تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي

الطالبة زينب جميل صادق

كلية الفنون الجميلة جامعة القادسية

الفصل الاول

(الإطار المنهجي للبحث)

- مشكلة البحث.
- اهمية البحث.
- اهداف البحث.
- حدود البحث.
- تحديد المصطلحات.

الفصل الاول: الاطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث: على مر التاريخ المسرح العراقي ومن البدايات الاولى اختلفت الرؤى الاخراجية في تركيب خراج العرض المسرحي فقد تأثر المخرج العراقي شأنه شأن المخرج العربي بالطرق الاخراجية او المنهج الإخراجي الاوربي بإختلاف الطرق الاخراجية فهناك منهج اخراجي اعتمد سطوة الممثل وهناك من اعتمد منهج اعتمد المنظر المسرحي واخر اعتمد الصورة في حين ان هناك مدارس اخراجية اعتمدت المزاوية بين كل هذه المدارس ومع تطور الاخراج في المسرح العراقي فقد اخذ المخرج العراقي بتطور هذه المدارس متأثر بها فقد اختلفت الرؤى الاخراجية بين تنوع الاساليب وتعددها . ومن كل ما تقدم تبادر الى الباحثة التساؤل التالي ؟ هل استطاع المخرج المسرحي العراقي ان ينتج عرضا مسرحيا معتمدا فيه تنوع الاساليب او تعددها؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه:

يشكل التنوع في تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي نشاطاً معرفياً غزيراً معتمداً الرؤى المختلفة في الاخراج المسرحي ومنها الاساليب الحديثة، وتكمن اهمية البحث بالاطلاع على الرؤى الاخراجية في المسرحيات لكلية الفنون الجميلة.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى تعريف تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي.

رابعاً: حدود البحث:

اولاً: الحد الزماني: ٢٠١٥-٢٠١٧.

ثانياً: حد مكاني: كلية الفنون الجميلة.

ثالثاً: حد الموضوع: تداخل الرؤى الاخراجية في العرض المسرحي.

خامساً: تحديد المصطلحات:

اولاً: التداخل:

التداخل لغةً :

ثمَّة مصطلحان يشيعان في الدرس اللغويّ قديمًا وحديثًا يتواردان على مفهوم واحد، وهما: تداخل اللغات، وتركُّب اللغات، فالتداخل لغةً يعني دخول الشيء في الشيء، وقد يعني تشابه الأمور والتباسها، جاء في (لسان العرب): "تداخل المفاصل ودخالها؛ أي دخول بعضها في بعض، وتداخل الأمور تشابهها والتباسها، ودخول بعضها في بعض، والدخلة في اللون يعني تخليط ألوان في لون.[١] "والتداخل يعني الولوج، وفلان دخيل في بني فلان إذا كان من غيرهم. ودخيل الرجل من يداخله في أُموره [2]

التداخل اصطلاحاً:

وفي الاصطلاح يستعمل مصطلحا التداخل والتركُّب بمعنى واحدٍ في الدرس اللغويّ قديمًا وحديثًا، فالتداخل يعني "أن يتلاقى أصحاب اللغتين، فسمِع هذا لغة هذا، وهذا لغة هذا، فأخذ كلُّ واحدٍ منهما لغة من صاحبه ما ضمَّه إلى لغته، فتركَّبت هناك لغة ثالثة [٣]

---

(1) ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، (ت٩١١هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج١١، ص٢٤٣، (دخل).

(2) الزبيديّ، محمّد مرتضى (ت١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق على هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٣٨١هـ/١٩٦١م، ج١٣، ص٥٨٠، (دخل).

(3) .(ابن جنِّي ، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق محمّد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٠م، ج١، ص٣٧٧.

الرؤى:

الرؤى لغة:

طيف، خيال ،رؤيا ،تخيل، بصيرة، الكشف تجلي الذات الالهية(الصوفي الخ) رؤية حاسة البصر شيء مرئي شخص او شهد فاتن يتخيل الصورة اما الشخص الذي تحدث عنده فيدعى (visionary)ويعني كثير الرؤى، حالم ، وهمي، خيالي، مثالي، غير علمي شخص كثير الرؤى الحالم :شخص تغلي عليه الصفة غير العلمية على مشاريعه وافكاره " [١]

الرؤى اصطلاحا:

يعرفها سهيل ادريس على انها رؤية ، ابصار، رؤيا، خيال، وهم، كشف(تجلي الذات الالهية للصوفين ...وسواهم) والشخص الذي يرتئي يدعى مدعي رؤى ،.صاحب رؤى، متخيل، حالم [2]

تداخل الرؤى

اجرائي: هي ما يخص كل مخرج وهو يتعلق بتكوينه وتشكيله للعرض المسرحي وفق رؤية شخصية نابعه من وعيه وثقافته وقراءته للنص وتداخله مع الواقع.

---

(1) منير البعلبكي،المورد(بيروت:دار العلم للملاين،١٩٦٧)،ص١٠٣٣.

(2) سهيل إدريس واخرون،المنهل،(بيروت:دار الاداب١٩٧٠)ص١٠٨٤) .

الإخراج:

لغة: جاء في المعجم الوسيط: أخرج فلان: أدى خراجه و اصطاد الخرج من النعام » و يقال: أخرجت الراعية المرتع. أكلت بعضا و تركت بعضا. و أخرج الناس: مر عام نصفه جذب و نصفه خصب و الحديث نقله بالأسانيد الصحيحة. [١] «. و أخرج الشيء: أبرزه أما في معجم الرائد: فيرى أن لفظ أخرج يعني: .[٢]« خرج: يخرج: خروجا و مخرجا، برز من داخله إلى الخارج » وخرج في مختار الصحاح. خرج من باب دخل و (مخرجا) أيضا، وقد يكون (المخرج) موضع الخروج يقال خرج مخرجا حسنا، وهذا » مخرجه. والمخرج بالضم يكون مصدر اخرج، و مفعولا به، و اسم مكان، و اسم زمان، يقول (أخرجه) مخرج صدق و هذا (مخرجه). (والاستخراج) كالاستنباط و(الخرج) و (الخراج) الإتاوة. [٣].«(وجمع الخرج (أخراج [٤].« أم تسألهم خرجا فخراج ربك خير »: قال تعالى [٥].« فهل نجعل لك خرجا »: وقال أيضا كما جاء في القاموس المحيط بمعان أخرى نوضحها فيما يلي: » خرج اللوح،

---

(١) إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط: (مجمع اللغة العربية) الجزء الأول، ط ٢، ص: ٢٢٤) .

(٢) جبران مسعود: معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣،كانون الثاني، ١٩٧٨ م، ص: ٦١٧.

(٣) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، (د،ط)، (د،ت)، ص ص: ١٧١-١٧٢ .

(4) سورة المؤمنون: الآية (٧٢) .

(5) سورة الكهف: الآية (٩٤) .

٦) مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، للفيروز أبادي التبرازي،ج ١، دار الفكر، بيروت، (د،ط)، ١٩٨٣ م، ص: ١٨٥) .

(٧) محمد سعيد إسبر، بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحا□ا، دار العودة، بيروت، ط ١ ، ١٩٨١ م، ص: ١٢٠ .

تخريجا: كتب بعضا وترك بعضا، و العمل جعله ضروبا و ألوانا و المخارجة أن يخرج هذا من أصابعه ما شاء والآخر مثل ذلك. [٦].

اصطلاحا:

جاء في المعجم المسرحي أن مصطلح الإخراج: مصطلح ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر« .و يدل مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة، على تنظيم مجمل مكونات العرض من: ديكور، موسيقى، إضاءة، أسلوب أداء و الحركة و صياغا بشكل مشهدي و هذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج و تحمل توقيعه. لقد كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض لكنها، ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص [8].

