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 تخرج لنيل شهادة الماستر الموسومة بـ:

دور المخرج في نجاح العملية المسرحية

من اعداد الطالب:
❖مومن العربي

تحت اشراف الأستاذ:
* خودجة بوعلام

الموسم الجامعي:2021/2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى "فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ"

فالحمد لله والشكر له ان وفقني لإتمام هذا العمل.

وعملاً لقول الرسول عليه الصلاة والسلام

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله "

أتوجه بشكر الجزيل الى الأساتذة الذين رافقونا في الموسم الدراسي وإلى الأستاذ المؤطر بوعلام خودجة

والى كل من قدم لي يد المساعدة من قريب او من بعيد.

اهداء

الحمد الله الذي بفضله تتم الصالحات وبنعمته تتنزل الخيرات والبركات، ونصلي ونسلم على نبيه وعلى أله وصحبه ومن والاه.

اهدي ثمرة جهدي أولا وقبل كل شيء الى روح ابي الطاهرة رحمه الله.

الى قرة عيني امي اطال الله في عمرها.

الى اخي حسن رحمه الله والى اخي الغالي حسين اطال الله في عمره والى بومدين .ولا أنسى جميع أبناء الخالة وأبناء العمة والأصدقاء والاحباب والعائلة الكريمة كل من مومن وعمور.

الى كل من ساعدني في انجاز هذا العمل بجهده او بنصيحته او بدعوة في ظهر الغيب

.

مقدمة

من المعلوم ان المسرح من أعرق وأقدم النشاطات في الحياة البشرية التي مرسها الإنسان منذ القدم، حيث كان يصور عن طريق التمثيل كل ما له علاقة بوجوده وذلك من خلال محاكاة الظواهر المتواجدة في حياة الانسان، بحيث أصبحت العملية المسرحية من اجل تقييم الواقع الإنساني، محاولة إعطاء ملاحظات أساسية عن سلوكه.

للمسرح عدة عناصر وأجزاء التي تضمن سير الحسن للعملية المسرحية والتي تعتمد على تضافر الجهود الإبداعية والتي يرأسها المخرج، فهي العملية التي يمكن من خلالها تحقيق عمل الكاتب من قبل الممثلين والمخرجين والفنيين والمصممين والموسيقيين وجميع من تعاون على سيرها بطريقة جيدة.

و تناولت هذه المذكرة ركنا من اركان العملية المسرحية، تتراوح أهميته عند الدارسين و النقاد و المعلقين على النشاط المسرحي بين الضرورة القصوى و اللاضرورة ، فهو يكاد لا يذكر في التاريخ القديم للمسرح ، ولكنه في المسرح المعاصر يأخذ أهمية خاصة، ويشك للعقل المدبر لكافه عمليات الإنتاج المسرحي: بدءا من اختيار النص المسرحي و انتهاء بالعرض المسرحي الذي تتكامل فيه كل عناصر الظاهرة المسرحية : الكلمة و الممثل و الإطار التشكيلي " الديكور و الملابس و الأقنعة و الاكسسوار و الإضاءة و الجمهور، كل ذلك داخل إطار معماري للعرض هو الدار المسرحية او ببساطة مكان العرض .

ومن بين الأركان الهامة في الإنتاج المسرحي ركن أساسي هو "المخرج" الذي يتولى وظيفة "الإخراج" للعرض المسرحي، مستعينا بكافة العناصر الفنية والبشرية والمعمارية.

الإخراج المسرحي مصطلح حديث النشأة، ارتبط ظهوره بالتطورات التكنولوجية والحضارية، وحتى تركيبة المتلقي الذي أصبح متعدد المشارب والانتماءات والذوق، خصوصا بعد ظهور الفن السينمائي في أواخر القرن التاسع عشر، إلا ان وظيفة الإخراج المسرحي لا تتعدى ترتيب مفردات العمل المسرحي وإدارة عناصره، ومع مرور الوقت اتسعت –بالتدرج–المهام الوظيفية للمخرج، لتشمل اختيار الممثلين وتدريبهم على أداء الشعر، وإدارة تدريبات الجوقة، ورقصاتها وملابسها، وغير ذلك من المهام الإخراجية البدائية المتعددة

الوظيفة الإخراجية ظهرة منذ عهد الإغريق ولكن المصطلح عرف مع ساكس مينجن حين قام مع فرقته بجولة فنية في ارجاء أوروبا وذلك سنة 1874، وتعتبر هذه السنة هي الميلاد الحقيقي للإخراج المسرحي وقد قام هذا الأخير بتجميع النظريات السابقة، والتزم في اعماله بالدقة التاريخية والواقعية واهتم بحركة الممثلين واستخدم المنظور ووظف الانارة وبهذا مهد لظهور أكبر المدارس الإخراجية التي أصبحت أساسا جوهريا في كل انحاء العالم نذكر منهم الفرنسي اندريه أنطوان صاحب نظرية الجدار الرابع و الستارة الشفافة ليحقق الايهام وسمي مسرحه بالمسرح الحر، ومن روسيا قسطنطين ستانسلافسكي صاحب اكبر نظرية هامة في فن التمثيل والذي اعتمد في منهجه على الواقعية النفسية واعتنى بشدة بتدريب الممثل ومن بين الأسباب التي ادت في اختيار موضوع دور المخرج والوظيفة الإخراجية هي

البحث والتماس المعرفة الكاملة وشاملة في الإخراج لتجسيدها في المستقبل او اختيارها كتخصص ان شاء الله.

-فما هو دور المخرج؟ والى أي مدى يساهم في نجاح العملية المسرحية؟

وبغرض الإجابة على هذه التساؤلات ومحاصرتها، والإقدام على صياغة موضوع البحث جاء عنوان موسوما كالتالي: "**دور المخرج في نجاح العملية الإخراجية** " وقد دفعني ميلي الى الإخراج المسرحي ومحاولة التعرف عليه بعمق الى اختيار هذا الموضوع.

وقد اقتضت طبيعة البحث ان يتوزع على: مقدمة وفصلين وخاتمة وملحق.

اما الفصل الأول المعنون ب: " **العناصر الأساسية للعملية المسرحية**" فاهتم بسير العملية المسرحية من حيث أركانها وعناصرها، وقسم الى ثلاثة مباحث في المبحث الأول تناولت النص المسرحي، والمبحث الثاني خصص للممثل أما المبحث الثالث فقد خصص للسينوغرافيا بكل ما تحتويه من عناصر.

اما في الفصل الثاني والموسوم ب " **المخرج ودوره في العملية المسرحية** "

بحيث ركز على ثلاث مباحث في المبحث الأول فقد تطرقنا فيه للمخرج النشأة والتطور، والمبحث الثاني تحدث دور المخرج في العملية المسرحية وفي المبحث الثالث حاولت أن يكون مبحثا تطبيقيا على مسرحية **"جي بي اس"**، بحيث درست في المطلب الأول تجربة المخرج محمد شرشال في اعداد التدريبات واختيار الممثلين ، وعكفت في المطلب الثاني قي محاولة فهم دور المخرج وتجربته مع مسرح البيو ميكانيكي.

ولإنجاز هذا البحث اعتمدت على المنهج النقدي التحليلي الذي رأيته مناسبا لهذا الموضوع. وقد واجه هذا الموضوع جملة من الصعوبات لعل أهمها عدم وجود مسرحية في إطار الإنجاز على مستوى القسم وحتى على مستوى المسرح الجهوي بسبب جائحة كورونا.

وانهيت البحث بخاتمة تضمنت استخلاص اهم النتائج التي توصلت إليها بعد تتبع العملية الاخراجية ودور المخرج فيها، وقد اضفت ملحقا يتضمن مسرحية "جي بي اس" الخاصة بالمخرج محمد شرشال.

الفصل الأول:
العناصر الأساسية للعملية المسرحية

الفصل الأول: العناصر الأساسية للعملية المسرحية.

تتكون العملية المسرحية من مجموعة من العناصر تتفاعل فيما بينها لتنتج عرضا مسرحيا متكاملا، بحيث يقوم المخرج بترتيب هذه العناصر وضبطها برؤية اخراجية متكاملة تنتج عرضا مسرحيا، وهذه العناصر هي: النص، الممثل، الديكور، الاضاءة، الإكسسوارات، الأزياء، الموسيقى، حيث يكون دور المخرج دمج هذه العناصر في إطار رؤية اخراجية.

المبحث الأول: النص

المسرحية فهي فن ادبي قائم على حبك قصة تمثيلية ، والتي بدورها تقدم امام الجمهور في فصل او اكثر ، ويكون الحوار بين الشخصيات عمدت العمل المسرحي الأساسية ، والقصة التمثيلية المقدمة تحمل في طياتها إيحاءات يفهمها الجمهور دون تصريح بها من قبل الممثلين ، والحبكة في المسرحية تشمل جميع تصرفات الممثلين وردود افعالهم وانفعالاتهم ، والفن المسرحي تعود نشأته في الكثير من الدراسات الى الإغريق ، فكانت العروض المسرحية تقام في الاحتفالات و الطقوس الدينية المرتبطة بعقيدتهم، ثم انتشر هذا الفن وارتبط بتجسيد الطقوس الدينية لكل حضارة، ولكن العرب لم يكون المسرح عندهم حالة أدبية مستقلة إلا في القرن التاسع عشر" [1].

ويتكون النص المسرحي من:

[1] -المعجم الجامع حرف الميم معنى المسرح – معجم عربي، ص 301.

ا-الفكرة:

من المستحسن تعريب الكلمة الأجنبية والاحتفاظ بكلمة "فكرة" لكلمة Thought idea كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة على صورتها الدخيلة. الثيمة هي " الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه. والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث.

فالثيمة هنا تعنى الفكرة أو القضية أو المشكلة التي يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص المسرحي الذي يقدمه ويقوم عليها العمل بأكمله فالفكرة هي اللبنة الأولى والأساسية في بناء أي نص درامي عامة، لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحي وذلك لأنه لولم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحي لما كان هناك نص مسرحي فالفكرة محور ارتكاز أي نص مسرحي، ولا بد أن تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكي يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التي تحملها الرسالة التي يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامي يعتمد على بناء فني محدد، وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع جوانبها وأبعادها وتفرعاتها كي يستطيع الجمهور استيعاب ما يحمله المؤلف للنص المسرحي من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المُثارة في النص المسرحي.

ب-الشخصية:

إن لفظة (Persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع " والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالإسبانية (Personalidad) وفي الفرنسية Personnalité والتي تعني في الإنجليزية (Personality) منذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلي المعنى المحدد بين مصطلحات المسرح فهي تعنى : الشخصية الدرامية، الممثل، الدور واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعني القناع عند الممثلين اليونانيين والرومانيين حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتري، إضافة إلى المكانة الاجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة[1].

يُعرف د. إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية (char acter/ dramatise personnage) بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً في المسرحية، كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية "[2].

نصل مما سبق إلى أن الشخصية (الشخصيات) تُعد بمثابة الوسيط الذى يُحمل بالمضمون الفكري الذى يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي يتناولها من خلال النص المسرحي

[1] - رضا غالب. د: المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، 2001، ص 6.
[2] - إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978، ص 155.

الذى يكتبه، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحي من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها في شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى في النص ودورها في تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية وغيرها ،إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذي ينسجه داخل الحدث الدرامي للمسرحية من خلال الحوارات التي تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق في النص المسرحي، وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع.

أنواع الشخصيات تبعا لمجالات تحركها:

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية [1].

[1] - رضا غالب. د: المثلث البنائي لفن التمثيل م، ن، ص 156.

ج-الحبكة:

تُعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" **بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح"**[1].

ويمكن تعريف الحبكة بأنها هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها، وهي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها [2].

فالحبكة في أبسط تعريفاتها " المقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هي روح العملية الدرامية[3].

[1] - ارسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983، ص 56.
[2] - عادل النادي: مدخل الى الفن كتابة الدراما م، ن، ص 56.
[3] - إبراهيم حمادة. د طبيعة الدراما، القاهرة، م، ن، ص 93.

" وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي، كما أن هناك العديد من الحبكات نذكر منها:

1-الحبكة البسيطة (وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلى نهايته)

2-الحبكة المعقدة (وهي الحبكة المكونة من احداث فرعية تعمل على تغذية الحبكة الرئيسية)

3-الحبكة المحكمة (تعتمد على التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظور الفكري للمؤلف).

4-الحبكة المفككة: وتتكون الحبكة من:

1- التقديمة الدرامية.

2- نقطة الانطلاق.

3- الحدث الصاعد.

4- الاكتشافات.

