الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة

كلية الادب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

نقد عرض المسرح

مذكرة تخرج ماستر نقد العرض المسرحي موسومة بـ :

الرؤية الاخراجية لعرض مسرحية الكترا بين المبدأ الكلاسيكي و التصور المعاصر

عرض مسرحية الكترا سوفوكليس برؤية برزوق م نموذجا اخراجي .

من اعداد الطالبة :

مخطاري صارة

تحت اشراف :

الدكتور مذكور برزوق

السنة الجامعية : 2020/2019

بسم الله
الرحمان الرحيم

شكر و عرفان

لا بد لنا و نحن نخطو خطوتنا الاخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود الى اعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع اساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الامة من جديد .....

و قبل ان نمضي اقدم اسمى ايات الشكر و الامتنان و التقدير و المحبة الى الذين حملوا اقدس رسالة في الحياة .....

الى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة ....

الى جميع اساتذتنا الافاضل ....

**كن عالما .. فان لم تستطع فكن متعلما .فان لم تستطع

فاحب العلماء. فان لم تستطع فلا تبغضهم ...**

و اخص بالتقدير و الشكر

الدكتور : برزوق . مذكور

إهداء

الحمد و الشكر لله عز وجل ان اعانني ووفقني في انجاز هذا العمل .

الى التي وهبت فلذة كبدها كل العطاء و الحنان ، الى التي صبرت على كل شيء ، التي رعتني حق رعاية و كانت سندي في الشدائد ، و كانت دعواها لي بالتوفيق تتبعني خطوة بخطوة في عملي ،الى من ارتحت كلما تذكرت ابتسامتها في وجهي نبع الحنان ، امي اعز ملاك على القلب و العين جزاها الله عني خير الجزاء في الدارين ....

الى اللواتي تقاسمن معي عبئ الحياة اخواتي الغاليات " حنان ، هاجر ، بشرى " اهدي لكن هذا العمل المتواضع ادخل به شيئا من السعادة الى قلبكن ...

الى ازواج اخواتي " صالح ، امين " من كانوا مصدر تشجيع لي...

و من كان لها الفضل جدتي الغالية التي لم تحرمني يوما من دعائها و الى جدي من كان له الفضل في تربتي رحمه الله ...

كما اهدي ثمرة جهدي الى من كان سندا لي صديقي نصر الدين خالدي...

و الى كل من يؤمن بان بذور نجاح التغيير هي في ذواتنا و في انفسنا قبل ان تكون في

اشياء اخرى ...

الى كل هؤلاء اهدي هذا العمل

الطالبة مخطاري صارة

المقدمة

المَسْرَح شكل من أشكال الفنون يؤدى أمام المشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات. وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من اشكال النص يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا الى عرض تمثيلي على خشبة .عادة ما يكون الحدث المسرحي الناجح عملاً مشوقًا لكل من المشاهد والممثل والفني فلقد نشأت التراجيديا واتخذت أصولها الأولى من الأغاني الديثورامبية وهي عبارة عن طقس من الطقوس الدينيةالاحتفالات أعياد ديونيزوس الكبرى أو أعياد المدينة، أعياد العصير، الأعياد الريفية و كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس الاحتفال بالإله ديونيزوس في "عيد الديونيزيا الاكبر فنشات التراجيديا في نظر ارسطو نشاة ارتجالية فالتراجيديا ترجع في اصلها الى مرتجلات قادة الجوقات حيث كانت المحاولات التراجيدية الاولى بدائية و بسيطة غير ان تتابع الشعراء برؤى و تصورات مختلفة كانت فعالة و مبتدعة كالشاعر و المخرج تسبيس الذي يعد مطور التراجيديا اليونانية بابتكاره الممثل الاول و اضافته الى اعضاء الجوقة التقليديين و اسخيلوس الذي اضاف الممثل الثاني مما قلل من كمية الانشاد الجماعي ،فاذا كانت التراجيديا محاكاة لفعل تام و ان الفعل يقضي بوجود بعض الاشخاص كي يؤدوه أمام جمهور اما الخصائص المميزة هما الشخصية و الفكر و هذان يحددان نوعية الفعلان، لقد اصبحت للمحاكاة معنا جديدا يجعل العملية الابداعية ليست مجرد نسخ و تقليد حرفي انما هي تصور لرؤية ابداعية يستطيع للمشتغل بمقتضاها ان يخلق عملاجديدا ، فقديما كان يتضمن العرض او اعادة العرض او الخلق من جديد و من خلال المحاكاة التي يدخل تحت نظامها اي عمل فني كان قديم او حديث او معاصر. هذا المنظور يجعلنا نطرح عدة اشكاليات من خلال الاسئلة التالية :

نقدم هذا البحث الموسوم بالرؤية الاخراجية لعرض مسرحية الكترا بين المبدا الكلاسيكي و التصور المعاصر

– ما هي استراتيجية التي يتخدها مخرج العرض الكلاسيكي ليخترق الثابت في النص و المتحول في العرض ليتحدد رؤيته الاخراجية الرؤية الإخراجية ؟

– هل الرؤية الاخراجية للنمودج تقليد ام نسخ حرفي ام رؤية ابداعية؟

– ماهي اهم المكونات المرئية و الفضائية التي يحتاحها التصور الإخراجي للعرض المسرحي ؟

هذه اهم الاسئلة التي يحاول البحث الاجابة عنها من خلال خطة تمثلت فيمايلي :

جاء الفصل الاول الموسومبالاصول المعرفية لنظرية المحاكاة يشمل مبحثين يتمحوران حول المحاكاة الاغريقية و اسسها

المبحث الاول : مفهوم المحاكاة في التراجيديا الاغريقية والمبحث الثاني : الرؤية الابداعية و العرض التراجيدي

–اما الفصل الثاني : فن الاخراج و الرؤية الاخراجيةويضم مبحثين :

المبحث الاول : فن الاخراج و المبحث الثاني الرؤية بين الاساليب و مناهج الاخراجية

فجاءت الخاتمة لتلخص اهم ما جاء البحث من استنتاجات و اجابات على الأسئلة السابق طرحها و فتح المجال للأسئلة اخرى .....

اما الاسباب الذاتية فلان تخصصي نقد عرض المسرح و سنحت لي الفرصة للنظر عن كثب لمسرحية كلاسيكية بمنظور معاصر التي هي محل دراسة لعلها تكون ارض خصبة للنقد و التحليل و الاستنتاج و لهذا جاء البحث على هذا النحو فوجدنا لا مناص من اختيار المنهج المقارن كمنهج عامي ياعدنا و يؤهل البحث لان يكون اكاديميا

اهم المصادر التي اعتمدت عليها هي كتاب فن الشعر اريسطو

الفصل الاول : الاصول المعرفية لنظرية المحاكاة

المبحث الاول : مفهوم المحاكاة في التراجيديا

الاغريقية

– ان نشاءة الدراما تعود الى عبادة الاله ديونيسيوس و ذلك لاقامة المسرحيات في اعياده كطقس من طقوس عبادته منذ بدا شعر التراجيديا (الماساة اليونانية) يعدون مسرحيات الاناشيد و المرثيات الباخوسية في اعياد ديونيسيوس و ينبغي هنا الاشارة الى انه لم تكن العروض المسرحية الاغريقية القديمة تقدم بشكل دائم كما يحدث اليوم بل كانت تقدم في اطار الاحتفالات الدينية المحددة التي تقع على فترات متباعدة فقد كان العرض المسرحي جزء من احتفال رسمي مقدس ، لذا نشا[1] المسرح كباقي الفنونالاخرى في احضان الدين و يظهر ذلك جليا في ارتباط المسرح بالمعبد فقد كان يقام بجواره و نجد في الوسط الاوكسترا مذبحا لتقديم الاضاحي للالهة ديونيسيوس قبل و بعد الاحتفالات الدينية كما ظهر في مسارح اثينا .

كانت العروض المسرحية تقدم مرتين في العام في الايام المخصصة لاعياد الالهة ديونيسيوس و كان يشرف عليها الالهة بنفسه كما كان يعتقد الاغريق و ذلك من خلال قيام الكاهن بنقل تمثال الاله الى المسرح في بداية الاحتفال ثم يوضع على مقعد وسط مقاعد الشرف في الصف الاول و ما يؤكد ذلك ان المسرح كان دار عبادة اكثر من كونه مكانا مخصصا لتقديم العروض المسرحية فقد اكتسب المسرح قداسة تماثل قداسة المعبد فقد احتل ديونيسيوس مكانا مرموقا و مكنت تلك الاحتفالات الديونيسيوسية للانسان ان يزيل الامه و شجومه و ان يسعد بالمديح و البهجة في اعياده و هذا يعزى الى الرقص و الغناء المعتاد في احتفالات الديونيسيا الكبرى التي كانت تنتج الفرصة**لاجتماعات شعبية**مرحة بوهيمية لجماعات السكارى المرحة الماجنة التي يطلق عليها اسم كومى و كان يفتح عيد الديونيسيا بموكب يرفع فيه عضو الاخصاب الذكري رمز الخصوبة كعلم قومي ،سريعا سيطرت عبادة الاله ديونيسيوس على مشاعر ووجدان الشعب الاغريقي فقد كانت هذه العبادة تمنح الانسان مشاعر الاحساس بالحرية في وقت سيادة حكم الفرد الاستبدادي على المدينة اليونانية فالعبادة الجديدة قد وعتالانسان بالخلاص من كل الضغوطات النفسية المحيطة به و بدراسة الوضع الاجتماعي للمراة في حياة المدينةالاغريقية تجعلنا ندرك في الحال الاسباب التي دفعتنا الى هذه العبادة فقد كانت النساء اليونانيات محرومة و مقطوعة الصلة بالحياة الاجتماعية و السياسية كما لم يكن لها اي دور اجتماعي في اشد العصور ازدهارا ففيالقرن الخامس قبل الميلاد و هو العصر الذهبي لاثينا شعرت النساء باءنجذاب خاص لهذه الالهة و عبادته التي تمنح الانسان الخلاص و الحرية . فقد كانت جماعة الميناد رفاق الاله ديونيسيوس تشيع جوا من الصخب و المرح

1 –انظر ارسطو ، فن الشعر ، د.ابراهيم حمادة ، مكتبة انجلو المصرية ، صفحة 20

و الغناء و الرقص و الانغماس المفرط في اللذة دفعت النساء للخروج الى الطبيعة و المشاركة في هذه الطقوس

الهمجية البدائية التي سادها الهوس الشديد الى حد الانفعال و الجنون فقد كان كل من يؤمن به ينسى نفسه و يخرج من ذاته و هذا ما تعنيه بدقة كاملة كلمة التجلي باليونانية و هناك العديد من القصص الاسطورية التي تسرد لنا عن محاولات فاشلة لبعض الملوك لخنق هذه العبادة او التخلص من العناصر الهمجية به .

و مع ذلك صمدت في وجه كل المحاولات و ذلك لانها منحت الانسان الحرية المطلقة و لكن كان على العبادة الجديدة ان تغير بعض المظاهر البدائية كي تتدرج داخل اطار برنامج العبادات و و المهرجانات الدينية في اثينا في القرن السادس قبل الميلاد و نتيجة ذلك تم تقديم الاضاحي كطقس من طقوس المهرجانات .

تلتها بعد ذلك مرحلة النقد و التنظير لتكون مادة التي يؤسس بها الدراما من خلال نظرية الدراما التي يعتبر جوهرها المحاكاة التي تعتبر رؤية ابداعية .

فقد استعمل افلاطون قبل ارسطو [1] و قديما كان يتضمن معنى العرض او اعادة العرض او الخلق من جديد و يمكن ترجمته بالمحاكاة و ترجع نظرية المحاكاة عند افلاطون الى نظرية المثل فالاله قد خلق المثال الاول لكل شيء في الحياة و هو مثالي و لكن لا نستطيع لمسه في الواقع و لهذا فكل ما هو في الواقع ما هو الا تقليد و محاكاة لما هو كامن في عالم المثل ، اما ارسطو فيعيد جوهر معنى المحاكاةالافلاطوني و لكن على درجة مختلفة فتكون المحاكاة عنده بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة هنا يمكننا القول ان المواقف و الافعال و الشخصيات و انفعالات ينبغي ان تكون مشابهة للحياة و ليس صورة فوتوغرافية لها فعلى الشاعر ان يحاكي اوجه الحياة من حيث الشكل و الجوهر و يظهر ارسطو احتمالية اتهام الشاعر بان محاكاته غير حقيقية و ذلك في اجابته بان الشاعر يحاكي الاشياء كما هي اي انه مهتم بالبعد عن الحقيقة المعروفة للناس وقد نفى ارسطو الحرفية ونسخالعالم الواقعي اي ان الفنان المحاكي يستوحي الواقع و يرى ارسطو ان الفنون المختلفة كالشعر و الموسيقى تختلف عن بعضها من حيث المادة المستخدمة و الموضوع الذي يحاكي ثم الطريقة المختارة لعملية المحاكاة .

1 –د. الابراهيم حمادة ، فن الشعر لارسطو ، مكتبة الانجلو المصرية ، صفحة 45

[1]ان المحاكاة فعل مشترك بين الشعر و الفنون الجميلة ففي التراجيديا تكون المحاكاة اناس يؤدون الافعال و يكونون انبل و اسمى شائنا من الناس العاديون و ان فنون المحاكاة بالنسبة لارسطو تختلف فيما بينها اما من حيث الموضوع او المادة او طريقة المحاكاة و اسلوبها و يعترف ارسطو بالقيمة الشعرية او قيمة المحاكاة كما تتجلى في محاورات الفيلسوف سقراط او النثر الذي كان يكتب فيه كل من سوفوكل و اسخيلوس مشاهدهما المجونية.

ان المحاكاة هنا مكتسبة معنا ارسطيا جديدا يجعل العملية الشعرية ليست مجرد نسخ و تقليد حرفي انما هي رؤية ابداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها ان يخلق عملا جديدا من الحياة و الواقع حيث يناقش ارسطو مصدر كلمة الدراما من الناحية اللغوية بينما احد الباحثين السابقين عن ارسطو كان قد زعم بان الدراما التي تتمثل في جنسي التراجيديا و الكوميديا اللذان يعتبران محاكيات لافعال يقوم بها الناس .

و تتمثل انواع المحاكاة من حيث اختلاف المادة او الموضوع او الطريقة .

-الاختلاف في مواد المحاكاة :[2] هناك اناس من يحاكون باستخدام الصورة عمل صورة لها و هناك اناس يقومون بها باستخدام الصوت فتتحقق المحاكاة باستخدام مواد الوزن ، اللغة ، الايقاع ، و يتم ذلك من خلال استخدام كل واحدة على حدة او المزج بينهما بواسطة الايقاع و الوزن....

حيث يستعملان في الضرب على الغيتارة او الصفر على الناي كاي فن من فالفنون الاخرى.....

ففنون الراقصين تستخدم في محاكاتها الوزن وحده دون ايقاع و مصورون عن طريق الحركة الموزونة ،شخصيات انفعالات ، افعال ..

-و هناك محاكاة عن طريق اللغة فليس هناك مصلح يطلق عليها سواء على الميميات كل من سوفرون و اكسينارخوس او على محاولات سقراط.

