الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة لنيل شهادة ماستر تحت عنوان:

تمظهرات الميديولوجيا في عرض مسرحية

مدينة النانو –دراسة تطبيقية–

من اعداد الطالبة:

- لوط محمد أمين

تحت إشراف الأستاذ:

- د. مذكور برزوق

لجنة المناقشة

د.	.....	رئيسا
د. مذكور برزوق	.....	مشرفا ومقررا
د.	.....	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

انطلاقا من قوله تعالى: «ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم»

أحمد الله أولا وآخرا أن أنعم علي بإنجاز هذا العمل والشكر له أن وفقني لإخراجه إلى النور

وبموجب ذلك أتوجه بشكري الجزيل إلى أستاذي الدكتور " مذكور برزوق الذي تكرم علي بقبول الإشراف على هذه الرسالة المتواضعة

كما أشكر له صبره الذي طال بطول فترة إنجاز هذا البحث، والتي لم يبخل علي من خلالها برعايته الصادقة واهتمامه الكبير فجزاه الله عني خير الجزاء

كما أتقدم بخالص امتناني إلى الأساتذة الكرام من أعضاء المناقشة على ما بذلوا من جهد قراءة البحث وتصحيحه وتقويمه

كما أشكر كل من له فضل علي ومن أسدى معروفا أو توجيها أو إرشادا

إهداء

إلى والدي

أبي، أمي

إلى إخوتي، إلى عائلتي

أستاذي الفاضل **د. مذكور برزوق**

وإلى كل أساتذة وعمال كلية الفنون

لوط محمد أمين

المقدمة

اقترن فن الإخراج المسرحي مع التقنية المسرحية منذ بزوغ الظاهرة المسرحية عند اليونان، وبأدواتها البسيطة من ماكينات ومؤثرات صوتية وأزياء وماكياج ...الخ، وغيرها ساهمت في تجسيد وتكاملية المنظر المسرحي ،تطورت هاته التقنية بفعل الأساليب التكنولوجيا وقادت ديمومة تطور العرض وطرحه بصورة فكرية وجمالية منذ المحاورة الأفلاطونية التي أسست للجمال الى عصرنا الحالي بكل جمالاته الحياتية وتناقضاته .وبما أن المسرح يستخدم كل الوسائط سواء بسيطة أو معقدة وفقا لأسلوبها التكنولوجي كالصوت واللون والجسد والزمان والمكان والصورة والضوء...وغيرهما من الوسائط

التكنولوجية التي تساهم في تحديث وتطوير العرض المسرحي ،تركيزا على الناحية البصرية وفي تحولات السوسيو ثقافية الراهنة والمواكبة للتطور التكنولوجي الذي استهدف بعض العروض الجزائرية لأن نوستالجيا الدراما التقليدية مازالت متداولة على الركح الجزائري في هذا ما دفعنا للتفكير و الخوض في تجربة بحثية في ما يخص الميديولوجيا والمسرح .

ولأجل الغوص في مفصليات موضوع وسمت موضوعي ب :" تمظهرات الميديولوجيا في عرض مسرحية مدينة النانو. و لعل اهم الأسباب التي جعلتنا نختار هذا الموضوع انقسمت الى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية فالذاتية نظرا لاهتمامي بالتجارب المسرحية في العرض ، و لكون الموضوع موضوع العصر، ولمحاولة معرفة المزيد عنه الذي له مكانة في المسرح الحديث.

اما الأسباب الموضوعية فتتمثل في الكشف هذا المفهوم الوسيط ،الوسائطية، الوساطة الذي استوفته جل الدراسات العلمية منها الاجتماعية، السياسية، التواصلية، الدينية وغيرها وأهميته في العرض المسرحي المعاصر ولمحاولة إضافة دراسة علمية لعلها تفيد دارسي النقد والإخراج المسرحي وحتى الممارسين .

وتمخض عن هذا الموضوع مجموعة من التساؤلات نحاول الإجابة عنها في متون الدراسة، منها :

فيما تبلورت الميديولوجيا بين الإخراج والسينوغرافيا؟

- كيف تجلت آلياتها في العرض المسرحي ؟
- هل أصبح للمديولوجيا دور وظائفي في تشكيل الغرض ؟
- ما هي تقاطعاتها بين فن الإخراج و السيبوغرافيا؟

وللإجابة عن هاته الأسئلة برزت معالم خطت البحث التي شملت مدخلا وفصلين فضلا عن مقدمة وخاتمة عالجت في الفصل الأول تاريخية الوسائطية ووظائفها في العرض المسرحي احتوى على مبحثين المبحث الأول تناول تاريخية الوسائطية في العرض المسرحي والمبحث الثاني تناول وظائف الوسائطية في العرض المسرحي، وخصصت الفصل الثاني لدراسة تحليلية وصفية لعرض مسرحية مدينة النانو بعرض جوانبه وسمات وتمظهرات ا مسرح. وأنهينا هذا البحث بخاتمة وهي مجموعة نتائج واستنتاجات توصلنا إليها في ضوء بحثنا هذا بينما المنهج المتبع فقد اعتمدنا المنهج الوصفي كونه الأنسب والأقرب لدراسة الموضوع.

اعتمدت في البحث جملة من المصادر والمراجع أذكر منها على قدر الأهمية:

الدكتور بشاري عليوي في كتابه الميديولوجيا والمسرح المعاصر(دراسة في الوسائطية وتمظهراتها في العرض المسرحي) اليوسف ،اكرم :الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، و أ.خالد عبد اللطيف، مقال "حو نظريات جديدة في علم الإعلام العام وغيرها من المصادر والمجلات والمراجع

وفي الاخير لا دعي أنني كنت ملما بشتات هذا الموضوع، ولكن حاولت قدر ما استطعت رصد هذه التجربة، التي تحتاج إلى الأهمية البالغة من قبل الدارسين والباحثين، لإعطاء المكانة التي تستهلها، لمواكبة الحداثة المسرحية وتحديات العولمة.

الله ولي التوفيق

مدخل

استوعب المسرح هاته الوسائط التكنولوجية كونه حاضنة جامعة لكل ما هو جديد ومتطور فاستخدم قدراتها وأبعادها في المجال الإبداعي، لإثراء الثقافة البصرية التي أصبحت سائدة عالميا، ومن جهة مناوئة لم تلغى أو تقلل من فاعلية العناصر المشاركة في العرض وعلى رأسها المخرج ورؤيته، والممثل الذي سيتعامل معها، والمتلقي الذي يشارك أو يندمج في هذه العملية الفنية على تحسين ظروف التلقي بالاعتماد على الصوت والصورة والمسافة الجمالية.

فوظف المخرج مجموعة من الوسائط على إختلافها وتكاملت ،في فضاء مسرحي يحوي التعددية لأجل اثراء الصورة المشهدية ،فجعلت الإنسان مركزا لكل زمان ومكان، فشمل توظيف الوسائط التكنولوجيا مختلف أشكال التعابير الفنية بما في ذلك العروض التي تعتمد على الجسد الراقص ،والصيرورة الإبداعية لم تعد قضية متخيل وحسب، لأن هذه الوسائط تعبر على الإنسان الواقعي اليومي الى الإنسان العالمي الكوني بإيهام حقيقي للخيال معتمدة لغة الصورة والإشارة ،وتفعيل الجسد الذي يمتلكه الإنسان العادي، فاحتل الصدارة في فن الأداء وتحول الممثل من عنصر محوري في الدراما الى مجرد اداة من أدوات أخرى .

وبما أن المسرح يستخدم كل الوسائط سواء بسيطة أو معقدة وفقا لأسلوبها التكنولوجي كالصوت واللون والجسد والزمان والمكان والصورة والضوء...وغيرهما من الوسائط

التكنولوجيـة التـي تسـاهم فـي تحـديث وتطـوير العـرض المسـرحي ،تركيـزا علـى الناحيـة البصرية وفي تحولات السوسيو ثقافية الراهنة.

إن صورة الوسيط مرتبطة بالبيئة التي تحدد شكله ومكوناتـه فضـلا عن أنواعه واستخداماته التـي دخلـت فـي شـتى منـاحي الحيـاة منـذ القـدم وحتـى عصرنا الحـالي الذي سادت فيه الصورة بوصفها أبرز وسيط متداول ذا قوة للتأثير في الجمهور ، وهو ما دعى عددا من المفكرين والمؤلفين الـى دراسـة ماهيـة الصورة وأصلها ووظيفتها وعلاقتها بمختلف الأنشطة الاجتماعيـة منـها والثقافيـة . فلقد أصبح تـأثير الصورة يتعدى المحسوسـات الذهنيـة إلـى المـدركات البصـرية عنـد الإنسـان فهـذا التـأثير يمكن تلخيصهَ مثلا في ،قصة الصورة الجدارية التي كانت تعلو غرفـة نـوم أحد أبـاطرة الصـين القـدامى حينمـا طلـب مـن كبيـر رسـامي قصره أن يزيـل الشـلال المرسوم داخل تلك الصورة هي لوحة فنيـة صـامتة ، لـذا لـم يختلـف تأثيرها منذُ القدم وحتى عصرنا الحالي الذي أصبح يسمى (عصر الصورة).[1]

الميـديولوجيا أو علـم الميـديا هـو علـم يخـتص بدراسـة وسـائل الاتصـال فـي تأثيرها علـى الإنسـان مـن ناحيـة تشـكل الـوعي والتـأثير الإيـديولوجي وفرض قيم ومفـاهيم جديدة.

[1]) د.بشار عليوي، الميديولوجيا والمسرح المعاصر(دراسة في الوسائطية وتمظهراتها في العرض المسرحي)،ص15

يعتبر "ريجيس دوبري" *هو أحد المنظرين الحقيقيين لهذا العلم حيث كان أول من استعمل هذا المصطلح في كتابه (دروس الميديولوجيا العامة).

مصطلح جديد استعمله "ريجيس دوبري" في كتاب له بعنوان علم الإعلام العام باريس 1991 ،بيروت 1996، بمعنى علم وسائل /وسائط الإعلام موضوعه :درس الوسائط المادية التي يتجسد عبرها الكلام .

يفرق "ريجيس دوبري" بين ثلاث مراحل لتاريخ الإعلام :

- مرحلة الإعلام الخطابي، الكلام، المتوافقة مع عصر الكتابة والعبادة.
- مرحلة الإعلام الخطي،الكتابة، المتوافقة مع عصر الفن (من الطباعة إلى بداية التلفزة).
- مرحلة الفيديو (أنا أرى)، المتوافقة مع العصر البصري.

في العصر البصري يرى كل شيء، ولكن لا تعود ثمة قيمة لأي شيء مرئي.[2]

*: يعد «ريجيس دوبري» من أهم الفلاسفة المعاصرين، إهتماما بفلسفة الصورة، ويمكن عده فيلسوف تاريخ الصورة، إذ تتبع تطور مفهوم الصورة وتجلياتها الوجودية وتحقيبها الرمزي منذ القدم إلى الراهن. قاد هذا الاهتمام التاريخي بالتطور المفهومي والتجلي الرمزي للصورة، ريجيس دوبري إلى تقسيم العصور التي مرت بها إلى ثلاثة عصور مرتبطة فيما بينها، وهي عصر الخطاب وعصر الكتابة، وعصر السمعي البصري، وبذلك فلسفته أطروحة مهمة لتأسس «ريجيس دوبري» لعلم جديد هو علم الميديولوجيا، ليعتبر الصورة أهم وسيط في العصر الراهن، تنعكس في شكل صورة تلفزيونية، وصورة سينمائية وحتى رقمية.الكلمات المفتاحية: ريجيس دوبري، الميديولوجيا، الصورة، عصر الخطاب، عصر الكتابة، عصر السمعي البصري

[2])انظر الى المرجع السابق.

ان علم الإعلام يضعنا مباشرة أمام سياسة الصورة ،صورتنا وصورة الآخر، الصورة التي تصل بسرعة، تظهر وتختفي، تؤثر وتغيب، وهذا ما سيعطي لآباء العقائد السياسية وقادة الدول المتقدمة ، المتفوقة إعلاميا ،قوة تأثير بصري، واختراق نفسي- سياسي للجماهير في العالم، غير مسبوقة في تاريخ الإعلام، والإعلان والدعاية ،لتدبير أو تسويق آراء ومواقف سياسية معينة .

الفصل الأول

الميديولوجيا و الوسائطية

المبحث الأول

تاريخية الوسائطية في العرض المسرحي

المبحث الأول: تاريخية الوسائطية في العرض المسرحي

حينما أطلق "ريجيس دوبري" لفظ الميديولوجيا في كتابه(السلطان الفكري بفرنسا) Le pouvoire intellectuelle en France1979 (Le scribe 1980) ثم عاد الكرة في الأسطر الأخيرة من كتابه الشيق " الكاتب" إذ لم يكن أحد يتوقع لذلك اللفظ الرواج الكبير الذي بلغ حداً اقتلع فيه ألقاب نبله من عند دريدا نفسه في آخر لقاء تلفزي جمع بين صاحب القراماتولجيا وصاحب الميديولوجيا . فأن تؤلف في تعريف هذا اللفظ كتب ،وينشأ بإسمه برنامج بحث وتظهر مجلات متخصصة "كراسات الميديولوجيا" [3]، ووسيط النقل للتجديد (Cahiers de Médiologie1996-2002) ،تستقطب أكبر الفلاسفة والمتخصصين في علوم الاتصال ،فتلك هي ابتسامة (Médium transmettre pour innover) الحظ التي قلما تحالف بعض الألفاظ الجديدة في سوق المصطلحات.

يعرف الدكتور العادل خضر : في هذا المصطلح لفظان "الوسيط" و"العلم" أو "الوسائطية".[4] فالميديولوجيا اختصاص يعتني بدراسة الوسائط التي بفضلها تحمل الرسائل، وتنتقل الأفكار، وتنتشر العقائد ، وتبث الأحاسيس . فالميديولوجيا لا تعتني بالمضامين المنقولة وإنما بالمرتكز المادي الذي يحمل تلك المضامين وبطرائق

[3])نفس المرجع اعلاه

[4])نفس المرجع

نقلها وكيفيات تأثيرها في العقول والنفوس . فلا وجود لفكر دون وسيط مادي يكون الحامل الذي يرتكز عليه، والآلة التي يجري بها نقله في الزمان والمكان، فالأفكار والنتائج تحتاج قبل أن تستقر في الرأس إلى أن تُحمل على الظَهر، وهي إن كانت تقطع أميالا قبل أن يكون لها أنصار وشيعة وأتباع احتاجت قبل إلى عدة تقنية من كتب وكُتاب ،ووراقة ووراقين، وأمكنة للتدوين والتوثيق والأرشفة الصيانة والإيداع والتخزين.

وجماعات بشريَة تتنقّل بها أو تتّبع استراتيجيات مخصوصة في الدّعاية والتّرويج. فمن الساذج أن نتصور الأفكار تنتقل كالعدوى بين الأفراد، لأنّ من شروط انتقالها من مكان إلى آخر هو أن تسمح الطّريق بحمل تلك الأفكار ونقلها. فكثير من الأشعار قد لفّها النّسيان لأنّها لم تتمكّن من مغادرة مجالها الأول، وكثير من العلم ضاع أكثره في الطّريق لأنّه استغرق عقودا طويلة حتّى يقطع بعض الأميال. الحامل والمحمول تبين لنا هذه الأمثلة أنّ علاقة الرسالة المحمولة بالوسيط الحامل ليست بسيطة. يكفي أن نعود إلى تعريفات الو سيط الأولى الّتي سبقت الميديولوجيا حتّى نقف على تعقّد هذه العلاقة الشهيرة.

وتذهب عبارة ماك لوان Mc Luhan «الوسيط هو الرسالة " Le médium est le message" من هذا المنظور تعني أنّ الرسالة، بوصفها مضمون البلاغ، ثانويَة، لأنّ الرسالة الحقيقيَة هي الوسيط ذاته. فالوسائط عند ماك لوان امتداد لحواس الإنسان

ولجهازه العصبي، وهو يعتب أنّ كلّ تغيير في وسيط من الوسائط، كتغيير الصوت بالكتابة، يؤثّر بالضّرورة في أشكال التّرابط بين البشر وعلاقة الإنسان بحواسه. فكلّ التّكنولوجيات موظّفة لتنمية قوة الإنسان ومضاعفة سرعته. فإذا ما ضاعفنا في قوة مجموعة من العناصر كمضاعفة حجم التّنقّلات والرحلات بسبب تحسن الطّريق، وتطوير وسائل النّقل بتوفير الورق وصناعة الكتاب فإنّ ذلك يفضي إلى تغيير جذري في شكل انتظامها (كانتقال أساس ثقافة تقني ينهض على مركزيّة الصوت إلى أساس تقني آخر ينهض على مركزيّة الكتابة)، وفي أبنية المعرفة، حين يتغير سلوك الأفراد العرفاني (كالتّعويل على الذّاكرة الطّبيعيّة، أو الكتابيّة، أو الرقميّة...). [5]ولا فائدة في الإكثار من الأمثلة، فقد ساهمت أفكار ولتر أونج أو ولتر بنيامين أو فيكتور هيجو أو بول فاليري وأطروحات ماك لوان في بناء الحقل الميديولوجي. بيد أنّ إضافة الميديولوجيا الحاسمة تمثّلت في إعادة هيكلة هذا الحقل، فأكسبته انسجاما ومعقوليّة وامتدادا لجهود السابقين. تجلّى ذلك بصفة خاصة في أعمال ريجيس دوبريه الخصيبة الّتي أعيد فيها التّعريف بالوسيط على نحو جديد اقترن فيها الوسيط التّقني بالمؤسسات تستخدمه وتهيمن عليه. ارتكز هذا التّعريف على بعض المسلّمات هي: الإنسان هو الكائن الحي العاقل الوحيد الأكثر تكيّفا مع جميع الأوساط والبيئات. وهو أيضا كائن ثقافي قابل للتّطور دون أن يكون تطوره هذا مبرمجا في جيناته الوراثيّة، ذلك أنّ الميراث الثّقافيالبشري يتطور بسرعة

[5])انظر الى المرجع اعلاه

لا توازي تطور الجينوم البشري. ولأجل ذلك كان كلّ تغيّر ثقافي مكتسب غير قابل للوراثة والنّقل.