اجرائي:

الاخراج بنظري هو تحويل افعال شخوص يفترضها مؤلف المسرحية الى ما هو مسموع ومرئي ومتحرك عبر حكاية او قصة او رواية لكي يوصل رسالة الى المتلقي بطريقة مؤثرة.

---

(٨) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص:8.

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

- المبحث الاول.
- المبحث الثاني.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول

لمحة تاريخية عن بدايات الإخراج:

من المعروف ان مهمة الاخراج في المسرح لم تتضح وان مركزه الذي يحتله اليوم لم تثبت دعائمه الا في اواسط القرن التاسع عشر . ويمكن تحديد تاريخ اعتبار المخرج كعامل اساسي في العمل المسرحي بالأعوام التي بدأت بـ ١٧٥٠م وحتى ١٨٥٠م ، ذلك بعد ان أحدثت المدرسة الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وانكلترا تطورات كثيرة في الفن المسرحي وعناصره – تأليفا وتمثيلا واخراجا . صحيح ان احد العاملين في الانتاج المسرحي كان يقوم بمهمة ادارة دفته في العصور القديمة – فالشاعر المؤلف كان نفسه يفعل ذلك في العهد الاغريقي فقد كان يوجه الممثل الواحد ويوجه المجموعة ويرشد الجميع الى مواقعهم في الحلبة والى طريقة الاداء وما الى ذلك . ثم انتقلت تلك المهمة لتقع على عاتق الممثل الاول في الفرقة المسرحية في العهود التي تلت وكما كان يفعل موليير وشكسبير ، الا ان مهمة المخرج اخذت تتبلور تدريجيا وعملية الاخراج اخذت تتضح بعد ان تطورت الامكانات وظهرت حاجات فنية مستجدة واستدعت الى شخص يشرف على تنظيمها وتوحيدها لكي يصبح ذلك الشخص بالتالي المرجع الاول والاخير في اعداد العرض المسرحي ولكي يحصل على لقب (سيد الانتاج المسرحي) او كما سماه البعض بـ (اوتوكراط المسرح) . " ويمكن اعتبار الاول من مايس عام ١٨٧٤م تأريخا للتحول الكبير في فن الاخراج المسرحي والانتقال من اسلوب العمل الفردي الى اسلوب العمل الجماعي وذلك عندما جلب (الدوق ساكس مننغن) فرقته المسرحية الى برلين لتقدم عروضا مسرحية تتمثل فيها عناصر العمل الذي يتحكم بها المخرج كسلطة عليا فقد استطاع ذلك الفنان ان يجمع كل الاستكشافات السابقة ويوحد بينها بوحدة رائعة " [١] ، فلقد لوحظ بأن ذلك الفنان كان يقود دفة كل العناصر الانتاجية بيده وحده . فبالاضافة الى قيامه بالتدريبات المستمرة مع الممثلين في سبيل وصولهم الى الشخصيات المسرحية المطلوبة يقوم بالاشراف على تصميم الديكور وعلى تنفيذه وعلى تصميم الازياء وتنفيذها وتصميم الانارة وتنفيذها واختيار الموسيقى الملائمة . " ولم يخلق الدوق التوافق بين الممثل والمنظر وحسب ولكنه ايضا سبك النص في صورة تشكيلية ومزجه بالشغل المتعدد ، اذ قد فسر النص بواسطة كل الفنون المسرحية " [٢] ، وبالطبع هذا لا يعني ان الفنانين الآخرين الذين سبقوه لم يقوموا بالمهمات تلك خلال عملهم

الاخراجي غير انه كان اول من بلور تلك المهمة وركزها لتصبح منطلقا لمنهج اخراجي واضح لكثير من الفنانين الذين اشتهروا من بعده وعلى رأسهم ستانسلافسكي فلقد كان الممثلون الانكليز كامبل وماكريدي وكين قد اضطلعوا بمهمة اخراج مسرحياتهم بنهج مقارب حيث كانوا مهتمين ببعض العناصر الاخراجية وليس جميعا .

هكذا تحولت الظاهرة الاخراجية في المسرح العالمي من مهمة يقوم بها احد افراد المجموعة او الفرقة المسرحية وربما نغير ذلك الفرد بين الحين والاخر ، الى مهمة خاصة يقوم بها شخص متخصص يتولى اخراج مسرحيات الفرقة دون غيره . وبعد ان كانت مهمة الذي يقوم بالإخراج لا تتعدى تثبيت مواضع الممثلين على المسرح وتقديم بعض الارشادات والنصائح حول الالقاء والاداء ، اصبح المخرج في العصر الحديث يتولى اولا وقبل كل شيء مهمة ايصال افكار مؤلف النص المسرحي الى جمهور المشاهدين بما يتوفر لديه من ادوات – الممثل والمنظر والزي والنور والتنكر وغير ذلك – وهكذا اصبح المخرج هو الوسيط بين المؤلف والمتفرج . وبديهي ان الاشارة الى تشعب وتطور العناصر الانتاجية والتقدم العلمي الذي حدث في جميع نواحي الحياة هو السبب الاساسي لظهور ذلك الوسيط .

لقد كانت العملية الاخراجية في القديم تبدأ فقط عندما يحفظ الممثلون حوارهم عن ظهر قلب وبعد ان يقفون على خشبة المسرح في عصرنا هذا فتبدأ العملية الاخراجية من لحظة اختيار النص المسرحي وتسير بإتجاه اختيار الممثلين واختيار التصاميم ومن ثم تستمر في مجال المسرحية وتحليل شخصياتها وتوضيح فكرتها الاساسية ورؤياه تجاه تلك الفكرة وكيفية ايصالها الى المتفرج باجراء التمارين المستمرة قبل حفظ الحوار وبعد ذلك . ثم تتواصل بعد وضع المناظر على المسرح وبعد ان يرتدي الممثلون ازياءهم وماكياجهم وبعد ان توجه الانارة عليهم ولا تنتهي الا بانتهاء التمرين الاخير الذي يتم قبل اليوم المحدد للعرض امام الجمهور ، ولكي تبدأ العملية الاخراجية لابد للمخرج ان يتعرف على المؤلف وحياته وافكاره وفلسفته بل ربما حتى حياة الفترة التي عاشها وافكارها وفلسفاتها . ولكي يتبوء الشخص مركزه كمخرج مقتدر لابد ان يكون ملما بعلوم التاريخ والاجتماع والنفس والجمال اضافة لتملكه قدرة خاصة في التوجيه والادارة والتنظيم والقيادة . وفوق كل ذلك يجب ان يتحلى بخيال خصب وفير [١].

---

١. بدري حسون فريد وسامي عبدالحميد ، مباديء الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد ص ١٤ . H.K. & Toby col .
Chinoy . -dir-ectors on -dir-ecting p.22.

٢. محمد فرحات عمر ، فن المسرح ، ص ٩٠ .

٣. سعد اردش، مخرج في المسرح المعاصر ص ٣٣٠.

عن الإغريق:

لقد نشأت التراجيديا واتخذت اصولها الاولئ من الاغاني الديثرامبية وهي عبارة عن طقوس الدينية تؤدي في عبادة الاله (دينيوس او ديونيسوس وتقسم الاعياد التي تتم فيها هذه الطقوس والاحتفالات الى ثلاثة وهي :أعياد ديونيوس الكبرى واعياد المدينة ،واعياد العصير ،والاعياد الريفية يسهم هذا الدور في تغير وتوصيل روئ المؤلف والمخرج وتوجهاتها الفكرية والفنية والتقنية الى المتلقي ،فضلا عن انها تسهم بشكل واضح في لفت انتباه الجمهور الى احداث المسرحية والتفاعل معها ومن ثم والتأثير بها عندما يحصل فعل التركيز . الرؤى الاخراجية عند الاغريق فلم تظهر اية تسمية تحمل اسم (الاخراج)او (المخرج) هي هذه الفترة فلقد جاء دور المخرج المسرحي متأخر نسبياً في تاريخ المسرح العالمي الطويل لكننا اذا استعرضنا تاريخ العروض المسرحية عند الاغريقين نجد ان المؤلف الشاعر هو الذي اخذ دور المخرج ، ولم يقتصر على تدريب الراقصين. اما مضمون العروض المسرحية فقد كانت بمثابة تظاهر ثقافية شاملة ،حيث افترض على الشاعر بمعالجة قضايا حادة وذات علاقة مباشرة بمصير الامة، ويذكر بعد عرض المسرحية المتضرعات بان الجمهور المتفرجين خرجت تطالب الحكام الاثنين بضرورة وحدة الامة الاغريقية مدركين ما ذهب اليه الشاعر بضرورة توحيد الامة لتمكن من صد اعداءها [١].

