وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة د مولاي الطاهر– سعيدة–

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

تخصص: دراماتورجيا العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون الموسومة ب:

تأثيرات التقنيات الحديثة على الاشتغال الدراماتورجي و العرض المسرحي

"مسرحية موسوساراما ل: أمحمد بن ديدة أنموذجا"

من إعداد الطالب: **تحت إشراف الأستاذ الدكتور:**

درقاوي محمد الأمين **مذكور برزوق**

الإهـــــداء

إلى من تعجز الكلمات عن ذكر مآثرها، إلى الشمس التي أنارت دربي بوجودها، إلى التي لن أوفيها حقها مهما قلت فيها

أمـــــــــي

روح من حلم أن يراني أن أتخطى درجات العلم والنجاح وعلمني أن الحياة من دون إلى علم لا معنى لها أبـــــــــي رحمه الله

إلى كل الأصدقاء والزملاء، إلى من تركوا بصماتهم في حياتي

إلى من جمعني بهم قسم واحد ومدرج واحد إلى كل طلبة الماستر دراماتورجيا العرض المسرحي

2017/2016

والى كل من يذكرهم قلبي وينساهم قلمي.

شكـــر و تقـــدير

بسم الله الرحمن الرحيم

يقول عز وجل في كتابه الكريم"وما بكم من نعمة فمن الله"(الآية 53من سورة النحل)

وقال رسوله الكريم صل الله عليه وسلم «من لا يشكر الناس لا يشكر الله"(رواه الترميذي)

أحمد الله عز وجل على أن وفقني في إتمام هذه المذكرة وأتقدم بشكري إلى أستاذي الفاضل

الدكتور: مذكور برزوق

الذي لم يكن أستاذا فحسب بل أخا وصديقا فلم يبخل على بوقته الثمين ونصائحه القيمة

وتوجيهاته السديدة وصبره الجميل لك أستاذي كل معاني الشكر والتقدير والاحترام

وكذا كل من ساعدني في انجاز هذه المذكرة من قريب أو بعيد

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي.

مقدمة:

يعد المسرح آلية من آليات التعبير إذ يمكّن الفرد من التعبير عن همومه وآلامه و طموحاته وآماله ، يستمد موضوعاته من الحياة وتحولاتها ، مما يعينه على اكتشاف قدراته و تنميتها، فهو من أدوات التأثير في القلوب و امتلاك النفوس كما يعد شكل من أشكال التعبير الثقافي ووسيلة من وسائل الاتصال والتواصل ، لكن لا تكتمل وظيفة المسرح ما لم يقدم عرضا معدا وفق رؤية دراماتورجية خاصة لذا فإن ما يميز العرض المسرحي هو طبيعته التركيبية و التحويلية للنصوص التي تتبلور في هيئات سمعية بصرية و حركية، ضمن أنساق داخل بنية العرض والتي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي يتكامل وجوده بتآلف دور المتلقي، الذي يقوم بدوره في المشاركة الفعالة تبعا لكفاءته في التلقي ليقوم بتفكيك الشفرات و إعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة و تأويله الجديد و بذلك تكتسب العلامات المسرحية دلالات و معاني جديدة ، تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

لتحقيق هدا التكامل وجد الدراماتورج و المجموعة المكلفة بالإعداد الدراماتورجي (المخرج و السينوغراف) أمام حتمية مواكبة العصر وعصرنه الوسائط التقنية لتطور الفن المسرحي بمعنى آخر ، و تطوير جميع تفاصيل المسرح من الناحية التقنية ، سواء على مستوى العرض المسرحي وما يدخل فيه من تقنيات تشتمل على تكوين المعمار المسرحي ابتداء أو على مستوى تأسيس فضاء العرض من ناحية الإضاءة المسرحية والمناظر و المكونات السينوغرافية الأخرى و انتهاء بتقنيات الممثل (الجسد والصوت) .

تحمل دراستنا هده عنوان:**تأثيرات التقنيات الحديثة على الاشتغال الدراماتورجي والعرض المسرحي"مسرحية موسوساراما لبن ديدة أمحمد أنموذجا"**

كونها تنتمي إلى ذلك النوع من الدراسات التي تبحث في ما يصبو إليه جميع المشتغلين في المسرح الذين صاروا يدركون أهمية إقحام التقنيات التكنولوجية في السينوغرافيا ودورها في خلق رؤية دراماتورجية الحديثة و تطوير العرض المسرحي ،كما انه جدير بالذكر انه و منذ العروض الأولى التي قدمت في المسارح الإغريقية ، والتي استخدمت فيها تقنيات لم تعد فاعلة في عصرنا الحالي أي عصر التقنية بعد ما كانت تشكل المرجع الأساس في تكوين مفهوم التقنيات المسرحية كما سنقوم بدراسة تأثيرات هده التقنيات على العرض المسرحي الذي يعتمد على العناصر السينوغرافية التالية : الديكور والموسيقى

الأزياء ، الضوء ، اللون ، التشكيل الحركي ، إضافة إلى مكونات العرض السمعية والبصرية الأخرى ، والتي تشكل فضاء السينوغرافيا و خطاب العرض, فضلاً عن الأدوات والمواد المستخدمة في تلك العناصر والتي جعلت من العرض المسرحي اليوم عرضاً أكثر جمالاً وإبهاراً, وهي قادمة من فضاء التكنولوجيا إلى فضاء العرض المسرحي عبر استثمارها بالشكل الأمثل في المسرح لتشكيل فضاء عرض مسرحي أكثر جمالية وأكثر تأثيراً وإمتاعاً للمتلقي.

إشكالية البحث: يعتمد عصرنا الراهن على التطورات التي شملت الحياة كلها، وفي كل أجزاء يومياتنا، وهو ما لا يمكن أن نتجاهله ، لان العلم والتطور يفرضان وجودهما دائماً على الإنسان وذلك لأنه من صنيعته ويسعى لخدمته ، فالتطور الحضاري الحاصل اليوم جاء كما هو معروف نتيجة تضافر جهود العقل البشري عبر عصور من التجربة الإنسانية وتحولاتها، لهذا نجد اليوم أن ما يميز عصرنا الراهن مجموعة كبيرة من الأسس التي تبنى على أساس تقريب المتباعد من الفكر والسلوك الإنساني و تقريب المتناقضات ليحتويها فضاء كوني واحد يقبل التعددية في كل شيء، بسبب تطورات العلم والمعرفة،لاسيما الانترنيت وأجهزة الحاسوب والفضاء الرقمي وأجهزة الضوء والصوت ومواد الماكياج، فضلا عما يدخل بمكونات أخرى للفضاء السينوغرافي في العرض ، بل وحتى في النضرة العامة للاشتغال للدراماتورجي الذي أصبح يعتمد الجسد كأداة بوح يتوقف عليها تشكلات العرض والصورة المسرحية، بعد أن كان الحوار هو الماثـل والحاضر والذي يقدم الصورة والشكل لأنه يحتويها داخل المفردات والحوارات ولا يستظهرها وتتحول إلى أداء وفعل .

ومن هنا الإشكال الذي يطرح نفسه هو:

كيف ساهمت التقنيات السينوغرافية الحديثة في دعم وتطوير الإعداد الدراماتورجي والعرض المسرحي؟

ويتفرع عن هذا الإشكال عن مجموعة من الأسئلة الفرعية التالية:

- فيما تتجلى أهمية استعمال التكنولوجيا الحديثة في عملية الإعداد الدراماتورجي والعرض المسرحي؟
- هل اثر تلك لعناصر للسينوغرافية في نجاح عرض مسرحية موسوساراما؟
- هل يمكن للدراماتورج في تأليفه للنص الدرامي الاعتماد على التقنية الحديثة في المجال السينوغرافي؟

وللإجابة عن هدا التساؤل يمكننا أن نضع الفرضيات التالية:

- تلعب التكنلوجيا الحديثة دورا هاما في عمل الدراماتورج وتطوير العرض المسرحي وترقيته وذلك من خلال تسخيره لتقنيات سمعية بصرية حديثة في عملية الإعداد الدرامي.

ـ العناصر السينوغرافية (الديكور،الازياء،الاضاءة ...) لها صلة وطيدة في كافة مراحل الإعداد المسرحي أي مند بداية التدريبات إلى مرحلة ما بعد العرض .

ـ التقنيات الحديثة لها دورا مهم في عمل الدراماتورج عند ناليفه للنص الدرامي وتساعده على خلق رؤيا دراماتورجية تواكب متطلبات العصر وتثري العرض المسرحي .

هدف البحث: نسعى من خلال هدا البحث إلى معرفة تأثيرات للتقنية الحديثة علي الإعداد الدرامي و العرض المسرحي بصفة عامة ، وتسليط الضوء على هذه التقنيات ودورها في الرقي بالعمل المسرحي والمسرح عموما .

و لعل السبب الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو تعدد الدراسات في مجال التأليف، و التتبع التاريخي للظاهرة المسرحية في الجزائر في حين لم يحض الجانب التقني للعرض المسرحي الجزائري بعناية الباحثين و الدارسين للمسرح الجزائري علما أن العرض المسرحي عرضا سمعيا بصريا (نص، ممثا، سينوغرافيا، جمهور)، كل هذا يدخل في إطارالاشتغال الدراماتورجي و الفضاء السينوغرافي الذي يرمي إلى إقامة علاقة مع الجمهور (المتلقي).

أما الأسباب الذاتية لاختيار هذا الموضوع، فترجع بالدرجة الأولى إلى أنني شاهدت مجموعة من العروض المسرحية تركت في ذهني انطباعات، وخلقت لدى مجموعة من التساؤلات عن علاقة الدراماتورجيا وتطور السينوغرافيا في المسرح الجزائري كما إنني شاهدت عرض مسرحية موسوساراما الذي كان عرضا مبهرا و مختلفا و حقق نجاحا كبيرا حيث أنها حصلت على جائزة أحسن عرض في الجزائر لسنة 2016 .

حدود البحث:

الزمنية :2000 ـ 2017

المكانية : الجزائر– سعيدة – مسرح صراط بومدين .

منهج البحث: الاعتماد على المنهج التحليلي في مقاربة موضوع تأثيرات للتقنية الحديثة على الاشتغال الدراماتورجي والدراماتورج ، وذلك لان هذا النوع من الدراسات يقتضي منا تحليل المضمون كونه مرتبط بعمل الدراماتورج واستعانته بوسائل لتقنية حديثة.

أداة البحث: تسعي إلى اعتماد ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات في تحليل عينة البحث و المتمثلة في مسرحية " **موسو ساراما** " .

محتويات البحث يتكون بحثنا هدا من ثلاث فصول ففي الفصل الأول، ندرج فيه الإطار النظري , الذي تم تقسيمه إلى ثلاث مباحث كما يلي :

المبحث الأول الدراماتورج ماهيته ،خصائصه واهم تطوراته ، أما المبحث الثاني نتطرق فيه إلى الإخراج المسرحي.

أما الفصل الثاني نعالج فيه أهم التأثيرات مقسما الى المباحث التالية نستهلها الفضاء السينوغرافي، ثم ننتقل إلى السينوغرافيا .

أما الفصل التطبيقي نقوم بعرض مسرحية " **موسو ساراما** " وإبراز بصمة الدراماتورج وتأثير السنوغرافي في العرض المسرحي.

الخاتمة : نوضح فيها خلاصة البحث مع الاستنتاجات التي خلص البحث لها مع وضع الاقتراحات و التوصيات التي قد تفيد أبحاث لاحقة

الفصل الأول:

الدراماتورجيا

بين الماهية

والمفهوم

المبحث الأول: ماهية الدراماتورجيا

المطلب الأول : نشأة الدراماتورجيا

يعتبر كتاب أرسطو "الشعر" (335ق.م) المرجع الرئيسي لكل المفكرين و دارسي المسرح فهو المؤسس لنظرية الدراما في تاريخ التنظيم المسرحي الغربي، و شكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية نظاما مثالي مبنيا على مبادئ جمالية و أرسطو فانيس،[1] يتفق على أن الدراماتورجيا هي فن تركيب و تنظيم أفعال لخلق تطور منطقي في سرد حكاية أو قصة التصدر الكلاسيكي للكلمة يعني "فن تركيب النصوص" و بالمفهوم الحالي يشمل إعادة التركيب و الفهم و التحليل.

المفهوم العام للمصطلح يبقى ملتبسا و يمكن فهمه أو تأويله حسب طبيعة العمل و المادة المشتغل عليها، و لكن ما هو أساسي هو ارتباطه بالفعل التنظيمي لفعل المحاكاة و البعد المرئي للحكاية بالنسبة للنافذة "آن أوبر سفيلد" "فإن معنى الدراماتورجيا ليس فقط دراسة النص و العرض و لكن العلاقة بين النص و الجمهور الذي يجب أن يتلقى و يفهم هذا العرض" بشكل آخر مفهوم الدراماتورجيا يعطي خصوصية للكتابة المسرحية تتجاوز البعد الأدبي بل تدمج لغة الخشبة و المستوى المشهدي، فهي تشتغل و تحدد البعد المحكي و المرئي في نفس الوقت الدراماتورجيا يمكن اعتبارها مرحلة مجردة من عملية الإخراج تتجسد في مستقبل الخشبة، الرؤية و التصور الدراماتورجيا يمكنها أيضا إدماج هندسة الخشبة و بناية المسرح و اللتان تحددان العلاقة مع الجمهور.

– المطلب الثاني: الدراماتورجيا

عرف باتريس بافيس الدراماتورجيا على أنها "مصطلح ذو مجال دلالي واسع يتوقع في مفترق الطرق بين الكتابة الدرامية و الإخراج المسرحي و النقد إذ يشير إلى فن بناء النص الدرامي، أو بني الداخلية من جهة، كما يشمل في مقام ثان تحويل

[1] حسن المنبعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص 11.

اللغات المسرحية و ترجمتها لكتابة ركحية إضافة إلى ذلك تستوعب الدراماتورجيا أيضا الجانب النظري الخاص بعملية (إخضاع المنتوج الدراماتورجي باعتباره فعلا وتجدرا في الممارسة.[1]

و بمعنى آخر الدراماتورجيا هي فن تركيب النصوص المسرحية كما تعني قراءة النصوص و أحيانا ترجمتها أو إعدادها حيث صارت من المكونات التي يفرضها الإنتاج المسرحي و بهذا تطرح الدراماتورجيا جملة من التساؤلات عن كيفية بمظهر آليات الحكاية في الفضاء بين النصي و الركحي لتحقيق الانتقال من النص المكتوب إلى العرض المعروض الذي يبحث عن عناصر الفرجوية التي تتماشى مع قضاياها الاجتماعية و السياسية و العقائدية.

يرى (محمد الصديق السيد): "أن الدراماتورجيا هي كلمة من مقطعين الأول (دراما) و هي خاصية الصراع في الملهيات أو المأساة، أما (تورج) فهو الضمير القائم على صناعة الدرام"[2]، بمعنى أن المقطعين يعبران عن صانع الدراما للنص و العرض معا أي المهني الدرامي و من باب التجاوز يكمن القول بأنه المعد

بدورها تصنف موسوعة (wikipedia) إلى تعريف كلمة الدراماتورجيا الوارد في الموسوعة البريطانية ما يلي:

" الدراماتورجيا بشكل أوسع، من خلال صياغة القصة أي مما يشبه عناصرها في شكل يسمح بتجسيدها، الدراماتورجيا تعطي العمل أو العرض شكلا أكثر من الكتابة الفعلية، عمل الدراماتورج يمكن تشبيهه بالتصميم[3] و من خلال هذا التعريف نلاحظ ظهور فاصل بين عمل الكتاب و الدراماتورج.

أما نهاد صليحة تميز الدراماتورجيا كخاصية تتميز بها الأعمال الدرامية، و بين مجموعة الوظائف التي تندرج تحت ما يسمى الدراماتورج.[4]

[1] Patrice pavis, dictionnaire du Theater, Ahmed clion, édition revue et courgée, Paris, 2002,p135

[2] محمد الصديق أرشيف المجلات الأدبية و التفافية العربية، الموقع الالكتروني على http://archive.sakhrit.co/contents.aspx?CID=10179 الساعة : 2:30 ، تاريخ الاطلاع : 10 ابريل 2017.

[3] http://en.wikipidia.org/wiki/dramaturgy,le 14 avril 2017 a 18 : 47

[4] صليحة نهاد،الدراماتورج أو الترجمة للمسرح، مجلة الحياة المسرحية،الهيئة العامة لقصور الثقافة يناير 2009 ص46.

و من المعلوم أنه هناك خلطا بين مفهوم الدراماتورجيا و بين المهمات التي تلقى على عاتق الدراماتورج، و نجد أن هذه المهمات تختلف من بلد لآخر، و من مسرح لآخر و في أحيان كثيرة من عرض مسرحي لآخر، حيث تحدد هذه المهام من قبل إدارة المسرح، أو المنتج المسرحي تبعا لمدى الثقة في لمهمات و أصل و حدود وظيفة الدراماتورج.

المطلب الثالث : الدراماتورج:

لقد انظم إلى المسرح في الآونة الأخيرة نوع جديد من المشاركين في صناعة العرض المسرحي هو " الدراماتورج" و إذا كنا نعتبر هذه الوظيفة الدرامية من الإعمال المصاحبة و المساعدة بمفهومها الحالي، فإنها في الماضي البعيد عندما أنشئ المسرح بدرامياته الكلاسيكية المعروفة كانت تطلق على من يعمل تأليف الدراما المسرحية.

لقد مرت الدراما المسرحية بمراحل متعددة بداية من الشعراء الإغريق الأوائل في العصر القديمة و ذلك باعتبار أن المسرح نشأ في أحضان الشعر في زمان الرواد الإغريق القدماء المشاهير (سوفوكيسويوريبيديس، وايسفيلوس).

و صولا إلى الكوميديان اليوناني (أرستوفانيس) حيث كان هؤلاء الشعراء جميعهم يقومون بمعظم الوظائف المسرحية، فكان يسمى كل واحد من هؤلاء الدراماتورج، ويهدا نستنتج أن الدراماتورج كان الشخص الأهم في إنتاج العروض المسرحية، و بالرغم من ذلك تصنف تدريجيا هذا المسمى الوظيفي ليعود من جديد بعد مئات الأعوام مع تطور المسرح أثر تأثره بظروف العصر و زيادة عدد العناصر المسرحية من نص و مؤد إلى مالا يقل عن 13 عنصرا.[1]

إن كلمة " الدراماتورج" ذات أصل ألماني و تشير الترجمة إلى ذلك الذي يقوم بالأعمال الدرامية، و هي تقابل أو تناسب في أكثر أحوالها الكاتب المسرحي أو المؤلف الدرامي، و تستعمل الأوساط المسرحية العالمية في الوقت الحاضر هذه الكلمة لكي تشير من خلالها إلى الكاتب المسرحي، و خصوصا عندما يتعلق الأمر في نفس المؤلف و ذلك لتمييز إنتاجية الدرامية عن نشاطاته الأدبية الأخرى، و لقد أخذت هذه الكلمة منذ السبعينيات و بشكل تدريجي و تطويري معنا آخر، بحيث صارت تشير إلى الوظيفة التي لا ينبغي أو لن تعد تعني بالضرورة الكاتب المسرحيين، و إنما تعني أو تنطبق أكثر على

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص و العرض، سلسلة الإعمال الفكرية، مكتبة الأسرة،مصر،1999 ص 114.

ذلك الذي ليس هو بمؤلف للنص، أي إلى المستشار الأدبي أو المعد، أو كاتب سيناريو العرض، و تشير أيضا لفظة "الدراماتورج" إلى ذلك الشخص الذي يشترك في إدارة المسرح، أي أن عمله يتموضع في قلب التجربة المسرحية فهو الذي يقرأ المخطوط النصي، أو النصوص المقدر لها أن تقدم على المسرح و هو الذي يؤمن في بعض الأحيان ترجمتها، أو إعادة ترجمتها.

في النهاية نستنتج أن هذا الأخير له دور مختلط، أو موزع بين الكتابة و التنفيذ و النقد و علاقته مع المتلقين.

