الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د. مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي الموسومة بـ:

الرؤية الإخراجية في مسرحية تيذرناتين لعبد الله بهلول مقاربة نقدية

إعداد الطالب:

بن شنة عبد الرحمان

إشراف الأستاذة:

أد. حادو نور الدين

السّنة الجامعيّة: 2020-2021م

الإهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفّى، أما بعد:

الحمد الله الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية بمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح وبفضله تعالى

مهداة إلى أمي وأبي وزوجتي وأخواتي وإلى كل من ساندني وتمنى لي الخير والنجاح.

شكر وعرفان

الشكر كله لله عز وجل وحده على هدايته وتوفيقه لطريق العلم.

ثم أتقدم بجزيل الشكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور "**حادو نور الدين**" على كل ما قدّمه لي من توجيهات ومعلومات قيمة ساهمت في إثراء موضوع دراستي في جوانبها المختلفة،

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كافة أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفوني بمناقشة هذه المذكرة.

وإلى جميع أستاذة قسم الفنون بجامعة سعيدة الذين قاموا بتدعيمينا وتوجيهنا طيلة مشوارنا الدراسي والحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات وصلى الله على نبينا محمد.

مقدّمة

مقدمة

الإخراج المسرحي هو علم له أصوله وأساليبه ومناهجه المختلفة والمتباينة، وهو فن إبداعي مدرك ذو صلة بطاقة الخيال، والإخراج المسرحي قائم على أساس العملية التخطيطية وأسلوب فني لتحقيق فرجة حية داخل زملن ومكان محدد بكل أبعاده.

يعتبر الإخراج المسرحي عملية تكاملية لعناصر عدّة منها: النّص والتوجيهات إخراجية والتقنيات السينوغرافية وهي بمثابة أدوات تقنية يستعين بها المخرج ليجسد العرض المسرحي وفق رؤيته التي يبلور بها فكرة النص، فيبقى المخرج هو سيد الموقف ويعتبر مستقلا بمهنته التي تمثلت في إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي للعمل المسرحي، حيث تطورت التقنيات المسرحية بفعل المخرج ومخيلته وسعيه إلى تجسيد رؤاه.

وانطلاقا مما تقدم هذه الدراسة تتطلب طرح مجموعة من الأسئلة ومن بينها:

ما هي طبيعة العمل الإخراجي؟ زما أهم التيارات التي سيطرت على الإخراج المسرحي؟

ما هي الشروط التي ينبغي أن يلتزم بها المخرج في وصوله إلى الدقة في العملية الإخراجية للنصوص المسرحية؟

ما هي أهم الفوارق بين المخرج الجزائري والمخرج الغربي في تحليل العرض المسرحي؟

وبغرض الإجابة على هذه التساؤلات ومحاصرتها، والإقدام على صياغة موضوع البحث جاء عنوان بحثي موسوما كالتالي: "الرؤية الإخراجية في مسرحية تيذرناتين لعبد الله بهلول"

قمت بتقسيم البحث إلى ثلاث فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول: (الإخراج المسرحي) اهتم بسير عملية الإخراج المسرحي من اختيار النص إلى انتهاء العملية الإخراجية.

وتعرضت في المبحث الأول إلى الإخراج المسرحي في ضوء التيارات والمناهج الإخراجية الحديثة عند أهم المخرجين والأساليب والتقنيات التي يعتمدونها في عملية الإخراج المسرحي.

المبحث الثاني خصص لمراحل الإخراج المسرحي والذي عرف عدّة مراحل بدءا بمرحلة اختيار وتفسير النص ومرحلة اختيار الممثلين وتوزيع أدوارهم ومرحلة تصميم الحركة المسرحية ومرحلة التدريبات والبروفات.

أما المبحث الثالث تطرق إلى مهام ودور المخرج المسرحي وطريقة تعامله مع عناصر العملية الإخراجية.

يعالج الفصل الثاني الرؤية الإخراجية لدى المخرج المسرحي والتي تعتبر وظيفة أساسية وهي عملية تخطيط وتجريب هدفها هو إظهار العرض المسرحي.

المبحث الأول يعالج المخرج والسينوغرافيا ونعالج من خلاله وندرس طريقة استخدام وتوظيف المخرج للسينوغرافيا داخل العرض المسرحي وأهميتها الكبيرة في نجاح العرض.

المبحث الثاني ندرس من خلاله الإخراج المسرحي في الجزائر والصعوبات التي واجهها في بداية تطوره ونشأنه والمراحل التي مر بها بدءا من مرحلة النشأة ثم مرحلة ما بعد الاستقلال ومرحلة الازدهار.

المبحث الثالث مناهج الإخراج المسرحي لدى المخرج المسرحي الجزائري الذي عرف أبرز المخرجين الذين قدموا المسرح الجزائري واعتمادهم على مناهج إخراجية أمثال محي الدين بشطرزري وعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي ومصطفى كاتب وعبد القادر علولة.

أمل الفصل الثالث فكان دراسة نقدية في مسرحية تيذرناتين وكيف تعامل المخرج عبد الله بهلول مع مسرحيته ليعبر عن فكرته، وكيف أثرى بها جمالية الصورة السمعية البصرية وفن الإخراج عند عبد الله بهلول ورؤيته وتحليله للعرض وأهم تقنيات السينوغرافيا من خلال مسرحية تيذرناتين.

أسباب اختياري لهذا الموضوع فمنه ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فالدوافع الموضوعية تمثلت في الرغبة في التعرف على عوالم الإخراج المسرحي وأهم المراحل والاتجاهات، أما ما هو ذاتي فهو إعجابي وحبي للمخرج عبد الله بهلول المتخرج من اقسم الذي أدرس فيه وأعتبره حافز وقدوة لي في هذا المجال.

ولإنجاز هذا البحث المتواضع اعتمدت على المنهج التكاملي والوصفي والسردي والتحليلي القائم على التفسير والوصف والتحليل.

وأهم المراجع المعتمدة في البحث:

أحمد زكي

الفصل الأول: الإخراج المسرحي.

المبحث الأول: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي.

المبحث الثاني: مراحل الإخراج المسرحي.

المبحث الثالث: المخرج المسرحي.

مفهوم الإخراج المسرحي:

هو مصطلح مسرحي أطلق على العملية الإخراجية التي يقوم بها المخرج عند تحويله نصا مسرحيا إلى عرض بصري سمعي، وهو تطور من مجرد نسق متكامل من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بمتغيرات المجتمع منطلقا من رؤية فنية خاصة به.

الإخراج المسرحي مصطلح ومفردة لها دلالة وإيحاء فهي لغة مترجمة للغة النص المسرحي، يتم تحويل النص الذي يحتوي على مشاهد تثير تأملات المشاهدين وانفعالاتهم وتتم هذه العملية إلا عندما يتجسد هذا النص من خلال التمثيل والتصميم والموسيقى وكل عناصر الإخراج اما الجمهور داخل قاعة العرض، والإخراج المسرحي هو تنظيم مجمل عناصر العرض المسرحي وصياغتها بشكل مشهدي من أجل تقديم رؤية متكاملة للعرض المسرحي الذي تحمل فيه رؤية المخرج ولمسته في عملية الإخراج المسرحي.

تعني كلمة الإخراج المسرحي mise en scène في الفرنسية حرفيا التوضيع على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة عام 1820م وكان وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للمثلين ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية، ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمة أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل[1].

وكلمة régie الفرنسية هي كلمة كانت مستعملة قبل مصطلح الإخراج ومعناها الإدارة الفنية،

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي وفنون العرض...عربي، انجليزي، فرنسي، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص11.

أما في العصر الحديث فإن معنى الإخراج المسرحي في فرنسا ما زال يعني تجسيد النص فوق الركح.

إن فن الإخراج المسرحي ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح فحسب بل موهبة ووعي ثقافي وفكري عميق، ويعتبر المخرج هو المخطط والعقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي.

الإخراج مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، يعتبر أرسطو أول من نظر للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر"، اعتمادا على أعمال سفوكليس ويوربيدس وأرسطو فانوس.

وإذا كان إسخيلوس أول من كتب نصا دراميا فإن الإخراج المسرحي لم يظهر إلا في القرن التاسع عشر مع "سكس منجن" في 1874م، وقبل ذلك كان المؤلف هو من يمارس الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية، حيث مر المسرح بثلاث مراحل: مرحلة المؤلف (النص) ومرحلة الممثل ومرحلة المخرج[1].

يرى "باتريس بافيس" في قاموس المسرح أن الإخراج مصطلح حديث العهد ويعود تاريخه إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويقدم "باتريس بافييس" patrice pavis مفهومه حول الإخراج المسرحي ويعرفه "على أنه عرض يتخذ مظهر نسق للمعنى، يتحكم فيه المخرج وهو مفهوم مجرد نظري غير مادي وتجريبي، إنه ضبط المسرح وفقا لحاجات المشهد والجمهور، الإخراج المسرحي يضع المسرح في حال تطبيق وممارسة ولكن وفق نظام ضمني في ترتيب المعنى"[2].

يقول أحمد زكي "شكل الإخراج حينذاك، كان يتألف عادة من عدد من المراحل تبدأ بعد أن

[1] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص218.

[2] Patrice pavis, dictionnaire du théâtre édition du nord paris France, 2002, page 210.

يختار المؤلف ممثليه ثم يقرأ النص بصوت عال ثم يشرح كيف ومتى يتحركون على الخشبة وتستمر البروفات لعدّة لقاءات بين المؤلف والممثلين حتى يتم بعدها تقديم العرض للجمهور"[1].

يعتبر "سكس منجن" أول من وضع البذور الأولى لأساليب ومناهج الإخراج الحديثة والتي تشمل نظريات وضعها كبار المخرجين ساهمت في الإخراج المسرحي، ومن بين هؤلاء المخرجين: "كوردن كريج" و"أنطوان أرتو" وغيرهم من المخرجين الذين أكدوا على ضرورة وجود قائد يتبعه فريق العرض المسرحي لقيادة العمل الاخراجي.

مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي:

الاتجاه الواقعي في الإخراج المسرحي:

" سكس منجن sax mein engin" والدقة الواقعية التاريخية:

يعد "سكس منجن sax mein engin" أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي ارتبط به الإخراج المسرحي سنة 1874م، وقد ثار منجن على مقومات المسرح التقليدي، وبقي متمسكا بالأصالة التاريخية، حيث اعتمد وتميز بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية ومعايشة الأحداث في التعبير المسرحي في تقديم العروض المسرحية ولاسيما في مسرحيته التاريخية "يوليوس قيصر" التي حاكى فيها القالب التاريخي الروماني على مستوى السينوغرافيا والديكور والإكسسوارات.

كذلك طبق نظام الصرامة والانضباط في تدريب الممثلين فوق الخشبة تفاديا للرتابة التي تطرحها الخشبة ذات المستوى الواحد وكان لسكس منجن تأثير كبير على الكثير من المخرجين الغربيين وخاصة الروسي "ستان سلافيسكي" والألماني "راينهاردت" والبريطاني "إرفينج"[2].

[1] أحمد زكي، الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس والمناهج، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص12.
[2] أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيأة المسرحية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص196.

اهتم "سكس منجن" بالأقنعة وتفاصيلها ولم يفته رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة والأصالة ان تنتسب الأزياء المصممة إلى الحركة والفعل المسرحي اللازمين لديناميكية العرض.

وثار "سكس منجن" على فكرة النجومية واستبدلها بالأأسلوب الجماعي في العمل وتنويع المستويات فوق الخشبة، يقوم أعضاء فرقته الفنية بتشكيل جماعات يسيرها قائد فني له تأثير كبير على فرقته وهو الذي يتحمل مسؤولية تأطيرها ويشرف على تدريبها.

الاتجاه الطبيعي في الإخراج المسرحي:

"أندريه أنطوان" بين الطبيعية والجدار الرابع:

هو مخرج فرنسي من كبار المخرجين الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، صاحب المسرح الحر بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح الحديث متأثرا في ذلك بالمذهب الطبيعي لدى "إيميل زولا" إذ كان ينقل " أندريه أنطوان" تفاصيل الحياة الواقعية الطبيعية إلى خشبة المسرح بشكل حرفي، وهو كذلك صاحب نظرية الجدار الرابع التي تنص على احترام علاقة الممثل بالمتفرج من أجل خلق "مسرح الإيهام[1]".

الواقعية السيكولوجية:

"قسطنطين ستانسلافيسكي" والواقعية الداخلية في التمثيل:

اعتمد "ستانسلافيسكي" المخرج الروسي الكبير على تدريب الممثل، حيث قام باعتماده على

[1] أحمد زكي، المرجع السابق، ص196.

الجوانب النظرية والتطبيقية وكان يوفق في منهجه بين المقاربة الواقعية والبعد السيكولوجي، ومن أهم كتبه:"إعداد الممثل"، و" بناء الشخصية"، وكان "ستانسلافيسكي" يستهل دروسه اليومية كلتابة الأهداف والنظريات والتوجيهات عند مداخل أبواب مسرحه الذي يقع وسط موسكو، لتكون بمثابة مداخل أساسية وأهداف إجرائية للتدريب والتمثيل.

وكان "ستانسلافيسكي" يحث ممثليه على الصدق والإيمان والتفاعل مع الدور ومعايشته والاندماج في الشخصية ونقل الحياة الواقعية إلى الخشبة فهما دلاليا ونفسيا، وكان قد أسس أستوديو الممثل لتأهيل المثلين وتدريبهم من الجانب البدني والنفسي والعقلي.

اعتمد "ستانسلافيسكي" على مسرحيات "تشيخوف" و"إبسن" و"دوستوفيسكي" في التمثيل والتدريب حيث كانت المسرحية تقرأ على المثلين قراءة حرفية ثم تشرح لغويا ودلاليا وبعد ذلك تحدد مقاصدها السياقية المباشرة وغير المباشرة، وبعد النتهاء من عملية القراءة تقسم المسرحية إلى أهداف عامة وجزئية وينطلق الممثلين في قراءة أدوارهم المسرحية وتقسيمها إلى أفكار وأهداف أدائية قصد فهم الفكرة العامة وتأتي فرصة التدريب على الدور من خلال الإسقاط النفسي الطبيعي والاعتماد على الذاكرة الانفعالية الطبيعية، وتهييج الانفعالات مع الابتعاد عن التوتر النفسي وتعويضه بالتركيز والانتباه[1]. وقام "ستانسلافيسكي" بالتصوير الصادق للحياة الواقعية على عكسية المسرح والتركيز على ما هو قائم في الوجود، وطريقته تعطي للمثل حرية القيام باكتشاف نفسه وللشخصية، وهذه الحرية تمارس داخل قاعة العرض وينتقل الممثل من التأمل العقلي لدوره إلى الجمع بين الكلمة

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص197.

والحركة والتشخيص الواقعي الحي ولا بدّ من الارتجال في عملية التمثيل من اجل إتقان الدور ومعايشته ويعد "ستانسلافيسكي" أول مخرج اعاد إحياء تقنية الارتجال إلى الخشبة بعد ان استخدمتها الكوميديا "دي لارتي" الإيطالية في القرن السادس عشر[1].

كان الممثلون ينتقلون إلى الماكن التي لها علاقة بالدور المسرحي، أو ينتقلون إلى بعضهم البعض داخل المنازل لمعرفة الظروف الشخصية والنفسية التي يمر بها كل ممثل والتي قد تؤثر سلبا على الدور التمثيلي فوق الخشبة من أجل الحفاظ على الانسجام النفسي والاجتماعي بين أعضاء الفرقة، وبهذا يكون "ستانسلافيسكي" مؤسسا لحرفية الممثل وواقعيته الداخلية عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية والتركيز على تدريب الممثلين على الأفعال ومن هنا ركز "ستانسلافيسكي" على السيكولوجيا الداخلية في التدريب والعمل عاى نقل الواقع بصدق أو معايشة حقيقية[2].

الاتجاه الواقعي الجديد:

1. "ماكس راينهاردت" والانتقاء المنهجي:

يعد المخرج max rienhardat من المخرجين الألمان البارزين الذين انزاحوا على النمط الواقعي المباشر، وقد تمثل في إخراجه المسرحي خصائص الواقعية الجديدة أو الحرفية الميكانيكية الجديدة، وقد اقترن "راينهاردت" بالتمثيل وغدارة الممثلين وعرف كذلك بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير وقد جرب عدّة أساليب وأشكال مسرحية جعل طريقته تعتمد

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص197.
[2] المرجع نفسه، ص212.

على الانتقاء والتوليف بين المناهج الاخراجية.

2. "جاك كوبوه" والتمثيل الصامت:

يعد copeau jacques" من أهم المخرجين الفرنسيين الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية، وقد دخل عالم المسرح من باب الصحافة وعتبة النقد الأدبي، وكان إخراجه يعتمد على النطق السليم والتمثيل الصامت والاشتغال على الفضاء الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا[1].

الاتجاه الشكلاني أو الاتجاه المضاد للواقعية:

"فوسفولد ميرهولد" والبيوميكانيكية:

"ميرهولد" مخرج مسرحي ألماني صاحب نظرية الإخراج المعروفة باسم "الأسلبة" وأبدع ما يسمى "البيوميكانيك"، ويعتبر من أبرز تلامذة "ستانسلافيسكي" في مجال التأطير والإخراج إلا أنه كان مضادا للواقعية رافضا للدعاية "الماركسية" والالتزام الاشتراكي وكان يربط الفن بالفن، إن اكتشاف "ميرهولد" الإخراجي ومنهجه في عمل الممثل وعلاقته بالشخصية ومعظم أفكاره حول التركيبية الانشائية constructivisme أو البيوميكانيكة biomécanique تصب في مفاهيم السميولوجيا المعاصرة وأهميتها الفنية والفكرية في المسرح، حيث عمل "ميرهولد" على اكتشاف معاني ودلالات جديدة للواقع خاصة في مناهج التمثيل من خلال علاقة الممثل بالفضاء المسرحي والسينوغرافيا والعرض، حيث تتحول أفعاله إلى دلالات ورموز واستغنى على كل المظاهر الخارجية وعوضها

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص226.

