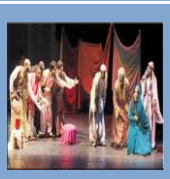
٢٠٢٥م

الفن المسرحي



إعداد

د. رحاب سمير تقي

د. رحاب سمير تقي

قسم اللغة الفارسية وآدابها - كلية الآداب بقنا

٢٠٢٥م

مقرر

الفن المسرحي

إعداد

د. رحاب سمير تقي

قسم اللغة الفارسية وآدابها – كلية الآداب بقنا

٢٠٢٤م – ٢٠٢٥م

بيانـــات أساسيـــة

الكلية: الآداب.

الفرقة: الثانية.

التخصص: اللغة الفارسية.

القسم التابع له المقرر: قسم اللغة الفارسية وآدابها.

الفصل الدراسي الأول – العام الجامعي ٢٠٢٤م – ٢٠٢٥م.

الموضوع	الصفحة
فِهرس المحتويات.	أ
مقدمة	١
الفصل الأول	
نشأة المسرح.	٦
الفصل الثاني	
تقنيات العمل المسرحي.	١٧
الفصل الثالث	
السينوغرافيا المسرحية.	٤٥
الفصل الرابع	
المصطلحات الرامية والمسرحية.	٧٢
قائمة المصادر والمراجع	١٠٠

مقدمة

مقدمة عن الفن المسرحي

المسرح فن من الفنون الجميلة ويعده البعض أبًا للفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة، من رقص وموسيقى وشعر ورسم ... ويُعد المسرح في عالمنا العربي فنًا دخيلًا، وقد ظهر فن المسرح داخل حركة تطور أشكال الكتابة النثرية التي تحكمت فيها سياقات التحول الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات العربية والذي واكبه ظهور فن المقالة والقصة على أن المسرح جنس أدبي متميز تحدده مكونات أساسية هي: (الحدث– الحوار – الصراع الدرامي ...)

ويُعرفُ الفن المسرحي بأنّه عمل دراميّ يختصّ بالتمثيل الحي، والغناء، والرقص على المسرح، حيث يقوم بتجسيد الشخصيّات على أرض الواقع، مع الحرص على التأثير في الجمهور، وإيصال المشاعر لهم، بالإضافة لإثارة أحاسيسهم، عبر عدد من المشاهد المتتالية، المتضمّنة على الممثلين الذين يتم التعاون في ما بينهم بشكل كبير للعمل على إنجاح المسرحيّة والحصول على استحسان الجمهور والنُقّاد، وهنا يجب التفريق بين المسرحية والمسرح؛ فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يُمثّل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثّلًا على خشبته ومعروضا على جمهوره.

فالمسرح من أكثر الفنون تأثيرًا على الناس، فمشاهدة أي مسرحية هي عملية التحام بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، وهؤلاء الممثلون يجسدون أدوارًا لها جانب من التجربة الإنسانية، أي تتناول موضوعًا يتعلق بالإنسان، يقدم على خشبة المسرح أمام الجمهور، كما أنها تقوم على حبك حادثة تُؤدى بأسلوب حواري يقوم به أشخاص، وذلك بهدف جلب الاهتمام وتحريك مشاعر في قلوب الجماهير المشاهدة، فهي إذن تعبير عن عمل جماعي تعاوني يشترك فيه المخرج والممثلون.[١]

---

[١] فواز الشّعار: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص١٩٤.

يذهب كثير من الدارسين على أن المسرحية من أعرق الفنون، فعمرها يعود إلى خمسة وعشرين قرنًا مضت[١]، حيث كان مولدها مكتمل البناء عند الإغريق، وإن كانت هناك أعمال سبقتها عند قدماء المصريين، وتعد المسرحيات اليونانية من أقدم المسرحيات التي عرفها الغربيون، وقد كان لنشأة الدراما في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، وحين عرف أجدادنا الأدب اليوناني ونقلوا عنه العلوم والآداب، ولكن لم ينقلوا المسرحية لأنها تحمل طابعًا وثنيًا يتنافى وعقيدة التوحيد عند المسلمين.

لقد عرفت المسرحية انتشارًا رحبًا عند العرب، فمن لبنان إلى الشام فسوريا من خلال مسرح أبو خليل القباني الموسيقي والغنائي إلى مصر مع المبدعين المصريين أمثال (يعقوب صنوع)، (يوسف وهبي) و(محمد تيمور)، كما ظهرت فرق مسرحية غنائية عديدة في القاهرة والإسكندرية مثل: (فرقة أبو خليل القباني)، (سلامة حجازي) و(سليمان القرداحي)، الذي عمل على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، كانت خطوة موفقة وجريئة كما تعتبر فرقة (جورج أبيض) أول فرقة مسرحية تراعي شيئًا من المعايير الفنية.[٢]

ليس المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان نفس المعنى، وذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، والعلاقة بينهما علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر: المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي بالنسبة للمسرحية[٣]، ويعتقد البعض أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور، فالمسرحية ليست فنًا للقراءة فحسب، وإنما هي فن المشاهدة أساسًا باعتبارها فن أدائي في المقام الأول، ولهذا تختلف كل الاختلاف عن الفنون الأدبية الأخرى كالملحمة والرواية.

---

[١] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث– دار الجيل، بيروت، ص٣١.

[٢] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش) لأحمد بودشيشة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري– قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠١١م، ص٢.

[٣] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٥٣.

يُعد المسرح من أحدث الفنون الأدبية في الأدب العربي، أما في الآداب الغربية فهو من أعرقها، وهنا يتبادر إلى الذهن المسرح الإغريقي وروائعه، والمعروف أن هذا المسرح كان جزءًا من الحياة اليومية للفرد اليوناني، كما ارتبط منذ البداية بالطقوس الدينية للإغريق وآلهتهم المتعددة كما ارتبط بأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية معبرًا عن آمالهم وأحلامهم وآلامهم بمعنى أنه كان يؤدي وظيفة حياتية فكرية دينية في غاية الأهمية.[١]

لم يتفق الباحثون على اصطلاح أو معنى محدد للمسرح لأنه علم وأدب وفن، فهو إذن من المفاهيم الشائكة والبينية ووسيط مركب بين علوم الأدب والنقد وفنون التمثيل والإلقاء والحوار والاستعراض، وما يزيد في الاختلاف حول تحديد المفهوم بالدقة العلمية الاصطلاحية أن أنصار كل فريق من أهل العلم (الأدب) أو (الفن) ينتصرون لرأيهم ولأحقية انتساب المسرح لفريقهم وأولويته في النسب إليهم دون الآخر.[٢]

فالمسرح بالمعنى الواسع للكلمة "شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك (فن الكلام) و(فن الحركة) مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة، ويكفي أن تلقي نظرة واحدة لأي قاموس أو معجم لكي يتبين مدى التعدد والتنوع والتباين والاختلاف في التعريفات، مما يدل على غنى وثراء المسرح وعلى تعقدها وتعدد جوانبها، ويقدم لنا (مجدي وهبي) تعريفين مختصرين للمسرح في معجم (مصطلحات الأدب) فيقول:

١. هو البناء الذي يحتوي على الممثل، أو خشبة المسرح، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط، كما هو الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق، كما قد يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط، كما هو الحال في مصر، فيقال: المسرح القومي، ويُراد به: الفرقة التمثيلية.

---

[١] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٥.

[٢] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح –دراسة فنية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص٨٦.

٢. هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر.[١]

وتذهب دائرة المعارف البريطانية إلى أن المسرح هو: "فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات، والنص المسرحي هو عنصر أساسي من التمثيل المسرحي في عدد من الثقافات، والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، والعرض.[٢]

ويقول الدكتور (عز الدين إسماعيل) في تعريف المسرح أو التأليف المسرحي: "والتأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني، وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة، والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها، ثم طريقة فهمه لها".

وفي رؤية (عادل النادي): "ليست بناء معماريًا يحتاج إلى تصميمات هندسية، ولكنها عملية خلق الإبداع، ولكن في الوقت نفسه يجب على كل مؤلف أن يدرك قواعد أو قوانين أو أسس للكتابة المسرحية، ولابد أن يعرف أن هذه الأسس تخضع للتغيير المستديم أي ليست جامدة".[٣]

ومما سبق نستنتج أن المسرح شكل من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين حيث يُترجم فيه الممثلون نصًا مكتوبًا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح أي هو تعبير عن عمل جماعي تعاوني إلى حد كبير يشترك فيه المخرج والممثلون، فهو إذن جملة أحداث مترابطة تسير في حلقات متتابعة تصل في النهاية إلى نتيجة، وتعتمد عادة على الحوار بدلًا من السرد أو الوصف الذي نجده في القصة والرواية.

---

[١] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، مرجع سابق، ص٨٧.

[٢] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٣٨.

[٣] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، مرجع سابق، ص٨٨.

الفصل الأول

نشأة المسرح والتعريف به

نشأة الفن المسرحي العربي

لم يظهر المسرح عند العرب إلّا في القرن التاسع عشر على يد فتى صيداوي هو (مارون النقاش)، حيث انتقل مع أسرته من صيدا إلى بيروت، وأتقن اللغة التركية والفرنسية والإيطالية، وفي عام ١٨٤٦ سافر إلى مصر فإيطاليا للتجارة ومكث هناك مدة من الزمن، اطلع خلالها على أحوال أبناء الغرب وأعجب بمسرحهم، وحينما عاد إلى بلاده حاول أن يدخل إليها هذا الفن، فأقام من بيته مسرحًا وراح يكتب القطع المسرحية، ويشكل فرق التمثيل على طريقة (موليير) المسرحي الفرنسي، حيث عرض مسرحية (البخيل) المستوحاة من قصة (موليير) لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي.[١]

يقول (جورجي زيدان): "جاءنا مع حملة نابليون بونابرت، رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية في مصر لتسلية الضباط."[٢] بعد ذلك قامت في دمشق نهضة أخرى على يد الشيخ (أحمد أبي خليل القباني) الذي قدم محاولاته التمثيلية في دار جدة بدمشق نحو سنة ١٨٦٦، ثم خرج من دار جدة إلى الجمهور، وقد اعتمد (القباني) في البداية على المسرحيات المترجمة عن الفرنسية للكاتب الفرنسي (راسين) ثم أقدم على تأليف مسرحية (ناكر الجميل) و(وضاح) و(عايدة) وكان الممثلون يتحدثون بالعربية الفصحى.[٣]

أما في مصر فقد لقى المؤلفون والممثلون ميدانًا رحبًا، وكانت جهود (رفاعة الطهطاوي) وتلامذته من أمثال: (محمد عثمان جلال) تترجم وتعرب روائع المسرح الفرنسي، قبل أن يظهر التأليف العربي المستقل والأصيل في أدب المسرح، فتراكمت النصوص النثرية والشعرية المسرحية (المترجمة).

---

[١] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٨.

[٢] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، مرجع سابق، ص٩٢.

[٣] عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش)، مرجع سابق، ص٨.

وقد نجح (يعقوب صنوع) في إقامة عرض مسرحي غنائي فوق خشبة المسرح الموسيقي لحديقة الأزبكية، كما أنشأ الخديوي إسماعيل الأوبرا الملكية، فجمع سليم النقاش من بيروت جماعة التمثيل وقدم مصر ١٨٧٦ وكان معه (أديب إسحاق) و(يوسف الخياط) الذي اشتهر بتمثيل الأدوار النسائية، وفي سنة ١٨٨٢ ألف (سليمان القرداحي) فرقة من فلول الفرق المختلفة فمثلت في القاهرة والإسكندرية، كما عمل (القرداحي) على استبدال الرجال بالنساء لتمثيل دور النساء، وكانت خطوة جريئة وموفقة[١]، ومن أشهر المسرحيين في مصر نجد: (توفيق الحكيم).

أما المسرح في الأردن فقد بدأ قبل الستينات في شكل تجمعات صغيرة تمارس عملها داخل المؤسسات الحكومية والاجتماعية وفي النوادي والمدارس، ومن بين أهم التمثيليات التي أقيمت (دماء في الجزائر)[٢]، وفي أوائل الستينات بدأت مجموعة من الشباب بالتعاون مع المخرج (هاني صنوبر) بتقديم مسرحية (الفخ البوليسية) وقد نجحت، وكانت النصوص المعروضة من قِبَل هذه المجموعة أجنبية، ثم تلتها في السبعينات مسرحيات عربية تتشابه مع مشاكل وقضايا المجتمع الأردني.

أما في فلسطين فقد تأثر المسرح الفلسطيني بالحركة المسرحية في الأقطار العربية، وجرت في حيفا محاولات من أجل إحياء هذا الفن وتنشيطه، فظهرت مسرحية (قاتل أخيه) لـ (جميل البحري) ١٩١٩، وقد عرضت مرارًا من قِبَل عشاق التمثيل، وكانت موضوعات مسرحهم مستمدة من التاريخ العربي وما ارتبط به من قضايا اجتماعية، ومن بين الكتاب المسرحيين في فلسطين نجد: (نصري الجوزي)، (نجيب نصار)، (محمد عزة دروزة)، (حنه شاهين)، (محي الدين الحاج) و(عيسى الصفدي) وغيرهم.[٣]

---

[١] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص٣٣.

[٢] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٤٧.

[٣] يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٤، ص٦٧.

هكذا كان ظهور المسرح العربي بداية من لبنان بفضل (مارون النقاش)، فسوريا بفضل (أبي خليل القباني) ثم انتقل إلى مصر، وقد سار المسرح من طور التعريب والاقتباس والتقليد إلى طور المحاولات، ونشأة الفرق المسرحية، ومن أهمها: (فرقة جورج أبيض) التي راعت شيئًا من المعايير الفنية، ولم يصل المسرح المصري إلى درجات ذات قيمة في التأليف إلّا مع الشاعر (أحمد شوقي) صاحب مصرع (كيلوبترا) و(مجنون ليلى).

أشكال الفن المسرحي

لقد أجمع الباحثون على أن للمسرح أشكال كغيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وفيما يلي سنذكر هذه الأشكال التي تتخذها المسرحية:

١- التراجيديا:

المسماة أيضًا بالمأساة وتهدف إلى تصوير فاجعة مبنية على قصة تاريخية تؤدي إلى موت البطل المأساوي، وهو موت غير مبني على الصدفة، بل نتيجة منطقية للأحداث ومسار القصة، أي نتيجة صراعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام، وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليوناني مجتمعًا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرًا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية كالقضاء والقدر أو آلهة اليونان.

وكذلك في إيران هناك طقوس وطنية ودينية تتماشى مع تعريفات المسرح وأهدافه، وتشترك هذه الطقوس مع المسرح في شكل استخدام للرموز وإضافة حركات إلى الألعاب وإظهار التقاليد.

كما أنه للتراجيديا علامات خارجية مثل: (الفخامة والسمو والشجن) وهي عناصر كشفت عنها التراجيديات الإغريقية الأولى في شخصيات الآلهة والملوك وشخصيات عالية المقام.

وتتميز بأنها تتناول أحداث مؤلمة تثير الشفقة والخوف، وهي تنتهي دائمًا بفاجعة تتمثل في انهزام أو موت أو انتحار، وحسب تعريف أحد النقاد المعاصرين فإنها مسرحية

تكون المعالجة فيها جدية وعميقة وسامية ونهايتها مفجعة وحتمية وتستمد موضوعاتها وشخصياتها من واقع المجتمع ومن حياة الطبقات العادية.[١]

٢ – الكوميديا:

هي الدراما الضاحكة باليونانية واللاتينية وهي عبارة عن عرض يسلي الجمهور والغرض منه الضحك والاستمتاع، وقد تُقدَّم أحيانًا قضايا خطيرة تحت غطاء النكات والفكاهة؛ كالاستهزاء بالأشخاص أو بنظام السلطة.

وتستهدف أيضًا في أحداثها خصائص الإنسان وعلاقاته وتصرفاته ومميزاته التاريخية والاجتماعية، ولم توضع لها المعايير أو المقاييس الإيجابية والمحددة، وتختلف عن التراجيديا في أن أحداث الكوميديا ليست أحداثًا فوق العادة كما في التراجيديا، لكنها تتم بين أحداث أيام الأسبوع العادية المنتشلة من تصرفات الناس العاديين، وليس الملوك أو الآلهة، وهي تعرف بخفة موضوعها وطرافة حوادثها، وتهدف إلى الفكاهة وإضحاك الجمهور وتنتهي غالبًا بنهاية سعيدة مفرحة، حيث يتم فيها نقد المجتمع والسخرية منه، كما أن شخصياتها تكون فكاهية وتقوم بحركات تهريجية.[٢]

٢– المسرحية الساخرة:

تكون هذه المسرحيات عادةً قصيرة، ويتم فيها السخرية من الشخصيات التراجيدية والاستهزاء بهم.

٣– الميلودراما:

ولدت كنوع أدبي في المسرح الفرنسي، إبان عصر الثورة الفرنسية، وفي السنوات العشر الأولى من القرن ١٩ راجت الميلودراما في فرنسا وإنجلترا كشكل تاريخي أو قصصي

---

[١] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦، ص١٦٤.

[٢] المرجع نفسه، ص٥٣٩.

أُطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية، وتدخل في تركيبها عناصر التعقيد والمطاردة، كما أن البطل فيها شخصية خبيثة تسبب المفاجآت والمآسي والدموع، لكنها أحيانًا تنتهي بالحظ السعيد بعد جولات من العذاب والاضطهاد، وهي ذات طابع تراجيدي، شخصياتها من عامة الشعب وتعني في الأصل المسرحية الموسيقية، وتعتمد على الأحداث أكثر من اعتمادها على الشخصية.[١]

٤- المسرح الموسيقي أو المسرحية الغنائية (أوبريت):

نوع من الموسيقى الغنائية المسرحية، نشأت في إيطاليا في أوائل القرن السابع عشر، وكونت الأساس الذي احتذى به البلدان الأخرى، أما في ألمانيا فقد اتخذت المسرحية الغنائية طابعًا دينيًا خاصًا، وكانت معظمها مستمدة من الإنجيل أو الوثائق الدينية الأخرى، وما يميز أشخاصها أنهم يغنون أدوارهم كلها أو أغلبها، كما أن الموسيقى المصاحبة تختلف من فرقة موسيقية كاملة (أوركسترا) إلى جوقة مصغرة تحتوي على آلة ذات مفاتيح تضمنها آلة وترية أو مزمارية.[٢]

يشتمل هذا المسرح على عدة تصنيفات هي:

- **الأوبرا:** وهي تختص بالغناء في كامل المسرحية.
- **المسرحية الموسيقية:** وهي يمتزج فيها الأداء بين الغناء والتمثيل.
- **المسرحية الراقصة:** وهي يتم فيها تقديم العمل عبر عدد من الرقصات التي تعمل على إيصال الرسالة إلى الجمهور.

---

[١] كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص ٧٠٣.

[٢] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٠.

مقوّمات الفن المسرحي

يمتلك الفن المسرحي عددًا من المقوّمات التي تُعدّ حجر الأساس للأداء على المسرح، حيث يشتمل على:

١- النص:

يعرف أيضًا بالسيناريو، ويُعدّ العنصر الأساس لقيام المسرحيّة، حيث يمثل نقطة البداية، وقد يكون النص بسيطاً وقد يكون مفصّلاً، وهذا الأمر يعود بالطبع إلى كاتب المسرحيّة.

٢- العمليّة:

تشتمل العمليّة على الجهود المبذولة من قبل فريق العمل مجتمعاً، تحت إدارة المخرج، حيث يندرج تحت فريق العمل الممثلين، والمصمّمين، والراقصين، والفنانين وغيرهم، ويتم العمل فيما بينهم بناءً على النص المكتوب لإنتاج العرض التجريبي.

٣- المسرحيّة:

تُعدّ أيضاً نتيجة الفن المسرحي، والعرض النهائي للعمليّة، حيث يُعبّر عنها بما يشاهده الجمهور من مقاعدهم، والذي هو حصيلة تعاون طاقم العمل سويًّا.

