جامعة جنوب الوادي
كلية الآداب
قسم علم الاجتماع

الفـــــن المسرحـــى

د. ساره عبدالفتاح محمد هاشم
دكتورة علم الاجتماع الإعلامي والاتصال
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

2025 - 2024

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ سُبْحَانَكَ لا عِلْمَ لَنَآ

إِلا مَا عَلَّمْتَنَآ إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيم﴾

صدق الله العظيم

(سورة البقرة : الآية (32)

بسم الله الرحمن الرحيم، بسم الله الذي نستعين به في السراء والضراء، بسم الله الذي نتوكل عليه في كل أمورنا، ونصلى ونسلم على النبي الامي الذي علم العالم فكان أفصحهم لسانا وأكثرهم بيانا.

إن هذا الكتاب يمكن أن يحفز الطلاب منذ عامهم الأول في الدراسة ويفتح لهم آفاق المستقبل، ويزيد طموحهم لبناء أمتهم، ويعرفهم بأهمية دراسة الفن المسرحي، وأهميته الوظيفية الحضارية والمجتمعية التي سيتقدمون بها، إنني أعمل بذلك لتمويل الطلاب فرسان البحث عن الحقيقة، وتوعية الأمة، وإنتاج المعرفة ونقلها، والوفاء بحقهم في المعرفة، لقد كنت أريد أن يشكل ذلك الكتاب البداية لانطلاق جيل جديد من الذين يتميزون بالجرأة والشجاعة والعلم، ويعرفون أهمية رسالتهم ووظيفتهم، هناك أيضاً جانب آخر لاختيار العنوان هو أنني كنت أتطلع إلى أن يشكل هذا الكتاب دوراً مشابهاً في علم اجتماع الفن المسرحي

وتطور العمران البشري، وأعتقد أن الفن كان من أهم عوامل تطور ذلك العمران وبناء الحضارات ونقل المعرفة، وربما أردت ان أقوم بتوضيح دور الفن وأهميته في إعادة الحضارة وبناء مجتمع المعرفة.

د. ساره عبدالفتاح

الفهرس

الفهرس:

الفصل الأول:

المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها

تمهيد.....

أولا: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ:.....

أ- المسرحية الإغريقّية:.....

ب-المسرحية الرومانية:.....

ج- المسرحية القروسطية:.....

د- المسرحية الكلاسيكية:.....

ه- المسرحية الرومانتيكية:.....

و- المسرحية الواقعية:.....

ز- المسرحية في الأدب العربي:.....

ثانيا: عوامل تأخر العرب عن المسرحية:.....

الخلاصة:.....

الفصل الثاني:

تاريخ المناظر المسرحية في المسرح الحديث

تمهيد:.....

اولاً: المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحى:.....

ثانياً: المناظر المسرحية في المسرح الحديث:.....

ثالثاً: رواد التكنولوجيا في المسرح المعاصر:.....

رابعاً: الصياغات السينوغرافية:.....

الفصل الثالث:

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحى

أولا: جمالية الكتابة الدرامية:.....

أ- الكتابة الدرامية:.....

ب- مكونات الكتابة الدرامية:.....

ثانياً: جمالية الإخراج المسرحى:.....

أ- الإخراج المسرحى:.....

ب-المخرج:.....

ج- صفات المخرج المسرحى:.....

د- دور المخرج المسرحى:.....

ه- عناصر الإخراج المسرحى:.....

الفصل الرابع:

السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحى

أولاً: السينوغرافيا:.....

ثانياً: جمالية الفضاء المسرحى:.....

أ- الفضاء المسرحى:.....

ب-مكونات وأجزاء الفضاء المسرحى:.....

1. النسق المعمارى:.....
2. المكان الركحى والمكان الدرامى:.....
3. الديكور والمشهد المسرحى:.....
4. الإضاءة المسرحية:.....

5. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:.....

المراجع

أولا: المراجع العربية.....

ثانياً: المراجع المترجمة:.....

الفصل الأول:

المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها

الفصل الأول:

المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها

تمهيد

أولا: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ:

ح- المسرحية الإغريقّية:

ط- المسرحية الرومانية:

ي- المسرحية القروسطية:

ك- المسرحية الكلاسيكية:

ل- المسرحية الرومانتيكية:

م- المسرحية الواقعية:

ن- المسرحية في الأدب العربي:

ثانيا: عوامل تأخر العرب عن المسرحية:

الخلاصة:

تمهيد:

إن المسرحية من الأجناس الأدبية القديمة التي مضت عليها أدوار مختلفة منذ نشأتها إلي يومنا الحاضر، وهذه الأدوار المختلفة التي تطور فيها هذا الفن الإنساني الجميل، وخطا خطوات واسعة نحو التقدم والرقي، هي اليونانية، والرومانية، والقروسطية، والكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية . فإن المسرحية تبتدئ بالرقص البدائي المصحوب بالموسيقي في الاحتفالات الدينية، وتنتهي إلي ما نراه اليوم من الدراما الحديثة والأفلام السينمائية التي تلعب دورا عظيما في حياة الإنسان الجديد، وفي توجيه مشاعرهم، ونري أنه لايخلو اليوم أدب أمة منها، إلا أن الأدب العربي لم يمارسه إلا في عصر النهضة الأدبية الحديثة، إذ خلا الأدب العربي القديم من هذا الفن الإنساني لعوامل فنية واجتماعية ودينية، لا ينكر علي أحد.

فالمسرحية (play / drama) كما ذكر سابقا فهى جنس أدبي ونوع من النشاط العملي في الأدب، يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون، علي المنصة أو خشبة المسرح أمام الجمهور،

أو أمام آلات تصوير تلفازية . فإذن يكتبها المسرحي لتُمثَّل، بوساطة أشخاص ممثلون يؤدونها في حوار أدبي، لا ليقرأها القارئ. وإنّ المسرحية لدي النقاد لها عناصر أربعة هي: الحادثة (event)، والشخصيات (character)، والحوار (dialogue)، والأغراض (idea) ومع أن المسرحية شكل أدبي وتشبه القصة في اشتمالها علي الحادثة والشخصية والفكرة، فهي تختلف عنها في طريقة تقديمها باستخدام أسلوب الحوار، فإن الأداة الوحيدة للتصوير في المسرحية هي الحوار، بينما القصة لاتستخدم الحوار إلا بجانب السرد والوصف.

تنقسم المسرحية إلي ثلاثة أقسام رئيسة هي : المأساة، والملهاة، والدراما . تكلم أرسطو في كتابه فن الشعر عن الملهاة والمأساة دون الدراما لأنها لم تظهر إلا في القرون الأخيرة، ولكنها تطورت ونمت حتي فاقهما في عصرنا الحاضر.

أولا: نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ:

إننا لو تتبعنا تاريخ المسرحية لرأينا أن قد مرت عليها مراحل مختلفة منذ نشأتها إلي الآن. فهي نشأت في شكلها البدائّي، وكانت من أبواب الشعر، ثم نمت وانفصلت عن الغناء، وتطورت حتي صارت في شكلها الذي نراها اليوم، وإننا الآن بصدد دراسة هذه المراحل عبر التاريخ، وهي:

أ- المسرحية الإغريقّية:

وإن كان السومريون، والبابليون، ثم المصريون أسبق الأمم في هذا الفن فأخذ عنهم اليونان. إلا أن المسرحية التي تطورت اليوم إلي هذا الفن المسرحي الراقي، ترجع جذورها الأولي إلي المسرحيات اليونانية القديمة.

وأول سجل يدل على مسرح إغريقي، يعود إلى حوالي عام 534 ق.م. حين جرت في أثينا مسابقة للمأساة. نشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية، وثنية؛ كانت تقام في أثينا (Athen) القديمة خلال موسم

الحصاد تمجيدا لإله الطبيعة ديونيسوس (Dionysus or Dionysos) وما يتصل بهذه العبادة من أساطير ومعتقدات دينية . ومن هذه الاحتفالات المعروفة:

- حفلة الديونوسيا الروستي، (Dionysia Rustic) كانت تقام في آتيك (Attica) في منتصف الشتاء.
- حفلة اللينا (Dionysia Lenaea)، كانت تقام في الربيع
- حفلة الديونوسيا الكبير (Great Dionysia) أو ديونوسيا المدنية (City Dionysia) كانت تقام في أواخر الربيع.

فقد نشأت المسرحية بنوعيها، الملهاة والمأساة، في نطاق هذه الاحتفالات الدينية المعروفة بكوموس (comos)، نشأة دينية، وتمثلت في أناشيد دينية كانت تتكون من مشاهد حوارية تتخللها أغنيات ينشدها الممثلون مع حركات راقصة بدائية متعاقبة، وفي الأغلب تمثّلها مجموعة من الممثلين الراقصين المعروفة بالجوقة (chorus)، وبداية هذا الشكل الفني ترجع إلي حوالي القرن السادس ق.م. حين كانت تجري في أثينا مسابقات بين كتّاب المأساة.

من أشهر كتّاب المسرحية اليونانية: إيسخولس صاحب ثلاثية الأورْستيا (Oresteia) حول قصة أجاممنون، وسوفوكلس صاحب مأساة أوديب الملك (the King Oedipus)، ويوريبيدس صاحب سايكلوبس (Cyclopes)، وآريستوفانس صاحب ملهاة الضفادع (Frogs) والغيوم (Clouds) والزنابير (Wasps).

ب- المسرحية الرومانية:

إن الرومان لم يعرفوا المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلي روما، فقلَّدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيها الملهاة والمأساة، ولكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها اليونان، فإذن نشأت المسرحية الرومانية معتمدة علي المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد.

واشتهر من ُكتّابها بلوتس صاحب مسرحية الجندّي الُمتبِّجح (Miles Glorious The Braggar Warriort) وتيرينس وكذلك سنيكا من كتّاب المأساة. فشاعت بين الرومان أشكال مسرحية أخرى مثل

التمثيليات الإيمائية أو البانتومايم(pantomime / mimodrama) التي اشتهر بها المسرحي الرومي لابريوس ثم أخذ الفن المسرحي عند الرومان في الانحدار مع تحول الجمهورية إلي الإمبراطورية عام 27 ق.م.

ج- المسرحية القروسطية:

وفي العصور الوسطي تُرك التراث اليوناني والروماني القديم، وطبعت المسرحيات بطابع ديني حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس (Bible)، وحياة المسيح، وحياة مريم العذراء فشاعت مسرحية الأسرار (mystery play)، لتمثيل قصص الكتاب المقدس، كقصة آدم، وحواء، ونوح، وإبراهيم، لإبراز الشعائر الدينية المسيحية، وهي نوع من المسرحيات الدينية، انتشر بأوروبا من القرن العاشر إلي السادس عشر، ومنها اشتقت مسرحية الآلام والمسرحية الأخلاقية، كمسرحية آلام المسيح (passion of Christ) للشاعر الفرنسي آرنول جربان ومصائب متي StMatthew)

(Passion للكاتب الألماني يوهان سباستين باخ والجدير بالإشارة إلي أن هذه المسرحيات تعرف في بريطانية بمسرحية المعجزات (miracleplay) ثم ظهرت مسرحيات شعبية تصور حياة المسيح، ومأساة صلبه وقيامته، وعرفت بمسرحية الآلام (Passion play) لتمثيل حياة المسيح؛ والجدير بالإشارة إلي أن مسرحية الآلام قديمة جدا لدي الأمم.

كما أن المصريين القدماء في الألف الثاني ق.م. كانوا يمثّلون آلام إله الخصب اوزيريس (Osiris) وزوجته إلهة الطبيعة إيسيس (Isis).

كما أن الشيعة أخذوا بعد الإسلام يمثّلون استشهاد الإمام "الحسين بن علي" في كربلاء في يوم عاشوراء.

كذلك نشأت المسرحيات الأخلاقية، وهي نوع آخر من المسرحيات الدينية، شاع في أوروبا منذ العصور الوسطي يعالج حياة الإنسان ومصيره، بعرض المعركة بين الكبائر والفضائل السبع، لتمثيل حياة الإنسان باستخدام شخصيات رمزية لها وطالت المسرحيات هكذا حتي أتي شكسبير، فجمع بين الملهاة والمأساة، كما فعل في مسرحيته المعروفة

الليلة الثانية عشرة (Night Twelfth) حيث جمع بين الضحك والبكاء . فآنذاك َخَطِت المسرحية بأعمال هذا الأديب المسرحي العظيم خطوة واسعة نحو الكمال والتقدم.

د- المسرحية الكلاسيكية:

إن الكلاسيكية في الأصل مدرسة أدبية ظهرت في أوروبا في القرن الخامس عشر وحاولت إحياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية، فاستمد المسرحيون أصولهم منهما وأخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية القديمة، التي كان قد وضعها أرسطو، وخاصة تلك القواعد المسماة بالوحدات الثلاث (three unities)، أي و حدة الحدث (unity of action) و وحدة الزمان (unity of time)، و وحدة المكان (unity of place) من ناحية، وأبعدوها من سلطة الكنيسة، والموضوعات الدينية، من ناحية أخري و وجهوها وجهة إنسانية، اجتماعية، وأخلاقية، من ناحية ثالثة.

فقد انفصل في هذه المرحلة فن التمثيل القائم علي الحوار عن التمثيل القائم علي الغناء، أو المسرحية الغنائية، أو الأوبرا وهي الشعر المسرحي الذي ينظم بقصد أدائه غناء مصحوبا بالموسيقي الآلية من غير أن يتخلله أي حوار غير ملحن فهي في الأصل نوع من الموسيقي الغنائية، وفي الحقيقة هي مسرحية يختلط فيها التمثيل بالغناء والموسيقي، فاتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر، كما أن الغناء دخل آنذاك في الموسيقي، فلم يُعدّ بعد ذلك من الأدب، وكتبت المسرحيات بأسلوب نثري . فِمن ثَم انتشرت المسرحيات التاريخية التي كانت موضوعاتها منتزعة من الواقع الاجتماعي، تعالج الحوادث التاريخية الحقيقية، كمسرحيات هنري الرابع، وهنري الخامس لشكسبير، فظهر بعد امتزاج المسرحيات الدينية والأخلاقية بالمسرحيات الكلاسيكية، نوع من المسرحية المعروفة بالمسرحيات الإليصاباتي، التي شاعت في إنكلترا في عصر إليصابات الأولي، الذي يتميز بنهضة أدبية في الشعر والمسرح، وهو عهد عاشه الشاعران الإنكليزيان المعروفان، إدموند اسبنسر، وشكسبير فعرفت هذه المسرحيات بالمسرحية الكلاسيكية .