فالتّطور الثّقافي أسرع بكثير من التّطور البيولوجي، ولكنّه أكثر هشاشة لأنّه غير مسجّل في الجينات الوراثيّة للنّوع البشري. فهو تطور غير فطري لا يثبت ولا يتكرر ما دام يتأثّر بعوامل الوسط البيئي والحضاري والتّقني... يعزى تطور الثّقافات البشريّة وتتاليها واختلافها إلى تغيّر الوسط التّقني. فالإنسان نتاج أدواته. وبقاء ثقافة أو اندثارها إنّما هو رهين التّقنيات التي تمكّن من إذا كان التّطابق بين النّظام البيولوجي والنّظام الثّقافي منعدما فإنّ النّظام التّقني غير متلازم في تطوره مع النّظام الثّقافي. يرتبط تاريخ وسائل نقل الأفكار حفظها وتضمن انتشارها ودوامها.

بتطور التّقنية. ويترتّب عن ذلك أنّ مراحل النّمو الإعلامي تمثّل في الوقت ذاته تاريخ وسائط الفكر والاتصال ونقل الأفكار وتناقلها. لا يوجد تطابق بين مراحل التّطور الفكري وتطور تقنيات الإعلام. وإنّما يوجد تطور عكسي. فالتّقدّم التّقني المتمثّل في تغيّر أنظمة البلاغات ومجال النّقل والانتقال يؤذن بنهاية ثقافي برمته فما يسمى بعصور [6].

إن الانحطاط في التّاريخ الثّقافي العربي الإسلامي هي العصور التي ما فتئت تعول على خدمات المخطوط والكتابة والنّسخ اليدوي، بينما كانت الثّقافة الأوروبيّة في ذلك الوقت

[6])أنظر الى المرجع أعلاه

تعيش عصر نهضتها الزّاهر بفضل اختراع المطبعة وتطور صناعة الورق. فإذا انطلقنا من مثال الكتاب، واعتبرنا أنّ موضوع الدّراسة سواء أكان بالقراءة أم بالحفظ أم بالمذاكرة، هو الكتاب، وأنّ موضع الدّراسة هو المدرسة، صار اقتران الكتاب (بما هو حامل وتقنية) والمدرسة (بما هي مؤسسة)، هو ما يحدّد جوهر الوسيط ويعرف به على نحو جامع مانع. فإذا تخلّصنا من فكرة زائفة، ولكنّها شائعة، ترى في الوسائط على اختلاف أنواعها كالهاتف والراديو والتّلفاز والكتاب والكتابة والطّريق... مجرد وسائل نقل تقنيّة، ثم نظرنا إليها في اقترانها بالمؤسسات الّتي تتحكّم بواسطة تلك التّقنيات في طرائق النّقل وإدارته أمسى تصور الوسيط من منظور ميديولوجي ممكنا. فالكتاب بما هو شيء من الأشياء الثّقافيّة ما إن يقترن بالمدرسة حتّى ينقلب إلى وسيط متهيئ للاضطلاع بوظيفة النّقل. فللوسيط جسمان يمثّلان وجهين متلازمين لمسار النّقل: في الوجه الأول يكون الوسيط مجرد حامل من حوامل ومرتكزات لأشكال من التّعبير كالنّصوص والصور والأصوات المقطّعة، وهو في الآن نفسه عدّة الدّوران وجهاز لحمل العلامات ونقلها وتنقّلها. أما في الوجه الآخر فيخضع الوسيط لضروب من التّنظيم ذات طبيعة مختلفة تتعلّق بالتّنظيم الاجتماعي . فلنقل الرسائل والخطابات عبر الزّمان وحفظها في الذّاكرة ينبغي تحويل الأشياء الثّقافيّة إلى أشياء حيّة ولكنّها غير بيولوجيّة كالمؤسسات والإدارات والتّنظيمات والأيديولوجيّات. يمكّننا هذا المثال من التّعريف بجانب من البرنامج الوسائطي أو الميديولوجي، وهو الجانب الّذي يعتني بالنّقل والنقل ينبغي أن نشير إلى أنّ

(Transmission) لا بالإبلاغ (Communication) هو نقل في فضاء محدود بزمان معلوم، بينما النّقل هو إبلاغ عابر للزّمان والمكان يجري بين أجيال وأجيال. [7]

ونضيف إلى كلّ المعطيات السابقة أنّ الوسائط متغيرة في التّاريخ مما يجعل طرائق النّقل متغيرة بتغير وسائطها، نقصد التّقنيات والمؤسسات. تلازمها قاعدة أخرى تفيد أنّ «أي تغير فالانتقال من ذاكرة تعتمد الحفظ إلى ذاكرة تعول على وسيط كالكتابة الألفبائية قد كان دوما ملازما لوسيط آخر. ولكي ينقل الميراث من ذاكرة إلى أخرى يحتاج إلى القناة ييسر الرحلات العلمية. فكلّ شكل من أشكال التّنقّل والانتقال لا يؤثّر فحسب في النقل.

لقد أصبح من المتجاوز الحديث عن علوم الاتصال ووسائط المعرفة الإعلامية، وتجاوزت تلك النظرة التي ترى في "علم وسائل الإعلام والاتصال"، أو ما يصطلح على ترجمتها بـ :

مجالا للانبهار من خلال أدوات ووظائفها المتعددة ،بل تم خلقMass– Médiologi علم جديد عرف بإسم " علم الأعلام العام" أو "الميديولوجيا" الذي يعتبر الإعلامي "ريجيس دوبريه" أحد مؤسسيه لقد سعى علم الإعلام العام منذ نشأته إلى ملىء بعض الفجوات المعرفية التي تركها التاريخ وعلم الاجتماع التقليديان مفتوحة حتى

[7]) صحيفة الاتحاد ،الأربعاء 09 ابريل 2014 الساعة 20:45 https://www.alittihad.ae

الآن في كلمة الميديولوجيا حسب "ريجيس دوبريه"،يوجد الجذر ميديو (وسيط) الذي يعني في مقاربة أولى المجموع ،التقني والاجتماعي المحدد، لوسائل النقل والتنقل الرمزية ، إنه مجوع يسبق ويزيد على دائرة الوسائل الإعلامية المعاصرة ، المطبوعة والإلكترونية، المعتبرة كوسائل للنشر المكثف (الصحافة، الراديو،التلفاز، السينما ، الإعلان..)[8].

إنها وسائل إعلام لا تزال وحيدة الجانب ،تسمى خطأ وسائل "إتصال" وهي تفضل العودة والارتجاع . إن تعريف علم الإعلام العلمي بمجال المواضيع يبدو للوهلة الأولى لا يوجد له.Médium مأزقا لسبب بسيط هو أن الوسيط . فهو أشبه بتجريد تشييئي يغطي مستوعبا تجريبيا معينا ، يمكننا أن ندخل فيه المؤسسات (المدرسة)، والأشياء التقنية (الراديو، شاشة ،التلفزة، أنبوب التحويل الكهربائي)، والمرتكزات المادية (الورق والقماش، الشرائط المغناطيسية ، القرميدي) .

والأنظمة الاجتماعية (النحو والقواعد)، وأعضاء الجسد (الحنجرة والحبال الصوتية) والأشكال العامة للاتصال (الشفوية والمكتوبة والمطبوعة والسمعية–البصرية والمعلوماتية).

[8])انظر الى المرجع أعلاه

إلا أن التساؤل المطروح حسب ريجيس هو: هل إن إضافة جميع العناصر تسمح باستخلاص مفهوم مترابط للوسيط ؟ظاهريا لا ؟

فهذا يعني أن كل شيء رسالة هنا ، وأن كل شيء توجه اتصالي (العطر يوصل الى معلومة عن امرأة معينة ،والرموز يعلمني عن محيطي ..الخ). حتى ولو اقتصرنا على الاتصال الكلامي وحده، الرمزي وغير "المئشاري".

الاتصال الذي يستدعي الترميز وفك الرموز ،فإن تعبير الوسيط يمكن أن يطبق على اللغة الطبيعية (المستخدمة فإنجليزية أو اللاتينية) كما يطبق على العضو الجسدي للإرسال والتصور (الصوت الذي يمفصل، اليد التي ترسم الإشارات ،العين التي تتفحص النص)،وكذلك على المرتكز المادي للآثار(الورق أو الشاشة) وعلى الطريقة التقنية للالتقاط وإعادة الإنتاج (الطباع والأجهزة الإلكترونية) أي هناك على الأقل أربعة مجالات.

هل يكون علم الإعلام عندئذ فن الكلام الغامض حول موضوع غامض ؟

لعل من خصوصيات علم الإعلام العام (الميديولوجيا) باعتباره يمثل مستويات معرفية تدرجت فيها علوم الإعلام من مراحل تاريخية يحددها "ريجيس دوبريه" إلى ثلاثة عصور " ميديولوجية " :

1. عصر الإنتاج الخطي (وركيزته المخطوطة).
2. عصر الإنتاج المطبوع (وركيزته الكتاب).
3. عصر الإنتاج السمعي البصري (وركيزته الصورة أي السينما والتلفزيون والكمبيوتر ..الخ).[9]

إن الرؤية الإعلامية التي يمتلكها "ريجيس دوبريه" في تشبته وقناعاته في " الميديولوجيا" ،كعلم بديل لعلوم أخرى ناتجة عن لتصوره للإعلامي الحقيقي كونه الشخص الذي يؤسس لتجربته الإعلامية لثقافة أكاديمية في مجال الإعلام والاتصال لترسيخ وعي متجذر يعي صيرورة التحولات في مجال الإعلام وعلومه .

إن أية مقاربة كيفما كان نوعها لعلم الإعلام العام ترتبط بصعوبة معرفية تتمثل في كون الميديولوجيا لا يخضع إلى مقاس معين ولا يحتكم إلى مرجعية واحدة بل عدة مرجعيات يتداخل فيها (السياسي بالتاريخي ، واللساني بالأنثروبولوجي، الثقافي بالتواصلي).

ومن تم يصبح لزاما على الباحث أن يحدد موضوع اشتغاله بناءا على ثقافة موسوعاتية من هنا تأتي خطورة علم الإعلام العام كمجال متسع لاختبار السنن الثقافية والاجتماعية لكل فئة أو طبقة أو عشيرة أو تجمع قصد فهمه وتحليله

[9])أنظر الى المرجع اعلاه

وتفكيك ميكانيزماته . يعتمد "ريجيس دوبريه" في إقامة بناء وصرح الميديولوجيا علم الإعلام العام على الحقوق المعرفية التالية :

1. علم الدلالات : السيمياء Sémiologie
2. علم الآثار (الكيولوجيا)
3. الإبستيمولوجيا
4. اللسانيات .[10]

[10])نفس المرجع أعلاه

المبحث الثاني

وظائف الوسائطية في العرض المسرحي

المبحث الثاني: وظائف الوسائطية في العرض المسرحي

من المؤكد ان الانفجار الاتصالي في شمالي الكرة الأرضية المشابه للانفجار الديمغرافي في جنوبيها، مع انتشار الركائز والمعلومات، يثير في حياتنا اليومية تلك الازدحامات في التفكير ،ذلك الإحساس المبهم بسوء التفكير(شأن الإحساس بالكينونة)

المرتبطة بالشعور بفقدان شيء ما من جراء كثرته ،وبالقحط من جراء الاحتقان، هذا الشعور الذي نحس به جميعا، كل حسب طريقته هذا الضيق لا يمكن أن يزرع تبلور الوعي الإعلامي.

واعتبر الأول هو حدة قابلة للانعكاس وفضاء من التكرار لا قبل له ولا بعد والثاني هو امتداد تراكمي وفضاء مفتوح من الاختراعات والاكتشافات، فالفن واضافة عامل مهم في صناعة العروض الصلة وبالخصوص العروض المنتجة .[11]

أخيرا نقول ماتزال " الميديولوجيا " كما نظر إليها "ريجيس دوبريه" تحتاج إلى تمحيص مقولاته وبحوث الرصينة وتبنى مقارنة بين ما توصل إليها دوبريه باعتباره المؤسس الفعلي لهذا العلمي بناءا على تراكمات معرفية سابقة ومرجعيات في شتى العلوم. خصوصا علم الإعلام العالم. في كثير من الاحيان على الوسائطية وذلك من خلال

[11] أ.خالد عبد اللطيف، مقال "حو نظريات جديدة في علم الإعلام العام"،06أكتوبر2014 الساعة19:12 https://www.atlasscoop.com

العروض التي تركت اثر وأصبحت تشكل محتوم خطا بأنها المعاصرة عندما يشرع المخرج في معالجته الاخراجية للمكان ذي الصلة السينوغرافي، وهو في حيز فعالية التجسيد لمنظومات القيم الفكرية والعاطفية والجمالية المرحلة من فضاءات النص الدرامي الى فضاء التجسيد المسرحي على خشبة المسرح. يعني ذلك تتنوع انظمة التجسيد في شمولية نظام العرض ،وتعدد مستويات خطاب العرض المسرحي على مستوى نوع المادة وخامة التجسيد ،ومستوى الطرائق والاساليب. فكان لكل مستوى وسيط من مستويات العرض وانساق ومايحمل طبيعته المادية.

وتأتي وظائفية السينوغرافيا في تنظيم وتوجيه الانظمة الضمنية بما يحقق الانطباع البصري بالدكان المسرحي، والذي يحقق فيه الاحداث بناء على منظومة الدالات الاخرى التي يتشكل منها العرض الشامل ،وهي المنظر، والإضاءة، والزي والماكياج. حيث تعمل السينوغرافيا على ظط وإدارة تلك الأنظمة الدالة بمستوى إيحاءاتها الحسية البصرية ،وبما يحقق تداعيا للظروف الفيزيائية الطبيعية للمكان، وبالاستمرار في التشكل السينوغرافي تتنوع التحققات الحسية للمكان, والذي يصبح كينونة متحولة بدوامية التحول في الفضاء المسرحي طبقا لعمل السينوغرافيا عبر اللعب الذي تقوم بو البنى الدالة في تحولاتها

الدلالية على وضع المكان المتحقق في حالة تحول و الاخر, وبناء على التحول الإعلامي للأنساق المسرحية التي تكون ضمن شمولية العرض ككل .[12]

ان حتمية التحول الإعلامي للأنساق المسرحية, طبع السينوغرافيا بمهمة وضع ذلك التحول واستمراريته بناءا على تقدم مسار الحدث الدرامي واستدعاء.

1. تحولات المكان في الفضاء السينوغرافي

إذا كان مصطلح السينوغرافيا بانه "مفهوم يشتمل على كل شيء موجود داخل اطار المنظر المسرحي ,من قطع ديكور ثابتة او معلقة او طائرة في فضاء المسرح, وحتى جسد الممثل وحركاته والزي الذي يرتديه والاضاءة الساقطة عليه وعلى اجزاء الديكور الاخرى". هو بمثابة دور الوسيط يذهب عبد الرحمان الدسوقي الى تحديد مفهوم السينوغرافيا بوصفها "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكل ,بغرض تحقيق اهداف العرض، وكذلك السينوغرافيا " عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الاداء, والتي يشارك المتلقي في تشكيلها بتفاعله وخياله"وتعرف باميلا هاورد السينوغرافيا بانها "خلق فضاء فوق خشبة المسرح " ,وتصفها اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصري في تركيب وتلوين فضاء المسرح[13] .

[12] أ.خالد عبد اللطيف، المرجع السابق.

[13] أ.خالد عبد اللطيف، المرجع السابق.

كما يعرف كمال عيد السينوغرافيا بوصفها "فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح."

ويعرف مارسيل فريد فون السينوغرافيا بانها "فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق اهداف العرض المسرحي او الغنائي ,او الرقص الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الاحداث.

اخذ مفهوم السينوغرافيا تأويلات كثيرة على مستوى التنظتير والاشتغال في وقتنا المعاصر.

فلم يعد هو لحظة الثبات الحقيقي للصورة ،ولا خلق فضاء فوق خشبة المسرح , ولا ذلك النشاط الابداعي الذي يرسم بالتقنيات الدرامية وصولا الى التأثير على المتفرج. ورغم ذلك بقيت جذوره التاريخية الممتدة من عصر اليونان والرومان , والتنوع الوظائفي الذي مثلته الممارسة الفنية في تركيب العرض المسرحي ملازمة في خلق الصورة الفنية.

يمكن القول ان السينوغرافيا هي انطباع المشهد الدرامي على الخشبة, وبذلك هو يتعلق اصلا ببنية المفارقة الجمالية للظاهرة المسرحية كمصطلح معاصر اكتسب بعدا مفهوميا دالا على البناء النسبي للعالم وذلك عندما نحدده بانه البناء الزمني للعلاقات المساحية على الخشبة، أي التحول للمركب الحسي والنفسي في العلاقات الدالة على المكان والبيئة للحدث ,وكل ما يؤسس للواقع الجمالي على المسرح بوصفه واقعا مسرحيا. مثلما يمكن

القول ان السينوغرافيا هي العلاقات الفضائية الدالة ,كذلك التتابعات المساحية للمسافات على الخشبة ,بحيث تنهض بوظيفة تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله فتكون فن بهدف تحقيق اهداف العرض المسرحي الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الاحداث.

فتكون فن التصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ,ويعتمد التعامل معه كوسيط على استثمار الصورة والاشكال والاحجام والأدوات والالوان والضوء، اي تشكيل المكان المسرحي او الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة ,وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام. ورغم التحولات المفهومية للمصطلح ,ودلالته الفنية المعاصرة، الا ان المصطلح بضل مفهومات متعددة حسب الحقب التاريخية والجمالية للفن المسرحي[14] .

ارتبط المدرجات The Greek Theater فالمسرح الإغريقي والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة، هو في الأصل قد استند على تشكيل سينوغرافي يمثل طابع الاحتفالي للطقسية الديونسيوسية، والتي تبدت واضحة من خلال البساطة والتنظيم والتَرتيب والميل الى التَراجيدي بالجوقة والمداخل ,وفضاءات البرولوج التقديمي والاستاسيمون الانشادي للجوقة ,ومساحات الابيسود التمثيلي، وكما كرستو تراجيديات

[14] كونسل ،كولين :علامات الأداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين ،ت:أمين حسين الرباط(القاهرة:أكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة،1998)، ص 122.