العصور الوسطى: لقد سيطرت الكنيسة على الفنون كافة ومنها المسرح فأتخذت المسرحيات ذات الطقوس الدينية تلبية لأحتياجات الكنيسة واستخدام صلاة الجماهير لتبين للناس حقائق الكنيسة بشكل علني واضح وهذا الامر أدى الى مسرحية الاحداث المختارة من تعاليم الكنيسة ،ومن ذلك ولدت عبارة تبحث عن من ففي صلوات الصباح في عيد بعث المسيح كانت توضع التعليمات الرقيقة من قبل المؤلف والمخرج الذي هو نفسة المؤلف او الشاعر ترشد القساوسة الى تقديم ما كان في القواع المسرحية من اربعة سطور لأحتفاء ببعث المسيح وان القساوسة قد اشتركوا بالبحث الرئيسي الذي كان بسيطا جدا وكان القسيس الاول يرتدي الرداء الابيض ويجلس بجانب المذبح ويقول وهو يتقدم نحو الممثلون الاخرون (كمن تبحثون في الضريح ايتها المسيحيات)ويجاوبه الثلاثة الاخرون نبحث عن يسوع الذي صلبه :.انسه انيس السماء ثم

---

(١) فائق محمد علي الحكيم – تاريخ المسرح – جامعة بغداد – شارع المتنبي.
(٢) الدكتور باسم الاعسم- المحاضرة نقد - ٢٠١٦\١١\٢٧ اليوم الاحد - الساعة ٨:٣٠.

يجيب الكاهن الاول (انه ليس هنا لقد رفع الى السماء كما تنبأ بذلك اذهب واعلم انه قد نهض من الضريح [٢].

شكسبير والدراما في عصر النهضة

يعد عصر النهضة ١٣٠٠-١٦٠٠ عصر تحرر الادب والفكر الاوربي من نير المعتقدات الكنسية التي اوصدت منافذ الابداع قرون عده ، وقد عمت اوربا في عصر النهضة حركة انبعاث انطلقت منها الافكار الجديدة في السياسة والدين والفن وتمخضت عنها(عملية بعث شاملة للتراث الاغروروماني مع بدايات رائعة في شتى حقول المعرفة الانسانية تكفلت بانجازها عقول فذة في تاريخ الفكر ، كما رافقتها احداث تاريخية واجتماعية بعيدة الاثر شكلت جميعها حلقات متصلة تركت بصمات عميقة في مجمل التاريخ الإنساني) وبعد تولي الملكة اليزابيث مقاليد الحكم سميت الدراما في عصرها باسمها (الدراما الاليزابيثية) اضافة الى ان (اللوردات يبدون اهتماماً حقيقياً بالشؤون المسرحية وبسبب ذلك استطاع الممثلون ان ينفذوا فعالياتهم بحرية بعض الشيء) ونتيجة توفيق اليزابيث بين الطوائف الدينية ظهر نوع من الحرية الفكرية ساعدت على نمو المسرح وازدهاره وفي الوقت نفسه مكنت المسرح من تناول افكار جديدة لبناء المجتمع والانسان، وقد (ساعد الاستقرار السياسي والاقتصادي على ولادة حالة من التأمل والتفكير، وهذه النزعة الموضوعية افصحت عن ذاتها في المسرح بالميل الى التقصي واستنفاذ الموضوع من الداخل لتبيان الحقيقة المكتومة في ما وراء الظاهر) علماً بان النشاط المسرحي يرتبط باجتهادات فردية في كثير من الاحيان ولاجتهاد الحاشية التي كانت تؤثر على السياسة العامة والاجتماعية. (المسرح الاليزابيثي يرجع جزئياً الى الحياة ذات الطابع البلاطي او شبه البلاطي التي كانت تحياها الاسرة الكبيرة).(لقد كانت الدراما في العصر الاليزابيثي دائماً دنيوية بحذافيرها، وحين كان شكسبير يكتبها كان فعلاً يقصر وجهة نظره على دنيا المشاهدة والفكر غير اللاهوتين لكي يستعرضها مادياً بطريق واحدة لا تتغير سواء أكان زمن احداث القصة قبل ظهور المسيحية او بعدها) [١].

---

(١) الحاوي ايليا.. شكسبير والمسرح الأليزابيثي ج١ ط١ دار الكتب اللبناني للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٠ ص ٤٥ .

(٢) جبرا ابراهيم جبرا..شكسبير معاصرنا..الجمهورية العراقية ..دار الرشيد للنشر ،١٩٧٩ ص٦٣.

لقد مزجَ المسرح الاليزابيثي بين المسرح الكلاسيكي القديم والتقاليد الفنية لدراما القرون الوسطى (مسرح الخوارق والاسرار)، وروح عصر النهضة التي تميزت بتعميد الفرد وتشجيع روح المعاصرة، ثم اغناها بمفاهيم شكسبيرية جديدة ادت الى براعة فنية ذات صفة جديدة، وهذا ما يظهر واضحاً في البداية بالمسرحيات الكوميدية ثم التراجيدية التي تصور حياة العصر بقسوة وصراحة. ان من مميزات المسرح الاليزابيثي، انه كان يدعو جمهوره باعتباره مسرحاً شعبياً ثرياً وذو رؤيا عميقة [٢] .

المبحث الثاني

المخرج في المسرح الحديث

الدوق ساكس ماينغن: Sax Mienengin :

عمل (الدوق) على الافادة من الخبرات السابقة ، التي استحدثها الذين سبقوه ومعاصروه .وتمثلت في اطالة مدة التدريبات- التي كانت قصيرة تتراوح بين بضع ساعات الى اسبوع في الغالب - والاعتماد على اداء الممثل القائم على الاسس العلمية المدروسة . حتى تمكن من الحصول على ممثلين مدربين بشكل جيد ، متساوين في الاهمية والقيمة ، مما ساعده على الغاء فكرة الممثل البطل(النجم) ، التي عانى منها المسرح طويلاً ، فصار كل ممثل بأمكانه ان يمثل دوراً رئيساً في مسرحية ، ودوراً ثانوياً في مسرحية اخرى . واهتم بتدريب المجاميع الرئيسة ، وسعى الى ان تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية ، من خلال التدريبات الطويلة . والدراسة الدقيقة ، منذ الايام الاولى للتمارين .

ومن اجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية ، راح يبحث عن حلول للتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل ، والممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح ، فأستخدم ديكوراً قريباً من الواقع ادخل فيه السلالم والمدرجات ، ليربط بينه وبين مجموعات الممثلين ، وليخلق انسجاماً حركياً بينهما " بحيث اصبح الوجود الانساني الحي للمثل على خشبة المسرح - كما يقول لي سيمونسن Lee simonson- هو الوحدة الاساسية للصورة المسرحية " وهو مايشير الى فلسفة العرض المسرحي عند (الدوق) القائمة على اساس حركة الممثل داخل الصورة المسرحية ، ساعياً وبكل اصرار الى وحدة هذه الصورة ، ومعززاً ذلك كله بادخال طرق اكثر واقعية من السابق في الاضاءة .