إن كورني يعد أول من خرج من تلك القواعد القديمة في مسرحياته المعروفة بالمسرحيات الخمس، التي اختار مواضيعها من التاريخ وشخصياتها من الملوك والأبطال، والقادة، فنشأ إثر هذه التطورات الفنية والموضوعية أنواٌع أخري من المسرحيات عرفت بالمسرحيات البُرجوازية (bourgeois drama)، وهي نوع من المسرحية الواقعية، ظهر في القرن الثامن عشر، متأثرا بمسرحيات الأديب الفرنسي ديني ديدرو، يعالج مشاكل الشخصيات من الطبقة المتوسطة في المجتمع، ويأخذ موضوعه من الواقع، لا من التاريخ، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة.

ه- المسرحية الرومانتيكية:

أما الرومانتيكية، فتبتدئ هذه المرحلة، في أوروبا، منذ منتصف القرن الثامن عشر حتي القرن التاسع عشر، مخالفة لتلك القيود الثقيلة التي فرضتها الكلاسيكية علي الفن والأدب، ومن دعاة هذه الحركة الأدبية فيكتور هوجو في مقدمته الطويلة لمسرحيته كروميل

(Cromwell)، اتخذ فيها شكسبير قدوة ودعا المسرحيين إلي رفض نظام الوحدات الثلاث، السابقة الذكر، وفكرة الفصل بين الملهاة والمأساة، واعتبار المسرح خلقا جديدا للحياة، فظهرت الدراما الرومانتيكية، التي اختلط فيها الجد بالسخرية بإمحاء الحدود الفاصل بين الملهاة والمأساة، فاختار الكاتب بطلها من البرجوازيين أو عامة الشعب، وروي بلاس لفيكتور هوجو التي تدور حوادثها في أسبانيا في أوخر القرن السابع عشر، والملك شارل الثاني (Charles II) فيها شخصية تافهة يشتغل عن شؤون المملكة بالصيد واللهو، من أهم الدرامات الرومانتيكية فأدت هذه المحاولات إلي ظهور الدراما التراجيدية الكوميدية (tragicomedy) والدراما الضاحكة أو الترويح الفكاهي، وهو عنصر فكاهي ومرح يتخلل المأساة أو القصة المحزنة ليخفف من حدة التوتر (tension) الدرامي ويمسح دمعة بعثها ذاك التوتر حتي لا يَمَـلَّ الذّظارة من تتابع العناء، أو ليُقوِّي الشعور بالألم عن طريق إظهار التبايُن بين الحزن والمرح كمشاهد حفر القبر في هملت (Hamlet)

ومحاضرات مضحكة في الملك لير (King lear) لشكسبير وكذلك المشاهد الهزلية في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.

و- المسرحية الواقعية:

إن الواقعية (realism) مدرسة أدبية ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا معارضة للمدرسة المثالية (idealism) بقيادة شان فلوري وجوستاف فلوبير. وباستمرار ذاك التطور الدائم في فن المسرحية، الذي تكلمنا عنه فيما مضي، لقد اتجهت المسرحية بعد منتصف القرن التاسع عشر نحو الواقعية، ونشأت، إثر تلك التطورات، الدراما الحديثة (new drama)، وهي مسرحية جادة لايمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، استمد كتابها الواقعيون مواد مسرحياتهم من الواقع الاجتماعي، والسياسي، والتجارب الشخصية، كما اختاروا أبطالها من عامة الناس، ليمثّلوا بها الأفكار الحديثة، ويبرزوا الحقائق الجادة الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع ويعالجوا مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية وقضايا المجتمع، حيث أدت هذه التطورات إلي ازدهار

نوع من المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميلودراما (melodrama) وهي في الأصل مركبة من كلمتين يونانيتين "الميلو" اليونانية ومعناها الغناء و "الدراما"، والمشجاة مسرحية عاطفية مثيرة تبالغ في إبراز الانفعال، ظهرت أولا بإيطاليا في القرن السادس عشر، غير أنها لم تزدهر إلا في القرن الثامن عشر. وأبرز روادها هو المسرحي الإنكليزي برنارد شو صاحب مسرحية مريد الشيطان.

ز- المسرحية في الأدب العربي:

إن الشرق قد عرف المسرحية منذ عهوده القديمة، وأسبق مسرح شرقي يختص بالهند ظهر حوالي 100 ق. م. إلي 600 م، منها مسرحية العربة الفخارية (The Clay Cart) (حوالي 100 ق. م) وظهرت في شكلها الأخير (حوالي 450 م) للمسرحي الهندي الملك سودراكا (King Sudraka)، هي أفضل مسرحية هندية قديمة وصلت إلينا، تدور القصة حول حياة امرأة عاهرة تنجي تاجرا من الهلاك، شكرا علي كرمه الماضي لها. وشاكونتالا (Shakuntala) أو الخاتم القدري (The

Fatal Ring) (حوالي 500 م) مسرحية شعرية منسوبة إلي الشاعر المسرحي الهندي كاليداس (Kalidasa)، المعروف بشكسبير الهند، تدور قصة المسرحية حول حياة الملك دوشيانتا (Dushyanta) والملكة شاكونتالا.

أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخه منذ القديم حتي منتصف القرن التاسع عشر فن المسرحية ولافن التمثيل ولا التأليف المسرحي، بل اكتفي بذاك الشعر الغنائي الخالص، وإن كان قد ظهر بعض ملامحها في الأدب الشعبي كخيال الظل (shadow play)، وهو فن تمثيلي قديم، يقوم علي إظهار خيالات خلف ستار باستخدام ُدمي مصنوعة من الجلد الرقيق، وستارة بيضاء رقيقة، تُسلَّط عليها الأضواء، بعد إطفاء الأنوار، ثم تحرك بوساطة العصّي، ويُلقِي خلالها صاحب الخيال حوارا مصحوبا بالغناء من خلف الستار ويسمعه المشاهدون. وقد اختلف في مكان نشأته، أنشأ في بلاد الهند أو بلاد الصين؟، ويري المستشرق جورج جاكوب أن الهند هي موطن خيال الظل، وأقدم نصوصه هوتيره

جاثا باللغة السنسكريتية، ولعل أصوله ترجع إلي القرنين الثالث عشر والرابع عشر م. نقله المغول من أقصي الشرق، إلي البلدان العربية، فتركيا، ثم أوروبا، وأخيرا انتقل إلي الولايات المتحدة؛ ومن أهم نصوصه في الأدب العربي، مسرح طيف الخيال لابن دانيال المصري وهو يعالج مشكلة الزواج التي كانت مشكلة اجتماعية شائعة في الشرق العربي. وصندوق الدنيا / صندوق الفرجة (peep / raree show show)، وهو نوع آخر من التمثيل لتسلية الأطفال، يتكون من صندوق فيه صور ملونة ملفوفة علي أسطوانة وفيه عدسية أو فتحات زجاجية، يحمله صاحبه علي عاتقه ويطوف به في الشوارع والقري، ويجلس الأطفال ويشاهدون الصور التي يحركها الرجل بوساطة تلك الأسطوانة. والمسرح الحسيني الذي كان الشيعة يمثلونه في الأيام العشرة الأولي من شهر المحرم، تبتدئ قصته المأساوية منذ خروج الإمام "الحسين بن علي" من المدينة وتنتهي بقتله وقتل أصحابه يوم عاشوراء بكربلاء، سنة إحدي وستين.

أما المسرحية في معناها الفني فلم تظهر في الأدب العربي إلا في العصر الحديث وبعد اتصاله بالآداب الغربية؛ ولهذا الخلو الفني عوامل مختلفة نذكرها نحن الآن بإيجاز.

ثانيا: عوامل تأخر العرب عن المسرحية:

ومما يلفت نظر كل باحث في هذا المجال هو دلائل تأُّخر العرب عن هذا الفن الجميل، وأسباب خلو الأدب العربي القديم من هذا الجنس الأدبي الرفيع الذي عالجه كثير من الأمم القديمة، وإننا نذكر هنا بعض تلك الأسباب الهامة التي منعتهم عن معالجته، لا كلها لئلا نقع في إطالة الكلام وهي:

أ- العامل الديني:

إن المسرحيات، كما رأينا في هذا المقال، نشأت، لدي الإغريق والرومان، نشأة دينية مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة، وما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، فبما أن الوثنية العربية قبل الإسلام لم تتطور كما تطورت لدي

الأمم الأخري، لظهور الديانتين الموحدتين اليهودية والنصرانية، ثم ظهور الإسلام الذي حـّرم علي أتباعه عبادة الأوثان من ناحية وفرض عليهم الوحدانية، من ناحية أخري، فلم يتوافر للعرب ما توافر لغيرهم من الشروط التي مـّهدت السبيل لازدهار هذا الفن الجميل، إذ إنهم رغم عبادتهم الأصنام كانوا يميلون إلي التوحيد كما وصفهم القرآن بقوله "ولئن سألتهم من خلق السماوات والأرض ليقولن الله" وكذلك عبّر عن اعتقادهم بالله بقوله "يعبدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم ويقولون هؤلاء شفعاؤنا عند الله".

ب- العامل الاجتماعي:

مما لا يخفي علي أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة علي منصة التمثيل، ولها في هذا الفن دور كبير، لابد منه، إلا أن تقاليد العرب الاجتماعية وما لهم من العصبية كانت تمنع ظهور المرأة علي المنصة والقيام بدورها بين الرجال في فن التمثيل، إذ كانت المرأة في العصور الأولى، لاتعتبر أكثر من أداة متعة،

فلذلك تحاول أن تنفذ ما يريد زوجها وأولادها من الطلبات وترضيهم، فإن النظام الاجتماعي السائد في المجتمع الجاهلي كان قد سلب حريتها وحقها من أن تمارس أي نشاط اجتماعي ومهني، وفرض عليها قيوداً صارمة وظالمة، وحوّلها إلى الإنسانة المعاقة أو القاصرة، ولا تسمح لها في مشاركة بحياتها الطبيعية، إذن لم تصل المرأة إلى المكانة المرموقة إلا بتعديل وتغير التشريعات التي تمنع تميز ضدها؛ والشريعة الإسلامية تعتبر الخطوة الأولى على طريق تحررها من تلك القيود السائدة في المجتمع الجاهلي، لأن عالم العرب القديم هو عالم يتحكم به الذكور الذي يحرم المرأة من حقوقها ويكبت رغابتها ومواهبها ويتحرك بها كما يشاء. وإن كان الإسلام قد رفع مكانة المرأة وشأنها، إلا أننا نري هذا الأمر في المسرح الحسيني، أيضا، حيث يلبس فيه الرجال ملابس النساء ويلعبون دورهن في التمثيل فهذا قد منع العرب عن القيام بالتمثيل الذي كان.

ج- العامل الفني:

ومن أسباب تخلّف الأدب العربي عن المسرحية، عامل فني، وهذا العامل يأتي من ناحيتين:

1. التزام العرب بالوزن الواحد والقافية الواحدة في الشعر، بكون الشعر عند العرب مقيدا بالوزن الواحد والقافية الواحدة. بينما لم تجعل الأمم الأخري هذا القيد معيارا لتمييز الشعر عن النثر. إذ إن الشعر في رأي النقاد العرب القدامي لايستقيم إلا بالوزن والقافية كما عرفه قدامة بن جعفر بقوله: إنه [الشعر] كلام موزون ومقفي يدل علي معنًي. فهذا الشعر لايلائم المسرحيات التي تقتضي أن تكون مطولة تختلف أبياتها في الوزن والقافية بعضها عن بعض، ولهذا السبب لم يكن عدد أبيات القصائد العربية الطوال يتجاوز مائة أو مائتي بيت في الأغلب، كما أنها لم تخرج عن تلك التقاليد القديمة في تقيدها بالوزن والقافية. إلا في العصور الأخيرة وبعد ظهور القوالب الشعرية الجديدة كالمخمس، والموشح، والمسمط.

2. اقتصار الأدب العربي القديم علي الشعر الغنائي (lyric poetry) وهو في الأصل لدي الإغريق القدماء شعر كان الناس ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية وخاصة القيثارة (lyre)، إلا أن مصطلح الغنائي، في النقد الأدبي، هو شعر رقيق، وجداني، انفعالي، يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا، بضمير المتكلم عادة.

أما المسرحية ففي القديم كانت شعرا تمثيليا، وكما قلنا في هذا المقال، هذا الجنس الأدبي يروي قصة من خلال حديث الشخصيات وأفعالهم، ويمثلها الممثلون، أمام جمهور الناس. أما الشعر العربي القديم فهو شعر غنائي خالص لايمثِّل إلا عواطف الشاعر الذاتية في الفخر، والحماسة، والوصف، والغزل، والهجاء، وغيرها من الأغراض الشعرية كلها، ولا يُغنِّي فيه الشاعر إلا مشاعره، وأحلامه، وآلامه، وآماله، فهذا النوع من الشعر الذي لاينطق إلا عن الذات، ولايعبّر إلا عن مشاعر الشاعر من حب وكره، وذكري وشوق، وسخط ورضي، ويأس وأمل،

فلا يلائم أن يستخدمه الشاعر في إنشاد المسرحيات التي تروي قصة، ينكر فيها الشاعر نفسه ومشاعره وأحاسيسه، من ناحية، ويكثر فيها ما لا يتصل بذات الشاعر من التاريخ والمجتمع، وغيرهما من المضامين الشعرية، من ناحية أخري.

وهذا كله يعني أن ظروف الحياة الاجتماعية التي عاشها العرب لم تتوافر فيها الشروط التي تستدعي نشوء المسرحية، إلا في العصر الحديث وبعد ما اتصلت الثقافة الشرقية بالثقافة الغربية، حيث ظهر، إثر هذا الاتصال، هذا الفن في الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر بالجهود التي بذلها الأدباء المترجمون كمارون النقاش وغيرهم في هذا المجال.

ومما لاشك فيه هو أن الترجمة في هذا المجال كانت أسبق من التأليف، فبدأ الأدباء العرب أولا بترجمة بعض المسرحيات الغربية إلي لغة قومهم. وتمثيلها في بلادهم، إلا أن الترجمة كانت، في البدء، حرة يغير فيها المترجم أسماء الشخصيات والأماكن وبعض الأحداث، حتي تصبح المسرحية ملائمة للبيئة العربية كما ترجم نجيب حداد رواية السيد،

(Alcide) لكورني، السابق ذكره، وسماها مسرحية غرام وانتقام، ورواية روميووجوليت لشكسبير وسماها شهداء الغرام.

أما الأديب اللبناني مارون النقاش، فقد أجمع النقاد ودارسو الأدب عامة والمسرح خاصة على أن أول مسرحية عربية أعدها مارون النقاش فهو أول من استطاع أن يستعير بذورها من الأدب الأوروبي، بترجمة مسرحية البخيل لموليير، وإعداد فرقة لتمثيلها، وكان ذلك عام 1847 م ولم يغير في رواية موليير كثيرا، بل أجرى عليها بعض الاختصار مع الإكثار من عنصر الفكاهة لتلائم الجمهور العربي في لبنان وصاغها شعرا واستبدل بالأسماء الأجنبية أسماء عربية . ثم كتب مسرحية البخيل، والحسود السليط، وأبوالحسن المغفل، وهي مستوحاة من إحدى قصص ألف ليلة وليلة، وهارون الرشيد. فانعكس إثر هذه المحاولات، علي الأدب العربي ما حدث في أوروبا من التطورات الثقافية والأدبية، ونشأت المسرحية العربية في العصر الحديث بإقبال الأدباء الكبار عليها.

