https://doi.org/10.26682/hjuod.2023.26.1.10
مجلة جامعة دهوك، المجلد: 26، العدد: 1 (العلوم الانسانية والاجتماعية)، ص 137-151، 2023

الإخراج المسرحي : مفهومه وعناصره وأساليبه(دراسة تحليلية)

جاجان جمعة مُحَمَّد* و منقذ مُحَمَّد فيصل** و بيار سفر جيجو***
*كلية التربية الأساسية، جامعة دهوك، اقليم كوردستان–العراق
**كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل–العراق
***كلية العلوم الإنسانية، جامعة دهوك، اقليم كوردستان–العراق

(تاريخ استلام البحث: 22 كانون الثاني، 2023، تاريخ القبول بالنشر:22 شباط، 2023)

الخلاصة

هدفت الدراسة إلى التعرف على مفهوم الاخراجي المسرحي وتطوره عبر التاريخ ، ومن ثم تحديد عناصر الاخراج المسرحي ، فضلاً عن بيان الأساليب الاخراجية في مجال العمل المسرحي . ولأجل ذلك اعتمد الباحثون المنهج التحليلي من خلال الرجوع إلى الأدبيات المتوفرة حول موضوع المسرح بشكل عام والاخراج المسرحي على وجه الخصوص . وتبين أن الاخراج كفهوم ضمن المفاهيم الأخرى التي رافقت الأعمال المسرحية تطور مع مرور الزمن ، فبعد أن كان المؤلف أو كاتب المسرحية في البداية هو الذي يقوم بدور المخرج ويمارس وظائفه ، أصبح للمخرج كيان مستقل ووظائف محددة يمارسها من أجل الوصول بالعمل المسرحي إلى تحقيق أهدافه المنشودة ، وأصبح عمله مكملاً للكاتب وبقية العاملين في المسرح .

وتشير الأدبيات إلى مجموعة من العناصر التي تدخل في إطار الاخراج المسرحي ، وعلى المخرج مراعاة تلك العناصر وأخذها بنظر الاعتبار لضمان نجاح عمله ، وتنوعت الأساليب المعتمدة من قبل المخرجين تبعاً للتباين الموجود في الانتماء للمدارس النظرية ولاختلاف امكاناتهم ومعتقداتهم وغاياتهم ، لذا ظهرت عدة أساليب في الاخراج المسرحي وراح المخرجون يختارون من بين تلك الأساليب بما يتلائم مع العصر وموضوع المسرحية .

الكلمات الدالة: المسرح . مفهوم الاخراج ، عناصر الاخراج ، أساليب الاخراج

مقدمة

يعد المسرح في الأصل كتابة إبداعية، تجسد مادياً من خلال طباعته في كتب مقروءة شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، وبإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما يتعامل مع هذه الأجناس، لكن المعروف أن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجيته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تستخدم بالضرورة وسائل تعبيرية غير لغوية ، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية تجعله أقرب إلى فنون الفرجة (يوسفي ، 1995 : 8) ،

إذ يقوم فن المسرح على أساس مفارقات عديدة أبرزها قيامه على ثنائية (نص /عرض)، وكان الجدل وما يزال قائماً حول هذه الثنائية، فمنذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين، ويزداد الجدل حول هذه الثنائية حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح(بختي ، 2015 : 7). وإن العلاقة التي تتشكل بين النص والعرض تنطلق من فرضية إخراجية يؤسس لها المخرج مستنداً في ذلك على فرضيات المؤلف الدرامي ، فالنص المسرحي يحتوي علامات لفظية وغير لفظية تشكل بنيته الدرامية ، ليقوم المخرج المسرحي بإدخالها إلى بنية العرض لإنتاج علامات جديدة ، تجمع بين اللفظي واللالفظي

من اجل الوصول إلى شكل بصري ينسجم مع الرؤية الإخراجية(يحيى ، 2012 : 1).

وإذا كانت مهمة المؤلف هو التعبير من خلال كلمات نصه عن واقع مجتمعه بشكل وبأسلوب يجعله أقرب إلى الحقيقة وانعكاساً منطقياً لمتغيراته "وكلما كان التفسير والأسلوب في الكتابة أكثر صدقاً وعمقاً بالتأكيد كان التأثير أكبر عند المشاهدين، ومن ثم يأتي دور المخرج القادر على نقل وتجسيد تلك الأفكار صوتياً وحركياً وجمالياً وبتكامل العناصر الأخرى لإحداث المتعة، وهي الطريق إلى أما التطهير الذي دعا إليه أرسطو في كتابه (فن الشعر)، أو إلى التوعية والانتباه كما جاء في نظرية المسرح الملحمي لـ(برتولد بريشت)"(حسين ، 2009 : 76). ومن هنا نجد أن المسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى، باعتبار أن النص هو المكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح، وبقائه عبر التاريخ، كما تؤكد الممارسة الإبداعية المسرحية على أن عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعده، في حين تؤكد النظرية الدرامية الحديثة على العرض باعتباره أساس الخصوصية المسرحية(بختي ، 2015 : 7).

إشكالية الدراسة:

يمكن توضيح مشكلة الدراسة الحالية في الغموض الذي يلف مفهوم الاخراج المسرحي والذي يختلف عن مفاهيم الاخراج التلفزيوني أو الاذاعي أو حتى السينمائي هذا من جانب . ومن جانب آخر الخلط أحياناً في بعض الكتابات بين العناصر والأساليب الاخراجية ، ومن هنا برزت الحاجة لإجراء مثل هذه الدراسة التي تحاول الاجابة عن التساؤلات الآتي:

1.ما المقصود بالاخراج المسرحي ؟ وهل مر هذا المفهوم بمراحل تطورية شأنه شأن بقية المفاهيم المسرحية ؟

2.ما هي العناصر الأساسية في الاخراج المسرحي ؟ وكيف يمكن مراعاتها ؟

3.ما هي أبرز الأساليب المعتمدة في الاخراج المسرحي ؟ وبماذا يمتاز كل أسلوب منها؟

هدف الدراسة:

يتمثل الهدف العام للدراسة في محاولة الوصول إلى مفهوم واضح ودقيق للإخراج المسرحي من خلال مراجعة ما ورد في الأدبيات من مفاهيم مختلفة ، والوقوف على أهم العناصر المكونة للاخراج المسرحي ، ومن ثم بيان الأساليب الاخراجية في المسرح وما يتميز به كل أسلوب .

منهجية الدراسة:

لأجل تحقيق الهدف من الدراسة سنعتمد على المنهج التحليلي من خلال الوقوف على ما ورد في الأدبيات من نصوص ذات صلة بالاخراج المسرحي ، ومحاولة الربط بينها ضمن محاور عدة ، وعلى النحو الآتي:

1.ثنائية النص والعرض:

يرى البعض أن المسرح خلال عبوره حقباً زمنية ، ومروره بحضارات تميز فيها السلوك الإنساني بالبساطة، بل يكاد أن يكون موحدا: فالأزياء واحدة، في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، كما أن التقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نص مسرحي او إدارته، او توجيهه، او تنفيذه قاصراً بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتاً وأداءاً وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ لملاحظات المؤلف، وعليه كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، وفي أغلب الأوقات كان المؤلف يقوم بنفسه بفعل ذلك ، كما في المسرح الإغريقي(أردش ، 1998 : 26) . وظل الكلاسيكيون يضعون النص في موضع متميز ولا يرون في العرض سوى تعبيراً عن النص الأدبي وترجمة له، وبموجب ذلك تصبح مهمة المخرج هي ترجمة النص بلغة أخرى وواجبه الأول هو أن يظل أميناً مع النص مخلصاً له، حتى "أن العديد من النقاد المعاصرين يتبنون هذه النظرة ضمنياً حين يستخدمون مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء " (هيلتون ، 2000 : 32). ولكن الأمر لم يستمر كذلك ، فمع تغير الأوضاع واتساع الرقعة المسرحية، لم يعد التنفيذ قاصراً على المؤلف ، إذ شهدت العصور الوسطى وعصر النهضة "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين

في العرض المسرحي، وأطلق عليه "المدير" أو "الرئيس" أو "القائد"، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر بقيا حكراً على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور(إبراهيم ، 2006: 57). وهكذا شهد المسرح **الصراع بين النص والعرض** ، وإذا كان البعض من نقاد المسرح يدافعون بشدة عن أهمية النص الدرامي الأدبي، فذلك لأنهم يؤمنون بأنه لا يمكن أن يكون هناك مسرح بلا كلمة . وبالمقابل نجد أن أصحاب الاتجاه الثاني ممن يهتمون بالعرض يرون أنّ الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتكون في فضاء المسرح، حيث أنّ الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط، وبناءاً عليه " قد يتحول نص عادي أو متوسط القيمة إلى عرض جيد إذا كان وراءه ممثلون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر النص من الهذر واللغو ويمكن أن يفجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جمالياً فتكون الغواية البصرية معبراً إلى عرض أمتع من النص بكثير "(مُحَمَّد ، 2000 : 265).

ولقد استمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي تميز بازدهار النشاط المسرحي من خلال الأعمال التي قدمها شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي ، والتي فرضت أعمالهما طبيعة جديدة للعرض المسرحي، إلا أن الممثل بقي يواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية. وجاء القرن الثامن عشر حاملاً معه اهتمامات جديدة حول تقنيات التمثيل وتفسير الشخصية الدرامية ، والتحولات التقنية، والتي كان لها أثرها على العرض المسرحي ، إذ بدأ الاهتمام ببناء المشهد تقنياً 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 سائداً 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 الهادئ من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء في العرض وركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئا أو متفرجا" (بن زيدان ، 2001 : 269).

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

2.تطور مفهوم الاخراج المسرحي:

مفهوم الاخراج لدى الكثير من المنظرين يعني القراءة الثانية للنص ، أو كتابة تعادل المتن ، وفي الوقت نفسه يمثل محاولة إخراجية لإيجاد رؤية تعمل على تجاوز النص ، ولما كان الاخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث أدواته ووسائله التعبيرية ، إذ يعتمد النص الدرامي على اللغة بوصفها الوسيلة الأساسية في عملية التواصل الدرامي ، في حين تقوم العملية الاخراجية على اللغة البصرية ، ولذا تتأسس الرؤية هنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بوسائل عدة منها : الديكور ، والملابس ، والاضاءة ، والموسيقى ، وكذلك الممثل . بحيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل بحسب المنهج أو المدرسة التي ينتمي إليها المخرج (الحبيب ، 2011 : 94).

وبالمقابل نجد مجموعة من المخرجين والمسرحيين أمثال الشاعر والناقد والكاتب والمخرج المسرحي الفرنسي " آرتو، 1896-1948 " والمخرج المسرحي والباحث الفني السويسري " آيبا ، 1862-1928" والمخرج المسرحي الانكليزي " جوردن كريج ، 1872-1966" ممن قللوا من قيمة النص الدرامي ، وأعطوا مكانة خاصة للعرض المسرحي، وذلك بجعلهم العرض المسرحي يحتل الريادة سواء أكان التركيز على الموسيقى أو الاضاءة أو ايماءات الجسد ، وقد عبر عن ذلك أوبرسفيلد في قوله: " أن الموقف الذي يضع النص الأفضل من العرض أو يجعله مماثلاً له قد يكون مجرد وهم ، فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها

المخرج ومصمم الديكور والممثاون تشكل معنى ما أو نخبة من المعاني التي تتخطى النص في مجمله"(بلخير ، 2003 : 46) .

ويشير المختصون إلى أن نظم بناء الخطاب المسرحي تغيرت منذ مطلع القرن العشرين وتطورت آليات تشكيله، إذ يقوم المسرح على مجموعة من العناصر والتي تتمثل في النص المسرحي والممثلين والجمهور ، ولابد من أن يكون هناك شخص يسير من خلال رؤيته الخاصة ويفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي ، والذي أطلق عليه اسم المخرج(نورة ، 2017 : 113).

والمخرج هو " مصطلح حديث نسبياً تم اشتقاقه من كلمة إخراج وظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر 1872 ... وتطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض ، وتعتبر اليوم صاحب نص العرض تماماً مثل الكاتب بالنسبة للنص " (إلياس وقصاب ، 1997 : 418). ولقد عرف باتريس بافيز (Patric Pavis) الاخراج بأنه " هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح ، من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركات الممثلين ، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي" (الحبيب ، 2011 : 94).

وعلينا أن نميز بين لفظة الاخراج والارشادات الإخراجية ، ذلك أنّ الإرشادات الإخراجيّة تعمل على تحويل النصّ المكتوب إلى عرض، وهي موجهة أساساً لمجموعة القائمين على العمل من مخرج وممثل وسينوغرافيا... كما أنها تساعد القارئ على تخيُّل شكل العرض المسرحيّ بما تتضمنه من معلومات مختلفة متنوعة عن مكان الحَدَث وزمانه وأسماء الشخصيات (قائمة الشخصيات) والمعلومات الخاصّ ة بكلّ منها أحياناً كالسن والشكل الخارجي والمهنة... كما يمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل كاللّهجة والنّبرة والحركة والانفعال...، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والأكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعيّة... وذكر اسم كلّ شخصيّة متكلّمَة بجانب الحوار على امتداد النصّ(إلياس وحسن ، 1997 : 22).

وظهر المخرج كشخص له مهمته الخاصة ،" فمصطلح الاخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل لمكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة...إلخ، وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية وهي رؤية المخرج وتحمل توقيعه "(إلياس وحسن ، 1997 : 7). إذ يشير الممثل والمخرج الروسي قسطنطين ستاتيسلافيسكي(1863-1938) إلى أن المخرج هو الذي يقوم بنقل الأحداث وربطها باعتبار أن الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكولوجية. ومن هنا تأتي في نظره مهمة المخرج حيث تبقى مرتبطة بالجانب الابداعي وبالمعطيات والتقنيات لدى الممثلين، حيث يكاد المخرج هنا أن يعوض المؤلف المسرحي بما يضيفه لدى الممثلين أو يعد له من النص المسرحي(نورة ، 2017 : 114).

وظهر فن الاخراج بصورة حقيقية باعتباره فناً مستقلاً في ألمانيا على يد جورج الثاني ما بين 1826-1914 في دوقية ساكس مينجن ، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وتجول بها في اوربا مقدماً مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج. وهكذا ظهر المخرج وبدأ هذا الفن بملء الفراغ الذي كان موجوداً من قبل ، وبذلك فرض سيطرته على المؤلف والممثل ، إذ حل المخرج مكان المؤلف الذي كان سائداً في العصور السابقة ، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون عالميون كبار أمثال " أدولف أبيا ، سيكس مينجن ، ستانسلافسكي ، وماير خولد ، وبيسكاتور غروتوفسكي " الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي (الحبيب ، 2011 : 97).

