وفي الوسط يوجد باب حيث يوجد جانبين بابان آخران كما نجد أيضا أن الرومان استعملوا الستار في المسرح لأول مرة، هذا الستار كان يرفع من تحت إلى فوق للدلالة عن بداية العرض.

III. في العصور الوسطى:

تعد هذه المرحلة التي بسطت فيها الكنيسة سيطرتها حيث أجمع الكثيرون على أن المرحلة التي تبدأ بسقوط روما سنة 476 وسقوك القسطنطينية سنة 1453 هي مرحلة القرون الوسطى، حيث حرمت هذه الكنيسة المسرح للخلاعة اللامتناهية الموجودة في المسرح الروماني والوثنية في الإغريق.

كما نجد ذلك في مسرحيات سكسونية روزيت حيث يقول "دانيال" «يمثل الفردوس أو الجنة بينما آخر يتمثل في جهنم تخرج منه شعلات نارية ثم تختفي»[2]، نستنتج من هذا أن الأول وهو الجنة وهو مكان مرتفع تحوطه أعلام وستائر حريرية ثم تأتي الأرض التي يقدم عليها العروض أما الثاني هو الجحيم وهو عبارة عن فم مفتوح تخرج منه الشياطين والدخان في نظر المشاهدين.

---

[1] زعيوبي عبد الحميد، تاريخ أزياء مصر القديمة، رسالة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا في السينوغرافيا، 1994، ص91.

[2] Couty Daniel Et Rey Alben Et Autres , Opcit , P196

المناظر المسرحية:

لقد أظهر رجال المسرح في القرون الوسطى براعة تامة في إقامة مسارح متحركة ومتصلة مصورين فوهة الجحيم حيث اشتهرت فيها المناظر المرسومة، حيث نرى بأن «الشخصيات التي تصل الملائكة كانت لها أجنحة أما الشياطين كانت لها قرون وذيول وكان الأمراء يضعون تاجا على رؤوسهم»[1]، أي من المعروف أنه عندما كان العرض يقدم داخل الكنيسة كان المنظر المسرحي يتمثل في جانب أو جدار من الكنيسة، أما عندما أصبحت تقدم العروض خارج الكنيسة استعملت الأكشاك المنظرية، كانت هذه المناظر رمزية وبسيطة وتقدم أمامها أحداث المسرحيات الدينية، أما العروض كانت تقوم في الهواء الطلق لذلك مسرح العصور الوسطى لم يعرف الإضاءة.

IV. في عصر النهضة:

من بين الفوائد التي جناها المسرح بالتدني للنص الدرامي ما يصدق عليه المثل "رُب ضار نافعة"، إلا أن هذا العصر يجب عليه التطور ومن هنا برز التطور الحقيقي للعمارة والديكور المسرحي، فقد ظهر التطور في المسرح الإيطالي الذي لم يكن مسرح محليا أو قوميا، حيث لم يبدأ إنشاء المسارح وتجديدها إلا في أوائل القرن السادس عشر أكثر من قرون النهضة الأوروبية إزدهارا حيث أصبح آنذاك المتفرج يشاهد مدرجات حديثة وتغير شكل خشبة المسرح واتخذت أشكالا جديدة حيث ظهرت الستائر كغطاء للمنظر وأكبر دليل على هذا التطور هو تصميم المسرح الأولمبي ذو الطابع الكلاسيكي، أما من ناحية المناظر فقد برزت تقنية المنظور التي صممها ولأول مرة الإيطالي "بروزي"، إذ اعتمد على الخداع البصري وذلك بتطور الشوارع والمنازل وإظهارها كأنها حقيقية، حيث يقول دانيال «في خلفية الخشبة يوجد ديكور ثابت يتكون هذا الديكور من سبعة شوارع تظهر من خلال فتحات الواجهة»[2]، أي من هذا المنظور نجد أن فن تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح هو الذي استعمل لإيهام بالواقع وهو أحد أهداف العرض المسرحي.

[1] Document interne a l'usage des eleves de L.N.A.D, bordj elkifan, avril 1982, p06

[2] Couty Daniel Et Rey Alben Et Autres , Opcit , P197

أما في انجلترا، فقد ظهر المسرح الإليزابيثي فقدم تميز بعدم استقبال للديكور فوق الخشبة باستثناء الاكسسوارات التي كانت تبين مكان الحدث ومن بين المسارح التي لم تستعمل الديكور مسارح الكوراليس الإسبانية في نهاية القرن 16م.

V. الديكور في عصر التنوير في القرن 18م

في هذه المرحلة بنيت وشيدت معظم المسارح وفقا لمبادئ المسرح الإيطالي مثلا مسرح "سكالا" الذي بني عام 1778م في مدينة ميلانو الإيطالية إلا أن بالرغم من ضخامته وروعته كان هناك نصف عدد الأماكن المخصصة للمشاهدين فيه لا تسمح برؤية جيدة، أما الشيء الذي أعطاه ميزة ولفتا للانتباه هو الشكل المعماري واستعمال الآلية المتطورة، حيث قال "دانيال" من حيث ديكورها «تم في هذه المرحلة تغيير موضع الديكور بطريقة دورانية عن طريق استعمال خشبة دوران حيث سمحت هذه الأرضيات الدوارة بتغيير الديكور أفقيا وبطريقة سهلة»[1]، نستخلص من هذا أن استعمالها للأليات المتطورة وذلك باستعمال وسائل كالعربات المقطورة (الشاليهات) كما استعملت أيضا الرافعات سمحت بتغيير مواضع الديكور فوق الخشبة أفقيا.

الديكور في القرن التاسع عشر 19:

لقد تميز هذا العصر بتعدد وجهات نظر وآراء المهندسين والمعماريين، فكل واحد منهم يرد تجسيد المسرح مثلا مسرح الفيوكلوسي، مسرح الهواء الطلق في مدينة فلورنس حيث حدثت بعض التحولات والتغييرات في هذ العصر التي طرأت على طراز المسرح الإيطالي حيث مست هذه التغيرات المخطط التقليدي للمسرح وكذا صيغة المشاهد للعرض وخلقت نوعا من المساواة بين المتفرجين هذا من جهة، كما تميز أيضا بميلاد بعض مدارس الديكور المسرحي كالرومانسية والواقعية، حيث كانت وجهة نظر على أن «يجب أن يبني المسرح للمشاهد، في أي وضعية كان حتى ولو جلس في آخر المقاعد فإنه بإمكانه أن يرى كل ما يجري على الخشبة»[2]، حيث نرى بأن البناية المسرحية كانت لها أهمية في إعادة اكتشاف

[1] Couty Daniel Et Rey Alben Et Autres , Opcit , P199

[2] Babled denis et jaquot jean et d'autres, le lieu theatral dans la société moderne, edition de CNRS,paris, 1969, p18.

الميزة التي تتميز بها المدرجات وهي موضوعة بهذا الشكل المماثل كما كانت عليه في العهد الإغريقي حيث سمح بتوفير ظروف جيدة للمشاهد لكي يرى ويشاهد العرض على أحسن حال.

الديكور في العصر الحديث والمعاصر:

في هذا العصر تعددت وجهات النظر وآراء المهندسين والمعماريين، فكل منهم يؤدي تجسيد المسرح من وجهة نظره ويمثل ذلك في تعدد المسارح، مسرح الفيوكلومي، مسرح الهواء الطلق في مدينة فلورنس، مسرح ستراث فورد بكندا، كما شهد هذا العصر أيضا تحولات فيما يخص العمارة المسرحية أي السينوغرافيا بصفة عامة «حيث تعددت آراء ووجهات نظر السينوغرافيين والمهندسون المعماريون، فأخذ كل واحد منهم يجسد المسرح الذي يتصوره أو بعبارة أبسط يمكن اعتبار هذا العصر عصر التجارب»[1]، حيث نرى أن كل واحد يريد أن يحقق مبتغاه على خشبة المسرح.

بالنسبة للديكور والأزياء، فإننا نعلم أنه في العصر الحديث تعددت الاتجاهات والمدراس المسرحية، وبالتالي فإن طابع العرض المسرحي هو الذي يحدد نوع الديكور والأزياء التي تستعمل فقد يحرص السينوغرافي الواقعي على تجسيد ديكور يمثل مكانا مع مراعاة كل التفاصيل التي يسير بها هذا المكان في الواقع، وكذلك بالنسبة للزي في حين نجد السينوغرافي التعبيري يكتفي بتصميم ديكور بالإضاءة واستعمال أزياء خيالية غير عادية.

كما أن ما يجدر ذكره عن العصر الحديث هو ظاهرة إعادة استعمال القناع، خاصة في المهرجانات ومسرح الأطفال.

المذاهب أو المدارس المتعلقة بالديكور:

المذهب الكلاسيكي:

ونعني بهذا المذهب الذي يتقيد ببعض القواعد في الكتابة إلى جانب تحكم الإرادة الفعلية في الأحكام حيث تكون الدوافع منطلقة من العقل فأول ما ظهرت كانت على يد كاتب لاتيني يسمى "لوس

[1] بامبرجا سكوين، الدراما في القرن الهشرين، تر: قاسم بدر الدين، مطبعة جامعة دمشق، سورية، 1974، ص07.

جيليوس"، وكان هذا المصطلح مضادا للكتابة الشعبية أو العامية أي أن الكلاسيكية هي الكتابة الموجهة للمجتمع، فقد شاع هذا المذهب باتباعه للقوانين بحرفية تامة وظهور ما يسمى الكلاسيكية الحديثة التي ورثت الثرات الإغريقي والروماني كما ورث هوراس كتاب الشعر لأرسطو وألفه جيث، اتسمت الكلاسيكية بالكتابة فيما يخص المثل إنسانية المتمثلة في الخير والحق والجمال، وهي المثل التي لا يربطها مكان أو زمان بل تنطبق على الإنسانية جمعاء حيث تقول "لويس مليكة" «ظهر هذا المذهب في العصر الإغريقي ويعتمد على المبالغة والمغالاة ويهتم بالوحدات الثلاث»[1]، حيث نرى بأن المسرح في هذه الحقبة عرف رواجا كبيرا على يد كل من الشعراء الثلاث (أسخيلوس، سوفوكليس، يوربيدس) زهم من قسموا المسرح إلى التراجيدي والكوميدي، كما ألموا بمختلف جوانب الديكور وقسموه إلى ثلاثة (الأوركسترا، المنظر المسرحي، الآلية).

ومن أشهر رواد هذه المدرسة، نجد نيكولا بوالو، دافونتين، موليير، جان راسين، كورت، ومن أهم المبادئ والأسس التي تقوم عليها هي: يجب ألا تمثل مناظر القتل زالعنف على المسرح، إحترام القوانين والأعراف والتقاليد الإجتماعية، القضاء والقدر هو المحور الذي تدور حوله الأحداث والوحدات الثلاثة (الزمان ، المكان، الحدث).