كما ورد في المعجم المسرحي عن تعريف كلمة " الدراماتورج" أنها تستعمل كما هي بلفظها الأجنبي (dramaturg) في كل اللغات بما فيها العربية، و هي مأخوذة من الكلمة اليونانية المركبة (dramaturgos) و التي تتألف من مقطعين الاول (dramato) يعني العمل المسرحي، و الثاني (ergos) أي الصانع أو العامل أي أنها كلمة تعبر عن التأليف كصنعة أو صناعة التأليف.[1]

لقد جاء في كثير من المفاهيم التي تتعلق بمصطلح (الدراماتورج) الذي بات قرين الدراسات المسرحية و العروض الحديثة، و في تعريف لمفهوم " الدراماتورج" أو المؤلف الدرامي هو مرادف لمؤلف مسرحي في حين أن الدراماتورجيا هي فن تأليف النتاجات المسرحية.[2]

إن تأليف نتاج مسرحي، و هي صفة الدراماتورجيا (بحسب المؤلف)، فهي تجرد كل من كاتب النص (المؤلف) و صانع العرض (المخرج) من هوياتها و يمنحها إلى الدراماتورج.

فالدراماتورج ناقد بالدرجة الأولى يقوم بقراءة العرض قراءة نقدية و تكون هذه القواعد تحت إشراف المخرج و يقدم فيها الدراماتورج مقترحات حول العرض، و ما يكتنفه من غموض أو أي خلل آخر، و يكون الحكم على كل ما يقوله الدراماتورج فيعود إلى مخرج العرض، و من حقه القبول أو الرفض بكل الآراء النقدية التي يطرحها الدراماتورج، لأن صفته هو استكشاف سياقته للنص و العرض المسرحيين، فهو الخبير المقيم على الأسس النفسية، الاجتماعية، و السياسية للشخصيات بالإضافة إلى نظرته الفنية للمسرحية.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997، ص 202.
[2] حسن المنيعي، المسرح فن خالد، إصدارات أمينة، الدار البيضاء، الطبعة1، 2003، ص 45.

و أحيانا أخرى يكون هو المشرف عن العرض يراقب سير العرض لكي لا يحيد عن فكرة النص و ليس المخرج.

أما بالنسبة للويكيبيديا فقد عرفت الدراماتورج dramaturge بأنه مركز في المسرح يتعامل بشكل رئيسي مع البحث و التطور و تضيف بأن هذا الوصف المستخدم حاليا لمهنة الدراماتورج قد اكتسب معناه من ابتكار "غوثولدليسنغ"[1] و وصفته بأنه كاتب مسرحي (play right) و ممارس للعمل المسرحي (théâtre practitioner) في هذا التعريف نلاحظ تطور مهمات جديدة أضيفت لعمل الدراماتورج و هي البحث و التطور.

كلمة الدراماتورج تعني أدبيا (صانع الدراما) و هي مستقاة من كلمة يونانية الأصل تتكون من كلمتين بمعنى (دراما + صنع) و من المحتمل أن الكلمة كان قديما تدمج بين المعاني الحديثة لمهام كل من المخرج و الكاتب. ثم استخدم هذه الكلمة في انجلترا لأول مرة عام إزاء تعيين "ليسنغ" كأول الدراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة في المسرح القومي الألماني "بهامبورغ"، و أثارت مجموعات "ليسنغ" عن النقد المسرحي في مؤلفه "النقد المسرحي الهامبورجي" اهتماما ضخما، و صدرت بعد ذلك كتابا عن معنى كلمة dramaturge و التي تعني كلمة كتب عنها الكيان البنائي للدراما و مجموعة كتابات حول الدراما و نشاط الدراماتورج نفسه "dramaturge".[2]

المبحث الثاني:ماهية الدراماتورج

من خلال هذا المبحث سنسلط الضوء على علاقة الدراماتورج بالمسرح وأنواع الدراماتورج وتعدد صوره زيادة على علاقة الدراماتورج بالمخرج.

المطلب الأول: علاقة الدراماتورج بالمسرح

ويكيبيديا وظائف الدراماتورجي في العمل سواء كان في المجال النظري أو في الممارسة المسرحية، يشير أحيانا اليوم إلى المعنى التقليدي لنشاط المفهوم و بناء العمل الدراماتيكي، و أحيانا إلى المعنى المعاصر لأحد العاملين المقربين من المخرج الذي تكون

[1] http://en.wikipedia.org/wiki/dramaturgy,le 21 avril 2017 a 21 :38 .

[2] جون لينارد، محمد رفعت يونس، المرجع في فن الدراما مرشد لدراسة مسرحيات، م س، ص 259.

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/dramaturgy,le21 avril a 23 :56 .

وظيفته بشكل عام إرساء أسس عمل الخشبة و بقدر ما يبدوا هذا الشرح و التفسير بسيطا بقدر ما تبدوا وظيفته الدراماتورج معقدة و تكاد تكون غير معروفة نسبيا، فهي تشير إلى عملية التفكير و التوثيق لإبداع مسرحي، سواء كان راقصا أو أي نوع آخر، مثلما يعتبر " الدراماتورج" في غالب الأحيان بمثابة المستشار الفني و الأدبي، أو الباحث العلمي القادر على الإجابة عن جميع الأسئلة، مثلما يمكن اعتباره خبيرا راقيا و بطلا خارقا فني كما يسميه البعض، و يكتب برامج العروض و الوثائق المصاحبة لها بشكل أكثر عمقا و ينظم الاجتماعات التحضيرية، و ينشط المنافسات التي تجري بعد العروض لمصاحبة الفنانين و الجمهور .[3]

تؤكد كل هده التعريفات استحالة حصر وظيفة الدراماتورج في مجال محددو تعريف معناه، لأنه في نفس الوقت يشتمل على جملة عناصر جمالية و اجتماعية و سياسية و فلسفية و أخلاقية و إنسانية تبحث في علم النص و تطبيقاته و تقديمه و تجسيده و تزيينه، و تعمي بطرق تلقيه و تفسيره، ثم أنه على الرغم من كل ما كتب عنه و فيه و حوله حتى الآن. و هو كثير و في لغات عدة – و على الرغم من كل ما يبدوا عليه من بساطة في المفهوم، نكاد لا نعثر له عن تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه بل لم يوجد له تعريف واحد لا في المعاجم و لا في الكتب الاتفاق عليه اليوم و ذلك بسبب تشظي هذه الوظيفة و اتخاذها أشكالا و أبعادا أخرى كثيرة و متنوعة.[1]

الدراماتورجا المخرج، الدراماتورجيا المؤلف، الدراماتورجيا ألتوثيقي، الدراماتورجيا المشاهد، البيوغرافيا و الإضاءة و التلقي و الخ....

إن أكثر الأعمال الموسوعية المتخصصة في مجال المسرح خاضت في مسألة تعريفية و تحديد معناه، و لكنها اكتفت في النهاية بذكر تاريخه و مكان ولادته و تطوره و اتجاهاته و أشكاله و عناصره مستعينة بتجارب هذا من المخرجين و المنظرين في مجالاته المتعددة و المختلفة، و كلما كثرت الآراء و التعريفات كلما ازداد الأمر غموضا و التباسا و اتساعا في الوظيفة ذات الوقت إلى درجة أن صار لكل مخرج و مجموعة تعريفا خاصا لهذه الوظيفة النادرة في مجال العرض الحي، بحيث أخذت هذه التعريفات في أغلب الأحيان شكل الشكر و الامتنان من قبل (الفنانين إلى الدراماتورجيهم)، و بالعكس (من الدراماتورج إلى فنانيه)، و صارت تعطي الفنانين الكلمة للحديث عن أعمالهم.

[1] خالد أمين، سعيد كريمي، الدراماتورجا الجديدة،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة،ط1، 2014، ص 127.

إن الدراماتورجية لم تبتكر و إنما هي استمرار لمفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح و عناصره، و لهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدراماتورجي قد عرف منذ أرسطو حتى الآن تطورا دلاليا و ملحوظا في المجال المزدوج للفكر و النشاط المسرحي: (إن المصطلح لا يشير إلا للتكوين الأسلوبي و النحوي و لشكلي للنص الدرامي، و بعبارة أخرى إلى بناء النص المسرحي)[1]، و لقد تم اليوم تجاوز هذا السياق الأدبي و الصارم و صار يشير إلى أبعاد أخرى من العمل المسرحي، تكريس نفسها جميعها إلى دراسة الكتابة المسرحية و شاعرية العرض، و هكذا استطاع المفهوم أن يأخذ بعين الاعتبار تحول الأعمال الدرامية إلى نصوص مسرحية و يعرف مثل (المبلغ عن جميع الأنظمة الدلالية المستخدمة في العرض و عن الترتيب و التفاعل الذي يشكل منها الإخراج).[2]

لقد صار الدراماتورج يضع (جسرا بين الكتابة النصية و الكتابة المسرحية (...) و تملك اللغة الخاصة التي تقوم بتحويل الواحد إلى الآخر). إن الدراماتورج في الأصل، وفقا للمركز الوطني الفرنسي للمسرح، هو منتج العمل الدراماتيكي، و في كلمة واحدة هو الكتاب المسرحي. لقد أخذت هذه الكلمة اليوم معاني أخرى تنطبق في الكثير من الأحيان على شخص ليس هو لمؤلف النص، يسمى "مستشارا أدبيا أو مسرحيا"[3]، و يكون مرتبطا بمسرح وطني، أو مركز درامي وطني، أو فرقة معروفة عالميا، و يكون ضمن فريق العمل، و أقرب المعاونين للمدير أو المخرج. عمله كدراماتورج ينبع و يصب في العرض و يمثل نوعا من الباحث و المفكر، و يتقاسم الدراماتورج و المخرج عملية إنجاز العمل المسرحي. الأول يأخذ على عاتقه مسؤولية العمل النظري، في حين أن الثاني يؤمن عملية التحضير المسرحي مباشرة من الممثلين.

تتعدد وظائف الدراماتورج و تتنوع تبعا للمكانة التي تمنح له في المسرح: قراءة المخطوط، و نصوص البرنامج المسرحي، و القيام بالبحوث على وحول العمل، و شرح و تفسير مبادئ بنائه، و تحديد اديولوجية و إعداد لغة مسرحية أو ترجمة المصنف إذا تطلب الأمر ذلك، و إعداد و ترجمة البرنامج و المشاركة في البروفات بصفته ناقدا داخليا، و بلا شك أن يكون هذا المفكر أديبا، و لا يمكننا الوصول إلى هذا المنصب إلا عن طريق الدراسة الأكاديمية الطويلة و الشاقة، و يفترض أن يكون أيضا صاحب معرفة كبيرة تتوزع بين معرفته بالتاريخ و علم جماليات المسرح و الكتابة المسرحية.

[1] UBERSFELD, ANNE, les termes-clés de l'analyse du spectacle , seuil paris1996,p 38-40.
[2] Patrice Parvis ,op- cite, p 357.
[3] Patrice pavis, op-cite, p 359.

لقد ظهر الدراماتورج و لفترة طويلة في شكل واحد: مؤلفا للقصائد الدرامية، و النشاط الدراماتيكي الذي يركز حصرا، و بشكل كبير على تكوين النص وفقا للاتفاقيات الكتابة الخاصة و المحددة في وقت معين.

كما حدد "أرسطو" أسس هذا المفهوم في كتابة "الشعر" من خلال بحثه عن كيفية التي ينبغي أن ترتب القصص، إذ كنا نرغب بأن يكون تكوينها ناجحا، و رفضه لفكر العرض تماما عن الفن و أنه لا يشترك في شيء مع الشعرية، طالما أن المأساة تحقق تأثيرها حتى من دون منافسة، و من دون ممثلين إنه يعتقد أن التكوين ينبغي أن يكون جميلا قبل كل شيء، أي يميل[1] إلى المحاكاة وفقا للقوانين و الطبيعة و ينبغي على الإبداع الشعري في مثل هذه الحالة الامتثال للرموز المرجعية التي تعتمد على المبادئ الفلسفية و الجمالية التي تعتبر ذات أهمية وصلة بالأعمال التي لا تشوبها أية ثنائية (مثل تلك التي كتبها كل من سفوكلس أرسيتوفان. و لقد اعتمد هذا المبدأ على نطاق واسع في الفترة الكلاسيكية في كتاب "الممارسة المسرحية "الأوبينياك" عام 1657، الذي يذكر فيه: (إن الشعراء التراجيديون يأخذون من التاريخ ما يقترحه عليهم،و من ثم يغيرون الباقي لأجل كتابة قصائدهم و إن الذهاب إلى المسرح من أجل معرفة التاريخ ماهي إلى فكرة سخيفة)[2].

للدراماتورج مهمات كثيرة و متعددة و يمكن وضعها في قائمة طويلة ، مع الإشارة بأنه لا يمكن أن تتفق كل هذه التعريف على جميع المهمات، و التي تختلف من مؤسسة مسرحية إلى أخرى و لكنها و بشكل نمطي تضم عملية توظيف الممثلين، و تطوير مسرحيات الموسم المسرحي بحيث يكون هناك تناغم فيما بينهما، مساعدة الكاتب المسرحي في إعادة المسرحيات الجديدة، كما يضع الجدول المسرحي و يشارك في تقديم الخدمات التعليمية، و مساعدة المخرج في البروفات، و التنقيب في المراجع التاريخية عند التعامل مع مواضيع تاريخية، و يكون بمثابة المتحدث الرسمي بلسان الكاتب المسرحي في حال غيابه:[3]

_كما يمكننا أن نضيف مهمات أخرى ارتبطت بمهمة الدراماتورج

مستشار مسرحي، ناقد كاتب مسرحي ، التواصل مع كتاب مسرحيين آخرين، البحث عن أصالة الإعمال المسرحية

[1] يعرف أرسطو في كتابه "الشعر" بأن الإنتاج الفني (الشعري) هو تقليد (محاكاة) لفعل (تطبيق)، و بهذه الطريقة يجعل أرسكو، المحاكاة الطريقة الأساسية للإنتاج الفن.

[2] parvis patrice, op-cite, p (106).

[3] http://en-wikipedia.org/wiki/dramaturgy, le 29 avril 2017a 19 :10.

التشاور في وضع الريبرتوار المسرحي، إعداد النص و الرؤية العامة ، الترجمة و الإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية

التشاور مع الكاتب المسرحي عند كتابته لنص مسرحي جديد، البحث و الاستقصاء في الأمور المتعلقة بالنص

يعقد الدراماتورج حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل المزمع إنتاجه،تقييم النصوص و تكوين حلقة وصل بين المنتج و الكاتب،يعتبر ممثلا لوجهة نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية،في مرحلة ما قبل الإنتاج النهائي يعمل الدراماتورج على قضايا التصحيح ألمشهدي و الإخراج و العرض النهائي،استشعار رغبات الجمهور عند تحديد سياسة العروض في (الريبرتوار) و القيم الجمالية فيبدون ملاحظات على البرنامج المسرحي.

وأخيرا يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب بل و للمصممين، و الممثلين و القائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية.

نلاحظ من خلال استعراض هذه القائمة الطويلة من المهمات أن هناك تشبعا في هذه المهمات و الذي كان نتيجة طبيعية لمهمة تسعى إلى استغلال أي شيء في المسرح من أجل إيصال رسالة إلى المتفرج فأي تفصيل دقيق في الأزياء أو الديكور أو حتى في أي عنصر من عناصر السينوغرافيا الأخرى، و يمكن أن ينقل رسالة ما إلى الجمهور، فمن الطبيعي أن يقوم الدراماتورج باستغلال أي أسلوب فني أو أسلوب أداء تمثيلي يضمن له إيصال أفكاره بشكل أكثر تأثيرا الامر الذي أجاز له في شؤون الأداء التمثيلي و الإخراج كذلك، فهو بمثابة المؤلف (المايسترو) لمجموعة عناصر العرض المسرحي، و هو الضامن لإيصال الأفكار بشكل فني بعيدا عن المباشرة، بحيث يدفع الجمهور، أو يثير فهم الرغبة بالتغيير.

و الدراماتورج و كما ذكرنا سابقا بأنه ناقد بدرجة الأولى، فإنه يقوم بقراءة العرض قراءة نقدية و تكون هذه القراءة تحت إشراف المخرج و يقدم فيها الدراماتورج مقترحاته حول العرض و ما يكتنفه من غموض أو أي خلل، لأن صفته هو استكشاف سياقية النص و العرض المسرحي فهو الخبير المقيم على مادية الاجتماعية و السياسية و الأسس النفسية للشخصيات بالإضافة إلى النظر الفني للمسرحية.[1]

[1] خالد أمين: سعيد كريمي op cit ، الدراماتورجيا الجديدة، ص 114.

المطلب الثاني : أنواع المقاربات الدراماتورجية و تعدد صور الدراماتورج

تعتبر مهنة الدراماتورج مهنة ذات طبيعة متغيرة و متطورة و تحددها خصوصية العمل حول النص و أيضا طبيعة العلاقة مع العمل الفني و بلاخص مع المخرج و أحيانا أيضا مع المؤسسة المنتجة للعرض. هناك جملة من التصنيفات المقترحة من طرف الباحثين لهذه المهمة أو الوظيفة و تختلف حسب رؤية كل باحث أو كاتب و مرجعيته،لدى سوف نقترح بعض

أنواع الدراماتورج:

1- الدراماتورج الموثق:

و الذي يهيئ بحثنا عن النص و المؤلف و يقترح نصوصا قريبة موضوعا و شكلا من المسرحية، كما يقدم أيضا وثائق سمعية بصرية تطعم عمل المخرج و الممثلين.

2- الدراماتورج المقتبس:

و الذي يقوم بمسرحة نصوص غير مسرحية يشتغل على التركيبة العامة، يحدد الفقرات و التقطيع و يختار العقدة كخيط رابط للبحث في عمله عن البعد الدرامي و المسرحي و إعادة صياغة نفس القصة بتركيبة مسرحية.

3- الدراماتورج الإنتاج:

فكان عمل الدراماتورج هو الإنتاج الفكري تقتصر على الإضاءة الفكرية للنص المسرحي إذا فهو مسئول عن اختيار النص و التوقيت و إعداد الريبرتوار و إجراء البحوث التاريخية و تحضير الدعاية.[1]

4- الدراماتورج المنصة:

[1] إلياس ماري: حنان حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص 204.
[2] الحوار المتمدن،العدد3486،15-05-2017

حيث يكون عمل الدراماتورج أكثر واقعية في مجريات العمل، و هذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع الممثل و المخرج و السينوغراف.[1]

5- الدراماتورج المتفرج:

و الذي يسبق أفق انتظار الجمهور و يوجه اختيارات العرض الجمالية و الأيديولوجية نحو أمساس الجمهور و أسئلة المجتمع، و يقترب الدراماتورج هنا من عالم الاجتماع الذي يستحضر في رؤيته الجديدة التي تربط بين الفن و المجتمع.

6- الدراماتورج الكاتب:

و هو عنصر مندمج في فريق العمل الفني لا يعيش عزلة الكاتب في مكتبه و يبقى قريبا من عملية الإخراج و من إنجاز العرض، كما يبقى أيضا منضما لقضايا و مخيلة الجمهور و المخرج .

7- الدراماتورج الارتقائي:

هذه الوظيفة تفتح أفاق في كتابة المسرحية و مسايرة الأفكار الطليعية المتكتمة و هذا النوع من الدراماتورجية هو في الغالب أساتذة في فنون الكتابة المسرحية و على معرفة وثيقة لمختلف مدارسها و توجهاتها.[2]

و يمكن أن نضيف لهذا التصنيف " الدراماتورج المخرج" و الذي يجمع الكتابة و التحليل و الإدارة و الإخراج، و من بين الأسماء التي تجسد هذا الكاتب و المخرج الألماني "بروتولدبريشت".[3]

هذا التصنيف -رغم انه انتقائي و عام- فإن يقرب من طبيعة و خصوصية هذه المهمة الملتبسة و التي ربطناها في البداية بالشخص و طريقة عمله بالأساس.

يعد عمل الدراماتورج عمل متشعب و مرتبط برؤية وأسلوب المخرج، فعمله مرتبط بمجالات متنوعة و متعددة فإن كان النص المختار ثابتا و كاملا فهو يبحث عن معاني، و لكن مع مراعاة المعطيات الثابتة، أما إذا كانت المادة المشتغل عليها

[1] الحوار المتمدن،العدد3486،15-05-2017

[2] ماري لوكهارس، المرجع في فن الدراما: تر: رفعت محمد يونس،المعهد العالي للثقافة مصر 2009 ص 206.