وعلي هذا النحو بدأت تتضح مسيرة المسرحية عند العرب متأثرة باتصال الأدب العربي بالآداب الغربية من ناحية وأصبح التاريخ

والقصص الشعبي أهم مصادر التأليف المسرحي العربي، فمن الممكن لنا وفق هذه المصادر أن نصنف المسرحية العربية إلى ثلاثة أنواع: مسرحية تاريخية، مسرحية تراثية، ومسرحية شعرية.

الخلاصة:

إن المسرحية فن من الفنون الأدبية القديمة في كثير من الآداب العالمية مرت عليها لدي الأمم منذ نشأتها إلي الآن أدوار مختلفة، وتطورت حتي وصلت إلينا في شكلها الناضج، إلا أن العرب وإن كانوا قد اهتموا بترجمة آثار الأمم الأخري التي وصلت إليهم بعد نشاط الترجمة، ولكنهم لم يهتموا بترجمة الآثار في هذا الفن الجميل، كما إنهم لم يبالوا بالكتابة فيه والتمثيل، لأسباب مختلفة، منها الاجتماعي، والفني، والديني.

الفصل الثانى:

تاريخ المناظر المسرحية في

المسرح الحديث

الفصل الثاني:

تاريخ المناظر المسرحية في المسرح الحديث

تمهيد:

اولاً: المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحى:

ثانياً: المناظر المسرحية في المسرح الحديث:

ثالثاً: رواد التكنولوجيا في المسرح المعاصر:

رابعاً: الصياغات السينوغرافية:

تمهيد:

يعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى ابسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون فى المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الد ارمية لوجود كتل بعينها.

لذا نجد أن فن الديكور المسرحى فن قائم على أسس علمية ود ارسات منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة فى إنتاج العرض المسرحى كما يرتبط عنصر الديكور المسرحى بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة وذلك لأن العنصـ ارن السابق ذكرهما يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصرى للف ارغ المسرحى على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى. من تلك المقدمة الموجزة عن الديكور المسرحى سنتعرف فى

ذلك الموضوع على تعريف الديكور المسرحى ثم ننتقل إلى المذاهب الفنية فى الديكور المسرحى ونتعرف على أهمها.

اولاً: المذاهب الفنية المختلفة وعلاقتها بالديكور المسرحى:

عندما نتكلم عن المذاهب الفنية فإننا نعنى بها مدارس الديكور المتعدده بجميع أتجاهاتها والتى تؤمن أن قيمة العمل الفنى لا تُقاس بموضوعه،وانما بما تستثيره من انفعالات جمالية تحقق الرضا النفسى بما تحمله من معنى فنى، وهى تتخذ العلاقات اللونية وتناسب السطوح والتوافق والإيقاع كمبادئ عامة لها يظهرها الفنان فى تصميماته المختلفة. إن عملية (الابتكار الفنى) فى المدرسة الحديثة هى "عبارة عن إعادة صهر الأشكال وصياغتها من جديد بالصورة التى تتلاءم مع شخصية الفنان ونوع الحضارة التى يمارسها".،واذا نظرنا إلى المسرح فى وقتنا الحاضر نجده يستعمل المذاهب المختلفة جميعها فى تقديم العروض المسرحية وتنقسم المذاهب المسرحية الى مرحلتين مذاهب قديمة ومذاهب حديثة .

1. المذاهب القديمة:

وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ- **المذهب الدينى:** ظهر فى العصر الفرعونى وأوائل العصر الإغريقى ثم ظهر فى العصور الوسطى ويعتمد على التعاليم والطقوس الدينية.

ب-**المذهب الكلاسيكى:** ظهر فى العصر الإغريقى ويعتمد على المبالغة والمغالاة، ويهتم بالوحدات الثلاث المكان / الزمان / الموضوع.

ج- **المذهب الكلاسيكى الحديث:** ظهر فى عصر النهضة ويعتمد على المذهب الكلاسيكى مع التطوير والتجديد اللذين ظهراً فى عصر النهضة.

2. المذاهب الحديثة:

ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى عصرنا هذا، وهى دائمة التحول لا تسير بشكل واحد او تدور حول نقطة

معينة،وانما تتميز بقابليتها للتطور والتغير فى التقاليد واستجابتها للتقدم العلمى والصناعى ومحاولة كشف عالم الغيب مما ساعد على بروز مدارس فنية متنوعه. نستنبط من ذلك أن العقلية الحديثة قد تشكلت بتأثير التطو ارت العلمية والتى كانت نتيجة حتمية للحروب التى عانى منها الكثير، وللتعقيد الذى سببه عدم الاستق ارر والثو ارت الاجتماعية والتيا ارت السياسية، وقد انعكس كل هذا بشكل واضح فى محاولات وتجارب تعبر عن وجهات نظر جديدة وتسعى لكشف رؤى جديدة تحمل انطباعاً ابتكارياً دون النظر للمنهج الأكاديمى، والقواعد والتقاليد الموروثة التى تؤكد قواعد المنظور والظل والنور والنسب الواقعية للأجسام ووصفها كما تظهر فى الطبيعة لإبـ ارز المعامل الموضوعى وهى المثاليات التى أتى بها عصر النهضة وسنتكلم فيما يلى عن هذه المذاهب بالتفصيل.

أ- **المذهب الرومانسى** " romanticism"

فى أواخر القرن الثامن عشر حلت بالمسرح روح جديدة مقرونة بظهور الحركة الرومانسية فى الأدب فأخذ المهتمون بالمسرح يبحثون عن أسس الفن المسرحى فى الحياة الواقعية بعيداً عن الفنون التقليدية الكلاسيكية وتعتمد نظرتهم أساساً على مهاجمة قانون الوحدات الثلاث والأسس التى سادت لفتره طويلة من الزمن، أما المذهب الرومانسى فهو مذهب الانطلاق مذهب الحب والعاطفه التى تحرك الأحياء جميعاً وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبدهم أشد مما يستبدهم القضاء والقدر فى المسرحية الكلاسيكية. ولقد تميزت الرومانسية بثلاث اتجاهات مختلفة :

- واقعية التاريخ realism of history

اتجه الرومانسيون الأولون إلى الماضى للعناية بالموضوعات التاريخية كما بالغوا فى إظهار الحوادث والملابس والمناظر التاريخية على المسرح التى لم تقتصر

على إظهار الواقع كما هو بل أضافوا إليه عناصر الجمال والفخامة والمبالغة والخيال.

- واقعية الطبيعة realism of nature

اهتم الرومانسيون الطبيعيون بإظهار كل ما هو جميل حولهم فى وصف الطبيعة وجمالها ورونقها وذلك حسب نظرتهم إلى الأشياء الجميلة واهتمامهم بها مثل الأزهار والسماء والموضوعات الشاعرية الحالمة أى أُخذت أعمالها من الناحية الجميلة فى الحياة.

- واقعية الطبيعة البرية realism of wild nature

اعتنت تلك الحركة بالتحرر من كل التقاليد الكلاسيكية وقد بالغ أصحاب الرومانسية المكتئبة فى وصف البؤس والكابة فى الحياة الإنسانية مثل أكواخ العمال والأزقة والسماء الملبدة بالغيوم ..الخ. أى أن نظرتهم إلى الواقع كانت نظرة متشائمة عكس أصحاب النظرة الأولى من المتفائلين.

- **الديكور**: قبل ظهور الحركة الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (الكواليس) وستارة خلفية (الفوندو) فعندما كانت تظهر غرفة على المسرح كانت تتكون حوائط الغرفة من أثنين أو ثلاثة من هذه الأجنحة الجانبية و الفوندو الداخلى ولم يفكر أحد فى وضع الغرف على شكل صندوق. وكان هذا بلا شك بعيداً كل البعد عن تصوير الواقع لذلك أُجريت عدة محاولات فبدأت تزول الأجنحة الجانبية على المسرح لتحل محلها حوائط على شكل مبانى معمارية تعطى للمنظر أثاًر واضحاً أكثر واقعية، كما نفذت القصور والجبال فى شكل مجاميع مجسمة فى غاية الروعة والجمال، واستعملت مناظر مبنية تتكون من عدة أجـ ازء تتفق وقواعد المنظور حيث كانت تظهر المسافات البعيدة ممتدة إلى أميال طويلة. بينما كانت هذه المناظر من قبل عبارة عن ستارة خلفية تشمل طول وعرض المسرح مرسوم عليها المنظر فى وضع منظورى واختُرعت أيضاً المناظر المتحركة

والطبيعية مثل ضوء القمر، أشعة الشمس، اشتعال النار، ثورة البراكين... إلخ. بالإضافة إلى الاهتمام بتصوير الرعد والبرق بطرق فنية وبهذه الأساليب المتعددة المختلفة والتحسينات القيمة تطور المسرح وتقدم إلى الأمام، وأخذ يتجه نحو الفخامة فى البناء والزخارف مثلما ظهر فى مسرح دروري لين الذى أُنشئ عام ١٧٩٦ ومسرح كوفنت جاردن الذى أُنشئ عام ١٨٠٩ وغيرهما . وفى هذه المسارح ظهرت أعمال الفنانين متمشية مع طبيعة المذهب الذى ساد فى هذا العصر ومن أشهر فنانى هذا المذهب لوثر بورج (loutherbourg) ووليم كوبون (williamcopon)

ب- المذهب الطبيعى" naturalism"

ظهر هذا المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر وقدم الواقع الملموس كما هو على خشبة المسرح بجماله وقيمه بدون تغيير أو تبديل لذلك ظهر هذا المذهب قوياً مستمداً من

الواقع المحيط بنا موضحاً ضرورة التصوير الطبيعى للديكور والأثاث بما يتفق والطبيعة كذلك اعتنوا بالملابس وتاريخها الصحيح ومطابقتها تماماً لما هو كائن فى الحياة.

- **الديكور:** استبدل هذا المذهب مناظر الغرف الخفيفة الجد ارن بحوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها دون أن يخشى أهتزازها كما ارى رجال هذا المذهب أن تظهر على المسرح كل الأدوات الحقيقية من مناظر واكسسوار وبذلك تم استبدال الأشياء المرسومة أو الرمزية من الخشب مغطاة بالخيش الملون فأصبحت نماذج تتفق مع الواقع وأكثر متانة من ذى قبل مع استكمال كل التفاصيل الخاصة بها من مقابض ومفصلات حديدية وكوالين. ومن أشهر المسارح التى أُنشئت لتقدم عليها المسرحيات الطبيعية المسرح الحر (libre theatre) الذى أنشأه فى فرنسا هنرى بك أندريه أنطوان عام ١٨٨٧ ومسرح لندن المستقل (London independent theatre) الذى أنشأه فى انجلت

ار توماس جرين ومسرح الفن بموسكو (Moscow art theatre) الذى أنشأه ستانيسلافيسكى وغيرها من المسارح الألمانية. ومن أشهر فنانى هذا المذهب توماس روبرتسون (Thomas Robertson) الإنجليزى وأندريه أنطوان (andre Antoine) وجورج (george) الألمانيين.

ج- المذهب الواقعى "realism"

ظهر المذهب الواقعى فى اوئل القرن العشرين على اعتبار أن فن المسرح ما هو إلا فن إيضاح وذلك بجعل المناظر التى على المسرح مشابهة للواقع على قدر ما نستطيع وليست منقولة نقلًا حرفياً مطابقاً تماماً لما هو كائن فى الحياة كالمذهب الطبيعى وفى المذهب الواقعى نهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلاً من مجرد تسجيل المظهر الخارجى للأشياء الطبيعية ومن الضرورى أن نميز

بين المذهب الطبيعى الذى ينقل فيه الواقع على المسرح نقلًا فوتوغ ارفياً وبين المذهب الواقعى الذى يختار ما يقدمه من الواقع بقصد إعطائه شكلًا توضيحياً على المسرح.

- **الديكور:** إن المسرح باعتباره فناً يجب أن يكون مبنياً على بعض التقاليد المعينة كالتى تبنى عليها جميع الأشياء الأخرى الفنية الجمالية؛ فإن تكامل الشكل النابع من قوة خيالنا يجب ألا يتمسك بالتفاصيل الدقيقة كأقفال الأبواب والمفصلات فى المناظر الداخلية وفروع الأشجار وأو ارقها فى المناظر الخارجية على طريقة المذهب الطبيعى إذ أن كل شئ فى الديكور يتطلب ضبطاً فنيياً لخلق الشعور الحقيقى بحيث يكون صادقاً مقبولًا على خشبة المسرح لذا فإن المسرحية الطبيعية الوحيدة التى لا نجدها إلا فى المحادثات والمناقشات العامة التى تجرى بين الناس فى حياتنا اليومية فإذا تعود الجمهورعليها، و يرى المناظر المنقولة نقلًا حرفياً من الطبيعة فقد شعوره بالإحساس المسرحى. لذلك أتجه هذا

المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر نحو استبدال الأشياء الطبيعية بأخرى قريبة منها تصلح للعرض على المسرح. ومن أشهر فنانى هذا المذهب ليون باكست (leon bakst) الرسام الروحى الذى اشتهرت أعماله بالألوان الـ ازهية والمحاولات الجريئة.

د- المذهب الرمزى "symbolism"

جاء هذا المذهب كرد فعل للمذهب الواقعى والطبيعى اللذين كاناً يهدفان إلى إظهار التفاصيل على المسرح وعلى ذلك فإن المذهب يدعو إلى استبعادها واستبدالها بأشياء أخرى رمزية .,واذا تعمقنا فى دراسة المذاهب المختلفة نجد أن معظم الفنانين المسرحيين يستوحون إلهامهم وتجديداتهم من بعض المسارح القديمة ففى المسرحين الإغريقى والإليازبيثى استعملت الرموز على خشبة المسرح مثل

وضع كرسى على أنه يرمز إلى قاعة العرش والخيمة ترمز إلى ميدان الحرب والشجرة ترمز إلى الغابة ..إلخ.

- **الديكور:** أصحاب هذه المدرسة يعتبرون الديكور الرمزى خادماً لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه. لذلك فإن مهندس الديكور الرمزى لا يعتبر فناناً إلا إذا صدر أنتاجه عن فهم وعمق وفن ود ارسة للمدرسة الأكاديمية ليكتسب منها أسس تكوينه المعمارى. إن محاكاة الأوضاع الطبيعية شئ هام عند تمثيل الأشياء تمثيلًا رمزياً لأن الرمز يعتمد على تلخيص المعنى الذى نحس به فى المرئيات إما عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات بتنظيمات مجردة مركبة بعضها مع البعض- او تكوين إشكال معينة على مساحة مسطحة بينها علاقات ايقاعية متوافقة ومتدرجة لإخراج علاقات شكلية فى اتجاهات مختلفة واتجه هذا المذهب إلى تخليص الديكور من التقاليد الآلية التى ارتبطت به كالماكينة الفوتوغرافية.