ولما كان (الدوق) متمكناً من فن الرسم ، فقد راح يصمم مناظره المسرحية بنفسه ، ويثبتها على خشبة المسرح ، ويجري التمارين المسرحية خلال وجودها . فضلاً عن انه اهتم ايضاً بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليها ، ليخرج بمقاييس جمالية رائعة لها علاقة بأهمية الحدث الدرامي .

ومن اجل تحقيق الدقة التاريخية التي تميز بها في اعماله ، سعى الى استعمال السيوف والدروع وواقيات الراس التي تستخدم حقيقة في الحروب . واكد استخدام الازياء والاثاث والاكسسوارات التي اشترط ان تكون منسجمة مع الواقع منذ الايام الاولى للتمارين . بعد ان قدم على تصميمها بنفسه هي الاخرى .

لقد كان للدوق اثر كبير في المسرح العالمي ، لاسيما في اوربا بعد ان اذهل المهتمين بالمسرح بأبتكاراته الجديدة ، سواء في واقعية المنظر المسرحي والاضاءة وتدريب الممثلين او الدقة التاريخية في الازياء والاكسسوارات . وهذا ما افرز لنا عدداً من المخرجين المتأثرين به ، في كل بلد اوربي زاره وفرقته المسرحية [١] .

وكان هناك عصر الممثلين العظام ثم المسرح الاغريقى فكان المخرج هو الكاتب ايام اسكليوس وسوفكليس ويوربيدس وارسطوفانيس وقبلهم تسبس والرومان كانوا من ابرع من شيد المسارح والمعمار المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر كان اول مخرج فى التاريخ الحديث وكانت بداية المخرج الفنى الدقيق من احدى المقاطعات فى المانيا اسمها ساكس مينينجن اسمه الحقيقي جورج الثاني ...ولكن سمى باسم ساكس مينينجن باسم البلد الالمانية التي كان يعيش فيها.

لماذا يوصف ساكس مينينجن انة اول مخرج فى التاريخ الحديث ؟

١-هو اول من وضع نظاما دقيقا للعمل يعمل من خلالة الممثلون.

٢ - ساكس مينينجن اول من كسر رتاية خشبة المسرح بتصنيع البرتكا بلات .

٣ - اهتم بتحريك التجمعات على خشبة المسرح فمثلا يحرك عشرون ممثل ويعطيك احساس انهم اكثر من الف او الفين .

---

(١) http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/pubdoc_5_275_1506.docx
(٢) http://aboalker.ahlamontada.com/t65-topic

٤- اهتم بتفاصيل الاطار المادى للعرض من مناظر وديكور وملابس ومعدات وادوات مسرحية.

فعند اخراجة لمسرحية يوليوس قيصر بعث ببعض معاونية الى روما لكى ينقلو لة صورة دقيقة عن طبيعة المناظر والخامات والملابس فقد عرف ان وزن عباءة يوليوس كانت تزيد عدد معين من الارطال. (٢).

التاريخ الإخراجي المسرحي:

إذا كان أرسطو أول من نظر للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر" اعتمادا على أعمال سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس وأرستوفانوس، وإذا كان أسخيلوس أول من كتب نصا دراميا وهو"الضارعات"، فإن الإخراج المسرحي لم يظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني ساكس مننجن في ١٨٧٤م، وإن كانت كلمة الإخراج قد استعملت سنة ١٨٢٠م (١). وقبل ذلك، كان المؤلف هو الذي يمارس الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإشارات وتفسيرات تسعف الممثلين على تمثل المسرحية .وبعد تراجع مكانة المؤلف وسلطته النصية، أصبحت الأهمية تعطى للممثل النجم الذي يشكل محور المسرح ولاسيما مع الرومانسية التي مجدت الفرد وإبداعه الذاتي والشخصي. ولكن بعد ذلك، ستتضاءل مكانة الممثل النجم ليحل محله مخرج العرض الذي أصبح يتحكم في النص والممثل والعرض المسرحي على حد سواء قصد تقديم فرجة مسرحية تجذب الجمهور وتشركه في الفعل الدرامي . ومن المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعايشة

---

(1) P.Pavis: Dictionnaire du théâtre,Editions .Sociales.Paris.1980.P:254.

(2)محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى .١٨٠-١٧٩ :ص، م١٩٩٦

والتجسيد الحركي الملموس. ومن ثم، يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين حسب الدكتور محمد الكغاط: المخرج المفسر (المخرج الحرفي(، والمخرج – المرآة (المخرج الذي يحافظ على روح النص)، والمخرج المبدع)المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد). [٢]. هذا، وقد مر المسرح بثلاث مراحل كبرى في تاريخ الإنسانية وهي: مرحلة التمثيل ومرحلة الظواهر المسرحية ومرحلة المسرح. كما مر المسرح كذلك بثلاث مراحل أيضا، وهي: مرحلة المؤلف (النص) ومرحلة الممثل ومرحلة المخرج.

بدايات ظهور المخرج:

الإخراج المسرحي تطور من مجرد نسق متكامل من المعلومات إلي نسق يفيض بالإبداع والخلق الذي يرتبط أرتباطاً وثيقاً بمتغيرات المجتمع .

فالمخرج عند اليكسى بوبوف هو " الساحر الخفي عن المتفرج الذى يملك بيده خيوط ماكينة المسرح المعقدة (كلها ذلك المطلق للإرادة الإبداعية الخلاقة عند جميع فنانى المسرح) ثم هو كذلك الفنان الذى يعطى العرض المسرحى كله طابعه ولونه ونغمته الخاصة.

لم يتبلور الدور الحيوي والرائد للمخرج إلا في أواخر القرن التاسع عشر حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الإعتماد علي شخص يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحي وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة ومساعدة كل فنان مشترك فيه علي إخراج أفضل ما عنده من إبداعات وإضافات ولم يقتصر الأمر علي الإعتراف بهذه الحقيقة الجوهرية بل أمتد ليشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدراسات المستفيضة والممارسات المتجددة والتجارب الطليعية إذ كان يقوم بدور المخرج في البدايات الأولي للمسرح المؤلف المسرحي لسيادة النص المسرحي علي كل العناصر المكونة للعرض المسرحي"[١]

---

(١) كارل النزويرث : الاخراج المسرحي، ت: امين سلامة ،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠،ص ٩.

(٢) احمد ذكي : الاخراج المسرحي ، دراسة في عبقرية الابداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

ينبغي الإشارة إلي " أن البراعم الأولي للمخرج الحديث لاشك ترتد إلي أولئك الرجال الذين أداروا مؤسسات مسرحية في لندن وأوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر وقد تميزت عروضهم المسرحية "باسلوب تقليدي موحد في الديكور والملابس وكافة معطيات العرض دون أن تكون لها فلسفة أو خطوط محددة الهدف الفني فقد جمعتهم الأصالة والدقة التاريخية في كافة مظاهر العرض " .[٢]

ولقد كان التطور الحقيقي للمخرج في دوقية ساكس مينجن بالقرب من فايمر حاليا علي يد جورج الثاني ١٨٢٦-١٩١٤ دوق المقاطعة الذي هام بالمسرح ومن أهم منجزاته إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم المتفرد) وألهمت أفكاره بعد ذلك اندريه انطوان في فرنساوستانسلافسكي في روسيا ونجد أن الواقعية التاريخية التي أسسها وطورها دوق مقاطعة آل مينجن قد رسمت الطريق لاندريه انطوان نحو مسرحه الطبيعي متجاوراً مع الصدق التاريخي إلي صدق أكثر إلتحاماً بالحقيقة فقد ذاعت طريقة انطوان في أوربا فدفعت الكثير من المخرجيين لتكوين مسارحهم الحرة وظهر ابسن وسترندبرج وهاويتمان وجوجول.

ولابد لنا أن نحدد فاصلاً واضحاً للفترة التاريخية التي ظهر فيها المخرج ويتلخص ذلك في مرحلتين:

١- المرحلة الاولي : من الدور الرئيسي والمنظم (للريس او الرئيس) في (مسرح خيال الظل) عند العرب والذي تقع فترته التاريخية بين القرن السابع الهجري إلي القرن الرابع عشر الهجري.