وكما يقول الناقد المسرحي الايطالي سيلفيو داميكو فإن الإخراج هو: "فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح ، ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون لدى المخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدمتهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والأزياء والأضواء، وفي النهاية إذا لزم ذلك ميكانيكيا العرض

والموسيقى والرقص"(أردش ، 1998 : 15). وهناك من المخرجين ممن استخدم تقنية (المسرح داخل المسرح)، فمن خلال البقعة الضوئية الضيقة جدا، والحركة الموضعية (للممثل) بهدف تركيز اهتمام المتلقي بصريا وسمعيا، ومستعينا بدمى تمثل هذه الحيوانات(علي ، 2004 : 54-55). وعليه يشتمل الإخراج المسرحي على مجموعة من العمليات تتمثل في الآتي:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات ينتابها العرض ، وتحديد أسلوب العرض .
- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.
- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية في العرض المسرحي(إلياس وحسن ، 1997 : 7) .

ونتيجة لتطور الوسائل الميكانيكية والكهربائية ، بدأت عملية الاخراج تتغير بشكل واسع خاضعة للأفكار الفلسفية التي كانت تدعو للثورة على كل ما هو تقليدي ، إذ أخذت مهنة المخرج تتبلور ، ، وفي أواسط القرن التاسع عشر ظهرت معطيات جديدة أدت إلى ترسيخ تقاليد جمالية وفنية جديدة ، حيث ثار المخرجون ضد كثير من المفاهيم السابقة ، فقد " كان أنطوان في مسرحه يضع المباديء الأولى للاخراج المسرحي بمفهومه الحديث ، وهو مفهوم يتعارض مع المفهوم الكلاسيكي الذي يحصره في مجرد نقل النص الى الخشبة بخضوع مطلق لرغبات المؤلف" . وقد أدى تعدد الطرق والرؤى الإخراجية إلى إكتساب النصوص المكتوبة لكتَّاب أمثال شكسبير ، وراسين ، وتشيخوف ... دلالات جديدة مع كل عرض ، ومع كل ثقافة ، ومع كل عصر. وهكذا أنزلت الكلمة من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى كالإضاءة وأجهزة الصوت المتطورة، التي تحدث المؤثرات السمعية . فظهر مخرجون أمثال ستانسلافسكي طالبوا بالتخلص من سطوة الكاتب واسقاط القداسة عن النص " . فكان هؤلاء من مؤسسي السنوغرافيا الحديثة ، وعلى أيديهم ظهر الدراماتورجي الذي كان مخرجاً أو ممثلاً ، والذي تخلص من الخضوع للمؤلف ونصّه بالتأليف أو الاقتباس(قاسم ، 2019 : 31).

3.العناصر الفنية للاخراج المسرحي:

تشير الأدبيات إلى أن الاخراج المسرحي يقوم على توظيف مجموعة من العناصر ، والتي يمكن ايجازها في الآتي:

أ.التمثيل:

يعد التمثيل من أهم العناصر الإخراجية ، " فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي " (ستاتسلافسكي ، 2020 : 15). لأن الممثل يعتبر الوسيط الفني الدائم في العملية المسرحية ، فهو الذي يقوم بتجسيد الدور أو الشخصية الدرامية ، إذ يستطيع المتلقي بواسطة الممثل اكتشاف تلك الشخصية بأوجه مختلفة ، مواقفها وسلوكاتها ومظهرها ، حيث أن التمثيل في العملية الاخراجية وبوصفه جسراً بين المؤلف والجمهور يسعى إلى ايصال الرسالة المراد تبليغها من العرض ككل . ولقد بدا مفهوم الإخراج كتخصص مستقل عن الكاتب المخرج او الممثل المخرج في نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، على يد الدوق (جورج الثاني) وفرقته (الماينجن)، والعملاق ستانسلافسكي ومسرح (موسكو الفني) وتلاميذه الذين مسكوا عصى الريادة كمخرجين مفسرين مجددين مبدعين ((قام (المانجيون) بتقديم العديد لفن الاخراج المسرحي، عندهم قويت مكانة المخرج ليس داخل المسرح فحسب، بل في طريقة تفكير المتفرج وعقليته، وتمثل هذه المكانة تيارا يمثله الراي العام داخل المجتمع الذي لم يكن يعني بمكانة المخرج كثيراً او يعبا بها(الجبوري ، 2009 : 62).

ب. السينوغرافيا :

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا بأنها : " فن تزيين المسرح والديكور والتصوير " ، ويعرفها مارسيل فريد فون (Marsel frid Fon) بأنها : " فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح ، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض ، والفضاء المسرحي ، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان واضاءات وصوت ط (فون ، 1993 : 8) .

وقد أخذت السينوغرافيا مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة ، التي تميزت بسعة نظرتها للعرض المسرحي ، والذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح ، اضافة الى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض ، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب الى خدمة المعنى العام للمسرحية ،" إذ يجب على السينوغرافي أو المصمم أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والاضاءة والأزياء ، فيشكل استناداً إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والايحائي ، وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا " (معلا ، 2004 : 98). وتجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون ، مثل التصوير ، الديكور ، والاضاءة ، وتعمل كل هذه الفنون لصالحها ، وفي المسرح المعاصر أصبح السينوغرافي ينافس في وظيفته المخرج ، وذلك نتيجة للدور المحوري والخطير الذي يمارسه السينوغرافيا في العملية الاخراجية ، فعملية تأثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونات المنتجة للدلالة ، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي ، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وآلام وأحلام .(الحبيب ، 2011 : 102).

ج.الديكور:

عرف باتريس بافيس الديكور على أنه : كل ما يظهر لإطار الفعل فوق الخشبة ، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية، والمقصود بإطار الفعل ، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملاً ايحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية(الحبيب ، 2011 : 105).

وكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية . وعليه يمكن القول بأن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب ، بل يمتد جذوره إلى قدم المسرح نفسه، الذي يبدأ من اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيراً من انجازات المسرح اليوناني ، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي ما زالت آثارها باقية إلى اليوم أكبر دليل في هذا المجال (الحبيب ، 2011 : 106). وعليه يعد الديكور واحدة من عناصر الاخراج الفني إلى جانب التمثيل والتصميم الأساسي والاضاءة والماكياج والموسيقى في العرض المسرحي ، تلك العناصر التي ترمي في مجموعها تحقيق أهم هدف للإخراج الفني ، والذي يتمثل في تقديم المسرحية الى الجمهور من خلال العرض الذي يقدمه مجموعة من الطاقات الابداعية من قبل مجموعة من الممثلين ممن يسعون إلى تقديم عرض يتميز بالقدرة على تحقيق المتعة والفكر في آن واحد(خميس ، 2010 : 43). فلا يتم العمل المسرحي بمجرد تأليفه ، وإنما يتم في الواقع بعد إخراجه وأداءه على خسبة المسرح ، وإذا ما تجاوز القاريء عنصر المشاهدة ، وأقبل على قراء النص المسرحي المكتوب ، وأكتفى بذلك فإنه ولاشك يجافي الكثير من الحقائق ، وبذلك تفوته ديناميكة الحركة التي تؤديه الشخصيات على المسرح ، وعالم الديكور التي يتم توظيفها بتقنيات متعددة ، وطقوس الإشارات ، والتحولات المشفرة التي يبدعها الاخراج . وعليه يمكن أن يكون الديكور أحد عوامل الجذب والاقبال على مشاهدة الأعمال المسرحية ، فقد أشارت الدراسات حول اقبال الناس على المسلسلات التركية المدبلجة إلى أن جمال أماكن تصوير الأعمال المدبلجة والأزياء والديكور المختلفة عن الواقع الذي يعيش فيه الأشخاص يعد من عوامل جذب الأشخاص لتلك الأعمال ، إذ تم التصوير في أماكن ومناظر طبيعية خلابة وجميلة بموسيقى وألحان عذبة (شاهين ، 2014 : 89) .