٤- الجمهور:

مجموعة الأشخاص الذين يتابعون المسرحيّة من أماكنهم، حيث يُعدّ وجودهم ضروريّاً لدورهم الكبير في إلهام الممثلين، ودفعهم للإبداع على المسرح.

إن الاهتمام بالفن الشعبي يتطلب إحياء اللهجات المحلية وذلك يتحقق عن طريق علاقة الفن المسرحي بالأشكال السردية التراثية، حيث إن الفن المسرحي فتح صدره للفن

الشعبي؛ فتبنى حكاياته وأساليب حكيه، وتقنياته، واستلهم العديد من الأساطير والخرافات الشعبية، والقصص العجيبة التي يعج بها الفن الشعبي.

فالعودة إلى التراث الشعبي يُعد أمرًا هامًا، وقد لاقى إقبالًا كبيرًا؛ حيث كان يعتبر البديل الخيالي للواقع كونه مرتبط بثقافة الناس وعاداتهم ويحمل في طياته تقاليد وعادات الشعب، وبالتالي فقد لجأ الإيرانيون إلى توظيف الأدب والتراث الشعبي بمختلف أشكاله في المسرح والرواية والقصة وغيرهم...

هيكل المسرحية العام

بالرغم من تعدد أشكال المسرحية كما عرضنا سابقًا إلّا أنها تشترك في هيكل موحد يحددها طبقًا لقواعد فنية وحسية، فالمسرحية تتكون من عدة فصول فيها تنسيق وانسجام، وعناصر هذا الهيكل هي:

١. العرض:

ويقصد به التعريف بموضوع المسرحية وشخصياتها المهمة، وخلق التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة، ويأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية، ولا تظهر فيه الشخصيات الثانوية، وتبتدئ فيه الحوادث بدون أن توحي بالنتيجة، أي الحل.

٢. العقدة:

نعني بها موضوع القصة والطريق التي تسير فيها المسرحية وتتابع الأحداث، وهي ذروة الصراع ولحظة التوتر القصوى، كما أنها النقطة التي تشتد فيها أزمة المسرحية ويشتهي القارئ أو المشاهد أن يقوم بالبحث لها عن حل، ويرتبط بها مفهومين وهما:

أ. الصراع:

وهو الذي ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر على الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، وهجوم مضاد، كما أن أثمن وأغلى أنواع الصراع، هو الصراع الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي.[١]

---

[١] عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠١، ص٩٠.

ب.الشخصية:

يعتبرها البعض أهم ما في المسرحية، إذ لعل أهم عمل يجب أن يقوم به الكاتب هو التنسيق بين شخصياته وحسن توزيع الأدوار بينهم، وأن يكون في المسرحية شخصية محورية هي البطل ولا بأس أن يكون هناك شخص آخر يعارض هذا البطل.

٣.الحل:

هو آخر عنصر في الهيكل العام للمسرحية، ويكون في الفصل الأخير، ويُقصد به النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائمًا بين الشخصيات كما يشترط أن يكون الحل بعيدًا عن المبالغة والخيال.

الفصل الثاني

تقنيات العمل المسرحي

تقنيات العمل المسرحي

١. الإضاءة:

هي فن ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، حيث يُعد (يعقوب صَنُّوع) هو أول من أضاء مسرحه العربي بالكهرباء، فهي تساعد على تركيز انتباه المتفرجين وتوجيه أنظارهم إلى كل ما هو جذاب وهام على خشبة المسرح وإغفال ما عداه، ولا تُسلط الأضواء على المنظر بكميات متساوية؛ بل يجب التركيز على الأشياء المهمة، وتعتمد الإضاءة على موضوع المسرحية، وتصميم خشبة المسرح، وتصميم المسرح كبناء مستدير أو مستطيل أو متنقل.

ويأخذ مصممو الإضاءة والصوت في الاعتبار مجموعة متنوعة من العوامل عند تجهيز مسرح الفعالية، بما في ذلك الفترة الزمنية والنوع والمكان، على سبيل المثال سيبدو صوت سيارة تم تصميمها في عشرينيات القرن الماضي مختلفًا تمامًا عن صوت سيارة رياضية صنعت اليوم، وينطبق نفس المبدأ على تصميم المسرح، ويركز أيضًا مصممي الإضاءة والصوت على جذب انتباه الجمهور طول مدة الفعالية، لذلك فيما يلي بعض النصائح حول كيفية تحسين الإضاءة والصوت معًا عند تجهيز مسرح الفعالية.

إضاءة المسرح:

أهم جزأين في المسرح هما إضاءة المسرح والصوت، ويمكن أن تكون أضواء المسرح نقطة محورية أو ثانوية، ويمكن استخدامها لتسليط الضوء على المتحدثين أو الأشياء التي ترغب في لفت الانتباه إليها، وتستخدم إضاءة المسرح مجموعة متنوعة من أنواع العدسات المختلفة لإنشاء مجموعة متنوعة من التأثيرات والإضاءة لها أنواع متعددة الوظائف التي تخلق أجواء رائعة للفعالية.

تلعب إضاءة المسرح دورًا مهمًا في العرض، ويجب أن تتطابق الألوان المستخدمة مع القصة، ويجب أن تستدعي الاستجابة العاطفية الصحيحة لدى الجمهور وغالبًا ما ترتبط الأضواء ذات اللون الأزرق والأحمر بالحزن والعاطفة العميقة على التوالي ويمكن أن يضيف لوحات النقش، ملمسًا عمقًا للضوء ويمكن أن يخلق استخدام هذه الأجهزة تأثيرًا جويًا رائعا يساعد في نقل المعلومات والعرض والعواطف المرتبطة به إلى الجمهور بسهولة.

اعتمادًا على الأداء، يمكن استخدام إضاءة المسرح لتحسين القصة وإبراز الشخصيات على المسرح وأكثر أنواع الإضاءة شيوعًا هي الإضاءة العامة، والتي يمكن أن توفر أي مظهر تتطلبه المرحلة وتوجد تقنيات مختلفة لإنشاء المظهر المطلوب.

شدة الضوء:

يستخدم مصمم الإضاءة مجموعة متنوعة من الأدوات للتحكم في الإضاءة وتشكيلها في المسرح، وتتراوح هذه الأدوات من المواد الهلامية والكابلات والألواح الخافتة وغير ذلك، ويجب أن يكون مصممو الإضاءة على دراية بكيفية عمل دوائر الكهرباء والمسرح، وهناك ثلاثة أنواع أساسية من أدوات الإضاءة: المباشر وغير المباشر والمحيطة، والفرق الرئيسي بينهم هو شدة مصادر الضوء.

يُترك عنصر الإضاءة الأساسي، الشدة، حتى نهاية عملية التصميم ويتم بالفعل تحديد عناصر التصميم الأخرى، مثل اللون والشكل والاتجاه ومع ذلك، تظل شدة الضوء غير محددة حتى البروفات التقنية ويوازن مصمم الإضاءة شدة كل ضوء مقابل الأضواء الأخرى ويسجل إشاراتها وتؤثر شدة شعاع الضوء على الحالة المزاجية والنبرة العامة للأداء

يتلاعب مصممو الإضاءة بالضوء لخلق الحالة المزاجية، والتأكيد على المشاعر والتعبيرات، وفصل الشخصيات، وخلق إحساس بالمكان والزمان وقد يتغير الضوء مع تحرك المتحدثين على المسرح، مما يؤدي إلى تغيير الحالة المزاجية، ويستخدم مصممو الإضاءة المخفتات للتحكم في شدة الضوء وجعله يظهر أو يختفي حسب الحالة المزاجية وحركات

المتحدثين، وكل هذه العوامل تؤثر على شدة الضوء في المسرح ويجب على مصممي الإضاءة مراعاة جماليات الإنتاج وسلامته قبل تنفيذ تصميم الإضاءة.

تأثيرات الإضاءة على الحالة المزاجية:

الإضاءة عنصر أساسي في تصميم المسرح، وهي تؤثر على مزاج الجمهور وتنتج الأنواع المختلفة للضوء أمزجة مختلفة في إنتاجات مختلفة وتعتمد تأثيرات الإضاءة والحالة المزاجية على مجموعة من العوامل، بما في ذلك اللون والملمس والحركة والشدة وتصميم الإضاءة الجيد لن يجذب انتباه الجمهور، ولكن يجب أن يثير الشعور المطلوب ولحسن الحظ، هناك العديد من التقنيات لخلق الحالة المزاجية المثالية.

تحدد شدة الضوء الحالة المزاجية للمسرحية وتضفي المستويات المنخفضة من الإضاءة، على سبيل المثال، جوًا مخيفًا ويمكن وضع المتحدثين في الظل أو نصف الضوء لخلق هذا الحالة المطلوبة، وستؤثر شدة الضوء أيضًا على تعبيرات المتحدثين وإذا كانت الفعالية في الليل، فيجب أن تكون الإضاءة مختلفة عما هي عليه أثناء النهار، كما تخلق الإضاءة المنخفضة جوًا من الغموض.

وبما أن شدة الإضاءة ولونها واتجاهها تؤثر على الحالة المزاجية للمسرحية، يستخدم مصممو المسارح أيضًا الإضاءة لضبط وقت ومكان المسرحية ويمكن أن يؤدي تغيير ألوان ومواد الإضاءة أثناء الأداء إلى إثارة مشاعر مختلفة لدى الجمهور، وهذا مهم بشكل خاص خلال المشاهد الهامة.

الوظائف الفنية للإضاءة:

البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم، كما أن الإضاءة تؤكد الأبعاد الثلاثة للشكل أو الممثلين بين الظل والضوء، ويقول (ادولف ابيا): أن درجة الظل تعادل درجة الضوء في إضاءة

الشخصيات المسرحية الدافئة ومن وظائف الإضاءة أيضا الإيهام بالطبيعة بإعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمر حسب متطلبات المشهد بالإضافة إلي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

ملحوظة: تخدم الجو التراجيدي المأسوي الألوان الخضراء والزرقاء، بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي، وإذا تحقق ذلك حصلنا على التكوين الفني المطلوب.

فالإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتي نجملها في النقاط التالية:

١. الرؤية:

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت– تاريخيًا– في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو إكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقي وتجعل المتفرج في إرهاق شديد .

٢. التأكيد والتركيز:

لأن العالم الفني على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته، فقد ينتقي تفصيلًا صغيرًا على الخشبة أو جزءًا محدودًا منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء في أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على إكسسوار أو قطعة ديكوريه بتسليط ضوءًا أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء في الظل وهكذا،

وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التي تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر.

٣. التكوين الفني:

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال استخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسي للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة والتكوينات البصرية الأخرى.

٤. خلق الجو الدرامي:

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن والأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

٥. الإيهام بالطبيعة:

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

٦. الدلالة على الزمان والمكان:

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

"ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر، فبوسع الاضاءة أن تعمل للإخراج أكثر من مجرد إظهار الممثلين، تستطيع الإضاءة أن تسهم بقدر عظيم عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الألوان فيستطيع أن يزيد من الحالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة فالإضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الأساسية للمنظر أو المسرحية وكذلك تقوم الإضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه إلى المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فإن المنظر الجميل لا يمكن أن يبدو جميلًا إلا إذا أُضئ إضاءة صحيحة وأحيانًا يمكن للمنظر الضعيف التصميم أو المنظر الضعيف التنفيذ أن يبدو جميلًا بواسطة الإضاءة الابتكارية".

مراحل تطور الإضاءة:

أولًا: مرحلة الاعتماد على الضوء الطبيعي:

اعتمد الانسان على ضوء الشمس وترتب على ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعة الشمس إلى منطقة التمثيل وكان لهذه المرحلة عيوبها حيث كانت العروض تخضع لتقلبات الجو ومرهونة بسطوع الشمس أو اختفائها وكانت جميع العروض صباحية.

ثانيًا: مرحلة اكتشاف الضوء الصناعي:

استخدمت المشاعل لإنارة العروض داخل الكهوف كما استخدمت المشاعل في العروض الصباحية كتعبير رمزي عن المشاهد التي تحدث ليلًا (المسرح الفرعوني والمسرح الاغريقي). أما المسرح الروماني فأغلب العروض صباحية تعتمد على الضوء الطبيعي، وفي بعض العروض التي أُقيمت ليلاً فاستعملت المشاعل ومصابيح الزيت.

أما في مسرح العصور الوسطي فقد اعتمدت الإضاءة على الشموع بدلًا من المشاعل في العروض التي تتم داخل الكنيسة – أما العروض المقامة في الساحات فقد اعتمدت علي الضوء الطبيعي – ثم جاء عصر النهضة في إيطاليا وظهرت فيه الإضاءة المسرحية بأسلوب جديد نتيجة أفكار فناني هذا العصر أمثال (سباثيني – سيريليو) فقد ابتكر فنانو هذا العصر فكرة تخفيض الإضاءة في المسرحيات المأسوية باستخدام أواني أسطوانية معدنية مدلاه من أعلى بواسطة خيوط معدنية رفيعة لتغطية الشموع ويخرج ضوء خافت من ثقوب بالأواني الاسطوانية عند تغطية الشموع بها، كما فكروا في إخفاء مصدر الضوء الذي كان يرهق عيون المشاهدين بسبب وضعها أمامهم فقد ابتكر (سباثيني) فكرة استخدام حواجز علي شكل حرف T أمام كل شمعة على طول مقدمة الخشبة الأمامية لحجب الضوء عن عيون المشاهدين، بينما ابتكر (سيريليو) طريقة العمل بالإضاءة الملونة والتي اعتمدت علي

استخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية أمام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون ويتلون بلون السائل.

وفي القرن السابع عشر (المسرح الأليزابيثي) أعتمد على الإضاءة بواسطة الشموع، وفي المسارح المقفلة كانت الإضاءة مركزة في ثريا دائرية كبيرة ذات شموع كثيرة وكانت تضيء كلًا من الصالة والخشبة، كما وضعت ثُريات أخري صغيرة أمام وخلف الأجنحة لتضيء المناظر، كما استخدمت الإضاءة الأرضية لتأكيد معالم الممثلين، أما بالنسبة للمشاهد الليلية فقد كان الممثلون يحملون في أيديهم الشموع ليوهموا المتفرج بظلام الليل.

وفي القرن الثامن عشر قام الممثل (دافيد جاريك) بتحديد الضوء أعلى خشبة المسرح حرصًا على تأكيد الضوء على الممثلين أما المناظر فقد أضيئت بمصادر ضوئية جانبية مع استخدام إضاءة ملونة بوضع مصادر جانبية خلف ستائر ملونة.

أما (لوثر بورج) فقد ألغي الإضاءات الأرضية واستخدم الزجاج المصبوغ أمام مصدر الضوء لتلوين الممثلين كما حاول إعطاء المؤثرات الضوئية بعض الاهتمام مثل (تأثير ضوء الشمس وضوء القمر – النار – البرق – غيرها)

أما الفنان (ادولف ابيا) فقد كان له اهتمامًا بالغًا بالإضاءة على خشبة المسرح، ويقول: إن الإضاءة المطلوبة ليست باستخدام الأمشاط للإنارة، ولكن الإضاءة التي تخدم إظهار الشكل من الأرضية والتي تعطي الشخصية المسرحية أبعادها الثلاثة.

وقد ذكر (ابيا) في نظريته عن الضوء والفراغ:

أن أي شكل له خطوطه الخارجية، ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل، وأن هذا الشكل يصبح فنًا في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. (إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل).

وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءة وكان من نتاج غاز الاستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية، ومشط النور عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقيًا في مقدمة الخشبة وعلي جوانب الخشبة بشكل رأسي أو يدلى أفقيًا أعلى الممثل.

وفي القرن التاسع عشر تطورت الإضاءة المسرحية بفضل الكهرباء، والتي كانت بداية الطريق نحو آفاق جديدة في فنية الإضاءة المسرحية، ويرجع الفضل في تطوير الإضاءة بعد الله إلي العالم (توماس اديسون) في اختراع المصباح الكهربائي المتوهج عام ١٨٧٩، وعرف المصباح الكهربائي طريقه إلى المسرح في عام ١٨٨٠، فبدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية.

وجاء القرن العشرون بالابتكارات العديدة في الإضاءة، وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة والجديد في ميكانيكية المسرح، وقد اعتلى المسرح العديد من الأجهزة الالكترونية التي ساعدت على تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخري.

خصائص الإضاءة المسرحية

١. كمية الضوء.

٢. لون الضوء.

٣. كيفية توزيع الضوء.

مصمم الإضاءة المسرحية:

يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية واحتياجاتها الضوئية، ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء

مثل الانتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي، ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة، كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ.

وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهمًا في إيجاد هذا الجو، لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة.

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج، ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء، أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح، ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة.

تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى عدة أنواع، منها:

١. إضاءة محددة:

تركز الإضاءة المحددة على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

٢. إضاءة عامة:

تستعمل الإضاءة العامة لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

٣. مؤثرات خاصة:

يشير تعبير المؤثرات الخاصة إلى العديد من تقنيات استخدام الضوء وآلياته، ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أغصان شجرة.

٤ . إضاءة أرضية (سفلية):

إضاءة صادرة من العواكس المثبتة في الحافة الأمامية لخشبة التمثيل، وعادة ما تكون تلك العواكس موضوعة في خط موازٍ لخط الستارة الأمامية، ومختفية عن أنظار المتفرجين.

٥ . إضاءة البطانة الخلفية:

طرح ضوء عادي متوحد الدرجة فوق خشبة التمثيل، والمقصود من ذلك هو التنوير وليس الإيحاء بدلالات رمزية.

٦ . إضاءة توكيدية:

هي طرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة في خشبة التمثيل بغرض توكيد وجودها، استجابة لبواعث خاصة في الإخراج.

٧ . إضاءة الدرع:

الضوء الخارج من مصادره المثبتة فوق الدرعين، والذي ينير جوانب المنظر المسرحي.

٨ . إضاءة غامرة:

الضوء المطروح على خشبة المسرح، والمنبعث من الكشافات المختلفة، بهدف الإنارة العامة.

٩ . إضاءة غير مباشرة:

تنوير المنظر المسرحي عن طريق سطح عاكس، والإشاعات الصادرة من المصابيح الكهربية المضاءة، لا تقع على المنظر مباشرة.

المهمة الفنية لمصمم الضوء المسرحي:

١. وضع خريطة لأماكن توزيع الإضاءة.

٢. تحديد قوة كل كشاف ونوعه ورقمه على لوحة التوزيع.

٣. تحديد زاوية سقوط الاشعة ورقم الدائرة الكهربائية التي تتصل بالمقاومات.

٤. تحديد كمية الإضاءة الخاصة للأماكن والأحداث والأشخاص.

٥. توزيع وتخصيص معدات الاضاءة بالمسرح بما لا يجعل تشغيل كشاف فترة طويلة دون كشاف آخر عاملًا من عوامل احتراق لمبته الكهربائية أثناء العرض المسرحي.

٦. مراعاة إضاءة وجه الممثل أيضًا أينما تحرك على خشبة المسرح.

٧. إشرافه شخصيًا على تثبيت الأجهزة الكهربائية في أماكنها والتأكد من سلامة التركيب حفاظًا على الأرواح والوقت.

إنجازات مصمم المسرح سيباستيانو سيرليو:

تم استخدام مرشحات الألوان للإضاءة والصوت من قِبل المهندس المعماري الإيطالي ومصمم المسرح (سيباستيانو سيرليو) حيث استخدم أوعية زجاجية مليئة بالسوائل الملونة، لإنتاج الضوء الذي يمر عبرها حيث ينتج الضوء الأصفر عن طريق الزعفران، وينتج الضوء

الأزرق بواسطة كلوريد الأمونيوم في وعاء نحاسي وباستخدام النظارات كمرشحات، يضعها عمال المسرح أمام الضوء، مما ينتج عنه إضاءة ملونة مختلفة وكانت هذه المرشحات مهمة في ضبط الحالة المزاجية وإنشاء تأثيرات خاصة.