٢- المرحلة الثانية : المرحلة التي تقع بين الربع الأخير للقرن التاسع عشر الميلادي فقد تغييرت الأشياء والعلاقات في هذه الفترة التاريخية المحدودة وتناولت تلك التغييرات العاصفة مفهوم المسرح نفسه. [١].

---

(١) كارل النزويرث : مرجع سابق، ص١٢.

اولاً: أنطونين أرتو Artaud Antonin(1898-1948):

يدعو أنطوان أرتو في تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية إلى مسرح جديد وهو مسرح القسوة الذي يعتمد على اللاشعور الجماعي بدلا من اللاوعي الفردي الذي يتبناه السرياليون، كما يتوسل هذا المسرح بالأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، والاعتماد على شعرية الحركة بدلا من التركيز فقط على شعرية الكلمة .ويدعو مسرح القسوة إلى استخدام السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي. ومن هنا يستند هذا المسرح .

إلى الشكل والحركة والإضاءة واعتماد البلاغة الحركية. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان يدعو إلى المسرح الشامل، ويرفع من مكانة الممثل، وينفتح على الجذور الأنتروبولوجية للمسرح الشرقي وخاصة الأندونيسي والصيني والهندي والمكسيكي والبرازيلي ....ويتحول مسرح أرتو إلى صرخات وحركات عنيفة التي تستخدم بطريقة مباشرة للتأثير على الجمهور والاستحواذ عليه واجتياحه بحرارة شديدة .

ومعظم النصوص التي شغّلها أرتو هي تراجيديات للكاتب الروماني الفيلسوف سنيكا Sceneca ،وهو باستحضاره لشياطين النزوات والانفعالات في هذه المسرحيات آن يسعى إلى تطهير جمهور المتفرجين منها .هذا، وقد كفر أرتو بالمسرح الغربي بعد أن تأثر بطقوس واحتفالية المسرح الشرقي حينما شاهد لأول مرة سنة ١٩٣١ عروض المسرح الأندونيسي بجزيرة بالي، ثم ارتحل إلى المكسيك للبحث عن لغة مسرحية نقية وعذراء...". [١].

---

(١) عبد الكريم برشيد: نفس المرجع السابق، ص: ص ٤٤.

(٢) عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط ١،٢٠٠١، ص:٩٨.

وذلك لخلق مسرح يجمع بين السحر الشرقي والمنطق الغربي في بوتقة احتفالية متناغمة بشعرية الروح واللاشعور الجماعي المتأصل في ذاكرة الإنسان [٢].

ثانياً:أدولف آبيا Appia Adolphe (1862-1928) :

اهتم المخرج السويسري أدولف كبيا كثيرا بالعرض الدرامي وقلص من قيمة النص المسرحي؛ لأن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سينوغرافيا، بل يركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله، لذلك يبقى عرض الكلمة أهم من كلمة النص.

أي إنه لا يدعو إلى إلغاء النص، وإنما يولي أهمية كبرى للحركة. وللمخرج المبدع الحرية الكاملة في أن يتحكم في النص ويفسره بالطريقة التي يرتضيها ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه. وقد ثار كبيا على العلبة الإيطالية التي تعيق عملية التواصل بين الممثل والجمهور وتخلق جوا من الغموض والسحرية، ودعا إلى بناية مسرحية جديدة تتلاءم مع طبيعة العرض الدرامي المشخص .

وكان يهدف كبيا إلى خلق شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في تناغم شاعري منسجم، والغرض من ذلك هو"تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة على الإيهام المسرحي وعلى الاندماج بين العرض والمتلقي. إنه يؤكد على تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (كبلاغة للمتلفظ) وبين الصورة الحركية (كبلاغة للمرئي)، ليتحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالديناميكية وبالحركية حتى لا يبقى المتلقي ساكنا في فرجة سكونية تكرارية" [١].

---

(١) د. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط ١،٢٠٠١م، ص:٩٧.

(٢) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي: المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص:٩٠.

وتحسب لأدولف آبيا "أهمية استخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم. ويقال إن المخرجين اهتدوا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلا من إضاءتها إضاءة مسطحة ومملة بوحي من نظريات آبيا"[٢].

ثالثاً: إدوارد گوردن گريگ Graig.G.E (1872-1966) :

تأثر گريگ كثيرا بمسرح أنطونين أرتو ألا وهو مسرح القسوة، وطبقه في الكثير من مسرحياته المثيرة للإعجاب. وإذا كان ستانسلافسكي وگروتوفسكي قد أشادا بدور الممثل باعتباره الركن في العملية الدرامية والسينوغرافية، إلا أن گريگ اعتبر الممثل دمية خارقة - متأثرا في ذلك بالمسرحي الرمزي ماترلنك ١٩٤٩-١٨٦٢)- Maeterlink.M) يمكن أن يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي. وبهذا يتبنى گريگ المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره دالا رمزيا، أي إن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية.

وبهذا ثار گريگ على المسرح وحاول تدميره وتعريته من كواليسه وزخارفه، وحد من نجومية الممثل واعتبره مجرد لعبة في يد المخرج محرومة من آل مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانات والطاقات الذاتية. لقد أصبح الممثل أشبه بالدمية، إنه بالنسبة إلى كريج " عبء وصعوبة. إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام ويتحركوا فقط...وإذا أرادوا أن يرجعوا إلى الفن في صورته الأصلية فالتمثيل هو الفعل، والرقص هو الشعر في هذا الفعل" [١].

وهنا يتأثر هذا المخرج البريطاني الكبير بالروسي ميرهولد الذي اعتبر بدوره الممثل دمية في يد المخرج يؤطرها بالطريقة التي يرتضيها وعلى ضوء الفلسفة التي يتبناها . وينطلق گريگ

---

(١) عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط :98.ص، ١،٢٠٠١

(٢) د. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط :97.ص، م١،٢٠٠١

في كتابه "فن المسرح" من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا وكان في المقابل يدعو إلى المسرح الشامل وخاصة المسرح الذي ينبني على المسرحية الصامتة و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة.. ويتحدد المسرح الشامل لدى گريگ في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع [٢] .

رابعاً: استانيسلافكسي Stanslavski (1863-1938):

راى استانيسلافسكي ان ينبغي للمخرج المسرحي الذي سعى الى تحقيق مهمة ثقافية ان يلم بمعلومات اكبر في عناصر المسرح كافة :ينبغي له ان يكون مطلقا عليها من وجهة نظر الممثل والمخرج المشيع والاداري قلما توجد هذه الصفات جميعها في شخص واحد [١] .

اعتمد المخرج الروسي الكبير وليم شكسبير في تدريسه على جوانب النظرية والجوانب التطبيقية في منهجية بين المقارنة الواقعية والبعد السايكلوجي وكان يسهل دروسه اليومية لكتابة الاهداف والنظريات والتوجيهات عبر تداخل ابواب مسرحية الذي يقع في وسط موسكو لتكون بمثابة مداخل اساسية واهداف واجرائية لتدريب والتمثيل كان استانسلافسكي يبحث عن ممثلية على الهدف والايمان والتفاعل مع الدور ومعايشته عن قرب والاندماج في الشخصية ونقل الحياة الواقعية الى الخشبة وفهم الشخصية فهم دلالياً ونفسياً.

---

(١) جميزرووز افنز-المسرح التجريبي،ترجمة انعام نجم ،،دار المؤمون للطباعة والنشر ،الطبعة الاولى ،ص١٧.

(٢) مداخل الى العلوم المسرح.

يعد استانسلافسكي اول مخرج اعاد احياء تقنية الارتجال في العرض المسرحي . بعد ان استخدامه الكوميديا دي لارتي الايطالية في القرن السادس عشر الميلادي [٢] .