[3] شاعر و كاتب و مخرج مسرحي ألماني، يعد من أهم كتاب المسرح في القرن 20، ولد لوجسبورغ (1956/1898).

عبارة عن نص منفتح أو على شكل شدرات فإنه يقوم بعمل التركيب و الإعداد فيحدد مواقف و خطابات و أفعال و رغبات، و يدمجها في بنية حكائية تحمل معنى من ظلال الشكل و المضمون بالإضافة لتملك تقنيات الكتابة الدرامية، و لابد أن تكون لدى الدراماتورج معرفة و وعي بالمرجعية الثقافية للملتقى و لشكل التلقي و الفهم لأسئلة النص، فهو بشكل أو بآخر يقوم ببناء جسر عبور النص إلى المتلقي، و يقوم بإضافة النص من زاوية معينة فيرعى رفيعا يندمج في مخيلته، و في الأخير فإن الدراماتورج هو رجل الظل المتفرج داخل المجموعة، يبرز الاختيار و يدقق المعنى، كما يشكل المتفرج الأول الذي يمكن أن يتحول إلى ناقد ليحصن عملية التلقي لدى الجمهور...[1]

8- الدراماتورج المخرج:

يحل الدراماتورج المخرج في المسرح محل الكاتب الروائي، فهو يخلق إطارا و يركب حكاية و يربط بين أجزائها، يقترح قراءته الخاصة لمضمون القصة من خلال عملية المسرحية، و لكنه بإلزامية المسرح، و التي تتمثل في (محاكاة أفعال – مواقف درامية مبنية على صراع و لها حركية و تطور في الإيقاع، زمان مختزل، علاقة مباشرة مع الجمهور....) و بهذا الشكل يتم المرور من الصيغة المركزة على السرد و القريبة من الملحمة و التي تميز الرواية إلى الشكل أو الصيغة الدرامية... فهو يقوم بإعداد الكتابة مع الالتزام بعالم الرواية و لغة المسرح.

المطلب الثالث:الدراماتورج في المسرح العربي

لا اعتقد أننا عندما نتطرق إلى موضوع الدراماتورج و البحث الدراماتورجي في المسرح العربي، يعني أننا نحاول تأكيد وجوده على العكس إن في ذلك نوع من التأكيد على عدم وجوده، و ي ذات الوقت لا يمكننا أن نطرح الموضوع نفس الطريقة و الكيفية التي تتناول فيها موضوع الدراماتورج و دوره و أنواعه في المسرح الغربي، الذي اختلف و تطور من بلد لآخر وفقا للعديد من السياقات و الرؤى لا سيما أن الكل يعرف بأن المسرح في الوطن العربي و ليس المسرح العربي لأن هناك فارق كبير بين التسميتين حيث تؤكد الأول على أن المسرح في شكله و مضمونه قد انتقل من الغرب إلى أنحاء الوطن العربي عبر قنوات متعددة و مختلفة فيها تأكيد ضمني أيضا، على أن الظاهرة في نهاية المطاف عي غريبة بامتياز أما التسمية الثانية

[1] المرجع نفسه، ص 222.

"المسرح العربي" فتشير إلى خصوصية الهوية العربية التي عمل على إثباتها الكثير من الباحثين و الكتاب بالتجائهم إلى التاريخ و الموروث الأدبي و فن السير ة الحكايات ....الخ التي تحتوي على بعض المظاهر القصصية الدرامية القريبة أو التي تشبه ملامح الدراما الغربية الأرسطية و لكن بالاعتماد على النموذج الغربي و تقسيماته و مدارسه المتعددة، و لقد قام المؤسسون من المسرحيين العرب على تقليد و نقل التقاليد المسرحية الغربية مع تغيير أسمائها و أحداثها و معالجاتها،[1] و هذا ما عرض الكثير من المصطلحات و المواضيع و المفاهيم إلى الكثير من التغيير و التحريف و الترجمات البعيدة أحيانا عن تعريفاتها الحقيقية، و جعلها تأخذ سياقات أخرى غير مألوفة و واضحة مثل (مصطلح التجريب) و (الفضاء المسرحي) بأنواعه الذي اختلف الكثير من المسرحيين على تسميته، و كذلك التخبط بين مفهوم الدراماتورج و البحث الدراماتورجي متناسين أن الدراماتورج هو المؤلف الأصلي للعمل الدراماتيكي في مفهوم الكلاسيكي، و قد قاموا بإعطائه مرادفات اصطلاحية غير دقيقة و مهمة لا تشير[2] بالضرورة إلى الدراماتورج الأول الذي هو المؤلف و وظائفه، و لم يفصلوا بينه و بين التحليل الدراماتورجي الذي يعين بالممارسة النقدية التي تقوم بتقديم و تقويم الفن المسرحي و بلورة الأدوات الضرورية للعرض و لقائه و التقائه بالمتلقي.

لقد حاول بعض الباحثين أو يسقطوا مصطلح الدراماتورج و التحليل الدراماتورجي على طرق مسرحية مختلفة، بين المفهوم الكلاسيكي و الحديث للدرامتورج و بتقريبهم على سبيل المثال بين مفهوم الإعداد المسرحي و عمل الدراماتورج المعد، و يعتقد على الرغم من هذه القرابة الممكنة لنوع من أنواع الدراماتورجية فإنها تبقى تسميه غير دقيقة، و ذلك لأن الإعداد المسرحي كما هو مفهوم في المسرح العربي، يشير إلى عملية تدريم العمل الروائي أو القصصي أو الحديث السياسي و إلى آخره، حيث ينتهي عمل المعد بمجرد ما يسلم هذا الأخير النص إلى المخرج و فريق العمل[2].

إن هذا العمل يشبه إلى حد كبير عمل المؤلف، في حين أن الإعداد الدراما نقدي لا يتوقف عند هذه الحدود الضيقة، و يذهب بعيدا في مساهمته بشكل مباشر و غير مباشر في عملية تفسير و شرح المفاهيم الجمالية و السياسية و الاجتماعية و التاريخية للعمل، و يقوم بمناقشتها مع فريق العمل سواء أثناء عمل الطاولة أو البروفات و السهر على كيفية إلقاء بعض المقاطع المسرحية و دلالاتها النحوية وفقا للتفسير الإيديولوجي للنص و علاقته بالمتلقي بالوقت الحاضر، و هذا بحد ذاته

[1] خالد أمين و سعيد كريمي، الدراماتورجيا op-cite ، ص 131.

[2] patrice pavis, op-cite, p 2169.

ما يتجاوز عملية الإعداد المسرحي كما هو مفهوم عربيا، إذن إن الإعداد المسرحي و الإعداد الذي يقوم به الدراماتورج المعد يكاد أن يكونا مختلفان كثيرا في شكلهما و مضمونهما لأن هذا الأخير يخضع لتقاليد مسرحية تجعله مشاركا و فعالا في جميع مراحل العملية المسرحية من بدايتها في حين أن الأول تنتهي مهمته عند تسليم النص، و إن حدث و وجدت بعض الاستثناءات، فتظل نادرة و لم يؤسس لها منهجا معينا يسير عليه المسرح في الوطن العربي.

و لا شك أن هناك تجارب مسرحية عربية استثنائية حاولت أن تمارس نوع من الدراماتورجية وفقا للتقاليد الصحيحة، و خاصة تلك التي تتعلق بالمخرج الدراماتورج.[1]

الدراماتورجيا في الجزائر

يتأثر كل مجتمع بالمجتمع الآخر، يأخذ منه و ينقل علومه و معارفه و ربما ينقل أمورا أخرى أبعد من المعارف، تلك هي العلاقات الإنسانية بين الشعوب و الأمم و التي تبحث عن روابط يسبغ بينها التعارف و الأمن و الاستقرار، و نجد في القرآن الكريم دعوة صريحة لهذا التعارف حيث يقول تعالى: "و جعلناكم شعوبا و قبائل لتعارفوا"[2]، إن مذار التعارف في الآية الكريمة بين حالات تعاونية شتى تقوم بين الأمم المختلفة لذلك تعددت صور تعاون الناس فيما بينهم في مختلف الأمور الحياتية المادية مثل التجارة و تبادل السلع و الاستهلاك، و من منظور آخر و هو الأهم نقل المعارف و الرؤى و التصورات الإنسانية تفي مجتمع ما إلى مجتمع آخر، فانتقلت المعارف الإنسانية في المجالات المتعددة، فيما يخص الإنسان العربي من القدم كان يؤثر و يؤثر بالآخر في حدود ما لديه من طاقة مادية و معرفة إنسانية، و نجد أن اللغة هي السبيل الأمثل للتداخل و التمازج بين الشعوب، هناك كلمات غير موجودة في اللغة العربية، و كلمات عربية موجودة في اللغات الأخرى، و هذا ناتج عن الاحتكاك بين الشعوب و هذا الاحتكاك مادي و معرفي، فانتقلت معارف مختلفة إلى العرب و انتقلت إلى أروبا في ميادين متعددة مثل الطب و الفلسفة و الرياضيات و الكيمياء و الفلك و الأدب.[3]

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط2، العدد 25، الكويت، 1990، ص 462.
[2] سورة الحجرات، الآية 13.
[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار المغرب الإسلامي، ط1، بيروت، ، 1998، ص 215.

في نهاية هدا المبحث لا يسعنا إلا القول أن الدراماتورجيا و عمل الدراماتورج كان لهما دور كبير في قيادة وتطور المسرح مند القدم ,لكنهما مهدا الطريق لظهور منافس شرس كاد خلال فترة ما أن يزيلهما من الوجود حتى أصبح الحديث عن موت المؤلف أو الدراماتورج و هدا المنافس هو المخرج الذي سوف نتطرق للحديث عنه في المبحث الثاني لهدا الفصل.

المبحث الثالث: الإخراج المسرحي

تقوم مهمة المخرج أساسا على جعل النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة، باختيار الممثلين و الديكور و الإكسسوار و تصميم الإضاءة و الضلال و ترتيب حركة الممثلين و دلك في إطار العملية الإخراجية التي تبدأ بالفهم لتنتهي ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي و بنائه على أسس النص المكتوب حتى يتضح مفهوم الإخراج سنحاول أن تتبين مفهومه كما جاء في أهم المعاجم.

المطلب الأول: تعريف مصطلح الإخراج

لغة:

ورد في معجم الرائد: أن لفظ أخرج يعني:

"خرج: خروجا و مخرجا، برز من داخله إلى الخارج"[1]

أما بالنسبة لمختار الصحاح:

"خرج من باب دخل و (مخرجا) أيضا، و قد يكون المخرج موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا، و هذا مخرجه.

و المخرج بالضم يكون مصدر إخراج، و مفعولا به، و اسم مكان، و اسم زمان، يقول (أخرجه) مخرج صدق و هذا (مخرجه).

[1] جبران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين ، ط3، كانون الثاني، بيروت ، 1978 ، ص 617.

(و الاستخراج) كالاستنباط و (الخرج) و (الخراج) الإتاوة جمع الخرج (أخرج)".[1]

كما ورد في القران الكريم في قوله تعالى: "أم تسألهم خرجا فخراج ربك خير".[2]

و قال أيضا: "فهل نجعل لك خرجا".[3]

أما المعجم الشامل فورد فيه معنى الإخراج كما يلي:

"خرج: خروجا، المخرج، أيضا موضعه و بالضم مصدر أخرجه و اسم المفعول، و اسم المكان، لأن الفعل إذا جاوز الثلاثة، فالميم منه مضموم تقول هذا مدحرجنا و الخرج الإتاوة".[4]

-مفهوم الإخراج اصطلاحا:

ورد في المعجم المسرحي أن مصطلح الإخراج:

"مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقبلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و يدل مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمات، على تنظيم مجمل مكونات العرض من: ديكور، موسيقى، إضاءة، أسلوب أداء و الحركة و صياغاتها بشكل مشهدي و هذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤيته متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج و تحمل توقيعه".[5]

في بداية الأمر كان الإخراج عملية ثانية أي موالية للنص المسرحي تعني بتحويله إلى عرض لكن سرعان ما تطورت و أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص

[1] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، ،دمشق ، 2001، ص 171-172.
[2] سورة المؤمنون: الآية 72.
[3] سورة الكهف: الآية 94.
[4] محمد سعيد إسير، بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية و مصلحاتها، دار العودة، بيروت، ط1، 1981 ، ص 120.
[5] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحيخ مصدر سابق، ص 8.

المطلب الثاني: تطور الإخراج المسرحي عبر العصور

لم يكن المسرح بشكله الأولي يعني شيئا بالنسبة للنقاد و المؤرخين، ذلك أن هؤلاء لم يهتموا كما جاء في كثير من الدراسات بالممارسة المسرحية، فقد انصب اهتمامهم على التحليل الأدبي الحديث، لأن المسرح فن لم يكن ليدخل إلا في ركاب الأدب الدرامي، أو تفسير الشخصيات .

يرى احمد زكي أن" و حتى المائة سنة الماضية، لم يكن الإخراج معروفا أو موصوفا أو يدخل في دائرة الفن المسرحي و قليل ما كان مسجل عن طبيعة المسارح و الإخراج بشكل إجمالي و المؤرخون الباحثون في تفصيلات القرن الخامس قبل الميلاد في المسرح الأثيني أو في المسرح العام البريطاني في لندن نفي القرن السادس عشر، مضطرون إلى التخمين و الالتفاف حول أجزاء قليلة احتوت بطريقة الصدفة بعضا من المعلومات".[1]

و يعني احمد زكي بقوله أن الإخراج قبل القرن التاسع لم يكن على مستوى الملاحظة لأنه لم يكن ربما هناك من يثير هذا، لأن فناني المسرح و الجمهور، لم يكونوا على اهتمام بأصالة الاقتراب الجديد الذي هو سمة المخرج اليوم لدا سوف نتطرق إلى تطور الإخراج عبر مختلف العصور.

1- المسرح الإغريقي و الإخراج:

قد يكون الحديث عن تاريخ بداية الإخراج المسرحي اليوناني القديم كما يشير الدارسون عائد إلى الدور البسيط الذي يقوم به المخرج ممثلا في "تنظيم و إدارة آليات العرض المسرحي مثل دخول الكورس، و إشعال البخور.... و وضع أكاليل الزهور".[2]كان هدا دور بسيط و يقوم به ربما الشاعر المسرحي نفسه أو أحد مساعديه، فقد لقب "أسخيلوس Exkhilos" بلقب الأستاذ لأنه كان بوجه الممثلين و هو أمر طبيعي لأن المساحة بين الكلمة المكتوبة و الكلمة المسموعة، كانت شبه منعدمة، فقد لقب بأب المسرح لأنه كان شخصا فريدا من نوعه أي أن الإخراج المسرحي بهذا العمل يجعلنا تتبين

[1] أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،1989، ص 10.
[2] محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، دار الشرقيات للنشر و التوزيع،القاهرة،مصر،2005 ،ص 16.

طبيعة الإخراج المسرحي الذي كان يتألف من توجيهات تعليمات ثاقبة، بمعنى آخر إن المخرج بهذا المفهوم لم يكن مبدعا بل كانت له وظيفة ما ينفذها طبقا للتعليمات أي أنه يقوم بمهمة التصحيح.

لم يكن نموذج المخرج قبل التاريخ ممثلا فقط في "أسخيلوس " الذي كان يعمل على تدريب ممثليه و على إلقاء الشعر و حركات الرقص فقد انطبق هذا الأمر أيضا على بقية كبار المسرحيين أمثال "صوفوكليس Sophoklis" و غيره ممن تبنوا الإخراج في صورة جد بسيطة، أي أن نموذج المخرج، ربما كان هو المؤلف نفسه و إن لم يكن هو المؤلف فمن المحتمل أن يكون شخصا آخر، يعرف ما يريده المؤلف بالضبط و بالتالي يعرف الممثلين و يعرف كيف كان يمثل الدور، كما كان يعرف كيف كان ينطق الكلام. "إن تنفيذ العرض المسرحي في المسرح اليوناني كان يقع على عاتق الكاتب و لذلك كانت النصوص تكتب بناءا على شكل المكان و الإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ و هو ما أشار إليه "أرسطو Aristote" (384،322ق.م) في كتابه فن الشعر عند تنظيم المناظر و الحيل لجزء من العمليات المسرحية".[1]

2- المسرح الروماني والإخراج:

يشير الاستعراض التاريخي في المسرح الروماني إلى وجود شخصية فنية تقوم على أداء وظيفة الإخراج المسرحي فوضح "أحمد زكي" "لن ندعم الوسيلة في إمكانية استنتاج وجود تلك الشخصية - كما تصورت و لاحظت، فظاهرة تحويل مكان الأركيسترا مثلا في أحد المسار الرومانية إلى حفرة تفيض بالماء و تطفو على سطحها بعض القوارب التي تشتبك مع بعضها البعض في معركة حربية لدليل على وجود شخص ما يقوم بإعداد و تنفيذ هذه العملية المسرحية كما يقوم بها مخرج معاصر"[2] و عليه، أليس ما وضحه "احمد زكي" في هذا القول يؤكد على وجود شخصية المخرج الذي يستطيع أن يحقق هذه الصورة الجميلة بشكل احترافي كما هو حاصل في عصرنا الحالي.

[1] ماري إلياس، و حنانا قصاب حسن: المعجم المسرحي ،مصدر سابق، ص 8.

[2] أحمد زكي: الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الإبداع،المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1989،ص 17.

3- مسرح في العصور الوسطى والإخراج:

كان للمسرح في العصور الوسطى ارتباطا وثيقا بالكنيسة و المتتبع لمراحل تطور فن المسرح بصفة عامة، و فن الإخراج بصفة خاصة، يجد أن طريقة تقديم المسرحية قد ظلت على حالها لعدة قرون.

"لقد كان رجال الدين و الكهنة يقومون بترويج تعاليم الكنيسة فتحملوا عبء الأداء التمثيلي، فوظفوا الحركة و الإيماءة و سائر عناصر التعبير المسرحي بصورة بسيطة يفهمها العامة من الناس"[1] و عليه نقول أن العروض المسرحية ربما كانت تستهدف أكثر ترويجا الأفكارالدينية، إذ يعمل أصحابها على تقديم الموعظة و الإرشادات.

4- المسرح الإليزابيثي و الاخراج:

برز دور "وليم شكسبير في هدا المسرح و توحدت شخصية المؤلف و منظم عرض المسرحي، بل ان دوره كمخرج و وعيه المسرحي، يتضح أكثر من خلال فقرته التي أوردها في مسرحيته "هاملت" (أرجوكم ان تلقوا العبارة كما نطقت بها امامكم، بلسان هادئ أما إذا تشدقتم بالألفاظ، كما يفعل الكثير من الممثلين، فإني أفضل أن يلقى كلامي منادي المدينة، كذلك لا تسرفوا في الاشارات كمن بيده منشار ينشر به الهواء، بل يجب عليكم وسط الطوفان و العواصف و في حومة الغضب أن تصطنعوا الهدوء و الاعتدال، كذلك لا تسرفوا في الهدوء، و اجعلوا من فطنتكم رائد لكم بحيث يكون تمثيلكم مطابقا للكلام و الكلام مطابقا للتمثيل مع العناية الخاصة بألا تتجاوزا حدود الاعتدال الطبيعي لأن كل نوع من الغلو خروج على أغراض التمثيل الذي يهدف دائما إلى كونه مرآة تنعكس عليها الطبيعة".[2]

و يمكننا أن نستكشف من هذا القول أن "وليم شكسبير William Shakespeare" لم يكن كاتبا، فقط و إنما كان رجل مسرح (Un Home De Théâtre) بالمعنى الشامل، فشخصيته تتضح من هذا القول، لجمعها معدة مواهب فنية، إنه يعي و يدرك كيف يوجه ممثليه و يقدم نصوصه بشكل جيد، و يعود هذا أيضا إلى كونه ممثلا و دراماتورج، و

[1] عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مشارح الهواة و المحترفين،، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1989 ص 37.
[2] وليام شكسبير: (هاملت)، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة ، 1982، ص ص 111-112.

صاحب مسرح، إذا لقد تعددت و شكلت منه شخصية فنية لا يقتصر دورها على تنظيم آليات العرض المسرحي فقط و إنما تتجاوز إلى أبعد من ذلك .