بحركة الجسد لتشخيص كل الوقائع الدرامية[1].

الاتجاه التجريدي:

"ألكسندر تايروف" والسينوغرافيا التجريدية:

اقترن اسم "ألكسندر تايروف" بالسينوغرافيا التجريدية وجعل ممثليه يستخدمون ماكياج غريب لا يشبهون به أحخد في الواقع وبهذا يصبحون أشخاص منفردين في أعين المتفرجين وفي أزياءهم الغريبة "الفانتاستيكية" ويكثرون من الألعاب البهلوانية والتشخيص الكاريكاتوري الهزلي.

"جيرزي جروتوفيسكي" والمسرح الفقير:

هو مخرج بولندي مسرحي أسس المسرح الفقير حيث يعمد هذا المسرح إلى لاقتصاد في الوسائل والأدوات المسرحية والاستغناء عنها كاملا باعتماده على الممثل، ويعد الممثل لدى "جروتوفسكي" هو العنصر الجوهري في العملية الابداعية ويمكن الاستغناء عن الزياء والإضاءة والموسيقى، فالممثل هو العنصر الحي والفعال والمتحرك على خشبة المسرح، ويمكن بجسمه أن يخلق كل العناصر المرئية ولاسيما التشكيلية منها.

دعى "جروتوفيسكس" إلى الالتحام بين النص والممثل لأنه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية فهو وسيلة يعبر بها المثثل عن نفسه ويستطيع أن يحلل نفسيته، كما أراد "جروتوفيسكي" من المتلقين أن يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة فالممثل يحدث المتلقي بشكل مباشر.

إن "جروتوفيسكي" عندما يركز على الجوهر ويرى أنه بالإمكان إلغاء بعض العناصر

[1] مير هولد فيسفولد، مخرج مسرحي ألماني صاحب نظرية إخراج الأسلبة.

المسرحية، يقف موقف من يعارض المسرح الشامل ويرفض كل أشكاله عدا مسرحه الذي سمي بالمسرح الفقير[1].

"برترولد بريخت" والمسرح الملحمي:

يعد بريخت" من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري، وقد كان يمارس المسرح في الشق الاشتراكي، وقد ثار بريخت" على المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير النفسي مستبدلا إياه بالتغريب وتكسير الإيهام المسرحي، أي أن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية ويبين للملقي أنه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه لهذا يرفض "بريخت" نظرية التطهير ويستوجب أن تبقى خشبة المسرح فقط للتمثيل.

تتميز مسرحية "بريخت" بغياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع، كما يتبنى "بريخت" المادية الجدلية ومسرح الشهادة ويدعوا إلى تغيير الواقع عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الإدلاء بآرائهم في أداء المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش، وقد كسر "بريخت" الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور، وقد استخدم في مسرحته الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض المشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل همجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية "عظمة الرايخ الثالث وبؤسه"، كما اعتمد تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة والتجأ كذلك إلى الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور وتوظيف

[1] جروتوفيسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر، الدار البيضاء، ص16-17.

كتابة متقطعة يمتزج فيها الحوار والكلام واستعمال السرد بصيغة الماضي أي يجعل الأحداث كأنها وقعت في الماضي، وتصبح شخصية الممثل شاهدة على الأحداث ويقوم بالتعليق عليها ويمارس النقد ويكتشف زيف الحقائق الإيديولوجية[1].

"أدولف آبيا" والمنظور الثوري للإضاءة:

اهتم المخرج السويسري "أدولف آبيا" كثيرا بالعرض الدرامي وقلص من أهمية النص المسرحي لأن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سينوغرافيا، بل يركز جهده على الحوار اللّغوي وتشكيله، لذلك يبقى عرض الكلمة أهم من كلمة النص أي أنه يدعوا إلى إلغاء النص، ويولي أهمية كبيرة للحركة وللمخرج المبدع الحرية الكاملة في التحكم في النص وتفسيره بطريقته ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه، وقد ثار "أبيا" على العلبة الإيطالية التي تعيق عملية التواصل بين الممثل والجمهور وتخلق جوا من الغموض ودعا إلى بناية مسرحية جديدة تتلاءم مع طبيعة العرض الدرامي.

كان يهدف "آبيا" إلى خلق شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في تناغم شاعري منسجم والغرض منه تحقيق شعرية جديدة مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة على الإيهام المسرحي وعلى الاندماج بين العرض والمتلقي، إنه يؤكد تأسيس علاقة هرمونية بين الصورة الصوتية (كبلاغة للمتلفظ) وبين الصورة الحركية (كبلاغة للمرئي)، ليتحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالديناميكية وبالحركية حتى لا يبقى المتلقي ساكنا في فرجة سكونية.

تحسب لأدولف آبيا أهمية استخدام الإضاءة المسرحية بأسلوب فني لا وال قائما حتى الآن، ويقال أن المخرجين اهتدوا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلا من إضاءتها إضاءة

[1] د. عبد الكريم براشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1985، ص94.

مسطحة ومملة بوحي من نظريا "آبيا" بأنه اعترض على الفضاءات المسطحة[1].

مراحل الإخراج المسرحي:

مرحلة اختيار وتفسير النص:

تعد مرحلة اختيار النص وتفسيره من المهام الأولى للمخرج وهي مرحلة أساسية من مراحل الإخراج المسرحي ومن أهم وظائف ومهام المخرج في العصر الحديث، فيعتبر النص هو حامل فكرو المؤلف الذي يقدمه للمخرج والذي يقدمه إلى عرض مسرحي للمتلقي وتتطلب هذه المرحلة وعي وبراعة كبيرة واستيعاب المخرج لقدرة تفاعل المتلقي معه وما يطرحه موضوع النص من قضايا مختلفة تعالجها المسرحية ونجاح العمل الفني مرتبط بنجاح المخرج وتقبله من طرف الجمهور ويعتبر النص الجيد هو منطلق الاخراج وما يمتلكه من مفاتيح تكشف تفسيره وشفراته ويتم الكشف عنها من خلال مضمون النص.

يجب على المخرج أن يكون ملما بجميع عناصر النص فيقوم باختيار الممثلين وتدريبهم انطلاقا من دراسته لنص المسرحية وتفحص الوظائف التي وظفها المؤلف لسرد قصته وبناء عنصر التشويق، لأن المسرح المعاصر يعتمد فيه المخرج على اكتشاف طريقة المؤلف فيقوم بتحليل تصرفات الشخصيات والعناصر المسيطرة في كل جزء من النص فيقوم بعدها بربط أجزاء النص ببعضه البعض والعلاقة التي تربطهم ككل، ويحرص على تحليل وفهم عمل كل شخصية والمطلوب منها بحيث المخرج له الحرية الكاملة في النص ويمكن القيام بتعديلات وإعطاء تصورات جديدة، فأدوات المخرج تختلف في حالات كثيرة عن فكر المؤلف، لأن مهمة التفسير مهمة صعبة ورغبة

[1] كتاب «رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين- النظرية والتطبيق»، تأليف د. مجد القصص الصادر عن وزارة الثقافة الأردنية.

المخرج هي الإبداع في العمل الفني حتى يحقق الفرجة والمتعة التي تدفعه إلى تجاوز كلمات المؤلف التي وظفها لخلق شخصيات درامية والتعبير عن مشاعرها حيث أصبحت لغة الإشارة والإماءة في العرض أكثر قدرة على التعبير على ما عجز الكلام من كشفه، ويجب أم تكون هذه الإشارة غير مبالغ فيها حتى تحقق نجاح العرض والنص يحفز على الكشف عن الرؤى الإبداعية التي يستنبطها المخرج المبدع وتفسيره هو الذي يحقق النجاح في العمل الفني[1].

يقول "شكري عبد الوهاب": «التصدي لاختيار النص يتطلب دقة وعناية، بل ودراية وخبرة ودراسة ولا شك أن الحصيلة الثقافية للمخرج وقراءته في تراث المسرح وأدبه واتصاله بكل ما هو جديد ومواكبته لأعمال الطليعة أو التجارب العالمية يساعده في وضع معايير واضحة تصبح قاعدة أساسية عند الاختيار»[2].

اختيار النصوص يتم وفقا لظروف الفريق التقني أو عوامل أخرى تتعلق بمستوى الجمهور والمخرج وعليه أن ينوع في اختياراته للنصوص بين سياسي وكوميدي وكلاسيكي، فتعدد الاختيارات يمكن من تفادي الوقوع في دائرة النمط والتكرار، فالتفسير هو ضرورة للرؤية الإخراجية للمخرج فإنه ينطلق من معطيات التحليل حتى يصل إلى المعنى بوضوح.

يصل المخرج إلى آخر خطوة في النص وهي إعداده للعرض بعد محاولته إيجاد التفسير الملائم للنص الذي بين يديه، وعليه أن يدرس لغة النص، وعلى المخرج أن يحدد الكلمات البليغة ذات المعاني الخاصة التي يربد إبرازها[3].

[1] حمدي غيث، التكامل المسرحي، مجلة علم النفس، القاهرة، يونيو 1950، مج 6، ع1، ص10.
[2] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، القاهرة، ملتقى الفكر، 2002، ص233.
[3] شكري عبد الوهاب، مصدر سابق، ص250.

يتطلب من المخرج أن يستخرج الكلمات العامية أو تحديد اللهجة المحلية إن وجدت ويختار أفضل الترجمات إذا كانت المسرحية منقولة عن لغة أجنبية، كما أن المخرج يتعامل مع النص بأسلوب يتفق مع حريته في اختيار الأسلوب الأمثل والمناسب للعرض فهو سيوحي ذلك من النص والأمانة الفنية للنص تفرض على المخرج طرحه كما هو في إطار يتفق مع سياق النص[1].

يرى "سعد أردش" نفس هذا الرأي فيقول: «أمانة المخرج قبل المؤلف وفكره لا تتعارض مع حقه في الاجتهاد شريطة ألا يصلبه الاجتهاد إلى ليّ عنق النص»[2].

النص المسرحي لم يكن أبدا عائقا للإبداع المسرحي فانص باقي بقاء الزمن مهما تغيرت صور تداوله بين المخرجين وسيظل النص هو الأساس الباقي على شكل كتاب مطبوع[3].

مرحلة اختيار الممثلين وتوزيع أدوارهم:

من بيم مهام المخرج الأساسية هي اختيار ممثلين لجميع أدوار المسرحية وتعتبر من أهم وظائف المخرج، يقول الدكتور "نبيل راهب": «أول عمل ينهض به المخرج خو توزيع الأدوار على الممثلين فهو خطوة لا بدّ أن تبدأ على الصحيح، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار فإنه يكون بذلك قد خطا خطوة جداً نحو إتمام رسالته، فتوزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات وشخصية الممثل المرشح لأداء الدور المطلوب منه أداءه»[4].

فهم الممثل لجوهر الشخصية واستيعابه للدور المطلوب منه تأديته تعتبر من أهم السمات التي يتصف الممثل إذا فيجب على المخرج أن يحسن اختيار الممثل المناسب للدور المناسب، يقول "نبيل

[1] شكري عبد الوهاب، مصدر سابق، ص251.
[2] مصدر نفسه، ص253.
[3] أبو الحسن سلام، المخرج والدور المسرحي، دار الشكر، ط1، 2004، ص37.
[4] نبيل راغب، التوجيهات الأساسية في الإخراج المسرحي، مجلة المسرح، القاهرة، جويلية 1995، ع 80، ص15.

راغب": «في أثناء عملية التوزيع يلعب المخرج دورا أكثر من مجرد اختيار الممثل الصالح، لكل دور في المسرحية إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة ببعضها البعض، بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الاتقان في تناغم أعضاء الأوركسترا الذين يعزفون سيمفونية واحدة»[1].

توزيع الأدوار يكون يتفق مع الشخصية ومطابقة الشخصية للدور يتطلب براعة من المخرج بأن اختياره سيحقق نجاح العرض، حيث فشل الشخصية في تأدية الدور سينقص من العرض، لذلك فمهمة توزيع الأدوار هي أصعب بكثير، ولكل مخرج أسلوبه الخاص وتوظيفه لأسلوبه الهدف منه إزالة الخوف والرهبة التي تظهر على بعض الممثلين فيكلب منهم إعادة قراءة أدوارهم، أو الارتجال في بعض المواقف، يقول "أحمد زكي": «الارتجالات الصغيرة يمكن أن تختبر خيال الممثل وتكشف عن مداه العاطفي والطبيعي»[2].

يقول "كونراد كارتر": « على المخرج أن يتوصل إلى حل وسط لمشكلة المظهر الخارجي للممثل وأن يوازن بين المخيلة التصويرية وبين المهارة الحرفية، فإن هاتين الصفتين لا تتيسران دائما لشخص واحد وقد أثبتت التجربة أن من الأفضل في الغالب أن يتم تلقين أصول الحرفة لممثل خام يتمتع بمخيلة تصويرية وحماسة طبيعية من تدريب ممثل ماهر تبدو له الشخصية المسندة إليه غريبة تماما ذهنيا وروحيا»[3].

[1] نبيل راغب، المرجع السابق، ص18.
[2] أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيأة المسرحية العامة للكتاب، ط1، 1982، ص274.
[3] كونراد كارتز، الإخراج المسرحي، دار النهضة العربية، الألف كتاب، القاهرة، د ط، 1982، ص274.

تصميم الحركة المسرحية:

تصميم الحركة المسرحية يخضع لحرفية خاصة وتصميمها صعب فهي لم تنشأ من فراغ يقول "نبيل راغب":« إن حبك الحركة على المنصة في أي عرض مسرحي يتطلب أن يكون لكل حركة معنى سواء لتلقي الضوء على شخصية أو عاطفة أو فكر بصفتها جزءاً عضوياً في سياق حركة المرئيات المسرحية ووسيلة لتجسيد نقطة بعينها في الحوار وإذا كان في إمكانية المخرج السينمائي أو التلفزيوني أن يبرز التعبير عن ملامح الممثل بتقريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقه فإن المخرج المسرحي لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التحكم في حركات الممثل وسكناته والتي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح خاصة هؤلاء الذين يجلسون في المقاعد الخلفية»[1].

يقوم المخرج بتصميم الحركة بحسب المستويات المرتفعة والمنخفضة حيث يتمكن من إيجاد تفسير العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات الدرامية وتفسير العلاقات العاطفية وعلى المخرج أن يحسن استخدام مساحة المسرح، فيرتب الممثلين على خشبة المسرح، حيث يضع الممثل أو الشخصية الرئيسية والمهمة في مستوى عال، وباقي الشخصيات تتموضع في مستوى آخر، وهذا ما يجعل المتلقي (الجمهور) ينجذب إلى الشخصية الرئيسية المنفردة، ويهتم المخرج بشكل خشبة المسرح ليجعل لكل جزء من أجزاء الديكور له دلالة معينة، ولأن الحركة المسرحية من أهم عناصر المخرج الفنية فعليه أن يحقق توافق بين الحركة العامة وإيقاعها مع الإيقاع الخاص المتعلق بالممثلين، لأن المخرج عليه أن يسيطر على جميع الحركات فيقوم بتوجيه الممثلين لتفادي الأخطاء في الحركة ويقوم بتميم حركة معبرة، وأساليب تصميم الحركة تختلف عند كل مخرج، فبعض المخرجين يسجلون

[1] سعد أرشد: المخرج في المسرح المعاصر، ص18-19.

الحركة بعد تصميمها قبل التدريبات والبعض الآخر تسجيل الحركة لا يتم إلا بعد تنفيذها من قبل الممثلين، وفي المجمل بعض المخرجين يقومون بفسح المجال أمام الممثلين للتعبير بكل حرية عن إبداعهم حيث لا يشعرون أنهم مجردون من الأحاسيس، ومقابل هذه الحرية تبقى سلطة المخرج دائما قائمة فهو الذي يسيطر على كل تفاصيل الحركة ومختلف الإيماءات والإشارات الصادرة عن الممثلين تعبر عن دلالات درامية أو فكرية[1].

مرحلة التدريبات والبروفات:

مرحلة التدريب ينبغي أن يجري على خصبة المسرح المخصص للعرض بالانطباعات الأولى قوية الأثر فإن لم يوجد مسرح فتجرى في حجرة واسعة تسمح للمثلين بالحركة، فيشمل التدريب التمرينات الرياضية وعلى الممثلين أن يقوموا بالاسترخاء والتركيز فإذا كان المشهد التمثيلي يتطلب لحظة حب هادئة أو همس بسيط، فعلى الممثل تحقيق توازن بين المصداقية وضرورة أن يسمع صوته، فيقوم الممثل بإجراء تدريبات على ضبط النفس وتدريبات للجسد، ويقوم المخرج بتوجيه الممثل في الحركة بعد أن يحدد مكان الأثاث والملحقات المسرحية وتكون توجيهاته وفق خطة عامة يلتزم بها، ويلتزم المخرج ويركز على التدريب وحين ينتهي أمر الحركة للمثلين يحول اهتمامه إلى الشخصيات ويؤكد أن كل منهما تطور تطوراً طبيعياً وعند الانتهاء من تدريب الفصل الأول يقوم بالتدريب على الفصلين وهكذا ولا يمكن للمخرج أن يحقق التوازن إلا من خلال تركيزه على المسرحية كلها[2].

[1] ينظر: محمود أبو دومة تحولات المشهد المسرحي، ص19.
[2] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، 2002، ص64-65.