فلقد تناول ارسطو اولا المادة لانها هي التي تحدد الفن و هي نوعان :

1 – مرئي : يتمثل في اللون كالتصوير

2 – سمعي : *له ثلاثة ابعاد الوزن الايقاع اللغة*

حيث تمثلت طريقة المحاكاة الشعرية في اءستعمال نفس المادة[3] *و معالجة نفس الموضوع يمكن ان يحقق الشاعر محاكيته باءستعمال، اما ان يستخدم السرد او يتقمص شخصيته كما كان يفعل هوميروس ، اما يتحدث بلسانه دون احداث تغيير ، اما يعرض شخصيات و هي تؤدي دراميا .*

1– د .الابراهيم حمادة ،فن الشعر لارسطو ،مكتبةا لانجلو المصرية، صفحة : 24 /25

2 – المصدر السابق ، صفحة : 56

و الفروق الثلاثة تميز المحاكيات الفنية هي المادة و الموضوع المحاكى و طريقة المحاكاة و على هذا فاءن سوفوكليس من جهة يحاكي مثل : هوميروس اشخاص افاضل و من جهة مثل : اريستوفانيس و يطلف البعض لفظ الدراما على تلك المنظومات المسرحية .

– [1]*نشات التراجيديا في نظر ارسطو نظرة ارتجالية فالتراجيديا ترجع في اصلها الى مرتجلات قادة جوقات الاناشيد ا* الديثرامبية *التي كانت تؤدى في عيد الاله ديونيسيوس حيث كانت المحاولات التراجيدية الاولى بدائية و بسيطة غير ان تتابع الشعراء و تحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة افضت الى تطوير التراجيديا و ايصالها الى صيغتها الصحيحة الحالية فيذكر ارسطو القليل من مراحل تطور التراجيديا فهو لا يذكر الشاعر تيسبيس الذي يعد خالق ا* لتراجيديا اليونانية باءبتكاره الممثل الاول و اضافته الى اعضاء الجوقة التقليديين و انما يشير ارسطو الى ان اسخيلوس هو الذي اضاف الممثل الثاني مما قلل من كمية الانشاد الجماعي و جعل للحوار المكانة الرئيسية في المسرحية .

كما يشير الى سوفوكليس باءعتبار انه هو الذي ادخل المناظر المرسومة الى المسرح و رفع عدد الممثلين الناطقين الى ثلاثة على ان يؤدي كل واحد منهم اكثر من دور في المسرحية و كلما كانت التراجيديا في مراحل تطورها تبتعد عن الرقص الساتيري التقليدي كلما اخذت المشاهد التمثيلية القصيرة التي عرفت بها انماط المسرحية المبكرة نفسح الطريق الى لافعال اكثر طولا و جدية و اخذت اللغة الركيكة المتهاتفة تتراجع امام تقدم اللغة البليغة الرفيعة و اخذ الوزن الطروفي الذي يلائم الرقص يستسلم للوزن الايامبي الذي يتفق مع ايقاعاتالاحاديث المتطوقة و ايضا يضيف ارسطو الى التحسينات التي ادخلت على التراجيديا زيادة عدد الاييسودات على الفعل المعالج مسرحيا .

التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام[2] في ذاته له طول معين في لغة ممتعة لانها مشفوعة بكل نوع من انواع التزين الفني كل نوع منها يمكن ان يرد على انفراد في اجزاء المسرحية و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي و باحداث تثير الشفقة و الخوف و بذلك يحدث التطهير و تكون باللغة الممتعة التي بها الوزن و الايقاع و الغناء .

لما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها اناس يفعلون فانه يجب ان ياتي عنصر المرئيات المسرحية في المقام الاول كجزء من جسم التراجيديا الكلي ثم يتلوها في المقام الثاني عنصرا الغناء و اللغة و هما وسيلتا المحاكاة و هنا معنى اللغة التنظيم العروضي للكلام .

1 – د . الابراهيم حمادة ،فن الشعر لارسطو ،مكتبة الانجلو المصرية ،صفحة :96

2 – المصدر السابق صفحة 102

ان التراجيديا محاكاة لفعل تام و ان الفعل يقضي بوجود بعض الاشخاص كي يؤدوه و ان لهؤلاء الاشخاص بالضرورة بعض الخصائص المميزة في الشخصية و الفكر و هذان يحددان نوعية الفعل فان الامر يستتبع القول بان المسببين الطبيعيين لهذه الافعال هما الفكر و الشخصية و هذان المسببان يحددان نجاح او اخفاق كل انسان فالحبكة اذن هي محاكاة فعل و هنا تعني الحبكة ترتيب الاحداث و الاشياء التي تقع في ***القصة و الشخصية ما*** نعزوه من خصائص و صفات تحدد نوعية القائمين بالفعل و الفكر كل ما يدلي به القائل سواء ليبين حقيقة عامة او يقرر رايا .

1-تعود أصول كلمة تراجيديا إلى كلمة "تراغوديا" اليونانية[2] وهي تعني النشاط الذي يقوم به "التراغوديوس" . وكلا الكلمتين مركبتين من مقطعين: "تراغوس" التي تعني الجدي، و "أوديا" أو "أوديوس" المشتقان من فعل "أيدو" أي "غنى" . معنى التراجيديا إذن من الناحية اللغوية: "أغنية الجدي" أو "أغنية على شرف الجدي" والتراغوديوس: الذي يقوم بهذا العمل، غير أنه وبالرغم من وضوح الدلالة اللغوية للكلمة فإن علاقة الأغاني التراجيدية بالجدي[1]

تبقى محط تأويلات مختلفة لمؤرخي المسرح: فمنهم من يفسر هذه العلاقة بالجائزة التي كانت تقدم لأحسن الشعراء الدراميين والتي كانت عبارة عن جدي، ومنهم من يربطها باستعمال جلد الجدي كوسيلة للتنكر من قبل الممثلين الذين كانوا يقدمون مسرحيات هزلية على شرف الإله ديونيزوس، إله اللذة والخصب،ومنهم من يفسر أصلالتسمية باستعمال الجدي كقربان في احتفالات طقوس التطهير التي كانت التراجيديا تقدم في إطارها خلال مراحلها الأولى، أي قبل أن تتشكل كجنس فني مسرحي بالطريقة التي نعرفها بها الأن .

ومهما تعددت التأويلات فإن التأويل الثالث يبقى الأكثر شيوعا بين المؤرخين، كما أنه يشكل مدخلا أساسيا لنعرفة علاقة التراجيديا بالطقوس الدينية للإغريق القدامى .

*في القرنين الخامس والرابع الميلاديين اللذين عرفا أوج تطور التراجيديا الإغريقية، كانت هذه الأخيرة عنصرا من عناصر الاحتفالات الدينية التي كانت تقام على شرف الإله ديونيزوس ، فقد كانت تقام في مسرح يحمل اسم هذا ا*لاله والذي يتوفر على مكان للكاهن ومذبح في الوسط ، وعلى الرغم من كون التراجيديات الإغريقية التي *التي وصلتنا لا تتوفر في مواضيعها على ما يدل على هذا الارتباط فإن في أصولها ما يدل على ذلك، فقد تطورت* ***كما يشير*** *إلى ذلك أرسطو عن شعر "الدثرامب"*[2] *وهو عبارة عن أشعار مغناة على شرف هذا الإله ، غير أنه*

1 – موقع مصطفى فرحات ، المغرب ، 2014

2 – المصدر السابق

*ليس العنصر الوحيد المشكل لأصلها، بل إن قيامها كفن قائم الذات مرتبط أساسا باستقلالها التدريجي عن الطقوس الدينية و لم*تكن الاحتفالات الدرامية ذات طابع ديني وحسب، بل كانت أيضا بمثابة أعياد وطنية يدعى لها كل شعب، بل ومنذ النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد كانت تمنح مساعدات للفقراء من أجل حضور هذه العروض، كما إن تنظيم العروض وإعدادها كان يتم تحت وصاية الدولة التي تسند هذا الدور لأحد الأغنياء، الذي كان يتحمل مصاريف تدريب الجوقة، فيما كانت الدولة تتكلف بدفع أجور الممثلين .

إذا كانت البداية الفعلية للمسرح الإغريقي مرتبطة بالتاريخ المشار إليه سابقا فإن ذلك كان بقرار من الدولة التي رأت فيه أيضا أداة من أدوات الدعاية الشعبية، لنظام سياسي قوي ينتهج سياسة الإتحاد مع الشعب ضد الطبقة الأرستقراطية .

كل هذه الظروف جعلت التراجيديا تحمل خطابا سياسيا، فالشاعر الدرامي يكتب بصفته مواطن يوجه خطابه لمواطنيه، وهو بذلك يساهم في تقوية الحماس الوطني، أما الأغنياء وذو الحظوة، فيعتبر بالنسبة لهم تبنى العروض المقامة في أعياد الإله ديونيزوس فرصة ذهبية لتبرير الثروة ولإظهار الغنى والمكانة الاجتماعية والسياسية التي يتمتعون بها أمام الشعب، كما أن تنظيم هذه العروض كان مناسبة لتلاقي كل الشخصيات السياسية[1].

حيث يزعم الدوريون[2] انهم هم الذين ابتدعوا التراجيديا و الكوميديا فالتراجيديا ادعى ابتداعها الدوريون في البيلوبينيز فقد كان هوميروس يحتل المركز الاعلى لانه كان شاعر الشعراء بسبب الطابع الدرامي في محاكاته و كان اول من اوجز خصائص اساسية للكوميديا عن طريقة معالجة المادة المضحكة علاجا دراميا حيث حين ظهرت التراجيديا

و الكوميديا اصبح بعض شعراء الملاحم معلمين للتراجيديا و قد نشات التراجيديا نشاة ارتجالية فقد نشات على ايدي قادة الديثرامب ثم اخدت التراجيديا بالتطور شيئا فشيئا الى ان تمت و صارت الى ما تبدو عليه الان بعد ان مرت على عدة مراحل تغيير و استكملت شكلها الطبيعي حيث توقفت و استقرت

2 – مراحل تراجيديا :

لقد كان اسخيلوس اول من رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين كما قلل من اهمية الجوقة عن طريق اختزال اناشيدها و جعل للحوار اهمية الاولى في المسرحية اما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين الى ثلاثة و ادخل المناظر

1 – موقع مصطفى فرحات ، المغرب ، 2014

2 –د. الابراهيم حمادة ، فن الشعر لارسطو ، مكتبة الانجلو المصرية ،*صفحة :73*

المرسومة ثم جاء الوقت الذي طالت فيه التراجيديا فقد بطل استعمال الحكاية القصيرة و اصبحت الحكاية المعالجة اكثر طولا كما ان اللغة الهازلة التي كانت من خصائص الشكل الساتيري المبكر حل محلها اسلوب التراجيديا الفخم و قد تغير العروض الرباعي الى الثلاثي الايامبي لان الرباعي كان يستعمل في البداية عندما كان الشعر من النوع الساتيري الذي له علاقة وطيدة بالرقص و اما ادخل الحوار الدرامي اهتدت الطبيعة نفسها الى العروض المناسب لذا فان العروض الايامبي دون سائر الاعاريض يليق بلغة التخاطب العادية و دليل ذلك ان في محادثات اليومية كلاما كثيرا موزونا على العروض الايامبي بينما لا نجد ذلك في العروض السداسي الا نادرا كما نجده فقط عندما نتجرد من التغنيمات الصوتية التي تصاحب لهجة التخاطب اليومية[1] .

بالنسبة للاكثار في عدد الايبيسودات او الفصول التمثيلية و بالتحسينات التي ادخلت على اجزاء التراجيديا الاخرى

و يذكر ارسطو الموازاة بين التراجيديا و الملحمة حيث يقول انهما تشتركان في بعض الخصائص فكلاهما محاكاة لافعال جادة و مصاغة في شعررصين فان التراجيديا تستخدم نوعا واحدا من العروض الشعري هو الوزن السداسي و تعتمد في حبكتها على السرد و الرواية و غير محددة بزمن معين .

فيكمن موضوع محاكاة التراجيديا اناس يقومون بافعال جادة و مادتها لغة مشفوعة بكل انواع التزيين الفني و طريقتها العرض المباشر للاحداث ووظيفتها احداث التطهير من انفعالي الخوف و الشفقة و هذه الوظيفة بالذات من صميم طبيعة التراجيديا .

اناكثر العناصر اهمية في بناء الاحداث هي الحبكة لان التراجيديا لا تحاكي الاشخاص و لكن تحاكي الافعال و الشخصية تكسبنا خصائص فالحدث الدرامي يستخد فعلا كي يصور به شخصية و لكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل بالاضافة الى هذا فان بدون الفعل لا تكون هناك تراجيديا[2].

اما الفكر و الشخصية هو القدرة على القول ما يمكن قوله او القول المناسب في الظروف المتاح كان الشعراء القدامى يجعلون شخصياتهم تنطق بلغة السياسيين بينما يجعل الشعراء المعاصرين شخصياتهم تنطق بلغة الخطباء و اللغة هي هي تعبير عن افكار الشخصيات بواسطة الكلمات و جوهرها هو نفسه في كل من الشعر و النثر .. مع الغناء في التراجيديا يعد من اكثر التزيينات امتاعا، و التاثيرات المسرحية خلق التاثيرات المسرحية المرئية يعتمد على اصحاب الفنون المتعلقة بالاخراج المسرحي اكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي و في نظر ارسطو تعتبر

---

1 –د. الابراهيم حمادة ،فن الشعر لارسطو ،مكتبةا لانجلو المصرية،صفحة :81

2 – المصدر السابق صفحة 96

: الحبكة اهمها بل تعد روح العملية الدرامية و على هذا يجب ان تحظى بالاهتمام الاول للمؤلف التراجيدي فتع التراجيديا ليست محاكاة لاشخاص في حد ذاتهم و انما محاكاة لافعال .

يوضح ارسطو تعريف التراجيديا على انها محاكاة لفعل كامل في ذاته له طول معين و يوضح ان لهذا الطول بداية و وسط و نهاية فالبداية يتحتم ان يعقبها شيئ والوسط يعقب بالضرورة شيئا سابقا و يعقبه شيئا اخر و النهاية تعقب بالحتمية شيئا اخر و يوضح ان الحبكة هي الاساس الاول في التراجيديا و هي دليل على تميز الشاعر الدرامي .

يجب ان تكون الحبكة واحدة يجب ان تحاكي فعلا واحدا يتصف بالتكامل العضوي الذي ينبغي ترتيب اجزائه و يعالج *الشاعر التراجيدي في اعماله الحقيقة المثالية و ليس الحقيقة التاريخية فهو لا يعارض ما حدث بل سلسلة من الاحداث ممكن وقوعها طبقا للقاعدة الاحتمال و الحتمية فالمؤرخ هيرودوت يروي ما حدث و يوصيغ ما يرويه نظما فاءنه سيبقى كما هو تاريخا .*

ان اول شيء يؤكده لنا ارسطو أن التراجيديا الجيدة، هي التي تصور تقلب أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء، أو العكس. ويحدد أرسطو للتراجيديا ثلاثة أنواع من الأبطال: الشرير والخير، والمتوسط بينهما؛ فالشرير لا يثير فينا مشاعر الشفقة والخوف، "لأنه يمر بمصاعب يخرج منها ظافرا منتصرا، ومثل هذا البطل يرضينا ويريحنا، وذاك الرضا يطلبه عامة الجمهور خارج عن التراجيديا، وهو أقرب إلى الكوميديا.