خامساً : مايرهولد Vsevolod.Meyerhold (1874-1940):

كانت نظرية مايرهولد تعتمد على حقيقة العلاقات الانسانية والسلوك الانساني الذين يمكن التعبير عليها بالحركات والايماءات والاتجاهات والخطوات اكثر مما يمكن التعبير عنها [١] .

وان الكلمات لا تتطابق مع ردود الفعل والتعابير الجسدي، لقد كان هذا الاكتشاف الجوهري بالنسبة لمايرهولد مبكراً مما جعلة ينادي بإنشغاليته المخرج عن سلطة المؤلف ويحقق تأليفه لعرض كمخرج من خلال سلسلة منافسيه في مشاغله المسرحية في عام ١٩٢٢بما في ذلك حق تدخل المخرج في العمل المكتوب.

لم يتردد مايرهولد عن اختصار وتقطيع النص مدة ساعتين الى عشرين دقيقة هذا ما دفعه الى حذف مقاطع كاملة وكيفية النص وفق رؤيته الاخراجية وخاصة في المسرحية (البيوت السخي)التي ستحدث قصتها عن زوج وزوجة يعيشان مع بعضهم منذ فترةً طويلة تربطها علاقة حياة متبادلة وعلى مستوى المنظر المسرحي نجد ان مايرهولد لم يكن غافلا عن اهمية

(١) مايرهولد كتابات حول المسرح ص٩.
(٢) نفس المرجع السابق.

التقنيات المسرحية ولم يعد عملية المزج بالنسبة الى مايرهولد محدد من قبل القيم الدراما الثورجيكية او الادبية للنص [٢] .

سادساً: برترولد بريخت Brecht Bertorld(1898-1956): يعد برتولد بريخت من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري، ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل شراسة و ضراوة. وقد كان يمارس المسرح في برلين في الشق الاشتراكي من ألمانيا. وقد ثار بريخت على المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير النفسي مستبدلا إياه باللاندماج أو التغريب أو التباعد وتكسير الإيهام المسرحي، أي إن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية، ويبين للجمهور أنه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه. وبهذا يرفض بريخت نظرية التقمص والتطهير، ويستوجب أن تبقى خشبة المسرح خشبة للمسرح والتمثيل .وتتميز مسرحيات بريخت بغياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع.. آما يتبنى بريخت المادية الجدلية ومسرح الشهادة والاستشهاد ويدعو إلى تغيير الواقع عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الإدلاء بآرائهم في أحداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش. وقد كسر بريخت الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور، وهذه التقنية وظفها المخرج الفرنسي أندري أنطوان. Antoine André وقد استخدم بريخت في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية "عظمة الرايخ الثالث وبؤسه"، كما اعتمد على تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة. [١]. والتجأ كذلك إلى

(١) د. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص:٤٤.

الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور وتوظيف كتابة متقطعة يتمتزج فيها الحوار والكلام واستعمال السرد بصيغة الماضي، أي يورد بريخت الأحداث آما لو وقعت في الماضي. وتصبح شخصية الممثل شاهدة على الأحداث ويقوم بالتعليق عليها ويمارس النقد ويكتشف زيف الحقائق الإيديولوجية .ومن هنا، فالمسرح الملحمي البريختي مسرح سياسي لا أرسطي يجمع بين المتعة والفائدة، وقد نظر لمسرحه الطلائعي في كتابه التنظيري المشهور "الأرجانون الصغير ."ومن مسرحياته المشهورة: "القاعدة والاستثناء"، و"دائرة الطباشير القوقازية"، و"رجل برجل"، و"حياة جاليليو"، و"الأم شجاعة"، و"السيد بونتيلا وخادمه ماتي." [٢].

سابعاً: أندريه أنطوان Antoine André (1858-1943) :

يعد أندريه أنطوان (١٨٥٨-١٩٤٣ (من المخرجين الفرنسيين الكبار الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثر كثيرا بساكس مننجن صاحب المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم التصاميم والأزياء من أجل توفير فرجة مسرحية أصيلة يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة .

ويقترن أندريه أنطوان بنظرية الجدار الرابعWall Fourth حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج.

والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وأن تكون مقدمة المسرح شفافة وواضحة في إقامة التواصل بين العامل الدرامي والمتلقي مراعيا انطباعات كل منهما. وهنا، تصبح الستارة مجرد جدار رابع عبرها تشخص الحياة الطبيعية آما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص. وعلى المتفرج أن يندمج في الفرجة الركحية وأن يتخيل الصور الحركية في مخيلته وعقله.

هذا، ويعد أندريه أنطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية إلى جانب مبدعها الأستاذ و الأديب الجامعي إميل زولا، وخير من يعبر عن إنجازاته وأعماله مسرحه الحر الذي أنشأه في سنة ١٨٨٧م [١] .

---

(٢) عبد الكريم برشيد: نفس المرجع السابق، ص: ص ٤٤.

(١) أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٩، ص:٢٠٩.

ثامناً: بيتر بروك (٢١\مارس\١٩٢٠):

يعد بيتر بروك من أهم المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية الشرقية والأمريكية والأفريقية على غرار أنطونان أرطو وأريان مينوشكين وأوجينيو باربا وبريخت ومايبرخولد وروتوفسكي.

ويتميز المنهج الإخراجي لدى بيتر بروك بالتنوع النظري والمدرسي حتى سمي منهجه الميزانسيني بالمنهج التلفيقي ؛ لأنه كان يجمع في عروضه الدراماتورجية والدرامية بين عدة تقنيات وتصورات إخراجية للذين سبقوه أو جايلوه من المخرجين العظام. ولم ينغلق بيتر بروك على المسرح الغربي فحسب، بل اهتم أيضا بالمسرح الأنتروبولوجي الشرقي القائم على الطقوس الدينية والسحرية والميتافيزيقية والفانطاستيك والـروتيسك.

ينظر بيتر بروك إلى المسرح على أنه فن شامل يعتمد على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية وألوان وأزياء وماكياج، ويسمى هذا المسرح بـــــ (المسرح الشامل.(

ويتخذ هذا المسرح عنده طابعا إنسانيا يعبر عن حقائق النفس الداخلية، كما يعبر عن الثقافة المشتركة بين الشعوب مادام المسرح له لغة عالمية موحدة.

-5مفهوم الإخراج المسرحي عند بيتر بروك:

يستند الإخراج المسرحي عند بيتر بروك إلى الإدارة الحسنة والتوجيه الرصين وحسن التصرف وإصدار القرارات السديدة ورسم خطة العمل وتنفيذ الخرائط والتصاميم لقيادة دفة الفرقة نحو الطريق الصحيح والغاية المثلى.

ومن ثم، يقوم الإخراج المسرحي على ثلاثة عناصر متكاملة وهي: النص والجمهور والفرقة من الممثلين. وبالتالي، فمهمة الإخراج أساسية لأن المخرج هو الذي يفسر النص الأدبي، ويمنحه الروح والحياة. وعليه أن يطور أساليبه مع تطور المسرح وآلياته الإبداعية.

وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك:" إن المخرج يعمل من 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.

كما أن المخرج- يقول بيتر بروك- في كتابه:" النقطة المتحولة":"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"

إذا، فالإخراج المسرحي هو الذي ينبني 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 في لغته البيانية بواسطة قراءة دراماتورجية تحافظ على روح النص ولكن مع تغيير تضاريسه الجمالية وقسماته الدلالية.

وتستند منهجية بيتر بروك الإخراجية إلى مجموعة من المبادئ والمرتكزات الميزانسينية:

١- الاعتماد على الاستماع الجماعي في انتقاء المتبارين للدخول إلى معمله التجريبي المسرحي.

٢- تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم معمله المسرحي التجريبي، وخاصة المتتابعة الارتجالية التي تعني دخول عشرة شبان إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا وكل واحد يكمل ارتجال الذي سبقه.