د . الاضاءة :

ان الاضاءة المسرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي، وفي تصعيد المواقف الدرامية واضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح، ورافقت الاضاءة الاخراج المسرحي، ليكمل احدهما الاخر(مُحَمَّد ، 2003 : 1). وإن توزيع الضوء على مفردات العرض هو الذي يحدد حركته أو انحساره ومسقطه، وعلى المخرج المسرحي أن يطلب من مصمم الديكور استخدام مواد بنائية خفيفة لها القدرة على الإيحاء إلى نوعية المادة حال سقوط الضوء عليها يضع

كـذلك اعتبـاراً لشـكل ودرجـة وطريقـة تفاعـل هـذه المـواد واستجابتها للألوان" (حسين ، 2009 : 107)

واصبحت الاضاءة في المسرح الحديث من اهم التقنيات المستخدمة فيه، على اختلاف الاساليب الاخراجية، اذ جاء اهتمام المخرج بالاضاءة، لما تمنحه للعرض من امكانيات ومرونة وفي مساندتها باقي التقنيات (مناظر، ازياء، وماكياج)، لانها قد ترفع من تأثيرها او تقلل منه، واصبحت الاضاءة الشاغل للعملية الاخراجية، مما دفعت بالمخرجين الى الارتكاز على امكانياتها، خاصة بعد التطور الذي وصلت اليه بدخول الكومبيوتر في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة، اذ امكن التحكم بعدد هائل من الاجهزة والسيطرة على حركتها اثناء العرض(مُحَمَّد ، 2003 : 1).

هـ. الأزياء :

الأزياء في حضـورها هـي الجـزء المرئـي مـن الهويـة القوميـة والمحليـة لأي عـرض مسـرحي، تحمـل الأزياء روحيـة الشـعب وطبقاتـه، الأزياء الـتي يرتـديها شـخوص المسـرحية جـزء مـن المكـون المرئـي للعمليـة المسـرحية، فهـي قمـاش أو لـدائن أو تركيبات معينة يرتديها الممثل ليظهر أمامنا بالشكل الذي يريد لنا المخرج أن نتفهمه ضمن رؤاه وطريقة تقديمه للعرض(حسين ، 2009 : 104). وفريـق الأزياء المسـرحية هـم المصـمم والمنفذون من خياطين وأخصائي تفصيل او العاملين بالتطريز والحياكة ومسؤولي الأحذية والخفاف والأشياء الجلدية الأخرى والقبعات وكل ما يلبسه الممثل سواء من اصل التصميم الذي وضـعه المصـمم او مـا يطلبـه الممثـل نفسـه او يضـيفه المخرج(الجبـوري ، 2009 : 65). ويبقـى الـزي المسـرحي، تحديداً في المسرح الواقعي، الجزء المرئي الظاهري، والذي يؤكد من خلاله (المخرج) على الهوية الوطنية والمحلية لطبيعة العرض المقدم(حسـين ، 2009 : 105). وتلحـق الإكسسـوارات عادة في كل عناصر العرض وفق متطلبات وحاجات ضرورية للتشـكيل البصـري يطرحهـا المخـرج والمصـممين لبيـان رسـالة الخطاب وتقوم على المفردات التي يستعملها الممثل سواء أكان أنثى أم ذكر أو مفرد أو مجاميع ، وفق أدوارها وفعل وجودها والتي تدعم الديكور وفضاء العرض الثابت والمتحرك ، وهي أيضا ً تشتغل تفاعليا ً مع البنى الأخرى (الحبة ، 2000 : 30).

و. الإضاءة:

لقـد اهـتم كثير مـن المخرجين بالإضـاءة نظرا لأهميتهـا في تشـكيل العـرض المسـرحي وإيصـاله إلى الجمهـور بوضـوح . فعّدت الإضاءة خطاباً بصرياً وظيفياً يقوم بدور هام في تفضية الخشبة وتسليط الضوء على الأحداث والممثلين والفصل بين المشاهد والفصول ، وذلك لان عملية الخلق والإبداع التي يتأثر بهـا المشـاهد تأتي مـن وجـود صـورة متخيلـة في الـذاكرة عـن الكيفيـة الـتي سـيظهر بهـا المشـهد المسـرحي وهـو مضـاء علـى خشبة المسرح(إبراهيم ، 2008 : 73). فالاضـاءة المسـرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي، وفي تصعيد المواقف الدرامية واضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح، ورافقت الاضاءة الاخراج المسرحي، ليكمل احدهما الاخر(مُحَمَّد ، 2003 : 1).

إن توزيـع الضـوء علـى مفـردات العـرض هـو الـذي يحـدد حركته أو انحساره ومسقطه، وعلى المخرج المسرحي أن يطلب مـن مصـمم الـديكور اسـتخدام مـواد بنائيـة خفيفـة لهـا القـدرة على الإيحاء إلى نوعية المادة حال سقوط الضوء عليها يضع كـذلك اعتبـاراً لشـكل ودرجـة وطريقـة تفاعـل هـذه المـواد واستجابتها للألوان" (حسين ، 2009 : 107).

و–الموسيقى :

لقد عني العديد من المخرجين بالموسيقى والغناء كعنصرين مهمين من عناصر العرض المسرحي وادخلوا هذا في اعمالهم وكان من بين هؤلاء (ادولف ابيا) و(برتولد بريخت).''وقد يسعى بعض المخرجين الى اختيار موسيقى تتوافق مع رؤيته الاخراجية، وقد يسعى بعضهم الاخر الى استخدام الموسيقى التي ألفت خصيصاً لعرضه، من هنا تبرز وظيفة المؤلف الموسيقي في العرض المسرحي الذي يجب عليه ان يقدم موسيقى تتواءم مع رؤية المخرج ومع القيم الفكرية والجمالية للاجواء التي تتخلل العرض(كاطع ، 2009 : 78).

4.تعدد الأساليب الإخراجية:

يمكننا توضيح التعددية في اساليب الاخراج من خلال

تقديم عرض مبسط لبعض المخرجين العالميين ممن تركوا بصمتهم في مجال الاخراج ، حيث اختلفوا في اهتماماتهم ورؤاهم الاخراجية ، وعلى النجو الآتي:

1.دوق ساكس مينجن – جورج الثاني (1826–1914):

قدم أول مسرح في اوربا الذي عرف بمسرح المخرج، وقد الهمت جهوده مجموعة من رواد المسرح بعدهُ، من أمثال اندريه انطوان وستافسلافسكي، وتميز هذا المخرج بالتدريبات الطويلة والمنظمة ، وكذلك التزامه بالدقة التاريخية وبتفاصيل الحياة اليومية، وما عملت على زيادة ثقة الممثل بنفسه ولاسيما في اثناء العرض وذلك بتأديته الشخصية بشكل مرن وخالي من الافتعال، ولتعميق هذه الحالة فقد اهتم بتوفير كل عناصر العرض المسرحي ليس فقط في اثناء العروض ، بل في مدة التمارين الطويلة التي تسبق العرض في سبيل توفير الظروف التي يعمل في وسطها الممثل ، ولكي يبرز بشكل واضح في الصورة المسرحية لجأ الى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة ، بحيث جعل من الوجود الانساني الحي للممثل على خشبة المسرح هو العنصر الاساسي فيه(أردش ، 1979 : 37).

2. .اندريه انطوان(1858–1943):

مخرج فرنسي، من الذين ساروا على نهج جورج الثاني، شكل فرقة من الهواة سنة 1887 اسماها بفرقة (المسرح الحر) ، عمل مع الممثل على اساس أن يعيش البيئة الى درجة ان يصبح جزءاً منها ، والسبب الذي يقوده الى دراسة الشخصية التي رسمها المؤلف من جميع جوانبها، واقترب من الطبيعة لدرجة انه وصل الى اقامة الجدار الرابع ، كون المسرح في رأيه "يجب ان يكون شريحة من الحياة، من الواقع دون صناعة او زيف... والممثل على خشبة المسرح يجب ان يحس ويتصرف كما يحس ويتصرف في الحياة "(أردش ، 1979 : 55).