مرحلة البروفات هته المرحلة تؤكد على ضرورة تدرب الممثل مع مشاركة جميع الأعضاء المساهمين في العرض وعلى المخرج في بداية البروفة توضيح رؤيته الإخراجية ويشرح بالتفصيل أسلوبه في العرض لكافة الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانية لكل شخص توزع عليه الأدوار، من خلال تقديم نماذج للديكور والملابس وغيرها ويكون مؤلف العرض موجود ويشترك مع المخرج والممثلين عند قراءة المسرحية قراءة أولية سيساهم في إتاحة الفرصة لإجراء المناقشة وإبداء الآراء حول تحليل الشخصيات وفهم رؤية المخرج الإخراجية، يقول "كونراد كارتر":« يجب أن تتسم تلك الاجتماعات بالصراحة، مع تشجيع المشتركين حتى أقلهم شأنا ليدلوا بآرائهم وأفكارهم ومن الضروري للمثلين معرفة تفسير المخرج لهدف كاتب المسرحية ولا يقل عن ذلك في الأهمية بالنسبة للمخرج معرفة انطباعات كل ممثل»[1]. تبادل الآراء واختلاف وجهات النظر هو الذي يعطي للعرض ميزة كبيرة في نجاحه وتقديمه بصورة مختلفة عن صورة المؤلف التي وضعها المؤلف والمخرج في البداية، ونوعية العروض هي التي تحدد عدد البروفات سواء تعلق الأمر بتحليل النص أو التدريب على حركة المسرحية، يقول "سعد أردش": «عدد التدريبات يتوقف على طول النص المسرحي وصعوباته وعلى أهمية إخراجه وخطواته»[2].

مهمة المخرج مع الممثلين في تأدية أدوارهم بداية بالقراءة الأولية للنص أو للدور فيبدأ الممثلون في قراءة أدوارهم حول المنضدة ويقوم المخرج بالاستماع لقراءتهم ويدون بعض الملاحظات التي تفيدهم في القراءة اللاحقة ويتمكن الممثل أيضا من معاشة الشخصية حركة وإيماءه وإشارة، ويقوم المخرج بعملية الإضافة أو الحذف وتحديد أماكن الوقفات التامة المعلقة، ويدلي بإرشادات في

[1] كونراد كارتر: الإخراج المسرحي، ص393.
[2] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص148.

المناطق وأجزاء الجملة والكلمات التي تحتاج من الممثل أن يركز عليها في أداءه لأهميتها ومتى يعلوا صوت الممثل ومتى ينخفض ويصل هذا الأمر إلى تحقيق الرؤية الإخراجية التي يصبوا إليها، لترك مساحة من الإبداع للممثلين حتى لا يشعروا أنهم مقيدين[1].

المخرج المسرحي:

ورد مصطلح المخرج في المعجم المسرحي بأنه لفظ اشتق من كلمة إخراج، وظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر 1873م.

تطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض، ويعتبر اليوم أن صاحب النص هو مثل كاتب النص نفسه، وفي إنجلترا كان المسؤول عن الإخراج يدعى المنتج producer حتى عام 1956م حيث استبدلت التسمية وأصبحت تسمية المخرج director بتأثير من السينما الأمريكية[2].

برز اسم المخرج metteur en scène مع حلول القرن التاسع عشر، حيث كانت mise en scène تدل على الممارسة للإنتاج في تلك المرحلة، ومع ظهور التقنيات الجديدة التي صاحبت التطور، ويرجع الفضل إلى الألماني "جومان فولجا فون جوتاه" الذي طبق المنهج العلمي على عناصر العرض المسرحي، وحد على إثرها مسؤ ولية المخرج واعتبر الممثل أحد عناصر العرض ويعتبر تكويني تشكيلي بصري جمالي.

ومن خلال هذه المفاهيم لمصطلح المخرج هو الذي يساهم في تمكن الممثل في إيجاد التفاصيل،

[1] سعد أردش، المرجع السابق، ص148.
[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص203.

إذ يقال الممثل هو سيد المنصة، والمؤلف سيد النص، فإن المخرج هو سيد العمل الفني كله[1].

يرى المخرج المسرحي البولندي "ليون شيللر" lions cgeller أن المسرح ليس الممثل ولا نصمم الديكور أو منفذه ولا هو الشاعر المسرحي أو الموسيقي وله هو المعماري لكن المسرح هو مبدعه الذي يشكل ويعدل كل هذه الطاقات البشرية والفنية واللونية والضوئية والتقنية، إن المسرح هو المخرج وحده[2].

يقول الكاتب والمخرج الفرنسي "فاليري نوفارينا" عندما سئل عن تعريفه للمخرج فقال بما معناه: «إن الإخراج هو فن المشاهدة، المخرج متفرج جيد يراقب ‘يحاءات الممثلين ويعمل على تطويرها وفقا لرؤيته المسرحية، وهذا يعني أن المخرج والممثلين يجب أن يتحركوا وفق مدارات ابتكارية متواصلة أساسها الجدل والخلق والتحليل لكل صغيرة وكبيرة»[3].

وفي معجم oxford لم تخرج مهام المخرج على التفسير الفني، فمهمته تفسير النص المكتوب بواسطة الوسيلة الفنية المتاحة مثل الديكور والأزياء وحركة الممثل وأساليب نطق الحوار وغيرها[4].

على الرغم من أن المخرج كشخص مستقل له وظيفته المحددة، إلا أن الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على الخشبة كان موجودا في المسرح على مدى تاريخه وحين يقوم المخرج بتفسير النص وبلورة رؤيته الإخراجية له قبل التدريبات عليه أن يجعلها تنمو بصورة طبيعية مكن خلال عملية "التعلم عن كريق الفعل"، فمهمة المخرج تجمع بين دور مصمم شفرة إشارة المرور على الطريق السريع الذي يضمن سلامة المرور وتدفقه عبر ساعتي العرض على المسرح.

---

[1] Voir: patrice pavis, dictionnaire de théâtre b, édition sociale, paris, 1978, page 248.

[2] كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، سان بيترللطباعة، ص273.

[3] فالييري نوفارينا: كاتب ومخرج مسرحي، قصاص القصص فنان تشكيلي مزدوج الجنسية فرنسي سويسري، ولد 04 ماي بضواحي جنييف.

[4] rtnoll editor the concise oxford co;pqnion to the theatre hawrdcover m 1979.aBy Phyllis h

يرى "بيرنارد دوت" أن بروز دور المخرج ليس إلا مرحلة أولية في تطور فن المسرح، يمكن تسميتها بمرحلة التحرر لعناصر الإخراج وتشير هذه المرحلة في معناها إلى التعبير عن بنية العرض بنقد الوحيد العضوية المطروحة وينبني منها صيغة بولويفيونية تطرح لغتها على المتفرج[1].

يقوم المخرج بتقديم المسرحية إلى الجمهور، فالإخراج والتمثيل والتصميم الأساسي والديكور والإضاءة والماكياج والموسيقى في العرض المسرحي، يمثل هدف المسرحية ومعناها، وفن إخراج المسرحية مثله مثل أي فن آخر لا يتم إلا إذا تشكلت عند الفرد رغبة وحاجة في أن يكون مبدعا، فالمخرج المسرحي بإبداعاته في الإخراج يستطيع أن يتواص مع الجمهور فينتج عن متفرجيه حدوث أفعال تماثل ردود الفعل لديه، و تنصب مهمة المخرج على أهمية نجاحه في القيام بدوره وأدائه مهمته، فطاقته وقدرته على التخيل والادراك هي التي تفصح عن المسرحية وإخراجها فيعمل المخرج ليبرز العرض كمنجز فني وتقني، وذلك بالتنسيق بين مجمل عناصره باعتباره الفاعل والمنسق لكل الآليات والميكانزمات فهناك حوار جدلي للمخرج والنص يقوم على التقابل والتضاد وتفاعل السلب والإجاب ولعل ذلك يأتي بقراءة المخرج للنص مرات عديدة ثم صياغته فهو يقرأ رموزا على الورق ثم يعيد كتابتها في الفضاء أو داخله بتوظيف كافة مفردات الإخراج إذ يرى البعض أن الإخراج الجيد يبدأ في النص الجيد الذي يضعه المؤلف بين يدي مخرجه فيقوم المخرج باستنطاق كل ما هو صامت وتحريك كل ما هو ثابت[2].

يمكن القول أن الإخراج الجيد من داخل النص لا من خارجه، حيث يخلف لغة جديدة ومفردات متطورة من داخل المفردات اللفظية، وفي هذه المرحلة يحاول المخرج أن يتصدى للمسرحية أي

[1] سوزان بينيت، جمهورية المسرح، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، ص28.
[2] حمدي غيث، التكامل المسرحي، مجلة علم النفس، القاهرة، يونيو 1950، ع1، ص10.

يعمل على تحديد العناصر الكامنة فيها والتي تجعلها درامية تستحق العرض على خشبة المسرح فيحلل كل عنصر من عناصر الموضوع والحوار والشخصية ويقود المتلقي إلى الدليل الذي وظفه الكاتب حتى يتمكن من معرفة ما تدور حوله المسرحية، فهذا هو جوهر عمل المخرج وإذا فشل المخرج في اكتشاف هذه القيمة الدرامية فيكون العمل والعرض ناقص ويشوه المعنى المقصود للمسرحية.

يرى بعض النقاد والدارسين أن المخرج أصبح هو قائد العمل المسرحي وهو الشخص المسؤول عن قوة العرض المسرحي الفني بشكله العام والمجمل في المسرح الحديث وهذا الدور الكبير والعظيم والهام لأنه صاحب الكلمة العليا في اختيار المفردات الفنية لتحقيق رؤيته الابداعية، كما أنه يمتلك سلطة كبيرة في المسرح حيث يقال أن العرض المسرحي هو ملك المخرج.

مهام المخرج:

- يقوم باختيار النص المسرحي ويقوم بإحداث تغييرات له دلالة مناسبة للعرض المسرحي.
- التخطيط وذلك من خلال وضع خطة من أجل إخراج المسرحية وذلك يكون بمشاركة فريقه المؤلف ومصمم الديكور والإضاءة والأزياء والديكور.
- قيادة الممثلين وتوزيعه لأدوارهم.
- تصميم الحركة المسرحية.
- الإشراف على التدريبات والبروفات.
- تكوين الرؤية الاخراجية[1].

[1] حمدي غيث، مرجع سابق، ص10.

الفصل الثاني: الرؤية الإخراجية.

المبحث الأول: المخرج والسينوغرافيا.

المبحث الثاني: الإخراج المسرحي في الجزائر.

المبحث الثالث: مناهج الإخراج المسرحي لدى المخرج الجزائري.

الرؤية الاخراجية:

مصطلح الرؤية الاخراجية متخصص في القرن التاسع عشر ,ثم دخل الى اللغة الألمانية وشرحه "أوغوسط ليغالد" في مقالته الوضع داخل المشهد بالتفصيل " إستخدم تعبير الوضع في المشهد كثيرا في الآونة الأخيرة وذلك في كل المسارح الألمانية تقريبا ،لقد سمعت هذا التعبير لأول مرة في خريف عام 1818 م في فينياولم أعرف ما يعنيه التعبير في ذلك الوقت ، قال لي السيد "كارل بلوم" الذي قابلته في الشارع إنه سيبقى في فينا حتى يكمل عملية الوضع في المشهد في البالي الجديد "[1] (آلين) ، هذا التعبير يبدوا أكثر أناقة في تعبير يعرض الإخراجية ,وهذا المصطلح ليس معروف لدينا حتى الآن .

ظهر مصطلح الرؤية الإخراجية في وقت تغيرات ثورية على طبيعة التعامل مع معملية التحويل من نص الى عرض باعتبارها مهمة بديهية وشيئا فشيئا أصبح من الواضح أن هذه المهمة تتضمن إستراتيجيات للتمثيل.

أستخدم مصطلح الرؤية الاخراجية في اللغة الفرنسية منذ وقت طويل يعود 1770 م ولكنه يشير إلى شيء آخر، يشير إلى إظهار شيء أو شخص داخل عمل فني، وتم استبداله بمصطلح الرؤية الإخراجية، ويمكن إرجاع ظهور الرؤية الإخراجية في وقت التغيرات الثورية في مجال المسرح.

[1] إيريكا فيثر ليتشه، جماليات الأداء، المرجع السابق ، ص 233.

ظهور المخرج وتحول طبيعة وظيفته من منظم مسرح الى فنان مبدع، لأنه مبدع العمل الفني الذي يسمى العرض ،وكان "جوته" من أوائل المحاولين تغيير طبيعة وظيفة المخرج في ألمانيا ، في إنشاء إدارته لمسرح البلاط في فايمر من 1791م حتى عام 1817م حيث أدخل بروفات القراءة والتي يعترف فيها العارضون على المسرحية في شكلها العام ثم سعى لمساعدتهم على التركيز على أدوارهم حتى ذلك الحين كان الممثل يشغل نفسه بدوره فقط دون الاهتمام بباقي أجزاء المسرحية ،حيث تعمد" جوته " اختيار شكل الديكور المسرحي ، وألوان الديكور والأزياء مع مهندس الديكور ثم عمد إلى رسم حركة الممثلين على الخشبة ، وأخذ في تدريبهم على الحركات والايماءات واختيار الموسيقى الملائمة للعرض [1].

كما أشار "ليغالد" الى هذه المهام في مقالته "الرؤية الاخراجية " باعتبارها واجبات أساسية للمخرج كما رصدها قاموس المسح عام 1837 م ومع ذلك كان ما قدمه مسرح البلاط هو استثناء وليس القاعدة وحتى الأربعينيات لهذا القرن كانت مهام تنظيم العمال والمواد في العرض تقع على عاتق مدير المسرح، كما أوضح القاموس المسرحي حتى أصبح استخدام لتسمية المخرج شيئا معترفا به[2].

مهمة الرؤية الاخراجية مهمة فنية ضمن العمليات الجمالية وتعتبر من وظيفة المخرج ،النص المسرحي يفرض على الممثلين وعلى المخرج أسلوب وتفاصيل العرض فهو يقود جميع عناصر العرض المسرحي ويفرض أسلوبه فإذا أراد المخرج أن يتمرد على سيطرة النص فعليه أن يقوم

[1] إيريكا فيثر ليتشه، المرجع السابق، ص325.
[2] ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرحية، تر، لويس بقطر، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970م، ص157.

بتحويله إلى كلام حواري لا ينتمي إلى النص الأصلي ، فاللغة اللفظية تتضاءل فعاليتها إذا ما قورنت بالمفردات البصرية (غير اللفظية) بطابعها التشكيلي ضمن منظومة العرض المسرحي ، إلا أن العلاقة بين الخطابين "خطاب النص وخطاب العرض" لم تنزل قائمة ولا يمكن فصلها ، لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية ، التطبيقية فالنص الدرامي texte dramatique.

يغادر جنسه حينما يرتقي الى خشبة المسرح ، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض المسرحي، وتقع على المخرج مهمة صياغة مفردات النص الى علامات بصرية تثري العرض ، ويكتسب قيمة جمالية والتي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية ، ومن بين الأسباب التي جعلت فن المسرح يتجسد من خلال العرض هو ظهور المخرج في العملية المسرحية الذي يبرز دوره بشكل فعال وواضح فهو الذي يملك القدرة على تحويل النص المكتوب بواسطة الرؤى الإخراجية إلى عرض مشهد قائم بذاته في فضاء يتجسد فيه المعنى وفق صياغة دالة ويخضع الى عمليات حذف وتعديل من أجل تجاوز حالة الانغلاق التي تفرضه نص المؤلف ، عملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة التي تمثل أفعالا إلى إشارات التمثيل ، فالمسرح يحمل معاني عدة فهو مجموعة الأفعال التي يقوم بها الممثلون[1].

تختلف الآراء حول تصنيف وظيفة المخرج فهل مهمة الرؤية الإخراجية مهمة فنية يمكن إدراجها ضمن العملية الجمالية أوانها مهمة تكتيكية، اعتبر ليغالد كما رصد قاموس المسرح الإخراج مهمة معقدة ،... تحتاج إلى خبرات وإلى وعي خاص بالأنماط التاريخية من أجل تجني المفارقات

[1] محمد راتب الخلاق، النص والممانعة، مقاربات نقدية في الدب والإبداع (دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب) القاهرة، 2000م، ص18.

التاريخية.

وعلى الرغم من وصف ليغالد مهمة الإخراج أنها مهمة معقدة فإنه لم يشر إلى اعتبارها نشاط فنيا، وقد احتل العمل الفني مركزا مهما في العملية الابداعية، وكذلك الفنان العبقري، بسبب وجه الشبه ولو مجازيا بين العملية الإبداعية الفنية وعملية خلق العالم، وبنظر إليه باعتباره مستعمرة من التقنيات البحثة انطلاقا من نظرية العالميين، عالم الأفكار الجمالية من ناحية وعالم الصور من ناحية أخرى، تلك الصور التي تجسد الأفكار في هيئة ظاهرة ومادية.

وفي القرن التاسع عشر كان مصطلح الرؤية الإخراجية يعني الدفع بشيء ما إلى الظهور، نظرا لهذا الشيء موجود في مكان آخر، داخل عالم النص الأجنبي أو داخل عالم الأفكار الجمالية حيث تفتقر الأفكار إلى الصورة مما يجعلها مجردة وغير قابلة للوصول الى الحواس لأنها تقتصر على اتخاذ هيئة خيالية في أذهاننا، وهنا تأتي وظيفة الرؤية الإخراجية التي تعتمد على الأفكار المجردة في هيئة مرئية، وتعني الرؤية الإخراجية كذلك إستراتيجية ما للعرض.