كما يمكن أن نشير أيضا في هذا الجزء إلى مسرح الشرق بقيادة "زيامي Zemi" في المسرح الياباني، و الذي يحاول من خلاله أصحابه صياغة قواعد أدائه يتبعها الممثل و ذلك بتحذير الممثلين من الوقوع في دائرة النمط و التكرار أي انه يعمل على حث ممثليه على إيجاد مدخل إنساني للشخصية على خشبة المسرح و بالتالي يحقق نوعا من التحديد غير المألوف"[1] و هي فكرة توافق أفكار مخرجي العصر الحديث أمثال "ستانسلافسكي Stanislavski" و "فاختانجوغ Vakhtangov" الذين يحرصون على أن تكون التدريبات الممثل من أهم الواجبات التي ينبغي على المخرج أن يقوم بها .

و لا يمكن أن نختم هذه المرحلة قبل ذكر : "يوهان فولفانج جوته Yohan Volvanck Goteh" حيث حرص هذا الأخير معلى اختيار النصوص الجيدة و الممثلين الجيدين و ذلك بتنمية مهارات ممثليه. بتوظيف الإيماءات و التعبير الحركي و لعل تفضيله لمناظر الكلاسيكية الجديدة في عمليته الإخراجية كانت علامة فارقة أكد الدارسون أنها تحسب ل: "..... إن توجيهاته ، قد تجاوزت الاهتمام بالممثلين إلى ألوان وملابسهم و انتقائها".[2]

كانت هذه إذا أهم التطورات و المنجزات التي حققها هؤلاء الرواد المسرحيون في عالم العرض المسرحي إذ كانت الرؤية هنا جد محدودة بالمقارنة مع ما سنستعرضه حول تطور فن الإخراج الحديث. لأن سيطرة ما يسمى (بمفهوم الممثل النجم) التي استأثر العمل المسرحي بها، قد دامت بفترة طويلة بل لقد سخر العمل المسرحي هذا المفهوم لخدمة طاقاته الفنية و صار من الضروري إعادة النظر في آليات العرض المسرحي و النظر إلى خشبة المسرح من زوايا مختلفة تختلف عما كانت عليه في القرن الخامس عشر .

[1] محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي ،مرجع سابق، ص 17.

[2] عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مسارح الهواة و المحترفين ، مرجع سابق، ص 40.

5-الإخراج في العصر الحديث:

مهدت السنوات المبكرة من القرن العشرين، ظهور كتابات المنظرين المسرحيين التي حملت بين طياتها دعوة لوجود وحدة فنية بين عناصر التعبير في العرض المسرحي و هو مبدأ أساسي، قد كشف على الطبيعة الوظيفية للمخرج أو بالأحرى على مفهوم الإخراج في حد ذاته، هذا الفن الذي لم يعد فنا تعليميا و إنما عملية إبداعية مستمدة من المسرح أو العرض المسرحي بشكل خاص، إذ أصبح من المألوف أن يتوفر العرض على قيادة تقنية تمكنه من حل تلك المشاكل التقنية لتقدم صورة مسرحية تتحد فيها عناصر التعبير في العرض المسرحي، يضاف إليها التغيير الحاصر في تركيبة الجمهور و تنوعه و ذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة و مع مختلف التحولات الأخرى على الانواع المسرحية و كل هذه الامور و من هذا المبدأ انطلق الكثير من المخرجين في تشكيل عقيدتهم المسرحية و هو مبدأ تأثر به "أندرية أنطوان André Antwan" في باريس الذي أضفى على المسرح طبيعة جديدة و بساطة و عقيدة (بمسرحية الحر) (Théâtre libre) الذي أسسه عام 1887م و الذي أكد عليه في كتاباته المنشورة في "أحاديث حول الإخراج سنة 1903"[1] التي تعتبر من الوثائق الهامة محول بداية التفكير في الإخراج كوظيفة مستقلة.

المطلب الثالث:ماهية المخرج

يلقب المخرج بالفيلسوف و الساحر الذي يبعث الحياة في العرض المسرحي، فكلما كان المخرج كذلك كلما ساعد ذلك على رفع العرض المسرحي إلى المستوى الفني الرفيع لأنه يكون بهذا العمل قد حقق المعادلة الصعبة و هي الترفيه و الفكر معا و قد وصف المخرج المعاصر "ستانسلافسكي Stanslaveski" المخرج بقوله: (أن المخرج كائن ذو ثلاثة وجوه، المخرج المفسر، المخرج المرآة التي تعكس خصائص الممثل الذاتية، للمخرج للنظم للعرض المسرحي بكامله"[2] و طبعا هذا القول يظهر ما يراه، لأن الوجه الثالث، أي أن المخرج المنظم للعرض هو ما يراه، لأن الوجه الأول و الثاني ستران في الممثل، لعل مهمة

---

[1] عمر فؤاد دوارة: المرجع السابق، ص 08.

[2] كونيستانس ستانسلافيسكي: إعداد الدور المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973، ص 765.

المخرج لا تقتصر على تجسيد النص الذي كتبه المؤلف و إنما تتعداه إلى ابداء وجهة نظره الفنية بأسلوب فني يحرم أهداف المؤلف و هنا يظهر وجه المخرج المفسر فعمل المخرج هنا هو البحث عن أفضل الأساليب لتجسيد هدف الكاتب برؤية معاصرة تثير اهتمام المتفرج المعاصر.

1: قراءة المسرحية

تعد هذه المرحلة من أخطر المراحل في سير المخرج الفنية، أو بالأحرى في مراحل الإخراج ذلك أن هذه المرحلة هي نقطة البداية، فهي القراءة الأولى للمسرحية التي يريد إخراجها. فهذه الأخيرة تلعب دور الأكبر في تكوين الانطباع الفكري و الروحي تجاه العرض المسرحي الذي يجسد تلك المسرحية و بالتالي يساعد في عملية الخلق الفني و حتى يتسنى للمخرج تحقيق ذلك عليه طبعا أن يوفر الجو و المكان الملائم، فيكون ذلك على طاولة العمل واضعا تحت يده قلما و ورقة لتدوين كل ما يخطر على البال من ملاحظات و أفكار تغني النص، أو ربما تساؤلات حوله العرض المسرحي (و القراءة الأولية للمسرحية لا تكفي، لأن هذه القراءة لا تتعدى تحديد الخصائص العامة للمسرحية و الخطوط العريضة للأحداث، لأن أهم التفاصيل لا يمكن الوقوف عليها بسهولة).[1]

هذا يعني أن قراءة المسرحية مرة ثانية تنتج للمخرج كشف بعض الأمور الغامضة من قبل سلوك الشخصيات أو مجرى الإحداث و طبعا لا ينبغي للمخرج أن يتسرع في تثبيت كل شيء، إلا بعد قراءات متعددة، ليتمكن من فهم الكاتب فهما واضحا و تحديد أسلوبه و إذا كان بعض الكتاب الموهوبين لا يعرفون سر إبداعهم الفني. و هو طبعا ليس من اختصاصهم لأن هؤلاء تتحدد مهنتهم في تجميع جملة من الطباع و الأفكار و الإحداث الاجتماعية و السياسية فإن مهمة البحث عن مفتاح لمعرفة هذه الأفكار هو من اختصاص المخرج الذي حينما يتمكن من معرفة ذلك السر، يسلمه إلى الممثل مع الإشارة إلى أنه من الضروري أن يتمكن المخرج من إيجاد المفتاح المناسب .

[1] ألكس بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر: منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 279.

2: تصور الشخصيات

لا يمكن المنهج الإخراجي أن يكون وصفة جاهزة، تطبقها متى نشاء فنقطف ثمارها على الفور، إذ أن الإخراج ليس معادلة رياضية أو تركيبا كيماويا كما لا يعني أن المخرج بمجرد ما يقرأ المسرحية و يستوعبها و يفهم المؤلف و يجد أسلوبه أن يبدأ بالتنفيذ، لأن الحقيقة التي أشار إليها الناقد هي أن للمخرج طريقا يتبعه، و وظيفة المنهج الإخراجي، تسليط الأضواء على هذا الطريق، أما عملية إبداع الشخصية و حالات الإبداع و ماهيته فهي من خصائص موهبة المخرج الذاتية و دليلنا في ذلك، أننا لو أعطينا مسرحية واحدة لعدة مخرجين بغية إخراجها سنرى أن لكل واحد منها خياله الإنساني و آفاقه الثقافية و خلفيته الفكرية و أمور جمالية و هذه الأمور طبعا لا يمكننا السيطرة عليها دائما و هي تختلف بين إنسان و آخر، و باختلافها يختلف مستوى الموهبة و المقدرة الفنية، ثم أن هذه الأمور ليست بالسهلة أو البسيطة بل تحتاج إلى تفكير و معاناة و بقدرة ما نبذل من جهد و بقدر ما نصل إلى حلول أفضل و أمتع، لذا يقال أنه بقدر ما تكون المسرحية صعبة بقدر ما تسفر عن عرض شيق "ثمة مخرجون و ممثلون يحددون الشكل المسبق للشخصية المسرحية منذ القراءة الأولى أو الثانية و يكتفون بهذا التصور و يرتاحون إليه".[1]

و لعل هذا التصور السريع إن ذل على شيء فغنما يدل على أنه ارتسمت في ذهن المخرج شخصية معروفة لديه قريبة في أوصافها من تلك التي تعرف عليها من خلال النص و التي يريد تجسيدها "و كأنه بهذا التصور يكبح الابداع الفني لدى المخرج".[2]

و يقصد هذا الابداع ذلك الذي يجب أن يتحقق و يتطور ضمن دراسات و تجالاب و عن طريق التحليق في آفاق الفكر و الخيال و يقودنا هذا الأمر إلى تبيان أن المخرج قبل أن يجسد مسرحيته ينبغي أن يكون قد أطلع على سيرة المؤلف، رسائله مذكراته ثم يدرس عصر المسرحية. يليها تحليل أحداثها و من ثمة وضع هدف أعلى للمسرحية و تحديد علاقة كل شخصية مع غيرها و بالتالي تحديد حوار داخلي، انتهاء بتاليف سيرة حياة للشخصيات و متابعة هذه السيرة حتى بعد إسدال الستار و عليه، إذا ما انتهى المخرج من تحديد ما سبق ذكره، يكون بذلك قد حرك مشاعره و أفكاره و احاسيسه و ربما

[1] كونستانس ستالافسكي: مرجع سابق، ص 25
[2] المرجع نفسه، ص 26

أصبح في حالة تحقيق له الانسجام الكامل بين الفكر و الروح، بمعنى آخر قد يبدأ في رسم الخطوط عريضة للشخصيات المسرحية "بعد تحليل المسرحية و بعد وضوح معالم شخصياتها تمكن المخرج أن يفكر بتوزيع الأدوار على الممثلين و لكن هذا لا يعني أن صورة الشخصية التي رسمها و حددها هي صورة نهائية"[1].

بمعنى آخر، الشخصية تتطور منطقيا من خلال سير الأحداث و من الصعب في الحياة العامة أن نحدد و نعرف شخصية ما نرسمها دقيقا حتى و لو كانت هذه الشخصية من أقرب المقربين لنا إن كل لقاء جديد مثلا حتى مع أي صديق قريب يظهر لنا مفاجآت تدعنا تغير بعض العلاقات و كثيرا ما يحدث لنا أن نفاجأ بتصرفات غريبة من قبل هذا الأخير.

3: تقسيم النص المسرحي:

يرى أصحاب هذا الفن أن تقسيم النص المسرحي يخضع لطرق متعددة منها تقسيم النص حسب المناظر، أو تقسيم النص حسب دخول الشخصيات و خروجها أو تقسيم النص حسب الإحداث.

و يرى البعض الآخر أن أفضل الطرق هي تلك التي تخدم الهدف الأعلى، ألا و هي تقسيم النص إلى أحداث "إن الهدف من تقسيم النص هو سهولة المعالجة و التحليل و بالتالي الاستيعاب من قبل المخرج و الممثل".[2]

لعل هذا الفعل سينعكس على المتفرج الذي سيتفاعل مع أصغر التفاصيل و يدرك مغزى كل مشهد و ما يحمله كل جملة و كل كلمة و أحيانا ما تتضمنه فترات الصمت.

بعد الانتهاء من تقسيم النص يخضع المخرج أحداث النص إلى وضع أهداف لكل الأحداث ضمن مجموعة من الاعتبارات و ذلك بمطابقة الهدف الأعلى للمسرحية و هو ما أشرنا إليه سابقا، فيشحن الممثل و يساعد على تجسيد هدف شخصيته المسرحية و بالتالي يعبر تعبيرا دقيقا عن الجو العام "إن أهم ما في الحدث هو الفعل الذي يقوم به الممثل لذا يوجد للفعل المسرحي هدفا و بذلك يتم تحديد ثلاثة أنواع من الأهداف في المسرحية الهدف الأعلى، هدف الحدث، هدف

[1] جيمس روز ايفاز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك،، فروق عبد القادر،دار الفكر المعاصرة،القاهرة،،1979 ص 229.
[2] محمد سعيد الجو خدار: مبادئ التمثيل و الإخراج، دار الفكر ، دمشق،1،978ص 100.

الممثل".[1] فالهدف الأعلى هو ماذا سنقوله للمتفرج؟ هدف الحدث هو إظهار م وراء الحدث هدف الممثل هو شحن الممثل للقيام بسلوك و تصرف معين وقد يكون لتحديد هدف الحدث دور خطير في نجاح العرض المسرحي، لذا على المخرج أن يعالجه بحذر كبير و لا يتم تحديده إلى بعد دراسة عميقة للمسرحية و لجميع الشخصيات.

4: خطة المخرج و البرنامج التنفيذي

من المهام الرئيسية التي يقوم بها المخرج منذ موافقته على إخراج النص، وضع برنامج أولي، يبين فيه خطة عمله الذاتي (دراسة، تحليل، مراجعة بعض المراجع) و السلوك المطروح، ماذا نقصد بالخطة؟ و بالبرنامج التنفيذي؟

"الخطة هي تتويج لكل ما عاناه المخرج من تقايس مع مختلف الشخصيات أو هي تتويج لجهود المخرج من خلال شحذ خيال و تفكير عميق و تساؤلات كثيرة"[2] بمعنى آخر هي سلاح المخرج في نضاله لتجسيد رؤيته الفنية.

أما فيما يتعلق بالبرنامج التنفيذي، فمن الصعب تحديده منذ البداية لأن هذا الأخير يختلف باختلاف نوع المسرحية و طرازها و أساليبها "لابد للمخرج من تكوين صورة واضحة للعرض المسرحي قبل الشروع في وضع البرنامج التنفيذي و يتم ذلك بعد أن يكون قد انتهى من توزيع الأدوار لأنه يوجد فرقا في التعامل بين ممثل و آخر و خاصة إذا كانت الفرقة غير أكاديمية"[3] و يتضح من هذا القول فيتم بعض المخرجين بتوزيع الأدوار على الممثلين منذ القراءة الأولى للنص المسرحي و قد يكون هذا التصرف غير مقبول أحيانا، لأن النتائج ستكون سلبية و ينعكس ذلك على تجسيد الشخصية المسرحية من قبل الممثل و يكون من الأفضل عندها للمخرج مهما كان متحمسا للنص المسرحي و لإسناد دور من الأدوار لممثل معين أن يتريث حتى الانتهاء من وضع خطة كاملة، تتبع بعدها بتوزيع الأدوار "إن تحديد الهدف الأعلى لا يتم إلا بعد الفهم الصحيح للمسرحية و حسن توزيع الأدوار و فهم الرؤية الواضحة و هي عوامل تساعد في بناء عرض مسرحي جميل مما يمهد في بداية التنفيذ العملي".[4]

---

[1] محمد سعيد الجو خدار: المرجع السابق، ص 101.

[2] فسيفولود مايرهولد: في الفن المسرحي، ترجمة، سعيد، شاكر، دار ،الفرابي، بيروت، لبنان،، 1989ص 180.

[3] فسيفولود مايرهولد: المرجع السابق ص 181.

[4] المرجع نفسه، ص 182.

و هذا يعني أنه من الأفضل و الأحسن أن تستغرق مرحلة الإعداد الخطة التنفيذية وقتا كافيا لأنها تتطلب جهودا كبيرة من قبل المخرج و حتى لا تفاجأالمخرج ببعض المفاجآت، يمكنه أن يطرح بعض الأسئلة من قبل الممثلين أو بظهور بعض المشاكل التقنية (الفنية) التي تتعلق بالديكور و الإضاءة (إن أول تدريب يقوم به المخرج، يقتضي منه أن يكون على دراية كاملة بالمعلومات الجديدة و الحلول الإخراجية التي تجذب الممثلين و تثير حماسهم، بل و تحرك دوافعهم الاخراجية"[1] و نشير هنا إلى ما حدث للمخرج الروسي "ستانسلافكسي Stanislavski" لما طلب من المخرج الانجليزي "جوردن كريج Gorden Crige" بإخراج مسرحية شكسبير (هاملت) لصالح فرقة المسرح الفن بموسكو "فاستغرق زمن التحضير لحظة الإخراج سنة كاملة"[2] أي أنه جاء بعد سنة كاملة ليبدأ في تنفيذ إخراج المسرحية.

5- البرنامج الزمني

تخضع كل مسرحية بحسب موضوعها الخاص و ظروفها الخاصة إلى فترة من الفترات تتناسب مع صعوبة الموضوع و متطلبات التحضير قصد التنفيذ فالتحضير لمسرحية من مسرحيات "شكسبير William Shakespeare" يختلف عن تحضير مسرحية لكاتب معاصر لما تتطلبه مسرحية هذا الأخير من دراسة كاملة لأعماله الخالدة و لما كتب عنه من نقد و تحليل عن مختلف الفترات التاريخية التي عاشها و التي جرت خلالها أحداث المسرحية و بناءا نعلى ما ذكرناه يمكننا تقسيم عمل المخرج إلى ثلاث مراحل:

-المرحلة الأولى: و هي عمل ذاتي للمخرج يستغرق المخرج فيها قراءة المسرحية و تحليل كل الأمور المتعلقة بالعرض المسرحي.

-المرحلة الثانية:و هي الفترة التي يقضيها المخرج مع الممثلين في مناقشة المسرحية و التدريب على الإلقاء بالانتقال إلى خشبة المسرحية و التدريب بإكسسوار رمزي.

[1] كونستانتين سانسلافسكي: إعداد الدور المسرحي،مرجع سابق، ص 431.
[2] كونستانتين سانسلافسكي: نفس المرجع ، ص 432.

–المرحلة الثالثة : و التي تتعلق بالعمل مع فنان الديكور و المؤلف الموسيقي و منفذي العمل"[1] إذن يصعب تحديد البرنامج الزمني لتنفيذ المسرحية و إن كان البعض يحددها بزمن معين و يرى النقاد أن تنفيذ هذا البرنامج قد لا يكون حرفيا، لأن لكل مسرحية كما أشرنا ظروفه و إمكانياته و لابد من مراعاة هذه الأمور عند وضع البرنامج.

تؤثر علاقة المخرج بالممثل تأثيرا كبيرا على نجاح أو فشل العرض المسرحي، لأن المخرج مهما أوتي من موهبة إخراجية لابد أن تمر هذه الموهبة عن طريق الممثل "إن القلب الكبير للمخرج هو أساس العلاقة بينه و بين الممثل و لا يمكن أن يشد الممثل إليه إلا بالحب"[2] و المقصود هنا أن يكون الوفاق بين الطرفين أي المخرج و الممثل، فهو المنطلق للملاحظات و منطلق التعامل و الإصرار على الرأي و في هذه المرحلة، لا يتوانى المخرج في زرع الإدراك الاجتماعي في نفوس هؤلاء الممثلين يضاف إلى ذلك، التذوق الجمالي و الشعور بالمسؤولية كمواطنين تجاه وطنيهم و حتى يتحقق هذا الأمر يجب أن يكون المخرج معلى اطلاع تام بمستوى ممثليه الثقافي و علاقاتهم ببعضهم.