والمذهب الرمزى ينقسم الى قسمين:

- الرمز المعنوى: مثل إسدال الستائر الفسيحة لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى الحالات النفسية فالضوء الأصفر مثلًا يرمز إلى الغيرة والأحمر يرمز إلى الشر والدم.....إلخ، كما أن الظلال توضح الشكل ومكان الأشياء التى توضع على المسرح.
- الرمز المادى: مثل وضع شجرة ترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل او سلم ليرمز للدور العلوى أو جمجمة لترمز إلى الموت..إلخ. كما استعمل نظام المستويات المختلفة على أرضية خشبة المسرح ليتنقل عليها الممثلون فيسهل بذلك نقل الأثر إلى المتفرجين. ومن أشهر فنانى هذا المذهب جوردن كريج (gorden graig) المهندس المسرحى الأنجليزى وهو أول من نادى بالمذهب الرمزى الذى استعمله فى تصميماته وأعماله بكثرة.

ه- المذهب السريالى "surrealism"

ظهرت النزعة السريالية فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين فاصطبغت بحـ اررة الحرب وسخرت من الجدية والفكرية واتخذت الأفكار الخيالية والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة نبراسا لها بعد ان اقتلعتها من أوضاعها الروتينية المالوفة ووضعتها فى قوالب أخرى غير مالوفة لم ترها العين من قبل إلا فى الأحلام. لذلك ابتعد هذا المذهب عن التصوير الحقيقى للأشياء واتخذ العقل الباطن او اللاشعور كمصدر إيحاء له فأظهر بذلك ما ينطوى عليه الكيان المخفى للشخص فى عقله الباطن، وساعد على الالتنفيس عن مكبوتات اللاشعور وايقاظ ما تتميز به طفولتنا من خيال، وهو مذهب ضد الواقع الحى الذى نلمسه فى حياتنا اليومية.

- **الديكور:** بظهور هذا المذهب بدأت روح جديدة فى إحياء المناظر المبسطة بدلًا من المناظر التفصيلية المتخذة من واقع الحياة، وهى مناظر خلقت عالماً جديداً من المتعة وغيرت المنطق الوصفى للاشياء واصبحت الإحلام هى الرؤية المتحركة لا لاظهار الواقع بل إلى ما و ارء الواقع. و المناظر فى هذا المذهب تتميز بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين الكثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور فى حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية تعبرعن التشكيلات الجمالية وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذى يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيداً كل البعد عن الصدق البصرى مؤكداً الانفعال التا ارجيدى وكان اهتمام مصممى الديكور منصباً على ما تحدثه المناظر من نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلى للاشعور. ومن أشهر فنانى هذا المذهب

الكسندر تيرون (alexandre tyron) والكسندر اكستير (alexandre exter) و استروفسكى (astrovsky)

و- المذهب التجريدى"abstract"

اتجه فنانوا هذا المذهب اتجاهاً تركيبيا جديداً تُستخدم فيه خطوط خارجية مبسطة، ومساحات جميلة ومنسقة وذلك بقصد إظهار قيمة المظهر البسيط الذى تبدو عليه الأشياء ولكن بطريقة مبتدعأ جميلة وهذه العملية التجريدية التى تسهل علينا فهم صفات الأشياء ولكنها يغلب عليها الجانب الفكرى والحسى وتمتاز بتنمية الأشياء الصحيحة,واب ارزها وتسجيلها فى علاقات فنية فى الخطوط والأشكال التى تحمل صفات المرئى والتى تزداد صلتها بالمعنى المستتر و ارء المرئى ولذلك يجب على الفنان التجريدى أن يعرف كيف ينقل ثم يعرف كيف يلخص ويبسط ثم يختار ويؤكد. وعملية الخلق الفنى هذه تنتهى إلى تغيير وتطوير بعد عملية التفاعل

والإندماج من قبل الفنان ولذلك فهى فى بعض الأحيان تبتعد عن الأصل وتأخذ كياناً خاصاً بها.

- **الديكور:** بسبب المنافسة الشديدة التى ظهرت بين المسرح و السينما والتى خرجت فيها السينما منتصرة انتصارا باهرا فى محيط الواقعية نظرا لإمكانياتها الواسعة اتجه المسرح لتبسيط المناظر وتشكيل أرضيته إلى مستويات مختلفة تصلح كأماكن للتمثيل.ومن أشهر فنانى هذا المذهب ترنس جراى (terence gray) اورسون ويلز (orson welles) و ثورنتون ويلدر (thornton wilder) روبرت ادموند جونس (Robert Edmond jones) ومن أهم المسارح التى بنيت لهذا المذهب مسرح تريد يونيون (trades unicnes theatre) ومسرح كمبردج (festival theatre et Cambridge) ومسارح أخرى.

ثانياً: المناظر المسرحية في المسرح الحديث:

شهد المسرح الحديث في العقود الاخيرة تطو ار كبير ار في مجال التكنولوجيا، وقد شمل هذا التطور ميادين معمار المسرح والسينيوغرافيا (الفضاء والمناظر المسرحية) والضوء والصوت والازياء.

ومما لاشك فيه ان هذا التطور أدى بشكل مباشر الى خلق آفاق جديدة امام المخرجين والمؤلفين والممثلين بإكتشاف سبل وأدوات، وامكانيات جديدة في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، ناهيك عن تحسين ظروف التلقي، حيث أصبح بإمكان المتلقي أن يشاهد العرض في ظروف انسانية أفضل في ظل إمكانيات وتجهيزات حديثه على كل الاصعدة: الصوت والصورة والمسافة والراحة، مما يتناسب وروح العصر.

أن هذا التطور لم ينبثق فجاءة في هذه المرحلة من تاريخ المسرح، فالتكنولوجيا المسرحية، كانت قائمة منذ العصر الاغريقي، بماكنتها البسيطة وحلولها السهلة في تجسيد مشاهد مسرحية، وقد تطورت هذه التكنولوجيا على مّر العصور المسرحية.

لكن التكنولوجيا المسرحية قديما كانت في مجملها سهل التنفيذ وذات وظيفة مجازية في معظم الأحيان.

كما يرى بعض الباحثين في مجال المسرح أن التطور التكنولوجي للمسرح الحديث يندرج ضمن النوع المعقد ذي سرعةٍوايقاع شديدين، حتى انه بات من الصعب مواكبته من قبل المسارح ذات الامكانات المتواضعة.

فمثلا في مجال الصوت والمؤث ارت الصوتية كان صوت الرعد ينفذ حتى الخمسينات من القرن المنصرم بإستخدام صفيحة معدنية، وصوت حافر الخيل كان ينفذ عن طريق إستخدام قشرة جوز الهند الجافة. وكانت ثمة ماكنة بسيطة تستخدم لإحداث صوت الرياح بفعل قماش من الخيش. أما صوت سقوط المطر فقد كان يتم عن طريق تحريك البازلاء الجافة في أنابيب. أما ما حدث من تطور في مجال الصوت والمؤث ارت الصوتية في العقود الاخيرة، خصوصا بعد ظهور الحاسب الآلى فتعد قفزة لم يشهدها تطور المسرح من قبل كما ونوعا وسرعة.

ومن الباحثين من يطلق على التطور الحاصل في مجال تقنيات المسرح ثورة داخل ثورة المسرح الحديث، ثورة مهّد لها رّواد المسرح الحديث من أمثال ميير هولد، كريغ، آبيا ونيهر ببدايات وانجا ازت متمثلة بالخطوات الاولى في تغيير بنية المسرح معما ار وفضاء وأضاءة و تقنيات في الصوت.

كانت تصورات الرواد حول تغيير المسرح تغيير ار جذريا تبدو حينها ضربا من الحلم والرؤى المستقبلية، لكن رؤى الرواد وتصو ارتهم كشفت امام المسرح المعاصر عن آفاق وأفضية شاسعة ربما لم يكن تصورها سهلا إلا لمخيلة مبدعين من امثال ميير هولد وكريغ وآبيا.

ويمكن القول ان هذا التطور الهائل الذي بلغ أوّجه في المسرح الموسيقي والأوبرا وعروض الرقص، خلَقت لغة مسرحية جديدة لغة مسرح الحداثة وما بعد الحداثة، كما هي تتجلى واضحة في اعمال كبار مخرجي عصرنا، من أمثال جورجيو ستريهلر وروبرت ويلسون وروبرت ليباج. أعمال تحقق فيه الكثير من أحلام رواد المسرح الحديث الاوائل.

وكانت التكنولوجيا الأداة الرئيسة لتحقيق الحلم الفني، ومنفذا لرؤى مخيلة الفنان المسرحي.

ومما يجدر الإشارة اليه هو ان تطور التقنيات في المسرح الحديث إستمد دوافعه وجذوره أساسا من المخرج ومخيلته وسعيه الى تجسيد رؤاه وأحلامه. فالتصو ارت الجديدة لإستخدام التكنولوجيا في المسرح وتطويعه في مجالات مختلفة، برزت وتبلّورت ببروز المخرج كصاحب مهنة مستقلة ومهمة في العملية الإبداعية.

فالمخرجين الأوائل ميير هولد، كريغ، رينهاردت فَعلوا ونَشطوا دور السينوغراف والمصمم المعماري و مصصم الانارة ومهندس الصوت، وبدأ التقنيون يتبأون لأول مرة مكانة مهمة في ثورة المسرح.

إن أول ظهور للتطّور التكنولوجي بعد اختـ ارع قوة الكهرباء كانت البنائية، التي استوجبت هندسة أخرى في الفضاء المسرحي والمعمار والماكنة المسرحية. ان التطّور الحاصل في هيكل التقنيات المسرحية لهي إمتداد لإنجا ازت البنائيين في مجال إستخدام البنى الكبيرة والماكنة المعقدة على المسرح وبتقنيات غاية في البـ ارعة والإتقان. تقنيات دخلت

كجزء حيوي ضمن هيكل العرض المسرحي؛ وليس بخاف فإن البنائية إنبثقت في المسرح كثمرة للجهد المشترك بين المخرج والفنان المعماري. وعليه فإن الأنجا ازت في مجال التكنولوجيا المسرحية ما هي إلا تحقيق لرؤى وتصو ارت الاوائل من المخرجين والرساميين والمهندسين وتعاونهم في عمل مشترك لتطوير مسرح العصر الحديث.

يقول كريستوفر بو في كتابه العرض المسرحي والتكنولوجيا كان كريغ يريد لمناظره المسرحية ان تتحرك كالصوت، مثلما الموسيقى تتحرك.

ويذكر ايضا ان احد مصصمي المناظر المسرحية في فرنسا كتب بعد لقائه كريغ في رسالة الى مدير مسرحه عام ١٩١٠ يقول: إن كريغ يريد لمناظره ان تتطور مع سير المسرحية، لا أعرف كيف يمكن ان يتم تنفيذ مثل هذه الفكرة. ولكن الفكرة بحد ذاتها تعد من الدرجة الاولى. فلو تم تحقيق ذلك لغدا ثورة في مجال السينوغرافي. إن كريغ كان فنانا يدرك ضرورة الخيال وضرورة إد ارك كون التكنولوجيا المسرحية؛ إمتدادا

للخيال المسرحي ذاته. فأستخدامه عند ميرهولد وطرق الاستفادة منها كان جزء من العملية المسرحية والابداع الفني.

ولعل المخرج البريطاني بيتر هول احسن من يعّبر عن الحذر من إستخدام الماكنة في المسرح من أجل الاستخدام فقط، فهو يقول: إن المسرح يحّبذ التناقض وعليه فإن الماكنة في المسرح تجب ان تستخدم كقيمة مجازية.

رؤى وأحلام دافينشي في المسرح البصري كان اكبر الحالمين بالحلول التكنولوجية المبتكرة، هو الرسام والنحات الايطالي ليوناردو دافينشي الذي على يده حصل أهم تطّور في تأريخ التقنيات المسرحية. كان نموذج دافينشي لأوبـ ار أورفيوس تطو ار هائلا في مجال الأوبـ ار. فقد صمم دافينشي العديد من الماكنات المسرحية في ميلانو. وكان أهم تصميم جديد له هو تصميمه خشبة مسرح تقدم عليها لأوبـ ار أسطورة أورفيوس ١٥١٨.

كان تصميم المنظر معقدا جدا في حينة، فقد أحتوى المنظر قبة تمثل قبة الكنيسة، تتفتح شيئا فشيئا على شكل جبل، لتكشف عن مشهد آخر، ثم

تسحب الجبال عن المسرح من الجانبين. الى جانب هذا كان المشهد الأكثر غرابة هو المشهد الذي كان يرفع من تحت الارض كمصعد الى مستوى المسرح.

إن المسرح البريطاني يعد من أهم المسارح الذي أختبر وحقق مختلف التقنيات الحديثة، وكان الى جانب المسرح الاميركي السّباق في التجريب على كافة أنماط التقنيات الحديثة، فعروض الويست إيند وعروض برودواي حملت في مجال التقنيات الحديثة دهشة وانبهار لمشاهدها لم يكن متاحا قبل ذلك. وكانت العروض الموسيقية لمسرحيات من أمثال الشعر ١٩٥٧ و مسرحية يا لها من حياة حلوة ١٩٦٣ السَباقة في كشوفاتها التقنية.

وعلى الرغم من ان المسرح البريطاني لم يشهد نهضة تقنية تستحق الاشارة الى نهاية حرب العالمية الثانية، لكن بعد ذلك استمد كبار المصمين في المسرح والأوبـ ار الإلهام في خلق وابتكار تقنيات جديدة أستخدمت من قبل المخرجين الشباب في الستينات من أمثال بيتر هول وتريفور نان وجون كاريد.

ثالثاً: رواد التكنولوجيا في المسرح المعاصر:

أ- سفابودا

المصمم التشيكي"يوسف سفابودا (٢٠٠٢ -١٩٢٠)" صمّم و اخرج أكثر من ٧٠٠ عمل مسرحي، منهدس معماري أصلا، مخترع المصباح السحري على المسرح، مؤسس الستائر المتعددة أو المضاعفة، إلى جانب عدد من التقنيات البصرية والسمعية.

نجح سفابودا في جعل الضؤ وسيلة مادية ملموسة، ذا قصد نحتي تجسيدي، وذلك بإستخدام العاكسات (بروجيكشن). كما أنه نجح ايضاً في خلق تشكيلات مسرحية على شكل مونتاج مؤلف من الممثلين و الصورة المنبعثة من العاكسة، لينتج بذلك مشهدا ملئيا بالحيوية.

لم يكن هدف سفابودا في عمله يقتصر فقط على خلق صورة مسرحية كإنعكاس للضوء المنبعث من العاكسة، بل كان نجح

في خلق مشاهد نحتية مجّسدة، مفعمة بالحيوية والعنفوان الدرامى.