1- التنبؤ

2- التعقيد

3- التشويق

4- الأزمة

5- الذروة

6- الحدث الهابط

7- الحل

ومن خلال السطور القادمة سيورد شرح لكل جزء من الأجزاء المكونة للحبكة:

1- **التقديمة الدرامية:** ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المُعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلى الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزأ من النص المسرحي ككل" [1].

2- **نقطة الانطلاق:** هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم[2].

3- **الحدث الصاعد:** هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلى ذروة التأزم[3].

4- **الاكتشافات:** هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد على تطوير الأحداث ورسم الشخصيات"[4].

[1] - عادل النادي: مرجع سابق، ص 56: 58. بتصرف.
[2] - -ارسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، م، ن، ص 81.
[3] - -ارسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، م، ن، ص 99.
[4] - -ارسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة م، ن، ص 59.

5- **التنبؤ والتلميح:** هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث.

6- **التعقيد:** هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه وعلى هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الاستطلاع"[1].

7- **التشويق:** هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف على مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتى إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

8- **الأزمة:** هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات[2].

9- **الذروة:** فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلى النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير[3].

10-**الحدث الهابط:** هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسيك نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية [1].

[1] - إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978، ص 22:20. بتصرف.
[2] - إبراهيم حمادة. د: معجم مصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص46.
[3] - إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، مرجع سابق، ص 22:21.

11-**الحل:** هو هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلى هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت معقدة[2].

د-الحوار:

الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي.

أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيم خاصة منها:

1- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي... ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

2- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية.

3- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

4- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

ولقد ظهرت اتجاهات حديثة في استخدام الحوار المسرحي كمجالات كلامية، ارتباطها بالقصة المسرحية ضعيف; لأن هدفها الأساسي هو التعبير عن قيم فكرية دعاويه معينة كما هو الحال عند برنارد شو مثلا. وقد يقع الحوار المسرحي شعرا كله او نثرا، عاميا او فصيحا وقد يقع

[1] - إبراهيم حمادة. د: معجم مصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص99.
[2] - إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، م، ن، ص 101.

مزيجا من تلك الأنواع ومن المعروف ان الدراما الإليزابيت انطقت شخصياتها النبيلة طبقيا بالشعر الحر او النثر المشعور.

اما الشخصيات الوضعية او العامية او الملهوية فقد انطقتها بالنثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة على ذلك [1].

هـ-الصراع:

" يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء [2]" وقد نشا الصراع في المسرح مع انفصال رئيس الجوقة عن ها ودخوله في حوار معها.

-المبحث الثاني :الممثل

يعد التمثيل من أهم العناصر الإخراجية، فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي[3] "، لأنه يعتبر الوسيط الفني الدائم في العملية المسرحية، الذي يقوم بتجسيد الدور أو الشخصية الدرامية، إذ بواسطته يستطيع المتلقي اكتشاف تلك الشخصية بأوجه مختلفة، مواقفها

[1] - إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، ن، م، ص 101:102.
[2] - عبد العزيز حمودة. د: البناء الدرامي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 102.
[3] - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي احمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر ص 15.

سلوكاها ومظهرها، حيث يسعى التمثيل في العملية الإخراجية، بوصفه جسرا بين المؤلف والجمهور إلى إيصال الرسالة المراد تبليغها من العرض ككل.

الأمر الذي يكتسي أهمية البالغة للممثل من أجل القيام بتلك المهمة لذلك وجب توفر شروط أساسية لينجح في عمله، والمتمثلة في الموهبة التي لا يمكن الاستغناء عنها في وظيفة التمثيل كما تعتبر الاستجابة العاطفية أو حب الدور أحد أهم الخصال التي تساعد الممثل على تمثيل أدائه بشكل جيد، فالأحاسيس والمشاعر التي تحياها الشخصية على الركح المسرحي يؤديها الممثل من خلال حبه لدوره واستجابته لتلك العواطف التي تستدعيها الشخصيات، كي يحدث التأثير اللازم على المشاهد، إذ تستدعي الاستجابة العاطفية ضرورة اقترانها باستجابة جسدية للممثل، الأمر الذي يتطلب من الممثل بذل جهد كبير في التمثيل، من حيث المرونة والحركة الخفيفة، لأن العرض المسرحي الناجح هو الذي يهيئ للممثل القدرة على التحكم في الحركات والانفعالات، التي يقوم بها ،الممثل يجب أن تتعادل حريته في الأداء مع مسؤوليته (وعيه) تجاه دوره بصفة خاصة، والعرض المسرحي بصفة عامة، فكل قرار يتخذه، و كل إحساس يستشعره ، وكل صوت يحدثه، وكل حركة يؤديها، لا بد أن تكون مطابقة لخصائص النص من ناحية، وملبية لتوقعات الجمهور ورغباته من ناحية أخرى "[1] .

يجب على الممثل أن يلتزم بمبادئ التمثيل وفق العلائق التي تربطه بخشبة المسرح، وكذلك علاقته مع الممثلين الآخرين ومع المتفرجين، هذه العلاقات يجب أن يراعيها الممثل أثناء

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 133.

أداء دوره وعلى هذا الأساس تكمن مهمة المخرج في التوجيه والتدريب والإدارة معا، حتى لا يكون تمثيله مشوها وغير مضبوط. لذلك يصرح ألكسندر دين من خلال تجربته الإبداعية في ممارسة التمثيل بقوله:" إن عدم معرفة الممثل لما يجب عمله تؤدي إلى أن يفشل في إرضاء المتفرج ويربك الممثلين الآخرين والمجموعة ككل، وسوف يكون تمثيله مشوها...لهذا يجب على المخرج أن يوجهه لكي يسيطر على التكنيك المعد "[1] .

تقع على الممثل مسؤولية ثانية متمثلة في قدرته المتجددة على إثارة اهتمام الجمهور من بداية العرض إلى نهايته، لأن الأداء التمثيلي على خشبة المسرح يحتاج إلى قدرة كبيرة في التحكم بأدوات العرض، واليقظة الدائمة والوعي الكلي لما تستلزمه الشخصية، فعلى الرغم من التدريبات والبروفات المتكررة التي يقوم بها المخرج مع الممثل، والتي تدوم لأشهر أحيانا، إلا أن الممثل تبقى له المسؤولية كاملة يوم العرض العام، والعروض التي تلي العرض العام أمام المتلقين من أجل إقناعهم بصورة متجددة على أن ما يحدث أمامهم إنما يحدث للمرة الأولى، ولا يتأتى هذا إلا بفضل إحساس المتجدد للممثل بدوره، كون هذا الأخير هو الذي يمده بالحيوية الدائمة.

يجب على الممثل أن يدرك أنه جزء من الكل، فيعطي اعتبار لأجزاء المسرح الأخرى «كونه الممثل مهما كان عظيما، فهو عضو في كيان عضوي متسق يحتوي ه العرض المسرحي، ومع ذلك باستطاعته أن التفرد والتميز بقدرته على الإحساس بدوره...وتجسيده بأفضل الأساليب الممكنة...وإثارة روح التنافس والتحدي مع زملائه، محاولا إخراج أفضل ما لديه من قدرات وطاقات

[1]- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972، ص 39.

تعبيرية "[1] ، من هنا كانت المعادلة الصعبة التي يحققها الممثل القدير، حين يجمع بين روح التفرد وروح الفريق في موضوعية درامية وتبقى مهمة الإشراف على الممثل من طرف المخرج من بين أولوياته، لأن المخرج هو الذي يساعد الممثل على تشكيل رؤية عامة للشخصية المراد تجسيدها، وكذا مساعدته على استحضار الخيال ليصل إلى عمق الشخصية، من خلال اللقاءات المتعددة له مع الممثلين، ابتداء بالقراءة الإيطالية، التي تهدف إلى تبيان كينونتها، و لا يتأتى هذا من الوهلة الأولى، ذلك لأن الحركة على خشبة المسر ح يجب أن تكون محسوبة، حيث يرسمها المخرج بوصفها مخطط ا وهميا ل تبقى حركة منسجمة ومتناغمة مع أجزاء العرض الأخرى " ، فالحركة البدنية للممثل عبارة عن منظومة شاملة التفاعل في كل عناصرها، والممثل المتمرس يعرف كيف يكون مسترخيا في أعماقه، حتى لو كان يؤدي دورا متوترا. ذلك أن الحركة المعبرة والإلقاء الصوتي المتمكن في حاجة دائمة إلى التخلص والتحرر من الشد والتوتر الزائد على الحد "[2]. وعليه نستطيع القول إن الممثل إذا استطاع التخلص من توتره، فإنه سيقدم عملا فنيا جدير به.

تساعد التعليمات والوسائل التي يوضحها المخرج للممثل من خلال التمرينات المتكررة على إبراز موقفه وقدرته على استيعاب الدور و، إظهاره للمتلقي في صورة حسنة المنظر.

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 139.
[2] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 159.

المبحث الثالث السينوغرافيا:

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا بأنها:" فن تزيين المسرح والديكور والتصوير "[1]

ويعرفها (مارسيل فريد فون) fon frid Marsel بأنها: " فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"[2].

يمكن القول انطلاقا من هذين التعريفين أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة، التي وسعت من نظرتها للعرض المسرحي، الذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجه صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية " إذ يجب على السينوغراف أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[3] .

[1] - Patric Pavis. Dectionnaire du théâtre .p 347.

[2]- مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة واخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 08.

[3] - نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004، ص98.

بمعنى أن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص، وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور غيرها من عناصر العرض.

تجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون، مثل التصوير الديكور، والإضاءة، وكل هذه الفنون تعمل لصالحها، حيث أصبح السينوغراف في المسرح المعاصر، ينافس في وظيفته المخرج، باعتبار دور السينوغرافيا المحوري والخطير في العملية الإخراجية، فعملية تأثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونات المنتجة للدلالة، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وألام وأحلام.

ساهم هذا المصطلح الجديد إلى حد بعيد في تغيير طبيعة التلقي في المسرح، حيث تم إدخال المشاهدين إلى العرض المسرحي، ولم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية "[1].

تم السينوغرافيا بتوحيد المكان في بعده المادي، وتحاول أن تجمع شتات الأمكنة المتناثرة في القصة المسرحية، وتجسدها على خشبة المسرح بشكل يوصل المعنى جيدا إلى المتلقي بصورة

[1] - ينظر مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 256.

رمزية، ونفس الشيء بالنسبة للزمن المسرحي، سواء في بعده التاريخي إذا ما نظرنا إلى المسرحيات التاريخية التي تحاكي فترات غابرة، أو في بعده الآني الذي يمثل الزمن الحاضر في مجتمع ما، فعلى الرغم من الرموز المتواجدة في النص المسرحي إلا، أن السينوغرافيا لها جهاز يحمل مجموعة من الإشارات والرموز الزمكانية في العرض، تسعى على تفكيك رموز النص وتقديمها في شكل بسيط وواضح " لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط اسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الإيهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال ضع تلك الأدوات الإجرائية للجهاز الخاص بالسينوغرافيا، بحيث تزيد العرض والعالم رونقا وجمالا" [1].

تساعد الأدوات التقنية التي أنتجتها التكنولوجية الحديثة في رسم المشهد المسرحي، الذي أصبح يعتمد على الحاسوب والليزر والإضاءة الحديثة بمختلف الألوان الضوئية وغير ها من التكنولوجيات، من أجل رسم مشهد مسرحي تتوفر فيه زوايا الرؤية من حيث الأبعاد والخطوط إذ يقول الدكتور نبيل راغب ": كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[2].

من هنا يأتي الدور الريادي لمصمم العرض أو السينوغرافي، بوصفه فنانا مبدعا يضع على كاهله مسؤولية استنطاق الصورة وما تحمله من خطاب مسرحي حسب رؤية المخرج، الأمر الذي

[1] - عبد الرحمن بن زيدان، من الشعرية الكلاسيكية الى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01، ص10.
[2] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 186.

يستدعي الحيطة والحذر في تعامل ذلك المصمم مع عناصر العرض، انطلاقا من وجوب تحكمه في فضاء الخشبة وزوايا الرؤية كي تلا ي شتت ذهن المتلقي، وحتى تكون هذه العناصر في خدمة النص ،يجب مراعاة متطلبات الخشبة وهندستها بما يخدم المسرحية،" لأن النص إذا كان مثيرا ومتدفقا بالحيوية الفكرية، والانفعالية، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة، كفيلة بتشتيت العين وضياع مجهود الممثل، وبالتالي حرمان النص من ممارسة تأثيره على الجمهور"[1].