كان يظهر أيضًا تأثيره ومهارته في تصميم المسرح والتكنولوجيا في كتاباته التي كانت مؤثرة في عصر النهضة الإيطالية والتي تعتبر جسرًا ومفتاحًا لإنشاء المسارح في الوقت الحالي، كما جمع بين المسرح الكلاسيكي وفن عصر النهضة لخلق أسلوب وأداء أكثر توحيدًا وخلق المزج بين الفن الكلاسيكي وعصر النهضة منظورًا جديدًا لا يزال يؤثر على الإنتاج حتى اليوم.

مصادر الإضاءة المختلفة لها أطوال موجية متفاوتة، لذلك من الضروري فهم هذه الخصائص حيث تساعد الأضواء والصوت في خلق الحالة المزاجية وتحسين الصور.

في النهاية جميع الفعاليات الناجحة التي رأيتها من حولك احتاجت الكثير من الترتيبات والتجهيزات التي ساهمت في نجاحها وبالتأكيد جميع تلك التجهيزات قامت على أسس محكمة ومتطلبات دقيقة وتقنيات حديثة ساعدت على تألقها بهذا الشكل ومن هذه المتطلبات تجهيزات المسارح القائمة على المهارات وأفضل المعدات والحلول الذكية والتي كان لها دور رئيسي في نجاح هذه الفعالية.

٢. الملابس:

إذا كان لكل شيء على المنصة شكل ولون كالمناظر والأضواء، فإن الملابس والأزياء لها أشكال وألوان أيضًا، فالزي الذي يرتديه الممثل ويستخدمه بصفة خاصة له تأثير مباشر على إحساسه بالدور الذي يؤديه وتقمصه له، وتصمم الملابس بحسب مضمون المسرحية الجاد أو الهازل وكذلك العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية، فلابد للمتفرج أن يفرق بين النبيل والتاجر، وبين الضابط والجندي، ولابد لمصمم الملابس أن يضع في ذهنه سهولة تغيير الملابس في أقل وقت ممكن بين المشاهد والفصول.[١]

ويجب أن تكون متوافقة مع العصر والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، وذلك لتعطي جوًا حقيقيًا للعمل المسرحي، كما يوصل الزي المسرحي للمشاهد صورةً متكاملة عن بيئة الشخصية وحالتها النفسية والاجتماعية وعلاقة الشخصيات مع بعضها والمكان والزمان الذي دارت فيه أحداث المسرحية.

وظيفة وأهمية الزي المسرحي:[٢]

تساعد الأزياء على تجسيد الشخصيات المسرحية والتعرف عليها، وتشمل الملابس وملحقاتها، كما يمكن استخدام الأزياء لوصف عمر الممثلين، والفترة الزمنية التي تمثلها المسرحية، والحالة المزاجية للشخصية، ويمكن استخدامها للتمييز بين المهن والثقافات، ويمكن أن تخبر عن وقت المسرحية وطبيعة الطقس، بالإضافة إلى أن الملابس تخلق تأثيرات بصرية قوية وتوصل المعاني الخفية للجمهور لتعزيز الأداء، وتضيف تأثيرًا جماليًّا من خلال الشكل واللون والرموز.

---

[١] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٧.

[٢] أسيل مشتهي: تعريف الزي المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/١٧م.
https://mawdoo.com/%D٣%٢B%٨D%٨٤%٩D%٧A%٨_%D٨١%٩A%D٨%٩D%١B%٨D%٩B%٨AA%D%٨
%A٨%٩AD%D%٨D%١B%٨D%٣B%٨D%٨٥%٩D%٨٤%٩D%٧A%٨A_%D٨%٩D%

أهمية المـلابس في إبراز القيّم الفنيّـة:

القيم الفكرية والعقائدية، تحمل شخصيات الأعمال الدرامية المسرحية العديد من القيم الفكرية التي تجسّد علي خشبة المسرح، فشخصية المفكّر والفيلسوف والعالم، والتي دائمًا ما يرسمها المؤلفون فاقدي الأناقة في ملبسهم وحتى في حياتهم التي تفرض عليها العبثية أيضا، وبالطبع لا يجب أن نطبق هذه النظريات علي العموم من هذه الشخصيات، بل لابد من الرجوع إلي القيم الفكرية والاجتماعية والإنسانية والعلمية التي تحملها هذه الشخصية أو تلك لمعرفة أثر هذه القيم على حياتها الاجتماعية، حتى نتأكد أن مصمم الملابس قد أبدع عندما ألبس أحد هؤلاء العلماء، عندما ذهب لاستلام جائزة نوبل للعلوم – بذلة عتيقة الطراز، ألوانها غير متجانسة مع ما يلبس تحتها من قميص وربطة العنق وشراب وحذاء – وبدون ابتذال طبعًا – فالعلاقة وثيقة بين الشخصية وما يلبس من ملابس، فالمصمم هنا اعتمد علي انشغال هذا العالم في قضايا علومه وأبحاثه، مما جعل الوقت عنده أغلى من متابعة الموضة والحديث من الملابس، لذا فقد لبس ما يؤدي الغرض لا أكثر.

فالعلاقة وثيقة بين الشخصية وما تلبس من ملابس وكما ذكرت سلفًا، فالعديد من مصممي الملابس فاقدي النظرة العلميّة الثاقبة، لا يهتمون بالملابس، حتى لو أثّرت علي القيم الفكرية للشخصية المسرحية، كهذا العالم الذي ذهب لإلقاء خطبة في مؤتمر عالمي من أجل أحياء الحب والتواصل بين الشعوب، فألبسه مصمم الأزياء بذلة واسعة العنق، فظهر وهو يخطب في طلبة العلم وكأنه سلحفاة برية مجهولة الهوية، فكان وبحق مدعاة للسخرية لا داعية للحب والتقارب.

وهناك العديد من الأمثلة التي تؤكد القيم الفكرية التي تحملها الشخصيات، والتي لا تتأتى إلا بالاهتمام بهذه الملابس وملاءمتها للمناسبة التي ستظهر فيه، ففكر الشخص وثقافته، تعتبر من الركائز التي يبني عليها الشخص نواميس مظهره الخارجي، فنماذج المثقفين والمفكرين والفلاسفة والعلماء ومن شابههم، غالبًا ما تتميّز بالبساطة والكلاسيكية مع

الضعف النسبي في اختيار ما يلفت النظر في هذه الملابس، ويرجع هذا بالطبع إلي اهتمامهم الرئيسي فيما يحملونه من علم في رؤوسهم لا علي ملابسهم، هذا بالطبع إذا لم يذكر المؤلف غير ذلك ويؤكده من خلال الحوار والبناء الدرامي لهذه الشخصية، وينطبق هذا أيضًا على الجماعات التي تعتقد قيمًا فكرية معينة، وقد تفرض عليهم هذه المعتقدات الفكرية علي لبس شارة أو عباءة أو أي ملابس تشير – كرمز – إلي هذا المعتقد، فلابد على المصمم أن يدرك هذه الأمور وهذه الرمزيات بحيث تظهر واضحة في ملابس المجموعات التي تمثل علي خشبة المسرح وتفرقها عن باقي الممثلين الذين لا يحملون هذا المعتقد أو ذاك.

تاريخ الزي المسرحي:

بدأت فكرة الأزياء المسرحية في القرن السادس قبل الميلاد في اليونان، إذ ارتدى الممثلون في مسرحيات التراجيديا ملابس طويلة وغنية مع حذاء مرتفع للممثل الرئيسي، أما فنانو الأداء فقد ارتدوا سترات المسرح؛ وهي سترات بأكمام طويلة مزينة بحزامٍ عالٍ ومزخرفة بإتقان، إضافةً إلى ارتداء القناع.

أما في مسرحيات الكوميديا فقد ارتدى ممثلو شخصيات الطبقة العليا العباءات، وارتدى ممثلو الطبقة الدنيا سترات قصيرة، بعد ذلك ومع نهاية القرن الرابع عشر انتشرت المسرحيات الأخلاقية، وقد استخدمت الأزياء فيها لتجسيد الفضائل والرذائل والحياة والموت، ثم تطور المسرح ليشمل الاحتفالات الشعبية والعروض وحفلات الزفاف وغيرها وارتدى الممثلون ما يناسب ذلك.

أما في القرن العشرين وما بعده فقد أنشأ الفنانون العديد من الحركات لدعم الفن الحديث وتجديد مفاهيم تصميم الأزياء، التي تطورت تدريجيًا.

ولا شك في أن الملابس هي الجلد الثاني للممثل، فأثرها في نفس المتلقي وتعبيرها القوي عن نمط الشخصية المسرحية، ليؤكد لنا هذه الأهمية الكامنة من وراء الاهتمام

بصناعة الملابس المسرحية، وتخصيص الورش الفنية التي تقوم عليها، بما فيها من المصممين الأكاديميين وعمال فنيين مهرة، ومستودعات الملابس في كل المسارح الكبيرة، شاهد علي ذلك امتلائها بالعديد من الطرز والتصاميم والأشكال والأحجام لملابس تفي كل العصور.

فالملابس عنصر مهم في أي عرض درامي، بل تعتبر من أهم العناصر التي تتلاقى وأعين الجماهير مباشرة، فتعطي الانطباع والإيحاء الأول عن هذه الشخصية أو تلك، قبل أن ينطق الممثل كلمة واحدة، فملابس المهرج في السيرك – مثلا – نجدها تزرع البسمة علي شفاه الحضور قبل أن يؤدي أي حركة بهلوانية فكاهية، وملابس النوم التي يلبسها هذا الممثل في حجرة نومه الشّبه مظلمة، تشعر المتلقي بالدفء والرغبة في الغوص في أحلام النوم اللذيذة.

لهذا خصصت الدراسات الأكاديمية للتعرف عن كثب علي هذا العنصر الهام وفن تصميمها وطرزها المختلفة وأزياء الحاضر والماضي، عبر العصور، كل ذلك ليولّد لدى متلقي المسرح أو أي مجال فني آخر، الإحساس بصدق ما يرى من فن درامي واقعي أو خيالي أو رمزي... الخ

أنواع الزي المسرحي:

ينقسم الزي المسرحي إلى أربعة أنواع رئيسة، وهي:

١. **الأزياء التاريخية:** وهي تشمل جميع طرازات العصور السابقة وعلي المخرج، أو مصمم الملابس يكون أمام عدد كبير من الاعتبارات وهو يفكر في تصميم أو اختيار زي محدد، ومن هذه الاعتبارات:

- أن يعبر عن ذوق الشخصية.
- أن يلائم المناسبة او الظرف الخاص بها خلال الاحداث.
- أن يناسب العمل الذي تقوم به الشخصية.
- أن يناسب الفصل من السنة، الذي تتم فيه الاحداث.
- أن يكون ملائمًا للموقف الدرامي (ألّا تكون زاهية والشخصية في حالة مأساوية).
- أن تكون مناسبة للشكل العام للعرض بتصميماته والوانه الذي يشمل الديكور والإضاءة.

حيث تتميز كل فترة زمنية بنمط معين للملابس، وفي المسرحيات التاريخية يجب الأخذ بعين الاعتبار ملاءمة أزياء الممثلين للفترة الزمنية التي تدور حولها المسرحية.

٢. **أزياء الرقص:** كانت أزياء المسارح الموسيقية قديمًا تتكون من ملابس ثقيلة وشعر مستعار وأقنعة، إلا أنها أصبحت أخف حديثًا لتمنح الراقص حرية الحركة المطلوبة للأداء.

٣. **الأزياء الخاصة:** وهي لا تعبر عن حضارة أو جغرافيا محددة أو تاريخ محدد ولا تنقل أية معلومات، ولكنها تعبر عن حالة أو فكرة، على سبيل المثال، أن تجد جميع الممثلين يرتدون ملابس سوداء، أو بيضاء، أو بتفصيل محدد لإضفاء طقس مسرحي خاص

ولعدم إعطاءك فكرة مسبقة عن الأحداث، ويشمل هذا النوع من الملابس: أزياء الفرق الاستعراضية.

٤. **الأزياء الحديثة:** وتشمل فقط الملابس المعاصرة التي يرتديها الناس في زمن العرض.

٥. **الأزياء الخيالية.**

٦. **الأزياء الحديثة.**

رمزية الزي المسرحي:

ترمز شدة سطوع الزي في المسرح إلى شخصية النبيل والغني والشخصية السعيدة، ومن جهة أخرى ترمز الألوان الباهتة إلى شخصية حزينة، وقد يرمز اللون الأبيض إلى شخصية بريئة وفاضلة ونقية.

أمور يجب مراعاتها عند تصميم الأزياء المسرحية:

يجب أن تتحمل الأزياء المسرحية ضغوط الأداء، إذ إنه في الإنتاج المسرحي الناجح يتم ارتداء الزي كل ليلة لأشهر أو لسنوات، كما يجب أن تتحمل الملابس التغييرات السريعة وحرارة المسرح والتعرق وحرارة الضوء، كما يجب أن يكون المصمم قادرًا على تصور مناسبة كل زي مع المسرحية عمومًا، وإعطاء كل زي مكانه المناسب، سواءً أكان ذلك للمثل الرئيس أو لبقية الممثلين.

٣. المكياج:

يلعب دورًا حيويًا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص الشخصية، ويراعي فنان المكياج ألّا يكون المكياج مرئيًا للصفوف الأولى، ولا يمكن أن يتم المكياج إلّا إذا انتظمت الإنارة، وليس الوجه وحده الذي يُطلى؛ بل جميع أجزاء الجسم التي تظهر على المسرح.

وظيفة المكياج في المسرح:[١]

لقد استعمل الإغريق الأقنعة للتعريف بالشخصية الممثلة وتكوين طبيعتها السائدة، وقد استمرت هذه العادة طوال عصر النهضة، ففي الكوميديا الفنية كانوا يتعرفون بسهولة على كل شخص، وكل شخص يلبس قناعه الخاص به والمميز له، فإذا ما أبصر المشاهدون القناع والثوب عرفوا في الحال منظر الشخص وماذا ينتظرون منه، وإبان عصر الإصلاح والقرنين الثامن عشر والتاسع عشر جاء المكياج ليقوم بدور بسيط في المسرح ولا سيما بين النساء، ولم يتبوأ مكانته حتى نهاية القرن التاسع عشر عندما ظهرت الكهرباء وجعلت بالإمكان تسليط ضوء شديد على المنصة، فصار المكياج أمرًا لازمًا بل ويكاد يكون اساسيًا وضروريًا أيضًا.

أما اليوم فيؤدي المكياج عدة وظائف درامية مهمة منها:

أولًا: وربما كانت هذه أهم وظيفة للمكياج، أن الممثل يستعمله ليعطي المتفرجين في الحال الانطباع الصحيح عن سن الشخصية التي يمثلها وصحتها وصفاتها الأساسية، فإذا كانت الشخصية جشعة نفعية صُمم المكياج لينقل إلى المتفرجين هذه المعلومات، وإذا كان الشخص مغرورًا مزهوًا متغطرسًا أمكن تصميم المكياج ليعكس هذه الصفات، وبعبارة أخرى

---

[١] تاريخ المكياج والملابس المسرحية، ٢٠/١٠/٢٠٢٣م.
http://theater-learn.blogspot.com/٢٠٠٩/١١/blog-post_٩٤١٩.html.

المكياج وسيلة فعاله لنقل أنواع معينة من المعلومات إلى المشاهدين دون ضياع ألفاظ أو وقت.

ثانيًا: يؤدى المكياج وظيفة معادلة الأثر للمبيض الناشئ عن الضوء الشديد المركز على المنصة، كما أن الضوء الشديد الذي يجعل الممثل مرئيًا لكل شخص في قاعة المتفرجين؛ يميل إلى أن يغسل اللون من على وجه ويدي الممثل، فيضيف المكياج مزيدًا من اللون يتعادل مع هذا الميل، وبالطبع ينطبق هذا على ذوي البشرة الزاهية اللون، أما الممثلون السود أو ذو البشرة السمراء فلا يحتاجون إلّا إلى القليل من اللون الإضافي أو لا يحتاجون إليه إطلاقًا.

ثالثًا: يؤكد المكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم، والتي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين، فإذا ما أكد المكياج هذه الملامح؛ تمكن الممثل من نقل إحساساته بدقة إلى أولئك الجالسين في أبعد المقاعد بصالة المشاهدين.

٤. الديكور والمناظر:

هو مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكلًا لمكان واقعي أو خيالي، أي أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فهو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية، ومن مميزات الديكور اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع، وتتطلب عملية تغيير المناظر السرعة، لذلك يجب أن تكون خفيفة يمكن تحويرها للاستفادة منها في مسرحيات أخرى.

والديكور كلمة فرنسية لاتينية الأصل، يعربها البعض بكلمة (التزيين) وتعني إخفاء عيوب الشيء أو إعداده أعدادًا كافيًا كي يلائم عدة استخدامات، مع إمكانية تغييره لمتطلبات أخرى. ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني إلى تصميم مرئي مكملًا لباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، وذلك وفقًا للأسس والقواعد العلمية.

أهداف تكوين الديكور:[١]

هناك هدفان لتصميم الديكور وهما: أولا، مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي؛ وثانيًا، التعبير عن خصائص المسرحية المميزة. لكي تتم مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي، يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية. ثم إن الديكور يستطيع أن يوجد الجو المناسب ويعبر عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة واللون.

عناصر تكوين الديكور:

يتكون من: (عناصر صلبة/ عناصر لينة/ عناصر مكملة)

العناصر الصلبة: (شاسيهات/ فريزات)

---

[١] الديكور المسرحي، ٢٠/١٠/٢٠٢٣م.
https://www.startimes.com/?t=٢٣١٤٢٣٤٣

العناصر اللينة: (ستائر مدهونة/ بلاسيه)

العناصر المكملة: (الأثاث/ مباني / سجاد وغيرها).

أقسام خشبة المسرح:

١. الستائر الجانبية (الكواليس):

وأحيانًا يستخدم عوضًا عن الستائر مسطحات أو شاسيهات (إطار خشبي مشدود عليه قماش أو مغطى بابلاكاج رقيق من جهة واحدة أو جهتين).

٢. المستويات (البارتكابلات):

وهي مجسمات توضع على الخشبة لخلق ارتفاعات عن سطح الخشبة يظهر منها ثلاثة أبعاد، وهي على شكل مكعبات أو متوازي مستطيلات أو على شكل أسطواني، مصنوعة من الخشب، وقد تكون معدة للفك والتركيب بسهولة وهي تشمل المستويات بأنواعها، أدراج، مساطب، ستاندات مجسمات متحركة على عجلات.. الخ.

وقد يكون بعضها غير معد لحمل الممثل وإنما توضع كحواجز (برافانات) لفصل منطقة تمثيل عن أخرى، وتشمل الكواليس أيضا الستائر النصفية (البراقع) وهي مثبتة في أعلى سقف المسرح ومن وظائفها إخفاء وحدات الإضاءة والأسلاك والميكروفونات، كذلك تخفي الديكورات المعلقة بالسقف إلى حين نزولها وظهورها للمتفرج.

٣. الستائر الخلفية:

وهي من القماش الثقيل أو ذات وجهين، تخفي الممثلين خلف المسرح، وقد تستخدم كخلفية لأحد المشاهد كأن تطلى بالبلاستيك ويرسم عليها المشهد المسرحي، أو تعلق عليها بعض الإكسسوارات والأقمشة والأغراض الصغيرة المناسبة للمشهد.

وقد جرى العرف أن تتميز تصاميم الديكورات بين المسرحيات الكوميدية والتراجيدية، فـ بالأولى تجد ألوانًا فاتحة وزاهية، وتكوينها على الخشبة يعطي إحساسًا بالاتساع، بل وتتوزع على الخشبة لتترك مساحة بين الأشياء كافية للتمثيل والحركات المتلاحقة والسريعة. أما ديكور المسرح التراجيدي فيكون قاتم وأحيانًا معتم ويشعرك بكتل وثقل الأشياء ويضيق من مساحات التمثيل، نظرًا لبطء حركة الممثلين باستثناء المسرحيات التي تحتوي على مشاهد مبارزة أو قتال.