ومن التقنيات المهمة التي أبتكرها سفابودا إستخدام المكعبات في صف واحد، على شكل جدار، وفي كل مكعب كان ثمة بروجكتور يعكس الصورة على النظارة بهدف خلق عمل حي متحرك لفن العرض.

كان هدف سفابودا يتلخص في السينوغرافيا الحية والتي هي الاخرى الى جانب الضوء والموسيقى يجب ان تشارك في الفعل المسرحي، أو أن تكون في حركة دائمة ولا ينبغي أن تقتصر الحركة على الممثلين فقط.

إذا اعتبرنا سفابودا أهم مبدع و ارئد ومطبق، بعد آبيا في مجال استخدام الضوء وفي إبتكاره مفهوم السايكوبلاستيك وهو مفهوم يعتمد التقنيات العلمية الحديثة في تجسيد العلاقة بين الابعاد الثلاثة للفضاء المسرحي، وعلاقتها بالحالة النفسية والشعورية وبالنظارة في نفس الوقت.

وفي رأية ان مهمة السينوغراف تكمن في أستخدام هذه العناصر مجتمعة في وحدة واحدة، في بعد اربع يسميه الزمن الفضاء، بما أن الحركة على المسرح تتطلب فضاء وزمنا.

إن منجزات سفابودا في مجال إستخدام التقنيات الحديثة في مجال ربط الفضاء الدرامي والزمن الدرامى والإيقاع الدرامى والضوء الدرامى تعتبر من أهم إنجا ازت النصف الثاني من قرن العشرين.

ب- روبرت ولسون:

إن المخرج الأميركي " روبرت ولسون" منهدس معماري ومصمم ديكور في المقام الأول، فهو عمله في الإخراج من التكوين المعماري والبصري للعرض قبل كل شيء ويساعده في تنفيذ ذلك خلفيته الثقافية كمعماري، ودرايته الواسعة في إستخدام التقنيات الحديثة، بالإضافة الى إعتماده على فريق كبير من أمهر التقنين في مختلف التقنيات المطلوبة في العرض المسرح

hellip، واذا وضعنا جانب الانتقادات الموجهة إليه في هذا الصدد والتي تتلخص بطغيان الجانب البصري في عروضه على حساب النص والمضمون، فإن لروبرت ولسون طريقة متميزة ولغة فنية خاصة به فهو يقول :إنني أفكر في إعدادي الصور و التصاميم والرسوم البيانية، لكن ليس الهدف من الصور تصوير النص. وقد اعتاد ولسون على النقد المألوف الذي مفاده كيف يقوم المخرج برسم العرض قبل أن يلتقي بالممثلين، أو كيف يتم رسم الصورة والميزانسين دون وجود الممثل،

وفي هذا الصدد يقول: إنه مسألة تنظيم معماري في الزمن والفضاء، ولا يهم إن كان هناك ممثلون أو لا! فالضوء يتحرك، والأدوات المستعملة على المسرح تتحرك، إنها مسألة التوقيت، إنه البنيان (البناء) في الفضاء، لذلك أعتقد، إنه المعمار، أي بناء الشيء، سواء كان ذلك عند مو ازرت أو فاغنر أو شكسبير، باختصار إنه الأداء على أسس الرقص، دون الاكتارث بالبناء

الأدبي للنص، فالقيمة البصرية تحل محل القيمة الأدبية دائماً. وعليه فإن الغرض القائم جمالياً لا يمس من قبل الجمهور، ولسون يحتفظ بخط البروسينيوم والمعمار التقليدي للمسرح ويسعى أن يقيم المتفرج علمه المسرحي هناك على مسافة.

يبدأ ولسون عادة تمارينه بتنظيم ورشات عمل مع ممثليه لإلغاء المهمة الشفوية للعمل المسرحي، وغالباً ما تحدد متطلبات عمل الورشة باحتياجات الممثلين الفردية، لكن الورشة تحتوي دائماً على حركات جسدية عامة، يؤديها الجميع للعمل المسرحي.

وبرغم الخطوط العامة والسمات المشتركة لأسلوب ولسون، فإنه دائماً يبتكر شكلًا متميزا غير مألوف للعرض. ففي مسرحية؛ ماكنة هاملت؛ لهنري ميللر القصيرة، كان المؤلف قد خطط للعرض كي لا يتجاوز ١٥ دقيقة، لكن العرض في معالجة ولسون استغرق ساعتين ونصف، حيث وزع حوار المسرحية

على الممثلين بشكل عشوائي، مما أعطى للعرض طابعاً سريالياً صرفاً.

تشكل الموسيقى في الغالب عنصراً مهماً في العرض من البداية وحتى النهاية، ثم هناك الكلمات التي تدخل العرض بشكل متقطع.

إن السينوغرافيا في عرض ولسون المذكور تتضمن، بالإضافة إلى الهيكل المعماري، الصور المرسومة على الستائر، السلايدات المنفذة بدقة، بحيث تدخل البناء المعماري في إيقاع واحد مع الموسيقى والأداء المؤسلب المتأثر بروح المسرح المشرقي (نو الياباني).

ج- روبرت ليباج:

يتمتع المخرج الكندي "روبرت ليباج"، الملقب بساحر المسرح، بشهرة عالمية واسعة وحضور دائم في معظم المهرجانات المسرحية. ويحتل اسمه حالياً مكانة مرموقة بين

أسماء أهم خمسة مخرجين مسرحيين بعد جيل بيتر بروك، وهم الأمريكي روبرت ويلسون، والألماني بيتر شتاين، والروسي ليف دودون، والفرنسية أريانا منوتشكين.

ويشارك هذا المخرج، الذي ولد في مدينة كوبيك عام ١٩٥٧ ودرس المسرح فيها قبل أن ينتقل إلى فرنسا، الأمريكي روبرت ولسون في ريادة ما يسمى بالمسرح البصري.

ولعل الاستشهاد بـ أري المخرج الإنكليزي المعروف ريتشارد إر يساعدنا في الدخول إلى عالم ليباج المسرحي، وفهم أسلوبه الإخراجى، فهو يقول: إن ليباج يحّول المكان العام إلى مكان سحري، والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال، ولليباج ممون أحلام، والأمر المحفّز بالنسبة إلي أنه يعمل بلغة ومفردات تنتمي إلى لغة العرض.

يقول ليباج ان التطور التقني جعل من المسرح يعيش عصر نهضة جديدة، فبالنسبة اليه ساعده هذا التطور في خلق الشكل

المطلوب على المسرح، وفي تجسيد التصور الاخراجى بمساحة واسعة من الحرية.

تتسم أعمال ليباج المنجزة أسلوبه الإخراجى أفضل من تلك الأعمال التي يقدمها على المسارح الأوروبية كمخرج ضيف، حيث يعمل مع ممثلين من مدارس تأهيلية مختلفة، ضمن عقود مع مؤسسات مسرحية وتحت ظروف فنية مختلفة.

وفي حين تتمتع إكس ماشينا؛ بوحدة فنية في الأسلوب ومنهج صارم في التدريب والم ارن والعمل الدؤوب في الابتكار، يتم خلالها إنتاج أعمال مسرحية مدهشة بغية عرضها في المهرجانات العالمية وهي في أوج تكاملها.

رابعاً: الصياغات السينوغرافية:

في مسرحية (لعبة الحلم) للمخرج "أوغست سترندبرغ،" تجري مشاهد المسرحية في مكعب مثبت على ركيزة، يدور المكعب لينتقل الممثلون من سطح إلى آخر حسب توالي المشاهد بطريقة مسرحية

رشيقة، وكأنهم يعانون من ضغط هائل، ولا منفذ أمامهم سوى الحلم، بينما يتجلى البحر تحتهم على شكل مساحة مائية يشرف عليها المكعب المأهول بسكانه. وفيحلم ليلة منتصف صيف، يحّول ليباج الغابة الشكسبيرية إلى ساحة شاسعة من الوحل والمياه، تتمرغ فيها أجساد الممثلين ببدائية وعنفوان.

ويهتم ليباج باللغة وأصواتها، ففي عروضه التي يعدها لفرقة "إكس ماشينا" يستخدم لغات عدة حسب انتقال المشاهد، ويكرر هذا الاهتمام في النصوص التي يكتبها بنفسه، حيث أن الجرس الموسيقي والتنويع الصوتي للغات المختلفة يضيفان على العرض شعراً إيقاعياً مثيراً، ويخلقان تأثيراً يضاهي التأثي ارت البصرية.

الفصل الثالث:

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

الفصل الثالث:

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

أولا: جمالية الكتابة الدرامية:

أ- الكتابة الدرامية:

ب- مكونات الكتابة الدرامية:

ثانياً: جمالية الإخراج المسرحي:

أ- الإخراج المسرحي:

ب-المخرج:

ج-صفات المخرج المسرحي:

د- دور المخرج المسرحي:

ه- عناصر الإخراج المسرحي:

أولا: جمالية الكتابة الدرامية:

أ- الكتابة الدرامية:

إذا كان النص الدرامي نصا مفارقا، ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى، وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح، فهو يعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصوير استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي، وما تشترطه من تحليل ودراسة من شأنها أن يحققا مفهوم التمسرح هذا النص، والذي يعتبر السمة الي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى وتفتح أمام القارئ آفاقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته فلهذا عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على استيعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نصا متعدد الأصوات، متعدد اللغات "والشيء الذي يجعل

له هذه القيمة الفنية والفكرية هو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها.

إن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية،

قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره، فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن أية مادة أدبية، فالمقصود إذن "هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي (الحبكة)".

وهذا طبعا لا يعني على الإطلاق ألا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب وتصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة، أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف المسرحي "ولكن ما تفعله هو أما تقدم هذه العناصر بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما" وهذه الدراما تهدف إلى معالجة هذه الوسائل والعناصر لإدراك مظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن أبعادها الفكرية والمعرفية.

وبمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بوجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، "والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي الي تبقى والصورة الي ترسمها أطول عمرا".

فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيف عمرا زمنيا هذه الشخصية، أو تلك والعرض المسرحي يكدس عمرا آخر للكلمات.

وبمكن النظر إلى النص الدرامي كأي نص في إبداعي آخر، لكونه مؤلفا من بمجوعة من الرموز لكل منها مضمونه الخاص، وأنه يضم بمجموعة من الدوال اللغوية، بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، "لكن من جهة أحرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة في النص نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته، ويهذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه مؤلف النص مع قارئه، وهذا النص لا يكف عن التفاعل فهو يفكك دوما لغة الاتصال ولغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى منفصلة وناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية وبهذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص عبر بمجوعة من التحليلات الأسلوبية، التي تتركز على تكويناته الصوتية، ووحداته الدلالية، فالنص الدرامي يتمتع بقدرة واسعة على بث العلامات "فهو سلسلة منتجات مستمرة العطاء على شكل متلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ.

بما أن النص الدرامي عبارة عن رسالة مكتوبة، مكونة من رموز وأحرف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، فإنه يهدف إلى تمكين القارئ (القارئ والمخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية، فيسمح بقابلية التنبؤ بظاهرة ما من الظواهر أو من معلومات تكسب القارئ كفاءة درامية تمكنه من فك الرموز المخصصة للنص الدرامي بالمقارنة مع النصوص الأخرى،

الكاتب المسرحي ليس أديبا معزولا عن العرض المسرحي، بل كان ولا يزال يلاحق مسرحياته، ويختبر بعدها البصري عن كثب، وقد تكون مثل هذه المتابعة سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما يكتب للعرض واحتفاظه بدراميته، فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه، ليس فقط الآخر، ولكن مجموعة من الآخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن نفك شفرة للسرح بوصفه عملية أسرار أو تعبير عن شخصية وأحاسيس ومشكلات المؤلف.

إن كل المظاهر الذاتية ينم إحالتها بوضوح على أفواه الآخرين، إن أول ما يميز الكتابة الدرامية هو أنها ليست ذاتية، بما أن الكاتب لا يرفض

بإرادته الحديث باسمه، إذن كاتب النص الدرامي يتوجه بنصه إلى القارئ وإلى المخرج، وفي هذا النص يلتقي الخطاب المسرحي مع الخطابات الأدبية الي تعتمد على اللغة كأداة للتواصل، ونص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السينوغرافية وعلى تحويل نص المؤلف إلى عرض يتضمن كل مقومات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى وغيرها، ومن النصين معا يتولد نص ثالث هو نص المتلقي أي نص الجمهور وما يعكسه من ردود أفعال سلبية وإيجابية.

إن الأبعاد التواصلية للنص الدرامي، تتداخل في تشكيلها بمجوعة من المعطيات، والعناصر اللغوية والفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من العناصر الي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل في يراعي نسق البناء الدرامي، الذي تساهم فيه بمجوعة من المكونات، كالشخصية والحدث والزمان، والمكان، والحوار وغيرها.

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات الي تقوم بوظيفتها داخل النص الدرامي، "باعتبارها ذاتا تحيل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، ترتبط أفعالا ومواقفها، بشخصيات فاعلة أخرى داخل النص ذاته.

والحدث المسرحي هو تلك الأفعال والمواقف الي تؤشر على من يجسدها داخل النص من زمان ومكان وشخوص، كما يحيل إلى الصراع الدرامي وما يتولد عنه من مواقف تعمل على تصوير الحدث وتناميه.

أما الزمان فهو الذي يتحكم في الإيقاع الداخلي للنص ويفسر الكيفية الي تتعاقب بما المواقف الدرامية ويفسر كيفية انتهاء الحكاية سواء بالانفتاح أو بالانغلاق، هذا في الوقت الذي يشغل فيه المكان المسرحي داخل النص الدرامي باعتباره القائم في العالم الخارجي بالإضافة إلى إحالته على الأجواء النفسية والبنيات الاجتماعية والفضاءات الي تقوم فيها الشخصيات بإغفالها.

وتبقى اللغة الدرامية تقنية لسانية يعتمدها المؤلف لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، اعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلاءم ومواقف الشخصية المسرحية، وتعمل على الدفع بالحدث الدرامي إلى التطور نحو النهاية.

تختلف المقاربات والتحليل التي تتخذ النص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، وبالتأكيد ليس هناك أداة واحدة، بل أدوات، "لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخلية تعد مفاتيح للولوج النص الدرامي وتفكيك فسيفساء وأسرار البنية الدرامية"، لأن اللغة الدرامية لا تعتمد على الحوار الدرامي فقط، بل قد يكون أيضا للصمت بعد دلالي في تلك البنية، فضلا عما تقدمه الإرشادات المسرحية من إشارات لا يمكن إغفالها أثناء التحليل والمقاربة.

