[٢]

تقنيات توظيف أسس التصميم الفني لتحقيق الوحدة العضوية في المسرح دراسة تطبيقية في بناء العلاقات التكاملية بين عناصر العرض

أ.م.د. جمال السيد حسين محمد ياقوت
أستاذ التمثيل والإخراج المساعد- كلية الآداب
جامعة الإسكندرية- قسم الدراسات المسرحية

تقنيات توظيف أسس التصميم الفني لتحقيق الوحدة العضوية في المسرح دراسة تطبيقية في بناء العلاقات التكاملية بين عناصر العرض

أ.م.د. جمال السيد حسين محمد ياقوت*

ملخص:

مع تراكم الممارسات العملية تراكمت وتشكلت مجموعة من المبادئ أو الأسس التي تعد من ضرورات التصميم الجيد، ولأن عناصر العرض المسرحي كثيرة؛ فهي تمثل في علاقاتها المتشابكة جماليًا ووظيفيًا الوسائل التي تتحقق بها الوحدة العضوية للعرض المسرحي، وهو ما يستدعي دراسة السبل التي تساعد في قيام هذه العناصر بدورها في تحقيق الوحدة العضوية التي بدونها يفقد العرض المسرحي قناعاته الفنية والفكرية ويفقد اتصاله مع الجمهور. هذا العرض يجب أن يتسم بالتكامل، والتوازن، والتنوع، وغير ذلك من أسباب تحقيق وحدة العرض المسرحي، ويتمثل العرض هنا بجسد الكائن الحي الذي يمكن أن يتشوه إذا فقد جزءًا من كله المتماسك، وهو ما يستدعي مراعاة أسس التصميم الفني، ويتبع البحث المنهج التحليلي الوصفي من خلال تحليل مجموعة من النماذج المختارة، كما يتبع المنهج التطبيقي في الأمثلة التي يوردها الباحث في مناطق البحث المختلفة، وهي العروض المسرحية التي قدمت في الربع الأول من القرن الواحد والعشرين في مصر وبعض الدول العربية مثل العراق، وبعض الدول الأوربية مثل إنجلترا، ويطرح البحث الموضوع من خلال تبويب الموضوعات: المخرج المسرحي، وعناصر المسرحية، وعناصر التصميم الفني، وأسس التصميم التي تشمل: الترابط، والتوازن، ولتنوع، والإيقاع، والحركة، والتكرار والترديد، والتناغم، والتباين، والتناسب، ومركز الاهتمام، والتطور، والوحدة العضوية، وأخيرا يعرض البحث لنموذج تطبيقي يتضمن أسس التصميم في مسرحية "أمل" تأليف وإخراج المخرج العراقي "جواد الاسدي" وينتهي البحث لمجموعة من النتائج والتوصيات.

* أستاذ التمثيل والإخراج المساعد – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية – قسم الدراسات المسرحية.

Abstract:

With the accumulation of practical practices, a set of principles were accumulated and formed, which are considered necessities for good design, and because the elements of theatrical presentation are many; In their aesthetically and functionally intertwined relationships, they represent the means by which the organic unity of the play is achieved. This calls for studying the ways in which these elements help in achieving organic unity, without which the theatrical performance loses its artistic and intellectual convictions and loses its connection with the audience.

This performance must have integration, balance, diversity, and other reasons for achieving the unity of the theatrical performance. The performance here like by the body of a living organism, which can be distorted if part of its cohesive whole is lost, which requires taking into account the foundations of artistic design, and the research follows the descriptive analytical approach. By analyzing a group of selected plays, the applied approach is also followed in the examples provided by the researcher in the various research areas, which are the theatrical performances that were presented in the first quarter of the twenty-first century in Egypt and some Arab countries such as Iraq, and some European countries such as England.

The research presents The topic through: theatrical director, the elements of the play, the elements of artistic design, and the principles of design that include: interconnection, balance, diversity, rhythm, movement, repetition and echoing, harmony, contrast, proportion, center of interest, development, and organic unity, and finally, the Research analysis an applied model that includes the design principles in the play “Amal,” written and directed by Iraqi director Jawad Al-Asadi. The research ends with a set of results and recommendations.

مجلة الطفولة والتربية – المجلد الثامن والخمسون – العدد الأول – السنة السادسة عشرة – أبريل ٢٠٢٤

مقدمة:

من الملاحظ أن مصطلح الإخراج المسرحي Theater Direction هو المصطلح الشائع الذي يصف عمل صاحب الرؤية الفنية في الفنون الدرامية على اختلاف أنواعها، وهو بالإنجليزية Director، ويلاحظ أيضا أن الضمير الجمعي لم يختر ترجمات حرفية عند ترجمة المصطلح الخاص بهذه الوظيفة من الإنجليزية للعربية مثل: "موجه" وذلك بالرغم من أن العمل الأساسي للمخرج ينطوي على توجيه فريق كبير من المبدعين نحو رؤية كلية للعمل يضعها هو شخصيًا، أو "مدير"، بالرغم من أن المخرج يقوم بجميع الوظائف التي يقوم بها أي مدير في الشركات الصناعية التجارية وهي التخطيط، والتنظيم، والتوظيف، والتوجيه، والتنسيق، والرقابة. ويلاحظ هنا أن التوجيه يمثل إحدى الوظائف التي يقوم بها المدير، مما يجعل الاختيار الأصوب يسير في اتجاه "مدير" أكثر من "موجه"، وبغض النظر عن المسمى الشائع في اللغة العربية وهو "مخرج" فإن القائم بهذه الوظيفة يقوم في المرحلة التخطيطية بوضع تصميم فني عام للعمل المسرحي يتضمن الرؤية الفنية الكلية لتحويل النص المسرحي لحياة كاملة يقتنع بها الجمهور ويصدقها، وهو ما يعد حجر الأساس الذي تنطلق منه تصميمات عناصر العرض المختلفة والتي يقوم بها فنانون متخصصون كل في مجاله، وبالتالي فإن التصميم "Design" يعني هنا الوسيلة التي تستخدم للتعبير عن فكرة– أو مجموعة أفكار– باستخدام أدوات الفنان– التي يتصدرها الخيال في جميع الفنون– وهي أدوات تتباين من فن لآخر، ومع تراكم الممارسات العملية تراكمت وتشكلت مجموعة من المبادئ أو الأسس التي تعد من ضرورات التصميم الجيد، وبالرغم من أن هذه الأسس صالحة للتطبيق على كل الفنون؛ فإن مصطلح "تصميم" ذاته، أصبح يستخدم بصورة راسخة في مجال الفنون التشكيلية بأنواعها المختلفة وندر استخدامه في الفنون الأخرى إلا ما يتعلق بفنون الصورة التي تحتويها هذه الفنون مثل تصميم المناظر والأزياء والإكسسوارات في الفنون الدرامية، ويطلق لقب "مصمم" على الفنان المنوط به وضع الرؤية الفنية لهذه العناصر مثل مصمم المناظر والأزياء والإضاءة، وهي فنون صورة تشكيلية في الأصل.

يتكون العرض المسرحي شأنه شأن أي منتج إبداعي من مجموعة من العناصر التي تتفاعل معًا من أجل التعبير عن فكرة محددة يريد الفنان إيصالها لجمهوره من المتلقين، وتتباين هذه العناصر ما بين المرئي والمسموع أو الذي يجمع بينهما، ويأتي على رأس العناصر المرئية: المناظر المسرحية، والأزياء، والماكياج، والإضاءة، وغيرها من العناصر التي تشكل في تفاعلها ما يطلق عليه السينوغرافيا التي تمثل أحد المصطلحات التي اختلف حولها المنظرون لسنوات طويلة، ورغم أن الممارسة السينوغرافية قديمة قدم المسرح ذاته؛ فإن المصطلح نفسه وما صاحبه من التباسات في تفسير معناه بشكل قاطع يعد أمرًا حديثًا نسبيًا، ذلك بالرغم من وجود اتفاق بأن عناصر السينوغرافيا تتمثل في كل ما تقع عليه عين المتفرج داخل قاعة العرض بما في ذلك أماكن جلوس المتفرجين، بل إن الأصوات التي تستدعي صورًا لمخيلة المتلقي تحسب ضمن عناصر السينوغرافيا، أما العناصر السمعية فتتمثل في الأغاني والموسيقى التصويرية والأصوات المسترجعة والمؤثرات الصوتية، وغيرها من الأصوات مختلفة الأنواع. وأخيرًا، يبرز عنصر التمثيل بوصفه عنصرًا سمعيًا ومرئيًا في آن، بوصفه أحد أهم عناصر العرض المسرحي، وبالتأكيد يمثل النص المسرحي الأساس الذي ينبني عليه العرض المسرحي كله.

ولأن عناصر العرض المسرحي كثيرة؛ فهي تمثل في علاقاتها المتشابكة جماليًا ووظيفيًا الوسائل التي تتحقق بها الوحدة العضوية للعرض المسرحي، وهو ما يستدعي دراسة السبل التي تساعد في قيام هذه العناصر– منفردة ومجتمعة من خلال علاقاتها ببعضها البعض– بدورها في تحقيق الوحدة العضوية التي بدونها يفقد العرض المسرحي قناعاته الفنية والفكرية ويفقد اتصاله مع الجمهور، ومن أجل تقديم عرض يحقق التواصل الفعال مع جمهور المتلقين فإن هذا العرض يجب أن يظهر للوجود بوصفه كيانًا واحدًا متماسكًا يتسم بالتكامل، والتوازن، والتنوع، وغير ذلك من أسباب تحقيق وحدة العرض المسرحي، ويتمثل العرض هنا بجسد الكائن الحي الذي يمكن أن يتشوه إذا فقد جزءًا من كله المتماسك، ويتم التعامل مع عناصر العرض على مرحلتين: إحداهما تخطيطية، والأخرى تنفيذية، ففي المرحلة التخطيطية يتم وضع التصميمات لكل عناصر العرض المسموعة والمرئية، وفي

المرحلة التنفيذية تتحول هذه التصميمات إلى واقع مادي ملموس، ولأن العرض المسرحي الذي ينبض بالحياة هو مجموعة من الكادرات الثابتة والمتحركة، المسموع أصواتها حتى في لحظات السكون، فكان لا بد من البحث عن معايير تحكم تصميمات عناصر العرض المختلفة سواء المرئية منها أو المسموعة، أو تلك التي تجمع بين السمتين، ولم أجد ما هو أنسب من أسس تصميم الفنون التي يمكن تطبيقها على التصميمات الإبداعية في مجالات الفنون المختلفة، وهي: الوحدة، والترابط، والاتزان، والإيقاع، والحركة، والترديد، والتكرار، والتنوع، والتناغم، والتباين، والتناسب، ومركز الاهتمام. وفي المرحلة التنفيذية توضع كل التصميمات موضع التنفيذ الفعلي على أرض الواقع؛ حيث تتقرر التقنيات التي تستخدم لنقل التصميمات المرسومة إلى واقع يسعى لتحقيق تكاملية عناصر العرض المسرحي للوصول إلى الوحدة العضوية التي تساعد على تقديم عرض متماسك مشدود البنيان يتحقق فيه الإيقاع المنضبط الذي يأسر ذهن المتلقي طوال الوقت، وهو ما يستدعي مراعاة أسس التصميم السابق الإشارة إليها، وكذا مراعاة السمات المميزة لكل عنصر في فرديته، أو في علاقته التفاعلية مع باقي عناصر العرض، وكذلك دراسة التقنيات التي يمكن من خلالها وضع هذه العنصر موضع الفاعل في التجربة الجمالية الكلية للعرض المسرحي، مع التطبيق على نماذج من العروض المسرحية المحلية أو العالمية التي تؤكد الأفكار التي يطرحها البحث.

أهمية البحث

تنبع أهمية البحث من الندرة في الدراسات التي تناولت موضوع الوحدة العضوية للعرض المسرحي؛ حيث ركزت غالبية دراسات الوحدة العضوية على الشعر والفن التشكيلي، وكذلك تنبع أهمية البحث من الإيقاع المتسارع للحياة المعاصرة، وما يصاحبها من ضرورات تقضي بتكثيف العروض المسرحية بما لا يخل بحيويتها، ووحدتها، وأفكارها الفلسفية، أو الاجتماعية، أو السياسية، وكذا بما لا يخل بقيمها الجمالية، هذا التكثيف الذي يجب ألا يخل بترابط نسيج العرض، ويحافظ على الاتصال الدائم للمتلقي مع العرض، وهو ما لن يتحقق إذا اتسم العرض بالإسهاب وتفكك عناصره أو تصميمها بصورة تؤدي إلى الازدحام والتشويش. ولأن عناصر العرض هي الوسيط الإبداعي الذي يترجم المخرج من

خلاله القيم الفكرية التي يراد طرحها على الجمهور، ولأن المسرح يقدم الأفكار في صيغ جمالية؛ كان لا بد من البحث عن معايير معتمدة مثل أسس التصميم الفني؛ ليتم التعامل بها مع تصميم عناصر العرض من أجل التأكد من تحقيق الوحدة العضوية المنشودة التي تعمل على ظهور العرض المسرحي للجمهور بوصفه كلا واحدًا متماسكًا يحقق الاتصال الفعال مع الجمهور بصورة تلقائية.

أهداف البحث

يستهدف البحث توضيح مفهوم الوحدة العضوية للعرض المسرحي، وكذلك تحديد عناصر هذه الوحدة، تمهيدًا لوضع مجموعة من التقنيات المحددة التي تستهدف تحليل أسس التصميم الفني وتطبيقها بالكامل على عناصر العرض المسرحي لتحقيق التكامل المنشود فيما بينها لتأكيد الدور الذي تلعبه عناصر العرض في وحدتها الذاتية، وكذلك في علاقتها بباقي عناصر العرض من أجل تحقيق الوحدة العضوية للعرض المسرحي ككل.