تتمثل الوظيفة الثانية للسينوغراف في قدرته الدائمة على جذب انتباه المتفرج إلى ما يراد إيصاله من خلال العرض المسرحي كاملا، الذي يساعد المتلقي في فهم ما يراد قوله من معاني وأفكار ودلالات، كما تتمثل الوظيفة الأخرى للسينوغرافيا في اختصارها وتكثيفها للانفعالات والأحاسيس والمعاني، اعتبارا من أن المسر ح له خاصية الاختصار التي تأتي من ضغط الأحداث والتركيز عليها، وإبرازها في شكل صورة مختصرة ودقيقة ومختزلة، فلا يقصد مثلا ب الإضاءة الإبهار فقط، لأن الإنارة هاهنا تؤدي وظيفة فنية وجمالية، ف" في مجال التكثيف يصول المصمم ويجول، فإذا كانت القيم والعوامل الزمني ة نابعة من السياق الدرامي، سواء بالنسبة للنص أو التمثيل، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت والحركة الى حد كبير"[2]، والتكثيف من هذا المنظور بالنسبة للسينوغراف هو محاولة لتركيز انتباه ه الممثل في لحظات مهمة وحساسة أثناء العرض المسرحي.

[1] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 187.
[2] - نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م، س، ص 195.

يمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسة هي (توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية) لأنها ليست بالمهمة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقة كبيرة حتى تتم على أحسن صورة. كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التواصل والمتعة والمعرفة. ولن يكون عمل السينوغراف كاملا إلا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأول، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التصورات الفنية والتقنية والفكرية لعرضه.وتتكون السينوغرافيا من :

ا-الديكور :

يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه " كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل، والمقصود بإطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا تصويرية بلاستيكية وهندسية"[1]، إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية يعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي. فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية"[2].

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط

[1] - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre. p 156.

[2] - ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 420.

العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا .

يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي :

العنصر الأول: يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناء ثابتا، أو منظرا مرسوما.

العنصر الثاني: يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق .

العنصر الثالث: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور وغيرها .

العنصر الرابع: يمثل مقدمة منصة المسرح "[1].

استعمل الديكور في بدايات العهد الإغريقي بوصفه تصميما ثابتا، حيث كان يرسم في الخلفيات، مجسدا المنظر المسرحي " وقد وصف قيتو فينوس الديكورات المسرحية التقليدية الثابتة التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما، فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم، الذي يثير الرهبة في التراجيديا، والمعمار ذو الألوان المرحة في الكوميديا، أما في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية، فكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة"[2].

[1]- ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 68.
[2] - ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مصدر نفسه، ص 69.

يمكن القول إن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب، بل متجذر وقديم قدم المسرح في حد ذاته، بداية من اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيرا من إنجازات المسرح اليوناني، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي مازالت آثراها باقية إلى اليوم أكبر دليل على ذلك. كما عرف فن الديكور في عصر النهضة طريقه إلى بداية الاحترافية، "واستفاد من المراحل السابقة، فأصبحت له قيمة فنية وتشكيلية خاصة على يد كل من أندريه بالأديو 1518 –1580م الذي ساهم في بناء المسرح الأولمبي في مدينة فيسينزا بين عامي 1552 –1616، ومع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، أصبح الديكور المسرحي من الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون، وأصبح لكل مسرحية ديكورها الخاص "[1].

تابع الديكور المسرحي تطوره في دول أوربا المعروفة بالحركية المسرحية، إلى أن وصل إلينا الآن في طفرة نوعية تجاوزت كل ما قدم على مر العصور، بفضل التكنولوجيا المتطورة، التي ساهمت إلى حد بعيد في تطويره، ونبعت الحاجة إلى الديكور المسرحي وفقا لما تحمله النصوص من أنساق فكرية حداثية، و بذلك تجاوز الديكور وظيفته القديمة المحصورة في التزيين والرسم الطبيعي وأصبح فنا له دوره الهام في العرض المسرحي لم، ا يحمله من إمكانات تعبيرية تساهم في بلورة الفكر الذي يراد ترويجه وإيصاله، عبر أنساق من الرموز يحملها بين طياته،" والدليل على أهمية الديكور أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكورات بأنفسهم، وانظم إليهم كبار الفنانين التشكيليين"[2].

[1] - ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مصدر نفسه، ص 82.
[2] - نبيل راغب، النقد الفني، م س، ص 86.

وبالنظر للمراحل التاريخية لفن الديكور لا يمكننا القول إن له قواعد فنية تحدده، لأنه رهين انطباعات المناهج الإخراجية التي نبعت من تصورات ذاتية للمخرجين، غير أنه مهم يكتسي دورا كبيرا في العملية المسرحية "فالديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطا، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح"[1]

يضطلع الديكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أولها الوظيفة القصصية والتصويرية، مختصرا الحوار المسموع بأيقونات ه المرئية، وتشكيل انطباع أولي عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي العمل المسرحي قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان"[2]، وبواسطته تتكون للمتلقي فكرة أولية عن مكان المسرحية ومرحلتها الزمنية. كما يوضح الحكاية المسرحية مؤديا دور ال دليل الذي يرشد المتلقي، ويكشف على المستوى الاجتماعي لشخصيات العمل المسرحي، فإذا كان الديكور يجسد منزلا قديما، فإن المتلقي يعلم أنه أمام شخصيات بسيطة من عامة الناس، وإذا كان يجسد قصرا، فمن الوهلة الأولى تتراءى أما فكر المتلقي أنه أمام شخصيات راقية من المجتمع .

يفكر المخرج أول ما يفكر عند قيامه بإنجاز عمل مسرحي معين بالديكور، إذ يقول جوردن كريج:" إن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي... والمشكلة

[1] - Ann Uber svild. Lire le théâtre. O p.165.

[2] - ينظر حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 199، ص 49.

لا تتعلق بالديكور في حد ذاته، بقدر ما يختص بخلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف من أفكار"[1]، فتصميم الديكور يرتبط برؤية الكاتب ثم المخرج، ليأتي مصمم الديكور منسقا ومآلفا لرؤية كل واحد منهما، في تصميم يتضح من خلاله الحدث المسرحي، كاشفا عن شخصياته والجو العام السائد في المسرحية.

يجدر بمصمم الديكور أن يكون ذكيا في تصميمه، جاعلا من الديكور وظيفيا يسهل تركيبه وتفكيكه دون أن تتضرر أجزاؤه، آخذا في الحسبان عدد العروض التي سيقدمها الديكور فالمصمم الذكي هو الذي يستطيع من خلال ديكور واحد أن يغير المناظر بسهولة خاصة في مسرحنا اليوم الذي يعتمد على تعدد الأمكنة.

ب-الازياء

تعتبر الازياء المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي " الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي" [2]

تعود الملابس في تاريخيها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملونها مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي. فإذا ما عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس

[1] - إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960، ص116.
[2] -Patric Pavis Dictionnaire du théâtre. p 405

الإنسان يشكل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها، "فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصفات الاجتماعية". كان القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان، والملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسة في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو:" بان لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصة بها ، غيرانها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر"[1]، وبحسب رأي أرسطو فإن الملابس والديكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهميتها لكن ليس في العملية الدرامية بل في العرض المسرحي.

انتقل المسرح مع تطوره، وبخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات، وتم فصل الجمهور عن الممثلين، من هنا بدأ الاهتمام بعناصر الإيهام المسرحي، بما في ذلك الأزياء المسرحية، ليصبح لها دور ا لا يستهان به في هذه الفترة، لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك؛ إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية، فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم، وملابس القادة العسكريين تختلف عن ملابس الجنود العاديين وملابس الطبقة الراقية تختلف عن ملابس الطبقة الكادحة.

[1]- ارسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 99.

بدأ من العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظريات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من عناصر المظهر الخارجي، إذ يقول أصحاب النظرية الفيزيولوجية:" أن السوداوي يرتدي الملابس الداكنة والمعقدة التفاصيل، أما المنبسط فهو يهتم بالألوان الفاتحة"[1].

تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية، بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة، لأنها العنصر الذي يحمل اكم لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات، فينقلها إلى المتلقي الذي تتكون لديه صورة ولو جزئية أول ما يرى نوع اللباس الذي ترتديه هذه الشخصية أو تلك، فضلا عن أنها تعبر عن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصيات، هل هي مسنة أم شابة أم في مرحلة الطفولة تتبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصمم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور الإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل اللغة والحوار وغيرها،" ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم...

وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير[2]".

بمعنى أن الأزياء تأخذ أهميتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة .

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 219.
[2]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 219.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، ف إذا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النوم في منزل، فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول إن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد.

ا/ **بعد اجتماعي:** يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعيش

ب/ **بعد تاريخي:** يتوخى فيه المصمم الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي.

ج/ **بعد رمزي:** ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي تنحو إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحرر ا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بمخايله وموهبته الفنية من خلال قراءته للنص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية .

وعلى هذا الأساس حدد الدكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع"[1]

- **الأسلوب** : وهو تصميم الملابس وفق تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الذي تدور فيه أحداثها، ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال ثلاث قنوات "السيلوويت*[2]، والنسيج، والحلي "

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، 220 إلى 230.

* السيلوويت: هو الإطار الخارجي الأساسي للزي، والطابع المادي الملموس له، الذي يعبر عن منظورها العام، وأحيانا يفرق مصممو الملابس بين سيلوويت الجسم وسيلوويت الراس "راجع نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص 220، 222.

- **الحركة:** تشكل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي، الذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثلين الذين يتحركون داخل هذه الأزياء، لذا يجب أن تكون الأزياء عنصرا مساعدا على حركة الممثل فوق خشبة المسرح (جلوس، وقوف، انحناء)، مبرزة معاني الشخصية المتناولة، فالزي في المسرح هو وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه.

- **الممثل:** يجب أن يشعر الممثل بالارتياح لهذه الملابس، فقد تكون هذه الأخيرة وظيفية تساعد على الحركة وتبين معالم الشخصية، غير أنها لا تنال رضا الممثل، فيبدو غير مرتاح في تجسيده لدوره، لذا كان لزاما أن تكون الأزياء المسرحية تتوافق وشخصية الممثل حتى تساعده على تقمص الشخصية بشكل جيد، ولهذا يجب أن يدرس المصمم جسم الممثل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنية ودرامية في الوقت نفسه.

تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض متكامل، تكون الملابس أحد جزئياته المركبة .

ج-الإضاءة:

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار، أو غيرهما من عناصر العرض التي تملء فضاء المسرح بإيحاءاتها ورموزها الفنية، غير أن هذه الأغر اض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة،

اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، لأن الشكل المسرحي الذي بناه اليونان يعمل على إيصال المشهد إلى المتلقي وفق حركية الممثلين، التي تسعى إلى إيصال رسالتها عن طريق الأسس السماعية ، لذلك كانت غالبية الأعمال المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير الجلي في الظلام، و على الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقين إيجابيا وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني،" ففي معظم المسرحيات الإغريقية، تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما، نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة"[1].

بمعنى ان الديكورات المسرحية كانت حقيقية في معظمها، تصور الأشجار والغابات والمنازل بكيفية واقعية، كما كان المتلقي اليوناني لا يعطي كبير بال إلى المناظر بقدر ما يتابع الحركية الدرامية للممثلين.

بدأ الاهتمام بالإضاءة مع بداية عصر النهضة، لكن ليس على المستوى الفني، بل على المستوى التقني، فكان شكسبير يعرض مسرحياته في القصر الملكي، الذي يحتوي على إضاءة اصطناعية متمثلة في القناديل وما شابه ذلك من أنواع النور الاصطناعي، غير أنه كان يكتفي بالإشارة عن طريق الحوار إلى المكان والزمان، ليل أو نهار أو مساء، كذلك الأمر نفسه بالنسبة لدراما القرن الثامن عشر والتاسع عشر"[2].

[1]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 201.
[2]- ينظر د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو إلى الان، م س، ص221.