كل مخرج له حرية التعامل مع نصه لأن تقييد المخرج سيحد حتما من حريته، بل سيضفي نوعا من الاضطراب يقول "أحمد زكي " "الفنان المسرحي لا يحد من يؤيد في استخدام المسرحية لتكون مجرد عربة يمتطيها لعرض مواهبه الخاصة كما هي الطريقة التي يتوسل بها كثير المخرجين لكي يضفي عليها موقفا اجتماعيا أو أخلاقيا أو سياسيا يلائم مزاج العهود"[1].

[1] أحمد زكي: المخرج والتصور المسرحي: الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1، 1998 ، ص27.

قد تكون المسؤولية الكبرى التي يتحملها المخرج على عاتقه اتجاه النص المسرحي تجعله يدرك جيدا مدى ما يحققه من نجاح في عملية التغيير الإبداعي وهو إن قام بذلك بطريقة جيدة يسهل حتما بالنص الى القمة ، فينبغي على المخرج أن يتجاوز حدود تفسيره وقدرة المخرج على التغيير الابداعي بجميع الأحداث الدرامية ، لأن عدم القدرة على فعل ذلك سيعيق العملية ، مما يستدعي تغيير بعد الأحداث إذ ينبغي ان يكون المخرج على وعي وعلى علم بجميع الأحداث الرئيسية والثانوية التي تتيح له الفرصة للتعرف على فكر المؤلف واختباره لشخصياته.

يقول "سعد أرديش" "إن قضية التغيير تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر وهو مطالب من خلال هذا الالتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة واضحة (مضمونا واضحا) للعرض المسرحي الذي أخرجه، مضمونا مركزا ومكثفا يصل الى المتفرج من خلال العمل الجماعي لجميع المشاركين في العرض ولذلك مطالب بأن يهضم بوجه هاص نظريات المسرح وتقنياته بحيث يكون قادر على استنباط تغييرا معاصرا ومناسب للنص الذي يتناوله تفسيرا يواءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعه "[1].

تكون مهمة المخرج تحقيق التواصل بين الفكر بالنص وبين جمهوره المتفرجين ولعل صعوبة العملية تكمن في تغيير أسلوب النص العام ومهما يكن فالنص المسرحي محصلة شكلين من الأسلوب وهما أسلوب كاتب المسرحية وأسلوب عصر الكتابة بمعنى المرحلة التي أو الفترة التي تضمنت العمل وكل ما يتعلق بها من عادات وتقاليد ودراسة أسلوب العصر واجبة ولا بد منها وتحقيق نجاح

[1] سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، كويت : عالم المعرفة ، جويلية 1979 ، عدد19،ص 18-19

المخرج من خلال العرض مرتبط بمدى تميز هذا الأخير بأسلوب مميز ويركز على ثلاث نقاط وهي الاختبار والمواءمة والانتقاء والترتيب فإذا استطاع المخرج أن يحقق هذه المراحل فلن يقع في الارتباك وعلى الرغم من هذه المراحل فكثير من المخرجين لم يحافظوا على هذه الأساليب نظرا للضعف وأهم مهمة يكلف بها المخرج نفسه في مسؤولية تحديد أسلوب أمثل للإخراج.

يقول "أحمد زكي" : إن مهمة المخرج تطابق مهمة الباحث أو المكتشف ، فهو الذي يكتشف أسلوب المسرحية الذي كتبت على بعد ذلك أن يحدد موقفه إذا ما كان سيلتزم بهذا الأسلوب أو يجيد عنه بعض الشيء أو أن يغيره كله ولكن بالرغم من ذلك لابد أن يكون ملما بالأساليب الأساسية لكي يفهم طبيعة المادة التي بين يديه" [1]هذا القول يوضح عن قدرة المخرج في إستغلال ما يتنبه له عند قراءة النص المسرحي لأن هذه اللحظة تكشف عن طبيعة الأسلوب وإن كان أسلوب العرض في حقيقته لا يتم اكتشافه إلا بعد افتتاح العرض الإخراج يجعل غير المرئي مرئي لأنه يعمد الى إظهار شيء موجود بالفعل في العالم اللامرئي ، كون العمل الفني مخبئا للحقيقة التي تدس نفسها بداخله ونجد هذا المفهوم في فلسفة "هيجل "

ومن هذا المفهوم يمكن أن تستدل وظيفة الرؤية الإخراجية هي إظهار الحركة وجعلها حاضرة وهدف الرؤية الإخراجية هو إظهار العرض، ليبدوا للمتلقي أنه شيء يسحر عالمه ويغيره والرؤية الإخراجية تعني الإبداع لأنها تعطي للأشياء التي تظهرها حضورا يقول "جاك كوبو" " المهمة

[1] احمد زكي : المخرج والتصور المسرحي ، ص29.

الإخراجية هي مجوع العمليات الفنية والتكتيكية التي تساعد العمل الذي أبدعه المؤلف من العالم العقلي الخفي الى الواقع الحاضر داخل المسرح أي أن المخرج هو الذي يعطي النص وجودا ليخرج به من العالم العقلي الى العالم الحي وذلك من خلال عملية تحويله الى هيئة مجسدة "[1].

كما يرى "إيزر" أن الرؤية الإخراجية تأتي كتابع لشيء موجود من قبل يشرع في سن حالة الإظهار لحيز الوجود، هذا الشيء لا يمكن أن يظهر كلية في الرؤية الإخراجية ليقف كل ما هو مادي في خدمة شيء غائب، ليصبح الغائب حاضرا دون أن يستطيع أن يقدم نفسه على أنه حاضر"[2].

أصبحت الرؤية الإخراجية إستراتيجية للخلق، لتصبح مهمة الوسائل الفنية والتقنية هي تعزيز حضور العارضين وتقوية نشوة الأشياء، لتظهرها ولتلفت انتباه المتفرجين لظاهر كينونة الأشياء لتصبح ملحوظة من قبل المشاهدين ولتظهر نفسها من داخل الحضور الجسدي للعارضين ونشوة الأشياء لشيء خاضر ومراوغ ليتحول البشر والأشياء الى خاضر، لأنهم سيشبهون أنفسهم في الواقع.

إن العملية الإخراجية هي تجربة التوليد الأدائي للمادة الذي يتغير بشكل دائم إنها عملية تفكير تستخدم مجموعة مختلفة من الإجراءات والمخططات لكشف عملية الصدفة التي تنظم ظهور العناصر على الخشبة المسرحية في أية نقطة مكانية وداخل أي لحظة زمنية والرؤية الإخراجية هي

[1] جاك كوبيو: الاخراج والرؤية المسرحية، مقال موسوعة المسرح الفرنسية ، 1932م ، ص75.
[2] iser.1991. P505

عملية تتطور من خلالها الاستراتيجيات التي تحدد متى وكيف يظهر العنصر للمتفرجين أي أنها فعل توليد الاستراتيجيات الذي يخلق الأدائية والذي يحقق العرض كحاضر، لأنها تحدد لحظات زمانية ونقاطا مكانية لظهور العناصر الأدائية واختفائها داخل فضاء الأداء.

إن الوظيفة الأساسية للرؤية الإخراجية هي عملية تخطيط وتجريب وتثبيت لمجموعة من الإستراتيجيات التي تعتمد على مادية العرض، بهدف إفراز الأداء وبذلك تظهر العناصر المادية على أنها حاضر، وتتخذ الرؤية قرارات مصيرية للعرض ويمكن تحليل العلاقة بين الرؤية الإخراجية والعرض على أنها تهدف إلى لفت انتباه المتفرج إلى عناصر معنية، وتختلف غاية الرؤية الإخراجية كما تحققه بالفعل في أثناء العرض.

المخرج والسينوغرافيا:

تعريف السينوغرافيا:

لغة: تعتبر السينوغرافيا مصطلحا مسرحيا، أساس مفردة السينوغرافيا scénographie هي (سكينوغرافين) skenegraphein، وتعني باليونانية "تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح ،كانت في القرن الخامس قبل الميلاد ،تمثل في المكان الذي تجري في الأحداث "

وتتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما السينو scéno بمعنى الصورة المشهدية وكلمة غرافيا graphie تعني التصوير [1]، وتعرف السينوغرافيا أنها "فن المنظر " المتصل بالمفهوم

[1] أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994.

الضيق للديكور ، يرى الدكتور عبد الرحمان الدوسقي في دراسته التي عنونها ب :الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ،السينوغرافيا تضم بالإضافة إلى العمارة والديكور والإضاءة ، عنصرين آخرين هما الصوت والحركة وهما فاعلان في تشكيل الرؤية الكلية للعرض المسرحي ،لأنها نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة والنظرة إلى الفضاء المسرود المحكي دراميا ،حيث هدفها هو منح المساحة والمكان عواطف إنسانية [1]

إن هدف السينوغرافيا هي تجاوز الدلالات الحقيقية للظواهر والأشياء إلى دلالات خفية تكون بمثابة إحاءات تحمل أبعاد ثقافية، دينية، اجتماعية واقتصادية ، هذه الدلالات تتمظهر في تقنيات الديكور والإضاءة والأزياء والاكسسوارات حيث تعد بذلك "الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء "[2].

لقد اعتبر الإغريقيون أن بناية المسرح المنظر المسرحية أو الديكور الآلية في المسرح الإغريقي، ثم الملابس والقناع باعتبارهم أهم العناصر التي استعملت آنذاك، وكلها عناصر تلم مختلف جوانب السينوغرافيا حيث هناك أربعة أجزاء رئيسية تتكون منها المسرح الاغريقي [3].

[1] الدوسقي، عبد الرحمان، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة: أكاديمية الفنون دار الحريري للطباعة والنشر، مصر 2005، ص17

[2] مارسيل فريد فون: فن السنوغرافيا، مجلة اليوم، تر : حمادة إبراهيم وآخرون ، منشورات وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1993 ،ص 08.

[3] Vito pandolfi ; histoire de théatre traduit par. coulon marie claud .et marc longe ,presse de gerard ,fronc,p46

أ – الأوركسترا ORCHESTRA :

أصل الكلمة يونانية arkeone بمعنى أرقص وهي عبارة عن مكان مستوي ومستدير خاص لرقصات الجوقة، حيث كانت تؤدي الرقاصات على الأوركسترا.

ب- الثياترون THEATRONE :

مصدر الكلمة يونانية teome وتعني المشاهدة وهذا المكان خصص لمشاهدين وتعني كلمة الثياترون الرؤية والمشاهدة [1].

ج- الإسكينا:

عبارة عن بناء معد من منظر في أول الأمر كان يتمثل في خيمة من القماش المشدود على هيكل خشبي كان الممثل يغير فيها ملابسه توجد هذه الخيمة أمام الأوركسترا ومن هنا كانت انطلاقة الديكور المسرحي [2].

د- البروسكنون:

يسمى أيضا باللوجيون خصص هذا المكان لكي يؤدي الممثلون أدوارهم فوقه[3].

إن وظيفة السينوغرافيا أصبحت من بين المصطلحات التي يدور حولها جدل كبير، وتنوعت وجهات النظرة وفقا لكل مفهوم كل كاتب من حيث النظرة إليها من زاوية، وأصبحت مثار خلاف

[1] سكر إبراهيم :إيخلوس ، مطبعة المهيئة المصرية العامة ،مصر 1972، ص28

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه.

وجدل في الوسط الفني خاصة بين مصمم الديكور ومخرج العرض وتباين استخدام المصطلح في الكتابة النقدية.

المخرج هو من يضع منهجية وتصميم للسينوغرافيا وقد تطورت التقنيات الإخراجية عبر المدارس التناظرية المتعددة التي ظهرت على السطح المسرحي، باختلاف الطرق والأساليب الجمالية والسينوغرافية العملية الابداعية لفن الإخراج المسرحي ابتداء من " مينجن" والفرنسي " أندري أنطوان " و"ستانسلفسكي" و" مايرخولد" و" غروتفسكي" و" بيسكاتور" و"بريخت "و" كوردن كريدج "وانتهاء بـ "بيتربروك".

يعد الجهد الفني للمخرج في تفسير النص من بين أهم مراحل الإخراج المسرحي، ويأتي الجهد العلمي للسينوغرافي في تفسير النص المسرحي عبر استثمار المتخيل العلمي المرئي في بلورة تكييف النمطية السردية للحوار بأفعال موازية مرئية صورية تفسيرية مكثفة يتعين عليها بموجب امتلاكها لذلك المناخ الشكلي التغييري للصورة الثابتة لإحالتها إلى صورة متفردة حية مرئية جمالية نابضة، بإعتبار أن سينوغرافيا هي مجموعة على وتقنيات تصب في صالح الإبهار للصورة المرئية [1]، ويمكن أن نميز نوعين من السينوغرافيا:

السينوغرافيا (الصورة) التقنية الفنية لما فيها في اتحاد الرؤى الإخراجية المختلفة التي تنفذ العمل تحت قيادة المخرج، بدآ من المؤلف الذي يعطي للمخرج رؤيا ويساعده في رؤيته الإخراجية

[1] السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، د. كمال يونس، رابطة أدباء الشام، موقع إلكتروني.

الدرامية بغية التجويد الدرامي ولكن تبقى رؤية المخرج الذي يقدم عليها العرض المسرحي لها أهمية قصوى بعد أن تتوحد الرؤى المختلفة في رؤية واحدة متعددة الإسهامات.

السينوغرافيا الذهنية: سينوغرافيا النص الأدبي، ما بين قدرة الكاتب على استشارة خيال القارئ بصفة عامة، ليساعد على تكوين صورة ذات أطر خاصة للعمل الأدبي المقروء منة حيث الزمان والمكان والحدث والانفعالات الدرامية للأشخاص، السينوغرافيا تحفز نثر المخرج تجعله يتصدى لإخراج العمل وتقديمه مسرحيا وسينوغرافيا متخيلة لكن من المساهمين في العمل كل على حدة حين يعمد إليه بالعمل في العرض لتجسيد هذا النص الأدبي بعد قراءته [1].

تهتم السينوغرافيا بتنظيم وتنسيق فضاء المسرح تقنيا ، وهي المهارة التقنية المنسجمة مع الملامح الفنية والتشكيلية لرؤية المخرج المسرحي باعتباره هو قائد العمل الفني والمتسيد على عموم مناطق التعبير النهائي عن الفكرة الأصلية للنص المسرحي ، والسينوغرافيا تساهمه في ملئ الحيز الفراغي الذي يضمن تشكيل الكتل والأحجام والمسافات والحركات والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي والذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث ، تكون السينوغرافيا بمثابة الفن الذي يسرد التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء باعتبارها المفسر الثاني للنص وفق لشروط استهلاكه كالذوق الحسي الرفيع والبصيرة اللونية المرهفة وإلمامه بالديكور والأزياء والإضاءة التي تخلق لديه وعي نوعي تراكمي لمهارته الفنية السينوغرافية ، وبالتالي تكون من أهم أعمال

[1] السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، د .كمال يونس ، رابطة أدباء الشام ، موقع إلكتروني .

المخرج لتحضير العرض المسرحي من أجل الوصول إلى التكامل في الرؤى الفنية للعرض.

العناصر السينوغرافيا تحتاج إلى تدخل وتكامل بين المخرج ومصمم هذه العناصر وإلى حوار حول الرؤية التي يستخدمها العمل المسرحي ، وما ينتظر في التأثير الدرامي في المتلقي وكل العلامات السيميائية التي يجب أن تشكل مؤشرات لفك رموز وشفرات العمل المسرحي ، والوصول إلى فضاء الدلالات فكل هذا يجعل من التصور السينوغرافي صعبا ومعقدا فاللوازم السينوغرافية تكون منصة يرتقي فوقها السينوغرافي في إطار إتمام تلك المهام الفاعلة ، لاستخراج نتائج مبهرة على مستوى الإجابة من طرف المتلقي ومعينا في تقديم رؤية جديدة في إنعاش وتفسير المشهد المسرحي وكسر حاجز الرتابة والملل من خلال الفن الجمالي السينوغرافي الراقي والحس المرهف باللون [1].

أصبح التعاون بين المخرج والسينوغرافي أساس تصميم وتنفيذ العرض المسرحي حيث يعتبر السينوغرافي المشارك الفعلي في تفسير العرض المسرحي والأداة الإبداعية وهو الموجة التشكيلية الجريئة الصانعة للصورة المرئية الفاعلة والمؤثرة في ضبط حركة ممثل عبر الإدراك والإحساس باللون والشكل العام في نسج صورة مبهرة للارتقاء بالعرض المسرحي إلى مستوى التفسير[2].

أصبحت السينوغرافيا مجالا إبداعيا يكرس التقنيات المتطورة لصالح الفن فالكثير من العروض صارت تقام على الايحاء بالمكان من خلال الصوت والإضاءة والديكور المرئي والسمعي وعلى

[1] الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون (د. ت) ص160.

[2] المرجع نفسه.

استخدام الليزر وعلى تحقيق صورة مجسمة بدون استخدام الشاشة.

وبالتالي السينوغرافيا أحد الآليات الرئيسية لفهم دلالة العرض وأحد مقومات خلق التأثير من الرؤية الفنية لإخراج والمتماثلة في طبيعة النص ، يمتلك المخرج سلطة كبيرة في المسرح لدرجة أن المقولة الشائعة في عالم المسرح اليوم "إن العرض ملك المخرج " ، فمن مهام المخرج تحليل النص وتقرير التفسير المناسب الذي سيحدد شكل العرض والإشراف على التدريبات ، كما يجب على المخرج أن يكون ملما بالنص حتى يستطيع اختيار الممثلين وتدريبهم وإرشاد المصممين، يعمل المخرج إلى اكتشاف طريق المؤلف في ابتكار جو النص وذلك بدراسة واستكشاف رد فعل المتلقي، ويقوم المخرج بعدها إلى تحليل تصرفات الشخصيات والجو المسيطر في كل جزء من النص ليقرر علاقة الجزء الواحدة بالآخر وعلاقتهما بالنص ككل ، ويتقبل المخرج رأي الممثلين بشأن شخصية النص أثناء عملية التدريب ويكون المخرج يتمتع بالقدرة على تصوير متطلبات الديكور والأزياء والإضاءة في العرض غير أن المسؤولية النهائية في اختيار الأفضل والأنسب تقع على عاتق المخرج وحده [1].