مشكلة البحث

تتمثل المشكلة الكبرى للبحث في التفكك الذي يمكن أن يصيب العروض المسرحية، وهو ما يتسبب في انصراف الجمهور عن متابعتها، ويمكن أن يحدث هذا التفكك لأسباب كثيرة يأتي على رأسها افتقاد العرض للوحدة العضوية لأسباب متباينة، ومن أجل الوصول لحلول محددة للتغلب على أسباب التفكك يطرح البحث مجموعة من الأسئلة منها: لماذا تمثل الوحدة العضوية أهم عناصر جذب المتلقي للعرض المسرحي، وما هي العناصر التي تشكل الوحدة العضوية للعرض، وكيف يمكن السيطرة على أسباب تفكك الوحدة العضوية من خلال التعامل التقني الجيد مع عناصر العرض المسرحي؟ وكيف يمكن أن يسهم الشكل في زيادة قيمة التجربة الجمالية للعرض المسرحي؟ وكيف يمكن توظيف أسس التصميم الفني لتحقيق تكاملية عناصر العرض وتعضيد وحدتها؟ وما هي النتائج التي يمكن أن تترتب على حذف جزء من كل وفقا لمبدأ الوحدة في التنوع؟، هل ينهار الكل في جميع الأحوال أو يتحول لكل جديد؟، أم أن هناك من الأجزاء ما يمكن حذفها دونما ضير على وحدة العرض، وهل الاختلاف الفارق بعد إزالة الجزء يتعلق بالفكر أم بالجمال؟ وما الذي تختلف عنه مواد العرض المسرحي بصفتها المنفردة، وبوضعيتها التفاعلية مع باقي عناصر العرض المسرحي؟

منهج البحث

يتبع البحث المنهج التحليلي الوصفي من خلال تحليل مجموعة من النماذج المختارة، كما يتبع المنهج التطبيقي في الأمثلة التي يوردها الباحث في مناطق البحث المختلفة.

الإطار الزماني للدراسة:

العروض المسرحية التي قدمت في الربع الأول من القرن الواحد والعشرين.

الإطار المكاني للدراسة

مصر وبعض الدول العربية مثل العراق، وبعض الدول الأوربية مثل إنجلترا.

تبويب البحث

١. المخرج المسرحي
٢. عناصر المسرحية
٣. عناصر التصميم الفني
٤. أسس التصميم
٥. تحليل أسس التصميم في مسرحية "أمل"

١. المخرج المسرحي

لم تأتِ مقولة "المسرح أبو الفنون" من فراغ، "فالمسرح جامع للفنون منذ نشأته، فقد وظف لتأسيس عرض المسرح: الرقص والشعر والموسيقى والرسم والعمارة، وخرج لنا بلغة ضمت عدة مفردات فنية، ولكنها أصبحت مع الأيام والعصور مفردات مسرحية لا يستقيم العرض المسرحي إلا بوجودها. مع مرور الوقت، استقلت بعض الفنون عن المسرح وأصبح لها مجالها الإبداعي مثل استقلال الرقص عن المسرح؛ حيث أصبح فناً بذاته هو الباليه، كما استقل الغناء والموسيقى في عرض سمي بالأوبرا والأوبريت"[١]، وفي جميع الأحوال تتبع الرؤية الابتكارية في الفنون على اختلاف أنواعها من خيال الفنان المبدع، وهذه الرؤية تتشكل في الذهن عبر مجموعة من الصور الثابتة والمتحركة التي يكونها الفنان ذاته، وتتفاعل مع بعضها البعض ليتكون التصور التخطيطي الذي يضعه المبدع على الورق في صورة تصميم، ثم يسعى لتحقيقه بعناصر الفن الذي يمارسه، وفي المسرح يقوم المخرج بوضع تصميم ابتكاري للعرض المسرحي يعتمد على الخيال تمهيدا لتحويل هذا التصميم إلى مجموعة من الأفعال التقنية باستخدام عناصر العرض المسرحي. إن التصميم الفني في مفهومه البسيط يمثل التصور العام الذي يضعه المصمم بتوظيف أهم أداة لدى الفنان وهي الخيال، فالخيال كما يقول أينشتين "هو أهم من المعرفة، فالمعرفة محدودة حول ما نعنيه أو نفهمه، بينما الخيال يشمل العالم، وكل ما سيكون هناك لنعيه ولنفهمه مستقبلا"[٢]، ويؤكد Harold Clurman على فكرة ثقافة المخرج فيقول إنه: " كلما زادت الدراسات الشمولية للمخرج كلما زادت جاهزيته الحرفية، ولكن المخرج يجب أن يتعلم كيف يترجم معارفه إلى الواقع العملي في المسرح، فالإخراج لا يمكن الوصول إليه من خلال المفاهيم الشفاهية فقط؛ حيث إن الكلمات وحدها لا تكفي للتجسيد المسرحي."[٣]

---

[١] محمد عبازة، محاورات مع المسرح التونسي، دارسحر للنشر، تونس، ٢٠٢١، ص٢٦٥

[٢] عمر الرويضي، المسرح والخيال، إعداد عصام أبو القاسم، مجموعة مؤلفين، دراسات ملتقى الشارقة للمسرح العربي، دائرة الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢١، ص٩

[3] Harold Clurman, on directing, Fireside Rock Center Ltd, New York, 1997. pgae 170.

ويستخدم المخرج كذلك مجموعة متنوعة من المدخلات المادية والفكرية التي تنتظم معًا بطريقة تسعى للوصول لمنتج فني تتحقق فيه الوحدة العضوية استنادًا لمجموعة من أسس التصميم، وتختلف هذه المدخلات من فن لآخر، ففي الفنون التشكيلية تتمثل المدخلات في الأقمشة والأوراق والألوان والطين ومواد كثيرة تختلف وفق نوع الفن، فمواد التصوير الزيتي تختلف عن مواد النحت، والجرافيك. أما في الأعمال الدرامية (سينما– إذاعة– تليفزيون– مسرح) فإن هذه الفنون تستخدم النص المكتوب بصفته مدخلًا فكريًا، والكثير من المدخلات المادية مثل: المناظر، والأزياء، والماكياج، والأداء التمثيلي، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وغيرها، وهي أيضًا مدخلات لها مدلولاتها الفكرية والجمالية، ويعد العنصر البشري هو المدخل الأكثر أهمية من بين مدخلات الإنتاج في كل الفنون، ويعني الإنتاج بشكل عام "العمليات التحويلية التي تتم على مجموعة من المدخلات باستخدام الأدوات، بهدف الوصول لمنتج نهائي يصل لمستفيد ويحقق له منفعة. وعلى هذا الأساس، فإن عناصر العملية الإنتاجية هي: المدخلات التي تمثل الموارد البشرية والمواد الخام والأفكار، وأدوات التصنيع التي تمثل وسيلة تحويل المدخلات إلى منتج نهائي، والعمليات التحويلية التي تمثل تفاعل المدخلات بشقيها البشري والمصنوع مع الأدوات، والمنتج النهائي الذي يمثل ناتج تفاعل المدخلات بشقيها مع الأدوات عبر العمليات التحويلية، والمستفيد من المنتج الذي يمثل المستخدم النهائي للمنتج على مختلف أشكاله، وأخيرا: المنفعة التي تمثل ما يتولد لدى المستهلك والمنتج من قيم مادية أو معنوية، وهو ما يمكن التعبير عنه بالنموذج الآتي:

مدخلات ⟸ + أدوات ⟸ + عمليات تحويلية = منتج نهائي مستهلك منفعة"[٤]

وتنقسم المدخلات في العملية الإنتاجية في المسرح إلى نوعين هما: مدخلات بشرية، ومدخلات مادية؛ تنقسم بدورها إلى أصول متداولة تتمثل في الأموال السائلة المتاحة بالمؤسسة الإنتاجية، وأصول ثابتة تمثل مبنى المؤسسة بما

[٤] جمال ياقوت، مقدمة في الإنتاج المسرحي، الطبعة التاسعة، بسطرون للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٠، ص٥٣

فيه من قاعات العرض المسرحي، وما تحتويه من أجهزة ومعدات صوت وإضاءة، وكذلك الاستوديوهات، وقاعات التدريب، والورش الفنية، وكل الأصول التي تستخدم طوال حياة المؤسسة في جميع أنشطتها الإنتاجية. وتقوم المؤسسة الإنتاجية بالكثير من الأنشطة وتقدم الكثير من المنتجات المسرحية؛ مثل العروض بأنواعها المختلفة، والمهرجانات، والورش، والمؤتمرات العلمية، والندوات الفكرية والتطبيقية، ولأن الدراسة تعنى بالعروض المسرحية؛ فإن الاهتمام ينصب على مدخلات العرض المسرحي، وهي ما نطلق عليه عناصر العرض سواء العناصر المادية أو البشرية.

منذ بدايات المسرح الأولى، كان هناك شخص مسؤول عن تقديم العرض المسرحي، "ففي أثينا، أنيط المؤلف بالتنظيم والإشراف لتحقيق العرض وتقديمه، ولم تكن هذه المهمة الخاصة بالتنظيم حرفة تستوجب التخصص، بل عملية يستوجب على المؤلف نفسه أن يتقنها ويشرف عليها، باعتباره صاحب النص، وله صلاحية تحقيق ما يريد تحقيقه، ومع تراكم المهام التنظيمية من تدريب المنشدين والإشراف على العزف والرقص، وتنظيم الحركة ورسم المنظر، والتفنن في الخدع الخاصة بالعرض، تخلى المؤلف عن بعض هذه المهام بتوزيعها على عدد من المتخصصين، إلى أن أصبح مع مرور الزمن شخصًا آخر يحتل هذه المكانة في تنظيم العرض باعتبار أنها عملية حرفية أكثر منها تنظيمية فحسب؛ وأنها تحتاج إلى المعرفة الدقيقة ببعض الأشياء كالأزياء، واللون، والحركة التعبيرية. ومع مرور الزمن، أصبح دوره في المكانة الأولى وسمي بالمخرج، أو المدير في بعض التقاليد الإنجليزية، وأصبح المؤلف في الصف الثاني، وبعدها يتقدم السينوغراف من مؤخرة الترتيب ليأخذ المكانة الثانية الخاصة بالمؤلف، ثم يتقدم أصحاب الحرف الأخرى ليأخذوا مكانهم في الترتيب، ويعود المؤلف إلى آخر الصفوف، ولا يهتم به بقدر ما يهتم بما كتب؛ أي أن حضوره غير ملزم أثناء الإعداد، لقد انقلب العرض إلى ورشة لبناء معماري يتحرك فيه أشخاص، وتتفاعل فيه أحداث؛ وهو ما جعل فن الإخراج حرفة تقنية حتى وإن كانت إبداعية"[٥].

---

[٥] أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع سوريا ٢٠١٣ ص ص ٢٤، ١٢٥

في العصور الوسطى في فرنسا "أطلق على هذا الشخص "قائد الأسرار" ثم تحول بعد ذلك إلى "مدير الخشبة" في بقية الدول الأوروبية، ومع تطور المسرح وجد ما عرف ب "مدير التمثيل"، ومثلما كان عصر النهضة في القرن التاسع عشر نقلة حضارية وفكرية وفلسفية، كانت الطفرات في المسرح أيضًا، وكان "مدير الخشبة" هو صاحب الدور الرئيس في جميع العروض المسرحية، إلى أن أطلق عليه لقب "مخرج" وهناك أسماء كبيرة عاصرت التحول، وغيرت من ألقابها من مدير خشبة إلى مخرجين مسرحيين"[٦] مثل "أروين بسكاتور" Erwin Piscator *، وقسطنطين ستانسلافسكي* ١٧ يناير ١٨٦٣-٧ أغسطس ١٩٣٨، وبصفة عامة، يمكن القول بأن "الدور الحيوي والرائد للمخرج لم يتبلور إلا في أواخر القرن التاسع عشر حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الاعتماد على شخص يستطيع أن يمسك بيديه خيوط العرض المسرحي، وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة، ومساعدة كل فنان مشترك فيه على إخراج أفضل ما عنده من إبداعات وإضافات، ولم يقتصر الأمر على الاعتراف بهذه الحقيقة الجوهرية؛ بل امتد ليشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنينها من خلال الدراسات المستفيضة والممارسات المتجددة والتجارب الطليعية".[٧]، "ويعد الميلاد الحقيقي للمخرج بمعناه المعاصر عند جورج الثاني، دوق ساكس مينينجن Georg II von Sachsen-Meiningen ١٨٢٦- ١٩١٤ ذلك الهاوي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو١٨٧٤م، ومهما يكن من أمر بداية ظهور المخرج إلا أن المهمة الأساسية له تتركز في كيفية إيصال رسالة خطاب العرض إلى المتلقي بشكل أمين ومؤثر بالقيم الجمالية والتنظيمية التي يضيفها للعرض المسرحي بغية تحقيق المتعة

---

[٦] جمال المراغي، جولة في فنون العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ص٢١، ٢٢

* مخرج مسرحي ألماني، تتلمذ على يد المخرج ماكس رينهارد، عمل في العاصمة برلين من ١٩١٩ – ١٩٣٨ في المسرح الشعبي الألماني.

* مخرج وممثل مسرحي روسي شهير، وهو أحد مؤسسي المسرح الحديث

[٧] نبيل الراغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص ٧٩.

والإثارة لترسيخ المعرفة لدى الجمهور"[٨]، وبالرغم من هذا التطور الذي لازم هذه الوظيفة عبر التاريخ؛ "فثمة توجه لكسر الدور المتضخم للمخرج، وإعادة الممثل إلى قيامه بدوره الجوهري الذي كان يقوم به داخل العرض المسرحي من قبل، وهذا لا يعني التقليل من حجم المساحة التي يحتلها المخرج في العمل المسرحي، فما يزال للمخرج دور غاية في الأهمية في إبداع العمل المسرحي، ولكنه لم يعد المسيطر والمهيمن الوحيد على كل مفردات العرض المسرحي لاغيًا أو حاذفًا للأدوار الإبداعية لبقية المبدعين الآخرين ومن بينهم الممثل، فضلا عن أن إبداعه يتمحور داخل إبداعات الآخرين ويتشكل وفقا لمادتهم التي يبدعون من خلالها"[٩].

