الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر - سعيدة-
كلية:الآداب و اللغات و الفنون
قسم: الفنون.
تخصص: نقد العرض المسرحي.

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون.

**بعنوان:**

# السينوغرافيا من منظور جمالية التلقي

# دراسة سينوغرافية لمسرحية تيدرناتين أنموذجا

**من إعداد الطالبة:**

- أوقاسي صبرينة.

**إشراف الأستاذ:**

- مذكور بن رزوق.

**لجنة المناقشة:**

.....رئيسا.

أ. مذكور بن رزوق.....مشرفا ومقررا.

.....عضوا مناقشا.

**السنة الجامعية: 1435-1436هـ/ 2014- 2015م**

# كلمة شكر

بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على سيدنا محمد.

الحمد لله عز و جل و نثني عليه الخير كله فله الفضل و المنة في الأولى و الآخرة،

في البدء نتقدم بالشكر الجزيل والعرفان إلى الأستاذ المحترم: "مذكور بن رزوق" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والعرفان لكل من ساعدني في مشواري الدراسي راجيتا الله عز وجل أن يجازيهم عني كل خير.

# الإهـــداء:

إلى من أفتخر بنسبي إليه... إلى من لم يدخر جهدا أو مالا لأجل سعادتي...إلى من علمني أصول الحياة... إليك والدي الحنون.

إلى من وضع الله الجنة تحت قدميها... إلى مدرسة الأجيال... إلى منبع الحنان... إلى من شهدت القلوب إليها بحنانها و عطفها أمي الغالية.

كما أهدي هذا إلى رمز الإمتنان و التقدير اخواني وأخواتي الأعزاء

إلى كل الأهل و الأقارب، و من جمعتني بهم الصداقة إليهم جميعا أهدي عملي هذا

إلى توءم روحي ورفيقة دربي "سميرة" .

صبرينة

# مقدمـــــــــــــة

**مقدمـــــــــــــة:**

السينوغرافيا في المسرح تعني حرفيا الخط البياني للمنظر المسرحي و تعبر عن فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح و ما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات و مساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض.

وضمن إطار تخصصي نقد العرض المسرحي و بإعتبار أن السينوغرافيا هي جزء من عملية العرض المسرحي فقد إنطلقت من إشكالية حاولت من خلالها أن أطرح عدة تساؤلات أهمها:

☜ ما مدى أهمية السينوغرافيا في إعداد العرض المسرحي؟

☜ كيف يمكن للسينوغرافيا أن تبرز العرض المسرحي للمتلقي وذلك من وجهة نظرية التلقي؟

وكان المنهج المتبع في دراستي لهذا البحث هو المنهج التاريخي و التحليلي,و حصصت دراستي للجانب التطبيقي لمسرحية تيدرناتين من تأليف محمد مصطفاوي و إخراج عبد الله بهلول و من إنتاج مجموعة من طلبة اللغة الفرنسية و الفنون.

وعلى ضوء هذا ضبطت خطة بشكل نهائي و جعلتها موزعة على النحو التالي:

**مقدمة:**

**الفصل الأول: ماهية السينوغرافيا ومميزات مدارسها**

**الفصل الثاني: السينوغرافيا والتلقي في المسرح**

**الفصل الثالث:دراسة السينوغرافيا في مسرحية تيدرناتين.**

**خاتمة.**

و إتماما للبحث رأيت من المفيد أن أتبعه بملحق يتضمن المسرحية المعنية بالدراسة نصا و عرضا كمصدر يستفيد منه القارئ فيا بعد

بالنسبة **للفصل الأول** فقد قسمته إلى 3 مباحث:

- **المبحث الأول: تاريخية السينوغرافيا.**
- **المبحث الثاني: اليات السينوغرافيا وتحقيق السينوغرافيا.**
- **المبحث الثالث: المدارس الفنية.**

أما **الفصل الثاني** هو الآخر إلى 3 مباحث:

- **المبحث الأول: السينوغرافيا وجماليتها في العرض.**
- **المبحث الثاني: نظريات التلقي وروادها.**
- **المبحث الثالث: المسرح وجماليات التلقي.**

وفي **الفصل الثالث** فانصرف اهتمامي إلى دراسة السينوغرافيا في العرض المسرحي لمسرحية تيدرناتين.

وفي **الخاتمة** لخصت أهم النتائج التى توصلت إليها وهي نتائج تشجع على الإهتمام والمتابعة وما يمكن ملاحظته أن الموضوع المقترح للدراسة لم يشهد دراسة كافية والذي جرفني إلى البحث في هذا الموضوع إهتمامي بكل من التلقي و السينوغرافيا.

وبطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث أو عمل مهما كانت حدثيته ومهما تنوعت مواضيعه وإلى أي مدى إرتقت أهدافه لا بد أن تعترضه مشاكل و معوقات ترقي من عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد و إرادة لتخطيها لتحقيق ما يصبو إليه و لعل أكبر مشكلة يمكن للباحث أن يواجهها هي قلة المراجع التي تتناول الموضوع الذي بصدد دراسته.

وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يكون قد وفقني في بحثي هذا وأكون قد وفقت في الدراسة التي قمت بها وأن ينال عملي نصيب من إهتمام القراء والباحثين.

# الفصل الأول:

# ماهية السينوغرافيا ومميزات مدارسه

**المبحث الأول: تاريخية السينوغرافيا.**

**1 - السينوغرافيا لغة:**

أساس مفردة السينوغرافيا Scénographie هي (سكينوغرافين) Skenegraphein ، وتعني باليونانية « تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح المرسومة، كانت في القرن الخامس قبل الميلاد، تمثل في المكان الذي تجري فيه الأحداث » [1].

وتتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما السينو Scéno بمعنى الصورة المشهدية وكلمة غرافيا graphie والتي تعني التصوير.

ولم يظهر مصطلح السينوغرافيا بإعتباره علما وفنا يهتم بتنظيم المشاهد المسرحية والفضاء المسرحي إلى حديثا في الخمسينيات من القرن الماضي، وذلك في مجموعة من الدول الغربية لينتقل هذا الاهتمام إلى الشرق وبالضبط إلى العالم الثالث. " أما المسرحيون و النقاد العرب فقد نظروا إليه على أنه يندرج ضمن نطاق التغريب في العمل المسرحي ولا تزال الدراسات التي تتناوله قليلة وضحلة، وتحتاج إلى مزيد من الدقة والوضوح."[2]

**2– السينوغرافيا اصطلاحا:**

[1] – أكرم يوسف: م س، ص 89.

[2] – علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي ط1 1997 ص87.

انطلاقا مما سبق تبين لي أن السينوغرافيا علم و فن يهتم به بتأثيث خشبة المسرح، ويعرفه أحدهم بأنه: " فن تنسيق الفضاء المسرحي و التحكم في شكله، بهدف تحقيق العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه فيه الأحداث " [3] ولا يتحقق هذا العرض المسرحي إلا في ضوء تنسيق الأضواء والألوان، الفرغات، لأماكن وفق ما يخدم صياغة الدلالات التي يعمل المخرج والمؤلف من قبل على إبرازها، وبذلك تختلف سينوغرافيا العرض باختلاف الموضوع المعالج، والمدرسة أو التيار الإخراجي الذي ينتمي إليه كل من الكاتب والمخرج.

إن هدف السينوغرافيا هو تجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء إلى دلالات خفية تكون بمثابة إيحاءات تحمل أبعاد ، ثقافية، دينية، اجتماعية واقتصادية. هذه الدلالات تتمظهر في تقنيات الديكور، الإضاءة، الأزياء والإكسسوارات، تعد السينوغرافيا بذلك " الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء". [4]

ومن المعلوم أن المخرج لا يمكن بمفرده أن يترجم النص الدرامي إلى عرض مسرحي إلا إذا تكاثفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين كتقني الإضاءة، وتقني الموسيقى، وصانع الماكياج وكذا السينوغرافي أساسا الذي يعد عاملا مهما في تشكيل المعادلة المسرحية، ولهذا تعد مهام السينوغرافي من أهم المهام، التي يتحكم من خلالها في العرض المسرحي. ويستند إليه الإخراج المسرحي المعاصر بشكل إلزامي. وتستعين السينوغرافيا بعديد من الفنون الأخرى التي نذكر منها، فن الزخرفة، الديكور، هندسة المعمار لتصبح فن إبداع الصور والرؤى، من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والآليات الرقمية.

ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو " بصري ومشهدي من جسد وديكور والإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وإضاءة". [5]

وعليه تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج وفن الخياطة والنجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل ويعني هذا أن السينوغرافيا " فن شامل ومركب يقوم بدور هام في ثراة الخشبة وإغناء العرض

---

[3] – مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا، مجلة اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون. منشورات وزارة الثقافة. القاهرة 1993، ص8.

[4] – المرجع نفسه، ص 08.

[5] – أكرم يوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سميائية، م س، ص 80.

المسرحي والسعي من أجل تحقيق الفرجة وإبهار المتفرج" [6] يمكن قول أن السينوغرافيا فن شامل في عناصره يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق تجسيد وإعادة الإبداع. ومن ثم فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد " على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف وحتى الممثلين أحيانا لخلق فضاء خاص بالعرض ينقله من المجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية" [7] وعليه فإن السينوغرافيا تحمل فن التنسيق التشكيلي وتتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي.

إن مفهوم السينوغرافيا عند اليونان تعني الزخرفة,أي تجميل واجهة المسرح skene بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب مبنى يحيط ساحة التمثيل في المسرح الإغريقي,و كانت هذه الزخارف التى ظهرت في منتصف القرن 5 ق م تراجديات سوفوكليس تمثل مناظر طبيعية أو معمارية لتوضيح موقع الحدث.

يرتكز المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا احتفالية دينية ميثيولوجية تبنى على البساطة والتنظيم والترتيب والميل إلى التشكيل التراجيدي,كما يبدو واضحا من خلال مسرحيات **سوفوكليس,يوربيدس,اسخيلوس**, أو على التشكيل الكوميدي عند **اريهتو فانيس** في مسرحية الضفادع.

وقد اعتمد هذا المفهوم على الكواليس الدوارة و بناء مسارح في أماكن مرتفعة. وقد كانت الإضاءة طبيعية كما استعانت موسيقا بالجوقة وسرديا بالراوي أو الكورس chœur و بذلك"يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر و تغييرها على المسرح,كما ان هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح". [8]

لقد اعتبر الإغريقيون أن بناية المسرح المناظر المسرحية أو الديكور الآلية في المسرح الإغريقي,ثم الملابس و القناع باعتبارهم أهم العناصر التي استعملت آنذاك, و كلها عناصر تلم مختلف جوانب السينوغرافيا هناك أربعة أجزاء رئيسية يتكون منها المسرح الإغريقي: [9]

---

[6] – محمد الحافظ: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي ط1، 1996، ص 52.

[7] – شاكر عبد الحميد:عصر الصورة ، مجلة عالم المعرفة الكويت ص 311، ص 312.

[8] voir http : www.marraheon.com/htm: موقع الانترنيت عباس معنتر

### أ – الاوركسترا ORCHESTRA:

أصل الكلمة يونانية Arkeone بمعنى ارقص وهي عبارة عن مكان مستوي ومستدير خصص لرقصات الجوقة. حيث كانت تؤدي الرقصات على الاوركسترا و قد كان الدخول اليها عن طريق ممر جانبين عرف ب اسم باردوس pardos أما في مركز الوركاسترا فقد وجد مذبح الاله ديونيدسوس ثوميلي thymele.[10]

### ب – الثياترون THEATRONE:

مصدر الكلمة اليونانية Teome و تعني مشاهدة,و هذا المكان خصص للمشاهدين,و قد جاءت هذه التسمية من كلمة تياترون و هي تعني الرؤية و المشاهدة.

كان هذا التياترون يستند عادة الى سفح تل,اما عن شكله فقد كان في بادئ الامر في شكل حلقة مستديرة تحيط بالاوركسترا,و لكن مع ظهور الممثل في الجوقة,اصبح المشاهدون مضطرين لمغادرة جزء من تلك الحلقة لكي يتمكنوا من رؤية الممثل. [11]

### ج – الاسكينى:

عبارة عن بناء معد للمنظر في اول الامر كان يتمثل في خيمة من القماش المشدود على هيكل خشبي حيث كان الممثل يغير فيها ملابسه. توجد هذه الخيمة أمام الاوركسترا في المكان الذي هجره المشاهدون,و بالتالي توجد هذه الخيمة كانت ترى من طرف

---

[9] vito pandolfi :histoire de théâtre traduit par .coulon marie claud.et marc longc neva , presse de gerard ,franc ,P46

[10] vito pandolfi :histoire de theatre traduit par.COULON .ET MARC LONGC NEVA,presse de gerard ,franc,p46

[11] سكر إبراهيم:ايسخيلوس, مطبعة الهيئة المصرية العامة، مصر 1972، ص28.

الجمهور, لذلك أخفيت واجهتها الخارجية بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو مجموعة من الأبواب,و هذا ما جعلها تبدو للمشاهدين و كأنها بناء سكني,و من هنا كانت انطلاقة الديكور المسرحى.[12]

**د –البروسكينيون:**

هناك جزء رابع في المسرح الإغريقي غير أن أهميته لم تظهر إلا في العصر (الهيلني) هذا الجزء يعرف باسم: البروسكينيون أو اللوجيون خصص هذا المكان لكي يؤدي الممثلون أدوارهم فوقه.[13]

وقد كان في الأول عبارة عن بناء بسيط من الخشب يتراوح ارتفاعه ما بين متر واحد و ثلاثة أمتار ونصف, أما فيما بعد بني بالحجر,و قد كان يتكون من أعمدة و أنصاف أعمدة تعتمد على حوامل, بين هذه الأعمدة كانت توضع إطارات خشبية مثلثة الشكل تعرف باسم **بيناكيس** وفي وسط كل عمود يوجد باب.

**المناظر المسرحية:**

كان المنظر المسرحي يتكون من حجم له شكل مصنوع من الخشب يقام بالقرب من الاسكيني العصر الهيلينستس أو الهليني:و هو الفترة الممتدة بين غزو **الاسكندر** و الغزو الروماني.

إن أول من استعمل المناظر المسرحية المصنوعة من القماش هو"**سوفوكليس**" ذلك المؤلف المسرحي الذي ظهر في نفس ظهور "**اسخيلوس**" و كان ذلك في حوالي عام 465ق,م فقد كان الستار الملون يمثل منظر المسرحية,يرسم على واجهة الاسكيني, هذا الأخير كان يحتوي على ثلاث فتحات تستخدم كأبواب يدخل منها الممثل إلى الخشبة للتمثيل.

لقد كان اليونان يستعملون الألوان كما هي دون لمسات فنية,خاصة و أنهم كانوا لم يعرفوا بعد فن المنظور.و منه فان المناظر المسرحية كانت آنذاك عبارة عن إشارات للطبيعة,فاستعملوا اللون الأزرق للإشارة إلى البحر,و الأصفر الداكن للدلالة على الأرض, و البني للدلالة على جذع الشجرة, و اللون الاخضر لفروع الشجرة.

---

[12] سكر ابراهيم . ايسخلوس, مرجع سابق,ص _29 .

[13] نفس المرجع,29.

كان هناك تعدد في انواع المناظر المسرحية على حسب الجنسين الاساسين للفن الدرامي و المقصود من ذلك هما:التراجيديا و الكوميديا. هذه الاخيرة التى نجمت عنها المسرحية الساتيرية.و منه فان هناك ثلاث انواع من المناظر المسرحية.

**– مناظر التراجيديا:**

كان عدد المناظر محدودا في التراجيديا الاغريقية نظرا لان حوادثها كانت تجري في مكان واحد,اهم هذه المناظر هي:

**المعبد:**

كان يرسم على ستار في وسطه باب كبير يمثل باب المعبد, و قد غطيت واجهته بالزخرفة و التمثيل,و كان من ثلاث أقسام, القسم الأول:

أ – **المعبد:** وفيه يتوسط الستار رسم لباب هو باب المعبد وتغطى واجهته بالزخرفة والتماثيل، وعلى جانبيه من اليمين صور تمثل بيوت الكهنة وعلى اليسار غابة أوطريق.

ب – **القصر:** يشابه ستار باب المعبد مع مراعاة تغير جانبي الستار بأن يكون أحد الجانبين لمخدع الملكة مثلاً والآخر لمخدع الضيوف.

ج – **الفسطاط (الخيمة):** ويتألف من قماش يصور واجهة الخيمة وعليه الزخارف التي كان شائعاً تصويرها على واجهة الخيام.

د – **منظر عام:** وهو يتنوع بين غابة أو بحر أو منظر طبيعي آخر.

**–مناظر المسرحية الساتيرية:**

أ – **المناظر البحرية:** كمرفأ بحري أو شاطئ بحر أو ضفاف نهر.

ب –**المناظر البرية:** تصور الأحراش والغابات وسفوح الجبال والمغاور والكهوف.

**مناظر الكوميديا:**

تصور منازل قامت إلى جانب بعضها وكأنها في ميدان عام أوفي طريق عام وكانت البيوت أحياناً ترسم من طابقين وله سطح وأحياناً كان الممثل يتكلم من نافذة من أعلى البيت كان يصعد إليها بدرجات خلف الستار، ولم تكن الرسوم تحوي حجماً وإنما صور مسطحة وكانت تميل إلى الواقعية في الكوميديا، وأحياناً ولمقتضيات المسرحية كان يوضع ستاران لمنظرين (عالمين) كستار يمثل معالم الأرض وآخر بجانبه يمثل معالم الآخرة أو السماء وهذا مايسمى بـ "المنظر المركّب Simultaneous setting".[14]

**الآلية في المسرح الاغريقي:**

اقتصرت الآلية المستعملة على4 آليات:

**أ – الديستيجيا:**

تتألف هذه لالة من شرفة او طابق علوي يمكن تركيبه,و الكلمة معناها تعني"الطابق العلوي"كانت تستعمل هذه الآلة لإظهار الممثل في مكان أعلى من مستوى البروسكينيون.

**ب –الثيولوجيون:**

عبارة عن منصة في الجزء العلوي من المكان المخصص للمنظر المقصود بها هو كلام "الالهة" و هي تعمل على اظهار الالهة دون رؤيتهم و هم نازلون من الهواء.

**ج –الماكينة:**

[14] حمادة ابراهيم,معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية,دار المعارف القاهرة,1985,ص14.

عبارة عن رافعة تربط بحبال تكون بلون الديكور,تستعمل لرفع الممثلين و الهبوط بهم, و هي تعرف أيضا باسم"الالة الالهية" ذلك لأن الشخصيات التى تخفيها أو تظهر هذه الالة هي شخصيات خارقة للطبيعة,كاله او بطل فتنزله من السماء الى الارض او ترفعه من الارض الى السماء, أو يظل معلقا في الهواء خسبما تقتضيه أحداث المسرحية."[15]

**د –الأكوكليما:**

عبارة عن مسطح مستطيل الشكل به عجلات, تدفع به داخل الخشبة عند الحاجة لذلك ثم يعاد جذبه, تستعمل هذه الآلة لإظهار حوادث الجمهور تحدث خارج مكان التمثيل.