اسـخيلوس و سـوفوكليس ويوريبيدسـا، و بالتشـكيل الكوميـدي عنـد اريسـتوفانوس فـي مسرحيته الضفادع.

وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على الكواليس الدوارة ,وبناء المسارح في امكنة مرتفعة وكانت الاضاءة طبيعية , كما استعانت موسيقيا بالجوقة والقيم الدوسيقية لإنشاد الجوقة وبذلك يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم Choir وسرديا بالراوي او الكورس المناظر وتغييرها على المسرح،كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح.

امتاز بالطابع المستغرق بالحسية تحولت The Roman Theater أما المسرح الروماني الوظائف الجمالية للسينوغرافيا من تصوير ذهني ومعادل للجمالية للأبنية الفكرية التي يحملها النص عبر تصوير الفضاء المسرحي المشحون بالدالات العلمية السمعية والبصرية لتجسيد النص.

تحولت السينوغرافيا الى التداعي الحسي في الشكل الماثل بما يستحث من متع ومسرات ناتجة عن الاثارة الحسية واستجاباتها العاطفية لدى جمهور النظارة ,فكانت ان اغتنمت المنصة المسرحية بالتكوينات المنظرية المحاكية والحيل المسرحية البارعة، وكذلك بالأزياء الاستعراضية والمؤثرات البصرية من نيران ومشاعل واصوات ادائية غوطية بوليفونية تناغمت مع تركيبية وتعقيد المعمار المسرحي الروماني الذي قارب الحلبة الاستعراضية

لستيرك بغرابة وبنوادر المعروضات من الغنائم والاسلاب و الاسرى الذين يتم استجلبهم من فتوحات الفيالق الرومانية. وبذلك تطورت وظائفية السينوغرافيا الجمالية بتصوير الفضاء المسرحي الى تشكيلة من علامات حسية تمثل خلفية تشكيلية وبنفس الوقت يمثل مرجعية دالة لمعاني النص الدرامي وتفسير معطياته على وفق الجو الاحتفالي والمزاج الطقسي الذي يغمر المكان عبر منصة المسرح الممتدة الى اماكن النظارة واجنحة الكواليس والتكيفات المسرحية المتحركة من قطع واثاث واكسسوارات وازياء, بينما غابت الاقنعة عن الاستخدام في عصر المسرح الروماني المتأخر ، ليكون الاداء الحركي بكثافته وتحولاته الحسية والايمائية بديلا عن ايحائية القناع المسرحي اليوناني[15] .

ليتجه المفهوم السينوغرافي إلى وظائفية هندسية تتعلق Renaissance في عصر النهضة بفن التجسيد الحسي العياني عبر الإيهام بالأبعاد المنظورية، فطرأ تطور كبير على مفهوم السينوغرافيا الاغريقي والروماني والمرتبط بالمعمار التراجيدي للدراما اكثر من ارتباط بالتجسيد الحسي للمعمار المسرحي للمكان الذي تجري فيه الاحداث, فكانت السينوغرافيا في عصر الباروك تعتني فن تصوير المنظور، اي فن تنظيم فنون التشكيلي والهندسي بالنسبة للمدينة، او فن ديكور المسرح عندما يقتضي الامر، فتميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية و الاعتماد على المنظور , واستغلال فن العمارة والديكور والنحت والتصوير والرسم، وظهرت هذه السينوغرافيا التي اقتنت بعلم المنظور

[15] كونسل ،كولين ، المرجع السابق، ص 153.

(البعد الثالث او هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في ايطاليا وباقي الدول الاوربية الاخرى.

فقد كانت السينوغرافيا عند الايطاليين حيل بصرية في الرسم بدا يوهم بالمنظور، وهو ما يحرك خيال المتفرج فاكتسب مصطلح السينوغرافيا مغزى مسرحيا شير تحديدا الى فن المنظور معماريا كان او طبيعيا عندما ربط الإيطاليون بتين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الاولى معنى او استخدام مسرحي ,غير أن المنظور اصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة[16].

فكان الانشاء البصري للعرض المسرحي يتم بتكامل المفردات المادية الديكورية البسيطة في حضورها مع البناء الزخرفي للسينوغرافيا الباروكية والتي بالغتَ والتنوع بدا يكسب المفردات الديكورية طبيعتها الوظائفية للايحاء بالمكان من خلال زخم الامتلاء والايهام البصري بنفس الوقت.

بظهور الكوميديا ديلارتيه، تحولت تلك الابنية الزخرفية الى خلفيات تزيينيه متقنة, ترتبط بالطابع الاحتفالي للمكان سواء كان ارستقراطيا في قصور النبلاء , او شعبيا في الاماكن العامة، فقد كانت الزخارف الباروكية رغم خلفياتها المنظورية الايهامية او الايحائية، ذات وظيفة ابصالية هي ترتبط بالاستجابات الحسية للاحتفال و المشتركين فيه اكثر من القيم

[16] كونسل ،كولين، المرجع السابق، ص 154.

الدرامية للنص المسرحي المقدم بأحداثه وشخصياته , وهو ما انعكس سلبا على تطور فن الكوميديا ديلبرتيه، وبالتالي انحلاله و تمثله بفنون مسرحية درامية في عصور لاحقة وفي ملاهي المسرح الاليزابثي، او ضمنا في مشاهد الترويح الشكسبيري، فكان الاعتماد على الحركات والوضعيات الجسدية بالإضافة للأزياء والمؤثرات الصوتية في خلق الانطباع بالواقع دون البناء المنظري والخلفيات الايهامية.

وتطورت تلك الخلفيات التزيينية ضمن الانشاء السينوغرافي للمشهد في العصر الالزابثي من الطابع الزخرفي الى المهم الرمزية في الدلالة على المكان او الزمان او المزاج العام للأحداث، بينما وضعت الملابس كدالات زمانية ومكانية واجتماعية، واقتصرت المفردات الديكورية على دلالتها الرمزية ,فكانت بضعة اغصان تمثل غابة، ولوحا خشبيا يمثل بوابة القلعة، وهو اتجاه

رمزي, وكما يصفه مايرهولد في مسرحية الشرطي: "فليغط شراع واحد خشبة المسرح كله عندها تنبت السفينة في لسيلة المخرج، فكل ما كان يحكم عمل الفنان هو الاقتصاد الهائل في التعبير الفني" وبذلك اكتسبت السينوغرافيا الوظيفية الدلالية الرمزية في المسرح الالزابيثي في خلق الانطباع وادارة وتوجيه التداعي الخيالي للتجسيد المسرحي.[17]

[17] مايرلهولد فيسفولد: الفن المسرحي، تر:شريف شاكر، ج 1 (بيروت:دار الفرابي،1979)ص115.

تمثل التحولات المنظرية في المشهد المسرحي من خلال الديكور وهندسة الضوء والموسيقا، جانبا مهما من المعالجات الاخراجية المعاصرة الدرامية الصورة المسرحية التي تحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية حيوية تثير الابهار، وهي تبحث عن صيغ جديدة ومغايرة في تأسيس ابعاد التواصل المسرحي الذي يلعب فيه المكان دورا واضحا بإبراز خصوصية التحول المسرحي لنص وتشكيله مكانيا على وفق مستوييه التقني والجمالي اللذان يشكلان فاعلية هندسة المكان المسرحي من خلال توفير هرمونية وانسجام متآلف بتين ما هو سمعي وبصري وحركي[18] فالمكان هو المؤشر الحسي الاول للواقعة الدرامية اي الحدث, وبناء على المتحقق من المعطى الحسي المكاني ،يبدأ الذهن بادراك المؤشرات الزمنية الفيزيائية لتقدم الحدث في سرده المشهدي، وكذلك الزمن المتخيل لعالم الحدث الدرامي. فيتبدى هنا في واقعة التجسيد المسرحي للحدث الدرامي اولية الحد المكاني وضرورته الوظائفية في تحقق الاثر الحسي والفكري في واقعة التجسيد المسرحي تلك ان طبيعة التأسيس المكاني للحدث الدرامي على خشبة المسرح.

تتمثل بمستويتين من المؤشرات الحسية المتخيلة ,فالمستوى الاول هو ما يتم ترحيله من مدونة النص الى فضاء التجسيد. وهو مستوى حيوي واساسي ,لما يمثله من دالات مكانية يقدمها الحوار الدرامي في النص, والذي تم استناده الى خشبة المسرح. وتكون في حالات من التحول والحراك المستمر لتحقق المغايرة والتنوع والتعدد للمكان مع تقدم الحدث

[18] مايرلهولد فيسفولد، المرجع السابق، ص 126.

والتتابع في مسارات الاحداث الدرامية للمسرحية لتكون وسائطية بين الممثل والمتلقي.

لذا فان عملية الانشاء السينوغرافي تتحكم بتحولات المكان المسرحي ،مثلما هي تعيد انتاج المكان وصهر الامكنة بدا يخلق انطباعا حسيا بالتتابع الزمني وفقا لتحولات المكان حيث ان المتحكم في انشا المكان وتحولاته عاملين هما:

2. القيم الدالة المرحلة من النص الدرامي.

أ. الفضاء المسرحي الذي يتحرك فيه الممثل ويحوي العناصر البصرية.

لذا فان مرد تحقيق المكان وتحوله الى ديناميكية الانشاء السينوغرافي ذاته تنحو القيم الدالة للتحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية بوصفها عملية التشكيل المكاني للإنسان داخل العرض اذ ان العرض المسرحي بنية مادية ذات كثافة تعبيرية، بسبب ارتباطاته المتعددة مع النص اللغوي التي تأخذ شكل المقاربة مما يتيح قراءة ابداعية للنص.

ومن ذلك هو "فن ابداعي ينشئ شيئا جديدا اصيل، ويتحول في الابداع السابق اي النص الذي يقدمه الى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هي العرض نفسه "، باعتباره قراءة تأخذ بعيدا عن حدود النص واطره, واستحضار الموضوعية فيه نحو اكتشاف عالم المحتمل الممكن الذي يعيد النشاط للذهن الانساني بعد خدر المألوف وعبر خلق عوالم بقوانين تلغي تناقضات الواقع والانسان، وتتيح فهما اشمل وانتظاما اكمل للعالم, وبالتالي فان تحقق العالم المسرحي محكوم بتداعي الصورة المسرحية حسيا, وهي ابعاده الطبيعية

المتخيلة من مكان وزمان، وهذه الصورة محكومة بالبث الدلالي الذي تصدره مدونة النص الى فضاء الانشاء السينوغرافي، مثلما تدخل هي في طور التفاعل مع باقي انظمة الانشاء السينوغرافي الحسية فتخلق تجسدات حسية للمكان ذات طبيعة مرجعية مزدوجة ما بين النص ومادية الانشاء، السينوغرافي المنصي (علم المنصة)، "وهو المكان المتشكل انطلاقا من النص, يوحي به النص سواء ظهر او لم يظهر على المنصة, ويضم الجانب المنصي والجانب الخارج عن المنصة[19].

من البديهي اننا نذهب الى المسرح لكي نشاهد اولا, ثم لكي نسمع ثانيا، فالناس انما يهرعون الى المسرح ليشاهدوا التمثيليات لا ليسمعوا "، ومن هنا نجد تقديما للجانب البصري إلى السمعي ،لما للعين من خاصية تركيبية لإنشائيات الحركة والاضاءة والمنظر والزي والمكياج والملحقات المسرحية.

حيث ان كل منها نظام ضمني هو جزء من نظام دلالي شامل و العرض المتكون من القيم الدالة داخل النص المجسد.

كما انه بالاستناد لما تقدم من ان العرض المسرحي نظام شامل, يتضمن فيه انظمة جزئية هي انظمة النص والممثل والاضاءة والمنظر والزي والمكياج والموسيقى والمؤثرات السمعية

[19] اوبرسفلد، آن: مدرسة المتفرج، ت:حمادة ابراهيم(القاهرة: الأكاديمية الفنون–مركز اللغات والترجمة،2002)ص61.

والبصرية، فان تلك الانظمة هي الانساق لمشكلة للفضاء المسرحي، كما يرى كافزان وهي:

- انساق الدكان الحركي.
- انساق البصري – اضاءة ومنظر.
- انساق الممثل – زي ومكياج وتسريحة.
- انساق الدلفوظ – وبو الكلبم.
- انساق سمعية لا لفظية – موسيقى ومؤثرات صوتية وأداءات صوتية.

ان تلك الانساق المؤسسة للفضاء السينوغرافي قد غادرت بعدها المادي التكويني لتصبح بمجموعها نظاما علميا يحاور مادية الخشبة نحو مفهوم العلاقات الفضائية, وذلك بالتحرر من القيود البنائية المعمارية باعتبارها الفضاء المسرحي (السينوغرافي) مشروعا سيميائيا غنيا، وان الخشبة المسرحية تأخذ قيمتها من خصوصيتها الدرامية، لا من المعمارية ,وهو ما اكد عليه بيتر بروك وغروتوفسكي واخرون حيث نظروا الى الفضاء الفارغ باعتباره مشروعا مسرحيا معدا لان يمتلئ بالقوة بصريا وصوتيا"[20] وذلك ما افترضه هونزل بان اي مفردة بصرية بوصفها علامة هي تمتلك القدرة ان تقوم مقام

[20] اليوسف اكرم :الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، (دمشق:دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر،1994)

مدلول لظاهرة مغايرة لطبيعتها الدادية والدلالية بوظيفتها كدال، مثل جسد الممثل الذي يستحيل الى جدار اوسجن و كرسي.

مما تقدم نجد ان فضاء الانشاء السينوغرافي في العرض المسرحي, هو ذو مفهوم جاوز للطبيعي المادي رغم مادية المكونات فيه. لتكون انظمة اعلامية عاملة على انتاج وبث دلالات، تبني البعد البصري للعرض المسرحي كتداعي الصورة للشكل والذي يتحقق بجدل الصورة ما بين الحضور والغياب ,فكل من تلك الانظمة إعلامية ببثها الدلالي تخلق العالم المسرحي، حيث "الكلمات والصمت والمؤثرات والموسيقى وتعابير الوجه والايحاءات والحركات والاضاءة والمجاميع والاشكال والالوان والازياء والديكور وعبر السرد البصري المتتابع من الصور المسرحية المتشكلة من البث الدلالي لتلك النظم العلامية، سواء القيم المرحلة من النص او التداخل العنيف للأشكال المتداعية حسيا للمتصور الذهني(الخيال) كما في انشاءات روبرت ويلسون السينوغرافية، حيث ينبني فضاء العرض المسرحي عند ويلسون بناءا تركيبيا معقدا وخارج هندسة التعليقات المنطقية فيه عناصر، كل ذه يدكن ان تروي لنا اشياء كثتَة " تم دمج العرض وفق مبدأ تشكيلي مهيمن لا يأخذ في اعتباره عند التطبيق الثيمات المتضمنة في أي مجموعة او متتالية من الصور ن برولات الصورة المسرحية بجدلية الحضور والغياب في الشكل المسرحي, يكسب الانشاء السينوغرافي في فضاء العرض المسرح قدرة التحول والانشاء الجمالي تبعا لذلك. ويمكن تحديد اليات

الانشاء السينوغرافي في خلق التنوع التعدد المكاني في فضاء العرض المسرحي بوصفه نظاما من الدلالة مرتبط حتما بديناميكية العلامة وهي:

التحول:

فالعلامة على المسرح لذا قدرة ان تتحول ,فالدال قد ينقلب في دلالته ويتحرك فوق التحديد الدلالي مثل الهاتف كعلامة تدل على التواصل ,ولكن التحول يطرأ عليها فتصبح دالة تدل عل القطيعة أو الانتظار.

المصاحبة:

حيث تأتي العلامة الاصلية بمصاحبة علامة اخرى , وان حرك العلامة المصاحبة يولد التحول في العلامة الاصلية.

التضمين:

اي يكون الدال حامل العلامة يحتوي بذاته دلالتين , فدلالة الزي قد تحيل الجنسية الشخص و وضعه الاجتماعي والثقافي , لذا كان هناك تقسيمات للعلامات (علامات ترجع الى شيء) و (علامات تدل على علامات ترجع الى شيء)[21].

[21] اليوسف اكرم، المرجع السابق، ص 136.

الانزياح:

وهو المفارقة ما بين الدال ومدلولاته, مفارقة الاعتياد والمألوفية بما يحقق الشكل المجاوز نحو البناء الجمالي الذي تتبناه انساق العلامة، فما بين احالة الدال البراغماتية نحو مدلوله واحالة الدال الجمالية باتجاه المدلول المجاوز، ينزاح الشكل من البراغماتية الى الجمالية، والفرق ما بين الوضعين هو ما يطلق الطاقة الشعرية في الشكل ،" فطبيعة الدلالة هي منبع الشعرية، هذه الدلالة تتحصل على مستويات تبعا لدرجة وضوحها او غموضها, وما يتكفل بتأمين الشعرية في تقنية العرض المسرحي, هي طبيعة العلاقات الجمالية والفكرية التي تربط من الداخل بين مجمل العناصر الفنية التي تشكل كيان العرض.

التصدر(التغريب):

وهو عندما تقدم علامة (مفردة) على نسقها بدا يؤدي الى بروزها وتحولها الى مركز الاهتمام بالتلقي, كما يرى شكلوفسكي, حيث "مهمة الفنان محاربة الروتين الآلي بنزع الاشياء من اطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار, ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي, وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حد التصور بعد ان تثلمها العادة، ونكتشف العالم المحيط بنا بعد ان يفرغه الروتين" فيكون الشكل بالتصدير إعلامي لو لا يتطلب تعرفا تقريبيا ذهنيا لو وانما خلق

رؤية خاصة لو، أي اكتشافه[22]، اكتشاف، بجعله موضوعا للتأمل، هو بان يكون مصدرا للإبهار والانتزاع من المألوفية بالتصدر إعلامي، وهو الغرابة في التركيب والتجميع العنيف للمفردات المادية في الانشاء السينوغرافي كما في مسرح الرؤى لروبرت ويلسون بالتعدد والتنوع الهذياني للمكان بدا يكسر الحدود الطبيعية للمكان والزمان، وذلك باعتماده المنظر ذو الغنى الباروكي بالتفصيلات التي تأخذ طابع التجميع الحاد حيث تتكسر منطقية الوحدة المكانية من خلال برولات المكان العنيفة في الانشاء السينوغرافي " ففي مسرحية ستالتَ التي تتكون من سبعة فصول، تنتقل الاحداث من الشاطئ الى حجرة صالون والى كهف وغابة والى داخل معبد وحجرة نوم واختَا الى سطح احد الكواكب المغطاة ببقايا انفجار بركاني " وهي برولات يوفرها غنى المنظر, هو غنى يقابه تجريد على مستوى الاداء. كما ويصعب تحديد المكان بذاته عبر الانشاء السينوغرافي بسبب عنف الكولاج فيه, وبالتالي يقع المكان في اطار التعدد المضطرد والتنوع الهذياني.