وبصفة عامة، فالمخرج هو مصمم العرض المسرحي الذي يضم الكثير من الفنون التي يعتمد كل منها على فنان متخصص، فتصميم المناظر يحتاج إلى مصمم، وكذلك الحال بخصوص الأزياء التي تحتاج لمصمم، والإضاءة والموسيقى والتمثيل والغناء والعرائس... إلخ، ومن البديهي أن يبدأ عمل المخرج كمصمم من وضع الرؤية الإخراجية الكلية للعرض، فهي التي تمثل المرجع الذي يهتدي به جميع المصممين أثناء وضع تصميماتهم، وهو ما يعني أن هناك هدفًا واحدًا كليًا يجب أن تسعى إلى تحقيقه كل الفنون التي تشارك في العملية المسرحية، والمسؤولية بالدرجة الأولى تقع على المخرج الذي يضع الرؤية الإخراجية للعرض، أو ما يمكن أن نطلق عليه التصميم العام للعرض المسرحي– وهذا التصميم العام يحدد المنهج الفني، والجو العام للعرض الذي سيلتزم به مصممو جميع العناصر الفنية المتعلقة بعرض ما. وبصدد الإعداد الفكري للمشروع الإخراجي، تنصح Katie Mitchel المخرج فتقول: "تأكد من أنك أسست لغة مشتركة مع أفراد الفريق الإبداعي قبل البدء في العمل الفعلي للمسرحية، إن ذلك يعني تخصيص وقت مع هؤلاء الأفراد للتشارك في إنتاج الصور، الصوت، الموسيقى. قد يحدث نوع من الخلط أو التشويش بين المخرج ومصمم الديكور

---

[٨] رياض شهيد على الباهلي، تحولات العرض المسرحي من الإبهام إلى التحريض، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات، ع٧٢، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٩، ص١١

[٩] أوجست جرودجيتسكي، حركة التجديد في المسرح العالمي، المخرجون البولنديون نموذجا، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ص٥

بسبب سوء تفسير أبسط الكلمات أو أكثرها تعقيدًا؛ تلك التي تصف الجو العام للمسرحية، سوف يتحتم عليك الوصول إلى لغة واضحة تتحدث عن الصورة المرئية. لا تبدأ في عمل الديكور، الملابس، الإضاءة، الموسيقى، أو الصوت ما لم تقم بدراسة المسرحية جيدًا. بهذه الطريقة سوف تتجنب الوقوع في أخطاء جسيمة على شاكلة الوصول إلى تصميمات رائعة على الورق، ولكنها لن تكون صالحة للتنفيذ في العروض".[١٠]، ويمثل اختيار مصمم محدد أمرًا في غاية الأهمية للاختلافات النسبية من حيث الكفاءة والمنهج، ويرى Stephen Unwin أن "إيجاد المصمم المناسب أمر في غاية الصعوبة. الطريقة المثلى هي أن تشاهد عمله في المسرح إذا أعجبك ما يفعله اتصلْ به ورتِّبْ موعدًا".[١١]

يقوم المخرج بوضع التصميم العام للعرض المسرحي، وفيه تتحدد معالم الرؤية الإخراجية التي ستنعكس بدورها على جميع عناصر العرض، وعلى المخرج أن يشرح هذه الرؤية– التي تتضمن المنهج والتفضيلات الفنية– لجميع المصممين المبدعين لجميع عناصر العرض المسرحي، وسيقوم المخرج– المصمم– بشرح رؤيته الفنية لمصمم المناظر والإضاءة والديكور والموسيقى... إلخ، ويحتاج المخرج لكل هؤلاء المصممين؛ لأن المسرح فن يضم عددًا كبيرًا من الفنون التي تحتاج لمتخصصين فيها، فلا يمكن أن يقوم المخرج بتصميم المناظر، والأزياء، وتأليف الموسيقى، وتدريب الممثلين، وتأليف النص، وتصميم الاستعراضات. إن كل واحد من هؤلاء يقف وراءه فن كبير له سماته الخاصة ومتطلباته سواء في الموهبة أو الدراسة الأكاديمية، ولكن كل هؤلاء لا يمكن أن يبدؤوا أشغالهم التصميمية دون وجود رؤية كلية واضحة يترجمها التصميم العام للعرض المسرحي، وتعد وظيفة الدراماتورج واحدة من الوظائف المهمة التي تساعد المخرج باستشاراته في اتخاذ القرارات الفنية؛ ف "الدراماتورج" يقوم بدراسة الأجواء المكانية، والتاريخية، والنفسية، والاجتماعية للعرض المسرحي

---

[10] Katie Mitchel, The director's Craft, Routledge Ltd, New York, 2009. Page 74, 75.

[11] Stephen Unwin, So You Want To Be A Theatre Director, Nick Hern Books Ltd, London, 2007. Page 79.

الذي يقدمه، ويقرر مناسبة تصميمات المناظر والأزياء، ومناسبة الخامات والألوان والموسيقى، إنه شخص موسوعي في خبرته، ومعارفه، "إذ يعمل كباحث ومستشار في اختيار النصوص وناقد لبق للعملية المسرحية، وقد وجد ذلك صدى في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، ففي عام ١٩٧٠ اصطلحت وظيفة دراماتورج الإنتاج Production Dramaturgy، ولكن المخرجين في إنجلترا عامة يرون في مهنة الدراماتورج تهديدًا مباشرًا على سلطاتهم، لذا، فهم يتعاملون بخوف شديد وغير واعٍ مع الممارسات النقدية التي يتحتم على الدراماتورج إدراجها في العمل، مدعين أنها ستعوق بشكل ما العملية الإبداعية بوضعها تحت طائلة المراقبة، والحقيقة أن التحامل على شيوعية بريخت هو ما عطل الفكر الإنجليزي عن استقبال أعماله وفهم ممارساته منذ الستينيات"[١٢]، كما أن وظيفة المخرج الفني Art Director مهمة؛ لأنه سوف يقوم بدراسة تناسق عناصر الصورة وتكامليتها، كما أن وجود سينوغراف سيكون أمرًا مهمًا لتحقيق الوحدة الكلية لعناصر الصورة؛ فالسينوغرافيا لا تمثل مجموع العناصر المرئية بقدر ما تمثل الطاقة التعبيرية الناتجة عن تفاعل هذه العناصر. وبعد وضع الرؤية الكلية وشرحها للفنانين من قبل المخرج، يقوم المصممون كل في تخصصه بوضع التصميمات الفرعية لكل عناصر العرض وفقا لأسس التصميم الفني المتعارف عليها، وهذه الأسس سوف تراعي طبيعة كل عنصر ومواصفاته، وكذلك سوف تراعي العلاقات التكاملية بين هذه العناصر بالصورة التي تحقق وحدة العرض المسرحي، والشخص الوحيد الذي يقر بالموافقة أو الرفض لهذه الرؤية هو المخرج.

.٢

[١٢] جون لينارد، ماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما، ترجمة وتقديم محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع١٠٠٤، ٢٠٠٦،ص٢٦٤

عناصر المسرحية

أولًا: العناصر السينوغرافية

تختلف أهمية عناصر الصورة من مخرج لآخر، فبعض المخرجين لا يهتمون إلا بالكلمة المنطوقة وحرفية تمثيلها، وآخرون مثل "إدوارد غوردون كريج" (Edward Gordon Craig ١٨٧٢- ١٩٦٦) يهتمون بالصورة ولا يرون في كلمات النص إلا مجرد موحٍ عام بالفكرة، وفي رأي كريج "تستند مهمة المخرج في تحويل المسرحية المكتوبة إلى فرجة بصرية عن طريق فهمها وتفسيرها، أي بنقل المسرحيات التي يكتبها المؤلف المسرحي من لغة الكتابة الدرامية إلى لغة الرؤية والتمسرح على المنصة، ومن هنا، فالمخرج المسرحي ينبغي أن يلم بكل الفنون والمعارف، ولا تبدأ مهمة الإخراج إلا بممارسة التمثيل لسنوات عدة، والابتعاد عن التقليد، والمحاكاة، والواقعية، والطبيعية، والانطلاق، في المقابل من المذهب الرمزي القائم على الفن والإيحاء، والاجتهاد في السينوغرافيا التشكيلية والبصرية، والبحث عن الجديد في مجال الإضاءة، والمناظر، والديكور، والإيمان بفلسفة شخصية مبدعة مبتكرة، وتكون له دراية شاملة بعلوم الأزياء، والإضاءة، والحركة، والصوت، وفنون الرسم، والتصوير، والحفر، والتشكيل"[١٣].

وبالرغم من طغيان اللغات الكلامية في المسرح خاصة والحياة عامة؛ فإن لغة الصورة ستبقى هي الأهم والأطول تأثيرا، "فهناك حقيقة تقول إن الصورة تساوي ألف كلمة"[١٤]، لذا؛ فإنه "إذا كونت الصورة المسرحية فنيًا بمهارة وصورت بخيال رائع، حصل المشاهدون على جمال فني سار، وفهم أعمق للقيم العاطفية والذهنية للمنظر"[١٥]، وهو ما دعا بيتر بروك Peter Brook إلى أن يقول: "يبدو أن الكلمة لم تصبح أداة للدراما كما كانت يومًا ما، هل هذا لأننا نعيش في عصر من

---

[١٣] جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، سلسلة دراسات، ع ١، ٢٠١١، ص١١٢

[14] Terry John Converse, Directing for The Sage- A Workshop Guide Of 42 Creative Training Exercises and Projects-, Meriwether Publishing Ltd, USA, 1995. Page 210.

[١٥] كارل إلنزويرث، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٠٢.

الصور؟ بل هل هذا لأننا يجب أن نمر بفترة من التشبع والإتخام بالصورة حتى تنشأ الحاجة للغة من جديد؟ هذا محتمل جدًا، لأن كتاب اليوم يبدون عاجزين على أن يجعلوا الأفكار والصور تتصادم وتتصارع عن طريق الكلمات"[١٦]، الأمر لا يتعلق فقط بسرعة الرؤية عن طريق حاسة البصر، ولكنها سرعة الإدراك أيضا، من هنا، نجد أن العناصر التي تعتمد على حاسة البصر– بصورة مباشرة أو غير مباشرة– هي عناصر حيوية تميز المسرح عن غيره من الفنون، خاصة وأن الجمهور في المسرح يشاهد أحداثًا تتشكل من أربعة أبعاد (طول– عرض– عمق– زمن)، يجسدها ممثلون حقيقيون وليس مجرد صور مثل السينما أو أصوات مثل الإذاعة، وتتعلق العناصر المرئية في المسرح بالصور التي يراها المتلقي، وهي تنقسم بدورها إلى نوعين: صور حقيقية، وهي صور الأشياء التي يراها المتلقي متجسدة أمامه مثل: المناظر المسرحية، والأزياء، والماكياج، والإضاءة المسرحية، وكذا أجساد الممثلين، والراقصين، والعرائس بأنواعها المختلفة، والصور الخيالية وهي صور الأشياء التي تصنع في ذهن المتلقي وليس لها وجود مادي حقيقي على خشبة المسرح، وعلينا هنا أن نميز بين نوعين من الصور التي تتشكل في ذهن المتلقي: النوع الأول يعتمد على التصور وتمثله الصور التي لها وجود مسبق في الواقع المادي؛ مثل صورة المطر والبرق والتي يستدعيها صوت مؤثرات صوتية للأمطار أو البرق، أو حوار مسرحي يشجع المتلقي على استدعاء مثل هذه الصورة، أما النوع الثاني فتمثله تلك الصور التي تصنع من العدم بالتخيل؛ مثل توقع حدث مستقبلي يتجسد بالصوت والصورة في ذهن المتلقي. الحدث نفسه لا يعد من عناصر السينوغرافيا، لكن الأماكن التي تدور فيه الأحداث– بما في ذلك تلك الأماكن التي تعتمد بشكل كامل على مخيلة المتلقي لكونها لم تتواجد في العرض بأي شكل من الأشكال– وما بها من موجودات مرئية– في خيال المتلقي– تعد من العناصر السينوغرافية، وهذه العناصر لا يدركها المتلقي في فرديتها؛ بل إنه يدركها في علاقتها بباقي العناصر السينوغرافية وما ينتج عن تشابك هذه العلاقات من قيم تعبيرية يتأثر بها وجدان المتلقي.

---

[١٦] بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٧٣.

ومن المعروف أن "الإنسان يمارس السينوغرافيا بشكل عام في حياته اليومية بوسائلها البسيطة، وتتفاوت تلك الممارسة الفعلية من فرد لآخر، وتتمثل من خلال الديكورات وتوزيع الإكسسوارات بمجمل أنحاء وفضاء المنزل على سبيل المثال، وحتى من خلال عملية ارتدائنا للملابس، فنحن عندما نقرر أيًا من تلك الملابس سنرتدي، تتشكل لدينا صورة ذهنية تلقائية، نحدد بها نوع المكان الذي سنتواجد بمحيطه، ونوعية النشاط الذي سنمارسه هناك، وما إذا كان المكان مظلمًا أو مضاءً، شتاءً أو صيفًا، داخليا أم خارجيا...إلخ، فتتكوّن لنا رؤية خاصة بنا، على ضوء هذا تتحدد لنا نوعية تلك الملابس التي سنرتديها ومدى فعاليتها لذلك المكان، فالرّغبة والحاجة في النظام والتصميم تعد سمة إنسانية أساسية"[١٧].

وتنقسم عناصر الصورة المسرحية إلى: المناظر المسرحية، والأزياء المسرحية، والماكياج، والإضاءة، وأجساد الممثلين، والعرائس... إلخ.

ثانيًا: العناصر السمعية

وهي التي تتعلق بالأصوات التي يسمعها المتلقي؛ وتنقسم بدورها إلى نوعين: أصوات حية صادرة عن الممثلين أو الآلات الموسيقية، أو المؤثرات الصوتية الطبيعية، وأصوات مسجلة لممثلين أو آلات موسيقية أو مؤثرات صوتية مصنوعة، والبيئة الصوتية من الأمور المهمة التي تساعد على ارتباط المتلقي بالعرض المسرحي، فهو يرتبط بشكل وثيق بإيقاع العرض، فالبيئة الصوتية يجب أن تقوم على التنوع من أجل إثارة انتباه المتلقي وتأكيد ارتباطه بالعرض، فالموسيقى تعمق الحالة الشعورية للجمهور، كما أن المؤثرات الصوتية تؤكد الإحساس بالإيهام المسرحي، أما الأغاني فهي توجه مشاعر المتلقي وفق طبيعتها، ومن أهم أمثلة العناصر السمعية في المسرح: الأغاني بأنواعها المختلفة، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية...إلخ.