كما استعمل المسرح الإغريقي الكثير من الحيل من بينها:

- **سلالم خارون:** التى تصعد بواسطتها الأشباح.[16]
- **البرونتيون:** وهي ماكينة الرعد, وتتكون من لوح مسطح من المعدن حجارة تلقى على هذا اللوح.

**الكيرونسكوبيون:** وهي ماكينة البرق وكانت عبارة عن مسطح أسود مرسوم عليه وميض لامع يقذف به عبر البروسكينيون.

**بناية المسرح الروماني:**

هناك تشابهات عديدة بين المسرح الروماني و المسرح الاغريقي من حيث البناية لذلك يمكن القول أن الرومان قلدوا الإغريق, باستثناء بعض الإضافات التى أظافوها الرومان لمسرحهم وذلك لانشغالهم بالغزوات و الحروب.و رغم هذه التشابهات يمكن تمييز الاختلافات بين هاتين البنايتين, أهم هذه الاختلافات تتميز فيما يلى:

---

[15] حمادة ابراهيم:معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية, المرجع السابق،ص34

[16] www.masraheom.com/htmموقع الانترنت,عبد الرحمان بن زيدان

➥ كانت الأوركسترا في المسرح الإغريقي عبارة عن شكل مستدير في حين عند الرومان أصبحت نصف دائرة.

**أ -البروسكينون:**

عند الإغريق مرتفعة و ضيقة, أما عند الرومان فكانت واسعة و منخفضة, و كانت تدعى بالبراسينيوم

كانت واجهة البروسكينون عند الإغريق مزينة بأعمدة من الخشب, أما عند الرومان كان البراسنيوم من جدار صغير, مزخرف كله ببيوت مزينة كانت المناظر الخلفية عند الإغريق عبارة عن ستارة أو أقمشة ملونة مرسومة في حين عند الرومان كان المنظر الخلفي عبارة عن حائط مزخرف يشكل وحدة معمارية.

استبدلت المداخل الجانبية المكشوفة والتي كانت تسمى بباردوس بمداخل مغطات تدعى ب:فوميتوريون وهي عبارة عن قباب تحت المدرجات يمكن من خلالها الوصول الى الإسكينة. [17]

كان التياترون عند الإغريق يستند على هضبة أو سفح تل, و بالتالى لم يكن له واجهة,أما في المسرح الروماني فإن المدرجات و التي كانت تعرف بإسم,كانت له واجهة مزينة و مزخرفة بها شرفات, و رواقات و يعود وجود هذه الواجهة إلى أن المسرح الروماني كان يبنى على أرضية مسطحة.

إن المسرح الروماني هو مسرح الطبقات,فمقاعده خصصت للطبقة ذات مكانة مرموقة, وراءها نجد المقاعد العادية المخصصة للطبقة الشعبية.[18]

كما أن عدد أمكنة المسرح الروماني كانت أقل من عدد امكنة المسرح الاغريقي وذلك بسبب انخفاض المستوى الفني و الاجتماعي في مسرح روما. غير ان المشهد الروماني كان محضوضا لانه في حلال العروض الرومانية كانت اماكن المشاهدين تغطي

[17] سكر ابراهيم:إيسخيلوس, المرجع السابق,ص24.

[18] COUTY DANIEL ET REY ALIN ET D'autres :le theatre bordas paris ,1980 p 13 .

من لاعلى بواسطة غطاء شفاف يدعى فيلاريوم هذا الاخير كان يحمي المشاهدين من حرارة الشمس و الامطار .إضافة الى تعطير الجو سواء بإستعمال الورود او رش الجمهور بالمياه المعطرة.[19]

**توزيع الفضاء عند الرومان:**

كانت الخلفية أو المنظر الخلفي للخشبة عبارة عن حائط مزين بالزخارف في وسط هذا الجدار يوجد باب القصر, كما يوجد على الجانبين بابان آخران الباب الموجود على الجهة اليمنى استعمل لدخول الممثلين,أما الباب الذي هو على الجهة اليسرى فقد خصص لخروج الممثل.

ركز الرومان في استعمالهم على المناظر المصورة أو المرسومة,نوعين: المنظر الأول:هو منظر مرسوم فوق قماش أو ستار يعلق في الخلفية و يدعى:منظر فرسيليس أما المنظر الثاني فيتركب من واجهتين,في كل واحد منها منظر معين,هاتان ملتصقتان و تدور حول محور,يعرف هذا المنظر بإسم منظر دوكتيليس, يشبه هذا المنظر المنشور الثلاثي الذي إستعمله الإغريقيون.[20]

**فضاءات العصور الوسطى:**

إنتشرت ثلاث أنواع من المسارح في العصور الوسطى:

**النوع الأول:**

عبارة عن مسرح المسطبة المؤقت استخدم من طرف فرق تمثيلية جوالة، فبالنسبة للنوع الأول تمثل في منصة مرفوعة عن مستوى الأرض بها خلفية استعملها الممثلون لكي يستريحوا أو يختفيان ورائها,كانت توضع هذه المنصة في احد اطراف الساحة العمومية لكي يتمكن نزلاء الفنادق من مشاهدة العرض من خلال النوافذ و الشرفات التى تطل على الفناء.

**النوع الثانى:**

---

[19] م –فرانك هوانيتج:مدخل الى الفنون المسرحية,ترجمة كامل يوسف و رمزي مصطفى و آخرون دار المعرفة القاهرة 1970ص 293.

[20] vito pandolfi :histoire de theatre traduit par.coulons marie claude.et marc longc neva.presse de gerard franc.P197.

فهو عبارة عن مسارح متصلة مستخدمة لتقديم مسرحيات المعجزات، استعملت المسارح المتصلة من طرف الكنيسة و هي عبارة عن مجموعة غرف مبنية حيث كل غرفة تمثل منظرا معينا. [21]

**النوع الثالث:**

إستخدم لتقديم مسرحيات الأسرار الإنجيلزية و الألمانية و هو عبارة عن مسارح العرباتأما مسارح العربات المستعملة في إنجلترا و ألمانيا فإنها تعد إعدادا كاملا قبل العرض ثم توضع على عجلات و تدفع في شوارع المدن,كانت هذه المسارح تتكون من طابقين الأسفل استعمل كغرفة تغيير الملابس للمثلين أما الطابق الأعلى فقد خصص للتمثيل. [22]

**المناظر المسرحية:**

عندما كان العرض يقدم داخل الكنيسة كان المنظر المسرحي يمثل في جانب أو جدار من الكنيسة,أما عندما أصبحت العروض تقدم خارجها إستعملت الأكشاء المنظرية, و هي عبارة عن"مناظر رمزية بسيطة التكوين تصنع من الخشب و القماش,تمثل مناظر متعددة و في وقت واحد و تقدم أمامها أحداث المسرحيات الدينية". [23]

كانت هذه المناظر متسلسلة تبتدئ بأول منظر, و هو يمثل الفردوس أو الجنة بينما آخر منظر يتمثل في فم جهنم تخرج منها شعلات نارية ثم تختفي,كما تظهر منه شياطين و تختفي أيضا. [24]

**عصر النهضة و التنظيم الفضائي:**

تميزت بالباروكية والإعتماد على المنظور وإستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم, وظهرت هذه السينوغرافيا التي إقترنت بعلم المنظور(البعد الثالث أو هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في ايطاليا وباقي الدول الأوربية الأخرى. [25]

---

[21] م فرانك هوانتيج مدخل الى الفنون المسرحية,المرجع السابق، ص296.

[22] vito pandolfi :IBID p198.

[23] ينظر حمادة إبراهيم,معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية,المرجع السابق,ص54

[24] couty daniel et rey alin les autres

كما أن السينوغرافيا عند الإيطاليين وسيلة من ثلاث وسائل الرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور على المبنى قبل البدء في البناء:التخطيط الأفقي و التخطيط الرأسي و السينوغرافيا تصور لوجه المبنى,و الواجهات المتحركة التى تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية.

لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا و المنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو إستخدام مسرحي غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة و الزخارف المختلفة.

أنجزت بطريقة المنظور ويرجع إلى الإيطالي بروزي الذي إستعمله كديكور لمسرحية عام 1515م,بين هذا المصمم أهمية المنظور,إذ أنه يمكن جمع الشوارع القصور و المعابد في فضاء أو مساحة أصغر مما كانت عليه في العصور الوسطى,كما أنه بالرغم من المناظر مصورة إلا أنها تظهر كأنها حقيقة(الخداع البصري) و لقد ساهم انتشار الأوبرات كثيرا في تطور تلك المناظر.[26]

كان المسرح الأولمبي مجهزا بمصابيح زيتية و عاكسات و ضعت بين سقف الخشبة و سقف القاعة,إن أول عرض مسرحي قدم في هذا المسرح هو مسرحية "أوديب ملكا" حيث شارك فيه 108 ممثل.

لم يكتفي الإيطاليون بالمسرح الأولمبي فقط بل أنجزوا مسرحا آخر و كان ذلك عام 1618,هذا المسرح هو مسرح فارنزي صممه المهندس المعماري أليوتي و هو أول مسرح فيه براسنيوم مخصص لإستعمال المناظر المسرحية المؤقتة و المصورة بالمنظور.

2-المنظور له أثر في تحريك خيال المتفرج و إكتسبت مصطلح السينوغرافيا مغزىً مسرحيا يشير تحديدا إلى فن المنظور معماريا كان,أو طبيعيا ة أعيد إستخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين16و17,و في القرن19,أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور و زخرفة, فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح و تشير إلى مجموع العناصر المادية التى تحمي الزخارف المرسومة,أما كلمة الزخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث و مجموع الأدوار التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات

---

[25] couty daniel et pey alains d'autres op.cit.P196.

[26] couty daniel et pay alains d'autres opcit p197

وأثاث و إكسسوار يلعب كل من الديكور و الزخرفة الدور عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر, و مع بداية الحوار يصبح للأداء الأهمية الأولى بينما الديكور يتراجع ليصبح مجرد خلفية للنص.

هناك مسارح أخرى لا تختلف كثيراً عن مثيلاتها في إنجلترا و هي مسارح الكوراليس الإسبانية حيث كانت العروض تقدم في الساحات العمومية أو في فناءات محددة بمجموعة من المنازل, وهي تمثل الواجهات الجانبية و الخلفية لمكان العرض, قدمت مسارح الكوراليس أعمال أعضم المؤلفين المسرحيين آنذاك على رأسهم"لوب دي فيجا و كالدرون دي لباركا".

في نهاية القرن 16 عشر ظهرت كوميديا ديلارتي كانت تقدم فوق مسارح صغيرة و هي مرتفعة بحوالي 2م عن مستوى الأرض, فهي القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية, و كانت المرتجلات تتغير من ليلة إلى أخرى.

أظف إلى ذلك أن السينوغرافيا كانت تتم بالطابع الكوميدي الشعبي.[27] حيث ظهرت في هذه الفترة عدة مسارح مربعة و مستطيلة و مستديرة و من أهم مميزات هذا العصر أنه أدخلت عدة تعديلات على المسرح فتم بفضل نبتالنتي,سيجيتس.[28]

**عصر التوبر القرن 18:**

معظم المسارح التي بنيت في هذه الفترة وفقا لمبادئ المسرح الإيطالي,مثلا مسرح سكالا الذي بني عام 1778 في مدينة ميلانو بإيطاليا لكن بالرغم من ضخامته و روعته إلا أن نصف عدد الأماكن المخصصة للمشاهدين فيه لا تسمح برؤية جيدة.

أما بالنسبة للمسرحيات البورجوازية التي عرفت في هذا القرن فموضوعاتُها كانت تتطلب مناظر داخلية لحجرات حيث كانت جوانب الحجرة الثلاث ترسم على مجموعات من الشاسيهات.

---

[27] bablet Denis et jacquot jean et d'autre : le lieu théâtral dans la société moderne ; édition de c .N.R.S paris 1969 P 18

[28] même p 19

**القرن التاسع عشر:**

لقد طرأ في هذا القرن تغييرات و تحويلات على طراز المسرح الإيطالي و يلتمس ذلك في مسرح بيروت و الذي أنشئ عام 1876م وفقا لأفكار ريتشارد فغنر أما التصميم المعماري فكان من طرف بروكوالد أهم ما ميز ذلك المسرح تمثل فيما يلي:

- المخطط التقليدي الذي كان في شكل حدوة حصان.
- عوضت الشرفات بمدرجات في آخرها توجد مقصورات و يعود هذا إلى أفكار فاغنر التى إنبثقت من المسرح الإغريقي التى كانت سائدة آنذاك.
- وضعت المدرجات أو الأماكن المخصصة للمشاهدين بشكل يسمح لكل مشاهد مهما كان موضع الرؤية بشكل جيد.
- وضعية المقاعد تعمل على جعل المشاهد يركز إنتباهه فيما يحدث فوق الخشبة خاصة بإستعمال قواعد المنظور في تصوير المناظر المسرحية.

تمثلت هذه البناية المسرحية في إعادة إكتشاف الميزة التى تتميز بها هذه المدرجات, و هي موضوعة بهذا الشكل المماثل لما كانت عليه في العهد الإغريقي فهذه الميزة التى سمحت بتوفير أحسن الظروف للمشاهد لكي يرى العرض على أحسن حال,و بالتالي خلقت نوع من المساواة بين الاعضاء المتفرجين.[29]

**هناك بعض المسارح شيدت ما بين فترة 1924 و 1963 من بينها:**

مسرح الهواء الطلق في ساحة السيادة بفلورانس عبارة عن ساحة عمومية مناسبة لإجراء عرض مسرحي كان الإخراج من طرف جاك كوبو والسينوغرافيا من إنجاز برزاك.

المسرح الدائري شيد **بباريس** سنة 1954 على 305 مقعد, قطر الشبكة الدائرية الشكل يصل إلى 5,30م، مسرح **سترتفورد** شيد بكندا سنة 1957, الخشبة عبارة عن وحدة معمارية,يحتوي هذا المسرح على 2258 مقعدا للمشاهدين.

[29] bablet Denis et jacquot jean et d'autre : le lieu théâtral dans la société moderne ; édition de c .N.R.S paris 1969 P 19

_المسرح الوطني شيد سنة 1957 من طرف المهندس المعماري جيرارد فيبر يتكون هذا المسرح من قاعدتين إحداهما كبيرة تحتوي على1200 مقعدا أما الصغرى تحتوي على 600 حتى 870 مقعدا.

المسرح الأريني بواشنطن أنشئ عام 1961 يحتوي هذا المسرح على 754 مقعدا, و به سقف تقني مجهز بأجهزة خاصة بالإضاءة وتغيير المناظر, و في نفس السنة ظهر المسرح المتحرك في فرنسا من طرف **جاك بولبير** المسرح المتعدد والمركب شيد سنة 1963 من طرف جون ماري سيرو في هذا المسرح تدور أحداث مجموعة من العروض في أربع جوانب مختلفة, هذه الجوانب تحيط بالجمهور على هذا الأخير أن يختار العرض الذي يريد مشاهدته.

**سينوغرافيو القرن 20**:

لقد حقق مجموعة من السينوغرافين أعمالا مسرحية رائعة بفضل اهتمامهم الكبير بتحسين الغرض المسرحي و تزيين السينوغرافيا و من بينهم:

مايير خولد الّذي إهتم بالاسينوغرافيا البيوميكانكية,و كروتفسكي السينوغرافيا الشاملة و خاصة التي تجمع بين الحركة و الكلمة و الحوار و الجسد,كما نجد أيضا أدولف أبيا 1962_1928 الذي ركز على سينوغرافيا الإضاءة التموجية و إعترض على الفضاءات المسطحة المتعادلة الناتجة عن إستخدام الإضاءة الأرضية و تعويضها بالإضاءة المتموجة.

ونذكر أيضا إدوارد كوردون كريك الذي قدم لأول مرة في القرن 20 سينوغرافيا شاملة و موحية و دالة,تتجاوز ماهو زخرفي إلى ما هو فني و جمالي و تركيبي.

كما إهتم جاك كوبو 1879,1949 بالفضاء السينوغرافي من خلال العودة إلى المسرح المكشوف يقترن بالممثل و حركيته و يستبعد الألية و التقنيات الميكانكية و هناك أيضا الروسي ألكسندرتايروف الذي إقترن بالسينوغرافيا الجريدية إذ جعل ممثليه يستخدمون مكياجا غريبا لا يشبهون به أحدًا و بهذا يصبحون أشخاصا منفردين في عيون المتفرجين في أزيائهم الغريبة الفانطاستيكية.

إضافة إلى هذا السينوغرافي المعاصر روبرت ويلسون الذي إهتم بسينوغرافيا الصورة و الرؤى المرئية,أما أرتو فقد ركز على السينوغرافيا الشرقية ذات الطابع الإحتفالي الطقوسي و الديني و السحري.

كما يعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها ويبين الفضاء المؤثث ومكوناته ودلالته اللغوية و الرؤيوية في علاقتها التفاعلية و التواصلية مع الجمهور,و قد تكون السينوغرافيا إما جامدة ساكنة لا حركة فيها و بدون حرارة,أي سينوغرافيا مليئة بالحوادث الدرامية المباشرة و المنودرامية التى تقتل شاعرية العرض بسبب الروتين و التكرار,و إما أن تكون سينوغرافيا متحركة ديناميكية آليا أو كوليغرافيا يراد منها خلق فرجة فنية بصرية و سمعية و حركية دالة و ممتعة.

يعتبر العرض المادة الفنية الجمالية االمرئية المتكاملة التى تقدم بأساليب متنوعة وفق منظومة الحراك الفكري والمذهبي الفني للمخرج بإعتباره المشيد على رمة هذة المنظومة,و بعد إستقراء للجهد الفني للمخرج على مستوى المنجز المرئي التفسيري للنص,يأتي دور الجهد العلمي للسينوغرافي في تفسير النص المسرحي, عبر إستشارة المتخيل العلمي المرئي في بلورة تكييف النمطية السردية للحوار بأفعال موازية مرئية صورية تفسيرية.

**السينوغرافيا و عمل المخرج:**

ومن المعروف لدي الدارسين و نقاد المسرح أن المخرج كانت بداية وجوده قبل السينوغرافي فالمخرج ظهر في أواخر القرن التاسع عشر و في الكثير من الأحيان قد تتداخل مهمة المخرج مع السينوغرافي فيتحول السينوغرافي إلى مخرج و العكس و لهذا قد أصبحت كلمة السينوغرافيا مرادفة لكلمة الإخراج ما دامت تقومان بتحويل النص الدرامي من طابعه القرائي إلى طابع العرض و التحقيق المشهدي و البصري فهذا يعطي تعريفا للإخراج يشبه دلالة السينوغرافيا:"مجموع وسائل التشخيص المسرحي التزيين الإضاءة الموسيقى و أداء الممثلين,و يعني بالمفهوم الضيق للكلمة الحركة التي ترتكز في زمن ما و في فضاء تمثيلي ما على تنسيق مختلف عناصر التشخيص المسرحي لعمل درامي.[30]

فالسينوغرافي هو ذلك الشخص الذي يتقن علم وفن السينوغرافيا ويهتم بدرامية الصورة المسرحية لتحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية حيوية تثير إعجاب الجمهور، حيث يستطيع التلاعب بانتباه من خلال التقنيات الحديثة وذلك لمزج الصوت والصورة والحركة فيقدما دورا مهما في تحبيك العرض الدرامي وتأزيم العمل المسرحي فيعتبر مخرجا مساعدا أو مخرجا ثانيا، ولهذا فالسينوغرافيا مفهوم

[30] أحمد زكي، عبقرية الاخراج المسرحي ومدارس ومناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة 1989، ص 196.