٣- الاكتفاء بالعدد القليل من الممثلين المنتقين الذين قد لايتجاوزون اثني عشر شابا.

٤- الدخول في تمرينات وتدريبات وبروفات شاقة لمدة ثلاثة شهور أو أكثر.

٥- المزاوجة بين طريقة ستانسلافسكي ونظريات المدارس الإنجليزية في مجال تدريب الممثلين.

٦- الخروج بالممثلين من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدى ستانسلافسكي نحو تمثل لغة الأصوات والإشارات والحركات التي استوحاها من منهج أنطونان أرطو.

٧- تدريب الممثلين على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة، لأن الكلمة جزء من الحركة.

٨- اكتشاف بروك أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، ويعني هذا أن بروك يعود إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان.

٩- مطالبة بيتر بروك ممثليه برواية القصص بالأصوات والحركات فقط دون الاستعانة بألفاظ اللغة.

١٠- تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والحركات.

١١- التدريب عن طريق التمرين الجماعي، أي تدريب الممثل الفرد في حضن الجماعة ليحس بأنه ينتمي سيكواجتماعيا إلى فريق موحد.

١٢- تدريب الممثلين على الألوان الدرامية المتنوعة سواء على مستوى الحركة أم الصوت أم قناع الوجه أم المعاني، ويجري هذا التدريب بأن يرتجل الممثلون معنى أو إحساسا أو رد فعل، ويحاول كل منهم تجسيده بطريقته الخاصة.

١٣- الربط التطبيقي بين تجربة الممثل الحية وإبداعه الفني من خلال الذاكرة الشعورية.

١٤- 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...

١٥- تدريب الممثل في وقت واحد على أداء مشاهد مسرحية مختلفة أو مواقف متنوعة أو ومضات غير متسقة وغير متراكبة.

١٦- استعمال أسلوب القص أو التجزيء أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج.

١٧- استخدام بيتر بروك الأقنعة بالمفهوم الطقوسي الشرقي بعد رفضه مرارا استخدامه في مسرحياته الدرامية بالمفهوم الغربي، والتوظيف الجديد نلفيه جليا في مسرحياته الثقافية الأنتروبولوجية كمسرحية "ندوة العصافير "، وعرض" اجتماع الطير"، لأن القناع في الحقيقة رمز طقوسي وتعبير مضاعف عن الذات الإنسانية.

١٨- اعتماده في إنجاز عروضه المسرحية على الإحساس الداخلي.

١٩- التقاط التلميحات والخيوط الخفية في النص واعتصاره اعتصارا شديدا قبل الشروع في إنجازه أو تحويله إلى عرض دراماتورجي.

٢٠- الاهتمام بالجوانب الفرجوية البصرية من إضاءة وصوت وألوان وموسيقى وثياب واللعب بالموديلات وتصميم المشاهد أو ما يسمى بالمسرح الشامل.[١]

المؤشرات:

١-تجسدت الرؤية الاخراجية عبر المستوى التاريخي لكل فترة زمنية فرضت نفسها على المعالجة الاخراجية ضمن منظومة فكرية سوسيولوجية للمخرج.

٢ -ان الضروريات الحتمية لرؤية النص المسرحي قد تسهم في خلق الفضاء والمشهد لدى المتلقي او القارئ الذي يستقبل العملية ابقرائية اولا والصورة ثانيا عبر وسيط ذي منحيين هو الممثل وخشبة المسرح.

٣-ان الاختلاف لوجهات النضر لأخذه بمنظومة المعطى الإخراجي من مخرج الى اخر تسيسا على مرجعية كل منهم الفكرية والثقافية والاجتماعية وما تضعه الظروف من ضغوط تجعل كل مخرج منهم يأخذ بالمعطيات او يتركها ،حيث تمكن (ماير هولد) من ان يتبنى الرؤى الاخراجية في النص المسرحي قدر تبنية للحركة المسرحية التي آمن بقدرتها على فك طلاسم المخفي والمسكوت.

٤-سعى المخرج العالمي على جعل رؤيته الاخراجية متداخلة وتنتمي لأكثر من مدرسة اخراجية .

٥-نتيجة تأثر بعض مخرجي أوربا بالمسرح الشرقي فقد تداخلت رؤاهم الاخراجية بين الطقس الشرقي والمناخ الاوربي.

---

(١) مجلة نزوى ٢٠٠٦.

٦-اهتم المخرج العربي بالتراث وجعله موضوعه الاساسي لتنويع رؤيته الاخراجية جمالياً وفنياً.

.

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

- ❖ **مجتمع البحث.**
- ❖ **عينة البحث.**
- ❖ **اداء التحليل.**
- ❖ **منهج البحث.**
- ❖ **تحليل العينة.**

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث: تكون مجتمع البحث من ١١ مسرحية وهي تتوافق مع اهداف ومشكلة البحث.

ثانياً: عينة البحث:

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	ضد	كاظم عماد جاسم	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٢	Time Out	سيف الدين	2016	كلية الفنون الجميلة

*يمثل الملحق رقم (١) مجتمع البحث

ثالثاً: منهجية البحث: اعتمدت الباحثة في بحثها على المنهج التحليلي (الوصفي) في تحليل عينة البحث.

رابعاً: اداة البحث: اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري في تحليل عينة البحث.

خامساً: تحليل العينات:

١ـ تحليل ضد:

حاول المخرج كاظم خنجر هو والمجموعة التي معه انتفاضة على الواقع السائد من خلال الكلمة والتي هي عنوان المسرحية ضد فلسفة هذه الكلمة. والتي ترجمها الينا كاظم خنجر في العمل اي ان الانسان ضد كل شيء ما هو غير جميل . هنا قام بطرح بعض المشاكل الاجتماعية والمشاكل السياسية عن طريق حركات جسدية محاولاً توصيل ان ضد هذا الواقع السائد انا ضد الموت. اي مثلها الحريق عن طريق الحركة التي اصابت الممثلين جميعا اي (مشهد الانفجار) هنا اعطى صورة غير مباشرة للموت بعدها قام الممثلين بالضحك اي الضحك الهستيري (الغير المعقول) بسبب بساطة الموت في الآونة الاخيرة التي تحصل في الجانب الاجتماعي لدى الشعب واستجابته ببساطة كأنه شيء عادي في مجتمعنا الحالي . هنا جسد لنا كاظم خنجر بحركة ايقاعية جمالية مدروسة من قبل اداء الممثلين وإنتقالتهم من مكان الى اخر وسيرهم كان مبهم لاجئً الى الثورة ضد الواقع السائد او القيام بمناظره تمثيلة ايقاعية بإستخدام اجسام الممثلين واصواتهم وحركاتهم ايقاعية وكانت الازياء زي الانسان المعاصر اما الاضاءة فكانت طبيعية اما الموسيقى استخدمت من خلال هتافاتهم اصبحت بشكل انغام موسيقية. وفي ملخص التحليل ان الروئ الاخراجية تكون متعددة من قبل الباحثة او من مخرج الى مخرج اخر.

2- Time Out : استخدم المخرج المدرسة العبثية .النص يعبر عن المشاكل الواقعية وحاولت الشخصيات التخلص من هذه المشاكل او طرحها دون جدوى لذا التجئ في بنية

العرض من الناحة الاخراجية . قام المخرج باختيار مسرحية من الطبقة المنحرفين اخلاقيا اي وجه المخرج رسالة الى هذه الطبقة الكادحة اي نقل المشاكل السياسية والدينية بطريقة ساخرة من قبل المخرج التي جسدها على خشبه المسرح مجموعة من الممثلين . استخدم المخرج الكوميديا السوداء في نقل الصورة البصرية الجمالية الجسدية التي عبر عنها الممثل ليعطي فكرة انسانية لدى المتلقي . التجئ المخرج الى اكروتوفسكي اي المسرح الفقير اي ان المسرح كان خالي من الديكور لا يوجد فيه سوى (الكرسي) والممثل يحاول التخلص من القدر هنا حاول السخرية على القدر محاول رجوع الى الزمن . كان هناك قطعة (الكرسي) التي استخدمها المخرج التي تبين الى المتلقي بأنها السلطة المهيمنة على المسرح بنقل المشاكل السياسية الواقعية التي حصلت سنه (٢٠١٤-٢٠١٦) الحقبة الزمنية الموجودة في المجتمع العراقي حصراً . اما الازياء فكانت الرثة والممزقة لأنها عكست المنطقة الاجتماعية الكادحة .اما الاضاءة فكانت (فيضي) اعطت صورة منسجمة مع الممثل واداء الممثل وحركة الممثل وفي النهاية اعطت صورة او رؤية كاملة لما يريد توصيلة للمخرج.