3. ادولف آبيا(1862–1928):

مخرج سويسري ومصمم اضاءة ومنظر، الف كتاباً اسماه (درامات فاغنر) اهتم بالاضاءة بشكل ملفت للنظر لذلك عُدّ مخترع الاضاءة الحديثة في المسرح. وركز في عمله على الممثل الذي أعتبره العنصر الاساسي في العرض المسرحي، اذ لا احداث دون الممثل الذي يشغل الفضاء بحجمه وحركته ومن دونه يصبح الفضاء لا نهائي، لذلك اتاح للممثل حرية التعبير والحركة بشكل تلقائي وخالٍ من الافتعال ، وان دعا الى التزاوج بين عناصر العرض المسرحي كافة وجعلها في وحدة عضوية واحدة، لكنه اكد الممثل واعتبره احد عناصر العرض المسرحي المهمة .

4.قسطنطين ستافسلافسكي (1863–1938):

مخرج ومنظر روسي كبير، إهتم بالصدق في التمثيل ومعايشة الحالة ودراسة ابعاد الشخصية ، وركز بشكل واضح على مساوئ التمثيل الالي الذي يبعد الممثل عن الصدق والتلقائية، وقد اكد ما اسماه بالظروف المعطاة للممثل وعند انتفاء او عدم توفر هذه الظروف المعطاة يلجأ الممثل عندما لايجد ما يسعفه الى المبالغة والانفعالات الزائفة، والممثل عندما يلجأ الى المبالغة في ادائه لدوره يكون في اشد الحالات سوءاً في تجسيد الشخصية المكلف بتجسيدها. وبهذا الخصوص خاطب الممثل الذي يعيش هذه الحالة بقوله: " انك حينما تستدعي للقيام بعمل المستحيل فطبيعي ان تلجأ الى الحيل وهذا يحيد بك ولابد عن الطريق الاساسي للتطور"(ستافسلافسكي ، ب ت : 258).

5.ادوار جوردون كريج (1872– 1966):

مخرج ومصمم مناظر انكليزي، اهم كتبه وأكثرها تأثيراً هو (في فن المسرح) حيث يعرض في شكل سهل الفهم ، ومثير أفكاراً تشبه أفكار (أدولف أبيا) في إخضاع العناصر جميعها في الاخراج المسرحي لإرادة المخرج ، ولأهمية الإنارة واللون في خلق الجو المسرحي العام. ومما لاشك فيه بأن كريج قد استفاد من التقنيات الجديدة التي ابتدعها آبيا في مجال الاضاءة "فاستغنى في بعض اعماله عن المناظر مستعيضاً عنها بالاضاءة المركزة التي كان سحرها يفعل فعله في عين المشاهد، ونظراً لما احس به كريج من اهمية الاضاءة، فقد اكد على المخرجين ان يقوموا بابتكار طرائق جديدة ايضاً لإضاءة مشاهد اعمالهم المسرحية، وعلى نحو ينسجم مع العناصر المسرحية الاخر، ودعا الى ازالة الاضاءة الارضية الامامية"((مُحَمَّد ، 2003 : 51).

6.ماكس رينهارت (1873–1923):

ولد في النمسا واقترب في طروحاته من كريج في كون المخرج فنان خارق، وتعامل مع الممثل على اساس انه دمية للدلالة على تحكمه بمجمل العملية الاخراجية، وفرض هيمنته على الممثل الذي اعتبره كالدمية التي يستطيع تحريكها كيفما يشاء(هواينتج ، 1970 : 204) ، على اساس ان المخرج هو القوة المهيمنة في الانتاج المسرحي. وحاول في اعماله التي قدمها جيدرمان امام كاتدرائية سالزبورج، ومسرحية دانتون Danton لمؤلفها رومان رولون Roman Rolland ومسرحية اوديب ملكاً لسوفوكليس، ان يحرر المسرح من ثقل الادب وقيوده، وهو في اسلوبه هذا اكد الجانب الحركي للممثل أي انه اولى الحركة الاهمية الكبيرة، واعتبر الحوار كافياً، حتى انه الغى الحوار في احدى مسرحياته، وهي مسرحية " المعجزة ".

7.فيسفولد مايرهولد(1874–1940):

روسي من اصل الماني، وهو احد تلامذة ستافسلافسكي ، وكان دكتاتوراً في تعامله مع الممثل وهو صاحب العبارة المأثورة " راقب ما افعل وقم بمحاكاتي " ، اذ ان هذه العبارة تعني ان مهمة الممثل تقتصر على تقليده تقليداً حرفياً (هواينتج ، 1970 : 205) . وهو في هذه الحالة يقترب من طروحات المخرج جوردن كريج في هيمنته على الممثل بحيث يجعل منه آلة او دمية تحرك من قبل الذي بيده مفاتيح تحريكها. ويرى مايرهولد في عمل المخرج الاساسي، التركيز على الحركة لتكون المبدأ الرئيس في العملية الاخراجية، من حركة الممثلين وحركة المجاميع، اذ "اكد على الحركة الجسدية والاستغناء عن الماكياج والماسكات، واعطاء الممثل مهنة حقيقة يشعر بها خلال حركته، كما رفض ما يدعى (بمعايشة الدور) والاستعاضة عنه بالواجبات الملموسة والعملية المعطاة للممثل (مُحَمَّد ، 2003 :44).

8.ايرفن بيسكاتور (1893–1966):

وظف بيسكاتور تقنيات السينما في المسرح وبذلك منح المخرج المسرحي حرية في تغيير الأماكن وتغيير المواقع الدرامية وتوجيه الأفكار المدونه، وكانت البداية الأساسية في توظيف التقنيات في مسرح بيسكاتور تعود لمسرح بريخت من خلال اعتماده على الوظيفة في اشتغال هذه الوظائف(حبيب ، 2006 : 28). ولقد قام (بسكاتور) بأكبر المحاولات لينمي لدى المسرح الاتجاه التعليمي . ولقد أسهم (بريخت) بنفسه في جميع تجاربه . وقد استخدم لهذا الغرض جميع الاكتشافات والتجديدات الحديثة (للتكنيك) ، من اجل ان تظهر على خشبة المسرح الموضوعات المعاصرة الكبيرة ، وعلى سبيل المثال (السينما) التي حولت المؤخرة الجامدة للمسرح إلى مشارك جديد في الحدث على غرار الكورس الإغريقي ، ثم الشريط النقال الذي يحمل لوحة المسرح على الحركة.

9.انتونين آرتو (1896 – 1948):

مخرج وممثل وشاعر فرنسي ، احدث نقلة نوعية في مجال الاخراج المسرحي، والمسرح الحديث يدين بالولاء الكامل لآرائه ، وقد تجسدت تنظيراته حول المسرح الذي دعا اليه في كتابه (المسرح وقرينه) واهم ما ركز عليه في كتابه هذا هو ان معظم الافكار الاخراجية والصور الحلمية تتبلور في صور مرئية على المسرح . ان استخدام (آرتو) لمسرح العلاج بالسحر النابع من الحركة أخذ يشكل في خمسينيات القرن العشرين موجة تعدت حدود فرنسا ممتدة حتى نهاية الستينيات وقد اثرت تأثيراً غير مباشر وانعكست في مسرحي " بيتر بروك في إنكلترا " و " جيرسي كروتوفسكي في بولندا " ومواطنه " جوزيف شاينا "(التميمي ، 2003 : 40).