بدا الاهتمام بالمناظر المضاءة في المسرح مع اكتشاف المصباح الكهربائي من طرف العالم "إديسون"، فانزاح المسرح إلى اتخاذ نوع من الجدة والتميز أو لا في المسرح، ثم جاءت السينما بعد ، وقد أثرت الإضاءة ذلك، وأصبح المصباح الكهربائي له أثر كبير في إبراز دلالات العرض المسرحي"[1] في نمط تعامل الكتاب المسرحيين مع عنصري الزمن والمكان، إذ برز الدور الجمالي والحيوي الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته لتمنحه طبيعة متميزة من خلال درجاتها وألوانها[2]، استفاد المسرح في الوقت الراهن كثيرا من التكنولوجية الحديثة لتقنية الإضاءة، فاستعملت أشعة الليزر، والمصابيح الكبيرة "هولوجرام "Hologramme ، وسمحت هذه التقنيات بتحويل الركح المسرحي إلى فضاء مليء بالسحر والخيال والإبهار. حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، سواء من الناحية التقنية أو الفنية، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على خشبة المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة جلية. كما تستطيع الإضاءة من خلال تعدد ألوانها وقوتها وخفتانها توضيح أمزجة الشخصيات وحالاتها النفسية، محاولة بذلك إحالتنا إلى تعدد أو توحد الفضاءات على الركح المسرحي .

اكتسبت الإضاءة قيمتها الفنية والتقنية، لما تحمله من رموز تجنب المخرج الذهاب إلى الإشارات اللفظية[3]، لأن المشاهد عندما يرى مشهدا قاتما في ألوانه الضوئية الغير واضح في

[1]- ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، د ت، ص 21.
[2] - ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.
[3]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.

إضاءته تظهر الشخصيات المتحركة على الركح وكأنها أشباح، مثيرا ذلك مشاعر الخوف والرعب والقلق، وغيرها من المشاعر والأحاسيس الموحشة، في حين إذا كان المتلقي أمام مواجهة منظر مشرق، فيه ألوان ضوئية ساطعة متلألئة وبراقة، تظهر فيه الشخصيات بجلاء ومرح، من هنا يتشكل لدى المتفرج نوع من الإحساس بالتفاؤل والفرح.

يجدر بمصمم الإضاءة في العملية المسرحية أن يكون ذا براعة عالية في تحويل الضوء من لحظة إلى أخرى معاكسة لها في الدلالة؛ فقد يكون المتفرج أمام لوحة شاعرية جميلة تكون فيها الإضاءة خافتة تدل على رومانسية المشهد، ثم تأتي بصورة مفاجئة لحظة حرجة أو مخيفة في أحداث العرض المسرحي، في هذه اللحظة يجب أن يكون مصمم الإضاءة على درجة عالية من المهنية والبديهة في تحويل الضوء من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية، وفق متطلباته التقنية المتواجدة بين يديه، كي يظهر العرض المسرحي متكاملا ولا يحدث الخلل الذي تحدثه الإضاءة إذا كانت غير متناسقة مع الحدث المعروض .تؤدي الإضاءة دورا آخر يتمثل في صالة المتفرجين، حيث يجب أن يحضر المتفرج لتتبع أحداث القصة المسرحية من البداية، فيساعد الضوء بطريقة أو بأخرى على تحضير المتفرج نفسيا للحدث، وكمثال على ذلك إذا تم تسليط الضوء على شخصين جالسين في وسط المنصة عموديا وقد ارتديا معطفين أسودين وهما يتكلمان بصوت خافت والإضاءة ضعيفة نوعا ما، بحيث لا نستطيع تثبت رؤية ملامحهما، فإننا نتهيأ لأمر خطير سيحدث، كحياكة مؤامرة مثلا. وتحدد مهمة الإضاءة في خصائص أربعة وهي:[1]

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 206-210.

الخاصية الأولى: تهيئة الجو النفسي للعرض، وفيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين وكامل الخشبة المسرحية من عدة زوايا، تتلاءم وجلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين.

الخاصية الثانية: تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق خشبة المسرح بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما سيحدث .

الخاصية الثالثة: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض، لتقتر ب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث في هذه البقعة الضوئية من مواقف وصراعات وأحداث.

الخاصية الرابعة: التحكم في درجة التنبيه والتركيز، لأن العين ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء، ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام، لذلك توجه الإضاءة المشاهدين وفق ما تقتاضيه الأحداث المسرحية، من خلال التركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث. وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته.

يجب على مصمم الإضاءة مناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالمؤثرات الضوئية مثل الأمكنة المناسبة لوضع الكاشفات" Projecteurs "وكذلك كمية الضوء المراد توظيفها وكيفية توزيعها على المسرح، والألوان الضوئية المناسبة للعرض، فاللون الضوئي له قيمته الدلالية،

وسنذكر أمثلة على بعض الألوان الضوئية الشائعة الاستعمال في العروض المسرحية وما تحمله من إشارات بصرية.

- الأحمر : يدل على العدوانية، ويعبر عن الدم، ومن جهة أخرى، يعبر عن الحب والجنس
- الأبيض : يدل على السلام والصفاء
- الأسود : يدل على الحزن والخوف والرهبة
- البرتقالي : يدل على الدفء والتوهج وهو لون محبب للنفس
- الأزرق : يدل على الهدوء والخيال[1].

اعتمد الفن المسرحي عبر طفرات تطوره على الإنارة سواء الطبيعية منها أو الاصطناعية من أجل توضيح زمكانية الأحداث. كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية وإخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ما تقتاضيه من تكامل مع الديكور والأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي

د-الموسيقى :

تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، وارتبطت في علاقتها بالإنسان منذ أمد بعيد، إذ كانت تشكل منبعا هاما من منابع الطقوس الدينية عبر العصور، فمارسها الإنسان منذ أقدم العصور و ارتبطت بالمسرح اعتبارا من

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 210.

أنه أبو الفنون أولا، ولكونه ولد من رحم الطقوس الدنية التي كانت تقام احتفالا بإله الخمر والنماء " ديونيزوس ، "لهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق.

احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخوص على ركح المسرح، كما انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني[1].

تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة لا تؤذي أذن المتلقي، حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها الموسيقى بمعية الحوار المسرحي، وهي من هذا المنطلق تعمل على جانبين، جانب خاص بالممثل، تساعده على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى إلبيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال[2] .

يقزم ماي خولد Meyerhold Vsevelod * دور الموسيقى، من خلال نظرته لها على انها تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشخصيات فقط[3]. لكن للموسيقى وظائف عدة تجسدت

[1]- ينظر ارسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 106.

[2] - ينظر، د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.ص 87.

* مايرهولد مخرج ولد بروسيا لأبوين المانيين، سنة 1874، شارك في مجموعة الأولى لفرقة مسرح الفن بموسكو، وكان من تلاميذ ستانسلافسكي، غير انه غادر المسرح الفن بسبب معارضته لمسرح ستانسلافسكي أسس مسرح الغرفة سنة 1914، كرد فعل على مسرح الفن، راجع، المخرج في الفن المعاصر، سعد اردش م س، ص 162 وما بعدها.

[3] - ينظر سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 172.

من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصة أدولف آبيا الذي ركز على عنصر الموسيقى، معتبرا إياه مركزا مشعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

تكون الموسيقى وظيفية في المسرح إذا لم تتناقض مع الحالات والانفعالات التي يوفرها الحوار المسرحي والحركات الأخرى على خشبة المسرح، فإيقاع الموسيقى إذا كان هادئا رومانسيا ووظفناه في حالة شخصية منفعلة جراء صراع قوي وحوار مضطرب، سيكون التناقض صارخا في هذه الحالة والعكس صحيح، كأن نسمع موسيقى صاخبة عسكرية مثلا في مشهد رومانسي كعقد قران حبيبين، من هنا يجب التزام مقومات التجانس الموسيقي مع ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية الشكل والمضمون، ويبقى استعمالها مختلف حسب المناهج الإخراجية التي ترتبط أساسا برؤية المخرجين .

تستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الإيحاء بالواقع، وكذلك ل رفع قيمة الأثر الدرامي مضيفة بذلك جوا ملائما للأحداث المسرحية، مقوية الموقف الدرامي و موضحة إياه، كما تزيد الموسيقى وتنقص مثلها مثل الحوار الدرامي، مبتكرة نوع من الوجدانية التي تنقل المتلقي إلى عالم الأحداث التي يراها أمامه على خشبة المسرح [1]بصورة فنية وتقنية مع عناصر العرض الأخرى، حتى يتشكل الإيقاع العام للمسرحية، والذي يكون مرتبطا بالضرورة مع الإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث الدرامي.

[1] - ينظر، د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في نون التمثيل والإخراج المسرحي، م س، ص 90.

تتميز الموسيقى في المسرح عن باقي القوالب الموسيقية الأخرى في كونها تؤدي وظيفة درامية، إذ ترتفع بارتفاع التوتر وتنخفض بانخفاضه تماما مثل إيقاع الحوار الدرامي، ويتلقاها الجمهور بآلية تجعله يدرك من خلالها فكرة المسرحية وصراعها، كما يدرك معنى الموسيقى الدرامية من خلال ما تتركه في نفسيته من إحساس، إذ تنقله من حالة إلى أخرى، فيعيش معها مختلف أجواء المسرحية، وهي في النهاية فن يستجيب له العقل والحواس معا، أي أنها تنفذ إلى العقل من خلال الحواس الأخرى.

تكون الموسيقى في المسرح مؤلفة خصيصا لمسرحية بذاتها، كما يمكنها أن تكون مأخوذة من مؤلفات موجودة مسبقا يتم توظيفها بموافقة المخرج الذي يبقى هو المسؤول الأول على التنسيق بين كل عناصر العرض، والموسيقى التي تصاحب العرض بواسطة إيقاعاتها وألحنها تستطيع أن تخلق جو الأحداث، وتشير كذلك بطريقتها إلى زمكانية وقوعها، كما تستطيع الكشف عما يسكت عنه الحوار، فهي توحي لنا مثلا بالرقة والحنان، حينما يكون النص مليء بالقوة والعنف والقسوة، لتشكل رفقة المؤثرات الصوتية الأخرى نسقا دلاليا يعمل على مستوى الزمن والمكان لإيصال ما يراد إيصاله إلى المتفرج .

هـ –الإكسسوارات:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحيه يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي ظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية

استعارية [1] ،وتساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحم لها في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته.

يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون، هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية[2]، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات توظيفا سليما، يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها بالشخصية، أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، " فمنديل ديزدمونة هو في الأصل منديل عطيل الذي أهداه بدوه إلى ديزدمونة، فيسقط منها سهوا فتجده إيميليا، ويستغله ياجو للإطاحة بعطيل " نلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة في مسرحية عطيل، لها علاقة بهذا المنديل، إلا أن استخدامه يختلف من شخصية إلى أخرى، و الشيء نفسه بالنسبة للسيف في مسرحية "هملت" فهو في أصله يستعمل للقتال، لكنه استعمل للقسم عند ظهور شبح الملك المغتال [3] .

يتيح عمل المخرج على الإكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الإكسسوارات للشخصيات، لهذا يجب مراعاة عدة أمور في اهتمام المخرج له ذه العملية نذكر منها:

[1] - Voir Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.p.225.

[2] - حسن إبراهيم الإكسسوارات المسرحية، مقال، مجلة الفنون، العراق، 1996، ع05، ص 33.

[3] - راجع مسرحيتي، هملت، وعطيل للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير.

– معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى.

– لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.

– نسبة استعماله، وهل يتكرر ثم هل تتغير دلالته التعبيرية أو لا تتغير[1]؟

وتحدد الإكسسوارات جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة، نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات المجسدة من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية تؤدي الإكسسوارات دور التفاصيل الدقيقة التي تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكاها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الإكسسوارات للتعريف بالمكان (منزل أو قصر أو حانة وغير ذلك.) توظف الإكسسوارات مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأن الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

و –الماكياج :

يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي سيجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية، لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح هذه الشخصية وتقويمها، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء، فقد يكون

[1] - ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 221.

على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا[1]. لذلك يدعم الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره، يستعمل الممثل الماكياج كخطوة أخيرة تساعده على تعميق طاقته التعبيرية وذلك من خلال، الأمر خطوطه التشكيلية "**لأنه ينطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء**" الذي يجعل الماكياج يتحكم بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني الذي يقرب الشخصية المراد إبراز ملامحها الفيزيولوجية للمتلقي، كأن نكبر الأنف، أو الذقن أو ندكن الوجه وما إلى ذلك من مهمات الماكياج، التي تتيح في بعض الأحيان حلولا لا غنى عنها في العرض المسرحي.