الوظائف الفنية للديكور:

١. إرسال المعلومات:

فالديكور أول ما يشاهد على خشبة المسرح ويبين زمن الأحداث ومكانها (عصور قديمة، إسلامي قبطي. معاصر) الخ، كذلك يحدد نوع مكان الأحداث: قصر، صالة، شارع، غابة الخ.. وبالتالي يحتوي على دلالات تخص تاريخية وجغرافية وبيئة الأحداث، كما يظهر مزاج الشخصية صاحبة المكان: هل تمتلك ذوقًا رفيعًا أو غير ذلك، ويحدد الديكور أحيانًا مهنة الشخصية من الأغراض الموجودة: فالشبكة تعنى صياد، والكتب تعني مثقف أو متعلم، والمتفرج يستقبل هذه الإشارات فور فتح الستارة ويبدأ في ترتيبها داخل ذهنه.

٢. جو المسرحية:

أولًا من الناحية النفسية: فالتكوينات والألوان والأحجام يمكن أن تعطيك جوًا من المرح والسعادة والبهجة، أو قلق وإثارة وغموض، أو حزن وأسى... الخ.

ثانيًا من الناحية البيئية: قد ينقل الديكور المتفرج إلى أجواء البحر أو أجواء الصحراء أو الحروب، وبالتالي يساهم في إيصال إيقاع هذه الأجواء الخاصة إلى المتفرج حتى قبل بدء الأحداث.

٣. البعد الجمالي:

من الضروري أن تظل عين المتفرج مرتاحة إلى المنظر الذي يراه، لذلك لا بد من امتلاك الديكور لقيم جمالية في استخدام الألوان، وفي التصميم الهندسي، حتى لو كان الديكور يتطلب الفقر أو الفوضى، ولكن دون تكلف عالي أو إبهار حتى لا ينشغل المتفرج به، فالمطلوب خلق توازن.

٤. وظائف أخرى:

من وظائف الديكور الأخرى، إخفاء الخلفيات غير الجميلة، ملء الفراغ، إخفاء مصادر الإضاءة والفتحات، وأيضًا خلق الجو المناسب للممثل وإدخاله شعوريًا في الزمان والمكان، فالديكور ليس عنصرًا منفصلًا عن العرض؛ بل هو مفردة تشترك مع مفردات العرض الأخرى لتكوين جملة مسرحية واحدة، لذلك تصميمه وطريقة تنفيذه والمواد المستخدمة فيه تأخذ بعين الاعتبار العناصر الأخرى (الإكسسوارات، الأزياء، الإضاءة.. وأحجامها وألوانها.. الخ.

٥. الصوت والموسيقى:

يعتبر الصوت وسيلة من وسائل التوجيهات المسرحية، والموسيقى الجيدة تساعد الممثل والمشاهد معًا، بالنسبة للمثل في الأداء وعمق التعبير والإيحاء، بينما تساعد المشاهد في الأحاسيس والتأثر، ومن المهم أن تلائم الموسيقى النص، وكل الفِرق تستطيع أن تدعم مسرحياتها إذا أرادت بالمؤثرات الصوتية مثل: أصوات الحيوانات، تغريد الطيور، صوت إطلاق الرصاص، هدير البحر... إلخ، والمهم إدارة الأجهزة وتوقيتها توقيتًا دقيقًا لدعم الجو النفسي.

يعد نظام الإضاءة والصوت في تصميم المسرح من المكونات المهمة للتجهيزات الشاملة المطلوبة للمسرح وتعد الموسيقى المسرحية والمؤثرات الصوتية جزءًا لا يتجزأ من

التجربة المسرحية، والتصميم الصوتي جيد التنفيذ سينقل الجمهور إلى عالم مختلف، ويعمل هذان الجانبان من تصميم المسرح جنبًا إلى جنب لتوفير تجربة استماع مذهلة ولتحقيق أقصى استفادة من عنصر التصميم المهم هذا، ويعمل مصمم الصوت أيضًا على عرض الأصوات المسجلة ويتعاون مع المخرج ويقوم بإعداد معدات التشغيل في المسارح بدقة شديدة.

يلعب الصوت والإضاءة أيضًا دورًا حيويًا في عملية التصميم، ويمكنهم خلق جو يشبه المسرحية أو الفيلم، وعند استخدام الإضاءة والصوت جنبًا إلى جنب، يمكن أن يخلقوا معا الإثارة والتشويق، وعند استخدامهما مع المؤثرات الصوتية المناسبة، يمكن أن يخلق هذان العنصران جوًا مختلفًا ومن خلال استخدام أنواع مختلفة من المؤثرات الصوتية يكون الجمهور قادرًا على تجربة مشاعر وعواطف مختلفة في إنتاج معين.

يقومون مصممو المسرح والصوت بإعادة مزج الموسيقى وإنشاء أنظمة صوتية للمسرح، ولكن لا يوجد مكانان متماثلان، وتتمثل مهمة مصمم الصوت أيضًا في إنشاء تصميم صوتي فريد والتناسق مع الإضاءة والتخصص في إنشاء إعدادات فريدة للعلاجات الصوتية وبيئات المسرح.

٦. الإخراج:

يلعب المخرج دورًا حيويًا وهو إمساكه خيوط العرض المسرحي، ومهمته الأولى هي وضع التصور أو الخطة التي سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها، وعادة يكون المخرج هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه على المنصة، ويفسر لكل ممثل حدود دوره على حِدة، ثم يُجري تجارب التدريب للممثلين مجتمعين معًا، ثم يحدد نوعية السرعة أو البطء في الحركة والإلقاء والموسيقى والإيقاع، حتى يصبح العرض في النهاية متكاملًا،

سواء من جهة المعنى المراد توصيله أو الإحساس المراد إثارته، فهو مسؤول عن العملية المسرحية بكامل جوانبها منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة العرض.[١]

[١] لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص٥٨.

الفصل الثالث

السينوغرافيا المسرحية

السينوغرافيا المسرحية[١]

تعبير السينوغرافيا في المسرح الخط البياني للمنظر المسرحي Scenography أما تعبيراً فهو يعني فلسفة علم المنظورية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي، كاملاً متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير.

وتهدف السينوغرافيا إلى تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمته من فنون المعمار والمنظر والأزياء المسرحية وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتباراً لفن المنظور، مما أعطى وجهاً جديداً لتعامل كل هذه الفنون مع الكلمة والعبارة والمونولوج والديا لوج والحوار، ومع الدراما بصفة عامة.

ويجب ألا يغيب عن أذهاننا أن ميدان عمل مصمم السينوغرافيا لا يتحدد فوق خشبة المسرح، ولكنه يتجاوزها إلى صالة الجمهور والتي استغلها الإخراج الحديث للتمثيل أيضا في بعض الدراميات العصرية، إضافة إلى أن مكان الجمهور هو نهاية مطاف التأثير الدرامي ونقطة الارتكاز في عملية استحسان وقبول العرض من عدمه.

ومن ثم، فالسينوغرافيا تصوير للفضاء المسرحي وتشكيل له بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيميوطيقية والمرجعية. وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية المتموضعة في المسرح، وكواليسه وجوانبه

---

[١] جميل حمداوي.

https://%D٦٦aliya.wordpress.com/%D٨%A٧%D٩%D٨٤%D٨%D٩%AF%D٨%A٩%D٨٣%D٩%D٨٨%D٨%B١-

%D٩%٨٨%D٨%D٨٤%D٩%B٣%D٩%D٨%A٩%D٨٦%D٩%D٨٨%D٨%BA%D٨%B١%D٨%A٧%D٩%D٨١

%D٩%D٨%A٨%D٧%A٨/%A٣%D٩%D٨٦%D٩%D٨٨%D٨%A٧%D٨%B٩-

%D٨%A٧%D٩%D٨٤%D٨%B٣%D٩%D٨٦%D٩%D٨٨%D٨%BA%D٨%B١%D٨%A٧%D٩%D٨١%D٩%٨

%D٨%A٧%D٧%-٨%A٧%D٩%D٨٤%D٩%D٨٥%D٨%B٣%D٨%B١%D٨%D٨%AD٩%D٨%A٨%A٩/

وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع وأثاث وإكسسوارات...، وصالة الجمهور.

ومن المعروف عند الباحثين ودارسي المسرح أن السينوغرافيا تهتم بتأثيث خشبة المسرح وزخرفتها وتزيينها وتنظيمها وتعميرها، وتعنى أيضا بتأطير الفضاء الدرامي وتصويره وتفضية المكان ووضع مناظره المشهدية وبناء الديكور. لذا، فهي علم وفن، و تستوجب خبرة تقنية وفنية وإلمامًا بالمقاسات الرياضية والحرف المهنية كالنجارة والخياطة والماكياج والهندسة والإضاءة والتحكم في المؤثرات الصوتية، وتحتاج إلى دراية كبيرة بعلوم التشكيل والهندسة المعمارية والنحت والجرافيك والحفر، وهي فن بمعنى أن السينوغرافي لابد أن يكون له ذوق جمالي وفني في تأثيث الخشبة المسرحية، وأن ينطلق من روح إبداعية في فهم النص الدرامي وتفسيره وخلقه من جديد، كما تستعين السينوغرافيا بمجموعة من الفنون الجميلة التي تجعل من عمله عملًا فنيًا وأدبيًا قائمًا على التأثرية الشعورية والانطباعية الفنية والتذوق الجمالي.

وإذا كانت السينوغرافيا المسرحية قد ارتبطت بالدراما الفرعونية والإغريقية والرومانية والغربية والشرقية والعربية، فآن الأوان لمعرفة أنواع السينوغرافيا المسرحية وتبسيطها للقارئ قصد فهم مكوناتها واتجاهاتها الفنية وجوانبها الإيجابية والسلبية، والبحث بجدية عن مرجعياتها التناصية وأصولها الثقافية، وتسطير أدوارها الأساسية والثانوية في تشكيل العمل الدرامي وصياغة الرؤية الإخراجية للنص الدرامي المعروض أمام المتفرجين.

ويمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها:

أولًا: هي: "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث".

ثانيًا: هي: "فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"

ثالثًا: هي: "فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام."

تطور مفهوم السينوغرافيا عبر التاريخ[١]

إذا تتبعنا تاريخ السينوغرافيا وتطورها التعاقبي، فسنجد بلا ريب أن هذا المفهوم قد انتقل من مفهوم الزخرفة والتزيين في الشعرية المسرحية الكلاسيكية لتعني العمارة والمنظور مع بدايات عصر النهضة، لتعني فيما بعد تأثيث الخشبة بالديكور والمناظر، لتتخذ في العصر الحديث مفهومًا أشمل باعتباره فنًا مركبًا يجمع بين العلامات اللغوية والبصرية والسمعية أو ما يسمى بفن الصور المرئية أو البصرية.

ويثبت (مارسيل فريد فوت) بأن السينوغرافيا ولدت "من فن الزخرفة، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور. إن كلمة سينوغرافيا كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق والرومان، كما استخدمها معماريو عصر النهضة. ولقد حدث تغيير بين المعنى الإتمولوجي حيث اشتقت كلمة سينوغرافيا والمفهوم الخاص بهذه الكلمة في عصر النهضة: فكلمة سينوغرافيا اليونانية تعني الزخرفة، أي تجميل واجهة المسرح بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، ثم مبنى يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي، وكانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد في تراجيديات (سو فكلوس) تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث"

وإذا استقرأنا أيضًا تاريخ الأمم القديمة المعروفة بالمسرح، فإننا نلفي لديها نوعًا من الاهتمام بالسينوغرافيا المشهدية، وهذا يبين لنا مدى ارتباط السينوغرافيا أيما ارتباط بظهور المسرح الفردي والجماعي. بيد أن تقنينها العلمي وخضوعها لأصول علمية وفنية وجمالية وارتباطها بالفن الشامل لم يظهر إلا في العصر الحديث بعد ظهور المخرج.

ومن هنا، نقول بأن السينوغرافيا الدرامية لدى الفراعنة ذات طبيعة دينية طقوسية ترتبط بالمعابد والأهرام والاحتفالات وأيام الزينة والأعياد الفرعونية، وكان الكهنة ورجال الدين هم

---

[١] جميل حمداوي، مرجع سابق.

الذين يسهرون على هذه المشاهدات الدرامية التي كان يختلط فيها التبتل الديني بالموسيقا والرقص.

ويرتكز المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا احتفالية دينية ميثولوجية تنبني على البساطة والتنظيم والترتيب والميل إلى التشكيل التراجيدي كما يبدو واضحًا من خلال مسرحيات (سو فكلوس) و(يورب يديس) و(أسخيلوس) أو على التشكيل الكوميدي عند (أريستوفانوس) في مسرحيته (الضفادع). وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على بناء المسارح في أمكنة مرتفعة، وقد كانت الإضاءة طبيعية، وبذلك يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر وتغييرها على المسرح؛ كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح.

هذا، وقد عرف الإغريق الستارة، فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل، وبعد ذلك ستفتح من الوسط إلى جزأين يميني ويساري، ومازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستارة التي تفتح من جانبين من الوسط. وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح (سيراكوزا) حيث وجدت في مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدء التمثيل.

ولم تقتصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة والأقنعة والحلي والإكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها، كما كان يستعمل الممثلون البوق أو ما يسمى بقناع الفم لإيصال حواراتهم إلى الجمهور الحاشد بكثرة في فضاء الطبيعة.

أما السينوغرافيا الرومانية فكانت تتسم بالزخرفة والتفخيم وإقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس، ولم يقم الرومان مسارحهم على التلال كما عند الإغريق، بل أنشئت على أراض منبسطة مستوية. وقد اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة. كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الاتجاه الديني والدنيوي،

وكان موجها لخدمة الأباطرة والأمراء وحاشيتهم والقواد العسكريين الكبار والنبلاء، في حين أن التمثيل كان يقوم به العبيد ذكورًا وإناثًا.

وتمتاز أزياء الممثلين في التراجيديات باستعمال الأقنعة وتوظيف ألبسة حريرية لها ذيول تُجَر، بينما في الكوميديات، يلبس الممثلون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، وكانوا يستعملون أيضا شعورًا مستعارة ملونة حسب طبيعة الشخصيات الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها.

واهتم الرومان أيضًا بالمسرح الديني الذي أخذوه عن المصريين أثناء توسعهم عسكريًا شرقًا وغربًا، كما اهتموا بالرقص الاستعراضي الجماعي. وما يلاحظ على السينوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية، واللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة واستخدام المبارزات العسكرية.

وإذا انتقلنا إلى السينوغرافيا في العصور الوسطى فهي سينوغرافيا دينية ذات بعد مسيحي ارتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس وحكايات الإنجيل، واستخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا، والتي كانوا يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح. ومن جهة مقابلة، كان هناك مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية والترفيه حيث تعرض مسرحياته في الأماكن العامة والشوارع والمدن. وكانت المدينة في المهرجانات والاحتفالات تنقلب بأسرها إلى مسرح كبير بعد أن يتولاها فنانو الديكور بالتزيين والتنسيق وإقامة الأقواس والنافورات والحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه، وتزيد مشاهده رواء وبهاء وتجذب إليه الأنظار من كل مكان.

وتميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية والاعتماد على المنظور واستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم، وظهرت هذه السينوغرافيا التي اقترنت بعلم

المنظور (البعد الثالث أو هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في إيطاليا وباقي الدول الأوروبية الأخرى.

أضف إلى ذلك أن السينوغرافيا عند الإيطاليين وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء، التخطيط الأفقي والتخطيط الرأسي، والسينوغرافيا تصور وجه من وجوه المبنى، والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية. لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيًا يشير تحديدًا إلى فن المنظور معماريًا كان أو طبيعيًا وأُعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي القرن التاسع عشر، أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة، فكلمة (ديكور) كلمة تقنية خاصة بفن الأجهزة في المسرح، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل: الشاسيه والتوال.

أما كلمة (زخرفة) فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار، يلعب كل من الديكور والزخرفة دوره عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر، ومع بداية الحوار تصبح للمثلين الأولوية، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص.

وفي القرن السادس عشر، ظهرت (الكوميديا ديلارتي) القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية، وكانت المرتجلات تتغير من ليلة إلى أخرى. أضف إلى ذلك إلى أن السينوغرافيا كانت تتسم بالطابع الكوميدي

الشعبي، وتقام في الأماكن العامة ويحضرها عامة الشعب، بينما المسارح الأخرى كان لا يحضرها سوى الأمراء والنبلاء.

ولقد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصًا للأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية، ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية.... وبدأت الدراما القديمة، والكوميديا الأدبية في استخدام اللغة الدارجة في الكثير من الأحيان.

وقد حدث ذلك كله بفضل طابع التجديد الذي اتسم به القرن السادس عشر، وانتشر في كل مكان بإيطاليا أولًا، ثم في أوروبا، فتم وضع بذور هذا الفن البسيط ذي اللهجة الصريحة في إطار من الحقيقة، وبذلك بدأ الشعب يتذوق فن المسرح الراقي.

وظهرت في هذه المرحلة عدة مسارح مربعة ومستطيلة ومستديرة كما في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث، ومن أشهر المسرحيين الغربيين في هذا العهد نذكر:

١. المسرحيين الإسبانيين: (لوبي دي فيغا) و(كالديرون دي لا باركا)
٢. والثالوث الفرنسي: (راسين، وموليير، وكورني)
٣. والإنجليزي: (شكسبير).

وانتشرت الميلودراما إلى جانب (الكوميديا دي لارتي) في القرن السادس عشر في مدينة فلورنسا الإيطالية، وكان يكتبها (دافنيه)، وظلت مدة قرنين تقريبًا دون أن يمسها تغيير أو تبديل، حتى انتشرت في إسبانيا وانجلترا ثم في ألمانيا وفرنسا... واعتمدت سينوغرافيتها على تنقيح المنظور ونقطة النظر المسرحية والمشاهد المتتابعة للعرض، واستخدام فن وميكانيكية المسرح، واستعمال مشاهد الحريق وفيضان الأنهار، وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة والمؤثرات الصوتية العديدة.

كما كانت هذه السينوغرافيا تتسم بالطابع الباروكي التزييني الفخم الذي أودى بها إلى الأفول والتراجع، ولكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة.

ومن أهم مميزات هذا العصر أنه أدخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها:

١. انحدار أرضية الصالة نحو الأمام (أي نحو خشبة المسرح).
٢. بناء الألواح العديدة المرصوصة بجانب بعضها البعض لتشكل نصف دائرة على هيئة حدوة حصان ومن فوقها بناء مدرجات البلكون.

ويعتبر هذا النوع من المسارح النوع المثالي المتبع للآن في جميع المسارح الكلاسيكية.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، تظهر السينوغرافيا الكلاسيكية التي تحترم القواعد الأرسطية، والفصل بين الأجناس، واحترام الحقيقة العقلية اليقينية مع (راسين وموليير وكورني) في فرنسا، ومع (جون درايدن) في إنجلترا، و(لسينغ) في ألمانيا٠ وظهرت كذلك السينوغرافيا الرومانسية التي انزاحت عن الشعرية الأرسطية من خلال المزج بين الأنواع الدرامية ومخاطبة العواطف والذات والأهواء والخيال والاعتناء بالروح المثالية وإجلال الحب والمرأة مع (فيكتور هوجو) و(شكسبير) و(مارلو) و(ألكسندر دوما).

وبعد ذلك، ظهرت السينوغرافيا الواقعية في فرنسا مع المذهب الواقعي، والذي كان يمثله كل من (بلزاك وفلوبير وستندال) في فرنسا، و(تولستوي) في روسيا، و(إبسن) في النرويج. وأردف هذا المذهب الفني بالمذهب الطبيعي الذي استند إلى سينوغرافيا طبيعية مع كل من (إميل زولا) والأخوان (جونكر وموباسان وألفونس دوديه) في فرنسا، و(هنرى فيلدينغ) و(دانييل دي فو) في إنجلترا.

وأصبحت السينوغرافيا مع المذهب الرمزي سينوغرافيا رمزية قائمة على الرمز والإيحاء والتلويح، وخير من يمثل المذهب الرمزي نستحضر (بودلير، وميترلينك، وهاوبتمان، وسودرمان). وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهر في ألمانيا المذهب التعبيري على يد (فرانك فديكند). ويرمي هذا المذهب إلى تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز وأسرار، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية، وكانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ومتنوعة وديكورات مختلفة.