المذهب الرومانسي:

يعد المذهب الرومانسي من أخطر المذاهب بما أن العاطفة مختلفة من مكان إلى آخر حسب التجارب الخاصة والأعراف الموجودة في المجتمعات حيث يستلزم في رسم الشخصيات لتواكب النزعة الإنسانية التي نالت بها الرومانسية حال الأفراد والمجتمعات فاعتمدت للوصول إلى خصائص معينة ميزتها عن باقي المذاهب الأخرى مبادئه بتحطيم القواعد الكلاسيكية أي تعدد الزمان والمكان وتشبعت المواضيع وتحررت الأفكار التي تبنى عليها، كما تعرفها "لويس مليكة" «في أواخر القرن الثامن عشر حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية في الأدب، فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحي في الحياة الواقعية بعيدا عن الفنون التقليدية الكلاسيكية»[2]، كما تميزت الرومانسية بثلاث اتجاهات هي واقعية التاريخ، الطبيعة البرشرية، حيث كانت قبل ظهور الحركة

[1] لويس مليكة، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يناير 1966، ص176.

[2] لويس مليكة ، المرجع السابق، ص .

الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (الكواليس)، وستارة خلفية (الفوندو)، ومن بين أسسها أو مبادئها أنها تركز على الخيال والعواطف ولا تتقيد بشيء من الوحدات الثلاثة، حيث ظهرتهذه الرومانسية في فرنسا ثم انتقلت إلى ألمانيا ثم إلى انجلترا وإيطاليا، كما تعد ثورة ضد الكلاسيكية من حيث الأفكار والأساليب والمبادئ، ومن أشهر فناني هذا المذهب: لوثر بورج Lauther Borg ووليام كوبون William cobon.

المذهب الواقعي:

تعرف الواقعية على أنها حركة في الدراما، ظهرت في أواخر القرن 19م وهي أقل تطرفا من الطبيعة، تهدف إلى التخلص من التكلف والتصنع الفاضح في التمثيل، حيث ظهرت بعد تدهور المذهب الرومانسي لمغالاته في الخيال والحلم مما جعل الناس يشتاقون إلى العودة إلى واقعهم وهمومهم البومية حيث تعتبر اختيار فني من عناصر معاشة ومألوفة، فهي لا تتعامل إلا مع الواقع حيث يرى حمادة إبراهيم بأنها «تعيد صياغة المشاهد والوقائع كما تبدو للعين والأذن»[1]، حيث نرى أن من سمات المسرحية الواقعية أنها تهتم بتصوير الشخصية وتغيير سلوكها في ضوء القوى الإجتماعية التي ترعرعت فيها.

أما من ناحية الديكور، فإن المسرح باعتباره فنا يجب أن يكون مبنيا على بعض التقاليد المعينة، كما نجد أن توماس روبرتسون في انجلترا اتخذ المناظر المعلقة وكانت عبارة عن مناظر مكونة من أسقف وحوائط جانبية وخلفية مما أدى إلى استعمال نوافذ وأبواب حقيقية، ومن أهم أسسها: الاهتمام بالواقع وتطبيق النظريات العلمية، الاهتمام بتصوير الحياة الاجتماعية، كما أنها جاءت كرد فعل على الذاتية الرومانسية داعية إلى الموضوعية، ومن أشهر فناني هذ المذهب ليون باكاست الرسام الروسي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة.

المذهب الطبيعي:

يرى بعض الفلاسفة او النقاد أن الطبيعة عبارة عن امتداد متطرف للواقعية، والفن بالنسبة للمذهب الطبيعي يجب أن يكون علميا سواء في المنهج الذي يسير عليه أو عند اختيار الموضوع لذذا

[1] حمادة ابراهيم، المرجع السابق، ص287.

نجد الكاتب المسرحي الدرامي الطبيعي عند معالجته الموضوع ما يستعمل أدوات موضوعية وقوانين علمية قصد الوصول إلى الحقيقة، كما أنها أعطت أهمية كبيرة للبيئة نظرا لأثرها في تكوين شخصية الإنسان، حيث ظهر هذا المذهب في أواخر القرن التاسع عشر، حيث قدم الواقع الملموس كما هو على خشبة المسرح بجماله وقيمه، بدون تغيير أو تبديل، «ظهر هذا المذهب قويا مستمدا من الواقع المحيط بنا، موضحا ضرورة التصوير الطبيعي للديكور ومطابقتها تماما لما هو كائن في الحياة، حيث استبدل هذا المذهب مناظر الغرف هشة الجدران بحوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها، دون أن يخشى اهتزازها، كما رأى رجال هذات المذهب أن تظهر على المسرح كل الأدوات الحقيقية من مناظر وإكسسوار، وبذلك تم استبدال الأشياء المرسومة أو الرمزية بأشياء حقيقية»[1].

ومن أشهر المسارح التي نشأت لتقدم عليها المسرحيات الطبيعية، المسرح الحر الذي أنشأ في فرنسا هنري بك، أندري أنطوا 1887، ومسرح لندن المستقل، ومن أشهر فناني هذا المذهي: توماس روبسن الانجليزي، أيميل زولا الفرنسي، واتوبراهام الألماني، فالبنسبة للطبيعة يجب أن «ينظر المتخرج للعرض كما ينظر العالم لعينة تحت المجهر».

المذهب الرمزي:

لقد كان الأدب الرمزي هو ذلك الفن الذي يفهم منه إلا ظاهره، أما القارئ المتأمل فيفهم منه الظاهر حيث يقف عنده إذا كانت القراءة تتعدد من قارئ إلى آخر فيفهم الثاني عكس ما يفهم الأول، كما نجد في مسرحية "أبسن بريجليك" والتي ألفها لتقرأ ولم يقصد بها الظهور على خشبة المسرح حيث يقصد بها تحفيزو الشباب لكي يتخلى عن التراخي والكسل ويكتشف عيوبه السلوكية، حيث نشأت هذه الحركة في أواخر القرن 19م في فرنسا وكان رجالها أبطالا بعيدين عن المسرح وعلى رأسهم "مالاري، فيرلان، بودلار" كما نجدهم يستعملون الرمز والإيحاء والتلميح وليس بالجهر والفصح معتبرين أن الرمز من العوامل الخلاقة التي تولد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج غير أنه جاء كرد فعل ضد الواقعية والطبيعية لأنه يدعوا إلى استبدالها بأشياء أخرى رمزية، أما من ناحية الديكور فأصحاب

[1] لويس مليكة ، المرجع السابق، ص178، 179.

هذه المدرسة يعتبرون «الديكور الرمزي خادما لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة وتلخيص الديكور من حيث التقاليد الآلية التي ارتبطت به كالمكانية الفوتوغرافية»[1].

من خلال هذا، يتضح أن الرمزية استعملت الديكور في المسرحية لأن الذهن سيستسيغها ويفهمها أكثر، حيث يرى بأن جوهر الأشياء ليس الصورة الظاهرية ولكن في أعمق الأشياء.

كما نجد أيضا أن هذا المذهب ينقسم إلى قسمين: الأول الرمز المعنوي يتمثل في استبدال الستائر ..... لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والرمز المادي مثل وضع شبالك ليرمز إلى المنزل أو سلم ليرمز للدور العلوي أو شجرة لترمز إلى الغابة.

ومن أهم رواد هذه المدرسة نجد: "هنريك ايسين" و"إدموند سنيج" و"جوردن كريج" وهو أول من نادى بالمذهب الرمزي وهو انجليزي.

المذهب التعبيري:

لقد كانت لنظريات فرويد الذي فاجأ بها العالم في علم النفس الحديث ةالتي اهتمت باستكشاف العقل الباطن للإنسان وتحكمه بفي تصرفاته مما أدى إلى ذلك ببعض الكتاب إلى تطبيق نظرياته التي آمنوا بها لما كشفته من أسرار النفس البشرية وخبايا الذات الإنسانية، ورغم إختلاف المؤرخين في تحديد الأوائل الذين طبقوا المذهب التعبيري في المسرح إلا أن ظهوره كان في المانيا أواخر القرن 19، حيث ألف فرانك ريد كوند مسرحيته "اليقظة المبكرة" التي ابتدع فيها الأقنعة القديمة وبعض الرموز التعبيرية وميز كتابتها بأسلوب الخطاب المليء بالمونولوغات الطويلة.

أما من ناحية الديكور فيكون معبرا ومنسجما مع التمثيل والمناظر المتنوعة مصحوبا بالأصوات المعبرة عن كينونة النفس حيث نرى «الديكور عبارة عن تعبير ما في دواخل النفس البشرية من أحلام خيالية وأشكال متنوعة وغير منسجمة مع بعضها واعتمادها على الاضطرابات والتشتت والانفعالات المتضاربة للنفس البشرية»[2]، حيث نرى بأن الديكور يكون معبرا ومنسجما وخياليا متنوع المناظر

[1] لويس مليكة ، المرجع السابق، ص181، 182.

[2] الديكور المسرحي في التعبيرية، منتديات أكاديمية الفنون الجميلةwww.erto.owno.com

مصحوبا بالموسيقى وتجسيد تجارب العقل الباطن، ومن أشهر العروض المسرحية التعبيرية نذكر كل من مسرحية "الشبح" لأوجست أسترند بريج والتي عرضت عام 1907م ومن أشهر روادها: "برنارد شو" و"روسمان".

الشكلية أو الإيحائية:

ازدهرت هذه الحركة في روسيا، جاءت كرد فعل للإبداع الذاتي والرمزي والواقعي، وأطلقت على اتجاه نقدي يمثله ميخائيل باختين، حيث يهتمون في دراسة الأدب، أما من ناحية الديكور كان المصمم يقوم بنقل المناظر من الواقع حسب اختياره، وإيجاد أشكال ديكورية تكون اجمل وأفخم أو أقبح، حيث تقول "سهيلة عزوز" «وجود مصطبة تتكون من سلالم على خشبة المسرح إضافة إلى وجود ستارة سوداء على الخلفية، يمكن أن توحي للمشاهدين بأن هذا المنظر يمثل عرش الملك»[1]، حيث نرى أن هذا كان يضفي نوعا من الإيحاء بالمكان والزمان ومن أهم رواد هذه الحركة: "ميخائيل باختين، رومان جاكسون، بروبر فلاديمير".