10.**برتولد بريخت (1898–1956):**

مخرج الماني وممثل ومصمم ديكور، وكاتب وشاعر وملحن وموسيقي في الوقت نفسه، وبريخت ظاهرة حضارية وثقافية وفنية بارزة ما يزال موضع نقاش وخلاف شديد بين مفسريه، وكحركة فنية بارزة نجحت في احداث انعطاف واضح في العمل المسرحي(بريخت ، 1973 : 5). لقد وضع "اربن بسيكاتور " و" بيتر فايس " لبنات المسرح الملحمي ، وعمل " برتولد بريخت" على تركيز اساسه ودعائمه وناقلاً للافكار السياسية والاجتماعية التي كانت تدور في المجتمع الالماني، فقدم عروضاً مسرحية جمالية منطلقاً من التنظيم الاجتماعي ومن تجارب جديدة في الاخراج المسرحي فيما يتصل بعلاقة

العروض المسرحية بالجمهور . فالمسرح الملحي يمثل ثورة قوية عنيفة ضد اصول المسرح التقليدي.

11.جان لوي بارو (1910– 1991)

يعدّ من ابرز العاملين في حقل المسرح الفرنسي المعاصر، إذ كان يعمل مخرجاً وممثلاً ومديراً وهو الفاصل المميز بين (جاك كوبو) و (جماعة الكارتل الفرنسي) وكذلك بين الموجة الجديدة التي ظهرت في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من جهة أخرى. وجمع (بارو) في أغلب تجاربه المسرحية بين شتى الطروحات إذ أراد لها أن تمتزج في مسرح شامل يعده معين لا ينضب للمتلقي. إذ يقول (ارتو) بعد مشاهدته لإحدى تجارب (بارو)، (حول أم) المعدّة عن رواية (وليم فوكنر) (وأنا أحتضر) "ارتجل جان لوي بارو حركة الحصان المتوحش، التي جعلتنا نصاب بالدهشة فنرى فيه حصاناً فعلياً، ان عرضه يؤكد القدرة الفائقة (للجسد) على توحيد الحدث، ويؤكد أيضاً الأهمية الطاغية للإشارة والحركة في تقييم الفراغ المسرحي"(تيلر ، 1991 : 51-52). ويؤكد بارو على أن الفن الحديث يتميز عن القديم بتقديم "الحوار ذي الطبيعة الصامتة ، وأنه يسعى "لإيجاد الطرق والوسائل الجديدة التي تعتمد على عناصر تكنيكية جديدة" ولا ينبغي على الفنان الصامت أن يكون ممثلا مشوها تنقصه المهارة، بل عليه أن يكون امهر من الممثل المسرحي الاعتيادي، وتكون حركاته وإشاراته واعاداته بسيطة ومقنعة ومعبرة. ورغم ما يبديه بارو من تواضع فانه يعد بحق واحدا من أعاظم مؤسسي هذا الضرب من الفن أي التمثيب الصامت.

12.ثاديوش كانتور (1915–1990)

فنان بولندي، متعدد المواهب، فهو رسام بارز ومصمم، ومنظر مسرحي، فضلاً عن كونه من المخرجين الذين اثر في الحياة المسرحية . أن الأسلوب التشكيلي بصيغه المتقدمة كان يمتاز باللون والخط والظل والضوء وهي البؤرة التي يستلهم منها رؤيته للأشياء وبما ان الحركة هي جزء من اللوحة التشكيلية فكان (كانتور) يخصها بالاهتمام ويعدّها وسيلة من وسائل التجديد في المسرح لأنها حينما تخضع للجمود يكون العمل الفني قد فشل تماماً في إيصال معناه وتحقيق أهدافه. إذ "ان الحركة في مسرح كانتور تعمل عمل نتاج متكامل ولكنها في النتيجة تكون جزءاً مهماً من الحدث. وان للحركة ودلالاتها عمقاً مهماً في مسرح (كانتور) التشكيلي، فقد أكد (كانتور) على أهمية الحركة "كونها تلعب أهم دور في هذا المسرح الجديد، وتبدو في سياق العرض المسرحي محصلة لعدد من الأحداث والمواقف المسرحية، التي تصاغ وتشيد عبر مختلف مفردات العرض المسرحي وليس مجرد مادة تشكيلية خالصة فقط" (التميمي ، 2003 : 47).

13.جوزيف شاينا (1922):

ولد في بولندا، وهو رسام، وسينوغراف، ومخرج، ومدير المسرح التجريبي (ستديو). ويُعدّ (شاينا) أحد المهتمين في التجريب المسرحي ليس في بولندا فحسب بل على مستوى العالم، وهو "صاحب التجارب المسرحية في مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحي والتشكيل المرئي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخزونه الإنساني. انه صاحب ما يطلق عليه (مسرح الدمار)، (مسرح الموت)، (مسرح مأساة الإنسان والعالم) في نهايات القرن العشرين"(يشونياك ، : 37). لقد انطلق (شاينا) في تنظيراته من الإرث المهم الذي خلقه حقل التجريب في العالم إذ صور لنا العالم في عروضه المسرحية عبارة عن خطين متوازيين يقعان بين الأفق وتشكيلاتها بأبعاد مجسمة تتيح للمتلقي بأن يتعامل مع فرضية العرض على انها رؤية بلاستيكية تشكيلية خالصة أساسها المادة(التميمي ، 2003 : 48-49).

14.بيتر بروك(1925):

مخرج بريطاني الجنسية روسي الاصل ، وقد عده النقاد والصحفيون أروع شخصية مسرحية مبدعة في العالم المعاصر ، لقد أثر بنظريات أرتو النفسية، ويعترف بروك بفضل المخرج ارتو سواء على صعيد النص أو اهتمامه بوسائل التغيير الاخرى كالايماء والحركة والاصوات وطقسية العرض ورجوعه الى الطقوس البدائية(بروك ، 1994 : 70) ، والمدرسة الملحمية لبرتولود بريشت ومايرهولد (البايوميكانيك)، وصموئيل بكيت ، وشغلت قضية الاتصال والتلقي حيزاً كبيراً من فكر المخرج بروك عبر الكثير من التجارب المسرحية التي

حاول فيها البحث عن لغة مسرحية عالمية مشتركة بالاعتماد عدد من الممثلين من ذوي الجنسيات المتعددة وبالتالي الثقافات المتعددة.

15.داريو فو (1926):

عمل المؤلف والممثل والمخرج الإيطالي (داريو فو) على تطوير إشتغالاته في العرض المسرحي من خلال توظيف النص المسرحي للارتجال وهذا الاتجاه لم يمنعه من التأليف المسرحي السابق للعرض، إلا أن تلك النصوص كانت دائمة الحركة سواء داخل العرض أو خارجه بمعنى أن النص الذي تجري عليه البروفات المسرحية ويقوم بانجازه؛ لا ينفذ على خشبة المسرح على نحو حرفي كما جرى التدريب عليه ذلك أن النصوص التي يقدمها (داريوفو) لم تولد مكتوبة على نحو نهائي بل كان يعتمد فيها على فكرة أساسية سرعان ما يبدأ باكتشاف باقي تفاصيلها داخل البروفة ، وما أن تنجز حتى يقوم بكتابتها على شكل نص درامي يتضمن ملاحظات حول التمثيل والإخراج ومستلزمات العرض الأخرى.

16.أوجينيو باربا (1926):

ولد في إيطاليا ويعتبر مخرجاً ومنظراً مسرحياً فضلاً عن عدّه معلماً ومربياً صاحب (المسرح الثالث). أسس وأدار فرقة (الأودين تياتر) عام(1964) في النرويج . وهو يرى ان جسد الممثل من أولويات عمل (باربا) في إيصال أفكاره وإنجاح تجاربه، والحركة واحدة من الأولويات المهمة والتي تكاد تكون حاسمة في تقديم الصورة المسرحية الخالصة، وتلك الحركات تسير وفق نظام محسوب يقدم تنوعاً استقى (باربا) هذا التنوع من خلال تأثره بمن سبقوه على مستوى ميكانيكية الجسد والتمارين الخاضعة لتطوير الجسد والسيطرة على العضلات ولغة التعبير الجسدي ورموز التعبير الحركي الخاص بالمسرح الشرقي ومن الرقص الحديث الخاضع لتجربة الغرب فضلاً عن جمناستيكية الجسد(التميمي ، 2003 : 50).