يبحث المخرج على تفسير المسرحية مع مصممين الديكور والأزياء والإضاءة وعليه أن يتأكد من أن التصميمات المقترحة تناسب الأحداث التي كتبت عليها المسرحية وتختلف طريقة تدريب المخرجين من مخرج لآخر ،فكل مخرج له أسلوبه الخاص فهناك من يهتم بأشياء ومنهم المخرجين التقليديين الذين يهتمون بالحضور المسرحي والحركات و الإرشادات وتعابير الوجه والصوت والإلقاء،

[1] الممثل والدور المسرحي، المرجع السابق، ص162.

هذه التقنيات تمثل تركيز بعض المتفرجين وليس كلهم على هذه العناصر المهمة وتحصل هذه الحركة بالتحكم في مواقف الممثلين بعلاقتهم بالمشاهدين وعلاقتهم ببعضهم، حيث تعتبر الحركة بالنسبة للمخرج أكثر حيوية من الحضور المسرحي لأن الحركة هي العنصر الأساسي الذي يمزج المشهد المسرحي مع غيره لإيجاد الشعور بسير الحدث وتطوره كما يجيب على الحركة أن تناسب الشخصية والموقف والحالة النفسية ونوع المسرحية كما تعتبر الإشارات والايماءات وتعبير الوجه مكملا للحركة[1].

يعتبر الممثلين هم المسؤولين على التغلب على مشاكل الصوت والإلقاء ، غير أن المخرج هو المسؤول عن جعل الممثلين يتحدثون بطريقة واضحة ومؤثرة ، حيث تتم التدريبات عادة في غرفة خاصة بدل خشبة المسرح ويكون التدريب بداية من قيام المخرج والممثلين بقراءة ودراسة المسرحية وبعدها يقوم المخرج بتحضير الإطار العام لحركة الممثلين بصورة مبدئية وبعد ذلك العمل على دراسة تقمص الشخصيات وقراءة النص سطرا والقيام بالأدوار التمثيلية وتغيير المناظر ودمج الممثلين في وحدة متناغمة والتغلب على مشاكل الإضاءة والديكور والأزياء ، يجب أن تستخدم جميع الوسائل حتى لا يكون هناك أي تشابه بين الشخصيات والممثلين مما يؤدي الى عدم قدرة التمييز بين الفريقين ووضع كل مجموعة كما هو موضح في الإشارات المسرحية أثناء صعود الشخصيات على المسرح حيث سيساعد على تمييز كل جماعة على أخرى واستخدام إضاءات عاكسة تميز أحد الفريقين واستخدام الأقنعة للشخصيات ويقوم المخرج أخيرا في مرحلة التجربة

[1] الممثل والدور المسرحي، المرجع السابق، ص162.

بالأزياء بدمج جميع عناصر العرض لتقديم الصورة النهائية التي ستظهر بها المسرحية في العرض[1].

يقوم المخرج بعد الانتهاء من مرحلة توزيع الأدوار بوضع جدول التدريبات حيث يمكن تحديد مواعيد التدريبات وقد يضطر لعمل بعد الاستثناءات خاصة لنجومه، فموعد التدريبات هو آخر ما في برنامج المخرج المبدع فيعطي التدريب بحساب يتناسب مع بذهله في جهات أخرى وعلى المخرج تنظيم وقت خاص بالتدريبات حتى يتحصل على وقت كافي للتدريب [2].

يقوم المخرج بتحديد عدد التدريبات اللازمة وفقا لنوعية النص الذي بين يديه معتمدا في ذلك على قرارات ممثلين وخبرتهم ومدى تعاونهم، ويقوم المخرج بتقسيم وقت التدريبات وتوزيعه على مشاهد المسرحية ويعتمد هذا التقسيم على خبرة المخرج المبدع ومدى دقة ملاحظته واختياره للحظة المناسبة التي يحث فيها ممثليه عندما يشعر بعدم تركيز الممثلين فيقوم بإرشادهم، ويجب أن تحقق كل جلسة تدريب هدفا من الأهداف الموضوعة لهذا العمل الفني حيث تعتبر كل جلسة خطوة إلى الأمام للوصول إلى الهدف النهائي وهو العرض.

فترة التدريبات المسرحية من الفترات الخاصة لها سمات خاصة في حياة فنان المسرح فهي فترة خلق وتركيز وصولا إلى الإبداع والكمال، لهذا تعتبر خشبة المسرح مكان للإبداع الفني.

يعتبر المخرج هو مايسترو العرض وقيادته للعمل الفني تتطلب خبرة وحكمة في معالجة

[1] المسرح والعلامات: تأليف إلين أستون وجورج ساقونا، تر: سباعي السيد، مراجعة، د. محسن مصلحي، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، المسرح 12 ، ص188.

[2] شكري عبد الوهاب: الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، ص248 ،51.59

الأمور، في مرحلة الخلق يعتبر المخرج هو النموذج والمثل الأعلى لهذا يتطلب على المخرج الحرص على خلق روح الجماعة بين الفرقة المسرحية، كما يجب عليه ضبط النفس والاسترخاء فالرقص والحركة والتدريبات كلها أمور وعناصر تساعد على المرونة والاسترخاء للمثل ، التدريبات هي فرصة تجمع بين المخرج والممثلين وتساعد على خلق جو الألفة فيشعر الممثل بالثقة التي ترفع عنه الحواجز وتفجر كامن الطاقة ، يتقاسم المخرج والممثلين الأبحاث في خلفية المسرح وتحديد وقتها الزماني ، إذ تساعدهم في فهم أدوارهم [1].

تأتي المرحلة الفنية وهي المرحلة التي يقوم فيها المخرج باطلاع ممثليه على المناظر المقترحة للعرض المسرحي، يعتمد المنظر المسرحي على مهارة المصمم في تحقيق الجمع بين عناصره المتعددة ليخرجه بشكل موحد حتى يتعرف كل ممثل نظريا المداخل والمخارج ومناطق التمثيل الهامة ويتصور المنظر أثناء حفظه للدور مما يساعده على سهولة أداء الحركة ويستعرض المخرج معهم الملابس وتصميماتها وألوانها وأنواع أقمشتها.

المناظر وكل العناصر المكونة تهدف إلى خلق الجو العام والعرض المسرحي وإضافة دلالات ومعاني إلى عناصر العرض والمهم في التصميم ليس فخامته وإنما في اللغة التشكيلية التي تحمل ما يعجز النص أو الإخراج او التمثيل عنه، حيث يمكن للتصميم تحقيق الغاية الموجودة في العرض ككل، وحتى البناء المعماري أصبح يأخذ أشكالا متعددة تمثل تحديا للمخرج والممثل وللمصمم حيث

[1] شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص55

تدعوه إلى استخدام خياله وحسه وقدرته على الابتكار [1].

للديكور المسرحي وظائف فنية حيث تقوم بإشراك المشاهد في جو العرض (تحديد الزمان والمكان) وتأطير حركة الممثلين ويحدد أحجامها من خلال الأبعاد والزوايا التي يستغلها المصمم ، استخدم "بيرتولد بريخت " من أجل كسر الإيهام لدى المشاهد عدة وسائل كانت تساعده في مشاركة الجمهور أثناء العرض من خلال استخدامه ديكورات تترجم نظرته للواقع وتغيراته فكلما تغير الديكور يتشكل الزمان والمكان في الحدث المسرحي من جديد ، إنه يعكس واقعية الشكل والمضمون كما يضم لافتات تكتب عليها شعارات وطنية تبين وتوضح مكان وقوع الحدث ، ويترتب على مصمم الديكور أن يعي المادة النصية بشكل تصوري ويعكسها بأسلوب جديد.

تتمثل وظيفة الديكور في التمهيد للحالة النفسية والعقلية للمتلقي حتى يكون جاهزا من الناحية النفسية لتقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي وإثارة جو نفسي آخر، الديكور هي التي تحدد نوعية الاستجابة عند المشاهد وبالتالي الإرسال الكلي للعرض الذي يشد عاطفة وعقل المشاهد.

تعد الأزياء من عناصر السينوغرافيا ويكون لها ارتباط بوسائل الإخراج الأخرى يصممها المصمم لربط العلاقة بين نص المؤلف ونص المخرج، ويلعب اللون في هذا الإطار دورا هاما من حيث تماشيه مع باقي المؤثرات الأخرى المكونة للفضاء المسرحي، وللملابس وظيفة اجتماعية ذات دلالة ميكانيكية وزمنية يمكن أن نستخلص منها علاقتين هامتين هما: علاقة ما بين الملابس

[1] قيس الزوبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، دار إبن رشد بيروت ، 1978، ص115.

والفضاء الاجتماعي والمكاني وعلاقة ما بين الأزياء والمودة وتتشكل بين هذين العنصرين علاقة تبادلية [1].

الملابس لها دور بارز في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية وتسهل التمييز بينها، وتبين الفوارق الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها وهنا المصمم يمكن أن يفرق بين شخصيات المسرحية من خلال اللون وشكل الملابس ليدل على طبيعة العلاقات فيما بينها حيث تنقل الملابس معلومات ورموز أثناء العرض المسرحي وهي التي تحدد أجواء المسرحية من حيث المكان والزمان وعلى الملابس أن تكون متطابقة مع الشخصية وتمظهرها وتبين ميزاتها وإن لم تتوافق مع الشخصية فإن المصمم يفشل في حمل الفكرة الإخراجية [2].

الملابس لها دلالة على الحالة النفسية للشخصية ، وذلك من خلال ملابسه إذا كان أنيق فالملابس تدل على فرحته واستقراره النفسي ، ومن دون أن تنطق حواراتها من طرف الشخصيات يقوم المخرج المبدع في تحديد رؤيته الإخراجية مع المصمم شكل الملابس وألوانها لتتوافق مع لون الديكور والمناظر العامة للعرض ، وعليه أن يدقق بعقله و أحاسيسه في أدق التفاصيل حتى لا يكون عرضة للفشل ، حيث يتأسس هذا التصميم على الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات حتى تعطي الألوان دلالات فاللون البنفسجي للملوك والأزرق الفاتح للطهارة والأحمر للفتوة والأصفر للموت وغير ذلك ، فيجب على المصمم إدراك ودراسة وكيفية

[1] أكرم يوسف ، الفضاء المسرحي ، دراسة سيميائية ، دار مشرق مغرب ، دمشق ،1994،ص132.

[2] ينظر : عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ،1996 ، ص165.

اختيار أزياء عصره ليجعل الشكل يظهر جميلا ويبحث عما يتفق فهو يضع الملابس لشخص معين كي يقدمه لأناس يعيشون في زمان ومكان معين [1].

عملية التصميم هي قراءة ورؤية أخرى لنص المؤلف ورؤية المخرج ، يبدأ مصمم الملابس بدراسة المسرحية ثم يلتقي بصمم المناظر والمخرج قبل حلول موعد التدريب الأول بوقت كاف ، فيقوم المصمم بتحضير المصممات ويأخذ مقاسات الممثلين الذين سيرتدون الملابس وقبل العرض تتم البروفات بملابس العرض ويقف الممثلون داخل المشهد تحت الأضواء بحضور المصمم والمخرج ويبدأ التحضير الفعلي للعرض .

تعتبر الاكسسوارات المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه.

تعد الاكسسوارات مادة غير متحركة ومتعددة القراءات حيث يمكنها أن تأخذ بعد رمزي ، فالإكسسوار هو منتج لدلالات رمزية على المخرج أن يحسن توظيفها على منصة المسرح ، تقوم الاكسسوارات بالتعريف بالشخصية المسرحية وبالحدث والزمان والمكان ولها علاقة مع هذه العناصر داخل بنية النص والعرض ، يتم أخذها من الواقع ويقوم مصممها بإبداعها وفق فهمه للنص المسرحي ووظيفتها هي في طريقة استعمالها وتوظيفها على خشبة المسرح ، بحيث توحي بعدة دلالات وأحاسيس قد يعجز الممثل أو المخرج عن إبرازها فهي مثلها مثل عناصر المكونة للعرض المسرحي

[1] ينظر : عثمان عبد المعطي، المرجع نفسه، ص163.

ويمكن تحقيقها أعظم النتائج.

يستخدم المخرج الإكسسوار للدلالة على الزمان في استخدامه لمواد تدل على زمن الحاضر أو الماضي حسب رؤيته الإخراجية، تقول "آن أوبرسفيلد":" إن الإكسسوار قد ينتج عدة أفكار في آن واحد ويمكن له إرسال عدة دلالات، فالسيف مثلا يدل إما عن الجيش أو الحرس أو الحرب أو القتال ، كما أنه أستخدم في القسم قديما ، هنا تصير للسيف رمزية تعبر عن نظام من جهة ، وفوضى وموت من جهة أخرى" ، كما يمكن للجرة أن تكون إكسسوار لشرب الماء أو الخمر كما تدل على الحب حينما تذهب النساء إلى الوادي ،فمهمة الاكسسوار أثناء العرض غنية وصعبة في نفس الوقت [1] ، يتطلب من المخرج توظيف الاكسسوار في المسرح بدقة وتركيز ليساهم في خلق المعنى المطلوب فهي مهمة ليست سهلة ويتطلب على المصمم مراعاة كل جوانب العرض المسرحي في ارتباطها بالفضاء الركحي ويراعي علاقته المباشرة بالعناصر المكونة للعرض [2]. تعتبر الإضاءة من العناصر الأساسية فتشكيل الصورة العامة للعرض المسرحي وذلك بتركيز الإضاءة على الممثلين أو الديكور والإكسسوارات وكل ما هو موجود على خشبة المسرح فيجلب أنظار المشاهدين وبلورة علامات الفضاء المسرحي وتساعد على نقل المؤثرات الطبيعية مثل السحب والسماء، وهي تقوم بفك رموز النص وإظهار ما وراء السطور الامرئي.

رؤية المكلف بالإضاءة من المهام الكبرى للمخرج، حيث يقوم بتنفيذ أفكاره للوصول للعرض

[1] Ibid .op.cit.p182

[2] ينظر: أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، ص129.

المسرحي إلى النتيجة الملموسة والمحسوسة ويركز على جميع الصور المسرحية التي أراد إبرازها المخرج ،ويتعاون مكلف الإضاءة مع المخرج لوضع مخطط عام للرؤية الإخراجية ويعد من أهم الأعمال الفنية فالإضاءة هي رؤية إخراجية مستقلة لروح العرض المسرحي ، فيقوم المصمم بتحديد أسلوب الإضاءة ونوعيتها وكيفية توزيعها على الخشبة وتجانسها مع الديكور والتمثيل للإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح ، التطور التكنولوجي أعطاها سلطة كبيرة بأساليبها في التعبير ، بابتداع لوحات مرئية توحي لرؤية المخرج وتضيف للنص المسرحي فهما وقراءة جديدة للإضاءة دور كبير في إكمال الصورة المسرحية التي تشكلت في ذهن المخرج وفقا لقواعد التصميم وتوزيع أشعة الضوء توزيعا صحيحا يراعي فيه التباين في درجة استعمال الأضواء في تبيين ألوان الملابس والديكور وملحقاته حتى تتوصل إلى صورة فنية كاملة[1] ، الإضاءة تساهم في خلق فضاءات مسرحية متنوعة من خلال توظيف الظلال والنور ، حيث ساعدت بعض المخرجين على بلورة مزاج بعض الشخصيات المسرحية وبعض الديكورات وحتى أجسام الممثلين فالجسم يعكس عدة أضواء على خشبة المسرح إذا كانت شدة الضوء الملونة عليه تنبعث من ذلك ظلال تضيف قيمة جديدة للصورة المسرحية، تضيف الإضاءة للفضاء المسرحي إيحاءات رمزية أقوى تساعد المشاهد على فك رموز العرض في تحديد الزمان والمكان ، حيث أي لون على خشبة المسرح يراد منه طرح فكرة ، مثلا فاللون الأزرق هو لون السماء وإذا كان حادا يرمز لليل فوق خشبة المسرح .

كما يستعين المخرج بالضوء في حالات كثيرة من بينها تقسيم المسرحية إلى مشاهد فيستعين

[1] ينظر: عثمان عبد المعطي، م س ، ص170.

بالضوء والظلام لتفريق وتقسيم المسرحية إلى مشاهد متعددة وبها أهمية في إبراز المكياج والملابس[1].

إن العناصر السينوغرافية تهدف إلى لفت انتباه المتفرجين بمعنى دفع التوليد الأدائي بطريقة تسمح في العناصر التي تظهر في الفضاء بلفت انتباه الجمهور لها وبتسليط الضوء على فعل متنقل في نفس الوقت، ليدرك المتنقل عمليات التحول التي تحدث للأشياء وتؤثر فيها، مثل تحول عناصر الحركة والضوء والألوان ...

تعتبر وظيفة العناصر السينوغرافيا مكملة للعملية الابداعية فهي عملية بنائية مركبة تحمل دورا رئيسيا في تركيب فكرة العمل وتحديد دلالته الجمالية والفكرية، وهدفها قائم على بناء علاقات بين عناصر العمل الفني وتحقيق الهدف المرجو منها وتساعد المخرج في إيصال أفكاره وطاقمه في العرض المسرحي.

العناصر السينوغرافية لها أهمية كبيرة في إنجاح العرض المسرحي ككل عندما يتم توظيفها بطريقة إبداعية وبعمل حسي من طرف المخرج وقراراته النهائية، السينوغرافية في المسرح تعني حرفيا الخط البياني للمنظر المسرحي وتعتبر عن فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما في خشبة المسرح وما يوافق فن التمثيل المسرحي.