والخير بدوره لا يثير فينا تلك المشاعر؛ لأن أحواله تتغير من سعادة إلى شقاء ومصيره بدوره يحزننا ويثير فينا مشاعر أعنف من الشفقة والخوف، فلا يصلح . حسب أرسطو .كبطل للدراما إذن إلا المتوسط بين الخير والشرير

ويرى (أرسطو) أن على شاعر التراجيديا أن يجعل أبطاله، "أجمل من الواقع وحتى إذا كان فيهم عيب، كسرعة الغضب، أو بلادة الحس، وجب عليه أن يجعلهم أفضل من ذلك، وأحسن مما هم عليه، كذلك يجب أن يختار أبطاله ممن يعيشون في عز ونعمة كأوديبوس، وثواستيس، ومن ينتمون إلى مثل هذه الأسر من ذوات الشهرة

ان النهاية المفجعة التي تحل بالبطل التراجيدي تعود الى ما سماه ارسطو الهامارتيا او السقطة العظيمة و ليس مردها خضوعه لحتمية القدر يكره الزمن لان دورته صماء لا تعبىء باءيلام الناس و لا يمكن ان تتراجع للوراء

---

1 –د. الابراهيم حمادة ،فن الشعر لارسطو ،مكتبةا لانجلو المصرية،صفحة 96

2– البطل في الاداب العالمية من الاسطورة الى الحداثة _ مقال ، مجلة الذاكرة ، العدد 05 ، جامعة تبسة ، صفحة 365 /357

ولو للحظة اذ انه يمثل مواجهة الانسان للقدر حين يصارعه الى اخر لحظة في حياته حيث ان البطل التراجيدي يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق و ينذر حياته لتحقيق غايته المستحيلة .

في سياق الاحداث تلحق الالهة الاذى بالبطل التراجيدي وتوصله إلى السقطة العظيمة و النهاية المفجعة . بخطيئةالكبرياء ، وتعني جنون العظمة وشدة اعتزاز البطل التراجيدي بكيانه وإرادته وكرامته وفكره ومنطقه ، حتى و ان كانت خاصية العظمة متعلقة بالالهة وحدها ، فان محاولة البطل التراجيدي مشاركتها هذه الصفة و أوالهوبريس

هو نوع من الجنون الذي يهيا للبطل قدرته على مجاراة الالهة و هنا كان العقاب الماسوي الذي يلحقهمن ناحية اخرى اهتم علماء النفس التحليليون بماسي ابطال التراجيديا و قد اختلفوا في اسباب النهاية المفجعة التي تحل به فمنهم من نفى عن كونها خطا لا ارادیا من البطل ، و فسر السقطة الخلقية على انها مجرد خطا في الحكم و ذلك الخطا لا يقل فداحة عن الجريمة ، من ناحية اخرى راى فريد وتلامذته ان الهامارتيا سيكولوجية الاخطاء و يرجعون السقطة الى اللاشعور و بذلك يرجع فرويد معظم الاحلام و الاعراض العصابية الى عقدة اديب و الى عقدة الكترا و هذا بالنسبة للفتاه التي تتعلق بابيها تعلقا مرضيا يعوق نمو احاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الاخر . اذ ترى في ابيها نموذجا اعلى لما يجب ان يكون عليه رجل حياتها .

و خلاصة القول ان البطل التراجيدي ذو اصل عريق منزه عم العيوب و النقائص يحيا في عالمه الذاتي ، يشعر بالانتماء لاسرته ، يصارع الاهوال و المخاطر خاضعا لسلطة الحوادث المفروضة عليه ، على ظنه ان الالهة تمد بعونها ، حيث ان الفاجعة التي تحل به تاتيه على يد اقرب المقربين اليه كالام،الاب ، الاخ، الابن..... مما يعمق ماساته و احساسه بالذنب و الندم .

المبحث الثاني : الرؤية الإبداعية و العرض التراجيدي

جاءت تعريف الجوقة في معجم اللغة العربية المعاصرة[1] على انها جوقة جمع جوقات

جماعة من الناس او الفنانين يؤدون عملا موسيقيا مشتركا سواء كان من غناء او عزف او اداء تمثيلي

جوقة موسيقية ، فرقة موسيقية .

كما جاءت في تعريفها اصطلاحا[2] على انهالعبت دورًا مهمًّا في تطوّر المسرح اليونانيّ، كما كانت عنصرًا مهمًّا في طقوس عبادة ديونيزوس، الّتي أفرزت بدايات المسرح، ويقول نيتشه في هذا الصّدد: "إنّ التّراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة، و لا شيئ غيرها وهو يقرّ بأصل الدّراما الحقيقيّ، ويبيّن دورها البارز في نشأة المسرح و من ناحية اخرى أصبحت الجوقة جزءًا أساسيًّا في بنيّة التّراجيديا والدّراما السّاتيريّة والكوميديا، والدّليل على ذلك أنّ كثيرًا من المسرحيّات الّتي وصلتنا، تحمل في غالب الأحيان عناوين مرتبطة بالجوقة (عابدات باخوس، الضّفادع، الفنيقيّات، ...إلخ)، فلكلّ جوقة مميّزاتها وأشكالها، سواء في الديثرامب الّذي لم تكن فيه الجوقة مقنعة، ولم تكن ترتدي أزياء خاصّة ومميّزة، أو الدّراما السّاتيريّة، الّتي ترتدي فيها الجوقة ملابس وأقنعة لتشخيص تلك الكائنات الأسطوريّة، الّتي هي السّاتير والسّيلين، أو الكوميديا الّتي غالبًا ما تكون أقنعتها وأزياؤها مثيرة للسّخرية والهزل، بحسب الأحداث والمواقف، وصولًا إلى التّراجيديا الّتي تمثّل فيها الجوقة مجموعة من الشّخصيات المشتركة في الحدث، أو الّتي تكون معنيّة به، وتتحدّد أقنعتها حسب طبيعة الشّخصيّات، أو الحركات المقدّمة من قبل الممثّلين.

تعددت الاراء و النظريات حول نشاة التراجيديا الا ان نظرية ارسطو تعد من المصادر الموثوقة في ذلك الشان ففي

كتابة فن الشعر يرجع اصل التراجيديا الى الديثراميوس و هو نوع من الرقصات الغنائية التي كانت تقدم للالهديونيسوس كبير الالهة عند الاغريقيين القدماء اذ كانت تقام له اعياد تتخللها مهرجانات تجري في ايام معلومة من السنة تكون على شكل استعراضات تنكرية اذ اعتاد الاغريقيين ان ينشدوا اناشيد ديثراميية بشكل جماعي تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين فردامن كهنة معبد الاله ابولون تعبيرا عن مشاركتهم في تلك الطقوس التي

1 – معجم اللغة العربية المعاصرة ، صفحة 56

2– ياسين اعطية ، الجوقة في المسرح اليوناني اشكالها و ادوارها بين التراجيدي و الكوميدي ، موقع مؤمنون بلا حدود للدراسة و الابحاث ، قسم الفلسفة و العلوم الانسانية ، 31 اغسطس 2017 ، صفحة 01 .

كانت تدور حول مغامرات ذلك الاله . و كان افراد الجوقة يرتدون اثناء قيامهم بالاداء الغنائي الراقص جلود الماعز (تراجوس) تشبها باتباع الاله (ديونيسيوس) الذين كانوا يسمون (ساتيروي) من هنا اصبح يطلق على افراد الجوقة اسم (تراجودي) اي الاغنية العنزية و هي الاصل في كلمة (تراجيدي) و يمكن ايجاز اهم ما يميز هذه الحقبة التي سبقت ظهور التراجيديا و على النحو التالي[1] :

1 – كانت الجوقة وحدها التي تقوم باداء الطقوس الدينية تكريما للاله (ديونيسييوس) .

2 – الاناشيد و الاغاني و الرقصات تتسيد تلك الاستعراضات .

3 – الاستعراضات التي كانت تقوم بها الجوقة كانت بدائية .

4 – طغيان طابع السرد الذي كان يجري على لسان الجوقة .

5 – الاغاني الراقصة التي كانت تؤديها الجوقة في بادئ الامر كانت تلقى ارتجالا. عندما جاء الشاعر (اربون الكورنثي 625ق.م) اهتم بالدرجة الاساس بتطوير اناشيد و اغاني الجوقة فهو يعد اول من صاغها بصيغتها الادبية ، اذ شكلت هذه الخطوة الاساس الذي تطورت عنه التراجيديا ، و اضافة الى ما تقد فان هذا الشاعر كانهو اول من طلب من رئيس الجوقة ان يصعد الى مائدة القرابين للقى على المستمعين في صورة سرد القصة تتعلق بالاله ديونيسيوس مشيدا بمغامراته و رحلاته العجيبة بينما يعلق افراد الجوقة على هذه القصة من حين لاخر ببعض الابيات التي تناسب المقام .

ذكر نيتشه في كتابه مولد التراجيديا من روح الموسيقى ان التراجيديا لم تكن في الاصل سوى جوقة ولا شيء غيرها و انها هي اصل الدراما الحقيقي[2] ، و لكن الحقيقة ان الجوقة كانت الاساس الذي نشات عنه التراجيديا الاغريقية في اول عهدها . فرغم اختلاف دور الجوقة و حجمها في المسرحيات الاغريقية الا ان كتاب التراجيديا جميعا ودون استثناء قد حرصوا ان تكون اغاني الجوقة جزء لا يتجزا من مسرحياتهم ، و مما يدل على ان التراجيديا

---

1 – الهيئة العالمية للمسرح ، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الاغريقي و الرؤية الاخراجية المعاصرة ، صفحة: 02

2 – د.محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة مصر ، 1994 صفحة : 67 -70- 71 .

الاغريقية قد تطورت في الاصل عن الانشاد ، حيث ان جميع التقسيمات التي ذكرها ارسطو على انها اجزاءالتراجيديا تشير الى ان الجوقة هي اساس التراجيديا حيث ان المسرحية تقسم على حسب دخولها و خروجها و اغانيها بالاضافة الى العنصر الغنائي كان احد مكونات التراجيديا الستة ، و من ناحية ثانية كان ارسطو يفضل ان تكون الجوقة في التراجيديا وفقا للطريقة التي استخدمها سوفوكليس و لكنه لا يتحمس للطريقة التي اتبعها يوريبيديس لان الاول جعل الجوقة تقوم بدور الممثل و ذلك بان تشترك في المشاهد التمثيلية و تتبادل الحوار مع الشخصيات المسرحية و ايضا جعل اغانيها في مرتبطة بروح المسرحية و ببنائها الدرامي بحيث تساعد المشاهد على فهم ابعاد النص الدرامي اما الثاني فلم يهتم بايجاد مثل هذا الارتباط مما ترتب عليه ان اغاني الجوقة في مسرحياته كادت تنفصل عن البناء الدرامي .

ان دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية كانت تتمثل في : توضيح الاحداث و التعليق عليها ، و ايضا التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جراء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة و ينبغي ان تكون الكلمات التي تعلق بها الجوقة على الاحداث مرتبطة بالموقف الدرامي ، و في بعض الاحيان كانت الجوقة تعبر عن اراء الكاتب دون افتعال اوتفلسف ظاهر بطريقة طبيعية بحيث تكون اناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية و مرتبطة بما جاء فيها ارتباطا طبيعيا ، حيث ان الجوقة في التراجيديا تمنح المشاهدين لحظات من الاثارة الهادئة توضح لهم عن طريقها ما يدور من احداث و ان تعلق المواقف الدرامية حيث تربط المشاهد ببعضها اما فيما يخص بالتخفيف من حدة التوتر فان الجوقة كانت عقب كل مشهد تراجيدي تستوعب خوف المتفرج الناشئ عن متتابعته للاحداث العنيفة ثم تهيئته لخوف جديد حتى لا يكون وقع الفاجعة على نفسه قاسيا و حتى لا يضيع المغزى

التراجيدي في خضم انفعالاته المتلاحقة ، و قدكانت الجوقة و اناشيدها و رقصاتها عاملا ملطفا هادئا لبصر المشاهدو عقله فيما بين المشاهد التمثيلية ، و من ناحية ثانية كان دورها يتمثل في القيام باداء الممثل بمعنى ان تشترك الجوقة في الحوار تماما مثل اي ممثل اخر حيث ان حديثها و انشادها جزءا من موضوع المسرحية غير ان هذا لا يعني انها احدى شخصيات الرئيسة في المسرحية لان من المفترض ان الجوقة لا تشترك في الصراع الدائر بين الشخصيات على خشبة المسرح بل تلزم الحياد و تبقى في مكانها على الاوركسترا و بهذا تعتبر من الوجهة الفعلية خارج الاحداث مهما اشتركت في الحوار حيث ان الجوقة لا تملك ارادة التغيير وليس هذا قصورا منها بقدر ماهو نتيجة لطبيعة دورها فهي ليست صانعا للاحداث بل مجرد مشاهد لها و الجوقة لا تقرا الغيب كي تحذر منه بل تعلق فقط على ما يحدث امامها و تبدي فيه وجهة نظرها لان الصراع في التراجيديا يخضع في مجموعه لحتمية

القدر بحيث لا تملك الجوقة ازاءه تغييرا او تبديلا فاويدييوس سيفقا عينيه و لا تملك الجوقة له منعا و ايوكاستي ستنتحر و لا تملك الجوقة ردها عن ذلك و ميديا ستقتل ابنائها و لا تملك الجوقة ان تثنيها عن عزمها .

ان في عدم مبارحة الجوقة لمكانها في الاوركسترا ما يؤكد حدود دورها في التراجيديا الاغريقية القديمة و هو دور لا ينبغي ان يتحول من التاثر بالاحداث الى التاثير الفعلي فيها و من التعليق بالراي الى اتخاذ القرار و ايضا هي تعبر عن الراي العام بمعنى ان تمدح الافعال الطيبة و تذم الافعال الشريرة تثني على الاخيار و تستقبح فعل الاشرار و تتعاطف مع البطل في محنته و لكنها لا تتوانى في نقده حينما يحيد عن الحق و معنى هذا ان الجوقة كانت تتمثل الرزانة في الراي و الوقار في التصرف بقدر وقار ملابسها و اقنعتها و كانت خيرة في عالم الابطال الذين يتردون بسبب هفواتهم و اثامهم في هاوية من العذاب .