17.جيرزي غروتوفسكي (1933–1999):

وهو مُخرج ومُنظّر ومدرب مسرحي بولوني، صاحب نظرية «المسرح الفقيرPoor Theatre »، ومؤسس «المختبر المسرحي .Theatre Laboratory «ولد في مدينة رزيشوف وتوفي في وارسو مريضاً بسرطان الدم. درس التمثيل في كراكاو وموسكو وبكين، لكنه سرعان ما تحول إلى الإخراج المسرحي، وكان أول أعماله عام 1957 (الكراسي) ليوجين يونسكو. وبعد ذلك بسنتين أسس مع صديقه لودفيك فلاشن Ludwik Flaszenالمختبر المسرحي الذي دعي آنذاك " مسرح 13 صفاً " Theatre of 13 Rows في مدينة أبوله Opole، ثم نقلاه عام 1965 إلى مدينة فروكلاف Wroclawحيث أصبح مركزاً للأبحاث في فن التمثيل . وهو يرى ان الحركة ذات الدلالات المتعددة هي عنوان أساسي للمثل في مسرح (غروتوفسكي) فهو "يخطط رغبات الشخصية وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسمية والصوت ، وهو في التمارين هذه يحاول ان يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي ، وبهذا يحقق الممثل تخطيط دوره لأجل ان يكون بينه وبين جمهوره اتفاق على هذا التخطيط ؛ لأن كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات صوته يجب ان تحدث سلسلة من ردود الأفعال تتعلق بخبرات جماعية موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع (التميمي ، 2003 : 42).

18.بيتر شومـــان(1934):

يعد من أهم المخرجين الذين ظهروا في ستينيات القرن العشرين إذ أسس فرقة مسرح (الخبز والدمى) عام(1961) وهي فرقة مسرحية أميركية قدمت عروضها معتمدة على الدمى التي تبلغ أطوالها من بضع سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر. فضلاً عن أقنعة تزين وجه تلك الدمى. ان عملية التأسيس لطقس مسرحي في مسرح (شومان) قد أعطى أولويات للحركة بعدّها قيمة عليا في العرض فضلاً عن توظيف الدمى إذ خلق بينهما انسجاماً وفق منظور جمالي فني معبر. من خلال المشاركة التي تتمثل بتحقيق الاتصال الفعلي بين المتلقي والعرض إذ تمتد حركات الممثلين باتجاه الصالة، ليمتزج الاثنان مع بعضهما في حركة وان كانت موحدة لكنها تقدم لنا صوراً للاتصال، وتحقق طقساً مسرحياً يمنح ثقة عالية مستخدماً الدمى والأقنعة المتأثرة بفكرة (السوبر ماريونيت) لـ(ادوارد كوردن كريك) إذ أن "فكرة (كريك) السوبر ماريونيت، وكذلك ارتفاع مكانة الحركة بعدّهما مصدرين

للمسرح وجوهرين لإطاره، قد شكلا الأساس النظري للكثير من التجارب المسرحية التطبيقية. أثارت فكرة السوبر/ ماريونيت في ذلك الوقت كثيراً من اهتمام المخرجين المسرحيين، وألهمت الكثيرين من المبدعين ويكفي ان تذكر على سبيل الأمثال بيتر شومان ومسرحه (الخبز والدمى)" (التميمي ، 2003 : 53).

19.ريتشارد فورمان (1937):

يعد (ريتشارد فورمان) أحد مخرجي مسرح ما بعد الحداثة الذي يتميز بأن الصورة هي التي تؤسس المعنى واللغة هي احد عناصر الصورة. فهو من المشتغلين على منظومة النص البصري الذي تعمل اللغة فيه ضمن نسق محدد لها، إذ أنها " لا تعنى بالدرجة الأولى بتوصيل رسائل وإنما بتوضيح أنماط الكلام وإيقاعه"(روز ، 2007 : 173). وعلى الرغم من وجود اللغة في عروض (فورمان) إلا انه يتخذ أسلوبا مغايراً في التعاطي معها وتوظيفها مع باقي عناصر النص التي تبدو للوهلة الأولى تقليدية ، ذلك أن النص المسرحي الذي يكتبه (فورمان) لا يخلو من الشخصية والفعل والحبكة وغيرها من العناصر التقليدية إلا انه سرعان ما يبدأ بتهشيم دلالاتها التقليدية وفرض معاني مغايرة لتلك التي كانت عليها ضمن سياقها التقليدي، من خلال سعيه المستمر إلى تجريد تلك العناصر من أي تفسير يمكن أن يقع عليه المتلقي، ذلك أن (فورمان) يرفض كل أنواع التفسير أو اكتشاف المعاني التي تتوافر في العرض، على الرغم من أنه يتضمن العديد من الرؤى والأفكار التي تشتغل على مستويات عدة منها ما يقع ضمن حيز الحوار النصي ومنها ما تدفع به الصورة البصرية أو السمعية، وقد أظهر عدداً من تقنيات الاشتغال داخل العرض من خلال توظيفه لوسائل (التأطير) والتي تعد "سمة أسلوبية سمعية بصرية مميزة للإنتاج المسرحي، وهي احتواء هذا الإنتاج على جميع الوسائل التي تبرز حكمة معينة أو شيئاً أو فعلاً، وتضعها داخل إطار وتؤكد عليه أو تأتي به إلى صدارة العرض المسرحي كما هو الحال عند وضع قدم الممثل في إطار فعلي"(عبد الحميد ، 2005 : 318).

20.أريان مينو شكين (1940):

ولدت في فرنسا من أبويين روسيين وقد أسست مع مجموعة من الممثلين فرقة بأسم (مسرح الشمس)، التي أصبحت من أشهر المسارح في عموم أوربا، كما أصبحت هي من أشهر المخرجين. لقد تأسست فرقة (مسرح الشمس) عام(1964) وكان هدفها هو السعي الى إجراء بعض التعديلات في بنية الأداء المسرحي، بل تجاوزتها في محاولة تعديل في نظرية المسرح بشكل عام. ولغرض الوصول الى ذلك الهدف فقد عزز (مسرح الشمس) اطلاعه على ما قد سبقه من تراث مسرحي من أمثال (مايرهولد وبريخت) واهتمت اهتماماً خاصاً بـ(جاك كوبو) و(جوفيه) و(دولان) و(جان فيلار). وقد حاول (مسرح الشمس) ان يبتكر أساليب مسرحية جديدة ينطلق في ابتكارها على ما اطلع عليه من تراث الملهاة الإيطالية المرتجلة والمسرحيات القائمة على شخصية المهرج، حتى المسرح الآسيوي الديني الخيالي، كما اعتمد (مسرح الشمس) على عدة منطلقات في عمله مع الممثل على مستوى الحركة ودلالاتها إذ "تكون أنظمة الحركة ودلالاتها مختلفة من عمل الى آخر وحسب الضرورات التي تمليها فرضية العرض المسرحي وتكون آلياتها مرتبطة بأساسيات دائماً ما تؤكد عليها (مينوشكين) وهي (الموسيقى، النص، الفضاء، الإضاءة، الأجسام) فضلاً عن الممثلين الذين هم بؤرة الاهتمام في أي مسرح فضلاً عن تأكيدها على أهمية الموسيقى والضوء بعدّهما عاملان مهمان مجاوران في عمل الممثل" (التميمي ، 2003 : 55).