عناصر الصوت

رغم الأهمية العظمى للصورة المسرحية؛ إلا أن الكلمة أيضًا لها وقع السحر في المسرح، خاصة إذا ما قيلت بلغة سليمة وبأساليب تشنف آذان المتلقين،

---

[١٧] مشعل الموسى، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد٨١٦، ٢٠٠٤

وتتجسد الكلمات من خلال الأداء الصوتي الحي للممثلين، وكذلك يمكن أن تتجسد الكلمات في الأداء المسجل، أو الأغاني، وبغض النظر عن الكلمات فإن الأصوات الموسيقية أيضًا يمكن أن تضيف قيمًا جمالية على المشهد المسرحي، كذلك تفعل الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية عندما تسعى لتعمق الإحساس باللحظة الدرامية وتعمل على تحقيق عنصر الإيهام، أما الأصوات المسترجعة فهي تقوم بالكثير من الوظائف مثل تحديد مصير الشخصية، أو أن تقوم الشخصية بعقد مقارنة بين ما سمعته من شخصية أخرى وما تقوم به من أفعال آنية...إلخ، كما سيرد تفصيلا في متن هذه الدراسة، وقد تكون الأصوات حقيقية على خشبة المسرح يسمعها الجمهور، وقد تتولد في أذهان المتلقين بالتصور الاسترجاعي لأصوات سبق أن سمعها المتلقي أو التكوين الخيالي لأصوات يكونها المتلقي وفق افتراضات درامية محددة.

ثالثا: العناصر السمع–مرئية

وهي العناصر التي تثير حاستي السمع والبصر في آن، وأهمها عنصر الأداء التمثيلي الذي تقدمه العناصر البشرية من الممثلين، أو العرائس بأنواعها المختلفة، وتتميز هذه العناصر بأنها تمثل روح العرض المسرحي، فالممثل– بشري أو عرائس– يحمل القيمة الفكرية التي تمثل رسالة العرض– حتى لو كان مجرد ترفيه بعروض استعراضية أو كوميدية– من خلال الحوار الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأشكال الفنية الأخرى. إن الأحداث تتطور من خلال الصراع الذي يدور بين إرادات شخصيات المسرحية التي يسعى كل منها لتحقيق أهدافه، حتى لو على حساب الشخصيات الأخرى.

٣. عناصر التصميم الفني

تمثل عناصر التصميم المكونات الأساسية لأي تصميم فني، ويمكن حصر هذه العناصر فيما يلي:

- النقطة: وهي أصغر وحدة في عناصر التصميم.
- الخط: وهو يمثل مجموعة متصلة من النقاط، ويمكن أن يكون في شكل مستقيم، أو منحنى، أو منكسر، أو حر.
- الشكل: وهو يمثل مجموعة من الخطوط، فإذا اجتمعت مجموعة خطوط مستقيمة فهي تكون مربعاً أو مستطيلاً أو مثلثاً...إلخ، كما يمكن أن تكون الخطوط المنحنية دائرة.
- الملمس: وهو الملمس البارز الذي يمكن أن يكون حقيقيًا؛ حيث يمكن أن نراه ونلمسه، أو وهميًا؛ حيث يرى ولا يلمس.
- اللون: كل التصميمات بها ألوان تختلف باختلاف الهدف من التصميم، وتختلف دلالات الألوان باختلاف المدرسة الفنية، كما أن بعض المصممين يطرحون دلالات للألوان خاصة بهم وفق منطق العمل الفني موضوع التصميم.
- الفراغ: يمثل الفراغ المنطقة الخالية من عناصر التصميم، ويجب أن يكون الفراغ مناسبًا؛ بحيث لا يبدو التصميم فارغا، كما أنه لا يجب أن يتسم التصميم بالازدحام.

وإذا كان الخط يمثل الشكل ذا البعد الواحد (الطول)، وتمثل الأشكال المسطحة مثل: المربع أو الدائرة أو المثلث الأشكال ثنائية الأبعاد (الطول والعرض)، فإن إضافة العمق (الارتفاع) تمثل البعد الثالث مثل الأحجام والمجسمات، فماذا عن البعد الرابع؟ إن هذا البعد يتمثل في الزمن، وهذا الزمن هو ما يميز الدراما بأنواعها المختلفة عن غالبية الفنون، إن رسم لوحة مسطحة بألوان الزيت يعبر عن الأشكال ثنائية الأبعاد، وإضافة ملمس بارز للوحات التصوير يمثل الأشكال ثلاثية الأبعاد، كما أن جميع أعمال النحت تمثل أيضا الأشكال ثلاثية الأبعاد، أما الأعمال المسرحية فهي تمثل الأعمال رباعية الأبعاد، لأنها تقدم كادرات ثلاثية الأبعاد مضافًا إليها بعد الزمن، ذلك لأنها تعبر عن فعل

يتم عبر زمن، وإذا ما جمدنا أحد المشاهد في أي وقت من أوقات العرض؛ فإننا بالتأكيد سوف نحصل على لوحة تشكيلية ثلاثية الأبعاد، الأمر هنا يشبه أفلام الفيديو التي يمكن تحليلها إلى عدد من الكادرات الثابتة تصل إلى الثلاثين، وهو ما يطلق عليه اصطلاحا Frame، ولتبسيط الأمر يمكن أن ندرك الفرق بين الأبعاد الأربعة إذا ما نظرنا إلى النقطة (أحادية البعد) التي يمكن أن تكبر لتكون دائرة (ثنائية الأبعاد) ثم تتطور الدائرة إلى كرة مصمتة (ثلاثية الأبعاد).. وإذا ما تحركت هذه الكرة فإنها تصبح (رباعية الأبعاد) لإضافة زمن الحركة، و"من المعروف أننا نعيش في واقع من ثلاثة أبعاد، وأن عقولنا مدربة بالفطرة على التكيف مع تلك الأبعاد الثلاثة: الطول والعرض والارتفاع. وأثبت ذلك علميا منذ آلاف السنين بواسطة الفيلسوف اليوناني السكندري إقليدس عام ٣٠٠ قبل الميلاد، وبعد مئات من السنين أثبت الفيزيائيون والرياضيون أهمية البعد الرابع وهو بعد (الزمن)، وأدرجوه ضمن الأبعاد الكونية الأساسية، وأصبح هو البعد الروحي الميتافيزيقي، وما لبث أن أصبح هو البعد الملهم والمثير للعديد من الفنانين خلال القرن العشرين بداية من التكعيبية، والمستقبلية، وحتى السريالية، وحاولوا التعبير عن عنصر الزمن وتطويع البعد الرابع في أعمالهم ذات البعدين كل بمفهومه ورؤيته الخاصة"[١٨].

وفي هذا الصدد يقول روبرت جيل: "فكر في استعراض بعض الفنون المرئية المختلفة مثل؛ التصوير، والعمارة، وتصميم الأزياء، والنحت، والطباعة، والسينما، والإعلان، على سبيل المثال؛ نجد هناك ثلاثة أشياء تثيرنا عندما نفحص مثل هذه القائمة، فالفنون مثل التصوير والطباعة، تكون من الناحية الطبيعية مسطحة ذات بعدين، أما العمارة وتصميم الأزياء والنحت فذات ثلاثة أبعاد، وهكذا نرى أن بعض فنوننا المرئية بها بعدان، وبعضها الآخر له ثلاثة أبعاد، والشيء الآخر الذي تلاحظه أن السينما وما يماثلها من فنون الرقص، والدراما، والأوبرا، لها بعد في الزمن كما أن لها أبعادًا في الفراغ، وهنا يجب ملاحظة أننا نتعامل مع ثلاثة أنواع من العلاقات المرئية وهي ذات البعدين، وذات الثلاثة أبعاد، ثم

---

[١٨] إيمان كرم حسين، البعد الرابع لفن النحت، بحث منشور في مجلة الفنون والعلوم الإنسانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، المجلد ٣، العدد ٦، ديسمبر ٢٠٢٠، ص٢٥

علاقات تتعلق بتعاقب ودوام الوقت وهذا هو أول شرط خاص بالتصميم المرئي علينا أن نضعه في أذهاننا"[١٩].

إن ما يميز الفن عن غيره من أشكال توصيل الأفكار هو أن الفنون توصل الأفكار في صيغ جمالية، "وتعد علاقة الترابط بين الفن والجمال من العلاقات القوية القائمة على الاندماج والانسجام، إذ يشكل الجمال الغطاء الخارجي للفن ليجعله متميزا ومقبولا من قبل المتلقي"[٢٠]، ومن أجل تحقيق تجربة جمالية ثرية يتحتم على مصمم العرض المسرحي في رؤيته الكلية– وهو مخرج العرض– أن يعمل على تضافر جميع عناصره من أجل تحقيق الوحدة العضوية التي تعنى بترابط وانسجام جميع عناصر العرض.

[١٩] روبرت جيل ام سكت، أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم، ومحمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ص ١١، ١٢

[٢٠] علي محمود السوداني، جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر، مهرجان بغداد الدولي للمسرح حاصلة وزارة السياحة والثقافة والآثار، بغداد، العراق، ٢٠٢٢، ص ١٥

٤. أسس التصميم

تعد أسس التصميم من أهم القواعد التي أفرزتها الممارسات الفعلية في أنواع مختلفة من الفنون، فهي توجه المصممين لمجموعة من الإجراءات التي يبدو بعضها بديهيًا من أجل الوصول لمنتج فني تتحقق فيه الوحدة الكلية، وتظهر فيه التجربة الجمالية بشكل جلي، فالفنون كما أسلفنا تقدم الأفكار التي يمكن أن تقدمها وسائل لا حصر لها من وسائل التواصل مع الجماهير، لكن الفنون تتميز بأنها تقدم هذه الأفكار مغلفة بالجمال، من السهل جدًا أن نخرج على مجموعة من الناس وأن نشرح لهم البعد الأخلاقي في أن تكون صادقًا، لكن وضع هذه القيمة الأخلاقية في إطار فني يعني أن طريقة التلقي ستعتمد على عناصر فنية تتخذ من الجمال منهجًا، وفي خضم هذا الجمال تنبثق الأفكار فتمر بسيطة ومقنعة تتفاعل مع عاطفة المتلقي قبل عقله، الأمر ذاته ينطبق على رغبتنا في أن نمرر قيمة سلوكية للطفل، كأن ننصحه بأن يداوم على شرب اللبن لأهميته في بناء خلايا جسده، إن الطلب المتكرر لشرب اللبن يمكن أن يستحث عوامل التمرد لدى الطفل ويدعوه للتمرد ضد شرب اللبن، ولكن عندما يشاهد الطفل مسرحية يتعرض فيها طفل جميل لأذى كبير لأنه لم يشرب اللبن؛ فإن الطفل المتلقي سوف يشفق على بطل مسرحيتنا الذي أصابته المشاكل الصحية من جراء عدم شرب اللبن، وسوف يخشى أن يواجه مصيره إن هو نفسه امتنع عن القيام بهذا الفعل، وتفاعل عاطفتي الشفقة والخوف هنا يقود إلى التطهير الذي يعدل سلوك الطفل بعيدًا عن التلقين المباشر وتملية السلوكيات الحميدة.

ومن أجل الوصول لعرض مسرحي يحقق أهدافه وفي الوقت ذاته يمثل تجربة جمالية ملفتة للمتلقي سواء كان العرض موجها للكبار أو للأطفال؛ فإن الأمر يتطلب مراعاة مجموعة من أسس تصميم العروض المسرحية، نطلق عليه "أسس التصميم، والتي تمثل القواعد التي يجب مراعاتها عند وضع التصميم الفني للعرض المسرحي، وباتباع هذه الأسس يمكن الوصول بالعرض المسرحي لكيان تتحقق فيه أسباب الوحدة العضوية التي تجعل منه كلا متكامل العناصر، وبالرغم من عدم وجود اتفاق تام بين جميع المنظرين على هذه الأسس، فإن البعض يقر بأن "أول هذه المبادئ هو مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني Organic

Unity، والمبدأ الثاني هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيس في العمل الفني The Principle Theme، والمبدأ الثالث يتلخص في التنوع Thematic Variation، أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن: ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry، والمبدأ الخامس هو مبدأ التطور Evolution في العمل الفني؛ أي أن هناك انتقالًا من أجزاء سابقة زمانيًا إلى أجزاء لاحقه عليها."[٢١]، وآخرون يحددون هذه الأسس باثني عشر أساسًا. وبصفة عامة فإن أهم هذه الأسس هي"[٢٢]:

١. الترابط

يشير الترابط إلى العلاقة بين عنصر من عناصر التصميم وباقي العناصر، وهو الأساس الذي تقوم عليه الوحدة العضوية للمسرحية، فمثلا، على مستوى النص توجد لكل شخصية دوافع وأفعال، فدافع الغيرة في عطيل مثلا يدفعه لقتل زوجته ديدمونة، أي أن كل جزء يرتبط بالجزء السابق والجزء اللاحق، وعلى المخرج أن يجعل الأجزاء مترابطة ومتطورة"[٢٣]، كما أنه توجد علاقة قوية بين عنصر الإضاءة المسرحية وجميع الموجودات البشرية والمادية على خشبة المسرح، ذلك لأن الإضاءة تؤثر في الصورة التي تظهر عليها كل العناصر، فهي تؤثر في ألوان الملابس والمناظر وغيرها من عناصر المسرحية، كما أن الإضاءة المسرحية تلعب دورا كبيرا في الربط بين عنصرين أو أكثر؛ فتوجه أنظار المتلقي لهذه العناصر بالذات، أيضا يُعنى الترابط بالعلاقات التي تقوم بين أجزاء العنصر الواحد، فوجود عدد من الممثلين على خشبة المسرح يعني بالضرورة البحث عن وسائل تربط الشخصيات التي يتم تمثيلها، فالصراع الدرامي يحدد طبيعة العلاقة بين الشخصيات ويربط بينها بالاتفاق أو الاختلاف، وتعد كلمات الحوار المسرحي هي المادة الأولية لربط الشخصيات؛ لأن هذه الكلمات هي التي تشير لطبيعة الشخصية وتكشف ما تسعى لتحقيقه، كما أن الحركة الدرامية في اتجاه الشخصيات الأخرى تعد وسيلة للربط بين الشخصيات، وهناك الكثير من أنواع الترابط منها:

---

[٢١] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٤٨،٤٩.