البنائية:

انتشرت هذه الحركة في روسيا أي في زمن الثورة البلشفية وبذلك تعتبر البنائية توجها ماديا بحتا يتناقض مع ما هو ميتافيزيقي وما هو متخيل، كما انحصرت كذلك في الإخراج والديكور، وهي تعارض الحركة الواقعية، أما من ناحية الديكور فيرى أصحاب هذه الحركة أن الديكور المسرحي يتكون من مصاطب وأشكال وحجوم منظرية وحيل آلية تجتمع كلها لبناء المنظر العام، حيث يرى كل شيء يمكن أن يتحول فوق الخشبة إلى أشكال فيمكن تمثيل المنازل بتخطيطات من الخشب أو الحديد أو تمثيل الشجرة بعمود بسيط تخرج منه فروع معدودات[2]، نجد من خلال هذا أن الديكور في هذه الحركة أو المذهب هو أسلوب في التعامل مع الخشبة الذي يتشكل عليها من خلال استخدام المصاطب والأدراج المتحركة.

---

[1] سهيلة عزوز، السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة، انجاز دار شريفة، ط1، 1999، ص60.

[2] Neraudan Jean, pierre : dictionnaire d'histoire de l'art, presse univ de France, Paris, 1ere éd, p133.

ومن أهم رواد هذه المدرسة: كاندنسكي، مالفتش، ماندريون، فهم يتطلعون إلى بناء عالم جديد بعدما تعرف هذا العالم إلى دمار وحروب أي بناء ما حصرته الحرب العالمية الأولى (1914- 1918).

المذهب السريالي:

في هذا المذهب اتخذت الأفكار الخيالية والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة نبراسا لها، وهذا من خلال الحروب، حيث اصطبغت بحرارة وسخرت من الجدية والفكرية، حيث ايتعد عن التصوير الحقيقي للأشياء، واتخذ العقل الباطن كمصدر إيحاء له، زهز ضد الواقع الذي نعيشه في يومنا هذا، أما من حيث الديكور فترى "لويس مليكة":« بدأت روح جديدة في إحياء المناظر البسيطة بدلا من المناظر التفصيلية من واقع الحياة، وهي مناظر خلقت عالما جديدا من المتعة»[1]، حيث أن المناظر في هذا المذهب تتميز بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وهذا باستخدام الرسم جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية، ومن أشهر فناني هذا المذهب: "ألكسندر تيرون، واستروفسكي، أرغوان".

المذهب التجريدي:

نرى في هذا المذهب يبسط لنا فهم بعض صفات الأشياء وجوهرها، حيث يغلب عليها الجانب الفكري والحسي، وإبراز أشياء وتسجيلها في علاقات فنية، حيث نجدها تأخذ اتجاها تركيبيا في استخدام خطوط خارجية ومبسطة وهذا بطريقة مبدعة وخيالية تبدو للمشاهد وتعطيه نبرة حقيقية، أما من حيث الديكور ترى لويس «المنافسة الحقيقية بين المسرح والسينما والتي خرجت السينما منتصرة، اتجه المسرح لتبسيط المناظر وتشكيل أرضيته إلى مستويات مختلفة تصلح للتمثيل»[2]، نرى من خلال هذا أن المسرح عرف رواجا كبيرا مقارنة بالسينما، فأخذ ديكورا بسيطا يصلح على خشبة المسرح ويستطيع المشاهد أو المتفرج فهم كل ما يجري أو يجسد فوق الخشبة.

[1] لويس مليكة ، المرجع السابق، ص175.

[2] المرجع نفسه، ص174.

ومن أهم المسارح التي بنيت لهذا مسرح تريد يونيون، مسرح كمبريدج، ومن أشهر رواد هذه المدرسة: "ترنس جراي، أورسون ويلز، روبرت ادموند جونس".

المبحث الثالث: الديكور.

لقد كان الديكور المسرحي يتمثل في عملية تجسيد المادي لأجواء النص المسرحي على الخشبة، كما كان رجال المسرح يستعينون بالديكور من فرنسا رغم انعدامه في بلادنا آنذاك حيث يقول علالو:«كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل الفنية التي كنا نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أية مصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم»[1]، كان آنذاك يتم وفق رؤية واقعية أو نمطية، كما أصبح أحد عناصر السينوغرافيا المعاصرة.

1. مفهوم الديكور:

هو كل الأشياء المقامة على خشبة المسرح، والتي تعطي شكلا لمنظر واقعي كان أو خيالي، كما يعرفه حمادة ابراهيم:«هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها، والتي تضفي نوعا من المنظر الواقعي أو الخيالي، بل إنه يتماشى ويتعايش فوق الخشبة مع فنون أخرى كالموسيقى والإضاءة والتمثيل»[2]، كما نرى أنه ليس من المهم في الديكور أن يكون مزخرفا وجميلا بقدر ما يهم أن تراه عملي، سهل الاستعمال والاستخدام وقابل للتنقل من مكان لآخر، ومهما تبلغ قيمة الديكور يبقى مجرد تجسيد للتصوير السينوغرافي أو المخرج، كما تعرفه أيضا "ماري إليلس" و"حنان قصاب" بأنه:«اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة لكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الاكسسوارات ...إلخ»

2. أنواع الديكورات:

1.2. ديكور تام أو كامل:

[1] أحمد بيوضة، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مجلة حقائق، الجزائر، ع33، جانفي 1986، ص56.

[2] حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص130.

قد يكون الديكور ثابتا على خشبة المسرح طوال العرض أو متغيرا على مدة العرض وهذا باستخدام التعدد المنظري حسب أحداث المسرحية، كما تعرفه "سهيلة عزوز" «يتغير الديكور تغيرا تاما في كل مشهد مسرحي، وقد يكون هذا التغيير يتماشى مع متطلبات المشهد»[1]، من خلال هذا يتضح لنا أن الديكور يتغير حسب كل مشهد أو عرض وهذا حسب رأي المخرج أو لسينوغراف أو مصمم الديكور.

2.2. **ديكور متعدد (مركب):**

يعتبر هذا النوع متنوع المناظر في رأي المصمم التي توضع فوق الخشبة أثناء العرض وأمام الجمهور، كما تعرفه "سهيلة عزوز" بأنه «مجموعة من المناظر الديكورية توضع فوق الخشبة كلها مرة واحدة وأمام أعين المشاهدين»[2]، كان يستعمل الديكور في القرون الوسطى حيث عرف الأكشاك المنظرية، حيث كانت توضع المناظر لعدة أماكن مختلفة في كل انحاء الخشبة.

3.2. **ديكور تجريدي:**

هذا النوع من الديكور ينحدر إلى الاختزال الحقيقي في التمثيل أثناء العرض، حيث يقول حمادة بأنه «ديكور يميل إلى الإختزال الشديد بدلا من المحاكاة فهو يبتعد عن تمثيل الواقعية بحذافيرها»[3]

4.2. **ديكور مصوت أو صوتي:**

هذا النوع من الديكور يستخدم في الإيحاء أو الإرشاد بالأماكن وأحداث المسرحية وهذا طريق الأصوات كما تعرفه "سهيلة عزوز" «يعتبر هذ الديكور كتقنية في المسرحية اللغوية أو الإذاعية حيث تعتمد أساسا هذه المسرحية في تأثيرها على الكلمات والمؤثرات الصوتية»[4]، يتضح من هذا أن الديكور

---

[1] سهيلة عزوز، السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة، انجاز دار شريفة، ط1، 1999، ص68.

[2] سهيلة عزوز، المرجع السابق، ص68.

[3] حمادة ابراهيم، المرجع السابق، ص134.

[4] سهيلة عزوز، المرجع نفسه، ص69.

المصوت أو الصوتي يمكن لفيحاء بمواضع وأحداث المسرحية أثناء العرض ليضفي نوعا من الشوق لدى المتفرج.

5.2. **ديكور لفظي:**

من المعروف أن هذا الديكور يستلزم من المشاهد الانتباه حتى يمكنه من تخيل المكان الذي تجري فيه الأحداث من خلال كلام الممثلين أو الشخصيات.

كما يقول Pavis Pratice «يعتمد المسرح الحديث كثيرا على لديكور اللفظي بدل الديكور الواقعي الذي قل استعماله» كما يعرفه «هذا الديكور يتطلب من المتفرج أن يركز اهتمامه وانتباهه حتى يتمكن من تصور المكان الذي تدور فيه الأحداث من خلال كلمات الممثلين»[1]، كما ترى أن هذا النوع من الديكور نجده في مسرحيات شكسبير حيث كان بإمكان المشاهد أن ينتقل من مكان خارجي إلى مكان داخلي بسهولة وذلك من خلال تبادل الحوار بين الممثلين.

3. وظائف الديكور:

لقد عرف الديكور عدة تطورات بعد مختصرا في القرن 17، وبعد تطور النماذج في الأنماط الفرجوية المضحكة، حيث يقول فرج ألفريد:«مهمة الديكور الإشارة لزمان ومكان المسرحية، فهو بذلك يدل المتفرج على البيئة التي تجري فيها الأحداث بأقصر الطرق وبأقل المواد وأبسطها»[2]، كما أن الديكور المسرحي لا يهدف إلى خلق الحياة الفعلية بل يهدف إلى الإيهام بالحياة الفعلية حيث توجد وظائف وأهداف يمكننا حصرها في النقاط التالية:

- مساعدة المشاهدين أو المتفرجين على فهم العمل المسرحي.
- التعبير عن خصائص المسرحية المميزة لكي تتم مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي.

---

[1] Pavis pratice, opcit, p101

[2] فرج ألفريد: دليل المتفرج الذكي غلى المسرح، سلسلة ثقافية شهرية، ع179، دار الهلال، مصر، 1966، ص15.

- الديكور يستطيع أن يولد أو يوجد أو يخلق الجو المناسب ويعبر عن روح العناصر في النص من خلال الصورة واللون.
- يحدد المكان الذي يجري فيه الحدث.

كما يرى أيضا "جالاوي مريان" «يستطيع الديكور أن يقدم دوافع لحركة الممثلين ليذهبوا إلى كل منطقة فوق الخشبة كما أنه يخلق مناطق للتمثيل»[1].

بالرغم من كل هذا إلا أنه يربط الأحداث بالواقع كما يزين المكان الذي تدور فيه أحداث العرض أي الخشبة بصورة سلمية، دون المبالغة أو الإفراط لأن الإفراط والمبالغة في تزيين الجدران وتراكم قطع الأثاث فوق الخشبة يؤدي إلى سرقة عين المتفرج أو المشاهد وانتباهه حيث يجذب نظره عن أداء الممثلين، مع العلم أن الممثلين هم العناصر الأساسية فوق الخشبة فهم الذين يخلقون لنا الحركة فوق الخشبة إضافة إلى ذلك باعتبارهم حملة النص المسرحي بما يحتويه من أفكار وعواطف ومواقف التي تكون العمل المسرحي.