ومما تقدم يكون الكولاج العنيف لتداخل التكوينات المادية في الانشاء السينوغرافي باعثا للتعدد والتنوع المكاني الذي يخلقه الانشاء السينوغرافي[23] .

سينوغرافيا المكان للحدث الدرامي المتأسس على خشبة المسرح تتمثل بمستويين من المؤشرات الحسية المتخيلة, هما مستوى ما يتم ترحيلو من مدونة النص الى فضاء

[22] كونسل كولين :علامات الأداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين ،تر :أمين حسين الرباط(القاهرة: أكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة،1998)ص 280.

[23] كونسل ،كولين، المرجع السابق، ص 302.

التجسيد، ومستوى العلاقات الفضائية الديناميكية للمكونات البصرية المادية التي تحقق الفضاء المسرحي تتحكم بتحولات المكان المسرحي, مثلما هي تصهر وتعيد انتاج المكان بدا يخلق انطباعا حسيا بالتتابع الزمني تبعا لتحولات المكان.

يعتمد على تفصيلات جزئية تمثل عناصر انشاء الشكل وما يرتبط هو من المعالجة الفنية المتمثلة بالخط واللون والملمس والكتلة والفراغ, وتدخل بصيعها في انشاء الشكل البصري للعرض المسرحي مكونة نظام دلالي شامل ومتعدد المستويات يتحرك داخلها الممثل الذي يعد الركيزة الاساسية للعرض.

كذلك يقوم على خلق متواصل للمعني من خلال انظمة دالة فرعية هي:

المنظر والازياء والاضاءة والمكياج والمؤثرات الموسيقية والصوتية، وان كل مستوى من مستويات المعني المتحقق هو دال لمستوى معنى اخر, فلا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره بل تجاوز الى ما هو اعمق, وعبر المتواليات الدلالية, يظل الرض يوصي بقراءات متعددة تنطوي على معان متنوعة, وبالتالي استمرارية التحول والتعدد في الزمان والمكان.

ان اليات الانشاء في خلق التنوع ولتعدد المكاني في فضاء العرض المسرحي مرتبط بديناميكية العلامة للأنساق المكونة للإنشاء السينوغرافي.

التحول الإعلامي في احد الانساق فالعلامة على المسرح لها قدرة ان تتحول عندما ينقلب الدال في دلالته ويتحرك فوق التحديد الدلالي، المصاحبة في العلامة، حيث تأتي العلامة الاصلية بمصاحبة علامة اخرى، وان حراك العلامة المصاحبة يولد التحول في العلامة الاصلية بدا يخلق التحول في المكان. العلامة الضمنية في علامة – أي علامة تدل علامة ترجع الى شيء.

الانزياح وهو المفارقة ما بين الدال ومدلولاته , مفارقة الاعتياد والمألوفية بدا يحقق انفتاح الشكل والتعدد في الدلالة للمكان الذي تتبناه انساق العلامة.

التغرب وهو تصدر علامة ما على نسقها، وبدا ينتج مكانا لا يمكن تحديده بتقريبه ذهنيا ولكن بخلق رؤية خاصة له أي اكتشافه, فيتعدد المكان بتعدد الرؤية والانطباع.

الكولاج العنيف لتداخل التكوينات المادية في الانشاء السينوغرافي باعث للتعدد والتنوع المكاني الذي يخلقه الانشاء السينوغرافي فيقع المكان في اطار التعدد المظطرد الهذياني.

ان الانشاء السينوغرافي يخلق تعددا مكانيا بواسطة طابع الوحدة التجميعية لمفردات تكتسب قيمتها وطاقتها التعبيرية بالتجاور مع غيرها في كولاج ما بين البصري والسمعي وبما يحقق انطباعا حسيا بالمكان، لتصحيح مركز اهتمام للوسائطية[24]

[24] شبكة المؤتمرات العربية :المؤتمر الأكاديمي الثامن عشر – في رحاب جامعة أسطنبول ايدن /25–26 اكتوبر 2017
(اسطنبول –تركيا)،ص288 .

تعتبر الإضاءة عنصرا مكملا لفنيات العرض المسرحي، ويغتني العرض بوجودها الفاعل ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس وكل مفتاح حتى لو إكتفى العرض كاملا بثلاث نقلات أو أكثر أو أقل.

الوظائف الفنية للإضاءة:

الرؤية :

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

التأكيد والتركيز:

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء في أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك

يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءا أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا[25] ...

التكوين الفني:

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

خلق الجو الدرامي:

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

[25] مدخل الى علوم المسرح، تاريخ تطور الإضاءة المسرحية، الموقع https://sites.google.com/

الإيهام بالطبيعة:

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة [26].

الدلالة على الزمان والمكان:

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ) والمكان (قصر، ملعب، مدينة)[27].

ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الاضاءة ان تعمل للإخراج اكثر من مجرد اظهار الممثلين ، تستطيع الاضاءة ان تسهم بقدر عظيم في احداث الاثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الالوان فيستطيع ان يزيد من الحالة المسرحية أو يتلف تلك الحالة فالإضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الاساسية للمنظر او المسرحية وكذلك تقوم الاضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه الي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن ان يبدو جميلا الا اذا اضئ اضاءة صحيحة واحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم او المنظر الضعيف التنفيذ ان يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية[28]

---

[26] مدخل الى علوم المسرح، المرجع السابق.

[27] forum.net

[28] كارل النزويرث: الاخراج المسرحي، ت: امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980، ص335،336.

تجربة فيسفولد مايرهولد:

ناصب (مايرهولد) الدراما الطبيعية والواقعية العداء ، فمنذ ان ترك مسرح موسكو الفني عام (1902)ليبدأ نشاطه المستقل ، راح يبحث عن وسائل جديدة من الاشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع . حتى اسس عام (1905) (الاستوديو التجريبي) بمساعدة المخرج (ستانسلافسكي) ، والذي اطلق عليه (ستوديو بوفارسكايا).

وقد طمح (مايرهولد) من كل ذلك الى خلق مسرح يكون بديلاً عن المسرح الواقعي ويهيئ المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية، فسار العمل فيه على مبدأ (الاسلبة) والاسلبة تعني " ... ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة، وتصوير سماتها الداخلية المميزة" وهذا المبدأ يرفض مبادئ مدرسة (الدوق ساكس ماينغن) وبالتالي مبادئ (مسرح موسكو الفني) الذي سار على نهجه، فأوجد (مايرهولد) وسائل تعبير جديدة ، ادخلها على مسرحه محطماً بذلك نهج الواقعية والطبيعية، فأدخل الاليات المتحركة والسينما والراديو ، واستعاض بالتكوينات العارية بديلاً عن المنظر المسرحي المألوف.

ودعا (مايرهولد) الى المسرح الشرطي الذي ميزه بالسمات الآتية:

1. لغى الاضواء الامامية واستغنى عن المناظر المسرحية بشكلها المألوف وحول الكلمة الى صرخة ملحنة او صمت موسيقي.

2. نزل بخشبة المسرح الى مستوى الصالة.

3. خلق عرضاً اضطر فيه المتفرج ان يكمل ابداعياً رسم التلميحات التي تقدم من على خشبة المسرح، وقد جاءت نظرة (مايرهولد) هذه من فلسفته في ان لا يدع المتفرج متأملاً للعرض فقط وانما مبدعاً ايضاً، في اشتراك خياله في رسم الصورة التي يفسرها المتفرج نفسه.

4. حرر الممثل من الديكورات ، وهيأ له فراغاً ذا ابعاد ثلاث ووضع في خدمته البلاستكية النحتية الطبيعية.

5. المسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في (الميزانسين) كما يحدث في المسرح الواقعي والطبيعي .

6. يطمح المسرح الشرطي في التمكن من رشاقة الخط ، وتكوين المجموعات وتلوين الازياء وبسكونه يعطي حركة اكبر الف مرة من المسرح الطبيعي.

7. المخرج في المسرح الشرطي يحصر مهمته في توجيه الممثل فقط وليس ادارته ، على الضد من مسرح (ماينغن).

8. المسرح الشرطي يجعل المتفرج لا ينسى انه امام ممثلين يؤدون ادوارهم طيلة فترة العرض [29].

[29] أحمد سلمان عطية الجبوري، المحاضرة السابعة فيسفولد مايرهولد، كلية الفنون الجميلة، شبكة جامعة بابل /http://finearts.uobabylon.edu.iq

ولد إروين بيسكاتور في17ديسمبر 1893بأولم بألمانيا نسب إليه العديد من النقاد أصولا يهودية خاصة في العشرينات و الثلاثينات من القرن الماضي مشهرين عبر ذلك بسقوط المسرح البرليني في أيدي اليهود عانين بذلك كل من "ماكس رينهارت" و بيسكاتور و هو ما يذكره في مؤلفه "المسرح السياسي" و ينفيه.

في الخريف الممتد بين سنتي 1919و1920يفتتح بيسكاتور مسرح التريبونال بكونسبيرغ حيث "يمكن إعتبار هذا الحدث التاريخ الفعلي لانطلاق مشروع بيسكاتور المسرحي" رغم أن هذه التجربة لم تعمر طويلا بسبب الراديكالية التي ميزت بيسكاتور إثر هذه التجربة و بين سنوات1920_1929 تاريخ نشر كتابه "المسرح السياسي" قدم بيسكاتور عدة عروض مسرحية كان فيها ممثلا و مخرجا، مستخدما آليات ملحمية من خلال توجهاته الماركسية محاولا خلق آلية مسرحية جديدة إعتقادا منه أن الفن الثوري لا بد أن يتخلى عن الشكل المسرحي الموروث آخذا بعين الإعتبار العلاقة العضوية بين المسرح الذي هو بصدد تأسيسه و التغيير الثقافي و الفكري و السياسي في المجتمع".

تعدّ الفترة الممتدّة بين نهاية الحرب العالميّة الأولى و صعود هتلر إلى الحكم فترة خصبة في حياته، طور فيها وظيفة المسرح في كحامل للإيديولوجيا من خلال أعماله المقدّمة

على مسرح الشعب Volksbuhme وعلى مسرحه الخاص[30]، الإضافة إلى ذلك قام بيسكاتور بتكوين لجنة عمالية تهتم بالدّعاية للمسرح البروليتاري داخل مسرح الذي أنشأه هيرمان شوللر.

ير أن الراديكالية التي تميز بها مسرحه أثارت حفيظة العديدين إلى حد طلب تعديل أو حذف بعض المشاهد, و هو ما رأى فيه بيسكاتور نوعا من الرقابة الفنية على الإنتاجات المسرحية التي ألغيت في ألمانيا سنة 1918 ، مما اضطره إلى تقديم استقالته من مسرح الشعب في 27 مارس 1927 ليؤسس مسرحه الخاص ""Piscator Buhme معلنا أن المسرح موجه للشعب في كل أرجاء ألمانيا و أن ما يقوم به ليس تثقيف الطبقة المضطهدة فحسب بل الرغبة في تحويل مجموعات الشعب كلها إلى بروليتاريين، و ذلك بتقديم أعمال بروليتارية بحتة وهو بذلك لا يقدم مسرحا بروليتاريا كمذهب سياسي لإيضاح تعاليمها و لربط العالم البروليتاري الجديد بفكر ثوري سياسي.

انشأ بيسكاتور بمسرحه الخاصPiscator Buhme ، مكتبتا مستقلّا، مخصصا للتأليف المسرحي تشكّله مجموعة متآلفة، سبق لها أن تعاملت معه حين كان مديرا لمسرح الشعب وأغلبيتهم يحملون نفس المرجعية أو الخلفية الفكرية الإيديولوجية مما جعل العمل في هذا المكتب واضحا حيث كان أول عمل أخرجه و قدمه بيسكاتور من

[30] سيف الدين فرشيشي،تقنيات الإخراج في مسرح بيسكاتور،08ديسمبر2013
https://www.alawan.org/

تأليف ارنست تولر بعنوان " هكذا الحياة . لتليها مسرحية مسرحية "راسبوتين" ليبلغ ذروة تجاربه حسب العديد من النقاد بتقديمه مسرحية الجندي الشجاع شفايك " المأخوذة عن الروائي جاروسلاف هاسك ، مسرحية تصور الحرب بطريقة ساخرة, تظهر الجندي وهو في طريقه إلى الجبهة ، من خلالها نتبين كيأن هذا الجندي دفع إلى الحرب وهو لا يعرف سبب اندلاعها فيهلك دون أن يعلم عن سبب دعوته للحرب.

ما تحيله هذه المسرحية على حقائق واقعية تاريخية حول الحرب العالمية الأولى عندما أزهقت أرواح الملايين من البشر نتيجة صراعات أطراف سياسية لتحقيق مصالحهم لتليها مسرحية " حقول النفط " حيث أظهر بيسكاتور الاتحاد السوفياتي على عكس الإيديولوجيا التي تحكمه، إذ يحرض في هذه المسرحية على الثورات للاستيلاء على أسواق النفط مما تسبب في تأجيل العرض لأن إظهار الاتحاد السوفياتي على هذا الشكل يعد أمرا محرجا بالنسبة للقائمين على مسرح بيسكاتور، يتلقى بيسكاتور سنة 1931 دعوة من الاتحاد السوفياتي ليخرج فيلما عن رواية "لآنا سجهر" تحت عنوان "ثورة صياد سانت باربارا" .تحتم الظرفية التاريخية على بيسكاتور البحث عن مستقر جديد كالكثير من الفنانين الآخرين، رحلة تقوده إلى باريس و من ثم إلى الولايات المتحدة حيث يبدأ العمل في السينما فيخرج فيلم " الحرب و السلام " للمؤلّف تولستوي بمساعدة"

ألفريد نيومان " و يؤسس قبل عودته إلى ألمانيا الغربية سنة 1951 مركز الأعمال الدرامية في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي ليتوفى بها سنة 1966 [31] .

أهم النقاط التي يمكن استنتاجها :

مما ورد ذكره يمكن أن نستنتج مجموع النقاط التالية:

- حاول بيسكاتور تحطيم الدراما بنماذجها التقليدية بالإعتماد على تقنيات سينمائية كالتقطيع والتنويع و التركيب أخضع لها النص و العرض على حد السواء.
- توسع بيسكاتور في إستخدام العروض السينمائية و الفانوس السحري و العناوين الفرعية في إخراجه للمسرحيات التاريخية كما توسع في إستخدام الوسائل الآلية الكهربائية و هو ما ساهم في خلق صورة جديدة، ووظف لأغراض مسرح بيسكاتور الدعائية و التحريضية و التوعوية و التفسيرية و التعبيرية.
- اللجوء المتكرر إلى الوسائل التوضيحية الممكنة كالأفلام التسجيلية و المعلقات واليافطات والبيانات والإحصاءات والشرائح الزجاجية محاولة لربط العنصرين الدرامي و التاريخي.
- أحدث بيسكاتور في سبيل خلق مسرحه العديد من التغييرات على الركح بجعل الأرضية تتحرك مما خلق منظرا متحركا بكامله مبرزا تتابعا في الأحداث و الأماكن

[31] سيف الدين ، المرجع السابق.

كما قام باستخدام التوازي في الأمكنة و الأفعال عبر إحداث أكثر من منصة مسرحية.

- قام بيسكاتور باستبدال مؤخرة الركح بشاشة تعرض عليها صور متحركة و أفلام مما سمح له بتجاوز الحدود التي يسمح بها الركح.
- عمد بيسكاتور أيضا إلى إستعمال التقنيات و الآلات الحديثة من مصاعد و شرائط و مشاهد متحركة و دوارة.

كل هذه التقنيات تدل على الإهتمام الكبير لبيسكاتور بالمنظر المسرحي الذي مثل إحدى وسائل كسر الإيهام فما المسرح العاري أو شبه العاري و تغيير الديكور أمام الجمهور واستخدام تقنيات سينمائية و هدم الجدار الرابع سوى وسائل في ذلك كما أن المقاطع التوضيحية بما تفضيه من تقطيع و قطع لحدث الدرامي و تطور الشخصيات والمراوحة بين اللغة العادية واللغة المسرحية و بين المسرح و السينما تقطع التماهي مع ما يحدث على الركح، و قد بوأ هذا الاستعمال المكثف للتقنيات بيسكاتور ليلقب بالمهندس و هي تسمية ستتواصل فيما بعد دلالة على المسرح البروليتاري.

حاول بيسكاتور إيجاد لغة مسرحية جديدة عبر الإعتماد على مجموعة من التقنيات غير أنها في مجملها تخدم العنصر الإيديولوجي أكثر منه الفني حتى لا نقول أن بيسكاتور ابتعد عن الجانب الفني للمسرح ليسقط في خطاب سياسي لا أكثر، و ربما يكون ذلك السبب في عدم تواصل تجربته المسرحية على خلاف بريشت مثلا .

ولعل أبرز دليل على ذلك الغياب الكامل لتصور لأداء الممثل في مسرحه و هو الحامل و الوسيط بين المخرج و المتقبل و الذي كان محور بحث غالبية المخرجين الذين لمع نجمهم في القرن الماضي، غير أن التقنيات السينمائية، ونظريته للمسرح و الأسس التي دعا إليها ستمثل في مرحلة لاحقة مادة للعديد من المخرجين لبلورة أفكارهم وتجاربهم الخاصة [32].

تجربة أنتو نين أرتو:

يعد (ارتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الاتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له

[32] سيف الدين، المرجع السابق.

في المسرح لقد دعى ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح ، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات" .

واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بان الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق لأحلام والمسرح الى حد سواء.

لذلك فان استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها. ومن اجل ذلك كان مسرح (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية، يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور[33]

يتعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة :

"المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة ومعناه الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.