تعتمد السينوغرافيا على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل جهود مصمميها مع المؤلف والمخرج وحتى الممثلين لخلق فضاء خاص بالعرض

[1] ينظر: عثمان عبد المعطي، م س ، ص179-174

ينقله من المجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، فهي تحمل فن التنسيق التشكيلي وتتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي [1].

[1] محمد الحافظ: المسرح وفضاءاته، دار البروكلي، ط1، 1996، ص 52.

الإخراج المسرحي في الجزائر:

يعتبر الإخراج المسرحي في الجزائر مهمة صعبة، جعله يعاني في بدايته مشاكل التكوين وقلة المتخصصين وقلة المراجع والدراسات التي يمكن اعتمادها حول خصوصية المسرح الجزائري وذلك جراء الجانب الثقافي ما بعد الاستقلال الذي مر في مراحل من الأزمات وقلة الإنتاج وتعتبر التجربة المسرحية في الجزائر مثلها مثل التجربة الروائية والاستعراضات والشعبية كالقراقوز وفن الايماء وحكواتي والاحتفالات الشعبية حيث تعتبر أشكالا مسرحية متينة الصلة بالجزائر.

يتفق الباحثون في الجزائر على أن البداية الفعلية للمسرح كانت عام 1921 ، ومع مطلع سنة 1925 م بدأت مرحلة المسرح الشعبي والعامي الذي ذهب أعلامه إلى البحث في كشف المضامين الحديثة وفي هذه المرحلة لم يلجأ المسرح إلى الاقتباس من المسرحيات الأجنبية يقول "عبد القادر جغلول " :"عرفت الجزائر في بداية القرن العشرين مرحلة إعادة بناء المجال الثقافي الجزائري الذي عمل الاستعمار الفرنسي على محوه منذ الاحتلال ،أشهدت أن النخبة الجديدة تتكون شيئا فشيئا في تأسيس هذا الفلك ، صادف ذلك ظهور الصحافة والأدب والمسرح وفي هذا الإطار احتل المسرح مكانة هامة على الصعيد الثقافي "[1].

بعد ظهور العديد من الأعمال المسرحية المعلنة عن ميلاد المسرح الجزائري حيث عرف عدة مراحل ولم تكن متشابهة فكل مرحلة تميزت عن الأخرى.

[1] عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية –تراسيم قطون، دار الحداثة، بيروت ،1984، ص06.

مرحلة النشأة :(1962/1926م):

تعتبر مسرحية "جحا" الذي ألفها "علالو" هي أول مسرحية أعلنت بداية المسرح الجزائري ، تم عرضها سنة 1926م حيث كان موضوعها فكاهي واقتبست من حكايات جحا واتسع نشاط المسرح وعرف عروض مسرحية مختلفة وذلك في مرحلة ممتدة (1930.1940م) وظهور شخصيات جزائرية مسرحية أنتجت الكثير من العروض المسرحية مثل " رشيد القسنطيني" "علالو" "محي الدين باشطارزي" يقول " بوعلام رمضاني" : " أشهر رجال المسرح في هذه الفترة فهم رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور ، حتى قيل عنه شابلين الجزائر وإلى جانب القسنطيني كان هناك علالو وشخصيات أخرى تتمثل في محي الدين الباشطارزي "

وفي المرحلة الممتدة ما بين 1957 و1962 م، شهد المسرح تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني دعما للثورة التحريرية بتونس 1958م وكانت بمثابة صوت الشعب ومعظمها تصب في الميدان الثوري للتعريف بالثورة، ظهرت مسرحية "دم الأحرار" ل "مصطفى كاتب" [1].

تميز المسرح الجزائري في هذه الفترة بمجموعة من الخصائص وهي التوجه الى المسرح الثوري لمكاوبة الأحداث وبالتالي ربط المسرح بالثورة، ومساهمة المسرح في نشر الوعي الثوري في أوساط الشعب الجزائري، ويتواصل تطور المواضيع في المسرح الجزائري عندما عرف المسرح تأميما واستقلالا بذاته وهذا ما سنتعرض عليه في المرحلة الموالية.

[1] ينظر: صالح لمباركية (المسرح في الجزائر)، النشأة الرواد حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر (د ط) ج1،2005، ص37.

مرحلة بعد الاستقلال(1963/1972م) :

عرفت هذه المرحلة تأسيس المسرح الجزائري بعد استرجاع السيادة الوطنية، وجعله مؤسسة عمومية 100% وذلك بمقتضى المرسوم 83/10المؤوخ بتاريخ 07 جانفي 1963.

أصبح المسرح في الجزائر التي تبنت الاشتراكية معبرا عن الشعب وعن الواقعية الثورية يقول "عبد القادر بن بريك ":"أصبح المسرح في الجزائر التي تبنت الاشتراكية ملكا للشعب ، وسيبقى سلاحا لخدمته فمسرحنا اليوم سيبقى معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل ، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها ، ولا يمكن أن تتصور فنا دراميا بلا صراع إذ دونه يتجرد الأشخاص من الحياة والرونق " ، حيث عرفت هذه المرحلة ازدهارا في الإنتاج المسرحي من حيث الكم والكيف معا ، ومن بين الأعمال مسرحية "الغولة " و"البوابون" ومسرحية "افريقيا قبل واحد " **ل "ولدعبد الرحمان كاكي"** ومسرحية "حسان طيرو" ل " أحمد عياد "والعديد من المسرحيات التي عبرت بصدق عن الوضع في الجزائر في تلك المرحلة [1]

مرحلة الركود (1972-1983 م):

عرفت هذه المرحلة فترات متذبذبة للظروف السياسية التي عرفتها الجزائر المستقلة حيث عرف المسرح الجزائري ضعف مواضيعه وقلة الانتاج المسرحي نصا وعرضا إلى حدود الندرة، بدأ الركود يلوح في أفق المسرح الجزائري منذ سنة 1970 م وبالتحديد بعد تطبيق الأمر رقم 80/37المؤرخ

[1] ينظر : أحمد بيوض .المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926/1989م) منشورات الجاحظية، الجزائر،(د .ط) ، 1998 ، ص97.

في 12 جوان 1970 وعلى إثره أعيد تنظيم وهيكلة المسرح الوطني حيث أصبح مؤسسة عمومية ذات طابع صناعي وتجاري الأمر الذي عجل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 حوالي مليار سنتم [1].

كما كان لتطبيق نظام اللامركزية على المسرح الجزائري أثاره السلبية على الانتاج المسرحي فبموجب هذا القرار استحدث المسارح في كل من قسنطينة، عنابة ، وهران ، سيدي بلعباس ، في سنة 1972 م ، صدر قرار اللامركزية الذي نص على إنشاء مسارح جهوية وهذا القرار يهدف إلى تحقيق مجموعة من الأهداف :

- إنتاج عدد كبير من المسرحيات.
- جعل المسرح فضاءا لصقل المواهب.
- إرساء ثقافة مسرحية في أوساط الشعب الجزائري.
- إدماج المسرح الجزائري مع المسارح العالمية من خلال البعثات التربصية الى الخارجي بهدف تحسين المستوى.

حيث كان لقرار لامركزية المسارح الجزائرية أثاره السلبية الكبيرة على الإنتاج المسرحي ويعتبر هذا القرار تشتيت للجهود المسرحية، يقول "مخلوف بوكروح": "صحيح أننا بحاجة لتعميم النشاط المسرحي على مستوى الجزائر لكن لن يتوفر ذلك مطلقا عن طريق بعثرة جهود المسرحيين، إن

[1] ينظر : أحمد بيوض . م س ، ص109 .

السياسة أدت إضعاف نشاط المسرح الوطني "[1].

ونستنتج من خلال هذه الحركة التي عرفت ركودا مسرحيا لم يألفه المسرح الجزائري من قبل، أن المسارح الوطنية شهدة تحولات وعدم تكييفها مع نظام اللامركزية المسرحية وهذا الركود كان مجرد سحابة عابرة سرعان مازال، وذلك ما بشر بعودة الانتعاش إلى المسرح الجزائري وخاصة في مرحلة الازدهار.

ورغم كل المصائب التي مر بها المسرح الجزائري فإنه استطاع القيام بدور إيجابي بعد الاستقلال استطاع السمو الى مستوى التحولات التي شهدها الجزائر في كافة المجالات.

مرحلة الازدهار:

عرفت هذه المرحلة تطورا في الانتاج المسرحي ومن حيث النص المسرحي وكذلك من حيث الإخراج والتمثيل المسرحي والهياكل المسرحية ، حيث فرضت 80مسرحية على المستوى الوطني والبداية كانت سنة 1983 م بمسرحية (قالو العرب قالو) ل "زياني شريف عباد" و "عز الدين محبوبي" حيث تحصلت هذه المسرحية على جائزة أحسن إخراج مسرحي في مهرجان قرطاج الدولي وكذلك مسرحية (الدهاليز) ل "عبد القادر علولة " التي تعالج هموم الطبقة العاملة في روسيا أيام حك القياصرة الروس ، كما قدم المسرح الوطني كطلك مسرحية (جحا باع حماره(ل "مصطفى كاتب" وهي مسرحية تنتقد العلاقة القائمة بين الشعب والسلطة واختتم المسرح الوطني الموسم بمسرحية

[1] ينظر: مخلوف بوكروح المسرح الجزائري 30سنة مهام وأعباء ، دار التبيين ، الجاحظية ،الجزائر1995 ،ص 46

(عقد الجوهرة) لـ "زياني الشريف عياد " التي تروي مراحل احتلال فرنسا للجزائر[1].

مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري:

الإخراج المسرحي في الجزائر قبل الاستقلال لم يكن كعنصر أساسي يعتمدونه حيث لم يكن هناك إخراج مسرحي بل كان هناك منظم للعرض وهذا ما كان يفعله "محي الدين الباشطارزي" و"علالو" ، بعد الثورة من تأليف وتمثيل ، يقول " محي الدين الباشطارزي" : بدأ الإخراج يصير مخططا عندما أخذ بإخراج الأوبيرانات ، وقد مثلت "عثمان في الصين " و "حالة النسا" و "أميرة الأندلس " ، كنا مضطرين في هذا النوع من المسرح إلى القيام بعمل إخراجي ، كما تطور الإخراج بفضل جهود الشبان بعد الاستقلال نذكر "مصطفى كاتب " "علال المحب "في عهدنا لم يكون الجمهور يهتم بالإخراج كل ما كان يهمه أداء الفنان ، الحوار ، وموضوع المسرحية ".

بدأ الإخراج المسرحي في الظهور ومن بين المخرجين الذين كانوا معروفين على الساحة الفنية " مصطفى كاتب "، عبد القادر ولد عبد الرحمان الملقب ب "كاكي" و "عبد القادر علولة " [2].

محي الدين بشطارزي:

بعد " محي الدين بشطارزي " أحد الأقطاب المؤسسين للحركة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند التأليف المسرحي والإخراج والتمثيل بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية ، فقد أنشأ

[1] ينظر: أحمد يوسف، م س، ص178.

[2] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى عام 1972 ، دار الهدى ، الجزائر ، 2005، ص65.

فرق مسرحية عدة ، وكون جيلا مسرحيا ، وترك تراثا مسرحيا وكتبا سجلت تاريخ المسرح الجزائري "باشطارزي" فنان مسرحي ، حيث جمع بين الاليف والتمثيل والإخراج معا ، حيث كان مع "علالو" و " رشيد قسنطيني "يقدمون العرض ، فيما كان أحدهم يتكفل بتنسيق عناصره من ديكور وحركات الممثلين ، كما قدم "بشطارزي" بعضا من مسرحيات "موليير" باللهجة الدارجة الجزائرية ، لقد استطاع هو ورفقته في المساهم الفعالة في ميلاد مسرح جزائري وفرض أنفسهم للتعبير عن الآراء

نوع المسرحيات التي ألفها وأخرجها "بشطارزي " باللون الشعبي لأنه ظل محاكيا لعموم الشعب في لغته ومواضيعه، كانت مسرحياته تحظى بمتابعة الجمهور الفقير لأن جمهور من عامة الشعب ومن بين مسرحياته "البوزريعي في العسكرية " " على النيف " "الحاجة حليمة" " نقابة العاطلين " [1]. وكان يستعمل اللغة الدارجة التي كانت في متناول العامة يقول "بشطارزي " : "إن هذه اللغة التي يقال عنها "مبتذلة " كانت آنذاك لغة نخاطب عربية خالصة ، فهي إجمالا لم تكن تختلف عن العربية الفصحى إلا في احترامها لقواعد النحو والصرف ، لقد كانت لغة شعبية في غاية الجودة ،وكان شعراؤنا يستعملونها على الدوام لإثارة مشاعر الشعب " ومان هدفه من استعماله الأسلوب الدارج إفهام المتفرجين ، وبالتالي تبليغ الرسالة ، والرفع من معنويات المسلمين ومحاربة الآفات الاجتماعية، والتأكيد على الهوية الثقافية الإسلامية العربية للجزائريين .

وتوسعت نشاطات "بشطارزي" بالإقتباس من المسرح العالمي وعرضها باللهجة المحلية مثل

[1] ينظر : إدريس قرقوة : الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2006، ص42 –50.

مسرحية " البخيل " التي حملت عنوان " المشحاح " و "ألف ليلة وليلة "، وقلة الوسائل جعلت من تلك الاقتباسات محاولات معزولة لم تحقق الهدف المرجو، ومن هنا نقول أن المسرح الجزائري تأثر بالمسرح العالمي من خلال الاقتباس بل تعداه في طريقه الكتابة المسرحية عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي:

ارتبط المسرح عنده بالثورة والسياسة والتراث الشعبي، في فترة الخمسينات لعب دورا بارزا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله المستلهمة من الأساطير الشعبية، مثل مسرحية " القراب والصالحين " و " بني كلبون "و " ديوان الملاح " ، يقول " بوعلام رمضاني " : لقد ساهم كاكي في الأعمال التي قدمها المسرح الوطني في هذه الفترة ومن أعماله (كل واحد وحكمه) ،(الغراب الصالحية) (ديوان القراقوز) و (إفريقيا قبل الواحد) و (132 سنة).

استلم " كاكي " موضوعاه من أساطير الشعبية خاصة " القراقوز والمداحين " ليعالج كل قضايا مجتمعه ، وهي مقتبسة من مسرحية بريخت ، حيث لا تبدو المسرحية غريبة عن البيئة الجزائرية ، حيث استبدل الآلهة الثلاث بأولياء الصالحين يقول أحمد حمومي : "مسرحية كتبها كاكي سنة 1966م ،يعود فيها مرة ثانية إلى الاقتباس ، ويبحث عن ضالته في مسرح ريخت :ومرة أخرى يربط كاكي العلاقة بين التراث العالمي والتراث المحلي ن حيث يؤكد ان موضوع المسرحية موجود في المخيال الشعبي الجزائري ، الإنسان الطيب في مسرحية بريخت هي حليمة العمياء في مسرحية "كاكي"[1] ، وكان هدف كاكي من هذه المسرحية الدعوة إلى القضاء على الخرافات والشعوذة

[1] ينظر: أحمد حمومي: ظاهرة المسرح في الجزائر–تجربة وهران– بحث متقدم لينل درجة دكتوراه دولة2007. 2008، ص255.

والعادات البالية التي لا تخدم الإنسان.

"ولد عبد الرحمان كاكي تبين مبدأ الدراما الملحمية التي تقوم على كسر الجدار الرابع، فكان يوظفه في مسرحيته يقتصر غالبا على المداح، وسبب نجاح العروض هي ما تحتوي عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية وما كان يبديه الراوي الشعبي بفضل براعته وموهبته الفنية من خلال عملية الحكي، فإن الراوي استطاع من خلال وسائله الخاصة وقدراته في الآداء الدرامي أن يتقمص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة في ذلك بالحركة والكلمة "[1].

إن لكاكي نوع من الالتزام الوطني والسياسي الثوري ولديه ولع بالمسرحيين الاشتراكيين، وهذا مايمكن إدراجه في السياق التاريخ الذي عرفته الجزائر، يقول "علولة" عن كاكي: "تجربة كاكي تمثل مرحلة عمل بحثي يهدف تحديدا إلى ان يحمل عاليا بعض علامات التراث الثقافي الوطني ووصلها بالتجربة العالمية "[2].

مصطفى كاتب:

قدم المسرح في سنة 1987 م مسرحية " بايع راسو في قرطاسو " من إخراج مصطفى كاتب، وكان موضوعها حول قضية الحكم والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، غير أن هذه المسرحية لم تحقق النجاح المرجو كان الأداء فيها تقليدي، ضعف الإخراج لهذه المسرحية ان مصطفى كاتب لم يرجع إلى التراث الجزائري لاستلهام القوال او المداح مع إهماله للراوي.

[1] ميراث العيد: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص45.

[2] ميراث العيد: م س، ص45.

يعد مصطفى كاتب من بين تلامذة "بشطارزي "وسار على نهجه ، وحاول خلق حركة مسرحية عربية بالجزائر وساهم في تشكيل بعض الفرق الفنية ،كان المسرح بالنسبة إليه أهم عنصر في حياته ومن اهم اعمال مصطفى كاتب "الجثة المطوقة "و "الرجل ذو الحذاء المطاطي "و "بونتيلا " و "لبريخت "وبمخرجي الكارتل بوجه خاص ومن بينهم " جان بيلار" ، وكان" مصطفى كاتب" متأثر بالمسرح الفرنسي وكان يطلع إلى مسرح سياسي وكانت أفكاره مستوحات من نظريات "بريخت " "وفي هذه المرحلة يصعب التحدث عن فن الإخراج في المسرح الجزائري نظرا للتمازج اللغوي " الفرنسي والعربي " المتواجد عند الجزائريين منذ بداية 1975 م ومن الصعب إصلاح كل ما أفسده الاستعمار الفرنسي، انعدام وحدة اللغة ووحدة الايقاع ووحدة الأسلوب تؤدي إلى خلل العروض واهتزازها إياها كانت خطة المخرج "[1].