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي يتكون من طبقتين نصيتين وهما: الحوار والإرشادات المسرحية، ولقد اختلفت العلاقة النصية بينهما على مر العصور، في تاريخ المسرح، فقد تختفي الإرشادات المسرحية أو تكاد، ومع ذلك فهي تحتل مكانة هامة ولاسيما في المسرح المعاصر، حيث هذه الإرشادات أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة. فهي تتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص والديكور والأثاث والملابس والأفعال الي تقوم بما الشخصيات أثناء العرض، أما الحوار فهو دائما صوت الآخر،

ليس فقط صوت شخص واحد، ولكن أشخاص كثيرين "فإذا استطعنا فك شفرة صوت الفاعل الكاتب، بوسيلة تأويلية أو بأخرى، فسوف يجب هذا الافتراض الأصوات كلها.

وتكمن إشكالية الكتابة المسرحية الأدبية في تغطية لغة "الأنا" بلغة الآخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات".

ويرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية. موضوع الإخبار أي سؤال من يتكلم؟ في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية والذي تختلف عن المؤلف أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته:

1. يطلق الأسماء على الشخصيات (مشيرا في كل مرة إلى المتكلم) وينسب إلى كل شخصية مكانا تتكلم فيه وجزءا من الخطاب
2. يحدد إيماءات، و أفعال الشخصيات بعيدا عن الخطاب ويمكن أيضا التمييز بين الحوار والإرشادات على مستوى الطبع عن طريق استغلال الخطوط ذات الأحرف البارزة، واستعمال القوسين بالنسبة للإرشادات لتمييزها عن الحوار الذي يكتب هو أيضا

بطريقة خاصة تخضع لتنظيم محكم على بياض الورقة، تراعي فيه التوازنات وتوزيعات الكتل النصية، و اعتماد الخطط البارزة، والبياضات بين الفصول واللوحات، كما أن العنوان والانتماء الأجناسي للنص، من بين الأشياء الأولية التي تلفظها العين لأول وهلة وكل هذه الأشياء يمكن استغلالها كفرضيات قرائية أيضا".

إن استحضار التمييز بين هذين المكونين النصيين، أثناء قراءة النص المسرحي أمر ضروري، لأن من شانه أن يضيء مجموعة من الأبعاد المكونة هذا النص، حكائياً خطابيا، أدبيا، درماتورجيا.

ب- مكونات الكتابة الدرامية:

1. **الحوار الدرامي:**

كان الحوار الدرامي في كتابات النقاد يوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، وكانت له هذه المكانة، لأن التأليف المسرحي، نوع رفيع من أنواع الأدب، "وظلت البشرية قرونا طويلة تتغنى بحوار

المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع، وفي تأديته بواقعية لطيفة".

ولأن الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد احتلت النصوص المكانة الأولى في العرض المسرحي، وكان ذلك دافعا إلى بذل المزيد من الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي.

إن جوهر الكتابة الدرامية هو الحوار الدرامي لأله هو العنصر الذي يسمح بالوقوف عن كثب على أدبية النص الدرامي، فالمسرح فن المتحادثين والمتخاطبين، والحوار الدرامي "يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع، تتحملها ذوات شخصيات متفاعلة، وإن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص الدرامي من خلال قراءة الحوار الذي من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمة فيه والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخلها"، إلا أننا نعلم جيدا أن الحوار لا يقتصر وجوده على النص المسرحي، وإنما

يتجاوزه نحو الشعر والرواية، بل ونحو الحياة اليومية نفسها، فما الذي يميز ذات الحوار الدرامي عن غيره؟.

"الحوار الدرامي هو حوار مركز منتقى مهذب وله غاية محددة هي صنع الدراما، ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرفون ذلك ويفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار الدرامي وبين الحديث العادي" فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات إحداها الأخرى، لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره، وما دام الموجه الأساسي لهذا الإخبار هو المؤلف، فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات، فهو أيضا وأساسا حوار "موجه من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها، أما الحوار الدرامي فينتقل .منطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة"، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم هذا النمو بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في

المدة الزمنية المتاحة له للحوار دور مهم يستطيع الكاتب من خلاله أن يضع الأمور في نصابها ويكشف عن الحقيقة، "إذ لم تعد وظيفة الحوارات بلاغية أو إنشائية بل صارت ها وظيفة جمالية درامية أي تنقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها، ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم بحمل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار، أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها، وجامع لشمل جميع عناصرها، وهذا على الكاتب المعاصر أن يواكب العصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة التي صارت سمة العصر والتي صار القارئ أو المتفرج يطلبها في العرض المسرحي والذي يجب أن يمتلئ بكل مقومات البناء المسرحي، في عمق الصراع وقوة الموضوع واكتمال الشخصيات، وبهذا الشكل فالخوار الدرامي هو السبيل الوحيد أمام الكاتب المعاصر وسلاحه القوي.

الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو يشابه الواقع من ناحية ومخالف له من ناحية ثانية، إذ يشامه في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية، لها وظائف محددة فهو ليس حوارا واقعا، وإنما يوحي بالواقع فالكاتب المسرحي يضع الشخصية، في ظرف عاد، وكل شيء يحدث كما في الحياة العادية اليومية، فالحوار الدرامي ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو لاستعراض مهارات لغوية وإنما لخلق عالم درامي "والأبطال الذين يعيشون فيه يعتبرون عناصر مستمرة ومترابطة لاستمرار الوهم، فاستخدام الحوار يبهمكن أن يعتبر تحريكا لساكن"..

ومع إعلاء مكانة المخرج، أخذ الحوار الدرامي تقل أهميته رغم امتلاء المسرح به، ويعود نقص أهميته، من أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بين الشخصيات في صراعها أو في توافقها، وعندما ازدادت براعة المخرجين والممثلين "صار الفعل يحل محل الحوار في التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية، فصار الحوار مكملا للفعل وليس بديلا عنه".

فلم يعد الممثلون يقفون على خشبة المسرح بحكايتهم ذات الفخامة في القول والفعل، ولم يعد الحوار يجلجل بفصاحته في آذان المتفرجين، بل صار حديثا عاديا، قد يضعف في أزمان الصراع لكنه يظل ضمن دائرة الحديث الواقعي، "ولم يكتف المخرجون بإنزال مكانة الحوار إلى المرتبة الثانية أو الثالثة، بل صاروا يكايدون الكاتب كيدا مؤلما بحذف أطوال من نصوصهم، ثم زادوهم كيدا أشد حتى أواخر القرن العشرين بأن قدموا عروضا دون كلام"..

غير أن هذا الصراع الخفي بين المخرج والكاتب لم يذهب بقيمة الحوار، لأنه ليس من الممكن الاستغناء عنه، لأن العرض المسرحي في نهاية الأمر تجسيد لظروف الكلام، إذ كائنا ما كان شأن العرض المسرحي، فإنه لن يقوم إلا بالحوار "فهو كلام يتصدى له الممثل بالإلقاء التقني في نبرات الصوت ووضوح الكلمات والتعابير".

وكذلك يمكن الإشارة إلى أن الحوار الدرامي يأخذ أشكالا مختلفة، فإذا تحدثنا عن التطور النوعي فنلاحظ أن الحوار الشعري ارتبط قديما

بالتراجيديا وارتبط الحوار النثري بالكوميديا، فهذا كان له تأثيرا على الب الدرامية، كما أنه أيضا طرق التعبير الدرامي قد ارتبطت بمقولات خاصة وبأسلوب ملائم، "إن التراجيديا في شكلها الكلاسيكي تبنى عالما دراميا يسكنه أشخاص ملكيون، حوارهم يجب أن يكون وقورا ساميا سمو مكانتهم"" أما عالم الكوميديا الخاص بالحياة البسيطة يناسبه أكثر التعبير والحوار من خلال لغة الحياة اليومية، التي تدل على حية الإنسان العادي الوضيع، وكذلك أيضا يأخذ الحوار أشكالا مختلفة على أساس خطابها الإيديولوجي، باختصار يعتمد الخطاب التراجيدي على الحوارات الفلسفية المتعلقة بالخطأ والصواب ويهدف إلى تقدم حقائق كونية لكى تعطى للحياة معنى وهذ يتناقض مع الكوميديا، حيث الخطاب الاجتماعي الأساس، ويهدف من خلال المسرحية تدمير النظم التي يسعى المجتمع من خلالها أن يكتسب معنى.

وخلاصة الكلام أن هذه الفوارق الجوهرية لها تأثير كبير على عمليات خلق الحوار الدرامي.

2. **الإرشادات المسرحية:**

يتميز النص الروائي السردي عن النص الدرامي في قدرة مؤلف النص الروائي على أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم بما، وبوسعه أيضا أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين معا حت في الحملة الواحدة، أما في النص الدرامي "فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية، في أي مشهد، إن بجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير" ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تظهر في طريقة توزيعه وتقطيعه للمشاهد، إلا أن أي تدخل المؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي، يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات الي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات، والتي اصطلح على تسميتها، اسم النص الثانوي أو ما وراء النص، أو النص الموازي أو النص الفرعي، غير أن المصطلح الأكثر شيوعا الإرشادات المسرحية.

إن أغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية للتمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات

والملاحظات، التي تضع إطار هذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، ليتوجه بما للقارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات "باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركاتها فوق الخشبة، كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية الي تهم اللعب والأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والماكياج"" وكل ما يتعلق بالفضاء السينوغرافي، إنما هذه الإرشادات هي الي تقدم لنا الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات

وباختصار الإرشادات المسرحية تتضمن العناصر التالية:

- العناوين الرئيسية أو المتخللة "فصول، مشاهد...".
- لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.
- إشارات زمنية وفضائية.

- تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركتها وطريقة كلامها ودخولا وخروجها والديكور والأزياء...إلخ.

فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والتقطيعات (فصل، مشهد... وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات الي تتعلق بحركتها وألقابها، ووظائفها، مع ما تشير إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية وأسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية (مثل الغرف المداخل المخارج، الأغراض...) كذلك وصف حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها (ببرودة، بلطف، بحماس، بغضب...) وكذلك إرشادات تتعلق بالتقنيات مثل الإنارة، أو بمجوعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج".

إن النص الرئيسي فقط ما يتاح للمتفرجين على العرض باعتباره منتجا للمعن، أما النص الإرشادي الذي يتعرض للتفسير على يد المخرج والمصمم والممثلين والتقنيين، فإنه يتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والالتزام والتجاهل، وقد يبقى وقد يختفي، إن الإرشادات المسرحية مكملة للبنية الأدبية للمسرحية، و أنها توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية

لكنها تحتل مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار، "فالإرشادات المسرحية تضم إطار الحوار بمعنين: حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة، ومسرحيا في أنها تضفي على النص المطبوع كونه مسودة للإخراج المسرحي، إن فريق الإخراج يعرض عليه سلسلة من المؤشرات الدالة عن النوايا المسرحية للكاتب الدرامي، ويقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية من مخيلته.

وبمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة تتعلق بالعلاقة بين النص الرئيسي والإرشادات المسرحية وهي علاقة التواري والظهور، فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والاستعارات كلما قل تدخل المؤلف، وقصر طول نص الإرشادات الذي يهدف نه إلى بناء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية والعكس صحيح.

فكثير من النقاد كانوا ينظرون إلى النصوص الدرامية الكلاسيكية بان هناك غياب للإرشادات المسرحية، التي تعمل بشكل موازي للحوار "وأن الموقف النقدي العام في النصوص التي تنتمي إلى عصور أقدم هو أن الإرشادات المسرحية هي إما هامشية أو غير مفروضة، حيث في

أحوال كثيرة كان النص الفرعي يغيب تماما كما في النصوص المسرحية الإغريقية التي وصلتنا أو يكون إلى حد بعيد غامض وهزيل، كما في الإرشادات المسرحية في الدراما الإليزابيتية"، وفي المقابل تزخر بعض النصوص الحديثة بالملاحظات والإرشادات "لندرة الحوار والأحداث فيها، حيث تحل العلاقات بين الأشياء محله"، غير أن الملاحظ للنصوص الكلاسيكية الي تكاد تغيب فيها الإرشادات المسرحية أفما حافلة وإلى حد كبير بهذه الإرشادات داخل الحوار الي وضعها المؤلف، فهذه الإرشادات تستنتج من خلال ثنايا الحوار الذي يدور بين الشخصيات أي النص نفسه ومن هذه الرؤية تحدد شروط إخراجه وبالتالي نجد الإرشادات المسرحية ضمن الحوار نفسه ويكمن استقراؤها منه، ومن ثم فهناك ارتباط بين أشكال المسرحية الدرامية، وكذا زمن ظهورها وبين طرق وأنماط معينة من الإرشادات المسرحية،

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي الكلاسيكي تسود فيه الإرشادات المتضمنة داخل الحوار، وتلعب دورا هاما في توجيه الإخراج وبالتالي يتم توصيل هذه المعلومات والإرشادات في الحوار بشكل ضمني

مع الأخذ في الاعتبار أنها تصل إلى المتفرج مباشرة عن طريق الإخراج، أما النص الدرامي الحديث فيعمل عند مستوى كل من النص الرئيسي والنص الإرشادي الصريح وكذلك أن الكثير من المعلومات تقدم أيضا من خلال أسلوب داخل الحوار لتكمل الإرشادات خارج الحوار،

وتكمن أهمية الإرشادات المسرحية، سواء داخل الحوار أو خارجه "أنما تمثل بالنسبة إلى الكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات الي يتحقق بما النص في حالة العرض، ومن الإرشادات ما يرتبط بالشخصية ومن ثم فهي موجه إلى الممثل، ومنها ما تمتم بالنظر والإضاءة وتوجه إلى مصمم الديكور ومصمم الإضاءة، وهي أيضا تتعامل مع المؤثرات البصرية والصوتية وموجهة إلى التقنين.

فالوظيفة المسرحية الأولى للمثل هي تمثيل الشخصية والمعلومات الخاصة مظهرها وسلوكها وتفاعلها في النص وهذا يظهر سواء ضمنية أو صراحة من خلال الإرشادات المسرحية الخارجية عن الحوار، فالإرشادات المسرحية تظهر مظهر وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض والتفاعل فيما بينها، وهذا له دور مهم بالنسبة إلى الممثل

"فالعلاقات المكانية المشار إليها في الإرشادات تعكس قضايا المكانة والسيطرة والظروف الجسمانية الخارجية الخاصة بالقصة تفيد في الإشارة إلى الظروف والصراعات السيكولوجية الداخلية ويمكن تقديم المعلومات الخاصة بهوية الشخصية وذاتها ودلالة الشخصية بالنسبة إلى الفعل.