كما يستعمل الماكياج في بعض المسرحيات لإعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسوية، في حالة ما إذا أراد المخرج إيصالها بشكل جميل كشخصية الأميرات، أو نساء الطبقات الأرستقراطية[2]، و تكمن مهمة الماكياج بصفة مختصرة في جعل مظهر الممثل يلائم الشخصية التي يؤديه ا لذلك ينصح بعدم المبالغة في استخدام المساحيق، بل يجب الاقتصار على ما هو ضروري، حتى لا تكون صورة الممثل مبتذلة أو مضحكة أحيانا .كما تدخل كل عناصر العرض في نطاق عمل المخرج ، و يستعملها كل مخرج حسب قراءته للنص، وحسب اتجاهه الفكري والفلسفي لأن لكل مخرج رؤيته الخاصة ، من هذا المنطلق ظهرت عدة تيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي العالمي، سيذكر البحث أهم ثلاثة تيارات مع ذكر بعض التجارب الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر .

[1] - ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، د. محمد زاكي العشماوي، محمود مرسي احمد، راجعه دريني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص 18-19.
[2] - نبيل راغب، فنون العرض المسرحي، م س، ص 228.

الفصل الثاني:
المخرج ودوره في العملية المسرحية

الفصل الثاني: المخرج ودوره في العملية المسرحية.

المبحث الأول: المخرج النشأة والتطور.

المخرج هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، كما هو الذي يختار النص المسرحي او يوافق عليه على الأقل إذا قامت إدارة الفرقة باختياره، وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض والفنانين التعبيريين من ممثلين وراقصين وموسيقيين، كما يعتبر المشرف الأول على جميع التعليمات المختلفة العملية الاخراجية [1].

اتفقت جميع المعاجم العربية على ان مفهوم لفظ المخرج اسم فاعل عن أخرجَ، أخرجَ المسرحيَّةَ: أظهرها بوسائله الفنيّة على المسرح، أو الشَّاشة "أجاد المخرِجُ إخراج الرواية ورد مصطلح المخرج في المعجم المسرحي على انه الشخص الباعث الحياة في النص المسرحي، بما يوافق رؤية المؤلف في حالة ترجمة النص إلى حياة. (عرض استيعادي لخطاب النص لسياقه) ، بما يوافق ايضا رؤية المؤلف مع رؤيته في تفسير النص وإعادة صياغة مفردات النص ومعادلتها بمفردات لغة العرض (عرض خالق)، وكلمة فن الإخراج مركبة من كلمتين تشير فيه كلمة فن الى انه عمل يعتمد الابداع والصنعية و الحرفية، وكلمة اخراج الى انه عمل يعتمد التركيب و الانشاء للإنجاز تكوين عام ، وهذا يجمع بين العملية الإبداعية و العملية التكوينية ، وهو عمل تطبيقي اكثر من

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

تنظيري تتحقق به الصورة الكلية و الكاملة التكوين [1]، ومن هنا يمكننا القول بان الإخراج المسرحي هو تحويل النص المكتوب والذي يحاكي مسالة ما في الواقع ذات طابع ثقافي او سياسي او اجتماعي او اقتصادي الى عرض نابض بالحياة، وكذلك هو قراءة ثانية او تأليف ثاني للنص المسرحي ، وهو الطريقة الوحيدة التي تجعل من كل عناصر العرض المسرحي المختلفة و المتعددة منظمة و منسجمة مع بعضها البعض، لتدخل معا في رؤية فنية و فكرية واحدة .

ولم يظهر المخرج المسرحي إلا في منتصف القرن التاسع عشر[2]، وسيقترن اسمه بالري جيسور Régisseur ، مع العلم أن مصطلح الإخراج كان متداولاً منذ العشرينيات من هذا القرن. أما أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي فكان الدوق جورج الثاني حاكم مقاطعة ساكس ميننجن منذ أن قدم أول عمله الإخراجي سنة 1874م، فحاول بذلك تطوير المسرح الحديث على أسس إخراجية جديدة، مع حلول القرن التاسع عشر، (Metteur en Scène) ظهر اسم المخرج تدل على الممارسة للإنتاج من تلك الفترة، Mise en Scène وإذا كانت كلمة فهي ليست محظورة في تاريخ المسرح، وحتى تتبين وظيفة المخرج أكثر ينبغي لنا تطرأ لاهم النقاط التي تبرز دور المخرج في نجاح العملية المسرحية، الإخراج المسرحي هو علم له اصوله واساليبه ومناهجه المختلفة والمتباينة، وهو فن إبداعي وذو صلة بطاقة الخيال، والإخراج المسرحي قائم على أساس عملية تخطيطية وأسلوب فني لتحقيق فرجة حية داخل زمان ومكان محدد بكل ابعاده.

[1] - مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز ابادي البترازي: القاموس المحيط، ج1 دار الفكر، بيروت، 1983 ص 185.
[2] - ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ، بيروت، ص 203.

يعد ساكس ميننجن اول مخرج في تاريخ المسرح العالمي وهو من المانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ 1874م ، وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح واشكاله السطحية ، وتمسك بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال السينوغرافيا وتصميم المناظر و الأزياء ، كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على دقة في معايشة الاحداث و الواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية .

تهدف نظرية ساكس مينجن في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الاصالة والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم في المناظر والأزياء، ولاسيما ان المخرج كان من الموهوبين في فن التشكيل والتجسيد البصري دون ان يخل ذلك بمعنى العمل المسرحي المنجز، ويعني هذا ان المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة واصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طغت على المسرح العصور الوسطى ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في إيطاليا.

وتتجلى هذه الأصالة في إخراجه لمسرحية" يوليوس قيصر" لوليام شكسبير. وقد أعد المخرج في هذه المسرحية " العدة لتقصي كافة تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحية. فها هو ذا يحاكي ضخامة المعمار الروماني عند تصميم أعمدة القصور والأبهاء الرومانية القديمة ويبعث إلى روما برسول يأتيه بوزن وعباءة يوليوس قيصر، وطولها ولونها وكافة تفاصيلها الأخرى كما اهتم أيضا بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الزوائد المسرحية. ولم يفته رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة وهذه الأصالة أن تنتسب الأزياء المصممة إلى الحركة والفعل المسرحي

اللازمين لديناميكية العرض [1]، كان يجتهد ساكس ميننجن كثيرا من أجل أن يوفر لعمله النجاح والكمال والدقة، لذلك كان يعد كل ما يخدم المسرحية والممثلين من ملابس والإكسسوار وأزياء عصر المسرحية في أصالتها ويقربها لهم بعد أن يوفرها في مخزن المسرح، ويضعها بين أيدي فرقته المدربة أحسن تدريب والتي تقوم بأدوارها المسرحية في فريق جماعي منسجم.

وقد ساهم ميننجن في بلورة الممثل البديل حينما أصدر تعليماته بأن يكون الممثل على استعداد تام ليمثل أي دور أنيط إليه" وهذا النظام إن دل على شيء فإنما يدل على توفر روح العمل الجماعي الذي يفترض أن تتحلى به فرق التمثيل، وكأمر طبيعي، لا يتوفر هذا النظام إلا في المسرح الفقير وليس المسرح الخاص أو التجاري الذي يعتمد على ممثلين تجمعهم الصدفة فحسب [2].

هذا من خلال نظريات التي أضافها ساكس منجين قيام أعضاء فرقته الفنية بتشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على فرقته وجماعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والإشراف على تدريبها. ويعني هذا أن كثرة الجنود الذين سيمثلون في المسرحية التاريخية آما في مسرحية "يوليوس قيصر" تحتاج إلى تدريب الجيش تدريبا تقنيا وحركيا، لذلك كان ساكس ميننجن يقسم هذا الجيش إلى جماعات وفرق محاربة، لكل فرقة قائدها الفني الذي يعمل على تدريبها وتكوينها فنيا ومسرحيا[3].

[1] - احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط 1989، ص: 196.
[2] - احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، ن، م، ص: 196.
[3] - احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، ن، م، ص: 196.

المبحث الثاني: مراحل الإخراج المسرحي.

المخرج واختيار النص:

اختيار النص من طرف المخرج الذي يسعى لإخراجه تنمو لديه حاجة جوهرية الى تتجاوز ذاته او اعماله السابقة، ولهذا يسعى الى استيعابه للعمل الدرامي وقدرته على تحليل النص المسرحي وتحليل العلاقات المتبادلة بين شخصيات المسرحية، وكشف صراعها بشكل نهائي لإبراز عمق فهمه لطبيعة المسرحية مضمونا وتحليلها وسعي الى تجسيدها فوق خشبة المسرح.

وهذا ما يجب على المخرج القيام به لأنه هو المسؤول ان يدرس المسرحية من جميع النواحي، كي يفهمها ويلم بكل تفصيلها صغيرة كانت ام كبيرة ويستجيب لكل محتوياتها العاطفية والذهنية من خلال تعرفه على ابعادها الجمالية ونقاط قوتها وضعفها، في هذا الصدد يذكر المخرج الإنجليزي "بيتر بروك" تجربته:" حين ابدا العمل في مسرحية ابدا بإحساس داخلي عميق دون شكل كأنه رائحة او ضوء او ظل. وهذا أساس مهنتي واساس دوري، وهو اعدادي لبداية التدريبات على مسرحية التي سأشرع [1].

ويبدا المخرج في اول مرحلة يشرع في قراءة النص الأولية، التي لا يجد فيها سوى الكم الهائل من الحوارات التي تنطقها شخصيات النص او بعض التوجيهات القليلة التي يفرضها المؤلف

[1] - بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ال عدد154، 1991 ص 13.

* إرشادات المؤلف التي يضعها في نصه المسرحي، وتعتبر تصور إخراجيا اوليا وتعني باللاتينية Ddidascalieعن الإغريقية دايداسكالوس أي المعلم بمعنى توجيهات المؤلف في نصه المسرحي قصد توضيح أجواء النص الزمكانية " les indication spatio temporelles"

وهي تعرف بإرشادات الكاتب Didascalie * والتي تكون في بعض الأحيان المفتاح الأول بيد المخرج المسرحي، اما فيما عدا ذلك فليس لديه أي سبيل سوى قدراته على دخول النص ومحاولة استكشافه من خلال تفسيره التخيلي لمجموع هذه الحوارات باحثا عن الدلالات المتسترة وراء سطور النص وكذا عن المواقف الدرامية (من أفكار و أفعال ومميزات الشخصيات و العلاقات الموجودة ما بينها) ويصف ذلك باتريس بافيس :" ان التحليل الدرامي للنص – في الأصل – وفي خضم الإخراج المسرحي هو اول انعكاس لتحليل العرض، إنه يوضح وينظم منهجيا معظم المدركات المنعزلة عن بعضها و يعرفنا بالطريقة التي يؤثر فيها النص و العرض كل منهما في الاخر على نحو مستمر، لذلك لابد من مخطط منهجي لمحاور إعادة النص بإنتاج إبداعي في عرض مسرحي والتي تحتمل ان يكون لها اثر و استجابة في ذهن وعاطفة المتلقي [1]

كما يعمل المخرج من خلال ملامسته لنص المسرحية على البحث عن القيم الجمالية في تحليله الأول للمسرحية كي يستطيع التعرف والتركيز عليها في مرحلة لاحقة تدعي البروفات * فهذه القيم قادرة على ان تزيد كثيرا من السرور الذي يشعر به المتلقي وهو يشاهد المسرحية.

وتعد الانطباعات الأولى " مخادعة" للمخرج حين قراءته الأولى للنص، فهي ليست كافية للخروج برؤية إخراجية تحاول ترجمة النص المسرحي الى لغة العرض، ولا شك ان المخرج يذهب الى تسجيل اهم الملاحظات والأفكار–في كناش خاص والتي تأتيه من النص مبكرة، فهي دليله

[1] - Voir Patrice Pavis. Vers une théorie de la pratique théâtrale – Voix et images de la Scène – 4 édit revue et augmentée. Presse universitaires du Septentrion.2007. FR .p :21.

* -البروفات مصطلح يطلق على بداية التمارين من قبل المخرج مع الممثلين والمصممين وتنتهي البروفات العامة قبل العرض الأول.

ومفتاحه الاولي مبدعا بها الصورة المسرحية مشكلة بدورها الأساس الذي سيبنى عليه رؤيته الإخراجية.

