اقـــليـم كوردستـــان - الـعـــراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صلاح الدين - أربيـــــل

جماليات التكوين في العرض المسرحي

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون المسرحية - الإخراج

من قبل
إيمان عزالدين محمود - بكالوريوس - جامعة بغداد - ١٩٩٨

اشراف

د . فاضل على مراد الجاف - مدرس

رەشەمی ٢٧١٢ الكوردية ربيع الاول ١٤٣٣ الهجرية شباط ٢٠١٢ الميلادية

إقرار المشرف

اشهد بان رسالة الماجستير المعنونة (جماليات التكوين في العرض المسرحي) والتي تقدمت بها طالبة الدراسات العليا (الماجستير) **(أيمان عزالدين محمود)** ، قد جرت كتابتها بأشرافي ، وهي جزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة صلاح الدين / كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية .

التوقيع /

المشرف / د. فاضل على مراد الجاف

التاريخ / / /٢٠١٢

بناءاً على توصية المشرف ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع/

رئيس القسم / مدرس مساعد . **ژيلوان طاهر باپير**

التاريخ / / /٢٠١٢

صفحة إقرار لجنة المناقشة وعميد الكلية

نشـــهد بأننـــا أعضـــاء لجنـــة المناقشـــة ، اطلعنـــا علـــى الرســـالة الموســـومة (جماليات التكوين في العرض المسرحي) ، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونعتقد بأنها جديرة بالقبـــول لنيل درجة (الماجستير) في الفنون المسرحية – الإخراج و بدرجة ( ).

التوقيع:
الاســم:
التاريخ: / / ٢٠١١
(عضواً)

التوقيع:
الاسـم:
التاريخ: / / ٢٠١١
(عضواً)

التوقيع:
الاسم :
التاريخ: / / ٢٠١١
(عضواً – مشرفاً)

التوقيع:
الاسم: أ. د. فاضل خليل رشيد
التاريخ: / / ٢٠١١
(رئيس اللجنة)

التوقيع:
الاسم: أ . م . د . فاضل على مراد جاف
التاريخ: / / ٢٠١١
(عميد الكلية)

بسم الله الرحمن الرحيم

((قَالُواسُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَا إِلا مَا
عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ))

صدق الله العظيم

سورة البقرة ، الآية :٣٢

الاهـــــــداء

إلـــــــــــــى :

- روح ابي الطاهرة ..... دوماً في قلبي
- أمي الحنونة أضاءت طريقي دوماً وهي رصيدي في الحياة ..... لك كل حبي .
- أخوتي وأخواتي ..... حبكم في أعماقي .

الباحثة

الشكر والتقدير

أتقدم بوافر الشكر والتقدير العالي الى المشرف الدكتور فاضل جاف لكل ما قدمه لي من جهد لاغناء الرسالة، وما بذله من جهد ومتابعة طوال مرحلة الكتابة وملاحظاته القيمة.

وأتقدم بالشكر والتقدير العالي الى أستاذي الفاضلين اللذين تواصلوا معي مرحلة الدراسة بكل ما قدموه من عون وملاحظات قيمة لبناء منهجية البحث وتدعيم علميته، وفتحوا أبواب مكتباتهم، متمنية لهم العمر المديد، ليتواصلوا بالعطاء دوما الدكتور منصور نعمان – الدكتور ريكاردوس يوسف.

كما وأتقدم بالشكر الى الأساتذة الافاضل في جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية أ.د. سامي عبد الحميد و أ. د. فاضل خليل بما قدموه من ملاحظات علمية وتوجيهات فتحت لي أفاق في كتابة الرسالة وأشكر كذلك د.عواطف نعيم على المساعدة والعون.

وأتقدم بالشكر الخاص الى السيد جابوك باشا بحري على ما بذله من جهد للترجمة باللغة الكردية والذي تواصل في مساعدتي طوال مرحلة دراستي. لك بالغ تقديري .

ويسعدني أتقدم بفائق الاحترام شكري وأعتزازي الى الاساتذة الافاضل الذين مدوا يدهم للعون وسعيهم للمساعدة وتوفير مصادر البحث طلاب الدكتوراه جواد كاظم النجار وكاروان رشيد و فلاح حسن الشكرجي، وشكري الخالص الى عدي فاضل خليل على ما وفر لي من مصادر للبحث.

انت دوماً في قلوبنا (المرحوم صلاح حسن) الى روحه الطاهرة، الذي مد لي العون بتوفير المصادر في السنة الأولى للدراسة .

الباحثة

ملخص البحث :-

ان العرض المسرحي هو عمل ابداعي وفني، فالعرض يخضع الى عملية انتقال النص الادبي الى صفة اخرى هي (نص العرض المسرحي) تلك العملية التي يقوم بتحقيقها المخرج بهدف خلق جماليات التكوين وعرضها على خشبة المسرح والتي تحمل العديد من النظم والدلالات والمضامين الفكرية وتعكسها للمتلقي. ومن اجل ذلك فقد قسمت الباحثة بحثها الى خمسة فصول وهي :

الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث الذي يتضمن مشكلة البحث والتي صاغتها الباحثة بالسؤال التالي: ما هي جماليات التكوين في العرض المسرحي ؟ وابرازأهميتها من خلال تسليط الضوء على توظيف التكوينات وتشكيلاتها البصرية في فضاء العرض المسرحي وأهداف وحدود البحث، تحديد المصطلحات (جماليات، التكوين، العرض المسرحي) والتعريف الأجرائي لكل منها.

الفصل الثاني: فقد احتوى على الاطار النظري للبحث متضمنا أربعة مباحث:

- **المبحث الاول** : التكوين في المسرح ويضم عناصر التكوين وعوامله.
- **المبحث الثاني** : مجالات أشتغال التكوين، وتضمن المنظر المسرحي ،الأزياء ، الإضاءة ودورها في التكوين وأخيراً الأكسسوارات التي تساهم في تركيب التكوين. وكذلك اعتمدت الباحثة في هذا المبحث على أفكار واراء وتجارب المنظرين والمخرجين المعاصرين على مستوى العالم .

- **المبحث الثالث**: التشكيل الحركي (الميزانسين) وهو المبحث الذي يتناول التشكيل الحركي بمعنى استمرارية الخط المسرحي متحركاً لا يتوقف لحظة واحدة، وأثناء هذه الاستمرارية تنتج صوراً وتكوينات تبرز جماليتها أثناء العرض.

- **المبحث الرابع** : فضاء العرض المسرحي. وتطرقت الباحثة فيه الى العديد من التعريفات الخاصة بالفضاء المسرحي، ويضم هذا المبحث أربعة فضاءات منها، أولاً : فضاء المسرح الإيهامي، واستشهدت الباحثة بالمنظرين والمخرجين الذين أخرجو وقدموا مسرحياتهم بأسلوب إيهامي، وأيضاً المنظرين والمخرجين المعاصرين الذين أخرجوا وقدموا مسرحيات لا إيهامية. ثانياً : فضاء المسرح الملحمي ومن أهم المخرجيين (برتولد برخت) الذي أهتم المسرح الملحمي. ثالثاً :المسرح البنائي الذي ولد في روسيا على يد المخرج الطليعي (فيسفولد ميرهولد)، ورابعاً فضاء مسرح الهواء الطلق أي المسرح المفتوح ويكون مختلفاً ومعارضاً للمسرح التقليدي .

ومن خلال الاطار النظري توصلت الباحثة الى جملة مؤشرات أسفرت عنها الاطار النظري.

الفصل الثالث: وقد ضم اجراءات البحث وهي :

أ- **مجتمع البحث وعينته :** والمكون من مسرحيات التي قدمت في بغداد - هيلسينكبوري (السويد) من قبل مخرجين عراقيين معاصرين للمدة من (١٩٩٩ – ٢٠٠١)

ب- **وبررت الباحثة مسوغات ذلك على النحو الاتي :**

١) كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وللأهداف واهميته.

٢) وجود تباين بين أساليب المخرجين وعروضهم المسرحية.

والعينة هي المسرحيات الاتية :

١- سيدرا ٢- مكبث ٣- ألف ليلة وليلة.

ج- **منهج البحث:** اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي .

د- **أداة البحث:** استندت الباحثة على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري ، والمقابلات الشخصية (أقراص CD الليزرية) .

- **الفصل الرابع :** وقد ضم نتائج البحث ومناقشتها .

- **الفصل الخامس :**الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة، منها إن التكوين عنصر جمالي يضاف الى العناصر الأخرى في العرض المسرحي اذ وظف بصورة جمالية وعلمية، والتي ارتبطت بهدف البحث. كما شمل هذا الفصل المقترحات، قائمة المصادر والمراجع، الملاحق، والصور الفوتوغرافية، خلاصة البحث باللغة الانكليزية، اللغة الكردية.

قائمة المحتويات

الموضوع
آية قرآنية
الإهداء
شكر وتقدير
ملخص البحث
قائمة المحتويات
الفصل الاول: الاطار المنهجي
مشكلة البحث
اهمية البحث
اهداف البحث
حدود البحث
تحديد مصطلحات البحث
١- جماليات
٢- التكوين
٣- العرض المسرحي
الفصل الثاني: الاطار النظري
المبحث الأول : عناصر وعوامل التكوين
المبحث الثاني : مجالات اشتغال التكوين
أولاً : المنظر
ثانياً : الازياء
ثالثاً : الإضاءة
رابعاً : (الأكسسوارات)
المبحث الثالث : التشكيل الحركي (الميزانسين)
المبحث الرابع : فضاء العرض المسرحي
أولاً : فضاء المسرح الإيهامي

ثانياً : فضاء المسرح الملحمي
ثالثاً : فضاء المسرح البنائي
رابعاً : فضاء المسرح الهواء الطلق
الفصل الثالث : إجراءات البحث
مجتمع البحث و عينته
طريقة البحث
أداة البحث
تحليل عينة البحث
عينة (١) مسرحية (سيدرا)
عينة (٢) مسرحية (مكبث)
عينة (٣) مسرحية (ألف ليلة وليلة)
الفصل الرابع :
النتائج ومناقشتها
الفصل الخامس :
الإستنتاجات
التوصيات
المقترحات
قائمة المصادر والمراجع
الملاحق

٢-ملخص البحث باللغة الكردية
٣-ملخص البحث باللغة الانكليزية

الفصل الاول

((منهجية البحث))

- مشكلة البحث
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث

الفصل الأول

(منهجية البحث)

مشكلة البحث :-

تعد الدراما محاكاة للطبيعة كتعبير عن أفكار إنسانية، حيث يقوم الفنان بإستخدام صور مستمدة من الحياة ، ليخلق منها تكوينا فنيا يعد في الاساس ما هو الا إنعكاس للحياة ذاتها.((فالفن هو وسيلة من وسائل التنظيم وإيضاح وفهم الخبرة الإنسانية وكل نوع من أنواعه يستخدم وسائله الفنية في الوصول الى هذه النتيجة ولكن الفنون تشترك في أنها تعطي المتعة جنباً إلى جنب مع المعنى))[١]. ومن خلال الفن يستطيع الفنان أن يوصل رسالته الى المجتمع سياسياً، اقتصادياً، فلسفياً أو فنياً. إذن الفن هو تفسير الانسان للحياة في قوالب يمكن التعرف عليه وفهمه على نطاق عالمي.[٢] والمسرح هو فن يتصف بشموليته لكل الفنون تقريباً، ولأنه أحد الأشكال المؤسسة للوعي الاجتماعي الذي يربط كل المنجزات الحضارية معبراً عن القيمه الجمالية، من خلال وحدة خاصة بالعلاقات فيما بين الأشياء التي تدركها حواسنا، كما أنه فن دلالي ينهض على نظام تعددي لأنه يخاطب المتلقي. وعن العلاقة بين المسرح والحياة يقول :(بيتر بروك) ((إن المسرح يعني أولاً وقبل كل شئ، الحياة، هذه هي نقطة الإنطلاق الضرورية والحتمية، المسرح هو الحياة وفي الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول: لا وجود للفرق بين المسرح والحياة)).[٣] إلا أن المسرح عالم منتظم الى أقصى الحدود فهو انعكاس للحياة، وأن شكل المسرح هو الذي يعطي تفسيرات وتكوينات ودلالات ومضامين وهناك أهداف مختلفة للعرض منها: سياسية، جمالية و فكرية. إن الأشكال والألوان و الكتل الموجودة على خشبة المسرح تشكل تكوينات مختلفة تحمل معاني وتفسيرات عديدة للمتلقي، بمعنى أوضح وجود دلالات تكمل العرض المسرحي وتبرز خصوصيته وأهدافه. وأن دور المخرج الذي يعمل على إقامة روابط تنظيمية بين العناصر الموجودة في العرض والتنسيق بينهما، وبين الخزين المتراكم من الصور المسرحية لتنتج صوراً وتراكيب جديدة عن طريق التداخل بين هذين العالمين يبرز بجلاء في تحقيق تكوينات جمالية للعرض المسرحي.

---

(١) سمير سرحان، مبادئ علم الدراما ، هلا للنشر والتوزيع ،الجيزة : ٢٠٠٠ ، ص ١٠.

(٢) آلكسندر دين، أسس الأخراج المسرحي. تر سعدية غنيم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة :١٩٨٢ ، ص ١٣.

(٣) نديم معلا ، لغة العرض المسرحي . دار المدى للثقافة والنشر، بغداد:٢٠٠٤ ، ص ٣٧ .

وإن اختلفت باختلاف الثقافات والمستويات الأجتماعية، الامر الذي يعد جزءاً جوهرياً في تلقي العروض. ان التكوينات البصرية التي تكون تركيبات صورية مفعمة بالدلالات والمعاني الفكرية والجمالية من خلال اشتغالها في مجالات : المنظر، الأزياء،الاضاءة، الاكسسوارات ومكان الممثلين وحركاتهم وإيحاءاتهم تشكل نسيجاً متناسقاً من شفرات مجازية ورموز دلالية خلال العرض ويقول : (بيتر بروك) عن دور المتلقي ((كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يقطع شخص عابراً تلك الرقعة بينما يراقبه شخص آخر)).[١]

إن غاية المخرج هو التأثير في المتلقي خصوصاً إذا نجح العرض في توصيل فكرة المسرحية الى المتلقي، عن طريق استخدام عناصر العرض وتسخيرها للاحداث والبناء الدرامي في المسرحية. إذن هو عمل ابداعي وفني، وهذه العملية هي ليست وليدة الصدفة، بل هي جزء من نظام (ديناميكي ثقافي تراكمي، شامل ومركب)، نضج وتبلور عبر التجارب والثقافات وضمت الآداب والفنون وأثمرت فنون العرض، التي تتباين بتباين الطرائق والمناهج (التقنية والفنية والجمالية). وإن المشاهد يتلقى أفكار المسرحية من خلال الممثلين وعن طريق الديكور، الإضاءة والمؤثرات الصوتية. إلا أن وراء كل تلك العناصر يكمن عمل المخرج وتوجيهه فهو الوسيط بين المؤلف وبين المتلقي بإستخدام أدواته لإيصال فكرة المؤلف الى المتلقي.[٢] إذ يسعى المخرج الى إكمال التركيب الصوري للتكوين على خشبة المسرح وفقاً لقواعد التصميم الجمالي والتشكيلي بتوزيع أشعة الضوء توزيعاً صحيحاً يراعي فيها بأختلاف بين الإضاءة المستخدمة والألوان والأزياء المستخدمة والمناظر و(الأكسسوارات) وملحقاتها وبذلك يحصل المخرج على تكوين تشكيلي وفني مدعم ومزخرف بالحركة والميزانسين على خشبة العرض المسرح.[٣] إن تأثيرات الاجزاء الموجودة في فضاء العرض مهمة جداً وتسمى بالسينوغرافيا التي بدورها أصبحت ((معنية بالتكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناشئة في الفضاء والكتل المتحركة فيه (الديكور، الضوء، اللون، المؤدي) وبالمتلقي أيضاً)).[٤] هذه العناصر هي فعالة في تشكيل الرؤيا الكلية للعرض المسرحي عبر الترابط فيما بينهما. فمشكلة التكوين تتعلق بطرق معالجتها وتمتاز بخصوصية متميزة في كل حقبة من تاريخ المسرح بدءاً من المسرح الأغريقي وصولاً الى المسرح المعاصر.

---

(١) بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد، مبادئ الأخراج المسرحي .وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد : ١٩٨٠ ، ص ، ٣١ .

(٢) م . ن ، ص ٣١.

(٣) عثمان عبد المعطي عثمان،عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة القاهرة : ١٩٩٦ ، ص ١٧٠ .

(٤) عبد الرحمن دسوقي ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، دار الحرية للطباعة، بغداد :٢٠٠٥ ، ص ١٧.

لذا فإن خطة المخرج الاخراجية تحتل موقع الصدارة ويكون التكوين ضمن تلك الخطة التي يتشكل منها العرض. إذ إن التكوينات في العرض المسرحي الدينامي تكون مترابطة مع بعضها ترابطاً عضوياً، و قد يكون كل تكوين وحدة فنية مستقلة بذاتها ومترابطة بصورة تشكل إنسجاماً متكاملاً للعرض المسرحي، محققة حركات متنوعة هذا ما يحقق الميزانسين وتكوينات البصرية على الخشبة المسرح، وهي متفاعلة داخل تنظيم مبتكر في تجانس وتناغم انساق جمالية بقصد تحقيق غرض معين (جماليات التكوين في العرض). لذا ينبغي على المخرج أن يمتلك خبرة كافية في مجال المناظر وفي تقنيات الإضاءة وقدرته في صياغة العرض وخلق جو درامي على نحو يخدم متلقي العرض بالتنسيق مع العناصر الأخرى .

وفي ضوء المشاهدات لعدد من العروض ومتابعة الباحثة للصيغ التي يظهر عليها التكوين في عروض المسرح تلمست ثمة خلط وعدم وضوح في الوظائف التي تناط في التكوين جمالياً وفلسفياً فأستشعرت ذلك الخلل بعد ان تبلورت لديها أفكار حول الشكل الفني للتكوين والتركيبات المتنوعة وطبيعة الافكار والمفاهيم التي قد لا تراعي المضمون.

ان عامل الضعف يؤدي الى خلق إشكالية في وظيفة التكوين البصري، أي إن إختلاف التكوينات في الشكل الفني مع اللغة المرئية للعرض يشكل تنافراً وأختلافاً في العرض المسرحي. لهذا فإن التكوين بكل ما يحمل من جمالية وعمق يؤثر سلبياً أو إيجابياً على المتلقي، من هنا تأتي أهمية الانتباه الى الكشف عن تلك النقاط المتحكمة في بنية التكوين والتشكيل الحركي والبصري وتاثيرها في الفضاء المسرحي. إن التساؤلات حول التكوين بوصفه عنصراً أساسياً في الإخراج يثير سؤالاً قائماً لموضوع البحث، تلخصه الباحثة على النحو الأتي :-

(ما هي جماليات التكوين في العرض المسرحي ؟)

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على توظيف التكوينات وتشكيلاتها البصرية في فضاء العرض المسرحي، ودلالاته ومضامينه الفكرية والجمالية. وهذا البحث يعني كل من :-

١. الكليات والمعاهد المتخصصة بفن المسرح .
٢. المخرجين والممثلين والفنيين والنقاد.
٣. المؤسسات والفرق المسرحية الحكومية والأهلية.
٤. المثقفين ومتذوقي الفن المسرحي ومتابعي الثقافة المسرحية والمتذوقين لفن المسرح والمتابعين من جمهور الثقافة المسرحية.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى : الكشف عن كيفية اشتغال جمالية الانساق التكوينية في العرض المسرحي.

حدود البحث :

الحدود الزمانية : (من عام ١٩٩٩ الى عام ٢٠٠١)

الحدود المكانية : (بغداد – هيلسينكبوري) (أعمال مخرجين مسرحيين عراقيين معاصرين)

تحديد مصطلحـــات :

١- جماليات – الجمالية - الجمال :

عرفه (آلكسندر بومجارتن Baumgarten.G.A) 1714م -١٧٦٢ م و((هي كلمة يونانية، مشتقة من كلمة (حساسية الوجدان) ليتناول فيها، أصول ومشكلات النظرية الجمالية، من حيث طبيعتها، قيمتها ، تجربتها وعلاقتها بالصدق، والخير والجمال وبذلك أصبحت الجمالية)).[١]

علم الجمال (aesthetics) ((كان هذا العلم أحد فروع الفلسفة وبحث في فلسفة الجمال متمثلاً في الفن، والقيم الفنية التي تحكم التعبير الفني و تثير في الأفراد الإحساس بالجمال. وانقسم الفلاسفة فيه الى اتجاهين: أحدهما يجعل الجمال موضوعياً كائناً في الشيء الجميل نفسه، والآخر يجعله مرهوناً بالإدراك الذاتي عند الشخص المدرك)).[٢] بينما كان (هربرت ريد) رأي أخر يقول فيه بأنه ((وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا)).[٣] وان الجمالية تختلف بحسب المنظور الفلسفي للأتجاهات المختلفة ،وبهذا الصدد فأن ((الجمالية عند المثاليين قائم في طبيعة الأشياء وبالتالي هي ثابتة لا تتغير، ويصبح الشئ جميلاً في ذاته أو قبيحاً في ذاته، بصرف النظر عن ظروف من يصـــدر الحكم)).[٤]

---

(١) عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الفكر والذوق ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد: ١٩٨٨ ، ص ٧.
(٢) http://www.ahewar.org/debat/show.art.
(٣) http://ar.wikipedia.org
(٤) ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة :١٩٨٣ ص ٦٢.

الا ان مفهوم الجمال بوصفه قيمة يؤكده التعريف الاتي بأنه ((الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معاً في أي موضوع ، بنسبة وعلاقة من الدقة بحيث لامجال هناك لإضافة شئ آخر أو تغييره، أو إزالته، اللهم إذا أردنا به سوءاً)).[١]

التعريف الاجرائي :

الجمالية هي أتساق عناصر التشكيل البصري والحركي وإنسجامها لتكون وحدة بصرية عضوية متفاعلة في العرض المسرحي.

٢ - مصطلح التكوين Compostion :-

التكوين فلسفياً :-

عرفه (جميل صليبا) :((صفة الله تعالى أزلية وهو تكوينه للعالم، ولكل جزء من أجزائه لوقت وجوده، على حسب إرادته وعلمه، فالتكوين ثابت باق أبداً والمكون حادث بحدوث المتعلق)).[٢] أما (هيغل) فقد ارتقى بالتكوين وجعل منه ((جزءاً من فلسفة الروح)) وعده ((تكثيفاً لكل تيارات الأفكار التي يحملها)). [٣] حيث يبرز التكوين جمالياً. و عند (أرسطو) رأي أخر يرتقي بالجمال بجعله متنامياً أذ يقول بهذا الصدد ((إنه تعاقب الصور على شئ حتى يصل الى مرحلة معينة من أجل نموه))[٤].

التكوين مسرحياً :

عرفه آلكسندر دين : ((هو الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال إستعمال التأكيد والثبات والتتابع والتوازن لتحقيق الوضوح والجمال الذي يروق الناس)).[٥]

---

(١) ناتان نوبلر ،حوارالرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر فخرية خليل ، مراجعة،جبرا ابراهيم جبرا ، دار الفارس للنشر والتوزيع ،د.م. ١٩٩٢ ، ص ٤٢ .
(٢) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت :١٩٨٢، ص ٣٣٤.
(٣) منصور نعمان نجم ، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والطبع، أربد:١٩٩٩، ص ٢٥ .
(٤) ابراهيم مدكور ،المعجم الفلسفي، م. س. ص ٥٣ .
(٥) آلكسندر دين،أسس الإخراج المسرحي، م . س ،ص ١٧٣.

التعريف الإجرائي للتكوين :

هو مجموعة من العناصر التشكيلية الموجودة في صور مسرحية المكونة من أجسام الممثلين وأزيائهم وفي المناظر المسرحية وملحقاتها وفي الأضاءة المسرحية. مما ينتج صوراً وتركيبات جمالية ذات مضامين فكرية، جمالية، دلالية، ضمن التكوين العام للمسرحية .

٣- مصطلح العرض المسرحي :-

عرفه (يندريك هونزل): ((العرض المسرحي هو مجموعة من الإشارات)).[٢] وهناك تعريف أخر يقول بأن العرض هو ((الوسائل التي يمكن بها تحليل الكلام الى عناصره الصوتية، والإيقاعية وهذه الإيقاعات هي التي يتألف منها الشعر بمعناه العام)).[٣] الا ان الصورة الشعرية للعرض المسرحي تشتغل على مستويات متعددة وهذا ما اشار اليه التعريف الاتي ((إن العناصر البصرية بخلاياها كلها هي التي تنفجر وتبني تلك اللحظة، فالمكان، الضوء، التكوين، والتشكيل، وحركة الكتلة ومفرداتها، ذلك كله يحدد خطوط التكوين وروح العرض، إنها المكونات الروحية والحسية التي تغلف مناخ المنتج، لذلك فلابد من وضع قانون جمالي لتلك اللحظة يقترن زمنياً بزمن العرض، فضلاً عن زمن المتلقي الذي سيضيف أزمنة متداخلة، ومن خلال هذا التداخل والتشابك مابين زمن لحظة العرض وزمن التكوين وزمن المنتج وزمن المتلقي سنلتقط زمناً نسميه سلطة العرض)).[٤]

والتعريف الإجرائي

العرض هو تركيب وتفاعل عناصر العرض المسرحي، ويشكل قطبين في العرض هما خطاب العرض والمتلقي .

---

(١) عدد من المؤلفين ، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية) ، تر أدمير كورية ، وزارة الثقافة ، دمشق : ١٩٩٧، ص٩٧.

(٢) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ،مكتبة لبنان ،ط ٢ ،بيروت: ١٩٨٤،ص ٢٥٦ .

(٣) صلاح القصب ، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث،الدوحة : ٢٠٠٣، ص ١٢١

الفصل الثاني

((الاطار النظري))

- المبحث الاول / التكوين في المسرح.
- المبحث الثاني / مجالات أشتغال التكوين .

المنظر المسرحي

الأزياء المسرحية

الإضاءة المسرحية

الأكسسوارات (الملحقات)

- المبحث الثالث / التشكيل الحركي (الميزانسين) .
- المبحث الرابع / فضاء العرض المسرحي.

فضاء المسرح الإيهامي .

فضاء المسرح الملحمي

فضاء المسرح البنائي .

فضاء المسرح في الهواء الطلق .

المبحـــــث الأول :

التكوين في المسرح

ان التكوين في المسرح هو تنسيق الأشكال المختلفة والمتنوعة من خلال ترابط أنساق عناصر العرض المسرحي التي تفرز دلالات ومضامين فكرية وجمالية، إذ يقوم المخرج ومن خلال هذه العناصر بتشكيل تكوينات بصرية معبرة عن روح المشهد وجمالياته، والتكوين المسرحي يقترب من الفن التشكيلي باعتبار أن اللوحة في الفن التشكيلي أيضاً تقوم على أسس التكوين، ولكن التكوين في اللوحة ثابت وذو مساحة وإطار محددين. أما في العرض المسرحي فهو متغير، لأنه يسير وفق متغيرات النص، وحسب البناء الدرامي للمسرحية، وفي بعض الأحيان يكون التكوين في العرض المسرحي في حالة ثبات أي السكون وفق متطلبات الرؤية الإخراجية وبحسب رؤية المخرج العمل ويقول الفنان :(سامي عبد الحميد) بهذا الصدد ((التكوين في حالة الثبات له معنى ولكن التكوين في الصورة المسرحية لايبقى ثابتاً بل يتغير وعندما يتغير تتغير معه المعاني والدلالات)).[1] وان التكامل بعناصر وعوامل التكوين يحقق جمالية، إذ أن القيمة الجمالية في التكوين تزداد وتتسع بوحدة الأشكال بحيث تصبح أكثر جمالاً حتى تصل الى المتلقي بكل وضوح، وهذا ما يسعى مخرج العمل الفني لتحقيقه. وهناك بعض التكوينات المركبة يصعب على المتلقي فهمها كما تقول (ناثان نوبلر) بهذا الصدد : ((إن المتعة في العمل الفني تتحقق عبر تذوق التجربة الجمالية التي هي إنتاج التواصل بين الشئ الفني والمشاهد حيث أن تفحص العوامل التي تؤدي الى التجربة الجمالية قد ينمي فهما لهذه الرسالة وتزودنا بالدليل لإكتشاف السبيل الى متعة لدى التطلع الى الآثار الفنية التي لم تحرك فينا ساكنا من قبل إلا قليلاً)).[2]

للتكوين عناصر عدة هي : الخط ، السطح - الشكل - الكتلة، اللون، الملمس، الفراغ / الفضاء . ولكل منها قيمة دلالية وقيمة جمالية، فعلى سبيل المثال إن قيمة الكتلة الكبيرة على خشبة المسرح تختلف عن قيمة الكتلة الصغيرة، وقيمة الكتل المتباعدة على خشبة المسرح تختلف عن قيمة الكتل المتقاربة، وقيمة اللون الأحمر تختلف عن قيمة اللون الأخضر وتختلف بدلالاتها وتأثيراتها النفسية والجمالية، وقيمة الملمس الخشن يختلف عن الملمس الناعم من الناحية الدلالية والجمالية .

---

(١) مقابلة. سامي عبد الحميد .استاذ جامعي وخبير في كلية الفنون ، اربيل:٢٠١١/٠٩/١٩.

(٢) ناثان نوبلر ، م . س . ص ١٧.

عناصر التكوين البصرية :

١- (الخط / Line):

يتكون الخط من عدد من النقاط المتصلة ومنها يتكون الشكل ويتغير الشكل أو السطح بتغير الخط وبتغيره يتغير المعنى وإيحاء الفكرة للتكوين في العرض المسرحي، فالخط هو الهيكل الباني للتكوين، ومن خلاله يمكن الحصول على أشكال متنوعة ومختلفة باختلاف أنواع الخطوط الموجودة في الشكل. فالخطوط المهيمنة في التكوين المسرحي يمكن الحصول عليها من خلال أوضاع اجسام الأشخاص على خشبة المسرح وحسب أوضاع الممثلين وتكون مختلفة، فمنها ماهو منحني على سبيل المثال كالجلوس وتساوي العام في الرؤوس، هذا في حالة عندما يريد المخرج أن يحصل على الخط الأفقي المسيطر.(١) وهناك أنواع أخرى من الخطوط : أفقية، رأسية، مائلة وهذه الخطوط تعالج بالشكل المستقيم أو منحني أو المتقاطع للحصول على تأثيرات إضافية. وتعد الخطوط الدليل الذي يقود العين إلى مركز الانتباه، فإن تكوين الخطوط تؤدي إلى نقل رؤية المخرج إلى المتلقي وما تحمله هذه الرؤية من معنى ومضمون وجمالية. فهناك عدة أنواع من الخطوط لها دلالات ومعانٍ على خشبة المسرح منها ((الخطوط الأفقية تخلق شعوراً بالراحة أو الضيق أو السكينة أو الضنى أو الإسترخاء في المشاهد، وتعبر هذه الخطوط الأفقية عن الثبات والثقل والرتابة والراحة وغير ذلك من صفات)).(٢) أما الخطوط الرأسية في المسرح فـ ((تعبر عن الارتفاع والعظمة والكرامة والأبهة الملكية أو التأثير الغلاب الذي يفرض نفسه بقوة كما تعبر عن البرود والصفات الروحية أو السماوية أو الصفات و تعبر عن السمو والطموح)).(٣) وهذه الخطوط تكون إما عامودية أو مستقيمة حسب تكوين الوضعية، وهناك خطوط أخرى أقل إستخداماً في المسرح وهي الخطوط المائلة وتختلف بحسب اختلاف وضعيات الممثل وتشكيله الحركي وهي تعبر عن معنى الحركة أو ما هو غير محسوس ومن الخطوط التي تستخدم كثيراً في المسرح حسب وضعيات الممثلين وهي تعبر عن ((القوة والصرامة والتمسك بالشكليات والقوة والبساطة والقرب والانتظام)).(٤) أما الخطوط المنحنية وتستخدم كثيراً في المسرح بشكل واسع وهي تعبر عن ((السجية الطيبة والألفة والمودة والسماحة والحرية والرشاقة والمرونة والشعور بالأرتياح)).(٥)

---

(١) آلكسندر دين . أسس الإخراج المسرحي . م. س . ص ٢٤٢

(٢) م . ن . ص ٢٤٣

(٣) م . ن. ص ٢٤٣

(٤) م . س . ص ٢٤٣

(٥) م . س . ص ٢٤٣

وتستخدم الخطوط المنحنية حسب رؤية المخرج للمشهد والفكرة التي يريد توصيلها للمتلقي. وأخيراً الخطوط المتقطعة والتي تعبر عن ((البعد عن الرسميات وعدم الأنتظام والتواضع والضآلة والغرابة والأستقلال)).[١] ولهذه الخطوط انماطها، فأحياناً تكون منفصلة عن بعضها وأحياناً اخرى تكون متحدة مع خطوط أخرى مكونة أشكالاً مختلفة يحصل المخرج من خلالها على التركيبات التي تشكل التكوينات البصرية وجماليتها ودلالاتها .

٢ - (الشكل / Form ــ السطح / Surface):

يتكون السطح من خطوط متعدّدة، ولكل سطح (شكل)، هو جزء من التركيب العام للعمل الفني، والذي من خلاله تنتج فِكرة معينة تقدم للمتلقي. وهناك نوعان من الأشكال أولهما : الأشكال الهندسية كالمربع والمثلث والدائرة والمستطيل ... وغير ذلك، وثانيهما : الأشكال الطبيعية وتتمثل بالصخور، الجبال، السحب، أشكال الإنسان، أشكال الحيوان، النبات، ويمكن أن يحمل الشكل مضموناً فكرياً وجمالياً. كل سطح يشكل داخل الفراغ يؤدي إلى معنى في الرؤية، والزوايا التي تشكل ذلك الشكل ذات مدلول ومعنى تختلف جميعها باختلاف تكويناتها.[٢] وللشكل دور بارز في فضاء العرض لأنه يعبر عن التأثير المزاجي للموضوع من خلال الترتيب التكويني. وينبغي على المخرج أن يولي أهتماماً خاصاً للتعبير عن المشهد من خلال الشكل، ومن ثم يتم الحصول على التنوع في العرض المسرحي من خلال التنوع الكبير في الشكل خلال مسار الفعل والبناء الدرامي وتختلف الأشكال بسير الأحداث واستمراريتها لأن الأستمرار يفرز أشكالاً عديدة ومختلفة، منها يتركب ويتنوع التكوين البصري. والشكل له قدرة كبيرة وواسعة وأن نمطه مرن بحيث يتطور موضوع في المشاهد وتتطور معه وتتنوع الشكل في العرض المسرحي.[٣]

---

(١) م . ن ، ص ٢٤٣

(٢) فرج عبو ،علم عناصر الفن ، ج١، دار دلفين للنشر ، ميلانو : ١٩٨٢ ، ص٣٤٣

(٣) م . ن . ص ٢٤٦

٣ – (الكتلة / Mass):-

الكتلة في المسرح هي مجموعة من الأشخاص يقابلها فرد على المسرح، وثقل الكتلة له شأن هام فيما يتعلق بالتوازن والتأثير على مزاج المتلقي وحالتة النفسية. فتختلف الكتل على خشبة المسرح حسب عدد الممثلين، فكلما كانت الأعداد كبيرة من الأشخاص (الممثلين) ينتج بحكم تكوينها تأثيراً بالثقل وبالمقابل إذا كانت الأعداد قليلة ينتج تأثيراً بالخفة.(١) إذن هو مؤثر عدد الأشخاص الموجودين على خشبة المسرح في التأثير المزاجي لا ثقلاً أوخفة حسب إختيار المخرج للممثلين. و((بمجرد بيان المشهد وطبيعة المسرحية يجب أن يثير على الفور إنطباعاً للمخرج العملي بالطريقة التي سيستخدم بها الكتلة في التكوين ولكل مشهد ثقل كامن فيه يجب أن تنقله الكتلة التي تعطي قيمة نوعية أو تأثيراً مزاجياً للمتلقي)).(٢) إذن بوسع المخرج أن يملأ المنصة بقدر ما تتسع لها من الأشخاص (الممثلين) وحسبما تتطلبه الفكرة فقد يكون على شكل منفرد أو متفرق، وهذا ما يقود المخرج الى إختبار الإحساس أو المزاج النفسي الذي يتطلبه.

٤ – (اللون / Colour):-

ان الضوء لون موجود منذ القدم وله مدلول عام عند الشعوب والأمم ومدلول خاص عند الأفراد، فالشعوب اتخذت الألوان رمزاً عاطفياً لكيانها أو سياسياً (كالأعلام)، ولها رموز خاصة في ساحات الحروب والمعارك وعند القادة والجنود.(٣) أن للون مدلولات تشتغل في المسرحيات وتساهم بدورها في التكوين، لأنها تعبر عن الجانب المعنوي والنفسي للتكوين، لذا فأن مصممي الأزياء والديكور ومصممي ومنفذي الأضاءة يعتمدون على اللون للتعبير عن نمو الفكرة، تتغير ألوان المناظر المسرحية وألوان الأزياء والأكسسوارات بتغير ألوان الأضاءة. ويعد اللون العنصر الرئيس الذي يعتمد عليه المخرج في التكوينات البصرية التي توحي الى حالات متعددة منها : حالة فكرية أو جمالية.ويعتبر اللون تعبير عن حالات متعددة ومشاعر وافكار الشخصيات والاحداث واحياناً يتفوق اللون عن المعنى المألوف حاثاً مخيلة المتلقي لأكتشاف المعنى المرتقب للون .فاللون يدخل في خطة المخرج ورؤيته ويتشرب مفاصل العرض .وعليه فأن اللون دال لمدلول يتم استنطاقه بحسب الرؤية التي وضعت لأخراج عرض مسرحي وبدورها تستند الى الخط الفكري ونوع المعالجات التي يجتهد المخرج في ابرازها وجعلها اكثر استنطاقاً للافكار .وبالمعنى نفسه يمكن ان يكون اللون متكهناً لفكرة تلوح في الذهن وتكون بمثابة الشكل المبهم الذي يصطدم بالمتلقي ويعادل في الوقت نفسه تلك الفترة التي تسبح في مخيلة الشخصية .

---

(١) آلكسندر دين ، م . س ، ص ٢٤٣ .

(٢) م . ن ، ص ٢٤٤.

(٣) فرج عبو .علم عناصر الفن ، ج ١ ، م . س . ص ١٣٥.

٥ - الملمس / Texture :-

ويعرف (فرج عبو)* الملمس على أنه ((المظهر الخارجي للمادة نسميه الملمس أو التركيب (Texture) نعني به الصفات الواضحة الخارجية لأجسام الطبيعية على اختلافها وكذلك منها الصناعية حيث تغلف جميع المجسمات والأحياء والنباتات والسماء والمياه و الصخور والجبال ..... إلخ)).[١] أي كل ما تقع عليه أعيننا إن كان من مادة طبيعية أو صناعية يتمثل بالمظهر الخارجي هذا ما يسمى بالملمس. إن أبعاد الملمس المنظورية والتكوينية هي الأبعاد المؤلفة من طول وعرض وارتفاع وفي بعض الأحيان تكون مجسمات بسيطة كسطوح هندسية أو معقدة كالأجسام الحية والنباتات، وهي بدورها تتواجد في فنون العرض المسرحي حيث كل ما يتواجد على خشبة العرض من مفردات منظرية وملحقاتها.[٢] لكنها تختلف باختلاف الاشكال واحجامها وتشمل الممثلين أيضاً لان الممثل يُعد ضمن الكائنات الحية له ملمسه وأبعاده على المسرح. ويؤكد (عبو) هذه الحقيقة، بأن ((الملمس له مقوماته في التكوين من خشونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية، وهذه الحالة هي التي تجعلنا نحس ونرى المواد المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة على اختلافها)).[٣] بالإضافة الى فوائده الأخرى، فهو يساعد على الإحساس بالحركة من خلال الاختلاف والتنوع فيه، وليس معنى الإحساس هنا ما نلمسه، بل هو ملمس الشكل كما يدركه العقل. ويدخل الملمس في مجالات عديدة من عناصر العرض.

٦ - الفضاء / Space :-

إن الفراغ كما وصفه (سانتيانا) هو ((الظاهرة الأزلية التي خلقت مع الإنسان لتعطيه مجالاً واسعاً في التأمل وتسبح أفكاره وخياله فيه ليؤلف ما نقص منه أما فيما يرى أو فيما يبدع أو فيما يسمع أو يشاهد)).[٤] فضلاً عن دوره في التمييز بين العناصر التي يتشكل منها التكوين، ويعد العنـــــصر

(*) فرج عبو **:** هو رسام عراقي، كان أستاذاً مساعداً في قسم الفنون التشكيلية في أكاديمية الفنون الجميلة بجامعة بغداد في أوائل السبعينات من القرن المنصرم وتوفي أوائل الثمانينات.

(١) فرج عبو ،علم عناصر الفن ، ج ٢ ، م . س . ص ٥٣٦.

(٢) فرج عبو ، م . ن . ص ٥٤٠.

(٣) فرج عبو ، م .ن . ص . ٥٤١

(٤) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال ، تر محمد مصطفى بدوي، دار الانجلو المصرية،القاهرة : ١٩٦٦، ص١٢١.

المكمل للتكوين ذاته، فهو من ينشط الحياة ويمنحها قيمها وشكلها المتميز، ويمنحها شكلاً مميزاً حسب تنوع المسافات التي تتخلل تلك العناصر لتشكل مساحته. وتتطرق الباحثة في المبحث الرابع من الفصل الثاني إلى (الفراغ – الفضاء) على نحو مفصل.

للتكوين البصري في العرض المسرحي عوامل عديدة تحقق وضوحه وجماليته ومن هذه العوامل :

١- التأكيد :

هو إبراز الشخصية المهمة على خشبة المسرح، وتسليط الضوء عليه من خلال عناصرالتأكيد وهو العامل الحاسم في التكوين. إذ أن لكل عمل فني له عنصر تأكيد، ولدى وجود عدد من الممثلين على خشبة المسرح يقع على عاتق المخرج مهمة التركيز أو التأكيد على أهم الشخصيات بهدف إبرازها دورها للمتلقي، وهذا الأمر تحدده أهمية الشخصية التي سيؤديها الممثل وأهمية الدور الذي يؤديه. وأحياناً ينتقل التأكيد من شخصية الى أخرى عبر تطور أحداث المسرحية. واحياناً يعمد الى تأكيد عدد من الأشخاص في وقت واحد، وينبغي على المخرج أن ينوع في طرق التأكيد على الشخصيات والا يلتزم بطريقة واحدة.[١] ففي بعض المشاهد التي يتعرض لها المخرج مثلاً (عندما يكون عدد الممثلين كثيراً مما يخلق الزحمة والحشد على خشبة المسرح) يستطيع المخرج أن يحصل على التأكيد عن طريق استخدام الأوضاع الجسمية القوية والمساحات والمسطحات والمستويات .بالإضافة الى ذلك يمكن الحصول على التأكيد إيضاً عن طريق التضاد. والتنوع وسيلة مناسبة وصالحة عندما تدخل في كل من (التأكيد ،الثبات ،التتابع، التوازن) فهو يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد التي هي : وضع الجسم، المناطق، المسطحات، المستويات، التكرار. والرتابة صفة تتطلب من المخرج تجنبها، لأن تأثيره يكون مملاً ومن ثم تؤثر سلبياً على مستوى نجاح العرض المسرحي .[٢]

٢-الثبات :

الثبات هو عامل من عوامل التكوين لشد المتلقي، وهو عبارة عن ((رؤية المتفرجين لخشبة المسرح وحولها البرواز المسرحي في لحظة معينة محصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقة فنية مع بعضهم، ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة)).[٣] ويعتبر عامل من عوامل التكوين حيث يشد الصورة أو يربطها، وهو الذي يحدد الفضاء (المسافة).

---

(١) آلكسندر دين ، أسس الإخراج المسرحي .م .س ص ١٧٣- ١٧٤

(٢) م . ن . ص . ١٧٧.

(٣) أبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات النقدية ، ص ١٩٢.

صورة متفرقة للثبات تبدو وكأنها تطير في قلب الفضاء المسرحي، ويأتي الثبات بعد التأكيد على الشخصية أو المنظر على خشبة المسرح.[١]

٣- التتابع :

وهوعبارة عن ربط الوحدات معاً على المنصة بوساطة المسافة .هذه المسافة المقررة لابد أن تكون ذات تواتر منتظم أو ظهور متكرر لقدر من تلك المسافة، أي أنه الايقاع في التكوين، إيقاع المسافات الفاصلة بين الأشخاص أو المجموعات الموجودة على خشبة المسرح.[٢] ولا يشمل التتابع الشخصيات المسرحية فقط ، بل ويضم كذلك المنظر المسرحي والازياء، إذ لا تخلو عناصر العرض من عنصر التتابع الذي بدوره يكون عاملاً من عوامل التكوين. والتتابع وسيلة بالغة الأهمية تربط التكوين حينما يكون متسعا ومنتشراً بحيث يغطي خشبة المسرح بأكملها ،حتى التركيز البؤري المنوع يكاد يحتاج دائماً الى استعمال التتابع.[٣] إذ ينبغي على المخرج التركيز على التتابع ليضيف الى عناصر وعوامل التكوين جمالية فنية بشكل يجذب إنتباه المتلقي وتحقق عنده الذائقة الجمالية.

٤- التوازن :

هو ((إحداث تعادل في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية، والشخصيات، والألوان، والظلال، والأحجام، والأنوار .... ألخ)).[٤] يتحق التوازن على خشبة المسرح عندما يتوازى أحد الجانبين مع الآخر وبذلك يتحقق التوازن. وهناك علاقة كبيرة بين المناظر المسرحية والأثاث والأزياء في خلق التوازن على خشبة المسرح، فالمنظر والأثاث يجب أن يتوازنا فيما بينهما حتى لا يؤثرا بالتالي على الممثلين، أما التوازن المتناسق فيجب الاهتمام به وينبغي أن يكون لجميع الشخصيات الثقل نفسه نسبياً بمعنى أن تكون القوة الناتجة من أوضاع الجسم والمناطق والمسطحات والمستويات واحدة لجميع الأشخاص.[٥] إذ لا يتحقق صدى كبير في عقل المتلقي ما لم تتواجد فيه مقومات فنية وجمالية ودرامية عبر صياغة وبناء حركة الممثلين التي يطلق عليها مصطلح الميزانسين (mise en scene).تتطرق الباحثة في المبحث الثالث من فصل الثاني بشرح أدق بخصوص الميزانسين.

---

(١) آلكسندر دين . م. س . ص ٢٢٠

(٢) م .ن . ص.٢٢٣.

(٣) م .ن. ص ٢٢٧.

(٤) ابراهيم حمادة ، مصطلحات الدرامية والمسرحية ، م . س .ص ١١٩ .

(٥) آلكسندر دين ، م .س. . ص ص ٢٢٨ – ٢٢٩.

المبحـــــث الثاني

مجالات اشتغال التكـــوين:-

أولاً – المنظر المسرحي

إن بنية العرض المسرحي مبنية على مجموعة عناصر من بينها المنظر المسرحي الذي يشكل فضاء الاحداث ضمن متطلبات خاصة، يعتمد بها المصمم على بنية النص مقرونة بإرشادات ورؤية المخرج ومقتضيات مكان العرض. والمناظر المقصود بها ((الأدوات التي يقام بها مشهد واقعي أو خيالي أو واقعي وخيالي معاً فوق خشبة المسرح من خشب وقماش ورسوم وغير ذلك، بشرط أن يتصل هذا المشهد بمضمون المسرحية، وأول من أدخل المنظر المسرحي في المسرح اليوناني على به ما جاء في كتاب ((فن الشعر)) لأرسطو هو سوفوكليس Sophocles)).[١]

المنظر المسرحي عند (سوفوكليس) يعتمد على (البرياكتوس) وكان أشبه بالمنشور ذي ثلاثة أوجه كانت ترسم عليها المناظر المختلفة حيث كانت تتغير حسب المشاهد.[٢] والمنظر عنده كان بسيطاً جداً يرمي الى الاشارة الى مكانية الاحداث فقط، ولا علاقة له بالطقس الدرامي او نفسية الممثلين. أما (أرسطو) فهو يؤكد على مرئيات المسرح، وإن المنظر المسرحي هو جزء مهم من المرئيات عناصر العرض المسرحي، ويستخدم لتبرير الفعل الدرامي، وكذلك يساعد في زيادة تأثير الكلام ويجعله قابلاً للتصديق، وفي بعض الأحيان تكون المناظر بديلة عن الكلام أو الحركات، فقد عُدت من تجهيزات الخشبة أي أحد المكونات الستة للتراجيديا.[٣] كذلك أن تصميم المنظر يقصد به بث المعاني العميقة للمسرحية والدلالات وتفسيراتها وحل الشفرات التي يتقدم بها المخرج في العرض من خلال المنظر، مستخدماً أساليب مختلفة لتصميم وتنفيذ المنظر المسرحي الحامل للمعاني والغني بالدلالات والأفكار. أما المنظرة المسرحية (أوديت اصلان) هو ((بالمعنى التقليدي للكلمة ؟ تصوير (واقعي أو زخرفي، لا أهمية لذلك) للعالم الذي تدور فيه أحداث المسرحية أو الفصل،وتذكرة بمكان أو إطار، بوسائل تشكيلية أو مرسومة تصويرية أو وصفية. إنه دعامة مادية للصورة المسرحية)).[٤] فالمنظر هو ترجمة لما يحمله النص من أفكار ومفاهيم تتـــحول الى تصاميم تتشكل بلغة بصرية وتعرض في فضاء العرض. كما يهدف المنظر المسرحي الى تحريك مخيلة المتلقي لما تحمله من شفرات، ومعاني. وبما أن أحداث المسرحية تتنوع من لحظة الى أخرى ينبغي على مصمم المنظر أن يصمم العمل بحيث يعطـــــي قيمـــــة

---

(١) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ،ط ٢ ،مكتبة لبنان،بيروت: ١٩٨٤، ص ٣٩٠
(٢) فرانك م.هوايتنج ،مدخل الى الفنون المسرحية ،تر دريني خشبة،الناشر دار المعرفة، القاهرة:١٩٧٠ ص ٢٨٩
(٣) أرسطوطاليس، فن الشعر. تر ابراهيم حمادة ،مكتبة الانجلو المصرية ،القاهرة:١٩٨٢. ص ١٠٦.
(٤) أوديت أصلان، فن المسرح ،ج٢ ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،القاهرة:١٩٧٠ ، ص ٧٩٤.