عام والديكور مفهوم جزئي يجمع بين المكونات البصرية والسيميائية التي تعرض على خشبة المسرح ويعكس نوع الرؤية الإخراجية.[31]

**المبحث الثاني: آليات السينوغرافيا و التحقيق السينوغرافيا**

يحتاج المسرح المخرج و المصمم الفني السينوغرافي ذو الخيال الواسع الذي يكشف له الطريق و ينفذ ما يحوي في رأسه من أفكار يبني و ينظم مسرحا مثيرا جذابا من المواد التي بين يديه مهما تكن هذه المواد و هذا يتم بوجود عوامل أساسية بالدرجة الثانية بعد الممثل هو السينوغرافي,إن المكونات الفنية للعرض المسرحي من العناصر السينوغرافية و الحركية و الأدائية للممثل,التي تسهم في بناء العرض تتحدد جميعها لتصب في هدف واحد و هو إنتاج لغة الصورة,فدينامية الصورة في تواصل مستمر و هي تشكل سلسلة من الصور التي تشير إلي أفكار و معان,و تقرأ بالمستوى الفكري و النفسي فإن محاولة القرأة هذه هي الوقوف على مكونات الصورة و مسح عن معالمها ما هو غامض.

فالمتفرج يبحث عن المعني من خلال الصورة و من خلال التشكيل الحركي فالقدرة على بناء تركيب الصور و القطع و على فهم كيفية إرتباط الألوان هي الإسهام الحاص الذي يمكن للسينوغرافي أن يقدمه للعمل المسرحي,يتطور المسرح وفقا للتطور الذي يحصل في الحياة,فظهور السينوغرافيا في المسرح المعاصر هو أمر طبيعي و هذا من خلال تطور المسرح و تقدمه و من خلال إستخداماتها مع حركة جسد الممثل, فحركة الديكور ضرورية إلى حركة الممثل و من هذا يتضح أن المسرح عبارة عن لوحات متناغمة تحقق اللغة البصرية لسياق العرض, فمن خلال السينوغرافيا و جسد الممثل يتكون الهدف و المعنى.

[31] هل تعلم ما السينوغرافيا .www.bostah.com/n/958

**وظائف السينوغرافيا:**

- إعطاء صورة جمالية للعرض المسرحي.
- تأثيث الخشبة و تأطيرها.
- تعطي صورة عامة عن المسرحية.
- تنظيم الركح و الفضاء المسرحي.
- تخلق الجو النفسي.
- رسم التصورات الدرامية من أجل إضفاء معني عن الفضاء.
- تشكيل معاني النص بصريا و دلاليا و سيميائيا.
- خلق فضاء مناسب للنص ليتحول إلى عرض درامي.
- تبليغ الرسائل الغامضة و تبسيطها عبر مجموعة من المؤشرات اللفظية و اللأيقونية و الحركية.
- تنسيق الفضاء المسرحي و تنظيمه و التحكم فيه.

إن وظيفة السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي و إخفاء الحدود بين الركح و الجمهور,ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية و بصرية بين الدراما و المتلقي,و العمل على توسيع الصورة و المكان المسرحي التقليدي بالإتجاه نحو التراكيب و الاشكال و الأحجام المستقلة المتحركة التى تسهم في التعبير الدرامي,فالتنوع اللامحدود و اللانهائي للعمل السينوغرافي إنطلاقا من الفراغ هو تنويع صور الفراغ و توسيع مجالات الحركة فيه لأن كل شئ يمكن هندسته و بناؤه.[32]

**مميزات السينوغرافيا:**

تستوجب السينوغرافيا الناجحة شروطا عدة و مميزات لابد أن تتوفر في عمل السينوغرافي و يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- تكون السينوغرافيا المعروضة وظيفية و هادفة تخدم العرض المسرحي و المتلقي على حد سواء.

[32] www.diwan al arab.com/spip_php/article 13603 الديكور و السينوغرافيا المسرحية.

- تكون مشوقة و محفزة و مؤثرة في الجمهور تترك أثرا إيجابيا على مستوى التلقي.
- أن تنفتح على جميع المدارس الفنية.
- للسينوغرافيا تأثير كبير على مستوى التلقي و الفرجة عن طريق إثارة المستمع المتفرج ذهنيا ووجذانيا و حركيا تطهيرا أو تغريبا.
- تتسم السينوغرافيا بالجودة و الفنية تأسيسا و تجريبيا و تأصيلا.
- كما تتسم كذلك بالإيحائية و الشاعرية و التناصية.
- تكون في خدمة الأزمنة الدرامية و التوتر المسرحي المشحون بالصراع.
- تستعين بالتقنيات الألية ة الرقمية الحديثة.
- تعمل على تحطيم الجدار الرابع كي تنفتح على الجمهور ومتفرجي الصالة تفاعلا و تأثيرا و تجاوبا.
- تنزاح عن مكونات العلبة الإيطالية لتنفتح على جمهور شعبي واسع إن أمكن ذلك, كسينوغرافيا المسرح الإحتفالي.
- أن تحول نظر الجمهور إلى وجهات مشهدية متعددة بدلا من الوجهة المركزية الوسطى التى تحدد المثلث الدرامي الكلاسيكي, و أي توجه نظر المتلقي و إدراكه ضمن الأبعاد الهندسية الثلاث.
- أن تنبع السينوغرافيا المشهدية من رغبات الممثل و قناعاته الجمالية و التصويرية و ألا تفرض عليه.[33]

**التحقيق السينوغرافي:**

يمر عمل السيننوغرافي بمجموعة من المراحل حين يستوي في شكل عرض سينوغرافي يحمل رؤية إخراجية جمالية وفنية متكاملة, وتتمثل هذه المراحل في قراءة النص الدرامي مع الممثلين لمعرفة سياق المسرحية ومكوناتها الدلالية والجمالية والمرجعية أثناء القراءة الإيطالية و يعقب ذلك مرحلة الصياغة التخطيطية وذلك عن طريق تقديم تصور سينوغرافي للعرض في شكل والذي يصبح مادة للحوار بين السينوغرافي والمخرج عبر مناقشته التصور ومعرفة تفاصيله البنيوية والجمالية والمشهدية, وهذا قد يؤدي إلى موافقة تامة أو إضافة بعض التفاصيل والرتوشات,أو تغيير بعض المكونات التى قد لا تخدم التصور الموجود لدى المخرج, وبعد أن يوافق المخرج

[33] www.diwan al arab.com/spip_php/article 13603 الديكور و السينوغرافيا المسرحية.

على إلي نتقل السينوغرافي إلى هندسة الديكور و تأثيث الخشبة عن طريق وضع التى تبين ديكور المسرحية في كل تفصيلاتها الجزئية إعتمادا على سلم هندسي مصغر يختصر على الورقة المنظور المكبر لديكور المسرحية وعليه فيجب أن يراعى هذا النموذج طبيعة المسرح الذي سيعرض فيه العمل ويتأكد من مقاساته جيدا ويختبر خشبته ومساحاتها التواصلية عرضا وعمقا, وطولا لكي يبني ديكور على ضوء ذلك الفضاء الهندسي ومن ثم,تأتي مرحلة التنفيذ والعمل وترجمة ما هو مخطوط على الماكيت على أرض الواقع و نسميها مرحلة بناء الديكور و الترجمة,و يتحول عمل السينوغرافي في هذه المرحلة إلى ورشة عمل من تشكليين و مصممين أزياء و تقنيين الكهرباء وواضعي الماكياج.

كما يرسم السينوغرافي في رسومات التأثيث حسب المشاهد و الفصول فيمكن أن تحافظ على ديكور ثابت طوال المسرحية و يمكن أن تغير حسب كل فصل كما يضع مكوناتها السينوغرافية من خلال التركيز على الديكور الأثاث العلامات البصرية الإكسسوارات الماكياج الأزياء الإضاءة المؤثرات الصوتية و الموسيقية,و بعد الصياغة و التنفيذ, لا بد أن يقدم السينوغرافي في نظرته الشخصية إلى العمل و أن يترك بصمته المميزة فنيا و جماليا و أن يضيف إليه أشياء من تجاربه الذاتية و يعني أن يكون دراماتورجيا مبدعا بعيدا في عمله عن السطحية و المباشرة.

فالسينوغرافيا هي بماثبة فن يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء المسرحي و السينوغرافي الذي ينتج هذا الفن يجمع بين تقنية الديكور, الإضاءة ,الأزياء, فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة تكوينات بصرية مشهدية تنطوي على علامات مكانية و زمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي,أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية. [34]

**عناصر تشكيل السينوغرافيا:**

**أ. المساحة (المكان):**

تداخلت أمور أخرى بالإضافة إلى الأسس الجمالية في إعادة النظر في المساحة المسرحية من خلال ظهور التقنيات الكهربائية واستخدامات البروجكتور ومن خلال سهولة حركته والتحكم فيه مما يسمح تركيز المتفرج في لحظة معينة الى اية شخصية او مساحة

[34] منتديات ستار تايمز أرشيف عالم المسرح وظائف السينوغرافيا المسرحية. 22:19 يوم 2014/04/11.

، فاللجوء الى الاضواء اصبح وسيلة لخلق فضاء درامي لحظوي ،في الفضاء المسرحي تخلق الاضاءة فضاءاً مسرحيا في اعادة تكوين مستمر ويعتبر الحدث اقوى حيث يعمل بحرية اكثر دون ان يكون مقيداً بمحددات معمارية اضافة الى ادخال التقنيات الصوتية الاكثر حداثة وتوضيحها السمعي ،فجرت اطارات الحدث الدرامي على جانب المتفرج او خلفه ، وان مجمل هذه التقنيات لا يمكن ان يستخدم في افضل اشكالها الا في مساحة مسرحية مجردة بالكامل وموحدة في تنظيم سينوغرافي كامل. فالوظيفة الاكثر وضوحا للمسرح في كل اشكاله المتنوعة ، هي انه " يقدم لنا التنبيه في عالم غالبا ما يكون مهدداً لنا باشكال عدة من الملل وبشكل مريع"

**ب. الفراغ (الفضاء):**

الفضاء المسرحي بحد ذاته "هو مفهوم واسع المعالم يستوعبه العقل ويمليه على الأحاسيس فيتجسد، وهو ليس بمكان الحركة الدرامية فحسب بل فكرة في الراس ايضا". فتصميم الكتل، وحساب تأثير الديكور، يخضعان للهندسة المعمارية،وان توافق تصميمات الضوء ومنحه لوناً مخصصاً يخضع هو الأخر للمسالة العقلية وهذا يشمل تصميم فصالات الزي وتنفيذها، ان ما يوحد كل هذا ويضعه في نظام واحد هو قدرة العقل على تصميم فضاء ملائم يتفق مع المتطلبات الجمالية التي يشيد عليها العرض المسرحي بوصفه فناً اذ يتم الانصهار في انشائية فضاء العرض لغرض التلاحم الذي لابد منه بين المرسل والجمهور عندما يوضع في فضاء حسي. فالبعض يعد الفضاء المسرحي ، المبنى والمعمار والاطار الملموس الذي يجري فيه العرض المسرحي ، اما البعض الاخر فيعد ان الفضاء المسرحي لا يقتصر على المكان الذي يقع فيه العرض المسرحي، عليه يكون تصميم الفضاء خيالي متجسداً في المؤلف ومن ثم المخرج والممثل ويكون عيانياً في العرض المقدم وخيالياً في ذهن المتفرج .

ان السينوغرافيا تبدأ في افكار المؤلف التي يبثها في نصه الدرامي التي قد تجد صداها لدى المخرج، الذي يريد للممثل ان يؤدي ضمن سينوغرافيا هي في الاصل متخيلة حتى اثناء التمرين المسرحي، غير انها تصبح واقعاً عيانياً في العرض، ومن هنا يتجه العياني الى الخيالي الذي ينفتح هو الاخر على مستويات تاويلية لاتعد ولا تحصى، اي ان عناصر السينوغرافيا تمتلك مستوى من مستويات تأويلية تضع العرض في معان متعددة ،فالامر هنا يتعلق بفضاء خيالي اساسي تكون له الاسبقية من ناحية ربطه بالفضاء المادي ، فان محاولة تمثيل العلاقة بين الفضائين الواقعي والخيالي قد اوجدت متغيرات ملحوظة في تاريخ هذه العلاقة .

استمرت العناية بالفضاء المسرحي مع تطورات اساليب المخرجين والمصممين باستخدام لغة التقنيات، ومهما تعددت، وتباينت المذاهب الفنية والاتجاهات الاسلوبية فلا سبيل للاستغناء عن دور الفضاء ووظيفيه في الدراما المسرحية . والزمن عنصر هام واساس ذلك لان " قياس الفضاء امر ملازم للزمن ، والزمن ملازم لقياس الفضاء " [35]. فالزمن عنصر يوضح ويعضد مفهوم الفضاء وان " اي محاولة لدراسة الفضاء بمعزل عن زمانيته ، ستكون محاولة مختلفة الجوانب، بل ان هذا الفصل بين الزمان والمكان هي من طبيعة فلسفية تتعلق برؤية ما، لعلاقة الانسان بالكون والمجتمع الذي يعيش فيه".[36]

**ج. العمارة:**

**1. الخط:**

الخطوط تشترك في صفة هي الربط بين الموضوع الذي بجسد من خلال الشكل والفكرة التي يراد التعبير عنها ضمن إحداث المسرحية، وهي تعمل على تجميع العناصر البصرية لدى الأطفال بهدف الخروج بالتصميم المناسب من الناحية الفنية والجمالية وخلق ايقاع يجمع بين الأجزاء الأخرى في وحدة واحدة.

**2. الشكل:**

الشكل عبارة عن " فكرة تظهر للعيان بعمل بصري محكم الإتقان، ويشكل جوهر التكوين باعتماده على الكثافة والتباين والقيمة لتحقيق مستوى إدراكي ،وبذلك يخلق تأثيراً للفكرة التي يحملها ".[37]

إن للإشكال دلالة نفسية، فبوساطة رؤية فكرة المصمم التي وضعها في شكل فني ذي قيمة جمالية ومعرفية تنتقل إلى أعماق المتلقين لتثير لديه انفعالاته العاطفية والنفسية، ويتعزز ادراك الطفل للشكل اذا رافقه تميز بصري وتفرد في الملمس والخط واللون ، كون الاطفال يتميزون بالتقليد الشديد ودقة الملاحظة والقدرة على التركيز وعلى توازن الاشكال ومدى تطابقها مع الواقع الحياتي.

---

[35] كمال عيد، السينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، 1998، ص 01.

[36] مارسيل فريد فون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا، تر: حمادى ابراهيم وآخرون، 1993، ص 07.

[37] مارسيل فريد فون، المرجع السابق، ص 07.

و"تساعد التماثلات في القيمة واللون والمواضع المكانية على خلق علاقات تكوينية ، او شكلية ضمنية، انها تعمل على تشكيل انماط مهيمنة تعمل بدورها على توحيد العديد من الاشكال الاصغر في وحدات او اشكال جديدة اكبر".[38]

### 3. الكتلة:

هي العنصر المهم بعد الفضاء المسرحي بسبب اشغالها مساحة كبيرة منه ، ويرتبط تكوينها الفيزيائي بمحتوى العرض المسرحي جماليا وفلسفيا واجتماعيا، ولا يمكن فصل الكتلة عن الفضاء اذ لايمكن فهم احدهما إلا من خلال فهم الآخر.

الكتلة على المسرح كفيلة بان تجعل القائمين على المسرح من ايجاد الموازنة بين عموم الكتل الموجودة في العرض، ومن ثم دراسة تأثيرات كل منها على الأخرى، وهذا يتطلب وجود الجانب المعرفي والحسي لخلق حالات انسجام بين العلاقات التي توحدها تلك الكتل والأجسام والمكونات الأخرى للعرض المسرحي.

### 4. الضوء واللون:

الضوء واللون صنوان متلازمان، بدون احدهما لا يوجد الأخر، وان علاقة الضوء الطبيعي واللون متلازمة في العين من خلال الظاهرة الأساسية للإحساس البصري الطبيعي الملون. تقوم الإضاءة بوظيفة جمالية إضافة إلى دورها في التعبير عن الجو العام للعرض ، ومهمتها الرئيسية تسيير الرؤيا.

وأخذت الإضاءة تؤدي دورها الفاعل في العرض المسرحي من حيث علاقتها بالكتل المجردة، لكونها تشكل وسيلة رئيسة من بين الوسائل التي تقوم بخلق الفضاء الفعلي من الفضاء المسرحي.

---

[38] ينظر: محمد حامد ابو الخير، مسرح الطفل، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1988، ص 88.

يرى(**ابيا**) أن الإضاءة لغة مسرحية تعوض عن النص المكتوب وتضيف أبعادا وقيما فلسفية وجمالية لتعميق الفعل المسرحي وتجسيده، لذا فهو يربط بين تأثيرات الإضاءة ولونها مع الموسيقى وحركة الممثلين لخلق الموقف المسرحي ، فالإضاءة هي حالة بنيوية كاملة لخلق الفعل الأدائي للعرض المسرحي ، والذي لا تكتمل إلا باكتمال العناصر السينوغرافية .

الضوء الملون يؤدي دورا كبيرا في إضاءة مناطق المسرح التي يقوم عليها الفعل، وتأكيد صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي، ولكل مشهد علاقة لونية مكونة لموضوع محدد، ومعطية له الحياة عن طريق تحريك الضوء من النور والظلال والمساقط، و"أي تغيير يحصل في لون الضوء سوف يغير من قيمة الهيئة التشكيلية بمجموع مقوماتها ".[39]

فالإضاءة تعتمد كليا على الألوان وتفاوت موجاتها ودرجات إشعاعها والقدرة على التلوين بمقادير تتناسب والأغراض الفنية من ضوء، وظل، وظلام، ودرجاتها المتفاوتة في البعد والقرب.

### 5. الصوت:

الإيماءات الصادرة من الصوت تخلق صورة ذهنية في عقل الانسان تتصف بالإيحاء لخلق صورة متخيلة متسلسلة في ذهن المتلقي، وهناك صور تخلق أو تتكون في ذهن المتلقي من جراء الأصوات التي يسمعها، كون الكلمات لا تعبر عن أفكار ومعان محددة.