يقول ستانسلافسكي Stanislavski" "أدرسوا الممثل على المسارح و خلال التمارين، ادرسوه في الحياة، راقبوا عاداته، تعرفوا على خصائص شخصيته، اهتموا بضحكه، بدموعه بسعادته، ساعدوه في العمل، دعوه ينجذب و يتعاطف مع النص المسرحي".[3]

و هو بهذا القصد يريد أن يعيش الدور في الممثل كما يعيش الممثل في الدور و في تعامل المخرج مع الممثل يثير المخرج لدى هذا الأخير (أي الممثل) عامل الابداع، بل إن الكثيرين يؤكدون على أن من أول واجبات المخرج فعل ذلك "بعمل المخرج على توحيد جهود الابداعية ضمن عرض مسرحي متكامل منسجم و هذا يحتاج إلى عزيمة و مقدرة قوية".[4]

[1] المرجع نفسه، ص ، 432-433.
[2] كونستانتين سانسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،1973، ص 456.
[3] المرجع نفسه، ص 457.
[4] المرجع نفسه، ص 458.

يرى رواد هذا الفن أن منطلق الابداع هو المعرفة العميقة للحياة و بلا معرفة للحياة لا يستطيع الفنان أن يبدع و هو أمر يسري على الممثل كما يسري على المخرج، فلكي يبدعا عليهما أن يعرفا ذلك الواقع و ظواهر الحياة التي يجسدها على المسرح.

إن السؤال المطروح من قبل البعض: هو ماذا لو كان المخرج مزودا بكل ما يتطلبه النص المسرحي من دراسات و أفكار و يكون الممثل يفتقر إلى هذه الأمور؟

فنجيب: من المحتمل أن يقوم المخرج بعمله الإبداعي و سيضطر الممثل للرضوخ إلى إراداته و حينها سيتحقق إبداع من طرف واحد و لن يكون هناك إبداع مشترك.

و إن حدث العكس، بافتراض أن الممثل مزود بكل الدراسات و الأفكار و المخرج يفتقر إلى هذا كله. ماذا يحدث؟

فنقول: قد تتوفر إمكانية الإبداع لدى الممثل و إبداعه سيؤثر على المخرج و المخرج لن يستطيع أن يؤثر على الممثل، لأن ملاحظات المخرج للممثل في هذه الحالة لن تكون مقنعة لهذا الأخير و بالتالي يفقد المخرج دوره القيادي و يتحول إلى تابع يسير في ركب إبداع الممثل "إن العمل في هذه الحالة سيكون بشكل عفوي، و بلا تخطيط، و يصحب ذلك عدم انسجام في تجسيد الشخصيات و في التنفيذ الفني و من ثمة سيفقد العرض المسرحي التكامل الفني و الفكري و يفتقر إلى انسجام الشكل و المضمون هذا الانسجام الذي هو قاعدة كل فن"[1]المسرح حتى يتمكن المخرج من تحقيق وجوده الإخراجي، يجب أن تكون العلاقة بين المخرج و الممثل علاقة إبداعية فنية، و كل ما سيقوم به الممثل من المحتمل أن يكون إلا نتيجة ما قدمه المخرج له من مواد تلهب خياله و تحرك عواطفه، فالمخرج هو الذي يمسك بلجام إبداع الممثل و يقوده ضمن الشخصية و الهدف الأعلى و منطق تطور الإحداث، فما يراه المخرج لا يستطيع أن يراه الممثل.

[1] كونستانتين سانسلافسكي: المرجع السابق، ص 458.

في الأخير يمكننا القول أن مهنة الإخراج مهنة صعبة لا احد يستطيع أن يتصدى لها إلا دلك الفنان المبدع القادر على قيادة مجموعة العمل، و حتى يتسنى لهدا الشخص المميز التسيير و قيادة هده المجموعة لابد من سمات و مميزات تتوفر فيه و إن كان بعضها فطري وبعضها الأخر ينمو و يصقل بالدراسة و الخبرة العملية.

الفصل الثاني:

السينوغرافيا

وفضاء اللعب

2- المبحث الأول: السينوغرافيا و تشكيل الفضاء المسرحي

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة على مستوى التداول في الخطاب المسرحي العربي"فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في الثمانينات من هذا القرن و لعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي بديلا عن مصطلح الديكور أو الديكور و الإضاءة معا حينما ينسبان إلى مصمم واحد، و تحكمهما رؤية واحد".[1]

المطلب الأول : مفهوم السينوغرافيا

السينوغرافيا و كما يعرفها قاموس المسرح **لبتريسبافيس** على أنها "مشتقة من الكلمة الإغريقية Skénographia و تعني فن تزيين المسرح، ديكور مرسوم.

1- (مصطلح تشكيلي) فن رسم عمارة منظوريا.

2- فن رسم الخشبة.

3- من الديكورات نفسها.

4- علم الخشبة و الفضاء المسرحي (الخشبة و الصالة)."[2]

و يمكن تعريفها على أنها "فن تنسيق الفضاء المسرحي و التحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث".[3]، و تعتبر السينوغرافيا أيضا "فن تنسيق مختلف أنواع الديكورات، ظهر في أروبا مع اكتشاف غن الرسم المنظوري".[4] فهي على هذا الأساس كل الموضوعات المادية التي فوق الخشبة و الصالة فهي إذا

[1] علي عواد ،هواية المتخيل المسرحي ، المركز الثقافي العربي،بيروت، 1997، ص 87.

[2]Patrice Parvis, Dictionnaire du théâtre, Edition Sociales, Paris,1980, p 357.

[3] مارسيل فريد فون، فن السينوغرافي اليوم،ترجمة:إبراهيم حمادة، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة 1995، ص 21.

[4]Marie Claude Hubert , Le Théâtre , Edition Milan , Paris , 1998, P 29.

فضاء يحمل فضائين يجمع بين الخشبة و الصالة أين يوجد الجمهور (المتلقي)، و هي أيضا "فن تصميم الفضاء المسرحي و صياغته و تنفيذه وفق متطلبات العرض، و يعتمد التعامل معه على استثمار الصور و الأحجام و المواد و الألوان و الضوء".[1]

المطلب الثاني:أنواع السينوغرافيا

وضعت مدرسة براغ Prague* ثلاث تعريفات لمصطلح السينوغرافيا:

1- السينوغرافياالفنية:و هي كل ما له علاقة بالخشبة و البحث في عملية الإخراج بطريقة جمالية.

2- السينوغرافياالتقنية:أخذ الفضاء المسرحي كنموذج و توحيد النمط، و هي دراسة تطبيقية خاصة بالإعداد التقني للخشبة.

3- السينوغرافيا النظرية:

و التي تجمع النظرية العامة و تاريخ السينوغرافيا".[2]

تجمع جل هذه التعريفات مفهوم مصطلح السينوغرافيا، إذ أن لمصطلح السينوغرافيا دراسات مختلفة و مفاهيم متعددة، و أحيانا متباينة فلا نكاد نفرق بين المعنيين اللغوي و اصطلاحي. فالسينوغرافيا إذا عنصر فعال يعطي معنى للفضاء المسرحي تؤثر فيه و تتأثر به، هذا الأخير (الفضاء) يحمل العرض بما فيه و السينوغرافيا عنصر تقني دلالي في العرض المسرحي.

[1] مارسيل فريد فون،المرجع نفسه، ص 08.

* Prague براغ: تأسست حلقة براغ في عام 1926 و يعد موكاروفسكي الذي أرسى الدرس السيميوطيقي للفن بوصفه نظاما متكاملا من العلامات اللغوية و غير اللغوية عبر الإيمان كتمثيل شارلي شابلن.

[2]Jaques Polieri , Scénographie - Sémio graphie , Edition Denoël Gonthier , 1971, p 11.

أما الدكتورة عائشة الحكمي فقسمت السينوغرافيا إلى نوعان من حيث المستوى الفني فهنا كالسينوغرافيا الكلاسيكية والسينوغرافيا الطليعية أو التجريبية.

فالسينوغرافيا الكلاسيكية هي التي تعتمد على ماهو تزييني ومظهريو تتسم بفخامة الديكور وكثرة القطع التي تملأ الخشبة ووجود مجموعة من الإكسسوارات التي يستعين بها الممثلون أثناء أداء أدوارهم التمثيلية كما أنها تحاكي الواقع بحرفية مباشرة أو غير مباشرة.

أما السينوغرافيا التجريبية فهي سينوغرافيا شاملة تجمع بين تقنيات المسرح الفقير لدى گروتوفسكي و استعمال الأيقونات البصرية السيميائية الموحية الدالة والا ستعانة بالموروث الشعبي واستعمال الرقص والغناء وجسد الممثل (كوريغرافيا) والاستفادة من التشكيل وكل الفنون البصرية المتعلقة بالرسم والنحت والعمارة والحفر والجرافيك.

ويمكن الحديث عن أنواع عدة من السينوغرافيا على مستوى التوظيف فهناك سينوغرافيا وظيفية وغير وظيفية وسينوغرافيا جامدة ثابتة وسينوغرافيا متحركة وديناميكية تتسم بالحيوية وحرارة الصراع الدرامي والحياة المفعمة بالتوتر[1].

ومن حيث التأثير:

نلقي سينوغرافيا ذهنية عقلية وسينوغرافيا انفعالية وجدانية وسينوغرافية حسية حركية.

ومن حيث ما هو فني وجمالي ترى الدكتورة الحكمي :

هناك أنواع كثيرة من السينوغرافيا حسب تنوع المدارس والاتجاهات الأدبية والمسرحية إذ يمكن الحديث عن سينوغرافيا واقعية وسينوغرافيا طبيعية وسينوغرافيا بيوميكانيكية وسينوغرافيا فانطاستيكية وسينوغرافيا گروتيسكية وسينوغرافيا شاعرية وسينوغرافيا واقعية سحرية وسينوغرافيا رمزية وسينوغرافيا سريالية وسينوغرافيا تكعيبية وسينوغرافيا تجريدية وسينوغرافيا تراثية وسينوغرافيا

[1] دراسات-عن-فنون-السينوغرافيا د-عائشة-الحكمي http://atitheatre.ae/2017-06-30

فارغة أو صامتة وسينوغرافيا سوداء وسينوغرافيا أسطورية ميتولوجية وسينوغرافيا طقوسية / دينية وسينوغرافيا عبثية وسينوغرافيا وثائقية تسجيلية وسينوغرافيا جسدية كوريغرافية وسينوغرافيا رقمية إلكترونية.

_المطلب الثالث: ميزات السينوغرافيا الناجحة

تتميز السينوغرافيا الناجحة لخصتها الدكتورة الحكمي فيما يلي :

–أن تكون هادفة وتخدم العرض المسرحي والمشاهد على حد سواء.

–أن تكون شاملة ومنفتحة وتوائم المؤثرات السمعية والبصرية والحركية.

–أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية.

–أن تكون مشوقة وحارة وممتعة للمشاهد.

–أن تكون مؤثرة وعلى جانب كبير من الدهشة لتشد انتباه المشاهد.

–أن تتسم بالرمزية والإيحائية والشاعرية والتناقصية.

–أن تكون تجريبية وحداثية ومتسمة بالتناسق الدلالي.

–أن تنبع المشاهد من رغبات الممثل وقناعاته الجمالية والتصويرية.

–أن تستخدم التقنيات الحديثة والرقمية خاصة بما يخدم المؤثرات الفنية[1].

_المبحث الثاني:وظائف مكونات السينوغرافيا

_المطلب الأول : التأثيث المسرحي الديكور

تستعمل كلمة ديكور للإشارة إلى كل ما يراه الجمهور على الخشبة باستثناء الممثلين، و أعظم تأثير له يكون في بداية المسرحية عندما تخفت أضواء المسرح، و يرتفع الستار، و يدخل الجمهور عالما جديدا. الديكور هو أول شيء يراه متلقي

[1] دراسات–عن–فنون–السينوغرافيا د–عائشة–الحكمي/http://atitheatre.ae

العرض فوق ذلك الفضاء الواسع (الخشبة)، المخرج هو أول مصمم للديكور و ذلك حسب تماشيه و النص المكتوب (المسرحية) "ففي المسرح يعد الخيال أكثر واقعية من الحقيقة نفسها عندما يأتي بتلقائية".[1] يعرف **لباتريس بافيس**الديكور في قاموس المسرح على أنه "كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة بوسائل تصويرية، بلاستيكية و هندسية".[2] فالديكور له مهمة فعالة و ضرورية في سيرورة أحداث المسرحية، عن طريق العمارة المسرحية برسومات تصويرية تختصر في الكثير من الأحيان الكلام و الحركات و ذلك ما للديكور من دلالات و إيحاءات.

يرى **جوردن كريج باعتباره دراماتورج**"أن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي، كما يعتبر من الغباوة و الجدل في وجوب التناسق بين العرض و المناظر المشكلة، لا تتعلق بطريقة بناء الديكور في حد ذاته ما تخص خلق مكان يتماشى و ما يطرحه المؤلف من أفكار، فهو يحث على البحث عن الإيحاءات في النص المسرحي و ينتهي عن البحث عن ذلك في الطبيعة".[3] يطرح **جوردن كريج** قضية النص الركيزة الأولية لإيجاد إيحاءات و رموز تدل على نوع تصميم المناظر و ذلك بوضع ديكورات لها وجود في النص المسرحي، أي أن الديكور يعبر عن فكرة المؤلف من خلال النص المسرحي.

و من جهة أخرى يجب على المخرج المسرحي أن يتذكر دائما أنه طالما كثرت الحركة الحتمية في المسرحية، استلزمت فراغا أكبر للتمثيل. كما عليه أن يضع في اعتباره أن المسرحيات التي يغلب عليها الحوار يجب أن يكون لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن تغطيته بقطع الأثاث. "فالديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي، الذي يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، و يشترط ألا يعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي و أسلوب الإخراج بشكل وحدة فنية متكاملة و لذا يجب أن

[1] Xavier De Courville ,Décors De Théâtre , Edition Bourrelier , Paris , 1949 ,p 7.

[2]Patrice Pavis ,op-cit , p 99.

[3] إدوارد جوردن كريج، مرجع سابق،ص43 ،44.

يتماشى الديكور المسرحي شكلا و مضمونا، مع جميع عناصر التعبير و التشكيل المصاحبة مع الأداء، الإضاءة الملابس، و أسلوب الإخراج بحيث يكون العرض خادما لروح النص و مضمونه الدرامي".[1]

فعندما يوضع الديكور بطريقة مدروسة تكون هناك هرمونية بين هذا الديكور و التمثيل و الوسائل التقنية الأخرى.

فالديكور يمثل علامة فوق فضاء كان فارغا في بداية الأمر "و عليه يمكن تصور الفضاء المسرحي عبر أنساق الديكور بأشكال متنوعة، ستتبع بالضرورة علاقات تمثيلية و تواصلية و مادية مختلفة"[2] أي أن هناك تناسق بين الفضاء المسرحي و مادة الديكور أي مادة الصنع (الخشب، بلاستيك، حديد...)، لذلك فالديكور و قبل وضعه فوق الخشبة يكون متصورا مسبقا من قبل المخرج الذي يخول المهمة إلى مصمم الديكور الذي يلعب دورا مهما في تصميم المناظر.

إن أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج، فإذا كان المخرج مختصا بترجمة النص إلى مناظر و إذا كانت رسالة الممثل هي أن تجعلنا نشعر بالحقيقة، فيجب على المصمم أن يترجم النص تصويريا، و ينقل ما يحتويه النص من رموز و كودات.

"هناك بعض المخرجين من يعطي الحرية الكاملة للمصممين لكي يعبروا عن تصاميمهم للاتفاق على المبادئ الأساسية و هناك مخرجون آخرون يتدخلون بكل صغيرة و كبيرة خلال التصاميم الأولية و التصاميم النهائية، و خلال عملية تنفيذ التصاميم و وضعها على المسرح بل أن هناك عدد من المخرجين من يقوم بمهمة التصاميم بنفسه من غير الاستعانة بأشخاص آخرين".[3]

فالمخرج الذي يعتبر المبدع الثاني لمسرحية يجب أن يكون له حوار مسبق و جلسات مع مصمم الديكور بوجود النص طبعا لأنه الأداة التي تجمع بينهما للاتفاق على طريقة التصميم، فهناك

[1] عثمان عبد المعطي ،أثر الديكور و الملابس على تكوين المخرج المسرحي ، مجلة القاهرة أدب- فكر- فن، تصدر منتصف كل شهر 22 صفر 1408/15-11-1987 ،عن فن التصوير بالميناء ،ص 22.

[2] مارسيل فريد فون ،المرجع السابق، ص 143.

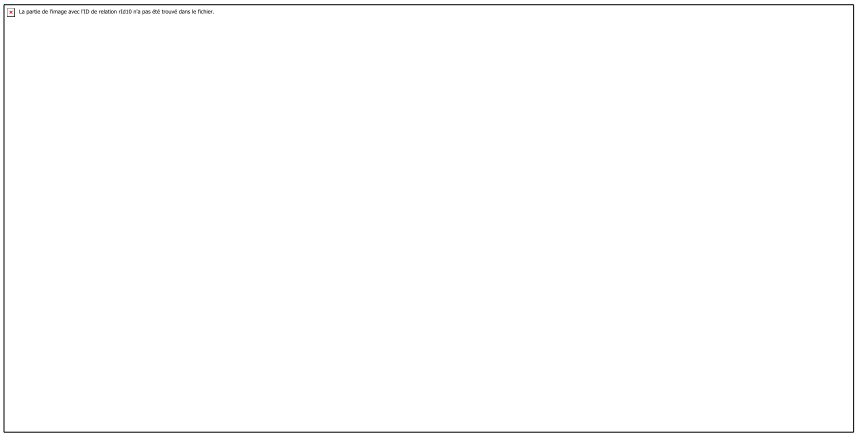
[3] بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي ، دار الكتب للطباعة و النشر ، جامعة الموصل -بغداد ، 1980،ص 14 .

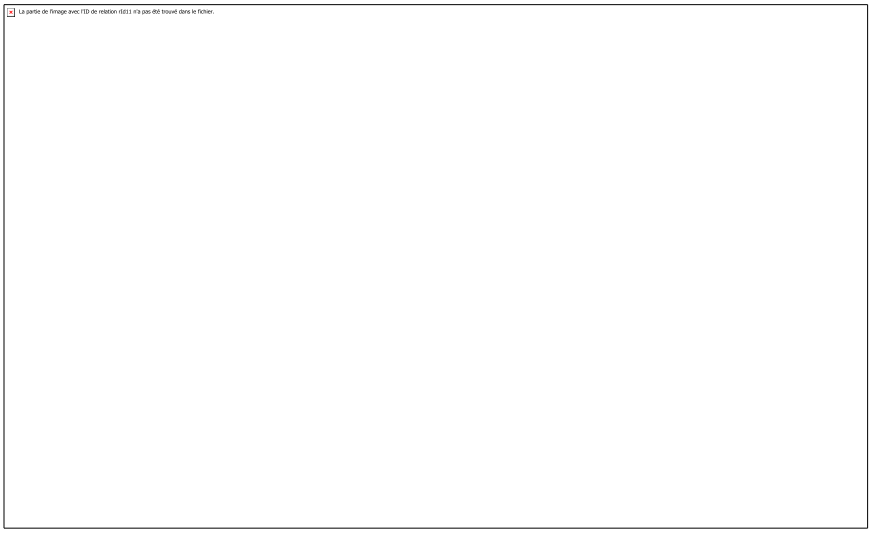
مخـرجين يتركـون المجـال لمصـمم الـديكور كـي يتصـرف بحريـة في تركيـب الـديكور و تصـميمه، يبـد أن هنـاك مخرجين آخرين يجذون التدخل و إعطاء تعليمات لوضعه.