مع التقدم في قراءة النص تتراكم أفكار المخرج، وتبدأ مرحلة تشكيل المخطط الإنتاجي العام الذي يتأسس على الأسئلة المفتاحية والملاحظات العامة حول جميع الجوانب البصرية للمسرحية والإرشادات التي تخص رسم شخصيات الأدوار المتعددة، فيصبر هذا النص قابل للإخراج "في نطاق قدراتهم الادائية والتعبيرية"[1] ،فإذا لم تكن دراسة هذا النص وافية ومعمقة لن يكون له الأثر المرغوب فيه، خصوصا إذا كانت قدرات الممثلين الادائية و الانفعالية اضعف من النص ذاته، لان جل العروض الناجحة يكون أساسها المركزي فهم المخرج لنصه، ثم فهم الممثلين اهون عند أدائهم إياه، ويقول " جون فيلا ر Jean Vilar " في هذا المقام " يجب ان يشتمل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية ويجب على المخرج ان لا يقلل من أهمية هذا العمل "[2]،فالعملية هنا هي غوص من العام الى الخاص. إن المخرج بعد تحليله للنص سيكتشف لا محالة مضمون المسرحية الذي كان يبدو خفيا في القراءة الأولى، فتتضح المعاني وما تنطوي عليه من أفكار فلسفية فالمخرج هو المعبر المهم لإبلاغ الممثل ثم المشاهد هذا التفسير مستخدما في ذلك امكانيته التخيلية وثقافية الفنية فالإخراج هو تفسير مادي ملموس وحركات محبوسة، وتنسيق بين جميع مكونات العرض المسرحي وليس ذلك الإخراج كله، وإنما هو يبدا بالفهم لكل هذه العناصر بدءا بالنص ليصل في النهاية إلى ترجمة هذا الفهم إلى بناء محكم وفن القائم له اسسه العلمية المدروسة، فهو قائم ظاهريا

[1] - نبيل راغب – فن العرض المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر – 1996 – ص 86.
[2]- ينظر هارولد كليرمان حول الإخراج المسرحي – تر –ممدوح عدوان – دار دمشق ص 40.

على الممثلين و الديكور و الإنارة و الظلال و الإكسسوارات و الملابس و الماكياج و الموسيقى و الإيقاع ومنطوق الكلمات و الجو العام الذي ينتج العرض المسرحي اما باطنه فيكون روح المخرج من خلال رؤيته وترجمته الإخراجية للنص المكتوب .

وحتى يتسنى للمخرج فك الرموز النص "الادبي" عليه ان يراعي الظروف المحيطة به(التاريخ–البيئة السوسيوثقافية والسياسة) التي ابدع فيها، من ثمة يمكن لإخراجه طرح ما عجزت كلمات النص عن الإفصاح عنه [1] ، ذلك استنادا إلى راي الباحثة الفرنسية ان اوبرسفيلد حينما تتكلم عن "ثغرات النص les trous du texte "[2]، والتي يمكن للإخراج ان يملاها فللمخرج مسؤولية عظمى في طرح أفكار المؤلف دون تزييف او تشويه، إذ يحاول ترجمة النص المكتوب إلى مجموعة أصوات وحركات ورموز، فعليه ان لا يتطرق إلى تفاصيل التي لا تفيد الإخراج في جدله مع المؤلف حول الأفكار فلكيهما حريته و رؤيته للأشياء، فالصراع بين المخرج و المؤلف موضوع جدل دائم عبر العصور، ولقد قرانا احتجاج "أنطوان تشيخوف " لان " ستان سلافسكي " قد حور في قراءته لنصوصه عبر رؤيته الإخراجية، وظهر له انه حرفها و المسالة هنا و التي تظل عالقة لم تجد حلا فالصراع قائم، وسيظل كذلك لان جل المخرجين يخرجون عن النص بإعادة كتابته او ترجمته ركحيا إلى عرض، فالمخرج يختار تفسيرا جديدا للنص الأول لتحقيق المتعة المراد

[1] - Op cit. Anne Ubersfled. Lire le théâtre. TI Edition Sociales. Paris. 1982. P 197.
[2] - Patrice Pavis. Analyse des spectacles – Paris- e Armand colin 2005 –p 185-186.

الوصول اليها، لكن النص والإخراج يظلان منسجمين إحداهما مع الاخر ويقنعان بانهما وجه لعملة واحدة ضمن العرض المسرحي الكامل [1].

إن المخرج الحريص على احترام فنه (مسؤول على جل الأفعال التي ينتجها) يهتم بدراسة وجهة نظر المؤلف تجاه ما كتب ، وكل تفاصيل إبداعه المسرحي، ذلك ان هذه الوجهة ترتبط ارتباطا وثيقا بالاهداف الدرامية و الجمالية التي تصدر عنه، وبالتالي فالمخرج يسعى دائما إلى إبراز نقاط قوة النص، في تفاعلها مع العرض في إطار رؤيته، واسلوبه وتطوير الاحداث وفق سياق منطقي لا يتنافى و أفكار المؤلف بل يجعلها داخل الوحدة العضوية لنص الإخراج، ودائرة إيقاع الرؤية الإخراجية المؤثرة في المتلقي و المتوازنة و أسلوبه في الإخراج لانه سيد العمل الفني كله .

المخرج واختيار الممثلين:

يقوم المخرج وفقا لمعطيات النص باختيار الممثلين المناسبين لشخصيات المسرحية على أساس قدرتهم التمثيلية وتطابق بعض الصفات مع صفات الشخصية وعلى أساس مرونة الممثل في جسمه وصوته ومقدار ذكائه ورهافة حسه وقد يتم ذلك عن طريق الاختيار * او المقابلة والمعرفة الشخصية، ينفرد المسرح بالاستعانة بالإنسان باعتباره خامة أساسية في تصميم العرض المسرحي فنيا، وتجد هذه الخامة فعاليتها في جماليات التعبير الجسدي و الصوتي، لان الحركة وتشكيل الجسد في الفراغ هو مزج جدلي بين التشكيل في الزمن والتشكيل في الفراغ .فقد تروي حركة الممثل

[1] - Bernard Dort. Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue .Fr. 1995. p 246

في تشكلها في الفضاء حكاية و هذه الحكاية تتطور في تسلسل ما، لذا يولي الكثير من المخرجين اهتماما كبيرا بجسد الممثل لأنه يمثل نقطة بداية يفتح من خلالها المخرج افاقا رحبة للبحث عن أساليب جديدة تغوص في ثنائية النص و العرض تجعل المشاهدين اكثر تركيزا ي ما يقدم امامهم .

على المخرج ان يستخدم خيال الممثل و إمكاناته الجسمانية و الصوتية من اجل الوصول إلى التشخيص الصحيح كما هو معاش في ذهن المؤلف ورؤية المخرج، وعلى هذا الأساس يتحدد عمل المخرج مع الممثل على ثلاث مستويات :

1-المستوى الأول: يتعلق بالجانب البصري و بمظهر الممثل ومقدار ملاءمته لمظهر الشخصية (الابعاد الفيزيولوجية و الطبيعية للشخصية) وموضع هذا الممثل من المفردات المحيطة به داخل الفضاء، وهل يتفق مع الفعل الذي تقوم به الشخصية و الحدث الذي تعيشه مع مجموع لشخصيات الأخرى، ويتعلق الجانب البصري بالازياء والماكياج والألوان في تهيئة الحركة و الكشف عن ابعادها و انسجامها مع الألوان المستخدمة في الانارة في تعبيرها عن الفكرة المراد توصيلها الى المشاهد

2-المستوى الثاني: يتعلق بالجانب السمعي للممثل في اصواته و طريقة كلامه وهل يتلائم ذلك مع صفات الشخصية المراد أدائها في تغيرات الإيقاع سواء بالتوافق ام بالتضاد مع دوافع الفعل وكذا في الخروج من تلوين احادي للنص حتى لا يقع الملل، ويقوم المخرج بتقديم كل المعونة للممثل للوصول الى الهدف المرجو.

3-المستوى الثالث: يتعلق بالجانب الحركي للممثل في إبماءاته في تلاؤمها مع ابعاد الشخصية ودوافعها وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى التي يلتقي بها، وتصحيح إيقاع الحركة مع تلك الابعاد والعلاقات[1].

التدريب:

أ-**التنظيم:** ان تنظيم جدول بمواعيد التمارين وتثبيت مواعيد اخرى لتمارين فردية هو الذي يقودنا الى الانتاج المتكامل وبه يمكن تلافي الكثير من الهنات.

1-ملائمة التمارين ومواعيدها لأجزاء المسرحية: ان تنظيم اوقات وفترات التمارين يساعد المخرج على تفادي ضياع الوقت في تدريب الممثلين على الجزء الاول من المسرحية إذ يأخذ مدة اطول من القسم الاخير، وهذا خطا فيضيع اذ غالبا ما يكون القسم الاول من مسرحية أسهل واقل اهمية من القسم الاخير حيث تتضمن الفصول الاخيرة مغزى الرواية وعقدها ان العنصر الدراماتيكي يمكن في الفصلين الاخيرين من المسرحية، وقد يتهم المتفرج في بداية المسرحية بكثير من الأشياء غير المهمة كالديكور وطريقة كتابة المسرحية ولكن عندما يمر الوقت على تقديم المسرحية وحين يصبح المقعد قاسيا ومتعبا يصبح جذب المتفرج الى المسرح امرا مهما جدا، قد تثير البداية الجيدة عنصر التشويق ولكن ان النهاية الجيدة توفر الرضى، ان الخطة المرسومة والتقسيم الملائم لوقت التمارين تبعا لمتطلبات المسرحية يغني المخرج عن كثير من المتاعب.

[1] - منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة دكتوراه، إشراف ملياني محمد، جامعة وهران، 2011، ص212.

2-العدد الرئيسي للتمارين: عندما يريد المخرج ان يضع خطة للعد الرئيسي للتمارين عليه ان يأخذ بنظر الاعتبار صفات المسرحية من حيث عدد فصولها ومشاهدتها وشخصيتها وقيمتها الدراماتيكية وطرازها والاشياء المسرحية الأخرى، فالمسرحيات ذات المشاهد والفصول والشخصيات الكثُرة تحتاج بالطبع الى عدد أكثر من التمارين[1]، ومسرحيات الطراز ومسرحًات ماٌ سمى "الفترة " المشهورة تحتاج الى عدد من التمارين أكثر من المسرحيات الواقعية ويتوقف عدد التمارين على المنهج الذي قررت الفرقة القيام به في موسم معين، فاذا ما قرر سلفا عدد المسرحيات التي تقدم فيمكن للمخرج ان يحدد عدد التمارين لكل مسرحية حسب متطلباتها، وإذا كان المخرج هاويا فيجب عليه ان يدرس الإمكانيات الأخرى كظروف العاملين معه ونشاطاتهم الأخرى، ويحتاج بالطبع الى وقت اطول وعدد تمارين أكثر في حالة وجود ممثلين غير مجربين وعلى اية حال يمكن القول وعلى وجه التعميم بان فترة اخراج المسرحية هي اربعة الى خمسة اسابيع وستة ايام في الأسبوع غير اننا يجب ان نلاحظ بان فترة طويلة للتمارين قد تتعب الممثل الهاوي ايضا فننصح بان تكون فترة التمارين في هذه الحالة قصيرة ومركزة.

3-وقت كل فترة من فترات التمارين : ان الوقت الذي يكرس للتمارين العامة لمجموعة اطول بالطبع مما يكرس للإرشاد والتوجيه الضروري لكل ممثل على حدة، ويجب ان لا يزيد ارشاد على الساعة اذان الممثل بعد هذا يحتاج الى راحة، اما بالنسبة للمجموعة فتحتاج اما الى ثلاث ساعات

[1] - كتاب، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ن، م، ص 80.

او ساعتين لكل فترة وقد تحتاج التمارين مع الانارة والملابس والمؤثرات الصوتية والمناظر وقتا أطول [1].

-**المدركات السابقة** : يتمكن المخرج المبتدئ ان يكتب جميع المواضيع والحركات على الورق، اما إذا كان المخرج مجربا فانه لا يحتاج الى ذلك لان افكاره تأتي سراعا وغالبا ما يستنبط توجيهاته من الممثلين أنفسهم.

4-استعراض الملابس : بالإضافة الى التمارين المكرسة للتمثيل يجب على المخرج ان يحدد وقتا للأغراض المسرحية الأخرى فاستعراض ملابس الممثلين مهم خاصة في حالة كون الملابس ذات طراز، فعلى كل ممثل ان يلبس ملابسه كاملة ويظهر امام المخرج على المسرح ثم يظهر سوية مع الاخرين مرة اخرى وامام المخرج والمصمم ليرينا التأثيرات المطلوبة، وهناك غرض اخر من استعراض الملابس هو التمرين على استعمال الممثلين لتلك الملابس والتعود عليها قبل التمرين الأخير.

5-التمرُّن التكنيكي: في هذا التمرين يقوم الممثلون بالخروج والدخول واستعمال الابواب والشبابيك والاشياء الاخرى الموجودة في المنظر ويتدربون على استعمال الاشياء الأخرى التي عليهم استعمالها اثناء التمثيل ، وليس من الضروري في هذه التمرينات ان يلقي الممثلون جميع ادوارهم بل فقط يعطي كل منهم سطوة المرافق للحركة والشغل للأخر، ويجب ان ينبههم المخرج بان يكونوا بعيدين عن ادوات الانارة لكي لا تظهر ظلالهم على المسرح وان يكونوا في مناطق التمثيل

[1] - كتاب، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ن، م، ص 81.