وظهرت السينوغرافيا السريالية بعد الحرب العالمية الأولى مع المذهب السريالي الذي كان يتزعمه (غيوم أبولينير) و(لوي أراگون) و(أنطوان أرطو)، وارتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي وتعرية الغرائز الجنسية وضعف الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الانفعالية، وكل هذا ثورة على العقل والمنطق والاستلاب البرجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية والروحية والإنسانية، وقامت ثورة السرياليين على اكتشافات (فرويد وكارل ماركس) وأبحاث (إينشتاين) وفلسفة (هيجل) ونظرية التطور لدى (داروين). ومع العصر الحديث والمعاصر، ستظهر السينوغرافيا التجريبية مع المسرح (البريختي) ومسرح (أوتشرك) الروسي والمسرح (الباتافيزيقي) مع (ألفرد جاري) صاحب أول مسرحيات عبثية وهي (أبو ملكا) و(أبو عبدا) و(أبو فوق التل) و(أبو زوجا مخدوعا)، والمسرح العابث الذي يمثله كل من (صمويل بكيت، ويونيسكو، وفرناندو أرابال، وآداموف.)

ومن يتأمل المسرح الشرقي بما فيه (الكابوكي والنو) اليابانيان، ومسرح (كاتكالي) الهندي، أو مسرح (أوبرا بكين)، أو التعازي الشيعية في المسرح الإيراني أو العربي، أو المسرح الأفريقي، أو مسرح الهنود بأمريكا الشمالية واللاتينية، فإنه سيلاحظ أنه قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية مقنعة قائمة على اللاشعور الجماعي وتطهير الغرائز الموروثة وتحبيك الأساطير وتشغيل الغيبيات ومسرحة العقائد وتوظيف التعاويذ السحرية.

وتستعمل هذه السينوغرافيا الحركة الجسدية والرقص والغناء والموسيقى والتمثيل والتصوف الروحاني والصراع الديني بين الخير والشر أو بين الهداية والضلالة. ومن هنا، فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي يعتمد على الجذبة الصوفية والحركات الطوطمية والحربية أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي.

ولم يتعرف العالم العربي على مصطلح السينوغرافيا إلا في الثمانينيات، واستعمل بكثرة في المغرب العربي لتأثر مثقفيه كثيرًا بالثقافة الفرنسية القريبة إليهم، بينما المثقفون العرب في المشرق كانوا يستعملون مصطلح الديكور المسرحي. وفي هذا الصدد يقول (عواد علي): يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول، في الخطاب المسرحي العربي أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الخطاب. فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانين من هذا القرن، ولعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي، بديلًا عن مصطلح (الديكور)، أو (الديكور والإضاءة) معًا حينما ينسبان إلى مصمم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة.

ومازالت مدارسنا ومعاهدنا العربية تستعمل مصطلح الديكور بدلًا من السينوغرافيا، مع العلم أنه قد انتهى عصر الديكور وأمسى جزءًا من كل، وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها المتحركة. ومع ذلك، فإن المعاهد والأكاديميات العربية لاتزال تتمسك بمفهوم الديكور، وتعد طلابها على هذا الأساس، ولا يبدو أن المسميات والوظائف في طريقها نحو التغيير.

وعليه، فقد عرفت السينوغرافيا عبر تاريخها الطويل تطورات كثيرة ملحوظة حيث انتقل مفهومها من فن التزيين والزخرفة إلى فن العمارة والمنظور لتركز السينوغرافيا اهتمامها على الديكور وبناء المناظر لتنتقل فيما بعد إلى مسرح الصورة في تأثيث الخشبة وتأطيرها.

أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية[١]

كل من يدرس السينوغرافيا الدرامية فإنه سيلاحظ بلا شك أنها تتنوع بتنوع المدارس الأدبية والاتجاهات الفنية، وإليكم إذا أنواع السينوغرافيا الدرامية حسب مدارسها الأدبية وتشكيلاتها الفنية والجمالية:

١. السينوغرافيا الكلاسيكية:

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية مراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة، واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدًا عن كثرة التخييل والترميز والتجريد، ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاءًا وسياقًا وتوضيحًا وشرحًا.

حيث كانت وظيفة السينوغرافيا الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث، وتشير – في الوقت ذاته– إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث، ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة الأفعال النبيلة في التراجيديا، وأفعال الأشخاص في الكوميديا.

ويعني هذا أن السينوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف للممثل والمخرج والمتلقي والسينوغرافي على حد سواء، وكانت تعمد هذه الإرشادات والتوجيهات إلى تحديد الفضاء الزمكاني للمسرحية، وطريقة تشخيص الأدوار، ونوع المؤثرات الضوئية والموسيقية التي ينبغي استخدامها في العرض، أي أن الوظيفة الموكلة إلى السينوغرافيا الكلاسيكية مهمة جمالية ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على

---

[١] جميل حمداوي، مرجع سابق.

الإخراج، وما تقدمه المسرحية من وصف للشخوص وللمكان وللزمان، ومثل هذه الوظيفة تبرز اضطلاع الشعراء المسرحيين بإخراج مسرحياتهم بهدف إلغاء الحدود بين مفهومي النص الدرامي ونص العرض.

٢. السينوغرافيا الباروكية:

تعتمد السينوغرافيا الباروكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها مع تنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة، وفي هذا السياق تقول الدكتورة مليكة لويز: "لكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة"

وتستعمل السينوغرافيا الباروكية الزخرفة المفخمة والتأثيث والصيغ الفسيفسائية والمنمنمات الجميلة والأرابيسك والديكور الفخم المنمق والديكورات الممتلئة بالأشياء والقطع الأثرية المترفة كما هو حال العروض في العصور الوسطى.

٣. السينوغرافيا الارتجالية:

السينوغرافيا الارتجالية كان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا والسخرية والهزل والفكاهة والتنكيت الاجتماعي والاعتماد على فن الارتجال والتمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأسواق العامة.

ومن ثم، فشخصيات هذا المسرح شخصيات مقنعة اجتماعيًا، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميمي مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا ذات الملابس المهلهلة المثيرة، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالرقصات البهلوانية المضحكة.

٤. السينوغرافيا الرومانسية:

اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرًا بالذات والوجدان والعاطفة، لذا، كان الديكور التاريخي حاضرًا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة من خلال احترام الدقة التاريخية في سرد الأحداث واستعمال الأزياء وتوظيف مناظر الماضي، ولم يقتصر الرومانسيون على الواقع فقط، بل أضافوا إليه نوعًا من الجمال والفخامة والمبالغة والخيال، وقد جسدت الرومانسية كثيرًا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري.

٥. السينوغرافيا الواقعية:

هذا النوع من السينوغرافيا يهتم بنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية والجمالية والإيهام بالواقعية، حيث تهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلًا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.

ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلًا فوتوغرافيًا وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلًا توضيحيًا على المسرح.

٦. السينوغرافيا الطبيعية:

تهدف السينوغرافيا الطبيعة إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفية طبيعية بدون تغيير أو تحريف أو استبدال، وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل، كما استعمل المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ما هو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة.

٧. السينوغرافيا الرمزية:

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز والإيحاء والتلويح واستخدام العلامات المجردة السمعية والبصرية (الرموز، والإشارات، والأيقونات) في إيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي الحسي المباشر، وتستبعد هذه السينوغرافيا التفاصيل الواقعية والطبيعية وتستبدلها بالرموز.

٨. السينوغرافيا السريالية:

تتكئ السينوغرافيا السريالية على استخدام العصبية الجنونية والأحلام واللاشعور والهذيان وخضوع الباطن العميق، وبما أن هذه السينوغرافيا مرتبطة بالمذهب السريالي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى كرد فعل على العقلانية والرأسمالية المتوحشة والفلسفة الرقمية التي استغلت الإنسان ذهنيًا ووجدانيًا واستعبدته آليًا وإنتاجيًا، فقد التجأت إلى السخرية من الأفكار الجدية واستعملت الخيال والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب غريبة كاريكاتورية مشينة لم تألفها العين البشرية.

واستعملت في هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ما وراء الواقع، وتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية والغرائزية. وتتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين كثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور في حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية، تعبر عن التشكيلات الجمالية.

وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان اهتمام مصممي الديكور

منصبا على ما تحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.

ومن أشهر فناني هذا المذهب (ألكسندر تايرون)، و(ألكسندر إكستير)، و(أستروفسكي)

٩. السينوغرافيا التكعيبية:

تستخدم السينوغرافيا التكعيبية المنظور المسطح (العمق) والأشكال الهندسية المتداخلة واستعمال العقل والمنطق وتحليل التجربة المحسوسة تحليلًا علميًا معتمدًا على العلوم الطبيعية والرياضيات، كما تقوم السينوغرافيا التكعيبية على تعدد المستويات والمنظورات وتعدد الرؤى والنظرية النسبية. ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء حيث إن الحواس خادعة وقاصرة، وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته وشموليته.

وتتسم السينوغرافيا التكعيبية بخضوعها للتحليل الهندسي واستعمال الكولاج، أي خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف واللوف والقماش وورق الحائط، وعدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي. ومن النماذج الممثلة لهذه السينوغرافيا على المستوى الدرامي نستحضر مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لـ (لويجي بيراندللو) التي استخدمت فيها نسبية المنظورات وتعدد الرواة والشخصيات وتقابل المستويات: مستوى الفن ومستوى الواقع.

ومن الأمثلة المسرحية عن السينوغرافيا التكعيبية ما قام به السويسري (أدولف آبيا) الذي كان يوظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح؛ لذا كان الديكور عنده حسب الدكتور (سعد أردش): تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين:

١. النور والظل من ناحية (تصوير).

٢. والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت).

فلكي يعطي حركة الممثل (الشخصية) فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية، والمنحدرات، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية وهو ما عبر عنه باللعب بالظل والنورّ.

١٠. السينوغرافيا التجريدية:

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدًا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي.

أي تعتمد السينوغرافيا التجريدية على تجريد العرض وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلًا بصريًا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي، ومن ثم، تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني. ومن أشهر فناني المذهب التجريدي (تيرينس غراي)، و(أورسون ويلز)، و(ثورنتون ويلدر)، و(روبرت إدموند جونس).

ومن أهم المسارح التي خصصت للمسرح الرمزي نذكر: (مسرح تريد يونيون)، و(مسرح كامبريدج).

١١. السينوغرافيا الملحمية:

تستند المسرحيات التي عرضها (بريخت) إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي، وتكسير الجدار الرابع، والإبعاد والتغريب، والتسلح بالمسرح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطروحات تعليمية لتوعية المتفرجين عن طريق الحوار ومخاطبة وعي الراصدين لتغيير الواقع، وقد استخدم (بريخت) من أجل ذلك اللافتات والسينما والشعارات والرواية والسرد والغناء والرقص والدراماتورجيا.

وعلى أي، فقد نظمت الجمالية البرختي، الفضاء السينوغرافي وفق مبادئ جديدة للفرجة المسرحية، فالسينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة، بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، تتشكل من ديكور وأشياء عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها بالتتالي يحركها الممثل ويتتبع حركتها المتلقي، فتحريك الممثل لها يجعلها تلعب وظيفة سردية إذ تتابع أحداث العرض، وهي بذلك تقدم عالما يحيل على الحياة ويشير إلى الواقع، ولكن بعلامات خالية من المباشرة أو التعيين حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي.

وعلى العموم، فالسينوغرافيا البريختية سينوغرافيا تجريبية تقوم على أسس الفن الشامل وتكسير الشعرية الأرسطية والانطلاق من مصادر سياسية وإيديولوجية ماركسية تترجم لنا دلاليًا ومرجعيًا أن مسرح بريخت هو مسرح السياسة.

١٢. السينوغرافيا الكوليغرافية:

كثيرة هي المسرحيات التي تستخدم الملفوظ الحواري على حساب التواصل غير اللفظي؛ مما يجعل المسرح مملًا بسبب الروتين وكثرة الكلام والسرد التلفظي. لذا، يلجأ المخرجون المسرحيون إلى استخدام الرقص الاستعراضي والباليه وتطويع جسد الممثل لينجز مجموعة من الحركات الطبيعية أو المحاكية للحركات الحيوانية. ومن ثم، يعد المسرح الشرقي بما فيه مسرح (الكابوكي) ومسرح (النو) ومسرح (أوبرا بكين) ومسرح (كاتاكالي) من

أهم النماذج الدرامية للسينوغرافيا الكوليغرافية، كما يعد مسرح (غوردون كريغ) ومسرح (أنطونين أرطو) من النماذج الدرامية التي اهتمت بالسينوغرافيا الكوليغرافية وتجريب الرقص والحركة الصامتة والتقليص من اللغة الحوارية الملفوظة لحساب الجسد وتموضعاته التشكيلية الدرامية.

وإذا أخذنا على سبيل المثال (غوردون كريغ) فقد أعطى للسينوغرافيا الكوليغرافيا أهمية كبيرة، فقد ألغى سلطة الحوار ليمنحها للحركة المعبرة والكوليغرافيا الجسدية والطقوسية.

وما اهتمام كل من أنطونين أرطو (مسرح القسوة) وأوجينيو باربا (المسرح الثالث) بالمسرح الشرقي والمسرح الأنتروبولوجي إلا للثورة على المسرح الغربي وتقويض دعائمه؛ لكونه أعطى أهمية كبرى للكلمة والحوارات الجافة على حساب الحركة. لذا، قررا أن يكون المسرح المستقبلي الجيد مسرحًا فنيًا شاملًا، أي مسرح الإيماءات والإشارات السيميوطيقية والحركات البيوميكانيكية الحيوية والكوليغرافيا الجسدية والرقص الطقوسي والحركات المعبرة.

١٣. السينوغرافيا الشاعرية:

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية والتضمين الأدبي والصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها مع مسرح الصورة التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الانزياحية والعلامات البصرية الأيقونية.

والمقصود بكل هذا أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيحاء الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الشعرية مشابهة ومجاورة ورؤيا. وتستخدم هذه السينوغرافيا أيضا جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية والذاتية التعبيرية والتضمين والوظيفة الشعرية واستخدام اللغة الشعرية والخطاب الشاعري مع تجاوز التقرير والتعيين.

وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ما هو بصري تشكيلي وما هو وجداني شعوري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيرًا في المسرح الشعري.

١٤. السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية والتجارب الروحانية والحضرة الصوفية والممارسة الوجدانية العرفانية والموسيقى الروحانية كموسيقى كناوة في المغرب. ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدرامية (الكابوكي والنو والكاتاكالي)، والمسرح الأفريقي، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية واللاتينية.

ويقدم فن الكاتاكالي الهندي مثلًا: جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على المبدأ الشعائري الطقوسي الذي يطبع هذا الفن بمادته النصية الأسطورية، والتمثيل القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية، إضافة إلى عناصر الماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمد عرض الكاتاكالي بما يحتاجه من عناصر الفرجة الروحانية/الصوفية.

إن الكاتاكالي شكل مسرحي يستثمر موروثًا أسطوريًا وتقنيات عديدة ومرمزة للتمثيل، وهي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الكاتاكالي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود رد الاعتبار إبان النهضة الثقافية الهندية الأولى خلال الثلاثينيات من القرن العشرين. وهذا النوع من السينوغرافيا موجود في مسرح القسوة لدى (أنطونين أرطو)، والمسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي عند المخرج الإيطالي (أوجينيو باربا).

١٥. السينوغرافيا الكروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الكروتسكية على الفانتازيا وغرابة الأشكال والدمى، وتوظيف أقنعة رمزية مخيفة سواء أكانت حيوانية أم جنية، والاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح.

وتظهر السينوغرافيا الكروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ شكل صور نباتية وحيوانية وشكل تزيينات وأرابيسك منمنم.

١٦. السينوغرافيا البيوميكانيكية:

ترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل (مايرخولد) من أجل التأشير على انحطاط الإنسان.

ومن المعلوم أن (مايرخولد) الروسي قد تبنى توجهًا شكلانيًا وطريقة ميكانيكية في تحريك الممثل عضويا وآليا وميكانيكيا، وتأهيله حركيًا وتقنيًا لاغيًا حصانة المؤلف. وتتميز معاملة (ماييرخولد) في إعداد الممثل وتكوينه بشدة الصرامة وقسوة التدريب؛ لأنه كان ينظر إلى الممثل على أنه عبارة عن دمية ينبغي التحكم فيها لكي تلتزم بتوجيهات المخرج وخطط السينوغرافي المحكمة.

وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية، والإيقاع، وخلق العلاقات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركًا حقيقيًا في إبداع العرض المسرحي.

ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية (ماييرخولد) التي عرضت بروسيا سنة ١٩٢٢م. واعتبرت المسرحية علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن

العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة، وبالرغم من توظيف كل ما جاءت بها البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن (مايرخولد) قد أكد، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل. وفي إحدى لقاءاته مع تلامذة المسرح في موسكو في سنة ١٩٣٨م أوضح قائلا: إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد. إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين.

وقد استعانت مجموعة من المسرحيات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة بمنهجية (مايرخولد) البيوميكانيكية لتقديم تصورات آلية حول الإنسان المعاصر في ظل العولمة والنظام الرأسمالي المتوحش البشع.

١٧. السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثير من المسرحيات ذات المضامين الأسطورية تشغل السينوغرافيا الميثولوجية القائمة على الخرافات والخوارق غير الممكنة والملاحم التراجيدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية وإيصال التجارب الإنسانية.

وتتمظهر هذه السينوغرافيا في مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية (لأسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس)، ومن النماذج المعاصرة مسرحية (أساطير معاصرة) لـ (محمد الكغاط).

١٨. السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية:

استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات (بريخت وبيتر فايس وبيسكاتور) السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية كالاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من

الوثائق ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطروحاته التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا.

وقد بدأت تجارب (بيسكاتور) بإحداث ارتباك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات جدية ومعقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدًا كل التعقيد، كما قدم (ساكس مينجين) المخرج الألماني مسرحية (يوليوس قيصر) فحافظ فيها على دقة المعلومات وصدق الحيثيات والأصالة التاريخية لكي يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها التوثيقي والمعلوماتي.

١٩. السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث وتجلياته الفطرية والواعية من خلال استلهام التراث العربي الأصيل وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة الإنسان العربي والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.

وترتكز السينوغرافيا التراثية على تشغيل الحلقة والبساط والمقامات والشعر العربي والأشكال الفطرية والحكاية والسرد والأمثال والزجل والموسيقا الأندلسية والحكواتي والمقلداتي والمداح والسامر والأعراس الاحتفالية...

ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية المسرح الاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (مسرح التسييس لسعد الله ونوس ودريد لحام)، و(المسرح التراثي لدى عزالدين المدني)، و(المسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وأتباعه)، و(مسرح القوال لعبد القادر علولة)، و(جماعة السرادق المصرية)، و(فرقة الحكواتي اللبنانية لروجيه عساف ونضال الشقر).

٢٠. السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول والامتساخ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات جنية أو حيوانية أو جمادات والعكس صحيح. والهدف من تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية.

وتستعين هذه السينوغرافيا بالفنتازيا، والواقعية السحرية، والغروتيسك الكاريكاتوري، والأشكال المقنعة، والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي، وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

٢١. السينوغرافيا العابثــة:

توظف السينوغرافيا العابثة التي رافقت مذهب اللامعقول مع (يونسكو) و(فرناندو أرابال) و(آداموف) و(صمويل بيكيت) و(ألفريد جاري) الديكور الفارغ، وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم بالصراخ والهذيان والعبث والجنون. كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء والسخرية والنزعة التهكمية.

واستطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لا تهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف؛ وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية.