[33] معتمد مجيد حميد العبيدي،مسرح القسوة،شبكة جامعة بابلالالكترونية، 7/10/2011 1:23:21pm http://finearts.uobabylon.edu.iq/

المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص، وتلا هذا الشئ ،حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لان النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات ، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا.

"يعد الممثل عنصرا له " أهمية بالغة ، ما دام نجاح العرض متوقفا على ادائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا" . سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور ان يكون تواقا للغموض، ومتنبا بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلا عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لارتو.

فالمسرحية على وفق رأي ارتو لا بد ان تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور ، لذلك عمد مسرح ارتو الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا[34].

[34] معتمد مجيد حميد العبيدي، اغلمرجع السابق.

دعا ارتو الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظرا لان المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتأثر بها. والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات هيروغلوفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الانسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية استطاع ارتو من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها.فضلا عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياءا بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها[35].

تجربة برتولت بريشت:

في عالم "دينامي" سريع كعالمنا تستنفذ فيه بسرعة تلك الجاذبية، المتعلقة بالتسلية. ويجب أن يقابل خمود الجمهور المتزايد بمؤثرات جديدة على الدوام. ولكي يشتت الجمهور

[35] معتمد مجيد حميد العبيدي، اغلمرجع السابق.

المشتت يتعين على المسرح أولاً أن يحمله على التركيز. عليه أن يجذبه من المحيط الصاخب إلى دائرة نفوذه.

فالمسرح يتعامل مع متفرج متعب ومنهك من أيام عمل معقلنة ومستفز من احتكاكات اجتماعية متعددة الأنواع. وهو هارب من عالمه الصغير الخاص، ويجلس هنا مثل هارب وهو هارب حقاً، لكنه أيضاً زبون. إنه يستطيع أن يهرب إلى هنا أو إلى مكان آخر، كما أن منافسة المسرح مع المسرح ومنافسة المسرح مع السينما تفرض دائماً اجتهادات جديدة. وإذا ما تأملنا التجارب التي قام بها أنطوان وبرام وستانسلافسكي وغوردون كريغ وراينهاردت وبيسنر وماير هولد وفاختا نغوف وبيسكاتور، نجدهم قاموا بإغناء إمكانات تعبير المسرح بشكل مدهش تماماً.

كما نمت قدرة المسرح على الإمتاع بالضرورة. وخلق فن الفرقة مثلاً جسم مسرح مرن وشديد الحساسية بشكل بالغ. وأصبح من الممكن تصوير البيئة الاجتماعية بأدق تفاصيلها. كما استعار فاختانغوف ومايرهولد من المسرح الآسيوي أشكالاً راقصة معينة وابتكرا كوريوغرافية تامة للدراما.

وأنجز مايرهولد بنائية جذرية، بينما استعمل راينهاردت مسرح ما يدعى بالأماكن الأصلية للمشاهد: قدم "كل إنسان" و"فاوست" في أماكن عامة. وقدمت مسارح الهواء الطلق "حلم ليلة صيف" في وسط الغابة. أما في الاتحاد السوفييتي فقد جرت محاولة إعادة اقتحام

قصر الشتاء مع استعمال البارجة الحربية "أوروا". وأزيلت الحواجز بين المسرح والجمهور.

وفي عرض "دانتون" لراينهاردت في بيت التمثيل الكبير جلس الممثلون في صالة المتفرجين أما أوخلوبكوف في فقد أجلس الجمهور على المسرح موسكو، واستخدم راينهاردت طريق زهور المسرح الصيني وخرج إلى ساحة السيرك، ليمثل مباشرة وسط الناس. وبلغ إخراج مشاهد الجماهير عند ستانسلافسكي وراينهاردت وييسنر حد الكمال، على أن الأخير كسب للمسرح بعداً ثالثاً ببنائه المدرج. وتم اختراع المسرح الدوار والأفق المقبب، كما اكتشف الضوء.

وسمح البروجكتور بإنارة عظيمة. كما سمحت مفاتيح الضوء الكهربائية بإبراز سحري لأجواء رامبرانتية. ويستطيع المرء أن يطلق اسم "رامبراندت" على بعض المؤثرات الضوئية المعينة، مثلما يطلق اسم "ترينداننبورغ" على عملية قلب معينة في تاريخ الطب. وظهرت طريقة عرض جديدة تستند على تجربة "شفتان : مرايا عاكسة تجمع عناصر مختلفة في تركيب واحد" إضافة إلى طريقة جديدة في إخراج المؤثرات. وفي فن التمثيل أزيلت الحواجز بين الكباريه والمسرح وبين الاستعراض الموسيقي والمسرح. وأجريت تجارب استعملت فيها الأقنعة والأحذية العالية والتمثيل الإيمائي. وعنيت تجارب أكثر بالبرنامج الكلاسيكي وأعيد تفصيل شكسبير واستعماله، واستغل المرء صفحات كثيرة من الكلاسيكيين لدرجة لم يعودوا فيها هم يحتفظون بشيء من أعمالهم. تم التعرف على هاملت بالسموكنك وعلى

يوليوس قيصر بالبذلة، وقد ربحت السموكنك والبذلة واكتسبتا وقاراً على الأقل. وكما ترون فإن التجارب متفاوتة القيمة جداً، وأن أكثرها إثارة للاهتمام هو ليس دائماً أكثرها قيمة، كما أن أقلها قيمة هو ليس بدون قيمة تماماً. ففيما يتعلق الأمر مثلاً بهاملت بالسموكنك فهو ليس أكثر تدنيساً لشكسبير من هاملت التقليدي بجوارب الحرير، حيث يبقى المرء هنا في إطار مسرحية الملابس.

إنني أقترب الآن من مرحلة المسرح التجريبي، التي وصلت فيها كل الجهود المذكورة حتى الآن إلى أعلى مستوى لها ووصلت بهذا إلى أزمتها. وظهرت في هذه المرحلة كل مظاهر العملية الكبيرة، سلباً وإيجاباً. وبشكل كبير: القيمة التعليمية وانهيار الذوق الفني.

أما المحاولة الجذرية في إعطاء السمة التعليمية للمسرح فقد قام بها بيسكاتور، وأنا شخصياً ساهمت في جميع تجاربه، التي ليس فيها أية تجربة لم يكن هدفها رفع القيمة التعليمية للمسرح[36].

وكانت المسألة تنحصر مباشرة في السيطرة على مركبات مواضيع معاصرة وكبيرة على المسرح مثل الصراع من أجل البترول والحرب والثورة والعدالة والتعصب العنصري وما إلى ذلك، وترتب على ذلك ضرورة إعادة بناء المسرح كلية، وأنه من غير الممكن هنا، أن نحصر كل الاعتبارات والتجديدات التي استخدمها سوية تقريباً مع كل الإنجازات التقنية

[36] قيس الزبيدي ،مجلة أوكسجين الألكترونية، المسرح التجريبيب رتولت بريشت ،العدد 6،184كانون1 2015 /http://o2publishing.com/article

الجديدة، من أجل حمل المواضيع المعاصرة الكبيرة إلى المسرح. وربما تعرفون بعضاً منها، مثل استخدام الفيلم، الذي صنع من المنظر الثابت مشاركاً جديداً شبيهاً بالجوقة الإغريقية، ومثل الناقل الآلي الذي جعل أرض المسرح متحركة. بحيث جرت عليها حوادث ملحمية مثل مسيرة الجندي الشجاع شفيك في الحرب. ولم تستخدم هذه الابتكارات من قبل المسرح العالمي حتى الآن وأصبحت كهربة المسرح اليوم منسية تقريباً، وصدأت كل الآلية المبتكرة ونما عليها العشب.

غير أننا نود الآن أن نقصر حديثنا على تطور أزمة المسرح في ميدان علم الجمال. في البداية سببت التجارب البيسكاتورية فوضى شاملة على المسرح. وإذا ما حولت المسرح إلى قاعة آلات، فإنها حولت قاعة الجمهور إلى قاعة اجتماعات. وبالنسبة إلى بيسكاتور كان المسرح برلماناً، والجمهور هيئة تشريعية. وقد عرضت أمام هذا البرلمان بوضوح المسائل العامة الكبيرة التي هي بحاجة إلى قرار. وبدلاً من خطبة النائب حول ظروف اجتماعية لا يمكن تفاديها ظهرت نسخة فنية لهذه الظروف. وطمع المسرح بدفع البرلمان، الجمهور، استناداً إلى الصور المسرحية والإحصائيات والشعارات، إلى اتخاذ قرارات سياسية. ولم يستغن مسرح بيسكاتورعن التصفيق، لكنه طمع أكثر من ذلك بالنقاش. ولم يهدف فقط إلى تقديم معايشة لمشاهده، إنما، إضافة إلى ذلك، دفعه إلى اتخاذ قرار عملي بالتدخل في الحياة بنشاط. ومن أجل الوصول إلى ذلك، كانت بالنسبة له كل الوسائل مشروعة.

وحينما قدم القيصر الألماني احتجاجه بوساطة خمسة محامين لأن بيسكاتور أراد تجسيد شخصيته على المسرح، اكتفى بيسكاتور بتوجيه سؤاله إلى القيصر عن مدى استعداده للظهور شخصياً على مسرحه وعرض عليه ما يشبه عقد عمل.

وفجرت التجارب ا لبيسكاتورية كل التقاليد تقريباً، وغيرت من طريقة الخلق عند الدراميين ومن طريقة التمثيل عند الممثلين، كما غيرت من عمل مصمم الديكور. وتوخت هذه التجارب بشكل عام، وظيفة اجتماعية جديدة للمسرح تماماً.

وإذا ما نظرنا إلى المسرح في عصرنا فسنجد أن عنصري بناء الدراما والمسرح، أي الإمتاع والتعليم، يقعان باستمرار في مشكلة حادة. وينشأ اليوم تناقض في هذا المجال. وقادت الطبيعة بجهودها في "علمنة الفن"، والتي جعلت له تأثيراً اجتماعياً، إلى الإضرار بقوى فنية جوهرية خصوصاً بالخيال وبالدافع الفطري للتمثيل وعلى الأخص بما هو شعري حقا.

كما أضرت العناصر التعليمية بشكل واضح بالعناصر الفنية، هكذا كانت الأزمة: تجارب نصف قرن من الزمن قامت في كل البلاد المتحضرة تقريباً، سادت في المسرح معالجة مواد عديدة ومشاكل واسعة جديدة تماماً، وجعلت منه عاملاً مرتبطا بمعنى اجتماعي كبير. لكنها بالمقابل قادت المسرح إلى وضع، أصبح فيه أي توسيع أكبر في دائرة التجارب المعرفية والاجتماعية (السياسية) يهدم من التجربة الفنية. ومن الجهة الثانية تحققت

التجربة الفنية دائماً بشكل أقل، بدون توسيع أكبر في عنصر المعرفة، تم بناء جهاز تقني وأسلوب عرض استطاعا أن ينتجا أوهاماً بدل التجارب ودخاناً بدل التلال وتضليلاً بدل التنوي[37].

ماذا تنفع منصة مبنية جداً، إذا لم تكن بناءة اجتماعياً. وماذا تنفع تجهيزات الإضاءة الجميلة، إذا كانت تنير عروض العالم بشكل طفولي ومعوج، وماذا ينفع فن تمثيل إيحائي، إذا كان يخدم فقط في تحويل (س) من الناس إلى (ص)؟ وماذا يفعل صندوق السحر بكامله، إذا لم يكن يقدم سوى بديل مفتعل للتجارب الحقيقية؟ ولماذا يسلط هذا الضوء الدائم على مشاكل، تبقى دائماً بدون حل؟ ولماذا دغدغة الأعصاب هذه إضافة إلى دغدغة العقل؟ هنا لم يعد بوسع المرء أن يتحمل .

إن إنسان اليوم يعرف القليل عن القوانين الموضوعية التي تتحكم في حياته. وهو يستجيب كجوهر اجتماعي عاطفياً في الغالب، لكن ردة الفعل العاطفية هذه غامضة وغير واضحة وغير مؤثرة، كما أن مصادر عواطفه وانفعالاته قذرة وملوثة مثل مصادر معارفه. إن إنسان اليوم، الذي يعيش في عالم متغير بسرعة ويتغير هو نفسه بسرعة، لا يملك صورة صحيحة عن هذا العالم يستطيع على أساس منها أن يحقق أمله في النجاح. بل يمكن تسمية صورته بأنها غير عملية، أي أن تصوراته عن الحياة المشتركة للناس معوجة وغير دقيقة ومتناقضة وهذا يعني أن الصورة التي أمامه عن العالم والناس لا

[37] قيس الزبيدي، المرجع السابق.

تمكنه من السيطرة على هذا العالم. وهو لا يعرف الأشياء التي يخضع لها ولا يعرف مقبض الماكينة الاجتماعية الضروري الذي ينتج عنه التأثير المطلوب. إن معرفة طبيعة الأشياء الكبير التي أصبحت عميقة وموسعة بإبداع كبير، دون معرفة طبيعة الإنسان ومعرفة المجتمع الإنساني بكليته لا يمكنها تحويل السيطرة على الطبيعة إلى مصدر سعادة للإنسانية. إنما هي على العكس ، تصبح مصدرا للشقاء. وأصبحت الاختراعات والاكتشافات العظيمة تشكل تهديداً مخيفاً دائماً للبشرية، بحيث يتم اليوم تقريباً استقبال كل اختراع جديد فقط بصيحة انتصار، تتحول إلى صيحة خوف.

عشت قبل الحرب حادثة تاريخية حقيقية أمام جهاز الراديو: تم إجراء مقابلة مع معهد العالم الفيزيائي نيلس بور في كوبنهاغن حول اكتشاف جذري في مجال انفلاق الذرة. وأعلن الفيزيائيون عن اكتشاف مصدر طاقة جديد هائل. وحينما سأل المذيع عن إمكانية الاستفادة العملية من هذا الاكتشاف جاءه الجواب: "كلا، ليس بعد". وفي صوت يعبر عن الارتياح قال المذيع: "الحمد لله! فأنا أعتقد حقاً أن الإنسانية ليست ناضجة إطلاقا للتحكم بمثل هكذا مصدر للطاقة !". وكان واضحاً أن فكر المذيع انصرف فوراً إلى صناعة الحرب. ولا يذهب عالم الفيزياء البرت اينشتاين أبعد من ذلك، لكنه يذهب على أية حال إلى ما فيه الكفاية، حيث يكتب في جمل قليلة، هي بمثابة رسالة إلى الأجيال القادمة: "أن عصرنا غني بالعقول المخترعة، التي تستطيع اختراعاتها أن تسهل من حياتنا بشكل ملحوظ. نحن نعبر البحار بوساطة الطاقة الآلية ونستخدم الطاقة الآلية أيضاً في تحرير

الناس من العمل العضلي المجهد. تعلمنا الطيران، ونحن قادرون على نشر الرسائل والأخبار الجديدة عبر الأمواج الكهربائية في كل أنحاء العالم. ومع هذا فالإنتاج وتوزيع البضائع لم ينظم أبداً، مما يجعل الإنسان يعيش في خوف من استبعاده عن الدورة الاقتصادية. إضافة إلى ذلك فإن الناس، الذين يعيشون في بلاد مختلفة يقتل بعضهم البعض في فترات زمنية متفاوتة، لدرجة أن كل إنسان يفكر في المستقبل عليه أن يعيش في هلع. وينتج كل هذا من واقع كون ذكاء وطبيعة الجماهير هي أوطأ بما لا يقارن من ذكاء وطبيعة القلة، التي تنتج قيم المجتمع ."

و علينا الآن أن نتمعن في مبدأ هذا التماهي (اندماج, تقمص) إن التماهي هو دعامة علم الجمال السائد. وفي (فن الشعر) الرائع لأرسطو يتم وصف طريقة تحقيق الكاتارسيس أي التطهير الروحي للمتفرج، بوساطة المحاكاة .(Mimesis) فالممثل يحاكي البطل (أوديب أو بروميثيوس). وهو يفعل ذلك بدرجة من الإيحاء والقدرة على التحول، مما يجعل المتفرج يحاكيه بهذا ويضع نفسه في حوزة تجارب البطل. ويشير هيغل، الذي وضع كما اعتقد، آخر علم جمال عظيم، إلى قدرة الإنسان على الإحساس بنفس المشاعر وهو يجابه الواقع المتخيل مثلما يفعل وهو يجابه الواقع نفسه. وأحب أن أشير إلى سلسة من التجارب سعت بوساطة وسائل المسرح إلى إيجاد صورة عالم نافعة قادت إلى مسألة محيرة طرحت فيها ضرورة التخلي كثيراً أو قليلاً عن التماهي من أجل هذا الهدف. ماذا نكسب من ذلك؟ نكسب من ذلك أن المتفرج لن يعود يرى الناس على المسرح غير

متغيرين، ولا يمكن التأثير عليهم، ومستسلمين عاجزين أمام قدرهم، إنما يرى: هذا الإنسان على هذه الشاكلة لأن هذه الظروف على هذه الشاكلة. وإن هذه الظروف على هذه الشاكلة لأن الإنسان على هذه الشاكلة. وإن الإنسان ليس فقط قابلاً للتصور، كما هو، إنما بشكل آخر أيضاً، مثلما يقدر أن يكون، كذلك يمكن للظروف أن تكون قابلة للتصور بشكل مختلف عما هي عليه. نكسب من ذلك، أن المتفرج يظفر بموقف جديد في المسرح. إنه يساوي الآن بين موقفه إزاء صور عالم الناس على المسرح وبين ذات الموقف الذي يتخذه كإنسان هذا القرن تجاه الطبيعة .

إنه يستقبل في المسرح أيضاً كالمغير العظيم، الذي بوسعه التدخل في عمليات الطبيعة وفي العمليات الاجتماعية، والذي لا يقبل بالعالم كما هو فقط، إنما يسيره، فالمسرح لا يحاول بعد اليوم أن يسكره، ويزوده بالأوهام، وينسيه عالمه، ويذعنه لقدره، أن المسرح الآن يضع في متناول يديه.