عبد القادر علولة:

يعد من المخرجين الكفاء الذين بدوا يعودون من بعثاتهم الدراسية في مطلع السبعينيات لقد اتم "علولة " دراسته في موسكو وعاد إلى الجزائر 1972، حيث بدأ حياته الفنية المسرحية بعرض ممثل واحد، عرض في "يوميات مجنون لـ "جوجول" على خشبة المسرح الوطني في الجزائر ومن خلال هذا العرض يوضح "عبد القادر علولة" منهجه الفكري والفني، حيث أخذ مسرحه لمسة سياسية مرتبطة بفكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير وغالبا ما كان ينهج طريقة "الستناسلافسكية " القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي .

[1] ينظر: سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر، ص267.

كما عرف علولة بميوله ونزعته البريختية وشكل بذلك ظاهرة مسرحية فريدة من نوعها في تاريخ المسرح الجزائري بما خلفه من إنتاج إبداعي.

يقول "الشريف الادرع " عن علولة: جمع المرحوم بين التمثيل والإخراج والتمثيل المسرحي كما تولى لفترة صغيرة مهمة إدارة المسرح الوطني الجزائري، ولا يختلف اثنان في أن "علولة " كان طوال مساره الفني والمسرحي فاعلا أساسيا في الممارسة المسرحية الجزائرية وواحدة من الذين ساهموا بجهد تنظير هام قادة خطاه في البحث عن مسرح جزائري يجمع بين الأصالة والحداثة يستلهم حاجاته من الجمالية من حاجيات جمهوره [1].

اعتبر علولة ان المسرح الأرسطو هو وليد ثقافة غريبة عنا ولا يناسب حضارتنا لذا دعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية ، وتبنى أسلوب الحلقة والريم ، كما يؤمن بطبيعة المسرح الاحتفالي ،القائم على حلقة التراثية ، فيعتبر مسرح علولة مسرح إيديولوجي غير محايد وهو ماسل في ذاته ، يعتمد على عنصر الراوي البريختي ، والحكواني المستلهم من التراث الشعبي في الآن ذاته ، وهذا ما عكسه في ثلاثيته الشهيرة "الأقوال " و "اللئام" و "الأجواد" التي فجر فيه علولة طاقته الإبداعية ، بتصور متكامل لاحتفالية شعبية تستقي شكلها ومضمونها من واقع الصراع الطبقي، وخاصة في مسرحية الأجواد [2].

[1] ينظر: الشريف الادرع: وجوه، وأقنعة.. دراسات وكتابات المسرح، دار الحكمة، د ط ، دت، ص17.

[2] ينظر: مجلة الثقافة – المسرح بين المنجز والممكن – دورية ثقافية إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 17، الجزائر، 2008، ص89.

أثبت علولة في مسرحية الأجواد تمكنه من تقنية المعالجة الدرامية إذ كان علولة منذ البدء يدرك تماما ما يريد فعله بالنص ،عند إخراجه كعرض متكامل للجمهور ، حيث نصوصه كتبت للإخراج ومسرحية الاجواد من اهم المسرحيات التي أنشأها حيث هزت ساحتين الوطنية والعربية ، من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج ، فلما يمتزج القوال أو المداح (الراوي البريختي) بالمفهوم التراثي مع الممثل بالمفهوم الأرسطي عند علولة ينتج لنا بناءا جديدا وشخصية جدية يستنبط علولة فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجمهور من "ستانسلفسكي" في إهتمامه بالتحليل النفسي ومن بريخت في ملحميته وتعليميته [1] ، وإضافة إلى أعمال المسرحية قدم عبد القادر علولة مسرحية "الخبرة والمادية " وهي من الإنتاج المسرحي الذي يستحق التنويه واستعان علولة بشخصية "القوال " أو " الراوي " للربط بين لوحات مسرحيته وهذا ما نجده في مسرحية الأجواد وما يمكن قوله عن علولة انه جمع بين التمثيل والإخراج والتأليف معا، وكان طوال مساره الفني والمسرحي فاعلا أساسيا في الحركة المسرحية الجزائرية، وواحد من القلائل الذين ساهموا بجهد تنظيري هام من أجل المسرح الجزائري يجمع بين الأصالة والحداثة.

ورغم كل هذا لا نوفيه حقه إن قلنا أن عبد القادر علولة هو أب المسرح الجزائري الحديث، يرى علولة وجود إعادة النظر في الحركة المسرحية عموما والممارسة المسرحية، مع إعادة ربط الصلة مع التراث ليأتي بثماره على المسرح الجزائري[2] ، إن دمج عناصر من الماضي "عناصر

[1] ينظر :سعد أردش ، م س ، ص269.

[2] ينظر: الشريف الأدرع، م س، ص140.

تراثية في العرض المسرحي "مع عناصر من المسرح التقليدي، قد يأتي بنتائج حسنة إذا تم بطريقة جيدة وقد يحدث العكس[1].

[1] ينظر: الشريف الأدرع، الرجع السابق، ص140.

الفصل الثالث:

دراسة نقدية في مسرحية "تيدرناتين".

ملخص مسرحية تيدرناتين:

مسرحية تيدرنانين من إخراج عبد الله بهلول، تعالج هذه المسرحية معالم ومحطات في ولاية سعيدة حول وصول جمجمة تيدرناتين "الرجل الذي كان خادما ساقيا في حصن "تيموزين" المتواجد بمتحف "أحمد زبانة" التي تديره رئيسة الأبحاث في الآثار (الضاوية) التي كانت تهتم بالبحث في الآثار والتاريخ.

وتدخل الباحثة "الضاوية" في حوار مع جمجمة "تيدرناتين" تناول أحقابا شتى من تاريخ الجزائر لاسيما شهداء الثورة الجزائرية ومنهم شهيد المقصلة "أحمد زبانة" ، حيث من خلالها نستعرض بعض الوقائع والأحداث التاريخية التي وقعت في مدينة سعيدة، وأيضا قامت بسرد تاريخ "أحمد زبانة" وبطولته الثورة من خلال سجن "سركاجي" كما تم عرض مشاهد للعرض على الرومان داخل حصن "تيموزين" الروماني بمنطقة سعيدة الذي اقتحمته الملكة "روبا" في تلك الفترة بمساعدة الخادم الساقي "تدرناتين" الذي قام بدس السم في الخمر في للجيش الروماني وسهّل على الملكة عناء حرب دامية.

تميز العرض المسرحي الذي كتب نصه المؤلف "محمد مصطفاوي" بإدراج اللّغة العامية أو الدارجة واستخدام السينوغرافيا التي أعطت للعرض قيمة فنية حيث قام بتجسيد هيكل السجن وتجسيد رائع للمغارة والرقص الكوليغرافي الذي زاد من تميز العرض المسرحي.

شخصيات المسرحية:

الملكة "روبا".

الضاوية: عالمة آثار ورئيسة ورشة لترميم الآثار بمتحف "أحمد زبانة".

زوج الضاوية: جاسوس ضد الثورة.

العم فارس: حارس المغارة.

قام المخرج عبد الله بهلول بوضع فكرة المسرحية من خلال فضاءين (فراغين):

الفضاء الأوّل: المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية ومكان لعب الضاوية والذي جسده في مكان عملها مؤسسة مخبرية.

الفضاء الثاني: هو المعلم التاريخي المتمثل في المغارة

عمد المخرج إلى خلق مجموعة متباينة من صور التعبير الصوتي والحركي ، مستخدما تقنية الظل الصيني (l'ambre chinoise) الذي أضفى جمالية على العرض ، فخيال الظل من الأولوان التمثيلة التراثية التي اكتسبت معنى وفرجة وحيوية تعبيرية وبما يتماشى مع طبيعة تلك المرحلة .ميزة هذه التقنية أنها تحجب إيماءات وملامح الوجه بكل جزيئاتها فلا نعد نرى إلا شكل أو هيكل الشخصية ونسمع صوتها ، فملامح الوجه لها دلالة قوية في التعبير عن خلجات الإنسان والتي تعتبر شكلا من أشكال " التعبير غير اللغوية والانفعالات كالدهشة والغضب مثلا والأحاسيس الجسمانية كالتعبير عن الحزن والألم "[1] وهذا ما شهدناه مع الممثلين في أواخر المسرحية .

لهذا ركزنا على الصوت وحركة الجسر: وهذا العمل مثله مثل أي عمل فني آخر مؤطر بعاملي الزمان والمكان، ويعتبر سجل صادق لوجدان الإنسان ووعيه بصفة عامة فيبين لنا الإنسان ونضاله أيام الاستعمار أبرز لنا ثقافته وتراثه، ولا يمكن فصله عن فكر الأمة لأن تمثيل لصورة التجربة

[1] دار أبو الحسن سلام: الممثل والممثلة وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدينا طباعة ونشر، الاسكندرية، ص 142.

الواعية الصادقة بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية.

الصوت: (الأداء اللغوي)

تمازجت الأصوات وتنوعت في العرض المسرحي بين صوت اللغة الفرنسة واللهجة المحلية واللغة العربية الفصحى، واستخدام الميكرفون، وهذا لاستقطاب سمع المتلقي والتأثير عليه والرجوع به إلى الزمن البعيد زمن الاستعمار الفرنسي

ضاوية: مرحبا بك يا رجل تيدرناتين قالوها لولين غير لجبال لي متتلاقاش (لهجة محلية)[1]

"les dernières lettre du condamné à mort "mes chers parents ma chére mére (لغة فرنسية)[2].

أنطوان "هذا خبر مفرح فلتؤتين بأحلى خمرة موجودة في حص تيموزين "[3](لغة عربية فصحى) فالصوت ميزان حساس يسجل حالات الإنسان النفسية على اختلافها فصوت "أنطوان "وهو في أشد نشوته يختلف عن صوت الضابط وهو يلقي بيان الحكم ، يختلف عن صوت "ضاوية" العاملة وهي تحاول استرجاع الحقائق التاريخية "فالصوت يتأثر بصورة لا يصدقها العقل بجميع العمليات الجسدية وبعوامل الشخص وكل إسنان مميز عن غيره بفعل صوته "[4] فالصوت يوفر المادة الخام للكلام الذي يميز الإنسان عن الإنسان وعن سائر المخلوقات ومن البديهي أن للكلام الملقى (السرد ،الغناء الحوار وحتى الصراخ) يصل إلى الملتقى عبر الأذن وبعد أن يصل إلى الدماغ بتم إدراكه وفهمه فهو يخلق صورة ذهنية " وأشار إليها ابن خلدون في مقدمته بكلمته المشهورة حين قال : السمع أبو الملكات اللسانية "[5].

فبعد أن يستوعب الممثل فكرة النص يكيف أداءه الصوتي لإلقائها فيستقبل الممثل والجمهور الكلام الملقى الذي هو مجمله مجموعة من الأصوات في ثلاث وجوه:

---

[1] نص مسرحية تيدرناتين، إخراج بهلول عبد الله، تأليف محمد مصطفاي، إنتاج جمعية الفصل الثقافي لولاية سعيدة، ص01.

[2] مرجع نفسه، ص 03.

[3] مرجع نفسه، ص 06

[4] ينظر: سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الإلقاء، مصلحة جامعة بغداد، 1980، ص21

[5] سامي عبد الحميد، بدري حسون، المرجع نفسه، ص92

"بصفتها شيئا يستحق الانتباه وحب الاستطلاع.

- بصفتها شيئا جميلا يستحق الحب.
- بصفتها كائنا حيا تستحق للنظر إليها وتفحصها والتأهل فيها والإعجاب بها وفهم موضعها من الصيغة المعنوية والتعبيرية إجمالا بالصوت حسب الموقف الدرامي.

أ –السرد:

"زيد زيد يا رجل تيدرناتين ...آه.... تعرف تعرف شكون صاحب المكان؟ حاب تعرف اسم لي مسمي عليه المتحف؟

اسم من أعز الأسماء: أحمد زبانة ....حميد زبانة هو بطل وهراني اسمر قمحاني سيفه يماني.."[1].

السرد قديم قدم المسرحية وشكل حيزا واسعا منذ زمن بعيد إذ كان رفيق المسرحية الكلاسيكية وصولا للمسرحية التجريبية، وبدأ السارد بأخذ أدوار رئيسية في المسرحيات فيفسر الأحداث ويشرحها للمتفرجين وفي المأساة اليونانية التعليق على الأحداث كانوا يصعدون إلى مائدة القرابين ليلقوا على المستمعين في صور سرد قصة تتعلق بالإله "ديونيسوس"، وهذه الصورة ما هي إلا تصوير لغوي عقلي ذهني خيالي حسي لجعلها قريبة من أذهانهم فضلا عن البعدين الزماني والمكاني، وجسدت "الضاوية" الأداء المسرحي السردي في شكل مونولوج واستعملت تقنية سؤال جواب، تسأل جمجمة "تيدرناتين" وتجيب في نفس الوقت والسرد في المونولوج يفتح المجال على الممكنات التعبيرية والصوتية الجديدة التي تضاعف من طاقة العرض المسرحي في توصيل واختزال الأحداث فالسرد هو لغة اتصال تربط الماضي بالحاضر.

استخدم المخرج تقنية خيال الظل كوسيلة للربط من جهة ووسيلة للتشكيل التصويري، فعرضت

[1] أبو الحسن سلام: المرجع السابق، ص91

لنا الضاوية أعمال وأمجاد "تيدرناتين" و"أحمد زبانة" دون الكشف عن الطابع الذاتي لهم، ويربط السرد كذلك الحاضر بتطلعاته المستقبلية المأمولة عن طريق الكلام الذي تتخذ منه العبر، فشجاعة هؤلاء الثوار تبقى شرف وقدوة لنا، فشكلت الجمجمة المدلول signified من خلال الأسئلة التي تطرحها، أما أجوبة الضاوية فكانت بمثابة الدلالة signifier فهذا السرد سؤال/جواب، وهذا المونولوج هو شكل من أشكال البوح الذاتي الآتي الذي يستند إلى باعث نفسي قوي وهو ما يختلج في ذات "الضاوية" وهو الولوج إلى الماضي من خلال حقيقة مادية مائلة بين يديها (الجمجمة) تساءلها لإبراز حقيقة تاريخية بكل أبعادها وملابساتها، والجمجمة ما هي إلا فكرة يطرحها النص ويجسدها العرض من خلال تعبير "الضاوية" تعبيرا حاضرا بالصوت المندثر بالوجدان.

الغناء:

زياد (يغني) "راها راها فين راها راها في تيرسين عرت راسها في تيفريت عرت راسها"

"راها راها فين رقبت في سفيسزف عرّت راسها في البنيان عرّت راسها"[1].

هو شكل من أشكال التعبير عن الأحاسيس الكامنة في جوهر الروح الانسانية على اختلاف الفرح والحزن، وارتبط الغناء بالإنسان منذ وجوده على الأرض فكان يقلد الصوات المتواجدة بالطبيعة، وارتبط بالطقوس البدائية ويندرج ضمن عاداتنا وتقاليدنا، فالأغنية حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية فهي مرتبطة بحياة الإنسان في مراحلها الكاملة[2]. فواكب الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية للمجتمع.

[1] نص مسرحية"تيدرناتين"، م س، ص91.

[2] قاسم محمد كوفخي، محمد يوسف نصار: نظريات فنية في الفنون الموسيقية، الأردن، 2008، ص48.

ارتبط الغناء بالمسرح منذ بذوره الأولى، حيث بدأ المسرح ونشأ منة أغاني وهي عبارة عن أناشيد غنائية مصحوبة بحركات راقصة كما كانت تقدم في أعياد "ديونيسوس"[1].

جسد المخرج هذا المقطع من الغناء لخلق إيقاع في العرض، فجمالية الغناء تكمن في أنها تطرب المستمع ويتفاعل مع المغني فوسيلة الترفيه هي الغنية[2].

حيث المتلقي يجب أن يرتاح من الخطابات المكثفة وخصوصا أنها عبارة عن وقائع تاريخية حقيقية فلكي يدركها المتلقي بكل أبعادها يجب عليه أن يرتاح، فتلعب الأغنية دورها الترفيهي من جهة وحفزته على متابعة الفعل.

الرقص:

الرقص هو الفنون الانسانية الأولى التي عبر بها عن فكره ووجوده وأحاسيسه قبل أن يكتشف الكتابة واللغة الأولى التي تعلم بها، إذن الرقص هو الم الكبرى للفنون[3]. ويأتي الرقص ملازما للموسيقى لتكوين إيقاع، وهذه الحركة سبقت الكلمة لأن المسرح بدأ عند اليونان بالرقص[4].

كانت هذه الرقصات الدينية المسماة بالديتيرامب تقام للاحتفال بأعياد الإله "بيونيسوس"، إله النماء والخصب واعتادوا أن يقيموا له حفلات، أما جوهر الرقص الحالي أن تتبع الحركة عن فكرة ويصدر الفعل عن انفعال ويحاول الرقص الحديث ان يوظف الحركة المنبعثة من دافعية كي ينقل الفعل من خلال الإحساس بالحركة الإخراجية التي يخططها المخرج بالاستناد إلى خبرات الممثل، فالحركة تعتبر جزءاً أساسياً من سلوك الممثل الذي تأتيه دافعية نحو فعل معين يصدر عن انفعال

[1] نص مسرحية "تيدرناتين، م ص، ص5.
[2] مجلة التراث الشعبي وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع7، 1970، ص270.
[3] قاسم محمد، كوفخي، محمد يوسف نصار، م س، ص127.
[4] الفوال صلاح مصطفي، علم الاجتماع البدوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1974، ص280.