الفصل الرابع

- النتائج.
- الإستنتاجات.
- التوصيات
- المقترحات.

الفصل الرابع

النتائج:

1 - الرؤى الاخراجية في المسرح لم تكن قديمة.
2 - بروز الرواية التأليفية قديمة على حساب الرؤية الاخراجية.
3 - النص المسرحي رؤية مؤلف وليس مخرج.
4 - ظهور المخرج الحديث اساس في ظهور الرؤية الاخراجية للمخرجين.
5 - تنوع ابتكارات المخرجين في القرن العشرين كان سبباً مهما في تعدد الرؤى الاخراجية.
6 - تخصص كل مخرج مسرحي بنوع من مسرح فالمسرح الفقير او القسوة ادى الى تطور الروئ الاخراجية.
7 - الرؤية ملك المخرج وهو المسؤل الاول والاخير عنها .
8 - تداخلت مع رؤية المخرج مجموعة رؤى ومنها رؤية السينوغراف وباقي العاملين.

الاستنتاجات:

1 - لم يكن غائباً عند الاغريق بل كان مضمراً.
2 - -قاد العملية الاخراجية قديماً المؤلف.
3 - المؤلف هو المخرج عند الرومان ايضا.
4 - اصبح مدير الفرقة هو المنظم للعملية الاخراجية بعد عصر شكسبير.
5 - ظهور المخرج الحديث جاء نتيجة ضرورات ملحه من اهمها (الريبرتوار).

6 - ضهور المخرج المسرحي بشكل رسمي على يد الدوق ساكس منغن منح العرض فاعلية اكثر.

7 - المخرج الحديث سعى الى التجريب المسرحي بعد ان اصبح شخصية مستقلة عدا العاملين في العرض.

8 - التجريب المسرحي جاء نتيجة وعي المخرج باهميته تحديث العرض المسرحي وعناصره.

التوصيات:

١- ان يعمل الطلبة بحوثا تخرج حول الرؤئ الاخراجية.

٢- ان يقام مهرجان مسرحي للطلبة في فرع الاخراج لإبراز رؤية المخرجين.

المقترحات:

١-دراسة الرؤى التأليفية في النص المسرحي العراقي.

٢-دراسة تداخل الرؤى الاخراجية في المسرح الصامت.

المصادر :

١- القرآن الكريم، سورة يوسف، اية ٧٦.
٢- سورة المؤمنون: الآية (٧٢) .
٣- سورة الكهف: الآية (٩٤) .
٤- فائق محمد علي الحكيم – تاريخ المسرح – جامعة بغداد – شارع المتنبي.
٥- الدكتور باسم الاعسم- المحاضرة نقد - ٢٠١٦\١١\٢٧ اليوم الاحد - الساعة ٨:٣٠.
٦- إبراهيم أنيس، عطية صوالحي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط: (مجمع اللغة العربية) الجزء الأول، ط ٢ .
٧- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي.
٨- ابن منظور، جمال الدين محمّد بن مكرم، (ت٩١١هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج١١، (دخل).
٩- (الزبيديّ، محمّد مرتضى (ت١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق على هلالي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٣٨١هـ/١٩٦١م، ج١٣، ، (دخل).
١٠- .(ابن جنِّي ، أبو الفتح عثمان (ت٣٩٢هـ): الخصائص، تحقيق محمّد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٠م، ج١.
١١- منير البعلبكي،المورد(بيروت:دارالعلم للملاين،١٩٦٧).
١٢- سهيل إدريس واخرون،المنهل،(بيروت:دارالاداب١٩٧٠)) .
١٣- جبرا ابراهيم جبرا ،ينابيع الرؤيا ودراسات نقدية، (بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر،١٩٧٩).
١٤- جبران مسعود: معجم الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣،كانون الثاني، ١٩٧٨ م .

١٥- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، (د،ط)، (د،ت).
١٦- مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، للفيروز أبادي التبرازي،ج ١، دار الفكر، بيروت، (د،ط)، ١٩٨٣ م .
١٧- محمد سعيد إسبر، بلال جنيدي: الشامل: معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحا، دار العودة، بيروت، ط ١ ، ١٩٨١ م .
١٨- بدري حسون فريد وسامي عبدالحميد ، مباديء الاخراج المسرحي ، جامعة بغداد .
١٩- H.K. Chinoy . -dir-ectors on -dir-ecting & Toby col
٢٠- محمد فرحات عمر ، فن المسرح ، .
٢١- سعد اردش، مخرج في المسرح المعاصر .
٢٢- سعد اردش، المصدر السابق .
٢٣- قلم التحرير، موجز تاريخ الحركة المسرحية المصرية (١٧٨٠-١٩٦٤م)المعرفة، عدد خاص، ٣٤ السنة الثالثة، سنة ١٩٦٤م.
٢٤- الحاوي ايليا..شكسبير والمسرح الأليزابيثي ج١ ط١ دار الكتب اللبناني للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٠ .
٢٥- جبرا ابراهيم جبرا..شكسبير معاصرنا..الجمهورية العراقية ..دار الرشيد للنشر ١٩٧٩، .
٢٦- محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى م١٩٩٦.
٢٧- كارل النزويرث : الاخراج المسرحى، ت: امين سلامة ،القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٨٠ .
٢٨- احمد ذكي : الاخراج المسرحي ، دراسة في عبقرية الابداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
٢٩- كارل النزويرث : مرجع سابق، ص١٢.
٣٠- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط١ ،٢٠٠١.
٣١- د. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط ١،٢٠٠١م.

٣٢- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي: المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٨٩.
٣٣- عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط١ ،٢٠٠١ .
٣٤- د. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط ١. م ،٢٠٠١.
٣٥- جميزرووز افنز-المسرح التجريبي،ترجمة انعام نجم ،،دار المؤمون للطباعة والنشر ،الطبعة الاولى .
٣٦- مداخل الى العلوم المسرح.
٣٧- مايرهولد كتابات حول المسرح .
٣٨- نفس المرجع السابق.
٣٩- د. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥ .
٤٠- عبد الكريم برشيد: نفس المرجع السابق .
٤١- عبد الكريم برشيد: نفس المرجع السابق .

٤٢- أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٩ .
٤٣- ١) P.Pavis: Dictionnaire du théâtre,Editions Sociales.Paris.1980.
٤٤- مجلة نزوى ٢٠٠٦.
٤٥- http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/pubdoc_5_275_1506.docx
٤٦- http://aboalker.ahlamontada.com/t65-topic .

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	نغم	انس راهي	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٢	ليلة ماطرة	انس راهي	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٣	ماذا اين	انس راهي	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٤	هذيان	انس راهي	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٥	ضد	كاظم عماد جاسم	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٦	Format	علي رافع	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
٧	Time Out	سيف الدين	2016	كلية الفنون الجميلة
٨	Game Over	انس راهي	2016	كلية الفنون الجميلة
٩	لست لي	احمد كريم	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
١٠	Water	ايهاب فؤاد	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة
١١	عرض خاص	حليم هاتف	٢٠١٧	كلية الفنون الجميلة

ملحق رقم (١) مجتمع البحث