4. مراحل إنجاز الديكور:

يمكننا أن نلخص هذه المراحل في أربع مراحل أساسية وهي:

1.4. المرحلة الأولى: من الرسم الأولي إلى الورشة

هناك دلالات أولية يمكن اعتبارها كنقطة انطلاق الديكور وانجاز الرسم الأولي هذه الحالات تلخصها لنا "سهيلة عزوز" فيما يلي:

«يقدم المخرج تصورا واضحا حول الإفراج وطريقة تنسيق الديكور، من خلال هذا التصور والأفكار التي يحملها المخرج بين السينوغرافي في خطة لتصميم الديكور، لهذا يجب أن يكون المخرج حاضرا عندما يقوم السينوغرافي بالرسوم الأولية»[2]

---

[1] جالاوي مريان، دور المخرج في المسرحية، تر: لويس مليكة، قطر، الهيئة المصرية للنشر والتوزيع، مصر، 1970، ص157.

[2] سهيلة عزوز، المرجع السابق، ص70.

قد يقترح السينوغرافي رسما أوليا عن الديكور، ومن خلال هذا التصوير ينطلق عمل المخرج جاعلا من ذلك التصور الأولي كقاعدة ينطلق منها لتقديم أحداث المسرحية في المناظر التي يصورها السينوغرافي.

كما قد يكون كلاهما لا يحمل أدنى تصور أو فكرة، ومن هنا تكون بداية عملهما من خلال تبادل الأفكار والآراء فيكون إنجاز الإخراج والسينوغرافيا من خلال عملهما المشترك.

كما يرى هارتمان رادولف:«أن الرسم الأولي هو عبارة عن تجسيد لتصور أو فكرة، غير أن أول صعوبة يواجهها السينوغرافي في بداية عمله هو البناية التي يستقدم فيها العرض»[1]، حيث يجب أن يأخذ بعين الاعتبار معطيات هذا المسرح المستهدف مباشرة بعد إنجاز الرسومات الأولية بقوم السينوغرافي بتحضير نموذج مصغر (ماكيت) للديكور، لهذه الرسومات عدة مزايا لأنه يمكن من خلالها تحديد الأزياء الملائمة وكذلك الإضاءة المناسبة التي تظهر على العرض.

2.4. المرحلة الثانية: احتياجات ومستلزمات الإنجاز

قبل أن يوجه السينوغرافي مخططات إلى الورشة عليه أن يسجل معها إرشادات ونصائح لبناء الديكور، حيث يقول هارتمان ردولف:«يجب على السينوغرافي أن يقدم قائمة تحتوي على المواد الواجب استعمالها ومن الضروري أن تكون مرفوقة بالماكيت بعد أن يوافق عليها المخرج»[2]، كذلك قبل الشروع في العمل السينوغرافي أن يعقد اجتماعا مع مسؤولي الورشات كورشة النجارة، النحت، التلحيم، الكهرباء لمناقشة مراحل سير العمل كما يجب على السينوغرافي الحضور يوميا إلى الورشة كي يتأكد من حسن سير مشروعه.

3.4. المرحلة الثالثة: إنجاز الديكور في الورشات

في الحقيقة إن ورشة الديكور هي عبارة عن مجموعة من الورشات تختص كل واحد منها بصناعة شيء معين مثلا، أول الأعمال التي توجه إلى ورشة النجارة أين تصنع العناصر الأساسية

---

[1] Hartmann Rudolf : les grands operas (décor et mise en science), office de livre, suisse, p28.

[2] المرجع نفسه، ص30.

والقاعدة للديكور والمتمثلة في الشاليهات، المنصات، حيطان من الخشب والحوامل، حيث يقول هارتمان:«هذه العملية تتطلب منهم أن يكونوا ذوي خبرة وحس فني عالي لأن صناعة الأثاث تتطلب نوعا من الإبداع خاصة إذا كان الأثاث من الطراز الفخم»[1]، وهو يقصد بها فرقة متخصصةمن النجارين الذين يعتمد عليهم في صنع الأثاث.

4.4. المرحلة الرابعة: من الورشة إلى الخشبة.

بعد أن ينجز الديكور من طرف مختلف الورشات ينتقل مباشرة إلى الخشبة بواسطة وسائل النقل، ثم يتم ترتيبه فوق الخشبة بالرجوع إلى المخططات الأولية أو الماكيت، حيث يقول هارتمان أن هذه «المخططات التي تسمح للسينوغرافي بأن يتأكد ما إن كان هناك أخطاء في المقاسات من خلال تركيب الديكور أو لا توجد بتاتا»[2]، بعد هذا يأتي دور مهندس الإضاءة التي يصمم خطة للإضاءة تتلاءم مع الديكور، لذلك هو ملزم باستشارة المخرج والسينوغرافي حيث يحدد فيها الأماكن التي تضاء أو تبقى مظلمة حيث تحدد الإضاءة موقع الممثلين فوق الخشبة.

5. طرق وضع أماكن إعداد الديكور:

عموما يوضع الديكور أثناء العرض المسرحي فوق الخشبة لكي يعطي نظرة حقيقية وجميلة لدى المتفرج، كما يلخص لنا الأستاذ والفنان "بوشعيب" هذه الأشكال التي يوضع عليها الديكور فيما يلي:«الهندسة أي الوضع الهندسي، المنكسرة، المنحنية، أسماء المأثورات، الثوابت»[3]، هذه الأشياء تضفي في معناها الحقيقي قيمة الديكور ودوره أثناء العملية المسرحية التي تلفت انتباه المشاهد إليها، أما إعداده تتجلى لنا في: قناطير السقف وفي الكواليس وفي الطابق الأرضي.

[1] Hartmann Rudolf , opcit, p35.

[2] نفسه، ص35.

[3] بوشعيب الطالعي: دروس من الحصص التعليمية، قسم الفنون المسرحية، المعهد البلدي للموسيقى والغناء، الدار البيضاء، المغرب.

6. عناصر الديكور:

إن الديكور المسرحي عامل أساسي ومهم جدا في العرض المسرحي لأنه يعطي الجو المناسب للمسرحية ما يدور من احداث وحقائق وهو الذي يعطي الإنطباع الأول للجمهور والديكور بعناصره، يعطي للخشبة شكلا معينا من خلال العض ويحدد مكان وزمان الحدث في تحقيق الإيهام في المسرح، حيث يلخص لنا الفنان "بوشعيب" هذه العناصر فيما يلي: المأثورات، القماش، الخشب.

حيث يرى بأن «المأثور هي الإطارات الفارغة إما مغلفة بالقماش أو بفرشة اللوح الخشبي»[1]، حيث يصبغ ظهر القماش باللون الأسود عدة مرات حتى تنعدم شفافيته وتوضبه كما أردنا على شكل حائط أو شيء آخر، أما الهياكل تحمل بشكل عمودي وعند الوضع تثبت بالركائز وتثبت الركائز بالثقالات.

7. الديكور وعلاقته بأدوات السينوغرافيا:

لقد كان الديكور عنصرا فعالا لأنه يحمل مفهوما أوسع ويلم عدة أدوات تساهم أو تشارك بتناسقها وفق معطيات تقنية، وفنية اعتمادا على النص والرؤية الإخراجية وهذه الأدوات تمثل لنا في الإضاءة الزي المسرحي، الماكياج والقناع كما يمكننا تلقيها فيما يلي:

أ. الإضاءة:

تعتبر جزء لا يتجزأ من السينوغرافيا وهي من أهم أدواتها ومن الوسائل التي تساهم في إبراز الديكور وإعطائه الدلالة الزمكانية، بالإضافة إلى الصبغة الجمالية وتأثيرها في تجسيد القيم التعبيرية القيمة الشكلية، وكذا التأثير في الحالة الدرامية حيث يقول عيد الرحمن الدسوقي:«إن أول عرض مسرحي معناه إضاءة صناعية في عام 1514م حيث قدم بيروتسي مسرحية كالندر، أمام البابليون العاشر»[2]، كما نجد أن الإنسان في البداية استعمل ضوء النهار عند أدائه لطقوسه الدينية بعدها كانت الشمس كمصدر وحيد للإضاءة المسرحية.

---

[1] بوشعيب الطالعي، المرجع السابق.

[2] عبد الرحمن الدسوقي، دراستي الوسائط الحديثة، في سينوغرافيا المسرح

كما يرى أيضا "شكري عبد الوهاب" أنه:«على قدر نجاح فنان الضوء في عمل التوليفة المناسبة بين هذه العناصر والممثل على قدر ما يصبح التكوين النهائي للصورة المرئية مريحا للمشاهد ومقنعا له ومؤثرا فيه»[1]، كما نرى أن لها تأثير مباشر في كل عناصر السينوغرافيا، حيث نجدها تتسم بألطف اللحظات لكي يبدأ التمثيل على الخشبة.

ب. الزي المسرحي:

هناك إمتزاج بين الزي والديكور المسرحي حيث كل واحد منهما يساعد المتفرج على فهم واستيعاب العرض من خلال الدلالات اللونية أو الشكلية: حيث يكتب أو يقول كزفزان «لا ينتهي عند التعريف ممن يلبسه، فاللباس كذلك علامة للمناخ أو المرحلة التاريخية للمكان أو وقت اليوم، بالطبع اللباس يحيلنا عادة إلى عدة مواضيع في مرة واحدة أو يرتبط بغيره من علامات المنظومة الأخرى».

إضافة غلى استخدامه من قبل الممثل في العرض من أجل تحديد دوره والشخصية التي يقوم بتأديتها حيث« كما يعتبر من العناصر التي تحدد جمالية العرض المسرحي من خلال ألوانه»

ج. الماكياج والقناع:

قبل البدء في العلاقة بينهما وبين الديكور يجب تحديد مفهوم الماكياج والقناع والعلاقة الموجودة بينهما حيث أنه لا يمكن وصفها بالعادية فمن الصعب الفصل بينهما حيث يقول "نديم معلا" «هناك رغم ذلك من ينسب القناع إلى الملابس، ولكن القناع يشغل تلك المساحة الفاصلة بين الماكياج والملابس»[2]

لا يمكن لأحد وهو يتكلم عن الماكياج أن يتجاهل القناع، وإن مكان هذا الأخير وما يزال هو الوجه، ككل عناصر العرض المسرحس القناع والماكياج يتقطعان والماكياج يتداخل مع الملابس والجميع يعمل لتنشئ هيئة الممثل، مظهره الخارجي وتحقيق الدور باعتباره حامل الخطاب المسرحي.

---

[1] شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ط2، ملتقى الفكر،الاسكندرية، 2001، ص358.

[2] بوبكر سكيني، التحليل السيميوتيفي للعرض المسرحي، مذكرة شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية، المعهد الوطني للفنون الدرامية، الجزائر، 2002، ص24.