فالصوت يقوم بمهمة متداخلة في تأثيره لخلق استجابة على خشبة المسرح بين مجموعة الملقين، بمعنى أن الممثل عبر الصوت يخلق إيهاما بصورة معينة لدى المتلقي والممثل الأخر الذي يزامنه لحظة الأداء. ويتطلب التواصل بين الملقي والمتلقي الى عدد من الشروط الواجب توافرها بأن يستطيع كل منهما رؤية وسماع الأخر، وان تتوافق أنظمتها الاشارية والإيحائية بعيدا عما يعوق هذا الاتصال كون الضوضاء يعد احد معوقات التواصل. فالصوت بعناصره كافة موسيقية كانت او مؤثرات او لغة فانه يمكن التخلي عنه لحظة استكمال سينوغرافية من خلال الصمت .

---

[39] الهادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته – فنونه – وسائطه، العدد 03، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 318.

إن توظيف الجهاز الصوتي لإنتاج اللغة وتوصيلها من المهارات البشرية المعقدة التي طورها الانسان، وتتجلى"المهارة اللغوية في ثلاث جوانب الجانب السيكولوجي والتعبيري العاطفي والإدراكي وتستغرق أجادة كل جانب من هذه الجوانب وقتاً طويلاً يتحدد وفق المهارات الجسدية لكل منها ".[40]

إن كل صوت أو حركة على المسرح يتضمن دلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الأصوات والحركات على المسرح.

ذ

[40] ولتر ستيس، فلسفة هيقل- فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام، بيروت، لبنان، 1982، ص 131.

**المبحث الثالث: السينوغرافيا والمدارس الفنية**

## 1. المدرسة الكلاسيكية:

تشكلت الكلاسيكية في القرن السابع عشر والثامن عشر.

تستند الكلاسيكية على الأرسطية من خلال احترام الوحدات الثلاث والدقات أو مراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد وتوظيف نظرية التظهير الأرسطي والفصل بين الجمهور الصالة وممثلي الخشبة داخل العلبة الايطالية واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدا عن كثرة التخيل والترميز والتجريد.

ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي الأرسطي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاء وصيا وتوضيحا شرحا.

وعلى العموم فقد كانت وظيفة السينوغرافيا في العشرية الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تؤدي إلى مكان الحدث وتشير في الوقت ذاته إلى فضاء النص كاملة تجري فيها الأحداث ويقوم فيها الأشخاص الأردياء في الكوميديا ومن محاكاة هذه الأفعال كان الإخراج يحاكي الحجم والفراغ والأماكن مما كان عاملا مهما في ميلاد المفهوم الأول للسينوغرافيا القائم على فن الزخرفة.

وهذا يعني أن السيوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف للممثل والمخرج والملتقي.[41]

## 2. ظهور المدرسة الرومانسية:

التي إنزاحت عن الأرسطية من خلال تكسير الوحدات الثلاث و المزج بين الأنواع الدرامية و مخاطبة العواطف و الذات و الأهواء و الخيال و الإعتناء بالروح المثالية و إحلال الحب و المرأة مع فيكتور هيجو Victor Hugo ,و شكسبيرShekespeare,مارلو Marlo,و ألكسندر دوما Alexander Dumas.[42]

---

[41] فاضل خليل=www .marraheon.com /phpbb2/nieu topic php 2p 2165

### 3. المدرسة الواقعية :

يمكن تعريف الواقعية على أنها إختيار فني من عناصر معاشة مألوفة,فهي لا تتعامل إلا مع الواقع من خلال تفسيرها للحياة بشكل ملموس أو بعبارة أخرى فهي تعيد صياغة المشاهد والوقائع كما تبدو للعين والأذن ومن سمات المسرحية الواقعية أنها بتصوير الشخصية و تفسير سلوكها في ضوء القوى الاجتماعية.

كما أنها أعطت أهمية كبرى للمنظر المسرحي وإعتبرته عاملا أساسا في فهم الشخصية ولهذا نجد المصممين المسرحيين ملتزمين بالنقل الإختياري من واقع البيئة والحياة.[43]

ففي عام 1850 م إستخدم **توماس روبرتسون** في إنجلترا المناظر المتعلقة وكانت عبارة عن مناظر مكونة من أسقف وحوائط جانبية وخلفية مما أدى به إلى إستعمال نوافذ وأبواب حقيقة مع العلم أنه من قبل كانت تستعمل الستائر الملونة.

### 4. المدرسة الطبيعية:

هناك الكثير من النقاد من يرى أن الطبيعة عبارة عن إمتداد متطرف للواقعية و الفن بالنسبة للمذهب الطبيعي يجب أن يكون علميا سواء في المنهج الذي يسير عليه أو عند إختيار الموضوع لذلك نجد الكاتب المسرحي الدرامي الطبيعي عند معالجته لموضوع ما يستعمل أدوات موضوعية و قوانين علمية قصد الوصول إلى الحقيقة.[44]

كما أنها أعطت هذه المدرسة أهمية كبرى للبيئة نظرا لأثرها في تكوين شخصية الإنسان,لذلك رأو رواد هذا المذهب أنه لابد من تصوير البيءة فوق الخشبة بكل تفاصيلها الدقيقة و بالتالي نقل الطبيعة نقلا حرفيا للمشاهد.[45]

### 5. المدرسة الرمزية Symbolisme :

---

[42] فاضل خليل، www.marraheon.com/phpbb2/nieu topic php 2p=2166

[43] حمادة إبراهيم ،م س ،ص 287

[44] ينظر سهيلة، عزوز السينوغرافيا، م س, ص 56.

[45] Couty Daniel&Alain &d'autre .op.cit ,p142.

فهي قائمة على الرمز والإتجاه والتلويح فهي أول وقبل كل شيء رد فعل ضد مدرستي الواقعية والطبيعية ومعظم روادها هم شعراء غنائيين لا مسرحيين, وقد عارض هؤلاء الطبيعيين والواقعيين ذلك لإيمانهم بأن الحقيقة لا تكمن في نقل الأشياء حرفيا وإخضاع الظواهر الإجتماعية للقوانين العلمية والمنطق, بل أن الحقيقة تكمن في أعماق الأشياء و أن التعبير عنها ينبغي أن يكون من خلال الرموز و التلميح و أن هذه الرموز و التعليمات كفيلة بأن تولد المشاركة الوجدانية بين الإنتاج المسرحي أي العرض و المتلقي.

كما نجد أن المسرح الرمزي يعتمد على بعض عناصر العرض كالإضاءة و الموسيقى و الإيماءات و ذلك لجعل المتفرج يشعر و يعيش ذلك الجو النفسي و الوجداني الذي ولده العرض.[46]

### 6. المدرسة التعبيرية Expressionisme:

ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر في ألمانيا,يهدف إلى تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز و أسرار, و عدم الإنخداع بالمظاهر السطحية و تحسيم تجارب العقل و الباطن و كانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة و متنوعة و ديكورات مختلفة على يد **فرانك فديكيند** تعتبر المدرسة التعبيرية, من أهم الحركات التي ظهرت ضد المدرسة الطبيعية و سرعان ما عرفت في بلدان أخرى أوروبية و حتي في الولايات المتحدة الأمريكية أن المؤلف المسرحي التعبيري لا يصور العالم تصويرا موضوعيا بل من خلال إحدى شخصيات النص الذي كتبه عن الحالة الداخلية لشخصية ما,عن إنفعالاتها و عن اضطراباتها,عن القلق و الفوضى.....

و مما يميز المسرحية التعبيرية,كذلك أنها تحتاج إلى مخرج ذي كفاءة و قدرات عالية تؤهله إلى تجسيد دخائل و أعماق النفس و الكشف عن باطنها و من أشهر العروض المسرحية[1] التعبيرية مسرحية "الشبح" لأوجست كونت أستر عرضت سنة 1907.[47]

---

[46] حمادة إبراهيم، م س ،ص، 166

[47] ينظر سهيلة عزوز-السينوغرافيا,م,س,ص58.

### 7. المدرسة السريالية:

ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى التي يتزعمها كيوم أبو لينير لوي أراكون,إرتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي و تعرية الغرائز الجنسية وأسكنة الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الإنفعالية و كل هذه الثورة على العقل و المنطق والإستيلاب البورجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة و آلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية, والروحية والإنسانية, وقامت ثورة السيرياليين على إكتشاف فرويد[48],كارل ماركس, و أبحاث أيناشتاين و فلسفة هيجل و نظرية التطور لدى داروين.

### 8. المدرسة التشيكيلية أو الإيحائية[49]: Formalisme

يمكننا القول أن هذا المذهب جمع ما بين الواقعية و الرمزية في انجاز الديكور المسرحي, فبعدما كان المصمم الواقعي يقوم بنقل المناظر من الواقع حسب اختياره, تطور الأمر إلى المبالغة و إيجاد أشكال ديكورية تكون أجمل و أفخم أو أقبح, من هنا ظهرت الإيحائية أو التشكيلية التي عارضت الواقعية في اتجاهها,و أصبحت تقدم ديكورا يهدف إلى الإيحاء بالزمان و المكان, ولا تنقل الواقع حرفيا وجود ستارة سوداء على الخلفية يمكن أن توحي للمشاهدين بأن هذا المنظر يمثل عرش الملك.[50]

### 9. المدرسة البنائية:Constructivisme

ظهرت البنائية في روسيا على يد مير هولد و هي بدورها تعارض الحركة الواقعية.

يرى رائد هذه النظرية أن الديكور المسرحي يتكون من مساطب و أشكال و حجوم منظرية و حيل آلية تجتمع كلها لبناء المنظر العام.

فكل شيء يمكن أن يتحول فوق الخشبة إلى أشكال, فيمكن تمثيل المنازل بتخطيطات من الخشب أو الحديد, أو تمثيل شجرة بعمود بسيط تخرج منه فروع معدودة.

---

[48] ينظر سهيلة عزوز-السينوغرافيا,م,س,ص 59

[49] فاضل خليل,www .marraheon.com/phpbb2/nieu topic php 2p

[50] ينظر سهيلة عزوز-السينوغرافيا,م,س,ص 60

من أهم رواد هذه المدرسة: كاندنسكي,مالفتش,ماندريون,فهم يتطلعون إلى بناء عالم جديد. [51]

## 10. المدرسة التجريبية:

ظهرت هذه السينوغرافيا في العصر الحديث و الطليعة مع المسرح البريختي و مسرح أوتشرك الروسي و المسرح الباتافيزيقي مع ألفريد جاي صاحب أولى مسرحياته و هي "أبو ملكا" و مسرح العبث الذي يمثله كل من صمويل بيكت,ليونيسكو.

و بذلك أن من يتأمل المسرح الشرقي بما الكابوكي و النو الياباني و مسرح كاتكاي الهندي, مسرح أوبرابكين,أو التعازي الشعبية في المسرح الإيراني, فهو قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية مقنعة قائمة على اللاشعور الجماعي و تطهير الفرائز الموروثة و تحبيك الأساطير و تشغيل الغيبيات و مسرحة العقائد و توظيف التعاويذ السحرية, و تستعمل هذه السينوغرافيا الحركة الجسدية و الرقص و الغناء و الموسيقى و التمثيل و الصراع بين الخير و الشر, و من هنا فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي يعتمد على اليوقا و الحركات الحربية أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي.

### أ. الواقعيون و الطبيعيون:

إهتمت المدرسة الواقعية بنقل الواقع بكل تفاصيله فوق خشبة المسرح لتقديم صورة مجسمة عن الحياة,حيث نجد ستانسلافسكي هو أحد رواد المدرسة الواقعية و قد تجاوزها إلى حد أنه كان يدرب ممثليه على أداء أدوارهم بصفة طبيعية حتى لا يشعر المشاهد بأنهم يمثلون لذلك كانوا يؤدون التدريبات في بنية منزلية و هي مؤثثة كما في المنازل و هذه الغرف تحيط بها عدة حوائط و كان الممثلون أنفسهم يجهلون أي حائط سيرفع كي يشاهد العرض غير أن هذه المحولات مبالغ فيها سواء بالنسبة للواقعية أو الطبيعية الكاملة أمر مستحيل لأنه لا يمكن نقل البحيرات و الجبال فوق الخشبة كما أنه لا يمكن الإستمرار في التقليد الأعمى للطبيعة و مهما بالغت الواقعية في المسرح فإنها لا تتمكن من منافسة الواقع في الصور المتحركة التلفزيون و السينما.

### ب. المعارضون للواقعية:

[51] voir neraudan jean pierre :dictionnair d'histoire d'ort ;preuve universitaire de fance.paris.1er èditoin.p 133 .

إن من أهم المعارضون للواقعية بجد التعبير بين فهم يميلون أكثر الى الموسيقى بإعتبارها أرقى ألوان الفنون كما يعتمدون على إستخدام الإضاءة كثيرا أما على خشبة المسرح فقد إعتمدت التعبيرية على عنصر المبالغة و تغيير الشكل أكثر من إعتمادها على التجريد فهي تهتم بالحالات النفسية.[52]

[52] ينظر م,فرانك هوايتنج, المرجع السابق,ص327

# الفصل الثاني:

# السينوغرافيا والتلقي

**المبحث الأول: السينوغرافيا وجماليتها في العرض.**

**السينوغرافيا في العرض:**

تتأتى جماليات سينوغرافيا العرض في الفضاءات المفتوحة، من خلال ما تحققه منظومة خطابه من تمثيل وأزياء وديكور وماكياج ومؤثرات موسيقية وصوتية وملحقات.... من خلق أبداعي وبما تنشئه من تكوينات معتمدة على تطويع الخامات وابتكار التشكيلات وبما تحمله من علامات ودلالات وإشارات رمزية تفتح المجال أمام المتلقي الخوض في غمار القراءات المتعددة وتحميل العرض بوصفه كلاً عدة معاني تكاد تؤدي إلى معاني ثانوية ( فرعية) وبما يضمن سلامة التأويل وقواعده وحدوده .

تظهر جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة من خلال ما تحققه عناصرها من خلق أبداعي للأشكال والرسوم الزخرفية والتزينية وما تنشئه من تكوينات معتمدة على تطويع الخامات وابتكار التشكيلات فضلا عن كشفه لبيئة العرض بوصفها واقعا ينسجم مع حياة ذلك العرض ، كما ت ا رعي فيها طبيعة تلقي المشاهد للعمل المسرحي ، لما تحمله من دلالات وعلامات وإشارات رمزية ، ومن خلال هذه المنظومة العلاماتية يمكن أن يفهم الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجمالي عند الجمهور ، لذا تسعى عناصر السينوغرافيا بما تحمله من خطوط وألوان وأشكال بصرية متنوعة إلى خلق العرض المسرحي وإث ا رئه ، وبما يبهر أنظار المتلقين ويثير إعجابهم عبر الارتباط الوظيفي والجمالي وعبر اتساق الشكل مع المضمون.

جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة ، تتحكم فيها مستويات استجاباتنا اتجاه الجميل ، والتي تنبع من عواطفنا الإنسانية وهي الأخرى موضع تفاوت ولا تخضع لقياس واحد ، فما ي ا ره البعض جميلا قد يبدو قبيحا لآخرين والعكس صحيح ، ولهذا من الصعب الوقوف عند ثوابت تصف الجميل ، لان الجمال نسبي وليس مطلق.

فالسينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة، لها قيمة في ذاتها تطرح نفسها جماليا ، وكأن شيئا قد ا زد في تعقيدها، لكن قدرة الإدراك الحسي في التعرف عليها وصولا إلى الدهشة التي تخلقها عند المتلقي – المشاهد – سواء عن طريق اللذة والإحساس بها ، أو الوجه الآخر للقبح والنفور منه ، إذ كلا الحالتين هي محاكاة لأشياء أخرى.

وينبع أدراك الجمال للسينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة بالضرورة من الشكل المميز لها -أي الفضاءات، لذلك يأتي الحكم عليها حال ادراكها جماليا ، وإلا فقدت القيمة الحكمية في قدرتها الايجابية على مخاطبة الوعي، عندها يحس المتلقي بالحرية والتلقائية في تقبل العرض المسرحي.

**تشكيل الفضاء:**

تتحدد أبعاد السينوغرافيا جماليا ، بأثر التشكيل الفعلي لمواد عناصرها المشكُلة في الفضاء المفتوح ، بمعنى أخر، تمتع المادة بحضورها الفعلي ، فعناصر السينوغرافيا قبل عملية تشكيلها ليست إلا مادة ، وبعدها تصبح محظ أشكال ، ومن الصعب أعطاء تصور عن شكل عناصر السينوغرافيا دون أدرك شدة صلاتها أو علاقاتها مع بعضها البعض، واقعية كانت أم متخيلة ، وبفعل مهارات السينوغرافي، تأخذ الأشكال الفنية طابعها المطابق لما هو خارجها مقتربة من حقيقتها الصناعية ، مع هذا فعناصر السينوغرافيا مهما تعددت أشكالها، لابد وان تتفاعل مع بعضها البعض وفي وحدة فنية واحدة متكاملة من مفردات ديكورية وأزياء وأداء تمثيلي وإكسسوار وماكياج وملحقات ومنظر مسرحي وموسيقى ومؤثرات، حتى تكتسب جماليات مضافة إلى جمالياتها .

أحدثت سينوغارفيا العرض في الفضاءات المفتوحة تغيارت في المعالجة والاشتغال الإخارجي ، محققة بذلك انتقالا من " ممارسة النص فيها والذي يشكل المعنى إلى ممارسة كل شيء فيها ، يشكل المعنى ويدخل في دارماتورجية جماعية وهذا يفسر بالذات هجر كلمة بمعنى الزخرفة ، إلى كلمة (سينوغارفيا) التي تعني علاقة جوهرية مع ( decoration ) الفضاء ، وأيضا في العلاقة بالمشاهد."[53]

ثمة تداخل في عمل السينوغرافيا مع عمل الديكور أو بالمعنى الدقيق (تداخل اصطلاحي ) وهذا ناتج عن " صراع بين السينوغرافي ومصمم الديكور من ناحية وبين السينوغرافيا والديكور من ناحية أخرى. ويظهر هذا التعارض جليا في استخدام خشبة المسرح والتعامل مع المكان"[54] .لاسيما وان هذا التعارض يكون أكثر وضوحا واشتغالا أذا كان العرض مقدما في الفضاء المفتوح على اعتبار يكون المكان غير محدد وتدخل فيه الطبيعة وكل ما يتواجد في المكان الأكثر انفتاحا وهنا على السينوغراف

---

[53] احمد سنوسي: مفهوم الفضاء المسرحي وأهميته في مجالات فضائية مسرحية، تونس، العدد (3، 4)، السنة الأولى، ص 54.

[54] سامية أسعد: المكان في المسرح المعاصر في مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 04، يناير- فبراير- مارس 1985، ص 87.

والمخرج والمصممين الأخذ بنظر الاعتبار كل طارئ يدخل في العرض، ربما يحمل بقراءة من قبل المتلقي تكاد هي الأخرى تتعارض مع ما يصبو أليه العرض من أفكار يراد إيصالها إلى المتلقي على اعتبار أن المكان غير محدد بحدود ثابتة.