[٢٢] لمزيد من التفاصيل راجع https://www.youtube.com/watch?v=QbJzC_WTSTg

[٢٣] عقيل مهي يوسف، فكرة الإخراج، دائرة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات مسرحية، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ص٨٤

- **الترابط القائم على التجاور**

وهو الترابط القائم على العلاقات التبادلية بين العناصر المتجاورة، والتجاور لا يعني الحميمية دائما، حتى لو كان التجاور يقوم على تواجد أجساد الممثلين متقاربة، فقد تتجاور الشخصيات في صراع مادي أو فكري، وقد تتباعد رغم الاشتياق، ففي مشهد من "بيت الدمية"* تقف "نورا" في مواجهة "كروجشتاد" الموظف الذي ينوي زوجها "هيلمر" فصله من البنك، وبالرغم من قصر المسافة بين الشخصيتين واتجاه جسديهما المتقابل؛ فإن الهوة الخلافية بينهما كبيرة، كما أن "كروجشتاد" جاء إلى بيت "نورا" كي يهددها بفضح سرها عند زوجها "هيلمر" إن لم يتراجع الأخير عن قرار فصله من البنك، و"نورا" التي كانت تعتقد أن "كروجشتاد" لا يعرف سر تزويرها لتوقيع أبيها تجادل وتدافع عن قانونية وضعها، وعلى الجانب الآخر تتجاور السيدة "ليند" على مسافة أبعد وتعطي ظهرها للاثنين، في حين أنها تحمل مشاعر رومانسية ل "كروجشتاد" وهي تدير ظهرها حتى لا يتعرف عليها، إذن؛ فالتقابل وقصر المسافة تم بين "نورا–كروجشتاد" رغم المشاعر العدائية، في حين كان التجاور بينهما وبين السيدة "ليند" على مسافة أبعد وعدم تواجه رغم العلاقة الحميمة، وعلى الجانب الآخر يقف "هيلمر" في غرفته بعيدا مشغولا بمطالعة شهادات التقدير والنياشين المعلقة على الحائط معزولا عما يجري في بيته من أحداث.

مشهد من مسرحية "بيت الدمية"، وفيه يظهر الترابط القائم على التجاور

لقد تعمدت الرؤية الإخراجية هنا الربط المكاني للعنصر الواحد وهو الممثل، وقد تم الربط بين أجزاء التصميم في المحاور الثلاثة من خلال الانتشار الأفقي في فراغ المسرح بالكامل، وكذا ربط عنصر الممثل بباقي العناصر

* تأليف هينرك إبسن، وإخراج الباحث

المسرحية، وهي الإضاءة والديكور والملابس والأداء الصوتي للممثلين، فكان التركيز الضوئي على كل موقع من المواقع الثلاثة؛ حيث تمركز "هيلمر" في الجانب الأيمن، و"ليند" في الجانب الأيسر، و"نورا– كروجشتاد" في المنتصف، وفيما يخص الأداء التمثيلي، فقد تباين الأداء الصوتي باستخدام اللغة الكلامية في المنتصف بين "نورا" و"كروجشتاد"، والأداء الإيمائي الصامت المرتبط بالحركة الصامتة على الجانبين.

إن "نورا" تحاول فهم سبب زيارة "كروجشتاد"، وهي متسائلة متوترة من احتمالية انكشاف السر الذي لا يعرفه إلا "كروجشتاد" والذي يمثل خطرا كبيرا على استقرار بيتها الذي يمكن أن ينهدم إذا علم زوجها "هيلمر" بهذا السر، فهي قد اقترضت دون علمه بل وزورت توقيع أبيها، وكلها أفعال تتعارض والنسق الأخلاقي الذي بناه "هيلمر" عبر ثماني سنوات هي عمر زواجهما، أما صديقتها السيدة "ليند" فهي تستعيد في هذه اللحظة كل الأحداث التي عاشتها مع حبيبها السابق "كروجشتاد"، في حين تسيطر على "كروجشتاد" ملامح الاطمئنان والثقة انعكاسا لقوة موقفه، فهو يملك من الأسرار ما يكفي لهدم هذا البيت، وها هو قد جاء إلى بيت الرجل الذي أفقده عمله للدفاع عن مستقبله مستغلا الأسلحة التي يملكها ضد زوجته، وخلاصة الأمر أن الربط هنا تم على مستوى أجزاء العنصر الواحد، وأيضا على مستوى علاقة هذا العناصر بأجزائه المختلفة مع باقي عناصر العرض المسرحي بالطريقة التي تحقق وحدة المشهد فكريا وجماليا.

- **الترابط القائم على التماس**

وبعيدا عن التماس المادي؛ قد يقوم الترابط على تماس الأفكار، ففي مسرحية "القرد كثيف الشعر" للكاتب الأمريكي "يوجين أونيل" يتماس ولاء "يانك" ابن الطبقة الدنيا، مع عدم ولاء "ميلدرد دوجلاس" ابنة الطبقة العليا، هذا التماس يؤكد طبيعة فكر الانتماء عند كل من الشخصيتين، أو بالأحرى الطبقتين، فانتماء "يانك" الذي يعلن عنه بافتخار يتأسس على أسباب نعرف مع تطور الأحداث أنها غير حقيقية، ويضطر لتغيير كينونته الوجودية من أجل المحافظة على انتمائه بأن يضع نفسه مكان الغوريلا في القفص في حديقة الحيوان، وهو ما يتماس مع عدم انتماء "مس دوجلاس" التي لا تعتقد من الأساس في أصالة طبقتها.

الأمر نفسه يحدث مع عدم انتماء "جان" في مسرحية "مس جوليا"، الذي يتماس مع عدم انتماء "مس جوليا"، وهو ما يتضح في حلم كل منهما:

"جان كثيرًا ما أراني نائمًا تحت شجرة عالية في غابة مظلمة... وأريد أن أصعد إلى قمتها لأستطيع أن أرى الخلاء الباسم... حيث تشرق الشمس... ولأستطيع أن أسرق العش الذي يرقد فيه البيض الذهبي... فأحاول التسلق... ولكن الجذع ضخم وناعم والمسافة بعيدة عن أول فرع... ولكنى أعلم أنى لو وصلت إلى الفرع الأول لأمكنني الوصول إلى الذروة... لم أصل إليها بعد... ولكنني سأصل... ولو في أحلامي"[٢٤]

"جوليا صعدت إلى قمة عمود وجلست فوقها دون أن أعلم كيف أنزل... أصاب بالدوار كلما نظرت إلى تحت... ولكن لا تواتيني الشجاعة أن أقفز... ولا أستطيع أن أبقى... وأوشك أن أسقط... ومع هذا لا أسقط... ولكنى لن أهدأ حتى أنزل على الأرض... وإذا وصلت إلى الأرض فإنني أريد أن أغوص فيها"[٢٥]

هذا الانتماء المفقود عند الشخصيتين يتماس مع انتماء شخصية "كريستين" من جانب آخر، فهي تعرف وضعيتها الاجتماعية وتنتمي لطبقتها، ولا ترغب في تغييرها، وحتى عندما تستأذنها سيدتها "جوليا" في أن ترقص مع خطيبها "جان" فإنها لا ترد بالموافقة، بل بإقرار حق سيدتها في أن تفعل ما تشاء، حتى إنها تلغي حق "جان" نفسه في القبول أو الرفض، وتصل لقمة الموضوعية الطبقية عندما تقر بأن هذا الطلب من جوليا يعد تنازلا وهو شرف يجب أن يسعد به جان ابن الطبقة الدنيا.

"كرستين لست أنا التي أقرر... فعندما تتنازل الآنسة جوليا إلى هذا الحد... ليس له أن يقول لا... ما عليك إلا أن تذهب وتكون ممتناً للشرف الذي خلعته عليك"[٢٦]

---

[٢٤] أوجست سترندبرج، مس جوليا، دراماتورجيا جمال ياقوت، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٣، ص٢٦

[٢٥] نفسه، ص٢٥، ٢٦٥

[٢٦] نفسه، ص١٣

عاديويتحقق التماس كذلك في حركة الممثلين المادية على خشبة المسرح كأن يقف عدد من الممثلين متلامسين في خط مستقيم أو منحنٍ أو حتى في شكل دائري؛ ففي مشهد اجتماع سكرتير العمدة مع أهل القرية في مسرحية "مهاجر بريسبان"* يقف أهالي القرية بما فيهم السيدات الثلاث المشتبه في أمومتهن لابن الرجل المتوفى، ومعهن أزواجهن في تراص متلاصق لترقبهم جميعا لما يقوله سكرتير العمدة، وكما يظهر في الصورة، يقف الجميع مواجهين لصورة الرجل الميت المعلقة على الشجرة، والترابط الذي يقوم على التماس هنا له ضرورته الدرامية؛ حيث إن حالة القلق التي تسيطر على الزوجات الثلاث وأزواجهن تمثل السبب الذي يربطهم نفسيا، وبالتالي جاء الرباط المادي بالتماس المتجاور لإحساسهم بوحدة المصير، خاصة في ظل وجود أبنائهم في نفس الكتلة البشرية؛ حيث إن اختلال الأسرة هنا يؤثر بالسلب في الأطفال. كما يظهر الترابط القائم على التماس في مسرحية "العيال زهقت"*؛ حيث يتراص الطلاب في حالة رعب من ناظر المدرسة الذي يقف ممسكا بخرزانة طويلة وبجواره الشاويش "عوكل" متخصص العقاب في المدرسة الثانوية، بما يحمل التلاحم لمواجهة المصير المشترك.

مشهد من مسرحية "مهاجر بريسبان" وفيه يظهر الترابط القائم على التماس

مشهد من مسرحية "العيال زهقت" وفيه يظهر الترابط القائم على التماس

* تأليف جورج شحادة، وإخراج الباحث

* تأليف وإخراج الباحث

مشهد من مسرحية "القرد كثيف الشعر" وفيه يظهر الترابط القائم على التداخل في وضعين حركيين مختلفين

- **الترابط القائم على التداخل بين العناصر**

يحدث ذلك بأن تتداخل الأفكار، كما يحدث عندما يقطع الديكور، أو أجساد الممثلين، أو حتى العرائس بأنواعها المختلفة، الترابط القائم على التداخل يعني اندماج عنصر في آخر، فيختفي جزء من العنصر الأول خلف جزء من العنصر الآخر، في الفن التشكيلي يمكن أن يكون هذا التداخل شفافا؛ بحيث نرى كلًا من العنصرين بنسب وضوح مختلفة، أما في الدراما، فإن وضع ممثل أمام آخر، أو قطعة ديكور أمام أخرى سيترتب عليه في الكثير من الأحيان اختفاء جزء خلف الآخر، كأن تتداخل مجموعة ممثلين مع أخرى سواء بالاندماج الجزئي فيها أو حتى الوقوف أمامها وإلغائها عن قصد درامي، ففي نهاية عرض "القرد كثيف الشعر"*، تحمل الغوريلا يانك بعد أن وضع نفسه في المكان الذي يراه فيه المجتمع، لقد رآه المجتمع قردا، ولذا؛ فقد ذهب إلى حديقة الحيوان وحرر القرد من قفصه مقررا أن يحل محله فيستقيم نسقه الفكري الذي جاهد طوال المسرحية كي يضبط عناصره الثلاث وهو تقدير– أصالة– انتماء هذا النسق الذي رسب "يانك" في إثبات صحته، فالتقدير اختل بوصف "ميلدرد دوجلاس" ابنة المليونير الرأسمالي له بأنه "وحش مفترس"، وأنه "قرد كثيف الشعر"، هنا، يفرح القرد لعودته للغابة والأحراش، ويستقر يانك متمسكا بانتمائه لطبقته بعد أن وضع نفسه في القفص كحيوان كما يراه المجتمع، عندها يحمل القرد "يانك" ويرقص به مرة وهو يضع "يانك" أمامه فتختفي جزء من بطنه، ومرة عندما يلقي ب "يانك" على ظهره فيختفي جزء من بطن "يانك" هذا التبادل حقق حالة من البهجة تزامنت مع

* تأليف يوجين أونيل، وإخراج الباحث

الموسيقى الراقصة والإضاءة المبهجة تأكيدا على أن "يانك" والقرد قد حقق كل منهما أصالته وتقديره، وبالتالي حافظ على انتمائه لطبقته بتحقيق عناصر النسق الفكري الثلاث؛ وهي: التقدير، والأصالة، والانتماء.

٢. التوازن

يعني التوازن في مفهومه البسيط ألا يطغى جانب على آخر من حيث الحجم أو العدد، إنه أساس فني يبحث في راحة عين المتلقي، فليس من الجمال في شيء أن تتمركز الحركة المسرحية في جانب دون الآخر من المسرح، وليس من الحكمة أن توضع ديكورات عملاقة في جانب بينما يعاني الجانب الآخر من الخواء، مثل هذه الأفعال تؤدي إلى خلل في توازن الصورة المسرحية. والتوازن أنواع أهمها:

التوازن المتماثل

وهو الذي يقسم خشبة المسرح إلى نصفين متماثلين تماما، وفي كل جانب توضع نفس الأعداد والأحجام من الممثلين أو الموجودات المادية، وهو نوع من التوازن يتسبب في حالة من السكون، ولا يثير خيال المتلقي، والكثير من المصممين لا يفضلون هذا النوع من التماثل لما ينتج عنه من مشاكل في إيقاع العرض المسرحي خاصة إذا استقر التوازن لوقت طويل نسبيا، فالثبات المستقر هو واحد من أسباب مشاكل الإيقاع، "جرت العادة على فهم التوازن باعتباره ثقل يقابل ثقلاً بحيث نتصور خشبة المسرح وقد أصبحت ميزانا كبيرا، محور ارتكازه في أي نقطة على خط وهمي يقسمه إلى جزأين متساويين يمينا ويسارا ويتجه رأسيا إلى مقدمة الخشبة، بمعنى أن توازن الخشبة يفهم على أساس من السيمترية Symmetry وهي تعني التناظر بين جزئي الخشبة، ولكن السيمترية وكما يقول شوبنهاور لا يمكن أن تكون موضوعا لفن جميل؛ لأنها ليست مثلا، وإنما هي خصائص خالصة تنتمي إلى المكان، وبسبب نضوج التجارب المسرحية ولا سيما بعد ظهور الواقعية صار التوجه إلى إبداعات فن التصوير والرسم يشكل حافزا للمخرجين في تنشيط فهم جديد لما يسمى بالتوازن الجمالي، إذ صار الاهتمام بالأهمية النسبية أو القوة للشخوص المؤكدة، وقيمة عوامل وضع الجسم، والمنطقة،

والمسطح، والمستوى، والمسافة، والتكرار، والتركيز البؤري للحصول على توازن بين مختلف الأشخاص بوسائل عديدة"[٢٧].