8. خطة الديكور:

وهي مجموعة من الأشياء أو الماكيت أو الموديلات التي يقوم بها مصمم الديكور بتجسيدها على خشبة المسرح وهي كذلك تتعلق بدور كل ممثل من خلال الحركة أثناء عملية العرض لتعطي جمالية للمشاهد والتفات انتباهه حيق يقول "كمال الدين عيد":«المقصود بها الرسومات التي يصنعها الرسام أو مصمم الديكور لمسرحيتها، وهذه الرسومات تمثل الخطوات الأولى في ميلاد الديكور والمناظر المسرحية».[1]

من خلال هذا، يتضح لنا أن مصمم الديكور يحتاج إلى تزويد بالماكينة ليجسد الديكور تجسيدا كاملا أمام المخرج والممثلين، كما تعمل خطة الديكور أيضا على المساهمة في حل مشكلات الحركة وتنظيم منطقة التمثيل فوق الخشبة والارتباط بالقواعد الجمالية في التشكيلات وخاصة المشاهد.

[1] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، 2006، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص278.

الفصل الثاني

1. ملخص النص المسرحي:

إن مسرحية "آكلة لحوم البشر" تنتمي إلى نوع المونودراما، وهي من تأليف الكاتب المسرحي ممدوح عدوان، حيث قام الأستاذ سفيان عطية بتكييفها والتصرف فيها وتحويلها إلى الخشبة لتعرض لدى المشاهدين، ففكرة المسرحية تتبلور في صراع داخلي حول هاجس آكل لحوم البشر، كما ان الشخصية تطرح وتناقش قضية القتل كفعل عام أو فرد، حيث تعتبر هذه الشخصية متفلسفة وطفولية تجادل بمنطق مصطنع فتبدو كأنها شخصية صبيانية لم يكتمل فكرها بعد، فهي أيضا تستعين بأسلوب ساخر باتجاه السذاجة، فتبدأ كلامها بـ«تريدون أن تقنعوني أنكم تحمون الأطفال؟ بسيطة الأيام بيننا ... فعلتها ... انتظرت وانتظرت وفعلتها أخيرا ... كما لا بد أن أفعلها»، وقد ضبطت وركزت على مصطلح "آكل لحوم البشر"، فاستعملت اللفظ في وصف سلوكات إنسانية تتماشى مع هذا المعنى، فلم يعد فعل آكل لحوم البشر مجرد عملية فيزيائية بدائية وحشية، بل لها معاني أخرى مشابهة في الشكل ومتفقة مع المعنى أو كما جاء في القرآن الكريم ﴿أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه﴾[1]، فهذا يعتبر تساؤل استنكاري بصيغة التشبيه، مفاده النهي عن الغيبة والنميمة، حيث كما يقول مجتمعنا عامة عندنا في نفس السياق "فلان يقطع فلانا"، أي يتكلم عنه في غيابه بما يكرهه، فالعبارة هنا تحمل كثيرا من المعاني والتأويلات والتشبيهات، وهذا ما استغله الكاتب واشتغل عليه بواسطة النص المسرحي، فأبدع شخصية طفولية ساذجة، مهوسة ومتشككة، وقد غلبت عليها وساوس الخوف فنتجت عنها فريسة في انتظار مفترسها، لكنها في نفس الوقت تعتبر شخصية إنسانية مقاومة، تدين همجية الإنسان وتقف ضد شره، وكما جاء في العبارةالمتداولة حاليا "القوي يأكل الضعيف"، ففعل الأكل هنا هو فعل رمزي يعبر عن السيطرة والاستحواذ والاحتواء، حيث أنه يعبر في نفس الوقت عن المعنى الحقيقي للفعل مثلما تفعله الحيوانات المفترسة في البر والبحر.

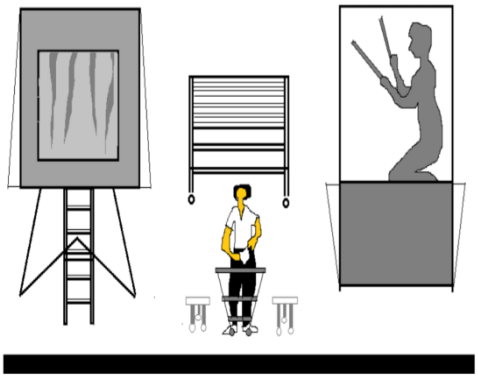
2. تحليل المسرحية:

من خلال قراءتنا للنص المسرحي "آكل لحوم البشر" الذي يعتبر مثالا حول ما يجري في وقتنا أو عصرنا هذا من أحداث والذي تدور فكرته حول هاجس عنيف، قمنا بتحليل هذه المسرحية من خلال بعض المشاهد حيث نرى:

---

[1] سورة الحجرات، الآية 11.

أول ما يظهر بعد رفع الستار مباشرة، على اليسار شاشة سينمائية ثم تظهر على اليمين في مستوى أعلى من رأس الممثل واقفا: شاشة خيال الظل يظهر بها خيال الشخص رجل جالس على ركبتيه ويضرب بعصيتين جدار مقابل كأنه من خشب (حسب ما يصدره من صوت) حيث كان الإيقاع مصحوبا بتصفير العازف.



IMAG003

أيضا نرى كذلك على شاشة العرض السينمائي بالجهة اليسرى وفي نفس المستوى، تظهر خطوط البث الأبيض والأسود في استعراض متحرك أثناء العزف تظهر كذلك صور سريعة لمعلبات اللحم ثم خطوط ثم ستار.

يبدو للمشاهد المتفطن أن أول منظر له يرى بأن المخرج قد انتهج أو سلك الطريقة السينمائية المعدلة مسرحيا، حسب مقتضيات الإخراج المسرحي وما توفره الخشبة من إمكانات لترويض المكان والزمان كما يخدم العرض المسرحي.

لقد كانت الصورة المسرحية توحي بواسطة الظل الأسود للرجل بمرافقة العزف بالتصفير والإيقاع بالدوات الخشبية كانت هذه كلها تفكرنا وتذكرنا بالثقافة الإفريقية قبل قرون، أين كانت توجد قبائل متوحشو آنذاك في الأدغال، التي كان منها من يأكل لحوم البشر.

كما نلاحظ أيضا ظهور في الوسط شخصية شاب واقف إلى طاولة معدنية صغيرة ذات عجلات مرتديا فنيلا أبيض وبنطلون أسود وحذاء رياضي أبيض، الشخصية يبدو عليها أنها منهمكة في تقطيع قصاصات ورقية بيضاء، وحول الطاولة كرسيين صغيرين أحدهما على اليمين وعلى اليسار، ولكن سرعان ما تختفي هذه الصورة بنفس الطريقة الأولى، دائما هناك خلفية العزف بالتصفير والإيقاع، تظهر أيضا الشخصية جالسة إلى يسار الطاولة وهي تحاكي حركات المذيع التلفزيوني الذي يقدم خبرا عاجلا لتختفي مرة أخرى وتظهر خلف الطاولة واقفة ثم تشرع في أخذ القصاصات من على الطاولة ووضعها على قطعة أخرى من الديكور موجودة في الخلف وهي عبارة عن إطار متنقل بعجلات له عارضات معدنيةمصطفة أفقيا.

3. الشخصيات في مسرحية "آكلة لحوم البشر":

يبدو لنا من خلال النص المسرحي، هناك شخصية رئيسية واحدة وشخصيتين مساعدتين وشخصية خيال الظل، حيث تتكلم الشخصية الرئيسية وتسرد لنا القصة بالأداء مستعينة بالكلام والحركة واستعمالها كذلك لقطع الديكور المتواجدة على الخشبة، بالإضافة إلى مشاركة الشخصيتين المساعدتين وخيال الظل.

كما ترجع كل محدودية عدد الشخصيات في هذه المسرحية والتي تصنف ضمن النوع المونودرامس والتي يظهر فيها العرض حسب رؤية المتصرف والمتحكم في النص الذي عالجه دراميا يتحول إلى عمل مسرحي متكامل يجسد على خشبة المسرح الذي يظهر لدى المشاهد، انطلاقا من شخصية واحدة تكلم نفسها في حوار داخلي (مونولوج) إلى شخصية رئيسية (مركزية) في صراع خارجي مع شخصيات أخرى تمثل القوى المضادة لها، وبما أن هذه القوى غامضة ومتوارية فقد لجأ المتصرف في النص إلى إظهارها في شكل شخصيات مقنعة تظهر قليلا وتختفي كثيرا.

4. الديكور في المسرحية:

في هذه المسرحية نجد أن الديكور يتكون من عدة مستقلة عن بعضها، منها ما هو متحرك ومنها ما هو ثابت وهي تتوزع على الشكل التالي:

إطار مستطيل مثبت عموديا إلى يمين الخشبة، نصفه الأسفل مغطى برداء أسود وعلى جانبيه تشكيل لجناحين بالقماش الأبيض، أما نصفه الأعلى فقد تم شغله واستعماله بشاشة لعرض خيال الظل، وكانت أبعاده ارتفاعه 3.5م وعرضه 1.5م، وبذلك ظهرت شاشة خيال الظل والتي هي الجزء المهم في هذا الإطار بأبعاد (2.00م×1.5م).

حيث يقول عبد المجيد طلحة:«لجماليات الديكور أهمية في نجاح العرض المسرحي إلا أنه يشكل علاقة قوية بين الدراما والتشكيل على خشبة المسرح، فهو أحد المقومات المهمة للعرض المسرحي والتي

يحتويها المسرح»[1]، نفهم من ذلك بأن الديكور له دور فعال وعنصر مهم على خشبة المسرح ويعتبر أحد أجزاء السينوغرافيا بصفة عامة، لأن يعطي صبغة جديدة لدى المشاهد.

IMAG004

يقابله إطار داخلي على الجهة اليسرى في نفس المستوى والأبعاد، حيث توجد بالقسم الأعلى لهذا الإطار شاشة سينمائية صغيرة وبالقسم الأسفل تمتد قائمتان من القماش الأبيض بشكل منفرج.

شاشة العرض رقم 05

IMAG005

تلعب قطعة الطاولة المتحركة على عجلات دورا مهما في توضيح الأداء التمثيلي الذي يلفت انتباه المشاهد، إذ أن امكانية الحركة تجعلها منها قطعة متنقلة فوق الخشبة، فتشغل بذلك كل مرة حيزا مكانيا نختلفا، وفي نفس الوقت تتيح جزءا شاغرا مليئا من الفضاء يستغله الممثل في حركته، حيث يقول الدكتور سمير أحمد رواد فن الديكور المسرحي في مصر:«الديكور ليس مجرد صورة أو مكان يتحرك فيه الممثلون، فالديكور له دور مهم في إعطاء رأي في الدراما وليس مجرد أبواب وشبابيك وشوارع»[2].