للأحداث حسب المشاهد والرؤية الأخراجية التي ينطلق من منطق وفلسفة المخرج. أن ((تصميم الديكورأكثر فنون المسرح إثارة)).[١] إذ تدور أحداث ويصاحبها التصاعد الدرامي للمسرحية وتجري فيها حركات الممثلين على خشبة المسرح. كما انه يساعد على ((تحديد الشخوص والمكان والفعل بشكل مؤثر)).[٢] وهو يعطى للفضاء شكلاً معيناً ذا دلالة وتفسير وقيمة منظورة ومحسوسة خلال العرض ويحدد مكان وزمان الحدث، وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام. ((حيث ينقل الديكور معلومات يحتاج اليها المشاهدون وبذلك يسهم في توضيح الحكاية لكي يفهمها المشاهد كما يسهم في تطوير ونمو المسرحية)).[٣] فقد استطاع المخرجون المعاصرون أن يقدموا المنظر المسرحي وهو يحمل دلالات خاصة تعكس فكرة المسرحية للمتلقي وتخاطب خياله وأفكاره. على عكس ما كان يجري في الزمن الأغريقي والمسرحيات الكلاسيكية، فقد كان المسرح يتصف بالبساطة و يكتفي بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولايتبدل طوال عرض المسرحية، هذا اذا لم تتدخل الطبيعة فتسعف المخرج بتقديم المنظر المطلوب. كما أن هذا المنظر لم يكن يحتوي الأ على عنصر واحد لا غنى عنه لتفهم الحدث التي تدور حولها المسرحية ، كمعبد، سجن، قبر، محراث.[٤] إذ تتنوع النظرة الى المنظر المسرحي وطريقة تنفيذه ودلالاته من عصر الى آخر ليشكل في تنويعاته بعداً تشكيلياً. أن فاعلية المنظر المسرحي في تشكيل التكوين على خشبة المسرح تتمثل في قدرته على تحقيق التكامل مع بقية عناصر العرض وعلاقاتها المتداخلة بعضها مع بعض، في حين إذا فشل في تقديم ذلك، يفقد المنظر أهميته ومبررات وجوده.[٥] إن وظيفة المنظر المسرحي هو أن يوحي بالشخصية والجو وطراز المسرحية والاسلوب الإخراجي للعرض المسرحي. فالمسرحيات الطبيعية على سبيل المثال تظهر فيها المناظر المسرحية وكأنها طبيعية بأدق تفاصيلها كي توحي للمتلقي بأن الجو المسرحي هو صورة مطابقة للأجواء الطبيعية، لأنه ينقل من الطبيعة نقلاً حرفياً. وهكذا بالنسبة للمسرحيات الكلاسيكية التي يستطيع المتلقي أن يميزها عن الأخرى بمجرد رؤيته الأعمدة الضخمة التي تتوسط المسرح والفخامة في المنظر. رغم اختلاف الاتجاهات والمدارس في المسرح لكن النتيجة واحدة وهي أنها لا تكون خالية من المناظر المسرحية، وبربط المناظر مع العناصر الاخرى تخلق تكوينات جمالية ذات مضامين متعددة. والمنظر يساعد الممثلين على إمكانية تجسيد الشخصية من خلال الإحساس الجسدي والميزانسين. هنا يتضح أن المنظر والممثل يشكلان وحدة متماسكة مرئية تخلق إمكانية التعبير عن الشعور الجمالـــي الفني. إذ يلعب المخرج دوراً بارزاً في بناء التشكـــيل الحركـــي للتكوين عندما يجعل

---

(١) ماريـان جـالاوي،دور المخـرج فـي المسـرح ، تـر لـويس بقطر،الهيئـة المصـرية العامـة للتـأليف والنشر،القاهرة: ١٩٧٠ ، ص ١٥٤ .

(٢) عدد من المؤلفين،سيمياء براغ (دراسة سيميائية)،تر أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق : ١٩٩٧، ص١٤٢ .

(٣) جلال الشرقاوي،الأسس في فن التمثيل وفن الأخراج المسرحي ،م. س . ص٣٩٨ .

(٤) لويس مليكة ،الديكور المسرحي ،الدار المصرية للتأليف والنشر،القاهرة: د.ت. ص١٤.

(٥) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة:٢٠٠٠ ، ص ١٣٠.

من المـــمثل والمنظر و(الأكسسوارات) متناســـــقة مع بقية العناصر الاخرى للعرض لكي يشكل تكويناً جمالياً ويعرضه للمتلقي.[١] وهناك حالة عامة يفرضها المكان وهي (التشكيل الحركي) الذي ينظم حركة الممثل في فضاء المسرح باعتباره قيمة جمـــالية وتشكيليـــة تعادل الكتلة ومع المنظر المسرحي الذي يعد عنصراً غير مستقل في حد ذاته، ولكن في علاقة متفاعلة مع تكوينات بصرية الغنية بالدلالات ومعاني متعددة.[٢]

يفضل أن يراعي المخرج الحركة في المسرحية إذا استلزمت مساحة أكبر للأداء التمثيلي، كما عليه أن يضع في اعتباره إن المسرحيات التي يغلب عليها (الحوار) ينبغي أن يكون لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن تغطيتها بقطع الأثاث، كما ينبغي عليه عدم حشو المسرح بقطع الأثاث في المسرحيات التي تتضمن أحداثها مبارزات ومعارك ومشاهد راقصة جميلة.[٣] أما في مناظر المسرحيات الخيالية فلا ضرورة للتقيد بالواقعية، إذ يفضّل الإتجاه الى الزخرفة الجمالية، وينبغي إستعمال الدرجات حتى يتيح مستويات مختلفة في فضاء المسرح بتصاميمها المختلفة حسب اختلاف جو المسرحية، إذ ينبغي على المخرج أن يتعرف على ارتفاع أطوال الممثلين لديه، ليتأكد من أنه سيبقى داخل مجال الرؤية، فلا يتعذر على المتلقي وهو في المقاعد الخلفية من الرؤية، ويندر أن يستلزم الأمر ظهور السلالم باكمالها، فبعد درجة أو درجتين، يستحسن ومن الأجمل استعمال منصة تمثل ببساطة السلم على ان تبدو للمتلقي وكأن الممثل بعد وصوله اليها موشك على الصعود الى الدرجة التي تليها.[4]

إن الإتجاه المعاصر في تصميم المناظر المسرحية يعتمد على التبسيط الفني في تأثيره تصويرياً، وفي اختيار العناصر التي تكون المنظر المسرحي بالشكل المتوازن وضمن مفرداته .وان هذه الرؤية البصرية للمنظر تتم من خلال التصميمات و التكوينات على خشبة المسرح. وينبغي أن يراعي المخرج حجم الديكور وطبيعة تكوينه، فقد يكون المنظر قطعة كاملة ثقيلة مثبتة من خشب أو قد يكون المنظر عبارة عن سلايدات أو يتكون من قطع ديكورية صغيرة فضلاً عن أن الديكورات تختلف بأختلاف أساليبها (طبيعية، واقعية، رمزية، تعبيرية)، وينبغي أن ينسجم مع عدد الممثلين ونوع الحركة التي يؤديها هؤلاء الممثلون، وان تكوين المنظر المسرحي يرتبط بالتشكيل الحركي والإضاءة المسرحية المسلطة عليه هي التي تبرز معالم المنظر و فكرة المخرج، وبالتالي تتشكل التكوينات التي تجسد المضمون وتبرز جماليات ودلالات متنوعة. فضلاً عما تقـــدم فقد ظهر اهتمام المصممين في تلبية المتطلبـــات المختلفة للحدث والحركة والشخصيات.

---

(١) طارق العذاري، حرفية الإخراج المسرحي ،دار الكندي للنشر والتوزيع ،أربد :٢٠٠٩ ، ص٨٧.
(٢) جلال الشرقاوي ، م. س . ص ٤٠٠.
(٣) عثمان عبد المعطي عثمان،عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، م . س . ص ١٥ .
(٤) أ.ج.براد بيري و ر.ب.هوارد،حرفية المسرح ،تر رأفت أخنوخ الدويري، مركز الشرق الأوسط ،عابدين: ١٩٦٢ ، ص ٢٨ .

فقد وصف بعض المصممين المناظر والمشاهد بانها ((آلات لخدمة الممثلين)) وهذا لا يعني إهمال المناخ والايحاءات بالمكان والزمان بالإضافة الى العناصر الجمالية.[١] ويقول : (عبد الفتاح البيلي)عن المناظر ((الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط الا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي وأسلوب الإخراج ليشكل وحدة فنية متكاملة، لذا يجب ان يتماشى الديكور المسرحي شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة، وملابس، وأسلوب إخراج بحيث يخرج العرض العام خادماً لروح النص ومضمونه الدرامي)).[٢]

إن الوظيفة السائدة للمنظر هو تحديد موقع الأحداث كما يحدد الموقع عن طريق المناظر والتشكيلات التركيبية التي تلتزم بالدقة التاريخية في كل تفصيلاتها، لإن المخرج يعبر من خلال التكوينات المنظرية عن المشهد وعن افكاره. والمنظر نسق نظامي يرتبط مع الأنساق المنتظمة الأخرى كالأزياء، الأضاءة، الحركة وغيرها ليشكل خطاباً غنياً بالشفرات. وبطبيعة الحال فإن المناظر والصورة المسرحية كليهما مثيرات لمرجعيات المتلقي، بمعنى إثارة لكل محمولات المتلقي، مما يجعل المسرح سحراً وهذا يعني تفاعل المتخيل مع خيال المتلقي. وان مصمم المنظر له دور فعال وبارز في تحديد معالم التكوينات البصرية، وخصوصاً في اختياره الوسائل والأساليب التي يستخدمها لخلق الاشكال والتراكيب التي ترتبط كلياً بمضمون وطبيعة المسرحية وبالبعد التشكيلي وجماليته. وحتى العلاقة المتبادلة بين التكوينات البنائية والتصويرية وتوافقها، إنطلاقاً من الخصائص الإسلوبية للمسرحية، والخطة الفكرية، التكوين البصري والبعد التشكيلي للعرض المسرحي.[٣] ولمصمم المنظر والمخرج هدف واحد هو إيصال فكرة المسرحية عن طريق المنظر المسرحي الملئ بالمعاني التي تحفز المتلقي حيث من خلال المنظر يحاول المتلقي فك هذه الشفرات أثناء مشاهدة العرض المسرحي عبر تحريك مخيلته. كماوتأتي مفردات المنظر أحياناً متحركة. وفي بعض الحالات يزوّد المنظر بوظائف خاصة بحيث يسمح بالظهور والاختفاء المفاجئ، لكن المظاهر الشكلية الحرفية للمنظر لا تمثل الا نصف المعنى ويتمثل النصف الآخر في المكان العالم الخيالي الذي يحيطه به والذي يتخيله المتلقون من واقع المنظر كمكان الأحداث. ويعد المنظر إذا أحسن أستخدامه إشارة الى مكان الكل المتخيل فهو يربط بالمكان المتخيل في علاقة تشبه تمثيل الكل بالجزء في البلاغة.[٤]

---

(١) هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي ، تر ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق : ١٩٨٨،ص٦٨ .

(٢) عثمان عبد المعطي ، م. س ، ص ١٦٠ .

(٣) آلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر شريف شاكر، وزارة الثقافة والأرشاد القومي دمشق ، ١٩٧٦، ص ١٢٦ .

(٤) جوليان هلتون ،نظرية العرض المسرحي ، م. س. ص ١٢٧.

ويمكن ان تشير الباحثة الى غنى مخيلة المؤلف وهو يشكل تكوينات لعوالم الشخصيات التي يخلقها والامكنة التي يستدرجها ويستنطقها ويضفيها في ظل تصورات غير محدودة مما يفتح باباً للتأويل والاكتشاف وعلى هذا الاساس فان الباحثة ستحاول لاحقاً التطرق الى حركية المناظر في النص وعليه فأن (شكسبير) يوظف المنظر ضمن أليات يبتدعها ويحقق عملية إمتزاج الواقع بالخيال في العقل المتلقي. ان الموقف الشكسبيري يضع خيال المتلقي ومن ثم المكان المسرحي المتخيل في الصدراة، بينما يتطلب الموقف الطبيعي ان يكون المنظر صورة ناطقة فصيحة ذات دلالة تكوينية تقنع المتفرج بدقة صدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق في تصوير البيئة مما يحقق اتجاهاً إيهامياً في العرض.[1] لإن تاريخ المسرح حافل بأنواع الانماط المتميزة من المسرحيات، وكلما تطورت مراحل المنظر المسرحي زادت جمالية التكوينات في المسرح وشدت المتلقي الى العرض المسرحي أكثر فأكثر. كما فعل (شكسبير) عندما أراد أن يحرك خيال المتلقيين في مسرحية (هنري الخامس)، فقد عبر عن المنظر بواسطة الخيال، إذ تقدم الى جمهوره بنصائح تسهل لهم تصوير المنظر والأمكنة على المسرح. فيقول : في افتتاحية الفصل الثالث :-

أطلقوا أعنة الخيال ودعوه يصور لكم .

صبيحة البحارة يتسلقون حبال سفينة.

وصوت الصفارة الحاد الذي يطلق الأوامر .

وسط الضجيج العالي والأشرعة المشرئبة .

التي تدفعها الرياح الخفية الحثيثة .

فتنطلق عبر الأمواج وتثير أعماق البحار .

وتصارع الأمواج العالية وتعلوها . [2]

ان إثارة خيال المتلقي تُعد سمة من سمات نجاح العرض لكون الخيال أحد العناصر المكملة لجمالية التكوين في العرض المسرحي فالمخيلة توّلد صوراً فنية عند المتلقي كجزء من التركيب العام للمسرحية .

---

(١) جوليان هلتون .نظرية العرض المسرحي م. س ، ص ١٣٢ .
(٢) م ، ن ، ص ص ١٢٨- ١٢٩ .

وكثير من الدراسات والعروض والتيارات والتجارب المسرحية والاوربية، اكدت على أهمية المنظر المسرحي بدءاً من تجارب (كوردن كريك – فسيفولود ميرهولد – ماكس راينهاردت - تاديوش كانتور) وكل هؤلاء ارتبطوا بالتكوينات في تصميم المنظر المسرحي وان هذه التجارب جميعاً تخلق عرضاً مسرحياً تستند على المنظر المسرحي وتكويناته الجمالية .

لقد اجتهد (كوردن كريك ١٨٧٢ – ١٩٦٦) بالانسجام التام والتناسب الدقيق بين الضوء والخطوط، بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار والمتلقي مسحور بما يرى.[١] استعمل المنظر المتحرك كالستائر والكواليس المتحركة التي تتلاءم حركتها مع حركة الممثل والضوء.[٢] منح (كريك) وظيفة المخرج دوراً اوسع من خلال منظوره لعناصر العرض المسرحي اذ اوجد أسساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهري (الاضاءة، الالوان، التكوين المسرحي، المساحة، الفراغ، الحركة، والشخصيات) عدت هذه العناصر جميعها عناصر متساوية في التأثير، لا ينفصل فيها عنصر عن آخر، وابدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي، بوصفه (فناناً شاملاً) خالقاً لفن مسرحي مستقل.[٣] فقد أدخل (كريك) أفكاره الى خشبة المسرح بهدف تشغيل كل العناصر التعبيرية من أجل صياغة مسرح تكون الحركة فيه ضمن أنساق هذه العناصر العرض، إذا تم توظفها بطريقة تؤدي الى تحقيق الابداع عن طريق مكونات العرض إبتداءاً من نص المؤلف والاسلوب الإخراجي وباستخدام المكان والفضاء والميزانسين لتخلق التركيبات الصورية المحملة بالدلالات التي يجسدها الممثل. ويتم تحويل فضاء المسرح الى تكوينات بصرية عن طريق نسج جميع العلاقـــات مابين عناصر العرض مع حركة الممثل. كما فكر(كريك) في استخدام الدمى ضيقاً بالممثلين ويقول ((الممثل بالنسبة لي صعوبة تذلل وكلفة لا تطاق)) [٤]. كان يريد من الممثلين أن يتحركوا ويتوقفوا عن الكلام أذا أراد أن يعيدو الفن الى مكانته القديمة، لأن التمثيل عنده فعل ورقص وشعر يعتمد على لغة البصر. أن (كريك) هو مبدع نظرية ((خشبة المسرح التشكيلية الجديدة)).[٥] وان مشاهد الألف في مشهد واحد هي مثال على أفكاره المؤثرة. بدلاً من منظر مرسوم، جعل منظراً مسرحياً يتألف من شاشات لها مفاصل تتحرك باتجاهين مما يسمح بتكوين أي شكل وبأي حجم ويسمح أيضاً باضاءته بأي لون أنسجاماً مع جو المشهد.[٦]

---

(١) عقيل مهدي ، نظرات ني فن التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد: ١٩٨٢. ص ١٨٢ .
(٢) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد ،مبادئ الإخراج المسرحي ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي بغداد:١٩٨٠ ،ص ٦٩ .
(٣) زيجمونت هنبر، جماليات فن الإخراج ،تر هناء عبد الفتاح ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٩٣ ، ص٢٢٣.
(٤) جيمز رووز أفنز .المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك، تر أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة و للنشر، بغداد :٢٠٠٧، ص ٦٧.
(٥) زيجمونت هنبر ،م . س ، ص ٢٢٩.
(٦) جيمز رووز أفنز ، م. س . ص ٦٩ .

يرى أن جمهور المسرح يهفو الى الرؤية أكثر من الاستماع ، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية، لا من خلال معاني الكلمات، لذا ينحصر المسرح عنده في إتاحة العرض المسرحي.[١] فقد كان المنظر لديه يعبر عن معنى العمل الكلي. وأراد أن يعطي لفن المسرح إيحاءً جديداً ليس واقعياً أو تقليدياً، إنما رمزياً، وعمل لمساحات فضائية او كتل لونية ذات دلالات فلسفية، فكرية وجمالية. وهو بذلك يملأ مناظره إحساساً ووجداناً متبعاً أسلوباً عصرياً في التصميم.

إن ما يميز(كريك) عن غيره هو تفهمه للمنظر المسرحي، فقد كانت تصاميمه مزخرفة و على درجة عالية من الخيال، فأعماله مدعمة بافكار جديدة، كما اعتمد على المناظر المتحركة، واستحداثه تصاميم وأشكال بنائية جديدة. فقد عد (كريك) الإضاءة والألوان والتكوين المسرحي والمساحة والحركة والشخصيات والموسيقى جميعها عناصر متساوية في التأثير لا تنفصل بعضها عن بعض في سبيل تحقيق توافق صوتي ولوني وحركي. ويرى ان مهمة المؤلف المسرحي تقتصر على تأليف النص المسرحي، وهي مهمة توضح خلالها الحوار المسرحي وزمن الأحداث ومكانها ليأتي دور المخرج ليعطي أسلوب التمثيل وتصميم المنظر المختار بشكل مناسب للغة المسرحية والحركة والتكوين الجمالي. ويوصي المخرجين بإستخدام أحسن الطرق والأساليب ليصبحوا مهندسي المناظر والأزياء المسرحية، وكيفية إختيارهم للأضواء الصناعية وكيفية تنسيق الممثلين وحركاتهم مع الإضاءة والمناظر المسرحية في العمل على انسجام بعضهم مع الأخر.[٢]

فقد أراد ان يكون دور المخرج هو الاساس في تصاميم الأزياء والمناظر المسرحية والعمل على التنسيق بين هذه العناصر لتقديم نسيج من التكوينات التشكيلية المزينة بالألوان والاضاءة من خلال التصاميم الرمزية المعبرة ذات مضامين فكرية وجمالية. ومن أعظم تصميمات (كريك) التي أبدع فيها تصميمه لمنظر في مسرحية (هاملت) لمؤلفها (شكسبير). التي عرضت على المسرح الفني في (موسكو)، ففي المشهد الأول من المسرحية استطاع (كريك) أن يتفنن بالستائر التي كانت شاهقة ومليئة بالزوايا الغامضة، والممرات والظلال التي عليها نثار من ضوء القمر ليخلق جواً ساحراً وحيث الحراس الذين يمرون بين الحين والحين الأخر، ولم تبرز إبداعاته في الشكل المرئي فقط ، إنما في خلق مؤثرات صوتية من حيث الأصوات غير المفهومه ومصاحبتها مع لاصوات الرياح التي خلقت جواً درامياً مؤثراً. وقد جعل مشهد الأشباح منطوقاً ببراعته حيث استخدم الستائر الرمادية اللون في المشهد، جاعلاً الشبح يدخل من خلال الستائر الى خشبة العرض مرتدياً عباءة طويلة تنزلق من ورائه، وبواسطة الإضاءة الخاصة إستطاع أن يجعل الشبح قطعة من

---

(١) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب الكويت :١٩٧٩ ،ص ٩٩.

(٢) أدوارد جردون كريج، في الفن المسرحي ،تر:دريني خشبة ،دار المصرية اللبنانية،القاهرة:٢٠٠٠ ، ص٥٧

الضوء عندما يظهر من بين الستائر ليخيف الحراس وسرعان ما يختفي من بين الستائر، فقد استطاع أن يحقق الإثارة في المشهد من خلال الجو الدرامي المتصف بالرعب والخوف، فيبقى المتلقي مراقباً لاحداث المسرحية ومندهشاً بما يراه من تكوينات جمالية متنوعة تضّم مناظر مسرحية و أزياء واضاءة دقيقة. إن اختيار المخرج للألوان وتنسيقها مع حركة الممثل في فضاء العرض كان له تأثير فني مميز.

وفي مشهد لقاء (هاملت) مع الشبح أي بروح أبيه جعل كريغ منطقة التمثيل فوق أعلى جدار في القلعة، وجعل السماء حمراء اللون بحيث استخدام الضوء الذي كان يتخلل عباءة الشبح المنسوجة من نسيج شفاف وأن يجعله يبدو كما لو كان سيتلاشى، ويذوب في ضوء الفجر الوشيك.[1] ويتضح من خلال المشاهد المتعاقبة فنه وبراعته في خلق إنسجام بين المناظر والإضاءة الموحية بالجو الدرامي.التي أفرزت التكوينات التي تحمل معاني تشير الى بطل المسرحية (هاملت) وتوحي بدلالة البحث والتقصي التي تعبر عن (هاملت) بوصفه ساعيا الى الانتقام وباحثا عن الطمأنينة وإستقرار النفس.اما (فسيفولود ميرهولد ١٨٧٤ – ١٩٤٠).[*] كانت محاولات (ميرهولد) في مجال توظيف السينوغرافيا رائدة في مطلع القرن المنصرم وقد تجلى ذلك عبر توظيفه امكانيات المناظر المسرحية، فقد اهتم بالمناظر وبمفردات سينوغرافية بوظائف متعددة تخدم حالات شتى في العرض المسرحي، إذ يوليها اهتماماً خاصاً ويبني حولها تفاصيل تقنية تدعمـــها من أجل أن تكتمل الحالة التي يجسدها، ويطمح الى التمكن من رشاقة الخط وتكوين المجموعـــات وتكويـــــن الازياء.

(*) فسيفولود ميرهولد (Meyerhold) هو مخرج روسي وأحد المؤسسين الكبار للتيار الثوري في المسرح الروسي. تأسس على يده المسرح البنائي، كان يبحث فيه عن تيارات واتجاهات تغذي جماليات هذا المسرح وبينها المسرح المعتمد على الرمز والبلاستكا. وكان من أهم سماته ان لا ينقل الواقع الى المسرح نقلاً حرفياً بل يجسد الواقع تجسيداً مجازياً، فمسرحه يوحي بالواقع بأسلوب شرطي مؤسلب، ومن خصائصه أيضا معاداته المسرح الطبيعي بتركيزه على المسرح الشرطي وعلى مبدأ (الأسلبة).وهي أن نؤسلب عصراً أو ظاهرة، ما يعني أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة ، وتصوير سماتها الداخلية المميزة .

(١) جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ،تر فاروق عبد القادر ،منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري ،د.ت، ص ٧٨ .

ويخضع اداء الممثـــل لإيقـــــاع اللفظ و(الحركة البلاستيكية)* ويحلم بانبعاث الرقص، وجذب الممثل الى المشاركة الحيوية في الفعل عبر الحركة الفنية الفاعلة المعبرة.[١] الى جانب ذلك اقتضى ان يكون المنظر المجازيا موحياً، اذ استخدم المناظر الموحية بدلاً من الواقعية. فقد استخدم (ميير هولد) أبنية متنقلة كالجدران المتحركة والشاشات الدوارة إضافة الى المسرح الدوار، الموزع على حلبات متحدة المراكز يمكن أن تتحرك كل واحدة منها على انفراد، لتوحي بذلك خلق استمرارية على المسرح مشابهة للإستمرارية في السينما.[٢] ودعا (ميير هولد) الى البساطة في استخدام المنظر وعلى نحو تسمح للممثل ان يتحرك بحرية، وتمسك بالإيقاع كعنصر مهيمن في العرض المسرحي. وقد سمي مسرح (ميير هولد) بالمسرح الشرطي كونه مشروطاً بآلية أعضاء الجسم الإنساني وتركيب هذه الأعضاء بحيث تؤدي وظيفة خاصة، لذلك فقد استخدم مناظر متميزة يتعامل معها الممثل كما يتعامل مع أعضاء جسمه المركبة تركيباً عضوياً حتى تؤدي وظيفة تعبيرية. ورافقت استخدامات (ميير هولد) لـ (البايوميكانيك) محاولته في تحقيق المنظر التركيبي المستند الى تقنية مدرسة (النحت التركيبي) التي كانت سائدة في روسيا في ذلك الوقت وكان الهدف هو إيجاد المنظر المسرحي ليكون شبيهاً بماكنة يعمل عليها الممثل. وكان (ميير هولد) مهتما بالحركه والتمثيل الصامت والكوميديا (دي لارتي) وبالتجريب على الايقاع والاكروباتيك، وفي العشرينات من هذا القرن المنصرم كان متأثراًبـ (التايلريه) وهي دراسة الزمن والحركه التي اقترحها الامريكي (فردريك ونسلو تايلر) التي استخدمت في ما بعد في الصناعه السوفيتيه.[٣] فعندما اخرج (ميير هولد) مسرحية (هيدا كابلر)**جعل جدران البيت والسماء والأثاث مصبوغاً باللون الأزرق، وصنع كرسيا كبيرا ووضعه وسط المسرح مغطى بفرو أبيض يرمز الى مكانة السلطوية التي تتربع عليها (هيدا كابلر) وكذلك أزال قوس إطار المسرح، إذ قدم هذا العمل بحيث لا يمت الى الواقعية بصلة.

(*)الحركات البلاستيكية هي الحركات دون أستخدام الكلام وهي تُعد ضرورية حتى في المسرح القديم وهذه الحركات تساعد المتلقي على فهمه للحوار الداخلي بالصورة التي يسمعه فيها المخرج والممثلون .إن حركات الأيدي، وأوضاع الجسد ،النظرات ،الصمت ،هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة .إن الكلمات للسمع أما البلاستيكية عبر الحركات .ولمزيد من المعلومات ينظر :فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي،ج٢، ص: ٧٤-٧٦

(١) فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي،ج١، تر شريف شاكر،دار الفارابي،بيروت: ١٩٧، ص٨٥-٨٧.
(٢) جيمز رووز افنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك، تر،انعام نجم،م .س ، ص ٤٧.
(**) مسرحية (هيدا كابلر) وهي مسرحية من تأليف هنريك أبسن وهي من أهم أعماله المسرحية . ويعود الفضل في ذلك جزئياً الى تصوير أبسن لظهور (مرأة جديدة) لم تطور أية إمكانية لديها فيما عدا (السأم حتى الموت) وكلها طاقة ولكن دون إتجاه ، ويعود الفضل في أهميتها – من جهة أخرى – على التصوير النفساني للإنحراف الجنسي ، كما يعود إلى الوفرة والأتساع اللذين تتميز بهما هذه المسرحية على اللحظة والتطور الدراميين .
(3) Brockett Oscar G.and Robrt Findlay ,Century of Innovation,New Jersey,Prentice-Hall,inc.,1973,P321

قد عمل (ميير هولد) على رفع وتكسير الحدود الفاصلة بين المسرح والمتلقي عن طريق انشاء ممرات مؤقتة ونصب سلالم تنزل من خشبة المسرح الى أسفل القاعة. وجعل الممثلين يتحركون أثناء التمثيل بين ممرات تفصل بينهم وبين مقاعد الجمهور، أي أراد ان يخلق ارتباطاً بين الجمهور والمتلقي، فعلى سبيل المثال عند إخراجه لمسرحية (بيت الفواصل) التي جرب فيها الكثير من أفكاره المعاصرة، إذ رتب القاعة على شكل حانة وجعل الجمهور يجلسون الى موائد يتناولون شرابهم في حين تقدم عرض المسرحية بينهم وكأنهم في ناد ليلي.[1] يتضح من اسلوب (ميير هولد) تأكيده في جعل المتلقي يشارك في منطقة التمثيل، إذ استطاع ان يخلق صلة حميمة بين المتلقي وأحداث المسرحية في جغرافية عرض الحدث، يوحي بالبعد التشكيلي الذي استند إليه المخرج في تكوين المناظر المسرحية، والتي لا تشمل فقط الادوات وأنما تضم خشبة العرض والممرات الممتدة بين الجمهور الذي أصبح هو أيضاً جزءاً من التكوين المنظري للمسرحية، مما حقق جمالية خاصة تتسم بالتكوين الجمالي للعرض المسرحي، ومن أساليب الإخراج عند (ميير هولد) هو خروجه على الروتين وتغييره طرق واساليب تقديم العرض والتأكيد الدائم على اهمية مشاركة الجمهور أثناء العرض ودوره في العملية الإبداعية، فهو كان يؤمن بالدور الفاعل للمتلقي واهمية ارتباطاته بالعرض، بعد أن كان المتلقي في اساليب المسرح الطبيعي والإيهامي مراقباً سلبيا للأحداث فقط أصبح مشاركاً فعّالا في العرض وذلك عن طريق تفعيل خياله وتحفيزة. إذن فإن ميير هولد ساهم بإدخال إضافة جديدة في التكوينات بدءاً بتفكيك المنظر وجعل الممثل جزءاً حيويا من المنظر، الى جعل الجمهور مشاركا نشطا في العرض. إن ذلك كان يعني أنفتاحاً أوسع بخلق فضاء ارحب لمهمة التكوين وجعله أكثر مرونة وديناميه في التشكيلات الحركية والبصرية .أما بالنسبة الى (ماكس راينهاردت ١٨٧٣- ١٩٤٣) [*] قد برزت في عروضه إيحاءات كثيرة عندما كمصمم للمناظر، ومن الأمثلة على أستخداماته للمنظر إستعماله بساط أخضر للتعبير عن سهل من السهول، وكان يعمل ما بوسعه على أن يكون كل ما يقع عليه النظر ممثلاً للحياة من مختلف المناظر كأن تكون حدائق أوغابات كثيفة أوالقصور الفخمة، لكي يقدم شيئاً متسماً بالطبيعة في الحياة، وكان (رينهاردت) يتخذ له مظهراً من مظاهر الكلاسيكية الجديدة دون أن يفقد شيئاً من قوته وأنسجامه.[2] إذ سعى لتحقيق الإبهار والدهشة عند المتلقي، معتمداً الجانب البصري في العروض مستخدماً كافة الحيل المسرحية، لأجل منح العرض المسرحي اكثر تشويقاً في

---

(١) جيمز رووز افنز ، م. س. ص ٣٩.

[*] (رينهاردت Max Reinhard) مخرج مسرحي، يعود إليه الفضل في إعطاء المسرح الصفة الجماهيرية، فالمسرح لديه ليس مؤسسة أدبية أو أخلاقية لإرشاد الناس وتعليمهم فقط . بل هو مجتمع للمشاركة العاطفية. كان المسرح عنده فضاءاً كبيراً، كل شئ فيه كان ممكناً ومتحركاً تظهر فيه صور من الحياة بدفق ويسر.

(٢) عثمان عبد المعطي عثمان ، م.س. ص ١٦٥

اظهار التكوينات البصرية ذات جمالية ودلالية في فضاء العرض. إذ استطاع (راينهاردت) أن ((يجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار وكاد يبلغ أحلام (كريج) في اعتبار المخرج فناناً خارقاً، إذ جاءت أعظم أعماله في الإخراج وهي مسرحية (المعجزة) عن نص يخلو من الألفاظ ، في حين أسفرت معظم جهوده الأخرى عن عروض مميزة لشخصيته هو أكثر مما تعبر عن شخصية المؤلف)).[١] وقد كان يهتم بإيجاد العلاقة المناسبة بين المتلقي والممثل وخلق التآلف بينهما، أنه يقصد بأفكاره التقارب الجسماني والروحي بين الإثنين ويعمل على تقوية العلاقة بينهما، ومن أبرز عروضه، مسرحيتا (أوديب ملكاً) و(الأورستيا). فقد اختار صالة السيرك ليعرض فيها المسرحية والتي أراد فيها أن يقترب مما كان عليه في المسرح الأغريقي، ففي هذا العرض استطاع (رينهاردت) أن يغادر المسرح التقليدي عندما قدم عرضه في صالة السيرك، فقد كان منظر المسرحي أشبه بالقصر اليوناني وحتى جلوس المتلقين كانت على المدرجات جعلها أشبه بالعصر الأغريقي.[٢] واشتهر(راينهاردت) بتناوله وتفسيره الجديد لمسرح (شكسبير) وللمسرحيات الكلاسيكية، وقد استخدم المسرح الدوار في كثير من مسرحيات (شكسبير) ومنها (حلم ليلة صيف) و(تاجر البندقية) و (عطيل) فقد كان المنظر ثرياً بالنحت والزوايا، يغير مظهره بتغير زاوية النظر، وقد قيل أن (راينهاردت) قد نجح فيما فشل فيه (شكسبير) في خلق استمرارية توالي المشاهد وتتابعها متحاشيا الفصل بين مشهد وأخر في تغير المنظر.[٣] فقد كان بارعا في ربطه المشاهد المسرحية من ناحية الإضاءة والموسيقى وقد حدد تأثيرات مرئية جريئة بحيث أثارت تصاميمه شعورا بالدهشة والحدة والعاطفة لكونها حافلة بالتكوينات البصرية. إذ لجأ الى توظيف مجمل الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح وقد تفنن بالإضاءة أيضاً وتنوع في ألوانها واستخدامها في المشاهد وقد استبدل المناظر المرسومة بقطع من القماش. واستخدم (الاكسسوارات) والستائر تأثراً بـ (كريك) ومجاميع الممثلين بأعداد ضخمة خالقاً جواً أحتفالياً.[٤] كان هدفه ((هو تحرير المسرح من قيود الأدب، كان يقدم المسرح من أجل المسرح))[٥] لانه مخرج واسع الاقتدار في انجاز العمل المسرحي، ولم يتقيد بنص المسرحية، وإنما أصبح اكثر حرية في طريقة إخراجه لعمل مسرحي وتجسيده للأفكار عن طريق المناظر.

إن سعة خيال (راينهاردت) وانفتاحه على فضاء عروضه ساهم بتحرير المخرج في كيفية تعامله مع النص وبذلك انعكس الأمر نفسه على تعامله مع التكوينات البصرية والحركية، ويعد ذلك إنجازاً في تدعيم التكوين وتأكيد عمقه التشكيلي والجمالي.

---

(١) فرانك م.هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية م . س ، ص ٢٠٤.
(٢) عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل ، م. س. ص ١٩٠.
(٣) م . ن . ص . ن .
(٤) فسيفولود ميرخولد، في الفن المسرحي ،ج١ ، م . س ،ص ص ١٤-١٧.
(٥) جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ، تر فاروق عبد القادر، م. س. ص ١٠٢.

واعتمد (كانتور) [*] من خلال المنظر المسرحي على خلق الطقوس المسرحية واستخدام نهج مسرح الواقعة الذي دعا إليه الموسيقي (جون تيج) والذي يقوم على تقديم العرض المسرحي في اماكن متعددة، وينتقل الممثل حسب الاحداث المسرحية من مكان الى آخر ويتبعه الجمهور تبعاً لتغير المكان وعناصر المنظر المسرحي الاخرى المكونة الى الدلالات.[١] وعن المكان يشير بقوله ((إنني أشعر بالخجل وأنا جالس على مقعد مريح في الصالة)) لذا يتضح في إخراجه لمسرحية (عودة أوديسيوس) وخاصة من ناحية المنظر المسرحي، إن مكان العرض كان في شقة صغيرة، فكانت عبارة عن دكك منخورة، أسلاك حديدية، عجلة عربة متهالكة، حوض غسيل مستهلك.[٢] يتوضح من تفسير رؤية المخرج (كانتور) في استخدامه للقطع المستهلكة هو خلقه التشكيلات وتكوينات بصرية التي تخاطب عين المتلقي ربما تكون أكثر مواءمة وأقوى تأثيراً فيه من منظر أخر.

وفي ضوء ما تقدم ومن خلال ما تم استعراضه في عمل المنظر المسرحي بوصفه عنصراً من عناصر التكوين يلاحظ بأن المنظر قد يكون ثابتاً ويظهر التكوين فيه بوضوح ويمكن تحديد المناطق التي يتم اشغالها في الاداء التمثيلي، بمعنى يساهم تصميم المنظر بالشكل الجوهري في تحديد الفكرة الفلسفية من جهة و منافذ دخول وخروج الممثلين من جهة اخرى، فضلاً عن اشباع عين المتلقي لما يراه في المنظر من احجام واشكال والوان وخطوط فيساعد على الكشف عن الاجواء الخاصة بالشخصية والجو النفسي العام للمسرحية.

وقد يكون المنظر في بعض الاحيان متحركاً وهذا يعني خلق تكوينات متغيرة واحياناً متحررة في بحثها عن المعنى وتشكيل ذلك المعنى، وبالاضافة الى ما تقدم ،فان هكذا عروض تكون مؤثرة في تشكيل التكوين بأعتباره متغيراً واحياناً يكون التكوين متنامياً اسوةً بالفكرة الفلسفية للعرض التي تكون بدورها متنامية ايضاً وبصورة تدريجية.ان التكوين المنظري يسهم اسهاماً كبيراً بإيقاع العرض وروحه ذلك لان المنظر وتصميمه يعني تجسيد الرؤية الابداعية التي يتفرد بها مخرج العرض.

(*) تاديوش كانتور ١٩١٥- ١٩٩٠رسام، مخرج، سينوغراف، وممثل ومنظر في الفنون التشكيلية والمسرحية وهو منشئ مسرح الهابننج التجريبي Happennig أو المسرح الحديث. فقد تعامل الفنان المسرحي التجريبي (كانتور) مع سيناريوهات التي تتسم بمنظرها المسرحي ومن خلال تعامله معه برؤية تشكيلية. حين استخدم فيها فنون الرسم الحديث واعتبرها لغة فنية تعبيرية.اما (الهابننج) ما هو إلا نوع من الأقتحام ، يؤدي إلى مشاركة المتفرج ، الممثل لأسلوب ومنهج ناتجيين عن خبرات طويلة المدى – فقد بدأ هذا المتفرج يفقد ببطء صدقيته أي يفقد روح المشاركة في العمل المسرحي المقدم .

(١) يان كووسوفيتش، مسرح الموت عند كانتور (تيار ما بعد التجريب)،تر هناء عبد الفتاح، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة : د.ت.ص ٦٥ .
(٢) عبد الفتاح رواس القلعجي، م . س. ص ٣٠ .

ثانياً :- الأزياء

تعد الأزياء عنصراً أساسياً من عناصر التكوين المسرحي، والمرتبطة بالشخصية، وهي أكثر العناصر التي تقدم للمتلقي أفكاراً مباشرة حولها. وان التكوين الجمالي للأزياء يكتمل معه شخصية التي يؤديها الممثل، لذا ينبغي أن تتطابق الأزياء المصممة مع مراكز الشخصية الأجتماعية، لانها تعكس الشخصية ووضعيتها الاجتماعية.[١] وأحياناً تكون الازياء ذات دلالات اصطلاحية ترتبط جوهرياً بالشكل الفني للعرض واستتراجيات المخرج. لهذا قد يتحرر المخرج أو المصمم، او السينوغرافي من الدلالات المألوفة للزي ويبحث عن دلالات رمزية. ملتفتاً للمعنى الجديد للزي ولونه، وبذلك يغير من المعنى المألوف او المتداول الى معنى أصطلاحي جديد، يؤسس اليه في ثنايا العرض من حيث خطة المضمون وخطة الشكل الجمالي للزي المرتبط بعمق في التكوين. وتُعد الأزياء من أقدم العناصر الاساسية في العرض، وكان الأغريق يهملون المناظر المسرحية الى حد كبير بينما كانوا يولون الأزياء والأقنعة إهتماماً أكبر، وكان ذلك واضحا في عروضهم المسرحية التي كانت تعرض في الهواء الطلق، ويتضح من المسرحيات الأغريقية أن البطل المأساوي يضع في قدميه نعالاً ثقيلاً (الكوثورنوس) وتغطي بدنه عباءة طويلة وقورة ويغطي وجهه بالقناع الدال على الشخصية المأساوية (الأونكوس) ليحقق شخصية فارعة ذات عظمة ووقار، لاتمت الى بشر زائل بل الى بطل مأسوي، بل الى آله أو نصف آله أو ملك، وكان الممثل الفكاهي يختلف عن الممثل المأساوي في طريقة إرتدائه للأزياء، فكان الفكاهي يظهر محشواً من ناحية البطن ومقنعاً بطريقة تبرز الفظاظة والهزء، وذلك ليثير عند المتلقي الضحك ويملأ فضاء العرض بالسعادة والمرح، ويلفت النظر ويحقق التأثير الجمالي البصري.[٢] ويعد المخرج (الدوق ساكس منغن) هو أول من اعطى الأزياء دوراً كبيراً فقد اهتم ساعياً لتحقيق الواقعية في الأزياء المسرحية، إذ أولاها اهتماماً كبيراً وبحث عن الاصالة والصدق في الأزياء، والدقة التاريخية في تنفيذ الازياء، وقد أصبحت تؤدي وظيفتها في الإطار البصري للمسرحية إجمالاً.[٣] إذ كان (ميننغن) يهتم بالأزياء وخصوصاً التاريخية منها، لانها لا تستر الممثل على خشبة المسرح فقط، إنما تتعدى وظيفتها اكثر من ذلك في الإيحاء عن فكرة وتشكل عنصراً فعالاً في التكوين الجمالي والفكري والمعنوي للعرض المسرحي. كما وأن الأزياء لها دور في معرفة هوية الشخصية فعلى سبيل المثال العربي الخليجي في ملبسه يختلف عن الصيني في ملبسه الوطني، الذي بدوره يختلف عن الأسكتلندي، كما تلعب الأزياء دوراً في تحديد المكانة الأجتماعية والأقتصادية وللألوان دور بارز في تحليل الشخصية وانعكاس عوالمها الداخلية.[٤]

---

(١) عثمان عبد المعطي عثمان ، م. س . ص ١٦١ .
(٢) جلال الشرقاوي م . س ، ص ٤٠٢.
(٣) م. ن . ص ٤٠٣ .
(٤) رضا غالب ، الممثل والدور الممسرحي ،أكاديمية الفنون الجميلة ، القاهرة : .د.ت ،ص ١٦٥.

يستطيع المتلقي أن يتعرف على الشخصية عن طريق أزيائه وطراز العصر الذي يرتديه الممثل أو أحياناً يشير الى المكان الذي يعيش فيه، أما التعمق في تحليل الألوان واستخدامها في الأزياء المسرحية فإن اللون يلعب دوراً إيحائياً بارزاً فيشير الى الجو النفسي للشخصية، وكذلك في طريقة إرتداء الأزياء وهندامها العام وطرازها. إضافة الى تصميمها وأختيار ألوانها وجعلها تنسجم مع بقية العناصر الأخرى التي تحمل العديد من المضامين التي تعكس على مظهر في دوره وهيئته لتكشف عن وضعية ما قد يكون أضطراباً نفسياً.[١] كما تلعب الازياء دوراً حاسماً في تفسير الدلالات وفك شفرات العرض. حيث ((تفصح الازياء عن المهنة والأنتماء الاجتماعي والقومي، ويمكن التعرف الى الحقبة الزمنية أو المرحلة التاريخية)).[٢] لأن الأزياء بدورها تجعل المتلقي يتعرف على الوضع الاجتماعي والاقتصادي وكذلك الحالة النفسية والعاطفية للشخصية المسرحية بغض النظر عن افصاحها عن حقبة الزمن أو الفصل الذي يريد المخرج أن ينوه المتلقي للمشهد عن طريق الازياء، وتختلف الأزياء حسب فصول السنة، ففي فصل الصيف تختلف الازياء بإختلاف أزياء فصل الشتاء، وبهذا الاختلاف يستطيع المتلقي معرفة الاحداث الجارية في المشهد عن طريق تمييز الأزياء ونوعها وألوانها وأحجامها وشكلها. ويكشف عن الفترة الزمنية وموضع الشخصية وتعميق الجو العام، فعلى سبيل المثال في مسرحية (انتظار كودو) جعل (بيكيت) شخصية (فلاديمير) وزميله (استراجون) يرتديان أزياءاً تدل على حالتهما العامة كمشردين وبائسين. مما يدل على ان المخرجوبتنفيذ من مصمم الزي يستخدم الأزياء لتعكس حالتهم ووضعيتهم القلقة خلال الأنتظار الدائم في ذلك المشهد، واستطاعت الأزياء أن تفصح عن الشخصيات المسرحية وحالتهم دون استخدام اللغة الناطقة وبوصفها لغة بصرية في العرض المسرحي. والأزياء هي شريكة للممثل أو هي امتداد لشخصيته، إذ ان الممثل يتعامل مع الأزياء وكأنها كائن حي فهو يصاحبها أحياناً ويتضاد معها أحياناً أخرى، فعلى سبيل المثال هناك ممثل شاب وسيم جميل الملامح والأزياء التي يرتديها أزياء سوقية غير متناسقة مع شخصية ووسامة الممثل. يتضح هنا تناقض الأزياء مع الذوق السليم، والهدف من هذا كله هو إيصال فكرة أو معنى معين، لذا لا ينبغي استخدام الأزياء لمجرد الزينة أو لمجرد تصوير الجو، وإنما تقوم بزيادة قدرة الممثل ومساندته للتعبير عن معنى العرض.[٣] وإن الازياء تلعب دوراً كبيرا في تفسير دلالات العرض وقد تشكل لوحة يستطيع المتلقي أن يلتقطها أثناء العرض. وتتضح أهمية الأزياء المسرحية من خلال أوجه الاختلاف بين المخرجين في تناول موضوعة الزي وعبر طبيعة النظر إليه وكيفية اشتغالها في فضاء العرض. ويُعد مصمم الأزياء في المسرح من اكثر المصممين حرية في التصميم لكونه يتعامل أحيانا مع حقائق تاريخية ثابتة كالنقل الدقيق للأزياء التاريخية او التعامل مع زي الشخصية وفق المتطلبات الملائمة لسينوغرافيا العرض المسرحي.

---

(١) رضا غالب، م. س . ص ١٦٦.
(٢) نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، م . س ،ص ٦٥ .
(٣) سمير سرحان ، م . س . ص ١٢ .

وللأزياء وظيفة جمالية فهي تشارك في تشكيل الصورة الاجمالية العامة للعرض، هذا فضلاً عن طاقتها الإشارية التي تساهم في الافصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات. وهناك أهداف عديدة تساهم الأزياء في تحقيقها، لأنها تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها وديانتها ومكانتها الأجتماعية وذوقها العام، وشخصيتها المتفردة ومزاجها وانتمائها الاجتماعي والاقتصادي والديني وكأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة ليسهل على المتلقي الفهم. والباحثة تتطرق الى الازياء في النص بما يفيد العرض وكيفية أشتغالها مما يجعل للزي ولونها العلاقة الجوهرية للتكوين. يمكن أخذ مشهد من مسرحية (الملك لير) يوضح أن (شكسبير) قد وظّف الأزياء المسرحية في مشاهد العاصفة توظيفاً عميقاً في دلالاته وإيحاءاته، فكانت أكثر مشاهد المسرحية قاطبة ايلاماً وتأثيراً، فلم يكتف (شكسبير) بتجريد الملك من ازياؤها، بل طرح صورة واضحة للعري والبؤس، ويبين ان الملك الذي تحولت ثيابه من الألوان الصارخة والفاخرة الى الخرق بفعل العاصفة في هذا المشهد، وهنا ساعدت الازياء وأصبحت دعامه اتكأ عليها المشهد الى أن يصل الى أقصى معانيه، فإذا ما وظفت الأزياء بالشكل المطلوب يقلب توقعات المتلقي رأساً على عقب ويترك عنده العديد من الاستفهامات.[١] ينبغي أن يتعاون المخرج مع مصمم الأزياء في اختيار اللون والدقة التاريخية أو إختيار نوعية الملمس عند تصميم وتنفيذ الازياء حسب ما تتطلبه رؤية المخرج، فهناك أزياء ممتازة جداً لحد ذاتها لكنها لاتنسجم مع نمط المسرحية، الشخصية المسرحية، المنظر المسرحي، الأزياء أو الإضاءة المسرحية الأخرى فلا يستطيع المخرج أن يوظفها بصورة جميلة وبالشكل المطلوب، أو تعجز في التعبيرعن أفكاره.[٢] لذا يعد اختيار الازياء مع تحديد نوعية الحركة او التكوين على خشبة المسرح له دور فعال في اختيار الازياء الصحيحة بحسب نمط المسرحية وبتناسق مع الديكور، وانسجام الازياء مع الاضاءة وألوانها التي لها تأثير كبير على بناء التكوين الجمالي في التركيب العام للمسرحية. ويعمل على توظيف الأزياء في أمكنة تكون فعالة وبانية للتكوينات البصرية التي تشـــد المتلقي وتعمل على تحفيز مخيـلته. لذا ((يسعى المخرج أن يحسب شكل الملابس ولونها ومادتها ضمن حسابه للحركة والأشارة وبالتـالي التكوين والتركيب للصورة، لان الملابس بألوانها تسهم بعناصرالتأكيد والتركيز وتساعد المخرج على عملية العزل)).[٣] ان تاثير اللون كبير وواسع لتكملة بناء الصـــورة المسرحية أو تحقيق جمالية التكوين أثناء العرض المسرحي. وان المخرج يحاول إبراز القيم الفنية لتوضيح رؤيته وأفكاره في اكثر من موقف، فلا يمكن ان تظهر قيمتها اللونية والشكلية وتصاميمها دون الاهتمام بالفكرة او الاسلوب، بل يجب أن تتناسب شخصيات المسرحية مع ازيائها وألوانها والمنظر.[٤]

---

(١) جوليان هلتون ، م. س .ص ١٩٦.
(٢) فرانك م. هوايتنج ، م. س . ص ٢٧٠ .
(٣) طارق العذاري ، م . س. ص ٩٥.
(٤) طارق العذاري م . س . ص ٩٦ .