هل يعتبر اسلوب العرض الجديد الآن بمثابة اسلوب جديد وهل هو تقنية شاملة وجاهزة، وهل هو خاتمة كل التجارب ؟ الجواب : كلا. إنه طريق واحد. سرنا فيه، وعلى التجارب أن تستمر. وستبقى المشكلة قائمة بالنسبة لكل الفن وهي عملاقة. والحل الذي اخترناه هنا، هو ربما حل من الحلول الممكنة للمشكلة، التي تبين: كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعاً وتعليمياً في ذات الوقت؟ كيف يمكن انتشاله من تجارة المخدرات الروحية وتحويله من مكان للأوهام إلى مكان للتجارب؟ كيف يمكن لإنسان عصرنا غير الحر والجاهل

المتعطش للحرية وللمعرفة، المعذب والمستغل، البطل والمبتكر، المتغير والمغير للعالم كيف يمكن لإنسان هذا العصر المخيف والعظيم أن ينال مسرحه، الذي يعينه في السيطرة على نفسه وعلى العالم؟ .

الستينيات أخصب فترات المسرح المصري

"تحولات المشهد المسرحي: الممثل والمخرج' لمحمود ابودومةssppالقاهرة . 'القدس العربي'من محمود قرني:عن دار 'شرقيات' صدر للكاتب والمخرج المسرحي الأكاديمي 'محمود أبو دومة' كتابه 'تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج' والذي يضم ثلاثة أبواب مقسمة الى عدد من الفصول، غير أن التقديم جاء للكاتب والناقد المعروف 'فاروق عبدالقادر' الذي عنون تقديمه 'هذا المسرحي الجاد'، وبدأه بجملة تعبر عن حال المسرح المصري التي وصفها عبدالقادر بأنها لا تسر أحدا، ويرى أن هذا القول يصدق على المسرحين التجاري ومسرح الدولة، ويعول عبدالقادر على الفرق المسرحية الحرة، التي . في رأيه . لا زالت قادرة على تقديم عرض يملك الإمتاع والفكر معا.ويشير عبدالقادر إلى أنه منذ عام 1992 يتابع نشاط الفرق الحرة، ولفت نظره عرض لقسم المسرح بجامعة الإسكندرية هو 'رقصة العقارب' وكان كاتب ومخرج العرض هو أحد خريجي هذا القسم ومؤلف الكتاب في نفس الوقت محمود أبو دومة، ويشير إلى أن هذا العرض كان بداية

تعرفه على ابي دومة الذي حصل على الماجستير فيما بعد في موضوع 'تقنيات الإخراج في مسرح الممثل'، ثم حصل على الدكتوراه في 'اتجاهات الإخراج المعاصرة [38]."

ويرى عبدالقادر أن القسم الثالث من الكتاب هو اهم اقسامه لأنه يتناول المسرح المصري في حقبتي الستينيات والسبعينيات وصولا الى منتصف التسعينيات، ويقدم فاروق عبدالقادر بطاقة تعريفية لأبي دومة الذي يراه طامحا لأن يكون 'رجل المسرح' بالمعنى الشامل، فهو يكتب ويعد ويخرج ويمثل.يقول عبدالقادر عن أبي دومة: في عام 1981 نشر ثلاثة نصوص هي 'جاؤوا إلينا غرقى' و'البئر' و'رقصة العقارب' وأخرج 'من يخاف فرجينيا وولف؟' لإدوار آلبي في عام 1990، بعدها قدم 'مارا صاد' لبيتر فايس عام 1993، ثم 'رقصة الموت' عن نص 'فلنمثل سترندبرغ' لفريدريش دورينمات في 1994 وسواها.يبدأ الكتاب بمدخل للمؤلف يشير فيه بداية الى عناصر تجربة الإخراج المسرحي التي تقوم . في رأيه . على امتزاج عناصر الأدب بفنون العرض الحي . حسب تعبيره، ويضيف متحدثا عن المخرج'ppp:إذا كانت اقل مهامه هي تنسيق وتنظيم آليات العرض المسرحي، فإن أكبر مهامه وأعقدها هي التفسير المبدع للعمل الفني باعتباره القيادة الفكرية والفنية، إذ يعتمد العرض المسرحي في خطابه الأيديولوجي على التعبير الذاتي الصادر عن شخصية المخرج ومفهومه العام المعبر عن رؤيته للعالم والإنسان.

[38] محمود الزواوي ،مجلة القدس العربي الإلكترونية ،الستينات أخصب فترات المسرح المصري05 يونيو 2009، عمان https://www.alquds.co.uk/

ثم يتناول محمود أبو دومة المراحل المختلفة على المستوى التاريخي، التي مرت بها تجربة الإخراج حتى وصلت إلينا بالصورة التي نشهدها الآن. في المقابل يرى أبو دومة أن المجتمع الإنساني مر بمجموعة من المتغيرات الحضارية التي لا يمكن تجاهلها لأنها أثرت . حسب قوله . بشكل مباشر على المسرح باعتباره انعكاسا للتجربة التاريخية للإنسان، يرصد ايضا تعاظم دور المؤسسات الاقتصادية[39]، ونمو سلطة النظام الاجتماعي، وكذلك المنظومات الدينية وظهور الأيديولوجيات السياسية والتكتلات العسكرية والحروب، والانهيارات الاخلاقية، وهو ما يراه أفقد الكثير من الثقة في المستقبل وجسد شعورا مريعا بالخوف والقلق والإحباط. ويرى أبو دومة أن ذلك انعكس بشكل واضح على فنون المسرح سواء على مستوى النص المكتوب أو من حيث كون العمل معالجا مسرحيا ويدلل على ذلك بأعمال أنطون تشيكوف، وبراندييللو، وسترندبرغ، ويوجين أونيل، وثورنتورن وايلدر، ويرى المؤلف أن التعبير عن المتغيرات الحضارية الجديدة قد وصل ذروته في مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية، في اتجاهات المسرح الوجودي والمسرح البريختي الملحمي، ثم في المسرح الانتقائي.ثم يستعرض ابو دومة بشيء من التفصيل المراحل التاريخية للمسرح بداية من المسرح اليوناني وتراجيديات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس مرورا بالعصور الوسطى حيث ارتباط المسرح بالشكل الكنسي، وكذلك المسرح الاليزابيثي الشيكسبيري. نتقل المؤلف بعد ذلك الى الباب الأول من الكتاب المعنون

[39] محمود الزواوي، المرجع السابق.

'اتجاهات الإخراج المعاصرة، المرحلة التأسيسية' ويبدأ الفصل الأول من هذا الباب بالبحث في اتجاهات الواقعية والواقعية الجديدة ويعتبر المؤلف أن ستانسلافسكي ونميروفيتش هما المؤسسان الحقيقيان لمسيرة المسرح الروسي داخل إطار مفهوم الواقعية، ويرصد أبو دومة توصل ستانسلافسكي إلى ان النص المسرحي والأداء التمثيلي هما الركيزة الاساسية في العرض المسرحي ويقول موضحا لهذه الفكرة: إن غاية المخرج هي ترجمة أفكار المؤلف المسرحي الى المتفرجين، عن طريق تحويل الأفكار الساكنة الى حالة من الحياة والحركة. ويضيف ابو دومة أن ستانسلافسكي ركز في صياغة منهجه على الأداء التمثيلي بل أعطى الممثل دورا متقدما وبارزا عن باقي عناصر التعبير في التجربة الإخراجية. ثم انتقل المؤلف الى الحديث عن جاك كوبو وتقنيات الواقعية الجديدة، ويقول المؤلف هنا: 'في مطلع القرن العشرين كانت الساحة الفرنسية يسيطر عليها نوعان من العروض المسرحية، عروض الكوميدي فرانسيز، المحاطة بنقوش التراث وأخلاق الارستقراطية، وعروض انطوان الطبيعية المفرطة في التفاصيل الحياتية، في هذه الظروف ظهر جاك كوبو كمصلح مسرحي، اثر بشكل غير عادي على مسيرة المسرح الفرنسي وفتح طريقا يبتعد به عن سطوة الممثل الذي يطيح بالشخصية الفنية. ثم يشير المؤلف الى أن المفارقة الأساسية في اتجاه 'كوبو' المسرحي كان مصدرها ذاته فقد أراد أن يخلق مسرحا ينهض على أخلاقيات مفعمة بالمثالية الصرفة، ولم يكن لديه في غمار إيمانه بأفكاره، المقدرة على الموازنة بين الواقع وطموحاته المثالية لذا فقد عانى من

أزمات روحية متكررة.بعد ذلك ينتقل أبو دومة الى الفصل الثاني واتجاهات رفض الواقعية ويؤرخ لها بأبرز مناهضي الاتجاه الواقعي ومؤسس نظرية الآليات الحيوية 'مايرهولد' ثم يتناول شاعرية العرض المسرحي بين 'جوردون كريج' و'أدولف آبيا' وهو اتجاه ـ حسب المؤلف ـ ينبع من الفلسفة الغربية باتجاه التجريد الذي يقوم على فكرة انفصام الصلة بين الموضوع وصورته أو بين المضمون والانطباع الذي يخلقه وبالتالي رفض الواقع بل استقلال الرؤية الفنية عن الواقع بما يحقق طاقة خيالية قادرة على تعدد زوايا الرؤى، ثم ينتقل المؤلف الى 'أنتونان آرتو' وفلسفة القسوة ويعتبر أن آرتو يعد امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها ويضيف الى ذلك أن آرتو ذهب الى مدى أبعد حيث التقت افكاره مع كثيرين من آراء شعراء العرض المسرحي ولكنه غير في قدرته على صياغة نظرية قائمة بذاتها تستند الى أسس فلسفية راسخة يطلق عليها نظرية القسوة. بعد ذلك يناقش المؤلف في الفصل الثالث اتجاهات الإخراج في المسرح السياسي ويتناول خلال هذا الفصل مسرح بيسكاتور التسجيلي، ثم عناصر الإخراج في مسرح بريخت بين الملحمية والتغريب، ثم في الباب الثاني ينتقل المؤلف الى اتجاهات الإخراج المعاصرة، المرحلة الانتقالية ويتناول في الفصل الأول من هذا الباب اتجاهات الإخراج المسرحي بين المعملية والورش، ويعرض تجربة 'جون ليتلوود' واسلوب الورشة المسرحية، ثم جيرزي جروتوفسكي ومعملية المسرح الفقير وفي الفصل الثاني من هذا الباب الاتجاهات التركيبية بين المسرح الفوري والمخرج السينوغراف.ويبدأ بتناول أعمال بيتر بروك والمسرح الفوري،

ثم يتناول مسرح 'تادووتش كانتور' و'جوزيف شاينا' وأسلوب المشهدية وفي الفصل الثالث من هذا الباب يتناول المؤلف اتجاهات الإخراج الهيكلية والمخرج الكويوغراف ويتناول فيه الأساليب الانتقائية بين ريتشارد فورمان وروبرت ويلسو وبيتر شومان، ثم مفهوم الإخراج في المسرح الراقص من مارتا جاهام الى بينا باوش. ثم ينتقل المؤلف الى الباب الثالث والذي يتناول فيه المؤلف اتجاهات الإخراج في المسرح المصري بين أعوام 1960 حتى عام 1995، وهو الفصل الذي يرى الناقد فاروق عبدالقادر في مقدمته أنه أهم فصول الكتاب، وهو ربما كذلك بالفعل لأنه يمس واقع المسرح المصري المعاصر ويكشف عن عدد من الاحصائيات الخطيرة، يناقش المؤلف ظهور المخرج وتطور مفاهيم الإخراج ويبدأ من نشأة ظاهرة المسرح المصري ويردها الى الحملة الفرنسية عندما دخلت العروض المسرحية مع الحملة بغرض تسلية الجنود واستقطاب أولاد البلد للتعاون معهم فيما يقدمون، ثم ينتقل بعد ذلك الى أسماء الرواد من المصريين مثل يعقوب صنوع واسكندر فرح وحداد وقرداحي وخياط، ثم جورج أبيض الذي يراه المؤلف أول من أنتج مسرحا يقترب من المفاهيم العلمية بعد عودته من البعثة التي أوفده اليها الخديوي لدراسة المسرح في فرنسا عام 1910، ثم يأتي بعد ذلك دور عزيز عيد، الذي نبغ في فن التمثيل والإخراج معا،ثم صعود روزاليوسف وحسين رياض وحسين صدقي وزكي رستم وفاخر فاخر، ومحمود المليجي وبشارة واكيم ونجيب الريحاني ومختار عثمان وفاطمة رشدي وعباس فارس، ثم يأتي زكي طليمات الذي يراه المؤلف أحد العناصر البارزة في جيل

المخرجين الرواد فهو الذي أنشأ أول معهد للتمثيل، ثم يتناول المؤلف الإخراج المسرحي ورحلة صعود وهبوط المسرح المصري ويتناول فيها فترة الإحياء التي وقعت بين أعوام 1945 و1952 وتخرج أول دفعة من معهد التمثيل عام 1947 ثم ظهور طبعة من الكتاب والمفكرين الذين انعكست في كتابتهم أحلام الحركة الوطنية في مصر مثل نعمان عاشور ويوسف إدريس وعبدالرحمن الشرقاوي وألفريد فرج وميخائيل رومان [40].

ويرى المؤلف أن مرحلة الستينيات كانت مرحلة صحوة مسرحية على كل المستويات ويقول هنا: انه لم يتحقق في تاريخ المسرح المصري مثلها حتى يومنا هذا، ثم يقدم المؤلف جدولا كاشفا لوضع المسرح المصري بين أعوام 1963 و1995 وهو جدول يؤكد درجة الهواء والتراجع الذي وصل الى وضع المسرح المصري فعلى سبيل المثال كان المسرح القومي يقدم 18 عرضا عام 63 ويقدم عام 1995 خمسة عروض، كما قدم المسرح الكوميدي عام 1963 تسعة عشر عرضا أما في عام 95 فقدم ثلاثة عروض، وقدم المسرح الحديث 24 عرضا عام 1963 وعام 1995 قدم ثلاثة عروض فقط. وبالإجمال فإن المؤلف يرصد انخفاض عدد العروض المنتجة من 73 عرضا مسرحيا عام 63- 1964 الى 35 عرضا مسرحيا عام 94- 1995 بعد انخفاض قدره ‘108.6 كذلك يسجل انخفاض عدد المتفرجين من 350.720 متفرجاً عام 63- 64 الى 66.284 متفرجاً عام 94- 95 بعد انخفاض قدره ‘529.وفي الفصل الثاني يتناول

[40] المرجع السابق.

المؤلف اتجاهات الإخراج في المسرح المصري يتناول خلاله المخرج سعد أردش والالتزام السياسي والاجتماعي،ثم كرم مطاوع وشاعرية المشهد المسرحي، ثم المخرج أحمد زكي واسلوب المسرح الشامل، وسمير العصفوري والأسلوب الانتقائي، وفي الفصل الثالث والأخير يتناول المؤلف محمود ابو دومة الإخراج المسرحي بين مرحلة الانكسار والبحث عن هوية، ويبدأ من أساليب الإخراج في مسرح السبعينيات، ثم اتجاهات التجريب في مسرح الثمانينيات والتسعينيات.صدر الكتاب عن دار 'شرقيات' في 208 صفحات من القطع الكبير[41].

من المعروف أن هوليوود وجدت في مسارح برودواي بنيويورك على مر السنين معينا لا ينضب من المواهب الفنية. وشمل ذلك الممثلين والكتاب والمخرجين والملحنين والمؤلفين الموسيقيين على وجه الخصوص، ولكنه امتد أيضا ليشمل جميع القطاعات الفنية الأخرى.

على أن العلاقة بين السينما والمسرح في الولايات المتحدة لم تكن دائما علاقة ودية، بل تميزت في أيامها الأولى بعداء المسرح للسينما ورفضه بل وحتى ازدرائه لها قبل أن تصطلح الأمور وتتحول العلاقة بينهما إلى علاقة حب متبادل. وقد نظر ممثلو المسرح في الولايات المتحدة نظرة استعلاء وازدراء للسينما خلال العشرين سنة الأولى من وجودها، وحاربوا السينما واعتبروها فنا سطحيا وأبوا على أنفسهم العمل فيها، وكان ممثلو المسرح

[41] مجلة الرأي الإلكترونية ،العلاقة بين السينما والمسرح في امريكا ...حب وعداء،الإثنين 4 سبتمبر 2006 الساعة12:00
/http://alrai.com/article

الذين سدت سبل العيش أمامهم ممن اضطروا للعمل في السينما بسبب حاجتهم المادية يفعلون ذلك في الخفاء بعيدا عن أنظار أقرانهم. وكانوا يأملون أن لا يراهم أصدقاؤهم على الشاشة السينمائية، وهو أمر كان بعيد الاحتمال نظرا لأن أصدقاءهم المسرحيين كانوا يعتبرون الذهاب إلى دور السينما وصمة اجتماعية.

ومن المفارقات أن المخرج ديفيد وارك جريفيث الملقب بمؤسس السينما الأميركية والذي بدأ حياته الفنية كمؤلف وممثل مسرحي كان يحتقر السينما والعمل فيها كسائر الممثلين في أوائل القرن الماضي. وبعد أن فشل في بيع إحدى مسرحياته قام بعرضها على شركة إديسون السينمائية كسيناريو سينمائي بسبب الحاجة الماسة، فقامت الشركة بدورها بعرض العمل عليه كممثل سينمائي، فقبل ذلك بعد أن غير اسمه الأول إلى «لورنس»، أملا في العودة يوما ما إلى مسارح برودواي باسمه الحقيقي. إلا أنه واصل عمله كممثل سينمائي في شركة بيوجراف السينمائية قبل أن تعرض عليه في العام 1908 العمل كمخرج للأفلام السينمائية، وتحول في السنوات اللاحقة إلى أشهر مخرجي عصر .

وقد شن أحد المنتجين السينمائيين حملة لا تعرف الهوان لاجتذاب نجوم المسرح إلى العمل في السينما في أوائل فترة العشرات من القرن الماضي، وهو أدولف زوكر رئيس شركة «الممثلون المشهورون» السينمائية ومؤسس استوديو باراماونت السينمائي الذي انبثق عنها وأصبح أكبر استوديوهات السينما الأميركية في عصر السينما الصامتة، والذي ما زال واحدا من أكبر الأستوديوهات السينمائية في هوليوود في الوقت الحاضر. وقد شن

زوكر في العام 1912 حملة مكثفة لإغراء كبار نجوم مسارح برودواي في نيويورك لتصوير أشهر أعمالهم المسرحية وعرضها في دور السينما. وبعد أن باءت محاولاته بالفشل توجه إلى أوروبا حيث كان ممثلو المسرح ينظرون نظرة مختلفة تماما نحو السينما عن نظرة ممثلي المسرح الأميركيين، بل إنهم وجدوا في الأفلام السينمائية فرصة لتخليدهم على الشاشة لدى الأجيال القادم .