نفهم من هذا ان الديكور ليس مجرد قطع مادية جامدة، بل هي مكونات لها دور درامي، كما أنه له دور تنويري في النص، فلا بد أن يفهم المشاهد أن كل قطعة ديكور لها مدلول وله دور مكمل لأداء التمثيل.

---

[1] عبد المجيد الطلحة، البعد الدرامي والتشكيل للديكور المسرحي، مقالة منشورة على موقع www.ksu.sa/121510 تاريخ التصفح 2016.05.25.

[2] الديكور المسرحي ... حين تشارك الأبواب والشبابيك في التمثيل، مقالة منشورة على الرابط www.territorycrossings.com.

شاشة العرض رقم 06

إن تصميم الطاولة المتحركة بشكل هرمي مقلوب يجعلها تنسجم مع التصميم العام لباقي قطع الديكور التي تظهر بها المثلثات بكثرة، حيث توحي مستوياتها الأفقية الثلاثة بمعنى التقطيع، ثم أن الطاولة بهذا الشكل تبدو عملية أكثر بالنسبة للمثل، فهي خفيفة الوزن ومتوازنة من حيث الهيئة، وتسمح الفراغات من خلالها بمشاهدة أرجل الممثل وقدميه.

حيث تم إشغال الخشبة وملإها بطريقة تسمح بتحقيق التوازن البصري بين كتل التشكيل المادي، حيث قسمت إلى مستويات عمودية وأخرى أفقية، اما القطع الثابتة فتؤطر المشهد العام وتحدده وتضيف إليه، أما القطع المتحركة فهي تساهم في مساعدة الممثلين على الأداء، كما يرى محمد ..... بأن هناك هدفان لتصميم الديكور وهما:«مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي والتعبير عن خصائص المسرحية المميزة»[1]، فكانت هذه القطع المادية لها مبررات وجود عملية وفنية.

IMAG007

الشكل 07

كما أن هناك أيضا كما يبدو كرسيان صغيران تابعان للطاولة، أحدهما بأربعة أرجل مثبتة إلى قاعدة والآخر متحرك بأربعة أرجل تنتهي بعجلات.

نلاحظ وجود قطعة أخرى ثابتة ملحقة بالإطار على الجهة اليسرى، وهي تجميع لخلفية من القماش الأبيض والأسود، حيث يسمح تشكيلها بإعطاء إمكانية الظهور والتخفي لرؤوس الشخصيات.

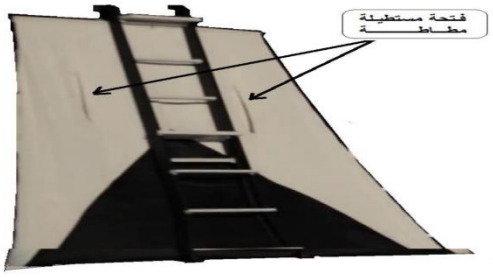
[1] محمد نسمة، وظيفة الديكور في أي عرض مسرحي، مقالة منشورة على الرابط www.mostahalayoum.com/6214,topic

الشكل 08

IMAG008

تتصل هذه القطعة التي تستعمل كستار مؤقت للأرض أدائية بسلم معدني مدرج، ولهذا السلم دور مساعد حيث أنه يوفر إمكانية تعدد المستويات التي يستغلها الممثل أثناء أداء دوره على خشبة المسرح.

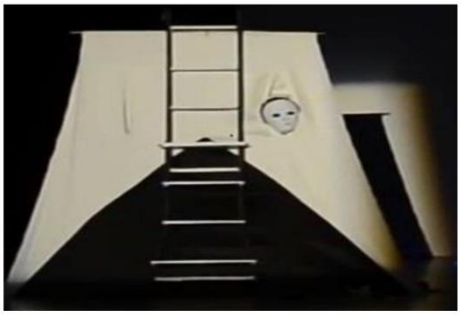
الشكل 09



IMAG009

نلاحظ أيضا وجود فتحتان مستطيلتان على جانبي القسم العلوي الأبيض للقطعة، حيث يستعمل الممثل هاتان الفتحتان لإظهار رأسه فقط، بينما يختفي جسمه خلف الستارة.

الشكل 10



IMAG010

القطعة المتحركة التي تم استعمالها بكثرة في هذا العرض المسرحي هي العارضة المتنقلة والتي كان غرضها هو الإيحاء بوجود حاجز أو فاصل نفسي أو مادي بين الشخصية الرئيسية والشخصيتان المساعدتان، وهو أداة سينوغرافية فعالة استعملها السينوغراف بذكاء وبشكل إيجابي لاختصار المسافة المكانية أثناء الحركة.

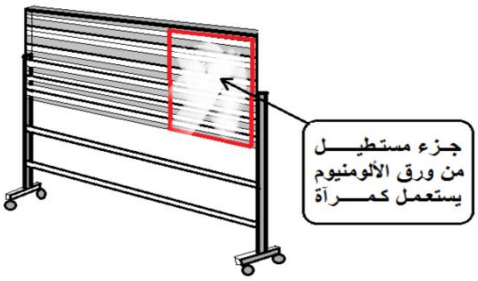
الشكل 11

IMAG011

نلاحظ من خلال الشاشة أن لهذه العارضة المتحركة ثلاثة مستويات أفقية، حيث يمثل المستوى العلوي شباكا مستطيلا، يمتد حتى أعلى رأس الممثل

ويمكن الرؤية من خلاله أما المستوى الثاني فهو يستعمله الممثل فيمسك به كأنه مقود دراجة ليجر العارضة ويحركها من مكان إلى آخر.

الشكل 12



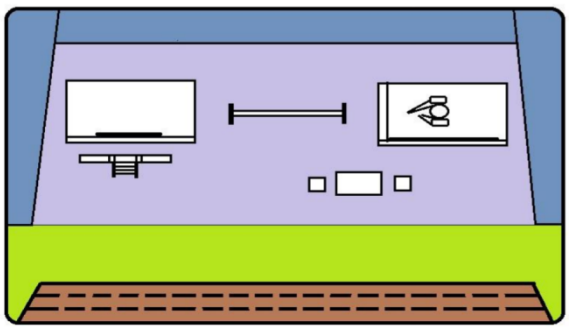
IMAG012

نلاحظ أيضا أن للعارضة المتحركة عدة مجالات في الاستعمال بالإضافة إلى انها قطعة متحركة في جميع الاتجاهات الأفقية مثل جدار متنقل، فهي تحمل أيضا جزء مستطيل يستعمل كمرآة يستعين به الممثل لتوضيح الفعل الدرامي.

5. توزيع قطع الديكور على الخشبة:

لقد استعان السينوغرافي في هذه المسرحية على توزيع قطع الديكور بشكل متوازن معادل يهدف إلى تحقيق غرض الاتصال البصري مع إتاحة المساحات الضرورية المخصصة لأداء حركة الممثلين وكذلك إيجاد مستويات عمودية وأفقية تسمح باستغلال الكثير من الوضعيات البصرية وذلك بما يتميز به تصميم مختلف القطع من أحكام وجودة في التنفيذ فهناك بعض القطع تظهر مساحات مسطحة مثل الشاشتين والستائر وهناك القطع التي تظهر بالأبعاد الثلاثة، فتبدو بأشكالها التكعيبية مثل الكرسيين والطاولة حيث نرى بأنه هناك تنوع في إمكانيات عديدة وظفها الممثل الرئيسي لإبراز قدراته التمثيلية خاصة فيما يتعلق بعنصر الحركة.

الشكل 13



IMAG013

استعمل السينوغراف سبعة قطع مختلفة لتشكيل مجموعة من الديكور لهذه المسرحية، منها ثلاثة قطع ثابتة وأربعة متحركة، حيث كان منظر الديكور يتغير في كل مرة حسب الأوضاع الجديدة للقطع المتحركة التي كانت أيضا تغير من منظر القطع الثابتة

عندما تجاورها، وهذه اللعبة بين المتغير والثابت أضاف نوعا من الهرمونية الحركية على الخشبة وقد ساهمت في إثراء مناظر العناصر المادية بتشكيلات متنوعة.

6. المؤثرات المرئية:

IMAG002

لقد اعتمد السينوغراف في مسرحيته هذه على استعمال الإضاءة الزرقاء وإنارة المصابيح وكذلك وظف أيضا شاشة العرض السينمائي التي كانت بمثابة خلفية تعبر بصريا وتتماشى مع الفعل الدرامي التي تعبر أيضا على رمزية المعنى وتوضيحه.

7. الصوت

كما يبدو في هذه المسرحية وأثناء مشاهدتها، لاحظنا أنه تم التقاط الصوت عن بعد وليس باستخدام مايكروفونات خاصة، مثل المايكروفون المحمول على جيم الممثل والمعلق رغم ذلك كانت نوعية الصوت جيدة تعطي صدى كبيرا لدى المشاهد.

وبالرغم من التطور وما توفره التكنولوجيا العلمية والمتطورة من مزايا في مجال الصوتيات إلا انها تم انتاج أجهزة تستطيع التقاط الصوت من مسافات متفاوتة دون الحاجة إلى الاقتراب من المصدر، حيث تعمل هذه الأجهزة على التركيز والانتقاد حيث تأخذ صوت معين من بين الأصوات تكون متقاربة في المكان حيث أنها تمكن مهندس الصوت من التعديل والضبط والمزج وإضافة المؤثرات الصوتية خاصة بطريقة مريحة والتي تعطي المشاهد نوع من الانتباه والتدقيق فيها.

8. الأداء التمثيلي والحركة:

في هذه المسرحية، ومن خلال مشاهدتنا للعرض نرى بأن الأداء التمثيلي ارتكز على الشخصية الرئيسية والتي كانت تسرد وتوجه كلامها للجمهور، حيث كان يتطلب وجود شخصية مساعدة تتدخل في رسم الصورة المشهدية، حيث كان الصراع أو الهاجس كان يتعلق بالبقاء والحياة ضد الموت، كذلك كانت هناك فريسة مفترضة يتربص بها المفترسون، وكان عليها اكتشاف أسباب المطاردة، في نفس الوقت كانت الشخصية الرئيسية لا بد منها أن تتكلم باستمرار وأن تتحرك مما كان يدعي استلزام تسريع الإيقاع تماشيا مع الحالة النفسية المتأهبة تحت الضغط والتوتر.