المرسومة في التمرين ويلاحظ المخرج الجو العام للإنارة وتلائمها مع الممثلين و يلاحظ ايضا المؤثرات الصوتية وملائمتها ، وقد يجرب المخرج كيفية تبديل المناظر وسرعتها في هذا التمرين، فالتمرين التكنيكي اذن هو اول تمرينٌ قوم به المخرج للمزج بين التمثيل والعناصر التكنيكية الاخرى وتعاونها، ثم يأتي بعد ذلك التمرين الاخير للتأكيد من المزج التام بين جميع عناصر الإنتاج.

1-تصميم الخطة الارضية وترتيب الاثاث: يعرف المخرج بالطبع تفاصيل المسرحية كاملا وستتكون عنده صور معينة للمنظر والحركات والأدوات والوضعيات والاشغال الصامتة، كما ان الحركات المتصاعدة والنسق العام للمشاهد المهمة سيهيئ له فكرة نافعة عن وضع الشبابيك والابواب والأثاث، وبعدئذ يتم وضع مخططاً لخارج المسرح، أي لكل ما يحيط بالمنظر لكي يعرف من اين تأتي الشخصيات والى اين تخرج او تذهب.

2-اظهار تصرفات الشخصيات: بعد ان نضع خطة الأرضية نكون على استعداد لمقابلة الشخصيات وهي تتحرك على المسرح، فماذا نفعل؟ لنحاول منعهم من التفكير بأنهم على خشبة المسرح وليفكروا انهم يعيشون حياتهم الخاصة فيدخلون من باب غرفة ويقوم بأعمالهم كما لو انهم في تلك الغرفة ومن خلال الحوار يمكن معرفة مهمة كل شخصية عند دخولها المسرح وعلاقتها مع الشخصية الأخرى، فحياة المسرح عبارة عن اعادة جزء من الحياة على الخشبة[1].

3-الترتيبات الفنية: بينما يحث المخرج ممثليه على تركيز عملهم على أنفسهم من حيث هم شخصيات تعيش موقف حقيقة في مكان وزمان معينان عليه ايضا ان يدخل بعض التكيفات

[1] - منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، أن، م، ص 182.

والتغيرات الفنية على بعض الاوضاع بسبب اعتبارات التنويع في المنطقة والتركيز والتوازن وتأثير البعد الثالث وخطوط الرؤيا والاعتبارات الاخرى في التركيب، ان الحركة على المسرح مشابهة للحركة في الحياة الواقعية ولكنها تختلف عنها في بعض الاعتبارات التي تقتاضيها طبيعة المسرح وتغييرات علاقة الشخصيات ومتطلبات الجو وتقدم الرواية.

4-قراءة الحوار والتمثيل: بعد ان توضع الحركات الكاملة للممثلين يجب ان نعيد قراءة الحوار ونركز على الجمل والكلمات المهمة التي تحتاج تركيز ونعتني بالتلوين والتأثيرات الأخرى.

5-الايقاع ودرجة السرعة في المسرحية: ان ايقاع ودرجة سرعة المسرحية كلها هو اخر خطوة من خطوات التمرين على المسرحية فبعد ان يتعود الممثلون على حوارهم وحركاتهم وينتهي المخرج من مراقبة جميع التفاصيل يستطيع يجلس ليراقب الفصول تمر امامه ويتحسس بتوقيتها، بطئها او سرعتها، وبناءها وذروتها، المخمة الإبداعية والابتكارية التي يقوم بها المخرج، فمهمة المخرج ليست مساعدة الممثل على نقل المشاعر فحسب بل هي مهمة فنية تعتمد أضا على كيفية النقل وتقع هذه المهمة على عاتق المخرج والممثل في الوقت نفسه، بعد ان تختار الروأية والاعلان عنها لا بد ان تهيئ نسخا متعددة من النص لكي يكون لدى الممثلين مجال متسع لقراءتها ثم ليستطيع المخرج من القيام بمقابلة خاصة او اختبار عام او الجمع بينهما.

1-طريقة المقابلة الخاصة: عند استخدام هذه الطريقة على المخرج ان الا يكون بقدر الامكان وعليه ان يضع الممثل في موضع سهل. ولا بد ان تتضمن المقابلة حديثاً عن المسرحية بصورة عامة ومشكلتها وعقدتها , وعلى الممثل ان يناقش بكل حرية , ثم يطلب منه قراءة جزء من دور

معين , وبعد القراءة الأولى يجب على المخرج ان يقدم بعض الاقتراحات حول العرش ، ويجب ان يعطي الممثل الحرية الكافّة للاستفسار والتفهم والمناقشة، وخلال تلك المقابلة على المخرج ان يدرس الممثل , من غير ان يكون ذلك واضحاً ويتخيله وهو يمثل الشخصية المطلوبة , وتكون هذه الطريقة ذات فائدة عندما يراد توزيع الادوار على عدد قليل من الممثلين , او يمكن القيام بها بعد الاختبار العام , وغالبا ما يستعمل هذه الطريقة من قبل المخرجين المحترفين.

2-طريقة الاختبار العام:

قد يجد المخرج في مسرح صغير او معهد من معاهد التمثيل ان هذه الطريقة هي الاجدى لما فيها من مجال للتنويع والانصاف ولأسباب اخرى، وعلى المخرج قبل القيام بذلك ان يتأكد من ان جميع المتقدمين للاختبار قد طالعوا المسرحية سلفا، وقد يضطر الى قراءة المسرحية امام الجميع , ومن الضروري ان يتكون لدى جميع الحاضرين انعكاسا تلقائياً عن المسرحية كلها خلال القراءة وبعد ان تقرأ المسرحيةٌ يجب على المخرج ان يوضح أي سؤال يوجه حول العقدة او الفكرة او الطراز، ثم عليه ان يصف كل شخصية وان يجيب عن أي سؤال بهذا الشأن، ويجب ان يهيئ المخططات والتصاميم للملابس والديكور لإعطاء فكرة عامة عن الانتاج وهذا مما يخلق الحماس والاهتمام لدى الممثلين، ويساعدهم على التشبع بروح المسرحية، ويمكنه ان يسمعهم موسيقى المسرحية او اغنية تغني او يحاول القيام ببعض الابتكارات، وهذا مما يساعد على الحصول على استرخاء جسماني وعاطفي وهما ضرورة يقتضها العمل وفي مثل هذا الجو من الحرية والاسترخاء

يطلب من الممثل ان يقرأ دورا ما او مشهدا معينا وخصوصاً مشاهدة الذروة، وبعد كل ذلك للمخرج الحق في تقليل عدد المتقدمين بعد ان يدرس امكانية كل واحد منهم[1]

المبحث الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "جي بي اس"

مسرحية جي بي أس، هي مسرحية من تأليف و اخراج محمد شرشال، و تدور فكرتها حول عقليات المجتمع التي تفرض على الفرد، فتدفعه لتغيير فطرته، وقد جسدت ست شخصيات رئيسية شرائح المجتمع المختلفة، لتلخص وتحدد المراحل الحياتية التي يعيشها الفرد من خلال أربع لوحات فنية: بداية بمشهد يلخص موضوع المسرحية، ثم مشهد عن الخروج للدنيا، مشهد لمدرسة الحياة الأولى، ثم محطات الحياة من الشباب إلى العجز، وقد اتجه المخرج بطريقة تصاعدية إلى تفسير النتائج الوخيمة التي يتعرض لها الإنسان نهاية حياته واثبات أن الإنسان ما هو إلا نتيجة قراراته الماضية. وقد اعتمد المخرج على تجربة مايرهولد في اخراج هذه المسرحية .

حيث بالنسبة إلى فسيفولد مايرهولد-1874-1940 Vsevolod Meyerhold الممثل عليه أن يخضع للفعل المسرحي معتمدا على قواه الفكرية والعضلية، فالبيو ميكانيكية منهج يقوم بتطبيق قوانين فيزيائية على جسد الممثل من أجل تقديم حركات أدائية آلية، إلا أن الممثل ملزم بترتيب الأفكار وتسلسلها، يقول **مايرهولد** بخصوص ذلك :

[1] منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، ن، م، ص 189.

"**إننا كممثلين مطالبون أن نفكر، ونحن بحاجة ألن نعرف لماذا نمثل، وماذا نمثل، ومن هم الذين نمثل من أجلهم ونعلمهم أو نهاجمهم من خلال العرض المسرح**"[1]، ولهذا فقد اعتمد المخرج شرشال في مسرحية "جي بي أس" على مجموعة من الأفكار ولم يخضع في إخراجه إلى نص مسرحي مكتوب ومحور، فهو على رأي مايرهولد يؤكد على استحالة وضع خطة صحيحة لفكرة تجسدها حركات جسدية قبل خوض التمارين والتدريبات الميكانيكية اللازمة للجسم، مع اختيار الممثل الصحيح واشراكه في العملية الاخراجية؛ يقول شرشال بخصوص ذلك: "الممثل هو روح الفعل المسرحي، وهو المتعامل الأهم بالنسبة الي، وعليه نمنحه فضاء للإبداع داخل المخبر يقترح فيه تشكيلاته وأدائه ومشاهده وحركاته، هناك حرية مطلقة عندي للممثل، وكل ما شاهدتموه في مسرحية جي بي أس من اقتراحات الممثلين"[2].

المشهد البيو ميكانيكي:

يؤكد مايرهولد على انقسام الحوار إلى حوار ظاهري يتألف من الكلمة التي تدعم الفعل المسرحي، والى حوار داخلي لا يسمعه المتلقي بل يفهمه في الصمت من خلال إيقاع الحركة الإيحائية الجسدية: "الفنان على خشبة المسرح مثل النحات[3]، يجسد بشكل ملموس المضمون نفسه أي نفحات روحه وأحاسيسها، وان مادة عازف البيانو هي أصوات آلته، ومادة المغني صوته أما مادة الممثل فهي جسمه ونطقه وتعابير وجهه؛ وايماءاته، والمؤلف الذي يؤديه الفنان المسرحي هو

[1]- ايدوارد براون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: امين حسين الرباط، القاهرة مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، 2004، ص19.

[2] - كامل الشيرازي، رحلة محمد شرشال نحو البحث في العمل المسرحي 2020/07/05، 2020/08/24.

[3] - مسعودي فاطمة، اوراغي، الإخراج المسرحي في الجزائر، جامعة تلمسان، المجلد07 / العدد 02 2020، ص 150-176.

شكل إبداعه الخاص"إن هذه المقولة، تلخص بشكل حرفي المشهد الأول من مسرحية " جي بي أس "كما هو موضح كالتالي: كما هو موضح في الصورتين رقم 1 ورقم 2 .

الصورة رقم:1

الصورة رقم:2

حين وظف المخرج حركات ايحائية مرنة لشخصية الفنان الكاتب في مقدمة الخشبة يمينا، وشخصيات التماثيل الست، والتي انفصل أحد التماثيل عنهم ليجسد تمثالا مثالية يسار الخشبة، بينما سعت الشخصيات الخمس الأخرى وسط الخشبة بشكل تدريجي بين البناء والهدم البيو ميكانيكي للجسد إلى محاكاة شكله المثالي، مترجمة بذلك أفكار شخصية الفنان الكاتب، التي يعيد صياغتها على ورق، وقد حقق بذلك المخرج شروط المسرح الشرطي "التي تجعله يحرر الممثل من الديكورات ويعطيه فراغا ذا أبعاد ثالثة،

ويضع في خدمته البلاستيكية هكذا النحتية الطبيعية "[1]، ويقصد بها الطريقة التدريبية الجسدية في فن الأداء التي تنتج حركات ايحائية مرنة بشكل الي.

الإضاءة البعيدة عن العاطفة:

لقد استعان المخرج بتسليط اضاءة عمودية باللونالأزرق على الشخصيات الآلية، لإضفاء البرودة على المشهد، إضافة إلى المؤثرات الصوتية لتحركاتها وموسيقى مدمجة بصليل الحديد، والتي استطاعت أن تبعد المتلقي عن جو الأحاسيس وتشعره ببرودة المشهد وتنشر جوا من القسوة، تعبيرا عن "قسوة الحياة" وهو العنصر الأساسي لتحقيق تقنية البيو ميكانيك بعيدا عن العاطفة والأحاسيس.