السينوغارفيا لاتقل عن مهمة المخرج المسرحي والديكور ، فقد تم في القرن العشرين أحياء وظيفة أساسية في المسرح تكون معادلة موضوعية في أهميتها مع وظيفة المخرج وهي السينوغرافيا وهذا ما تجلى في قول السينوغارافي (يانيس كوكس) بقوله أن " السينوغرافيا هي منظومة تشمل جميع مهن المسرح، إنا لا أتصور إخراجا مستقلا ، فالمسرح نفسه هجين تدخل في إطاره فروع مختلف. وهذا ما يشكل قوته التي لايمكن أبدالها، ولعله من اجل ذلك يمثل انعكاسا للمجتمع ، وحتى في أسوأ حالاته".[55]

**السينوغرافيا والديكور:**

العلاقة بين السينوغرافيا والديكور علاقة تكامل مبنية على عدم نجاح العرض بدون أحداهما ، ولا تتم عملية خلق جمالية العرض بدون أحداهما أيضا ، على اعتبار أن السينوغرافيا في تعريفاتها الجديدة تفرز " استعارات مسرحية أو بشكل أكثر فعالية أجهزة للهو وتهدم أشكال الخشبة التقليدية لتستثمر أماكن جديدة مستعيدة بذلك فضاءات كثيرة بهدف مسرحتها"[56]ومن هذه الأماكن هي الفضاءات المفتوحة المستثمرة في العروض التجريبية المعاصرة، التي تحمل في جنباتها المشاركة الفعلية الحقيقية من قبل الجمهور والتي تكون أكثر قربا منه من عروض العلبة التقليدية انطلاقا من أن المشكل والهم الإنساني هو واحد ، معبرا – أي المسرح – عن قضاياه وهمومه ومشاكله.

أن الجمالية اللونية لعناصر منظومة العروض المفتوحة تعتمد على أسس وحقائق متغيرة تحكمها طبيعة المكان ( الفضاء) المفتوح، على العكس من مسرح العلبة التقليدي التي تكاد تكون فيه هذه الأسس ثابتة ومتعارف عليها والتي تكون مدروسة ومحسوبة ربما لايمكن تجاوزها، ولكي تتحقق الجمالية في الفضاءات المفتوحة لابد أن تكون هذه الأسس والحقائق منسجمة ومتوافقة كي تسهم في أخراج عمل خلاق من خلال ابتكار أشياء حديثة موظفا المخرج السينوغرافي في ابتكارها على ما متوافر في المكان المقدم فيه

---

[55] احمد سنوسي: مصدر سابق، ص 54.

[56] عارف إبراهيم الخفاجي: إشكالية الفضاء في الرسم المعاصر– دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1990، ص 14.

العرض، إذ يدخل ضمن خياله ومعرفته ومهاراته، لان " عقلية المصمم تتطور مع عقلية الجمهور والتطورات الحديثة والذوق العام "[57]

وان الذي يثير الإحساس بجمالية العناصر البنائية – التكوينية الداخلة في تشكيل عناصر السينوغرافيا من (خط ولون وشكل وملمس وقيمة ضوئية....) هو أسلوب توزيعها وتأثير وانعكاس كل منها على العنصر الثاني ، وهذا يعتمد على وعي السينوغرافي الدقيق لعملية الخلق الفني للصورة المسرحية وذاكرته الثقافية وقدرته على تنظيم أفك أره وترتيبها في وحدة إيقاعية مصممة ومتوازنة مع إيقاعات العناصر البصرية وتصميماتها للحصول على وحدة الانسجام والتنوع والتوازن وتشغيل العناصر البنائية المذكورة أعلاه وبما يقدم تعبيرا معنائيا ذا مدلولات جمالية وفلسفية للعرض المقدم، لأن " وحدة الشكل الديكوري بانسجام وتوافق ألوانه والإضاءة المسرحية مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هي جزء من عملية التكامل الفني لأي عرض مسرحي".[58]

**تقنيات السينوغرافي:**

أن معالجة السينوغرافي لعناصر الإضاءة ، الماكياج ، الأزياء ، والديكور...يجب أن تكون ككل وفي وحدة فنية واحدة من خلال اختيار الوسائل والأساليب التي تضمن سلامة هذه الوحدة حتى ترتبط كل لوحة عنصرية مع اللوحات الأخرى للعناصر الأخرى ومن ثم ترتبط كليا بمضمون وطبيعة المسرحية والبناء التكويني فيها، وفي كل تمفصلات العرض انطلاقا من الخصائص الأسلوبية للمسرحية ، والخطة الفكرية – الفنية للعرض.

أن لكل سينوغرافي تقنياته وأفكاره التي تظهر من خلال ما يقدم على المسرح (في حالتيه المغلق أو المفتوح) وعلى المستويات كافة، أي انه من خلال جهده الخاص وذكائه وقدارته المهارية في التصميم والتوزيع ، يكون دوره محركا ومحفزا لإثارة شعور الجمهور (المتلقي)، والتي تعمل على إيجاد لغة مشتركة بينهما، فضلا عن أن السينوغرافي لن تتوقف حدوده الإبداعية فقط بتصميمه للمشهد

[57] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994، ص 39.

[58] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني سلسلة عالم المعرفة يناير 1978، ص 251.

المسرحي، وإنما إبداعه يجب أن يكون في الموقع المسرحي، وهذا معناه التنظيم بحدود الفضاء لاسيما المفتوح منه، تنظيم مساحات التمثيل، وتنسيق وانسجام هذه المساحات المفتوحة مع عناصر وتقنيات الفضاء المسرحي.[59]

يمكن قراءة السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة عنها في المغلقة من النواحي أو الخواص النفسية والدلالية والدرامية الجمالية، وكلها تعمل لانجاز وتنمية الذائقة الجمالية الداخلة في العرض المسرحي فتزيده غنى وقوة تأثيرية، فمن الناحية النفسية ففي الفضاءات المفتوحة كل شيء فيها حقيقي وطبيعي تعود المتلقي على مشاهدتها يوميا وعيانيا من خلال ممارسة نشاطاته الحياتية اليومية ، وعليه يجد المتلقي نفسه اقرب إلى الصورة الطبيعية وأكثر ارتياحا منها في الفضاء المغلق المصطنع الذي يشعر فيه المتلقي بحقيقة اللعبة التي تستخدم تقنيات صناعية لغرض إيصال الصورة إلى ذهن المتلقي، أما من الناحية الدلالية فسينوغرافيا العرض في الفضاء المفتوح تكون أكثر ق ا رئية ومعنائية – سيرورة – تأويل – في الفضاء المغلق ، لأنه في الفضاء المفتوح يكون المكان مباح تدخل فيه أشياء ربما لم تكن في حسبان المخرج السينوغراف أو السينوغراف المخرج بغير قصدية ، لذا تقتضي قراءة من قبل المتلقي لأنها في حدود اللعبة المسرحية المعروضة . أما من الناحية الدرامية يعيش المتلقي الأحداث وكأنها حقيقية لأنها من وجهة نظره تكون اقرب أليه ومن واقعه ، وكأنها تحكي قصته وقضيته وهذا ما تجلى بشكل جلي في عروض المخرجة الباكستانية (فوزية أفضل خان) .أما من الناحية الجمالية والتي تكون نابعة من القوة الجمالية التي تقدمها الطبيعة نفسها والتي تكون مسافتها أكثر تأثيرا في نفس المتلقي منها في الفضاء المغلق[60].

تشير (باميلا هاورد) بان نظرة العالم للسينوغرافيا تكشف " أن الفضاء هو أول وأهم تحد يقابله مصمم المسرح ، فالفضاء جزء من المفردات السينوغرافية ونحن هنا نتحدث عن ترجمة الفضاء وتكييفه وعن خلق فضاء مفتوح وعن ربط الفضاء بالزمن الدرامي ، أننا نفكر في الفضاء داخل الحدث ، وفي كيفية عمل الفضاء الصحيح ، وعن كيفية تكوين الفضاء بالشكل واللون لتعزيز الإنسان والنص[61]"

---

[59] جلال جميل: مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 1997، ص 32.

[60] شاكر عبد الحميد: المصدر السابق، ص 256.

[61] منتهى محمد رحيم: مسرح الطفل في العراق و خطة التنمية القومية، رسالة ماجيستر غير منشورة جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 1988، ص 134.

يوصف الفضاء " بديناميكيته أي بالهندسة وبخصائصه .أي بالجو المحيط . فالهندسة إحدى طرق قياس الفضاء ووصفه حتى يتمكن شخص آخر من تصوره . وفهم ديناميكية الفضاء تعني التعرف عليه من خلال ملاحظة هندسته والمكان الذي تكمن فيه قوته".[62]

فضلا عن ذلك وجوب " وضع خاصية الفضاء موضع الجد من أول لحظة من لحظات التخطيط ، فجو الفضاء ونوعيته يؤث ا رن تأثي ا ر عميقا في كل من الجمهور والممثلين ، فالفضاء شخصية حية لها

ماض وحاضر ومستقبل[63] "

يرى الباحث ، أن جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة تتحقق من خلال تقليل المسافة ما بين عناصر السينوغرافيا والمتلقي ، فكلما ضاقت الهوة في عملية التلقي ، ازداد فعل التأثير الجمالي ، فكلما تداخلت وتفاعلت مع ذائقته كلما اقتربت المسافة الجمالية ، وأصبحت أكثر احتكاكا وتفاعلا وجدلا مع المتلقي الذي يصبح قريبا أليها ، فيتبادل الاثنان مواقفهما داخل تلك المسافة ،فيتغلب فيها المتلقي في فترات وتتغلب عليه في فترات أخر . فهذا الجدل ينمو كلما فتحت السينوغرافيا وعناصرها المشكلة لها مساحة للمتلقي كي يسافر داخلها ، وتنغلق كلما ضعفت الموارد الثقافية والمرجعيات المعرفية للمتلقي ، هكذا أذن هو الإحساس بالجمال ينتقل ما بينها – أي السينوغرافيا – والمتلقي ، وهذا معناه إبداء الحكم عليها بالإيجاب أو بالسلب، أي أننا كلما كنا ايجابيين في التعامل مع المسافة الجمالية ، ارتفعت القيمة الجمالية وسمت بالسينوغراف وعناصره إلى الجمالية . فتظهر القيمة الجمالية للسينوغرافيا من خلال تحليل شكلها ومضمونها وحصر وظيفتها وقدرتها التعبيرية في التفاعل مع المدركات الحسية والعقلية وتحويلها إلى دلالات تنتخب بوساطة الاستعارات المكثفة للرموز عند المتلقي.

ومن هذا، فأن الوظيفة الجمالية للسينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة ترتبط بقدرة الإدارك في استيعاب (الشكل والمضمون)، والدلالات والرموز ، وفي القدرة التحليلية (تفكيكا وتركيبا )وإعادتها إلى الواقع بشكل فني يخلق بينها وبين المتلقي مسافة جمالية.

---

[62] فرج عبو: علم عناصر الفن، ج2، بغداد كلية الفنون الجميلة، دار دالفين ميلانو إيطاليا، 1982، ص 59.

[63] جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دار الثقافة و الإعلام، الشارقة، 2001، ص 212.

**المبحث الثاني: نظرية التلقي ورواده.**

**المبحث الثاني: لمحة عن نظرية الإستقبال.**

لعل أول ما يستدعي الإنتباه هو ذلك المصطلح المستخدم أي الإستقبال فهو ليس مألوفا بالنسبة للأذان ، فالمادة اللغوية بمشتقاتها في العربية وتصريفاتها في اللغة الأجنبية تنظم معني الإستقبال والتلقي معا ، فيقول تعالى : "وإنك لتلقى من لدن حكيم عليم".[64]

فيقال في اللغة الأجنبية " **reception**" أي إستقبال أو تلقي ويقال "**réceptive**" أي متلقيه "**réceptionniste**" أي متلق أو مستقبل.

[64] الآية 6 من سورة النمل.

حيث ظهرت هذه الأخيرة في ألمانيا بعد ظهور عدة نظريات نقدية سعت إلى وصف و مقاربة النص الأدبي من خلال كاتبه ، فقد ركز الاتجاه الواقعي والنفسي على المؤلف في نقده للأعمال فقد ساد هذا الاتجاه زمنا في أوربا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال هيبيلوت تين حتي القرن العشرين مع ظهور المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية فكان لها أثر في نشأة جماليات التلقي أو الإستقبال. [65]

**الشكلانية الروس:**

ظهرت هذه الجماعة عندما نشر فكتور شكلوفسكي مقالته عن الشعر المستقبلي عام تحت عنوان إنبعاث الكلمة.

**البنيوية:**

ظهر المنهج البنيوي في الخمسينات تعد إمتداد متطور للدراسات الشكلية التي أولت إهتماما مركز للنص وأبعدت كل ما هو خارج عن النص من سياقات ثقافية و إجتماعية و نفسية و إيديولوجية.

**التفكيكية:**

المنظر لهذا المنهج في التأويل الأدبي هو الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا إعتمادا على الألسنية البنيوية وخصوصا على علم الأصوات فيها.

لقد عرف تاريخ الأدب وتاريخ الفن بصفة عامة ركاماً من المناهج النقدية والاجتهادات التنظيرية التي حاولت بسط طروحات متعددة اعتبرتها متكاملة ومتميزة. ومن بين هذه المناهج نذكر منهج التأريخ الأدبي والمنهج الماركسي، والمنهج البنيوي.. وأهم ما يميز طروحات هذه المناهج ومفاهيمها الإجرائية ارتكازها الأساسي على ثلاثة أقطاب هي: المؤلف والسياق والنص.

[65] مورد إنجليزي عربي ص 122.

وقد وجهت الماركسية، من جهتها، عنايتها إلى اكتشاف وظيفة جديدة للظاهرة الأدبية لعدم اقتناعها بنتائج النظرية التأريخية، ومن ثم انصبت أسسها الفكرية على الاهتمام بآليات الواقع من خلال تحديد العلاقة الجدلية بين الإبداع والبنية التحتية.

أما المنهج البنيوي، فقد اختزل أبحاثه بتركيزه على النص، بحيث التجأ إلى تفتيت الجمالية الأدبية بواسطة منظومة من العلاقات المنغلقة التي تعمل داخل بنية النص الداخلية المحايثة .

يقول ياوس: «إن المنهجين (الماركسية والشكلانية) يهملان القارئ ودوره الخاص الذي ينبغي للمعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبره، لأنه هو الذي يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس، لأن الناقد الذي يحكم على مؤلف جديد، والكاتب الذي يبدع عمله تبعاً لنموذج عمل سابق، سلبياً كان أم إيجابياً، ومؤرخ الأدب الذي يقوم بتأويل العمل تاريخياً، من خلال ربطه (العمل) بالحقبة الزمنية والتقليد المنبثق منهما: فكل هؤلاء هم أيضاً وأولاً قراء قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة. فضمن الثالوث المكون من (المؤلف والعمل والجمهور)

فقد صاغ ياوس نظريته جمالية التلقي أو نظرية الإستقبال إنطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى والعمل الأدبي ووظيفته و موقف المتلقي من العمل و صلته به و المبادئ التي تنظم هذه الصله [66] و قد خصص إهتمامه للتلقي المنبثق من العلاقه بين الأدب والتاريخ.

إن دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ التلقي هو الخلاصة للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص منتوج الأعمال الأدبية أو وصفه ببساطة بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج و الإستقبال ، حيث أن الأدب و الفن يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات فيتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس من خلال الموضوع المنتج بل من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب و الجمهور.

[66] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص133.

فالمتلقي عند ياوس يمتلك إستقلاليته الذاتية بيحث يوجد بشكل منفصل عن الخطاب و يعمل على تحقيقه ونتيجة دوره يحفز جدليات معرفية متنوعة تتجسد بتخطيه الظروف الذاتية والموضوعية التي أثرت على صاحب المنجز الخطابي فالمتلقي يلعب دور المجيب عن أسئلة الخطاب ضمن محاورة منفتحة لما هو موجود ولما يمكن أن يكونه لذا فهو يشترك بشكل مستقل في رصد ممكنات الخطاب الماضية و الحاضرة ضمن تطورات تاريخية متلاحقته.[67]

**جهود فولفغانغ آيزر:**

تتمثل نقطة البدء في نظرية آيزر الجمالية في تلك العلاقة الجدلية التي تربط النص والقارئ و تقوم على جدلية التفاعل بينها في ضوء إستيراتيجيات عدة[68] وإنطلق من البداية نفسها التي ينطلق منها ياوس وهي الإعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية و الإهتمام بدور المتلقي في قضيتين أساسيتين هما تطور النوع الأدبي وبناء المعني [69] ينطلق آيزر في تأسيس إفتراضاته من مرجعيات معرفية وفلسفية متنوعة فقد إعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والأنتربولوجية فإستثمر نظرية نسبية والتي تقوم بنسبية الحقيقة، ورفض أي منهج يفترض مسبقا حقائق نهاية لتكريس الثبات و تعطيل الحركة ذات الإتجاهات المتعددة ، وعلى هذا النحو رأى أنه لا وجود حقيقي للعمل الأدبي إلا حتى يتواصل مع القارئ [70] ولهذا فقد إهتم بشكل رئيسي بالنص وعلاقة القراء به، ووجد أن تلك العلاقة تبني إنطلاقا من مفهوم النسبية لفهم الظواهر ومنها الأعمال الأدبية وإنطلاقا من الإتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء فعل الفهم و الإدراك وبالتالي إنتاج معنى النص أثناء التواصل معه.

كما يرى أن إنتاج المعنى يتم يتم كنتيجة للتفاعل بين النص و القارئ ومن ثمة فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ إنما هو تركيب أو إنسجام بينهما ، بمعني أن النص أن النص نفسه ليس هو العمل الأدبي من جهة و ذاتية المتلقي لا يمكن أن تحقق لوحدها معني العمل الأدبي من جهة ثانية بل التفاعل بينهما هو ما تحقق النص.

---

[67] نظرية الإستقبال ص 75

[68] جمالية التلقي.

[69] الأصول المعرفية لنظرية التلقي.

[70] نموذج القراءة.