إن أسلوب توصيل أفكار المؤلف في النص وافكار المخرج يترجم ما جاء به المؤلف الى لغة مرئية تنطق بعدد من المعاني في الفضاء العرض ويخلق تكوينات بصرية ذات قيمة فكرية ودلالية. إما اللون في الازياء هو أحد العوامل التي تعكس أهميتها وفعاليتها في التكوين الصوري في العرض المسرحي، إذ أن اللون عامل حساس، لانه يعطي للمتلقي العمق في التفكير والتخيل. وتختلف الالوان من مسرحية الى أخرى أو من مسرحية كوميديا إلى تراجيديا او من عصر الى آخر، لذا يتحتم على المخرج ان يكون ملماً بعلم الالوان ودلالتها. ولا ينبغي المبالغة في ابراز قيمة معينة دون غيرها، لان ذلك يعد خللاً فنياً في سياق العرض المسرحي يؤثر على التركيب العام للمسرحية، وبما أن الازياء تدخل في (التكوين والتركيب الصوري) لذا ينبغي أن يكون نابعاً من المواقف والصراعات والشخصيات حتى يكون دخوله للصورة على نحو متكامل وطبيعي موحياً الى التكوينات البصرية.[١]

ان تقديم العرض المتكون من مجموعة العناصر من ضمنها الأزياء والتأثير الذي يحققه هذا العنصر كبير وواسع على التركيب العام للمسرحية، وإذا استطاع المخرج استخدامه بالشكل المعقول والمتناغم مع بقية العناصر التقنية، فتحقق جمالية العرض وتعكس مدى تأثير في المتلقي. لذلك تعد الازياء المسرحية جزءاً مكملاً لعنصر الديكور والإضاءة، لانه يتضمن الخط واللون والتصميم والحجم ليوضح في ارسال مجموعة من الافكار والمفاهيم وتعكسها الى المتلقيين. ليتوضح لهم أن الأزياء التي تمتد أمتداداً تشكيلياً متحركاً للمنظر المسرحي من خلال دورها وباشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع المنظر والاضاءة فتحقق أشكال التكوين والتركيب الصوري.[٢] فعلى سبيل المثال (إبسن) في مسرحية (هيدا كابلر) وظّف الأزياء لتعبر عن دلالات أجتماعية، نفسية، واقتصادية. فقد جعل (تيسمان) يرتدي ملابس رمادية اللون وتضع الزوجة على رأسها قبعة، في حين أن الزوج يرتدي ملابس (بدلة) مريحة، لكنه لا يهتم بهندامه، والقاضي بزة أنيقة رائعة بحيث يبدو أصغر من سنه[٣]. إذ استطاع (إبسن) عن طريق الازياء ان يفصح عن الحالة الاجتماعية والنفسية التي عكسها من خلال الازياء ليؤمن إيصال المعنى والأفكار للمتلقي عند مشاهدة العرض. إن للأزياء ((قيمة عظمى على حركة الممثل وتعبيراته لذ فإن الأزياء تأتي بالمرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الممثل الذي هو في الحقيقة المترجم العقلي لأعمال المخرج وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبر عن طبيعتة وخلقه وحركاته وكذلك عن أغراضه واتجاهاته)).[٤] وعليه فان الزي قد يكون ابعد من معناه المألوف الى معنى جمالي وفلسفي وقد يكون هذا المعنى لم يتم الكشف عنه سابقاً، وقد يلتفت اليه المخرج ويبرزه من خلال الوظائف الجديدة المناطة بالزي لهذا قد تكون في بعض الاحيان الاولوية في التكوين.

---

(١) طارق العذاري م . س . ص ٩٦ .
(٢) جوليان هلتون ، م. س . ص ١٦٨ .
(٣) نديم معلا ، م. س. ص ٧٠ .
(٤) جلال الشرقاوي . م . س . ص ٤٠٢.

لذا فإن أهمية الأزياء هي في اظهار إنسجام الصورة المركبة في الاطار المسرحي. وللأزياء وتصاميمها دور فاعل في العرض المسرحي سواء كان المخرج يسعى الى تجسيد أجواء الشخصيات وأبعادها أم طرازها، الا أن هناك مصممين يصممون أزياء تبتعد عن السائد والمألوف في وظائف الزي الى البحث عن المعاني التي يحملها الزي لبعض دلالات وإشارات أبعد من الزي بحيث تكون فكرة حاملة لرؤية المخرج أكثر من كونها حاملة لأبعاد الشخصية. في ضوء ما تقدم يتضح أن الزي سواء حرص المصمم على أن يكون مجسداً للشخصية والأحداث والزمان والمكان أم كان متحرراً من هذه الحدود، فأن البعد التشكيلي يكون هو الأساس في عملية أختيار الزي ولونه وشكله وحجمه اعتماداً على عناصر التكوين، وبالتالي فأن الأزياء تدخل طرفاً في تكوين الصورة المسرحية ببعدها التشكيلي وتحقق تكوينات جماليـــة لها دلالاتـــها .

يقول : **(جون جورج أوريول)** في الأزياء ((لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة وبذلك أصبحت قوة دافعة ودخلت في نطاق العمل المسرحي لتوضيح صفات الكائنات الحية التي تظهر على المسرح كما ساعدت على أبراز فكرة المؤلف)).[١] وأن تداخل الازياء مع العناصر الاخرى تتحد لتكون تكوينات بصرية تساهم في خلق التشكيلات المتكونة من المنظر المسرحي والاضاءة و(الاكسسوارات) لتحقق حزمة جميلة تتالق بعين المتلقي عند رؤيته أو مشاهدته العرض المسرحي . كانت الأزياء التي يختارها (ماكس راينهاردت) على نحو تتفق مع حركات الممثلين وشخصياتهم المسرحية، وكان يحاول ان يلائم بينهمـــا، لكـــي تكمل الواحدة منها الاخرى، بغض النظر عن دقته في طريقة ارتداء الأزياء واستخدامه في وضع المعاطف على رأس الممثلين، فلم يهمل (راينهاردت) هذه الأمور البسيطة كي تخدم المشهد بالصورة المعنية.[2] فقد كان يخرج المسرحيات الكلاسيكية بشكل يحافظ على قوتها ونمطها وانسجامها مع بقية العناصر الأخرى، و يؤكد أيضاً على الأزياء التي تتناسق في الفضاءات الكبيرة التي تعرض فيها مسرحياته، وتنال أعجاب المتلقين رغم كبر المكان والفضاء ومن الصعب السيطرة على التكنيك الفني والممثلين وحركتهم في مثل هذه الفضاءات.

و يقول **:** (آلكسندر تأيروف) حول الازياء وأهميتها ((إن الملابس هي الجلد المثالي للممثل)).[٣] كان (تاييروف) من المخرجين الذين اهتموا بالأزياء في عروضه المسرحية ، فالازياء عنده كانت ذات دلالات ومعاني تتناغم مع الدور البنائي للسينوغرافيا في عروضه المسرحية، لأن المخرج يستطيع ان يعبر عن افكاره عن طريق الأزياء وطريقة تصميمها وحسب طراز المسرحية

---

(١) عثمان عبد المعطي عثمان ، م . س.ص ١٦٣.
(٢) م . ن . ص ١٦٦.
(٣) م . ن. ص ١٦٤.

التي يقدمها، وبما انه كان بنائياً (تركيبياً)، فان أزياءه كانت توحي بالبنائية بحيث تشير الى حالات معينة، يبني عليها الأفكاره والتكوينات البصرية التي لها جمالياتها ودلالاتها عندما تخاطب عين المتلقي .

أما (كوردن كريك) ففضلاً عن اهتمامه في البحث عن عناصر جديدة ليصوغ منها العرض المسرحي، لم يقتصر على جمالها شكلياً فقط ، بل ركز على كيان المادة نفسها، وأكد على أن المنظر والازياء والاكسسوار قضية مشروعة وواجبة، وقد اصبح هذا الاختيار عنصراً من عناصر التميز بين مصممي المنظر. وكان يعتقد أن عناصر التقنيات ومنها الديكور والاضاءة والازياء على وجه الخصوص وحدة عضوية واحدة، حيث كان يقوم بنفسه بتصميم الأزياء، وأنه يستخدم مخيلته في التصاميم التي يقوم بها وكان يبحث عن المعاني في التصاميم التي يصممها ولا يستخدم الازياء لمجرد انها أزياء أو لانها تستر الممثل، وإنما كعلامة أو أشارة تفصح عن فكرة معينة يريد المخرج إيصالها للمتلقي. أن جمال التكوين الذي يتشكل من الازياء والوانها ومعانيها المعبرة التي تنسج قطعاً فنية درامية تعرض في فضاء المسرح والتي تعبر عن معاني عديدة. وإن المتلقي عند رؤية هذا العمل المكتنز بالشفرات يستطيع أن يجسد في مخيلته تكوينات بصرية. ولا تقل أهمية الازياء عن سابقاتها عند (كريك) كونها مكملة للشكل في العرض، كان يستخدم الازياء ويجعلها تابعة للحقبة التاريخيه ولكنه مع ذلك لا يهتم قليلاً او كثيراً بمطابقتها للواقع التاريخي. وان الاشياء عنده ليست الحقيقة، ولكنها انعكاس هذه الحقيـــــقة في الخيال[١]. ويحاول استخدام الخيال في تصـــميم الازياء دون اللجوء الى المصادر المتخصصة في تاريخ الازياء، أي أعتمد على مخيلته في تصـميم وتنفيذ الأزياء.أذ يقول (كريك) ((أذا كنت تريد تصميم الأزياء فاياك أن ترجع الى كتب متخصصة (مثل كتب تاريخ الأزياء مثلاً) بل أترك لخيالك العنان، والبس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الأبداعية))[٢]. ويؤكد على قدرة الخيال في تصميم الأزياء عند المصمم أو المخرج وعلاقتها في تفعيل المخيلة عند المتلقي أثناء العرض. وتثير الباحثة التساؤل الاتي .هل أثر كريك بمن بعده ؟ وفي ضوء الخبرة الميدانية للباحثة والتطورات التي شاهدتها مساحات العروض والاستخدامات المختلفة للمخرجين في العالم، تجلى تأثيرات كريك بوصفه من كشف عن وحدة الرؤية في العرض، والمقصود هنا الازياء التي انطلق (كريك) من خلالها بتصميم عالم متخيل يثير الدهشة ويمتع العين مما كشف عن عمق مضافاً للأزياء نافياً طرازيتها متعمقاً في ماهيتها وهذا استدلال شجع المخرجيين والمصممين للأزياء على حد سواء بأستنطاق العرض وأضفاء القيمة الجمالية له، وتشغيل الخيال والمخيلة وبالتالي التماع الرؤية التي يتميز بها المخرج عن غيره في المجال ذاته.

---

(١) سعد أردش، م . س . ص ١٠١ .
(٢) سعد أردش، م . س . ص .١٠١.

هذا بالنسبة للمخرجين الذين أعطوا أهمية للأزياء، وعدوها عنصراً يساهم في تكوين الصورة المسرحية ننتقل الى بعض المخرجين الذين لم يعتمدوا على الأزياء على سبيل المثال (جيرزي كروتوفسكي) الذي لم يعط للأزياء دوراً في أعماله، لأنه كان يعتمد على الجسد بالدرجة الأولى و (جيرزي كروتوفسكي) هو مخرج بولندي، اعتمد في مسرحياته على الممثل وجسده، فقد أهمل جانب الأزياء، ففي رأيه ليست لها قيمة في حد ذاتها وأنما تستمد قيمتها من علاقتها بشخصية معينة وما تقوم به من أفعال من الممكن تصويرها أمام الجمهور في تناقضها مع الأفعال التي يقوم بها الممثل.[١]

يعتقد (كروتوفسكي) إن عناصر العرض على الأغلب هي زائدة ويمكن الأستغناء عنها ومن ضمنها الأزياء. لانه يعتقد إنها تعيق حركة الممثل على خشبة المسرح، وأن جمالية التكوين في العرض تنبني من خلال الأعتماد على الجسد ومرونته والحركات التي يقوم بها الممثل، لأنه يطالب من الممثل أن يهبه نفسه كاملةً، وأراد أن يربط ويعمل على تقوية الصلة بين الممثل والمتلقي. إذ أنه لم يعتمد على الأزياء، لان هذا المسرح عنده يعتمد في جوهره على أداء الممثل في الفضاء الذي عرف باسم (المسرح الفقير)، إذ يجعل أزياء المسرحية تتحول أمام المتلقي وتتكشف عن وجوه اختلاف صارخة حسب ما تقتضيه مهمة الممثل. وبرأيه إن إهمال العناصر التشكيلية المستقلة بذاتها يقود الممثل الى خلق أشياء أساسية وواضحة.[٢] لذا يؤكد على أهمية الحركة عند الممثل والإيماءات التي تؤثر برأيه في الممثل وبالتالي في انجازه للفعل الدرامي.

ان ذلك فتح باباً واسعاً للتفكير بأستخدامات الجسد وما يمتلك في القوة في التعبير بوصفه جسداً متحرراً ويتشكل من جسد الواحد مجموعة من الاجساد تؤدي مجموعة افعال وبدورها تضفي المعنى المطلوب الوصول اليه.ان حرية الجسد بهذا المعنى يكون له القدرة في التعبير بنحت الازياء المتخيلة في الجسد فضلاً عن دقة الحركة وكثافتها العالية مما يجعلها غير متقيدة بزي ويجعل الجسد متحرراً بدفع المتلقي لتخيل الزي على ذلك الجسد الذي ينتقل في اللحظة والاخرى من جسد الى جسد، وهذا يقرن بالقناع فيكون الوجه أقنعة وبالمعنى ذاته يكون الجسد متعالياً لدى الممثل في عقل المتلقي جسداً يرتدي زياً ويخلعه في اللحظة نفسها.ان جوهر المسرح الفقير هو التبسيط والاكتشاف والبحث الدؤوب الذي لا يعرف الكلل والا الملل وانما الاجتهاد الى حد نفي جسد الممثل وهذا النفي وكأنه بحث عن اجساد اخرى التي لا تكون عالرية وانما ترتدي ازياءها من عوالم متخيلة لهذا فان الجسد وان كان اساسياً في مسرح كروتوفسكي وعرف عنه عارياً الا انه غني بالشفرات والدوال التي يستخلص منها ضمن مرجعيات المتلقي تلك الازياء التي يرتديها.

---

(١) جيرزي جروتوفسكي ،نحو المسرح الفقير ، تر سمير سرحان ،هلا للنشر والتوزيع،الجيزة: د.ت. ص ١٤.

(٢) جيرزي كرتودسكي، نحو المسرح الفقير، تر كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر ، بغداد: ١٩٨٢، ص ١٩ .

ثالثاً : الأضاءة .

تعد الاضاءة من العناصر التشكيلية الهامة في العرض المسرحي، فهي لغة فنية لعدد من الدلالات في فضاء العرض وظيفتها الكشف عن الحالات الدرامية وتنويعها والعمل على تفاعلها مع العناصر الاخرى، وتشكل تكوينات جمالية تغذي المتلقي بجمالية من خلال انسجامها مع المنظر، الأزياء، (الأكسسوارات)، المكياج، الأقنعة، الشعر المستعار وباقي العناصر الأخرى التي تساهم في تكوين جمالية العرض المسرحي. ولهذا تعدّ الإضاءة أكثر العناصر المثيرة في العملية المسرحية نظراً للدور الذي يلعبه في التجسيد الدرامي و خلق اللحظات الأكثر دراماتيكية، على الرغم من تداخلها في الهدف ذهنياً مع بقية عناصر العرض الأخرى. كانت الإضاءة سابقاً وسيلة تغطي بالدرجة الاولى مساحة العرض ليرى المتلقي ما يجري على خشبة المسرح من أحداث، أما في المسرح الحديث فقد أصبح دورها كبيراً وواضحاً في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النفسي المطلوب في إطار تطور تكنلوجيا العرض. ويوجد نوعان من الإضاءة المسرحية هما: الاضاءة العامة (Flood Light)، ووظيفتها الاضاءة الشاملة، لذا تستخدم دائماً عدسات (فريزنل) لنشر الضوء على مساحة واسعة، والإضاءة المركزية (Spot Light) التي توجه الإضاءة إلى منطقة معينة على خشبة المسرح، وتستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة.[١] إن للإضاءة أهمية بالغة في تجسيد الصورة المسرحية وبذلك تساهم بتهيئة المكان لتضفي عليه معاني اللحظة النفسية المطلوبة للتأثير على المتلقي.[٢] فهي تشكل قيمة داخل العرض وما تثيره من إمكانيات استجابة المتلقي، لذا فإن مصمم الاضاءة يشكل سينوغرافيا مهمة من خلال كيفية استخدامه للإضاءة من حيث البقع الضوئية والألوان وكثافة الضوء ودرجته وأثرها على التكوين الجمالي.[٣] وتبرز فاعلية الإضاءة ودورها في خلق التأثير الدرامي في المتلقي من خلال العمل على تشكيل قيمة جمالية، فكرية، تقنية عالية في العمل المسرحي بطريقة تؤثر في المتلقي وفي إستجابته لنوعية العرض المقدم. إن وظيفة التكوينات الضوئية تساعد على تركيز أو تاكيد الضوء على منطقة دون آخرى او على مجموعة ممثلين دون غيرهم. لذا تعمل التكوينات في تأكيد البعد التشكيلي والحركة الفردية والجماعية التي يصممها وينفذها مصمم الإضاءة للممثليـن.[٤] حيث

---

(١) جوليان هلتون، م . س . ص١٥٣.
(٢) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي(دراسة تحليلية والأصول)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية: ٢٠٠٩ ، ص ١١٣.
(٣) طارق العذاري، حرفية الأخراج المسرحي ، م. س. ص ١٠٣ .
(٤) عثمان عبد المعطي عثمان ، م. س. ص ١٦٩ .

يتبين بوضوح عامل التاكيد على التكوينات الحركية من قبل الممثلـــين أو تسليط الإضاءة على حركة الممثلين والمنظر المسرحي من خلال التركيبات التي تظهر بشكل متناسق ودراماتيكي تثير المتلقي وتدفعه للدهشة ويساعده على الرؤية الواضحة.

وان الإضاءة ليست فقط لجذب الانتباه والتركيز وإضاءة منطقة التمثيل، بل تشارك مشاركة فعالة في إبرازخبايا جماليات التكوين وتجسيده وفقاً للمتطلبات الدرامية للعرض المسرحي. فعلى سبيل المثال لو أفترض في مسرحية (هاملت) لمؤلفها (شكسبير) في مشهد الكينونة (أكون أو لا أكون) تكون الإضاءة المسلطة على شخصية البطل (هاملت) كبقعة في المسرح يسوده الظلام إذ تبرز جمالية البقعة الضوئية وهي تشارك البطل في التمثيل، ويفسر هذا المشهد على وجه الخصوص بإن للضوء دلالة. فلولا الإضاءة لما كان مشهد الكينونة ذا قيمة درامية ومؤثرة.[١] إذن يتضح انها كانت بمثابة شخصية مساعدة لشخصية (هاملت) لإبراز المعاني الخفية لحوار (هاملت)، فقد اشتركت الإضاءة مع الممثل في خلق المشهد الدرامي المؤثر، واعتمدت كذلك على تقنياتها. وتتجلى جماليات الإضاءة وأبعادها الدلالية في المسرح المعاصر، وتأكيدها لا على التقنيات فحسب، وإنما تستند على خلفيات فلسفية وجمالية عديدة في بعدها الفني، إذ تختلف باختلاف الأساليب الإخراجية ورؤية المخرج وخياله وكيفية إيصال أفكاره عن طريق إستخدام عناصر العرض. اذ تركز اهتمام المخرج على الإضاءة لما تمنحه للعرض من إمكانيات ومرونة وفي مساندتها وتداخلها وتفاعلها مع التقنيات الاخرى : مناظر، أزياء، وماكياج، الديكور. لذا إن استخدام الإضاءة وكيفية تصميمها قد يرتقي بالعمق الدرامي أو يقلل منه في المسرحية.[٢] وإن تفاعل عناصر العرض مع بعضها بعضاً تساهم في خلق تشكيلات فنية معبرة ذات دلالات ومعاني، فضلاً عن ذلك تعمل الإضاءة على تأكيد الشكل في المسرح وذلك بحسب توزيع الاضاءة على خشبة المسرح، واحياناً لخلق الإحساس بجو معين (رعب، هدوء، ترقب) بالإضافة الى إبراز الأداء التمثيلي وتعابير وجه الممثل والحركة الفردية والجماعية على خشبة المسرح. ويخلق الضوء حالات جديدة للممثلين ومصممي المناظر بميزانسين جديد في المنظر و(الأكسسوارات) والأزياء، وتجسدت في جميع البيئات سواء كانت تاريخية أم مناظر طبيعية، ومنحت الإضاءة حرية أكبر وأوسع للممثل في الحركة على خشبة المسرح وفرزت تكوينات متنوعة المعاني.[٣] إن ما تخلقه من تأثير في أبعاد التكوينات التشكيلية في الفضاء المسرحي. إذ إن الإضاءة وطريقة إستخدامها تساهم في جذب أنتباه المتلقي الى تفاصيـــل معيـــنة في العرض بما يساهم في خلق تنويعـــــات عن طريق الحركة وإنتقالها من جهة الى أخرى مصاحبة حركة الممثل و تســـاهم أحياناً بملء فجوات

---

(١) فرانك م. هوايتنج .م .س. ص ٣٨٠ .
(٢) محمد حامد علي .الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد : ١٩٧٥ ،ص ٨ .

(3) G.M.Bergman the pantomimic style of Gamick,and the natural acting Acron hill 1962,p.295.

المنظر المسرحي، لتدعيم الإيهام ولزيادة التأثير في المتلقي وخلق وحدة في تكويـــن العرض، أي في تركيب الصورة المسرحية وإن تنوعت أو تغيرت بين لحظة وأخرى. وبما أن الإضاءة تقوم بالتأكيد على شكل الممثلين والمناظر أو التكوينات التي يريد المخرج إظهارها أمام المتلقي فهي تضفي على العرض جو المسرحية كي تساعد المتلقي على تفسير المعاني وفك الشفرات والرموز. إذ تستطيع الاضاءة أن تنقل الجو المسرحي من حالة الى اخرى حسب خطة المخرج في العرض المسرحي واهدافه. لذلك تُعد جزءاً مهماً تساهم في التركيب العام للمسرحية و تساعد على تفعيل المواقف الدرامية، بحيث تجعل المتلقي يتابع العرض برغبة ودهشة عالية. ومن أبرز جماليات الإضاءة أنها تشبه عمل الفنان التشكيلي من نواحي معينة، فإن الإضاءة ((تشبه عمل النحات الذي يشكل تمثاله ذا الأبعاد الثلاثة وأن كانت الأضاءة تعتمد على التجانس أو التنافر اللوني للشكل أو الممثل أبعاده الثلاثة)).[١] إن العملية النحتية عند المخرج المسرحي أشبه بعمل الفنان التشكيلي، فقد استطاع المخرج (كريج) ان يتعامل مع الإضاءة لإبراز جمالية الشكل وأبعاد التكوين البصرية. فقد تفنن في ذلك واستطاع ان يكتشف تقنيات حديثة تخدم العرض المسرحي متمثلا في عروض كانت تمثل نقطة تحول في زمنه. فضلاً عن أن هناك مجموعة من الوظائف للإضاءة تساهم في تحقيق الروابط بين عناصر التكوين الجمالي للعرض المسرحي وهي:-

١-الرؤية ٢- تأكيد الشكل ٣- الأيهام بالطبيعة ٤- الجو المسرح.[٢]

يتضح مما تقدم إن الإضاءة تكون فعالة بمساندة عناصر العرض ، سواء استخدمت للكشف عن الزمان أم المكان أم تعميق الأبعاد الثلاثة للتكوينات الفنية على المسرح من (منظر مسرحي، الأزياء، أكسسوارات) سواء كانت بألوانها الداكنة أم الفاتحة، وبجو واضح أم معتم . بمعنى أنها تكون أحياناً ضبابية الرؤية للصورة المسرحية وهذا جزء من تفسير المخرج، والإضاءة تعطي من خلال اللون وحركتها وتنويعها إيقاعاً حسياً ينسجم مع إيقاع العرض وبالتالي يؤثر في المتلقي. كذلك تساعد الإضاءة على التصاعد الدرامي للمسرحية، أذ يكون الترقب على أشده في المشاهد التي تتعاقب ويتحرك الفعل في مجموعة من القتلى على سبيل المثال وهنا تساهم الاضاءة في حالة تناقصها التدريجي فيظهرون القتلى بظلالهم الداكنة على المسرح. إذ يمكن أن يضفي هكذا تصور جواً خاصاً يوحي بالخوف والرعب في العرض المسرحي. وإن تحقيق جو المسرحية يساعد في الحصول على وحدة العرض الاسلوبيـــة، ويمهد بالاشتراك مع عناصر الإخراج الأخرى الى خلق الشكل الفني المتكامل للعرض المسرحي. وتُعد الاضاءة المسرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحـــي وفي تصعيد المواقف الدرامية وإضفاء التشكيل الجمالي على فضاء المسرح.

---

(١) محمد حامد علي ، م . س . ص ١٠.
(٢) طارق العذاري ، م . س . ص ١٠٥ .

مع ذلك فإن التكوين يفضل أن يخلق من خلال التباين في الصورة الضوئية التي تعكس بدورها تبايناً أخر على مستوى الرؤية والمواقف، ومن أجل تحقيق التلقي من خلال شفرات الصورة المسرحية ذاتها. فالإضاءة هي ((إحدى الوسائل التكنيكية في المسرح ولها شبكات معقدة ومصممة بحيث تتيح للمخرج كافة أحتياجاته، كما أن مسرح اليوم مزود بوسائل ميكانيكية حديثة لا حد لإمكانيتها)).[١] عندما يقارن دور الإضاءة في القديم، وتأثيرها في المسرح وبين دور الإضاءة في الوقت الحالي المتسم بالتطور والتقنية العالية، تظهر الإضاءة وأهميتها البالغة في العرض المسرحي ومن خلال التكنلوجيا الحديثة أصبح لمهارات الكومبيوتر (الحاسبة) دور فعال وبارز في التصاميم في العرض المسرحي والتفنن به.

أما فيما يتعلق باللون، فللون قيمة تتعدى موضوعة الكشف عن صورة المسرحية لتذهب الى أبعد من ذلك. فاللون يسهم في بلورة الأفكار والقصد منه تشكيل علاقة قريبة تتسم بالحيوية بين التكوين المسرحي من جانب وتأثير بقية العناصر والمتلقي من جانب آخر. واللون يمنح المتلقي انطباعات حسية مختلفة ولكي ((تحقق الإضاءة قيمة جمالية على خشبة المسرح، يطالب بمراعاة التباين بين كمية الإضاءة الموجهة الى خشبة المسرح وبين منطقة أو الأشخاص أو الديكور وملحقاته بحيث يعطى لكل من هذه الأشياء قدراً من الضوء يتناسب وأهميته في العمل المسرحي، حتى يظهر للمتفرجين وكأنه أقرب الى مظهره الطبيعي)).[٢] وإن الاضاءة عندما تكون موزعة بمستوى واحد دون التغير في مستوياتها أو كمية سقوطها على الخشبة المسرحية، فإنها تفقد قيمتها الجمالية والفنية، كما هو الحال عند (برخت) فهو يستخدم الاضاءة الفيضية بقصد جعل المتلقي يحس بانه جالس في جو المسرح وان هناك أحداث يراقبها، وبالتالي يضعف التأثير الدرامي للعرض المسرحي. وعن العلاقة ((بين الضوء والعرض المسرحي علاقة مركبة تشتمل جانبين : جانب عملي وجانب يختص بالخيال ، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسة للصورة المسرحية وهو أيضاً أحد المؤشرات الرئيسة للزمن)).[٣] ولكي يؤدي عنصر الضوء وظيفته بنجاح في العمل المسرحي، لابد من تركيبه واستخدامه بصورة تخدم التركيب العام للمسرحية وبالتالي توطد العلاقات أنساق مترابطة مع بعض، لتنسج تكوينات جزئية او كلية تثير جمالية المشهد في العرض المسرحي و تؤثر في البعد التشكيلي بشكل عام.

وفي ضوء ما تقدم فأن الباحثة ستجتهد في متابعة استخدامات الاضاءة ووظائفها المناطة بها من خلال المخرجين العالميين وسيتم التطرق الى أهم الانجازات ذات علاقة بالقيمة الضوئية :-

---

(١) جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق اخراجها، نور للطباعة والنشروالدراسات، دمشق :٢٠٠٦ ،ص٢٦١.
(٢) عثمان عبد المعطي عثمان ، م. س. ص ١٦٩.
(٣) جوليان هلتون ، م. س. ص ١٤٩.

ومنهم (أدولف آبيا Appia ١٨٦٢ – ١٩٢٨)[*] فقد ((قام بتحديد معالم النظرية القائلة بضرورة إمتزاج المناظر والإضاءة والتمثيل والموسيقى وغيرها من العناصر في الوحدة العضوية، وكان يصّر على تجسيم المناظر بأبعادها الثلاثة لكي تتلاءم مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة)).[١] وأعتمد الميزانسين في اهتماماته من خلال الاعتناء بالاضاءة، ليس بما هو تقليدي في استخداماته مثل الاضاءة الارضية وإضاءة الاجنحة، ولكن بما يسمح بعملية الابداع الحر في الرؤية الى مصادر الاضاءة المتحركة، بما يختار لها من مواقع يراها مناسبة لخلق التكوينات من خلال الإضاءة. كما وضع جسراً خلف إطار (البروسينيوم) ليثبت عليه الاجهزة، فضلاً عن استخدامه لاجهزة الإضاءة في خلفية صالة المشاهدين. وبحسب راي (آبيا) عن المخرج، فان هناك فناناً واحداً عليه ان يبحث عن المعنى الداخلي النابع من المركب الشاعري (اضاءة، موسيقى، حركة)، ذلك الفنان هو (المخرج المؤلف).

ومن اهم مبادئ نظريته، ان المسرح يقوم على فنون الزمان والمكان، وان حركة الممثل يجب ان تخضع لقانون الموسيقى، وفق الزمان والمكان والفضاء المسرحي بمستوييه الافقي والرأسي، وعلى الإضاءة ان تحوله الى عالم حسي موحد، إذ آمن (آبيا) بان الاضاءة والموسيقى فقط هما اللذان يمكن ان تعبرا عن المظاهر كافة في فضاء العرض المسرحي.[٢] ومن خلال الإضاءة تتجسد كل تجليات الحالة العاطفية، بوساطة ظلالها، وحدتها، وعن طريق تحريك المشاعر وتحفيزها مثل الموسيقى. وقد تحولت الإضاءة عنده الى عنصر درامي يساهم في التأثير في المتلقي، لأنه يعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من الممثل والمناظر والحركة ويضمها معاً في وحدة متكاملة تصب العرض المسرحي. ولخلق تكوين متناسق من الاضاءة وبقية عناصر العرض تشكل الصورة التركيبية الجمالية ذات دلالات ومعاني مختلفة ومتعددة تدخل الى ذهن المتلقي وتترك عنده أثراً مدعوماً بخلق جو درامي عاكس للعمل.[٣] كما و أكد (آبيا) ((على وجود الدرجات والمستويات والأعمدة والعلاقات المنسجمة للخطوط بأعتبارها عناصر لا يمكن أن يستغنى عنها المسرح، كان يقول مع الإضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به

(*) مخرج و منظر سويسري، مبدع في مجال الاضاءة والمناظر في المسرح الحديث، بحث في مجالات مختلفة تتعلق بالمناظر المسرحية والاضاءة والالوان والبعد الثالث، ويرى أن الظل لا يقل أهمية عن الإضاءة في ربط الممثل بمحيطه الزمكاني. استخدم الاضاءة، كثافة، لوناً، وحركة من اجل خلق الجو العام والجو النفسي للمسرحية خالقاً مفهوماً جديداً في تصميم المشاهد وفي إضاءة خشبة المسرح. فقد وجد (آبيا) من افكار (فاكنر ١٨١٣-١٨٨٣) مصدراً لإبداعه وخصوصاً من خلال مهمة لدور الموسيقى. فاكنر وهو مؤلف ومخرج مسرحي وموسيقار وفيلسوف ألماني وقائد فرقة موسيقية ، جمع بين الدراما الشخصية والموسيقى المثالية ودعا الى العمل الفني الشامل ومن ابرز أعماله (الفن والثورة ، والهولندي الطائر ، والأوبرا والدراما) .

(١) عقيل مهدي يوسف ، م . س .ص ٦٠ .
(٢) سعد أردش ، م . س . ص ١٠٨ .
(٣) عقيل مهدي يوسف ، م . س. ص ٦٠ .

فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل))[1] فقد ميّز (آبيا) بين الضوء الفضائي والإضاءة المنتشرة، التي هي وسيلة لجعل الأشياء مرئية وبين الضوء المكثف المسلّط على الأشياء بطريقة تحدد شكلها الأساس وهو بهذا يحدد للضوء وظيفة درامية لإظهار جوهر الشكل وأهميته، فضلاً عن الإيهام الفضائي بدلا من الأوهام المرسومة الشفافة للأشكال، ولذلك فقد أصبح الضوء بالنسبة لـه رساما وبانيا للمشهد المسرحي، وإن عمل (آبيا) كرسام للمنظر في جعل تأثيرات الإضاءة والتحكم في كميتها ودرجتها على خشبة المسرح، فعلى سبيل المثال في مسرحية (روميو وجوليت) لمؤلفها (شكسبير)، استطاع (آبيا) من خلال مشهد العاشقين في حفلة رقص لعائلة (كابوليت) تجريد المسرح من اي إضاءة أخرى ليسهم في تصعيد تأزم اللحظة الدرامية في المشهد بطريقة مماثلة لما تفعله القطعة الموسيقية في المسرحية.[2] وبالتالي خلق صورة مسرحية ممزوجة بالعاطفة عن طريق البعد التشكيلي للإضاءة.

ان نحتية الضوء التي جاء بها (آبيا) هي من منطلق أن ((الضوء المنتشر يحدث رؤية شاحبة، ندرك من خلالها الأشياء بغير عاطفة، أما الضوء الذي تحول الأشياء دون انتشاره فأنه يلقي ظلالاً ومن هنا يتخذ صفة النحتية والتوازن بين الضوء والظل يؤدي الى نحت موضوع يواجه الأبصار)).[3] هنا جاء تأكيده على التكوين المركب من الاضاءة والظل والعامل النحتي الذي يعكس جمالية التركيب العام للمسرحية عند المتلقي. إن إنسيابية الإضاءة المسرحية كما تصورها (آبيا) تتناسب أساساً مع الحركة التي يقوم الممثل بها، فقاعدة الاعداد كلها من طريق تموجات الضوء والظل، تتحرك معه متبعة التشديد الدرامي المتنقل لكل منظر على حدة أو على أعقاب عدة مناظر، إذ إن مهارته تظهر في مدى تفننه في استخدام العناصر ومزجها مع بعضها وإعطاء الحركة دوراً كبيراً وبارزاً في تكوينات المسرحية: أولاً تخلق الميزانسين وثانياً تحقق جمالية الرؤية الفنية عند المتلقي .اما (برتولد بريخت ١٨٩٨ - ١٩٥٦)[*] فقد خالف الفرضيات السائدة حين دعا الى استخدام نوع واحد من الإضاءة واستخدم ضوء الكشافات دون استخدام الرقائق الملونة في العرض، وكان هدفه من ذلك تكثيف وعي المتلقي.

---

(١) فرانك م. هوايتنج ، م. س. ص ٣٢٧ .
(٢) جيمز روز أفنز ،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ، تر إنعام نجم جابر، م.س .ص٧٨.
(٣) أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد : ١٩٧٥ ،ص ٢٥.
(*) ألماني الأصل، كاتب مسرحي، شاعر، منظر ومخرج مسرحي. ونظريته تسمى بـ ((المسرح الملحمي)) وإن جوهر هذه النظرية هو الصراع مع المسرح الإيهامي. لأنه كان دائماً يهدف الى إيقاظ فكر المتلقي بوسطة التغريب فأحياناً كان يستخدم الموسيقى كأداة للتغريب أو الأغاني، الأقنعة، أحياناً التعليق على الأحداث بوسطة الراوي أو الحكواتي. فقد استخدم الإضـــاءة كأداة للتغريب.للمزيد من المعلومات ينظر : زيجمونت هنبر، م.س. ص ص ٢٥٤ – ٢٥٥ .

بالتميز بين المسرح والواقع من ناحية، ومن ناحية أخرى عدم افساح المجال للتهاون في الاداء المسرحي تحت إغراء تقنية الاضاءة الباهرة التي تستطيع أن تخفي العديد من أوجه النقص به أو تغطية بعض الفجوات في المسرح. وقد اكد على ((اعتبارات الصدق الواقعي من شأنه أن يخفي رسالة العرض، واستناداً الى هذه الحجة أصبح الضوء الأبيض النقي عنصراً أساسياً لتحقيق ما اسماه بالتغريب)).[١] والباحثة ترى ان ما من ضوء يكون نقياً بأعتبار ان الضوء عبارة عن مجموعة ألوان وان ما تم الاشارة اليه يقصد به أضاءة الكشافات العادية فهو يسعى الى ان يبقى المتلقي متيقظاً طوال العرض. وقد كان يطالب دائماً باضاءة خشبة المسرح كلها إضاءة قوية جداً حتى في مشاهد الليل لكي لا يعطي المتلقي فرصة للغوص في مشاعره. فقد ((كان يضع البروجكترات أمام الجمهور بشكل واضح ليجعل المشاهد يعتقد ان ما يشاهده مسرحية وليس حياة طبيعية أو شريحة من الحياة، كل ذلك جعل العقل ينشط في مناقشة القضية المعروضة أمامه، فمسرحه مسرح التسلية العقلية الواعية لا التسلية التخديرية)).[٢] وقد وظّف الإضاءة في صورة العرض من خلال استخدام الإضاءة في صالة العرض وقد ساهم في كسر الجدار الرابع وجعل صالة العرض جزءاً من العرض المسرحي، وبالتالي وسّع من قاعدة تكوين العرض المسرحي مثلما اتسع البعد التشكيلي للإضاءة من خلال الترابط أو التنافر بين ما يحدث في المسرح وما يحدث في صالة العرض. ويذهب (آنتونان آرتو Artand 1896 – ١٩٤٨)[*] الى ابعد من ذلك باحثاً عن الميتافيزيقية والى الفكرة السحرية البدائية فقد تمركز هدفه بالسيطرة الكاملة على كل عنصر من عناصر العرض المسرحي، ومن هذا المنطلق فقد استبعد النص الدرامي ليحل محله طريقة عرض التي تعتمد على إيجاد نسق من الإيماءات وتعبيرات الوجه، الإتجاهات، الحركات، التنويعات الصوتية وتقنية الإضاءة، والتنفس حيث أراد التحكم والسيطرة على هذه العناصر ودقتها وإعادة إنتاجها لتكون النتيجة النهائية دقيقة.[٣]

---

(١) جوليان هلتون ، م. س. ص ١٥٧ .

(٢) ابراهيم جلال ، بريخت ومسرح التسلية العقلية ، مجلة الأذاعة والتلفزيون، العدد ٨١ السنة الأولى ١٩٧٠.

(*) شاعر فرنسي، أولع بالمسرح وعمل ممثلاً في فرق دولان، بيتوييف، جوفيه، وله كتاب مهم هو، (المسرح وقرينه)، كان عضواً بارزاً في المسرح الطليعي الفرنسي، شارك زملائه المخرجين الفرنسيين في معاداة كل من الطبيعية والواقعية، إذ كان يحلم بمسرح آخر وفي عام ١٩٣١ أكتشف حقيقة حلمه في ((مسرح القسوة)). يريد آرتو من المسرح أن يكون ((طاعوناً بين البشر)) ووسيلة تعبير من خلال صور فيزيقية قاسية للعمل على تنويم احاسيس المتلقي. كما لو أن هناك طاغية تسيطر على صالة المسرح، الى درجة يفقد فيها المتلقي سيطرته العقلانية بصورة مؤقتة، وتجعله يعيش حالة ثورة هدامة على الذكاء الإنساني. لقد كان يريد أن يهجر الواقع الذي يعكسه الواقعيون الى عالم غير مرئي ميتافيزيقي، بحثاً عن حضارة أخرى. لأنه كان يحلم بمسرح جديد آخر يختلف عن المسارح التقليدية. إذ يرى من المسرح أهدافاً بعيدة كل البعد عن قدرة الإنسان. ففي رأي بعض النقـــاد – في قدرة الآلهـــــة أو قدرة الشياطين وللمزيد من المعلومات ينظر : سعد أردش ، م. س . ص ٢٦٠ .

(٣) كريستوفر إينز، المسرح الطليعي ، تر سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة :١٩٩٦ ،ص ١٢١

وقد صب اهتمامه بدرجة كبيرة على عنصر الإضاءة فاستطاع أن يستخدمها في صياغاته المسرحية بنوع مبتكر ومميز، وكان أسلوبه ثورياً في ذلك الوقت فقد استخدم الإضاءة المتذبذبة وتفنن فيها. فقد كان العرض فريداً من نوعه كما في مسرحية (أسرار الحب)، فقد استطاع أن يحقق درجة النجاح، وذلك لان أسلوبه الجديد وإهتمامه بالإضاءة، جعله قادراً على التحكم في درجة الضوء وسرعته لذا استخدم الكشافات وخاصةً التي تضاء وتنطفئ بسرع كبيرة. كل هذه التجارب في الإضاءة تتجسد في قدرته على نزع المادية (Dematerialize) عن الفعل الدرامي، ونقله الى المستوى البدائي والوجداني، ويكون هذا واضحاً وخصوصاً في مسرحية (بيلياس وميزلاند) الذي أخرجها (لونييه بو) ويمكن أن نعده أنموذجاً بهذه الخصوص. وقد قال : (آرتو) عن أستخدام الإضاءة في هذا العرض المسرحي بأنها كانت حية بالفعل، كما كانت واعية، وكانت تبث شذاها على المسرح فقد كانت مميزة ومتناسقة، لأنها جعلت جو المسرحية يتحول شيئاً فشيئاً الى قوة جديدة فعالة أغرقت المناظر المسرحية والممثلين إشراقة أشبه بتلك الإشراقة التي يصلها (الدرويش) عند الغياب الكامل للوعي.[١]

رابعاً : (الأكسسوارات).

تعد (الأكسسوارات) عنصراً مهماً وفعالاً من عناصر العرض المسرحي، وهي أداة مهمة تساهم في تكامل عناصر العرض المسرحي، وتعد جزءاً مهماً من الأجزاء التي يتركب منها التركيب العام للمسرحية. والمخرج هو الذي يبرز أهمية (الأكسسوارات) ويستخدمها للتعبيرعن أفكاره ورؤيته الإخراجية وترجمتها بلغة مرئية غير ناطقة لتكون الصورة المسرحية المتكاملة. ويختلف أستخدامها بحسب فلسفة ومنطق المخرج وكيفية تطويعها في العرض المسرحي وعليه فأن المخرج يلتقط أحياناً كيفية معينة في مجال أشتغال (الأكسسوارات).

فقد تلعب (الأكسسوارات) دوراً مهماً في تعريف الشخصية وعمرها ومهنتها، فالعصا التي تتكئ عليها شخصية الممثل وقد تشير الى تأنقه أو كونه رجلاً حسناً أو إذا كان يعمل متسولاً أو رجل مسناً، هنا تعمل (الأكسسوارات) على تفسير الشفرات عند المتلقي، على سبيل المثال الأقراط المتدلية من أذن الممثلة والاساور اللامعة حول معصمها تدل وتشير الى ثرائها وأنها من بنت البلد .[٢] وعليه يخرج (الاكسسوار) من مفهومه اليومي أو الحياتي، ويشكل علاقة متحركة في العرض المرتبط بالتكوين والتركيب الصوري. وعندما يتم التطرق إلى الدلالات قد تشير بعض القطع (الاكسسوارات) الى دلالات درامية، كما في مسرحية (عطيل) فالمنديل دليل على خيانة دزدمونة

---

(١) كريستوفر إينز، م. س . ص ١٦٢ .
(٢) رضا غالب، م. س.ص ١٧٢ .

والسيف المسموم في مسرحية (هاملت) دلالة على ترجمة للشر والخيانة، والخنجر عند الامراء العرب دليل على العظمة والسمو وعند (مكبث) في مسرحية (مكبث) خنجر متخيل يقوده ويرشده الى الجريمة القاسية ويأمره بالسوء.[١]

وهناك أنواع من الاكسسوارات :-

١- الاكسسوار المستهلك : الأكل ، السجائر، والتبغ، الفحم، الشمع والكبريت .
٢- الاكسسوار الثابت : وينقسم الى :-
أ- أكسسوارالمنظر: المقاعد ،المناظر ، والسجاد،المفروشات ويطلق عليها (الأثاث)
ب-أكسسوار اليد : كالخطابات ،البنادق ،المسدسات ،الشمسيات ،العصي، الاقلام والورق ،الطرابيش ، القبعات .
ت-أكسسوار الزينة :كاللوحات ، والصور وسجاجيد الجدران ،الستائر .[٢]

وفضلاً عن تأكيدها لكثير من الوظائف كالديكور والملابس، فأنها تساعد بصفة خاصة على خلق التأثير العاطفي للمشاهد المختلفة. فلو اعتبرت (الأكسسوارات) ملحقــة بأزياء الممثل، أو التي يحملها في يده تكمل الشخصية المسرحية فهي تكون مكملة للشخصية والزي، وهنا تتضـــــح قدرة الممثــل في وحدة (الاكسسوار) غير المرئية، وتكمل طبيعة الشغل المسرحي الذي يقوم به لتصبح ضرورة قصوى. على سبيل المثال الجهد المبذول في مسرحية (مكبث) لمؤلفها (شكسبير) من قبل الممثل الذي يبذله في تحريك خيال المتلقي عن الخنجر الذي يدور في عقل (مكبث) والذي يتجسد تارة ويهرب تارة أخرى.[٣] لكي يزيد من الاثارة ويشد المتلقي بل يهيمن تلك اللحظة على مخيلة المتلقي وينقله الى عالم مثير ومراقب لأحداث المشاهد على التوالي في خشبة العرض المسرحي.

إن (الأكسسوارات) دلالات ورموز تصب في معنى المسرحية وتعبر عن روحها وأسلوبها وفكرتها، فعلى سبيل المثال (الخبز، النقود، الخاتم) فهي رموز مكثفة ومعاشية تصب في الحالة الأجتماعية للشخصيات وتفصح عنها .[٤] لأن المخرج باستخدامه (الاكسسوارات) يحقق عملاً فنياً متكاملاً، لانها جزء مكمل للمنظر المسرحي والأزياء المسرحية، لذا عندما تساهم في العمل الدرامي يكون لها دور فعال في بعض الاحداث التي ينبغي تواجد (الاكسسوارات) فيها لكي تكمل مع بقية العناصر في العرض المسرحي ولكي توحي بدلالة وإشارة.

---

(١) جلال الشرقاوي ، م. س. ص ٤٠٨ .
(٢) جلال الشرقاوي ، م. ن. ص .ن.
(٣) رضا غالب ، م . س . ص ١٧٣.
(٤) طارق العذاري ، م. س . ص ١٠٣ .

فـ (الأكسسوارات) لها دور مهم في بعض المشاهد المسرحية، التي تتطلب ذلك لتحقيق هدف المشهد. فعلى سبيل المثال مشهد القتل فإنه يحتاج الى مسدس أو سيف أو غير ذلك لكي تكتمل جمالية العرض ويتم فعل الحدث وينبغي في بعض المسرحيات أن تزود بـ(الاكسسوارات) التي تساعد وتساند المشهد وتحقق الفكرة، التي يهدف اليها المخرج لانها في بعض المشاهد تكون عنصراً فعالاً في بناء وتصاعد الحدث الدرامي. ومن هنا يتضح إن الخطابات، الخناجر، والخواتم، أكياس، النقود والأطعمة من أكثر (الأكسسوارات) أو الملحقات المسرحية شيوعاً على خشبة المسرح، كلها تعمل مع آلية المشهد لتبني موقفاً أو حدثاً ويقدمها بوضوح للمتلقي بشكل مليء بالتكوينات ومفعم بالمضامين الفكرية والجمالية، فمثلاً التيجان والأسلحة والآلات الموسيقية وأدوات أخرى ترمز الى دلالات في المشهد وهي إشارة الى مهنة أو حرفة صاحبها أو مكانتها الأجتماعية، وهي من ضمن نسق من الانساق المرتبطة مع بعضها مشكلة التكوينات البصرية والمرئية التي تظهر بشكل متناسق ذات معاني ودلالة عديدة للمتلقي.[١] وفي بعض الحالات تقوم (الأكسسوارات) بدور فعال وتتحول من مركز ثانوي الى فعل رئيس يلعب دوراً كبيراً في المشهد، ويكون النقطة الأساسية التي تبني الفعل الدرامي وسبب في صيرورة الأحداث، فعلى سبيل المثال في مسرحية (مكبث) تقوم (الأكسسوارات) بدور بارز وفعال، إذ تشارك الإضاءة في تفعيل الحدث، لأنها تقوم بدلاً عن دور الإضاءة في وظيفتـــــها، كما في مشـهد (الليدي مكبـث) عندما تحمل شمعـــة في منتصف الليل، إذ إن الشمعة هي من ضمن (الأكسسوارات) التي تقوم بمهمتين أساسيتين في المشـــــهد أولهما : أستخدمــته (الليدي مكبث) وذلك لترمز الى الزمن، كذلك في مسرحية (عطيل) يتضح أن (الأكسسوارات) كان لها دور فعال في المشـــــهد مكمل للأزيـــــاء ودورهـا في الموقف الدرامي الذي يحدث جراء منديل (دزدمونة) الذي يتجلى بوظيفة درامية في أبلغ صورة. فالمنديل المطرز الذي تفقده (دزدمونة) عن طريق الصدفة يتحول في المسرحية الى أداة مدمرة تقود بطل المسرحية (عطيل) الى الغيرة المدمرة و (دزدمونة) الى الهلاك والظلم والموت، فهذا المنديل البسيط يتحول في عين (عطيل) الى أداة شيطانية التي ترمز الى أحد أطراف لعبة الخيانة التي يتصور أن زوجته وحبيبته تلعبها سراً، إذن لعب المنديل دوراً بارزاً في تفعيل الحدث الدرامي، فضلاًعن انه جاء في هذا المشهد مكملاً ومساندا لعنصر الازياء، وبالتالي فقد ساهم واشتغل في مجال التكوين مما حقق تكوينات بصرية محققة جمالية المشهد وتأثيرها في المتلقي وتحقيق التكامل الفني في العرض المسرحي.[٢]

---

(١) جوليان هلتون ، م . س . ص ١٦٢.
(٢) م. ن .ص ١٦٣.