و قد جاء اسم الشعر الغنائي من حقيقة انه كان يغنى اصلا[1] من قبل افراد او جوقة مصحوبة باداة تسمى قيتارة ، على الرغم من الاسم تم تقسيم الشعر الغنائي في هذا المعنى العام الى اربعةانواع ، اثنان منهما لم يكونا مصحوبيين بالقبتارة و انما بالفلوت ، كان هذان النوعان الاخيران الشعر العمودي و شعر التفعيلة * وحدة في الشعر الغربي مكونة من مقطع قصير و مقطع طويل * كان كلاهما مكتوبا باللهجة الايونيكية ، كانت القصائد العمودية مكتوبة بحيث يتكون كل مقع شعري من بيتين و كانت قصائد التفعيلة مكنوبة بابيات ثلاثية التفعيلة ، كان اول العراء الغنائيين على الارجح اسخيلوس الباروسي حوالي عام 700 قبل الميلاد و هو اهم شعراء التفعيلة فقط اجزاء من عمله ، كما هو الحال مع معظم الشعراء ، تشير بقايا القليلة الى انه كان مغامرا شاخطا عاش حياة مضطربة جدا حيث انه كتب العديد من القصائد الغنائية باللهجة الايوليكية ، غالبا ما تستخدم القصائد الغنائية تفعيلات شعرية متنوعة للغاية ، كان اشهر الشعراء الغنائيين هو ما يسمى بالشعراء الغنائيين التسعة من بين جميع الشعراء الغنائيين، كان صافو من لسبوس حوالي 630 – 570 قبل الميلاد ، الاكثر تبجيلا على الاطلاق ، في العصور القديمة كان ينظر الى قصائدها بنفس الدرجة من الاحترام مثل قصائد هوميروس بقيت واحدة فقط من قصائدها ، ترنيمة افروديت ، محفظة بشكلها الاصلي الكامل ، بالاضافة الى صافو ، كان الكايوس من لبسوس معاصرا ، و اشتهر ايضا بالشعر المونودي ، كان الشعر الذي كتبه الكمان يعتبر جميلا ، على الرغم من انه كتب حصرا باللهجة الدوريكية ، التي اعتبرت غير محببة في الاستماع كان الشاعر المتاخر بندار من طيبة مشهورا بشعره الغنائي الكورالي .

---

1 – ويكيبيديا .

-اذ كانت السينوغرافيا لا تهتم فقط بانشاء و عرض الصور للجمهور فهي تهتم باستقبال الجمهور و المشاركة و هي تجربة حسية و كذلك فكرية و عاطفية و عقلانية ، و بسط مفهوم السينوغرافيا على انها تتكون من كلمتين مركبتين اساسيتين هما: السينو بمعنى الصورة المشهدية و كلمة غرافيا تعني التصوير .

فهي علم و فن هندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير انسجام متالف بين ما هو سمعي بصري و حركي و من ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو سينيمائي بصري و مشهدي من جسد و ديكور و اكسسوارات و مكياج و ازياء و تشكيل و صوت و اضاءة و بالتالي تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم و فنون متداخلة كفن التشكيل و فن المكياج و الخياطة و النجارة و الحدادة و الموسيقى و الكهرباء و الفوتوغرافيا و التمثيل ،كما تطور مفهوم السينوغرافيا عند المسرحيين عبر مرور الزمن و اختلف باختلاف الحضارات و العصور فكان يكتسب من كل عصر ميزات مستحدثة و يتخلى عن اخرى بالية لم يعد لها من دور في المفهوم الجديد و ذلك حسب ما تمليه الحاجة الى تطوير ادوات الفن المسرحي من اجل صناعة العرض الموجه للجمهور ، حيث ان فن السينوغرافيا ولد في اثينا مع ظهور المسرح حوالي القرن الخامس قبل الميلاد كان هناك فنان رساماسمه aghatharcos de samos الف لاسخيلوس و سوفوكليس لوحات مرسومة بلا شك كانت تزين واجهة المشهد .

كان هناك في اثينا مسرح ديونيزوس المفتوح على الهواء الطلق و الذي تعرض فيه مسرحيات التراجيديا . و في الارياف وجدت بعض المسارح الثانوية مثل مسرح اتيكا الذي تعاد به نفس العروض . اما في القرن الخامس قبل الميلاد فكانت العروض تقد في الساحة الاوركسترا و هي تقابل معبد الاله ديونيزوس حيث لم تكن توجد هناك حدود تفصل بين الاوركسترا و مساحة اداء الممثلين و عادة كانت الخيمة او سكيني تحتل الخلفية النهائية للمسرح او منظرا لاحد الكهوف و هو ما قد يغطي للممثلين في الاسفل اثناء ادائهم .

لقد استعملت الرافعات الخشبية بشكلها البدائي على عربة حيث يحمل الممثلون بواسطة حبال ليظهروا طائرين في الجو و استمرت هذه التقنية الى نهاية القرن الخامس ق . م حيث كان ينظم المسابقات الشعرية سنويا في عيدي ديونيزوس و اللينايا[1]، و قد تمثلت عناصر السينوغرافيا اولا في الديكور المسرحي اذ ان اول من استعمل الديكور في المسرح هو الشاعر اليوناني سوفوكليس و كان عبارة عن منظر مرسوم حيث يفهم مصطلح ديكور على انه القطع المصنوعة من اطر الخشب و القماش و ما نحوهما و المقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي او خيالي او كلاهما.و بعدها في الاضاءة حيث ابتكر سباثيني فكرة استخدام الحواجز على شكل حرف امام كل شمعة على طول مقدمة الخشبة الاماميةلحجب الضوء عن العيون المشاهدين بينما ابتكر سيريليو طريقة

عمل بالاضاءة الملونة و التي اعتمدت على استخدام زجاجات بها سائل ملون يوضع خلفها مع وضع عواكس معدنية امام الشموع فيتخلل الضوء السائل الملون و يتلون بلون السائل حيث استمر استعمال الشموع بمختلف انواعها لاضاءة المسرح ثم استعمل الغاز و الكيروسين بواسطة المصابيح الى ان تم اختراع المصباح ، و تنقسم

الاضاءة المسرحية الى قسمين [1] هما : الاضاءة العامة ، اي انها تشمل كل مناطق التمثيل و الاضاءة الخاصة تستعمل في اضاءة مشاهد معينة او في ابراز الممثل ، و اللغة بعد ان كانت اللغة لغة طقوس مشعوذة ، اصبحت لغة واضحة و مفهومة و اصبح الحوار هو العنصر الرئيسي فيها اذا يدفع بالاحداث و يكشف ابعاد الشخصية النفسية و الفكرية و الاجتماعية.

و اخيرا المرئيات المسرحية حيث ان رقص الفرقة كان عملا تقليديا يوفر منظرا فوق خشبة المسرح . ثم اصبحت الجوقة تؤدي دورا من حيث انها تحمل اعتقادا معينا . و قد تتحدث بلسان الكاتب او تاخذ دور البطولة . و تتالف الجوقة من اثنى عشر او خمس عشرا شيخا او فتى من رجال طيبة و هم يمثلون جمهورا مثاليا يتجاوب مع الاحداث بالطريقة التي يريد الكاتب الجمهور ان يتجاوب معها و تتميز بمظهر غريب كحيوانات و مخلوقات عجيبة و تظهر احيانا بمظهر اكباش اواشخاص خرافيين نصفهم الاعلى على هيئة بشر و الاسفل على هيئة ماعز و الجوقة انفعال ديني موجود قبل وجود الشخصيات و هي ابدع وسائل الفن المسرحي عند اليونانيين ثم قلت اهمية الكورس شيئا فشيئا و حصر ارسطو قيمة الجوقة في مساعدتها على تقديم الفعل في المسرحية ثم اختفت في العصر الكلاسيكي[2].

1 – كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ،القاهرة الدار الثقافية للنشر ، 1997 ص 29

2– سيد حامد النساج ، البناء الدرامي للماساة عند ارسطو ، مكتبة الغريب

الفصل الثاني : فن الاخراج و الرؤية الاخراجية

المبحث الاول : فن الاخراج و اساليبه

تعتبر الصورة المسرحية ككل متكامل[1] نتيجة تضافر جهود ابداعية و حرفية يمكن اجمالها في عناصر اربعة . الكلمة . التعبير . الجمهورالتنظيم. و بصرف النظر عن ترتيب اهمية هذه العناصر و اولويتها فان الصورة المسرحية لا تتكامل الا باكتمالها . فلا قيام لعرض مسرحي لا يتاسس على كلمة .مهما كانت اهمية هذه الكلمة و سواء كانت تقدم مضمونا فكريا اجتماعيا سياسيا او اقتصاديا ...الخ او كانت تستهدف مجرد الامتاع و التسلية. و لا قيام لعرض مسرحي بدون الفنانين الذين يحملون هذه الكلمة و يجسدونها و يوصلونها لفظا و منطوقا و مضمونا للمتفرجين . مهما كانت وسيلة التعبير عند هؤلاء الفنانين ، فقد يكون التمثيل بنوعيه الصامت او المتكلم .

و من البديهي انه لا قيام للعرض المسرحي بدون جمهور يتلقى و يشارك في صياغة الصورة المسرحية ،سواء كان هذا الجمهور قد ذهب الى مكان العرض بارادته او جاء اليه العرض بالصدفة في شارع او في ميدان او حديقة او حفل ....الخ فقد اتضحت الصورة التركيبية للعرض المسرحي انه لا يمكن ان يقوم بدون تنظيم ، و يتضمن التنظيم في الانتاج المسرحي على عناصر ثلاثة راس المال و الخدمات و المكان المخصص للمشروع و ذلك لان المسرح قد اخذ شكل المشروع الاقتصادي و المخرج هو الذي يضع النقاط الرئيسية فهو مكلف في كل الحالات بوضع مشروع لميزانية العرض المسرحي بمصروفاته و ايراداته التقديرية ، و مناقشته مع المنتج او صاحب راس المال او صاحب الفرقة المسرحية او مديرها .

و حين نتكلم عن مفهوم الاساليب الاخراجية لابد لنا ان نتذكر ان هذا المصطلح حديث الممارسة اولا اذ انه لم يظهر الا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و بالتحديد سنة 1820 بانجلترا [2]لكن قبل هذا التاريخ نعود الى كتاب فن الشعر ارسطو الذي يشير الى مسرحيات سوفوكليس اذ لم يرد ضمن هذا الكتاب اي ذكر لمفهوم

الاخراج المسرحي للمسرحيات التي وصلتنا التي قدمها شعراء اليونان امثال اسخيلوس و سوفوكليس و يوربيدس .... الا بعض العموميات الوصفية لمدة العرض و كيفية مشاهدته و نوعية المشاهدين الشيء الذي لا يغير في ضبط اي تحديد كيفية الانجاز المسرحي اذ يضمن هذا الانجاز (موكل للمؤلف و الممثل الرئيسي رئاسة الجوقةاو الكهنة او سلطة المدينة اليونانية و اثينا بالخصوص) فقد لوحظ ان الفنان كان يقود دفة كل العناصر الانتاجية بيده وحده و سبك النص بصورة تشكيلية و مزجة بالشكل المتعدد اذ فسر النص بواسطة كل الوسائل المسرحية

---

1 – *سعد اردش ، كتاب المخرج في المسرح المعاصر تاليف سعد اردش صدرت السلسلة في شعبان 1998 ص 12*

هكذا تحولت الممارسة الاخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها احد افراد المجموعة او الفرقة المسرحية الى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى اخراج مسرحيات الفرقة دون غيره بعد ان كانت مهمة الذي يقوم بالاخراج لا تتعدى تثبيت مواضع الممثلين على المسرح و تقديم الارشادات لهم من القاء و اداء[1] .

–المسرح ذلك الفن الشامل[2] له تطورات نظرية و علمية على يد المنظريين بدءا من بدايته الى يومنا هذا و مفهوم الاخراج المسرحي هو توظيف الوسائل المسرحية من ديكور و اضاءة و موسيقى و حركة الممثلين على الخشبة

بحيث يصبح هذا التعريف (نشاطا تنسيقيا ضمن زمان و فضاء اداء التمثيلي و المشهدي بمختلف العناصر المشهدية المسؤولة لاي عمل درامي) ، و تدخل الفنون الاخرى في تنظيم و تنفيد العمل المسرحي في ايصال التعبير المطلوب الى المتفرج (يدخل في مجال التعبير فنان الديكور و فنان الموسيقى و فنان الاضاءة المسرحية كما ان الجمهور يشارك في صياغة الصورة المسرحية و لا يمكن للعرض المسرحي ان يتم دون تنظيم) .

بينما يشير المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافيسكي " المخرج هو الذي يقوم بنقل الاحداث و ربطها باءعتبار ان الممثلين يسيطرون على التقنيات السيكولوجية و من هنا تاتي في نظره مهمة المخرج التعليمية الصرفة حيث تبقى هذه مرتبطة بالجانب الابداعي و من المعطيات و التقنيات لدى الممثلين حيث يكاد المخرج هنا ان يعوض المؤلف المسرحي بما يضيفه او يعد له من النص المسرحي و لعل ستانسلافيسكي يقصد هنا مسالة الاعداد المسرحي بمفهومها الالماني

لقد مر المسرح بحضارات كان السلوك الانساني فيها بسيطا و تقريبا يكون موحدا . الازياء واحدة في الحضارة الواحدة و اذ اختلفت ففي القطع او اللون و التقاليد و العادات واحدة في حضارة الواحدة بحيث يصبح تجسيد

النص المسرحي او ادارته او توجيهه او تنفيذه قاصرا بالدرجة الاولى على تجسيد الكلمات صوتا و اداء و تحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار او تنفيذ ملاحظات للمؤلف . و كانت جماهير المسرح ايضا بسيطة و

---

1 –ثائرة جبارة ، الرؤية الاخراجية للعروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي للمديرية العامة بمحافظة بابل 2008/2004 صفحة 170

2 – المصدر السابق ، صفحة 172

متواضعة و لكن سرعان تغيرت الاوضاع و اتسعت الرقعة المسرحية و لم يعد التقصير على المؤلف بل تعداه الى المنتج و الفنان التشكيلي و حتى الممثل احيانا [1].

في حين شهدت العصور و خاصة عصر النهضة ظاهرة قيام الشخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي و اطلق عليه المدير او القائد الا ان التقدير الاكبر بقي حكا على الكاتب الدرامي و الممثلين و مهندسي الديكور[2] و استمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي باعمال شكسبيير الانجليزي و موليير الفرنسي و التي فرضت اعمالهما طبيعة جديدة للعرض المسرحي . و جاء القرن الثامن عشر حاملا معه حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية و تقنيات التمثيل مما اثر على العرض المسرحي الذي بدا يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين و مع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية و التقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث و بدات تتشكل مقومات المخرج المسرحي . حيث بدات ترسم معالم الاخراج و السينوغرافيا برؤية جديدة و بادوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في انجاز العرض المسرحي ، و في القرن العشرين تمكن المخرج من التحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحول المخرج الى لاعب عرائس يسيطر على العرض و الممثلين سيطرة تامة و بهذا تنامى دور المخرج باعتباره مصدر الابداع الرئيسي في العرض المسرحي . و لا شك ان الاخراج المسرحي شانه شان كل نشاط انساني يتقوى بالعلم ، و يتحصن بمصداقيته فالعملية الاخراجية ليست مجرد عملية فهم و تفسير للمسرحية و انما قد تبدا بالفهم لتنتهي الى الترجمة اذن فالاخراج هو فهم النص و استنباط المحتوى المسرحي منه و تحويله من الحياة المثالية للكاتب الى حياة مادية على خشبة المسرح

كما ان الاخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور و مكملات و ملابس و الاشراف على التصميم و تنفيذ هندسة الصوت و الموسيقى التصويرية و المؤثرات الصوتية و العمل وراء الكواليس و صياغة كل هذا بشكل مشهدي و هذه العملية يمكن ان تصل الى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج

---

1 – سعد اردش . المخرج في المسرح المعاصر .د ط . المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب . الكويت . 1998.ص 21

2 –احمد ابراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، صفحة :57

و تحمل توقيعه .