كريستيانو يقف في منتصف المسافة التي تفصل "بترو" عن "كيارا" في نموذج للتوازن المتماثل

وفيما يخص تصميم المنظر المسرحي؛ فبعيدًا عن مستوى إتقان التصميمات وتأكيد القيم الدرامية المراد إبرازها؛ فإن هناك الكثير من طرق التعبير عن هذه القيم، وهو ما يمكن أن نطلق عليه "أسلوب المصمم"، فبعض المصممين يلجؤون للتوازن المتماثل بين أجزاء التصميم، وهو ما يمكن أن يضفي جمالًا شكليًا على التصميم لمن يفضلون مثل هذه الطرق الشائعة، وفي هذا الأسلوب، إذا وضع كرسيان على اليمين، يوضع مثلهما على اليسار، وإذا وضع بابٌ على اليمين، يوضع مثله على اليسار، وبصفة عامة يوضع شيءٌ ما مقابل شيء موضوع في أحد أجزاء التصميم، وإذا تساوى الشيئان فإن التوازن يكون متماثلًا، الأمر نفسه ينطبق على حركة الممثلين، فوضع ممثل على اليمين يقابله ممثل على اليسار في نفس المستوى وعلى نفس البعد من الأطراف هو توازن متماثل. إن التوازن المتماثل هو أسهل وأبعد الأساليب عن الجمالية التي تستهدفها الفنون عامة، والمسرح خاصة، ويمكن قبوله إذا تم في لحظة زمنية سريعة بما يمثل محطة تخلص للانتقال من حالة عدم تماثل لأخرى مثلما حدث في مسرحية "القفص"* والتي مثلت وقفة "كريستيانو" العامل الفصل في منع "بترو" من الاعتداء العنيف على زوجته "كيارا".

---

[٢٧] عبد الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣ ص ص ٦٦، ٦٧

* تأليف ماريو فراتي، إخراج الباحث

التوازن شبه المتماثل

وهو الذي يراعي التوازن بين الجانبين دون تحقيق التطابق التام في الأعداد والأحجام، كأن تضع أربعة ممثلين في جانب وثلاثة فقط في الجانب المقابل، أو أن تضع كرسيين في جانب مقابل أريكة في الجانب المقابل، فالتماثل متحقق، ولكن التطابق غير تام، والكثير من المصممين في العصر الحديث يفضلون التوازن شبه المتماثل لما يمكن أن يخلقه التوازن المتماثل من إحساس بالسكون الذي يسبب الملل.

في هذا المشهد من عرض "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" يقف "باولوس" مخاطباً "دانيل" كي يقوم بتنفيذ عملية الإخصاء للمسجون السياسي "مارتي"، في حين يقف "مارسان" على يسار المتلقي ويوازن بشكل غير متماثل "مارتي" الملقى على الأرض من ناحية اليمين. وفي مسرحية "مهاجر بريسبان"* وعلى مستوى توازن حبكة النص، كتب جورج شحادة ثلاثة مشاهد متتالية تمثل حال كل زوج من الأزواج الثلاثة، ولكن رؤية الباحث دراماتورجيًا رأت التناوب بين أجزاء من المشاهد الثلاثة لتقدم متوازية بنظام التعاقب photomontage كي يقدم مشهدا ثلاثيا مركبا ينتج عن العلاقات التداخلية والتبادلية بين المشاهد الثلاثة للتغلب على توقع المشاهد فيما يتعلق بالأحداث التالية.

مشهد من مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"

مشهد من مسرحية "مهاجر بريسبان"

* تأليف جورج شحادة، دراماتورجيا وإخراج الباحث

التوازن المحوري

يتحقق هذا النوع من التوازن بوضع عنصر في المركز وتوزيع مجموعة من العناصر في الفراغ المحيط، والمثال البسيط لهذا النوع من التوازن هو أن يقف ممثل في منتصف دائرة يتحرك على محيطها بانتظام مجموعة كبيرة من الممثلين، أو أن يقف ممثل في المنتصف وحوله ثلاثة ممثلين يقفون على مسافات وزوايا متماثلة أو غير متماثلة. وبصفة عامة، لا بد من تحقيق التوازن لإراحة عين المتلقي، لكن النوع الأفضل هو ذلك التوازن الذي يبتعد عن التماثل التام للأسباب السابق ذكرها، كما أن التوازن يجب أن يكون في جميع عناصر المسرحية، لا في عناصر الصورة فقط، التوازن يجب أن يتحقق في الأفكار وفي الصراع وفي تفاصيل البناء الدرامي، "فالفنانون عادة يتجنبون التكرار الآلي المحض، في استخدامهم للتوازن، وعلى ذلك فإن التوازن يتحقق في معظم الأحيان بالتقابل؛ أي بوضع عناصر غير متشابهة، كل عنصر مقابل الآخر؛ بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة مع بعضها، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له، كاللون الساخن إزاء اللون البارد مثلا. وفي كثير من الأعمال الفنية، نجد العناصر المتوازنة متشابهة في نواح معينة، وغير متشابهة في غيرها؛ ففي مسرحية "الملك لير" نجد توازنا بين علاقة "لير" ببناته و"جلوستر" بأبنائه؛ ففي كلتا الحالتين يلقى الأب معاملة سيئة من أولاده، وفي كلتا الحالتين، يجد معاونة من واحد من أولاده، وبطبيعة الحال فإن قصة "لير" مسيطرة على قصة "جلوستر"، ولكن الأخيرة تمثل صدى وترديدًا للأولى، وهذا يصدق أيضا إلى حد بعيد على

مشهد من مسرحية "مهاجر بريسبان"، وفيه يظهر التوازن المحوري حيث يقف السكرتير في المنتصف ويحيط به الرجال الثلاثة رافعين بنادقهم

هاملت، ولايرتس Laertes وفورتنبراس.Fortinbras"[٢٨]، وكما يظهر في مسرحية "مهاجر بريسبان" يتحقق التوازن المحوري بالسكرتير الواقف في المنتصف، والرجال الثلاثة الذين يحيطون به من الجوانب الثلاثة.

٣. التنوع

يعني التنوع استخدام عناصر مختلفة عن بعضها البعض، وكذلك التنوع في طبيعة العنصر الواحد، ومن البديهي أن يكون التنوع هو جوهر المسرح، لأن الإيقاع المسرحي يتجه نحو الانضباط بزيادة قدر التنوع فيما بين العناصر المختلفة، وفي داخل كل عنصر بصفته المنفردة، فالمسرح يقوم على التنوع في الأساس؛ لأنه يقوم على توظيف مجموعة من الفنون المختلفة من أداء تمثيلي، لمناظر مسرحية، لأزياء، لإضاءة، لموسيقى، لرقصات تعبيرية، وفي داخل كل عنصر يتحقق التنوع أيضًا، فالعرض المسرحي يقوم على عناصر مرئية وسمعية مختلفة، وداخل العنصر الواحد يتحقق التنوع؛ مثل الأداء التمثيلي الذي تتنوع فيه أصوات وأحجام الممثلين والممثلات، وكذا تختلف أحجام وأشكال وألوان قطع الأثاث، وكذلك تختلف تصميمات وخامات وألوان الأزياء، وتتنوع الإضاءة والموسيقى.

عرائس خيال الظل في مسرحية "صياد العفاريت"*

السينما وعرائس العصا والمسرح الأسود في مسرحية "صياد العفاريت"

[٢٨] روبرت جيل ام سكت، أسس التصميم، سبق ذكره، ص ٣١٨

العرض المسرحي منظومة تقوم في الأساس على التنوع لكن هذا التنوع يعمد لتحقيق الوحدة التي تقوم في الأساس على تشابك العناصر المتنوعة، ويعد استخدام وسائط مختلفة أحد أشكال التنوع التي يجب أن تراعى بشدة خاصةً في عروض الأطفال لتي يكون التنوع البصري فيها أحد أهم أسباب انجذاب الطفل للعرض المسرحي، وقد يكون هذا التنوع داخل العنصر الواحد مثلما تم في عرض "صياد العفاريت" من تأليف وإخراج الباحث، والذي قدمت منه ثلاث معالجات برؤى بصرية متنوعة، واستخدمت فيها فنون التمثيل الغنائي البشري، والسينما، وعرائس العصا، وعرائس خيال الظل، وعرائس المسرح الأسود.

تنوع عنصر الأزياء في مسرحية "بينوكيو"*

وقد يكون التنوع في أجزاء العنصر الواحد؛ في الأزياء المسرحية، أو المناظر، أو أي عنصر من عناصر العرض المسرحي.

وتعد أزياء مسرحية "بينوكيو" من تأليف وإخراج الباحث من العروض التي شهدت تنوعا بصريا كبيرا في عنصر الأزياء، حيث تأسست حبكة العرض على شخصية "جبور" صانع العرائس، وهو ما أتاح الفرصة لعرض عدد ضخم من العرائس المتنوعة في أحجامها وأشكالها وأزيائها كما يتضح من الصور التالية:

٤. الإيقاع

التصميم الجيد يتسم بإيقاع منضبط، وعلامة ضبط الإيقاع هي ارتباط المتلقي بالمنتج موضوع التصميم، وتركيزه الشديد في تفاصيله، ففي حالة ترهل الإيقاع ينصرف المتلقي عن متابعة هذا المنتج أيًا كان نوعه، أما في حالة تحقيق إيقاع منضبط فإن المتلقي يصبح أسيرا للعمل الفني متابعا إياه بشغف، وهناك كثير من التعريفات التي تصف الإيقاع المسرحي، وبالرغم من تبايناتها؛ فإن غالبيتها يدور حول العلاقة الثلاثية التي تعنى بالجدل بين الصوت والصورة والزمن، فالفعل المسرحي يتضمن قيمة درامية كامنة، تحتوي على مزيج من القيم الفكرية والجمالية، هذا الفعل يستغرق زمنًا طويلا أو قصيرا، ويرتبط هذا الزمن مباشرة بالسرعة التي يتم بها القيام بالفعل والتي يطلق عليها Tempo، وهذا الزمن يتناسب عكسيًا مع سرعة أداء الفعل سواء كان الفعل كلاميًا؛ بحيث يقال الكلام المنطوق بمستوى صوت تحدده الرؤية الإخراجية، أو إيمائيًا لا يصحبه أي صوت.

والفعل المسرحي بهذا المفهوم تصدر عنه طاقة صوتية تبدأ من أعلى درجات الصوت، وتنتهي بالصمت التام، وتصدر عنه طاقة حركية باستخدام جسد الممثل، وكلما زادت سرعة أداء الفعل؛ كلما انخفض زمن هذا الأداء، والعكس صحيح، إذن، نحن أمام ثلاثة عوامل مهمة تحكم الفعل المسرحي وهي الصوت والصورة والسرعة.

العناصر البشرية في مسرحية "صياد العفاريت"*

يؤثر الإيقاع المسرحي بالسلب والإيجاب في سير العرض المسرحي؛ ذلك لأنه يعد واحدًا من العناصر التي تجعل المتلقي مشدودًا منتبهًا للعرض أو منصرفًا عنه، وإذا كان الإيقاع المسرحي بهذا المفهوم هو جوهر المسرح؛ فإن التنوع هو جوهر الإيقاع. إن تثبيت البيئة الصوتية وبيئة الصورة لمدة طويلة يجعل المتلقي في حالة من الاستسلام السلبي تشجعه على الانصراف عن متابعة العرض بأن يسرح في عوالم بعيدة عما يشاهده على خشبة المسرح حتى وإن كان ينظر إليها. إن مفهوم التنبيه يأتي من فكرة تغيير البيئة، سواء كان ذلك في مجالات الصوت أو الصورة، ولنا جميعا بعض التجارب في هذا الأمر في حياتنا العملية، فالطفل الذي يشاهد التلفاز رغم انبعاث الأضواء والأصوات منه يمكن أن ينتابه النوم العميق بسبب ثبات البيئة– صوت وصورة– أما الطفل الذي ينام في هدوء ثم يتم فتح التلفاز فجأة؛ فإنه يصحو منتبهًا. إن فكرة الانتباه هنا قائمة على

التنوع في البيئة؛ فتغيير بيئة الصوت أو الصورة– أو كليهما– يؤدي إلى هذا التنبيه، وهنا يجب الوقوف على أنواع التنبيه؛ فالتنبيه الإيجابي الذي يحدثه الإيقاع المنضبط هو ذلك النوع الذي يحفز المتلقي ويوطد تواصله مع العرض، أما التنبيه السلبي أو العكسي هو ذلك النوع الذي يفقد المتلقي اتصاله بالعرض؛ أي يخرجه من الدراما إلى عوالم أخرى فسيحة، كأن يشغل المتلقي ذهنه بفعل تم بالخطأ واستغرق ذهنه في التفكير فيه منصرفاً عن الحدث الدرامي الذي يدور على خشبة المسرح.

تصميم المنظر المسرحي بين الثبات والحركة

كما سبق وأوضحنا، فإن التماثل التام يؤدي إلى ثبات يصل بالمتلقي إلى حد الملل الناتج عن استقرار الصورة، وهو ما قد يقود المتلقي إلى الانصراف عن مشاهدة ما يجري على خشبة المسرح من أفعال درامية، إن الحل الأمثل الذي يحقق إيقاعًا جيدًا هو التباين في عناصر الصورة، هذا التباين الذي يتحقق بوضع الموجودات المادية بطريقة تخرج عن الأطر التماثلية التقليدية في أماكن لا تحقق التماثل خاصة التام منها، وتعد المناظر الديناميكية هي أحد الحلول السحرية لتقديم مشهد مسرحي يثير انتباه المتلقي، والديناميكية هنا لا تنحصر في المفهوم الفيزيقي الذي يهتم بالحركة الفعلية المحسوسة للموجودات المادية؛ وإنما تعني أن ينطوي المنظر الثابت على حركة داخلية يحققها التصميم ذاته.

ففي مسرحية "القرد كثيف الشعر" تأسس المنظر المسرحي على سفينة موضوعة في منتصف المسرح، وقد اختار المصمم– صبحي السيد– ألا يضع السفينة في الموقع المواجه للجمهور تمامًا بحيث يتوازى مع صفوف المتفرجين، ذلك لأن هذا الاختيار سيؤدي إلى حالة من الثبات المستقر stable consistency في المنظر وهو ما يمكن أن يؤدي إلى حال انصراف متوقع من المتلقي، وبالتالي لجأ المصمم لعمل ميل في السفينة الثابتة بجيت توحي كتلتها بالحركة، وكذلك الحال في النموذج التطبيقي الأساسي في هذه الدراسة، وهو عرض "أمل" حيث صممت المكتبة بصورة مائلة رأسيا بما يوحي بقرب انهيارها ووقوعها على الأرض، إشارة إلى الدمار الذي أصاب المجتمع وظهر أثره في دمار البيت من الداخل.