إن تبني هذا الأسلوب الكوميدي المتهكم جعل من جماليات مسرح العبث جمالية نوعية ومدهشة في الآن نفسه، استطاعت أن تخترق الباطن الإنساني المنكسر ضمن وجود

مأساوي فتناولت غربة الإنسان عن عالمه واغترابه عن ذاته، وحاولت تجسيد الوحدة والقلق والخوف وعبثية الإنسان، وتلك هي موضوعات دراما اللامعقول، فمسرح العبث لا ينتقد الواقع الاجتماعي، كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي، بل يهتم بأساسيات مركز وجود الإنسان بعيدًا عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية، حيث تناول تعامل الإنسان مع الزمن وما صاحب ذلك من حيرة وقلق وانتظار.

وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوليغرافيا في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات غامضة صامتة وصراخات مبهمة لا معنى لها.

٢٢. السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

قدمت مجموعة من العروض المسرحية بدون ديكور ولا منظور ولا موسيقى ولا إضاءة، حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت، ليس فيها إلا الحوار اللفظي والكوليغرافيا والتشكيل الجسدي كما هو حال المسرح الفقير (لغروتوفسكي) ومسرح اللامعقول.

ومن الذين اهتموا بالسينوغرافيا الفارغة المخرج الإنجليزي (غوردون كريغ) الذي كانت له اجتهادات سينوغرافية متنوعة، فقد انشغل كثيرًا بتقسيم الخشبة وتشطريها وتعديدها، وذلك بتوزيعها إلى مساحات مستقلة ومطواعة قابلة للقولبة المتعددة، لقد بحث عن سبيل لخلق ألف خشبة في واحدة حسب تعبيره، لذلك رفض امتلاء الفضاء المسرحي بقطع الديكور الكبير والملحقات الكثيرة، وعرضه بالاقتصاد وأحيانًا بالفراغ فكان الجهاز السينوغرافي لديه يقوم على لعب القطع والأحجام، وتحريكها وتركيبها لخلق أشكال متعددة: أدراج، أرضيات، أسرة، سياج، أسوار سميكة، فضاءات واسعة...

ويعد (بيتر بروك) من أهم المنظرين للفضاء الفارغ والسينوغرافيا الصامتة ولاسيما في كتابه: (المساحة الفارغة) حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين: (أنطونين أرطو) و(غوردون كريغ).

٢٣. السينوغرافيا السينمائية:

تتحول مجموعة من العروض المسرحية إلى الجمع بين المسرح والسينما، وهذا ما يسمى بالسينمسرح لتداخل العلامات الدرامية مع مجموعة من المكونات السينمائية، فيتحول المسرح إلى مشاهد سينمائية تخضع للتقطيع والمونتاج وتسريع اللقطات الحركية المشهدية بشكل درامي.

٢٤. السينوغرافيا الرقمية:

تعتمد السينوغرافيا المعاصرة على توظيف المعطيات المعلوماتية والآليات الرقمية ونتائج الثورة الرقمية المرتبطة بالحاسوب والإنترنت وموادهما الإلكترونية، وتعكس بعض المسرحيات اليوم على مجموعة من القصص والمشاهد السينمائية والأفلام الكارتونية مستخدمة في ذلك جهاز الكومبيوتر.

الفصل الرابع

المصطلحات الدرامية والمسرحية

المصطلحات الدرامية والمسرحية:[١]

تمثيل استضحاكي:

محاولة الممثل المصطنعة في تأكيد كلامه، أو أفعاله كي يستجلب الضحك من المشاهدين.

التمثيل التلقيني:

هو اعتماد الممثل في أداء دوره على ما يقدمه له الملقن اعتمادًا يكاد يكون كاملاً؛ أي لا يتم الاعتماد في ذلك على الذاكرة، التي يفترض استيعابها للدور.

التمثيل الخطابي:

هو أن يلقى الممثل كلماته بطريقة مفتعلة، متفاخمة، طنانة، زعيقية، بينما تصاب حركاته بالمبالغة والحدة والآلية.

تمثيل رومنسى:

أسلوب في الأداء التمثيلي، يتميز بالغلو في تصوير العاطفة عن طريق الحركة الأكثر حرية، والإلقاء الأقل التزاماً بالمنهجية من طريقتي الحركة والإلقاء الكلاسيين.

وعلى هذا، فالممثل الرومنسى، هو الذي يتبع أسلوب التمثيل الرومنسى، أو الذي يشترك في أداء مسرحية رومنسية الطابع.

التمثيل الصامت – الإيمائي:

اكتسب هذا المصطلح على امتداد عمره الطويل عدة معان، ودلالات مختلفة. إلا أنه يشير في العصر الحاضر إلى العرض المسرحي الذي يؤديه ممثل واحد أو أكثر، دون

---

[١] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، نشر مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤.

الاستعانة بأي كلام، وإنما تعتمد التأدية اعتمادًا كاملاً على التصوير بالحركة، والإيماءة، وتعبيرات الوجه، لأداء معنى معين كي يدركه الجمهور.

كما يطلق: التمثيل الصامت، على بعض المواقف المحددة الصامتة في بعض المسرحيات الحديثة، والتي تعبر عنها حركات الممثلين الجسمية دون مصاحبة الألفاظ المنطوقة.

تمثيل كلاسى (اتباعى):

أسلوب في الأداء التمثيلي، يتميز بتجاوز الروح الواقعية عن طريق تفخيم الحركة، والإيماءة، ونبرة

الإلقاء، وإرنانة الصوت.

تمثيل مبالغ فيه – اشتطاطي:

قد يلجأ اللاعب في تمثيله إلى التهويل، والشطط، والمبالغة في التأكيد على حركاته، وكلماته، مما ينحو به نحو الافتعال.

تمثيل مدلوق:

يقال دَلَق الشيء دلقًا أي أخرجه، واندلق الشيء أي اندفع خارج مكانه، والتمثيل المدلوق هو محاولة الممثل أثناء أدائه لدوره، في أن يبذل كل قدراته كي يجتذب الجمهور إليه، ولكنه – في ذات الوقت – يتناسى علاقاته الأساسية ببقية خشبة التمثيل وبمن عليها من لاعبين أو قطع منظورية. إنه يدلق تمثيله، أي يبعثره خارج الخشبة.

تمثيل مموسق:

الكلمة فرنسية الأصل. والمقصود بذلك: الممثل يؤدى دوره بمصاحبة الموسيقى.

تمثيل منكور:

اللعب الذي يؤديه الممثل، ولا يحصل في مقابله على أي تقدير من المشاهدين.

تمثيل هبيط:

أن يؤدى الممثل دوره تأدية ضعيفة متهافتة، دون أن يؤكد كلماته، أو حركاته، بما ينشطها بوسائل التأدية المسرحية. وهو ضد التمثيل المبالغ فيه.

تمثيليات التنكير:

المنكر ضد المعرف. كان من عادة بعض المواطنين في الريف الإنجليزي قبل منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، أن يقوموا – خاصة في عيد الميلاد – بأداء تمثيليات مراسمية دينية، هازلة أمام المنازل. وهذه التمثيليات التي كان يؤديها اللاعبون – وهم مقنعون – مجهولة الأصل.

إنها تقوم على تصوير معارك القديس جورج ضد الفرسان الذين كانوا يقتلون ثم يحيون. ولعل مصدر هذا العنصر المتعلق بتجسيد الحياة أو الموت، يرجع إلى الاحتفالات الريفية التي كانت تقام للربيع – فصل البعث والحياة المتجددة.

التمثيلية الإذاعية:

تعتمد التمثيلية الإذاعية في تأثيرها على: الكلمات، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى. ومن خصائصها عدم الالتزام بمكان أو زمان محددين، فهي كما تنقل مستمعيها من زمان إلى آخر، تنقله من مكان إلى آخر أيضًا. ولا شك أن التمثيلية الإذاعية لها حرفيتها الخاصة بها في الكتابة.

وكذلك التمثيلية التلفازية التي تختلف عن التمثيلية المسرحية، ولكنها تقترب بطبيعتها من السيناريو السينمائي. ومع هذا، فإن النص المسرحي، هو الجد الأكبر للتمثيلية الإذاعية، والتلفازية، والسينمائية.

تمثيلية إقناع (مقذعة):

نوع من مسرحيات التهكم والتنديد، يتطرف – عادة – في قدح الفرد، وطعنه، والسخرية منه. (ولا شك أن شعرنا العربي يحفل بقصائد إقذاعية عنيفة).

الحبكة – العقدة:

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

والحبكة الدرامية –أو المعقدة– في المفهوم الأرسطي بداية، ووسط، ونهاية. والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن ينبى على المعقولية والاحتمالية، وإلا كانت المسرحية إبسودية[١]. كما ينبغى أن تلتزم كل حادثة – عند أرسطو – بضرورية وجودها، حتى إذا ما حذفت، أو غير مكانها، أصيبت المسرحية كلها

بالخلل البنياني.

---

[١] هي أردأ أنواع الحبكة.

وتقسم الحبكة في بعض الأحيان إلى:

١ – حبكة بسيطة simple plot

٢ – حبكة معقدة complex plot

٣– حبكة مزدوجة double plot

٤ – حبكة محكمة tight plot

٥ – حبكة مفككة loose plot

حبكة اكتشاف:

يقال إن هذه المسرحية أو تلك، قائمة على حبكة اكتشاف إذا كانت أحداثها تدور حول محاولة التعرف على شيء مجهول – تماما كما في القصة البوليسية.

وقد اعتبرت مسرحية (أوديب الملك ٤٣٠ ق.م) لسوفوكليس – في نظر أرسطو – أحسن مسرحية اكتشافية؛ لأن أوديب ظل يبحث عن الشخص المجهول الذي قتل لا يوس وجلب بسبب ذلك – على أهل طيبة لعنة الآلهة والوباء؛ ثم – بعد سلسلة من الاكتشافات – توصل إلى التعرف على فاعل الاسم (شخصية).

وكما تكون الحبكة الاكتشافية في مسرحية مأسوية، تكون أيضًا في مسرحية ملهوية، أو تكون في مشهد واحد في أية مسرحية، وحينئذ يسمى المشهد اكتشافياً.

الحبكة الثانوية:

تتضمن كثير من المسرحيات حبكة رئيسية، وحبكة – أو أكثر – ثانوية. وقد تكون هذه الحبكة الفرعية متمشية في طبيعتها مع الحبكة الرئيسية كقصة جلوستر في مسرحية (الملك لير) لشكسبير، أو مناقضة لها كما هو الحال في الحبكة الثانوية الملهوية الخاصة بـ فالستاف في مسرحية (هنرى الرابع – جـ ١).

ومهمة الحبكة الثانوية هي تعميق الإدراك للحبكة الرئيسية وتأكيد التأثير العام. ومعظم مآسي وملاهي شكسبير تتضمن حبكات ثانوية كما في (هاملت) و (العاصفة) .... إلخ.

الحتمية الدرامية:

شعور تخلقه الأحداث الدرامية في وجدان المتفرج، وبه يتنبأ بأن الأحداث التالية يجب أن تتبع في طبيعتها الأحداث التي سبقتها على أساس من التسلسل المنطقي.

الحجرات الخلفية للمرزح (للخشبة):

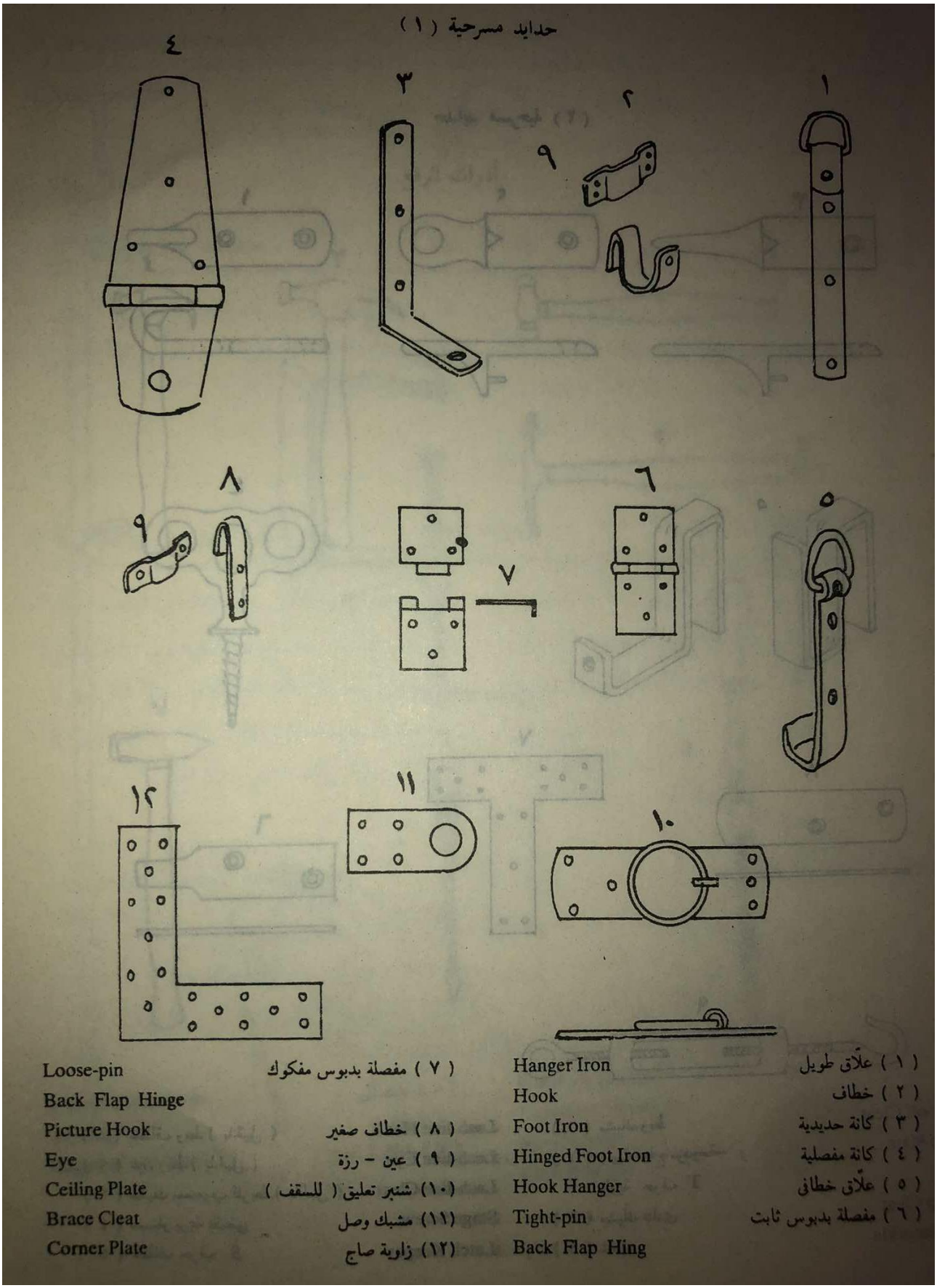
في المنطقة التي تقع خلف المرزح، توجد حجرات الممثلين، والممثلات، والمكيجة، والملابس،

واللواحق، وقاعات التدريب، والاستراحة .... الخ.

حدايد مسرحية:

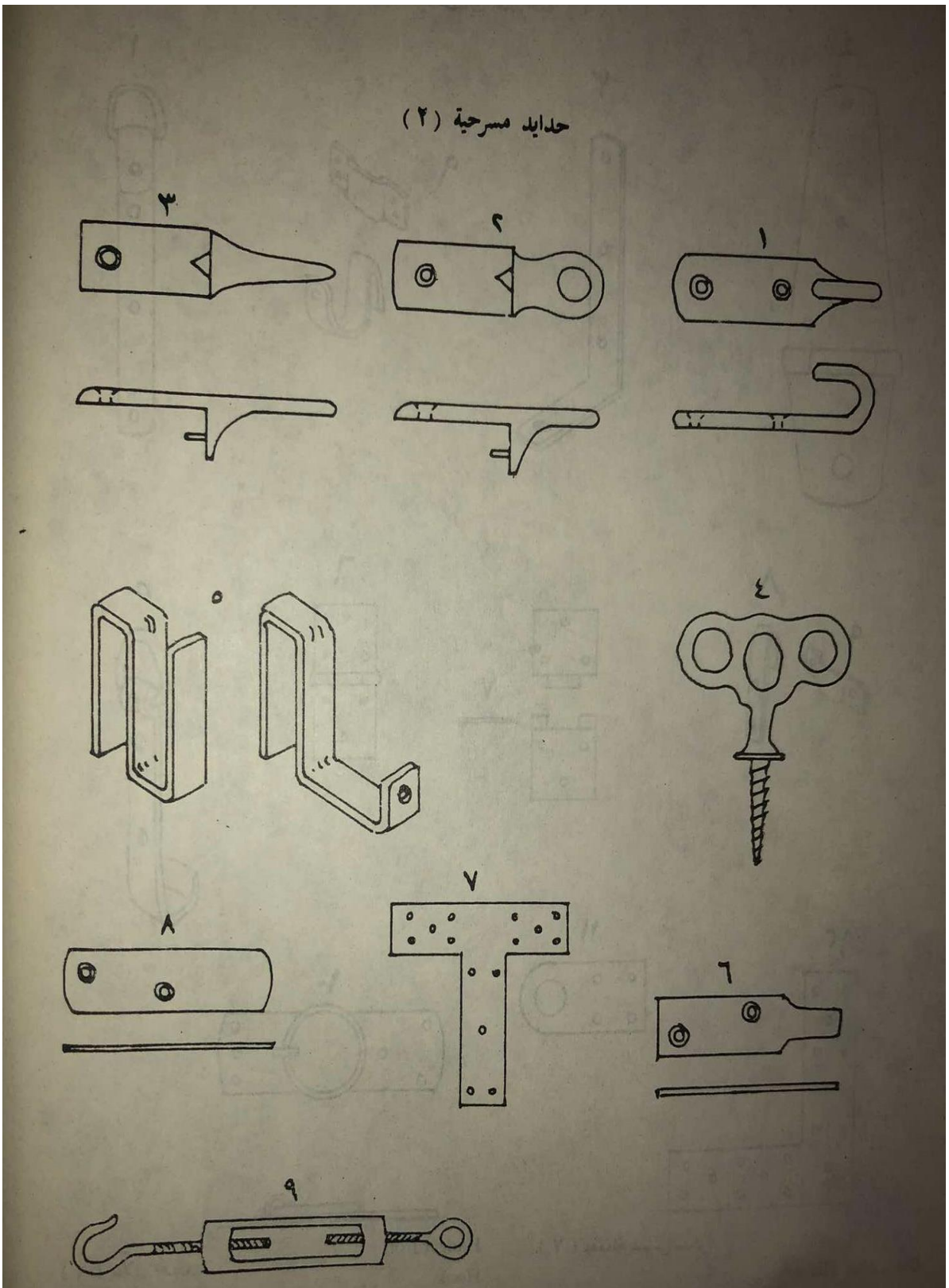
القطع الحديدية الصغيرة المستخدمة عادة فوق خشبة التمثيل، وتتعلق بعملية بناء المناظر المسرحية.