ان المعنى العميق لكلمة الاخراج يبدا تماما عندما تنشا اركان فنية من صور عدة تتحد في سيمفونية [2]العرض المسرحي و عملية الاخراج تقتضي بدء التمرس بدراسات لغوبة و ادبية واسعة و بالاخص دراسة ادب مسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة نقدية و هذا يبين ان الممارسة الاخراجية تحتاج الى دراسة عميقة نظريا و تطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي[1] .

و من صفات المخرج و الرؤية المبدعة :

1 – ان يكون ذا ثقافة واسعة، ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على التعمق في المسرحية أو إن المخرج هو "من يستطيع أن يشير إلى الممثلين بكيفية أدائهم، ويقوم بتوزيعهم على خشبة المسرح وحسب، بل الذي يراقب الحياة ويتطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية[3].

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

و يبقىالمخرج مجبر على تفحص مكونات الجمالية الجديدة في اطلاق خطابه بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية و مثيرة لذلك تقع على عاتقه ادوار ووظائف عديدة .

/المخرج في المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الانتاج المسرحي و هو في الوقت ذاته العقل المفكر و المبدع لتفاصيل و كليات العرض المسرحي و هو القيادة الفنية و الفكرية للعملية المسرحية ، فالمخرج هو الذي يختارالنص

---

1 -سعد اردش . المخرج في المسرح المعاصر . ص 15

2 –الكسيبوبوف ، التكامل الفني للعرض المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، د.ط ، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي دمشق ، 1976 صفحة 24.

3- سعد اردش . المخرج في المسرح المعاصر . ص 16.

المسرحي او يوافق عليه و هو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي ، مكان العرض ، و الفنانين التعبيريين من ممثلين و راقصين و موسيقيين ... و المخرج كذلك يحدد الفنان التشكيلي الذي ستوكل اليه مهمة تصميم الديكور و الازياء و الاكسسوار و يتدارس معه التفاصيل بحيث ياتي كل هذا معبرا عن الرؤيا التي استقر عليها المخرج في اخراج النص فاذا وافق المخرج على التصحيحات فان المهندس *المنفذ هو الذي يشرف على التنفيذ و يقود جماعات الحرفيين و العمال و الفنيين المشاركين في كل* ذلك.

و تكمن الوظيفة الاساسية للمخرج في الجهد الاكبر في اعداد العرض المسرحي [1] و اختيار مجموعة من الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية ، و تتوافر لكل منهم المقومات الفيزيقية و الفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بادائها.و تاتي وظيفة تدريب مجموعة من الممثلين على ادوارهم لمدة قد تقتصر على شهر واحد و قد تطول حتى تبلغ العام او تزيد .

تدريب الممثلين يتضمن كقاعدة مرحلتين : مرحلة التدريب الصوتي على المائدة ثم مرحلة التدريب الحركي على خشبة المسرح حيث ان المخرج هو العقل المدبر و هو تلك البصيرة الواعية مقدما بالهدف الاخير الذي يجب ان يحققه العرض المسرحي ، و الاخراج كما يقول سيلفيو داميكو نقلا عن تنظيم اكاديمية فنون المسرح بروما هو فهم النص المسرحي و استنباط المحتوى المسرحي منه . و تحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح . و لتحقيق مثل هذا الهدف يجب ان تكون للمخرج القدرة على توجيه و تحريك مجموعات العاملين . و في مقدمتهم الممثلين ثم الفنيون الموكلون بالمناظر و الازياء و الاضواء و في النهاية اذ لزم ذلك ميكانيكا العرض و الموسيقى و الرقص ، هذا هو الاخراج .

ان ممارسة الاخراج المسرحي تقتضي بادئ ذي بدء التمرس بدراسات لغوية و ادبية واسعة . و بالتخصيص دراسة عيون الادب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة ادبية و نقدية ، و ستقتضي هذه الدراسة بطبيعة الحال دراسة الحقب التاريخية التي كتبت فيها هذه الاعمال ، سعيا الى اكتشاف العلاقة بين النص و البيئة الانسانية والحضارية التي افرزتها ، و لا شك ان الدراسات التكميلية ستتضمن بالضرورة كثيرا من العلوم ، كعلم النفس الفردي و الجتماعي و علم الاجتماع و تاريخ الحضارة بما يتضمن من تطورات في فنون الشعر و الموسيقى و

1 –سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر صدرت السلسلة في شعبان 1998 ص 12

و الرقص و العمارة و النحت و و التصوير و السينما و الذاعة التلفزيونية .

اما بالنسبة للمعارف التخصصية للمخرج فانها تبدا بالدراسة العميقة نظريا و تطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي التي سبقت الاشارة اليها ، و بوجه خاص خشبة المسرح بكل مقوماتها و امكانياتها التعبيرية ، تشكيلية كانت او ميكانيكية او كهربائية او صوتية ، ففي هذه الخشبة سيجد المخرج كل ما يمكن ان يلجا اليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في اخراج الاعمال المسرحية المختلفة .

و المخرج مطالب بان يهضم بوجه خاص نظرية المسرح و تقنياته بحيث يكون قادرا على استنباط تفسير معاصر و مناسب للنص الذي يتناوله تفسير توائم مع القضايا الانسانية التي يطرحها المجتمع

– *دور المخرج منذ بدايات المسرح مسرح المؤلف* :.

ان المخرج المعاصر ايا ما كانت التعقيدات الحديثة لوظيفته هو وريث لسابقيه في ميدان تنظيم العروض المسرحية او ادارتها او توجيهها ، بصرف النظر عن التسميات التي كانت تندرج تحتها هذه الوظيفة عبر العصور المختلفة. لان واقع العمل المسرحي يقتضي بالضرورة التسليم بوجود قيادة تنظيمية للعرض. منذ ان بدا المسرح في شكل تجمعات تحتفل باعياد ديرنيزوس اله الخمر و النماء عند الاغريق .

في حين ان فكرة الدراما في تلك العصور كانت تتضمن فكرة النص و فكرة العرض معا فلم يكن ينظر للمسرح على انه فرعان، ادب وعرض فكان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح لذا فاننا نجد نصوص ائمة كتاب المسرح امثال، اسخيلوس و سوفوكليس و شكسبير و جولدوني و موليير عامرة بملاحظات الادارة الفنية في ادق تفاصيلها، بالنسبة لحركة الممثل و لتصميم خشبة المسرح و الموسيقى و الغناء و اداء الممثل .

حتى الملابس و المكياج و الاكسسوارات المختلفة ، فقد كانوا اساتذة في العرض المسرحي و خاصة في توجيه اداء الممثل، فاسخيلوس مثلا هو من ابرع من قاموا بتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح الذين كانوا بداية الدراماتوج.

---

1 - سعد اردش ،المخرج في المسرح المعاصر ، شعبان 1998 ص24

و اذا كانت الدراماتورجيا فن فيرى ان الادب بصفته مكتوب لهدف القراءة اما الدراماتورجيا فوجدت لترى و تسمع فلا ننسى ان كلمة المسرح تعني شاهد فالدراماتورجيا ذات خصوصية مسرحية خالصة ، اما باتريس بافيس فيؤكد انه تم تصور الدراماتورجيا عموما كتقنية للفنون المسرحية التي تسعى لوضع مباددئ بناء المسرحية سواء بطريقة استقرائية ، انطلاقا من امثلة ملموسة ، او بطريقة استنباطية أي عبر منظومة من المبادئ المجردة و من ثم فان هذا المفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحية يجب مراعاتها للكتباة و تحليل المسرحية بطريقة صحيحة[1] .

فقد عرف مفهوم الدراماتورجيا تطورا نوعيا يوازي تمام تطور معنى كلمة دراماتورجيا ففي البداية كانت التسمية دراماتورج تطلق على من يؤلف الدراما فيما بعد و بعد انتشار المدلول الالماني لكلمة دراماتورجية تطور المعنى و دخل عليه مدلول جديد اذ شمل اضافة الى المعنى الاول الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي و غالبا ما يكون مرتبط بالمخرج او بفرقة او مؤسسة و تنتمي هذه الكلمة الى كلمة الدراما و يرى باتريس بافيس انه كان يعني بها الكاتب الدرامي سواء كان النص تراجيدي او كوميدي و قد تحدث مارمونتال سنة 1787 على سبيل المثال عن شكسبير باعتباره اهم نموذج للدراماتورجيين اما الاستعمال الفرنسي فيفضل مصطلح الكاتب الدرامي [2].

و من مهام الدراماتورج :

من منظور باتريس بافيس ان الدراماتورج مكلف بالمهام التالية :

- اختيار النصوص التي تساير برنامجا او وظيفة او حدثا او منفعة او مصلحة .
- القيام ببحوث توثيقية حول مؤلف النص
- التباس او احداث تغيرات و تعديلات في النص اثناء المونتاج او اثناء الكولاج اما بالحذف او اثناء اعادة كتابة المشاهد و اخيرا ترجمة النص بمفرده او بالشراكة مع المخرج .
- تحرير الفاظ النص و اعادة تكوينها ضمن المشروع العام للعمل المسرحي
- المشاركة بين الحين و الاخر في التدريبات المسرحية لابداء ملاحظته كملاحظ ناقد ، بصفته ناقدا داخليا للعرض اثناء الاداء .

---

1 Patris PAVIS / dictionnaire de theatre / optic/ p 106.

2- Patris PAVIS / dictionnaire de theatre / optic/ p 103

- يعمل على ضمان ربط العمل المسرحي[1] الذي هو في طور الانجاز مع الجمهور المحتمل .

و على الصعيد العملي هناك تنوع في مهمات الدراماتورج و يمكننا تدرج هذه المهمات تحت عنوانيين رئيسيين :

1 - دراماتورج الانتاج .

2 - دراماتورج المنصة .

1 –بوعتو خيرة ، الدراماتورجيا و تقنيات الاخراج المسرحي ، نذكرة تخرج ماستر ، صفحة : 22

المبحث الثاني : الرؤية بين الاساليب و مناهج الاخراجية

– ان الحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لان العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات ، و رؤى الاخراجية تختلف حسب كل حبكة لكل مسرحية .

–الحبكة بضم الحاء و تسكين الباء . مصدر للفعل الثلاثي . حبك – يحبك – حبكا . و الحبك هو الشد و الاحكام و تحسين الصنعة و الحبكة الحبل الذي يشد به على الوسط .

و التحبيك هو الشد و التوثيق و التخطيط .

و حبكت العقدة يعني اوثقت حبكها ، وحبك الثوب ، اجاد نسجه و احسن حبكه ، و المراة اذا شدت الازرار و احكمته حول وسطها قيل عنها انها احبكت [1].

و جاء في تعريف الحبكة اصطلاحا علمانها توحي بأنها "نسيج محكم، متماسكالاطراف كبنيان مرصوص، ليست له دوائب او خيوط مدلات [2].

و من هنا نقول يقصد بالحبكة التنظيم و ربطها ببعضها بهدف الوصول الى تكوين خيوط حوادثها بشكل متماسك و مرتب وفق تنظيم معين .

حيث ان الحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لان العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها ، والحبكة الجيدة، ذات السبك الجيد هي من تربط المتلقي بالعمل الدرامي والتي تضم بداية ووسط ونهاية .

و ان بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصيتها و دوافعها و سلوكياتها بحيث يتسائل الجمهور لماذا تم هذا . و كيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف ، و بهذا يمكن القول بان الحبكة هي تطور للفكرة بمعنى ماذا سيحدث بعد ؟ و لماذا [1] ؟ .

---

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ،بيروت ، المجلد الرابع ، فصل الحاء ، صفحة : 19 – 20

2 - مجيد حميد الجبوري ، البنية الداخلية للمسرحية ، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا و عالميا ، منشورات ضفاف ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، الطبعة الاولى ، 2013 ، صفحة : 24

من جهة ثانية قد حدد محمد يوسف نجم الحبكة بانها سلسلة الحوادث التي تجري فيها ، مرتبطة عادة برابط السببية[2] و هذا يعني انها تقوم على الترابط المتين و تقوم على السببية ، فالحبكة هي تنظيم سلسلة متعاقبة من الحوادث المرتبة و المختارة على مبدا . السبب و الاثر و العلاقة الوثيقة و الارتباط ، و هذا من اجل تحقيق هدف المؤلف من تاليف المسرحية من خلال النسيج المتكامل ، الذي ينسجه بدقة و دراية من اجل اثارة الانفعالات و الافكار.

الحبكة الدرامية [3]اما ان تكون بسيطة و اما معقدة ، و افعال الحياة الواقعية التي تحاكيها الحبكات تؤكد مثل هذا التمييز .فبالنسبة للحبكة البسيطة و التي هي الفعل الواحد المتواصل يتغير فيه خط البطل دون حدوث تحول او تعرف اما الحبكة المعقدة هي التي يتغير فيها حظ البطل اما عن طريق التحول او عن طريق التعرف او بهما معا و يجب ان يتولد التحول و التعرف من صميم بناء الحبكة نفسها و ان يكون كلاهما نتيجة حتمية او محتملة لما وقع من احداث سابقة ، حيث عموما تتمثل قواعد الحبكة الدرامية في وحدتها حيث انها لا تتمثل في في كون موضوعها يدور حول شخص واحد فمن المستحيل ان تختزل في وحدة .

ان الماساة يجب ان تكون متوسطة الطول حتى لا يملها النظارة و ان تدور حول موضوع واحد . فلا تخلط عقدتها الاساسية بعقدة ثانوية . و الا تشتمل على اكثر من موضوع . مما يشتت انتباه المتفرج و تنصرف الاضواء عن البطل الى اشخاص اخرين فيضعف الموضوع الاصلي . [1]

حيث يرى ارسطو ان الحبكة هي روح الدراما . فهي التي تشد اجزاء العمل الدرامي و تتوافق فيما بينها ، لتكون نظاما محكما ، بحيث لو تغير جزء من اجزائها لانفرطت الحبكة و ايضا يرى ارسطو ان جمال الحبكة يجب ان يكون لها طولا ملائما ، و ذلك من خلال حسن ترتيبها ، و ان طولها لا يكون صغيرا جدا و لا كبيرا ، بحيث

---

1 – فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة و الفعل ، اتحاد كتاب العرب ، د ط . دمشق .2003. ص 46 .

2 – محمد يوسف النجم ، فن القصة ، دار الثقافة ، ط7 ، بيروت ، 1979. ص 63 .

3– ارسطو ، فن الشعر، مكتبة انجلو المصرية ، ترجمة دكتور ابراهيم حمادة . ص 113-116

بحيث يمله و لا يدرك المشاهد[1].