"جان" يسرد تفاصيل خطته للمستقبل، "وجوليا" مندهشة من تجاهل الكارثة التي حلت بها، والخدم يجسدون حلم "جان"

وهناك تقنيات كثيرة يمكن بها أن نحقق إيقاعا مسرحيا منضبطا، وهي جميعا تقوم على التنوع على مستوى الصوت والصورة، ولتوضيح هذا الأمر سنقوم بتحليل أحد المشاهد إيقاعيا، وهو مشهد اكتشاف "جان" عدم وجود أموال مع "جوليا" بعد أن تأسست خطته على إفقادها عذريتها والسطو على الأموال الموجودة في خزينة الكونت والدها.

تصميم المنظر في عرض "القرد كثيف الشعر"*، وعرض "أمل"* وفيه يتضح الميل الأفقي في التصميم الأول، والميل الرأسي في التصميم الثاني

هناك الكثير من العوامل التي تؤثر في البنية الإيقاعية في المسرح، وهي تتمحور حول ثلاثة عوامل وهي: تباينات الصوت (نبر صوتي عال ومنخفض)، وتباينات الصورة (تغيير الموجودات المادية والبشرية التي يراها المتلقي)، وتباينات أزمنة الأفعال (قصيرة وطويلة)، وهو ما يعني تباين التيمبو (سريع وبطيء)، فالجملة التي تقال في دقيقة يكون لها تيمبو يختلف عما إذا قرر المصمم أن تقال نفس الجملة في دقيقتين، ذلك لأن زمن أداء الجملة هنا تضاعف، ففي الحالة الثانية يكون التيمبو بطيئا، وفي الحالة الأولى يكون التيمبو سريعا، ومن الأخطاء الشائعة أن يعتقد البعض أن التيمبو السريع يحسن إيقاع العرض المسرحي، ويحافظ على ارتباط الجمهور بالعرض، لأن الإيقاع الجيد يتحقق من التباين في الصوت والصورة والسرعة؛ لأنه يعتمد في المقام الأول على تحقيق مجموعة من السرعات المختلفة، فكل جملة تمثل فعلًا مسرحيًا منفصلًا في ذاته متصلًا بما يسبقه وبما يليه، فإذا كان هناك فعل مسرحي يتم؛ فإن هذا الفعل المسرحي يستغرق زمنًا، وهنا، توجد ثمة علاقة بين الفعل المسرحي في وحدته المفردة وهذا الزمن، وبالتبعية توجد مسافة تفصل بين هذا الفعل الأول وما يليه من أفعال، قد تكون مجرد فاصل يأتي بعد وقف تام أو معلق، وقد تكون مسافة تنطوي على فعل ثانٍ، وبالتالي فإن هذه المسافة الفاصلة أيضًا تنطوي على فعل يستغرق زمنًا، ثم يأتي الفعل الثالث الذي يستغرق زمنًا. هنا نحن أمام ثلاثة أفعال وثلاثة أزمنة، (فعل أول– فاصل– فعل ثانٍ) الواقع أن العلاقة الديالكتيكية التي تحكم هذه الأجزاء الثلاثة هي التي تشكل الإيقاع المسرحي، فقد يكون الفعل الأول هو فعل لفظي يعتمد على صوت عالٍ، وحركة جسدية دائبة، وأضواء مبهجة، ثم يأتي الفعل الثاني متجسدًا في فترة صمت تام، ثم الفعل الثالث الذي يشابه الفعل الأول مع تباين صوتي أو حركي، على شاكلة أن يكون بأصوات منخفضة وإضاءات خافتة، أو أن يتم بحركة أبطأ. هنا تتحقق لحظة إيقاعية جيدة لأنها تضمنت تباينًا فيما بين بيئتين مختلفتين تمامًا تفصلهما لحظة صمت، وهو ما ينتج عنه إيقاع جيد، أما الثبات على حالة واحدة؛ كأن يستغرق الفعل الدرامي الأول زمنًا طويلًا، أو يترتب عليه تكرارات في أفعال مشابهة؛ فإن هذا الأمر يجعل المتلقي يستسلم لأمور تخرج عن سياق العرض المسرحي، إذن، يجب أن يسعى

المخرج– وهو يقوم بإعداد خطته الإخراجية– لأن يبني خطة لإيقاع العرض المسرحي تتضمن مجموعة من التقنيات التي تساعده في أن يظل المتلقي مشدودًا للعرض طوال الوقت، وسنعرض لأمثلة تطبيقية توضح التباينات الصوتية والحركية للأفعال الثلاثية، والتي يترتب عليها تحقيق إيقاع جيد في المشهد المسرحي.

ينقسم هذا المشهد إلى ثلاثة أفعال متباينة بثلاثة أزمنة:

الفعل الأول حالة من التأجج تجتاح "الآنسة جوليا" ابنة الكونت لسوء معاملة خادمها "جان" لها بعد أن قام باغتصابها

"جوليا منذ لحظة قبلت حذائي... والآن!

جان (بشدة)... نعم، كان ذلك في حينه... أما الآن فلدينا أمور أخرى نفكر فيها

جوليا لا تتحدث معي بغلظة

جان لقد ارتكبنا حماقة فلا تدعينا نرتكب غيرها... قد يصل الكونت في أي لحظة، ويجب أن يتقرر مصيرنا قبل وصوله... ما رأيك في خططي للمستقبل؟

جان (يقص عليها بالتمثيل الصامت حلمه بأن يكون صاحب فندق... ويقوم الخدم بتجسيد هذا الحلم من خلال رقصة تعبيرية توضح أقسام الفندق المختلفة... وبالتالي تتقد الصورة بالفعل الواضح على مستوى الصوت والصورة، فالنبر الصوتي لجان عالٍ والتيمبو سريع يعكس حماس جان لمشروعه المستقبلي)

جوليا تبدو مقبولة في عمومها... ولكن هناك سؤال واحد... إن مشروعًا كبيرًا كهذا يتطلب رأس مال كبير... فهل هو عندك؟

جان (يشرب السيجار) أنا؟... بالطبع..... لدي خبرتي وتجاربي الواسعة ومعرفتي لعدة لغات وهذا هو خير رأس مال

جوليا ولكنه لا ينفعك حتى في شراء تذكرة سفر

جان هذا حق..... وهذا هو بالضبط ما يجعلني أبحث عن شريك يقدم المال المطلوب

جوليا ومن أين تستطيع أن تحصل على شريك فجأة؟

جان عليك أنت أن تحصلي عليه إذا أردت أن تكوني شريكتي

جوليا لا أستطيع ذلك..... وليس عندي أنا شخصيًا أي مال "[٢٩]

وبنيت خطة الإيقاع هنا باستخدام تيمبو سريع ونبر عالٍ متبادل بين الممثلين، الآنسة جوليا التي انتابتها حالة من الحسرة على عذريتها المفقودة، تلك الحسرة التي زادت من جراء تعامل جان الذي يتصف بالصلف والغرور معها بعد أن تجاهل الكارثة التي حلت بها، وبدأ يفكر في كيفية استثمارها لبناء مستقبل يخرجه من طبقته الدنيا للطبقة العليا، فذكرته بأنه خادمها الذي قبل حذائها منذ فترة،

جان في حالة صمت تام وهو يحاول استيعاب الصدمة الناتجة عن اكتشافه خلو وفاض جوليا من الأموال ... وكذلك الحال لجوليا التي تحاول استيعاب ما يحدث لها من كوارث

وهي تذكره بأنها ابنة الكونت، وكان رده أن هذه الوضعية الاجتماعية قد تغيرت بعد أن أصبحا زوجين، وبالتالي فلا توجد فوارق طبقية بينهما، وذكرها بأن الكونت يمكن أن يعود في أي لحظة، وبالتالي يجب التفكير في مخرج من هذا المأزق، ويعرض عليها خطته التي تتمثل في إنشاء فندق في سويسرا، ويبدأ في شرح آلية العمل في أقسام الفندق المختلفة، وهو ما يتم تجسيده بالرقص التعبيري في الحديقة التي يطل عليها المطبخ من خلال الخدم بتقنية "المسرح داخل مسرح" أو " الميتاتياتر Metatheatre.

وقد سخرت الرؤية الإخراجية عناصر العرض للتعبير عن هذا الموقف كالآتي:

---

[٢٩] أوجست سترندبرج، مس جوليا، سبق ذكره، ص ٤٣-٤٥

الأداء التمثيلي: بالنسبة لشخصيتي "جان" و"جوليا"، غلب على الأداء التمثيلي النبر الصوتي المرتفع والتيمبو السريع، وبالتالي فإن متوسط زمن أداء الجمل كان سريعًا لأن الحالة الشعورية تتسم بالتوتر الشديد.

الإيماءات الجسدية: حركة الجسدين تتسم بالعصبية الشديدة، وتجسد ذلك في الحركة في خطوط قصيرة متكسرة، أما الراقصون الذين يجسدون أقسام الفندق فقد كانت حركتهم ميكانيكية متكسرة تعكس طبيعة عمل كل منهم.

الموسيقى: غير انسيابية تتسم أيضًا بالآلية المتقطعة

الإضاءة: متوهجة

التيمبو سريع

الخلاصة يمكن القول بأن درجة التوهج كانت في حدها الأقصى صوتيًا وحركيًا، وبالتالي فإن عناصر الصورة مثلت تواجدًا حيويًا فاعلًا في هذا المشهد ساعد على إظهاره التيمبو السريع الذي يعني زمنًا قصيرًا.

الفعل الثاني أصيب جان بصدمة كبيرة من اكتشافه أن "الآنسة جوليا" ليس لديها مال، إنه يدرك الآن أن جميع الخطط ذهبت هباء، وأنه أفقد هذه المسكينة عذريتها بلا طائل، وهو ما يجعله في حالة ذهول.

الأداء التمثيلي: لحظة صمت مطبق، بعد الكثير من الوهج، وهو ما يمكن أن نطلق عليه البارد الذي يلي الساخن، واعتمد على الإيماءة فقط، حيث تسمر جان في مكانه يتخيل مستقبله المظلم بعد فشل خطته، وجوليا كذلك في حالة صمت تنعي حظها العسر، وتلوم نفسها لأنها وصلت لهذا المصير البائس برعونتها واستهتارها، واستهانتها بعقلية خادمها.

الإيماءات الجسدية: تجمد تام للأجساد، سواء لجان أو لجوليا أو حتى للراقصين

الموسيقى: اختفاء تام

الإضاءة: تناقص تدريجي ينم عن حالة الموات التي أصابت جان وجوليا

التيمبو بطيء جدًا

الفعل الثالث جان يفكر في فعل عاجل لإنقاذ مستقبله، وجوليا تشعر برعب يجثم على صدرها من المستقبل

"جان حسنًا فلنؤجل هذا الأمر

جوليا ثم

جان يبقى كل شيء على حاله"

الأداء التمثيلي: نبر ضعيف جدًا؛ حيث تخرج الكلمات بصعوبة بالغة من الشخصيتين لتأزم الموقف.

الإيماءات الجسدية: متجمدة، نظرات زائغة تبحث عن حل في عالم المجهول

الموسيقى: صمت تام

الإضاءة: خافتة

التيمبو بطيء

جوليا وجان يفكران فيما سيؤول إليه مصيرهما في المستقبل

وبصفة عامة يمكن القول بأن الرؤية الإخراجية وضعت تصميما لإيقاع هذا المشهد يتضمن ثلاثة أفعال بثلاثة أزمنة بعلاقة جدلية، فالفعل الأول متوهج صوتيًا وحركيًا وسريع جدًا، والفعل الثاني، يسيطر عليه الصمت التام وثبات الأجساد، وبالتالي تجمدت الصورة، مع تيمبو بطيء جدًا، وبالرغم من هذا الصمت والمشهد المتجمد؛ فإن العلاقات الجدلية بين الفعل السابق والفعل اللاحق تحول الصمت من لحظة مفرغة من الفعل إلى لحظة شديدة الدرامية متوهجة الإيقاع، فقط للعلاقات الجدلية بين السابق واللاحق من أفعال، أما الفعل الثالث فهو هادئ صوتيًا، وبطيء حركيًا، بتيمبو بطيء، وهذا التباين السمع–بصري هو ما يخلق إيقاعًا جيدًا يحافظ على ارتباط الجمهور بما يجري من أحداث على منصة التمثيل.

٥. الحركة

الحركة في ظاهرها تعني الانتقال المادي- وهو ما يمثل الحركة الخارجية للموجودات المادية والبشرية التي يتضمنها التصميم، أو الانتقال غير المادي؛ وهو الحركة الداخلية التي يستشعرها المتلقي دون الحاجة لوجود انتقال مادي، وفي هذا الصدد يفرق أبو الحسن سلام بين الحركة والتحريك فيقول: "الحركة هي ما ينبع من داخل الشخصية ذاتها بدافع ذاتي منها، والتحريك هو الحركة المدفوعة من خارج الشخصية، أو تلك التي تلقن بها الشخصية من الخارج بالإجبار والقبول"[٣٠].

وفي المسرح تتحرك الموجودات المادية بين المشاهد لتغيير المناظر المسرحية، أو أثناء المشهد لضرورات درامية، ولكنا سنركز في هذه الدراسة على الحركة المادية التي يقوم بها الممثلون والتي يرى الباحث أنها لا تمثل مجرد انتقال مكاني بقدر ما تعني الطاقة التعبيرية الناتجة عن هذا الانتقال بدافع من بواعث داخلية للحركة، وهو ما يجعل الحركة المسرحية لغة قائمة بذاتها، وهو ما يؤكده هيننج نيلمز عندما يقول: "إن الحركة المسرحية ليست وسيلة للانتقال من مكان لآخر على خشبة المسرح، بل هي لغة قائمة بذاتها"[٣١]. يرى أرسطو (٣٨٤- ٣٢٢ ق.م) أن الجسم يبقى متحركًا ما دامت تعمل عليه قوى تحركه بصورة مباشرة، فإن توقفت تلك القوى عن العمل أو فقد الجسم اتصاله بها توقف الجسم، الفكرة الأرسطية للحركة التي تعتمد على وجود قوة مباشرة تتماشى في فرض تأثيرها على تغيرات الجسم وتحركاته، وانعدام هذه القوة يعني توقف الجسم وسكونه. بالإضافة إلى هذا، فقد أشارت مناقشات أرسطو إلى أن الأجسام الثقيلة تسقط في الهواء أسرع من الأجسام الخفيفة فالحجر الصلد عندما يرمى من علٍ يسقط أسرع من الورقة الخفيفة"[٣٢].