المبحث الثالث

التشكيل الحركي (الميزانسين Mise en seene):-

أن تكوين التشكيل الحركي للممثلين على خشبة المسرح وبحسب تعريف (آلكسي بوبوف) عن الميزانسين إذ يقول: ((من أضخم وسائل التعبير الفني عن خطة ومشاعر وأفكار المخرج التي تتولد عن المسرحية وتنعكس فيها بالحياة ذاتها، غير إن رؤية الأفعال الدرامية في المسرحية من خلال تشكيل حي هو أقل ما يمكن أن يفعله المخرج. إذ عليه أن يضطلع بقوانين التكوين التشكيلي لا للأجسام المنفردة فقط، بل وللمجاميع الإنسانية الكبيرة أيضاً وهذا الفن يتحدد بشكل كامل بخصائص موهبة التكوين الفني عند المخرج)).[١] يقصد (بوبوف) إن الميزانسين مرتبط بالتكوين الفني للعمل في العرض المسرحي حيث ان المخرج يعبرعن أفكاره ومشاعره من خلال التشكيلات الحركية، الالوان، الشخصيات والموسيقى، إذ يقوم بنسج هذه العناصر ببعضها لتكون صورة مسرحية محققة جمالية التكوين الفني للعرض المسرحي.

ويتطرق (ابراهيم حمادة) الى الميزانسين بأنه ((إحداث تعادل في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية، والشخصيات، والألوان، والظلال، والاحجام، والانوار ...الخ)).[٢] إن الميزانسين إتخذ سياقات أعمق في العروض وتجلى ذلك بوضوح على يد المخرجين الذين إجتهدوا بصياغة شكل الجمال الى دقة في نظام العرض، معبراً عن الأفكار والتصورات و كاشفاً عن سعة الخيال والتصورات، وبذلك صار بناء الميزانسين حيوياً يتخذ شكلاً متحرراً من القيود باحثاً عن المعاني ومشكلاً لها في الوقت ذاته. ولهذا فان الميزانسين يكتسب قوته من التشكيل الحركي للممثلين ويحقق التكوينات في فضاء العرض بصورة يشد المتلقي، لذا يعد من أهم ادوات المخرج الذي يعبر بها عن تشكيلات يقترحها وعوالم يتخطاها الى ما هو أعمق تأثيراً. وبهذا فإن العرض يكتسب قوته في التأثير الفني من خلال أسلوب محدد في وضع الميزانسين، حيث يعبرعن فكرة المخرج وتخطيط لشكل العمل وإيقاعه. والميزانسين هو ما ((يتعلق بعملية الإخراج المسرحي، وهو يعني ما يضع على المسرح، حيث يكتب المخرج الحركة التي يرى انها مناسبة للإنفعال الخاص بعبارة أو كلمة ما في النص، حيث يتحرك الممثلون طبقاً للحركة المرسومة لهم معبرين عن عواطفهم، سواء بالمشي، أو في الجلوس، أو الوقوف إلى آخر تلك الحركات التي يتطلبها العرض)).[٣] أن التشكيل الحركي يصاحب الإنفعالات التي يعيشها الشخصية تلك اللحظة اذ يكون تطويعهم للحركة بما يتطلبه المشهد أو فكرة المخرج التي يجسدها عن طريق الميزانسين .

---

(١) آلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي ، م . س ، ص ٢٢١.
(٢) ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب، القاهرة : ١٩٧١، ص ١١٩.
(٣) شكري عبد الوهاب، نص المسرحية ، م. س . ص ٣٣٠ .

والميزانسين بحسب المخرج الروسي (ستانسلافسكي) هو ((الذي يعبر عن حالة نفسية صادقة دون النظر فيما إذا كان المخرج قد وضعه أم أنه ولد خلال التدريبات يتحول إلى قوة تشحن الذاكرة الإنفعالية لدى الممثل وتساعده على تجسيد صادق وأداء مقنع، لذا فالميزانسين يكون مقنعا ويتجاوب مع الحياة النفسية للشخصية المسرحية ويستطيع أن ينقل هذه الحالة إلى المتفرج)).[١] ومن الناحية الفكرية فان الميزانسين هو وسيلة تعبر عن العلاقات الفكرية وعن الهدف والمضمون، والمخرج المحترف يؤكد على المضمون ويعبر عنها عن طريق الميزانسين. وغالباً ما يعكس الفنانون الحقيقيون الحياة ويجسدونها على خشبة المسرح من خلال منطق رؤيتهم الفكرية والفلسفية، فضلاً عن ذلك يضيفون إليها لمساتهم الفنية مستخدمين خيالهم من خلال الشخصيات المسرحية على خشبة العرض. والميزانسين ((يعبر عن الحالة النفسية للشخصيات المسرحية بسلوك إنساني، وهو ليس مجرد تحريك الممثلين على خشبة المسرح إنما هو لحن تعبيري حركي يظهر ويوضح البناء الروحي والحياة النفسية للشخصية المسرحية)).[٢] إن تحريك الممثلين على خشبة المسرح دون اعطاء معنى او دلالة يعد ناقصاً فحركات الشخصيات لها معان تعبر عن الحالة النفسية للشخصية التي تتحرك فهي تحقق دوراً كبيراً في نجاح وتكامل التكوين الفني على خشبة المسرح .

هنا يلعب الميزانسين دوراً مهماً في إيصال هذه القيم للمتلقي، والميزانسين الذي يكون خالياً من القيم الفكرية هو ميزانسين سطحي حتى لو كان يعبر بصدق عن أعماق المشاعر الإنسانية. فهنا يبرز دور المخرج المسرحي وقدرته في إبراز وتشغيل القيم الفكرية عن طريق الميزانسين في خلق تكوينات تشكيلية حاملة معاني ومضمون مسرحي مكتنز بالدلالات الفكرية والفلسفية.[٣] إذن فإن إظهار القيمة الفنية للميزانسين المسرحي يكون من وظيفة المخرج الذي يقع على عاتقه مهمة ربط وتشكيل حركات الممثلين وتنسيقها مع الديكور والإضاءة مكوناً صورة مسرحية يشد المتلقي في العرض ويحقق التكوينات البصرية التي تتميز بالميزانسين وتتسم بالثراء. وإن تفسيراته تكشف عن عوالم وتخيلات وأبعاد الشخصية، لهذا فان المخرج ملزم بمراعاة تحديد الإتجاه في بناء الميزانسين، وان يأخذ بنظر الاعتبار مايلي: -

- استغلال كل مسافة على منصة المسرح في التعبير التشكيلي وتوزيع الممثلين بشكل لا يسمح به منطق العلاقة المنبثقة عن الظروف المتاحة .
- إعطاء حرية أكبر في التعبير والحركة ،فالشخصيات التي تتحرك يمكن أن تغير من مقدار التأثير الذي تضيفه على المتفرج فيما لو كانت في مكان معين.
- إمكانية الاستفادة من تحريك جسم الممثل في شكل فني يعبر عن مضمون دوره.[٤]

---

(١) محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج ، دار الفكر، د.ت. ص ١٣١
(٢) م . ن . ص ١٣٠.
(٣) م . ن . ص ١٣١.
(٤) م . ن . ص ١٣٤.

إن الميزانسين يقترب من فن النحت إلا انه يختلف عنه بوصفه صيرورة مستمرة ديناميكية، وهذا ما يدلل على ان الشخصية المسرحية تتحرك وفق نظام دقيق مرسوم له. وبذلك يقترن عمل المخرج في تشكيل الميزانسين بعمل النحات، الا أنه يتميز عنه بتنويعات وتغيرات وكشف مستمر لحقائق جديدة عن الشخصيات والأحداث، وبذلك يكون الميزانسين تعبيراً عن رؤية المخرج بوساطة هذه التكوينات عن عالم واقعي أو متخيل أو واقعي ومتخيل في الوقت ذاته.

أما بخصوص التوازن بين الممثلين والأزياء والديكور والأثاث فينبغي أن يتحقق توازن حركي أو الثبات بين هذه العناصر لتتشكل وتتركب التكوينات البصرية الجمالية. ((فالمنظر والأثاث يجب أن يتوازنا فيما بينهما حتى لا يتأثر التوازن بين الممثلين. يجب أن تحيد الخلفية الكلية للممثل من حيث التوازن)).[١] إذن التوازن مطلوب بين الممثلين والمناظر وملحقاته والازياء والاضاءة وهذا التوازن يحقق بالنتيجة الميزانسين، ولتقديم عمل فني ذاي قيمة فنية ينبغي معادلة التوازن بين العناصر وتحقيق تكوين تشكيلي متناسق. وعندما يتم التطرق الى ميزانسين المجموعة (مجموعة كبيرة من الممثلين على خشبة المسرح) وهناك مشاهد صغيرة تدخل ضمن مشاهد كبيرة، إذ يتضح تجسيد الشكل الفني في المشهد الجماعي الذي يتحقق في الميزانسين الرئيس المركزي، لانه يُعد جزءاً مهماً أو عنصراً من العناصر المكونة للكل في العرض المسرحي.[٢] إذ إن الجماعات في العرض يختلف حالها عن الشخصيات المفردة على الخشبة، لكن الفرق هو ان هناك مركزية في الجماعات وإن المشهد الجماعي هو مكون من مجموعة من شخصيات منفردة مترابطة على الخشبة بعلاقات يفرضها المخرج وتكون للمتلقي جماعات مركزية. والبحث في أساليب التكوين الإخراجي للمشاهد الجماعية، يعتمد على قوانين ومبادئ التكوين وعناصرها وعواملها التي تكون أرضية يتشكل عليها الميزانسين وتختلف على أساس المجموعات البشرية، فهناك مشاهد جماعية وشعبية ذات عدد كبير من الشخصيات تتجلى هنا ادوات المخرج ووسائله باستخدامها في ربط وتوحيد الممثلين في كل واحد، وإخضاعهم لهدف وفعل واحد. فالشعب مكون من عدد كبير من الأفراد أو الشخصيات التي تكون أحياناً مجزأة أو مقسمة الى فئات منفصلة ذات علاقات مختلفة بما يحدث في المسرحية يوحدهم موضوع مركزي، هذا الموضوع يكون ثابتاً في التصوير أما في المسرح فهي تتعاقب تبعاً لتطور الفعل الدرامي اثناء العرض[٣] أما ميزانسين الجسد الذي يُعد تشكيلاً حركياً لجسد الممثل الواحد، إنما يكون في ارتباط كامل مع الجسد المجاور له. وإذا لم يكن ثمة ممثل آخر فإن جسد الممثل ينبغي أن ((يتجاوب)) مع الكتل القريبة منه، سواء كان ذلك نافذة، باباً، عموداً، شجرة، أم سلماً .. الخ. فجسد الممثل يرتبط حتماً لدى المخرج المفكر على نحو تشكيلي – حركي، بالناحيتين التكوينية والإيقاعية، وبالبيئة، والتكوينات المعمارية، والحيز الفضائي أيضـــاً ولا يعتقد

---

(١) آلكسندر دين، م. س. ص ٢٢٨ .
(٢) آلكسي بوبوف ، م. س. ص ٢٢٥.
(٣) م . ن ، ص ٢٢٧ .

أنه يمكن تكوين ميزانسين أو الاجسام بمعزل عن الفعل وحالة الإحساس النفسي – الجسماني، والسرعة الإيقاعية، ذلك أن توافر كل منها مرهون بالأخر.[١] ويلعب جسد الممثل دوراً فعالاً في التكوينات البصرية اذ أن الممثل المسرحي هو((شخصية بحكم حقه الخاص وكلٌ له صفاته الجسمانية الفريدة وينبغي على المرء ألا يقلل أبداً من الديناميكيات الجمالية للصوت والجسد وفي تكيف الصوت والجسد)).[٢] إذن الممثل يتمتع بجسد وصوت عن طريقهما يعبرعن الدور وإن الحركات، الإيماءات والإشارات كلها دوال لمدلولات يراد من خلالها لملمة الأفكار ورصها وخلق لغة مرئية عن طريق الجسد الى المتلقي، ومن خلال صورة سمعية، بصرية، حركية .

وقد تعامل المخرج (كروتوفسكي) مع الممثل واعتمد بشكل أساس على جسده في حين اعتـمد (لي ستراسبرج)[*] على روحية الممثل، اي روحه الداخلية، فقد انتقد (لي ستراسبرج) عمل (كروتوفسكي) مع الممثل لأنه كان يبحث في صيغة جديدة للمسرح، شكل جديد عناصر جديدية من خلال التعامل مع جسد الممثل.[٣] لذا اعتمد على جسد الممثل وتدريبه وهدفه تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور. فالممثل هو المبدع الخلاق وكل حركة جسدية تؤدي الى معنى تساعده في تجسيد العالم المتخيل التي تكافح الشخصية من أجل تقديمه جسداً وصوتاً. والممثل عند (كروتوفسكي) هو الذي ((يهب نفسه كاملةً لفنه، وهو تكنيك يعتمد على توظيف جميع إمكانيات الممثل النفسية والجسمانية التي تنبع من جميع طبقات كيانه وغرائزه لتظهر على السطح في شكل كشف مبهر عن هذه الإمكانيات)).[٤] هذه هي الفلسفة التي جاء بها (كروتوفسكي) إذ أراد من الممثل ان يؤكد على عمق الحركة التي يؤديها مسخراً فيها كيانه وغرائزه ليعطي للحركة التي يقوم بها حياةً مليئة بالمعاني، وبهذا استطاع ان يستغني عن عناصر العرض المسرحي و يعتمد على جسد الممثل بوصفه جسداً مدرباً وفعالاً. وفي بعض الأحيان يستطيع المخرج أن يطابق مستوى الممثل بالنبرة الوجدانية للشخصية، فالشخصية الوضيعة يمكن وضعها في مستوى منخفض، والشخصية السامية وضعها في مستوى أعلى وكثيراً ما يكون تغيير مستويات الممثل لنمو أو زوال حالة وجدانية من الحالات الشخصية، نأخذ أحد عروض مسرحية (أوديب ملكا) يتضح فيها إستعمال المتغير للمستويات يتطابق مع الخطـــوط الحثيثة لسقوط الملك (أوديب) فقد قـــدم العرض في مكان ذي

---

(١) هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي ، تر محمد السيد، مطبعة المجلس الاعلى ، القاهرة :١٩٩٢، ص ١٨.

(٢) أحمد سخسوخ،إتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: ٢٠٠٧،ص٦٧.

(*) مخرج ومدرس أمريكي كان مؤسساً لاستوديو الممثلين في نيويورك، بدأ أخراج المسرحيات عام ١٩٢٥ وكان أحد مؤسسي (مسرح المجموعة) Group Theater عام ١٩٣٠ ومثل في عدد من مسرحيات الفرقة وأخرج مسرحيات لها في الثلاثينات .

(٣) جيرزى جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير . م . س .ص ٩.

(٤) آلكسي بوبوف ، م . س . ص ٢٥٢ .

مسطحـــات ضخمة، ذات مستويات مختلفة ومن هذا المكان الفخم يلاحظ الهبوط التدريجي من الأعلى الى الأسفل، الى ان تصل نهاية المسرحية حين يبلغ السقوط والإنحدار التراجيدي، حين ينتهي الملك بوضعيته الأخيرة الى مستوى يستطيع المخرج التعبير عنها وهو ممد على أرضية المنصة.(١) يتضح التكوين الروحي التشكيلي لعلاقة الميزانسين برؤية المتلقي للمشهد، إذ أن كل خطوة يخطوها الملك (أوديب) في إنحداره هي ضربات متتالية تحولت الى ميزانسين ملموس من خلال تأرجح (أوديب) وسقوطه التدريجي الى ان أصبح ممدداً على الارض، كان الميزانسين شكلاً فنياً وروحياً يعكس الافكار التي عمقت وخلقت تكوينات تتسم بالعمق التراجيدي وبالكشف عن عوامل وبالتالي كشفت عن الرؤيا الإخراجية لعالم البطل (أوديب) .

إن دور الممثل كبير في العرض المسرحي وفي خلق التكوينات عن طريق استخدام الجسد وتعابير الوجه والإيماءات، إذ يستطيع الممثل تكوين تشكيلات مختلفة دون الاعتماد على الديكور أو الأثاث أو اي عنصر آخر. وآستناداً على هذا يقول : (تايروف) ((الآلة الموسيقية والعازف عليها، في الوقت نفسه إنه يستخدم جسده (آلته) يعبرعن نفسه من خلال صوته وإيمائه وأدائه)).(٢) يشبه (تايروف) جسد الممثل بالالة الموسيقية إذ يستطيع الممثل أن يعبر عن انفعالاته الداخلية عن طريق جسده. ويرتبط الميزانسين بالحركة، لأن الحركة هي الحياة والحياة هي الحركة وكلاهما يشكل إيقاعاً ويرتبط هذا الإيقاع بالممثل وبالتالي الميزانسين وتكوينات جسده. و((الإيقاع أساساً هو العامل الذي يعطي الحياة للمسرحية، هو الذي يربطها ببعضها البعض في كل متجانس، منسقاً للفعل والممثلين والحوار خالقاً الإيهام عبر الفعل في المسرحية)).(٣) أما الجسد على المسرح فيمكن أن يتخذ وضعيات متباينة ومختلفة إلا إنها ترتبط بجدلية العرض، فالجسد وبتناغمه مع الأجساد الأخرى يشكل الصورة المرتبطة بالتكوين البصري.

يقول: (أندرية أنطوان) صاحب ((المسرح الحر)) في فرنسا، بالنسبة لممثلي مسرح الحر ((ان الممثلين لا يلقون بل يعيشون أدوارهم، كان هذا هو تمثيلهم، كان هذا هو منهجهم، هؤلاء الممثلون يعرفون إن الحركة هي أكثر وسائل التعبير قوة لدى الممثل، وأن تكوينهم الجسدي كله جزء من الشخصية التي يمثلونها، وأنه في لحظات معينة من الفعل من الممكن أن تكون إيديهم وظهورهم وأقدامهم أكثر تعبيراً من أي صخب لفظي وأنه في كل مرة ينكشف فيها الممثل من تحت الشخصية، تنكسر الاستمرارية الدرامية، وهم يعرفون إيضاً أن كل مشهد في المسرحية له نبض خاص به، ويخضع بالتالي للنبض العام للمسرحية)).(٤) وهنا يؤكد (أنطوان) على ان الممثل يقدم عن طريق جسده عرضاً متكاملاً باعتماده على الحركة ومن ثم التكوين الطبيعـــي للجـــسد مما

---

(١) آلكسندر دين، م . س . ص ٢٦٥.
(٢) نديم معلا ، م . س . ص ٤٧ .
(٣) آلكسندر دين ، م . س . ص ٣٥٥ .
(٤) إدوين ديور، فن التمثيل الأفاق و الأعماق،ج٢ ، تر مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، تقديم : سامي صلاح ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د.ت. ص ص ٣٠٩-٣١٠ .

يشكل الميزانسين ويعكس العمل للمتلقي تاركا أثره. وإن موضوع الحركة عند الممثل و المناظر على خشبة المسرح وحركة ديناميكية عناصر العرض الأخرى لها دور فعال في العروض المسرحية. وأن مختلف تركيبات الشكل في التكوين توجد فيها الحركة التي تولد الميزانسين وهو ما يحدث في المسرحيات عند العرض، أو قد تكون الحركة منتظمة أو غير منتظمة عند التنفيذ وقد تمتد خلال كل مسطحات المنصة أو قد تقتصر الى حد ما على سطح واحد، أو قد تنتشر على كل المناطق في الخشبة المسرحية أو لا تنتشر تنحصر في منطقة معينة.[١] وبهذا فإن الحركة هي ((نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر الى الجمهور من خلال عناصر الاداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل)).[٢] الممثل ينقل الافكار والمشاعر الى المتلقي عن طريق الإيماءة أو الحركة او النطق حيث يعبر عن الإنفعالات التي يحملها في داخله ليشكل صورة مرئية معبرة منسجمة مع الميزانسين والتشكيلات مبنية على أساس الميزانسين مكونة جماليات متوازنة من كل العناصر. ونناقش عبارة ((إن ممارسة الحركة عملية تحررية، والحرية هنا تعني نقطة الانطلاق ونقطة التحفز لأن تخضع أنت وجسدك لخدمة التمثيل)).[٣] إن الحركة في التمثيل تتطلب من الممثل جسداً مرناً يخضع الى كل الحركات لتجسيده الشخصية، لهذا يكون من الضروري أن يطاوع جسد الممثل كل ما يتطلبه العمل التمثيلي على المسرح مهمـــا كانت صعبة وهنا يتفق (ليتز بيسك) مع المخرج البولوني (كروتوفسكي) في منهجه القائم على جسد الممثل. ((وإن المتطلبات الجسمانية للحركية ينبغي أن تتضمن التنسيق والمرونة والقوة والسيطرة والتعود السهل على التأنق .... والقوة والرشاقة والتوازن والإيقاع والقدرة على اكتساب المهارات خاصة مثل الأكروبات والعراك والمبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد والعاب القوى)).[٤] لان جسد الممثل ينبغي ان يكون مكتسباً كل هذه الشروط كـــي يستطيع أن يقوم بجميع الأدوار التي يقوم بتجسيدها. فكلما كان جسد الممثل مرناً ورشيقاً استطاع الممثل ان يتقن دوره ويتقمص الشخصية التي يمثلها بمرونة عالية. يقول (ميرهولد) بهذا الصدد ((الميزانسين لا يعني التشكيل الساكن للمجاميع، بل عملية نمو: تأثير الزمن على الفضاء))[٥] ويؤكد على التشكيل الحركي (الميزانسين) إذ يقول :((إن مهمة بناء الحركة المسرحية لاتكمن مطلقاً في الكشف عن الأجزاء المنفصلة للوحدة المعقدة في شئ معين من المسرحية، وإنما وحدة جديدة للحركة تنظم إليها بالتوازن)).[٦] لان توازن الحركة تعد من اهم النقاط التي يتركز عليها الميزانسين في فضاء العرض، وعنصر الحركة أساس تشكيل الميزانسين، واذا تحقق عكس ذلك يحدث خلل في القيمة الفنية والجمالية للعرض الفني وهذا بالتالـــــي يؤثر في رؤية المتلقـــي .

---

(١) آلكسندر دين، م . س. ص ٣١٤ .
(٢) جوليان هلتون، م . س . ص ١٨٥.
(٣) ليتز بيسك، الممثل وجسده ، تر الحسين علي يحيى، مطابع المجلس الأعلى للآثار ،١٩٩٦، ص ٨.
(٤) هاير جوردون ، م. س . ص 18 .
(٥) الكسندر غلادكوف، ميرهولد يتحدث حول فن المخرج، تر فاضل الجاف ، مجلة الكواليس، العدد – ٢٠ دولة الأمارات العربية المتحدة جمعية المسرحيين ، ٢٠٠٩ .
(٦) فسيفولود ميرخولد، في الفن المسرحي،ج ٢، تر شريف شاكر ،دار الفارابي، بيروت: ١٩٧٩،ص ١٢٥.

لأن التوازن شرط ضروري وللحصول عليه ينبغي على المخرج أن يهتم بأهمية وضع الجسد والمنطقة، والسطح، والمستوى، والمسافة، والتكرار، والتركيز البؤري، حتى يتم الحصول على الميزانسين بين مختلف الأشخاص بوسائل متعددة وهذا ما يحقق الميزانسين والتوازن الجمالي في العرض المسرحي.[١] عندما يصمم المخرج التشكيل الحركي أو يأخذ بعين الاعتبار المسافات على خشبة المسرح والمسافة بين العناصر (الممثلين، الديكور، الاثاث، المدرجات أو المنصات والسلالم) وغيرها كل ذلك له تاثير على التكوين الحركي والتكوين الجمالي الفني، وبالتالي العمل على التنسيق بين تلك العناصر والتصميم الحركي لها بين الممثلين أو بينهم وبين العناصر الأخرى وإن التركيب الحركي على الخشبة ((يعبر عن قصة، ويقصد بذلك أن يستطيع المتفرج فهم تعبير الحركة من غير أن يصاحب ذلك بالكلام، وبحيث يعبر التركيب الحركي عن الشخصية والفعل والعرض واللغة ووجه نظر أو رؤيا المسرحية)).[٢] ان التصميم أو التركيب الحركي ينبغي أن يكون موحياً الى فكرة المخرج التي تمتد جذورها العميقة للنص المسرحي في أغلب الأحيان، إن ذلك يختصر الطريق كثيراً لفهم المتلقي ويساعد على استيعابه للعرض، لأن تنظيم التشكيل الحركي في فضاء العرض، يبلور عمق واستراتيجيات فهم المخرج للنص. فالحركة على المسرح لها أهمية خاصة تتجلى من خلال طريقة تخطيط المخرج لها وهندسة وضعيات الجسم في مناطق المسرح وترتيبها على مستويات المسرح، وهناك حركات تصاحب الصوت إذ إن ((عنصر الحركة والصوت يتشكلان من صراع جدلي فحركة المؤدي سواء كانت مرسومة أو عفوية لاتكسب طاقتها وشكلها إلا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح وتشكليها ومع المنظر المسرحي، وأيضاً من خلال تحكم المؤدي في العلاقة بين الحركة والثبات)).[٣] إن الحركة والصوت وبتشكيلهما مع بقية عناصر المسرحية يجسدان للعرض تشكيلات متنوعة بالميزانسين الذي يخلق من جدلية العلاقة بين الممثل وحركته وكيفية استخدامه وليست كل حركة على خشبة المسرح تعد صيرورة للعمل الدرامي، إنما تبرز في بعض العروض الحركة الساكنة أو الحركة الثابتة. فعلى سبيل المثال نتخذ (صموئيل بيكت) في إخراجه مسرحية (نهاية اللعبة) فحركة السكون التي وظفت في المسرحية، توضح تجميد حركة أجساد الممثلين من الأقدام الى الرقبة وجعلهم داخل آنية فخارية بحيث لا يرى المتلقي سوى الرؤوس تظهر له على خشبة العرض.[٤] في بعض الأحيان يعتمد العرض على الارشادات التي يوردها المؤلف في النص وفيها يحدد الزمان و المكان والتشكيل الحركي والصوري والبعد الجمالي. كما في مسرحية (نهاية اللعبة) إذ يورد في الإرشادات ما يجعل للسكون حركة و يقصد من خلالها إعطاء معنى دلالي أبعد و أعمق مما يمكن أن تشير إليه الحركـــــة نفسها. إذن ترتبط الحركـــــة بالتكوين وتستند إليه سـواء كانت حركـة

---

(١) آلكسندر دين، م . س . ص ٢٣٤ .
(٢) بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي .ص ٤٤.
(٣) جوليان هلتون، م . س . ص ١٨٣ .
(٤) جوليان هلتون، م . ن ، ص ١٩٥ .

انتقالية أم اتخذت أشكالاً مستقيمة أو منحنية، أو دائرية فالحركة تدخل في صميم التشكيل التكويني مما يخلق الميزانسين، أما الحركة غير المتحركة (الساكنه) فهي المعنى الذي يتم البحث عنه أسوة بفن النحت الذي يرصد تكويناً ثابتاً يوحي بالحركة التي لا تتوقف. ويمكن تقسيم حركة الممثل وعلى النحو التالي ومن هذه التقسيمات :-

- ((حركة تعبيرية بملامح الوجه.
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس واليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.
- حركة إنتقالية في المكان من خلال الساقين وتترتب هذا النوع وفقاً لاهميتها الدلالية)).[١]
- وتضيف الباحثة النقطة التالية، وهي أحياناً تكون الحركة عمودية بمعنى إستخدام فضاء العرض سواء بنزول جسد الممثل من الأعلى الى الأسفل أو بالعكس.

إن الحركة ليست إنتقال الممثل من مكان إلى آخر فحسب وإنما ((أفعال أو ردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها إن كان الفرد هنا يعبر عن نفسه، مهما كانت الظروف المحيطة به بشكل متميز من النسق أي بنوع معين من الزوايا والإنحناءات والخطوط المستقيمة أو المائلة، ولا يسري هذا على الشكل ولا على البناء الجسماني للفرد فقط بل على حالته النفسية بالدرجة الأولى)).[٢] فهناك اختلاف بين الاجسام الموجودة على خشبة المسرح، وهذا يعني إن هناك أجسام ضخمة او أجسام ضعيفة حيث يكونون دقيقين واقتصاديين في اسلوبهم الحركي، أما الممثلين الصغار أو النحيفين فانهم يكونون سريعي الحركة ويتحركون بمرونة عالية، وهذه الاختلافات تؤثر على حركة وسرعة الإيقاع الحركي على خشبة المسرح، وإن الحركة على خشبة المسرح لها تفسيرات كثيرة فقد وضح ذلك (ميرهولد) أن ((الحركة على خشبة المسرح لا تفهم بالمعنى الحرفي للحركة، لا بل بتوزيع الخطوط والألوان، وبالرشاقة والمهارة التي تتصالب بها هذه الخطوط والألوان وتتماوج)).[٣] وأن هذا التوزيع للخطوط والألوان يصمم تراكيب بمساهمة جسد الممثل وحركته ومهارته في تجسيد الأدوار ومرونته، لأنه تعامل مع الحركة بوصفها أساس تشكيل العرض المسرحي منطلقاً بذلك، من أن العلاقات الإنسانية قائمة على أساس الإيماءات والتلميحات ولحظات الصمت والسكون، وأن الكلمة وحدها لا يمكن أن تقول كل شئ، أذ أن الممثل يستطيع أن يعبر عن طريق الحركات (البلاستيكية). وتعتبر الحركات البلاستيكية من أهم وسائل التعبير فهي لا تحتاج الى النطق أو الكلمات. بل يستطيع المتلقي فهم التعابير التي يقوم بها الممثل عن طريق إستخدامه أوضاع الجسم والإشارات أوالوضعيات الساكنة. إن (البلاستيكية) كانت وسيلة تعبـــيرية ضرورية حتى في المسرح القديم، لأنه حتى في المسرحيات الدرامية القديمـــــة فإن الكـــلام ليس

---

(١) جوليان هلتون، م. س ، ص ١٨٦ .

(٢) لين أوكسنفورد، تصميم الحركة ، تر سامي عبد الحميد، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد : ١٩٨١، ص ص ١٢ – ١٣ .

(٣) فسيفولود ميرخولد، في الفن المسرحي، ج١. م س ، ص ٨١

أداة قادرة على إظهار الحوار الداخلي على نحو كاف، إذ يتبين أنها لو كانت الأداة الوحيدة للجوهر التراجيدي لاستطاع أي شخص عادي وليس ممثلاً أن يقوم بالأدوار التراجيدية على خشبة المسرح، وإن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت بحاجة الى تنظيم على الخشبة حتى يتفاجئ المتلقي على نحو يدهشه ويجعله ينشد الى العرض المسرحي.(١) فقد يقع على عاتق المخرج مسؤولية السعي الى تنسيق ما بين عناصر العرض والممثل (الفرد – الجماعة) ليكون الوحدة الفنية ليتشكل الصورة المسرحية التي تتضمن تكوينات وتشكيلات مختلفة، إن الممثل هو ((الوسيلة التي يتكلم المخرج عبرها)).(٢) بخصوص المنظر، الموسيقى، الأثاث، الإضاءة، الأزياء، كل ذلك من مسؤولية المخرج في تجسيد فكرته عبر الأشكال الواقعية الفنية. وإن مهمته هو أبراز الجو الكلاسيكي أو السياسي، جو الحياة، والتاريخ وتقديمها في العرض المسرحي. وإن إبداع الممثل عند (ميرهولد)، هو فن تأصيل الحركة، إن الاشكال البلاستيكة التي تعد من أحد الأجزاء التي تكون الميزانسين لانها تحاول ان تجعل المتلقي يفهم المعنى دون استخدام النص أو الحوار. ومن الأمور التي شدد عليها (ميرهولد) هي الحركة، لأنه كان يؤمن بأن جوهر المسرح هو البانتوميم بأعتباره يكون ذا مهارات وحركات تعتمد على الجسد لذا تبعث على تشويق عند المتلقي وكان (ميرهولد) على ثقة عميقة بأن ((منهج البايوميكانيك على خشبة المسرح سيكون ليس ((الممثل الجديد)) فحسب، إنما ((الإنسان الجديد)) أيضاً. إنه لم يكن مجرد مجموعة من التمارين، وإنما هو ذلك الشئ الذي ربط كل عناصر التأثير فلسفياً، نفسياً و جسدياً. ولا شك في أن ابتكار (ميرهولد) إسلوب ما قبل الأداء، كان بحد ذاته مدخلا جديداً لفن الأداء الإيمائي، فهو إكتشف بذلك آفاقاً رحبة للأداء الجسدي والإيمائي في النصوص الأدبية)).(٣) لذا يصاحب الحركة الإنفعالات الشعورية حيث يكون مهيئاً نفسياً وشعوراً، حينها تكون الحركة ذات دلالة ومضمون فكري وجمالي في العرض أما ((الحركة الزائدة غير المرتبطة بالفكرة الرئيسة، فأنها سرعان ما تشكل عبئا و وترهلا في مشهدية العرض وصورته بالضبط مثل الكلام والحوارالزائد في النص الأدبي، ولكن هذا لا يعدم وجود حركات مرتبطة بالجانب الجمالي التكويني ولضرورات الميزانسين)).(٤) إن قيمة الحركة من قيمة الحركة المستخدمة في حياتنا اليومية. وينبغي أن يوضع للحركة بداية و وسط ونهاية ودراستها مع الشخصيات الأخرى والحركة ذاتها تثبت الإيماءات الموافقة والساندة لها بدقة وإمعان، لأن نهاية الحركة ذات أثر في إبراز وقوتها لعظم ما للحركة نفسها.(٥) وإن ما يهم المتلقي وما يتأثر به من ميزان المشاهدة ومتابعته للعرض والوضع حد بين الدافع الذي انتهى بنهاية الحركة والى بداية دافع جديد وحركة جديدة. فكل الوسائل الفنية تتحـرك على أساس حركة المـمثل وزواية رؤيـــة المتلقي

---

(١) فسيفولود مايرخولد، في الفن المسرحي ، ج١. م. س ، ص ص ٧٠ – ٧٦ .
(٢) آلكسي بوبوف، م . س . ص ١٩٤ .
(٣) فاضل الجاف، فيزياء الجسد، دائرة الثقافة والأعلام ، الشارقة : ٢٠٠٦ ،ص ص ١٦٧- ١٦٨ .
(٤) طارق العذاري ، م . س . ص ١٢٢.
(٥) م. ن .ص .ن.

حسب حركة الممثل على خشبة المسرح كالوقوف او الجلوس أو تعامله مع المنظر او المنظر الذي يتغير بحسب الضرورة.[١] ويستطيع المخرج ان يجعل من الميزانسين لغة في التعبير عن الأفكار والخيال وفي التشكيل الفني للعرض المسرحي، والمعبر بصدق لا ينشأ من تلقاء نفسه، فهو يكون معالجة لعدد من الوظائف، وهنا تدخل عملية الكشف عن خط الفعل المتصل، ووحدة الشخصيات، وحالة الاحساس الجسدي لديها، والجو المسرحي الذي تحيا فيه، كل هذا يساهم بتكوين الميزانسين.

في مسرحية (الرحلة الطويلة) ١٩٨٨ تأليف (ليوجن اونيل) للمخرج (إنغمار بيرغمان) يتوضح دور هندسة الحركة والتصميم التشكيلي للعرض وتأثير الميزانسين عليها بشكل بارز، فقد عالج الشكل الفني متحرراً من المذهب الطبيعي وأغلاله وأراد أن ينقل فضاء العرض التقليدي الى فضاء شاعري، فكانت هناك فترات صمت استخدمها (بيرغمان) اثناءالعرض بهدف إيصال الشحنات العاطفية من خلال الصمت وكذلك تنسيق حركات الممثلين وإدائهم وضبط الاشارات والدقة في الإيماءات كل ذلك ساهم في عرض شاعري سماه أحد النقاد (حلم شاعر)، ويختلف (بيرغمان) عن غيره بأنه يحاول وباستمرار تغيير وتنويع وسائله الفنية من عرض الى آخر.[٢] كانت هندسة الحركات وتصاميمها للميزانسين بارزة بشكل واضح وكذلك كيفية توظيفه للسينوغرافيا في العرض المسرحي فهو بإبداعه الفني استطاع أن يشكل تكوينات فنية معبرة ذات دلالات ومعاني تخاطب عين المتلقي وتؤثر فيه. إن جمالية تركيب الميزانسين في المسرح مرتبطة بالمخرج وسعيه الى أن يقدم حياة فنية على خشبة المسرح وهذه الحياة تتضمن العناصر التي تكون مترابطة مع بعضها مكونة تشكيلات وتكوينات توحي الى المضامين المراد تقديمها صورياً وحركياً، هذه التكوينات و دلالاتها وشفراتها هي التي تخاطب عين المتلقي وعقله.

إن التكوينات التشكيلية سواء كانت فردية أم جماعية تهدف الى إكمال الصورة المسرحية وفقاً لقواعد التصميم الجمالي والتشكيلي على خشبة المسرح. وإن التركيب او التكوين التشكيلي في المسرح يعتمد على المخرج في تركيب العناصر المرئية، لأن رؤية المخرج لها دور كبير في هندسة حركات الممثلين والتركيب العام للمسرحية ويقول: (آلكسي بوبوف) بهذا الصدد ((الموضوع الرئيسي المركزي المسير لخط الفعل يبدو وكأنه يوحد المجموع كله، فبدون هذا الموضوع المركزي يتأثر التكوين التصويري، أو المشهد الجماعي في المسرح إلى أجزاء متفرقة، يبقى مجرد المشابهة الخارجية للحياة التي لا تخضع لأي معنى داخلي)).[٣] إن خط الفعل المتصل يعمل على تكثيف وتحديد الأهداف لأن المخرج يقوم ببرمجة الممثلين وحركاتهم والإضاءة والديكور على برنامج التكوين النابع من الميزانسين التي تعبر عن الحياة الناطقة بالبواعث الداخلية

---

(١) طارق العذاري ، م . س ، ص ١٢٢.
(٢) فاضل الجاف ، المسرح السويدي المعاصر(أفكار وآراء نقدية) ، دار ئاراس للطباعة والنشر، اربيل : ٢٠٠٦ ، ص ٢٣ .
(٣) آلكسي بوبوف ، م . س . ص ٢٢٧.

والدوافع التي تخضع الى الجمالية والتأثير في المتلقي. وتحقيق جماليات التكوين في المسرحية تشق طريق للتعبير عن ((إن جمالية المسرحية ليست جمالية واحدة ولكن واحدة من الجماليات مكوناتها الجوهرية وقوانينها الخاصة وإن الجماليات المسرحية انطلقت إلى مدى أبعد للبحث عن تحديداتها التقنية والإيديولوجية التي بها تكسب نفسها الخاصية النوعية التي تميزها ،هذه الخاصية التي تمس معمار البناية المسرحية، والكتابة الدرامية، والرؤية الاخراجية وطبيعة الأداء التمثيلي، ثم عناصر العرض من ديكور وإضاءة وملابس وموسقى)).[1] وغيرها وفي ضوء ما تقدم فإن الميزانسين يرتبط شكلاً بالتكوينات البصرية والحركية – التي تسحر العين، وتنفذ الى المتلقي بوصفها حاملة لروح العرض المسرحي.

---

(١) عبد المجيد شكير، الجمالية المسرحية ، دار الطليعة الجديدة، دمشق: ٢٠٠٥ ، ص ١٥ .

المبحث الرابع

فضاء العرض المسرحي :

كلمة (Space) في الإنجليزية مأخوذة من اللاتينية (Spatium) بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة، وفي اللغة العربية تترجم هذه الكلمة الى فضاء أو فراغ أو مجال أو حيز.[١] ويختلف معنى كلمة الفضاء حسب الثقافات وحسب التفسيرات العربية أو الاوربية أو اليونانية .

فقد عالجت الفلسفة اليونانية الفضاء لأهميته في المسرحيات اليونانية، فعدته وعاءً يضم عناصر مركبة بعضها ببعض مكونة علاقات زمانية ومكانية. وبعد ذلك تم التمييز بين الموضع أو الحيز كوجود مادي هو المكان وبين الفضاء (space) أي الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، هو الفضاء حيث الشخصيات المسرحية والأحداث الموجودة فيها.[٢] وهناك تعريف آخر يقول: أن الفضاء المسرحي ((يطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي يراه على خشبة ويدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات)).[٣] فهو حيز تدور فيه الاحداث التي تترابط فيها عناصر العرض فيما بينها مكونة التكوينات البصرية في العرض المسرحي. والفضاء يسع لكل العناصر والعلاقات والحركات والشخصيات المسرحية والأحداث الدرامية. ويعد الفضاء المسرحي ((وسيطاً متنوعاً لخلق البيئة التفاعلية بين الصالة والمنصة)).[٤] وهناك تعريف آخر للفضاء هو ((الفضاء المخصص للعروض المسرحية، أي الصالة والمشهد معاً (وأيضاً المساحات المرتبطة بالخدمات أو كل ما هو متعلق بالمبنى) وفي المجمل الفضاء موجود من خلال الطرق التعبيرية للرؤية التصويرية الفنية وبين تلك الخاصة بالمحتوى والسياق)).[5] إن ما جاء به العالم الأنثروبولوجي الأمريكي (إدوارد هال) الذي أستغنى عن مفهوم (المكان المسرحي) مستبدلاً به (الفضاء المسرحي) (Theatrical Space)، ما أطلق عليه بالعربية وبشكل غير دقيق، أسم (علم البون أو البونية أو علم المسافات) وحدده على انه ملاحظات ونظريات وطرق استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة.[6] إذ استطاع (هال) أن يميز الفضاء وحدده بالملاحظات و الثقافات والمسافات التي تستخدم في الفضاءات والعمل فيها. وأن دراسات (هال) وابحاثه العلمية وتجاربه الميدانية التي

---

(١) ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، م. س. ص ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٢) م . ن. ، ص ٣٣٨ .

(٣) أكرم اليوسف،الفضاء المسرحي، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق: ٢٠١٠ ،ص ٢٢.

(٤) عبد الرحمن دسوقي ، م ، س ، ص ٢٣.

(٥) فابريتزيو كروتشاني ، فضاء المسرح، تر أماني فوزي حبشى ، مراجعة سعد أردش، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة: د.ت. ص ٤ .

(٦) أكرم اليوسف ، م . س ، ص ٢٢.

توصل فيها الى إن استخدام الإنسان لفضائه يمثل اختياراً سيميائياً مشحوناً بقواعد قوية تولد سلسلة وحدات، واتجه الى دراسة الفضاء المسرحي بترابطه وإنعكاساته، وميز بين ثلاثة أنساق (بونية) رئيسية وفقاً لطواعـــية الحدود التي تفصل الوحدات وسماها بـ

((المقوم– الثابت (Fixed-Feature) وهو يشمل التشكيلات المعمارية الثابتة (Static) وبشكل خاص بناء المسرح وأبعاده Dimensionality والصالة في مسارح العلبة .

المقوم– غير الشكلي(Informal Feature) و يتعلق بالفضاء غير الشكلي،ويأخذ فيه بعين الأعتبار علاقات القرب والبعد بين الأفراد ويعتبرها أبداً وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الأجتماعي والتصورات والدور الذي تلعبه في حياة البشر شعوباً وأفراداً .

المقوم– شبه الثابت (Semi-Fixed-Feature) وهو يشمل المواضيع التي يتم تحريكها ولكنها ليست بديناميكية (Dynamic) كالأثاث والديكور والإضاءة وترتيبات المسرح والصالة في المسارح غير الشكلية كمسرح الشارع والقهوة والحانة ...الخ)).[١]

إن مخيلة المخرج وتعامله مع الفضاء وبالتحديد مع البناء المعماري للمسرح أو الهواء الطلق وتنسيقها مع عناصر العرض المسرحي بالإضافة الى الممثلين وحركتهم هذا بحسب القواعد أو الملاحظات التي حددها (هال) ووفق المقومات التي عددها، إذ تعمل على إنسجام الكل مع بعض الأخر مكوناً فضاءاً معيناً محدوداً. وهناك تعريف آخر للفضاء المسرحي (Espace thetral) وهو تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي : صالة المسرح، الساحة، الشارع ....الخ، اي المكان المسرحي (Lieu Theatral)، وقد وردت العلاقات التي تتشكل ضمن الفضاء المسرحي بين مختلف الفضاءات التي يحتويها العرض وهو الفضاء الدرامي وفضاء المتلقي.[٢] وإن بناء الفضاء المسرحي هو الشئ الأساس في الإخراج هذا الفضاء ((هو فضاء تشكيلي، يخضع، بالتالي، للقوانين العامة الخاصة بالرسم والنحت والمعمار. الا ان هناك فرقاً واحداً : ففي الإخراج المسرحي، لابد من أن نأخذ في اعتبارنا المنظر المسرحي .يجب أن تكون مجموعة الإنشاءات، والحوامل، والديكورات، لوحة تتفق وقوانين الإنسجام، كما هي الحال في الرسم تماماً لذا يطالبون أكثر وأكثر بمعاملة خشبة المسرح على أنها تركيب تشكيلي أي زخرفي)).[٣] ويقع على عاتق المخرج مهمة الكشف عن معنى المسرحية والافعال الدرامـــــية الرئيسة التي تدور في الفضـــاء المسرحـــي و ويحدد كل

---

(١) أكرم اليوسف ، م . س . ص ٢٣

(٢) ماري إلياس و حنان قصاب حسن، م.س ، ص ٣٣٩ .

(٣) أوديت أصلان ، فن المسرح م . س ، ص ٧١٠ .

عرض مسرحـــــي حدوده الخاصة بالنسبة لتركيبه من حيث الزمن والمساحة، وهذا العرض يتم داخل المساحة وقد تكون هذه المساحة مبنى صمم خصيصاً للعروض المسرحية أو قد تكون هذه المساحة موقعاً طبيعياً في الهواء الطلق، او في الأماكن الأثرية والتاريخية. او قد تكون المساحة محصورة على خشبة المسرح فقط أو قد تتناسب مع الممرات والبلكونات أو أحياناً تمتد لتشمل المتلقي الجالس في صالة العرض.[١] على الرغم من ان العرض ((هو الذي يخلق الفضاء المسرحي إلا انهما منفصلان عن بعضهما. فأن الممثلين هم الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة ،الحركة ،الإشارة، وبمساعدة الأدوات المسرحية والمشهد، والإضاءة والمؤثرات السمعية .. إلخ. وداخل هذه المساحة فقط ليصبح للمسرحية أمتداد حسي)).[٢] ويبرز دور المخرج في تحديد فضاء العرض الذي يعبر به عن رؤيته الاخراجية، وكيفية إختياره وقراءته للنص، وإمكانياته الفنية في تجسيد الفكرة والشخصيات والصراع والأحداث، ويتحدد كل هذا بعد أن يقرأ المخرج النص المسرحي.

إن الرؤية الإخراجية هي عملية تصميم الفضاء المسرحي الغني بالرموز والدلالات والشفرات التي يحاول بها إثارةً المتلقي وتحفيز خياله للتوصل الى مدى تعمقه للعرض المسرحي.[٣] وعن طريق عناصر العرض المسرحي التي تساعد المخرج في إيصال المعنى والفكرة والذي ((يجمع الوحدات المكانية والزمانية على المسرح هو مجموع الأفكار المجسدة في صور ناطقة، التي يمكن ان نطلق عليها (رؤية المخرج) وبهذه الرؤية يتحقق مغزى العرض وموقفه الجمالي والفلسفي)).[٤] وحسب قدرة المخرج في تحويل تلك المضامين الى لغة مرئية مجسدة لتخاطب عين المتلقي وتحرك مخيلته .

أما الفضاء الدرامي (Espace dramatigue) فهو العالم الذي يحتويه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها، وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكل البنية العميقة للنص. ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي (يوري لوتمان) و(آن أوبرسفلد). والفضاء الدرامي يأخذ بعده المكاني من خلال عملية التخيل، من خلال عناصر مرئية : المنظر، الازياء، الاضاءة، المكياج، الشعر المستعار، القناع والمسموعة (الأصوات) تتموضع في مكان مادي وملموس هو الخشبة.[٥]

---

(١) جيمس ميردود، الفضاء المسرحي، تر محمد السيد،أكادمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (١٥)،القاهرة : ١٩٨٧، ص ١٣
(٢) جيمس ميردود ، م. ن ، ص ١٤.
(٣) طارق العذاري ، م.ن. ص ١١٣.
(٤) شغاف خيون، سايكولوجيا الأبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع أربد : ٢٠٠٩ ، ص ٦٦.
(٥) ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، م. س. ص ٣٣٩ .