و ان شرط ارسطو في الحبكة الا يتناسب مع متطلبات الجمهور على احتمال العرض و متطلبات العرض حيث ان حديثه عن الحبكة لا يتجاوز المدى المطلوب مما يعني انه ادرك بما يقل الشك و ضرورة التركيز و التكثيف و ضرورة الاقتصاد في الدراما [2].

لذا تاتي الرؤية في مفهومها :

– رؤى[3] في الامر نظر فيه و فكر به و لايهمز و تقول انشد القصيدة يا هذا و لا تقل اروها الا ان تامره بروايتها اي استظهارها.

–الرؤية بالعين تتعدى الى مفعول واحد و بمعنى العلم تتعدى الى مفعولين يقال راي زيد علما وراى رايا وراءة مثل راع و قال ابن سيده الرؤية النظر بالعين و القلب .

الرؤية هي النظر بالعين و العقل و القلب .–

و في مفهوم الاسلوب :

– الاسلوب في اللغة "الطريق و يقال سلكت اسلوب فلان في كذا طريقته و مذهبه و الاسلوب في طريقة الكاتب في كتابته و الاسلوب الفن يقال اخذنا في اساليب من القول فنون متنوعة ".

يقول "صاحب القاموس المحيط ، الاسلوب الطريق و عنق الاسد و الشموخ في الانف "

1–جمعة قاجة ، المدارس المسرحية و طرق اخراجها منذ الاغريق حتى العصر الحاضر ، نور للطباعة و النشر و الدراسات ، ط1 سورية ، 2007 ، ص 24 .

2 جباري ايمان ، الحبكة الفنية و الدرامية في المسرحية العربية الخادمة و العجوز للسيد حافظ نموذجا ، اطروحة ماستر ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2018/2017

3 –،الرؤى الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل 2008/2004 صفحة :169

–هو طريقة اختيار الالفاظ و تاليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح و التاثير او هو العبارات اللفظية المنسقة لاداء المعاني فاسلوب القران هو طريقته التي انفرد بها في تاليف كلامه و اختيار الفاظه[1] .

يقول احمد حسن الزيات :" ان الاسلوب هو طريقة خلق الفكرة .... و ابرازها في لصورة اللفظية المناسبة ".

–و الاسلوب في العربية مجاز ماخوذ من معنى الطريق الممتد او السطر من النخيل و كل طريق ممتد فهو اسلوب اما الرؤية هي الابصار بالعين و القلب حيث مصطلح الرؤية يشير الى التصور و التوجه .

فالاخراج في المسرح بالرؤية الواقعية :

- ان الواقعية[2] هي خدمة الواقع عكس دقيق للحياة و الامور و العلاقات الاجتماعية و يظهر تطبيق الواقعية في المسرح عندما يحمل الفنان افكار تقدم الانسان و عرض حلول لمشكلاته بشرط ان تكون هذه الحلول في الصورة الواقعية بعيدة عن الاحلام و الخيال و التنسيق و التجميل .

اينما تكمن الحقيقة فهي سائدة على العقل و التفكير و هذا الاتجاه يساعد على نقل الالهام الكامل الى الخطاب المسرحي المعروض المؤلف هنا يقوم بتصوير الحقيقة لا كما هي في الواقع و لا يقحم نفسه النقل جاعلا من العقدة بسيطة و يقلص الحركة مصباحا بحوار غير منمق مصطنع بلغة بسيطة و حدث يعيش مع واقع الناس و قريب من مزاجه .

و الرؤية الاخراجية في الاسلوب الطبيعي هي :

–اصل اللفظ لاتيني و هو تيار ساد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حرصت الطبيعة على اسناد النظرة الفلسفية و حعل الشكل المسرحي هو اعطاء الحياة بالتمام . ان الشكل المسرحي يكون سلسا و لا تكون فيه بواعث كي تقدمها و لا يوجد بطل في العمل المسرحي و التكوين المسرحي ذو يساطة عالية و عمومية كما لا

---

1 –مذكرة الاسلوب و الاسلوبية و عناصر الاسلوب الادبي من منظور القران الكريم ، العدد الثامن كانون الثاني 2012

2 – – ثائرة جبارة ، الرؤية الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المسرحي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل 2008/2004 صفحة 173

توجد عواطف و معاناة و تحديد الخيال عند الكاتب و لا توجد تكوينات ذات طابع خاص بل هي عمومية في العمل الطبيعي و العناصر المسرحية ناتجة من الواقع في الحياة[1] .

ان المسرح الحقيقي في نظر الطبيعيين يقضي على زيف الرومانتيكي و يجب ان يتغير بتغير وسائل التعبير المسرحي كلها من مؤثرات الاخراج ، فقد قلل الطبيعيين من اهمية العقدةاذ انها اتصفت بالبساطة و قللوا من الحركة و اقتصروا في القطع الطويل و المنلوجات و الحوار يكون طبيعي بين الممثلين خالي من التنميق فهو حوار سائب لا يرتبط بذروة الموضوع.

-الرؤية في الاسلوب الرمزي :

– ان الرمزية [2]في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية الاكثر شهرة و الاقل استغلالا من العاطفة فالرمزية تشبه الرومانسية في انها لا تهدف الى مجرد تصوير الجوانب الظاهرة في الواقع فالرمز موضوع او عمل لا يقتصر على القيمة الاخراجية فالعلم من الناحية الذاتية و الموضوعية لا يزيد عن قطعة قماش ملون و لكنه اكتسب نتيجة التجربة و ما يرتبط به من قيم.

– الرؤية في الاسلوب التعبيري ::

تهدف التعبيرية[3]الى تصوير اعماق النفس البشرية و الى تجسيد مكونات العقل الباطن ان الانسان الحقيقي في نظر التعبيريين بكمن في اعماق ذاته لا في تلك المظاهر الحسية الخارجية .

---

1 –ثائرة جبارة ، الرؤية الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المسرحي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل 2008/2004 صفحة 174

2 - المصدر السابق ، صفحة 175

3- المصدر السابق ، صفحة 176:

الرؤية في الاسلوب الملحمي :

تميز هذا الاسلوب المسرح[1] *باشراك الجمهور بالحدث بوصفه حكما لما يجري يستخدم المسرح كوسيلة لاستصدار الاحكام من الجمهور في قضايا سياسية و اجتماعية و انسانية مختلف عليها و كان الجمهور قد تحول الى هيئة تحكم الممثلين الى مترافعين في قضية مسرح القضايا يقوم التمثيل فيها لا على تقمص الادوار بل على العكس البعد عن الشخصيات الدرامية و تقديم الحوار و الاحداث كما يقدم المحامي الادلة و البراهين التي تصلح كحيثيات في الحكم المراد استصداره من الجمهور و هذا هو التغريب اي اعتبار الممثل دائما نفسه غريب عن دوره و ليس متقمصا له اي لا يعيش دوره بل يكتفي بتقديم الادلة .*

فالاخراج في مسرح بريخت ليست عملية قراءة نص و حركة القاء و ديكور و اضاءة و انما هو عملية مركبة توظف فيها كل العناصر الاخراج لابراز كل المعاني الموجودة في النص و كل الفكر المراد قوله بل و تحقيق اثر فكري و سياسي في الجماهير ان المخرج في مسرح بريخت مضطر لان يعتنق ما فيه من افكار او على الاقل مضطر لان يتبع من الناس الذين كتب من اجله المسرح[2].

و الرؤى في المسرح الفقير :

-اشهر مخرجي هذا المسرح جيرزي كروتوفسكي[3] استخدم تقنية خاصة اذ لم يبقي على اي شيئ فالتمارين التي جاء بها كروتوفسكي قد استندت الى تمارين الجسدية الشاقة و هذه التمارين تعتمد على تجزئة الدور بوصفه نظاما من الايمائات الموحية التي تتجاوز الطبيعة العادية و تكشف عما يختفي ورائها اي تكتشف المتناقضات للاستجابات الانسانية .

1– ثائرةجبارة ، الرؤية الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المسرحي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل 2008/2004 ، صفحة 176

2 – المصدر السابق ، صفحة 177

3 – المصدر السابق ، صفحة 181

و بعدها الرؤى في مسرح الصورة :

-هذا الاسلوب قصد احلال الصورة المسرحية بدل ك الكلمة و تفضيل ما هو مرئي على ما هو مسموع معتقدا على غرار ارتو ان الكلمة المنطوقة لم تعد تصلح بوصفها اداة تعبير فني و اسس لهذا الاسلوب مسرحيان هما حميد محمد جواد و صلاح القصب .

الى الرؤى في مسرح القسوة :

-ظهر مسرح القسوة في فرنسا على يد المنظر الفرنسي ارتو يعمل ارتو من اجل اصلاح المسرح بوصفه رد فعل لحقبة الانحطاط التي مر بها في منتصف القرن التاسع عشر اذ كان المسرح يميل الى الميلودراما الرخيصة

ان مضمون مسرح القسوة يكمن سلفا في الكلمات المتصارعة [1.]

مسرحية الكترا في الاسطورة اليونانية :

مسرحية اجامنون :

كان لاجامنون من كليمنسترا ثلاثة بنات هن ايفيجينا و كريستوثيمس و الكترا و ابن هو اوريستوس في يوم حل باريس امير طروادة صيفا على مينلاوس و لكن الامير اغوى هيلين زوجة مينلاوس و هرب الى بلاده .

استنجد مينلاوس بحلفائه لاستعادة زوجته من طروادة هب اجامنون لمساعدة اخيه و استعادة هيلين .

قبل الابحار الى الحرب قام اجامنون باغضاب الالهة ارتميس عندما قام بقتل الظبي مقدس في بستان محم فيه الصيد و ادعى انه امهر من ارتميس في الصيد[2].

اسكنت ارتميس الرياح و لم يتمكن اسطول اسبرطه من الابحار كالكاس العراف اخبر

---

1 –ثائرةجبارة ، الرؤية الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المسرحي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل 2008/2004 ، صفحة 183

2 - موقع الاساطير اليونانية ، اسطورة الكترا، سنة 2014 ، صفحة :01

اجامنون انه لكي يرضى ارتميس عليه ان يضحي بابنته ايفيجينا فارسل اجامنون الى ابنته

اغراها للحضور بسرعة للزواج من اخيل و لكن عندما حضرت ايفيجينا صارحها والدها

بالحقيقة فوافقت على الموت في سبيل حرب الشرف لاسبرطه عارضت كليمنسترا قرار اجامنون و حاولت منعه و لكنه ارسلها بعيدا.

بعد التضحية باءبنته تحرك الاسطول في اتجاه طروادة حزنت كليمنسترا على ابنتها اشد الحزن و نمت في قلبها الكراهية اتجاه اجامنون في ذلك الحين انت الظروف سانحة لايجستوس ابن ثيستيس (ابن عم اجامنون و قاتل اباه) لكي ينتقم من عائلة اثريوس فاستغل كراهية كليمنسترا لزوجها و اوقعها في حباءله و اقام معها علاقة غرامية و انجبا طفلة تدعى اريجون في ذلك الحين عاد اجامنون للوطن و قد اصطحب معه اسيرته الاميرة كاسندرا (ابنة ملك طروادة)اخفت كليمنسترا كراهيتها لاجامنون و التي زادت بعد عودته بصحبة كاسندرا الفاتنة و استقبلته بترحاب انتظرت كليمنسترا حتى ذهب اجامنون الى راحته للاستحمام عندها قيدته بشبكة و استدعت عشيقها ايجستوس و كان محاصرا في قيوده و عاجزا عن الدفاع عن نفسه فلم ينجح اجامنون في مقاومة قاتليه .

قام ايجيستوس و كليمنسترا بقتل اجامنون و قالتكليمنسترا لقد قتل القاتل لقد دفع السفاح ثمن جريمته كان ذلك *اشارة الى ذبح اجامنون لابنته ايفيجينا كما قام ايجست بذبح طفلي اجامنون و كاسندرا الرضيعين تليداموس و بيلويس و بعد سلسلة من الجرائم القتل خلف ايجييستوس اجامنون على العرش و اصبحت كليمنسترا* ملكته .

ملخص مسرحية الكترا :

تبدا المسرحية بمساعدة الكترا لاخوها اوريست و ذلك بذكائها في الانتقام من امها و زوج امها اللذان تامرا على ابوها الملك اجامنون في قتله بعد معركة طروادة و ذلك بعد 10 سنوات من موته و ذلك حينما يعود اورست ابن الملك اجامنون و الملكة كليتمنسترا و اخو الكترا و خروستميس من منفاه مع صديقه بيلاد بعد ان اصبح رجلا قويا باستطاعته الثار لابيه من امه و عشيقها اللذان نفوه اثناء موت اجامنون كي لا يعكر صفو الغرام بينهما .

و عند عودته يصادف اخته الكترا عند قبر ابيه تقدم اليه قربانا بطلب من امها التي راودها كابوس انها تلد ثعبانا لا تكاد تضعه حتى يلدغها و تموت فطلبت من ابنتها ان تقدم قربانا لتهدئة روحه فتفسر الام بان الثعبان هو ابنها اورست حيث تحزن عليه و تدخل الى مخضعها حيث تقتل .

و تعود اختها بفرحة تخبرها بعودة اورست حيث تنظر الكترا الى خاتم ابيها حتى تتاطد من شخصيته و ينصرفا من القصر صحبة رائده بيلاد الى الغابة و عندما يدخل ايجست الى القصر فرحا يسال الكترا عن الجماعة التي اعلنت موته يوجهونه الى مخضعها و عندما يرفع الستار يكتشف انها مقتولة و يسال هل من الممكن ان يشهد القصر سلسلة جديدة من الموت فيجيبه اوريست نعم بموتك و انا الذي ساضيفه لتتعالى موسيقى الحزن صاخبة ليعلن اورست عن موته .