كما كانت الحركة الأولى التي قامت بها الشخصية الرئيسية بمثابة حدث الانطلاق، حيث ظهرت وكأنها تقرأ بيانا صحفيا أو خبرا عاجلا باستخدام الإيماء، ثم راحت تكتب قصاصات وتعلقها على العارضة المتحركة كأنها ملصقات إشهارية، حيث تنطلق الشخصية الرئيسية في الكلام لتنفي الإدعاء بحماية الأطفال، حيث تبين أن الشخصية الرئيسية أنها مراقبة ومتابعة واكتشفت ذلك وأعلنته، بينما كانت الشخصيتان المساعدتان في الخلفية وهما في وضع المتابعة وراء العارضة المتنقلة التي توحي بوجود حاجز أو جدار، مما يجعل الشخصية الرئيسية (الفريسة المرتقبة) تتسلق السلم على اليسار من أجل الاستطلاع، وقد ظهر بأن الأمر قد أصبح مكشوفا، وأن الشخصيتين المساعدتين (المفترسون) أدركتا بأنهما مكشوفتين وأن خطة المطاردة والافتراس قد اصبحت مكشوفة ومن هنا تبين أن الأمر يتعلق بآكل لحوم البشر.

9. الصراع:

لم يكن هناك صراع تقليدي بين الشخصيات في مسرحية "آكلة لحوم البشر"، حيث ما يمكن قوله أن نوع الصراع الموجود بين الشخصيات تطرح وتناقش قضية القتل وتعتبر متفلسفة وطفولية تجادل بمنطق مصطنع كما تبدو بأنها شخصية صبيانية لم يكتمل عقلها، فهي تستخدم أسلوب ساخر نحو السذاجة، كما نجدها تبدأ كلامها بـ«تريدون أن تقنعوني أنكم تحمون الأطفال»، فاستعملت اللفظ في وصف سلوكات إنسانية، وهكذا تتشكل في عين المتفرج صورة جذابة رغم مأساتها مع شعور عارم ودافع نحو التعاطف مع هذه الشخصيات المعذبة، ذلك أن تفاصيل الحياة والأحداث التي جاءت على ألسنة الشخصية الرئيسية لم تكن خارقة، حيث كانت تجسد لنا الواقع الذي نعيشه، ويمكن لأي متفرج أن يجد شيئا من حياته في قصة أو شخصية، والتي يمكن أن يتعرض لها أي إنسان مثل القتل والنهب والتي تكون لها مرجعية قوية في عمق الواقع.

وعليه يمكن القول أن عرض المسرحية له جانب وأثر على المجتمعات إذ أن المتفرج يمكنه أن يستنشق بعد الأحداث والتي كانت في القرن الإفريقي، وذلك من خلال عبارة "آكل لحوم البشر" والتي جاءت في نص الحوار.

10. الزمان والمكان:

نقصد بالزمان أي الزمن وليس التاريخ وفي العرض المسرحي "آكلة لحوم البشر" لا يمكننا من تعيين زمن معين للأحداث، فهي أحداث وقعت وتقع كل حين إلا أننا نلاحظ أجواء عصر قبل القرون فيما يحدث فوق الخشبة، فملابس الممثلين على سبيل المثال هي أزياء عصرية وهذا الإختيار قد يكون محاولة للإقتراب من المتفرج والابتعاد عن الهيئات الغربية للمثلين، بما أن المسرحية ليست تاريخية في بعدها الزمني إلا أن الانشغال الإنساني للشخصيات المسرحية يدنو من حالات الواقع.

11. الحدث:

من خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي يتبين لنا أن الشخصيات تجتمع فب مكان رمزي بعيدا عن الواقعية رغم أن طبيعة المكان جاء تبيينها على لسان أكثر من شخصية، حيث يفهم المتفرج أن المكان الذي يحتضن الأحداث والشخصيات مقيد على حسب الخشبة حين تحاكي الشخصية الرئيسية قضية القتل وهو آكل لحوم البشر، ويظهر من خلال تطور الحدث والحوار أن هذه الشخصية تعيش مرحلة ما بعد الموت، فكل شخصية لها قضيتها الخاصة لكن الجميع يشترك في المعاناة والعذاب والمأساة المتشابهة، تتحدث الشخصية الرئيسية وتبوح لها بداخلها وتشتكي من الهاجس الذي يقتلها ألا وهو آكل لحوم البشر.

12. الحوار واللغة:

يتميز الحوار في مسرحية "آكل لحوم البشر" بالغموض الفني الذي وظيفته تجنب الوصف المباشر والسرد الخطي للأحداث وكذلك إضفاء جمالية التشويق والمتعة والانتظار لأت القارئ أي المشاهد للمسرحية لا يفهم بشكل مباشر ما يقال من طرف الشخصيات بل يأتي المعنى شيئا فشيئا أي عن طريق الإختزال والتقديم والتأخير ويتم الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصيات، كما نرى أيضا إعتماد الحوار على الرمز والإشارة إلى المعنى ولستعمال بعض الألفاظ إلا أن المعنى العام يمكن وهمه بواسطة السياق الذي يأتي فيه الحوار، كما استعمل المخرج أو الكاتب بالعبارات وبعض المقولات في الحوار لكي يلفت انتباه المشاهد وهذا تبعا للموقف الدرامي وطبيعة الشخصية المتكلمة من خلال الحركة والتعبير الجسدي وملامح الوجه.

13.الأزياء في مسرحية "آكلة لحوم البشر":

نلاحظ في هذه المسرحية أن للملابس وظيفة مهمة تقوم بإعطاء الممثل هيئة تحيل بصريا إلى أبعاد الشخصية، فهي مجموعة الأدوات البصرية المحددة للشخصية، فهي التي تغير الإنسان الممثل إلى شخصية محددة طبعا والتي تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل إلى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهذا نتيجة بحث عميق في الشخصية، سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا ليصل إلى البعد الفكري الذي يفرضه الإبداع، فيمكن للملابس المسرحية أن تختلف عن ملابس الناس في الشوارع حتى لوكان العرض يمثل الفترة الحالية نظرا لوظيفتها الفنية المؤقتة وما يريد مصمم الأزياء قوله للمتفرج بواسطتها في إطار خدمة الاتجاه العام للعرض المسرحي.

IMAG016

كما يبدو لنا الممثل الرئيسي يرتدي قميص أبيض وبنطلون أسود وحذاء رياضي أبيض، بينما الممثل المساعد الأول فيرتدي ملابس بعكس ألوان ملابس البطل، قميص أسود، بنطلون أبيض وحذاء أسود، أما المساعد الثاني فيرتدي نفس الملابس وكلها باللون الأسود، حيث أن اختيار الألوان بشكا عام في هذه المسرحية خضع لثنائية لونية الأبيض/الأسود.

في الفنون التشكيلية، لا يعتبر الأبيض والأسود من الألوان من الجانب الفلسفي، الأبيض يعني وجود الضوء أنا الأسود فيعني غياب الضوء، أو أن الأبيض هو إمكانية رؤية جميع الألوان، أما الأسود فهو انعدام إمكانية رؤية الألوان، وما يعزز هذه المقولة تجريبيا هو عملية تحليل الضوء بواسطة الموشور الزجاجي الشفاف، حيث تظهر ألوان الطيف الناتجة عن انكسار الضوء الطبيعي، أي أن جميع الألوان مرئية بوجود الضوء وهي غير مرئية في السواد.

لقد كان اختيار السينوغراف لهذين اللونين هو أنه يريد أن يكشف رؤية موضوع المسرحية الناتجة عن إطلاعه على النص المسرحي والذي يتضمن قيمة إنسانية مناهضة للشر ومتضامنة مع

ضحايا الشر الذي مصدره الإنسان نفسه، فالخير والشر كلاهما موجود في النفس الإنسانية، لكن الواجب أن يتغلب جانب الخير فيه على جانب الشر، فكان الأبيض يرمز للخير والأسود للشر.

IMAG020

IMAG019

IMAG022

IMAG021

لذا نجد أن الشخصية الرئيسية ألبسها السينوغراف الأبيض على نصفها العلوي والأسود عاى نصفها السفلي، وبما أن شعر الممثل أسود وهو أعلى الجسم فقد اختار أن يكون لون الحذاء أبيض وذلك لتحقيق مبدأ التناوب اللوني (أسود، أبيض، أسود، أبيض)، وبما أن اتجاه رؤية عين الإنسان هو من فوق إلى تحت، فإن البداية تكون سوداء والنهاية بيضاء.

14. الاكسسوارات:

نساهد في هذه المسرحية بأنه لا يوجد كم كبير من قطع الاكسسوارات، بينما يمكننا ملاحظة وجود أشياء صغيرة يستعين بها الممثل الرئيسي في الأداء، قد تكون أهم قطع الاكسسوار المستعملة في هذه المسرحية نجدها تتمثل في: مسجلة الصوت المحمولة والمصباح الكهربائي المحمول مع الشخصية الرئيسية، وشنطة اليد مع الشخصية المساعدة الأولى وكذلك قارورة الماء الصغيرة ورغيف ومنديل الطاولة بالإضافة إلى أوراق وأقلام.

15. الأقنعة:

لقد عرف المسرح الأقنعة منذ بدايته الأولى، فكان القناع يفصل بين شخصية الممثل والشخصية التي يمثلها، فتغطية الوجه بالقناع هو تنكر يحول الهوية من الممثل إلى الشخصية، فقد يتحول الممثل إلى ثعبان أو تنين بواسطة القناع والملابس، كما أن الأقنعة أحيانا ما تكون ضرورية بالنسبة للممثلين فهي تستنهض فيهم مزيدا من القوة والثقة والقدرة على

الأداء، وفي بعض الأحيان نجدهم يختفون خلف أقنعه ويجرؤون على أقوال وأفعال كانت تصيبهم بالحرج لو أنهم أقاموا عليها بوجوههم العارية.

وهذه الوضعية تنتج نوعا من الإزدواج، فمن جهة هناك شخصية الممثل ومن جهة أخرى الشخصية التي يوحي بها القناع، إلا أن الجمهور يتفاعل مع هذه الأخيرة دون إلغاء الأول، حيث يقول "صالح سعد الأنا":«ذات تختفي خلف القناع، والقناع يخلق صورة غير متوقعة لشخوص معروفة تقريبا»[1]، حيث كان القناع تواجد كثيف في الحضارات والثقافات القديمة حيث كان عند الإغريق يتمثل هذا الطابع المقدس في تجسيد بعض الآلهة، في حين أن شعوب إفريقيا كانت تؤمن بأن هناك روحا تسكن القناع وتؤثر على وجودهم ومصائرهم الفردية والجماعية وأن عدم احترامه وتجاوز قدسيته قد يؤدي إلى الخطر.