خاص وبدافعية الحركة سواء الرقص أو بالفعل تنتقل معاني عميقة أكثر من الكلمات وهذا ما عبرت عنه حركات المؤدين المتواجدين بالسجن، فالسجن كان ولا يزال مكان للقهر والظلم والتعذيب، يختنق فيه الإنسان نفسيا ويقيد فكريا وجسديا فلا يعد بمقدوره فعل أي شيء سوى انتظار لحظة الفرج لهذا كان الفرج ممتلئ بالإيقاعات المختلفة للتعبير عن مضمون معين[1]. ألا وهو القهر والتعذيب الذي سلطه عليه الاستعمار الفرنسي ونجد الجسد الراقص للمؤدي أسس علاقته الحركية في الفضاء المسرحي من خلال الحركة ومحاورها (التكوين، التشكيل) لخلق إيقاع وصورة جمالية فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل[2]. ولو كان بمقدور المخرج أن يعبر عن هذا المعنى يقينا بالكلمات لفعل هذا، فالرقص لغة بديلة للغة المنطوقة وله تعبير خاص عن الإحساس والعواطف الكامنة في نفس المؤدي عند تفاعله مع الدور، ويبقى دائما وسيلة شيقة وممتعة.

لا يمكن استئصال أي عرض حديث عن جذوره الأولى التي برزت في المسرح اليوناني فكل أنواع الأداء التمثيلي من سرد، غناء، رقص، ومهما بلغ التطور على المسرح يبقى الممثل عماد العمل الفني المسرحي، وتعريف "جين آلتر" (jean alter) كان في محلها حيث حمل هذا العمل وظيفة مرجعية جمالية وتراثية تكمن في مضمون العمل الفني وهو التعريف بالثورة الجزائرية وشخصياتها التاريخية، ونمط لباسها والمعالم التاريخية كالآثار والكهوف وظلم المستعمر والأداء العالي المنبعث من جذور تاريخية عريقة.

[1] شلدون تشيفي: المسرح ثلاث آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص29.

[2] قاسم محمد كوفخي، محمد يوسف نصار: المرجع السابق، ص169.

الإضاءة:

تعد الإضاءة عنصرا جوهريا في إعادة تشكيل الفضاء ودلالة رئيسية على الانتقال الزماني والمكاني، كما يحرص مصمم الإضاءة على ضرورة إيجاد حاجة مختلفة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة حيث ترتكز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض، وتستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز كبير.

في المسرحية استخدم المخرج في بداية العرض إضاءة شاملة حتى يعطي المخرج صورة واضحة للمتحف وما يوجد بداخله من آثار ومعالم ووسائل تقنية، فظهر من خلال الإضاءة لون الألبسة والمعدات التي تعتمد عليها "الضاوية" في بحثها.

ثم استعمل المخرج تقنية خيال الظل الذي أضفى جمالية على العرض، فهو من الألوان التمثيلية التراثية من أجل توضيح وكشف وقائع تاريخية، واستخدام المخرج الإضاءة العمومية كانت توضح حياة الرومان حيث كانت حياة بذخ وجنون.

الشمعة:

لقد استخدم المخرج الشمعة لإضاءتها المحدودة من أجل التركيز للوصول إلى أعماق المكان الأثري التاريخي القديم الذي لا تصل إليه التكنولوجيا وتبرز جماليتها وعراقتها وأصالتها.

الضوء الذي يخرج من الصندوق الذي يحتوي على تحفة أثرية لها قيمة مادية ومعنوية.

الأزياء:

تعبر الأزياء عن وضعية الممثلين وتقدم لنا معلومات عن سنهم وطبيعة طبقاتهم الاجتماعية وأدوارهم وتمتاز الزياء بالأصالة والمعاصرة والرمزية وهدفها هو مساعدة المشاهدين على الفهم

والتعبير عن خصائص المسرحية والتعريف بالفترة الزمنية التي حدثت فيها المسرحية، فقد اختلفت الأزياء في مسرحية "تيدرناتين"، فالشخصية الأولى التي تفتتح العرض كانت تلبس لباس أحمر فوقه مئزر أبيض وقفازتين بنفس اللون الدال على مهنتها، بالإضافة إلى الوشاح على رقبتها باللون الأخضر ولباسها في مضمونه يعبر عن الألوان الوطنية، فلباسها يعكس على مهنتها المخبرية والتي تكشف من خلالها الوقائع التاريخية في الجزائر، وتدخل الشخصية الثانية بلباس متنوع بين الأبيض والأسود دلالة على رسميتها في العمل، وبالنسبة للرجل والمرأة كانت ألبستهم بالية ذات اللون الباهت والذي يعبر عن الحالة الاجتماعية والتقليدية في الجزائر، حيث كانت المرأة ترتدي فستان وعلى أكتافها رداء.

ألبسة السجناء ألبسة بالية كانت ذات اللون الأسود الباهت الذي يرمز للحزن والخوف والظلام والدهشة وعبر عن الجريمة، وألبسة الحراس كانت ترى باللون الأحمر الذي يدل على العدوانية ثم عند حركة الممثل تظهر باللون البني وهذا نتيجة الإضاءة، وألبسة العساكر الرومانيين كانت معبر عنها بواسطة الدرع الذي يظهر باللون الذهبي من خلال الخيال والظل الذي يرمز إلى العظمة والثورة والخوذة الذي يضعه الجندي فوق رأسه باللون الأحمر.

والسيدة "روبا" كانت ترتدي برنوس باللون الأبيض الذي يرمز للسلام والوقار والهمة والصفاء، واستعمله المخرج لخلق جمالية على شخصية المرأة لأن من المعروف أن البرنوس يلبسه الرجال بالدرجة الأولى، حيث أراد المخرج أن يجسد من خلاله قوة ووقار هذه السيدة ومكانتها..

لباس الشخصيتين (الجلابة) التي ترمز إلى تراثنا وعراقتنا الجزائرية والعربية، وتظهر وهي بالية وممزقة من الأطراف السفلى ولونها باهت الذي يعكس الوضعية الاجتماعية المزرية وحالة البؤس،

فالشخصية الأولى تحمل الرمح وهو رمز الدفاع، والشخصية الثانية كأداة لحراسة المغارة وتعتبر مهمتها مختلفة عن بعضها، وشخصية "الضاوية" وزوجها فلباسهما كان مختلف عند المغارة عن الألبسة فالزوج كان يلبس سروال (djenne) وقميص وحذاء خاص عسكري وكان يحمل آلة تصوير التي تعكس مع لباسه شخصيته الدالة على البحث عن الحقائق التاريخية.

الإكسسوارات والملابس:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية، وظهرت أهميتها في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد وهي أدوات ذات دلالات مجازية استعارية، وتساعد الممثل على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث والغرض منها للتعريف بالشخصية ويجب أن توظف توظيفا سليما[1].

العصا: استخدمت الشخصية العصا لترتكز عليها، وظيفتها أنها تساعد الإنسان في المشي وفي الوقوف، وجماليتها ودلالتها أنها تلغي الكلمة كالمناداة استخدمتها الشخصية كوسيلة للدفاع أو الانذار.

المسدس والسيف والرمح: هي وسائل للدفاع تستخدمها الشخصية للدفاع عن نفسها وعن وطنها، استخدمها المخرج لإضفاء قيمة جمالية وكل أداة كان لها حقبة تاريخية تستعمل فيها.

العلم الوطني: هو رمز الهوية الوطنية الجزائرية الذي استشهد من أجله مليون ونصف المليون شهيد وهو رمز الوحدة الوطنية.

آلة التصوير: كانت تحملها الشخصية على صدرها وهي تدل على تصوير الأحداث.

[1] الإكسسوارات المسرحية، مقال، مجلة الفنون، العراق، 1996، ع5، ص33.

الكوب: كان يحمله الممثل الروماني ويدل على المشروب الذي كان يشربه الجندي.

الديكور:

يعرفه "باتريس بافيس": «على أنه كل ما يظهر في ‘طار الفعل فوق الخشبة بوسائل بلاستيكية وهندسية»، والمقصود بإطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية[1].

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، وهو الذي يعطي للعمل المسرحي جمالية ودرامية، فالديكور هو أول شيء يراه المتلقي فوق خشبة المسرح.

كانت الممثلة "حامل الملابس" على يسار خشبة المسرح وطاولة على يمين الخشبة فوقها معدات خاصة بمخبر المتحف، حيث كان الديكور في المشهد الأول متناسق مما جعل حركة "الضاوية" تبدو حركة اعتيادية داخل المخبر.

ثم وظف المخرج تقنية الخيال التي كانت في وسط خشبة المسرح من خلال الستار والإضاءة واستعمل الظلال لتقسيم الخشبة إلى نصفين والممثل يتحرك في النصف الثاني من وراء الستار بكل حرية وهذا ما لمسناه في الرقص الكوليغرافي للسجناء وحركة الممثلين في مشهد العصر الروماني.

فالمشهد الأخير قام بتجسيد شكل المغارة بشكل متناسق حيث ظهر على يمين يسار الخشبة كتل حجرية التي توحي وتدل على عمق المغارة، وتشكيل المغارة كان متناسق من خلال تقنية المنظور وقام بإضفاء عمق في الحدث المسرحي.

[1] -patrtice pavis- dictionnaire du théatre page156 .

الماكياج:

يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي يجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح الشخصية وتقويمها، وقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يبرز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا، لذلك يدعم الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره[1].

قام المخرج "عبد الله بهلول" باستعمال ماكياج خفيف وبسيط "الضاوية" ليبرز صفات دورها البسيط والخاص.

الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لها دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، مارسها الإنسان منذ أقدم العصور.

احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، واستخدمت كفاصل بين مشاهد المسرحية، استعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل إبراز الجو العام للمسرحية، وانفردت بوظيفة جمالية باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات دائمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها[2].

واستخدام المخرج "عبد الله بهلول" للموسيقى في العرض المسرحي حيث كانت مواكبة للعرض المسرحي.

[1] ينظر: ستانسلفسكي، إعداد الممثل، ترجمة: د. محمد زكي الهشماوي محمود مرسي أحمد، راجعه دريني خشبة دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص18-198.
[2] ينظر: أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، ص106.

الخاتمة

الخاتمة

في الحصيلة النهائية لهذا البحث تم استخلاص نتائج وجملة من النقاط التي تتمثل فيما يلي:

العملية الإخراجية هي عملية تكاملية تتضافر فيها عدّة عناصر وجهود والشيء المهم والأساسي الذي تسلط عليه الأضواء هو المخرج، لأن مهمته هي إنجاح العرض المسرحي.

تعدّ المدارس والمناهج والاتجاهات الحديثة عند المخرجين المأوى الوحيد الذي لا بدّ أن يلجأ إليه المخرج، حتى تتاح له فرصة الإلمام والجمع لمعرفة جميع تقنيات الإخراج المسرحي.

مراحل الإخراج المسرحي من أهم الخطوات التي يمر بها المخرج المسرحي في العملية الإخراجية وتعدّ من صلاحياته ويشرف على كل مرحلة بإتقان ووعي كبير والمسؤولية النهائية تقع على عاتقه في اختيار الأفضل والنسب.

مهمة الرؤية الإخراجية مهمة فنية ضمن العمليات الجمالية وتعتبر من وظيفة المخرج، وهي عملية تتطور تمكن خلالها الاستراتيجيات التي تحدد متى وكيف يظهر العنصر للمتفرجين أي أنها فعل توليد الاستراتيجيات الذي يخلق الأدائية والذي يحقق العرض كحاضر، لأنها تحدد لحظات زمانية ونقاط مكانية لظهور العناصر الأدائية واختفائها داخل فضاء الداء.

تلعب السينوغرافيا المسرحي الدور الاهم في بلورة الرؤية الإخراجية باعتبارها الفصل الهم في العملية المسرحية.

السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور والمكونات البصرية والسيمائية التي تعرض على خشبة المسرح.

المسرح الجزائري شأنه شأن باقي الأقطار العربية الأخرى مرّ بمراحل تاريخية من ترجمة واقتباس وله شكله الخاص، حيث كان يعتمد على المخرج وفن الإخراج إلا أنه لم يسر إلى العالمية بعد.

تأثر المسرح الجزائري بأحداث المناهج والمدارس الإخراجية المعاصرة، فمحاولة ذلك الجيل ظلّت راسخة أمثال عبد القادر علولة، ولد عبد الرحمان كاكي، الذين اتخذت أعمالهم الإخراج كقاعدة أساسية تتيح لهم التألق على عكس الوقت الحالي.

أما عم المخرج عبد الله بهلول يبقى واحدا من المخرجين الجزائريين الذين حاولوا تبني عدّة مناهج إخراجية عالمية بطريقتهم الخاصة اتجاه أعمالهم المسرحية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمعاجم:

أ- مسرحية تيدرناتين، إخراج بهلول عبد الله، تأليف محمد مصطفاي.

المعاجم:

أ- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي وفنون العرض...عربي إنجليزي فرنسي، ط1، مكتبة لبنان، 1997.

أ- باتريس بافيس، المعجم المسرحي، طبعة الشمال، باريس فرنسا، 2000.

قائمة المراجع:

أ- أحمد زكي، الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس والمناهج، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1989.

ب- م جروتوفيسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر، الدار البيضاء.

ت- د. عبد الكريم براشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1985.

ث- كتاب «رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين- النظرية والتطبيق»، تأليف د. مجد القصص الصادر عن وزارة الثقافة الأردنية.

ج- شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، 2002.

ح- الحسن سلام، المخرج والدور المسرحي، دار الشكر، ط1، 2004.

خ- كونراد كارتز، الإخراج المسرحي، دار النهضة العربية، الألف كتاب، القاهرة، د ط، 1982.

د- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر.

ذ- محمود أبو دومة تحولات المشهد المسرحي.

ر- كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، سان بيتر للطباعة.

ز- سوزان بينيت، جمهورية المسرح، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة.

س- إيريكا فيثر ليتشه ، جماليات الأداء ، المرجع السابق.

ش- ماريان جالاوي، دور المخرج في المسرحية، تر، لويس بقطر، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970م.

ص- محمد راتب الخلاق، النص والممانعة، مقاربات نقدية في الدب والإبداع (دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب) القاهرة، 2000م.

ض- أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994.

ط- الدوسقي، عبد الرحمان، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة: أكاديمية الفنون دار الحريري للطباعة والنشر، مصر 2005.

ظ- سكر إبراهيم: إيخلوس، مطبعة المهيئة المصرية العامة، مصر 1972.

ع- الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون (د. ت).

غ- المسرح والعلامات: تأليف إلين أستون وجورج ساقونا، تر: سباعي السيد، مراجعة، د. محسن مصلحي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، المسرح 12.

ف- عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ،1996.

ق- محمد الحافظ: المسرح وفضاءاته، دار البروكلي، ط1، 1996.

ك- عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية –تراسيم قطون، دار الحداثة، بيروت، 1984.

ل- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى عام 1972 ، دار الهدى ، الجزائر ، 2005.

م- أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926/1989م) منشورات الجاحظية، الجزائر، (د .ط) ، 1998.

ن- مخلوف بوكروح المسرح الجزائري 30سنة مهام وأعباء، دار التبيين، الجاحظية، الجزائر1995.

هـ- إدريس قرقوة : الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2006.

و- ميراث العيد: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره.

ي- الشريف الأدرع: وجوه، وأقنعة.. دراسات وكتابات المسرح، دار الحكمة، د ط ، دت.

أأ- سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الإلقاء، مصلحة جامعة بغداد، 1980.

بب- قاسم محمد كوفخي، محمد يوسف نصار: نظريات فنية في الفنون الموسيقية، الأردن، 2008.

تت- الفوال صلاح مصطفي، علم الاجتماع البدوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1974.

ثث- شلدون تشيفي: المسرح ثلاث آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1991.

ججـ ستلنسلفسكي، إعداد الممثل، ترجمة: د. محمد زكي الهشماوي محمود مرسي أحمد، راجعه دريني خشبة دار النهضة، مصر للطباعة والنشر.

ححـ أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة.

المجلات والدوريات:

أـ حمدي غيث، التكامل المسرحي، مجلة علم النفس، القاهرة، يونيو 1950، مج 6، ع1.

بـ نبيل راغب، التوجيهات الأساسية في الإخراج المسرحي، مجلة المسرح، القاهرة، جويلية 1995، ع 80.

تـ جاك كوبيو: الاخراج والرؤية المسرحية، مقال موسوعة المسرح الفرنسية.

ثـ مارسيل فريد فون: فن السنوغرافيا، مجلة اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، منشورات وزارة الثقافة ، القاهرة ، 1993.

جـ قيس الزوبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، دار إبن رشد بيروت ، 1978.

حـ مجلة الثقافة – المسرح بين المنجز والممكن – دورية ثقافية إبداعية تصدر عن وزارة الثقافة، عدد 17، الجزائر، 2008.

خـ مجلة التراث الشعبي وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، ع7، 1970.

دـ الإكسسوارات المسرحية، مقال، مجلة الفنون، العراق، 1996.

المواقع الإلكترونية:

أـ السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، د. كمال يونس، رابطة أدباء الشام، موقع إلكتروني.

فهرس المحتويات

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....(أ-ج)

الفصل الأول: الإخراج المسرحي

- ❖ المبحث 01: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي.....5
- ❖ المبحث 02: مراحل الإخراج المسرحي.....15
- ❖ المبحث 03: المخرج المسرحي.....22

الفصل الثاني: الرؤية الإخراجية

- ❖ المبحث 01: المخرج والسينوغرافيا.....27
- ❖ المبحث 02: الإخراج المسرحي في الجزائر.....51
- ❖ المبحث 03: مناهج الإخراج المسرحي لدى المخرج الجزائري.....56

الفصل الثالث: دراسة نقدية في مسرحية تيدراتين.....65

الخاتمة.....78

قائمة المصادر والمراجع.....80

فهرس المحتويات.....85