الخاتمة

في ضوء ما تقدم من عرض ضمن محاور هذه الدراسة يتبين لنا أن مفهوم الاخراج مر بمراحل تطورية تبعاً لتطور المسرح نفسه ، وبالتالي فإن مهام ووظائف المخرج المسرحي هي الآخرى تنوعت وتعددت بحسب المفاهيم وتبعاً للظروف التاريخية والاجتماعية التي شهدها المسرح العالمي بدأً بالمسرح اليوناني والروماني ومروراً بالعروض المسرحية في عصر النهضة وما تركه الحرب العالمية الأولى والثانية من آثار اقتصادية

واجتماعية في المجتمع الانكليزي والفرنسي والألماني والروسي وبقية الدول الأوربية ، مما أدى إلى ظهور العديد من المخرجين والمدارس في الاخراج المسرحي .

ومن خلال ما تقدم من عرض لآراء واتجاهات أشهر المخرجين في مجال المسرح ، يتضح لما بصورة جلية أن هناك تباين في آرائهم واهتماماتهم واساليبهم الاخراجية ، وهذه الاختلافات أو التعددية في الرؤى يعود إلى مجموعة من العوامل ، بعضها مرتبطة بالواقع الذي كان يعيشه كل مخرج وثقافته والظروف المحيطة به سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أو اجتماعية ولعل خير مثال على ذلك هو تأثير الحرب العالمية الأولى وما نتج عنه من تدهور اقتصادي واجتماعي والذي أصبح دافعاً لبعض المخرجين للتوجه نحو المسرح السياسي، والبعض الآخر من العوامل مرتبطة بشخصية المخرج نفسه واهتماماته وطموحه ، وهذا الأمر يبدو لنا واضحاً من خلال قراءة السيرة الذاتية لكل مخرج .

المصادر

إبراهيم ، أحمد (2006): الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، .

إبراهيم ، أنعام معن (2008): التقنيات الحديثة في سينوغرافيا العرض المسرحي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

أردش ، سعد (1979): المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، العدد 19.

أردش ، 1998 : 15) أردش ، سعد(1998): المخرج في المسرح المعاصر، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

إلياس ، ماري وحسن ، حنان قصاب(1997): المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، بيروت .

بختي ، صورية(2015):عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي : مسرحية الشهداء يعودون هذا السبوع أنموذجاً ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، الجزائر .

بروك ، بيتر (1994): المكان الخالي ، ترجمة/ سامي عبد الحميد ، جامعة بغداد ، بغداد .

بريخت ، برتولد (1973): نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، وزارة الاعلام ، بغداد .

بلخير ، عمر (2003): تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر .

بن زيدان ، عبد الرحمن(2001): التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

التميمي ، رحمن عبد الحسين فاضل(2003): الحركة ودلالاتها في الاتجاهات الاخراجية المعاصرة (نماذج عراقية مختارة) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

تيلر ، جون رسل(1991): الموسوعة المسرحية ، ج1 ، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد .

الجبوري ، سمير عباس صكطري(2009):الإدارة المسرحية وعلاقتها بعناصر الانتاج المسرحي (دراسة تطبيقية في المسرح العراقي) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

الحبة ، شيماء زكي عبد الحميد(2000):دراسة تحليلية لمعالجات التصميم الداخلي في فضاءات العروض المسرحية في العراق ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

حبيب ، زينة عبد الحسين(2006): التمثيل في المسرح الملحمي بين النظرية والتطبيق : المسرح العراقي أنموجاً ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

الحبيب ، سوالمي(2011): طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة وهران ، الجزائر.

حسين ، حيدر منعثر(2009): الرؤى الاخراجية في عروض المسرح الشعبي العراقي ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

خميس ، نجود (2010): ثنائية الاخراج في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الدراويش ل فارس الماشطة (حسن بوبريوة أنموذجاً)، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاجة محمد لخضر . باتنة .

ستاتسلافسكي ، قسطنطين (2020): إعداد الممثل ، ترجمة: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد ، وكالة الصحافة العربية للنشر، مصر .

ستافسلافسكي ،كونستانس(ب ت): إعداد الممثل ، ترجمة : مُحَمَّد زكي العشماوي ومحمود مرسي أحمد ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة .

شاهين ، أحمد سيف(2014):مشاهدة الدراما التلفزيونية (المدبلجة) وعلاقتها ببعض الحاجات النفسية لدى المراهقين ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ،كلية التربية ، جامعة دمشق .

صليحة ، نهاد (1999): المسرح بين النص والعرض ، مكتبة الأسرة، القاهرة .

عبد الحميد ، شاكر (2005): عصر الصورة السلبيات والايجابيات ، مجلة عالم المعرفة ، العدد (311) ، الكويت .

علي ، مُحَمَّد مُحَمَّد يونس (2004): مدخل إلى اللسانيات ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، لبنان .

فون ، مارسيل فريد(1993): السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق ، ترجمة : إبراهيم حمادة وآخرون ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي .

قاسم ، بوزيد (2019): آليات تلقي الخطاب المسرحي عند سعدالله ونوس " الفيل يا ملك الزمان – الملك هو الملك" أنموذجا مقاربة سيميائية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية اللغو والأدب العربي والفنون ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 1 ، الجزائر .

كاطع ، تحرير جاسم(2009): التوظيف الفني والتربوي للموسيقى والغناء في عروض المسرح المدرسي(دراسة تحليلية) ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

مُحَمَّد ، نديم معلا (2000): في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية. ط1 ، مركز الاسكندرية للكتاب ، مصر .

مُحَمَّد ، بشار عبد الغني(2003): الأساليب الاخراجية الحديثة والاضاءة المسرحية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

معلا ، نديم(2004): لغة العرض المسرحي ، ط1 ، دار الهدى للطباعة والنشر ، سورية .

نورة ، مقدس (2017): تداولية الخطاب في المسرح الجزائري : مسرحية " الجزائر الثائرة" لباعزيز بن عمر أنموذجاً ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الأداب واللغات والفنون ، جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس ، الجزائر .

هواينتج ، فرانك م. (1970): المدخل في الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون ، القاهرة ، مطابع الأهرام التجارية .

هيلتون ، جوليان (2000): : نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر.

يحيى ، صميم حسب الله(2012): التوليد الدلالي للمخرج المؤلف في عروض المسرح العراقي المعاصر (جواد الأسدي أنموذجاً)، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

يوسفي ، حسن(1995): قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب .

THEATRICAL DIRECTING: ITS CONCEPT, ELEMENTS AND METHODS
(ANALYTICAL STUDY)

CHACHAN **J**UMAA **M**UHAMMED[*], **M**UNQITH **M**UHAMMED **F**AISAL[**] and **B**AYAR **S**AFAR **C**HECHO[***]

[*]College of Basic Education, University of Duhok
[*]College of Fine Arts, University of Mosul
[***]College of Human Sciences University of Duhok

ABSTRACT

The study aimed to identify the concept of theatrical directing and its development throughout history, and then identify the elements of theatrical directing, as well as clarifying the directive methods in the field of theatrical work. For this reason, the researchers adopted the analytical approach by referring to the available literature on the subject of theater in general and theatrical directing in particular. And it turned out that directing as a concept among other concepts that accompanied theatrical works evolved with the passage of time. After the author or playwright was initially the one who played the role of the director and performed his functions, the director became an independent entity and specific functions that he practiced in order to reach the theatrical work to achieve its desired goals. And his work became complementary to the writer and the rest of the workers in the theater. The literature refers to a group of elements that fall within the framework of theatrical directing, and the director must take into account these elements and take them into account to ensure the success of his work. And the directors began to choose among these methods in a way that is appropriate to the era and the theme of the play.

KEY WORDS: Theatre, Directing concept, Directing elements, Directing methods.