وتتعدد فضاءات العروض بحسب الفهم الفلسفي للفضاء وكيفية تجسيده جمالياً وفق رؤية المخرج واشتغاله على التكوينات :

أولاً : فضاء المسرح الإيهامي :

إن المسرح الإيهامي (Theeater dillusion) والمسرح الإيهامي أو الطبيعي، الموجه الى مجموعة من المتلقين تولّد فيهم المسرحية متعة جمالية تؤدي أدوارها كما لو كان هناك حائط رابع، كأن يكون المتلقون لا يشاهدون ما يجري على خشبة المسرح من أحداث. حيث يعطى الممثل أحساساً بأنه يرى ويسمع من الشخصيات التي تجاوره في العرض، ثم يبدو هذا العالم وكل ما يحدث فيه من أحداث، وكأنه لا يوجد من يتفرج من خارجه، إذ يجب أن يحدث كل شي بمعزل عن مشاركة المتلقيين.

إن التغييرات التي أشتغل عليها (الدوق ساكس مننغن)[*] ضمت حتى المنصات الموجودة على خشبة المسرح والتي أدخلها بهدف خلق تشكيلات من خلال مدرجات وسلالم ومنصات على الخشبة، إذ عمد الى وضع أشكال وتشكيلات متعددة على المنصة والمدرجات، فقد استطاع أن يخلق عليها تشكيلات متعددة الأشكال والمعاني. بهذا يتضح مدى تعمق (الدوق) في إنشاء التكوينات البصرية لبناء وتركيب الصورة على خشبة المسرح عن طريق استخدامه ، المنظر،، الازياء، الإضاءة المسرحية، أداء وحركات الممثل على المسرح في ميزانسينات فاعلة و معبرة، كل ذلك ساهم في تحديد الفضاء واستخدامه، إذ تعد نقطة انطلاق لعملية التكوين داخل الفضاء. إن اصرار (الدوق) وتأكيده على التدريبات الطويلة مع الممثلين يؤكد على إعطائه أهمية خاصة لأداء الممثلين وتدريب أجسادهم لتكتسب المهارة اللازمة وتكون مهيئة للأدوار المطلوبة. وكذلك كان يفرض على ممثليه أن يتدربوا في بأزيائهم المسرحية داخل المنظر المسرحي. وقد كتب (الدوق) (إن في ذلك دوماً فائدة أن يلمس الممثل قطعة الأثاث أو بعض الأشياء لمساً طبيعياً يمكن أن يزيد من تأثير الواقع)[١].

(*) ان الفرقة التي أسسها ١٨٧٤ في مقاطعة الجورج الثاني والدوق (ساكس مننغن Saxe – Meininigen)(١٨٢٦– ١٩٧٤) مؤسس الاتجاه الطبيعي في المسرح. الذي صمم أعمال الفرقة وأخرجها، ومن بين الجهود الابداعية التي أشتهرت بها الفرقة، الدقة التاريخية للأزياء والديكور المسرحي وزخارف العصر إذ أهتم بالأزياء أهتماماً كبيراً خصوصاً أزياء الشخصيات التاريخية، أما بالنسبة الى المنظر فقد ألغى الدوق المناظر المرسومة واستبدلها بالمناظر المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة. وهو أول من وضع الممثلين ضمن البيئة التي يحددها المنظر، إذ جعل الممثل يتعامل مع المنظر الذي يسهم في تكوين جمالية في العرض المسرحي.للمزيد من المعلومات ينظر: جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ، تر أنعام نجم جابر م . س .ص ص : ٢٦ – ٢٧.

(١) م. ن ، ص ٢٨ .

لقد طالب الدوق الممثل بإتقان وسائل التعبير الدقيق عن الحالات الإنسانية بأقصى درجات الصدق، عن طريق تقوية مهارات التعبير والأداء والحركات، إذ يعبر الممثل عن الشخصية عن طريق الحركات والأداء التمثيلي ليجسد واقعا إيهامياً، بحيث يصبح فيه الوجود الإنساني الحي للممثل مطابقا للواقع ويصبح وجوده على المسرح وجودا حقيقا قابلا للتصديق. إن من أهم المنجزات التي حققها (الدوق) هي إلغاء فكرة الممثل البطل أو النجم، تلك الفكرة التي سار عليها كثير من المخرجين من بعده، فقد سعى لتأسيس فرقة متساوية الحقوق، متساوية الواجبات بحيث يقوم الممثل بدور البطل في مسرحية اليوم ودور بطل ثانوي في مسرحية الغد، وأعطى اهمية لحركة الممثلين كمجموعة على خشبة المسرح ليخلق منها مجموعة تشكيلات تساهم في التركيب الصوري للعرض والتي تحقق جماليات ذات دلالات ومعاني عديدة.(١)

واهتم بعنصر الضوء واستفاد من امكانياته في عروضه المسرحية، أما بالنسبة الى اهتمامه برسم حركة المجاميع فبعد ان كانت مجرد لوحات أو تابلوهات ساكنة جامدة ليس فيها حس حركي، أصبحت التابلوهات تتسم بالحيوية الحركية، والدينامية المتجانسة.(٢) وكانت حركته المسرحية (الميزانسين Mise – en scene) سلسلة رشيقة فنية تربط المشاهد ببعضها بحيث يكمل الأول الثاني. فقد تألقت فرقة (الدوق) انذاك بحيث ابهر فيها بعض المخرجين الكبار وتأثروا بها وعلى رأسهم (ستانسلافسكي) الذي تأثر بأسلوب (الدوق) عندما شاهد عروض الفرقة في موسكو وقد عبر (ستانسلافسكي) بالسعادة بقوله: ((إن كرونك المدير الفني للفرقة فنان موهوب وأن الدوق ميننجن عبقري)).(٣) وقد وصفه بالعبقرية لأنه كان معجباً كثيراً بالفرقة (الدوق مننغن) ويتضح ذلك في أفكاره، وعن ((أسلوب تحريك الدوق لممثليه على خشبة المسرح، فيورد كثيراً من مقايس جمال الحركة، وعن العلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وبين أهمية الحدث الدرامي)).(٤) إذ كانت لأفكاره وتفننه الساحر في كيفية التركيب الصوري للعرض المسرحي.

لقد اهتم (أندرية أنطوان ١٨٥٧ – ١٩٤٣)(*) ((بالمحافظة على الشكل المسرحي التقليدي المعروف)).(٥) وكانت عروض (انطوان) تقدم في فضاءات المسرح الطبيعي، اذ كان يخطط للحركة المسرحية بدقة متناهية وكانت مناظره طبيعية وهي شريحة من الحياة الطبيعـية.

---

(١) سعد أردش ، م . س ، ص ٤٣.

(٢) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م . س ، ص ٦٢ .

(٣) م.ن ، ص ٦٣.

(٤) سعد أردش ، م . س . ص ٤٥ .

(*)(أنطوان Andre Antoine) فرنسي الجنسية، مخرج وممثل، واحد من مبدعي فن الإخراج ، وهو من مخرجي الاتجاه الطبيعي الذي أنشأ المسرح الحر في عام (١٨٨٧) في فرنسا وتطور هذا المسرح وطبقت شهرتـــــه الآفاق إذ قدمه بأسلوب طبيعـــي على المسارح .

(٥) بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، تر أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق : ١٩٧٧ ، ص ٤٢.

يصل تطرفها أحياناً الى حد إقامة الجدار الرابع.[١] لانه أعتنق المبدأ الجوهري الذي طرحه (أميل زولا) وهي أن الحقيقة شريحة الحياة (Tranche de Vie) الذي تأثر به (انطوان). وإنه يؤكد على ان المخرج له مهمتين أساسيتين :

مهمة تشكيلية : وتتمثل في خلق الإطار المادي لعناصر العرض، من مناظر ، الازياء، وإضاءة ، أكسسوارات بإختصار تهيئة المكان بكل ما يحتويه من مظاهر الحياة العادية مع الأهتمام بأدق التفاصيل، ان ذلك يتيح للشخصيات أن تعيش في بيئة حياتية. ومهمة تجسيدية : وتتمثل في كشف العلاقات بين أجزاء العمل ذاته، وإبراز الآثار النفسية، والفلسفية الكامنة في النص، مستعيناً بالإيماءة المباشرة والحركة والوقت المناسبين.[٢]

أن تنسيق العلاقات بين هذه العناصر والربط بينهما وعملها بصورة متفاعلة ومتجانسة من أجل الكشف تدريجياً عنه، وينتج الأفكار الفلسفية الكامنة في العرض عن طريق حركات الممثلين والميزانسين و التشكيلات البصرية لتشكيل الفضاء من خلال المعطيات البيئية وبعض الملحقات وأحياناً الاكسسوارات، وفي غمرة حماسته للطبيعية فقد علّق (أنطوان) قطعاً من اللحم الحقيقي في مشهد صمم لدكان جزار.[٣] ذلك لأنه مغرم بالحياة الطبيعية فكانت أفكاره تتجه لنقل الحياة بصورة مصغرة على خشبة المسرح وهذا ما سمي الصدق في الفن،مؤكداً على الايهام بالطبيعة من خلال البيئة التي شكلت فضاء العرض، وهذا مما يبدو منسجماً مع الذائقة الجمالية للمتلقيين آنذاك، والذائقة قد تختلف من زمن الى زمن بفعل الزمن والمحكات الخارجية لهذا فأن (أنطوان) كان معبراً ايما تعبير عن مجمل الحياة في حينه وفلسفته للجانب الفني. إن استخدام (انطوان) لأفكاره الطبيعية التي أراد بها ان ينقل الواقع الى المسرح حرفياً وبكل تفاصيله دون تغير او تحوير أو إضافة جاء بهدف النقل الحرفي للطبيعة بكل تفاصيلها الى المسرح. وهو كمخرج يعتقد أن ((الحرص على الحركة وأدق التفاصيل في الأداء أو الايماءة والشغل المسرحي وقد عمل على تركيب تأثيرها. كان يصر على تدريب ممثليه كطاقم أداء موحد، ومال بإصرار الى استخدام الأثاث الحقيقي بكل تفاصيله، كما حرص على أن تكون المهمات المسرحية والأكسسوارات حقيقية وهو بذلك يرفض خداع الجمهور إذ يجب أن يكون كل ما يراه حقيقياً ومألوفاً))[٤] ان ذلك الشعور الايهامي يتعزز وبأستمرار من خلال الكيفية التي يعالج فيها الفضاء وقد تأكد ذلك عندما. الغى ظاهرة النجومية للبطل وسادت القاعدة الجماعية في العمل هذا بفضل تأثره (بالدوق) لانه كان متأثراً بطريقة الاخراج العمل.[5] كان مبدأ (أنطوان) هو تحقيق بعض التغيرات في المسرح وبالاتجاه الطبيعي وعلى هذا النهـــــــج استطاع ان يخرج

---

(١) فرانك م. هوايتنج ، م. س . ص ٢٠٣ .

(٢) شكري عبد الوهاب ، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، م . س ص ٦٩ .

(٣) جيمز رووز أفنز ،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ، تر أنعام نجم جابر ، م.س . ص٢٩.

(٤) شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطورالعمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشروالتوزيع، د.ت.ص ٦٤١.

(٥) سعد اردش . م . س. ص ٥٩.

المسرحيات توحي بجمالها الطبيعي يقول (أنطوان) ((لقد وجدت من الضروري، ومن المفيد، أن أبدأ عملي بابداع المنظر والبيئة، بصرف النظر عن الأحداث والحركات التي ستجري على خشبة المسرح، ذلك أن المكان هو الذي سيقرر حركة الشخصيات، وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان)).[١] وهذا تأكيد منه على الجدار الرابع الذي يتخيله ثم يجسده على المسرح. وهذا يتضح بوضع الستارة الامامية اي انه حدد المسرح لذا يؤكد على تحديد المكان وبعد ذلك يبدأ الحركات او الاحداث او الشخصيات وتعاملهم مع المنظر على خشبة مسرح خالقاً فيها تكوينات تشكيلية داخل فضاء طبيعي .

وعلى وفق ما تقدم فأن (أنطوان) بوصفه إيهامياً من خلال الطبيعية التي يتخذها في المسرح والاجراءات والخطوات الصارمة بألغاء النجومية فأن ذلك أثر على الشكل الفني للعرض فلم يعد هناك نجم بارز بقدر ما كان هناك لوحة فنية متحركة ولكل بطل حقه في هذا التكوين وبطبيعة الحال حقه في الميزانسين بوصف العرض جماعياً لا فردياً ان ذلك يعد متقدمة في زمانها.ولاحقاً ظهرت اتجاهات أخراجية مستندة على منهج (انطوان) و(مننغن) كما فعل ذلك في المراحل الاولى من مسيرته الفنية قبل ان ينتقل الى الواقعية النفسية كما فعل قسطنطين ستانسلافسكي (١٨٦٣ – ١٩٣٨) فكانت الطبيعية الأرضية التي أنطلق منها في أنجاز طريقته في التمثيل. ومن أهم أعماله مسرحية (القيصر فيودور)، فقد زار (ستانسلافسكي) الأماكن التاريخية لنقل المعالم الحقيقية والتفاصيل التاريخية المهمة.وأصرعلى استعمال (الأكسسوارات) الحقيقية لها مما يدل على تمسكه بالاتجاه الطبيعي بحذافيره في نسخ الواقع نسخاً فوتوغرافياً. وقد سار (ستانسلافسكي) على النهج ذاته كما في مسرحية (يوليوس قيصر) لمؤلفها (شكسبير) وفي تعامله مع (المنظر، الأزياء، الأكسسوارات المسرح، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية). فقد كان العرض عنده محاكاة الواقع، إذ كانت هذه العناصر تسري على أنساق منتظمة تتركب وتكون قيمة جمالية للعرض.[٢] وان مسرحه ليس واقعياً فحسب وانما هو في بحث مستمر عن التجريب، فأسلوب (ستانسلافسكي) يختلف من مسرحية الى أخرى ومن مرحلة الى مرحلة أخرى. أنه مخرج يبحث دوماً عن الجديد ليشكل صورة تركيبة منسقة من قبل الممثلين وحركاتهم على خشبة المسرح. ليحقق في فضاء العرض أنساق العلاقة بين الممثل والسينوغرافيا و اللغة البصرية ودلالاتها عبر صيرورة العرض المسرحي للمتلقي بتذوق عال. أن تأكيد (ستانسلافسكي) للسينوغرافيا ساعده على إنجاح عروضه،خصوصاً المسرحيات التي تضافرت فيها على عناصر العرض تقنيا بمستويات عديدة. فعلى سبيل المثال مسرحية (حياة انسان) لـ (أندرييف Andreyev) فقد جعل (ستانسلافسكي) خشبة العرض كلها مغطاة تماماً بالمخمل الاسود وأستخدم الحبل وبأشكال متعددة ليوحي الى شبابيك وأبواب، مما يدلل اعتماده على الاكسسوارات وتصاميمها وترتيبها بأشكال مختلفة على خشبة المسرح، إذ اعطاها دوراً بارزاً في عروضه، مما حقق التكوين ألوانا مختلفة تختلف بحسب إختلاف وضعية المشهد والمنظر المطلوب للمشهد المسرحي. ففـــي هذا العرض ساد اللون الأسود على

---

(١) سعد أردش ، م . س . ص ٥٩.

(٢) م .س . ص ٦٩.

كل شئ كأن يكون المفردات المنظرية الموجود على المسرح أو الازياء التي يرتديها الممثلون واستطاع ابراز جمالية هذا اللون بمزج حركتها مع الإضاءة وتنسيقها بألوان سحرية تعكس جمالية المشهد والتي كانت تختلف من مشهد الى آخر. إذن استطاع في هذا العرض أن يكتشف مسارات جديدة في الفن.[١]

فقد أستخدم العناصر التي تساعده في التركيب الصوري على الخشبة، ومما جعله يشكل لوحة فنية مجسمة متضمنة كلاً من أداء الممثلين والمناظر المسرحية و(الاكسسوارات) وتأكيده على اللون ودلالاته في هذا العرض ليخاطب المتلقي بصرياً ويحقق عملية الإيهام ويتضح كذلك أعطائه الأهمية للفضاء المسرحي بوصفه عاملاً جوهرياً في العرض المسرحي وجزءاً مكملاً للتركيب العام للمسرحية. فقد كان واقعياً وكان يعرف ما يريد ويعرف أن غرض الدراما هو تصوير الحياة كما هي، وأن غرض المنظر وتركيباته هو تصوير الخلفية.[٢]

يختلف الفضاء المسرحي من مخرج الى آخر ومن منهج إخراجي الى آخر، ففي الوقت الذي شدد فيه المخرجون الإيهاميون واستخلصوا فضاءً من خلال عناصر العرض، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود مخرجين آخرين هيأوا فضاءً للعرض المسرحي بشروط غير إيهامية.

ثانياً :- فضاء المسرح الملحمي :

أرفين بسكاتور(١٨٩٣- ١٩٦٦)[*]

ان اسلوب بسكاتور في المسرح السياسي والوثائقي والذي اعتبر ملحمياً كان يختلف عن اسلوب غيره لانه كان يقدم عروضاً باسلوب سياسي تحريضي بعيداً عن إيهام المسرحـــــي لانه كان

---

(١) جيمز رووز أفنز،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك،تر أنعام نجم جابر، م . س ، ص ص ٣٢ –٣٣ .

(2) Dolmad John,The Art of play Prpducttion ,N,Y,Harper & Brothers Publishers,1964,P.302.

(*) بيسكاتور(Piscator) مخرج ألماني، مبتكر فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة. كان لإعتناق (بيسكاتور) الفكر الماركسي أثر كبير في اهتمامه بانشاء مسرح يرتكز على القضايا العامة ويعالج المشاكل التي تعاني منها الطبقة العاملة، وتقديم الحلول التي يحتاجها المجتمع. إن المسرح لديه وسيلة تعليمية وإصلاحية، وإن هدفه ليس الاهتمام بالانسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية التي تعاني منها الطبقات البرجوازية. انما يريد من الطبقة العاملة ان تتعرف وأن تسعى الى كشف الحقائق، وانه يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح.[١] ظل (بيسكاتور) سياسياً مناضلاً يسعى الى تحقيق الوعي وكشف الحقائق وانقاذ شعبه ومجتمعه من المشاكل والحروب والعمل على مساواة طبقات الشعب عن طريق عروضه المسرحية التي أطلق عليها اسم المسرح الوثائقي، لما جاء به من وثائق وحقائق لينور المجتمع وينهض بافكارهم الى الثورة والتحريض ضد كل ما يعيق حقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وكان دائماً يرمي الى خدمة الطبقة العاملة، وينادي بتضحية الفرد من أجل سعادة الجميع.للمزيد من المعلومات ينظر: يحيى البشتاوي،المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد : ٢٠٠٤ ، ص ١١.

يهدف الى مخاطبة عقول المتلقيين وأستخدم التقنيات الحديثة من التقـــــاويم والوثائق والافلام. وابتكر أساليب مسرحية لم يسبقه اليها مخرج آخر من قبل، فقد ادخل السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية الثقيلة التي تكون ذات انتاج مكلف، بما في ذلك الفانوس السحري والعناوين الفرغية والوسائل والآلات الكهربائية. فقد استخدم كل هذه العناصر ليكون مسرحاً ذات صورة متكاملة وفعالة وناطقة مرئياً ذات فلسفة سياسية واصلاحية هدفها الوعي وسعادة المجتمع.[١] إن انفتاح فضاء العرض ضمن رؤية (بسكاتور) كان انفتاحاً على المستوى السياسي والجمالي والفكري، إذ انه أعاد تركيب فضاء التلقي بجعل المتلقي قريباً من العرض مدركاً لما يدور أمامه، من خلال التقنيات التي استخدمها لاول مرة في مسار المسرح الحديث، وبالطريقة الحديثة التي وظّف بها تلك التقنيات، وهي طريقة مهدت للمتلقي فضاء أوسع مما كان مألوفا في المسرح الإيهامي. وبذلك استطاع أن يقحم المتلقي في فضاء العرض، ووظف ((التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الأكتشافات الجديدة على خشبة المسرح : الإضاءة الكهربائية، المناظر الدوارة والمسارح المنزلقة، ومسارح المصاعد، والسجاجيد المتحركة على خشبة المسرح طولاً وعرضاً وعمقاً)).[٢] ففي اخراجه لمسرحية (راسبوتين) ١٩٢٧ استطاع ان يطبق منهجه في الإخراج، إذ كان المنظر مكوناً من بانوراما مصنوع من الخيش والتي كانت ترمز الى العالم، فقد جعلها (بسكاتور) مركبة من عدة أقسام كي يستطيع أن يفتح كل قسم على قطاع مختلف من خشبة المسرح، أي قسّمها على مناطق مختلفة من خشبة المسرح، وقد كانت موضوعات هذه الافلام هي الاحداث الكبيرة، السياسية، العسكرية المرتبطة بفترة خدمة راسبوتين في بلاط رومانوف، لأنه أراد ان يوضح الخطـوط التاريخـية لقدراوربا. وكذلك لم يهمل (بيسكاتور) من أدخال السينما في هذا العرض فقد وظف السينما في ثلاث وظائف :

- التعليم : توسيع دائرة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح بحيث تكون نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي .
- التفسير : إستفزاز الجماهير الى ممارسة النقد والإتهام .
- المناخ الدرامي: ان ما يقدمه الفيلم هو في الواقع بديل لما لا يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح لأنه في هذه الحالة سيكون مصطنعاً وغير مقنع.[٣]

---

(١) يحيى البشتاوي . م. س ، ص ١٥ .

(٢) سعد أردش ، م . س . ص ١٩٧ .

(٣) م . ن . ص ١٩٨.

إن أهداف (بيسكاتور) واضحة في العروض، فهو يخاطب المجتمع خطابا عقلانيا يحّفز المتلقي الى حالة تفكير دائمة بهدف التغييروالثورة، وهو يحقق هذا عن طريق التكوينات الحركية اوالتقنيات الميكانيكة. فعن طريق ادخال تقنيات والسلايدات والشاشات ومختلف أنواع المرئيات الاخرى والفنون السينمائية استطاع ان يوظّف تكوينات بصرية تخدم المشهد المسرحي وتعرض احداث المسرحية عرضا حيا، تاركا تأثيرا مباشرا على المتلقي من الناحية العقلية، وهذا هو مبتغى المسرح في علاقته بالمجتمع حسب رأي (بيسكاتور)، لذا كان يستخدم الشرائح الزجاجية او الافلام لعرض الاحداث المعاصرة بعد ربطها بمراحل التاريخ السابقة، كل هذا من اجل جذب انتباه المتلقي وشحذ حماسته ليدفع به الى إتخاذ موقف ثوري فعّال يدفعه الى العمل من اجل تحقيق العدالة الاجتماعية. ان التوسع في فضاء العرض وانفتاحه والفكر الفلسفي الذي يعتمده بمحاولة ايقاظ وعي المتلقي وكسر الايهام ساهم بأنفتاح الفضاء وبالتالي جعل تكوين المسرحي كتحرراً اكثر مما عليه.

ويأتي تلميذه ليطور من الملحمية التي صاغها ويضيف اليها التغريب الا وهو (برتولد بريخت ١٨٩٨- ١٩٥٦) (*) فقد كان هدفه إزالة الجدار الرابع، وقد استخدم كل العناصر من أداء التمثيل والسينوغرافيا لكسرالإيهام والبناء الأرسطي. ان العمل الفني عند بريخت هو((عمل إنساني فني قبل كل شئ آخر، وقد فضل ألا يخضع للأصول الدرامية العامة للفن المسرحي لأنه يؤمن بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع للوسائل المسرحية التقليدية لكنه يراها تتلاءم معه أكثر من الوصول الى أهدافه فاخترع مسرحاً جديداً يستخدم شكلاً مسرحياً جديداً له وسائله الخاصة وأدواته التي تمكنه من تحقيق اهدافه)).(١)

ان مسرح (برخت) يضع المتلقي يتصدر الحكم على الموقف الذي يراه في المسرح، وهذا يعني جعل المتلقي متيقظاً وهنا تكمن عبقرية (بريخت) وأثره الكبير في تجديد المسرح وتغييره. ومن الطرق التي كان يتخذها (بريخت) هي مشاركته الجمهور أثناء العرض ليكون على بينة مباشرة في نقدهم للعمل المسرحي وهذا يحقق تكامل العمل بالنسبة له. (٢) فقد كانت المسرحية عنده ناقصة حتى تعرض على الجمهور، وهنا تبدأ مرحلة أخرى من مراحل تكوينها، إذ كان (بريخت) يجلس في الصالة يستمع الى التعليقات، فأما تعليقات متفرجي البرجوازية ونقادها فكان يعرض عنها وينصت جيداً الى تعليقات جمهور البروليتاريا.(٣)

(*) ألماني الجنسية، كاتب مسرحي، شاعر، منظر، مخرج مسرحي فقد استطاع برخت أن يخلق نظرية فكرية متكاملة تغطي جميع أوجه العرض المسرحي سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغاني والموسيقى، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بالنشاطات الأخرى. لهذا كان تأثير برخت عريضاً وواسعاً على المسرح. للمزيد من المعلومات ينظر : نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة:١٩٨٥، ص٩٦.

(١) محمد زكي العشماوي،المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية،بيروت: د.ت.ص ١٢٠.

(٢) عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت : ١٩٨٨ ، ص ٧٩ .

(٣) جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، م. س ،ص ص ٢٤٥-٢٤٦.

إن اهتمامه بالمتلقي جعله يغير ويضيف ويحذف تبعاً لما يسمع وما يرى من ردود أفعال المتلقين أثناء المشاهدة وبذلك يضع فضاء المتلقي كأساس في اعادة تركيب فضاء العرض، وبذلك فأنه جعل من عملية الفضائين (العرض، والتلقي) في حالة اشتباك، والقصد منها اعادة رؤية الأشياء والمواقف من جديد ومن زوايا أخرى، إن وعي المتلقي يعد جوهرياً في استكمال فضاء العرض وخاصة التقنيات التي استخدمها مستنداً على التغريب والملحمية أساساً في مسرحه. على سبيل المثال في مسرحية (القاعدة والأستثناء) التي تعد من أهم المسرحيات التعليمية التي أخرجها، إذ أراد من الجمهور ابداء الحكم على القضية المطروحة في المسرح، كان يعطي للمتلقي المجال ليرى حكمه على القضية المطروحة أثناء العرض المسرحي. ويقول ((اننا بحاجة الى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكاراً وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية)).[١] كان يستخدم المسرح كوسيلة ليوصل أفكاره للطبقة العاملة ليجعلهم يثورون ويحققون العدالة ويبحثون عن حقوقهم. ويعتبر (بريخت) ((أصطلاح المسرح الملحمي أصطلاحاً يعبر بصورة مبهمة وضيقة عن جوهر هذا المسرح وقد استبدل (بريخت) ذلك بتعبير المسرح الديالكتيكي* Das Dialektische Theate))[٢] عندما يذكر (بريخت) يرتبط هذا الاسم في أفكارنا بالمسرح الملحمي لكن في كثير من أعماله مثل مسرحيات (غاليلو غاليلي، بونتللا وتابعه ماتي، الأنسان الطيب من ستشوان، الام الشجاعة، دائرة الطباشير القوقازية) استطاع (بريخت) أن يجمع بين عناصر المسرح الملحمي وعناصر المسرح الأرسطي في تركيبة واحدة سماها في أخر حياته ((المسرح الديالكتيك))[٣] إذن هنا فضـاء من الإيهـام واللا إيهـام، فقد كان (بريخت) شاعرا ثائرا على الرغم من انتمائه للطبقة البرجوازية فاندفع يكتب بحماسة كبيرة مسرحيات تؤكد الأهداف الماركسية وتدعو اليها، فقد قامت هذه الأفكار بـ ((هدم الفكر السائد والدعوة الى فكر جديد عن طريق مشاركة المتفرج مشاركة إيجابية في العرض المسرحي عن طريق ايقاظ وعيه النقدي بحيث يدرك ضرورة تغيير الواقع)).[٤] كان يبحث دائما عن التغيير في المسرح خصوصاً أن مسرحـه كان يخاطـب عقل المتلقي.

---

(١) برتولد بريخت ،نظرية المسرح الملحمي ،عالم المعرفة ، بيروت : د.ت. ص ٢٣٠.

(٢) أحمد سخسوخ، برت بريشت ، تقديم مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة : ٢٠٠٦ ص ٨٤.

(*)المسرح الديالكتيكي : هو أخر شكل أو أخر تصور طرحه بريشت عن مفهومه المسرحي .إنه مسرح يجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي، وعنصر المتعة فيه ناتج عن فهمنا للواقع وقدرتنا على تغييره .ذلك إن الديالكتيك إنما هو علم قانون الحركة .

(٣) أحمد سخسوخ ، إتجاهات في المسرح الأوربي المعاصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ٢٠٠٧ ، ص ١٠٧.

(٤) نهاد صليحة، تيارات المسرحية معاصرة.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:١٩٩٧، ص١٦٥.

لقد أخذ (بريخت) المسرح الملحمي من أستاذه (بيسكاتور) فقد كان أرضية خصبة أسس عليها (بريخت) منهجه وزرع فيها أفكاره الجديدة. وسعى الى عملية الكشف عن الصراعات والتناقضات الأجتماعية التي يراها في المجتمع بأستخدام الدياليكتيك الذي يفرز رأياً صائباً، وهو الرأي الثالث الذي ينهض على أنقاض رأيين مختلفين في التوصل الى نتيجة مرضية. وهذه سمة الحياة التي عرفها الإنسان من الخليقة.(١) لقد طالب (بريخت) المصمم بعدم الفخامة والتعقيد في تصميمه للمنظر حتى لا يجعل المتفرج يحس بأنه جالس في صالة عرض أو مسرح. وقد استخدم مصطلح (التغريب)* وهو تحرير خشبة المسرح والمتلقي من كل شي ساحر أو ايهامي أو ينقل المتلقي الى عالم عميق والقيام بالغاء أسلوب تخدير المتلقي، لانه يريد ان يكون المتلقي دوماً متيقظاً مفكراً وواعياً. فقد استخدم الإضاءة والموسيقى كأداة في عروضه وهي أحد عناصر العرض التي استدرج بها (بريخت) كأداة للتغريب.(٢) واستخدام اللوحات الأعلانية، الأقنعة، الأغاني، أفلام وثائقية، الرسوم الكارتونية أما المنظر فيكون ذا صيغة دلالية، كان يستخدم الاقنعة ويدخل الأغاني في العروض ويلجأ الى إدخال الأفلام الوثائقية في العرض.(٣) إذن يتضح من الأتي ان (بريخت) استخدم التغريب والملحمية كأداة للتركيب الصوري إذ يسهم مع عناصر العرض في تكوينات جمالية والفكرية للعرض المسرحي مما يحقق فضاءً ثرياً بالمفاهيم والرموز وإشارات يطلب من المتلقي إيجاد حلول أثناء مشاهدة العرض. ومن العروض التي قدمها (بريخت) والتي استخدم فيها التغريب مسرحية (طبول الليل) ١٩٢١ حاول أن يجعل المتلقي يعتقد أنه حين جاء إلى المسرح، فقد جاء مشروطـاً بتبني اتجاهات مثالية لا علاقة لها بالحياة الواقعية، قام بتغطية الصالة جميعها باللافتات والاعلانات ((طبتم مساءً، أيها الرومانسيون)) و كذلك وضع قمراً صناعياً يتوهج في كل مرة يدخل فيها البطل الى المسرح كي يجذب الأهتمام هذا ما اراد أن يوضحه (بريخت)عن التغريب وبإستخدامه عناصر عرض المسرحية الأخرى لينسق بينهما وبين الممثلين لينسج قطعة فنية مؤثرة ومفعمة تثير المتلقي.(٤)

---

(١) عدنان رشيد ، م . س . ص ٧٩ .

(*) التغريب : وهو من أهم العناصر الذي يلجأ إليها (برخت) في المسرح الملحمي ،إذ يقول برخت عن التغريب ((إن التوصل الى تغريب الحادثة أو الشخصية ، يعني قبل كل شئ أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح ، بالإضافة الى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها)).لهذا فأن برخت يتناول نصوص التراث المسرحي بالتبديل والتغيير ، حتى يخضعها لهذا العامل الجديد ،وفي العروض المسرحية الملحمية يلجأ برخت الى كثير من الوسائل لأحداث التغريب ومن أهمها :- شخصية الراوي الذي يفسر ماهو كائن وما يجب أن يكون .- اليفط والشرائح الملونة ، الأفلام السينمائية .

(٢) محمد سعيد الجوخدار، م . س. ص ٢٩ .

(٣) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي . م. س . ص ١٥٩ .

(٤) جيمس روس إيفانز ،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بروك .تر فاروق عبد القادر ، م . س. ص ص ١١٠ – ١١١.

ثالثاً : فضاء المسرح البنائي Constructivist Theater :

اتجاه في السينوغرافيا ظهر في العشرينات من القرن المنصرم بتأثير من الفن التشكيلي والمعمار، دخل المسرح على يد المخرج (ميرهولد Meyerhold . V) (١٨٧٤ - ١٩٤٠) ويتضمن هذا المسرح نوعاً من العروض تعتمد على استخدام الالات والدعائم والحديد ليعبر عن المنظر المطلوب. وتندرج البنائية ضمن تيارات التجريب في المسرح، لكنها انحصرت في الإخراج والمنظر. فهي أسلوب في التعامل مع الخشبة والفضاء المسرحي الذي يشكل عليها من خلال استخدام المصاطب والأدراج المتحركة والحبال والعجلات بدلاً من الأكسسوارات والأثاث والمناظر المرسومة، وهذا ما اصطلح على تسميته المنظر المؤسلب أو الشرطي.(١) لم تقتصر البنائية على الديكور فحسب وإنما شملت أداء الممثل أيضاً، لانه يعده جزءاً من العرض أو التركيب البنائي على خشبة المسرح، بما أن الممثل يساهم في خلق التشكيلات الجماعية بأعتبارها جزءاً من مكونات المنظر في العروض البنائية، وذلك يتوقف على الحركة وأداء الممثل المنسجم مع الآلة .هنا يتضح أن أسلوب الآلة لم يطبق على المنظر المسرحي الموجود في العروض فحسب. و إنما جعل الشخصيات المسرحية تدخل في هذا الاسلوب البنائي وتؤثر في حركته.(٢)

إن فضاء البنائية يشمل وبالدرجة الأساسية اسلوب الإخراج والديكور واداء الممثل. والديكور البنائي ((أسلوب في تصميم الديكور المسرحي أبتدعه (ميرهولد) ويهدف من خلاله إلى معارضة الأسلوب الواقعي والطبيعي عن طريق تكوين ديكور مسرحي يتكون من مصاطب، حيل آلية، وأشكال واحجام منظرية مختلفة لبناء منظر عام شبه تجريدي .ويتضح هذا المنحى شبه التجريدي في الطريق الى التمثل بها أشكال السيارات والمنازل فوق المسرح إذ تتحول إلى تخطيطات من عيدان الخشب أو الحديد، وتلخص الأشجار في عواميد بسيطة يخرج منها فرع أو فرعان، وقد تمثل السلالم جبلاً يصعد عليه الممثلون)).(٣) وإن استخدام هذه الاشكال التركيبية التي ترمز الى إشارات يريد المخرج بها أن يعبر عن فكرته، لكن بهذه الطريقة الخشنة، فبدلاً من أن يستخدم المخرج ديكوراً مكوناً من أثاث أو مواد منزلية أو غير ذلك يستخدم المواد الصلبة التي تشبه الانشاءات بمراحلها.المختلفة او قبل إنجازها وبدمجه مع فكرته وحركة الممثل لينسج عملاً مسرحياً بشكل يعارض الديكور التقليدي أو الواقعي. ان (ميرهولد) عمل على تحقيق المسرح الرمزي في روسيا وبأفكاره أسس انجازات في مجال السينوغرافيا والفضاء الذي حوله من فضاء مسطح (آلي) فضاء غني بالممثل الجيد والرموز البنائية والتشكيلات التكوينة الاخرى.

---

(١) ماري إلياس و حنان قصاب حسن ،. م . س . ص ١٠٥ .

(٢) م . ن . ص ١٠٥ .

(٣) كريستوفر أينز، المسرح الطليعي . م . س . ص ١٧٢ .

فقد فضل (ميرهولد) ابتكار طابع تجريدي جديد قائم على أسلوب بنائي .[١] وقد أسس (ميرهولد) من خلال منهجه (البيوميكانيك) ما اسماه ممثل المستقبل بعلاقته بالبنائية وذلك باستخدامه للمصادر المتنوعة لاغناء منهجه مثل الجمناستيك، السيرك ....الخ. هذا المنهج يمتلك الآلية للوصول الى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل. إن ما جاء به من تيار البنائية التي كانت معارضة للمذهب الطبيعي عكست صورة الانسان في عصر الآلة، إذ أراد ان يوحي بالتشابه بين الآلة والإنسان بل يعد هذا الإنسان أحياناً إلى حد ما مجرد آلة ،فقد كانت الخشبة المسرحية في هذا التيار عبارة عن تصاميم هندسية وديكورات مكونة من حديد و خشب بشكل ديناميكي يشير الى المجتمع الصناعي، ولم يكتف (ميرهولد) بالتغير في اتجاه الديكور وحسب إنما امتد الى أبعد من ذلك وهو جسد الممثل الذي حوله عن طريق (البايوميكانيك) يشبه جسد ديناميكي متفاعل مع عناصر البنائية على خشبة المسرح، فقد خلق آلية بين مفردات الديكور والممثل ويمد بينهم جسر موصل كي يكون تركيبات صناعية وآلية تمثل صور الحياة وتعبر عن أفكار المخرج، وقد أستفاد من المدرجات والسلالم والمصاطب الموجودة على المنصة والتشكيلات الآلية وحركات المملثين كلها في صورة واحدة هي تكوين جمالي للتركيب العام للعرض المسرحي.[٢] وكان يعد الممثل جزءاً مهماً من التركيب العام للصورة المسرحية، لأنه عندما يناسق الممثل مع الديكور الألي فهذه العلاقة تنسج البنائية التي نادى فيها (ميرهولد)، إذ أعطى للممثل دوراً كبيراً في العروض والديكور الذي اختاره ليساعد الممثل على الحركة والأداء. ((هدف ميرهولد هو تمرده ضد المسرح الطبيعي نحو إستكشافات جديدة عن وسائل أكثر بساطة وتنوعاً للتعبير عن المضامين)).[٣]

فقد أعتقد (ميرهولد) أن الديكور البنائي وممثل البايوميكانيك هما أبسط أسلوب للتعبير عن أفكاره وإتجاهاته الجديدة التي عارض بها المسرح الطبيعي. إن التغيير الذي جاء به (ميرهولد) يتمثل في إدراكه مبكراً أن ((الديكور المسرحي السائد لم يعد صالحاً للظرف الراهن. لذا نجده يضع نسقاً جديداً من الميزانسينات يتناسب والتحول الجذري لمسرحه على مختلف الأصعدة .إن العديد من الطرق توزيع الممثلين يتماثل مع ما يشبه اللوحة الفنية فذوق ميرهولد الرفيع ساعد في إبتكاره أسلوب جديد لتوزيع الممثلين أعتماداً على التقاليد العريقة لمصممي السينوغرافيا العظام)).[٤] كان هدفه ابتكار أسلوب جديد يربط العناصر الموجودة على خشبة المسرح وأداء الممثلين يجمع في التكوين اشبه باللوحة الفنية البنائية، فالعرض بوصفه نصاً ورؤية وتشكيلاً وتكويناً وتصميماً، هو ما يقصد به اللغة البصرية والجانب المادي المتحرك والثابت على خشبة المسرح بطابع بنائي متماسك. أتاحت البنائية (لميرهولد) فرصة تحويل عمليــة الميزانسين الى لغـــــة مسرحيـــة فعالـة وقويــة تعبرعن أفكاره وعن الخطـــــة

---

(١) ماري إلياس وحنان قصاب ، م . س. ص ١٠٥ .

(٢) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ، م . س . ص ٣٧٢.

(٣) فاضل الجاف ، فيزياء الجسد ، م . س . ص ١٣٦ .

(٤) م ، ن ، . ص ١٤٠

الإخراجية التي ينفذها باكتشاف معطيات البنائية المسرحية، فقد ساعدت البنائية (ميرهولد) على تطبيق مبادئ المونتاج في تقطيع المشاهد وتوزيعها على مختلف المستويات المتوفرة في الهيكل البنائي للسينوغرافيا فكانت المشاهد تتوزع على مختلف السطوح ومناطق التمثيل المتاحة والسلالم والدوائر المتحركة مما يساعد الممثل على تطويع جسده بما يتلاءم معطيات الديكور والفضاء البنائي.[١]

وإن البنائية في المسرح تشد انتباه المتلقي نحو أداء الممثل ليتمكن من إتمام الصورة المسرحية، ولقد إتصفت التركيبات بقدرتها على تكوين الأشكال والتشكيلات الفنية والصور، وأن الطابع البنائي يساعد الممثل على الحركة اكثر في المسرح اللا محدود.[٢] ولن يهمل عنصر الإضاءة وكيفية التعامل معها في مسرحه البنائي رغم تركيباته الخشنة على خشبة المسرح الا أنه لم يستغن عنها. كان اكتشاف (ميرهولد) ((مبدأ الأضاءة مهماً للغاية، وهو من أوائل الذين أستفادوا من خصوصيته بشكل فعلي، وذلك بتوظيف الضوء كعنصر من عناصر التكوين المسرحي في خلق ميزانسينات جذابة، بعد أن شاعت النظريات في الضوء خصوصاً نظريات السويسري أدولف أبيا)).[٣] وتتبع الازياء في البنائية اسلوب خاص لا يراعي شروط الواقعية في اختيار وتصميم الأزياء. وفي مرحلة مابعد الثورة كانت البنائية من أهم منجزات المسرح الروسي، وقد تحقق هذا النمط من الفن خصوصاً في مسرحية (السمح ذو القرنين) لـ (كروميلينكا) وأصبح هناك سلك عمل متعاون بين (ميرهولد) والمصممة (لوبوف بوبوفا)، إذ يؤكد (نيكولاي رودنيتسكي) بأن تصميمها لمناظر المسرحية وتنفيذها كان حاسماً وكان بشكل جديد و مبتكراً في تصميم المسرح، فالمهندس والمركب حل محل واضع الديكور فلن تعد هناك الحاجة إلى مصمم الديكور بالمعنى التقليدي. أما بالنسبة الى الازياء فهي العنصر الآخر الذي لن يحتاجوا فيه إلى مصمم الازياء وأنما قاموا بتلك الوظيفة وكان الممثلون يرتدون الازياء المشابهة الموحدة.[٤]

ومن المخرجين الذين اتخذوا أسلوب البنائية أيضاً (آلكسندر تاييروف) A.Tairov (١٨٨٥ - ١٩٥٠). إن فكرة (تايروف) كانت في مزج الفنون بطريقة مختلفة لكي يوطد الأتصال بالمتلقي لذا لجأ الى ابتكارات حديثة تساير العصر ويستعين بها في العروض ومن العروض التي تقدم بها مسرحية (ذلك الذي يسمى خميس) للكاتب الإنكليزي (جيلبرت كيث شيستيرون J.Chesterton.)[٥]

---

(١) فاضل الجاف . فيزياء الجسد. . ص ١٤١

(٢) فاضل الجاف، م .ن . ص . ن.

(٣) م. ن . ص ١٤١.

(٤) م. ن . ص ١٤٢ .

(٥) ماري إلياس وحنان قصاب ،المعجم المسرحي ، م . س. ص ١٠٥.

رابعاً : فضاء مسرح الهواء الطلق Open air theater

وهو فضاء العروض التي تقدم في الهواء الطلق سواء كان في الحدائق العامة،أم في الشارع، في الطبيعة ،المقاهي .... الخ حيث أن هذه العروض لا تنتسب الى قاعدة معينة في عروضها للمسرحية وأن بدايات تاريخ المسرح بدأت من عروض هواء الطلق كما في العصر الأغريقي والعروض التي ضمنت أعمال عظماء المسرح الأغريقي أمثال (أسخيلوس، سوفوكلس، يوربيدس، أرستوفانيس) فقد كانت هذه ((العروض تقدم أمام الجمهور أتباع ديونيسيوس من بين الأغريق الذين توزعوا على السفوح المطلة على هذه المساحة من الأرض ليتمكنوا من مشاهدة العروض ذات الطابع الطقسي)).[١] في الوقت الحاضر نسمي هذا المسرح بتسمية (مسرح الهواء الطلق) حيث المتلقيين محيطين بمنصة العرض لمشاهدة العرض المسرحي.

تنتقل الباحثة من العصر الأغريقي الى مخرجين معاصريين ومنهم (ماكس رانيهاردت)(١٨٧٣ – ١٩٤٣) والذي بدت رغبته كبيرة في استخدام أماكن واسعة لها القدرة على جمع شمل الممثلين والجمهور، فقد استفاد من أبنية الكنائس من جماليات خواصها المكانية التي تسمح له الجمع بين الممثلين والجمهور وكأنهم يؤدون طقوساً جماعية دينية أو اجتماعية. فقد كان يعطي لكل عرض مسرحي أسلوبه الخاص، فهو يعيد التنظير المكاني وفق متطلبات كل مسرحية، فقد كان يستعير بحرية كبيرة من تكنيك عروض السيرك، والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه أن يحرر المسرح من ثقل الأدب وقيوده.[٢] لم يهمل (رانيهاردت) المسرحيات الأغريقية والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة فهو أخذ من الماضي وأضاف من الزمن المعاصر لينتج عملاً ذا مذاق أصيل مميز من كل نواحيه. إن استخدامه ابنية الكنائس وألتفاته الى الجمهور وجعلهم كأنهم يؤدون طقوس دينية أو جماعية كل ذلك جاء من أسلوبه الذي حاول الربط بين الماضي والحاضر لكي يبقى العمل أصيلاً معاصراً يعكس بتطورات العصر .هذا الى جانب أخرجه مسرحيات كبيرة في الهواء الطلق : (جيدمان Jedermann) أمام كاتدرائية سالزبورج، (دانتون Danton) لمؤلفها (رومان رولون Romain Rolland) و(أوديب ملكاً) لمؤلفها (سوفوكلس).[٣] فقد كان (رانيهاردت) يخرج المسرحيات الأغريقية ويعرضها في المسارح الهواء الطلق كي ينقل صورة العرض التي كانت تعرض في العصر الأغريقي. تأخذ الباحثة مسرحية (أوديب ملكاً) مثالاً لعروض (رينهاردت) في الهواء الطلق، فقد أراد المخرج أن يخلق حيزاً موحداً بين منصة التمثيل والجمهور ، ففي عام ١٩١٠ أختار سيرك (شومان) في فيينا مكاناً ليعرض فيه مسرحـــــية (أوديب ملكاً) فقد كان المكان يتسع الى خمسة ألالاف

---

(١) عقيل مهدي ، نظرات في فن التمثيل ، م . س . ص ١٩١.

(٢) أوديت أصلان ، م . س . ص ٥١٥ .

(٣) جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الأغريقي،دار الحرية للطباعة، بغداد: ١٩٨٥،ص ٣٣٧

المتلقي أما من ناحية كانت على أبسط مايكون فكانت هناك واجهة قصر يوناني بدائي في مقدمتها أربعة أعمدة ضخمة ويتوسط هذا القصر باب أمام المنظر قاعدة مستطيلة، ولا يوجد ستارة، فاستطاع المخرج أن يعرض فنه ويجمع بين الزمنين يأخذ أصالة الموضوع القديم للمسرحية ويربطها بحداثة طرق الاخراج ليشكل عنده تكوين مزيجي من التاريخ والحداثة.[١]

في اخراجه لـ (جيدرمان Jedermann) في سالزبورج بالنمسا فقد أختار نصاً من النصوص الدينية الذي يرجع تاريخه الى القرون الوسطى وقدمها على المدرج الخارجي لكاتدرائية سالزبورج، إذ أستخدم جميع الشوارع المحيطة بالكنيسة، وأستخدم جميع الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية وقد لجأ (راينهاردت) الى أستغلال كل الوسائل المسرحية ، فكان العرض ساحراً وخلاباً .[٢]

أما المخرج البريطاني (بيتر بروك) فقد استطاع ان يخرج مسرحية (العاصفة) لمؤلفها (شكسبير) في الهواء الطلق أذ طبق في أخراج هذه المسرحية ماكان يحلم به دوماً في فرقة شكسبير، وهو تحرير (شكسبير) من التقاليد المسرحية الكلاسيكية وجعله ينبض بطبيعته الفنية. لذلك كان لأختياره موقع العرض أهمية خاصة، فقد اختار (بروك) مكاناً وعراً في ضواحي المدينة حيث وجود البقع الرملية محاطة من جهة بشجرة ومن جهة ببيوت أثرية متهدمة، ففي الهواء الطلق خلق (بروك) شخصيات عظيمة استطاعت ان تمثل وباجمل ما يقدم في العرض حيث استطاع ان يخلق فضاءاً طبيعياً جميلاً وان يستغل الشجرة الموجودة في المكان والبقع الرملية والبيوت المتهدمة الاثرية في تشكيل تكوينات اثرية جميلة ناطقة بالفن الكلاسيكي لكن بلغة حديثة غير اللغة التي كانت تعرض في زمن (شكسبير). وقد حقق المخرج عرضاً جديداً ذات جماليات طبيعية غير مصنعة.[٣]

كما ان هناك عروضاً قدمت في الشارع و تعد من ضمن المسارح المفتوحة . وأن مسرح الشارع في التاريخ ليس هو أول شكل منطقي وزمنى للمسرح بل هو في الحقيقة مسرح مواز منذ أمد طويل، ذات علاقة ديناميكية قريبة جداً. هو ليس مثل فنون العرض والكرنفال أو الأعياد والطقوس فيما يتعلق بالفنون المسرحية، ولكنه يعد الأخرى مسرحاً اكثر انفتاحاً واقل التزاماً بالتقنيات المألوفة واكثر حميمية مع المتلقين ، انه المسرح الذي يذهب عامداً والا ينتظر مجيئه إليه.[٤] إذ تكون العروض فيه ذو فضاء خاص حيث يكون فيها المتلقي له طابع حيوي يختلف عن التلقي التقليدي، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مقطع من الحيـــاة اليومـــية

---

(١) عبد الرحمن الدسوقي، م . س ،ص ١٠٧ .

(٢) سعد أردش ، م. س . ص ١١٩ .