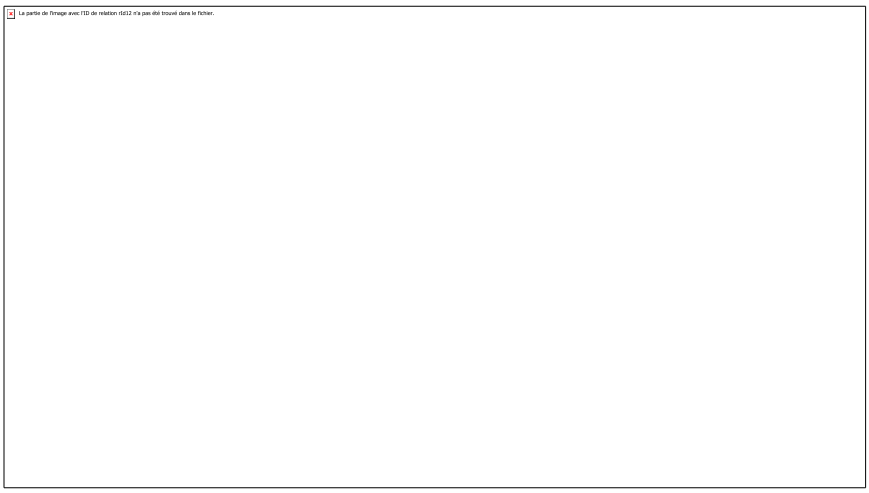
لقد حقق فن الديكور تطورا ملحوظا في إطار الاهتمام بالمنصة و أضحى أداة مهمة و ضرورية في الجانب السينوغرافي "إذ كان التصميم – الديكور – أكثر عناصر العرض المسرحي استفادة من التكنولوجيا المعاصرة، و بدأت هذه الاستفادة بإحلال الكهرباء محل الإضاءة التقليدية، و دخول عصر الحسابات الإلكترونية و غير ذلك من التقنيات الحديثة التي أوشكت أن تجعل منصة المسرح تتحول إلى شاشة سينما".[1] هذا التطور في فن التصميم أعطى أهمية كبيرة لمصمم الديكور و بات عضوا فعالا في العرض المسرحي، إذ نجده يهتم مسبقا فضاء المسرح و يتدارسه، إذ يعتبره مشروعا قابلا للاستثمار يطرح بواسطته مواضيع تاريخية اجتماعية، يقدم من خلال تصوير تشكيليا للمسرحية و ذلك عبر وسائل مرئية تدعى الديكور، من هنا فقد أصبح للديكور وضعية هامة تتمثل في التمهيد للحالة النفسية و العقلية للمتلقي (المشاهد) حتى يكون جاهزا لتقبل الدلالات الحركية و الصوتية و إثارة أحاسيسه في جو ممزوج بالفرح و الخوف تحصل هذه العملية بتضافر جهود كل من المخرج و المصمم.

[1]DenisbabletSvoboda,L'Age d'homme, Edition de la cité , Paris, 1970, p 59.

الصور التالية تظهر تطور بعض أنواع الديكور:







_المطلب الثاني الملابس الأزياء

تعتبر الأزياء عنصر أساسيا من عناصر التكوين المسرحي، و يجب أن تتطابق الملابس المصممة مع مركز الشخصية الاجتماعية إذ تعد الأزياء أقدم من العرض المسرحي نفسه. "الأزياء المسرحية من الأنساقالعلاماتية الفاعلة في مشهدية العمل المسرحي فهي الجلد الثاني للممثل".[1] و لهذا يجب أن تقيم الملابس علاقة مع باقي مكونات العرض لتشكل إيحاءات تتماشى و الحوارات المنطوقة كما تتلاءم و طبيعة حركات و تنقلات الممثلين في مكان العرض أيضا لقد تأثرت الازياء تيارات التطور التي عرفها الإنسان منذ العصر البدائي فكانت الجلود و الصوف مادتها الأولية، «كان الممثلون في المسرح الإغريقي* بأدوارهم يلبسون ملابس مميزة لكل فئة من الناس فالملوك يظهرون بالتيجان و الملابس البيضاء القرمزية، و هرقل مثلا يلبس جلد أسد و قبضته على عصا غليظة، أما الشيوخ و الكهنة بالملابس البيضاء، و البائسون بملابس رثة ممزقة و العجائز يتميزون باستعمال العصا و العكاز، أما المسرح الروماني، فقد كان الممثلون يلبسون حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح ذلك في المسرحيات التراجيدية، أما المسرحيات الكوميدية فكانوا يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك و التسلية».[2] لكل عصر ملابسه الخاصة به.

فمن المعلوم أن الملابس المسرحية ليست نوعا من الزخارف الإضافية في المسرحية بل إنها عنصر أساسي من عناصر المسرحية، فهي تعتبر جزءا من الديكور بوصفها مناظر حية كما أن للأزياء قيمة عظمى في زيادة إيضاح حركات الممثل و تعبيرات وجهه. يرى **رولان بارت** "أن للملابس وظيفة اجتماعية و دلالة مكانية يمكن أن نستخلص منها علاقتين هامتين تقيمهما عند أداء وظائفها:

1- علاقة ما بين الملابس و المركز الاجتماعي ز المكاني.

2- علاقة ما بين الأزياء و الموضة.

---

[1] Patrice Pavis,op-cite,p 72.

[2] عثمان عبد المعطي،مرجع سابق،ص23 .

و بين هذين العنصرين تتشكل علاقة تبادلية".[1]

تساعد الأزياء في تبيان العلاقات بين شخصيات المسرحية و إظهارها كما تبين الفوارق الاجتماعية و الانتماءات الطبقة، و توحي أيضا من خلال طبيعة اللباس إلى فصول السنة و خصائصها فعلى سبيل المثال (صوف، فراء، أحذية مبطنة، ألبسة غليظة) فصل الشتاء برودة المناخ (شمسية، عصير، قبعة...) فصل الصيف و طقس حار.

كما تحدد أيضا أي الأزياء السن، الجنس، المكان، الزمان، المهنة:

- **السن:** شاب، شيخ، طفل.
- **الجنس:** ذكر، أنثى.
- **المكان:**الريف، المدينة، المصنع...
- **الفضاء:** لباس بحر، لباس تسلق الجبال، لباس رواد الفضاء،....
- **المهنة:** شرطي، أستاذ، طيار،....

"تنقل لنا الملابس معلومات و أفكار و رموزا عديدة أثناء العرض المسرحي، و هي التي تحدد أجواء المسرحية من حيث المكان و الزمان، فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة لكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية و تظهرها و تبين مميزاتها".[2]

[1] أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية ، دار مشرق مغرب، ط1 ، 1994، ص 132.

[2]عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1996، ص 165.

صور تظهر بعض الأزياء المسرحية المختلفة

الزي الروماني

الزي اليوناني

الأزياء العربية في المسرح

الأزياء في المسرح الصيني

كما أن وظيفة الملابس هي تحديد مظهر الممثل على الخشبة و تحمل هي الأخرى فكرة، لا يجب أن تحول انتباه المشاهد عن سياق موضوع المسرحية، و من جهة أخرى للملابس دور مهم دلالي فهي يبين الظروف النفسية للشخصية، فإذا كان الممثل أنيقا يرتدي ملابس جميلة تدل على فرحته و توازنه النفسي و العكس صحيح يذكر **تايروف*** ، إن الملابس هي الجلد لثاني للمثل و من هنا جرت العادة على اتخاذها كائن حي متحرك على خشبة المسرح، تسهم في إبراز وجهة النظر التشكيلية و العاطفية و الدرامية في النص المسرحي".[1] فالملابس المسرحية تساعد في وصف أشخاص المسرحية، ففي عهود رجال الكوميديا كانت الملابس تكشف لنا الأشخاص و تجعلنا نتعرف عليهم من النظرة الأولى، و أحيانا نجد عنصرا من الأزياء له معنى رمزي كحذاء **شارلي شابلن** فعند رؤية شخص يلبس حذاء كبيرا يتبادر إلى أذهاننا حذاء **شارلي شابلن**.

و للملابس اهمية كبيرة فهي تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التي يمثلها بجانب أنها تميزه و تبين لنا شخصيته و تؤكدها من جهة "يمكن أن تكون أقل توظيفا في العمل المسرحي، إما أن تزعج الممثل أو تساعده في أدائه التمثيلي، فلابد من اختفاء شخصية الممثل أو على العكس إبرازها".[2]

و لهذا فإن الملابس تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل طبعا، و غالبا ما يكون اللباس في المسرح مرتبطا بعلامات أخرى، يضمها أو يصممها المصمم لربط العلاقة بين إيحاءات كل من الديكور و الأغراض و الحوارات. و يلعب اللون في هذا المجال دورا رياديا من حيث تماشيه مع باقي ألوان العناصر المكونة للعمل المسرحي، و كذا فكرة المؤلف أو المخرج أو كليهما معا.

و نحسب أن ذلك ما يجعل **رولان بارت** يدعو إلى جعل دور الزى دورا وظيفيا فكريا أكثر منه تشكيليات، ذلك أنه عنصر من العناصر التي تشارك في توطيد العلاقات الجدلية القائمة بين مضمون الإبداع المسرحي و شكله".[1]فهنا تظهر مهمة

---

[1] زياد الحكيم، الديكور و المؤثرات البصرية في المسرح ، مجلة الفيصل ، العدد 317 ، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن مركز فيصل للبحوث و الدراسات الإسلامية ،العربية السعودية،ص 28.

[2] زيجمونتهبنر، جماليات فن الإخراج ، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، تقديم سعد أردش، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1993 ، ص 116.

* تايروف-Tairov: ألكسندر باكفلوفينستايروف من كبار المخرجين المسرحيين السوفيات، الذين كرسوا حياتهم كلها لخدمة المسرح و تطوره و إصلاحه و إغنائه بوسائل تعبيرية جديدة، أسس مسرح الحجرة و أسماه مسرح الواقعية الجديدة.

مصمم الأزياء في تحديد مظهر الممثل في وسط ديكور مشكل لغرض معين، فالأزياء لها وظيفة أخرى غير التزيين فقد تحمل فكرة المسرحية مثلها مثل الديكور و الخوار.

إذن فاختيار الملابس المسرحية يجري على أساس التقاء كل من الدراماتورج او المخرج و مصمم الأزياء الذي يكون قد اطلع على النص المسرحي مسبقا، يحدد شكل الملابس و مادتها و ألوانها مع الأخذ بعين الاعتبار لون الديكور و الإضاءة العامة للعرض، و الأخذ بالأهمية أدق التفاصيل ليكون عرضه ناجحا و ملفت للنظر من طرف المشاهد، و من جهة أخرى يتأسس ذلك على دراية المصمم بالمعاني الرمزية للألوان فلكل لون دلالة رمزية، إذ عادة ما يكون اللون الأزرق الفاتح للطهارة، و البنفسجي للملوك، الأصفر للموت إلى غير ذلك، كما يجب على مصمم الأزياء أن يعرف تطور الموضات في مختلف العصور و يتفق مع الذوق العام "فهو يختلف و يصنع الملابس لشخص معين، و في ظروف معينة، كي يقدمه لأناس يعيشون في زمان و مكان معين".[2]

وجب هنا على كل مصمم أزياء و منفذها، و مخرج المسرحية بالدرجة الأولى أن يعلموا أن عملهم لابد أن يرمي إلى تحقيق هدف التوفيق بين الحياة و بين الحركة التمثيلية و إلى التوفيق بين العصر و بين الوسط.

فالمطلوب من الدراماتورج أو الضرورة الدراماتورجية و المخرج القادر على أن يجعل الملابس تحمل الآثار التي تكشف عن الوضع العادي للشخصية المسرحية، من حيث إظهار لباسها خاصة إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين، "فلقد حرص **أندرية أنطون*** على أن يحمل سروال موظف المكتب إنتفاخات عند ركبته، و لمعان الكم الأيمن الذي يكشف عن مهنته على الجلوس المطول، و الاحتكاك بلوح المكتب".[3]

إذا كان المطلوب من المخرج السعي إلى إظهار تناسق الملابس مع المركز الاجتماعي، فيبقى عليه السعي إلى التذوق في اختيار الألوان، و كذلك التفصيل و التنفيذ و يجب أن تتماشى الألوان العامة للملابس مع الديكور.

---

[1] رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة : سهى بشورن، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق 1987 ص 48.

[2] عثمان عبد المعطي ، مرجع سابق، ص 163.

[3] أحمد زكي ،الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع ، المدارس والمناهج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 ، ص 37، ص39.

* أندرية أنطوان: André Antoine (1858 – 1943) مخرج فرنسي أسس المسرح الحر.

إن مهمة مصمم الأزياء هي الدقة و التميز و مواكبة الموضة خاصة في حالات الملابس التاريخية مثلا فيفترض على المصمم العودة إلى مراجع تاريخية من صور و مخططات يمكن أن يجدها في متاحف تعرض فيها أزياء عصور مضت، أما مواكبة الموضة و دراسة تطورها في مختلف العصور، و كيف ينتقي من أزياء عصر بذاته الشكل الذي يظهر جميلا على المسرح، و يبحث عما يتفق و الذوق الحديث و عصر ظهور المسرحية هنا يكمن التعقيد لأن الموضة لا نهاية لها و صرخات الموضة تتغير كل سنة، و كل موسم فيجد المصمم نفسه أمام مجموعة متنوعة من الأزياء يصعب تحديد الزمن بدقة لذلك يجب البحث الدقيق في هذه المسائل.

كما أن هناك أنواع من الأزياء لها أيضا مدلولها و إيحاءها فوق الخشبة **فبرتولد برشت** كانت الأزياء في مسرحية معبرة تعكس الواقع المعاش، و كذلك لها دلالات رمزية لخلق حالات التأمل و النقد ففي مسرحية "**الإنسان الطيب في ستشون**" ألبس الآلهة ألبسة عادية و كأنها شخصيات عادية من سائر البشر ذلك لتأكيد واقعيتها "أن تكون متميزة حسب كل شخصية، و أكد برخت على أن تبدو قديمة".[1]

أما **أنتوان آرتو** فقد ذكر: "فيما يخص الملابس يجب تجب الأزياء الحديثة و تتبع الموضة، و الرجوع إلى الأزياء القديمة التي تكون أكثر إيحاءا و رمزية".[2]

و هكذا فلا تستطيع القواعد أن تحل محل الذوق و الحكمة عند انتقاء الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات، و قد تساعد كثيرا المعرفة بالألوان الرمزية، لكن ما أكثر الأخطاء التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفيا تلك التقاليد المفرطة فيصبح دور الدراماتورجيا دورا أساسيا في الاستشارة .

[1] كاثرين بليزيتون، مسرح ماير خولد وبريشت ، ترجمة : فايز قزق ، مراجعة : نديم معلا ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق –سوريا ، 1997، ص 161.

[2] Antonain Artaud ، Le theâtre Et Son Double ، Edition Hatier, Paris, p 148.

- المطلب الثالث عنصر الإنارة:

تعد الإنارة من احدث التقنيات المستخدمة في العرض المسرحي، حيث اعتمد الإغريق و الإليزابثيون على الشمس مصدرا للإضاءة و منذ أن وجدت المسارح المغلقة في أواخر القرن السادس عشر حتى سنة 1914، كانت الإضاءة تتم بأضواء مبهرة المسرح مسلطة على الممثلين.

"تؤدي الإضاءة دورا سيميائيا مهما في العرض المسرحي، فمن وظائفها الأساسية خلق علامات مزاجية، و الإيحاء بالجو النفسي (إثارة العواطف و الأحاسيس و الإشارة إلى الزمان: صباح، مساء، شتاء، شروق، غروب)، و تحدد عندما سلطت الكشافات* على جزء من الخشبة دون غيره كان معنى هذا أن الجزء المضاء هو المكان الذي تجري فيه الإحداث مؤقتا".[1] فالإنارة إذن وظيفة إيحائية مهمة جدا في العرض المسرحي إذ تساعد في جلب انتباه المشاهد و تعريفه بمكان مجريات أحداث المسرحية و زمانها.

و تعتبر الإنارة في الميدان المسرحي من العوامل الأساسية في تشكيل الصورة العامة للعرض المسرحي بتركيز الضوء على مجموعة الممثلين، أو أجزاء الديكور و الإكسسوارات و الأثاث الموجود على خشبة المسرح فيجلب بذلك أنظار المشاهدين لتشكيل و بلورة علامات الجو المسرحي" [2] فالإنارة هنا لا يقصد بها جلب انتباه المتفرج فحسب بل هي عامل أساسي في فك رموز النص، و إظهار ما وراء السطور حسب مقتضيات دراماتورجية ، فتسليط الضوء على بقعة ما في الخشبة تغير قراءات الديكور و أفعال الشخصية، كما أن ضوء الكاشفات يمكن أن يعزل أحد الممثلين عن الآخرين، أو قطعة أثاث عما يحيط بها، فالغرض من ذلك ليس تحديد المكان المادي الذي يشغله الممثل، أو الديكور بل إبرازها بالنسبة لما يحيط بهما، و من ثمة تصبح الإضاءة علامة لأهمية الممثل و الشخصية التي يتقمصها".[3]

* الكشافات: Projecteur تعني المصابيح .

[1] علي عواد ، مرجع سابق، ص 99.

[2] فرانك هوانتج، مدخل على الفنون المسرحية ، ترجمة: كمال يوسف ، دار المعرفة القاهرة –مصر1994، ص 371.

[3] علي عواد ، مرجع سابق ، ص 100.

ففي مسرحية **عطيل لشكسبير** على سبيل المثال تعد مونولوجات **ياغو** كافية لما يخطط له فتسليط الضوء عليه يوحي إلى نواياه السيئة تجاه **عطيل**، و عندما تركز الإنارة على المنديل الذي يعتبر إكسسوارا مهما في سير أحداث المسرحية تلعب الإنارة دورا إيحائيا مهما في العرض المسرحي، إذن فالضوء و بغض النظر عن أهمية الثانوية في إنارة مسرح مظلم، يملك قوة تشكيلية و تعبيرية خلال العرض المسرحي، فالإنارة و الموسيقى وحدهما تستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية للمسر حية.

"للإضاءة دور كبير في إكمال الصورة المسرحية التي تشكلت في ذهن المخرج، وفقا لقواعد التصميم الجمالي و توزيع أشعة الضوء، توزيعا صحيحا يراعي فيه التباين بين قوة و درجة استعمال الأضواء من خلال الأجهزة الكهربائية المستخدمة في تبيين ألوان الملابس و الديكور و ملحقاته حتى نتوصل إلى صورة فنية كاملة".[1]

إن رؤية مصمم الإضاءة من المهام الكبرى بالنسبة للمخرجين لأنه –أي المصمم- له رؤية إخراجية مستقلة ومستمدة من رؤية دراماتورجية حقه ،منتمية في الوقت نفسه إلى فضاء العرض المسرحي لأنه سيقوم بتحديد:

- أماكن الإضاءة على الخشبة.
- نوعية الضوء اللازم و كميته.
- كيفية توزيعه على خشبة المسرح.
- تجانسه مع الديكور و التمثيل.

"كما أن الإنارة تستطيع أن تخلق الجو بطرق متعددة نذكر منها:

أ- تغيير أبعاد الفضاء.

ب- إجلاء العلاقة بين وسط الحكاية و زمنها، عن طريق الربط بين كثافة النور و سريان الأحداث.

ت- محو حدود لفضاء نهائيا، بإطفاء كل الأنوار"[1]

[1] عثمان عبد المعطي ، مرجع سابق ، ص 170.

إذن فالإنارة تعد أهم مؤثر في تغيير مكونات العرض لأن لها أهمية بالغة، إذ أن الديكور و الأزياء تتحول كلها تحت أشعة الضوء و ألوانه التي تقوم بدورها الإيحائي.

ركز " **جون فيلار** " **كونه مخرج ودراماتورج** الأضواء على الممثلين حتى يبدون متطايرين على خلفية باهتة أو ناصعة، فيصبح بذلك الممثلون و أزياءهم العلامات المتقدمة على حساب الديكور الذي يبقى خلفهم، لكن بريق أخيلتهم و الطابع الهندسي للخشبة، و بعدها النسبي عن الجمهور، يحولان دون وضوح ملامح و تعابير وجوههم".[2] و من هنا نلاحظ سحر الضوء و ألوانه عندما يسقط على الممثلين و أزياءهم فيسبح بذهن المتلقي إلى وضع صورة ملونة في مخيلته على الرغم من بعد الخشبة و عدم وضوح وجوه الممثلين، فتحدث هنا عملية الإرسال و التلقي.

و يزداد دور الإنارة في خدمة العمل المسرحي مع تطور تقنيات الكهرباء و ذلك منذ أن ابتكر الدراماتورج **أدولف آبيا** "تقليدا جوهريا يقتضي باستبدال خدع الأشكال الشفافة بالأشكال المرسومة بغموض، ضمن تقنية الفضاء المبني على أساس تغييرات الأشكال التي توفرها الإضاءة الموجهة و المضبوطة لخشبة المسرح...".[3]

[1]Anne Ubersfeld,L'école Du Spetateur,Lire le théâtre ll,Edition sociales 2 éme édition ,Paris,1981,p 102.