حدايد مسرحية (١)



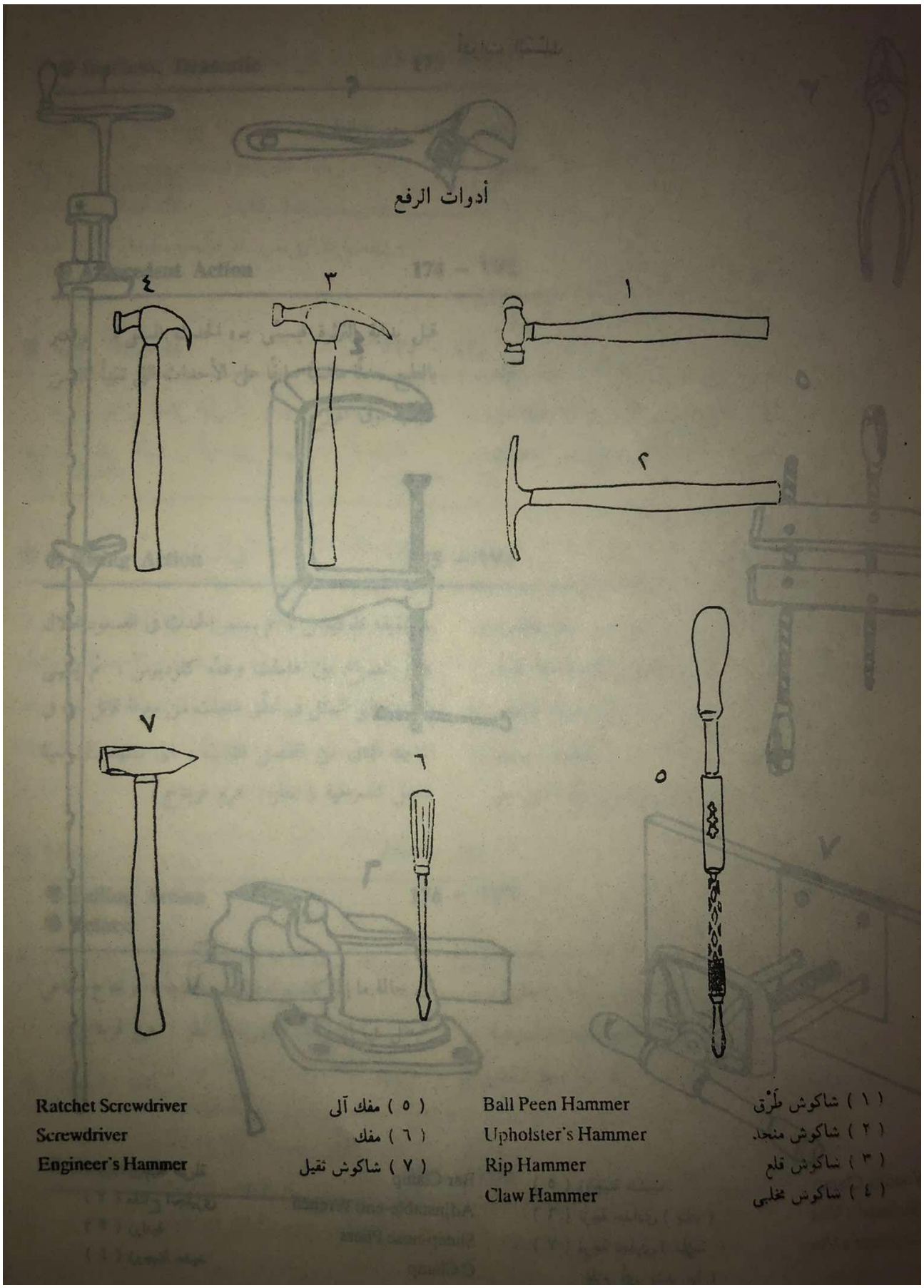
(١) علّاق طويل	Hanger Iron
(٢) خطاف	Hook
(٣) كانة حديدية	Foot Iron
(٤) كانة مفصلية	Hinged Foot Iron
(٥) علّاق خطافي	Hook Hanger
(٦) مفصلة بدبوس ثابت	Tight-pin
	Back Flap Hing
(٧) مفصلة بدبوس مفكوك	Loose-pin
	Back Flap Hinge
(٨) خطاف صغير	Picture Hook
(٩) عين – رزة	Eye
(١٠) شنبر تعليق (للسقف)	Ceiling Plate
(١١) مشبك وصل	Brace Cleat
(١٢) زاوية صاج	Corner Plate

حدايد مسرحية (٢)



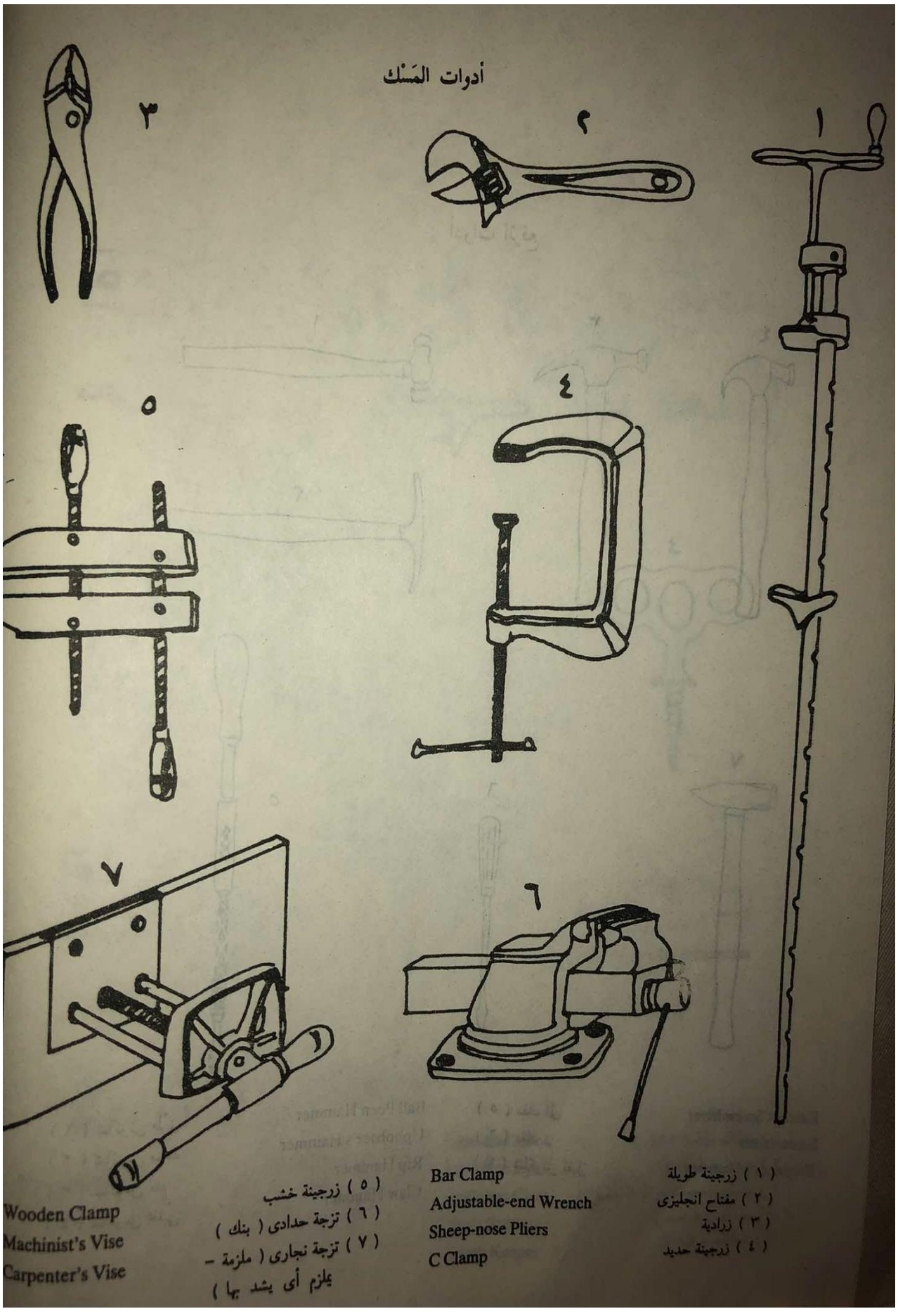
(١) خطاف ربط (بالحبل)	Lash-line Hook	(٦) مشبك ربط	Tie-off Cleat
(٢) عين ربط (بالحبل)	Lash-line Eye	(٧) زاوية صاج مزدوجة	Tee Plate
(٣) مشبك مسحوب للربط (بالحبل)	Lash-line Cleat	زاوية حرف T	
(٤) مسمار بريمة بمقبض	Stage Screw	(٨) مشبك عادى	Stop Cleat
(٥) خطاف حرف S	Latch Keeper	(٩) شداد	Turnbuckle

أدوات الرفع



(١) شاكوش طَرْق	Ball Peen Hammer
(٢) شاكوش منجد	Upholster's Hammer
(٣) شاكوش قلع	Rip Hammer
(٤) شاكوش مخلبي	Claw Hammer
(٥) مفك آلي	Ratchet Screwdriver
(٦) مفك	Screwdriver
(٧) شاكوش ثقيل	Engineer's Hammer

أدوات المَسْك



(١) زرجينة طويلة — Bar Clamp
(٢) مفتاح انجليزى — Adjustable-end Wrench
(٣) زرادية — Sheep-nose Pliers
(٤) زرجينة حديد — C Clamp
(٥) زرجينة خشب — Wooden Clamp
(٦) تزجة حدادى (بنك) — Machinist's Vise
(٧) تزجة نجارى (ملزمة – يلزم أى يشد بها) — Carpenter's Vise

الحدث الدرامي:

أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية، والفعل المسرحي.

الحدث السلفي:

عندما تفتح الستارة عن منظر خادمين – مثلاً – يثرثران عن أحداث ماضية أو جارية، تعتبر تلك الثرثرة – من الناحية البنائية المسرحية – كلاً أو جزءًا من التقديمة الدرامية.

أما ما قد وقع من أحداث قبل بداية الثرثرة فيسمى بـ (الحدث السلفي) ويعتبر بالطبع حدثًا ماضياً سابقاً على الأحداث التي تتهيأ لتمارس حياتها فوق المرزح.

الحدث الصاعد:

الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة، ويحركه العامل المثير إلى أعلى، كي يصدمه بقوى التصارع، وعادة ما يُفضى الحدث إلى ذروة التأزم.

فمثلاً، في مسرحية (هاملت – ١٦٠٠) لشكسبير، يبدأ الحدث الصاعد بالشبح وهو يخطر هاملت بأنه اغتيل على يد شقيقه كلوديوس، ثم يستمر الحدث في الصعود خلال تطور الصراع بين هاملت وعمه كلوديوس، ثم ينتهي بالذروة التي تتمثل في تحقق هاملت من معرفة قاتل أبيه في المشهد الثاني من الفصل الثالث، أي مشهد المسرحية داخل المسرحية.

الحدث الهابط:

الحدث الدرامي الذي يلي ذروة التأزم ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبًا، وفي هذا النصف، يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية، أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية.

الحرفة المسرحية (الصنعة):

الخبرة الماهرة المدربة في تأليف النص المسرحي أو إخراجه.

المسرح الأسود:

مجموعة المسرحيات التي ألفها كتاب من زنوج الولايات المتحدة الأمريكية. ولعل أول مسرحية وضعها زنجي، هي مسرحية «الهروب – أو – وثبة إلى الحرية»، التي كتبها وليم ويلز براون عام ١٨٥٨.

مسرح الأطفال:

المقصود – اصطلاحيا – بمسرح الأطفال، هو المكان المهيأ مسرحيًا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصًا لمشاهدين من الأطفال. وقد يكون اللاعبون جلهم من الأطفال أو الراشدين، أو خليطاً من كليهما معاً، وعلى هذا، فالمعول الأساسي في التخصيص هو جمهور النظارة من الأطفال الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية نصًا وإخراجًا.

وانتماء هذا المسرح إلى الصغار؛ لا يعني التهوين من مستوى قيمته الفنية والعملية، وإنما هو مسرح متكامل العناصر من حيث الارتباط الجاد والجيد الذي يقوم بين المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور والمتفرجين، من أجل توليد نفس الخبرة المسرحية التي يسعى إلى تحقيقها مسرح الكبار.

المسرحة المزجية:

هي إعداد نص مسرحي من مسرحيتين أصليتين أو أكثر، وقد مارس بعض كتاب الدراما الرومانية عملية المسرحة المزجية ، وعلى رأسهم الكاتب الملهوى (تيرانس) (١٩٥ – ١٥٩ ق . م).

المسرح التجاري:

المسرح المحترف الذي يهتم بالربح، وجذب الجمهور وإرضائه، عن طريق تقديم عروض تكون غالبًا دون المستوى الفني والفكري المطلوب.

المسرح التجريبي:

المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة أو الديكور.. إلخ أسلوباً جديدًا يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع، والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان.

مسرح الترهيب – الجرانجنيول:

١ – يقال في اللغة: رهبته ترهيبًا أي ذعرته ذعرًا. والمصطلح هنا فرنسي الأصل، ومأخوذ من اسم مسرح باريسي (Théâtre du Grand Guignol) تأسس في (مونمارتر) عام ١٨٩٧، وكان مديره (أوسكار ميتينيه)

٢ – أما عروض هذا المسرح فكانت عبارة عن مسرحيات قصيرة تحاول أن تثير في مشاهديها الإحساس بالفزع، والرعب، والرهبة عن طريق عرض مشاهد التعذيب، والقتل، ولقد استخدم المصطلح في مجال المسرح الإنجليزي (لندن: ١٩٢٠ – ١٩٢٢) كي يدل على ذلك.

٣ – أما كلمة (Guignol) تاريخيًا، فكانت تطلق على الشخصية الرئيسية في المسرح العرائسي.

المسرح التسجيلي – الوثائقي:

١ – بدأ المسرح التسجيلي – كحركة درامية – بظهور مسرحية (النائب – ١٩٦٣)، للكاتب الألماني (هو خهوت)، والتي أخرجها (إروين بسكاتور) (١٨٩٣ – ١٩٦٦) على خشبة مسرحه الخاص ببرلين الغربية (مسرح الشعب الحر).

وكانت تهدف هذه المسرحية إلى عرض شريحة مقتطعة من التاريخ، خلال رؤية عصرية، أما بناؤها الفني، فقد استخدام فيه العناصر البنائية التقليدية في الدراما: كالتحبيك، والإدهاش، والمفارقة، وإثارة التشويق والتطوير، والمفاجأة، ونحو تلك الحيل الدرامية.

ولقد استعان الإخراج في عرضه لهذه القطعة التسجيلية، بوسائل المسرح الملحمي كالأفلام، واللافتات، والشرائح المصورة، إلا أن استخدام تلك الوسائل، لم يقتصر على تعميق الفكرة المعروضة للمناقشة كما هو الحال في المسرح الملحمي، ولكن، لكي تكون جزءًا أساسيًا، وعنصرًا جوهريًا في قدرة صلاحية العرض العام.

٢ – تعتمد الدراما التسجيلية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق: كالسجلات التاريخية، ومحاضر الاجتماعات، والرسائل، والبيانات الإحصائية، ونشرات البورصات، والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية، والبيانات الحكومية الرسمية، والخطب، والمقابلات، والتصريحات التي تدلى بها الشخصيات المعروفة، والأحاديث الصحفية والإذاعية، والمواد الإخبارية، والصور، والأفلام، وغير ذلك من موثقات.

وبهذا يكون المسرح التسجيلي تقريري الطابع، فهو يستمد من تلك الوثائق مادَّة خامًا مرتبطة بقضية اجتماعية أو سياسية، ثم يمسرح المادة، ولكن مهما حاول مؤلف المسرح التسجيلي أن يلتزم بوقائع التاريخ، وبما ينقله حرفيًا من وثائق وملفات، فإنه لا يستطيع أن

يجرد عمليته المسرحية من وجهة نظره الخاصة، ولا من الضرورات التي تفرضها محدوديات خشبة المسرح، ومن ثم، نجده يختزل الواقعة التاريخية التي يقدمها، ويستجيب (مجبرًا) لمتطلبات الزمان، والمكان، والحوار المسرحي، وقدرة المتفرج على الاستيعاب.

والمشهور بهذا الاتجاه – الكاتب الألماني المولد، والسويدي الإقامة (بيتر فابس) صاحب المسرحية التسجيلية المعروفة، (اضطهاد واغتيال جان بول مارا) كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون، كما كتب مسرحية (أنشودة أنجولا – ١٩٦٧) ... إلخ.

وممن كتب في هذا النمط التسجيلي، المؤلف المسرحي (ألفريد فرج)، إذ كتب عن قضية فلسطين مسرحيته (النار والزيتون – ١٩٧٠).

المسرح التعليمي:

فرقة – أو دار مسرحية – تتألف من هواة مسرحيين، وقد تشرف عليها مدرسة، أو مؤسسة تربوية، استهدافًا لتسلية الطلبة، وتثقيفهم، وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح بأنفسهم، وقد تتعدى هدفية الترويح والتثقيف مجال الطلبة إلى الآباء والمعارف، وأولياء الأمور.

المسرح الجامعي:

الفرق المسرحية المؤلفة من طلبة جامعيين، والتي تشرف عليها الجامعة فنيًا وماليًا، وقد تتحقق هذه الرعاية الأدبية أو المادية، عن طريق مؤسسات ثقافية أو غير ثقافية.

مسرح حمام الدم:

من المسارح التي تقدم تمثيليات تدور موضوعاتها حول التقتيل، والتفزيع، وإثارة الرعب في نفوس المتفرجين، وتلعب وسائل التنفيذ المسرحية وخدعها الآلية دورًا هامًا في تصوير المشاهد المخيفة.

المسرح الخاص:

ربما عرف هذا المصطلح بإنجلترا لأول مرة في سنة ١٥٩٦ تقريبًا، ليكون مقابلاً لـ: المسرح العمومي، ويدل الآن على:

١ – المسرح الإليزابيثي الداخلي، المستطيل، الصغير الحجم الذي كان يقدم عروضًا مسرحية؛ تذاكر الدخول إليها غالية الثمن، ومع أن الدخول كان مباحًا لكل طبقات المجتمع، إلا أن الطبقة التي كانت قادرة على الدفع حينذاك، كانت العليا والمتوسطة.

٢ – المسرح الذي يتألف من ممثلين هواة، ولا يسمح إلا بدخول المشتركين. وقد يتبع ناديًا معينًا، أو هيئة خاصة... إلخ.

المسرح السري:

يطلق المصطلح على حركة مسرحية طليعية في أمريكا لا تقدم عروضها في دور العرض التقليدية كما تفعل الفرق المحترفة، وإنما تقدمها في الكنائس، والمقاهي، والبدرومات، والجراجات، والحانات، والشوارع.... إلخ.

وتتسم تلك الأعمال، برفض التقاليد المسرحية رفضًا لا يتشابه مع المسرح الملحمي، أو مسرح اللامعقول، فالعمل التمثيلي منها قصير وبسيط جدًا وخيالي، ومفكك المشاهد، وناقض في سخرية، ورافض في عنف... إلخ.

المسرح الشعبي:

المسرح الذي يهدف بعروضه إلى تقديم خدمة عامة للجماهير العريضة، دون بغية الربح المادي.

مسرح الصداقة (التواد):

مسرح صغير، يؤمه عدد محدود من المتفرجين، ليشاهدوا عرضًا يؤديه عدد قليل من الممثلين الذين يؤيدون إقامة علاقات من التآلف الصميمي فيما بينهم.

المسرح الصغير:

أي مسرح محدود الاستيعاب، يستخدمه الهواة – غالبا – لتقديم التجارب المسرحية. ويدل المصطلح في انجلترا على المسارح الصغيرة التي يعمل بها محترفون.

المسرح الصيفي:

المسرح الذي يستغل في تقديم عروض تمثيلية في فترة الصيف، كما هو الفرقة المسرحية عندما تعمل في شهور الصيف، تحت مواصفات خاصة، أهمها: التخفف من القيود الأدبية والثقليات الفنية بقصد الترويح عن المتفرجين وتسليتهم.

المسرح الطليعي:

١ – المصطلح فرنسي الأصل، ويشير معناه إلى القيادة الجديدة في الحقل المسرحي. وقد يطلق بنوع خاص على الحركة الواقعية الإنجليزية، في النصف الأخير من القرن الماضي.

٢ – أما في فرنسا، فيدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من التقليديات المسرحية، وذلك في النصف الأول من هذا القرن الحالي.

٣ – وقد يدل المصطلح إجمالًا، على الكتابات المسرحية الجديدة، التي تتضمن تجديدات في الشكل والحرفية.

٤ – وقد تكون مصطلحات الطليعة، واللامعقول، والجديد، ثلاثة مسميات لمدلول واحد، ففي معرض دراساتهم المختلفة للمسرح المعاصر، وخاصة المسرح الفرنسي بمؤلفيه المعروفين:

أونيسكو، وبيكيت، وأداموف، وجينيه، استخدم (ليونار برونكو) المصطلح الأول (ومارتن اسلن) المصطلح الثاني، و(جيه سيرو) وغيره، المصطلح الأخير.