(٣) عصام محفوظ ، مسرح القرن العشرين (العرض) ، ج٢ ،دار الفارابي ،بيروت: ٢٠٠٢ ، ص ٤٥.

(٤) فابريتزيو كروتشاني، فضاء المسرح ، م . س ، ص ١٣٨ .

لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام وإنما إلى مشاركة المتلقي، ففي مثل هذه المسارح تغيب خشبة المسرح ويعوض عنها مكان محدد أو مهيأ أو ان تكون مجرد منصة ، أما بالنسبة الى الديكور فانه يغيب في مسرح الشارع ليس كما في المسرح التقليدي الذي يكون فيه الديكور ذا دور مهم فكري، وبمعاني، يستخدمه المخرج كي يكمل فيه افكاره.[١] ففي مسرح الشارع يختلف المتلقي لانه يكون عبارة عن تجمع عشوائي. ((إن مسرح الشارع ليس مجرد فن "مصغر" كالسيرك والمسرح المتجول، بل يزدهر هذا المسرح من حين الى آخر ويظهر في تاريخ الثقافة المسرحية بل هو أحياناً يختلط - بطريقة سامية نوعاً ما – بمسرح المدينة)).[٢] وتنوعت تجارب مسرح الشارع وأنتشرت في أوربا وأمريكا وفي العالم الثالث وقدمت عروضاً كسرت فيها العروض المقدمة في المسارح التقليدية .

بحلول عام ١٩٦٥ كانت شوارع نيويورك آخر ما وصلت إليه حركة المسرح التجريبي الذي أنتقل حرفياً الى الشوارع والحدائق العامة والساحات والتي لاقت مجموعة من التغيرات التي طرأت عليها وخصوصاً كان العرض في الهواء الطلق في ضوء النهار، وأن هذا المسرح تميز من ناحية الشكل وأسلوب التقديم، وخصوصاً أن العروض في الشارع كانت تمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة. وقد تنوعت أشكال وأساليب العروض في الشارع حسب اختلاف أغراضها فقد كانت سياسية، دينية ،فنية مما شد انتباه المتفرجين في الشارع وجعلهم يتسارعون لمشاهدة العروض، إذ كان الغرض الاساسي من هذا المسرح هو القضاء على مفاهيم المسرح التقليدي التي كانت تفسر المسرح على أنه مكان داخلي مغلق ومحكوم بالنسبة للطبقات أيضاً ،ففي هذا النوع من المسرحية يقوى الاتصال بين الجمهور والممثلين بحيث يصل الى مرحلة يكون فيها الممثل جزءاً من الجمهور والجمهور جزءاً من الممثلين.[٣] ومع منتصف الستينات من هذا القرن العشرين. تطور مسرح الشارع في ثلاثة أشكال هي :-

- الشكل الأول : الأتجاه العرقي أو مسرح الطبقة العاملة الذي كان يؤدى في الخلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية التي يمر فيها المجتمع في فترة الستينات ومن تلك المسرحيات التي تعبرعن المسرح السياسي المفتوح مسرحية (جون بون Prolet Buehen) ولقد تم إعادة الروح لتلك النوعية من المسرح عن طريق بعض الناس مثل (ماركيتا كمبرل)عندما كان الوقت مناسباً. المتحركة هناك أيضاً (باتريشيا رينولدز)، إلا أن هذه الشكل ليس لها أي دافع سياسي ولكنها مختلفة في المبدا والهدف من العرض.

---

(١) ماري إلياس و حنان قصاب ، م . س . ص ١٦٨.

(٢) فابر يتزيو كروتشاني ، م . س . ص ١٤٧ .

(٣) جيمس ميردوند،الفضاء المسرحي، تر محمد السيد،ط٢، مطابع المجلس الاعلى للاثار القاهرة:١٩٨٧ ،ص ص ١٤٧ – ١٤٨ .

- الشكل الثاني : فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكي التقليدي اختلفت في إخراجها ولكن صبت جميعها في المسرح الكلاسيكي التي خرجت إلى الهواء الطلق عن طريق بعض الأفراد مثل (جوزيف باب) وفرقته .

- الشكل الثالث : هذا الشكل يرتبط بموضوع الثقافة المضادة ومن روادها (بيتر شومان).[١]

تأخذ الباحثة المخرج (بيتر شومان) مثالاً تطبيقياً وهو الذي أسس فرقة مسرح الخبز والدمى، ((قد فسرها تفسيراً حرفياً، إن عبارة (مسرح الدمى) تعني حالة الدمى التي تحرك بالأسلاك، الدمى التي تحرك بالقفافيز أو الدمى التي تحرك بالقضبان، الا أن الدمى ليست سوى جزء من شكل المسرح الكلي الذي خلقه (شومان). في (محطات الصليب) توجد سلسلة من نماذج البيوت ،مصانع ،المستشفيات الكنائس، الأغنام، الأبقار، الخنازير والناس كل هذه تخلق صورة من صور الحضارة)).[٢]

وكانت الفرقة التي أسسها تخرج الى الشوارع نيويورك بمواكبها ومسيراتها من الدمى العملاقة والمسرحيات القصيرة في مواضيع معاصرة ،كانت أغلبها عروضاً جماهيرية يلتحم فيها العرض بالمتلقي. يقول (شومان) أن المسرح شئ مختلف أنه أشبه بالخبز والدمى – إنه ضروري. أن المسرح شكل من أشكال الدين حيث اراد ان يجمع بين الدين والمسرح وجاء بالخبز تعبيراً أنسانياً يربط المجتمع على المحبة والتعاطف. ((وتأكيداً لأهتماماته الأخلاقية والسياسية يؤمن شومان بوجود رؤية دينية وشاعرية وهذا شئ نادر في عالم المسرح التجريبي نفسه تختار البعث والخلاص رموزا رئيسياً لها. يوزع (شومان) دوماً في أثناء العرض أو بعده الخبز الذي يصنعه بيده لانه يقول ببساطة نريد ان نكون قادرين على إطعام الناس، أنهم ينجزون عرضاً على وفق فضاء معين – الفضاء الذي يحدث أن يكونوا فيه. وان الفضاء الوحيد الذي رفضه دائماً هو فضاء المسرح التقليدي)).[٣] كان لـ (لبيتر شومان) فلسفة خاصة في تقديم عروض مسرحياته في الشارع وخصوصاً عندما يوزع الخبز على المتلقين وهو تأكيد على مبدأ أن المسرح والفن أساسيان في الحياة كما إن الخبز الذي يعد من الضروريات الأولية للحياة. وقد كان (بيتر شومان) من معارضي المسرح التقليدي. ومن أهم الفرق التي أستندت إلى صيغة مسرح الشارع ((فرقة خبز ودمى Bread and Puppet ،وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائية (Troup san Fransisco mime) في أمريكا ، وفرقة السيرك السحري (Magic Circus) في فرنسا، وعروض الأيطالي أوجينيو بارب (E.Barba) التجريبية في الشوارع والساحات)).[٤]

---

(١) عبد الرحمن دسوقي، م . س . ص ص ٢٧ – ٢٨ .

(٢) جيمز رووز ايفنز،المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك. تر : إنعام نجم جابر،م. س .١٧٨.

(٣) م. ن . ص ١٧٩ .

(٤) ماري إلياس وحنان قصاب ، م . س . ص ٢٦٩ .

الفصل الثالث

((اجراءات البحث))

مجتمع البحث وعينته

أداة البحث

طريقة البحث

تحليل عينة البحث

ما أسفر عنه الإطار النظري

في ضوء ما تم طرحه في الاطار النظري استقرت الباحثة على عدد من النقاط تلخص الاطار النظري :-

١- يتشكل التكوين البصري من عناصر (الخط ، الشكل، اللون، الكتلة، الملمس، الفضاء) ويلعب كل منها دوره في جماليات ودلالات التكوين، كما أن لعوامل التكوين وهـي (التأكيد، الثبات، التتابع، التوازن) قيمتها وجماليتها ودلالاتها، فهناك أنواع من الخطوط منها الأفقية، العمودية ولكل منها جماليتها ودلالتها .

٢- يشكل المنظر المسرحي أهمية في بنية العرض ، وقد تطورت كما تطورت العناصر الأخرى بفضل التجريب والإبتكارات التي حققها المسرحيون، فالممثل يتعامل مع المنظر محققاً إنسجاماً من خلال التشكيل الحركي ليخلق تكوينات ذات مضامين فكرية وجمالية .

٣- إن تضافر وإنسجام المناظر، الأزياء، الإضاءة المسرحية، الأكسسوارات يحقق أشكالاً مختلفة من التكوينات التشكيلية من أجل التنسيق في الفضاء والتحكم فيه وتطويعه لخدمة العرض، فالتكوين هو البناء التشكيلي للصورة المسرحية .

٤- تعد الأزياء عنصراً أساسياً من عناصر التكوين المسرحي، وأحد العناصر المرتبطة بالشخصية، وهي أكثر العناصر التي تقدم أفكاراً حولها. و بدورها تجعل المتلقي يتعرف على الوضع الاجتماعي والاقتصادي للشخصية المسرحية، بغض النظر عن إفصاحها عن حقبة الزمن أو الفصل الذي يريد المخرج أن ينوه إليه للمتلقي عن طريق الازياء .

٥- تساهم (الأكسسوارات) في خلق بيئة مناسبة للشخصيات المسرحية ،بحيث تصبح الصورة مطابقة، وتلعب الاكسسوارات في بعض الاحيان على فك الرموز والشفرات عند المتلقي وتشكل علاقة متحركة في العرض المرتبطة بالتكوين والتركيب الصوري .

٦- الإضاءة هي الاكثر تعبيراً عن الصورة البصرية وتكشف عن المضامين داخل فضاء العرض والحالات الدرامية وتفاعلها مع العناصر الاخرى ، وتساهم بتهيئة المكان لتضفي عليه معاني اللحظة النفسية المطلوبة للتأثير على المتلقي ويعتمد ذلك على كمية الاضاءة المستخدمة وتوزيعها والالوان المستخدمة والبقع الضوئية التي تختلف باختلاف رؤية المخرج وفضاء العرض.

٧- الضوء يوحد الاشكال بوصفها مركزاً بنائياً، ولرسم واقع حياتي وبيئي موحي بواقع الحياة المعاش، بتكوين بنى ضوئية وعوالم لم يدركها عقل المتلقي، عبر منظومة من الالوان وتباينها التي تشكل التكوين في العرض المسرحي، ويعطي إحساسا بقوة موضوع المسرحية وذلك للوصول الى الهدف الجمالي والفكري لمنظومة العرض.

٨- يرتبط التشكيل الحركي (الميزانسين) بعمليات كشف الاحداث والشخصيات، وهي في حالة نمو وتطور، فالميزانسين يرتبط بالشكل الفني له. وبتباين الأساليب والطرائق والمناهج الإخراجية، بحسب نسب مكونات تفاعلها التقني والفني والجمالي ونسق العرض المسرحي.

٩- يتغيرالتكوين وينمو ويتطور حسب إرتباطه بالتشكيل الحركي الذي يعطي معاني ومضامين فكرية وجمالية تعبر عن طريق التشكيلات التكوينية بصيغة مرئية محسوسة.

١٠- يحقق التشكيل الحركي تكوينات بصرية لها جماليتها ودلالاتها بما له علاقة بالمجالات الأخرى التي يشتغل بها التكوين كالمنظر المسرحي، الأزياء والإضاءة المســـرحية.

١١- إن فضاء العرض يتشكل من خطوط أفقية وعمودية تكون منتظمة أحياناً وغير منتظمة أحياناً أخرى الا انها تشكل تكويناً مبتكراً في فضاء العرض .

١٢- يكون العرض إيهامياً أو لاإيهامياً ولكل منهما تكوينات بعناصرها وعواملها وجماليتها تفرز دلالات مختلفة بحسب المنطلق الفلسفي للمخرج .

١٣- يكون فضاء العرض في مسرح الهواء الطلق منفتحاً بشكل تام على المتلقي لذا يجعله جزءاً من مكونات العرض المسرحي.

١٤- ترتبط البنائية بعلاقة مباشرة بأداء الممثل أداءً حركياً قائماً على البيوميكانيك وتكمن أهمية البنائية في خلقها مساحات فضاءات مختلفة ومتنوعة للممثل حيث يكون بإمكان الممثل توظيف البنيان الموجود على المسرح بحسب قدراته الجسدية وبكيفية توظيف الفضاء المسرحي للأداء الحركي لديه.

١٥- إن الصورة المسرحية تلعب دوراً أساسياً في تأكيد جمالية تكوينات الشكل وما يثيره في نفس المتلقي، فالصورة تدرك بالمفهوم البصري .

١٧- تدخل العناصر في علاقة مع فضاء العرض فتنتج مجموعة من الدلالات والتراكيب والتكوينات التشكيلية المختلفة، فتقدم الفعل الانساني على وفق صور ذات معانٍ عديدة من خلال العلاقة بين الممثل والمتلقي.

الفصل الثالث
(إجراءات البحث)

مجتمع البحث وعينته :

يتضمن مجتمع البحث وعينته نماذج لعروض مسرحية قدمت من قبل مخرجين عراقيين معاصرين للمدة بين (١٩٩٩ – ٢٠٠١) على مسارح بغداد – هيلسينكبوري (السويد).وهي :-

١- مسرحية سيدرا ١٩٩٩.
٢- مسرحية ماكبث ١٩٩٩.
٣- مسرحية ألف ليلة وليلة ٢٠٠١ .

وقد تم اختيار العينة أستناداً الى المسوغات الآتية :

- اختلاف العروض المختارة الواحدة عن الاخرى استناداً على البناء التشكيلي للتكوين في العرض المسرحي، و أختلاف الرؤية الاخراجية وأسلوب المعالجة إخراجياً .
- تتميز العروض المختارة المعتمدة على (التأكيد، الثبات، التتابع، التوازن) لتحقيق التغير المستمر للتكوين لما يحقق من تنوع في جماليات العرض .
- التنوع في فضاءات العروض .
- ترابط عناصر العرض المسرحي .

أداة البحث :

اعتمدت الباحثة في تحليل عينة البحث على :-
١- مؤشرات الاطار النظري.
٢- الافلام على الاقراص الليزرية CD.
٣- الصور الفوتوغرافية.
٤- الملاحظة .
٥- المقابلات الشخصية مع المخرجين .

منهجية البحث :

اعتمدت الباحثة منهج التحليل الوصفي .

تحليل عينة (١) :

مسرحية سيدرا
تأليف : خزعل الماجدي
إخراج : فاضل خليل
تصميم الديكور والأزياء : المخرج
مكان العرض: مسرح الرشيد ، بغداد
تاريخ العرض: ١٩٩٩.

ت	الممثل	الدور
١ -	ميمون الخالدي	سيدرا - عمرا
٢ -	عزيز خيون	حام
٣ -	هيثم عبد الرزاق	هام
٤ -	أقبال نعيم	ليليث
٥ -	فيصل جواد	يافث

المتن الحكائي :

اعتمدت أحداث مسرحية (سيدرا) على ما جاء في الاسطورة السومرية، وكذلك ما هو معروف عن قصة النبي نوح و (الطوفان)، وتستمد قصة (الطوفان) أهميتها كونها تروي تفصيل الكارثة المروعة التي تعرض لها البشر في سالف الزمان، ولانها تحتوي على تفاصيل ومعتقدات في غاية الاهمية عن حياة أبناء وادي الرافدين القدماء .

يبدأ الحدث المسرحي بعد انحسار الطوفان ونزول الملك (سيدرا) والناجين معه إلى الأرض اليابسة بعد هلاك جميع من كان عليها، إذ يسعى (سيدرا) إلى تقريب أبنائه بعضهم من بعض، وبعد انقاذهم من الطوفان، ومن أجل أن يسود العدل والرخاء والمساواة والحِكمة في الأرض بعد أن خربها الطوفان، يفكر(سيدرا) بأن يمنحهم ما يملك ويوزع عليهم ملكه مراعياً العدالة في التوزيع ومن أجل تحقيق ذلك يطلب منهم تفسير رؤيته في منامه.

ان تفسير الحلم الذي يقصه سيدرا على اولاده ، بعدما غسل الطوفان الارض من ادرانها وطهرها من الشر، يقوده لتقسيم مملكته بين ابنائه الثلاثه، وفقا لتفسيرهم للحلم. ان (حام) بعد مغازلته لابيه، يطمح بازالة العقاب عنه لكي يرجع سويا وبالميراث. ولكن الاب يرفض ازالة العقاب عنه ويعطيه جنوب الارض، ويعطي الابن الثاني (يافث) اعالي الارض .. اكبر الاقسام وابردها، في حين انه يقسو على ابنه (هام) عندما يخبره بحقيقة الاشياء : السفينه ذات السفينه، والرجل ذات الرجل، مابال الحيوانات والطيور ؟ مابال الاذرع والارجل تتضاعف ان لم يكن هناك مايفزعها ! الذراع مرتفع حولك، مظلم وعنيد، الغراب اعظم من الحمام قال شيئا وصمت، الحمامه ملساء ناعمة، تريد ان تعيش وكتابك .. كتاب النور هذا ستمسكه وحيدا باكيا مطعونا تخترق الدماء رأسك وزمانك. عند هذه الكلمات يكتشف الاب ان الطوفان لم يغسل الشر تماما عن الارض و لم يمس النفوس. فيقول سيدرا ((انت تقول هذا .. انت الذي فضلته على الاخرين وكنت قد هيأت لك ميراثا اجمل واحسن مافي ملكنا، وكتاب الاسرار فما دام الامر كذلك، ليكن لك ولابنائك هذا القسم

من الصحراء، ولتكن خرابا عليك اينما حللت)) ان هذه المجموعة من الاحداث تغرق الاب في موجة من الحزن الذي يؤدي به في النهاية الى الموت. وعندما يقتل القائد ستسود الفوضى وتعم الخيانة، وهكذا يذهب الأبناء للبحث عن قاتل أبيهم. ما يثير في نص وعرض (سيدرا) هو انسانية السلطة عندما تشعر فجأة وفي لحظة وجودية بالضعف والوهن وخروج الاشياء عن سيطرتها، تظهر من خلال تسلسل الاحداث وتقاطعاتها اشارات المرض والتدهور اللذين يكشفان الغطاء عن الوجه الحقيقي لزوجة سيدرا (ليليث) و اغواءها لأبناء زوجها الثلاثة وكذلك أخيه وذلك رغبة منها بالانتقام والحصول على كل مايملك من سلطة ومعرفة – أي أن الاغواء هنا كان وسيلة ضمن وسائل عديدة لتحقيق مآرب سياسية استيلائية.تكشف مجريات الأحداث، أن العم (عمرا) كان شريك (ليليث) في جريمتها، و(عمرا) يقتل هو الآخر على يدي (ليليث)، فالشر كما يبدو قد عم و وجد طريقه على يد (ليليث) التي تظل تبحث عن (هام) وعن كتاب الأسرار الذي عنده فتحصل عليهما، لكنها تصاب بالعمى إثر صدمتها بمعرفة الحقيقة، وتفقد قدرتها على فك طلاسم الكتاب ورموزه، وهي حين تلتقي (هام) يكون حصولها على الكتاب لا جدوى منه، فتمسك بيد (هام) المجنون ليسيرا معاً إلى المجهول بانتظار طوفان آخر لغسل الأرض المليئة بالخطايا .

تتلخص مسرحية سيدرا بكلمات تنبض بـ (الإنسان، الأسطورة، الحضارة، الميراث، الخلود والموت، الإغواء، الاستيلاء) وقد أراد المخرج أن يعبر في هذه المسرحية عن ان الطوفان غالبا ما يغسل جميع الاوساخ والذنوب، وأحيانا لا يفعل ذلك .

المعالجة الإخراجية :

لقد تركت التكوينات البصرية في فضاء العرض أثراً جعلت معه المتلقي يدخل في أجواء سحرية بحيث نقلته الى عالم التخيل الاسطوري، فقد أنشأ المخرج رؤيته وأكدها ليمنح العرض تجسيداً خيالياً موحياً ورامزاً للواقع الذي يمنحه بأجواء واقعية خيالية. وعن طريق تشكيل تكوينات بصرية وحركية أجتهد المخرج في صياغة لغة العرض المسرحي التي كانت تسفر تكوينات جمالية ومضامين متعددة، وقد تنوعت خطوط وضعيات الممثلين في الفضاء وحركاتهم، كما اشتغل التكوين على المناظر المسرحية والأزياء و(الأكسسوارات)، إذ أبرز تكوينات دلالية والجمالية للمسرحية، وقد أستطاع المخرج أن يخلق فضاءاً مليئاً بالرموز. فقد خلق جواً غامضاً حافلا بالأسئلة. وأستطاع أن يوظف الإضاءة بشكل متناسق مع النص المسرحي لخدمة العرض المسرحي والإيحاء بالجو الأسطوري. وقد تعامل المخرج مع المناظر المسرحية بدمجها بالتشكيل الحركـــــي والأزياء ليصوغ أشكالاً متنوعة من التكوينات البصرية على خشبة المسرح، فالمفردات المنظرية لا تتعدى المكون الأساسي من الديكور وهي العربة السومرية ذات العجلتين المتحركتين، التي أراد المخرج من خلالها خلق حالة التواصل والاستمرارية في الحياة والأحداث منذ النشأة الأولى للخليقة حتى ساعة العرض واستمرارها إلى ما بعد ذلك، أي أنه أراد القول : بأن الصراع بين الخليقة أنفسهم، وبين الخليقة والقوى الغيبية صراع أزلي ثابت وقائم ولا يزول من جانب آخر. إن وجود منصة الجلوس في يسار المسرح المصنعة من أشجار(خوخ) توحي ببدائية صناعتها، وإلى جانبها انتصب العمود الضخم المغلّف بمادة (الجنفاص)، الذي يمتد من أرضية الخشبة إلى الأعلى ليمثل صلة الوصل بين أهل الأرض والسماء، وهناك أيضاً الجزء المقطوع والمتحرك من جذع النخلة، فاستطاع المخرج أن يوظف المنظر مع أداء الممثلين ويستثمرها في بناء تكوينات رصينة ذات دلالة على القوة والصلابة كما في الصورة (١٩)، فان التشكيل الحركي لأداء الممثلين وبإنسجامه

مع المنظر والإضاءة حقق للمخرج التكوينات التي تدل على (القوة، الشموخ، التسلط) على شكل خط عامودي وأداء الممثل على شكل خط منحني يدل على (الضعف، الأرتباك) في الصورة (٢٧) و في المشهد التالي حيث العربة و(سيدرا) وأبناؤه من حواليه فقد بلورت هذا المشهد الإضاءة المسلطة عليه، فأبرزت فيها جمالية وإيحاءات كثيرة ومدلولات منها دلالة (قوة، صلابة، عظمة) عند (سيدرا) ودلت على الضعف والاستلاب عند أبنائه في صورة (٢٣). ومنظرالعربة السومرية التي كانت خالية تماماً استطاع المخرج أن يفرز من التكوين قيماً دلّت على الاغتراب والاستلاب. هذا ما اراد المخرج ان يوصله للمتلقي كما في الصورة (٢٤). أما في الصورة (٧) فالعم (عمرا) وهو يتوسط أبناء أخيه، فهذا التكوين يزخر بالجمالية الناتجة من خلال اختلاف مستويات الشكل وبتنسيق مع التشكيل الحركي والأزياء والوانها الطينية ،كل ذلك أثرى التكوين بدلالات توحي بالقوة والسلطة على الأبناء وفي صراع عاطفي مع (ليليث). والإضاءة على نحو عام كانت تتلاءم مع الاجواء الاسطوريه، ويعطيها الهيبة والدهشة التي يتطلبها متلقي العرض على نحو عام فقد أراد المخرج أن يوحي بطقسية العرض من خلال الإضاءة المصاحبة للأداء بخلق سيطرة على البيئة من خلال أتساع رقعة الظلمة والإشارة الى لا محدودية الفضاء واتساعه. فالإضاءة وحركتها خضعت لعامل السيطرة المدروسة لتمنح المتلقي مشاهدة حركة الأشياء والمسافات بينها في العمق أو الارتفاع، والتشويق على اعتبار أن الجسم المضيء يمنح المتلقي دلالة القرب أكثر من المعتم، كان العرض يعتمد في التشكيل البصري للتكوينات على البقعة الضوئية التي كانت تؤكد على الشخصية أو الحركة أو التكوين كما في الصور(١٢،١٣ ،١٨ ،٢٣ ،٢٧،١٩). وبرزت جماليات البقعة الضوئية في المشهد من خلال مصاحبتها للتشكيل الحركي للممثل كما في الصور (٢٠،١٧). وللضوء جماليته ودلالته عندما يصاحب أداء الممثل والحركة مع الأزياء كما هو واضح في صورة (١١،٩) ففي هذا التكوين كان عامل الضوء له الدور الأساس للتأكيد على الفعل وكذلك لإبراز عظمة الأزياء واكتشاف سحرها من خلال البقعة الضوئية داخل الفضاء المعتم اللا محدود.قد انطوى العرض على وحدة الزي واللون تقريباً، فقد ارتدى الأب (سيدرا) كما في الصورة (١٥) والعم (عمرا) والأبناء (هام ويافث وحام) الزي المصنع من مادة (الجنفاص) ذي الملمس الخشن كما في الصورة (٧)، فالمخرج باختياره لهذا القماش الخشن أحال العرض إلى مرجعياته ليوحي بزمن الطوفان والآمه،وليخلق جو الأسطورة. ويقول المخرج بهذا الصدد ((الازياء مقترحة من قبل المخرج ووفق تصوره من أن الازياء التي تتلاءم مع الطوفان يجب أن تكون فضفاضة مبالغ في حجومها، وبألوان طينية كما هي الواح الغرين والطمى الطوفانية، لكي تتماهى مع الاسطورة)).(١) أراد المخرج أن يوحي بالحقبة الزمنية والطوفان عن طريق الأزياء وألوانـــــها، كما هو واضح في الصـورة (١٥، ١٦ ،١١) أما عن شخصية (ليليث) فكانت أزياؤها تختلف كثيراً عن الأبطال الآخرين، إذ كانت أزياؤها فضفافة المصنع من قماش (الستن) بنفسجي اللون الذي يعبر عن السحر والجمال. كما في الصور (٤،٣،٢) فاستطاعت (ليليث) ان تخرق عقول الأبناء والعم (عمرا) بأغوائها، وقد استخدم المخرج (الأكسسوارات) (التاج، القلادة) ليضيف جماليـــة خاصة

---

(١) مقابلة مع المخرج فاضل خليل أجريت في اربيل ٢٠١١/٠٧/٢٤ الساعة ٦ مساءً

لهيكلية واحدة من قنوات العرض والمرتبطة بين الشكل والمضمون الإخراجي، وبالتالي ترتبط عمقاً بالتكوين المسرحي كما في الصور (١٦،١٧، ٢) وقد حققت الأزياء والأكسسوارات تكويناً برزت فيه الجماليات في المواضع والمشاهد المختلفة، فضلاً عن بعض (الإكسسوارات) البسيطة كالتاج والناي والسيوف (القامات) وعصا العم (عمرا) والكتاب كلها خدمت العرض المسرحي بلغة بصرية وقد حرك المخرج (الأكسسوارات) في وضعيات مختلفة وكثيرة ساعدت في بناء الأحداث وأضافت جمالية خاصة للتكوين وفي الصورة (٦) فكان دور (الأكسسوارات) بارزاً التي أفرز دلالات على أن (حام) رغم ضعف قوته الا انه يحاول استرجاع القوة ومدى إعجابه بـ (لليلث) أما في الصورة (١) فالسلاسل موضوعة في رقبة شخصية (حام) الذي غضب عليه ابوه فمسخه وشوه خلقه، وعاقبه بالقيود والسلاسل. إذ اشتغلت الأكسسوارات لتوحي غضب الأب على (حام) فتجسدت الفكرة عن طريق السلاسل.

في الصورة (١٤) عندما تسقي (ليليث) (حام) شراباً مسحوراً تبرز جمالية التكوين بمساعدة الأكسسوارات المكملة مع الأزياء ووضعية حركة الممثلين خالقة تكويناً تشكيلياً ذا معنى، لان وضعية (ليليث) تعبرعن القوة والسيطرة والتأثير، أما وضعية (حام) فهي توحي بالهلاك والضعف والسقوط .

فقد اختلفت وضعيات الممثلين بحسب رؤية المخرج أو موقفه الفلسفي من الأحداث والأبطال ، مجسداً ذلك في تشكيل مرئي .ويقول المخرج بهذا الصدد: ((الأكسسوارات التي استخدمتها في المسرحية كانت توحي الى الواقعية الخيالية التي اعتمدها منهجا في أعمالي. والتي بامكانها ايصال الخطاب الذي الى ايصاله مصحوبا بالدهشة)).(١) ومن خلال هذا التوظيف كان سعي المخرج لإيصال المضمون الفكري للمتلقي والذي يوحي بالقيم الدرامية للمناظر و(الأكسسوارات) في التكوين البصري للعرض المسرحي. وكانت مسرحية (سيدرا) غنية بالتكوينات البصرية التي تحققت عن طريق التشكيل الحركي لأداء الممثلين مع عناصر العرض والتي كانت تدل على مضامين فكرية وجمالية بحسب منطق و فلسفة المخرج ومن خلال التشكيل الحركي والوضعيات المختلفة للممثلين واختلاف المستويات على خشبة المسرح، فقد حقق تكوينات مختلفة واشكال متنوعة بحسب أختلاف الخطوط المتنوعة لوضعيات أجساد الممثلين فكانت هناك خطوط مستقيمة ، أفقية،عامودية. كما في الصورة (١، ٢، ٥) وهناك أداء منفرد لكن بحركات مختلفة تختلف باختلاف الإيماءة كما في صورة (٤،٣) إن هذه الخطوط المختلفة تخلق تكوينات تشكيلية يستغلها المخرج ويوظفها لتعبرعن حالة نمو المضمون الفكري بحسب التكوينات الحركية والبصرية التي يريد أيصالها، على سبيل المثال فكرة لإغواء عندما تبادر (ليليث) لأغواء (حام) كما في الصورة (٦) يجري ذلك الإغواء بانسجام مع الإضاءة الشاعرية، إذ استطاع المخرج ان يخلق جواً شاعرياً وعاطفياً مليئاً بالخداع والمكر للوصول الى السلطة.

في مشهد جلوس أبناء (سيدرا) وأخيه (عمرا) مع (ليليث) في وضعيات ومستويات مختلفة توحي بالقلق وعدم الاستقرار عندهم فبعضهم كان جالساً فوق العربة، وبعضهم الآخر الى جنب العربة. لقد تحقق التكوين باختلاف وتباين المستويات الى جانب استخدامهم للعصا التي جاءت لتساعد المنظر المسرحي وتعمقه في هذا المشهد. كما في الصورة (٧) وكانت تدل على جو غامض وعديم الاستقرار، وبذلك فإن المخرج حاول الاشتغال على مخيلة المتلقي من خلال

---

(١) مقابلة مع المخرج فاضل خليل ، مصدر سابق .

خلق فجوات في عملية التلقي. أما (حام و يافث) وهما يتقاتلان بالسيوف فقد شكل هذا التكوين على شكل مثلث عبرعن قوة الصراع، فكان أحدهم يتهم الاخر بمقتل الأب، إن هذا التكوين أوالتشكيل يدل على مضامين فكرية تبين مدى حقد الأخ على أخيه وفكرة توزيع الميراث غير المتساوي بين الأبناء، أي ليس هناك عدالة مما دفع الحدث الى المبارزة بالسيوف واتهام بعضهم لبعض.

كانت هناك وضعيات على شكل خطوط منحنية كما في الصورة (٩) التي أبرزت تكوينات مختلفة ومتنوعة توحي بدلالات منها (القوة، الثقة بالنفس ، العزيمة).وهناك وضعيات الممثلين في حالة وقوف على شكل خط عامودي كما في الصورة (١٦، ٥، ١) التي كانت تدل على (القوة، والعظمة، والشموخ). أما الوضعيات الثنائية التي ظهرت على شكل كتلة تتوسط المسرح بمصاحبة بقعة صفراء كما في الصورة (١٠) فقط استطاع المخرج ان يوضح حيل (ليليث مع هام) وأغواءها من أجل الاستيلاء على السلطة، تلك التكوينات التي حملت المعاني التي استطاع تجسيدها المخرج (فاضل خليل) بشكل تكوينات بصرية خاطبت عين المتلقي وحركت مشاعره وخياله، لكن في وضعية (ليليث) وهي واقفة والتاج على رأسها والأزياء الفضفاضة الزاهية الالوان يؤكد على شموخها وإحساسها بقوة السيطرة والتسلط. إن تأكيد المخرج على الشخصية من خلال استخدام البقعة الضوئية التي كانت تدل على (العظمة، التسلط، السيطرة). كما في الصورة (١٦) والتكوين المتحقق من خلال وضعية الممثلين على شكل مثلث ومتناسق في العربة التي أستخدمها المخرج والتي تدل على معاني تاريخية عريقة، فقد جعل المخرج هذه الوضعية تنطق بمعنى كبير، وهو أن (سيدرا) كان قوياً وصلباً، أما أبناؤه وأخوه الذي خانه بالاشتراك مع زوجته (ليليث) كما في الصورة (١٥) إذ كان التكوين يضم الديكور و وضعيات الممثلين المختلفة والأزياء البدائية الطينية اللون مما خلق للمتلقي جواً أسطورياً موحيا بعصر الطوفان وذلك من خلال مخاطبة مخيلة المتلقي.

في مشهد أخر وهو وضعية (ليليث) مع أحد أبناء (سيدرا) كما في الصورة (٢٧) حيث كان المشهد يزخر بمعاني فكرية شملت الوقوف، وهذه الوقفة كانت تعني مدى عزيمتها وقوتها وبمساندة البقعة الضوئية المسلطة عليها اعطى هذا التكوين قوة وسيطرة لها لكن بالمقابل (حام) منحني الوضعية ضعيف الشخصية ومهزوز فاقد السيطرة على نفسه .

استطاع المخرج في المشهد المتكون من عمود ضخم مغلف بالجنفاص في يسار أسفل المسرح وبجانبه منصة مصنوعة من أشجار(خوخ) والمتركبة على شكل مستطيل وشخصية (ليليث) بوضعية أفقية متمددة عليها، إذ احال المنصة الى سرير تستخدمه (ليليث) مع (هام) وهي تحاول اغواءه لتتوصل الى كتاب الاسرار، وهو جالس في وضعية الى جنب المنضدة، هذا التكوين الغني بالأفكار التي حملتها مخادع (ليليث) لأجل اقناعه بالحصول على الكتاب وتصل الى الرموز. هذا المشهد المتكامل من المنظر و وضعية الممثلين و التأكيد عليها من خلال البقعة الضوئية والأجواء المعتمة خلق جواً منفرداً أحيا فيه التكوين. هنا لعبت الإضاءة دوراً في اظهار خبايا المضامين الجمالية والفكرية .

في الصورة (٢٢) يتلمس من ذلك عناصر التكوين التي تظافرت فيه الأزياء والتشكيل الحركي والمنظر والبقعة الضوئية فانتجت تكويناً يدل على الإغواء الذي كان سلاح (ليليث) للوصول الى السلطة. أما في الوضعية التي يظهر فيها كل من (ليليث ويافث) وهما يحيكان المؤامرة للإيقاع بـ (هام وحام)، فيظهر الشكل المثلث في وضع الممثل والممثلة ، وقد أفرز هذا التكوين قيماً دلت على (المخاتلة ،التعقيد ،التزييف ،الخيانة) كما في الصورة (٢٥) وهناك حركات غير منتظمة جاءت بتكوينات بصرية وبخط فعل مستمر كما في الصورة (٢٨) حيث مبارزة الاخوة وهذا التكوين كان يدل على الصراع (القوة، التسلط، الاتهام). إن التشكيل

الحركي كان هو خط استمرارية أحداث المسرحية، وقد كان الميزانسين في مسرحية (سيدرا) موظفاً كما في صورة رقم (٨) ان التكوين الميزانسيني جعل من المشهد المكون على شكل دائري يدل على صراع الأخوة وإتهام أحدهم الآخر بمقتل الأب. كما ظهر التوازن في بعض التشكيلات سواء بين ممثل وممثل آخر، أم بين أعضاء جسد الممثل الواحد، فالهدف هو تأسيس حالات شعورية بتشكيلات دلالية في التكوين البصري للمشهد. يظهر التوازن واضحاً بين (هام ويافث)، وقد أفرز هذا التكوين قيماً دلت على القوة والصلابة والاختلاف في الرأي. وقد حقق التوازن من خلال السيوف والحركة المتوازنة بين (هام ويافث). ويظهر التوازن في وضعية (ليليث ويافث) ذات الشكل الدائري وهما يضعان التاج بينهما، وقد أفرز هذا التكوين قيماً دلّت على المؤامرة والحيوية واللف والدوران والخيانة كما في الصورة رقم (٢٥) التوازن الحركي الذي يظهر في مشهد (ليليث) وهي منفردة على المسرح تصاحبها بقعة ضوئية وحركاتها توحي بالقوة والثقة بالنفس من أستيلائها على السلطة كما في الصورة رقم (١٧، ٢٠) فقد حقق الميزانسين كثيراً من التكوينات التي أفرزت جماليتها في العرض المسرحي من ناحية الإضاءة والديكور والأكسسوارات، فالمخرج استطاع أن ينظم كل الأنساق ويجعلها منظومة تعمل بشكل بصري تثير الدهشة عند المتلقي.

إن الفضاء الذي سعى فيه المخرج إلى تحقيق علاقة ذهنية بين العمق الفراغي ومفردات المنظر على الخشبة دفع بالمتلقي لأن يكون متفاعلاً في صناعة الصور التي يركب العرض المسرحي جزءاً منها ويترك بقية الأجزاء والتفاصيل على عاتق المتلقي ليقوم هو بتركيبها لتنسجم مع الرؤية الفلسفية للعرض، وبهذا استطاع المخرج من اثارة المتلقي بملء فضاء العرض بالتكوينات الجمالية المحملة بشحنات تعبيرية لها مرجعياتها وقدراتها على خلق فضاء أسطوري كما في الصور (٢١، ١٠،١١،٣). إن تعددية التكوينات وتنوعها ساهمت في شد المتلقي وأضفاء جو وفضاء سحريين وأسطوريين، وساهمت بدفع المتلقي الى ملء تلك الفجوات وبالتالي، تفعيل خيال المتلقي مع العرض، مما ساهم في اضفاء الحيوية والدينامية الى التكوينات في العرض المسرحي . وبذلك اشترك فضاء العرض مع فضاء المتلقي.

تحليل عينة (2):

مسرحية (مكبث).
تأليف: وليم شكسبير
مساعد مخرج : عواطف نعيم
اخراج: صلاح القصب
مكان العرض: حدائق قسم الفنون المسرحية.
تاريخ العرض: ١٩٩٩

ت	الممثل	الدور
١ -	عبد الصاحب نعمة	ماكبث
٢ -	عواطف نعيم	الليدي ماكبث
٣ -	عبد الحمزة ثامر	بانكو
٤ -	باسل شبيب	دنكن
٥ -	صادق مرزوق	مكدف
٦ -	مجاميع من طلاب الكلية	شخصيات مختلفة

المتن الحكائي :

كان مكبث وبانكو وهما من قادة (دنكان) ملك أسكتلندا عائدين منتصرين حينما اعترضتهـــما ثلاث ساحرات حيين مكبث ووصفنه بأنه سيد مقاطعة (غلاميس) وبشرنه بترقية جديـــدة وهي انه سيكون السيد على ولاية (كودور) ثم أضفن بأنه سيكون ملكاً على أسكتلندا.

وتبدأ اللحظة الاولى لدى مكبث في التفكير بالمستقبل بعد إخباره بنبوءة توليه الحكم. وأخذ على عاتقه مهمة قتل كل من يقف في طريق تحقيق هذه النبوءة وبعد تحقق النبوءة الاولى في تنصيبه أميراً على ولاية (كودور)، اقتنع مكبث بصدق نبؤات الساحرات وأخذ يطمع بالعرش ذاته. كانت زوجته (الليدي مكبث) امرأة ذات مطامع ونوايا سلطوية، وبغية تحقيق رغباتها بدأت تحرض زوجها على قتل (الملك) وصولاً الى التاج الملكي، فتطورت هذه الرغبة المشتركة الى المؤامرة البشعة لقتل (دنكان) وتحقيق النبوءه الثانية في قتل (دنكان) ثم تنصيبه ملكاً على العرش، وترتب على ذلك مسح كل معلم من معالم الجريمة والتخلص من بقايا الدم الذي علق بهما لكنه ليس بالدم الحقيقي الواضح للعيان، انها لحظات الهروب من الجريمة والعقاب الذي يصل لهما ولو بعد حين، بسبب خوفهم من كشف الجريمة التي أقدم مكبث عليها وبتخطيط مباشر من قبل (الليدي مكبث) على مقتل (بانكو) وهو في طريقه الى القصر، للمحافظة على سرية الجريمة والبقاء على العرش لكن (ليست العبرة في ان يكون ملكاً، لكن العبرة في ان تكون آمناً).

هذه الارواح الطاهرة البريئة بقيت تقض مضاجعهم وتستفز استقرارهم، وصارت (الليدي مكبث) تسير وهي نائمة محاولة غسل يديها ((الملوثتين بالدم)) فاصبحت الاوهام والاخيلة تحوم داخل البيت وفي كل مكان لتقض في النهاية على (الليدي مكبث) وقد خنقتها الذنوب والاوهام وماتت وأنتهت من الهم و كثرة التفكير، ثم تنتهي المسرحية بمقتل مكبث على يد مجموعة من المقاتلين بقيادة النبيل (مكدف) الذي راحت عائلته ضحية لاجرام (مكبث والليدي)، فاذا كان الطموحات غير المشروعة هي الدافع الاول وراء جرائم مكبث فان دم الابرياء والاحساس بالمصير المحتوم هو السبب الحتمي للمصير التراجيدي.

المعالجة الإخراجية :

تعامل المخرج (صلاح القصب) مع النص وأبرز فيه عدة مواقف وافتراضات وفق منطلقات مسرح الصورة الذي يعتبر النص اللحظة الاولى لبناء الصورة، موقف يثيره النص في مخيلة المخرج لينتهي دوره في اللحظة ذاتها، ثم تبدأ الصورة في اكتمال تداعيات معنى العرض الصوري، الذي اعتمد فيه (القصب) على فعل القتل وجرائم العصر المتكرره واضطهاد الشعوب في كل مكان و زمان و بأسلوب معاصر. إن لغة الحوار والكلمات ليس لها من الأهمية بقدر أهمية التكوينات البصرية وجماليتها ودلالاتها مما يعتمد عليها (القصب) في عرض مسرحية (مكبث) .

ان فضاء العرض الذي تدور فيه أحداث مسرحية (مكبث) يتمثل في عدد من الأماكن الرئيسة التي جرت فيها الأحداث وهي (غابة برنام، قصر الملك مكبث، غرفة جلوس، مائدة طعام ومشهد العشاء) التي كانت جزءاً من دافع المخرج (صلاح القصب) في اختياره فضاءً مفتوحاً يجسد الرؤى الجمالية والفكرية للعرض، ولا سيما أن رؤية المخرج تقوم على أن (مكبث) سياسي معاصر ينتقل من زمنه الى الزمن الحاضر، واستدعت رؤية المخرج، كسر سلطة المكان والخروج الى فضاء أوسع وأكبر. لذا أبتعد (القصب) عن الأمكنة التقليدية الخاضعة لشروط مسرح العلبة الإيطالية وأقام عرضه بدلاً عن ذلك في مكان مختلف تماماً يتمثل في حدائق قسم المسرح، كلية الفنون الجميلة - بغداد. فهو المكان المفتوح الذي يمكن قراءته من أوجه متعددة، مكان يحفز على التأويل لما ينتجه من التكوينات البصرية في سياق العرض وكان المكان نفسه يضم عددا من الأشجار التي ساهمت في تصوير الأجواء المناسبة لأحداث المسرحية، خصوصاً مشاهد (غابة برنام). إن التكوين البصري الذي تشكل من خلال طبيعة الأشجار الموجودة في مكان العرض مع التشكيل الحركي لأداء الممثلين ووجود مفردات منظرية متحركة (السيارات ، دراجات نارية) تداخلت فيما بينها و خلقت تكوينات استمدت حيويتها من التشيكل الحركي وبمساعدة عناصر العرض المسرحي حققت مكان العرض تكوينات ذات جمالية ومضامين كما الصورة (١).

إن عوالم (القصب) البديلة مؤسسة وفق فرضيات مسرح الصورة التي تغلب الشكل على المضمون، وبمعنى آخر يمكن التوصل الى المضمون من خلال الشكل. ففي العرض اعتمد (صلاح القصب) بشكل أساسي على ابرز المقاطع الحوارية بين (مكبث والليدي)، لاسيما تلك التي تتعلق بجريمة قتل الملك عن طريق دهسه بالسيارة. تمثلت بجريمة قتل (دنكان) بطريقة مقترحة تتوافق مع روح العصر، وليس كما حددها (شكسبير) بالضبط، فالمخرج أراد أن يقول من خلال استخدام السيارة في عملية القتل (دنكان) أن وسائل القتل والموت كثيرة لكن الهدف واحد هو التصفية الجسدية للوصول الى السلطة، إذ وضع (مكبث) التاج على رأسه من خلال القتل المتواصل، فهو بدأ بالجريمة الاولى ثم الجريمة الثانية وهكذا دواليك، الى أن تحول التاج الملكي الى سجن أبدي أغتصب من مكبث حياته فترك له الخوف والهلاك والدمار.

إن فضاء العرض كان يعبر عن تكوينات تنطق بمعان عديدة، استقطبت المتلقي بالدهشة، ذلك لأن التكوينات كانت قائمة في فضاء فسيح ومفتوح ساعدت على خلق تشكيلات على امتداد المساحات المتاحة للتمثيل، الى جانب الأدوات والعناصر الأخرى في العرض. لقد عمل (القصب) على إثراء الفضاء بانفتاحه على (ساحة) تستوعب حركات السيارة والدراجة النارية وحركات المجاميع، فالمكان يتسع لبناء وتوظيف السينوغرافيا التي تؤكد على تحولاتها الدلالية المستمرة، إضافة لوظيفتها الإيقونية. على الرغم من أن مسرح الصورة ينتمي إلى الشكل أكثر منه الى المضمون الكامن، لكن في هذا العرض تجاوزت الصورة تأثيرها وهيمنتها وكانت دلالية تتضمن الرموز الفكرية .

إن أسلوب (القصب) تجسيد لبحث متواصل عن لغة مسرحية جديدة خاصة به، ترفض قدسية المفردة المنطوقة، وتدعو إلى التجسيد الصوري وتغلّب الشكل على المضمون، بوصفه اللغة المرئية للفضاء الذي قدم فيه العرض،لا يشكل بناءً خارجياً مرئياً مجرداً، ولا حيزاً محدد المساحة، ولا معماراً من غرف ونوافذ إنما هو فضاء حر، لا شكل محدد له، لا حدود جغرافية، لا رسوم، لا لوحات، بل فضاء مفتوح بلا حدود، من حيث انه لا يحدد ببقعة مكانية معلومة .

من حيث المنظر، كان العرض حافلاً بالشفرات والرموز بتأويلات ودلالات معاصرة، فقد كان العرض يقوم على عدد من مختلف المستويات وبتكوينات متباينة في داخل بنية العرض. في لقاء مع سينوغراف العرض، أفصحت بقولها عن هذه المستويات بـ ((أولاً : مستوى عمق الغابة تمثلت بوجود الرافعات الحديدية (الأسكلات) وحركتها داخل فضاء العرض والتي كانت تمثل القلعة، ثانياً : مستوى حركة الممثلين في وسط وداخل فضاء العرض، ثالثاً : المتقدم داخل فضاء العرض))(*) كانت على شكل أدوات فاعلة معاصرة جادت في تحقيق رؤيته ومقولته الفكرية والجمالية منها: السيارات والدراجة النارية والتي خلقت تكوينات مختلفة ذات دلالة فكرية كما في مشهد قدوم الدراجات النارية في مكان ما يدل على قدوم شخص ذات سلطة يكون على قدوم الى ذلك المكان فاشتغلت الدراجات النارية كإشارة. أما البراميل المطلية باللون الأحمر لدلالاتها التعبيرية كأداة قاتلة حينما تحيل المتلقي إلى دلالتها الأصلية فهي براميل نفط عندما تصبح ثروة بيد السلطة لكونها أداة قمعية قاتلة ومخيفة، وكذلك حاوية القمامة التي تشعل النار بداخلها. فقد أستطاع (صلاح القصب) توظيفها بالشكل المطلوب حيث دحرجها بحركات غير منتظمة داخل فضاء العرض هذه الحركات كانت تكوينات بصرية، ودلالتها ثروة البلاد، فحيث تتواجد يتواجد الصراع السياسي، و(المقصلة) التي كانت تقطع فيها (البصاطيل) العسكرية والأشرطة السينمائية كانت تحيل المتلقي الى رموز ودلالات تتعلق بذاكرة المتلقي عن الحروب الكارثية التي حلت في العراق. كما أن وجود الأشجار في الحديقة حقق معالم الغابة وهي في النص (غابة برنام) التي شكلت نقطة انطلاقة الأحداث، وأيضاً كخلفية واقعية في دلالاتها الجمالية. إن إنسجام تلك الأدوات مع بعضها شكلت معالم فكرية وجمالية وأنتجت تكوينات بصرية واسعة، أراد (القصب) من خلالها التعبير عن حال الشعوب والأمم والصراع على السلطة وتقاسم الثروات التي تؤدي الى نشوب الحروب الطاحنة. وهناك مفردات أخرى في السينوغرافيا مثل زوابع الدخان التي ملأت فضاء العرض وجاءت كنذير لوقوع حوادث مفجعة كبيرة،وإشارة الى عمليات قتل قادمة كما في الصورة (١). ولم يكن المنظر المسرحي في عرض (مكبث) بمعزل عن دوره في التعبير عن الجو العام للمسرحية، خالقاً الأنطباعات العميقة عن الواقع الاجتماعي للشخصيات طبقاً لمواقفها من الأحداث. إن العرض في مسرح الصورة متمثلاً بعرض مسرحية (مكبث) عن الكيفية الجمالية في توحيد تلك المفردات وجعلها ذات إيحاءات دلالية يتعدد استخدامها الوظيفي، لتحقق بذلك خاصية تقوم على تحولات في المعنى، مما يفترض في المتلقي قدرة واعية تمكنه من الإدراك والوعي الفلسفي والجمالي للتكوينات في العرض المسرحي، لذلك فهو يتعامل مع المنظر بوصفه أحد العناصر المهمة في تكوين الكتلة على المسرح، وعليه أن يقوم بوظيفته التفسيرية للمعاني التي

(*) مقابلة : عواطف نعيم مساعد مخرج في مسرحية مكبث في اربيل ٢٤- ٠٩-٢٠١١.