كما كان بعض المسرحيين يستغلون الوظيفة الفنية للقناع في أيامنا مع اختلاف المبرر الفني والدلالي لاستعماله في العروض، حيث اشتهر بعض المسرحيين بفلسفتهم ونظرتهم الخاصة للقناع المسرحي، ومن بين هؤلاء الكاتب الإيطالي "لويجي براندييللو 1867-1939"، حيث خرج القناع عند "براندييللو" من إطاره الطقسي ليحمل طابعا فلسفيا ذي دلالات اجتماعية وثقافية للتعبير عن الواقع عبر ثنائيات فكرية وجمالية مثل (الصورة/ المادة)، (الوجه/ القناع)، (الحقيقة/الوهم)، حيث يكون القناع مبرر بسيط ألا وهو إظهار وجه الشخصية بعيدا عن تأثير ملامح الممثل.

كما استعمل السينوغراف في هذا العرض الأقنعة وقد حملتها الشخصيتان المساعدتان مع تغيير في اللون حسب مقتضيات المشهد الدرامي فكانت سوداء وحمراء وبيضاء ومخططة ومنقطة.

23/24/25

16. الإضاءة:

تكاد الإضاءة أن تكون العنصر الأهم في المسرح، فالخشبة المظلمة تماما لا تحيل بصريا إلا إلى معاني الغياب والمجهول والعمى والعدمية، إن الإضاءة هي التي تجعل العرض المسرحي مرئيا ثم بعد

[1] صالح سعد الأنا، إزدواجية النقد التمثيلي، مجلة الم المعرفة، الكويت، العدد 274، 2001م، ص116.

ذلك تأتي وظائفها الفنية، فالإضاءة تخلق جوا يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية تحمل معنى ما.

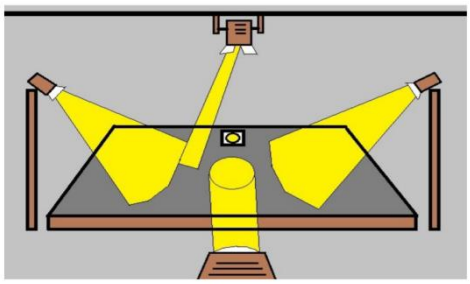
في هذه المسرحية، استعملت إنارة متقشفة إلى حد بعيد، فقد كانت معظم المشاهد مظلمة بوجود بقع ضوء مركز على مناطق محددة من الخشبة، بينما كان هناك تنوع كبير في استعمال مختلف انواع الإضاءة، فقد كان هناك تنوع كبير في استعمال مختلف أنواع الإضاءة، فقد كانت هناك إضاءة أمامية وأخرى جانبية، وكذلك الإضاءة من الأعلى ومن الخلف، بالإضافة إلى وجود تنوير بعض المشاهد بالإضاءة الخفيفة المحمولة، وبما أن السينوغراف قد اختار التزاوج بين الأبيض والأسود، فقد كان هناك أيضا تزاوج بين التنوير والإظلاك، فكان الأسود يمتص الضوء أما الأبيض فيعكسه، فكانت الصورة المسرحية في مجملها تذكر المتفرج بتلك الأفلام السينمائية بالأسود والأبيض.

IMAG027

IMAG026

123

كما نلاحظ أن في الظلام المحيط وتحت الإنارة المركزة تظهر الشخصية (الممثل الرئيسي) في نصفها العلوي حيث ينعكس الضوء على القميص الأبيض فيظهر ناصعا، بينما يتلاشى لون البنطلون الأسود في الظلام، هذا الظهور والاختفاء بالنسبة للون كان ساحرا، وقد ترافق بتقنية الإضاءة المتناوبة التي تضيء المشهد ثم تجعله يظلم.



IMAG028

خاتمة

ونختم موضوعنا مستنتجين أن أهداف هذه الدراسة ومطالبها تتلخص في رصد جماليات الديكور في العرض المسرحي وذلك بغية التوصل إلى إجابات على الأسئلة المصاغة في إشكالية البحث، فكان علينا تقديم موضوع الديكور والتعريف به وتطوراته عبر التاريخ ، وأصبح الديكور من بين المهمة والمرئية في العرض المسرحي.

وأن الديكور من العوامل المؤثرة في العرض المسرحي كما انه يتضمن عدة وظائف تؤثر على المتلقي أو المشاهد الذي يعمل على ترجمة وتفكيك دلالات ورموز النص المكتوب، كما أن الديكور يشغل فضاء واسع على الركح وأن التغيرات والتطورات التي عرفها الديكور عملت على التكيف مع الواقع المعاش ومواكبة التطورات الحديثة التي عرفها المسرح.

وقد حاولنا في هذا العمل تغطية أهم عناصر الموضوع بشكل يحقق القدر الكافي للخروج بحوصلة من النتائج وقد كانت هذه أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة:

- تسجيل محاولات إبداعية واعدة من طرف مخرجي أو مصممي المسرح، فالعروض الجزائرية المعاصرة المجسدة في مسرحية آكلة لحوم البشر.
- استثمار الامكانيات التقنية المتطورة في تنفيذ متطلبات مختلف الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية.
- إحداث تصورات جديدة في تصميم وصناعة المشاهدة المسرحية التي تعمل على إبهار والتأثير في المتلقي عن طريق العناصر المرئية.
- الاستفادة من تقنيات العرض السمعي البصري واستغلالها في العروض المسرحية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

ابراهيم الوزاني الشاهدي، أحدوثة إلى هواة المسرح، ط1، 2002.

أحمد بيوضة، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مجلة حقائق، الجزائر، ع33، جانفي 1986.

أكرم يوسف: الفضاء المسرحي"دراسة سينمائية"، مشرق-مغرب، دمشق، 1994.

أوبرسفيد آن: مدرسة المتفرج قراءة المسرح، ج2، تر: حمادة ابراهيم، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1994.

بامبرجا سكوين، الدراما في القرن الهشرين، تر: قاسم بدر الدين، مطبعة جامعة دمشق، سورية، 1974.

بوبكر سكيني، التحليل السيميوتيفي للعرض المسرحي، مذكرة شهادة الدراسات العليا في الفنون الدرامية، المعهد الوطني للفنون الدرامية، الجزائر، 2002.

بوشعيب الطالعي: دروس من الحصص التعليمية، قسم الفنون المسرحسة، المعهد البلدي للموسيقى والغناء، الدار البيضاء، المغرب.

جالاوي مريان، دور المخرج في المسرحية، تر: لويس مليكة، قطر، الهيئة المصرية للنشر والتوزيع، مصر، 1970.

جمال أحمد عبد الرحمن: الديكور والأزياء بين عناصر السينوغرافيا المسرحية، عالم الفكر، العدد الأول، المجلد 37، سبتمبر 2008.

جناسولينكوف: المرأة والفضاء المسرحي، تر محمد لطفي نوفل، وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000.

حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.

زعيوبي عبد الحميد، تاريخ أزياء مصر القديمة، رسالة تخرج لنيل شهادة الدراسات العليا في السينوغرافيا، 1994.

سكر ابراهيم: أسيخلوس، مطبعة الهيئة المصرية العامة، مصر، 1972.

سهيلة عزوز: السينوغرافيا، ط1، دار الشريف للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1999.

سهيلة عزوز، السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة، انجاز دار شريفة، ط1، 1999.

سهيلة عزوز، السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة، انجاز دار شريفة، ط1، 1999.

شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ط2، ملتقى الفكر،الاسكندرية، 2001.

عبد الرحمن الدسوقي، دراستي الوسائط الحديثة، في سينوغرافيا المسرح

عبد الكريم جدري، التقنيات المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون، الرغاية، الجزائر، 2002.

فرج ألفريد: دليل المتفرج الذكي غلى المسرح، سلسلة ثقافية شهرية، ع179، دار الهلال، مصر، 1966.

الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الشعب، الراية،عمان، 2004.

كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، 2006، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.

لبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1970.

لويس مليكة، الديكور المسرحي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يناير 1966.

م.فراند هوايتج، مدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف ورمزي مصطفى، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبداله، ج3، دار توبقال، ط1، الدرا البيضاء، 1990.

محمد نسمة، وظيفة الديكور في أي عرض مسرحي، مقالة منشورة على الرابط
www.mostahalayoum.com/6214,topic

يحي سليم بشتاوي: مدارات الرؤية ووقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص104.

المواقع الالكترونية:

www.matef.org

الديكور المسرحي في التعبيرية، منتديات أكاديمية الفنون الجميلة www.erto.owno.com

www.ar.wikipedia.org

https://teatrolebanon.wordpress.com/2015/06/15/ مسرح-الشارع /

حسين التكمجي، التأثيت السينوغرافي في العرض المسرحي، مقالة منشورة بتاريخ 2012.10.30 على الرابطwww.facebook.com/photophpfbid=4133477

الديكور المسرحي ... حين تشارك الأبواب والشبابيك في التمثيل، مقالة منشورة على الرابط
www.territorycrossings.com.

عبد المجيد الطلحة، البعد الدرامي والتشكيل للديكور المسرحي، مقالة منشورة على موقع www.ksu.sa/121510تاريخ التصفح 2016.05.25.

المعاجم:

ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، ط1، 1997.

المجلات:

صالح سعد الأنا، إزدواجية النقد التمثيلي، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.

المراجع بالأجنبية:

Gaston Baty & Chavence Rene, vie de l'art theatral, librairie plom, Paris, 1932.

Babled denis et jaquot jean et d'autres, le lieu theatral dans la société moderne, edition de CNRS,paris, 1969, p18.

Document interne a l'usage des eleves de L.N.A.D, bordj elkifan, avril 1982.

Hartmann Rudolf : les grands operas (décor et mise en science), office de livre, suisse.

Neraudan Jean, pierre : dictionnaire d'histoire de l'art, presse univ de France, Paris, 1ere éd.

Patrice pavice, dictionnaire du theatre, édition revue, éd corrigé, paris, 1996.

Scottish mask2017 مؤرخ من الأصل في 12 فبراير ،.

Vito pandolfi, histoire de theatre, trduit per coulin marie et martelan GC, neva press de gerald, Belgique,

الفهرس

البسملة	
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
مدخل	05
الفصل الأول:	
المبحث الأول: الفضاء المسرحي وأنواعه وأهميته	07
المبحث الثاني: المذاهب الفنية وعلاقتها بالديكور	14
المبحث الثالث: الديكور وأنواعه ووظائفه ومراحل إنجازه	29
الفصل الثاني: دراسة حول مسرحية "آكلة لحوم البشر"	
ملخص النص المسرحي	39
تحليل المسرحية	39
الشخصيات	41
الديكور في مسرحية "آكلة لحوم البشر"	41
توزيع قطع الديكور على الخشبة	45
المؤثرات المرئية	46
الصوت	46
الأداء التمثيلي والحركة	46
الصراع	47
الزمان والمكان	48
الحوار واللغة	48
الحدث	48
الأزياء في المسرحية	49
الاكسسوارات	50
الأقنعة	50
الإضاءة	51
خاتمة	54

قائمة المصادر والمراجع	**56**
الفهرس	