الرؤية الاخراجية لمسرحية الكترا :

خلافا لما جاء في المسرحية الاصلية عند سوفوكليس الذ تبدا هذا العرض بمشهد شروق الفجر ، حين يجتمع اورست و فولاذ و المربي امام قصر اجامنون ، ليتفقوا على تنفيذ انتقام اورست ، و مراجعة الخطة ، فيسمعون صرخة من داخل القصر ، تذكر اورست باخته الكترا التي لم يراها منذ سنين .[1]

بدا العرض مباشرة بخروج الجوقة بحوارات متقلقلة تخرج الكترا عند عتبة القصر و معها مجموعة من النساء الكورس ، يعطفن عليها و يواسيها و ينصحها بان تنسى العذاب و الحزن الذي بلا فائدة منه و لا طائل ، تخرج من القصر اخت الكترا كريسوتيميس من ابيها اجامنون و امها كلتيمنسترا ، يحدث الحوار بينهما تحاول كريسوتيميس ان توصي الكترا بتوخي الحذر و قبول التسليم للاقوياء و ما يامر به كلا من اصحاب السيادة ، تندفع الكترا في حث اختها و مهاجمتها من اجل ان تنصاع اليها في استرجاع الحق المسلوب ، و لكن كريسوتيميس تتهرب في محاولة النجاة ، من المصير الذي ينتظر الكترا و بعد هذا المشهد تلتقي الكترا و امها و يدور بينهما حوار يدل على مدى تفاقم العداء بين البنت و الام و يظهر مدى عدالة قضية الكترا التي تدافع عن والدها الميت غدرا من اجل حبيبها ، و لا تقبل منها اي

1 – صالح علي عابد ، نموذج من الماساة الاغريقية الكترا لسوفوكليس ، مجلة دنيا الوطن ، 26 /2008/12

مبررات،بل تحقدعليهاوتحملهاذلك و بذلك يقحمنا المخرج مباشرة في عرض احداث القصة و يظهر المربي فيزعم انه اتى من طرف فانوتيه من فوقس ، و هو يحمل معه اخبار سارة لايجيست ، مفادها ان اورست قد مات ، و اخذ يصف لهم كيف اصيب اورست في مسابقة العربات بوصف مفصل ، حتى حرق جثمانه و اخبرهم ان رماد البطل احضر و هو في الطريق ، و هنا تصل ذروة التازم في المسرحية حين تفقد الكترا الامل و يظهر المربي فيزعم انه أتى من طرف فانوتيه (كان حليفا لايجيست و كيلومنسترا) من فوقس ، وهو يحمل معه أخبارا سارة لايجيست ، مفادها أن أورست مات ، واخذ يصف لهم كيف أصيب أورست في مسابقة العربات بوصف مفصل ، حتى حرق جثمانه ، و أخبرهم أن رماد البطل أحضر وهو في الطريق ، وهنا تصل ذروة التأزم في المسرحية حين تفقد إلكترا الأمل لأخذ ثأر أبيها وذلك لموت أخيها (أورست) التي كانت تعتمد عليه للانتقام من قتلة أبيها ، أما أمها كلتيمنسترا فكانت تعتريها العديد من المشاعر المتضاربة ، فهي راضية لموت أورست لأنه يريد الانتقام منها ، ولكنها حزينة لأنها أمه ، وتدخل كلتيمنسترا والمربي إلى داخل القصر وهي تحمل على وجهها سيماء السعادة ، وبقيت إلكترا وحيدة في أحزانها وآلامها ، وحاولت فرقة الكورس تعزيتها لكن هباء ، تعود أختها كريسوتيميس مستشرقة تحمل في جوانحها اليقين بأن (أورست) قريب منهما ، وذلك لما رأت من قرابين على قبر والدهما (أجاممنون) ، لكن إلكترا تصب عليها آلاماً بإخبارها أن أورست قد مات ، وتحاول إلكترا جاهدةً أن تقنع أختها لكي تساعدها للانتقام من القتلة (ايجيست و كليتمنسترا) ، فتتهرب كريسوتيميس وتحاول أن ترجع إلكترا عما تريد أن تفعله من انتقام ، وتحذرها من عواقب الفشل ، وما سيؤل عليهما من عقاب وتدخل القصر .

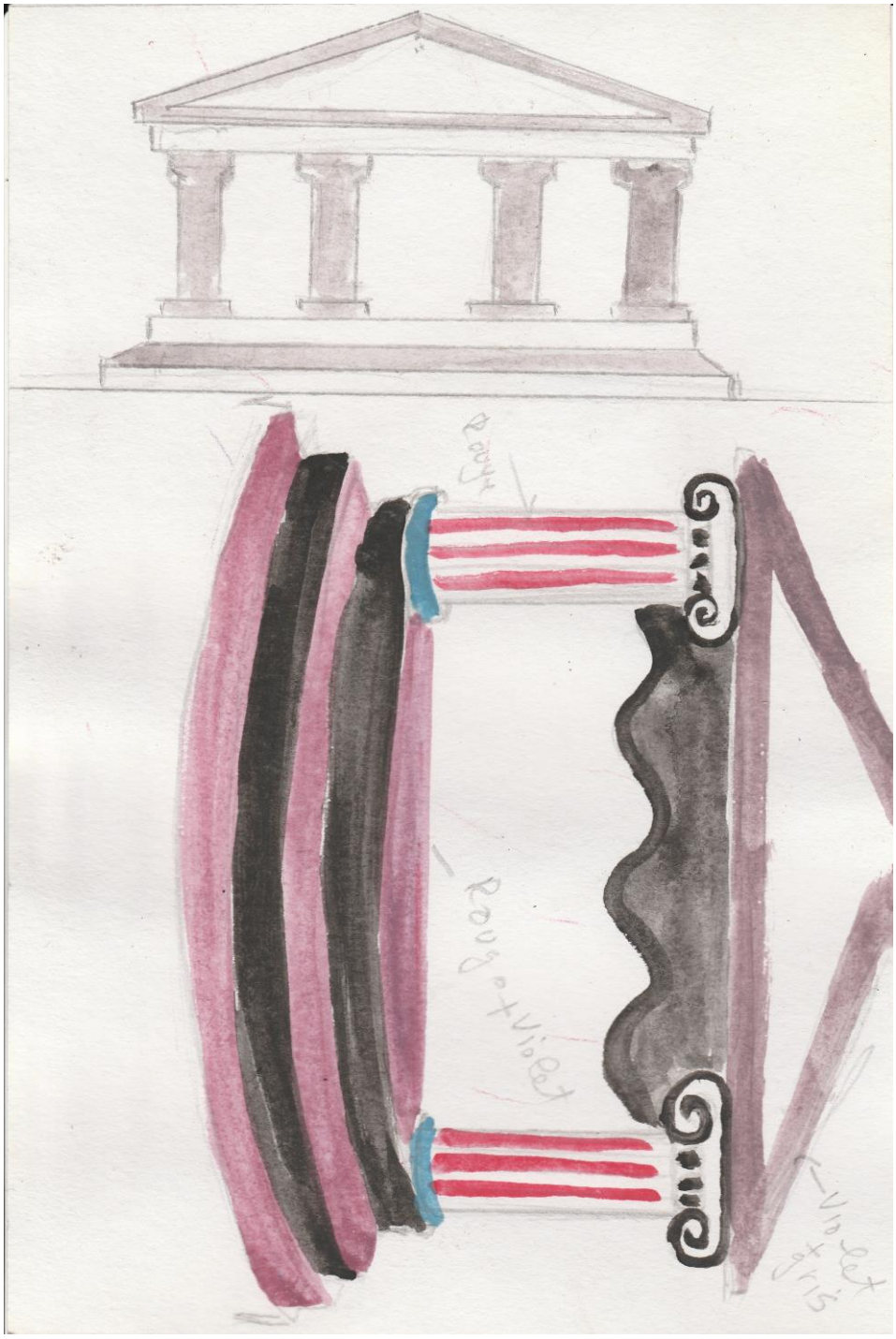
تغني فرقة الكورس محاولة بث الصبر في نفس إلكترا ، فيدخل (أورست و فولاد معهما جرة فيها رماد جثمان الميت (أورست) كما تعتقد إلكترا ، يتحدث أورست مع أخته إلكترا وهنا يحدث التعرف فتتسرب إلى داخله مشاعر الأخوة و المحبة ، تتصارع في داخله فلا يستطيع أن يخفي عليها هويته ، يخبرها (أنهُ أخيها : أورست) ويشرح لها عن الخطة التي قام بها و بترتيباتها ، للأخذ بثأر أبيهما ، ويطلب منها أن تكتم مشاعرها داخل القصر حتى لا تنكشف الخديعة ، يدخل عليهما المربي ويحذرهما من ذلك

يدخل أورست و وفولاذ والمربي القصر وتبقى إلكترا خارجه تنتظر عودة (ايجيست) حتى لا يفاجئهم ، وتسمع إلكترا صرخات موت أمها (كليتمنسترا) ، يخرج أورست فتسأله إلكترا بتشفي ، هل ماتت هذه الشقية ؟ ، فيجيبها أورست : إن غطرسة هذه الأم لن تهينك بعد اليوم.

وعند وصول ايجيست تكون جثة كلتيمنسترا مغطاة بملاءة ، و أورست و فولان واقفان إلى جوارها ، يحسبها

ايجيست جثة (أورست) ، فيرفع الغطاء فيجدها زوجته كليتمنسترا و يعرف انه وقع في الفخ ، فيعرفه أورست بنفسه ، ويقتله في نفس المكان الذي قتل فيه والده (أجامنون) وتنتهي المسرحية بانتقام إلكترا لموت أبيها ، موت كليتمنسترا و ايجيست ، وعودة أورست إلى قصر أبيه ملكا ، كل هذا امام انظار الجوقة التي تضامنت مع البطلة و تحفزها على القيام ، فالجوقة كانت امامنا خلال تقسيم العرض تذكرنا خيانة الملكة، (كليتمنسترا) لزوجها الملك (أجامنون) ملك (أرجوس) أثناء قيادته لأسطوله فى غزوة خارجية وذلك مع عشيقها (ايجست). وعندما يصل أجامنون منتصراً يتآمر ايجست مع كليتمنسترا اجامنون ويستولى ايجست على العرش ويتزوج كليتمنسترا، كما يأمر بقتل (أورست) الصغير ابن أجامنون وكليتمنسترا، ولكن المكلفين بقتل أورست تأخذهم الشفقة به فيتركونه حيا فى الغابة، وينجو أورست ويشب فى أثينا فى منزل أحد الأغنياء الذى يكلف (المربى) بتعليمه وملازمته.

كان الديكور قائم على اسس عملية و دراسات منهجية فكانت قطع مصنوعة من اطر الخشب او القماش او نحوهما ، تعطي شكلا لمنظر واقعي فيه تمثيلات المسرح الروماني و الصور ادناه رسومات فنية لشكل الديكور في العرض ، اما الملابس فكانت تدل على الفترة الزمنية في العصر اليوناني القديم .



Rouge+Vert
Rouge+vert
+ bleu

- **المخرج مذكور برزوق :**

مذكور برزوق من مواليد 1965 بسعيدة ، تحصل على شهادة الباكالوريا سنة 1986 ، و على شهادة ليسانس 1990 1991 بجامعة السانيا وهران ، اول دفعة تخرج على المستوى الوطني ، تخصص في الفنون المسرحية ، اشتغل اطار في قطاع الثقافة و بعد مواصلته لدراسة ما بعد التدرج التحق بالجامعة كاستاذ في فنون العرض بقسم الفنون جامعة سعيدة .

مساره الفني :

التحق بالفرقة المسرحية هاوية كان يشرف عليها مطار عثماني و عمره كان يناهز 41 سنة ثم بالفرقة المسرحية المنطوع لما كان طالبا .

من اعماله المسرحية :

مسرحية الحشيش المسموم سنة 1985 كتابة .

كتابة مسرحية عودة الزعيم الظال 1987 للهواة

اخراج و تاليف تاجر الاوهام 2012 مسرحية اطفال .

اخراج لمسرحية اوديب في كولونا فرقة قسم النون 2013 التي شاركت بها في المهرجان العربي بقسنطينة .

اخراج و تاليف مسرحية شخصيات تبحث عن مؤلف و التي حازت على جائزة احسن نص بالمهرجان المسرح ببجاية 2015 مسرح الكبار .

اخراج و تاليف مسرحية المقلب 2016 .

اخراج مسرحية الحطاب الطيب للمسرح الجهوي سعيدة 2017 .

الاعداد الدراماتوجي لمسرحية 23 سا 2018 لفرقة الهاوية

اخراج لمسرحية الكترا 2019 فرقة جامعة سعيدة

لقد اعتمد مخرجنا على الاخراج التلفيفي بحيث اعتمد منهج بيتر بروك الذي يعد من اهم المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالاشكال الفرجوية الثقافية الشرقية و الامريكية و الافريقية على غرار انطوان ارطو و اريان مينوشكين و اوجينيو باربا و ريخت و مايرخولد و روتوفسكي . حيث ان المنهج الاخراجي عند بيتر بوك يتميز بالتنوع النظري و المدرسي حتى سمي منهجه بالميزانسيني بالمنهج التلفيقي لانه كان يجمع في عروضه الدراماتورجية و الدرامية بين عدة تقنيات و تصورات اخراجية للذين سبقوه من المخرجين . كان بيتر بروك يتاثر برواد الاخراج المسرحي في القرن التاسع عشر و القرن العشرين امثال ستانسلافيسكي و انطوان

ارطو و بريخت و غيرهم ..... و قد استعان بروك عمليا بروتوفسكي صاحب نظرية المسرح الفقير و قدم بروك تجارب عديدة في اطار مسرح القسوة و الذي عاد اليه انطوان ارطو في مذكراته حيث قدم خمس مسرحيات في المهرجان الخامس بمسرح الاولد و يتش بلندن .

كانت الرؤية الاخراجية فن شامل يعتمد على جميع التقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية وألوان وأزياء ومكياج، ويسمى هذا المسرح بـ المسرح الشامل حيث انه ياخذ طابعا انسانيا يعبر عن حقائق النفس الداخلية و ايضا يعبر عن الثقافة المشتركة بين الشعوب مادام المسرح له لغة عالمية موحدة . و من جهة الاخراج كان يستند الى الارادة الحسنة و التوجيه الرصين وحسن التصرف وإصدار القرارات السديدة ورسم خطة العمل وتنفيذ الخرائط والتصاميم لقيادة دفة الفرقة نحو الطريق الصحيح والغاية المثلى ثم بعد ذلك يقوم الإخراج المسرحي على ثلاثة عناصر متكاملة وهي: النصوالجمهور والفرقة من الممثلين حيث ان فهمه للاخراج أساسية لأن المخرج هو الذي يفسر النص الأدبي، ويمنحه الروح والحياة . الروح والحياة. وعليه أن يطور أساليبه مع تطور المسرح وآلياته الإبداعية حيث يقول بيتر بروك * **ان المخرج يعملمن خلال عناصر ثلاثة: النص، والجمهور، والفرقة. وبين هذه العناصر الثلاثة فإن الأول هو الدائم والأساسي. إن واجبه الأساسي هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف، وأن يجسدها بكل الوسائل المتاحة له. وحيث إن المسرح يتطور، وحيث إن جغرافيته وميكانيكيته واقتناعاته تتغير فإن أسلوب الإخراج يجب أن يتطور أيضا، ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الأوركسترا لمؤلف موسيقي، فإن وجود المؤلف الموسيقي منفصل تماما عن عروضه**[1] ...*

و في النقطة المتحولة يقول بيتر بروك * **موجود كي يضع مختلف العناصر و الوسائل طوع إرادته: الأضواء والألوان والمشهد المسرحي والأزياء والماكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، وبضم هذه الأشكال التعبيرية معا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة، يكون الممثل فيها اسما هاما دون شك، لكنه يبقى لباقي عناصر النحو كي يكتسب المعنى، وهذا هو مفهوم المسرح الشامل الذي يعني المسرح في أقصى درجات تطوره ....***

1 – جميل حمداوي ، بيتر بروك و الاخراج المسرحي التلفيقي ، منتدى المنبر الحر للثقافة و الفكر و الادب ، 15 مارس 2009

فالاخراج المسرحي هو الذي يبنى على ثلاث مرتكزات أساسية: النص والممثل والجمهور، لكن المخرج هو العنصر البشري الفعال في العملية المسرحية لأنه هو الذي يحول النص الإبداعي الأدبي المقروء إلى نص سينوغرافي معروض على خشبة الركح إما بطريقة تفسيرية يحافظ فيها المخرج على جميع تفاصيل النص المسرحي، وإما عبر تشذيب زوائده وحواشيه والتصرف فيلغته البيانية بواسطة قراءة دراماتورجية تحافظ على روح النص ولكن مع تغيير تضاريسه الجمالية وقسماته الدلالية كما ان العرض المسرحي لا يمكنه باي شكل من الاشكال ان يوصل اطروحته و رسالته الجمالية الى الجمهور الراصد الا عبر تدريب الممثل على ضوء مجموعة من النظريات و التصورات الخارجية .