وكانت مسرحيات الممثلة الفرنسية ساره بيرنارد، أشهر ممثلات عصرها، تصور للسينما منذ العام 1900، ومن ضمنها مسرحية «هاملیت» التي قامت فيها ساره بيرنارد بدور هاملیت .

فتعاقد أدولف زوكر في باريس مع منتجي فيلمها الشهير «الملكة اليزابيث» لعرض الفيلم على مسارح برودواي في العام 1912 مستغلا شهرة ساره بيرنارد. وتهافتت على مشاهدة الفيلم صفوة الطبقة الأرستقراطية في نيويورك وكبار نجوم المسرح في وقت كانت هاتان الفئتان تنظران نظرة استعلاء واستخفاف إلى الأفلام السينمائية.

وقد حققت هذه التجربة نجاحا غير متوقع. وبالإضافة إلى المكاسب المالية الضخمة التي حصدها أدولف زوكر من عرض الفيلم، فقد أحدث الفيلم ثورة في مفاهيم ممثلي وكتاب المسرح الأميركيين نحو السينما وأخذوا يتسابقون للعمل فيها. ووقع زوكر على الفور

عقودا مع عدد من نجوم مسارح برودواي مثل جيمس هاكيت وجيمس أونيل للظهور في أفلامه، وسرعان ما حذا المنتجون السينمائيون الآخرون حذوه[42].

واستمرت علاقة هوليوود بمسارح برودواي منذ ذلك الوقت وازدهرت وتحولت إلى علاقة ذات فائدة متبادلة للجانبين، ولو أن هوليوود كانت المستفيد الأكبر من حيث استيراد المواهب الفنية من المسرح إلى السينما . فكم من ممثل تعلم مهنة التمثيل وصقلها على مسارح برودواي قبل أن يجذبه بريق هوليوود وتخطفه عاصمة السينما؟ إن القائمة طويلة ومن أبرز نجومها مارلون براندو وهنري فوندا وجيمس ستيوارت وباربرا ستانويك وجيمس دين وروبرت ريدفورد وكاثرين هيبيرن وبيتي ديفيس وجون كروفورد وآن بانكروفت وجوليا روبرتس. أما بين المخرجين المرموقين الذين قفزوا من الساحل الشرقي الأميركي حيث توجد مسارح برودواي إلى هوليوود على الساحل الغربي فهناك إيليا كازان ومايك نيكولز وجوشوا لوجان وغيرهم كثيرون، ومع أن بعض هؤلاء الفنانين عادوا إلى مسارح برودواي أحيانا، إلا أن تلك العودة كانت مؤقتة، وكانوا يعودون دائما إلى موطنهم الدائم في هوليوود .

وشكلت مسرحيات برودواي منذ أيام هوليوود الأولى مصدرا مهما للنصوص السينمائية المقتبسة التي استند إليها عدد من أعظم الأفلام التي أنتجتها هوليوود على مر السنين. وليست مسرحيات يوجين أونيل وتنيسي وليامز وآرثر ميلر، أعظم مؤلفين مسرحيين

[42] مجلة الرأي الإلكترونية، المرجع السابق.

أميركيين جادين، ومسرحيات نيل سايمون، أشهر المؤلفين المسرحيين الكوميديين، سوى أمثلة على ذلك. فقد تم تحويل معظم الأعمال المسرحية لهؤلاء الكتاب المرموقين إلى أفلام سينمائية بعد عرضها على مسارح برودواي.

وقد انعكس هذا النمط في بعض الأحيان، وأصبحت مسارح برودواي هي المستفيدة من هوليوود، حيث تم اقتباس عدد من القصص السينمائية من آن لآخر في مسرحيات عرضت على مسارح برودواي. ومن أشهر الأمثلة على ذلك فيلم «غناء تحت المطر»، أشهر فيلم استعراضي في تاريخ السينما الأميركية، الذي الفت مسرحية مبنية عليه وحققت نجاحا كبيرا على مسارح برودواي.

ويبدو أن التاريخ يعيد نفسه بالفعل. فمن المفارقات أن مشاعر العداء التي قابل بها المسرح الأميركي السينما في أيامها الأولى تكررت بعد نصف قرن في نظرة العداء التي اتخذتها هوليوود نحو التلفزيون عند انتشاره في الولايات المتحدة في أواخر فترة الأربعينيات [43].

وقد أعلنت هوليوود حربا شعواء على التلفزيون في سنواته الأولى وقاطعته ومنعت فنانيها من التعامل معه. واستمرت هذه المقاطعة حتى العام 1956 وانتهت باستسلام هوليوود لظاهرة التلفزيون التي أصبحت واقعا لا يمكن تجاهله. ومن المفارقات أيضا أن العداء بين

[43] مجلة الرأي الإلكترونية، المرجع السابق.

السينما والتلفزيون تحول فيما بعد إلى تحالف كما حدث قبل ذلك بين المسرح والسينما. وأصبحت السينما أكبر المستفيدين من التلفزيون الذي أخذ يعرض أفلامها ويدر لها إيرادات ضخمة ويوفر فرص العمل للعاملين فيها. وأصبح إنتاج الأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية في هوليوود يتم جنبا إلى جنب في الأستوديوهات نفسه .

المسرح الرقمي قادم... لان جملة (العالم بين يديك) التي نرددها مجازا تعبيريا لم تعد كذلك بل تحولت هذه الجملة إلى واقع حال نعيش لحظاته أولا بأول عبر استخدامنا (الانترنت) الذي بفضله تحول عالمنا الكبير إلى مجرد شاشة زرقاء نقبض عليها في غرفتنا الصغيرة ونتحكم في التنقل خلالها من مكان إلى آخر، مخترقين بذلك كل نظريات الزمان والمكان، ومتجاوزين كل وسائل الاتصالات القديمة.. ونحن على قناعة تامة ان الانترنت أسبغ على عالمنا صفة (الرقمية) في كل شيء. وأصبحت هي الوسيلة المهيمنة على شبكة الاتصالات بين أفراد الكون قاطبة، ممن ارتبطوا بعلاقات (خاصة وعامة) كلا بحسب اهتمامه، فأصبح الجميع يعرفون كل شيء عن بعضهم، ولكن دونما لقاء مادي حقيقي وما زاد في أهمية مثل هذه العلاقات والحواريات (المختلفة والمتفقة) مع بعضها البعض، هو الصراحة القصوى التي يتمتع بها الشخص جراء تلك الاتصالات العنكبوتية التي حولت العالم فعلا إلى قرية صغيرة بل إلى شاشة صغيرة يسهل التحكم بمكوناتها التقنية، وتكون أنت سيد الأزمنة والأمكنة فيها، بل وفي جميع حدودها المعرفية اللامحدودة والمتنوعة. ان مصطلح (جمهورية التكنولوجيا) بدأ يظهر ويتردى هنا وهناك وان (التكنولوجيا الرقمية)

بمفهومها المتداول وهو (دمج النص والأعداد والصوت والصورة وبقية العناصر المختلفة في الوسائط السابقة) اخذ يهيمن على معرفيات العصر شئنا ام أبينا، وان (الانترنت) أصبح واقعا لا محالة برغم كونه (واقعا افتراضيا استطاع أن يكسر حاجزي الزمان والمكان)، وان التوقعات الغالبة أجمعت على أن اليوم الذي ينتهي فيه استخدام (الورق والحبر) كوسائل اتصالية معرفية، بات وشيكا على الظهور... كل هذا وغيره أصبح من الحقائق التي من الممكن ان نقر بها، ونذعن لجميع أسلحتها التكنولوجية.. لكن، مما يستدعي الوقوف عنده ان تتحول (المسرحية) بوصفها جنسا أدبيا إلى (مسرحية رقمية) لا مكان لها على لا مكان لها على الورق، ولا يمكن التفاعل معها او قراءتها الا على شاشة الانترنت[44].

و لعل هذا الأمر (الآن) لم يعد غريبا من الناحية الأدبية وفي أجناس أدبية أخرى، فقد عرض الروائي الأردني (محمد سناجلة) روايته الرقمية (شات) على شبكة الانترنت، وفي موقع (اتحاد كتاب الانترنت العرب) محققا بذلك الريادة العربية في هذا المجال، حيث انك لا تستطيع قراءة هذه الرواية الا على الانترنت، ولا يمكن في الوقت نفسه تحويل هذه الرواية إلى كتاب مطبوع لأنها متكونة من (الصوت والصورة والحركة والرموز إلى جانب السرد الروائي). كل ذلك يعمل بطريقة تأثيرية واحدة على القارىء بهدف الإلمام بتفاصيل الرواية، الصغيرة منها والكبيرة، والأمر نفسه قد حدث مع لوحة الرسم التشكيلية، حينما

[44] محمد حسين حبيب،المسرح الرقمي بين النظرية والتطبيق،مجلة الكلمة http://alkalimah.net/Articles /

قدمت تجارب في هذا المجال في استخدام العالم الرقمي نفسه لإنتاج لوحات تشكيلية رقمية من شأنها ان تجد مكانا لها في المساحة الإبداعية الفنية، بجانب المساحة الإبداعية التي تحتلها ريشة الرسم نفسها. وقبل هذا وذاك ما تم من استخدامات الكترونية في المجال الإخراجي للفلم السيمي بهدف إخراج الصورة السيمية الرقمية وما حققته من فاعلية تأثيرية واضحة على المتلقي في العديد من الأفلام السيمية المعروفة.

الفصل التطبيقي

عرض مسرحية "مدينة النانو"

التصور الإخراجي لمسرحية " النانو" إخراج سهيل بوخضرة

لمبدع المسرحي سهيل بوخضرة المسرح فن جماعي الموهبة و حدها لا تكفي بورتريه :عبدالناصر خلاف كانت و ما تزال مغامرة الممثل و المخرج و السينوغراف الشاب سهيل بوخضرة (من مواليد 1993 / 07 / 28العلمة) طويلة اتجاه مدن المسرح.. منذ طفولته كان مهووسا وطموحا للحصول على مساحة اكبر من الحرية للطيران بعيدا في آفاق غير متناهية من الهالات النورانية ، ليرسم أفكاره وأحلامه.. بعد سنوات من الممارسة الهاوية اغلبها في مسرح الطفل ،بدأها منذ سنة 2003ولمدة عشر سنوات ضمن انتاجات كل من فرقتي: ميراج و آفاق المسرحية لمدينة العلمة- سطيف - اين مثل في مسرحيات التالية :من يلعب .. حمار و أرنب- ملحمة معالم- الشهيد المجهول- جحشون و الأصدقاء المخادعون- رقصة الموت.. وبعد تأسيس جمعية ارلوكان للفن المسرحي و العرائس وقع تحولا جذريا في مساره ،حيث اشتغل و جرب كثيرا في مسرح العرائس و خيال الظل و هي مرحلة تأسيسية بالنسبة له ،لأنه استفاد منها ووجد ذاته فيها...

لماذا مسرح الطفل؟ سألته ذات مرة أجابني بخجل الطفل الذي بداخله " أولا لأنني انطلق من عشقي لا محدود للمسرح وثانيا ان رسائل مسرح الطفل هادفة و أهميته كبيرة في ترسيخ القيم الإنسانية و التربوية لدى المتلقي ،و الذي بدوره يتعامل مع مبدعيه بكل عفوية وبدون خلفية الكبار "يحرص سهيل على تقديم عروض في مستوى جيل العولمة

و التكنولوجيا لأن طفل اليوم – حسب رأيه – جيل يختلف عن جيله قبل 25سنة ...طفل اليوم مواكب لجميع التكنولوجيا المحيطة به ، وهو رهان أراد من خلاله معالجة مشكل عزوف الجمهور ، اذا فشغله الشاغل حاليا هو التركيز على مسرح طفل بطريق مغايرة، تجذب العائلة ،ليؤسس لجمهور الغد ..

تحول سهيل بعدها إلى البحث في الإبداع السينوغرافي ،التي وجد فيه فضاء مختلف للبوح و التعبير، حيث صمم و نفذ كسينوغراف او مساعد سينوغراف عدة اعمال منها)ملحمة اول نوفمبر --العربة السعيدة --مسرحية يوغرطة – رغبة قدر – في كل بيت – ملحمة ثمن الحرية – منتصف النهار -- بين الجنة و الجنون – تيرييال..)

اضافة إلى الموثرات البصرية و إضاءة لعرض افتتاح المهرجان الدولي جميلة ...

سنوات من الممارسة توجه إلى مغامرة الإخراج المسرحي بعد مشاركته في عدة تربصات ورشات تكوينية منها)تربص في الإخراج المسرحي – الأيام الوطنية للمسرح التجريبي 2016" تأطير فوزي بن براهيم– "تربص في الاخراج لمسرح العرائس" تأطير ميسوم لعروسي" –تربص في الاخراج المسرحي – الايام الاكادمية للتكوين المسرحي2018–" تأطير محمد شرشال" "وقد بدأ هذه الرحلة بتطبيقات على عروض قصيرة في مسرح العرائس و خيال الظل .. عن هذه التجربة يقول (كانت نوعا ما صعبة في البداية ، فأن تكون هاويا للمسرح و ان تحترفه هناك فرق كبير بين هاتين المحطتين ،، وقد جدت نفسي بعد عدة محاولات مطالب بالبحث و التكوين لأن صراحة الموهبة وحدها لا تكفي

،اضافة الى هذا يجب ان تكون فى مستوى المجموعة ، لأن المسرح فن جماعي وخاصة مع من يكبرونك ممارسة و عمرا) تجربة جميلة خاضها الشاب سهيل حين انتقل لاشتغال في مؤسسة المسرح الجهوي العلمة وخاصة اثناء إخراجه لمسرحية –في كل بيت 2017، فالأجمل يقول ان " تجد فريق و مجموعة تثق في قدراتك و في عملك و ان تجد مدير فنان اسمه سفيان عطية يدعم الشباب و لا يبخل عنهم بشيء و يمنحك الدافع للاجتهاد و الإبداع و بالخصوص في اول تجربة احترافية لي " فمؤسسة المسرح الجهوي العلمة تعني له الكثير ،لأنها بيتي وعائلتي سكنت اليها قبل العمل كمخرج، حين كنت ممثلا في بعض الأعمال بذات المسرح" وهو العامل الايجابي الذي ساعده في العمل بكل اريحية .. وكانت فرصة و بوابة لخوض تجارب جديدة .. هذا التوجه ساعده وجعلته يصل ما الى بعض ما يطمح اليه و بخاصة ما يطمح اليه الطفل الجزائري اليوم والمواكب لركب التطور والافتراضية ...

يرى سهيل ان " في مسرح الطفل لا يرتكز على قوة النص و الحكاية و اداء المذهل للممثلين بل يجب إعطاء أهمية قصوى لسينوغرافيا و التركيز على سحر الالوان و دهشة الصورة " ،لهذا استعان في بعض أعماله و خاصة في مسرحية " في كل بيت "و "مدينة النانو – تأليف كنزة مباركي "بتقنيات جديدة و مؤثرات بصرية استطاع من خلالها تجسيد المشاهد الخارقة التي تسحر الطفل و تبهره اما عرضه " شيخ " المتحصل على الجائزة الأولى عربيا .. كان نتاج تجربة طويلة في مسرح العرائس للكبار (العرائس المحمولة) و

أنجزها مع فريق جمعية ارلو كان هو عرض قصير زلا يتجاوز مدته 15 دقيقة ويحكي عن معانات شيخ يعاني من اضطربات نفسية داخل مصحة عقلية، حيث قام و فريقه بتصوير العمل و إرساله إلى المهرجان الشباب الدولي لمسرح الدمى بالعراق "المقام افترضيا " حيث نال العرض اعجاب المشاهدين و النقاد – خاصة الناقد المسرحي العراقي الدكتور دلشاد مصطفى – و لجنة التحكيم المهرجان باعتباره تجربة متميزة في مسرح العرائس على المستوى العربي ...حول الدعوة التي تقوم بها وزارة الثقافة و الفنون من اجل إصلاح المسرح الجزائري يرى سهيل ان الاهتمام يجب ان يكون منصبا على مسرح الطفل وذلك بإنشاء لجنة لانتقاء لكل العروض الموجهة للأطفال سواء المقدمة في المؤسسات المسرحية او الجمعيات حيث يجب ان تمر على هذه لجنة لاختيار العروض الجادة والهادفة لمسرح الطفل فقط ...

وطالب في الأخير بضرورة انشاء مركز وطني يهتم بمسرح الطفل و فنون العرائس يساعد على البحث و التكوين في هذا المجال (المركز الوطني لمسرح الطفل و فنون العرائس) وتقنية الطيف("مدينة النانو" مسرحية للاطفال تعتمد على العرائس المحمولة و الممثلين) اريد ان اقول من خلال هذا العرض انه يجب ان نتحفز و ان نغوص في بحور العلم والمعرفة و ان ننطلق بتارجبنا العلمية إلى ابعد نقطة.

ارى من الضروري التطرق لعالم الرقمنة و الابحاث العلمية المدعومة بهويتنا مثلا :

من المهم ان نعلم الناشئة ان كل ما انتجته البشرية من منتج ثقافي لغوي و شعري، علمي وتقني ،و من عادات و سلوك يمثل ارثا انسانيا يعنيه معرفته، و توظيفه في حياته التي لا تتوقف عند حدود الماضي و الحاضر، ولكنها تمتد الى المستقبل ،و المستقبل لا يستقبل المنفصلين عن هوياتهم و مورثاتهم التي تمثل بصماتهم، ولكن يستقبل من يحولون التراث موروثا يتعايشون و إياه و يطورونه ليساير يومياتهم فيتعلمون الجديد، ويحفظون أصولهم.

كيف نعالج هاذه الامور من خلال العمل

العمل على ابراز قيم التعاون و التفهم لدى الطفل المتلقي و الاحساس بقيمة الامور والتصرفات.