[2]Anne Ubersfeld ,Op-cité , p 102.

[3]أكرم اليوسف ، مرجع سابق ، ص 142.

_صور تظهر تطور أجهزة الإنارة في المسرح

_صور تظهر أجهزة ذات إضاءة مختلفة الألوان

ا

تساهم الإنارة بشكل كبير في خلق فضاءات متنوعة من خلال توظيف الظلال و النور لتظهر بعض أجسام الشخصيات و بعض الديكورات على أشكال أخرى و ذلك عندما يعكس الضوء على أجسامهم فيضيف للعرض المسرحي قيمة جمالية أخرى.

لقد توازت تطبيقات "**برخت** "كونه دراماتورج ومخرج فيما يتعلق بالإضاءة إلى حد كبير، مع نظرية "**ماير خولد**"، هذا الأخير أيد استخدام الضوء الأبيض ذي الشدة الثابتة على كامل المشهد، مع إبقاء مصادر الإضاءة مرئية بشكل واضح في المسرح، ذلك لأن هذا النوع من الإضاءة يعزز التفاعل بين الممثل و بين المشاهد،كتب **برخت** قائلا: "إن الضوء الساطع المنبعث من مصدر مرئي، يساعد على توفير مؤثر التغريب و يحول دون خلق الإيهام في المسرح إذ أن و في مسرحية **السيد بونتيلاو تابعه ماتي** كانت الخشبة مضاءة و بشكل مستمر، بواسطة إضاءة بيضاء ذات شدة واحدة طيلة العرض، فقد كان عنصر الإضاءة المسرحية أهم عنصر خلاق خلال العشرينات و الثلاثينات في أوروبا فقد كتب **ماير خولد** في هذا السياق أي عنصر الإضاءة: دع الضوء و البهجة و الرحابة تغمر المسرح. و اندفع **برخت** باتجاه هذا الهدف و الذي يظهر فقط عندما يختصر العرض المسرحي بالضوء".[1] ظهر من خلال نظريته الداعية لتغريب العرض المسرحي بكسر الإيهام على إبقاء المسرح مضاء على طول العرض المسرحي و نادي باستعمال الضوء الأبيض أي عدم إستعمال أي فلتر ملون و ذلك لإظهار أن ما يراه المتلقي (المشاهد) عرض مسرحي لا غير،كذلك هو الشأن في مسرح **ماير خولد** أي عدم إغفال أي تفصيل يظهر فيه الممثلين أو الديكور.

كما يعد اللون في الإضاءة مساعدا فعالا على إبراز صور جديدة و حالات درامية مؤثرة على خشبة المسرح فهنا يقوم المخرج مع مصمم الإضاءة بجلسات لدراسة طبيعة الإنارة المستعملة و ألوانها حتى لا يقع خلط في الألوان ليقع التناسق و التجانس بين الإضاءة و بين الديكور و ذلك في ترجمة نص المؤلف و المخرج معا لذا "ترتبط ارتباطا وثيقا، حيث تضيف للعمل المسرحي إيحاءات رمزية أقوى تساعد المشاهد على فك بعض رموز العرض في تحديد الزمان و المكان، علما أن أي لون على خشبة المسرح، يراد طرح فكرة، فالأزرق لون السماء لكن إذا كان حادا فيرمز لليل فوق خشبة المسرح، و يمكن إيجاد علاقات لونية تلعب دورا في تشكيل الفضاء الدرامي و المسرحي و هي: المرئي اللامرئي، الحار البارد، البعيد القريب، المحدد اللامحدد".[2] فعالم الألوان واسع له علامات تشكل الفضاء المسرحي، لأن الإضاءة وحدها تستطيع خلق هذا التضاد و ذلك باستعمال تقنية الألوان التي تضفي على العرض المسرحي الطابع الإيحائي، و كما يحدد من خلالها الجو النفسي للشخصيات و تشير إلى الزمان و المكان من إحدى الأساسيات التي

[1] كاثرين بليزايتون، مرجع سابق ، ص 163.
[2] أكرم اليوسف ،مرجع سابق ، ص 145.

يرتكز عليها المخرج او الدراماتورج أو كلاهما ، ذكر **باتريس بافيس**: "أن الإنارة هي الوسيلة الخارجية الوحيدة التي تؤثر على خيال المشاهد".[1]

فالمعرفة بخاصية الألوان من طرف مصمم الإنارة بمنظور دراماتورجي تخلق أحاسيس لدى المشاهد لأن اللون مرئي بالعين المجردة. كما أن الألوان في الإضاءة لها علامات تحمل دلالات معينة لدى الأفراد و ذلك لارتباطها بالظروف و الأحداث التي يعيشونها، و يدخل هنا عامل الذوق، الثقافة و الميول و قد تختلف هذه العوامل من فرد إلى آخر و من مجتمع إلى آخر فاللون الأبيض مثلا هو رمز للبراءة و النقاء و الصفاء لدى الشعوب، لكن في الصين هو دلالة للحزن، و تصنف الألوان كالآتي:

- **"الأحمر**: لون ساخن و مثير، به خاصية العدوانية، إذ يرتبط بالاستقرار و الإثارة و العنف و يعبر عن الثأر و الدم، كما يرمز إلى الحب و الجنس.
- **الأبيض**:يعبر عن البراءة، الرقة السلام و الطهارة، و يرمز عند شعوب الشمال بالبرد و الجليد.
- **الأسود**: يرمز للحزن، الخوف و الرعب، الظلام و العزاء و يعبر عن الجريمة و الخداع.
- **الأصفر**: هو ضوء الشمس، ينشط الفكر و يبعث السرور، يرمز إلى الغيرة أحيانا كما يعبر أحيانا على العظمة و الثورة.
- **الرمادي**: لون الوداعة و اللطف من جهة كما يبعث الكآبة و الحزن من جهة أخرى و يعبر عن العزم و الرزانة، يشير إلى الشيخوخة و هو في كل الاحوال لون محايد.
- **البرتقالي**: يدل على الدفء، الحرارة و الاشتعال، كما أنه محبب للنفس.
- **البني**: رمز الخريف و الحصاد و الوفرة، يرمز إلى الوقار و القذارة في بعض الأحيان.

[1]Patrice Pavis ,op-cité,p 111.

- **الأخضر**: لون الطبيعة يوحي بالراحة، معبر عن التسامح، يرمز إلى الحقول و البساتين و الأمل.

- **الأزرق**: لون الرائحة و الهدوء، مساعد على التركيز، لون الماء و السماء كما يعبر عن الحساسية و يوحي بالخفة و الخيال".[1]

يستطيع اللون في الإضاءة أن يخلق التجاذب كما له القدرة أيضا على خلق التنافر، على حسب وصوله إلى المتلقي، و يحصل ذلك بتضافر جهود كل من المخرج و المصمم و السينوغراف، فالإنارة الكهربائية ساعدت كثيرا في تطوير المسرح إذ أصبح من الضروري تزويد المسرح بأجهزة متطورة تساعد المخرج على جعل عرضه و إعطائه للجمهور في صورة جمالية مملوءة بالعلامات اللونية الحساسة و ذلك لتقريب المشاهد من الطبيعة لتوضيح زمن الإحداث ذلك بإسقاط الإنارة على العرض المسرحي.

خلال هدا الفصل تطرقنا الى اغلب مكونات السينوغرافيامثل الديكور،الزي او اللباس المسرحيالانارة من الجانب النظري لاكن خلال الفصل الموالي أي الفصل التطبيقي سوف نتطرق الى اهم هده العناصر من خلال دراسة عينة و محاولة تحليل اهم النتائج التي حصلنا عليها.

عثمان عبد المعطي عثمان،مرجع سابق، ص 176، 179.

الفصل الثالث: دراسة الاشتغال

الدراماتوجي في ضوء

استعمال التقنيات

الحديثة في مجال

السينوغرافيا عرض

مسرحية موسوساراما

ملخص مسرحية موسوساراما

مسرحية موسوسراما دارت أحداث هذه المسرحية في رواندا هذه الأخيرة التي اشتد فيها الصراع القبلي بين قبيلتي الهوتو و التوتسي ،وذلك في سنة 1990-1994 وسبب الصراع كان الاستحواذ على معدن نفيس يعرف الكولتان وهو مادة ذات قيمة وجودة تستعمل لمجموعة إغراض ،والتي برع في استخراجها الرجل الأبيض الفرنسي المعروف بيجوجوزيف الذي عرف عنه انه شخصية ناجحة وثرية ،لأنه حصل ثروة طائلة في رواندا من خلال استغلاله لهذه المادة واستحواذه على تسويقها،وبعد وفاته قام رجل من رواندا اسود البشرة بتغيير لون بشرته مستعملا في ذلك وجه الرجل الأبيض –جوزيف بيجو-ومن هنا تظهر شخصية الرجل الأبيض الذي خلق الصراع بين القبيلتين ،ومن هنا تم تقسيم المسرحية إلى فصلين الأول دارت إحداثه في السجن ونجد فيه أربع مشاهد ،والثاني في الجبل جراء جمع مادة الكولتان وهو بدوره مقسم إلى مشهدين،تدور أحداث القصة حول الرجل الإفريقي والتعصب العرقي والصراع القبلي المتأصل في شخصيته ، وكذا في دور المرأة المسماة-موسوساراما- الذي كان مخفيا والهدف منها هو رمزها إلى مجموعة دلالات (الأرض،الثروة، الطبيعة...)،وعند اشتداد الصراع عاد الرجل الإفريقي الذي حول وجهه إلى طبيعته ونزعته وتم توحيد القبائل والرجوع إلىالأصل .

شارك في هذه المسرحية إضافة إلى الرجل الإفريقي و موسوساراما الشخصية الرمزية،مجموعة شخصيات نذكر منها : نيغرو دوجوتيغي ،امادي ، لاسيدون ، غيمبا.

1- الدراسة السينوغرافية للمسرحيةمن منظور دراماتورجي:

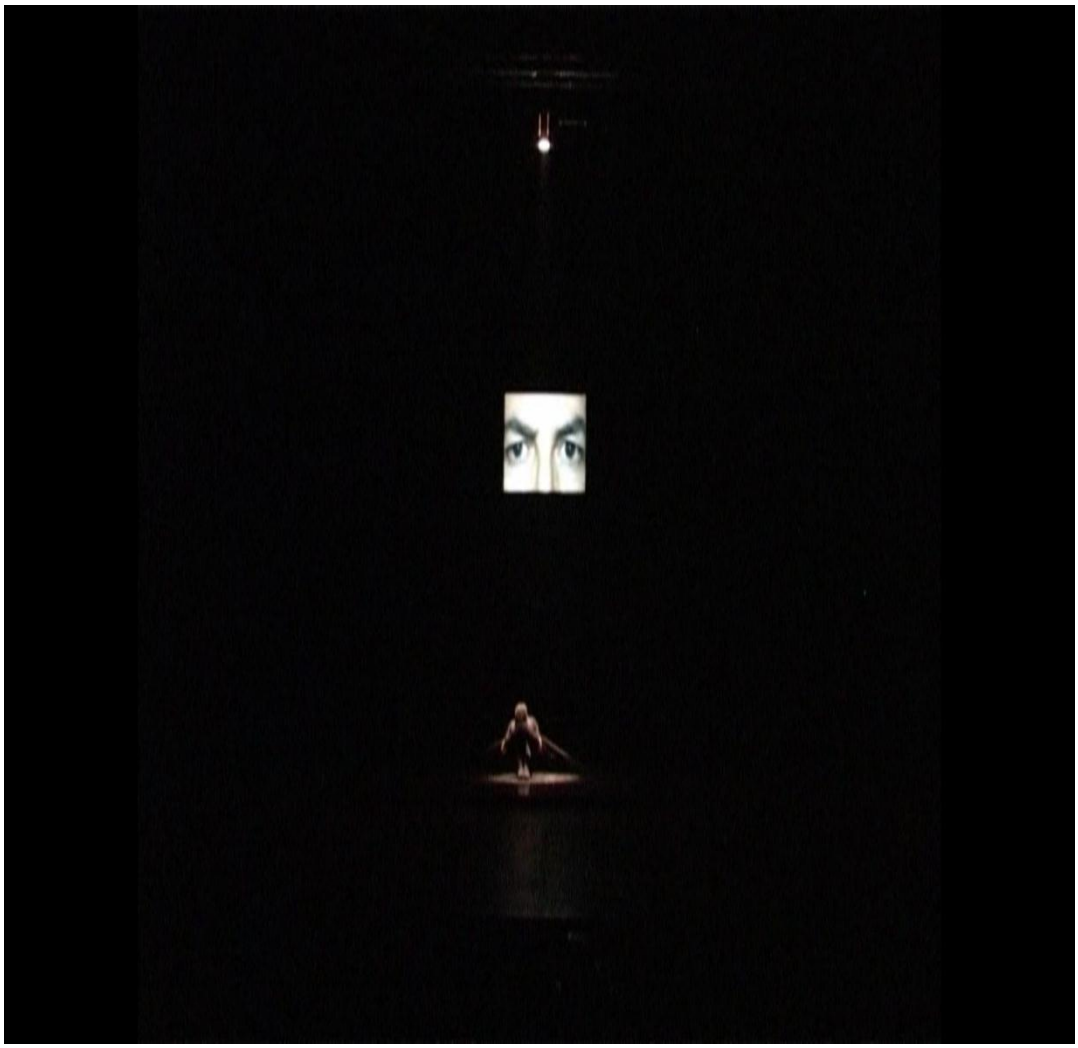
_دور عنصر الديكور في تشكيل عرض مسرحية موسوسارا ما:

إن الديكور هو جزء من السينوغرافيا فمصمم الديكور كان ينجز عمله و تكون له دراية بما يفعله مصممو العناصر الأخرى، أما الآن فأصبح السينوغراف معنيا بكثافة العرض سواء بتصميمها شخصيا أو من خلال متابعتها و الإشراف عليها، فالسينوغراف هو الذي يخلق الجو المسرحي بكافة تفاصيله و عناصره المختلفة، و نقطة انطلاقه هي النص المسرحي، حيث يتم البحث و بمقاربة دراماتورجية في زمان النص و مكانه، فتلك المفاتيح هي التي تسمح له بتقديم تصورات و حلول تتعلق بالديكور و الأزياء و الإضاءة و غيرها من العناصرالتي لها علاقة بالاشتغال الدراماتورجي ، لقد حقق فن الديكور في مسرحية **موسوسارا ما** التي أنجزت بتنسيق محكم بين الدراماتورجأمحمد بن ديده و المخرج شوقي بزيد الذي تولى أيضا الجانب السينوغرافي حاول المخرج نفي كل ما هو قالب أرسطي، فالديكور في هذه المسرحية عبارة عن قماش في وسط الأرضية ثابت غير قابلة للارتفاع شكله دائري و بتطورأحداث المسرحية تدخل بعض أجزاء أخرى في الديكور مثل (طاولة، كرسي، ..) إضافة إلى ستار مصنوع من القماش يتوسطه شاشة تلفزيونية كان لها دور كبير في خلق فضاءً سينوغرافياً ناطقاً, ومؤثراً,وفاعلاً بلا أدنى شك, وما يؤكده هذه الحقيقة, هو عامل المتلقي و نجاح المسرحية و حصولها على المرتبة الأولى في الجزائر سنة 2016 فضلاً عن الآراء النقدية التي قيلت بحق استخدام التقنية التي منحت العرض بعداً جمالياً, وفضاءً جميل من خلال وجود وعي ودراية لآلية استثمار التقنية الحديثة و فتح الباب على المسرح الجزائري والعربي ليواكب عصرنا المسمى بمسميات مميزة و عديدة مثل عصر السرعة,الصورة, التكنولوجيا ,الذي له أثر جلي على الفن المسرحي في كل العالم.

كما يمكن القول أن الديكور خدم المسرحية كثيرا فمثلا تلك الستائر أضفت على المسرحية جمالية توحي بالفضاء مميز و جذاب ، و تلك الشاشة استعملت تارة كنافذة داخل بيت أو سجن، و تنغلق لتعطي جوا آخر يوحي لساحة خارجية للمنزل هذا ما تطلب من المخرج القيام بعمل أخصائي ديكور ليخلق جو مسرحي يتناسب مع طبيعة المكان و طبيعة النص، و طبيعة العرض، كما أن الديكور لم يعق التشكيل الحركي للمسرحية و بالتالي لم يعق الرؤية الدراماتورجية للعرض فمظهر الديكور كان ملائماللسياق حركي و لسيرورة الفعل المسرحي.

الصور التالية تبرز جانب الديكور في المسرحية

الصور التالية تبرز الشاشة التي لعبت دور كبير في المسرحية حيث استعملت تارة كنافذة وأخري كشاشة



أما فيما يخص التوظيف فقد كان لهذا الديكور دلالة مكانية للمسرحية، ففي بعض الأحيان قد يتيه ذهن المتلقي في طبيعة المشهد إن كانت تدور أحداثه في بيت، شارع أو سجن، فالمكان في هذه المسرحية لم يكن محددا.

-دورعنصر الأزياء و الملابس المسرحية:

إن للأزياء قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل و تعبيراته فإن الملابس تأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل الذي هو المترجم الفعلي لأعمال المخرج، ذلك لأنها تترجم و تعبر عن طبيعته و خلقه و حركاته، فالملابس هي وسيلة من الوسائل التي يستعين بها المخرج في إظهار حركات المسرحية يقول **جون جورج أوريل** Jean George Auriot في هذا الصدد: "لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية بأضواء و الحركة، و بذلك أصبحت قوة دافعة و دخلت في النطاق العملي المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما تساعد على إبراز فكرة المؤلف".[1] فللملابس أهمية كبيرة و تأثيرا واضحا، يساعدان الممثل على تأدية الشخصية التي يمثلها و حمل فكرة النص.

"لقد عرفت مسرحية موسوس راما بالتنوع و التلون في الملابس، فتصميم الأزياء فيها لم يتجه نحو الانجاز المباشر "أن المسارح في الجزائر كانت تشتري الملابس القديمة بما يتفق مع شخصياتها المسرحية و حينما يفرض النص المسرحي حقبة تاريخية معينة يكون تصميم الملابس متواضعا نظرا لنقص الميزانية المخصصة للإنتاج المسرحي ككل".[2]

كانت الشخصيات في مسرحية موسوس راما توحي دائما إلى شخصيات من عامة الشعب تدل عن الفقر و الحرمان الذي تعيشه هذه الشخصيات فالأزياء فيها كانت عبارة عن رموز دلالية لكل طبقة اجتماعية،السجين و السجان ...الخ فقد استخدمت أزياء بسيطة و ما زاد هده الأزياء بهاء الألوان التي أضفت على العرض جمالا، فلسجان الذي هو بطل المسرحية كان يلبس الزى الرسمي أما بقية الشخصيات فكانوا يلبسون قمصان متشابهة الألوان تارة سوداء و أخرى صفراء

إن هذه الأزياء أعطت للعرض صبغة جمالية دلت عن إفريقيا في زمن ما و عن أشخاص يعيشون في وضعية محددة مثل(السجن)، فهذا الاختيار و التركيز على الأزياء كانت بمثابة المتنفس للجمهور (المتلقي) .

[1] عثمان عبد المعطي عثمان ، مرجع السابق، ص 87.

[2] مخلوقبوكروح،ملامح عن المسرح الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1980،ص 28.

الصور التالية تظهر الأزياء و الملابس المستعملة في المسرحية

_دور عنصر الإنارة في تكوين فضاء العرض

تعد الإنارة في المسرح علم، و مصمم الإنارة يحتاج إلى دراسة و مراس و تخصص هو الأمر في كل دول العالم تقريبا، أما في بلادنا فلا وجود لمثل هذا التخصص، فمصمم الإنارة مثله في ذلك مثل مصمم الديكور و مصمم الملابس، يدرسون مع بعض العمل الذي سيشاركون فيه بدقة، "فالتناغم بين مصممي الديكور و الإضاءة أمر هام و ضروري إلى أبعد الحدود لنجاح عمليتهم و بالتالي المساهمة مع بقية العناصر في نجاح العرض المسرحي".[1] فعند تصميم أي ديكور يوضح في الحسبان حاجة هذا الديكور إلى مصادر ضوئية محددة، و ألوان إضاءة محددة أيضا، فالسينوغرافيا تعتمد على الإنارة بشكل كبير، لأنها تتقاطع مع حركة الممثل، مما يكسبها قيمة جمالية على خشبة المسرح.