إن الشئ الأساسي في قراءة كل عمل أدبي بينه وبين المتلقي ، وذلك لأن النص لا يقوم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق لتكون خاتمة هذا التفاعل هو أنتاج معني العمل الأدبي.[71]

فالمتلقي وفق فهوم آيزر هو المتلقي الضمني و الذي يسجد جميع الممكنات المسبقة التي يتطلب توفرها في الخطاب بغية ممارسة فعاليتها التأثيرية على المتلقي بوصفه بنية أساسية في متن الخطاب نستدعي حضوره دون أن يكون محدد بالضرورة و بذلك يتم التأسيس مسبقا لدور المتلقي وفق خصوصيته ويكشف ذلك عندما يبدو الخطاب في توجه نحو المتلقي المفترض لذا يوحي مفهوم التلقي الضمني إلى منظمة معلومات تتطلب أسلوبا يفرض على المتلقي فهم الخطاب.[72]

يشكل المتلقي الضمني بنية خطابية وفق آيزر بفعل النشاط الإدراكي لدور المتلقي في إستناده للمعلومات الممكن إستنتاجها من الخطاب والتي تتاح لكل متلقي بحيث تشكل بناء المعني بذات الأسلوب لكل المتلقين والتباين يقتصر في نسبة فهم المعني وفق الفروق الفردية للمتلقي في تعاطيه مع الخطاب وبذلك يكون المتلقي الضمني فعالية تتخلل بنية الخطاب'تتأسس وفق علاقة جدلية بين المتلقي و الخطاب بشكل تحقق تفاعلات فكرية و جمالية تنتج عن فعل التلقي الذي ينفتح على التأويل في محاولة التفسير وأستكمال المعنى بغية سد الفجوات المعرفية ضمن تكوينات شكلية موحدة ومعاني محددة.[73]

**المتلقي عند أيزر:**

والذي ( **Lecture Implicit** ) المتلقي وفق مفهوم (ايزر) وهو المتلقي الضمني يجسد جميع الممكنات المسبقة التي يتطلب توفرها في الخطاب بغية ممارسة فعاليتها التأثيرية على المتلقي بوصفه بنية أساسية في متن الخطاب تستدعي حضوره دون أن يكون

---

[71] فعل القراءة.

[72] آيزر فولفغانغ:فعل القراءة:نظرية جمالية التجاوب في الأدب ت حميد الحمداني و آخر البيضاء مطبعة النجاح الجديد، ص 746.

[73] سحلول حسن مصطفى نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياه دمشق أتحاد الكتاب العرب، 1992، ص 113.

محددا بالضرورة ، وبذلك يتم التأسيس مسبقا لدور المتلقي وفق خصوصيته ، ويتكشف ذلك عندما يبدو الخطاب في توجه نحو تجاهل المتلقي المفترض، لذا يوحي مفهوم المتلقي الضمني إلى منظمة معلومات تتطلب أسلوبا يفرض على المتلقي فهم الخطاب[74].

كما يرى (ايزر) في المتلقي الضمني انعكاس لذات منجز الخطاب، بحيث تكون منفصلة عن ذاته المقيدة المرتبطة بضرورات المحيط الموضوعي والامتزاج مع المحيط التخيلي، بشكل يحقق موضوعية الخطاب بحيث تتحول إلى أفكار متحاورة في أي خطاب غير مقيد بذاتية منجز الخطاب الفعلي[75].

إن وجود المتلقي الضمني افتراضي، إذ يمثل المعلومات المستبطنة للخطاب بمقومها التخيلي ليمنح فعل التلقي ضمن تصور المواجهة المباشرة مع الخطاب، ليتأسس فعل التلقي بفعل استقبالات فكرية وجمالية للخطاب.[76]

يشكل المتلقي الضمني بنية خطابية وفق (ايزر) بفعل النشاط الإدراكي لدور المتلقي في استناده للمعلومات الممكن استنتاجها من الخطاب والتي تتاح لكل متلقي بحيث تشكل بناء المعنى بذات الأسلوب لكل المتلقين، والتباين يقتصر في نسبة فهم المعنى وفق الفروق الفردية للمتلقين في تعاطيهم مع الخطاب .[77]

وبذلك يكون المتلقي الضمني فعالية تتخلل بنية الخطاب، تتأسس وفق علاقة جدلية بين المتلقي والخطاب بشكل يحقق تفاعلات فكرية وجمالية تنتج عن فعل التلقي الذي ينفتح على التأويل في محاولة التفسير واستكمال المعنى بغية سد الفجوات المعرفية ضمن تكوينات شكلية موحدة ومعاني متجددة[78].

**المتلقي عند ياوس:**

---

[74] ايزر فولفغانغ : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر : حميد الحمداني وآخر ، البيضاء مطبعة النجاح الجديدة ، 1987 ص 30.

[75] :خضير اظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ط ١،الأردن– عمان : دار الشروق للنشر .والتوزيع ، 1997، ص 159.

[76] سلون ا رمان :النظرية الأدبية المعاصرة ،ط ١، ت : سعيد الغانمي، بيروت :المؤسسة العربية، للدراسات والنشر ،عمان :دار الفارس للنشر والتوزيع ، 1996 ، ص 34.

[77] سحلول حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضايا ه ، دمشق :اتحاد الكتاب .العرب ، 2001، ص 34.

[78] سلون ا رمان : مصدر سابق ، ص 34.

وقد منحه مكانة مهمة في تعارض ( **Lecture Concert** ) يسميه ياوس بالمتلقي المحسوس مع المعطيات البنيوية ، إذ عد المتلقي عنصرا أساسياً في تحديد المعنى العميق للخطاب عبر الكشف عن العلاقة المتفاعلة بين صاحب المنجز والمتلقي بوصفه الغاية النهائية لأي منجز فني.

والمتلقي برأي ياوس يمتلك استقلاليته المميزة ، بحيث يوجد بشكل منفصل عن الخطاب ويعمل على تحقيقه قسرار ، ونتيجة دوره يحفز جدليات معرفية متنوعة تتجسد بتخطيه للظروف الذاتية والموضوعية التي أثرت على صاحب المنجز الخطابي، بحيث يتجاوز هيمنة الخطاب ووجهة نظر صاحب المنجز من الناحية الفنية، فالمتلقي يلعب دور المجيب عن أسئلة الخطاب ضمن محاورة منفتحة لما هو موجود ولما يمكن أن يكونه، لذا فهو يشترك بشكل مستقل في رصد ممكنات الخطاب الماضية والحاضرة ضمن تطورات تاريخية متلاحقة[80] .

**المبحث الثالث: المسرح وجمالية المتلقي.**

**أنواع التلقي:**

رغم عراقة فن المسرح وعلاقته الوطيدة بجمهوره، لم تركز النظريات المسرحية والنقدية اهتمامها على طبيعة وقع العرض المسرحي وشدة أثره في المتلقي، أو على كيفية استقباله (استجابته) للظاهرة المسرحية، بالمستوى نفسه الذي ركزت به نظريات النقد وتياراته اهتمامها على طبيعة وقع الأدب وشدة أثره في القارئ، ودوره المتحرر من سطوة المؤلف والنص .

وإذا كانت منزلة المتلقي قد شهدت تغيرات عديدة منذ ظهور المسرح اليوناني قبل الميلاد، فإن التوجه الجاد إلى تقديم نظريات متطورة حول جمالية التلقي في المسرح لم يبرز إلا في النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي حينما انتقلت بؤرة الاهتمام، بشكل لافت، إلى المتلقي، انطلاقا من أن وجوده حيوي بوصفه عنصرا نوعيا في سيرورة إنتاج العرض المسرحي وتأويله من خلال علاقة حوارية بينهما، كما هو حيوي وجود المؤلف المسرحي والممثل والمخرج، كي يوجد المسرح.

---

[79] حمودة عبد العزيز :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،الكويت: عالم المعرفة ، 1998 م، .ص 326.

[80] خرماش محمد : مصدر سابق ، ص 02.

وقد تمثّل هذا التوجه بظهور مجموعة من الكتب والدراسات التي اهتمت بعملية التلقي وجمالياته، وعلاقة المتلقي بالعرض، وآلية عمله في المسرح، وتواصله مع المؤدين، والأدوار التي يقوم بها، وأنواع اللذة التي يحصل عليها من ممارسته لتلك الأدوار، وقراءة النصوص الدرامية، والعروض المسرحية بهدف تلمس إستراتيجيات التلقي الضمنية.

ومن أشهر تلك الكتب: مبادئ سوسيولوجيا الفرجة لريشار دو مارسي 1973، وكتاب :الدراما خشبة المسرح والجمهور لجون ل.ستاين 1975، ودراسة: سيميوطيقا العرض المسرحي لأمبرتو إيكو 1977، وكتاب: عالم المسرح لمؤلفيه الثلاثة جيرار وأوليه وريجول، وكتاب: مدرسة المتفرج لآن أو برسفيلد 1981، وكتاب: العرض والمسرحة لجوزيت فيرال 1982، ودراستا: تلقي النص، والعرض المسرحي 1982، والإرسال والتلقي في المسرح 1983 لباتريس بافيس، وكتاب: المسافة في المسرح.. جماليات استجابة الجمهور لدافنا بن تشايم 1984.

وكذلك كتاب: المتفرج في الدراما.. الدراما في المتفرج لأون شودهيري 1984، ودراسة: الانفعال والتأويل في تجربة المتفرج مع المسرح لماركو دي مارينيز 1987، وكتاب: المتفرج النسوي بوصفه ناقدا لجيل دولان 1988، وكتاب: جمهور المسرح.. نظرية الإنتاج والتلقي لسوزان بينيت، ودراسة: جماليات التلقي في المسرح لدينيس كالاندرا 1993، ودراسة: المؤدي والجمهور لجوليان هلتون 1993، وكتاب: الجمهور والإصرار لنانسي ماسون برادبوري 1997، وكتاب: شكسبير وتشيخوف في الإنتاج والتلقي لجون توللوتش 2005 .

وظهرت، إلى جانب هذه الكتب والدراسات، مؤلفات عديدة بحثت في موضوع جمهور المسرح في إطار تاريخي، منها: جمهور المسرح الباريسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر لجون لو 1972، والمسرح والدراما والجمهور في ألمانيا خلال عهد غوته لوالتر هوراس بروفورد، والمسارح والجمهور في القرن الثامن عشر لألردايس نيكول، وسايبل ماريون رانسفيلد 1985، وجمهور مسارح لندن من بوكنغهام إلى شريدان 1982، والمسرح الروماني وجمهوره لريتشارد سي. بياتشان 1992، ودراسات في مسؤولية الجمهور

الأليزابيثي تجاه المسرح لهنك جراس 1993، والمسرح والأوبرا والجمهور في باريس الثورية لإيميت كيندي وآخرين 1996، والمرأة في المسرح الأميركي: الممثلات والجمهور: 1790-1870 لفايي ئي .دودن 1997 .

وينبغي الاعتراف بأن جمالية التلقي في المسرح ما كان لها أن تحتل الموقع الذي باتت تحتله الآن في حقل النقد المسرحي، والأبحاث الأكاديمية المتمحورة حول المسرح بشكل عام، لولا الانقلاب الجذري الذي أحدثته جمالية التلقي، أو نظرية التلقي، في حقل النقد الأدبي والدراسات الأدبية، وهي مقاربة نقدية تقترح تركيز الاهتمام على تلقي القارئ (الناقد أو القارئ العادي) للأدب، وتمرّسه بالنص الأدبي وتأثره به، لا على الأدب في حد ذاته (جمالية الإنتاج)، كما تفعل المقاربة المحايثة التي تغلق النص على نفسه وترفض إحالته على أي شيء آخر عدا اشتغاله الداخلي، أو في حد مرجعية الأدب أو تاريخيته، كما تفعل المقاربة الخارجية .

إن القارئ في منظور جمالية التلقي ليس عنصرا سلبيا يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تسهم في صنع التاريخ. لذلك لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم .

ذلك أن تدخلهم هو الذي يدرج العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية، هناك حيث لا يكف الأفق أفق انتظار القارئ عن التحول، وحيث يتم دائما الانتقال من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة المحايدة إلى الفهم النقدي، من المعيار الجمالي المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد.

ولا يكون العمل الأدبي موضوعا موجودا في ذاته، ولا يبدو بنفس الهيئة في كل الأزمنة، أي أثرا تذكاريا يكشف للمشاهد السلبي عن ماهيته اللازمنية، حسب النزعة الأفلاطونية، إنه على خلاف ذلك مرصود مثل التوليفة الموسيقية لأن يثير لدى كل قرائه صدى جديدا ينتزع النص من مادية الكلمات، ويفعل وجوده. وهذه هي الخصيصة الحوارية للعمل الأدبي التي تؤدي إلى انبثاق فهم جديد له في إطار علاقة تأويلية دائمة بينه وبين القارئ. وليست عملية الفهم هنا مجرد عملية تكرارية بل عملية إنتاجية.

وتشترك جمالية التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968، في عدد من القضايا، كمفهوم "الأثر المفتوح"، ورفض مركزية العلم، ورد الاعتبار للذات، وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي .إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن مثيلاتها الفرنسية في كون هذه الأخيرة توحي بأن تكون المعنى لا ينشأ إلا من الإنتاجية

العاكسة التي تمثلها عندها الكتابة، في حين تفسر الأولى التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطي الإنتاج والتلقي الأدبيين .

ولا شك في أن اقتفاء البحث المسرحي أثر البحث الأدبي في مقاربة المسرح من منظور جمالية التلقي ممارسة لا تقلل من شأنه، أو تجعل منه خطابا نقديا تابعا للنقد الأدبي، فقد كان هذا في جميع المراحل ولا يزال حتى الآن، يستخدم المقاربات المنهجية )الخارجية والمحايثة) نفسها التي يستخدمها النقد الأدبي في إضاءة النصوص والعروض والظواهر المسرحية.

ورغم ذلك غالبا ظل يحتفظ بخصوصيته طبقا لخصوصية عمليتي الإرسال والتلقي في حقل المسرح اللتين تتسمان بكونهما أكثر تعقيدا من نظيرتيهما في حقل الأدب، ناهيك عن أن التفاعل والتثاقف والتداخل بين مناهج العلوم الإنسانية ومقولاتها قضية حتمية ومسوغة على الدوام.

**نظريات التلقي المسرحي:**

انطلاقا من هذا التصور الجديد المتمثل في الاهتمام بالمتلقي الذي نجد له جذورا وإرهاصات عند أرسطو من خلال مفهومه عن التطهير، كما نجد له مظهرا آخر عند بريشت، من خلال نظريته حول التغريب –ظهرت طروحات، وقراءات متعددة المشارب تمتح من أطر مرجعية فلسفية أو علمية أو جمالية في إطار دراستها للعلاقة المسرحية بين صانع الفرجة ومتلقيها .فمنها من اعتمد على معطيات التحليل النفسي الفرويدي، وخصوصا منه مقولة النفي «Dénégation»كآن أوبرسفيلد، ومنها من تبنى طروحات جمالية كباتريس بافيس، ومنها من عالج المسألة من منظور فينومينولوجي كأندري إيلبو، ومنها من درسها في ضوء البسيكو – سوسيولوجيا كريشارد شيشنر، ومنها من اعتمد على معطيات علم النفس المعرفي كماركو دومارينيز، ومنها أيضا من استند على معطيات علم الاجتماع وعلم النفس وسيميولوجيا الفن كريشار دوماسي .ونظرا لأهمية هذه المقاربات سنحاول الاستفادة منها في معالجة إشكالية التلقي في المجال المسرحي.

**1. دومارسي والقراءة المزدوجة:**

فريشار دومارسي الذي تعود محاولته إلى سنة – 1973كما سبق الذكر –يميز في كتابه مبادىء سوسيولوجيا الفرج ـة بين نموذجين لتلقي الفرجة : يسمى أولهما بالقراءة الأف ـــقية «Lecture Horizontale»، والثاني بالقراءة العرضية «Leccture transversale».فالقراءة الأفقية تتميز بكونها نموذجا تقليديا للتلقي عند المتفرج تعتمد بالأساس على : "الانتظار المتلهف للنهاية «، أي النهاية السعيدة «Happy End» المصحوب بتورط جد قوي في الحدث .في هذه الحالة، يكون اهتمام المتفرج منصبا أساس على الحكاية بتغيراتها وتسلسلاتها الخفية ونهايتها المتوجة بالتطهير–التحرر في نهاية المطاف."[81]

بالإضافة إلى هذا الانتظار هناك أساس آخر يستند عليه هذا الشكل التقليدي للتلقي يسمح باشتغال الانتظار بشكل ما ويتجلى في الاندماج في شخصية ما، هذا الاندماج الذي يصل أقصى درجاته عندما يتعلق الأمر ببطل يتميز بمجموعة من الصفات المثالية كالقوة والشجاعة والتضحية وغيرها.

أما القراءة العرضية، فهي تقترب في طابعها العام –في نظرن– من مفهوم القراءة العالمة كما حدَّدَها عبد الفتاح كيليطو في كتابه »الأدب والغرابة«، خصوصا وأن دومارسي يرى أن المتفرج في إطار هذا النوع الثاني من التلقي لا يتورط داخل الحكاية بل يتحول إلى ملاحظ يطرح السؤال حول كل عناصر الدلالة التي تظهر في العمل، حول ماهيتها ومعناها ومصدر هذا المعنى، محققـــا بذلك قراءة غـــير متصلة «Lecture en discontinuité» وباستناد دومارسي على السيميولوجيا في معالجته لمسألة التلقي، يرى أن هذه القراءة العرضية باعتبارها شكلا للتلقي لابد أن تنطلق أساسا من تحديد الموضوع الذي تقرأه أولا والذي هو المسرح .وعليه، يتحدَّدُ هذا الفن باعتباره عالما من العلامات وفنا مسنَّناً «Art du code».واستنادا على هذا التحديد تتحول القراءة العرضية إلى فك وتحليل للعلامات السمعية والبصرية للفرجة المسرحية .وهذا الاشتغال على العلامة هو الذي يجعل من هذه القراءة الثانية قراءة منتجة للتغريب «Distanciation»على عكس القراءة الأولى التي هي قراءة اندماجية .ومن أجل إضفاء البعد السوسيولوجي على تصوره، يرى دومارسي أن فك رموز وعلامات الفرجة يتم من خلال إحالتها على المجتمع لأن

[81] Richard Demarcy, Eléments d'une sociologie du spectacle, Union Générale d'Edition, coll. 10/18, 1983, p. 52.

معناها لا يتأتى ضمن العمل في حد ذاته، وإنما ضمن العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي إليه المتفرج، لهذا فالرجوع إلى الحقيقة السوسيو-ثقافية كإطار مرجعي للعلامة يعد مرحلة أساسية ضمن القراءة العرضية.

## 2. أوبرسفيلد: النفي في المسرح:

وإذ انتقلنا إلى موقف آن أوبرسفيلد وجدنا أنها تنطلق في دراستها للعلاقة المسرحية من معطيات فرويدية حيث تدرس كيفية اشتغال عملية النفي في المسرح. تؤكد، أولا، أن المسرح هو الفن الأكثر واقعية وتنتج عن هذه الخاصية مفارقة تتجلى في تحوله إلى مصدر للإيهام وتعرضه للنفي في الآن نفسه، وتعتبر عملية النفي بمثابة عملية نفسية ضرورية بالنسبة للمتفرج لكي يميز بين واقع الفرجة المسرحية والواقع اليومي الحقيقي. وتعتمد هذه العملية – في نظر آن أوبرسفيلد – على قاعدة أساسية هي التحليل المنطقي. بمعنى أنها عملية عقلية تتجلى في كون المتفرج عندما ينفي عن كل ما هو معروض ومقول فوق الخشبة كونه حقيقيا وصحيحا، فإنه يثبت أن ما هو يومي وواقعي ومرتبط بحياته العادية هو الحقيقي.