مسرح عائم:

هو المسرح المتكامل، أي الذي يتألف من خشبة تمثيل وصالة متفرجين، أو الذي يقتصر على مرزح فقط وملحقاته، وتحمله مياه النهر، أو البحر، وقد يرتحل المسرح من مكان إلى آخر ليقدم عروضًا تمثيلية مختلفة الألوان – عادة خفيفة مسلية – إلى سكان المدن والقرى الساحلية.

مسرح العرائس – الدمى:

١ – تصنع دمى هذا المسرح غالبًا من الخشب على شكل بشرى، أو حيواني، إلخ... على أن يتلاءم حجم الدمية – أو العروسة – مع حجم المرزح الموظفة عليه. وتحرك تلك الدمى المفصلية بواسطة أسلاك – أو خيوط – يجذب اللاعبون أطرافها من أعلى الخشبة. وتسجل التمثيلية ككلام ومؤثرات صوتية على أشرطة، وتحرك العرائس كشخصيات، ويرتب دخولها وخروجها طبقاً للمشاهد التي تتطلبها التمثيلية.

٢ – وقد يتم تشغيل العرائس عن طريق إدخال أصابع اليد وكفها بداخلها، وتسمى عندئذ به العرائس القفازية، أما إذا تم تحريكها عن طريق قضبان حديدية رفيعة أو خشبية فتسمى، عرائس قضائية.

مسرح العمال:

النشاط المسرحي المعبر – أساساً – عن مشاكل الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية. وإذا كانت موضوعات هذا المسرح تتعلق – عادة – بأحوال تلك الطبقة، فإن مشاهديه ولاعبيه، وفنييه غالبًا ما يكونون من العمال وأعضاء الاتحادات العمالية. وليس هذا المسرح احترافيًا.

المسرح العمومي:

كانت المسرحيات قبل العصر الإليزابيثي بإنجلترا تُعرض في الهواء الطلق على مسارح متنقلة بدائية التصميم، أو في أبهاء القصور أو في حجراتها الفسيحة، أو في المدارس، أو في أفنية الفنادق. ثم دعت الحاجة إلى تشييد أبنية خاصة للعروض المسرحية، كي يؤمها الجمهور. وكانت أول دار لذلك هي المسرح، الذي بناه (جيمس بيربيج) في لندن سنة ١٥٧٦، ثم بنى مسرح (الستارة) ثم (الوردة) ثم (البجعة)، وفى عام ١٥٩٩ هدم المسرح الأول وبنى مكانه مسرح آخر هو (جلوب – Globe)، الذي ينتمي إليه وليم شكسبير.

المسرح الفني (غير التجاري):

هو نقيض المسرح التجاري وقد يتكون هذا المسرح من المحترفين، أو من الهواة، أو منهما معًا. وهدف المسرح الفني هو عرض التجارب الفنية الرفيعة، التي قد لا تجتذب الجمهور العريض الذي اعتاد التردد على المسارح التجارية بقصد التسلية.

مسرح القراء – القراءة الممسرحة:

اتخاذ خشبة التمثيل كوسيلة يجري عليها قارئ – أو قارئان أو أكثر – قراءة تفسيرية لنص أدبي، من خلال التلوينات الصوتية، والتعبيرات الجسمية، أمام جمهور مستمع. وعلى هذا، فمسرح القراء ليس مقصورًا على تلاوة النصوص الدرامية فحسب، وإنما يتناول – أيضًا كل الأجناس الأدبية كالرواية، والقصة، والسيرة الذاتية، مثلًا.

إن القراءة الممسرحة المؤداة بحيوية، قادرة على حمل الجمهور على رؤية وسماع الشخصيات وهي تعبر عن مواقفها تجاه الحدث، حتى لتصبح القطعة الأدبية تجربة حية يخوضها كل من القراء والجمهور على حد سواء، ويمكن تخصيص مصطلح القراءة المسرحية ليدل على القراءة التفسيرية التي تتناول النصوص الدرامية وحدها، دون الأجناس الأدبية الأخرى.

المسرح القومي:

الفرقة المسرحية التي تشرف عليها الدولة ماليًا وإداريًا، وفنيًا، أو هي الفرقة التي ترعاها الدولة من الناحية الإشرافية العامة. وتعترف بها كجهاز هام من أجهزة الدولة الثقافية. وعادة ما تكون الفرق القومية احترافية، ولكن لا تستهدف الربح التجاري بقدر ما تهدف إلى عرض المسرحيات المحلية، أكثر من عرض المسرحيات الأجنبية.

المسرح المجتمعي:

فرقة مسرحية – غالباً مؤلفة من الهواة – تقوم في مدينة صغيرة، أو في حي معين، كي تقدم عروضًا تمثيلية بقصد الترفيه والتعليم والتثقيف. وتأمل الفرقة – عادة – في الحصول على تشجيع مادي وأدبي من المجتمع المحيط بها. ولقد انتشر المسرح المجتمعي في الولايات المتحدة الأمريكية.

المسرح المضاد:

حركة طليعية مسرحية تتجنب – عن عمد – استخدام الحيل المسرحية التقليدية التي تستعمل في تركيب النص، كالتعقيد، والذروة، والحل... إلخ.

المسرح الملحمي:

يقتضي إخراج المسرحية الملحمية – عند بريشت – استعمال الإمكانات المرزحية، استعمالاً خاصًا، يحقق التغريب، ويؤكد مسرحية المسرح ولهذا:

ينبغي أن تكون المناظر المسرحية غير واقعية، ولكن إيحائية، أي (توحي) للمتفرج بالمكان والزمان عن طريق استعمال أشياء بسيطة، ودون استخدام تفصيلات، كما يمكن تغيير المناظر أمام المشاهدين، وبلا اضطرار إلى إبدال الستارة، وذلك بقصد إزالة أي شعور يمكن أن يتولد في نفس المتفرج عن (واقعية) ما يراه، وكان بريشت، يستعين في الإخراج،

بأفلام سينمائية تفسر الوقائع الجارية، بشرائح مصورة تنعكس بالفانوس السحري على الشاشة، ومكبرات الصوت، والصور، واللافتات والأغاني، والموسيقى.

هناك ثلاث طرق معينة على تحقيق التغريب في التمثيل:

١ – النقل إلى الشخص الثالث، كما لو أن الممثل (يقتبس)، أو ينقل عن شخص غائب.

٢ – نطق التعليمات المسرحية الواردة في النص بصوت مسموع.

وبهذا، فإن الطريقة التقليدية، التي تمتدح الممثل، لأنه لا يلعب دور الملك لير، وإنما هو (الملك لير) نفسه، لا مكان لها في المسرح الملحمي.

ويطالب بريشت متفرجه، بأن يجلس في مقعده في المسرح، كما لو أنه مسترخ في حجرة المعيشة في بيته يشاهد برنامجًا تلفازيًا، وأن يشاهد الأحداث المسرحية بيقظة القاضي وموضوعيته. وألا يندمج في وقائع المسرحية، بل يبقى واعيًا وقادرًا على التساؤل، ومناقشة القضية المعروضة. وأن تكون لديه حرية التعليق على ما يجري فيصدر همهمة استحسان. أو زمجرة احتجاج ورفض.

مسرح نصف أريني:

ويشير المصطلح هنا إلى المسرح الذي توجد به خشبة التمثيل محاطة جزئيًا – وليس كليًا – بمقاعد المتفرجين.

المسرح النصف دائري:

يطلق المصطلح عادة على المسرح اليوناني القديم – أو بالأحرى – على المسرح الروماني الذي كان يشبه نصف دائرة، وفي العصر الحالي، يطلق المصطلح – أحيانًا – على أي مسرح أريني، حيث يجلس المتفرجون في شكل نصف دائرة، وعلى مقاعد متدرجة في الارتفاع، بينما توجد خشبة التمثيل في القاع.

مسرحيات الأسرار (الغوامض):

يعتبر هذا اللون الديني من الأداء التمثيلي، أهم أشكال الدراما في العصور الوسطى. وقد عرف في معظم بلدان أوربا الغربية. ويدل المصطلح – عامة – على التمثيليات البسيطة، التي كانت تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس.

وقد يعني أيضًا – وبنوع خاص – التمثيلية التي كانت تعالج حياة السيد المسيح. كما استخدم المصطلح – في بعض الأحيان – ليشير إلى المسرحيات المتعلقة بموضوعات الكتاب المقدس، وليست متعلقة بحياة القديسين.

ولقد كان هذا النوع من الدراما، يعيش في شكل مسلسلات، أو دورات تاريخية، تتضمن قصة الإنسان من بداية الخليفة، وحتى يوم الحساب. وكان يُطلق على هذه الدورات – في أغلب الأحيان – مسرحيات (عيد القربان)، لأنها كانت في الأصل تمثل أثناء الاحتفال بهذا العيد. ولأنها كانت تؤدى خارج الدور، فقد ميزها هذا، عن الدراما الطقوسية، التي كانت تؤدى – عصر ذاك – داخل الكنائس.

ولقد بقي في الإنجليزية حوالي مائة نص مسرحي. وتتسمى هذه المسرحيات بأسماء المدن التي مثلت فيها، مثل: تشستر، كوفنتري، وكفيلد، يورك... إلخ.

مسرحيات الأشباح:

المسرحية التي تحتوي على أشباح؛ قد تظهر أمام المتفرجين، أو تظهر الشخصيات معينة في المسرحية ولا يراها المتفرجون، أو أي شيء مماثل. ويستخدم المخرجون حيلاً مختلفة لإظهار تلك الأشباح، أو التحسيس بوجودها.

ومسرحيات شكسبير: (هاملت، يوليوس قيصر، مكبث) تتضمن أشباحاً لها تأثير درامي، وفي مسرحيته (الملك ريتشارد الثالث) يوجد أحد عشر شبحًا في مشهد مسرحي واحد. واستخدام الشبح في الحرفية المرزحية كان معروفاً في المسرحين الإغريقي والروماني

القديمين. ولا يزال الشبح يستعمل دراميًا في بعض المسرحيات الحديثة. أما أقدم شبح مسرحي في تاريخ الدراما الأوربية فهو الذي ظهر في مسرحية (الفرس) لإسخيلوس.

مسرحيات البلاط:

يمتد تاريخ ممارسة هذا الضرب التمثيلي من عصر النهضة بإيطاليا حتى قيام الثورة الفرنسية. وكان الهدف الأساسي لهذه المسرحيات – التي كان يشترك في أدائها بعض النبلاء أحيانًا – هو إمتاع وتسلية الملوك والأمراء. والحاشية، ورجال البلاط.

وكانت المسرحيات خفيفة الطابع، وتتضمن رقصًا، وموسيقى، وإيمائيات، وارتجاليات.... إلخ. ولعل أشهر مسرحيات بلاط ظهرت في أوربا هي التي كانت تقدم في عهد لويس الرابع عشر في فرنسا، وعهد تشارلز الأول في انجلترا.

مسرحيات الحيل الآلية:

يطلق المصطلح على نوع من المسرحيات عرف في فرنسا في القرن السابع عشر، وكان يشجع مخرجيه على التطرف في استغلال الحيل الآلية المسرحية مثل: تطيير ممثل فوق خشبة التمثيل، أو إظهار جني، أو شبح، أو تغيير المنظر الديكوري في سرعة تدهش مشاهدي ذاك العصر.... إلخ.

ولقد كانت موضوعات هذه المسرحيات تستمد من الأساطير والخرافات التي تتيح – في سخاء – استعمال الحيل الآلية. وتعتبر مسرحية (أندروميد) لـ (كورني)، أول مسرحية من هذا النوع الذي وصل قمة نضجه في مسرحيتي (أمفتريون) و (بسشيه) لموليير.

مسرحيات كوفنترى:

كوفنتري مدينة في يوركشير بوسط انجلترا. وينسب إليها اثنتان وأربعون مسرحية دينية، بشرت بظهور المسرحيات الأخلاقية التي ظهرت فيما بعد. ومن المرجح أن أول مسرحية في تلك السلسلة كتبت عام ١٤١٦.

مسرحيات المدارس:

لعل من أهم العوامل التي ساعدت على سرعة تطوير الدراما الإنجليزية في العصر الإليزابيثي، المسرحيات التي كانت تكتب، وتُمثل، في المدارس والكليات في أوائل القرن السادس عشر الميلادي.

وقد أدى الاهتمام بالدراما اللاتينية في عصر النهضة الإيطالي، إلى ترجمة ومحاكاة أعمال (بلاوتوس وتيرانس) في بلاد أوربية مماثلة كألمانيا وهولندا ومحاولة تقديمها في المدارس.

ولعل أقدم نص إنجليزي مدرسي حفظ هو: Roister Doister الذي كتبه نيقولاس يودال ناظر مدرسة أتون (١٥٣٤ – ١٥٤١).

ولا شك أن بعض بلاد العالم العربي، قد شاهدت مسرحيات مدرسية قبل أن يمارس فيها المحترفون مهنة الكتابة والتمثيل المسرحي، ولكنها لم تكن مسبباً لدفع أو تطوير أية حركة مسرحية بها.

مسرحيات المعجزات (الخوارق):

نوع هام من الأنواع المسرحية التي كانت تقدم في العصور الوسطى ببعض بلدان أوربا في لغاتها المحلية وكانت الواحدة منها عبارة عن مسرحية الأحداث من حياة قديس أو شهيد ولهذا قد تتسمى المسرحية باسم مسرحية القديس (Saint play).

وهذه الأحداث تتعلق بصفة خاصة بمعجزاته التي كانت – في غالبيتها – موضوعة ولا أساس تاريخيا لها، وكان هذا النوع المسرحي الديني، يقدم أثناء الاحتفال بذكرى قديس معين كالقديس نيقولا، أو القديسة كاترين.

وفي العصر الحديث كتب (موريس ميترلنك) (١٨٦٢ – ١٩٤٩) (الأخت بياتريس) في هذا الأسلوب الخوارقي.

مسرحيات المعجزات المريمية:

أطلقت التسمية على المسرحيات الدينية الفرنسية التي كانت تقدم في القرن الرابع عشر، وكانت تعالج – بصفة خاصة – معجزات السيدة مريم. وتقدمها كمنفذة في اللحظة الحرجة. والساعات العصيبة. ومن ثم تنفرج الأزمة عن المكروب.

مسرحيات المغفلين (السوتي):

نوع من المسرحيات القصيرة التهكمية. الهزلية. عرف في فرنسا في القرن الرابع عشر. وكانت موضوعاته تختار من الأحداث، والشخصيات الجارية، وخاصة المتعلقة بالشئون السياسية والدينية. وكان ممثلوه يلبسون – عادة – ملابس المعملين التقليدية: قبعة صغيرة، وسترة قصيرة ضيقة، مع تثبيت أجراس في أرجلهم.

ويعتبر (بيير جرنجوار) من أشهر كتاب السوتي في فرنسا، وأشهر مسرحياته الغفلانية (أمير المغفلين والأم المغفلة).

مسرحية – تمثيلية – رواية مسرحية:

استخدمت كلمة (رواية)، في بداية التاريخ المسرحي العربي لتدل على المقطوعة التمثيلية. إلا أن كلمة (مسرحية)، حلت محلها، وأصبحت كلمة (رواية) مخصصة لجنس أدبي آخر معروف.

والمسرحية قطعة – في الغالب الأعم – إنشائية لغوية، مصاغة صياغة شكلية خاصة، كي تؤدى فوق خشبة المسرح أمام نظارة، على أن يستعان في أدائها بوسائل أهمها الممثل، وكما تكون المسرحية كلامية، أي تعتمد في طبيعتها على الحوار والمحادثة الفردية، تكون إيمائية، وتعتمد على التعبير بأجزاء الجسم.

ولقد استعملت لفظة (play) في انجلترا وفرنسا وألمانيا، في أوائل القرن الماضي – لأول مرة – كي تدل على التمثيليات التي ليست من الجنس الدرامي الخالص (مأساة أو ملهاة).

مسرحية الآلام:

مسرحية تعالج قصة محاكمة المسيح وصلبه. ويمكن أن يمتد المصطلح ليشمل مسرحيات عن إيزيس وأزوريس، أو مقتل الحسين بن على، أو ما شابه ذلك من قتل لأنبياء وقديسين، وشهداء.

المسرحية الأخلاقية:

نوع من المسرح الشعرى البسيط. تطور وازدهر في القرون الوسطى الأوربية وخاصة في القرن الرابع عشر. ظل قائمًا حتى القرن السادس عشر كشكل درامي تعليمي عالج النواحي الأخلاقية المتعلقة بالغواية التي يتعرض لها كل إنسان في هذه الحياة، إلا أن موضوعاته تغيرت في القرن الأخير وشملت نواح سياسية وأخرى دينية.

وتعرض المسرحية الأخلاقية – عادة – صراعاً بين قوى الخير وقوى الشر متمثلاً في شخصيات تجريدية. تحاكي قيمًا معنوية مطلقة، مثل: الأعمال الطيبة – الخطايا السبع والفضائل السبع – العار – الحقيقة – الرحمة – القتل – الموت – .. إلخ. ولعل أشهر مسرحية أخلاقية بقيت هي المسرحية (الإنجليزية – الهولندية) (كل إنسان)، التي وضعها مؤلف مجهول ربما في أواخر القرن الخامس عشر، أو بواكير القرن السادس عشر

الميلادي. وتتضمن شخصيات تجريدية. مثل خيلاء الموت، الأعمال الصالحة – القوة – الجمال – المعرفة إلخ. ومن المسرحيات الأخلاقية الأخرى: (الحياة – ٢١٤١٠ والجنس البشرى – ١٤٧٥ ٢٢).

ولقد كانت المسرحيات الأخلاقية – على خلاف مسرحيات الأسرار. ومسرحيات المعجزات – تؤدى على مساطب مرزحية، وليس على مرزح بسيط مقام على عربة يمكن جرها والانتقال بها.

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

١. أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح –دراسة فنية– دار الوفاء، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١.

٢. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، نشر مكتبة الانجلو المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤.

٣. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث– دار الجيل، بيروت.

٤. عبد الوهاب شكري: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠١.

٥. فواز الشّعار: الموسوعة الثقافية العامة، الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، (د.ت).

٦. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط١،٢٠٠٦.

٧. لينا نبيل أبو مغلي: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٨.

٨. يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط١، ٢٠٠٤.

ثانيًا: الرسائل والدوريات والأبحاث العلمية العربية:

١. عماري نور الهدى: بناء الشخصية في مسرحيتي (المخفر) و(ياقوت والخفاش) لأحمد بودشيشة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري– قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ٢٠١١م.

ثالثًا: المواقع الإلكترونية العربية:

١. أسيل مشتهي: تعريف الزي المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/١٧م.

D٪٧A٪٨_%D٨١٪٩A%D٨٪٩D٪١B٪٨D٪٩B٪٨AA%D٪٨.com/%D٣https://mawdoo

٪٩AD%D٪٨D٪١B٪٨D٪٣B٪٨D٪٨٥٪٩D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨A_%D٨٪٩D٪٢B٪٨D٪٨٤٪٩

A٨

٢. الديكور المسرحي، ٢٠٢٣/١٠/٢٠م.

٣. ٢٣١٤٢٣٤٣https://www.startimes.com/?t=

٤. تاريخ المكياج والملابس المسرحية، ٢٠٢٣/١٠/٢٠م.

.html٩٤١٩/blog-post_١١/٢٠٠٩http://theater-learn.blogspot.com/

٥. جميل حمداوي.

٪٨٣٪٩A%D٨٪٩AF%D٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨aliya.wordpress.com/%D٦٦https://

-١B٪٨D٪٨٨٪٩D

١B٪٨BA%D٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩A%D٨٪٩D٪٣B٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨D٪٨٨٪٩%D

٩B٪٨D٪٧A٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩D٪٣A٪٨/%D٧A٪٨A%D٨٪٩D٪٨١٪٩D٪٧A٪٨D%

-

٧A٪٨D٪١B٪٨BA%D٪٨D٪٨٨٪٩D٪٨٦٪٩A%D٨٪٩D٪٣B٪٨D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨%D

-٧A٪٨A%D٨٪٩D٪٨١٪٩D%

/٩A٪٨A%D٨٪٩AD%D٪٨D٪١B٪٨D٪٣B٪٨D٪٨٥٪٩D٪٨٤٪٩D٪٧A٪٨%D