يحتويها النص، لذا شكل المنظر في عرض (مكبث) جزءا حركيا مهما ارتبط بالموقف والتطور في حركة الزمن.

إن (القصب) عمد في عرض (مكبث) إلى تحقيق حالة التنوع في استخدامه المفردات المنظرية، ليحيل ذلك الاستخدام إلى مرجعيات متعددة تتداخل وظائفها مع وظائف العناصر البصرية الأخرى من أزياء وإضاءة و(أكسسوارات) مشكلة بذلك نسيجا فكرياً وجمالياً يتحرك على مستويات مختلفة تتدخل فلسفيا في بناء التكوينات الجمالية المختلفة المؤسسة على الدهشة والإثارة.

للتشكيل الحركي أثر كبير في تجسيد الأحداث ونموها واستمراريتها، فمن خلال تنفيذ عملية القتل يتوضح أن (الليدي ومكبث) وهي داخل سيارة غريبة الطراز، فضلا عن عدم تحديد هويتها من خلال إخفاء لوحات التسجيل (الأرقام)، وهما يقومان بدهس (دنكان) هذا التكوين الذي خلقه (القصب) كان تكويناً متناسقاً مع حركة أداء الممثلين وتشكيل حركة السيارة، اذ تشكلت بخطوط مستقيمة وأشكال مختلفة وكونت أشكالاً عبرت عن هول وبشاعة جريمة قتل الملك. فكل ما في العرض كان يوحي بالجريمة ويؤكد معناها، وبقعة الدم لن تزول وستبقى ملازمة لضمائرهم المتحجرة التي أدمنت الجريمة، فمكبث وهو منقاد الى العرش وحب السلطة، تدفعه نبوءة الساحرات الى السعي الدؤوب للوصول الى العرش، من جانب وتحفزه الليدي من جانب آخر، على تنفيذ الجريمة كأداة لتحقيق تلك الغاية، إلا أن دم (دنكان) ظل طوال الوقت معلقا بالسيارة على الرغم من محاولات (الليدي) الجاهدة لإزالته، وهي تردد العبارة الشهيرة في هذا النص الشكسبيري (زولي أيتها البقعة) إلا إن البقعة أخذت تطاردها في كل مكان، على ملابسها وعلى يديها وعلى السيارة وعلى الجدران عن طريق تأكيد هذه البقعة من خلال الإضاءة الليزرية التي وظفها المخرج توظيفاً حديثاً مستمداً من تقنيات المسرح المعاصر، يتضح أن الجريمة تركت هيمنتها في وعي (الليدي)، مما جعلتها تعيش حالة من الهستيريا التي أقلقت روحها وقادتها الى نهايتها المحتومة.ان سطوة الجريمة تتجسد بوضوح وبسبل إخراجية معبرة، في حركة الاشباح المحمولة في سيارة وهي تفتش عن ادلة للجريمة بوساطة مصابيح يدوية، أنشأه القصب في فضاء مفتوح كما في الصورة (٣).

أما الأزياء كعنصر متمم فعال في سينوغرافيا العرض فقد لعبت دوراً مهماً في صياغة أواصر العلاقات للشخصيات الدرامية، فقد حققت الأزياء وظيفتها على المستوى الجمالي والفكري، اذ أنبثقت من خلال الوانها وملمسها غايات ومعاني عديدة، فاتسمت عند كل من (ماكبث – الليدي ماكبث – بانكو) بطابع الزمن المعاصر، فجاءت كتأكيد على سلوك وتصرفات تلك الشخصيات وأفعالها، وهي بتصاميمها وألوانها تشكل لغة بصرية معبرة، لم تكن غاية الأزياء تحديد زمن أو أتجاه معين، وأنما وظفت بصورة موحية تجمع بين العصر الإلزابيثي والزمن المعاصر لذا فهي بغرائبيتها تنتمي الى حقل الصورة المنبثقة من عالم المخيلة، وحققت من خلال لونها الأسود جلالة الأداء والتعبير الى جانب الغموض في العرض، بينما اتسمت الأزياء في شخصية (مكدف) بالمعاصرة، وكذلك كانت أزياء (المجاميع) التي اتسمت بطابع المعاصرة أيضاً. كان الاشتغال قائما

على أساس مسرح الصورة بما يحمل من دلالات وإشارات وترميزات فكرية وجمالية. بحيث تهدف الى إزاحة المنطوق وتكون هي المعبرة عن التكوين البصري وعبر توليد الصور المرئية في تركيبة المشهد وتوالي المشاهد وبنائها تقدم مايعجز المنطوق عن ايصاله الى المتلقي الى جانب تحفيزها لخيال المتفرج، وتطلق لتلك المخيلة القدرة على الإبحار في العوالم فقد تكون الكلمة عاجزة عن التعبير عنها أحياناً ولكن اللغة البصرية الحاملة لكل دلالاتها قادرة على الوصول الى مخيلة المتلقي، وما تخلقه من مسافات جمالية تخلق تكوينات مختلفة بحسب اختلاف رؤية المخرج والفكرة التي يريد إيصالها. إذن رفض (القصب)في عرض (مكبث) التعامل مع حاضر الشخصيات في العصر الإلزابيثي، إذ نقل الإحداث إلى الزمن المعاصر في محاولة منه لاستقراء نهاية الإنسان المأساوي، وبذلك فقد جاء اختيار الأزياء متوافقا مع الواقع المعاصر.

أما الإضاءة فتعد من العناصر الهامة التي يعتمدها (القصب) في عملية تشكيل التكوينات الصورية، فالضوء عند (القصب) لغة تشكيلية ترتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة الفلسفية التي ينطلق منها في تأسيس رؤيته الإخراجية كونه مرهفاً جمالياً، ولما يحققه الضوء بألوانه وحرارته من تألق داخل النفس الإنسانية. وإذا كانت الإضاءة قد حققت وظيفتها التقليدية من خلال إضاءة المكان وموجوداته، فانها قد حققت أيضا وظيفة جمالية تركزت على إبراز دور التشكيل وأهميته ويتضح ذلك في مشاهد عديدة، أبرزها المشهد الذي يحمل فيه الرجل اسطوانات الأفلام الفارغة بينما تتحرك الدراجة النارية حوله وخطوط اضويتها تقطع الفضاء، فتارة استخدمها رجال الإطفاء والمومياءات لأجهزة إضاءة يدوية، وتارة استخدمها رجال الإطفاء في عملية البحث في المكان، وتارة أخرى استخدمتها المومياءات في توجيه الإضاءة نحو الوجه لإظهار حالة التصلب والوجوم التي سيطرت عليها، ثم إن الإضاءة في عرض (مكبث) عبّرت وبشكل واضح عن رؤية المخرج الفلسفية من خلال المشهد الذي ظهرت به (الليدي مكبث) وهي تداهمها البقعة الدموية الحمراء والتي تعبر عن القنابل الموجهة بالليزر والتي تمارس فعلها في تدمير الإنسان والحضارة، تقول (الليدي مكبث) وهي تتحرك حركة دائرية حول سيارة الأشباح: ـ

- زولي، أيتها البقعة اللعينة ! أقول، زولي ! واحدة، اثنتان.

إن الإضاءة في عرض (مكبث) قد حققت وظيفتها في بناء التكوينات وإبراز العناصر الهامة المرتبطة بأجواء الدم والجريمة التي تعيشها كافة الشخصيات لا سيما (مكبث) و (الليدي مكبث) و (دنكن)، إذ عمق المخرج من خلال الإضاءة الحمراء الأحساس المتنامي بالجريمة في دواخل الشخصيات، فجاءت الإضاءة متناغمة مع حركة براميل النفط الحمراء وأزياء رجال الإطفاء البرتقالية والنار المشتعلة، وكل ذلك للإيحاء بأجواء المأساة التي تخيم على المكان.وأستخدم الإضاءة الحمراء وجعلها تخيم على المكان للإيحاء بالجو العام المرتبط بالدم والجريمة مع تركيز واضح للإضاءة على أعلى البرج وذلك لتوجيه أنظار المشاهدين إلى حادثة القتل. في عرض (مكبث) حاول (القصب) الغوص في أعماق النص مقدما تشكيلات وتكوينات جمالية فلسفية

اذ سعى منذ البداية إلى ملامسة الفرضية الفلسفية للظاهراتية بتكوينه للمفاهيم الجمالية من خلال التشكيل الخارجي الذي يعبر عن المعنى المستتر، ومن الملاحظ أن (القصب) قد عكس بناه الفكرية حول الموت والدمار في عرض (مكبث) ليشكل من خلال ذلك حالة انعكاس لصورة الذات في الموضوع.

تحليل عينة (٣):

مسرحية : ألف ليلة وليلة المكونة من ثلاث حكايات
أ. حكاية علي بابا والأربعين حرامي .
ب. حكاية المتسول الصغير .
ج. حكاية الأختين الحاسدتين والأخت الطيبة .

إعداد : دومنيك كوك
إخراج : فاضل جاف
سينوغراف : ايفون اريكسون
مكان العرض: مسرح هيلسينكبوري في السويد .
تاريخ العرض: ٢٠٠١

ت	الممثل	الدور
١ -	فرانسيسكا كورتي	شهرزاد، مدير الشرطة
٢ -	انيكا كوفيد	دنيازاد، فاطمة، مريم
٣ -	رولف كريستيان	شهريار، الملك في المتسول الصغير، المللك خسرو
٤ -	خوسيه كاسترو	الوزير الأول، رئيس العصابة، الطبيب
٥ -	لارس فيك	الحاجب، الاسكافي بابا مصطفى، الجلاد
٦ -	هيدفيك لاكركفيست	بدور، زوجة الطبيب، فرح، ديبا
٧ -	ياكوب فالستيد	مسعود، قاسم، مصطفى، بهمن
٨ -	دينيس ساندين	علي بابا، الخياط، برويز
٩-	ريام الجزائري	الملكة، مرجانة، التاجر، ثريا
١٠-	هيلينه بيرتلين	ضمن الرقص الجماعي
١١-	مونيكا فيجلاكوفسكي	ضمن الرقص الجماعي
١٢-	تيريس كيرست	ضمن الرقص الجماعي
١٣-	باتريسه لوته	ضمن الرقص الجماعي
١٤-	إيما ميهونيك	ضمن الرقص الجماعي
١٥-	أنيتا فيك	ضمن الرقص الجماعي

المتن الحكائي (الإعداد الدراماتورجي للنص)

تكمن خصوصية معالجة (دومنيك كوك) لحكايات الف ليلة وليلة في طريقته الشاملة في تناول عدد كبير من النصوص الحكائية : وهي حكاية شهرزاد وشهريار، علي بابا والاربعين حرامي، حكاية سندباد، حكاية المتسول الصغير وما جرى له من أحداث، حكاية ابو القاسم، وحكاية الاختين الحاسدتين، وأخيرا الحكاية حكاية الختام او الحكاية الاخيرة.

استخدم (كوك) حكاية (شهريار وشهرزاد) كإطار شامل وحبكة مصنوعة بإحكام تضم في ثناياها ثلاث حكايات من حكايات ألف ليلة وليلة من إخراج فاضل جاف للمسرحية، تبدأ حكاية (شهرزاد) و(شهريار) التي تكتنفها مواقف التوتر وقرارات التهديد بالقتل كل ليلة ، ثم تؤجل على أمل إنهاء حكايتها في الليلة التالية، تعطي البناء المسرحي في نص كوك خطا دراميا متصاعدا وتوترا مستمراً طوال عرض المسرحية، هذه النقطة تمثل ميزة وخصوصية تعامل (كوك) مع هذا التراث الخالد، ولعله أجاد في إعادة صياغة أكبر عدد من حكايات ألف ليلة وليلة وأهمها في بوتقة مسرحية واحدة أكثر من غيره من الكتاب العرب والعالميين ايضا.

ان العلاقة المعقدة بين (شهريار وشهرزاد) تتهادى بين إحاسيس إنسانية معقدة ودفينة ، مثل الحب والكراهية، الانتقام، الخيانة، السلطة والطاعة، الإعجاب والحياة المهددة بالموت، وفوق كل ذلك سحر الفن المتمثل بملكة شهرزاد على السرد وفن الحكواتي، ربما كانت أول صوت سردي نسوي في تاريخ الأدب، ظلت تتواصل طوال المسرحية في خط درامي متصاعد. والرؤية الاخراجية للمخرج (فاضل جاف) في مسرحية الف ليلة وليلة تتمثل في انه يركز على فكرة أساسية واحدة طوال المسرحية، وهي ان بإمكان الفن أن يعالج الشرور والعقد الإنسانية الدفينة في أعماقنا، وتلك هي مهمة (شهرزاد) في تواصلها الدؤوب مع شهريار، وهي تسرد كل ليلة حكاية من حكاياتها لتدواي وتعالج روح (شهريار) المضطربة التي تعاني من عقدة الإنتقام من كل نساء العالم، خصوصا العذراوات منهن، فهي تأخذ على عاتقها مهمة معالجة (شهريار) من محنتة النفسية وإنقاذ فتيات المدينة البريئات من قتل حتمي بعد ان يدخلن مخدعه ليلة بعد ليلة، حتى تنتصر عليه في الليلة الواحدة بعد الألف.

استلهم الكاتب الإنكليزي (كوك) النص من حكايات قديمة عبر العصور ولكنها لا تموت بل تنبض مع نبضة قلب كل مخرج أراد أن يخرج مسرحية أو فيلماً سينمائياً من حكايات الف ليلة وليلة. والمخرج (فاضل جاف) في إخراجه لمسرحية (ألف ليلة وليلة) جعلها تنطق بلغة مرئية وهي تخاطب عين المتلقي ومخيلته. تبدأ الحكاية من لحظة خيانة زوجة (شهريار) زوجها مع شخص آخر مما أدى الى اصابته باضطرابات نفسية قادته الى نزوة الانتقام من كل نساء العالم، إذ يطلبهن في القصر، وبعد أن يختار فتاة واحدة يقضي معها ليلة ليأمر في الصباح الباكر بقتلها في القصر، وظل الملك على هذه الحال سنين طويلة. وكانت شهرزاد تتعذب وتتألم كلما سمعت بقتل فتاة عذراء كل يوم، ثم تتخذ قرارا حاسما تذهب بنفسها الى قصر الملك شهريار، وتشرك في خطتها من اجل إنقاذ الفتيات اختها (دنيازاد) بأن تحضر معها الى قصر الملك، وبعدها تخبران الاب أن (شهرزاد) تريد ان تذهب الى الملك وتحاول ان تنقذ المدينة من بطش الملك و إنقاذ الفتيات البريئات من القتل والإنتهاك يوماً بعد يوم. في البداية يرفض الأب فكرة (شهرزاد) لكن بعد إصرار الاختين يوافق الاب على ذهابهما الى قصر الملك. تذهب (شهرزاد) الى القصر مع أختها لتلتقي بالملك وتقضي معه ليلة وتبدأ بسرد حكايتها الأولى (حكاية علي بابا والأربعين حرامي)، وأحداثها كانت تقص أن هناك شخص اسمه (علي بابا) وكان حطاباً يجمع الحطب من الغابة كل يوم، وكانت له زوجة تحبه ويحبها وكانا يعيشان في فقر مدقع، وكان لعلي بابا أخ اسمه (قاسم) تزوج من ارملة ثرية كانت تحب المال وكانا ميسورا الحال، وفي أحد الايام عندما كان (علي بابا)

يجمع حطباً، شاهد مجموعة من الرجال وهم يمتطون صهوات جيادهم، يتجهون الى كهف كبير ثم يدخلونه وينغلق باب الكهف، وكان (على بابا) يراقبهم من على شجرة تسلقها ما ان ابصرهم. ينفتح باب الكهف بوجه اللصوص باستخدامهم كلمة السر (افتح يا سمسم) وفي داخل الكهف يفرغون احمالهم من مجوهرات وذهب ،أما لدى خروجهم فيستخدمون كلمة السر (إغلق ياسمسم). وحال مغادرة الرجال الكهف يسرع (علي بابا) الى الكهف مستخدماً كلمة السر(افتح ياسمسم) فيدخل الكهف ويبدا بجمع ماطاب له من الذهب والمجوهرات وعند عودته الى البيت تندهش زوجته مما تراه عيناها من مجوهرات وذهب، يطلب (علي بابا) من زوجته أن يقوما بدفن الذهب والمجوهرات تحت الأرض كي لا يعلم أحد بأمرهما. لكن الزوجة تصر على معرفة وزن الذهب الذي يمتلكونه، فتذهب مسرعة الى مسكن (قاسم) كي تطلب الميزان، تندهش زوجة (قاسم) المعروفة بفضولها من امر زوجة علي بابا وحاجتها للميزان، وبحيلة عجيبة تقوم زوجة (قاسم) بتدهين الميزان بالزيت قبل ان تعطيه لزوجة (علي بابا)، وبعد ان تزن زوجة (علي بابا) الذهب تعيد الميزان الى زوجة (قاسم)، فتلاحظ زوجة (قاسم) ان قطعة من الذهب ملتصقة بالميزان وتكتشف ان علي بابا يملك ذهباً فتخبر زوجها قاسم، يذهب (قاسم) على الفور الى أخيه كي يعرف سر حكاية الذهب ، يضطر (علي بابا) أن يقص اليه ما جرى في الكهف ويخبره بحكاية اللصوص. وفي الغد يذهب (قاسم) الى الكهف كي يسرق هو أيضاً ما طاب له وبعد استخدامه كلمة السر(افتح يا سمسم) يدخل الى الكهف ويبدأ بسرقة الذهب والمجوهرات، وبعد أن ينتهي من جمع الذهب يكتشف بانه نسي كلمة السر (إغلق ياسمسم) ويحاول ان يتذكر فيجرب بدون جدوى عدة جمل والباب لا يفتح ويبقى (قاسم) في الداخل الى أن ياتي اللصوص ويرونه بهذه الحال فيقتلونه ويقطعونه الى أربع قطع. وفي أثناء غياب (قاسم) وعدم عودته تقلق زوجته علية فتخبر (علي بابا) بأن "قاسما" لم يعد الى البيت. يدرك (علي بابا) خطورة الامر ويذهب بنفسه الى الكهف ويرى (قاسماً) وهو مقتول، إذن لابد ان يجلب جثة أخية الى البيت. وبعد عودة اللصوص الى الكهف يكتشفون أن الجثة قد اختفت وأن هناك شخص أخر دخل الكهف وسرق الجثة، ثم تستمر الأحداث بان رئيس اللصوص يقرر الذهاب الى المدينة بنفسه باحثا عن الجثة وعن سارقها، وفي نهاية الامر يتوصل الى مسكن (علي بابا) عن طريق الخياط العجوز الذي ساعد مرجانة في خياطة اشلاء الجثة، ويدخل رئيس اللصوص منزل علي بابا متنكرا تحت اسم التاجر خواجة حسين، لكن الخادمة "مرجانة" تكتشف بذكائها خطة اللصوص، فتتخلص من رئيس العصابة وتنفذ سيدها "علي بابا" من موت محتوم، وفي الختام تنال مرجانة حريتها كجارية و ويسمح (علي بابا) لها بالزواج من إبنه (مصطفى)، لينعما بالحياة معا.

تنتهي حكاية (علي بابا) ... وبعدها يأمر الملك (شهريار) الجلاد بقتل (شهرزاد) وتتوسل (شهرزاد) أن يمنحها الملك يوماً اخر لتروي له حكاية جديدة، في البداية يرفض الملك ثم يوافق على طلبها وفي اليوم التالي تروي "شهرزاد" حكاية المتسول الصغير... تحكي الحكاية قصة متسول مضحك كان يسلي الناس بألاعيبه العجيبة، وفي نهاية كل لعبة كان يتظاهر بالموت، مثيرا بذلك الفزع في نفوس المحيطين به، ليعود ثانية الى الحياة، مما كان يبعث المرح والسرور. فمهنة المتسول الصغير هي تسلية الناس وإضحاكهم. تبدأ الحكاية بلقاء احد الخياطين وزوجتة بالمتسول المضحك في ساحة المدينة وهو يستعرض فنونه المضحكة للناس. ويقوده الزوجان للعشاء في منزلهما ليدخل بعد الشبع في رهان شيق معهما وهو أكل سمكة بأكملها. وما ان يبتلع المتسول السمكة كاملة حتى يقع ميتا. الامر الذي يشكل مأزقا للزوجين، وبهدف التخلص منه يلقي الزوجان بالجثة على عتبة منزل الطبيب، الذي يرميه هو الآخر في مخزن الحاجب، الذي يضعه على قارعة الطريق ... وهكذا دواليك.ان الاحداث والشخصيات المتعاقبة في الحكاية تصل الى ذروة درامية بإصدار حكم الموت على التاجر الذي كان آخر من القي عليه القبض متلبسا بجريمة قتل المتسول

بعد ان لقي جثته على الرصيف. وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة بعد ان تنكشف حيلة المتسول الذي لم يكن ميتا أصلا، بل كان يتظاهر طوال الوقت كعادته في تسلية الناس... تنتهي حكاية المتسول الصغير وفي الصباح الباكر يأمر الملك بقرار اعدام (شهرزاد) فتبكي كثيراً مترجية من الملك منحها يوماً آخر لتقص عليه حكاية أخرى لان الحكاية لم تنته، يتوقف الملك ويفكر ثم يوافق على طلبها وفي اليوم الثالث تحكي له حكاية ... الاختين الحاسدتين والاخت الطيبة .. وتبدأ شهرزاد بسرد الحكاية التي تعود جذورها الى قصة فارسية، تتلخص بان الملك (خسرو) كان يتفقد كل ليلة أحوال رعيته من الفقراء متنكرا بمعية وزيره الأول. وفي احدى جولاته الليلية وقع نظره على ثلاث فتيات جالسات خلف نافذة منزلهن المتواضع وهن يتمنين شتى الأمنيات، وفي صباح اليوم التالي يحقق الملك (خسرو) امنياتيهم. الأولى تتمنى ان تتزوج من طباخ الملك والأخت الثانية تتمنى ان تتزوج من الخباز في قصر الملك، والصغرى تتمنى ان تتزوج الملك وان تنجب لها أميرا. وفي الصباح يحقق الملك أمنية الاختين ويتزوج الصغرى لتصبح ملكة في القصر. فتشعر الاختان بالغيرة والحسد. وبتحثان عن خطط ومكائد للايقاع بأختهما الصغرى، وبعد مرور سنة تنجب الملكة طفلا، لكن الاختين الحاسدتين تخبران الملك بان الملكة انجبت جروا، ثم تضعان الرضيع في سلة و ترميانه في النهر، وعندما تنجب الملكة ثانية تكرر الاختان نفس الحيلة وتخبران الملك بأن زوجته انجبت قطة. ويغضب الملك عند سماعه ان الملكة لم تلد طفلاً، وفي المرة الثالثة تنجب الملكة طفلة، وتكون مصيرها كالطفلين، حيث ترمي في سلة الى النهر، وفي النهاية يقرر الملك ان يودع الملكة في السجن، وفي هذه الاثناء يقوم حاجب الملك الكبير في السن بتربية الصبيين" بهمن وبرويز" والصبية" ديبا"، الذين يكتشفون عن طريق عرافة عجوز انهم من صلب الملك. وفي ختام الحكاية تجتمع العائلة وتخرج الملكة من السجن ويعيشون بسعادة وفرح.... تنتهي الحكاية وبانتهائها يقرر الملك (شهريار) أن يرفع حكم الموت على (شهرزاد) ويلغي قراره بذلك، بل يطلب منها الزواج، وتنتهي مسرحية الإطار بنهاية سعيدة بعد أن تنتهي الحكايات الثلاث .....

المعالجة الإخراجية : (مسرحية ألف ليلة وليلة)

يختبر المخرج (فاضل الجاف) في معالجته الإخراجية لمسرحية (ألف ليلة وليلة) عددا من التقاليد المسرحية العريقة وسبل الأداء المسرحي بهدف إعطاء قمية جمالية للنص وبغية إضفاء ألوان وأجواء سحرية نابعة من عراقة التقاليد المسرحية الإصيلة، مثل الشرطية والمجازية والكوميديا ديل آرتية والرمزية الشاعرية. ويتوصل المتمعن في العرض، إلى حقيقة مفادها ان المخرج استخدم كل هذه التقاليد إستخداما ينسجم مع تعدد المستويات القصصية ذات الخلفيات الثقافية المختلفة، فمن المعلوم ان ثقافات الشرق بمختلف اصقاعها تتداخل و تمتزج في قصص ألف ليلة وليلة إمتزاجا إنسانيا و جماليا. وقد استنبط المخرج رؤيتة الجمالية وبالتالي معالجته الإخراجية للنص من هذا الامتزاج الثقافي الإنساني.

فحكاية الإطار، حكاية (شهرياروشهرزاد)، قائمة على خطة متينة من المسرح داخل المسرح، فضاء داخل فضاء... أفتتحت المسرحية بالتشكيلات الحركية واللوحات الراقصة التي حققت تكوينات جمالية وذات دلالات ومعاني كما في الصورة (٦) أما دخول (شهرزاد) الى المسرح ووقفتها المنسقة حركياً مع الأكسسوار الكتاب (الذي يمثل كتاب الف ليلة وليلة) الموجود في وسط أسفل المسرح في بقعة ضوئية جاء للتأكيد على أهمية شخصيتها كراوية طوال العرض، وقد حققت الافتتاحية تأثيرا ملحوظا بتكويناتها البصرية القوية على مختلف المستويات، العلاقات الجسدية،

البلاستكا، الازياءوالالوان وقوة الإضاءة، كما في الصورة (١). وكانت حركات الراقصين على شكل خطوط أفقية كما في الصورة (٢) وكان المنظر على شكل أسطوانات معلقة بشكل عامودي التي دلّت على المكان، أي داخل القصر. وفي الرقصات استخدم المخرج تارة خطوطاً منها الخط الافقي والعامودي وتارةً على أشكال متنوعة منها الدائرية، فحقق تكويناً جمالياً وبالتنسيق مع الألوان أعطت للمشهد قواماً كاملاً حيث التناسق القائم بين ألوان الاضاءة المسرحية والازياء مع أداء الممثلين كونت تكويناً جمالياً ذا بعد تشكيلي كما في الصورة (٢). وأعتمد المخرج على الخطوط العامودية والمستقيمة كما في الصورة (١١) على تشكيل وضعية أجسام الممثلين على شكل متكون من وضعيات وبقعة ضوئية مسلطة عليها تحمل جمالية ذات معانً تدل على(القوة، ثبات القرار) و قد وظف المخرج المجموعة الراقصة على شكل حركات غير منتظمة أحياناً وأحياناً دائرية وكان هناك تشكيلات تدل على القصص من خلال الكتاب الموجود أسفل وسط المسرح كما في الصورة (٦) وهذه التكوينات الناتجة من الرقصات والحركات كانت اشارة الى الحكايات التي سوف تدور في قصر الملك.

ان توظيف الحكواتي في العرض جعل المخرج يحرك مخيلة المتلقي وهذا ما يسمى فضاء السرد المشترك بين المؤدين كحكواتيين وكممثلين وراقصين، إذ يؤدي كل ممثل دور الراوي وهو يؤدي دورا دراميا، مشخصا الشخصية التي يحكي ويروي قصتها.كما في الصورة (٧، ١٠) ومن ناحية الديكور في مسرحية كان المنظرعبارة عن (أسطوانات، مخدع) وكانت تدل على قصر الملك الذي دارت فيه الأحداث كما في الصــورة (٩) والتي كانت تدل على (العظمة، الشموخ، القوة). فقد أنشأ المخرج رؤيته وأكدها بوسائل فنية ليمنح العرض تجسيداً خيالياً موحياً للواقع الذي يشحنه بأجواء أسطورية اراد منها المخرج ان يرحل ينقل المتلقي بوساطة مخيلته الى عالم الاساطير والاحساس بأجواء الاسطورة وهذا واضح في الصورة (٣) يتميز التكوين هنا بالتماسك من خلال اختلاف مستويات المنظر وتناسقها مع وضعيات اجسام الممثلين ولون الإضاءة حقق جمالية ساحرة استقطبت عقول المتلقي ودلت على (الترف، الظلم، الانتقام)في الصورة (٩) وأفصحت عن التوازن الموجود في هذا التكوين من ناحية المنظر ووضعيات الممثلين وعلاقاتهم، في هذا التكوين حقق الجمالية ودلائل على ان هناك حكايات دفينة في خبايا العرض. الصورة المسرحية التي أشتغلها (فاضل جاف) استطاع ان يقدم شاعرية غنائية والوان سحرية رومانسية تنقل المتلقي الى عالم الحكايات ويعيش فيها في تلك اللحظة. وتمثلت الازياء بنقل معالم الحكاية واختلفت ألوانها من حكاية الى أخرى. فكانت الالوان المختارة والتصاميم التي نفذت من قبل المصممة (ايفون اريكسون) كانت الازياء تفصح عن ما حولها من فكرة، وقد ساهمت الأزياء في القيادة الى المضمون واستطاع (جاف) ان ينسج لغة بصرية تنطق بالتكوينات المرئية ليخاطب عين المتلقي ومخيلته .

أما الفضاء الذي حققه المخرج فهو الفضاء اللا محدود لانها تنقل معالم الحكايات والمنسوجة من الخيال لها أنساق منتظمة تربط العناصر ببعضها ليخلق التكوين الجمالي والعلاقة الشخصية بين(شهريار وشهرزاد)، القصر ومخدع شهريار، وهو فضاء فيزيائي مشخص، واقع خارج المسرح والأحداث التي تجري عليه، يتواجد فيه الاثنان في علاقة حميمية، لا يطأها احد، باستثناء (دنيا زاد) كجزء حيوي من خطة شهرزاد لاستمرارها في إكمال سرد حكايتها في الليلة التالية. هذا بالنسبة الى مسرحية الاطار التي ضمت في حوزتها ثلاث حكايات، تنتقل الباحثة الى الحكايات الثلاث وتبدأ بالحكاية الاولى.

(أ) حكاية (علي بابا والأربعين حرامي).

المعالجة الاخراجية :

يتميز العرض باسلوب الطابع الحركي والديناميكي، تميزت هذه الحكاية باسلوب الرقص الذي شكل قوام الممثل وفرض عليه الرشاقة والحركة المتوازنة. كان طابع المسرحية هو طابع مستمد من مسرح الكابوكي، حيث الحركة المؤداة بأسلوب الرقص يشكل قوام أداء الممثل ويفرض عليه رشاقة وتناسقا حركيا.

ويتضح في مشاهد الحكاية الى جانب الاداء الراقص، رقص تعبيري في مشاهد الاربعين حرامي وهم يمتطون جيادهم، او يدخلون المسرح و يخرجون منه كما في الصورة (١٩). وقد جرى تصميم المشاهد بأسلوب الكابوكي في الحركة التي تصاحبها الموسيقى الحية في جميع مشاهد الحكاية. فالتمثيل الصامت، وتطويع الاشارات تطويعا دقيقا ومدروسا، كجزء اساس من حركة الممثل، اعطت لأجزاء الحكاية، بهجة وحققت جمالية العرض.

ان المخرج استمد من الكابوكي تقنية استخدام الوقفات والفواصل، مما يسمى في مسرح كابوكي بـ (الوقفات والسكتات) في (علي بابا) وهذه احدى التقنيات الشهيرة في الكابوكي، التي تظهر بجلاء في التكوين المسرحي المتمثل بدخول وخروج الحرامية ورئيس العصابة الكهف كما في الصورة (١٩). وكذلك في مشهد الوليمة الأخيرة كما في الصورة (١٧)، حيث يتم فيه كشف شخصية رئيس اللصوص ورجاله المتآمرين كما في الصورة (٢٠). ان هذه الوقفات تشكل محطة إنتقال من الأداء التمثيلي الى السرد والرواية.

الموسيقى لعبت دورا مهما في مثل هذه المشاهد وذلك في تحديد حركة الممثل والتوقيت المطلوب في أدائه. فهي تدخل في صلب التكوينات المسرحية.وإذا أخذنا بقاعدة ضرورة الصورة الجمالية في المشهدية الكابوكية، فإن مشاهد (علي بابا) تنطبق عليها هذه القاعدة الكابوكية مشهدا بعد مشهد، فلو استقطعت اي حركة من الحكاية كصورة مستقلة لكانت صورة جذابة مفعمة بالجمال.والتكوينات البصرية أخذت مكان الصدارة في العرض على ما نطقت به من شفافية وجمال وتعبير فاشتغلت في مجالات عدة منها : فقد قدم (جاف) المنظر بأفضل ما يمكن تقديمه أذ تعامل مع المفردات المنظرية بشكل تخاطب عين المتلقي ومخيلته، فكانت هناك شجرة على شكل خط عمودي كانت في يسار المسرح أستخدمها الممثل لتحقق تكويناً جمالياً ودلالياً منها كما في الصورة (١٢) فقد دلت على امتداد عقلية (علي بابا) في الحياة ودلت على (الصلابة والقوة) وساعدت الممثل في مراقبة العصابة يلاحظ التوازن الموجود في هذا المشهد من خلال الشجرة من جانب الكهف في الجانب الاخر. التكوين أفرز جماليات ألإضاءة المسرحية، إذ لعبت دوراً بارزاً في تشكيل الكهف من خلال الستائر المتحركة والاضاءة وألوانها التي خدعت عين المتلقي وكأنها كهف في الواقع كما في الشكل (١٥) يتضح أسلوب البنائية عند (الجاف) في المنظراذ كان متكوناً من سلم وعواميد مخروطية دلت على البساطة كما في الصورة (١٤،١٨،٢٠) أما الستائر والجدران المتحركة في المسرحية فتؤدي وظيفة مهمة، فهي تجسد الكهف وفي الوقت نفسه تجسد جوا شاعريا خلابا. ان تصميم المصممة (ايفون اريكسون) للكهف عن طريق ستائر بنية اللون وبمساعدة الإضاءة جاءت موفقة.

أن عملية فتح وإغلاق باب الكهف (الستائر) عند دخول وخروج اللصوص جسدت ونفذت بطريقة ناجحة وعملية، وقد ساهم إستخدام الجدران المتحركة لتجسد أسوار بغداد في خلفية المسرح ودلالتها المكان (بغداد). وقد وفقت مصممة السينوغرافيا في خلق توازن ديناميكي في التكوين العام

ملحوظ على المسرح، اذ تكون الشجرة الفارعة على اليسار، وهي الشجرة التي يتسلقها على بابا عند رؤيته عصابة اللصوص، وعلى اليمين يواجهها الكهف، اما في المشهد الخلفي فتتضح الجدارن التي تشكل بوابات بغداد، لتتحرك لاحقا لتشكل تكوينا مسرحيا في مشاهد المدينة التي جسدت الاضاءة المشاهد ومنحت العرض لغة بصرية استطاعت أن تشد المتلقي بغض النظر عن التباين الثقافي والاجتماعي وكان التكوين جليا واضحا وآسرافي نفس الوقت، بحيث يستقبله المتلقي بيسر فيستوعبه عقلا ومشاعرا. وما حققته الإضاءة بدورها ا في التكوينات البصرية كما في الصورة (١٢) حيث المسرح معتم ومن خلال البقعة الضوئية استطاعت الحكواتية أن تسرد الحكاية قبل وقوع أحداثها كما في الصورة (٧). وفي مشهد الرقصات الشرقية شاركت الإضاءة الراقصين في المشهد وحققت اروع التكوينات التي دلت على (المرح، السعادة، الغنى).كما في الصورة (١٧) فقد صممت الازياء والاكسسوار لتناسب الشكل المسرحي للحكاية مع التأكيد على وظيفتها النفعية كأداة على المسرح، فتظهر جماليات الازياء و(الاكسسوارات) في طبيعتها التشكيلية ودقة اختيارها لتؤدي وظيفتها المسرحية. ان اللون السائد في (علي بابا) هو اللون البرتقالي، الى جانب الالوان الزاهية التي تزخرف مشاهد المسرحية، وكما في الكابوكي تؤدي الازياء في (علي بابا) دورا مهما تتمثل في إمتاع المشاهد بألوانها الزاهية وبوظيفتها المسرحية في التجسيد الظاهري للشخصية المسرحية كما في الصورة (١٤،١٦).

يبدو ان المصممة (ايريكسون) اعتمدت على القماش واستخدامه كوسيلة مسرحية في التجسيد بدرجة كبيرة.كما في الصورة (١٦) وفي مشاهد الكهف من الداخل وتصوير ما فيها من كنوز- يتم تجسيد كل ذللك عن طريق عباءات الممثلين التي ينزعها الممثلون لكي يجسدوا بوساطتها كنوزا واموالا طائلة بالوانها الذهبية والفضية كما في الصورة (١٣) و(الأكسسوارات) هي الأخرى تؤدي وظيفة مسرحية، بطابعها المضخم والمبالغ فيه، ولعل أهم مثال على هذا، جثة (قاسم) أخ (علي بابا)، اذ تم تنفيذها على شكل دمية كبيرة من القماش كما في الصورة (١٨). وتتجلى وظيفتها المسرحية بطابع كروتيسك في مشهد تمزيق الجثة من قبل اللصوص ورميها الى خارج الكهف قطعة فقطعة. ولعل استخدام الميزان الذي تستعيره زوجة (على بابا) من زوجة (قاسم) هو مثال آخر لمسرحة (الاكسسوار) واستخدامه إستخداماً غائياً بحتاً.

ان مسرحة عناصر التكوين المسرحي في (علي بابا) تتعدى الازياء والاكسسوار الى المكياج والاقنعة التي تلعب دورا فعالا في التحول من شخصية الى شخصية اخرى. وقد نفذت بطريقة مسرحية مؤثرة، حيث وضع القناع من الخلف ليمثل الممثل شخصية أخرى عند الاستدارة كما في الصورة (١٩). وفي مشاهد رئيس العصابة تتحول الشخصية الى الرواي بمجرد نزع شاربه واستخدامة كوسيلة سرد او كاكسسوار ليدل على شخصية الراوي. إذن توافقت الازياء في تقديم الفكرة والزمن الذي عاشت به الحكاية. وتستمر أحداث الحكاية مع الملك (شهريار) في الصباح الباكر حين يطلب من الحراس أن يعدموا (شهرازاد) ويعد هذا المشهد نبضا لأحداث قصة الأطار ويتضح ذلك في الصورة (٨) تعتبر من أفضل التكوينات الموجودة في المسرحية. لعبت الازياء دورها في تقديم الأجمل وساهم (الأكسسوار) السيف ليشكل صورة مكملة ليحقق تكويناً جمالياً له دلالات مثل القوة والعظمة والظلم عند الملك (شهريار) والضعف، الاستبداد ،الخوف عند (شهرزاد) هذا التكوين أستطاع أن يفصل بين المسرحيتين في صور فنية آسرة وأن يبرز دلالاتها في فضاء العرض المسرحي .

(ب) حكاية المتسول الصغير

المعالجة الأخراجية :

أتسمت المعالجة الإخراجية لهذه الحكاية بسمتين واضحتين أولاً : التكوين البنائي من حيث السينيوغرافيا، ثانياً :التعامل مع الفضاء المسرحي الى درجة يمكن فيها القول بأن هذا الجزء من العرض أكثر الأجزاء بنائية .

المنظر في هذه المسرحية قائم على أسلوب بنائي وُظف من خلال الهيكل او البنيان التجريدي الذي يتم استخدامه وتوظيفه من قبل الممثلين، فمعظم مشاهد المسرحية، منزل الخياط، منزل الطبيب، مخزن الحاجب للأطعمة، السجن، ساحة المدينة ومقصلة الإعدام، والأحداث المصاحبة تدور داخل وخارج هذا البنيان. كما في الصور (٢٣، ٢٥ ،٢٤ ،٢٧) جسّد المنظر الهيكلي وبتنسيق مع التشكيل الحركي وبمساعدة الأزياء تكوينات على شكل صور يستمتع بها المتلقي وهو يشاهد احداث القصة. تلك التكوينات حققت جمالية بنائية وحملت مستويات متعددة منها الكوميديا، السرعة، الضحك. اسلوب توزيع الممثلين على خشبة المسرح والحركة المستمرة في المسرح جعلت التكوينات تعبر عن الافكار ومعاني عميقة كما في الصورة (٢٣،٢٧) وما ان تنتهي الحكاية نهاية سعيدة حتي يزاح البنيان (الهياكل الكبيرة) من المسرح ويظهر للمتلقي أنه أمام مساحة فارغة تنتظر احداث الحكاية القادمة... أما التشكيلات الحركية والتكوينات فبرزت في تشكيلات المجاميع، فقد جاءت على شكل أنساق مختلفه منسجمة مع الطابع البنائي للسينيوغرافيا كما في الصورة (٢٧). فتم توزيع المشاهد على البناء السينوغرافي، في الاعلى وفي الاسفل، وبصورة متواصلة مدة عرض الحكاية كما في الصورة (٢٣). إعتماد المخرج على التجزئة والتقطيع القائم على تقنية المونتاج، تعود بمعطيات البنائية لدى مبدعها الأول المخرج الروسي (ميرهولد)، وبمقارنة الأسلوب البنائي لهذا الجزء من ألف ليلة وليلة مع صور لسينيوغرافيا مسرحية (الغابة) لـ (استروفسكي)، يتضح ان المخرج استلهم من بنائية (ميرهولد) وتأثر بها بصورة مباشرة. فيما يخص الأزياء والألوان كان اللون الأخضر هو السائد في مسرحية المتسول الصغير بشكل عام. فاللون الأخضر بمختلف تدرجاته يطغى على السينوغرافيا وأزياء الممثلين، وقد اختارت المصممة (اريكسون) اللون الاخضر للتأكيد على أهمية هذا اللون الباعث للدلالات منها التفاؤل، المرح، الكوميديا. كما في الصورة (٢٥، ٢١ ،٢٢) أما دور (الأكسسوار) فله أهمية بطابعه الكروتيسك متمثلا بالسمكة التي يبتلعها المتسول وكذلك هيكله العظمي الذي يفلح الطبيب من سحبه من فم المتسول. ان الاكسسوار في حكاية المتسول يؤدي وظيفة مجازية شرطية، وفي الوقت نفسه نفذت بأسلوب مسرحي مبالغ فيه، دون التقييد بالواقعية او نقله ونسخه كصورة مطابقة للواقع. فيتمثل في المسرحية الطابع الكوميدي الشعبي للحكاية وطريقة معالجة المخرج لها. فـ(جاف) يقدم رؤية شعبية للكوميديا، أوملهاة شعبية تستمد الكثير من صفاتها من فنون وتقنيات الملهاة الفنية الشعبية (كوميديا ديل آرتي) فإن كانت تقنيات مسرح الكابوكي طاغية وبارزة في مسرحية (علي بابا)، فنمطية الاشخاص والأحداث والمواقف التي يتعرضون لها وإعتماد الممثلين على الإرتجال كأسلوب في الأداء تمنح الحكاية طابعا قريبا من اسلوب الكوميديا (ديل آرتي) ولكن بأسلوب شرقي كما في الصورة(٢١). تتبع التكوينات في هذه المسرحية إيقاعاً سريعاً ينسجم مع سرعة تتابع المشاهد المقتضبة في المسرحية، فالبناء الدرامي للحكاية قائم على نسق الوحدات القصيرة (ابيسود) وعليه فإن الايقاع المحكم لتتابع الافعال والاحداث يعكس حيوية وديناميه المشاهد واداء

الممثلين.ان سلسلة التكوينات المسرحية وتشكيلات الممثلين في إيقاع مضبوط ومدروس لهذه ميزة في حكاية المتسول الصغير .

(ج) حكاية الاختين الحاسدتين والاخت الطيبة.

المعالجة الإخراجية :

أتسمت التكوينات المسرحية الموجودة في الحكاية بالطابع المجازي (الشرطي) واستخدام الأسلبة التي تتجلى واضحة في الرؤية الرمزية للمخرج (فاضل جاف). فالمعالجة الشاعرية واسلوب الكروتيسك الناعم يبدو واضحا في معظم مشاهد الحكاية، فعلى سبيل المثال وليس الحصر، مشاهد منزل الفتيات الثلاث الصورة (٣١)، منزل النهر بلونه الأزرق في الصورة (٣٠)، والطائر الأزرق في الصورة (٣٦)، اقنعة مشاهد الطفل الرضيع كما في صورة (٣٠)، القفص الذي يرمز الى السجن الذي تقبع فيه الملكة، مشاهد البشر الذين تحولوا إلى صخور، كلها تحمل دلالات مجازية إيحائية نابعة من الاستخدام الدقيق والموحي كرموز عميقة للحالات البشرية والتي حققت تكوينات مرئية دون استخدام اللغة المنطوقة .

التكوينات في الحكاية دخلت في عدة مجالات وحققت من خلالها أشكال منوعة من التكوينات التشكيلية التي كانت توحي بدلالات ومعاني، سيطرة اللون في هذه الحكاية كان طاغياً، اذ لعبت دوراً كروتسكياً بدمجه مع التشكيل الحركي والمناظر واصبح يعبر عن فكرة المسرحية ويفصح عنها، فقد ساد اللون الازرق هذه الحكاية، مما اكسبها دلالة بطابعها الشاعري طوال سرد وتجسيد الحكاية كما في الصورة (٣٤، ٣٧)، وللتكوينات البصرية وجماليتها دلالات رمزية عميقة. ان الحكاية نفسها تفرض مفردات شعرية ورمزية تم تجسيدها وتوظيفها بصورة واضحة ومعبرة، مثل الطائر الأزرق كما في الصورة (٣٦) والشجرة السحرية والنافورة الفضية. الجانب المنظري واضح وبسيط لكن له تكوينات غنية ومليئة بالرموز ومرتكزة بدلالات، بدءاً من قطعة قماش محورة على شكل بيت بمساعدة العصا تمثلت ببيت الفتيات اللواتي ينظرن من خلال المنافذ الثلاث كما في الصورة (٣١) استطاع التكوين بما امتاز من جمالية في ابراز الفتيات من خلال النافذات وهذا التكوين دل على معاني منها (القدر، التفاؤل، الامنية). وكذلك بالنسبة الى الاعمدة الخلفية الاربعة التي نفذت بدقة وبتقنيات بسيطة، اذ تؤدي دورا سينوغرفيا مهما في تجسيد تكوينات جمالية في مشاهد الحكاية كما في الصورة (٣٠) ودلالاتها، فتارة تجسد البلاط، وتارة الغابة، وتارة الساحة العامة واخرى منزل الحاجب. أما التشكيلات الحركية التي ارتبطت بوضعيات اجسام الممثلين منها ما اتخذ خطوطاً مستقيمة متقطعة كما في الصورة (٣٧) اذ حققت تكويناً مثيراً وكانت تدل على (القوة، العظمة، القرار). وأحياناً يتشكل التكوين على شكل خط مستقيم أفقي كما في الصورة (٢٩) وبتنسيقها مع البقعة الضوئية الساحرة شكلت تكويناً جمالياً يدل على (الانتصار، الفرح، الإبتهاج).

وفي الصورة (٢٨) تتضح اشتغال (جاف) في كيفية توزيع الممثلين على مستويات مختلفة علماً بأن الشخصيات كلها محصورة في منظر المخدع، وقد ساعدت الأزياء على إتمام الصورة المسرحية وتقديمها للمتلقي في تكوينات بصـــرية رشيقة تحمل دلالات البراءة والفرح و توق الانسان الى السعادة.

أما في الصورة (٣٢) فقد اتخذ التكوين شكل المربع وبمساعدة الإضاءة والأزياء الرقيقة تكامل التكوين واصبح يحاور اللغة المرئية وفيها دل التكوين على (السعادة، الفرحة)عند الملك والملكة و(الحسد ، الغضب، الشر) عند الأختين الحاسدتين .

في الصورة (٣٤، ٣٣) يتخذ الوضعية شكل المثلث وفيها يتضح التكوين المتصف بالجمال وهو يحمل خاصية التوازن مع بقية الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح مما يدلل هذا التكوين على (الأمل، العزيمة، حب الأب).

الوضعية في الصورة (٣٥) من أجمل الوضعيات التي كانت على شكل خطوط أفقية وبمساعدة (إكسسوار) العصا تميز التكوين بسمة جمالية وكان له دلالات (البحث، معرفة الحقيقة، المحاولة، القوة)، اذ ان (الاكسسوارات) تحمل في مجملها دلالات بالإضافة الى دورها الفعلي او الواقعي، وتتجسد تلك الدلالات في عشاء الملك، المتمثل بلحم الضأن واللآلئ، ومقلاة الطباخ. والفضاء المسرحي الخالي بلونه الازرق و السماء المزدانة بالنجوم المتلألئة والاعمدة المضيئة بالالوان المتعاقبة حسب نوع المشهد في خلفية المسرح كل ذلك خلق جوا شاعريا ورمزيا في آن واحد كما في صورة (٣٠).

مما يلاحظ في التكوين المسرحي التأكيد على أهمية البلاستيكا بشقيها بحسب تصنيف ميرهولد للبلاستيكا : المطابقة للكلمات وغير المطابقة للكلمات. وان تقنيات البيوميكانيك في هذه الحكاية تم استخدامها في الفضاء الخالي طوال تمثيل القصة دون اللجوء الى استخدام التكوين البنائي كما هو الحال في الأجزاء الأخرى للمسرحية. لذا فإن التكوينات تعتمد في هذه الحكاية أولا وأخيرا على أداء الممثلين و التأكيد على دور أهمية علاقاتهم الجسدية بمساندة مفردات بسيطة في الديكور والأثاث موظفة بشكل دقيق، كعرش الملك و مخدع الملكة، والستارة الخليفة التي تجسد النهر الازرق، في إطار تلك التكوينات كما في الصور(٥).