لكن إذا نظرنا إلى توظيف الإنارة في مسرحية موسوساراما فيمكننا أن نحدد أن المخرج اهتم كثيرا بهذه الوسيلة، لأن وظيفتها –الإنارة– تكمن في الفصل بين المشاهد و مصاحبة أبطاله ذلك بإضافة كاشفة أي إعطاء الإنارة بعدا ملحميا، فكانت بعض المشاهد تعتمد على إضاءة كاشفة Un Plein Feu،كما أن المخرج استعان بالإنارة حتى لا ينام المشاهد و يندمج مع العرض.

ففي هذه المسرحية اهتم **المخرج** كثيرا بوسيلة الإنارة على الرغم من أنها أخذت بعدا إفريقيا بأزيائها، ديكورات، أكسسواراتها....، فقد كانت في بعض الأحيان إضاءة

كاشفة دون لون، هذا لكي لا يجعل المتلقي ينبهر لسحر الضوء، فلمخرج في هذه المسرحية ترك بعض المشاهد في العرض في دائرة الظلام و دلك لإبراز دور الشاشة و جعل المشاهد يركز في بعض التفاصيل، كما تعمد المخرج أن يخبأ بعض التفصيل من ديكور و ممثلين أو حتى عند تبديل الديكور وتغيير المشاهد وحرص أن تجري هته العمليات بعيدة عن أعين الجمهور.

[1] مصطفى عبود ،العملالسينوغرافي، مجلة الحياة المسرحية – مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد 43، دمشق، 1996، ص 165.

_ عنصر السمعي و المؤثرات الصوتية:

ـــــبرزتالأغاني و الموسيقى الإفريقيةالتي استعملت في مسرحيةموسوساراما معتمدة على التقنيات الحديثة ومحققةبذلكغايتهاالفنيةوالجماليةعبرتوظيفهادراميافضلاعن المقطوعاتالموسيقية التي أدتإلىمواكبة الأحداثومفسرةللمعانيوالدلالاتالدرامية التيعجزتفيالتعبيرعنهااللغة، كماأسهمتالمؤثراتالصوتيةهيالأخرىفيتفسيرالأحداثعبرتوظ يف أصوات باستعمال الحاسوب و التيساعدتبمجملهاعلىالتعبيرالصوتيونقلصورةالعرضالمسرحي.

.–الكوريغرافيا و التشكيل الحركي في المسرحية:

يعتبر التشكيل الحركي من أسمى أساليب التعبير لدى المخرج، إذ يعد بمثابة لغة أخرى يتواصل بها الممثل مع الجمهور، فهو أكثر عمقا من الوسائل الأخرى كالديكور، الإضاءة، الأزياء و الماكياج، فالتشكيل الحركي هو كيفية توزيع المخرج للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي، يعد هذا التعريف مبتورا قليلا بالمقارنة إلى ما وصلت إليه الدراماتورجيا حاليا، فالحركات و الانفعالات و الأصوات و الإرشادات التي تصدر عن الممثلين في اندماجهم بالعناصر الأخرى للعرض المسرحي، ذكر **أدولف آبيا**الذي يعد مخرجا و درماتورج في هذا الصدد "أن التشكيل الحركي هو فن إسقاط داخل الفضاء ما لم يستطع الكاتب المسرحي أن يسقطه في حيز الزمن".[1] فالتشكيل الحركي هو الذي يشحن الفضاء عن طريق الحركات، يصير بذلك مصدرا للفرجة و التتبع من قبل الجمهور، يساهم التشكيل الحركي بقدر كبير في منح المخرج السبيل لتوضيح الرؤية الإخراجية، و هو تعبير بصري يدعم المنطوق و يحدد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوق الخشبة إن مفهوم التشكيل الحركي قد تطور و تبلور منذ نشأة الفن المسرحي و أصبح أكثر دقة، "أن التشكيل الحركي هو توزيع الممثلين على خشبة المسرح، يعبر عن أفعال الشخصيات و منطق سلوكها الذي ينشأ في سيرورة الفعل و عن العلاقات النفسية، و صدام و الصراع في السبيل الذي لا ينقطع من التشكيلات الحركية التي تحل كل منها مكان الأخرى".[2] فمن هنا نفهم أن التشكيل الحركي بدون جسم الممثل لن يكون له أي معنى ضمن العرض المسرحي، فجسم الممثل هو الركيزة الأساسية لرسم مخططات التشكيل الحركي.

---

[1]Patrice Pavis – op-cite – p 210.

[2] Patrice Pavis – op-cite – p 12,p13

تعتبر هذه التعريفات المفتاح الذي سنفتح به عنصر التشكيل الحركي في مسرحية **موسوسارام**افقد أولى كلا من المخرج شكري بزيد و الدراماتورجأمحمد بن ديدهأهمية كبرى الكيروغراغبا في المسرحية لأنهما كانا يرغبان دائما أن يجعلا عرضهما يقترب أكثر من المشاهد ليتفاعل معه

فالتشكيل الحركي في هذه المسرحية تمركز في وسط تحت تلك الشاشة التي وضعها المخرج لكي يتسنى للمتلقي رؤية العرض من جميع زوايا هذا من جهة و ليسهل التواصل و الحوار مع الشخصيات التي تظهر على الشاشة ، فالميز نسين في هذه المسرحية اعتمد على إبقاء الممثلين فوق قطعة القماش المتواجدة تحت الشاشة و التحرك فوقها.

حينما يكون الحديث عن الشخصية (الأنثى) موسوسا راما يتحول الفضاء المسرحي إلى فضاء رومانسي فتتباطأ الحركة و تخلفها لغة التعبير ألوجهي، في رأينا كان أفضل لو استخدم القائمون على المسرحيةإنارة مركزية على السجين المتحدث صاحب الوجه الأسود و ذلك باستخدام الجيلاتين باللون الأحمر الذي يوحي إلى أجواء الحب كما رسم المخرجمشهدكيروغرافي رقص السجناء الأفارقة تشكيلات نراه مقبولا لأنه يبين أن الممثلون قاموا بتدريبات متكررة للقيام بهذا المشهد فتحركهم فوق الخشبة كان مرسوما بشكل دقيق.

أعطت جل التشكيلات الحركية التي جسدها الممثلون فوق المنصة إيحاء بأجواء واقعية و حقيقية،فالتمثيل في هذه المسرحية خلق فضاءات جميلة تحتوي تشكيلات إبداعية صورت لنا شكلا مسرحية جديدا بالنسبة للمتلقي الجزائري.

الخاتمة:

من خلال هذا البحث قمنا بدراسة موضوع السينوغرافيامن خلال الاشتغالالدراماتورجي ، انطلاقا من المسرح العالمي و بينا أهم عناصره و علاقته بالممثلين و بالمتفرجين ، وبالتدقيق في سينوغرافيا مسرحية موسوساراما التي تعتبر من التجارب المسرحية التي حاولت تحطيم الشكل التقليدي للسينوغرافيا في المسرح الجزائري و العربي، و دلك بوصف و تحليل هدا الفضاءالسينوغرافي الذي يجمع بين الممثلين و بين المتلقين و ذلك عبر تقنيات حديثة لكل واحد منها دلالات و رموز إيحائية.

قادتنا هذه الدراسة إلى استخلاص ملاحظات حول الجانب السينوغرافيذو صلة بالدراماتورجيا و تعامل القائمون على هدا العمل المسرحي معه ، ففي بلادنا يعمل في هذا المجال فنانون محبون للمسرح، لكن ليس لديهم الدراية العلمية و المتخصصة في هذا المجال فهم يعملون بالقطرات و بعض الخبرة، و إن كان قد عاد بالفائدة قليلا فإنه غير كاف، إذ يبقى النقص كبير في المجال السينوغرافي و التخصص في هذا المجال لتكون عروض المسرح الجزائري أكثر غنى و عمقا لكن على الرغم من دلك هناك محاولاتأسيسلمسرحجزائري حديث و التأصيل له، جاءت هته المحاولات نتيجة التجريب المسرحيو تطور الذوق الجمالي لدى المخرج الناجم أساسا عن محاولات تجريبية.

_ النتائج:

1-لقد كان عرض مسرحية (موسوسا راما) عرضاً جمالياً بكل مكوناته واعتماده على التكنولوجيا وتقنياتها الداعمة لتشكلاته الصورية والحركية, فكان الجانب السينوغرافي ناطقاًومؤثراوفاعلاً.

2-عمد المخرج المسرحي إلى استظهار جماليات عرضه مستثمراً ما منحته إياه ثقافتهالشخصيةفي ما يخص استعمال التقنيات الحديثة.

3- قدم عرض (موسوساراما) بناءً على ما متوفر من تقنية صوتية وإمكانات تكنولوجية عديدة حواسيب /أضواء عالية المستوى،أجهزة صوتية ضخمة .

4- عملت التقنية المستخدمة في عرض (موسوساراما) على تقديم عرض غير مألوف قدم جماليات متنوعة في كل تقنية مستخدمة فيه.

5- وجود السينما بشاشة, قدم اختصاراً للزمان والمكان, وفضاءً جمالياً غير متناه.

6- لتقنية الصوت فيمسرحية (موسوساراما) برز أدائها الجمالي المثير كأداة تعبيرية جمالية فاعلة كفعل الممثل تماماً.

7 - تم تفعيل تقنية الإضاءة والماكياج وألوانها المستخدمة أثرت أثراً جمالياً في إيصال خطاب الصورة المسرحية التي خدمتأهداف العرض الإنسانية.

الاستنتاجات

1- كان الجمال الناتج بفعل التقنية,جمالأضيف للعرض المسرحي.

2- التقنية الحديثة منحت العرض المسرحي حراكه التشكيلي الصوري,الجمالي.

3- امتازعروضمسرحية (موسوساراما) بميزة استيعاب التقنية الحديثة.

4- بوجود التقنية الحديثة, اختلف استخدام الصوت والضوء واللون والسينما وملحقات العرض الأخرى وفق جماليات عالية.

5- كانت المسرحية مؤثرة وعلى جانب كبير من الدهشةوشدتانتباه المشاهدين.

_ختاما يمكننا القول أن الجانب السينوغرافي في المسرح الجزائري لازال يبحث عن شكله بسبب التأخر و ضعف المعرفة للتطور المشهود في المجال السينوغرافيا على المستوى العالمي، و يتحمل النقد المسرحي بعض المسؤولية من حيث تقصيره عن القيام بدور تهيئة الوعي و الذوق الجمالي اللازمين لتقبل هذا الفن من ناحية و الكشف عن أسباب الضعف من جهة أخرى كما يمكننا الجزم بانالسينوغرافيا تحملتحتطياتهاالإضاءةوالموسيقىوالأزياء و الديكورإذيمكنهاأنتشكلوتدعماجانبالمرئيالبصريالجماليللعملالمسرحي،ومايمكنالتنبؤبهوأنالسينوغرافييمكنهأنيكونمكملاًللعمليةالإبدا عية فبعدكاتبالنص و الدراماتورج والممثل والمخرجيأتيالدور على تكوينالسينوغرافيالمتضمن للعمل الدراماتورجي. وهوماتماستنتاجهخلال البحثفتوفرالجانبالنظريوالتطبيقيلديهوالحسالجماليوالفطنةوسهولةتعامله معفريقالعملالذييؤهلهملتسييرهذهالعمليةومايمكنملاحظتهإجمالاًأنالميدان السينوغرافييمكنأنيتطوروذلكبإيجادجيلمطلعنظرياًومتمكنتطبيقياًلتحقيق

الجانبالفنيفيهذاالاختصاصوإيجادمتخصصينيكونونسينوغرافييالغد لكن على الرغم مندلك لا يسعنا إلا تشجيع و تقدير الأعمال المسرحية الرامية و الهادفة إلى تطوير و رقي المسرح الجزائري بصفة خاصة و العربي بصفة عامة.

قائمة المصادر

و المراجع

الملحق

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم

- سورة الحجرات، الآية 13.
- سورة الكهف: الآية 94.
- سورة المؤمنون: الآية 72.

-بن ديدةامحمد نص مسرحي مخطوط مسرحية موسوساراما2016

المراجع العربية

الكتب

- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار المغرب الإسلامي، ط1،بيروت، 1998.
- أحمد زكي ،الاخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الابداع ، المدارس والمناهج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية،الهيئةالمصرية العامة للكتاب،القاهرة،1989.
- أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي- دراسة سيميائية ، دار مشرق مغرب، ط1،دمشق ، 1994.
- بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي ، دار الكتب للطباعة و النشر ، جامعة الموصلبغداد،1980م.
- حسن المنيعي،المسرح المغربي من التأسيس إلى قاعة الفرجة، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،ط1 ،نوفمبر 1994.
- حسن المنيعي، المسرح فن خالد، إصدارات أمينة، الدار البيضاء، الطبعة1، 2003.
- حسن المنبعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011 .
- خالد أمين، سعيد كريمي،الدراماتورجياالجديدة،منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة،ط1،المغرب ،2004.

- عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1996.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،مطابع الوطن،ط2،العدد25،الكويت،1999.
- علي عواد، غواية المتخيل المسرحي ، المركز الثقافي العربي، ط1 ،بيروت،الدارالبيضاء،سنة 1997.
- عمر فؤاد دوارة: دور المخرج بين مشارح الهواة و المحترفين،الهيئةالمصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.
- محمد سعيد الجو خدار: مبادئ التمثيل و الإخراج، دار الفكر ، دمشق, 1978 .
- محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي،دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة مصر، 2005.
- مخلوف بوكروح ،ملامح عن المسرح الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1980.

نهاد صليحة، المسرح بين النص و العرض، سلسلة الاعمال الفكرية، مكتبة الأسرة،مصر، 1999 _

- نهاد صليحة ،الدراماتورج و الترجمة للمسرح،- مجلة الحياة المسرحية،الهيئة العامة لقصور الثقافة يناير 2009

المعاجم

- إلياس ماري ، حنان قصاب، المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ،1997 .
- -جبران مسعود: معجم الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1978.
- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة النوري، دمشق،2001
- محمد سعيد إسير، بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.

المجلات

- زياد الحكيم، الديكور و المؤثرات البصرية في المسرح ، مجلة الفيصل ، العدد 317 ، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن مركز فيصل للبحوث و الدراسات الاسلامية،العربية السعودية .

- عثمان عبد المعطي ،أثر الديكور و الملابس على تكوين المخرج المسرحي ، مجلة القاهرة أدب- فكر- فن، تصدر منتصف كل شهر ، 1987.
- مصطفى عبود ،العملالسينوغرافي، مجلة الحياة المسرحية – مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة ، العدد 43، دمشق، 1996.

-المراجع المترجمة

- إدوارد جوردن كريج، الفن المسرحي ، ترجمة: دريني خشبة الألف ،كتاب رقم 63 ، مكتبة الآداب و مطبعتها ، القاهرة 1960.
- ألكس بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر: منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق،1976.
- جون و ماريلوكهارس، المرجع فني فن الدراما: ترجمة رفعت محمد يونس، ط1، المعهد العالي للثقافة ،2009.
- جيمس روز ايفاز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم تر:فاروقعبدالقادر، دار الفكر المعاصر،القاهرة، 1979.
- رولانبارت، مقالات نقدية فيالمسرح،ترجمة،سهبشورن، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنونالمسرحية،دمشق1987.
- زيجمونتهبنر، جماليات فن الإخراج، ترجمة : هناء عبد الفتاح ، تقديم سعد أردش، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1993.
- فرانك هوانتج، مدخل على الفنون المسرحية ، ترجمة: كمال يوسف ، دار المعرفة القاهرة –مصر1994.
- فسيفولودمايرهولد، في الفن المسرحي،تر،شريفشاكر،دار الفارابي،بيروت،لبنان،1989.
- كاثرين بليزيتون، مسرح ماير خولد وبريشت ، ترجمة : فايز قزق ، مراجعة : نديم معلا ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق –سوريا ، 1997

- كونستانتينسانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر :شريفشاكر،الهيئةالمصريةالعامة للكتاب،القاهرة، 1997.
- لينارد كونيستانسستانسلافيسكي: إعداد الدور المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1973.
- مارسيل فريد فون، فن السينوغرافياليوم،ترجمة:إبراهيم حمادة، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة 1995.
- وليام شكسبير، (هاملت)، تر: محمد عوض، دار المعارف، القاهرة، 1982.

المصادر و المراجعباللغة الأجنبية

-Antonain Artaud ، Le theâtre Et Son Double ، Edition Hatier, Paris.

-Anne Ubersfeld ,L'école Du Spetateur ,Lire le théâtre ll ,Edition sociales 2 émeédition ,Paris1981.

-Denis babletSvoboda ,L'Age d'homme, Edition de la cité , Paris, 1970.

-Jaques Polieri , Scénographie - Sémio graphie , Edition Denoël Gonthier , 1971.

-Marie Claude Hubert , Le Théâtre , Edition Milan , Paris , 1998.

-Patrice Parvis, Dictionnaire du théâtre, Edition Sociales, Paris,1980.

-patrice parvis, dictionnaire du théâtre, Ahmed clion, édition revue et corrigée, Paris, (2002).

-UBERSFELD, ANNE, les termes-clés de l'analyse du spectacle ravis, seuil1996.

- Xavier De Courville ,Décors De Théâtre , Edition Bourrelier , Paris , 1949 .

-المواقع الالكترونية.

-http://ahewar.org/3193الحوار المتمدن،العدد 3486.

-org/wiki/dramaturgy, .

-http://archive.sakhrit.co/contents.aspx?CID=10179.

-http://en.wikipidia.org/wiki/dramaturgy

-http://www.alfaisal-scientific.com

نص مسرحية موسوساراما

تأليف أمحمد بن ديدة

إخراج شوقي بوزيد

إنتاج مسرح سراط بومدين الجهوي لولاية سعيدة

2016

الفهرس

مقدمة:

الفصلالأول: الدراماتورجيا بين الماهية و المفهوم

المبحث الأول: ماهية الدراماتورجيا..... 05

المطلب الأول : نشأة الدراماتورجيا.....05

المطلب الثاني: الدراماتورجيا.....05

المطلب الثالث : الدراماتورج.....07

المبحث الثاني:ماهية الدراماتورج.....09

المطلب الأول: علاقة الدراماتورج بالمسرح.....09

المطلب الثاني : أنواع المقاربات الدراماتورجيةو تعدد صور الدراماتورج.....14

المطلب الثالث: الدراماتورج في المسرح العربي.....16

المبحث الثالث: الإخراج المسرحي.....19

المطلب الأول: تعريف مصطلح الإخراج.....19

المطلب الثاني : تطور العلاقة بين المسرح و الإخراج عبر العصور.....21

المطلب الثالث: ماهية المخرج.....25

الفصل الثاني السينوغرافيا و فضاء اللعب

المبحث الأول: السنوغرافيا و تشكيل الفضاء المسرحي.....34

المطلب الأول : مفهوم السينوغرافيا.....35

المطلب الثاني : أنواع السينوغرافيا 36

المطلب الثالث: ميزات السينوغرفيا الناجحة 38

المبحث الثاني : وظائف و مكونات السينوغرافيا.....38

المطلب الأول :الثأثيث المسرحي.....38

المطلب الثاني : الملابس و الأزياء..... 43

المطلب الثالث: عنصر الإنارة 51

الفصل الثالث: دراسة الاشتغال الدراماتوجي في مجال السينوغرافيا عرضمسرحية موسوساراما

ملخص المسرحية.....60

الدراسة السينوغرافية للمسرحيةمن منظور دراماتورجي.....61

دور عنصر الديكور في تشكيل عرض مسرحية موسوساراما.....61

دورعنصر الأزياء و الملابس المسرحية.....64

دور عنصر الإنارة في تكوين فضاء العرض.....66

العنصر السمعي و المؤثرات الصوتية.....**67**

خاتمة.....**66**

الملحق.....**72**

قائمة المصادر و المراجع.....**119**

الفهرس