و من ناحية التقنيات فمذكور . ب يعتمد على تمثل تقنيات الأسلاف من المخرجين القدامي مع استيعاب تصورات المعاصرين من المخرجين الذين كانوا يجايلونه لذلك توصف الطريقة الميزانسينية عند بيتر بروك بكونها منهجية تلفيقية تعتمد على اجتهادات الآخرين، وتستند أيضا إلى التجريب النظري والتطبيقي لكل الآراء الدرامية المعروفة في الريبرتوار المسرحي والإخراجي القديم والمعاصر على حد سواء . اذ انه كان يواجه صعوبتين في مجال التجريب والاختبار السينوغرافي، وهاتان الصعوبتان حسب مساعده شارل ماروفيتز تتمثلان في:*أن **بيتر بروك من ناحية يستطيع أن يشرح نفسه أفضل مع ممثلين تم تكوينهم بالفعل** * و تعتمد منهجيته على مجموهة من المبادئ و المرتكزات الميزانسينية حيث كان يعتمد على على الاستماع الجماعي في انتقاء المتبارين للدخول إلى معمله التجريبيالمسرحي. تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم معمله المسرحي التجريبي، وخاصة المتابعة الارتجالية التي تعني دخول عشرة شبان إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا وكل واحد يكمل ارتجال الذي سبقه. ثم قام بالاكتفاء بالعدد القليل من الممثلين المنتقين الذين قد لايتجاوزون اثني عشر شابا ، و فتح مجال الدخول في تمرينات وتدريبات وبروفات شاقة لمدة ثلاثة شهور أو أكثر ،كما قام بالمزاوجة بين طريقة ستانسلافسكي ونظريات المدارس الإنجليزية في مجال تدريب الممثلين. الخروج بالممثلين من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدى ستانسلافسكي نحو تمثل لغة الأصوات والإشارات والحركات التي استوحاها من منهج أنطونان أرطو؛ تدريب الممثلين على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة؛ لأن الكلمة جزء من الحركة؛ اكتشاف بروك أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، ويعني هذا أن بروك يعود إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان الممثلين على الألوان الدرامية المتنوعة سواء على مستوى الحركة أم الصوت أم قناع الوجه أم المعاني، ويجريهذا التدريب بأن يرتجل الممثلون معنى أو إحساسا أو رد فعل، ويحاول كل منهم تجسيده بطريقته الخاصة؛تدريب الممثلين على المشهد المسرحي من منطلقات عدة كتدريبهم على ريبورتاج في شكل تحقيق

صحفي، أو كتقرير لرجل شرطة أمام قاضي التحقيق، أو كقطعة محفوظات، أو من وجهة سياسية أو نفسية أو كوصف شاعري ...الخ

و بسبب الجائحة التي تمر بها البلاد و العالم اجمع تعذر علينا اكمال العرض لمسرحية الكترا

الخاتمة

بعد المرور عبر انساق البحث و الولوج الى تبيان طبيعة الرؤية الاخراجية و اسسها ، و كيف تم التعامل معها عبر العصور ، و كذا الاخراج المسرحي بين مبادئ الكلاسيكية و الرؤية الابداعية ، ثم الذهاب الى تبيان طبيعة التراجيديا ، لخص البحث الى عدة نتائج نذكرها عبر هذه النتاقط :

الكترا تراجيديا اغريقية موضوعها الانتقام و جريمة القتل ، قصة المسرحية جاءت في عمل رائع من اعمال الدراما الاغريقية لسوفوكليس ، حيث كانت برؤية خاصة للمخرج مذكور .ب حيث كان دافعه الاساسي التوافق الايديولوجي و الوجداني و الحس الجمالي .

الرؤية الاخراجية تعني في ابسط صورة تعريفية لها رؤية متكاملة للمخرج للنص ... و كيفية استخدامه لكافة العناصر المسرحية التي سوف يستخدمها في تناغم فيما بينها لتشكيل عرضه المسرحي وفقا لرؤيته الخاصة .

يكون الحدث المسرحي الناجح عمل مشوقا لكل من المشاهد و الممثل و الفني ، بغض النظر عن مكان عرضها مسرحا محترفا او مجرد مساحة .

اتخدت التراجيديا اصولها الاولى من الاغاني الديثرامبية و هي طقس من طقوس دينية التي تقام في احتفالات اعياد دونيسيوس الكبرى و اعياد المدينة .....

المحاكاة فعل مشترك بين الشعر و الفنون الجميلة حيث تتجلى في محاورات الفيلسوف سقراط او النثر الذي كان يكتب فيه كل من سوفرون و اكسينارخوس مشاهدهما المجونية .

ترجع نشات التراجيديا الى مرتجلات قادة الجوقات حيث كانت بدائية و بسيطة غير ان الشاعر

تيسبيس الذي ابتكر الممثل الاول و بعدها اسخيلوس الذي اضاف ممثل ثاني مما قلل من كمية الانشاد الجماعي .

فن الاخراج هو عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر السمعية و البصرية و الحركية على خشبة المسرح

المخرج هو العامل الرئيسي في العملية الانتاجية

تجسيد النص المسرحي و تقديمه الى المتفرج تقتضي وجود خبرات و مهارات معينة .

تتمثل دور الجوقة في توضيح الاحداث و التعليق عليها و ايضا التخفيف من حدة التوتر ، كما هي تعبر عن اراء الكاتب دون افتعال او تفلسف .

تختلف اساليب الرؤى الاخراجية حسب المسارح ، مسرح القسوة ، مسرح الفقير ، مسرح الصورة ، مسرح الملحمي .

السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور و المكونات البصرية التي تعرض على خشبة المسرح ، حيث ان السينوغرافيا تعكس نوع الرؤيا الاخراجية و طبيعتها ، و ايضا للسينوغرافيا وظيفة حيوية في العرض المسرحي و خاصة المسرح التراجيدي .

و من خلال هذه النقاط حاول البحث الاجابة على على التساؤلات المطروحة في البداية ، و التي تبين الرؤية الاخراجية للمسرحية ، اذا تجدر الاشارة الى ان الرؤية للمخرج مذكور .ب هي رؤية متكاملة للنص حيث جمعت بين الابداع الفني و بين مبادئ الكلاسيكية التي كانت عليها متاثرة بالمنهج الشامل لبيتر بروك ، حيث كانت لي الفرصة في النظر عن كثب لمسرحية كلاسيكية بمنظور معاصر و التي هي محل دراسة فقد كانت ارضا خصبة للنقد و تحليل و اخيرا للاستنتاج لجعل بحث اكاديمي علمي ، حيث كانت الرؤية الاخراجية للنموذج الكترا للمخرج مذكور .ب رؤية ابداعية بمنظوره المعاصر .

المصادر و المراجع

-المصادر :

1 د . برزوق مدكور ، مسرحية الكترا ، نص + تدريبات العرض .

2 – مسرحية الكترا .

3 – كتاب فن الشعر ارسطو .

-المراجع :

1 – ابراهيم حمادة ، فن الشعر ارسطو ، مكتبة انجلو المصرية .

2 – احمد ابراهيم ، الدراما و الفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية مصر 2006 م.

3 – الكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، د.ط منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي ، دمشق 1976م.

4 – ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الرابع ، بيروت دار صادر ، المجلد الرابع .

5 – سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، د.ط المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب ، الكويت ،1998م

6 – عاطف علبي ، المنهج المقارن مع دراسات تطبيقية ، مجد المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت الطبعة الاولى ، 2006/1426م.

7 – مجيد حميد جبوري ، البنية الداخلية للمسرحية ، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا و عالميا ، منشورات ضفاف ، دار الفكر للنشر و التوزيع ، الطبعة الاولى ، 2013م.

8 – فرحان بلبل ، النص المسرحي الكلمة و الفعل ، اتحاد كتاب العرب ، د.ط دمشق ، م2003

9 – محمد يوسف النجم ، فن القصة ، دار الثقافة ط7. بيروت ، م1979

10 – جمعة قاجة ، المدارس المسرحية و طرق اخراجها منذ الاغريق حتى العصر الحاضر ، نور للطباعة و النشر و الدراسات ، الطبعة الاولى ، سوريا ، 2007م.

11 – معجم اللغة العربية المعاصرة .

12 – محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة مصر ، 1994 م.

13 – بيتر بروك ، نحو مسرح ضروري ، المساحة الفارغة ، النقطة المتحولة ، الباب المفتوح ، المركز القوى للترجمة ، ترجمة و تقديم فاروق عبد القادر ،

14 –سيد احمد النساج ، البناء الدرامي للماساة عند ارسطو ، مكتبة الغريب ،

15 –كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، 1997م .

-مراجع باللغة الاجنبية :

1 -Patris PAVIS / dictionnaire de theatre / optic

–المذكرات :

1 – ثائر جبارة ، الرؤى الاخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية ، اطروحة ، محافظة بابل ، 2008/2004.

2 – علي حاجي خاني ، الاسلوب و الاسلوبية و عناصر الاسلوب الادبي من منظور القران الكريم ، العدد الثامن من كانون الثاني ، 2008 .

3 – جباري ايمان ، الحبكة الفنية و الدرامية في المسرحية العربية الخادمة و العجوز للسيد حافض نموذجا ، اطروحة ماستر ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2018/2017 .

4 – بوعتو خيرة ، الدراماتورجيا و تقنيات الاخراج المسرحي ، اطروحة ماستر ،

–المجلات :

1 – مجلة الذاكرة ، البطل في الاداب العالمية من الاسطورة الى الحداثة ، العدد 05 ، جامعة تبسة .

2 – ابراهيم عادل ،مسرحية الذباب و وجودية سارتر ، مجلة 8 اكتوبر 2012.

3 – صالح علي عابد ، نموذج من الماساة الاغريقية الكترا لسوفوكليس ، مجلة دنيا الوطن ، 26 ديسمبر 2008

-مواقع الانترنيت :

1 - موقع الاساطير الاغريقية ، اسطورة الكترا ، 2014 .
http://greekmethology1.blogspot.com/2014/01/blog-post_1449.html

2 - جميل حمداوي ، منتدى منبر حر للثقافة و الفكر و الادب ، بيتر بروك و الاخراج المسرحي التلفيقي ، 15 مارس 2009.
https://www.diwanalarab.com/%D8%A8%D9%8A%D8%AA%

3 - ياسين اعطية ، موقع مؤمنون بلا حدود للدراسات و الابحاث ، الجوقة في المسرح اليوناني اشكالها و ادوارها بين التراجيدي و الكوميدي ، قسم الفلسفة و العلوم الانسانية ، 31 اغسطس 2017 .
https://www.mominoun.com/articles/%D8%A7%D9%84%D8

الفهرس

فهرس المحتويات

البسملة.....//

شكر و عرفان.....//

إهداء.....//

المقدمة.....أ-ب

الفصل الأول: الأصول المعرفية لنظرية المحاكاة.....6-21

المبحث الأول: مفهوم المحاكاة في التراجيديا الإغريقية.....**6**

المبحث الثاني : الرؤية الإبداعية و العرض التراجيدي.....**15**

الفصل الثاني : فن الإخراج و الرؤية الإخراجية.....23-48

المبحث الأول : فن الإخراج و أساليبه.....**23**

المبحث الثاني : الرؤية بين الأساليب و مناهج الإخراجية.....**31**

الخاتمة.....50

المصادر و المراجع.....**53**

الفهرس .....//

الملخص.....//

الملخص

الملخص

تدور موضوعات هذا البحث حول الرؤية الاخراجية بين مبادئ الكلاسيكية و الرؤية الابداعية لمسرحية الكترا للدكتور بزوق.م ، انطلاقا من مرحلة الاولى للمسرح الاغريقي الى مرحلة المسرح الحديث ، مرورا بالاصول المعرفية لنظرية المحاكاة ، الى المحاكاة في التراجيديا الاغريقية ، ثم فن الاخراج و الرؤية الاخراجية مرورا بالرؤية الاخراجية لمسرحية الكترا .

و اخترت مسرحية الكترا للدكتور برزوق . م لانها مسرحية كلاسيكية بمنظور معاصر و التي هي محل دراسة لان و عنوانها يشد انتباه ، بالاضافة الى اهمية الموضوع المتناول الذي يتميز بالتراجيديا ، و من خلال هذه المسرحية و باستعمال المنهج المقارن استطعت رؤية المبادئ الكلاسيكية و الرؤية الابداعية للمسرحية بين الماضي و الحاضر و من منظور مختلف لرؤية جديدة .

و انطلاقا من سوفوكليس في الرؤية و الابداع الى المخرج برزوق .م استعنت بالمنهج المقارن كمنهج علمي ليساعدنا و ياهل البحث لان يكون اكاديميا و علميا .

Résumé:

Les thèmes de cette thèse tournent autour la vision directrice entre les principes du classicisme et la vision créative de la pièce Électre du Dr Berezoug.M ; De la première étape du théâtre grec à la scène du théâtre moderne ; en passant par Atouts cognitifs de la théorie de la simulation À la simulation dans la tragédie grecque ; Ensuite, l'art de diriger et la Vision extérieure ; en passant par la vision dirigeante de la pièced'Électre.

Et on a choisi la pièce Électre du Dr Berazoug.M à raison que c'est une pièce classique avec une perspective contemporaine ; Quel est le sujet d'étude ; Son titre attire l'attention ; En plus de l'importance du sujet traité, qui se caractérise par la tragédie ; et Pendant cette pièce on a utilisé la méthode comparative, pouvant voir les principes classiques et la vision créative d'une pièce entre le passé et le présentEt dans une perspective différente, pour une nouvelle vision.

Et passant de Sophocle en vision et en créativité au réalisateur Dr Berazoug .M on a utilisé la méthode comparative comme méthode scientifique pour nous aider et pour qualifier la recherche d'être académique et scientifique.

Summary:

This research deals with the directing vision between the principles of classicism and the creative vision of the Electra play by DrBerazoug.M From the first stage of Greek theater to the stage of modern theater, passing through the cognitive origins of simulation theory, to simulation in the Greek tragedy, then the art of directing and directing vision, passing through the directing vision of the Electra play.

And I chose the Electra play by Dr Berazoug .M because it is a classic play with a contemporary perspective, which is under study because its title attracts attention, in addition to the importance of the topic addressed, which is characterized by tragedy, and through this play and by using the comparative method, we was able to see the classic principles and the creative vision of the play between the past and the present and From a different perspective, a new vision.

And starting from Sophocles in vision and creativity to director Berazoug . M i used the comparative method as a scientific method to help us and qualify the research to be academic and scientific.