لماذا نعتمد على اداء الممثل و العرائس المحمولة مع تقنية الطيف ثلاثية الابعاد ؟

عرائس الطاولة هيا الاقرب لتجسيد الحكاية بكل مواقفها و احداثها و التنقل بين مشاهدها المتعددة، كذالك الاعتماد على الفعل الدرامي (الفزيائي و الميكانيكي) لدى العرائس والافال الاربعة لدى الممثلين.

كما نعتمد على المحرك المكشوف و الحوار بين العروسة و الممثل المحرك للعروسة كي نخرج من الصورة النمطية لمسرح العرائس، كي نصل لتجسيد الاحداث الخارقة في قالب سحري3 Hologramme et animation كما((نستعمل تقنية الهولوغرام شاشة شفافة مرئية نعرض عليها المؤثرات البصرية والصور والشخصيات ثلاثية الابعاد)

وايضا السينوغرافيا بديكورها المتحرك و المتنقل في الخشبة لاستغلال الفضاء المسرحي كاملا بتنقل المشاهد و الموسيقى المستوحات من التراث و الجزائري و العربي مع الموسيقى التصويرية التي تحل محل الحوار في بعض الاحداث ليبقى الفعل هوا الاساس في العرض.

في المسرحية نسعى للتخلص من الوعظ و الارشاد و الخطاب المباشر المستفز للطفل في المسرحية نركز على المشاهد و المواقف و الافعال التي تؤثر في الاطفال هي تلكم المشهاد التي تتميز بالشحنة الإنفعالية لنأخذ مثلا :

التطهير الذي يحصل عند الاطفال عند عقاب الشخصيات السلبية الانفراج الذي يحصل عند تأزم الموقف بتدخل قوي خارق للعادة

لنخرج في الاخير بالهدف الاسمى للمسرحية:

"ليس عيب ان نبحر في احلامنا و ان نذهب بخيالنا الى الاعماق العيب ان نتركها حبيسة عقولنا وان لا نسعى لتحقيقها"المخرج سهيل بوخضرة :

النص يدور حول قصة فتيان عرب يحملون اختراعات نانوية متناهية الصغر في روبوتات مصغرة تحمل موروثات من بلدانهم، يلتقون في مركز النانو العربي لإطلاق هذه الاختراعات والذهاب بها إلى مدينة النانو، مدينة المستقبل التي تحمل روحا عربية وتنفتح على موروثات عالمية إنسانية مشتركة تجسدت من خلال مكعب روبيك الشهير الذي يمثل رمزا رياضيا هندسيا ولعبة شهيرة عالميا، والحلزونات رمزا لحيوان الحلزون الذي يستعمل لدى بعض الشعوب لأغراض تجميلية، بالإضافة إلى توظيف النص للحلزون رمزا للمتتاليات الرياضية والفلكية كما يستعمل خلال الحلزونات (أولر، أرخميدس وباركر) وانطلقت في كتابة نصي هذا من إشكالية مفادها؛ هل نملك خيار معاداة التطور التكنولوجي المتسارع في عالم لا تهدأ الحياة على رتم واحد فيه؟ وهل نكابر وندعي أننا سنجبر أطفالنا على مقاطعة الأجهزة الرقمية والإنترنت والحياة تضج حولهم بكل ما هو رقمي؟ أطفال اليوم واليافعين مثلا في الفئة العمرية من 14إلى 18 سنة، وهم من وجهت إليهم نصي المسرحي (مدينة النانو) مقبلون على العالم الرقمي بشكل كبير، والفن الموجه إليهم لا يجب أن يحمل نية المنع والتصدي لما هم مقبلون عليه، ولكنه ملتزم بضمان المتعة والفرجة والفائدة في آن واحد، والفائدة تكمن في منحهم شحنة بقيم إيجابية تدفع فيهم الرغبة لأن يكونوا انتقائيين في اختياراتهم وتفضيلاتهم الجمالية والفنية، والحياتية أيضا.

تقدم شخوص المسرحية نماذج بشرية تقرأ واقعها ومحيطها المحلي والكوني بروح إنسانية تحوِّل الإرث الشعبي، الثقافي والعلمي والسلوكي لمجتمعاتها من تراث جامد إلى موروث مستعمل وموظف في حيواتها .والذهاب إلى مدينة نانو متناهية الصغر؛ هو انطلاق إلى مستقبل يجمع ما لا نهاية له من الموروثات التي تحمل بصمات الهوية والعقل والقلب لأجيال الغد.

وموروثات أبطالنا تمثلت في: اللغة، موروثات شعبية وثقافية خاصة ببلد كل واحد منهم مكعب روبيك موروثا علميا رياضيا ولعبة شعبية شهيرة في العالم، الشعر والأغاني والموسيقى، وحتى المتتاليات الرياضية والفلكية المتمثلة في الحلزونات وكذا حيوان الحلزون كأكلة لبعض الشعوب ومادة أساسية للتجميل .وتقنية النانو كقيمة تقنية تكنولوجية وظفها الأبطال لجسر الهوة بين الماضي والمستقبل ولتمديد حياة ما اختاروه من أشياء ماضية تعايشهم في القادم من الزمن.

من المهم أن نعلم الناشئة أن كل ما أنتجته البشرية من منتج ثقافي لغوي وشعري، علمي وتقني، ومن عادات وسلوك يمثل إرثا إنسانيا يعنيه معرفته، وتوظيفه في حياته التي لا تتوقف عند حدود الماضي وال الحاضر، ولكنها تمتد إلى المستقبل، والمستقبل ال يستقبل المنفصلين عن هوياتهم وموروثاتهم التي تمثل بصماتهم. ولكن، يستقبل من يحولون التراث موروثا يتعايشون واياه ويطورونه ليساير ريتم يومياتهم، فيتعلمون الجديد،

ويحفظون أصولهم .

فكرة و ملخص العرض:

الرؤية الاخراجية:

التشكيل الحركي فيه كوريغرافيا موسيقى أداء تمثيلي

الخاتمة

اعتمد الإخراج المسرحي من حقبة تاريخية الى أخرى على مجموعة وسائط تفاوتت درجة توظيفها في العروض المسرحية ،وبظهور المخرج كصاحب مهنة مستقلة في العملية الإبداعية استخدمت وفقا لأسلوبه في بلورة فكرة النص ورؤيته الاخراجية والمخرج(الفنان) ابن بيئته يجسد عمله الفني من خلال رؤيته الفلسفية للحياة، والمجتمع الذي يعيش فيه وللعالم ككل، وذلك بالغوص في قضايا الإنسان على اختلافها، في هواجسه الاجتماعية والثقافية وغيرها، وإذا لقب شكسبير بشاعر الإنسانية كونه عالج القضايا في المسرح للإنسانية لاحتكاكه المباشر للجمهور.

وهذه الوسائط المادية المتداولة في العروض المعاصرة ماهي إلا امتداد فكري وتكنولوجي لمراحل سابقة ،وهي في سيروة ابداعية متوالدة يحكمها منطق التجريب والتجديد الذي ألزم المبدع مسايرة متطلبات العصر فنيا وجماليا ،فلم تعد الملابس ضرورة لاكتمال الدور المشهدي من خلال صيغة تناولها أو تاريخيها التي تصب في الحدث ،بل أصبحت الموضوع كما يمثله الممثل وبها يرى العرض من الداخل ومن الخارج ،والموسيقى التي تزامنت مع وجود الإنسان وعمل على تطوير آلاتها وخصائصها، أصبحت علم قائم بذاته، تساهم في أداء الممثل وفي التعبير عن الفكرة المسرحية ،وتذهب بالمتلقي الى مديات أوسع، إلى زمان ومكان وصور وأحداث يرسمها بمخيلته ويحققها المخرج في العرض، والمنظر على اختلافه باختلاف الأساليب الفنية تطور بفعل العلوم والتكنولوجيا ليجسد منظومة دلالية مختلفة الطرح والتعبير...وغيرها من الوسائط.

وعلى إثرها تخلص الفن المسرحي (العرض المسرحي) من النظرة الأحادية إلى رؤى متعددة اللغات والشكل بفعل الوسيط الذي أخذ معاني متشبعة لاقترانه بالتقنيات الحديثة التي استلهمها المسرح ،وأصبح هذا الأخير في الفترة الحالية مسرح وسائطي كونه احتضن مجموعة من الوسائط التي أفرزها الواقع ،فهو فن متواصل ولا ينفصل عن واقعه، وبها خرج المخرج عن نطاق المألوف وتجاوزه وعصرن آلياته وأشكال إبداعه.

والمسرح يشكل وساطته بين المخرج منتج العرض بفعل الوسائط التي تدخل في صميم إنتاجه وهو مرسل، ويتحول العرض بفعل إبداعه إلى رسالة يستقبلها المتلقي فيتحقق الاتصال السمعي بجودة عالية من خلال التحكم في التقنية التي أسهمت في صياغة المشهد برؤية جديدة تخدم الإنسان، ومتواكبة مع التطور التكنولوجي.

وفي ظل الوسائط التي تشتتت بؤر التركيز في بعض العروض المسرحية ومنها الممثل الموسط (المفترض) إلا أن فاعلية العرض تتحقق في وجود الممثل بحضوره الحي ،وبوجود الممثل نأخذ كل الوسائط في العرض أهميتها ووظيفتها وجماليتها حتى الممثل (المفترض.(

وعلاقة المسرح الجزائري بالتكنولوجيا في تصاعدية مستمرة، والتجارب الإخراجية والسينوغرافية رغم تنوع وتعدد وسائطها لم تخرج عن الأساليب والأطر الغربية.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب:

1. **اوبرسفلد،آن: مدرسة المتفرج،ت:حمادة ابراهيم(القاهرة:الأكاديمية الفنون–مركز اللغات والترجمة،2002).**

2. **د.بشار عليوي،الميديولوجيا والمسرح المعاصر(دراسة في الوسائطية وتمظهراتها في العرض المسرحي).**

3. **كارل النزويرث :*الاخراج المسرحي*، ت: امين سلامة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1980.**

4. **كونسل ،كولين :علامات الأداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين ،ت:أمين حسين الرباط(القاهرة:أكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة،1998).**

5. **اليوسف ،اكرم :الفضاء المسرحي دراسة سيميائية،(دمشق:دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر،1994).**

السيتوغرافيا:

1. /http://alrai.com/article

2. أ.خالد عبد اللطيف،مقال "حو نظريات جديدة في علم الإعلام العام https://www.atlasscoop.com

3. أحمد سلمان عطية الجبوري،المحاضرة السابعة فيسفولد مايرهولد،كلية الفنون الجميلة،شبكة جامعة بابل /http://finearts.uobabylon.edu.iq

4. سيف الدين فرشيشي،تقنيات الإخراج في مسرح بيسكاتور،2013 /https://www.alawan.org

5. شبكة المؤتمرات العربية :المؤتمر الأكاديمي الثامن عشر – في رحاب جامعة أسطنبول ايدن /25-26 اكتوبر 2017 (اسطنبول -تركيا)

6. صحيفة الاتحاد https://www.alittihad.ae

7. قيس الزبيدي ،مجلة أوكسجين الألكترونية،المسرح التجريبي،برتولت بريشت ،العدد 6،184كانون1 2015 /http://o2publishing.com/article

8. مجلة الرأي الإلكترونية ،العلاقة بين السينما والمسرح في امريكا ...حب وعداء

9. محمد حسين حبيب،المسرح الرقمي بين النظرية والتطبيق،مجلة الكلمة /http://alkalimah.net/Articles

10. محمود الزواوي ،مجلة القدس العربي الإلكترونية ،الستينات أخصب فترات المسرح المصري05 يونيو 2009، عمان /https://www.alquds.co.uk

11. مدخل الى علوم المسرح،تاريخ تطور الإضاءة المسرحية،الموقع /https://sites.google.com

12. معتمد مجيد حميد العبيدي،مسرح القسوة،شبكة جامعة بابل الالكترونية،http://finearts.uobabylon.edu.iq

الملاحق

la République algérienne démocratique et populaire
ministère de la culture
Theatre Regional el eulma

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة الثقافة
المسرح الجهوي العلمة

مدينة النانو

لـــ : كنزة مباركي

تصميم الملابس :
سميرة غرابي

مساعد السينوغراف :
مخلوفي عبد السلام

مصمم غرافيك :
فرحو بن زواش

تأليف موسيقي :
أمين بلال

مصمم إنارة :
طارق عراب

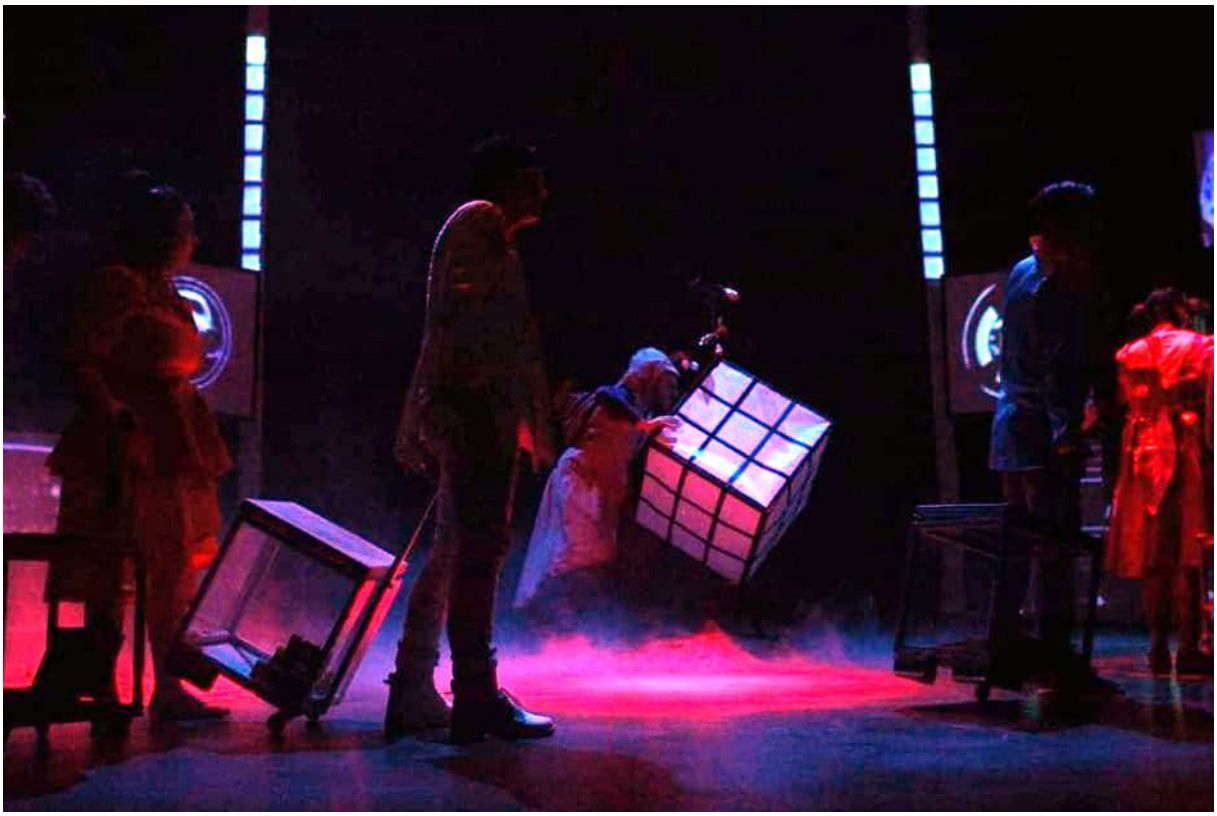
تقني صوت وفيديو :
أمين بوزرارة

سينوغرافيا وإخراج :
سهيل بوخضرة

الخامسة مباركية - أية درصاف خرفي - وسام كاملة
محمد راسم قسيمي - سفيان فاطمي - لطفي بوصفصاف - عبد السلام مخلوفي

مدير الإنتاج : سفيان عطية

THEATRE REGIONAL EL EULMA
إنتاج 2019
WWW.THEATREREGIONALELEULMA.DZ



الفهرس	
شكر	-
إهداء	-
مقدمة	أ
مدخل	05
الفصل الأول الميديولوجيا والوسائطية	
المبحث الأول: تاريخية الوسائطية في العرض المسرحي	10
المبحث الثاني: وظائف الوسائطية في العرض المسرحي	20
تحولات المكان في الفضاء السينوغرافي	22
القيم الدالة المرحلة من النص الى الخشبة	30
الستينيات أخصب فترات المسرح المصري	62
الفصل الثاني التطبيقي عرض مسرحية "مدينة النانو"	
التصور الإخراجي لمسرحية " النانو" إخراج سهيل بوخضرة	78
الخاتمة	92
قائمة المصادر والمراجع	95
ملاحق	-
فهرس المحتويات	-
ملخص البحث	-

الملخص:

حاولنا في هذه المذكرة أن نسلط الضوء على موضوع الميديولوجيا وتمظهراتها، حيث أنها تطورت عبر عدة مراحل لتصل الى الصورة وهي أهم وسيط في العصر الراهن فتؤثر تأثير بالغ على الإنسان نفسيا وعقليا.

وتأتي وظائفية السينوغرافيا في تنظيم وتوجيه الانظمة الضمنية بما يحقق الانطباع البصري بالمكان المسرحي، والذي يحقق فيه الاحداث بناء على منظومة الدالات الاخرى التي يتشكل منها العرض الشامل، وهي المنظر، والإضاءة، والأزياء والماكياج. فالإنشاء السينوغرافي يخلق تعددا مكانيا بواسطة طابع الوحدة التجميعية لمفردات تكتسب قيمتها وطاقتها التعبيرية بالتجاور مع غيرها في كولاج ما بين البصري والسمعي وبما يحقق انطباعا حسيا بالمكان.

الكلمات المفتاحية:

الميديولوجيا، السينوغرافيا، الوسائط، الصورة، المكان المسرحي.

Abstract

In this memorandum, we tried to shed light on the topic of mediology and its manifestations, as it developed through several stages to reach the image and it is the most important medium in the current era, thus affecting a person .psychologically and mentally

The function of scenography comes in organizing and directing the implicit systems in order to achieve the visual impression of the theatrical place, in which the events are investigated based on the other system of functions that make up the comprehensive presentation, which are the scene, lighting, costumes and makeup. The scenography creation creates a spatial plurality by means of the character of the collective unit of vocabulary that acquires its value and expressive energy in harmony with others in a collage between visual and auditory, in a way that achieves a sensory impression of the place.