وهناك إشكال تطرحه قضية النفي هذه، يتعلق بالحكم الذي يصدره المتفرج على الفرجة والإطار الذي يضعها فيه. لحل هذا الإشكال تستند أوبرسفيلد مرة أخرى على فرويد الذي يؤكد أن النفي حكم واع مهمته إسناد خاصية معينة لشيء ما والاعتراف بوجود تمثيل ما داخل الواقع أو رفضه. من ثم يستنتج أن ما يقوم به المتفرج هو رفضه الاعتراف بالوضع الواقعي للفرجة المسرحية رغم أنه يعرف أنها نوع من الواقع. في هذا الإطار تتحدث أوبرسفيلد عما تسميه مفارقة المحاكاة « Le paradoxe de la Mimesis» وتتمثل في أنه : "كلما كانت المحاكاة جد تامة، «واقعية» أو «احتمالية» كلما قل الاعتقاد بها كما هي، وكلما قلت إمكانية الالتباس بالواقع"[82].

وتتجلى أهمية هذه المفارقة في كونها تثير لدى المتفرج ما يسمى بلذة المحاكاة « Le plaisir de la Mimesis»، وذلك لكون المتفرج يعيش لحظات من التعالي في علاقته بالفرجة حيث يحس بما حوله كما لو أنه واقعي لكنه يعرف في الآن نفسه بأنه ليس حقيقيا.

[82] Anne Ubersfeld, «Notes sur la Dénégation théâtrale», in La relation théâtrale, op. cit., p. 13

ولكي توضح أوبرسفيلد جيدا طبيعة النفي في المسرح، تميزه عن مفهوم آخر هو الإنكار Désaveu حيث تقول: "ما يقوله النفي هو: ما أراه، سواء كان حلما أو فرجة، جد واقعي إلا أنه ليس حقيقيا. إن ذلك مفروض علي إلا أنه لا يستطيع أن يخبرني عن الواقع، عن الطريقة التي يسير عليها العالم والتي يمكن أن أسير عليها.. .إن طريقة اشتغال الإنكار شيء آخر إنه يقتضي القول: لم أر ما رأيته. لقد رأيت شيئا ما، إلا أنني ربما قد أخطأت، وفوق كل هذا لا أريد أن أكون قد رأيت ".[83]

لتبيان موضع النفي داخل الفرجة المسرحية، ترى الباحثة أن النفي لا يطال كل العلامات المسرحية بقدر ما ينتقي العلامات الإيقونية «Signes iconiques». إن ما ينفى، إذن، هو الطابع الإيقوني للعلامة وليس حضورها الواقعي. فالممثل باعتباره مجموعة من العلامات (خطاب، حركات، إيماء، إلخ.) لا ينفي المتفرج حضوره الواقعي كممثل – لأنه موجود – وإنما ينفي ممارسته التخييلية التي تريد أن تلتبس بالواقع. إن هذا التصور الذي طرحته أوبرسفيلد يثير إشكالية تتعلق بثنائية التمسرح / النفي. يمكن صياغتها كما يلي: كيف يتعامل المتفرج مع علامات التمسرح داخل الفرجة انطلاقا من هذه العملية النفسية المتمثلة في النفي؟ وكيف يتحدد النفي انطلاقا من علاقته بنمط من أنماط التمسرح؟

إذا كانت ديناميكية العلامة هي أساس التمسرح في العرض فكيف يتحدد موقف المتفرج إزاء هذه العلامة مع العلم أن آن أوبرسفيلد تؤكد أن الجانب الذي يخضع للنفي هو الجانب الإيقوني، أي الأكثر محاكاتية، إن صح القول؟ في هذا الإطار تتحدث، هي نفسها، عما تسميه بـ «تأرجح النظر» – أي نظر المتفرج – بين المواضع الحساسة للتمسرح والمواضع الخاضعة للنفي وتعتبر أن:"حركة التأرجح هذه مميزة للاشتغال المسرحي نجدها في أشكال العرض لكن بصيغ مختلفة ".[84]

يستخلص من هذا أن شكل النفي يتحدد حسب شكل التمسرح، أي كلما كانت الفرجة أكثر محاكاتية، وكلما كانت علاماتها أكثر إيقونية، وكلما كانت أكثر اقترابا من الواقع، كلما كانت أكثر خضوعا للنفي من لدن المتفرج (الاتجاه الطبيعي «Naturalisme»). وبالمقابل كلما كانت الفرجة المسرحية ضد – محاكاتية، كلما قلت إمكانية نفيها، وفي هذا السياق تندرج أشكال الفرجة الحديثة خصوصا منها تلك التي رفضت مفهوم المحاكاة الأرسطي وأكدت على التمسرح. فوق كل هذا تبقى حالة

[83] Ibid., p. 14.

[84] Ibid., p. 13.

التمسرح المضاعف، أو ما يعرف بالمسرح داخل المسرح، ذات خصوصيات فيما يتعلق بكيفية تلقيها ونفيها، خصوصا وأن المتفرج يجد نفسه أمام لعب مسرحي من مستويين: مستوى المسرحية الدامجة 1، ومستوى المسرحية المدمجة 2. في هذا النوع من المسرح يتلقى المتفرج ثلاث إرساليات – كما ترى أوبرسفيلد – يمكن صياغتها رمزيا كما يلي – مع العلم أن علامة (–) تدل على الإرسالات المنفية في حين تدل (+) على عكس ذلك –:

1 – الإرساليات: – أ، – ب، – ت: (مباشرة من المسرحية 1).

2 – الإرساليات: +ج، +ح، + د (غير مباشرة، من المسرحية 2 إلى المتفرج عبر المسرحية 1).

3 – الإرساليات: – ج، – ح، – د (مباشرة من المسرحية 2).

إن ما يستنتج من تصور أوبرسفيلد هو أن شكل التلقي – على الأقل في أحد أبعاده النفسية كما هو الشأن هنا بخصوص النفي – يتحدد أولا حسب شكل التمسرح، وبالمقابل فإن طبيعة التلقي المحددة هنا في النفي أو عدمه بإمكانها أن تبين إلى أي حد استطاعت الفرجة إنتاج علامات التمسرح والابتعاد عن العرض المحاكاتي.

**تعريف المتلقي:**

يعرفه برنس" هو الذي يتلقى) في النهاية"(الموضوع.."الذي كانت" الذات.."تبحث عنه[85] " تعريف المتلقي إجرائيا: هو الشخص الذي يستقبل ويتفاعل بكافة مدركات تكوينه الذاتي مع ما يرسله العرض المسرحي إن بحث ماهية دور المتلقي تستدرج كثي ا ر من التقسيمات التي توحي بمقاربات ممكنة تتيح فرصة إيجاد تصور عن مفهوم وأنواع دور المتلقي . فالمتلقي يمثل شخص يتعامل مع الخطاب بغية فك شف ا رته عبر تواصل فك ري وجمالي معه ، مح اولا استثمار معطيات الخطاب وممكناته لإعادة إنتاجه من جديد[86] .

---

[85] برنس جيرالد :المصدر السابق، ص 164.

[86] خرماش محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث، في :مجلة الأقلام ، 1999،بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، عدد05 ، ص 20.

كما يمكن ان يكون دور المتلقي مجرد استقبال الخطاب بمنعكسات نفسية يترك للخطاب تفسيرها وفق طبيعة نوع الخطاب وأسلوب طرحه. ومن اجل تحديد أنواع مشاركة المتلقي في تعاطيه مع الخطاب.

لاشك أن تحديد دور المتلقي ينطلق من أسلوب العرض المسرحي في تحديد طبيعة مشاركة المتلقي فيه، فكلما أتاح العرض مساحة تعبير أو مشاركة أوسع للمتلقي ظهرت إمكانية المتلقين وفق فروقهم الفردية في الكشف عن مستويات قدراتهم في الإسهام بالعرض المسرحي، فالعملية جدلية تشترط الجانبين مع سلطة اكبر للعرض المسرحي إزاء تحديد ن وع دور المتلقي فيه ، لأنه بطبيعة الحال المتلقي يحترم خصوصية العرض ولا يريد فرض نوعا من المشاركة لا تنسجم وأسلوب العرض المسرحي، وهذا يعني أن الدعوة للمشاركة تنطلق من العرض أولا سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة وهي التي توحي للمتلقي بمساحة ونوع دوره في المشاركة بالعرض المسرحي.

يشكل المتلقي عنصرا مهما ومركزيا في المسرح، لذا يجب أن يتمتع بإمكانية بناء فضاءات وفقا لما يقدمه الخطاب المسرحي ، ويكسب نشاطه الفاعل من مساحة العرض التي تمتلك وجودها بذاتها[87]. فمثلا " في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلمس عن طريق الطقوس عاطفة جماعية أو رم ا ز عاما يرقد في اللاوعي الجماعي ، وكانت الطقوس هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط الناس بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية [88]." ولكن الفت رة التاريخية اللاحقة كانت أكثر سعيا نحو تحقيق المشاركة العاطفية للمتلقي بوصفه يستلم العرض كما هو بالمشكلة وطبيعة الحل الذي يفرضه العرض.

كل مخرج لاسيما في التعاطي مع العلاقة المكانية بين الممثل والمتلقي والتي تجسد المحدد لطبيعة المسافة الجمالية" ويبنى على مبدأ المسافة الجمالية مبدأ العلاقة بين الممثل والمتفرج مكانيا . فمن المسرحيين من يريد الإبقاء على الفصل المكاني بينهما على الدوام وذلك في الإبقاء على استخدام مسرح العلبة أو مسرح الإطار ومنهم من يريد أن تتغير العلاقة المكانية بين الممثل والمتفرج وبحسب

---

[87] سانشيت خوسيه انطونيو: فن مسرحة الصورة ، ترجمة :خالد سالم، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون،مراجعة : حسن عطية، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي :أكاديمية الفنون ، .2004 م، ص 15، عدد 16.

[88] سرحان سمير: تجارب جديدة في الفن المسرحي،ط 01، الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2006 م، ص 111

ن وع المسرحية وأسلوب إخراجها"[89] وبغية تعرف دور المتلقي ومحاولات إش ا ركه بالعرض ، سيتم تناول محطات مسرحية بارزة، تبين دور المتلقي في كل منها:

**دور المتلقي في (المسرح الواقعي):**

1938 ( لم يزل دور – مع ظهور الواقعية و ا رئدها المخرج الروسي ستانسلافسكي) 1863 المتلقي مقتصر على استلام ما يبثه العرض دون إمكانية التدخل في الأحداث التي تج ري على مساحة العرض بشكل مباشر حيث الاستناد إلى مبدأ ايهام المتلقي وتعاطفه مع الشخصية المسرحية و"ستانسلافسكي يقول بمثل ذلك التعاطف ومع ذلك فهو يرغب في الفصل بين الممثل والمتفرج ، ان يقيم بينهما الجدار الأربع.[90]"

**دور المتلقي في (المسرح الشرطي):**

1940 ( في مسرحه الشرطي نحو إقامة علاقة – اتجه المخرج الروسي مايرهولد ) 1874 مباشرة بين الصالة وخشبة المسرح ضمن مساحة عرض كلية " وقد جرب مايرهولد التعبيرية مع مسرحية مترلنغ (الطائر الأزرق)، لقد تميزت ... بتوحيد المسرح مع الصالة وإيجاد علاقة، مباشرة بين الممثل والمتفرج،..

**دور المتلقي في المسرح الملحمي:**

1948 ( في مسرحه الملحمي بالتعامل مع – يتركز أ ري المخرج الألماني برخت ) 1898 المتلقي عبر السعي نحو التأثير فيه عبر مشاهد مسرحية ثرية بالتعليقات والحقائق اليومية التي تثير ضحك المتلقين تراة وتحفز التعاطف تراة أخرى كما يمكنها أن تكون مصدار للاشمئ ازز والشعور بالتغريب.[91] إن ما يميز المسرح الملحمي هو استخدام تأثير التغريب " والغرض من هذا (التأثير) هو

---

[89] عبد الحميد سامي: نحو مسرح حي، ط 01 بغداد:دار الشؤون الثقافية، 2006 م، ص 02.

[90] عبد الحميد سامي: نحو مسرح حي، ص 03.

[91] هبنر) زيجمون: جماليات فن الاخراج ،ت :هناء عبد الفتاح ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة .للكتاب، 1993، ص 189

السماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية"[92] والتعاطف الذي يهدف إليه ب رخت ليس كما هو عند ستانسلافسكي، فبرخت..." لا يريد ذلك التعاطف ومع ذلك فهو يرغب في عدم الفصل بين الممثل والمتفرج ولذلك يرفع الجدار الأربع".[93]

**دور المتلقي في مسرح ما بعد الحداثة:**

إن دور المتلقي في مسرح ما بعد الحداثة يتركز في مفهوم الخدمة الذاتية في العرض والتي أشار إليها (كابر) ب (المتلقي– المشارك) حيث يقول: " إن معرفة المشارك لسيناريو العرض والواجبات التي عليه أن يقوم بها مسبقا تجعله جزءا حقيقيا وضروريا لا يستطيع العمل أن يتحقق دونه"[94] لذلك يلجا كابرو إلى تقديم عمله المسرحي بالصورة التي تجعل للمتلقي دوار مهما في تأسيس المعنى وتأويله " فعرض خدمة–ذاتية–كما قدمه"كابرو" ليس سوى مجموعة القواعد التي تعد حين تنشط من خلال المشاركين بتحقيق عمل من نوع معين ، لكنها تعمل في نفس الوقت على تأجيل اكتمال العمل المزمع بأي صورة نهائية، أو وضع نهاية من أي نوع لعملية تحقيق العمل نفسها[95] ."

أما جورج برشت فيلجأ إلى الغموض وسيلة لعرقلة إنتاج معنى نهائي عند متلقيه مع يستخدم صندوق فيه عدد من water ) ( yamدعوتهم للمشاركة في إنتاج المعنى ، ففي عمله البطاقات المبهمة ، ويظهر" إن برشت حين يقدم بطاقة– سيناريو –بكل هذا الغموض إنما يخلق حافزا على الحركة في اتجاه التفسير وإكمال المعنى ، لكنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يتدخل لتأجيل ودرء خطر أي تفسير نهائي.

---

[92] بينتلي ايريك :نظرية المسرح الحديث ،ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت العراق :دار الشؤون الثقافية .العامة، 1985 م، ص 82.

[93] نفس المرجع، ص 83.

[94] كاي نك :ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ط 02 ، ترجمة: نهاد صليحة ، مصر : الهيئة المصرية، العامة للكتاب ، 1999 م، ص 59.

[95] نفس المصدر، 60

فمن الواضح مما سبق أن أي اختيار فردي لدلالة العمل لا يستطيع أن يقدم التفسير النهائي لبطاقة ثلاثة أحداث مائية ، وذلك بالرغم من إنها تطرح نفسها (كعمل) ينتظر التحقيق-أي كمشرع لعمل[96].

كما إن أعمال كل من" **ريتشارد فورمان** " و "**روبرت ويلسون**" و"**مايكل كيربي** " تفصح عن اهتمام واضح بالنسق الشكلي والبنائي... يتبدى كمحاولة لعرقلة جهد المشاهد في تفسير العرض المسرحي ودفعها بقوة على الارتداد إلى نفسها – أي كمحاولة لدفع المشاهد إلى تأمل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها.

[96] نفس المصدر، 61..

# الفصل الثالث:

# دراسة سينوغرافية لمسرحية تيدرناتين

تتجلى دلالة العناصر السينوغرافية على خشبة المسرح حسب طريقة وضعها وشكلها ولونها وعلاقتها بالعناصر المسرحيةن فلا يتحقق العرض السرحي غلا في ضوء التنسيق بين العناصر السينوغرافية والمتمثلة في الإضاءة الملابسز الألوان، المكان...

**ملخص المسرحية: تيدرناتين:**

تمتع جمهور ولاية سعيدة بالعرض المسرحي الذي قدم على ركح المسرح الجهوي **صراد بومدين** تحت عنوان: تيدرناتين من إخراج عبد الله بهلول بطولة خيرة عواد,نبيل مغربي,فتحي مباركي,و غيرهم....

بحيث تدور أحداثها حول رحلة سفر تقوم بها رئيسة المصلحة بقسم الأثار في متحف أحمد زبانة تبحث فيها عن كنز وهو العلم الجزائري، فمن خلالها تستعرض بعض الوقائع التاريخية التى جرت في سعيدة ومن بينها التشابه الكبير بين رجل تدرناتين ورجل تغنيف، كما قامت أيضا بسرد تاريخ أحمد زبانة وبطولاته الثوريه من خلال سجن سركاجي ،كما أعطت لمحة عن الحياة الرومانية في منطقة الريان الموجودة بالمعاطى ، والسكن الريفي ولاد مكلخ حيث يعتبر وقت الثورة مركز لتجمع الجنود وتخزين المئونة وإلى جانب هذا مساهمة المرأة الجزائرية التى حاربت في الثورة بكل ما أوتيت من قوة ، كما يتميز العرض المسرحي الذي كتب نصه محمد مصطفاوي هو إدراج اللغة العامية لغة البسيط والمثقف,و من جهة نجد أنه إستخدم سينوغرافيا أعطت للعرض قيمة فنية لأنه إستطاع تجسيد هيكل السجن تجسيد رائع للمغارة و الرقص الكوليغرافي الذي زاد جمالا للعرض المسرحي.

**شخصيات المسرحية:**

اختلفت شخصيات المسرحية تيدرناتين، حسب العرض المسرحي على النحو التالي:

- **ضاوية:** وهي عالمة أثار، رئيسة ورشة لترميم الآثار بمتحف "**أحمد زبانة –وهران–**"

- **زياد.**
- **العم رفاس.**
- **زوج الضاوية.**

تنوعت شخصيات المسرحية بين عامل إداري ومتمثل في شخصية **الضاوية** وهي رئيسة ورشة لترميم الآثار لمتحف **زبانة وهران،** وشخصية **عمي رفاس** حارس المغارة الأثرية، **وزوج الضاوية** وجاسوس ضد الثورة.

جسد المخرج فكرة المسرحية من خلال فضائين، الأول كان محدود والفضاء الثاني هو فضاء استرجاع الذاكرة التاريخية لمدينة بكل أحداثها الثورية ومعالمها التاريخية لمدينة سعيدة.

- **الفضاء الأول:** حدد فيه مكان اللعب حتى يتمكن المتفرج حصر الأحداث.
- **الفضاء الثاني:** هو فضاء مفتوح بكل أبعاده السياسية، الاجتماعية، الثقافية.

الفضاء الذي حدده المخرج هو فضاء مكان لعب **الضاوية** جسده في إطار مؤسسة مخبرية التي تمثل مكان عملها.

والفضاء الثاني هو المعلم التاريخي المتمثل في المغارة.