الصوت والموسيقى التعبيرية:

من المبادئ التي وظفها **محمد شرشال** في تجاربه الإبداعية تطبيق مبادئ الفن الموسيقي في الدراما وأساليب مسرح الأطفال، إذ لا يؤدي الممثل حياة الشخصية المصورة بكل زخمها وتنوعها و انما يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني ،ولهذا قد استعان الممثل بالأسلبة The stylization،في شعور ه الدرامي مستغلا بذلك صوته في ترجمة السمات الداخلية بطرق إبداعية، من خلال استعمال الأنماط الصوتية الغريزية غير اللفظية، وقد كان هذا سجيا في مشهد حوار بين الأب والأم بالحركة والنوتات ،موسيقية المختلفة الإيقاع، التي عبروا من خلالها عن الاختلاف بين الأنثى والذكر[2]

[1]- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ليبيا، دار الكتاب، الجديدة، 2001، ص 181.
[2] - مسرحية جي بي اس، إخراج محمد شرشال، إنتاج المسرح الوطني، د 11:48.

الصورة رقم:4

الصورةرقم:3

وقد اعتمدت الأم على التعبير صوتيا لتجسيد آلام المخاض (الصراخ دون الاعتماد على الكلمة)، كما رافق صراخها مقاطع من نغمات صوتية ملحنة بطريقة بهلوانية طريفة؛ أما بعد الإنجاب، وفي كل مرة، عبر صغارها الشغوفين لحب الحياة بأصوات طفولية جسدت بالصفير، رافقتها حركات بهلوانية قريبة من الحركات المتداولة في مسرح الطفل فأعطت، كما يظهر في الشكل التالي :

الصورة رقم: 5

الصورة رقم: 6

وقد كانت لهذه الطريقة الخاصية نفسها التي اعتمدها **مايرهولد** في مسرحية موت **تيناجيل**- The Tinagiles Of Death-1907، حيث "أعطى طريقة بلورة الحوار الداخلي بمساعدة موسيقى الحركة الإيحائية، إمكانية واختبار النبرات الفنية عوضا عن النبرات، وفي المشهد الثالث لجأت الممثلة الشابة إلى غناء الأوبرا للتعبير عن وقوعها [1] المنطقية "في الحب ولتخلق جوا رومنسيا جعل من حبيبها يشاركها بالرقص على موسيقى صوتها، كما توضحه الصور رقم 7 و8:

الصورة رقم : 7

الصورة رقم:8

[1]- عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م، س، ص 174.

السينوغرافيا الرمزية:

إن المنهج البيو ميكانيكي الدي تبناه المخرج في هذه المسرحية يسعى للفت انتباه الجمهور من خلال المزج بين سحر قوام الممثل في ترجمة أحاسيسه والمنظر الممتع، ولهذا فالمنهج البيو ميكانيكي يستبعد تلك الديكورات المألوفة، ويعوضها بديكورات رمزية وبسيطة، وفي ذلك يقول **مايرهولد** مقتبسا عن الفيلسوف الألماني **أرثر شوبنها ور** Schopenhauer Arthur 1788-1860" إن التماثيل الشمعية رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا يحقق تأثيرا، وهذا ما لجأ إليه جماليا[1]، ولا يمكن اعتبارها نتاجا فنيا، لأنها لا تقدم شيئا إلى خيال الرائي"المخرج شرشال في مسرحية جي بي أس، فعبر عن ارتباط الإنسان بطفولته بالحبل السري، وعن مدرسة الحياة بأزياء مدرسية، وعبر عن سيرة الحياة بمحطة قطار، وعن الوقت بساعة حائط، وعن مجيء الفرص في حياتنا بسكة القطار، التي إن لم نلحق بها فاتنا الألوان، وفاتتنا بذلك فرص الحياة واحدة تلو الاخرى، فأحاط الفضاء المسرحي بديكور يحفز المتلقي توسيع خياله لفك شفراته .

لقد تميزت مسرحية جي بي أس بكونها مسرحية ناضجة ذات دلالات عميقة مضمونا وشكلا، وتمتعت بقوة التعبير في موضوع فلسفي قدم بطريقة جمالية راقية، ما جعلها تحصد جوائز عديدة أهمها كأفضل عرض مسرحي في المهرجان العربي القاسمي لسنة 2020م.

[1] - عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات، فن التمثيل، م، ن، ص176.

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة يتبين لنا أهمية دور المخرج في تحقيق نجاح شامل للعملية المسرحية والوصول الى الهدف يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائي للعرض، لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذي يجب ان يكون المخرج على درجة كاملة من الوعي به وتتبع أهمية عنصر المخرج المسرحي من خلال انه لا يمكن ان تبدأ عناصر العرض المسرحي عملها قبل الوظيفة الإخراجية فالانتهاء من تحضيرات التي يقوم بها المخرج بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من تمثيل وسينوغرافيا وديكور و إضاءة و غيرها من العناصر التي تبنى على ما يوجد في النص المسرحي من معاني و اهداف مراد إخراجها بطريقة احترافية

وفي استخلاص الدراسة، خرجنا بمجموعة من النتائج أهمها:

1-الإخراج المسرحي يحتوي على وسائل أساسية يرتكز عليها في تشكله، وكل منها له علاقة مع الاخر من بينها اختيار النص وكيفية تحليله وتحليل العلاقة المتبادلة بين شخصيات المسرحية، والى ترجمة معطيات النص الى اشكال واحجام وكتل ملموسة في فضاء العرض، والعمل على التنسيق بين مختلف عناصرها، والعمل أيضا على التنسيق بين مجمل العاملين والفنيين والتقنيين من اجل تشكيل صورة موحدة ومتسقة للعرض المسرحي بأكمله.

2-الشخص الوحيد الذي يفرض وجهة نظره على جميع عناصر المسرحي، هذا الشخص هو المخرج لان المخرج المنوط به ربط جميع عناصر العمل المسرحي مع بعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة بحيث يقوم المخرج وفقا لمعطيات النص باختيار الممثلين المناسبين

لشخصيات المسرحية وذلك وفقا لقدراتهم التمثيلية العالية ومدى توافق بعض صفاتهم مع صفات شخصيات المسرحية.

3-الممثل من أهم العناصر الإخراجية، اتسامه بالانضباط في تدريبات وتطبيق التعليمات وتوجيهات الصادرة عن المخرج سواء على جهة الحوار او الحركة، ولذلك ان الممثل هو الواجهة المركزية للعمل المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه ابدا فهو أداة المخرج والمؤلف في توصيل الرؤى والأفكار والانفعالات وهنا تتجلى وظيفة توجيه الممثل من طرف المخرج هذا ما سوف يحقق نجاح في العملية الإخراجية.

4-للسينوغرافيا دور مهم في إعطاء للمسرحية طابع فني متكامل باعتبارها ركن مهم في الوسائل العملية الإخراجية، وتركز على أهمية توظيفها من طرف المخرج.

لقد نجح المخرج في تحقيق دوره المؤثر في نجاح الوظيفة الاخراجية ،وامتياز المخرج برزانة و الذكاء وروح الفريق المتناسق في العمل، وخاصة مع بداية ظهور مخرجين في المسرح ، بداية من القرن التاسع عشر متخليا بذلك عن الإيديولوجيات سعيا وراء تفكيك الأفكار ، وعرضها في نص مشهدي تتفاعل فيه جميع العناصر المسرحية التي سبق و تكلمنا عليها من ممثل و سينوغرافيا ،موسيقى ،الإضاءة و الديكور ،وهذا ما اثبت المخرجون القدامى و المعاصرون بانهم من اهم العناصر التي لها دور فعال في نجاح العملية المسرحية هذا من جهة و من جهة أخرى تتجلى في الوظيفة الإخراجية من خلال طرائف الإنتاج و التفكير المسرحي لأنهم حاولوا تطبيق نظريات حديثة خاصة ضمن العملية المسرحية .

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

1.رضا غالب. د: المثلث البنائي لفن التمثيل، القاهرة، 2001، ص 6 .

2. عادل النادي: مدخل الى الفن كتابة الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 42-43.

3.نبيل راغب. د: موسوعة الإبداع الادبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، 1996، ص222 – 225. بتصرف.

4. ارسطو: فن الشعر، ت: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983، ص 56 .

5.إبراهيم حمادة. د: طبيعة الدراما، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978، ص 22:20. بتصرف .

6.نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 133 .

7. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 139 .

8. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004، ص98.

9. ينظر مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص .256

10.عبد الرحمن بن زيدان، من الشعرية الكلاسيكية الى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد، مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01، ص.10

11.ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 68.

نبيل راغب، النقد الفني، م س، ص 86.

12. ينظر حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة.

13.ينظر د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو إلى الان، م س، ص221.

14. ينظر، د. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.ص .87

15.حسن إبراهيم الإكسسوارات المسرحية، مقال، مجلة الفنون، العراق، 1996، ع05، ص 33 .

16.محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتب النوري، دمشق، ص ص 171 – 172 .

17. مجد الديني محمد بن يعقوب للفيروز ابادي البترازي: القاموس المحيط، ج1 دار الفكر، بيروت، 1983 ص .185

18.احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط 1989، ص: .196

19. نبيل راغب – فن العرض المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر – 1996 – ص .86

20.كتاب، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ص .76

21. كامل الشيرازي، رحلة محمد شرشال نحو البحث في العمل المسرحي 2020/07/05، 2020./08/24

22. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ليبيا، دار الكتاب، الجديدة، 2001، ص 181.

23.مسعودي فاطمة، اوراغي احمد، الإخراج المسرحي في الجزائر، جامعة تلمسان، المجلد07 / العدد 02 2020، ص 150-176.

المعاجم والمصادر والمسرحيات :

1.تعريف ومعنى مسرح في معجم المعاني الجامع – معجم عربي، ص 313 .

2.المعجم الجامع حرف الميم معنى المسرح – معجم عربي، ص 301.

3.ابراهيم حمادة. د: معجم مصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 88 .

4. ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 420.

5.راجع مسرحيتي، هملت، وعطيل للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير.

6.ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ص 203.

7.مسرحية جي بي اس، إخراج محمد شرشال، إنتاج المسرح الوطني، د 11:48.

المراجع المترجمة:

1.إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960، ص116. النشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 199، ص 49.

2. ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، د ت، ص

3.ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، د. محمد زاكي العشماوي، محمود مرسي احمد، راجعه دريني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص 18-19.

4.بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ال عدد154، 1991 ص 13.

ينظر هارولد كليرمان حول الإخراج المسرحي – ترجمة –ممدوح عدوان – دار دمشق ص 40.

5.ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972، ص 39.

6.مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة واخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 08.

7.ارسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 99.

8. ايدوارد براون، مايرهولد ثورة في المسرح، تر: امين حسين الرباط، القاهرة مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، 2004، ص19.

الرسائل جامعية:

1.منصوري لخضر، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، أطروحة دكتوراه، إشراف ملياني محمد، جامعة وهران،2011.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. Ann Uber svild. Lire le théâtre. O p.165.

2. Patric Pavis Dictionnaire du théâtre. p 405

3. Voir Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.p.225.

4. augmentée. Presse universitaires du Septentrion.2007. FR .p :21.

5. Op cit. Anne Ubersfled. Lire le théâtre. TI Edition Sociales. Paris. 1982. P 197.

6. Patrice Pavis. Analyse des spectacles – Paris- e Armand colin 2005 – p 185-186.

7. Bernard Dort. Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue .Fr. 1995. p 246.

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
البسملة	
الشكر	
الإهداء	
المقدمة	أ–د
الفصل الأول: العناصر الأساسية للعملية المسرحية.	
المبحث الأول: النص	06
ا–الفكرة:	07
ب–الشخصية:	09–08
ج–الحبكة:	14–11
د–الحوار:	15–14
هـ–الصراع:	15
–المبحث الثاني :الممثل	18–15
المبحث الثالث السينوغرافيا:	23–18
ا–الديكور :	27–23
ب–الازياء	31–27
ج–الإضاءة:	36–31
د–الموسيقى :	39–36
هـ–الإكسسوارات:	41–39
و–الماكياج :	42–41

الفصل الثاني: المخرج ودوره في العملية المسرحية.	
المبحث الأول: المخرج النشأة والتطور.	48-44
المبحث الثاني: مراحل الإخراج المسرحي.	48
المخرج واختيار النص:	52-48
المخرج واختيار الممثلين:	54-52
التدريب	60-54
المبحث الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "جي بي اس"	
المشهد البيو ميكانيكي	63-61
الإضاءة البعيدة عن العاطفة:	63
الصوت والموسيقى التعبيرية:	66-63
السينوغرافيا الرمزية	66
خاتمة	69-68
قائمة المصادر والمراجع	76-71
فهرس المحتويات	