تتصف حكاية الأختين الحاسدتين بالانسيابية وكأنها لا نهاية لها، ولا يحس المتلقي بدخوله في حكاية الختام، بل ويبدو وكأن حكاية الختام جزء مكمل لحكاية الاختين كما في الصورة (٢٩) وهذا التكوين دل على (الفرحة، العودة ولمّ الشمل) بأجوائها الشاعرية الزرقاء. وفي المشهد الختامي تسحب الاعمدة الأربعة الى الاعلى، ليكون الفضاء المسرحي الخالي فضاء احتفاليا لاجواء ألف ليلة وليلة يتوسطه عرش الملك أو مخدعه وكأنه كتاب يضم شخصيات حكايات ألف ليلة وليلة بألوانها الزاهية وبتكويناتها الدينامية الراقصة كما في الصورة (٢٨).

مجتمع البحث

ببلوغرافيا العروض المقدمة للمخرجين العراقيين المعاصرين خلال الفترة ما بين

(١٩٩٥ – ٢٠٠٥)

الرقم	اسم العرض	سنة التقديم	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج
١	عطيل في المطبخ	١٩٩٥	وليم شكسبير	سامي عبد الحميد
٢	ماكبث عربة الموت	١٩٩٧	مثال غازي	أسامة السلطان
٣	بيت الاحزان	١٩٩٧	عواطف نعيم	عواطف نعيم
٤	اب للبيع او للاجار	١٩٩٧	قاسم محمد	قاسم محمد
٥	مطر ابيض + مطر اسود	١٩٩٧	مثال غازي	سنان العزاوي
٦	العباءة	١٩٩٧	يوسف الصائغ و فلاح شاكر	فلاح شاكر
٧	خلود كلكامش	١٩٩٧	عادل عبدالله	عقيل مهدي
٨	السحب ترنو الي	١٩٩٧	عواطف نعيم	كاظم نصار
٩	خمسة أصوات	١٩٩٧	عبد الوهاب عبد الرحمن	محمود أبو العباس
١٠	يا طيور	١٩٩٧	عواطف نعيم	عواطف نعيم
١١	مملكة الاغتراب	١٩٩٧	فلاح شاكر	جواد الحسب
١٢	مكبث عربة للموت	١٩٩٧	مثال غازي	أسامه سلطان
١٣	اعتذر أستاذي لم اقصد ذلك	١٩٩٨	عواطف نعيم	هيثم عبد الرزاق
١٤	لقمة الزقوم	١٩٩٨	وليد اخلاصي	حسين علي هارف
١٥	طلقة أخرى في بيت برنادا ألبا	١٩٩٨	عباس النوري	جواد الأسدي
١٦	مكبث	١٩٩٩	شكسبير	صلاح القصب
١٧	سيدرا	١٩٩٩	خزعل الماجدي	فاضل خليل
١٨	عشاق في المصيدة	١٩٩٩	محسن العزاوي	محسن العزاوي
١٩	ليس الا	١٩٩٩	عادل كاظم	عادل كاظم
٢٠	حياة ... حياة	١٩٩٩	غنام غنام	سنان العزاوي
٢١	الرجال الجوف	١٩٩٩	عادل كاظم	غانم حميد
٢٢	الجنة تفتح ابوابها متأخرا	٢٠٠٠	فلاح شاكر	محسن العلي

الرقم	اسم العرض	سنة التقديم	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج
٢٣	مسافر زاده الخيال	٢٠٠٠	عواطف نعيم	عزيز خيون
٢٤	رغيف على وجه الماء	٢٠٠٠	عزيز عبد الصاحب	وجدي العاني
٢٥	نشيد الصعاليك	٢٠٠٠	عبد الكريم الجراح	عبد الكريم الجراح
٢٦	شاهدة على قبر مفتوح	٢٠٠٠	محمود ابو العباس	محمد جبر رفاعي
٢٧	الأرملة السوداء	٢٠٠١	دفع الله حامد	حاتم محمد علي
٢٨	انسو ياعالم	٢٠٠١	فاضل خليل	حاتم السيد
٢٩	الرحلة السعيدة	٢٠٠١		طارق العذاري
٣٠	ألف ليلة وليلة	٢٠٠١	دومانيك كوك	فاضل الجاف
٣١	كاروك	٢٠٠١	عبد الكريم العامري	حميد صابر
٣٢	العلبة الحجرية	٢٠٠١	محي الدين زنكنة	فتحي زين العابدين
٣٣	الكرسي الأخير	٢٠٠١	محمد السعيد محسن	أحمد حسن موسى
٣٤	البريد الجوي	٢٠٠١	صباح عطوان	عادل طاهر
٣٥	ماتبقى من طروادة	٢٠٠١	فاروق محمد	جواد الحسب
٣٦	انه يسكن رأسي	٢٠٠١	عبد الخالق كريم	اسامة السلطان
٣٧	فوك	٢٠٠١	عواطف نعيم	عزيز خيون
٣٨	رؤية أخيرة	٢٠٠٢	جمال ابو حمدان	وصفي الطويل
٣٩	الخادمات	٢٠٠٢	جان جينيه	قاسم ملكاوي
٤٠	زبيبة والملك	٢٠٠٢	اديب ناصر	سامي عبد الحميد
٤١	الهجرة إلى الحب	٢٠٠٢	فلاح ابراهيم	فلاح ابراهيم
٤٣	ليلة دفن الممثلة جيم	٢٠٠٢	جمال ابو حمدان	جلال جميل
٤٤	الأشباح	٢٠٠٥	ابسن	عادل كريم

الفصل الرابع

(النتائج ومناقشتها)

النتائج ومناقشتها

توصلت الباحثة من خلال تحليل العينة الى نتائج هي كالاتي :-

١- في عينة (١) مسرحية (سيدرا) أعتمد المخرج (فاضل خليل) على أسلوب الواقعية بخلق أجواء تتواءم مع الأسطورة و أراد أن يقرب الأسطورة من الحياة الواقعية عن طريق الأزياء، (الأكسسوارات)، اللون واصفاً الواقعية التاريخية وخصوصاً الأزياء التي تميزت بملمس خشن وكانت توحي بزمن الطوفان والحياة القاسية. وفي عينة (٢) مسرحية(مكبث) كان أسلوب المخرج (صلاح القصب) معاصراً استطاع فيه أن ينقل (مكبث) من عصر شكسبير الى الوقت الحالي، وقدمها مع أحدث التقنيات فجعلها توافق بين (مكبث) الماضي و(مكبث) الحاضر من ناحية الفكرة عن طريق استخدام التكوينات البصرية التي جسدت أفكار المخرج. وفي عينة (٣) مسرحية (الف ليلة وليلة) اختلف الاسلوب الإخراجي للمخرج (فاضل الجاف) من حكاية الى أخرى بحسب مضمون كل حكاية، وكان للتكوينات البصرية موقع الصدارة لتفسير المضمون كما أفرزت دلالة أن الفن وسيلة لحياة أفضل ووسيلة لمعالجة معاناتنا النفسية والعاطفية. استطاع (الجاف) أن يعبر عن تلك الآلام والمعاناة الانسانية بطريقة إخراجية شفافة تشد المتلقي، اذ تبلورت أفكارها على شكل تكوينات محققة جمالية إبداعية، وجعلها تختلف من حكاية الى أخرى حسب أسلوب الحكاية ومضمونها.

٢- ظهر في عينة (١) استخدام (فاضل خليل) العربة، عاموداً مغلفاً بالجنفاص، منصة، كعناصر منظرية ومن خلالها أبرزت تكوينات أسطورية لها دلالات ومعاني .وفي عينة (٢) استخدم (القصب) عناصر المنظر وكانت المركبة، الدراجات نارية، براميل النفط، المقصلة، السكلات ووظفها بالشكل التكويني لخدمة العرض. وفي عينة (٣) مسرحية (ألف ليلة وليلة) كان المنظر يختلف من حكاية الى أخرى بحسب أسلوب إخراج الحكاية، فالعناصر كانت رمزية وبنائية ذات قوة متفاعلة للتعبير عن الفكرة.

وظهر اختلاف المنظر والملحقات ليحقق كل مخرج رؤيته وفلسفته للعـرض وبـذلك اختلف التكوين باختلاف رؤية المخرج للواقع .

٣- اعتمد (الجاف) في عينة (٣) على الأعمدة الأربعة كعنصر للمنظر للايحاء بدلالة قصر الملك، وجعلها متحركة من حكاية الى أخرى أو من مشهد الى آخر هـذا يـدلل على منحه مجالاً لحرية السرد الحكائي والتداخل الحكائي باعتبار حكايات الثلاث فـي عرض واحد، وبذلك ظهرت تأثيرات (ميرهولد) في الشكل البنائي للمنظر وظهـرت تنويعات في توظيف المنظر بالأيحاءات من خلال التكوينات الحركيـة والمسـتويات باعطائه البنائية للشكل كما في منظر : البيت، السجن، العيادة. وهذه الأشكال تـوحي بغرائبية الحكاية، وتتسم مع الشكل الحكائي لألف ليلة وليلة. فأن الحركـة المسـتمرة للمنظر جعلته يتخذ أشكالاً بوصفها محركة للمخيلة. وفي عينة (٢) جعـل (القصـب) المركبة متحركة في الهواء الطلق وحركة الإضاءة بالتوجلايت للاشارة إلى البحث عن القاتل، بالإضافة الى تواجد براميل النفط المتدحرجة في العرض الذي شكل تكوينات مختلفة وأفرز معاني سياسية بحتة. فإذا كان المنظر فـي عينـة (٣) يعتمـد علـى الكروتسك في الشكل فانه في عينة (١) اعتمد على الواقعية باستخدام العربـة، وفـي عينة (٢) أعتمد على المضمون وليس الشكل، لأنه اتخذ الفكرة في المنظـر وكيفيـة تجسيدها من خلال التكوينات البصرية .

٤- ساهمت الإضاءة في خلق التكوينات البصرية ففي عينة (١) استخدم (فاضل خليل) العتمة للإيحاء باللا متناهي وشكل فضاء اللامحدود، الذي يتلاءم مع أجواء الأسطورة ويعطيها الهيبة والدهشة، فكان دور الإضاءة مميزاً من خلال أشتغالها علـى عامـل(التأكيد) في البقع الضوئية المسلطة على التكوينات المرئية. وفي عينة (٢) سـاهمت الإضاءة في تكوين جمالية للعرض باعطائها إيحاءات ومدلولات، فكانت تبحث عـن الاستقرار والعدالة في ظل عالم متلاطم، إذ أصبحت الإضاءة شفرة دفع المتلقي ليفكر في حل تلك الشفرات بمساعدة الإضاءة.أما في عينة (٣) فالإضاءة عنصر يدخل فـي صميم المعالجة الإخراجية، فالعتمة كانت خلفية للأعمدة التي تضاء بألوان متعددة ففي حكاية الأختين الحاسدتين والأخت الطيبة يطغى اللون الأزرق فيظهر مجال اشـتغال

التكوين على اللون ودوره في خلق التكوينات وابراز جمالياتها ودلالاتها فكانت السيادة للون الأزرق في عموم فضاء العرض ،وفي حكاية المتسول الصغير أظهرت الأضاءة حركة وضعيات الممثلين ودمجها مع المنظر داخل نظام العلاقات التشكيلية التي أظهرت ملامح الحركات التشكيلية المتتابعة التي تميزت بوحدة التكوين البنائي.

٥- الأزياء هي احدى المجالات التي اشتغل عليها التكوين ففي عينة (١) ظهر استخدام الزي بشكله الطرازي وبتنسيق مع العناصر الاخرى التي شكلت تكوينات كان لها دلالات توحي بالصلابة والقوة والايحاء بالعمق التأريخي للأحداث وتميزت بملمسها الخشن وألوانها الطينية التي توحي بزمن الطوفان وأبعاد تلك الحقبة التأريخية لذا كانت التكوينات تقترب من المتلقي وتساعده على فك الشفرات. وفي عينة (٢) أبتعد (القصب) عن الطرازية واستخدم الأزياء المعاصرة وبذلك حاول أن يعطي قراءة جديدة للنص، أي أنه يبحث في اللحظة الحاضرة ويجتهد في جعل المعنى غامضاً على الرغم من وضوح التكوينات. وفي عينة (٣) اختلفت الازياء باختلاف الحكايات ففي حكاية (علي بابا) اعتمد (الجاف) في جزء منها على الطرازية من خلال القبعة والمعطف، أما في الحكاية الثانية فقد اعتمد على وحدة الزي واللون بمعنى اختلف مع الطرازية واعتمد على تنظيم الزي بما يوحي بتكوينات العرض، فالأزياء ذات اللون الأخضر والقبعات الخضراء ساعدت على تشكيل تكوينات منسجمة مع المنظر بصياغات بنائية متنوعة، وهذا يعطي تأثيرات الشكل بوصفه يقود الى المضمون. إذن الأزياء هي القوة المسيطرة و النافذة لتحريك المضمون. وفي الحكاية الثالثة اعتمد الزي على الألوان الغامقة، فالشكل بالزي لم يكن معزولاً عن الإضاءة ولا عن الحركة، وانما حاول أن يكون بعيداً عن الطرازية، وهذا ساهم بتعميق فكرة خرق الطرازيات كما حدث في عينة (٢) .

٦- اشتغل التكوين في مجال (الأكسسوارات) كما هو واضح في عينة (١،٢،٣) بحسب حاجة العرض، إلا أن التوظيف اختلف من مخرج الى آخر، ففي عينة(٣) ظهر استخدام (الأكسسوارات) التي كانت مكملة للزي وأحياناً المنظر، وساهمت في تشكيل تكوينات مختلفة بتنوع تنسيقها واشتغالها مع بقية العناصر العرض، فجاءت في كل

حكاية بفكرة مختلفة عن الأخرى لكن دورها كان بارزاً في حكاية المتسول الصـــغير، لأن (الأكسسوارات) لعبت دوراً في بناء الحدث الدرامي قادته الى تشكيل تكوينـــات متنوعة مع التشكيل الحركي الذي أفرز جماليات ودلالات جسدت المضمون.وفي عينة (١) وظف (فاضل خليل) الأكسسوارات التي جـــاءت ملحقـــة بعنصـــري الازيـــاء والديكور التي جسدت فكرة المخرج لتحقيق الصـــورة المســـرحية وكيفيـــة إيصـــالها للمتلقي، فالأكسسوارات أبرزت دورها في التشكيل الحركي وأظهـــرت دلالات كـــــ (القوة، الإغواء، الاستيلاء).

٧- تنوعت فضاءات العروض، فمنها (المغلق، المفتوح) في العينة (١،٢،٣) واتضـــح في عينة (١) ضغط الفضاء على الابطال، فالفضاء المحـــيط دائـــم الزحـــف علـــى الشخصيات، والتكوينات كانت تشكل بروزاً ناتئاً من الفضاء، ولهذا هيمنـــت العتمـــة المحيطة على الفضاء، فكان الفضاء يوحي بالأسطورة والفراغات الواســـعة لتتحـــرك الشخصيات بحرية لتشكل تكوينات بصرية. وفي عينة (٢) كان العرض فـــي الهـــواء الطلق استناداً الى الرؤية الكونية للتكوين، إذ حدد (القصب) موقفه من البطل (مكبث) باعتباره قائماً في الوجود ومتسرباً في العالم، والتكوينات البصرية التي أفرزها الفضاء كانت تبحث عن الاستقرار في العالم، وبهذا تحققت جمالية الفكرة والمعنى للعـــرض. وفي عينة (٣) تعامل المخرج مع الفضاءات وجعلها مرآة تعكس فكرة الحكايات مـــن خلال الصور المسرحية التي لعبت دوراً كبيراً في الفضاء، ففي حكاية (علـــي بابـــا) أضفى عليها التنوع بتنوع الأحداث وحسب أشتغال التكوين مع عناصر العرض، وفي حكاية المتسول الصغير يعتمد أسلوب البنائية، وهذا يوضح مدى التأثير المباشر لمنهج (ميرهولد)، فالفضاء ملون بالأخضر والتكوينات البنائية التي حققت جمالية مميزة من خلال التوازن. أما في الحكاية الثالثة فكان الفضاء أكثر سحراً وقريباً مـــن الاجـــواء الأسطورية بحيث يخاطب عين المتلقي وينقل له شفرات ورموزاً، ويجعله في تفكيـــر دائم لحلها الشفرات عن طريق التكوينات ولغتها لتوصيل المعنى الفكري للموضوع .

الفصل الخامس

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

الإستنتاجات

١- تتحقق جمالية التكوين من خلال اشتغالها في مجالات عديدة: المناظر، الإضاءة، وضعيات الممثلين (التشكيل الحركي) والفضاءت وذلك عبر التنوع بالخطوط والأشكال والكتل والملمس والألوان والفضاءات وكذلك عبر عوامل التكوين :التأكيد والتتابع والإستقرار والتوازن والوحدة

٢- _يرتبط التشكيل الحركي بالتكوين سواء كان على شكل مجموعة أم على شكل ثنائي أم أنفرادي وهذا الإرتباط يتم عبر الخطوط المتنوعة سواء باستخدام المستويات أم بوضعيات الممثلين وطريقة تحريكهم بوصفهم كتل بشرية تتميز بطواعية الحركة .

٣- إن التنوع بالفضاءات واختلافها جاء باختلاف رؤية المخرج للواقع وصيغة التعبير عنه، يدخل الفضاء في صلب التكوينات ويعبر عن المضمون عبر منظومة علاقات عناصر العرض.

٤- إن معظم المخرجين المعاصرين، اعتمدوا على اللغة البصرية بكل عناصرها التعبيرية ، أكثر من اعطائهم الأولوية النص، أي أصبحت هناك قراءات جديدة ومعاصرة للنص وصياغته باللغة المرئية التي تخاطب عين المتلقي من خلال أبراز التكوينات البصرية وتشكيلاتها المتنوعة لتحقيق جمالياتها ودلالاتها في العرض المسرحي .

٥- استخدمت الأكسسوارات بحسب حاجة العرض والتعبير الدرامي مما يوحي بالشخصيات والأحداث والجو العام للعرض .

٦- أفرزت التكوينات البصرية شفرات ورموزاً ودلالات، ليتفاعل معها المتلقي ويحاول فكها عن طريق تحريك مخيلته،والربط بين الماضي والحاضر واستنتاج أفكار المخرج.

٧- اللون والضوء قيمة جمالية فاعلة ومؤثرة في العرض المسرحي يرتبط بالتكوين ويغير معناه بحسب درجة اللون والبقعة الضوئية وتفاعلها مع الديكور والأزياء والممثلين محققاً تكوينات بصرية.

٨- تأكيد البديل الموضوعي للفكرة من خلال المنظر المسرحي المشحون بالمعاني والدلالات الصادرة من التكوينات البصرية.

٩- الاضاءة في العينة تؤدي وظائف مزدوجة في الرؤية وتجسيد الشكل وتحريك بالتكوينات البصرية وصولاً الى ما هو جمالي ودلالي .

التوصيات

١- توصي الباحثة بتشديد الاهتمام بعنصر التكوين في مادة الاخراج التي تدرس في المراحل المختلفة في كليات والمعاهد الفنون الجميلة في قسم الفنون المسرحية وذلك لتطوير ملكات الاخراج وتعميق الحس الجمالي في التكوين .

٢- اقامة حلقات نقاشية (سيمنار) حول عروض المهرجانات المسرحية الدولية والعربية والقطرية في محاولةٍ للكشف المستمر عن جماليات التكوين في العرض المسرحي من قبل المخرجين والنقاد واعضاء الوفود المشاركة.

المقترحات

تقترح الباحثة الدراسات الاتية :-

١- جماليات الإضاءة في العرض المسرحي .
٢-اشكالية الحركة وتأثيرها على التكوين في العرض المسرحي .
٣-توظيف الأزياء في العرض المسرحي .

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: الكتب

١. أرتو، أنطونين. المسرح وقرينه، تر سامية احمد، دار النهضة العربية، القاهرة: ١٩٧٥.
٢. أرسطوطاليس .فن الشعر .تر أبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة : ١٩٨٢.
٣. أردش، سعد .المخرج في المسرح المعاصر ،سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، مطابع اليقظة، الكويت :١٩٧٩.
٤. ـــــــ ، ـــــــ .معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني ، د.م. ١٩٨٥.
٥. أستون إلين ،جورج سافونا. المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، أكاديمية الفنون وحدة الأصدارات (١٣) ، مطابع المجلس الاعلى للآثار ، القاهرة:١٩٩٦ .
٦. أسلن، مارتن. تشريح الدراما ، تر يوسف عبد المسيح، منشورات مكتبة النهضة، بغداد:١٩٨٤.
٧. أصلان، أوديت. فن المسرح ،تر سامية احمد أسعد،ج٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة : ١٩٧٠.
٨. أفنز، جيمز رووز. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ،تر أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة و للنشر ، بغداد: ٢٠٠٧.
٩. ألياس، ماري ، حنان قصب. المعجم المسرحي ، ط٢، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت :٢٠٠٦.
١٠. أوكسنفورد،لين. تصميم الحركة، تر سامي عبد الحميد،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد : ١٩٨١.
١١. اوين، فردريك. برتولت بريخت، حياته، فنه، وعصره، تر ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، ط٢، بيروت: ١٩٨٣.
١٢. إيفانز، جيمس روس . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بروك ، ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري،د.م. د.ت.
١٣. إينز، كريستوفر.المسرح الطليعي، تر سامح فكري ،مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة: ١٩٩٤.
١٤. باربا، أيوجيبينو. مسيرة المعاكسين، تر قاسم البياتلي، دار الكنوز الأدبية، بيروت : ١٩٩٥.
١٥. باورز ، فوبيون .المسرح في الشرق (دراسة في الرقص والمسرح في آسيا) .تر احمد رضا، مراجعة محمود خليل، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة : ٢٠٠٠.
١٦. البشتاوي، يحيى. المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد:٢٠٠٤.
١٧. ـــــــ ، ـــــــ. بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد: ٢٠٠٤
١٨. بروك، بيتر. المكان الخالي، تر سامي عبد الحميد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد: ١٩٨٣ .
١٩. بريخت، برتولد. نظرية المسرح الملحمي ، عالم المعرفة، بيروت : د.ت.
٢٠. بوبوف، آلكسي . التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر شريف شاكر ،وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، دمشق : ١٩٧٦.
٢١. بيرجر، بيتر. نظرية المسرح الطليعي، تر سحر خراج، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة : ٢٠٠٠.
٢٢. بيري ، أ.ج.براد ، ر.ب.هوارد. حرفية المسرح ، تر رأفت أخنوخ الدويري ، دار الثقافة العربية للطباعة ،الرمالشة عابدين : ١٩٦٢.
٢٣. بيسك، ليتز.الممثل وجسده، تر الحسين علي يحيى، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة :١٩٩٦.

٢٤. بينتلي، أريك . نظرية المسرح الحديث ،تر يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الأعلام ، بغداد: ١٩٧٥.
٢٥. تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ج٢ ،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد : ١٩٩١
٢٦. تشيني، تشلدون. تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة، تر. دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة: د.ت.
٢٧. التكريتي ، جميل نصيف.قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد ،١٩٨٥ .
٢٨. الجاف، فاضل. المسرح السويدي المعاصر (أفكار وآراء نقدية)،ط٢، دار ئاراس للطباعة والنشر، اربيل: ٢٠٠٦.
٢٩. ـــــــ ، ـــــــ . فيزياء الجسد ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة :٢٠٠٦ .
٣٠. جالاوي، ماريان .دور المخرج في المسرح ، تر لويس بقطر،مراجعة عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،القاهرة: ١٩٧٠.
٣١. جروتوفسكى، جيرزى .نحو المسرح الفقير، تر سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة : ١٩٩٩.
٣٢. ـــــــــ ، ـــــــ. نحو المسرح الفقير، تر كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر: بغداد، ١٩٨٢.
٣٣. جوردون،هايز. التمثيل والأداء المسرحي ، تر محمد السيد ،مراجعة أمين حسين الرباط ،ط٢ ، مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة : ١٩٩٩.
٣٤. الجوخدار، محمد سعيد . مبادئ التمثيل والأخراج ، دار الفكر، د.ت
٣٥. حمادة ، أبراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، القاهرة : ١٩٧١.
٣٦. دسوقي، عبد الرحمن. الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دارالحريري للطباعة د.م،٢٠٠٥.
٣٧. دين، آلكسندر. أسس الأخراج المسرحي.تر سعدية غنيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٨٢.
٣٨. ديور، إدوين. فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج١، تر مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، تقديم : سامي صلاح ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة :١٩٩٨
٣٩. ديور، إدوين.فن التمثيل الأفاق والأعماق، ج٢، تر مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، تقديم سامي صلاح ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة :١٩٩٨.
٤٠. ديور، إدوين ، فن التمثيل الأفاق و الأعماق،ج٢ ، تر مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، تقديم : سامي صلاح ، مطابع المجلس الأعلى للآثار،القاهرة : د.ت.
٤١. دوفينو، جان. فضاءات العرض المسرحي،تر حمادة ابراهيم،مطابع المجلس الأعلى للاثار، القاهرة:١٩٧٧.
٤٢. رشيد، عدنان. مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت : ١٩٨٨.
٤٣. رشدي، رشاد. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.
٤٤. زوخر، بيرند. سحرة المسرح، تر حامد أحمد غانم، أكاديمية الفنون وحدة الأصدارات مسرح (٢٠) مطابع المجلس الاعلى للآثار، القاهرة: د.ت.
٤٥. زوندي، بيتر. نظرية الدراما الحديثة ، تر أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة والأرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧ .
٤٦. سانتيانا ، جورج. الإحساس بالجمال ، تر محمد مصطفى بدوي ، دار الانجلو المصرية ، القاهرة : ١٩٦٦.
٤٧. ستانسلافسكي، ك. حياتي في الفن، ج١، تر دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة: ٢٠٠٤.
٤٨. ـــــــ ، ـــــــ. حياتي في الفن، ج٢، تر دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية،القاهرة: ٢٠٠٤.
٤٩. ـــــ ، ـــــ اعداد الممثل، تر محمد زكي العشاوي ،مراجعة درينى خشبة ، دار النهضة العربية، بيروت : ١٩٨١.

٥٠. سخسوخ، أحمد. برت بريشت، تقديم مدكور ثابت، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة:٢٠٠٦ .
٥١. ـــــ ، ـــــ. أتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة : ٢٠٠٧ .
٥٢. سرحان، سمير . تجارب جديدة في الفن المسرحي ، دار المعرفة ،١٩٧٠.
٥٣. ـــــ ، ـــــ . مبادئ علم الدراما ، هلا للنشر والتوزيع ،الجيزة: ٢٠٠٠.
٥٤. سلام، هاني أبو الحسن. جماليات الأخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية : ٢٠٠٧.
٥٥. سيرو، جنيف، تاريخ المسرح الحديث، تر بدر الدين قاسم، مطبعة دمشق، دمشق: ١٩٧٤.
٥٦. شكير، عبد المجيد. الجمالية المسرحية ، دار الطليعة الجديدة ،دمشق، ٢٠٠٥ .
٥٧. الشرقاوي، جلال. الأسس في فن التمثيل وفن الأخراج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة: ٢٠٠٢ .
٥٨. الشمري، شغاف خيون. سايكولوجيا الإبداع الفني في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي ،اربد : ٢٠٠٩.
٥٩. صليبا ، جميل. المعجم الفلسفي ، ج١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : ١٩٨٢ .
٦٠. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة : ١٩٨٥.
٦١. ـــــ ، ـــــ . تيارات المسرحية معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة: ١٩٩٧ .
٦٢. عبد الوهاب، شكري. تاريخ وتطورالعمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشروالتوزيع، الاسكندرية : ٢٠٠٧ .
٦٣. ـــــ ، ـــــ . النص المسرحي(دراسة تحليلية والأصول)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية :٢٠٠٦.
٦٤. ـــــ ، ـــــ . الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية د.ت.
٦٥. ـــــ ، ـــــ .التصميم الضوئي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية :٢٠٠٧.
٦٦. عبد الحميد ، سامي. نحو المسرح الحي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : ٢٠٠٦ .
٦٧. ـــــ ، ـــــ. **ابتكارات المسرحين في القرن العشرين، منشورات خاصة غير منشورة،بغداد: د.ت.**
٦٨. عبد الحفيظ ، محمد .دراسات في علم الجمال، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية: ٢٠٠٤.
٦٩. عثمان، عبد المعطي عثمان.عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.م.١٩٩٦ .
٧٠. عبو ، فرج ، علم عناصر الفن ، ج١، دار دلفين للنشر ، ميلانو : ١٩٨٢.
٧١. ـــــ ، ـــــ ، علم عناصر الفن ، ج٢، دار دلفين للنشر ، ميلانو : ١٩٨٢.
٧٢. عثمان، صلاح. الواقعية اللونية (قراءة في ماهية اللون وسبل الوعي به)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية : ٢٠٠٦.
٧٣. العشماوي، محمد زكي. المسرح أصوله وأتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية،بيروت: د.ت.
٧٤. ـــــ ، ـــــ . فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت: د.ت.
٧٥. العذاري، طارق. حرفية الأخراج المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد : ٢٠٠٩.
٧٦. **عيد، كمال. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، تر إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية: ٢٠٠٦ .**
٧٧. علي، محمد حامد . الإضاءة المسرحية ،مطبعة الشعب ، بغداد :١٩٧٥.

٧٨. علوش،سعيد .معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت: ١٩٨٥ .
٧٩. عدد من مؤلفين. سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية) ، تر وتقديم أدمير كورية، وزارة الثقافة ، دمشق : ١٩٩٧.
٨٠. غالب، رضا . الممثل والدور الممسرحي ،أكاديمية فنون الجميلة ، القاهرة :د.ت .
٨١. غاسنر، جون وإدوارد كون، قاموس المسرح، تر وتقديم مؤنس الرزاز،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،عمان : ١٩٨٢.فارجاس، لويس. المرشد الى فن المسرح، تر أحمد سلامة محمد، مراجعة مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) بغداد : د .ت .
٨٢. فتحي، ابراهيم. معجم المصطلحات الادبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدثين، صفاقس: ١٩٨٦.
٨٣. فرج ، مجدي. محاورات في تجريب المسرحي ، طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة :١٩٩٨ .
٨٤. فريد، بدري حسون، سامي عبدالحميد.مبادئ الأخراج المسرحي .وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد: ١٩٨٠.
٨٥. قاجة، جمعة. المدارس المسرحية وطرق اخراجها، نور للطباعة والنشر والدراسات، دمشق، ٢٠٠٦.
٨٦. القصب، صلاح. مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ،الدوحة : ٢٠٠٣.
٨٧. كارلسون، مارفن. فن الأداء، تر منى سلام، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة : ٢٠٠٠.
٨٨. الكاشف ،مدحت .المسرح والانسان، تقديم سعد أردش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة :٢٠٠٨ .
٨٩. كرتودسكي، جيرزي . نحو المسرح الفقير ، تر كمال قاسم نادر، دار الرشيد للنشر، بغداد: ١٩٨٢.
٩٠. كروتشاني، فابريتزيو.فضاء المسرح، تر أماني فوزي حبشى،مراجعة سعد أردش، مطابع المجلس الاعلى للآثار ،القاهرة: ١٩٩٨.
٩١. كريج، أدوارد جردون . في الفن المسرحي ، تر دريني خشبة ، دار المصرية اللبنانية،القاهرة : ٢٠٠٠ .
٩٢. كليرمان، هارولد. الإخراج المسرحي، تر ممدوح عدوان،مراجعة علي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق :١٩٨٨.
٩٣. كلبرج، لارس. الحركة الطليعية في المسرح الروسي، تر حسين البدري، مطابع المجلس الاعلى للآثار،القاهرة :١٩٩٣.
٩٤. كووسوفيتش، يان. مسرح الموت عند كانتور (تيار ما بعد التجريب)، تر فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت:١٩٦٥ . مطابع المجلس الأعلى للأثار ،القاهرة: ١٩٩٤.
٩٥. لاكوست، جان. فلسفة الفن، تر ريم الأمين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت:٢٠٠١.
٩٦. لوكهارست، جون لينارد ماري. المرجع في فن الدراما ، تر وتقديم أسامة مدني ،المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة : ٢٠٠٦ .
٩٧. ماركس، ملتون. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، تر فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت:١٩٦٥ .
٩٨. مايرخولد، فسيفولود. في الفن المسرحي، تر شريف شاكر، ج١، دار الفارابي، بيروت: ١٩٧٩ .
٩٩. ـــــــ، ـــــــ. في الفن المسرحي، تر شريف شاكر، ج٢، دار الفارابي، بيروت: ١٩٧٩ .
١٠٠. محفوظ، عصام . مسرح القرن العشرين (العرض)، ج٢، دار الفارابي، بيروت: ٢٠٠٢ .
١٠١. محمد، علي عبد المعطي . فلسفة الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت :١٩٨٥.
١٠٢. مدكور، ابراهيم. المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة : ١٩٨٣.
١٠٣. معلا ، نديم . لغة العرض المسرحي . دار المدى للثقافة والنشر ، بغداد :٢٠٠٤ .

١٠٤. ـــــ ، ـــــ . وجوه وتجارب في المسرح، منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشق: ٢٠٠٩ .
١٠٥.مليكة، لويس .الديكور المسرحي ،الدار المصرية للتأليف والنشر ،القاهرة : د.ت.
١٠٦. ميردود، جيمس. الفضاء المسرحي، تر محمد السيد،ط٢، أكادمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح القاهرة: ١٩٩٦.
١٠٧. مينو شكين، اريان. جماعة مسرح الشمس، تر سامي احمد، مراجعة مصطفى فؤاد، الكويت : ١٩٩٨.
١٠٨. نجم ، منصور نعمان. المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والطبع، اربد : ١٩٩٩ .
١٠٩. ـــــ ، ـــــــ .اشكالية الحوار بين النص والعرض، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد :١٩٩٨ .
١١٠. نوبلر، ناثان . حوارالرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، تر فخرية خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار الفارس للنشر والتوزيع د.م ، ١٩٩٢.
١١١. نيكول، الادريس .علم المسرحية، تر درينى خشبة، ط٢، دار سعاد الصباح، الكويت : ١٩٩٢.
١١٢. هلتون، جوليان . نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة: ٢٠٠٠ .
١١٣. هبنر، زيجمونت . جماليات فن الإخراج ، تر هناء عبد الفتاح، تقديم سعد اردش، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٩٣.
١١٤.هوايتنج، فرانك م. المدخل الى الفنون المسرحية ،تر دريني خشبة، الناشر دار المعرفة،القاهرة:١٩٧٠ .
١١٥.وليامز، دافيد. مسرح الشمس، تر أمين حسين الرباط ، أكاديمية الفنون وحدة الأصدارات(٣٣) مطابع المجلس الاعلى للآثار ، القاهرة : د.ت.
١١٦.وهبة، مجدي. معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، ط ٢، مكتبة لبنان، بيروت : ١٩٨٤ .
١١٧. ياغي، عبد الرحمن. في الجهود المسرحية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٨٠
١١٨. يبولتن، مارجو. تشريح المسرحية ، تر درينة خشبة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٦٢.
١١٩.اليوسف، أكرم.الفضاء المسرحي، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشروالتوزيع، دمشق: ٢٠١٠ .
١٢٠. يوسف ، عقيل مهدي . نظرات ني فن التمثيل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،بغداد :١٩٨٨.
١٢١. ـــــ ، ـــــــ .الجمالية بين الفكر والذوق ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة، بغداد:١٩٨٨.
١٢٢. ـــــ ، ـــــــ . جماليات المسرح الجديد ، دار الكندي للنشر والتوزيع ،اربد : ١٩٩٩.
١٢٣. ـــــ ، ـــــــ . في بنية العرض المسرحي. مطبعة أسعد ، بغداد : د.ت.
١٢٤.ـــــ ، ـــــــ . متعة المسرح (دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا) ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : ٢٠٠٠.

ثانياً :النصوص المسرحية.

١٢٥. شكسبير، وليم . مكبث، تر جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : د.ت.
١٢٦.ـــــ ، ـــــ . مكبث ، تر غازي جمال، د.م. ١٩٦٨ .

ثالثاً : المجلات .

١٢٧. بافيس، باتريك.الفضاء المسرحي، تر محمد سيف، مجلة اقلام، العدد الثاني، السنة الخامسة والعشرين، بغداد، شباط ١٩٩٠.

١٢٨. كرستوفر، جوليا. اللغة المرئية والتصوير، مجلة نوافذ جدة، العدد السابع، ١٩٩٩.

١٢٩. غلاد كوف، آلكسندر. ميير هولد يتحدث حول فن الأخراج، تر فاضل الجاف، مجلة كواليس، العدد/٢٠ ، دولة الأمارات العربية المتحدة جمعية المسرحيين، ٢٠٠٩.

١٣٠. عبدالحميد، سامي. تطـور الذهنية الإخراجية في المسرح العراقي. مجـلة الأقلام، العدد (٣ – ٤) خاص بالمسرح، بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.

١٣١. جلال،ابراهيم.بريخت ومسرح التسلية العقلية، مجلة الأذاعة والتلفزيون.العدد\٨ السنة الأولى ١٩٧٠ .

رابعاً : الرسائل والاطاريح غير المنشورة.

١٣٢. ابراهيم، ريكـادوس يوسف. توظيف جسد الممثل في العرض المسرح العراقي (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٣ .

١٣٣. حسن، نياز لطيف، اشكالية السينوغرافيا في العرض المسرحي الكردي ، رسالة ماجستير غير منشورة اربيل جامعة صلاح الدين ، كلية فنون الجميلة ، ٢٠١٠ .

خامساً : الكتب والمصادر الأجنبية.

(1) G.M.Bergman the pantomimic style of Gamick,and the natural acting Acron hill 1962,p.295

(2) Dolmad John,The Art of play Prpducttion ,N,Y,Harper & Brothers Publishers,1964,P.302.

(3) Brockett Oscar G.and Robrt Findlay ,Century of Innovation,New Jersey,Prentice-Hall,inc.,1973,P321

سادساً : المقابلات .

١ – عبد الحميد ، سامي ،مقابلة شخصية ، اربيل : ١٩-٠٩-٢٠١١

٢- نعيم ، عواطف ، مقابلة شخصية ، اربيل : ٢٤-٠٩-٢٠١١

٣- خليل ، فاضل، مقابلة شخصية ، اربيل : ٢٤-٠٧ -٢٠١١

سابعاً : مواقع الانترنت

(١) http://www.ahewar.org/debat/show.art

(٢) http://ar.wikipedia.org

(٣) http://faisal.forumarabia.com/t750-topic

هەرێمی کوردستان - عێراق
وەزارەتی خوێندنی باڵا و توێژینەوەی زانستی
زانکۆی سەلاحەددین - هەولێر

جوانییەکانی دروستبوون لە نمایشی شانۆیی

نامەیەکە

پێشکەشکراوە بە ئە نجوومەنی کۆلیژی هونەرە جوانەکان کە بەشێکە لە پێویستییەکانی بەدەستهێنانی بڕوانامی ماستەر لە هونەری شانۆ - دەرهێنان

لەلایەن
ئیمان عزەددین مەحمود – بەکالۆریۆس کۆلێژی بغداد - ١٩٩٨

بە سەرپەرشتی
د. فازڵ علی مورادجاف - مامۆستا

ڕەشەمێ ٢٧١٢ کوردی ربیع یەکەم ١٤٣٢ کۆچی شباط ٢٠١٢ی زایینی

پوختەی توێژینەوەکە :-

نمایشی شانۆیی کارێکی داهێنانی و هونەرییە ، نمایشی شانۆیی دەچێتە ژێر باڵی پڕۆسەی گواستنەوەی دەقی وێژەیی (ئەدەبی) بۆ سیفەتێکی تر کە ئەویش (دەقی نمایشی شانۆیی)یە ، دەرهێنەر ئەم پڕۆسەیە بەدی دەهێنێت بە ئامانجی دروستکردنی جوانییەکانی دروستبوون (التکوین) و دواتر نمایشکردنی لەسەر تەختەی شانۆ ، ئەمەش چەندین سیستەم و نیشانە و مانای هزریی و جوانکاریی لەخۆدەگرێت ، کە پاشان ئاوەژو دەکرێت بۆ بینەر. لە پێناو ئەمەشدا توێژەر توێژینەوەکەی خۆی بۆ پێنج بەش دابەشکردووە کە ئەمانەن :

بەشی یەکەم : چوارچێوەی مەنهەجی توێژینەوەکە ، کە کێشەی توێژینەوەکە و گرنگییەکەی لەخۆدەگرێت ، لە رێگەی تیشك خستنە سەر بەکارهێنانی دروستکراوەکان و پێکهاتە بینایییەکانی لە فەزای نمایشی شانۆیی و ئامانج و سنوورەکانی توێژینەوە ، بۆیە دیاریکردنی ئەم زاراوانە لەخۆدەگرێت (جوانییەکان ، دروستبوون ، نمایشی شانۆیی) هەروەها پێناسەی پرۆسیجەر (أجرائی).

بەشی دووەم : چوارچێوەی بیردۆزەیی توێژینەوەی لەخۆگرتووە، کە جوار توێژینەوە (مبحث) لەخۆدەگرێت :

- **توێژینەوەی یەکەم : توخمەکان وهۆیەکانی دروستبوون، کە تایبەتە بە (دووپاتکردنەوە ، جێگیربوون، پلەبەندی "بەدوای یەکدا هاتن" ، هاوسەنگی)**
- **توێژینەوەی دووەم : بوارەکانی کاری دروستبوون ، کە دیمەنی شانۆیی ، روناکی ، جلوبەرگ لەخۆدەگرێت و کاریگەری ئەمانە لەسەر دروستبوون، دواتر ئێکسسوارەکان (هاوپێچەکان)، کە یارمەتیدەرن لە پێکهاتنی دروستبوون، هەروەها توێژەر لەم توێژینەوەیەدا پشتی بە بیرۆکە و را و ئەزموونەکانی نوسەر و دەرهێنەرە نوێخوازەکانی جیهان بەستووە.**
- **توێژینەوەی سێیەم : پێکهاتەی جوولەیی (میزانسین) ، ئەمەش توێژینەوەیەکە پشت دەبەستێت بە پێکهاتەی جوولەیی واتا بەردەوامیی هێڵی شانۆیی کە دەجوڵێت و تەنانەت یەك تاویش ناوەستێت، هەر رستەیەك بەرەو پێشەوە پاڵ بە روداوەکە دەنێت، لە میانەی ئەم بەردەواميیەدا چەندین وێنەو دروستبوونمان بۆ بەرهەم دەهێنێت کە لەمیانەی نمایشەکەدا جوانییەکەمان بۆ دەردەخات.**
- **توێژینەوەی چوارەم : فەزای نمایشی شانۆیی . لێرەدا توێژەر پەی بە چەندین پێناسە بردووە بۆ فەزای شانۆیی ، ئەم توێژینەوەش سێ فەزا لەخۆدەگرێت ، یەکەم : فەزای شانۆی سروشتی ،**

لێرەدا توێژەر ئەو نوسەر و دەرهێنەرانە بە نموونە دەهێنێتەوە کە شانۆگەرییەکانیان بە شێوازی وەهمی (ایهامی) پێشکەش کردووە و دەرهێناوە. هەروەها ئەو نوسەر و دەرهێنەرە نوێخوازانەی کە شانۆگەری نا وەهمی (لا ایهامی)یان دەرهێناوە و پێشکەش کردووە. دووەم : فەزای شانۆی بنیاتنەر (بنائی) کە لە وڵاتی روسیا لەسەر دەستی یەکێ لە دەرهێنەرە رووسییەکان (میێرهۆلد) لە دایکبووە. سێیەم : فەزای شانۆی هەوای کراوە (الهواء الطلق) ، کە شانۆیەکی کراوەیە و جیاوازە و بەرهەڵستە لەگەڵ شانۆی ئاسایی.

لە رێگەی ئەم چوارچێوە بیردۆزییە ، توێژەر گەیشتە چەند نیشانەیەك کە چوارچێوەی بیردۆزەیی لێ پەیدابوو.

بەشی سێیەم : پرۆسیجەرەکانی توێژینەوەکە لەخۆدەگرێت ، کە لەمانە پێکدێت :

أ- کۆمەڵگەی توێژینەوە (مجتمع البحث) : کۆمەڵە شانۆگەرییەکە لەلایەن چەند دەرهێنەرێکی عێراقی نوێخواز لە ماوەی (١٩٩٥ – ٢٠٠٥) لە بەغدا – هیلسینکبوری پێشکەش کران.

ب- نموونەی توێژینەوە (عينة البحث) : توێژەر هەڵسا بە هەڵبژاردنی نموونەکانی بە شێوەیەکی قەصدی لەبەر ئەم هۆیانەوە :

١- نموونەکان نوێنەرایەتی کێشە و ئامانج و گرنگییەکانی توێژینەوەکە دەکات.

٢- هەبوونی جیاوازی لە نێوان دەرهێنەرەکان و هەروەها نمایشە شانۆییەکانیان.

بەڵام نموونەی قصدی ئەم شانۆیانە لەخۆدەگرێت :

١- سیدرا ٢- ماکبەس ٣- هەزار و یەك شەو

ج- مەنهەجی توێژینەوە : توێژەر پشتی بە مەنهەجی شیکەرەوەی وەسفی بەستووە .

د- ئامرازی توێژینەوە : توێژەر پشتی بەو نیشانانە بەستووە کە لەرێگەی چوارچێوەی بیردۆزەییەوە هاتۆنەتەدی، هەروەها چاوپێکەوتنە تایبەتییەکان.

- بەشی چوارەم : ئەم بەشە ئەنجام و گفتوگۆکانی توێژینەوەکەی لەخۆگرتبوو .
- بەشی پێنجەم : ئەو دەرکەوتانەی کە توێژەر پێی گەیشتووە ئەوەیە ، کە دروستبوون توخمێکی جوانییە دەخرێتە سەر جوانییەکانی نمایشی شانۆیی بەمەرجێك کە بەشێوەیەکی جوانیی و

زانستی بەکاربهێنرێت ، کە پەیوەندی بە ئامانجی توێژینەوەکە هەیە . هەروەها ئەم بەشە ئەمانەی لەخۆگرتبوو : پێشنیارەکان ، لیستی سەرچاوە و مەرجەعەکان ، هاوپێچەکان، ببلۆگرافیای نمایشە شانۆییەکان، وێنە فۆتۆگرافییەکان ، پوختەی توێژینەوە بە زمانی ئینگلیزی، زمانی کوردی.

اقـــليـم كوردستـــان - الـعـــراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة صلاح الدين - أربيـــــل

جماليات التكوين في العرض المسرحي

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون المسرحية - الإخراج

من قبل
إيمان عزالدين محمود - بكالوريوس - جامعة بغداد - ١٩٩٨

اشراف

د . فاضل على مراد الجاف - مدرس

رەشەمی ٢٧١٢ الكوردية ربيع الاول ١٤٣٣ الهجرية شباط ٢٠١٢ الميلادية

Kurdistan Region - Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Salahaddin University - Arbil

THE AESTHETICS OF COMPOSITION IN THE THEATRICAL PERFORMANCE

A Thesis

Submitted to the Council of The College of Fine Arts in partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of mastar of arts in Theatrical Arts -Direction

BY

EMAN IZZADDIN MAHMOOD B.A. Bagdad - 1998

SUPERVISED BY
DR. FAZIL ALI MURAD AL-JAF - LECTURER

Feb. 201٢ - A.D. R . Alawal 143٣ Al –H. Rashame 271٢ - K.

THE AESTHETICS OF COMPOSITION IN THE THEATRICAL PERFORMANCE

Abstract

The theatrical performance is a creative and artistic work. The theatrical performance is subject to the process of transforming the literary text into another kind, which is (the performed text). This is a process which the director undertakes to create the aesthetics of the composition and put it on the stage. It carries numerous systems, connotations, intellectual and aesthetic contents reflected to the recipient. For this purpose, the researcher divided the thesis into five chapters as listed below:

Chapter One: This chapter is the methodical framework of this study. It consists of the problem, turned by the researcher into a question: What is the aesthetics of composition in the theatrical performance? It analyzes the importance of the research by shedding light on the function of the visual compositions and formations in the space of the theatrical performance. It also contains the objectives, the limits of the research, and the specification of the terminology, such as these terms: (Aesthetics, composition, the theatrical performance) and the procedural definition.

Chapter Two: It includes the theoretical framework of the thesis covering four sections:

- Section One: Composition in theatre, its elements ad factors.
- Section Two: The areas of making composition, that consists of the theatrical scene, lighting, costumes and its role in influencing the composition, and finally the accessories (appendices) that contribute to the synthesis of composition. In this section, the researcher relied on the ideas, views, and experiences of contemporary theorizers and directors at the world level.

- Section Three: The kinetic formation. This section is based on the dynamic formation in the sense that the theatrical line continues forward non-stop. Every sentence pushes the action one step forward, and during this continuity, images and compositions are produced. Their aesthetics are emphatically apparent during the performance.
- Section Four: It is about the space of theatrical performance. The researcher deals with various definitions of stage space. Three are mentioned. The first one is the definition of space in naturalist drama. The researcher quoted the theorists and directors who directed and presented their plays in an illusionist fashion. Also quoted are the contemporary the theorists and directors who directed and presented their non-illusionist plays. The second one is the space of the structuralist theatre, which came into being in Russia by Meyerhold. The third one is the space of the open-air theatre. It is an open theatre which is different from and opposed to the traditional theatre.

Through the theoretical framework, the researcher reached the indicators produced by the said framework.

Chapter Three: This chapter comprises the procedures of the thesis. They include the following:

A- The Research Community: these are a collection of plays presented by Iraqi directors from 1999-2001 in Baghdad – Halsingborg.

B- Research Samples: The researcher chose the samples intentionally and on purpose for the following reasons:

1) The samples represented the research problem, its objectives, and its significance.
2) There were differences between the directors and their stage performances.

The intentional samples of the plays are:

1- Sidra 2- Macbeth 3- The Arabian Nights

C) The Research Method: the method used is the expository-analytic method.

D) The Research Tools: The researcher relied on the indications pointed out by the theoretical framework, as well as personal interviews.

Chapter Four: This chapter includes the results and their discussions.

Chapter Five: It is the conclusions that the researcher came out with, including: Composition is an aesthetic element added to the beauty of the stage performance if it is employed in a graceful and scientific manner. This is connected to the research objective. This chapter includes also the suggestions, the bibliography, the appendices, the list of the drama performances, the photographs, the synopsis in Kurdish and in English.