أما الفضاء المفتوح شكله من خلال تقنية خيال الظل (L'ambre chinoise) فهو تقنية تاريخية ترا ثية عريقة متأصلة في ثقافتنا ويعتبر وسيلة من وسائل الألوان التمثيلية استخدمه المخرج لإضفاء جمالية رمزية تاريخية على العرض المسرحي فحقق من خلال هذه التقنية البعد الجمالي بالدرجة الأولى وبالبعد التاريخي في استعمال هذه التقنية ومن خلالها عرض الوقائع التاريخية و البعد الاجتماعي فخيال الظل له ميزة أن الجمهور يحلق حوله ويشكل من خلاله كتلة واحدة.

**الإضاءة:**

تعتبر الإضاءة من العناصر التقنية والتشكيلية في العرض المسرحي، فهي من أحدث التقنيات المستعملة فيه، فكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطورت إلى أن أصبحت تستخدم بمنحنى درامي ودلالي.[97]

كما أنها عنصر أساسي في مجال السينوغرافيا.[98]

إلا ان هناك اختلاف في الإنارة والمضاءة فالإنارة شاملة لجميع القاعة المكان ، الخشبة، الرواق، أما الإضاءة المسرحية فهي تركز على خشبة المسرح والممثلين.

ففي المسرحية استخدم المخرج إضاءة محددة ومقتصدة ، بدأ العرض بإضاءة (شاملة) حتى يبين المخرج المتحف وما يحتويه من آثار ووسائل تقنية فبرز من خلال الإضاءة ألوان الألبسة والمستلزمات التي تعتمدها **الضاوية** في بحثها.

ثم استعمل تقنية خيال الظل فهو لا يعمل إلى تصوير ملامح الشخصية وأبعادها بل يحاول كشف وقائع تاريخية.

استخدام **الإضاءة العمومية** عن طريق جهاز ( **Les douches**) يبين لنا حياة **الرومان** كيف كانت حياة بذخ وجنون، **وتقنية الظلال** تتحقق من خلال الضوء والظلال الذي له أثر كبير في تصوير طابع الحياة بكل تضاريسه وآفاقه.

**الشمعة:**

جماليتها في إضاءتها المحدودة والمركزة استعمالها المخرج للوصول بالمكان إلى أعماقه ، هذا المكان ما هو إلا أثر تاريخي لا تدخله التكنولوجيا وجماليته تبقى على عراقته وأصالته.

أما الضوء الذي ينبعث من الصندوق والذي يحوي على تحفة أثرية لها قيمة مادية ومعنوية.

**دلالة الألوان:**

---

[97]- د.ماري إلياس حنان قصاب، المعجم المسرحي ومفاهيم ومصطلحات المسرح، مصدر سابق، ص38.

[98]- نفس المرجع، ص40.

السعادة والفرح، وقد كان هذا اللون يمثل شعار رجال الدين آنذاك الشمال يرمز بالبرد والجليد.

**الأسود:** يرمز للموت والحزن، للخوف والعب، للظلام والعزاء والدهشة ويعبر عن الجريمة والخداع.

**الأصفر:** ضوء الشمس والذهب، لذلك استخدمه قدماء المصريين للإله "ر ا" وهو اله الشمس ونظر لاعتقادهم بأن الشمس هي التي تحتفظ الحياة والصحة على الأرض فقد استخدموه للوقاية من الأمراض. ينشط الفكر ويبعث السرور، ويرمز إلى العظمة والثورة، كما يدل على الغيرة أحياناً.

**الرمادي:** لون الوداعة واللطف ويبعث على الكآبة والحزن والانقباض، كما يعبر عن العزم والرزانة، ويشير إلى الشيخوخة، إذ هو هادئ ومحايد وأحياناً بارد.

**البرتقالي:** يستخدم للدلالة على الدفء والوفرة، هادئ محافظ وفيه الوقار إلا أنه يرمز أحياناً للقذارة.

**الأخضر:** يرتبط بالحقول والحدائق والأشجار، لون الطبيعة يوحي بالراحة لهدوء الأعصاب، يستغل في طلاء حجرات المستشفيات والمصحات كما يرتبط الأخضر بمعاني النعيم والجنة والخصب والأمل.

**الأزرق:** ارتبط بلون السماء والماء في الطبيعة، لون الهدوء والراحة يقلل من الثورة والهيجان، ويساعد على الاستغراق والتركيز، فهو لون مناسب للهدوء ولبرود الليل وإن اجتمع هذا اللون بالأخضر مثل أقصى درجات البرودة كما يوحي بالخفة والخيال يعبر عن الحساسية والحيوية"[99]

**الأزياء:**

تعد الأزياء من الأنساق العلامتية الفاعلة في مشهدية عمل مسرحي فهي تعتبر الجلد الثاني للممثل ، كما أنها تساعد على التعريف بالفترة الزمنية والمكانية التي حدثت فيها المسرحية ويمكن أن تحدد الفصل والمناسبة والإنتماء الجغرافي للشخصية، ويدل على

[99]- ينظر، عثمان المعطي، مصدر سابق، ص176-179.

مكانة الاجتماعية للشخصية ، فقد اختلفت وتنوعت الأزياء في مسرحية تيدرناتين ، فالشخصية الأولى التي تستهل العرض كانت تلبس لباس أحمر فوقه مأزر أبيض وقفازتين بنفس اللون الدال على مهنتها، إلى جانب وشاح على رقبتها باللون الأخضر ولباسها في مضمونه يعبر عن الألوان الوطنية ، فلباسها انعكاس لمهنتها المخبرية التي تكشف من خلالها الوقائع التاريخية للجزائر ، وتدخل الشخصية الثانية تلبس لباس متنوع بين الأبيض والأسود دلالة على رسميتها في العمل.

استخدم المخرج **خيال الظل** وهو لا يبقي على قيمة اللون، فالبنسبة للرجل والمرأة كانت ألبستهم بالية ذات اللون الباهت والتي تعبر عن الوضعية الاجتماعية والتقليدية في الجزائر، حيث نلاحظ أن المرأة كانت ترتدي فستان وعلى أكتافها رداءا.

أما ألبسة السجناء ألبسة بالية كانت ذات اللون الأسود الباهت وألبسة الحراس كانت ترى باللون الأحمر ثم عند حركة الممثل تظهر باللون البني وهذا نتيجة الإضاءة.

وألبسة العساكر الرومانيين كانت معبر عنها بواسطة الدرع الذي يظهر باللون الذهبي من خلال الخيال والظل و الخوذة الذي يضعه الجندي فوق رأسه باللون الأحمر.

والسيدة **روبة** كانت ترتدي برنوس باللون أبيض رمز الهمة والوقار استخدمه المخرج لخلق جمالية على شخصية المرأة فمن المعتاد لدينا أن البرنوس يلبسه الرجل بالدرجة الأولى، فمن خلاله أراد المخرج أن يبين قوة ووقار هته السيدة ومكانتها.

أما الشخصيتان تلبسان (**جلابة**) رمز تراثنا وعراقتنا العربية، وهي بالية وممزقة من أطرافها السفلى وباهتة اللون تعكس الوضعية الاجتماعية المزرية وحالة البؤس والشقاء ، فالأول يحمل الرمح رمز الدفاع في فترة تاريخية معينة ، والآخر يحمل العصا كأدات لحراسة المغارة، ومن هذا نستنتج أن مهمتهما مختلفتان.

وشخصية **الضاوية** وزوجها لباسهما عند المغارة كان مختلف عن نمط الألبسة، فالزوج كان يلبس بنطلون (Djenne) وقميص وحذاء خاص عسكري وكان يحمل آلة تصوير التي تعس مع لباسه شخصيته الدالة على البحث والتنقيب عن الحقائق التاريخية.

**الملابس والاكسيسوارات:**

إن الاكسيسوارات ( accessoires) أو الملحقات لا تقل أهمية في المناظر أو الماكياج إذ أن معظم المسرحيات لا يمكن إجراء بروفاتها دون ملحقات، حيث استعمل العصا فهي الكلمة في بعض الأحيان من خلال دقها على الأرض و وضيفتها تساند الإنسان في المشي والوقوف ومازالت متداولة حتى وقتنا الحالي، **المسدس السيف والرمح**: كلها وسائل دفاع تستعملها الشخصية للدفاع عن نفسها بالدرجة الأولى والدفاع عن بلدها، نوع المخرج في هذه الأدوات لإضفاء جمالية من جهة، وكل أداة تستعمل حسب الحقبة التاريخية والمكانة الاجتماعية والوظيفية.

**العلم الوطني**: رمز الهوية الوطنية الجزائرية الذي مات من أجله المليون ونصف المليون شهيد وهو رمز الوحدة والثقافة.

**العصا**: استعملت الشخصية العصا لتتكئ عليها، وظيفتها أنها تساند الإنسان في المشي والوقوف وجمالية العصا أنها تلغي الكلمة في بعض الأحيان كالمناداة استعملتها الشخصية كذلك كوسيلة دفاع أو إنذار.

**آلة التصوير**: التي تحملها الشخصية على صدرها بحكم عملها أو بحكم ثقافتها

**الكوب**: الذي كان يحمله الممثل الروماني والذي يعبر عن المشروب الذي يحتسيه الجندي.

**الديكور:**

يستعمل الديكور للإثارة إلى كل ما يراه الجمهور على خشبة باستثناء الممثلين وأعظم تأثير يكون في بداية المسرحية عندما تخفت أضواء المسرح ويرفع الستار فالديكور هو أول شيء يراه المتلقي فوق الخشبة حيث يعرفها بارتريس ياقسي: "على أنه كل ما يظهر في إطار الفعل والخشبة بوسائل تصويرية كلاسيكية هندسية"[100]

جسد المخرج ديكوراً بسيطاً يحمل معاني عميقة، كانت ممثلة ( **حامل الملابس**)، على يسار الخشبة وطاولة على يمين الخشبة تحوي معدات علمية خاصة بمخبر المتحف، كان توزيع الديكور في المشهد الأول متناسق وهذا ما جعل من حركة **الضاوية** حركة إعتيادية داخل مجال عملها.

ثم جسد تقنية الخيال التي كانت تتوسط الخشبة من خلال الستار والإضاءة واستعمال الظلال الذي يفصل الخشبة إلى نصفين، حيث يتحرك الممثل في النصف الثاني من وراء الستار بكل حرية وهذا ما لمسناه في الرقص الكوريغرافي للسجناء وحركة الممثلين في مشهد العصر الروماني.

وفي المشهد الأخير أين شكل المغارة بشكل متناسق حيث كان على يمين يسار الخشبة كتل حجرية التي توحي بعمق المغارة في الوسط الذي أضفى حركة انسيابية على الممثلين فتوزيع الكتل كان بشكل متناسق من خلال تقنية المنظور التي كنا نلمس من خلالها العمق في الخشبة الذي يضفي من جانبه العمق في الحدث المسرحي.

**المكياج:**

من أهم ما يهدف إليه الممثل في العرض المسرحي هو التأثير في الملتقى سواء على مستوى الكلام أو على الإيماءة الحركية أو الهيئة فلها دور في إظهار مضون المسرحية سواء فكرياً أو جمالياً.

[100] - Patrice pavis op cit P 99.

فهمو يفيد في إبراز ملامح الشخصية حيث يعطى للوجه اللون والشكل الصحيح ين كما يساعد على الاحتفاظ بملامح الشخصية الأصلية ويغير من ملامح بصورة جذرية إذ يمكن أن يزيد من عمر الشخصية ، فالماكياج له دور هام في سير العرض ويعمل على إبراز وتصويب الشخصية إلى الجمهور ففيه تكمن القدرة على الإبداع والتخيل[101]، وهذا ما يتجسد في استعمل المخرج في المسرحية لماكياج بسيط على شخصية **الضاوية** ليبرز صفات دورها البسيط والخاص.

**الموسيقى:**

تزامنة مع بداية المسرح نفسه فقد عرفها الانسان منذ القدم، فتستخدم في مشاهد الحرب، الخير و الشر، الا أن بعض المخرجين يحاولون اجتنابها اثناء العرض المسرحي وهناك البعض يستعملونها من أجل سد الفراغ، ولأنها تساعد المشاهد على الاستمتاع بالعرض كما لا تساعد الممثل على ابراز طاقاته من خلال اعطائه مساحة للأداء.[102]

ففي المسرحية كانت الموسيقى مواكبة للعرب المسرحي.

[101] - voir ganlme jaques :Maquillage de theatre. Echition managrad Paris 1986-P16.

[102] جريدة مسرحنا، العدد 82، 02 فبراير 2009، بقلم محمد جمال الدين

# خاتمـــــــة

وفي ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة السينوغرافيا من منظور جمالية التلقي فإنني قدمت مجموعة من الأراء النسبية التي توصلت إليها و التي يمكن تلخيصها فيا يلي:

السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور و المكونات البصرية و السيميائية التي تعرض على خشبة العرض كما أنها تعكس نوع الرؤية الإخراجية و طبيعتها,كما يبين الفضاء المؤثث و مكوناته و دواله اللغوية و الرؤيوية في علاقتها التفاعلية و التواصلية مع الجمهور,حيث يقوم المتلقي بالمشاركة في العرض المسرحي بتفكيك شفراته وإعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة و تأويله الجديد و بهذا فإن عملية التلقي هي عمل فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها و يسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية,كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية و ذوقه الجمالي.

# قائمة المصادر

# و المراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**

**القرآن الكريم.**

- **المراجع:**

**أ. باللغة العربية:**


1) أحمد زكي: عبقرية الاخراج المسرحي ومدارس ومناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة 1989.

2) أحمد سنوسي: مفهوم الفضاء المسرحي وأهميته في مجالات فضائية مسرحية، تونس، العدد (3، 4)، السنة الأولى.

3) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار مشرق مغرب، دمشق، 1994.

4) آيزر فولفغانغ: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ترة حميد الحمداني وآخر، البيضاء مطبعة النجاح الجديد.

5) بينتلي ايريك :نظرية المسرح الحديث ،ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، 1985 م.

6) جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دار الثقافة و الإعلام، الشارقة، 2001.

7) حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية,دار المعارف القاهرة,1985.

8) حمودة عبد العزيز :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،الكويت: عالم المعرفة ، 1998 م.

9) خضير اظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط01، دار الشروق للنشر التوزيع، الأردن– عمان، 1997.

10) سانشيت خوسيه انطونيو: فن مسرحة الصورة، ترجمة :خالد سالم، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مراجعة : حسن عطية، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي: أكاديمية الفنون، 2004 م، عدد 16.

11) سحلول حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992.

12) سرحان سمير: تجارب جديدة في الفن المسرحي،ط 01، الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2006 م.

13) سكر إبراهيم: ايسخيلوس, مطبعة الهيئة المصرية العامة، مصر، 1972.

14) سلون ارمان: النظرية الأدبية المعاصرة، ط01، تر: سعيد الغانمي، بيروت :المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، عمان : دار الفارس للنشر والتوزيع ، 1996.

15) عبد الحميد سامي: نحو مسرح حي، ط 01، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2006 م.

16) علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

17) فرج عبو: علم عناصر الفن، ج2، بغداد كلية الفنون الجميلة، دار دالفين ميلانو إيطاليا، 1982.

18) كاي نك :ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ط 02، ترجمة: نهاد صليحة، مصر: الهيئة المصرية، العامة للكتاب.

19) كمال عيد: السينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، ط1، القاهرة، 1998.

20) م. فرانك هوانيتج: مدخل إلى الفنون المسرحية, ترجمة: كامل يوسف و رمزي مصطفى و آخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

21) ماري إلياس حنان قصاب: المعجم المسرحي ومفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان نامرون، ط1، 1997.

22) محمد الحافظ: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، ط1، 1996.

23) محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل، الهيبة المصرية للكتاب، القاهرة، 1988.

24) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، ط01، دار الفكر العربي، مصر، 1996.

25) هبنر زيجمون: جماليات فن الاخراج ،ت :هناء عبد الفتاح ،القاهرة : الهيئة المصرية العامة .للكتاب، 1993.

26) ولتر ستيس: فلسفة هيقل- فلسفة الروح، تر: إمام عبد الفتاح إمام، بيروت، لبنان، 1982.

**الرسائل والمذكرات:**

1) منتهى محمد رحيم، مسرح الطفل في العراق و خطة التنمية القومية، رسالة ماجيستر غير منشورة جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 1988.

2) جلال جميل: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 1997.

3) عارف إبراهيم الخفاجي، إشكالية الفضاء في الرسم المعاصر- دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1990.

**المنتديات:**

1) منتديات ستار تايمر أرشيف عالم المسرح وظائف السينوغرافيا المسرحية. 22:19 يوم 2014/04/11.

**الجرائد والدوريات:**

جريدة مسرحنا، العدد 82، 02 فبراير 2009، بقلم محمد جمال الدين.

خرماش محمد : مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي الحديث، في :مجلة الأقلام ، 1999،بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، عدد05.

سامية أسعد: المكان في المسرح المعاصر في مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 04، يناير- فبراير- مارس 1985.

شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978.

مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا، مجلة اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون. منشورات وزارة الثقافة. القاهرة، 1993.

الهادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال فلسفته – فنونه – وسائطه، العدد 03، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

**الانترنت:**

www.bostah.com/n/958.

www.diwan al arab.com/spip_php/article 13603

www.marraheon.com/htm:

**ب. باللغة الأجنبية:**

1) Anne Ubersfeld, «Notes sur la Dénégation théâtrale», in La relation théâtrale.
2) Bablet Denis et jacquot jean et d'autre : le lieu théâtral dans la société moderne ; édition de c .N.R.S paris 1969.
3) COUTY DANIEL ET REY ALIN ET D'autres :le théâtre bordas paris ,1980.
4) Ganlme jaques :Maquillage de theatre. Echition managrad Paris 1986.

5) Neraudan jean pierre : dictionnaire d'histoire d'or ; preuve universitaire de France. paris.1er édition.

6) Patrice pavis op cit P 99.

7) Richard Demarcy, Eléments d'une sociologie du spectacle, Union Générale d'Edition, coll. 10/18, 1983.

8) Vito pandolfi : histoire de théâtre traduit par. COULON .ET MARC LONGC NEVA, presse de Gérard, franc.

9) Vito pandolfi : histoire de théâtre traduit par. Coulons marie claude.et marc longc neva. presse de Gérard franc.

# فهرس

# الفهرس:

**كلمة شكر وعرفان.**

**الاهداء.**

**مقدمة**.....أ

**الفصل الأول: ماهية السينوغرافيا ومميزات مدارسها.**

- **المبحث الأول: تاريخية السينوغرافيا**.....**04**
- **المبحث الثاني: اليات السينوغرافيا وتحقيق السينوغرافيا**.....**24**
- **المبحث الثالث: المدارس الفنية**.....**35**

**الفصل الثاني: السينوغرافيا والتلقي في المسرح**

- **المبحث الأول: السينوغرافيا وجماليتها في العرض**.....**42**
- **المبحث الثاني: نظريات التلقي وروادها**.....**50**
- **المبحث الثالث: المسرح وجماليات التلقي**.....**57**

**الفصل الثالث:دراسة السينوغرافيا في مسرحية تيدرناتين**.....**70**

**خاتمة**.....**79**

**قائمة المصادر والمراجع.**