أما بالنسبة إلى العناصر التصميمية والتقنية، فإن الإرشادات المسرحية ترتبط بعمل المصمم، مصمم الإضاءة والتقي، وفي غياب الإرشادات الخارجة عن الحوار في معظم النصوص الدرامية الكلاسيكية "فالمصمم يقوم باستنباط الأساسيات من الحوار، فهنا يكون للمصمم الاختيار من الأزياء السائدة في هذا العصر، وكذلك من الناحية الجمالية فقد يلجأ المصمم إلى رسوم الأواني الزخرفية المعاصرة للمسرحية"، أما بالنسبة إلى النصوص الدرامية الحديثة نلاحظ التأكيد المتزايد على التفاصيل والصرامة في الإرشادات المسرحية المتعلقة .مسائل التصميم، فالمسرحيات الحديثة تعكس الأزياء التي تواكب هذا العصر وليس هذا وحسب، بل حسب دور ومكانة الشخصية في حد ذاتها، فهي تعطي

مؤشرا تفصيليا عن حالة الشخصية منذ أول دخول ها، كما أن الإرشادات المسرحية "تؤسس مدخلا إلى الماكياج، والملابس وتضع المتفرج في مواجهة مع الشخصيات باعتبارها تمثيلات استعارية"، وأخيرا هناك إرشادات خاصة بخشبة المسرح وإرشادات خاصة بالإضاءة كوسيلة إضافية على التغيير الطبيعي من المصنوع، والدور من الواقع.

إن القيام بترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالمناظر والممثلين والحركات الأساسية تجعل المرء ينمي إحساسا واضحا بطبيعة نية الشخصيات ودلالتها بالطبيعة المكانية والمركبة للعلامات.

ثانيا: جمالية الإخراج المسرحي:

أ- الإخراج المسرحي:

لقد عبر المسرح حقبا، ومر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا، ويكاد أن يكون موحدا: الأزياء واحدة، في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، و التقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نص مسرحي أو إدارته، أو توجيهه، أو

تنفيذه قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداءاً وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ لملاحظات المؤلف، وهذا كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، و غالبا ما كان يقوم بما المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي. وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف، بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحق الممثل أحيانا.

وشهدت العصور الوسطى وعصر النهضة "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي، و أطلق عليه "المدير" أو "الرئيس" أو "القائد" إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور" واستمر هذا الوضع حت القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بأعمال شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي والتي فرضت أعمالهما طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقى الممثل يواجه الجمهور بأسلوب أدبي،

فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية، وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الإخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في إنجاز العرض المسرحي "ومن أهم ما أفرزته تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات الحادة من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء العرض و ركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئا أو متفرجا.

ولم يكن التخفيف من هذه السلطة الأدبية وليد الصدفة، بل عملت خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية

المسرحية، وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية انحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة الي تجعل المجتمع يفكر بما وينتج بما وعيه، ويدرك دور التقنية في مساءلة الذات والمجتمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمانيه.

وفي القرن العشرين تمكن المخرج من التحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحول "المخرج إلى لاعب عرائس يسيطر على العرض والممثلين سيطرة تامة "وبهذا تنامي دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي في العرض المسرحي،

وكما أشرنا سابقا أن النص المسرحي كان حاضرا في المسرح القديم بقوة، وكانت أدبية وأسطوريته هي التي كانت تعزز وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليأتلف ويلتئم ويستقيم الا بوجود شخص يأخذ على عاتقة مهمة التنسيق تمهيدا لتوحيد العمل.

لاشك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم، و يتحصن مصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست بمجرد عملية فهم

وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة، إذن فالإخراج "هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح، والتحقق من هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية والإشراف عليها، حق اكتمال إنتاج العرض، وتتضمن إعداد الممثلين، وتدريبهم على الأداء الصوت والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم.

كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت، والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، والعمل وراء الكواليس، وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

إن الإخراج بالمعني العميق لهذه الكلمة يبدأ تماما عندما تنشأ أركان فنية من صور عدة تتحد في سيمفونية العرض المسرحي وعملية الإخراج تقتضي بادئ بدء التدارس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالأخص

"دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة أدبية ونقدية"، وهذا يعيي أن الممارسة الإخراجية تحتاج إلى دراسة عميق نظريا وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي، وبوجه خاص خشبة المسرح بكل موضوعاتها وإمكانياتها، " لأن على خشبة المسرح سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة.

ب- المخرج:

إذن يأتي المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، ويبدأ عمله باقتراح النص الدرامي ثم ترشيح ممثلي الشخصيات الرئيسية، واختيار معاونيه الرئيسيين من مساعدي الإخراج، ومهندسي الديكور ومصممي المناظر والإضاءة والصوت والأداء الحركي...إلخ.

رغم أن المخرج لا يظهر على خشبة المسرح إلا أن المخرج المتميز يبدو موجودا بوضوح في العرض، "وتظهر بصمته واضحة

على أداء الممثلين وإيقاع الرض وألوان الديكور والإضاءة والملابس واتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها، وهذه العناصر هي الي تحدد مدى بحاح العرض من فشله، ويعتمد نجاح المخرج على شخصيته وكفاءته العلمية وقدراته الفنية وتجربته، هذا من جهة، وقوة العناصر المساعدة له والظروف الاقتصادية للإنتاج من جهة فالمخرج هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح إنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج، الممسك بيده خيوط المسرح المعقدة كلها والموجه للإدارة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية و إذا ما فقد هذا الكيان أو أهملت تلك القوة الفنية الموحدة للكل، فإن العمل المسرحي يكون نقل تماسكا، لذلك بدأ الإخراج في المسارح يتحول إلى مهنة تتطلب ثقافة وتجربة غينة وموهبة وميولا، وتغيرت النظرة إلى الأقسام العلمية في المسرح بشكل جذري "إذ لم يكتف مهندسو الديكور والملحنون ومهندسو الإضاءة والصوت بالاحتكاك الدائم والعملي مع المسرح بل أصبحوا يحتاجون أيضا للدراسة الأكاديمية والتدريب.

ولأن كان المؤلف هو القوة الفاعلة الي تسيطر على المسرح، ففي العصر الحديث، قد تغير الأمر كثيرا حي أنه أصبح المخرج هو القوة الخلاقة المسيطرة على مسرح اليوم، ولم يعد بمجرد منظم، وإنما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعا، لذلك أصبح دور المخرج في عصرنا أكثر تعقيدا وأن عليه أن يبني عمله الفني، بحيث يثير لدى المتفرج الأفكار الملحة في الوقت الراهن، ولكي يصل إلى هذا الوفاء هذا الالتزام الثقيل وبهذه المسؤوليات الحسية لابد أن تتوفر فيه جملة من الصفات.

ج- صفات المخرج المسرحي:

1. أن يكون ذا ثقافة واسعة، ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على المسرح وحسب، بل "إن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع. معرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية.

2. عليه أن يكون ذا ثقافة علمية واسعة لأنه كلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي كلما كان النص الدرامي عميقا وعناصر الحمال فيه عظيمة وكلما كان النص الدرامي أصلي في أسلوبه، دقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج، والي لا يستطيع أن يتغلب عنها إلا بخبرته وثقافته العلمية.

ويبقى المخرج مجبر على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه، بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية ومثيرة، لذلك تقع على عاتقه أدوارا ووظائف عديدة.

د- دور المخرج المسرحي:

1. المخرج في المسرح هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع

لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية والعلمية للمسرحية.

2. المخرج هو الذي يختار النص الدرامي أو يوافق عليه على الأقل لأنه إن لم تتضح له الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور، وإذا توصل المخرج في دراسته المبدئية إلى هذه الفكرة ورصد إليها أسانيد في نص المؤلف، استطاع في يسر أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي يشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة وموسيقى وديكور.

رغم أن سطور أية مسرحية ليست سوى توجيهات الي يحتاجها غالبا المخرج عندما يقرأ مسرحية ما، ولكن هذا لا يعني من السهل قراءة وإخراج أي مسرحية، لأن المخرج يضطر إلى الإجابة على أسئلة غير متناهية يقتضيها إخراج العمل، ولذا فإن المخرج مطالب أن يضع في حسبانه كل

الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ، وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من عملية تركيب، بل عملية إبداعية.

3. لكن الدور الأساسي الذي يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هو اختيار بمجوعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية "بحيث تتوافر لكل منها المقومات الفيزيقية والفنية ال تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية الي سيقوم بأدائها، فالمخرج يقوم بتوجيه الممثلين لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، والأصل والعماد ي الصورة الصوتية للعرض الكلمة، من خلال صوت المشل والكلمة كائن حي، لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقلت من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية الحقيقية بكل مقوماتها.

وإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأتما النهائية كمعزوفة جماعية موج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج

والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية وأساسها جسم الممثل أو أجسام الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتبتعد، فتملأ الفراغ المسرحي حياة وحرارة، وتعطي للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة ومشهدا. مشهد وفصلا بفصل.

إذن المخرج يهمه كل التفاصيل وفي كل شي الكلام الإيماء إن إعادة قلم رصاص، أو قلب فنجان على خشبة المسرح هام ولا تقل أهميته عن المبالغة الخطابية ي المسرح، لكنه ينظر إلى الإخراج كفن يقاس بجاحه، حلوله، وتجلياته البصرية بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع، وهذا يعي أن العرض المسرحي يتكون من نوعيين رئيسيين من العناصر.

ه- عناصر الإخراج المسرحي:

1. العناصر السمعية: تبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في النص، ثم نقل هذه التطورات للممثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية والانفعالية، وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدي، وبين الشخصيات ببعضها البعض، وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع استخدامها ومدة استخدامها في العرض المسرحي.
2. العناصر البصرية: المخرج يخلق لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات، وفق وجهة نظر فلسفية جمالية متفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات تأليف النص وإستراتيجية ونظم استقباله من قبل المتفرج، فللمخرج حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية للعرض، واضاء الشكل الحي على النص الدرامي، حيث يقوم بتحويل فهمه

للتصورات الوجدانية والفكرية للنص، من عناصر أدبية صوتية إلى حالة بصرية تعبيرية، "ويبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث، كوحدات بصرية، ثم تسجيل هذا التخيل تكنيكيا من حيث بناء الشكل المسرحي للفصول والمشاهد، كوحدات بصرية تعكس تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي، ويعد المخرج أشكال العناصر البصرية السابقة بصياغة العلاقة بينها لتكوين العرض المسرحي في أسلوب يخضع للمعايير الجمالية وذلك يترتب كافة العناصر المرئية، البشرية والغير بشرية وإقامة العلاقة بينهما، أي بين عناصر الديكور وبين العناصر البشرية، "والي هي كتل أجساد الممثلين، وحركتها في الفراغ المسرحي مع الإضاءة واستخدام جماليات تشكيل الخط واللون والكتلة والفراغ والربط بين هذه العناصر لتحقيق حالة بصرية جميلة تروق المتلقي (المتفرج) وتنقل له المفاهيم الدرامية حسب تفسير ورؤية المخرج للنص.

الفصل الرابع:

السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي

الفصل الرابع:

السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي

أولاً: السينوغرافيا:

ثانياً: جمالية الفضاء المسرحي:

أ- الفضاء المسرحي:

ب-مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي:

1. النسق المعماري:
2. المكان الركحى والمكان الدرامي:
3. الديكور والمشهد المسرحي:
4. الإضاءة المسرحية:
5. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

أولاً: السينوغرافيا:

من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة مصطلح السينوغرافيا، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، ولقد لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث.

يعترف جل الباحثين والمنظرين والمؤلفين والمخرجين ونقاد المسرح، بوجود خلط وتشويش في إعطاء مع محدد للسينوغرافيا، لأنه كلما بدأ التنظير حول السينوغرافيا كفن، إلا واصطدم هذا والسؤال الذي يطرح نفسه، ما تعريف السينوغرافيا ي ضوء المتغيرات التي عرفها العالم فنيا وعلميا وتكنولوجيا؟

يستمد تعريف السينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة، أصبح ها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات

فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة، إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا وإما من فنون الإضاءة، وإما من هندسة الصوت، وإما من الديكور والأزياء...

وهذه المرجعيات -الحقيقة- تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة الي تعطيها وظيفتها ووحدتها، رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممار ستها.

وبما أن كل المساعي والجهود تهدف إلى إنجاح العرض المسرحي، لذلك يجب تهيئة كل الظروف لتحقيق ذلك، من إعداد مكان العرض وصياغته وتنفيذه، وهذا يتطلب استثمار الصور والأشكال والأحجام وإعداد الألوان والضوء وهذا ما يقوم به فن السينوغرافيا.

إذن السينوغرافيا هي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر الي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء مع على الفضاء".

فسينوغرافيا رغم أنها مصطلح حديث إلا أنما كمفهوم يضرب بجذوره في المسرح فهي تهدف إلى "تصميم الفضاء المسرحي، والتعامل معه، من ناحية المظهر يعتمد على استمرار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت، كذلك فإن السينوغرافيا بالنسبة للمعماري- هي الي تصور المظهر التشكيلي الخاص لنخبة المسرح وقاعة الجمهور".

إن مجال المسرح، تتضافر فيه الجهود والتخصصات لإبداع فضاء خاص للعرض، داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، هذا الفضاء يصير إبداعا حقيقيا لعالم النص بواسطة الشكل والحجم والمساحة والضوء وهو ما يساعد فنون السينوغرافيا فيه بشكل مكثف "على إضفاء الصفة الاستعمارية على هذا الإبداع حيث تتهدم أشكال الركح التقليدية "العلبة الإيطالية" ويتم استثمار أماكن جديدة بهدف إلحاقها بالمعمار المسرحي.

إن وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية

وبصرية بين الدراما والمتلقي "وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض، إذن أصبحت السينوغرافيا عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من العمارة، إلى الديكور إلى هندسة الركح إلى إدماج المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي الحي.

ثانياً: جمالية الفضاء المسرحي:

أ- الفضاء المسرحي:

حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات والي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ...

ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية هما مصطلحا المكان والفضاء وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في

الكثير من الكتابات النقدية، لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية.

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا ي العرض المسرحي، فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يؤثث الفرجة، ويبلورهما فنيا ويشكلها جماليا.

المسرح يمتلك خلافا للراوية والشعر والقصة بعدا فضائيا "وهو يفرض على المسرح العناية بغهم كيفية اشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق الي يتم بما توظيف الشفرات الفضائية لإنتاج المعنى.

فنستطيع أن ندرس المكان في القصيدة، كما ندرسه في الرواية والقصة والنص الدرامي، وإذا كان المكان عاملا مشتركا بينهما، فلا بد أن نجده "بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع، فالمكان عنصر جوهري في الأعمال المسرحية، والمسرحية تتميز بدور جوهري للمكان، حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دور الفعل والظروف المحيطة به.

إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي استخدام الشخصيات الي يؤديها ويمثلها الممثلون، فإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل يضيف بالأولى: "هي وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء، المتفرجين علاقة ذات ثلاثة أبعاد.

وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية "أنه يحتاج لمكان أو فضاء تتم فيه العلاقة الجسدية بين الشخصيات، ولأنه يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، إذن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي،

إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي "دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجحري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض، أول ما نتلقاه من علامات، الي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي، هي تلك الي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان.

ومن المعروف أن النص هو شبكة من العلاقات اللغوية ومن العلامات الرجعية التي تشير إلى المكان، فالنص يظهر في العرض بوصفه نسف من العلامات اللغوية والمادية الصوتية، يسمع نص الحوار بوصفه كلاما، لكن "العرض صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية لأنه من البديهي أن يوحي النص يمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة بمواصفاته"، وذلك من خلال الإرشادات المسرحية الموجودة في المسرحية وكذا المستنبطة من الحوار،

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحديث لا يكون في لا مكان، إنه مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفة أساسية في المسرحية "وهي

الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير المكان إلى اختيار خاص للخلفية الي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه معها".

والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه القصية من أهم القضايا التي تطرحها ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يمنح للفضاء دلالات رمزية وثقافية وإيديولوجية وأن يحوله إلى لغة.

ب- مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي:

1. **النسق المعماري:**

يملك الصرح المسرحي -كبناء- مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، ذلك المكان الذي

يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها ومن دون هذا المكان "لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده".. والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخري، فإن الهندسيات المعمارية متعددة تبعا لذلك، "فلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته الأولى إلى عدة أشكال".

فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابتية، وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة، فهندسيات المسرح الغربي اليوم تختلف عن هندسيات المسارح الشرقية ... الخ.

إن تشيد بناية خاصة بالمسرح، يعني إرساء الممارسة المسرحية في مكان ثابت، غير أن المسارح لم يكن لها جميعا أمكنة قارة "فالمسرح الإغريقي القديم مثلا: لم يكن عنده مكانا خاصا به، إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية، في مناسبات معلومة، حيث كانت العروض أشبه ما تكون احتفالات دينية التي يشارك فيها كل الخضور، على أنه سرعان ما يتحول هذا الاحتفال المفتوح إلى فرجة تأملية، يقتصر

المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة" ولعل هذا هو سر ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة.

والحقيقة أن شكل هذا المكان وهندسته لم يكن يسمحان لإنجاز الفرجة المسرحية فحسب، بل كانت لما وظيفة اجتماعية أخرى هي تحسيد ثقافة وبنية المجتمع الإغريقي، الطبقية الاجتماعية، فمواقع المتفرجين في المدرجات كانت تتناسب مع مكانتهم الطبقية، وبقي المسرح ينحو هذا الاتجاه إلى قرون طويلة، إلى غاية ظهور العمارة المسرحية الإيطالية ني أواخر القرن السادس عشر، وقد هيمن هذا الطراز المعماري المسرحي على المسرح الأوربي لفترة طويلة، وحققت انتشارا واسعا تحاوز الحدود الأوروبية إلى قارات أخرى.

وتتكون العمارة المسرحية الإيطالية من مكانين متجابهين: الخشبة والصالة أما الخشبة فعبارة عن علبة تنفتح في أحد جانبيها على الجمهور، والجانب الآخر على عالم الكواليس، أما الجانب الرابع فيكون غالبا مزينا بلوحات على عالم وهمي مصور، وتقوم بين الصالة والخشبة حواجز مادية عبارة عن إطار مذهب تغلفه ستارة حمراء ترسم الحدود بين

المتفرج والممثل"، رغم أن العمارة المسرحية الإيطالية من أشهر الهندسيات المعمارية المسرحية الي عرفها المسرح في العالم، غير أنه ظهرت أنواع عديدة من البنايات المعمارية المسرحية، يمكن أن نشير إلى أهمها باختصار.

فلجانب مسرح العلبة الإيطالية ظهرت أنواع كثيرة نذكر منها:

- المسرح التقليدي حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة.
- المسرح المفتوح ذو المنصة ثلاثية الجوانب والمنصة الإليزابيتية، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جوانب.
- المسرح الدائري: "مسرح الحلبة' حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة.
- المسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عفوي في أي مساحة من الصالة، حيث يأخذ فيه العرض شكل ممر، ويجلس الجمهور على جانبيه.

وبسبب هذا التنوع في المهندسات المعمارية المسرحية، ليس لخلفيات فنية وتقنية وجمالية وحسب بل وضع مهندسو ورجال المسرح،

أبعادا وخلفيات اجتماعية أيضا أثناء تجسيد تصميماتهم، وتتمثل في السعي في جعل المسرح أكثر ديمقراطية، وتحقيق العدالة والمساواة في تلقي العرض، بعدما كانت مشاهدة العروض المسرحية حكرا على الأثرياء والطبقة الارستقراطية، أما عن الخلفيات الجمالية هي التخلص من الترعة التجارية ومظاهر البذخ والتبذير ال كانت تطفى على الألبسة والديكورات... والاهتمام والتركيز على إمكانات وقدرات الممثل الجسدية والصوتية وكذا كفاءة المتفرج الثقافية والفنية، في فك شفرات الرسالة التي تتصدر على الخشبة، وكذا عدم إغفال دور التطورات التقنية التي ظهرت في القرن الأخير، ولاسيما ما يتعلق بالإضاءة ووسائل التسجيل السمعية والبصرية.

وخلاصة القول إن العمارة المسرحية بهندستها وأبعادها وشكلها وموقعها وكذا موقع الخشبة... كلها عوامل مساعدة في إعطاء لمسة جمالية وفنية للفضاء المسرحي، الذي بدوره يؤثر كل التأثير على إعداد العرض المسرحي وتلقيه وتفسيره وبالتالي مدى بجاحه.

2. المكان الركحي والمكان الدرامي:

يقصد بالمكان الركحي، المكان المادي الملموس، الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو "الموضع أو الحظ كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس" وتقصد به الخشبة، والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي" وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي فإن المكان الدرامي "هو بناء ذهني يخلقه التفرج بنشاطه التخيلي"، ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية (المكان الركحي)، وذلك بناءاً على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي".

والحقيقة أن العلاقة الي تربط بين هذين المكانين (الدرامي والركحي) أنه ليس دائما المكان الدرامي يتقيد بالمكان الركحي في العرض المسرحي فكثيرا ما يخلق أمكنة محتملة اعتمادا على أنساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم والصور واللوحات... وكذا استعمال الموسيقى، بحيث يحيل كل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة، وأيضا استعمال المؤثرات الصوتية يحيل إلى مدلول معين مثل صوت العصافير مثلا يحيل إلى الريف أو الغاية، وصوت الرصاص يدل على المعركة أو الحرب...الخ.

ولقد انتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن تلعبه الإضاءة والديكور والموسيقي، من خلال قدرتما على تأسيس أنساق سينوغرافية وعلى تحديد بحال اشتغال العلامات، داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا كذلك للقيمة الجمالية والفنية التي بإمكان هذه الأدوات والعناصر أن وتضيفها إلى العمل المسرحي لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، والبعد الجمالي الذي تبرزه الإضاءة والديكور والسينوغرافيا من كونه أصبح استخدامها مغايرا للاستخدامات

الكلاسيكية "وأصبحت أكثر من بمجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، ولكن خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي"، لذلك يجب الوعي أن قيمتها الجمالية والفنية تكمن في أسلوب توظيفها، والذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تستخدم كوسيلة لتحقيق الغرض المنشود، بل باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي.

3. الديكور والمشهد المسرحي:

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية والاهتمام الكبيرين، ولكن في العصر الحديث كثر الاهتمام به، وأصبح أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا "لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات الي

توحي بمكان وزمان وقوع الحدث الدرامي، لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعده على تعميق الإلهام ومع نهاية القرن التاسع عشر، استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله، وإذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص "فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع، بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره، لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينيه، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء الدلالة المسرحية.

أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات الفنية الجديدة

المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية "وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير باستخدام وحدات ديكور، مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بما وتلوينها".

ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيد في إبراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافية "بجر، جبل، غابة... والاجتماعية "مدينة، ساحة شعبية، سوق..." والطبقية، "قصر، شقة، كوخ،... وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي "قديم، حديث..." والفصل "شتاء- ربيع..."، والجو "الحرارة، المطر، الثلج...." وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها...

ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب دورا مهما، فهي تقدم للمتفرج معلومات قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق.

4. الإضاءة المسرحية:

تلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي الي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء الممثل، اللباس، الماكياج، عناصر الديكور...

ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية، بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة.

إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأن المسارح كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات فيها تقام نهارا، لذلك لم تكن الإضاءة مكونا وعنصرا أساسيا معتمدا. إذ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض بوضوح تام. ومع مرور الزمن "انتبه رجال المسرح

ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية، وهكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، فانتقلت أوقات الفرجة من النهار إلى الليل" وهذا الابتكار أدى إلى نشوء المسارح المنغلقة،

وما كاد يصل القرن التاسع عشر حت هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة، تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعا المسرح، وبذلك طرأ على الإضاءة تغييرا جوهريا، حيث أنها أصبحت قادرة على خلق تغيرات درامية وانفعالية متنوعة، وغدت بذلك "لها مكانة راسخة -في مسرح اليوم- وأصبح استخدامها ينطوي على معان درامية وجمالية لا بمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أيا كان اتجاه مخرجه دونها.

كما "أضحت نسقا سيميائيا قائما بذاته قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا بصريا، لإدراك الفرجة فقط وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة".

ومع التطور التكنولوجي الكبير الحاصل في عالم التكنولوجيا، أصبحت الإضاءة المسرحية تستخدم أدوات وتجهيزات تقنية ميكانيكية والكترونية شديدة التطور تتراوح ما بين المصابيح العادية ح أجهزة الليزر، وما بين مفاتيح الكهرباء البسيطة حت أجهزة الكومبيوتر التي تدير خطة إضاءة العرض المسرحي من بدايته إلى نهايته ببرنامج كومبيوتر مسبق الإعداد دون تدخل بشري أثناء تنفيذ خطة الإضاءة.

من المعلوم أن العرض المسرحي "نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها،

ولا تحضر فيه تواترا، الواحد تلوى الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة".

فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين "العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، توصل معانيها بفعل الضوء فأي تغيير

يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داحل العالم الدرامي".

إن التحام التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت، والإمكانات اللونية والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة، يمنح العرض المسرحي، احتمالات فنية جمالية ضخمة ومتنوعة "فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعي المكان الآتي للحدث، وبمكن عزل ممثل أو إكسسوار بتسليط الضوء عليه، "ليس الغاية تحديد المكان المادي، وإنما أيضا إبراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة إلى محيطه، فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض المضاء".

وللإضاءة قدرة على تصميم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور وهذا يعصي إمكانية إضافة قيمة سيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور علامة مسرحية من خلال الإضاءة، وكذلك الحالة بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة، فهو أيضا يلعب دورا سيميولوجيا، إذ أن الإضاءة ليست رؤية فقط، بل إنها شعور "فحيثما

يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأن لا قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط، تلك التغيرات التي تضيفها ذاكرة الإنسان".

5. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

- **الموسيقى:**

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، في أصقاع مختلفة. من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية.

"وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية الي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته".

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي، إلى المتفرج "فيه تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي، كما أنما تستطيع الإيحاء بشعور أو بانفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسيقى بالحنان، أو القلق، أو الخوف،

أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا أخرى مختلفة:

- أنما تحيل إلى عصر من العصور، وبهذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة.
- كما أنما تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخلوها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد المتفرجة على التعرف عليها وتميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متنكرة.
- تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعه، وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات.

إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج، وعلى علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى.

- **المؤثرات الصوتية:**

تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي بمجوعة من الأصوات الي تحاكي الأصوات الواقعية "الي تؤدى اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص، وذلك للإيهام بالحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الاصوات الت لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام.

فالمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقة، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات الي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس، وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها.

وأهم الأدوار والوظائف الي تقوم بما المؤثرات الصوتية هي:

- الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة، وصوت ارتطام الأمواج للإحالة على البحر...الخ.
- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر...الخ.
- وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية...الخ.

إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى، بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعهما.

المراجع

أولاً: المراجع العربية:

1. ابن خلدون 1988 . م . المقدمة . بيروت.
2. ابن رشيق 1988 . م . العمدة في محاسن الشعر وآدابه . بيروت : دار الفكر .
3. البكري، وليد 2003 . م . موسوعة أعلام المسرح المصطلحات المسرحية . عمان : دار الأسامة .
4. التونجي، محمد 1999 . م . المعجم المفصل في الأدب . الطبعة الثانية . بيروت : دارالكتب العلمية .
5. حسين، طه 1981 . م . من تاريخ الأدب العربي . الطبعة الرابعة . بيروت : دارالعلم للملايين .
6. الخطيب التبريزي، أبوزكريا يحيي بن علي 1986 . م . الوافي في العروض والقوافي . الطبعة الرابعة . بيروت : دار الفكر .
7. زيدان، جرجي 1992 . م . تاريخ آداب اللغة العربية . بيروت : منشورات دارمكتبة الحياة .

8. قدامة بن جعفر 1995. م . نقد الشعر . بيروت : دارالكتب العلمية.

9. كامبل، روبرت . ب 1996. م . أعلام الأدب العربي المعاصر . بيروت : المعهد الألماني للأبحاث الشرقية .

10. المقدسي، أنيس 1990. م . الفنون الأدبية وأعلامها . بيروت : دارالعلم للملايين .

11. هلال، محمد غنيمي 1999. م. الأدب المقارن . الطبعة الثالثة . بيروت : دارالعودة .

12. وهبه، مجدي 1994. م. معجم مصطلحات الأدب . بيروت : مكتبة لبنان .

13. ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف،١٩٨٥.

14. لويز مليكة، الديكور المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٠.

15. بسام قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001
16. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.
17. أحمد أمل: نظرية الإخراج المسرحي -دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009
18. إدريس قرقوة: الظاهر المسرحية في الجزائر- دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
19. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط دار هومه، الجزائر، 2011
20. أحمد طاهر حسين وأحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضا المغرب، 1998
21. أحمد بلخيري: سيمائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

22. الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004

23. أحمد مختار عمر: الألوان واللغة، ط، دار البحوث العلمية، الكويت، 1992

24. أشرف محمد الوحش: أجمل الأسماء للبنين والبنات ومعانيها، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، 2007.

25. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي - دراسة سيميائية، ط1، دار المشرق، المغرب، 1994.

26. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003

27. كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، منشورات كلية البنات - جامعة عين شمس- مصر، 2002

ثانياً: المراجع المترجمة:

28. إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996.

29. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

30. كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي، ترجمة خالد سالم، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة-مصر، 2003.