---

[٣٠] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص٢٩٤

[٣١] هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦١، القاهرة، ص١٧٩.

[٣٢] عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة، منشورات ضفاف، العراق، ٢٠١٤، ص ٢٧

"وعلينا هاهنا أن نفرق بين الحركة الدرامية، والدراما الحركية، والاستعراضات، والتمثيل الصامت: فالحركة الدرامية، هي الحركة التي ترتبط بأداء الممثلين، ويتكون الباعث عليها من خلال المعاني التي تطرحها الكلمات التي يتحدث بها الممثلون، أما الدراما الحركية فهي تتمثل في القيم الدرامية التي تطرحها حركات الممثلين بمفردها دونما حاجة إلى كلمات توضح المعنى، في حين أن الاستعراضات تركز فقط على تقديم القيمة الجمالية من خلال التشكيلات الحركية، أما التمثيل الصامت؛ وهو ذلك النوع من التمثيل الذي يعتمد على الحركة والإشارة، وعلى التعبير الجسماني دون الكلام"[٣٣].

وتنقسم أشكال الحركة في المسرح إلى: الحركة المستقيمة، والمنكسرة، والمنحنية، والعشوائية، ويمكن أن نفرق بينهما وفق الجدول التالي:

نوع الحركة	شكل الحركة	زمن الحركة	الفعل الدرامي	التعبير
مستقيمة		قصير	محدد	واضح جدا
منكسرة		طويل نسبيا	متردد	غير مستقر
منحنية		طويل نسبيا	متأن	متمهل
عشوائية		طويل	متخبط	غير متناغم

[٣٣] جمال ياقوت، المخرج وتوظيف الصورة بين القيم الدرامية والقيم الجمالية، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٦، ص

وفي جميع الأحوال علينا أن نفرق بين التحريك الآلي وهو انتقال الشخصية من مكان لآخر بلا بواعث درامية يصدقها الجمهور، والحركة المسرحية التي تستند إلى بواعث حقيقية تحدد شكل خطوط الحركة وزمنها أو بالأحرى التيمبو الخاص بها، كما أن هناك بعض حالات التباين التي تستهدف لفت نظر المتلقي كي يركز على أمر ما، فعندما يكون هناك شخص واقف وآخر يتحرك فإن الجمال هنا ينبع من التباين الحركي، فإذا كان "تكوين الصورة الجمالية هو نتاج اجتماع عنصرين متناقضين"[٣٤]؛ فإن هذا التناقض قد تحقق في الربط بين البطل بمفهومه التقليدي وهذا الرجل الضامر بمفهومه العصري المغاير كما هو الحال في عرض "رحلة حنظلة"*، كذلك تحقق في التناقض بين حركة حرفوش علي الحلقة المعدنية وتحركه يميناً ويسارًا، والصورة المناقضة لذلك، وهي صورة حنظلة الساكنة تمامًا علي الأرض، وما يؤكد هذا التناقض في الصورة هو الضوء؛ حيث يتحرك جهاز التتبع مع حرفوش يميناً، ويسارًا في حين سلط على حنظلة– الذي افترش الأرض وتكور عليها– كشافًا ضوئيًا مركزًا ثابتًا للتأكيد علي فكرة سكون حنظلة.

مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"

[٣٤] أبو الحسن سلام، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص٤٠

* تأليف سعد الله ونوس، إخراج جمال ياقوت

عند فتح الستار، نرى حرفوش يتأرجح على تلك الحلقة المعدنية المدلاة، وهو يتحدث بلهجة إعلانية، وتصحبه موسيقى السيرك، والمسرح عارٍ تمامًا من أية ديكورات، في حين يتكور حنظلة في مقدمة المسرح، وعليه بقعة مركزة من الضوء، ولأن عهد الأبطال العمالقة قد ولى كما أفاد السيد حرفوش؛ فإن بطل اليوم كما نراه أمامنا هو البطل الذي نبت في أرض الواقع وعرقلت نموه أزمات الساعات الأولى من الميلاد، وقضت على آماله، وأحلامه المحاولات المحبطة، والإخفاقات التي تتسلسل في إعجاز غير مسبوق، إنه حنظلة.

يدخل الشرطي ومن الوهلة الأولى نراه ضخم التكوين، حاد الملامح، متجهم الطلعة، ونرى السوط في يده جاهزًا لاصطياد الفرائس، ويده خلف ظهره بما يحمل ذلك من دلالات الأنفة والاستعلاء، وفي أولى كلماته يوجه النقد الحاد لحنظلة في نبرة ملؤها القهر، وبعد أن يبصق في طبق الطعام يلقي به في وجه حنظلة، ومن خلال الحوار التالي تتضح العلاقة المادية بين الطرفين؛ فحنظلة ضئيل التكوين، في حين أن الشرطي ضخم الجثة، وحنظلة دائم الهروب من مواجهة الشرطي (وهذا يتسق مع إيمانه بمقولة "الطاقة التي يأتيك منها الريح سدها واسترح")، وحركته بطيئة متهالكة نوعًا ما، ويداه دومًا مستخدمتان في وضع الدعاء، أو الرجاء، أو طلب النجدة، أو التهدل، في حين أن خطوط حركة الشرطي مستقيمة غالبًا وفي اتجاه حنظلة لإحساسه أنه في المركز الأقوى، في حين يقتصد حنظلة في استخدام حركاته الخارجية، فإن الشرطي لا يفتأ أن يحرك يديه، والسوط الذي يمثل الحماية المادية له، وحتى حركة السير عنده بها من العنف والطاقة الحركية المبالغ فيها ما يضيف إلى المشهد تناقضًا يبرز جماليات الحركة المسرحية. وصورة أخرى من صور التناقض؛ تلك الكائنة بين موقف الشرطي الرافض عندما ألمح حنظلة له بالرشوة، وموافقته الفورية فور علمه بقرار حنظلة الموافق على الدفع.

الشرطي احذر... إنك تضيف إلى سجلك الحافل جريمة جديدة... إنك تلمح لي بالرشوة وتحاول إفساد موظف حكومي شريف

حنظلة ولكن أنت نفسك قلت لي من يفتح كيسه يجد من يعينه.... لهذا قررت أن أفتح كيسي

الشرطي أخيرًا جاءتك نصائحي؟... لا أعرف لماذا يرق قلبي لك؟

التناقض هنا كائن بين استنكار الشرطي لسلوك حنظلة العارض للرشوة، وقبوله الفوري لهذه الرشوة، وبالطبع فالشرطي يقصد رقة قلب غير تلك التي نسمع عنها في معاجم اللغة فهو أبعد ما يكون عن تلك الرقة المعجمية، ولكنه رقيق وفقًا لمفاهيم الإرهاب السلطوي الذي ينخر في أحشاء المجتمع، ونأتي إلى التناقض الأخير وهو التناقض بين الأحداث التي دارت في قسم الشرطة والسؤال الاستنكاري الذي طرحه السيد حنظلة

حنظلة ألا يمكن الإفراج عن بريء إلا إذا قبضتم على واحد آخر؟

مشهد من مسرحية "ساحرات سالم"* وآخر من مسرحية "ليلة طلاق"* وفيهما يظهر التكوين الحركي المتماثل

إن سياق المشهد كان ولا بد أن يقود حنظلة من خلال هذه التجربة إلى القليل من الفهم لكنه يبقى على غفلته، وهذا التأكيد يبرز جمال التناقض بين أحداث المشهد، ونتيجته المتوقعة، وما آل إليه حاله في النهاية؛ مما يؤكد على فكرة الغفلة التي تمثل الطرف الأول من رحلة حنظلة ويؤكدها النص بسؤال حنظلة لنفسه "لماذا يحدث لي ما يحدث؟"، أما جملة "في أنظمتنا لا يجوز أن تكون في السجون أماكن شاغرة، شعارنا اعتقل الشبهة ولا تواجه فتنة" فقد قالها الشرطي في مقدمة المنتصف لإبرازها، وتأكيد سطوة هذه القاعدة على المجتمع، وما زاد من التأكيد هو التركيز الضوئي للشرطي في المقدمة.

يدخل الحارس لتكتمل على يديه فصول المأساة، فالحكومة التي تبين لها أن حنظلة بريء تعلن أنه أقام في السجن بدون وجه حق وعليه تقع التبعات، ومن هنا فلا بد له من أن يدفع ثمن إقامته في السجن، ولأن الحكومة حريصة على حقوق مواطنيها؛ فقد قررت أن يكون الدفع وفقًا لأسعار الفنادق المتوسطة وليست الخمس

نجوم، وتأتي الموسيقى لكي تبرز هذه الكوميديا من خلال الهزل الكاريكاتوري الذي صورته الجملة الموسيقية الأخيرة في المشهد.

وعلى الجانب الآخر؛ فإن التكوينات الحركية لها أشكال مختلفة وفق درجة تماثلها وهي:

التكوين المتماثل

وهو التكوين الذي ينقسم فيه الفراغ المسرحي إلى أجزاء متساوية في كل منها نفس العدد من الممثلين، وهو تكوين لا يستخدم لأضراره البالغة على إيقاع الصورة المسرحية، وفي حالة رغبة المصمم في اللجوء إليه؛ يفضل ألا يستغرق زمنا طويلا؛ لأنه ينطوي على سكون يمكن أن يؤثر بالسلب في إيقاع المشهد المسرحي، ولكن يلزم التنويه بأنه في بعض الأحيان يكون اللجوء للتكوين المتماثل ضرورة جمالية أو حتى درامية؛ ففي عرض "ساحرات سالم"، في مشهد الخادمة "تيتوبا"، والقسين "هيل"، و"باريس"، والسيد "بوتنام"، والسيدة "بوتنام" كانت هناك ضرورة جمالية للتكوين المتماثل، فالمشهد يستعرض تحقيقا مع "تيتوبا" يجريه معها القس "هيل" في حضور القس "باريس" الذي ألقى ب"تيتوبا" على الأرض، وبالتالي نزل لمستواها كي يعنفها أكثر، وفي المقابل فإن القس "هيل" نزل على الجانب الآخر كي يستدرجها للاعتراف، في حين تقف السيدة "بوتنام" والسيد "بوتنام" لمتابعة الحدث المهم، وبالرغم من الضرورة الدرامية التي تجعل "تيتوبا" في حالة تجاذب بين من يعنفها ومن يستدرجها بلطف، فإن الضرورة الجمالية كانت طاغية بشكل أكبر، خاصة وأن هذه اللقطة المتماثلة لم تدم طويلا، بل إن التكوين أخذ يتماوج بين القسين مع تغيير اتجاه جسد "تيتوبا" وفق القس الذي يحدثها، وهو ما تغلب على حالة السكون التي يتسم بها هذا النوع من التكوينات المتماثلة.

وكما يتضح من الصورة الأولى الخاصة بعرض "ساحرات سالم" تقسم ممثلة دور "تيتوبا" التصميم إلى نصفين، ويوجد على اليمين ممثلان، ونفس الحال تماما على الجانب المقابل، وما أكد التماثل هو وجود شجرة في أعلى اليمين ومثلها في أعلى اليسار.

صورة من مسرحية "مس جوليا"* ويظهر فيها عدم التماثل بين أجزاء التصميم

وقد تفرض الضرورة الدرامية وجود التكوين المتماثل كما يتضح من الصورة الثانية، وهي لعرض "ليلة طلاق"؛ حيث يقف الزوج في المنتصف تماما بذراعين مفرودتين، يشير لزوجته من جانب، ومن يعتقد أنه عشيقها من الجانب الآخر، ولأن الحالة التماثلية لم تستمر طويلا، فلم يتسبب التماثل هنا في مشكلة إيقاعية.

- **التكوين شبه المتماثل**

وهو التكوين الذي ينقسم فيه الفراغ المسرحي إلى أجزاء متساوية، في كل منها عدد مختلف من الممثلين حيث يختلف العدد الإجمالي للممثلين على جانبي التصميم، وكذا، يؤكد شبه التماثل اختلاف المنظر المسرحي بين جانبي التصميم؛ حيث تحتل الشجرة النصف الأيمن للمتلقي، بينما تحتل البيوت النصف الأيسر.

التكوين غير المتماثل

وهو التكوين الحر الذي ينتشر فيه الممثلون بشكل غير منتظم، وتختلف المسافات بينهم، واتجاهات أجسادهم وفق الضرورة الدرامية أو الجمالية وفق ما ترى الرؤية الإخراجية، وبالتالي التصميم.

وتتسم الاستعراضات غالبًا بضعف ارتباط الباعث لها مع طبيعة الفعل المسرحي، وتعتمد على إبراز الجماليات الشكلية من خلال عمل تكوينات وفكها، وإعادة تركيب تكوينات جديدة بأجساد الممثلين– الذين غالبًا ما يكونون مهرة في الرقص أكثر منه في التمثيل– هذه التكوينات تتسم عادة بتكرار الحركات ذاتها لقناعة غالبية المصممين بأن "وضوح الصورة في الرقصات الاستعراضية يتم التأكيد

عليه في ذهن المتفرج من خلال التكرار لحركة واحدة"[٣٥] والمصمم الجيد هو الذي يحقق هذا التكرار بالصورة المقبولة، على أن يحقق في الوقت ذاته "التنوع؛ لأن هذا التنوع هو الذي يقضي على الرتابة والملل"[٣٦].

٦. التكرار والترديد

التكرار يعني إعادة الفعل ذاته بنفس مواصفاته التي قدم بها في المرة الأولى، بينما يعني الترديد إعادة الفعل بمواصفات مغايرة؛ فمثلا يتم إعادة بعض الجمل لأسباب مختلفة بنفس طريقتها وبنفس منهج الأداء التمثيلي على شاكلة جملة شويكار في مسرحية "سيدتي الجميلة" أنت القلب الكبير، بنعمتك تختال علينا...إلخ، هنا يتم التكرار لتوضيح رسالة مفادها صعوبة استجابة شخصية صدفة للتعلم، أما في مسرحية "القرد كثيف الشعر" فإن "يانك" في وقت إيمانه بقيمته وقوته وتصديقه لنسقه الفكري يقول:

"يانك أنا القطار السريع والباخرة وصفارة المصنع... أنا من الحديد صلب... الصلب الذي هو أساس كل شيء... أنا الصلب... أنا العضلات التي في الصلب... أنا ما فيه من قوة"[٣٧]

في هذا المونولوج يفخر يانك بانتمائه لطبقته الدنيا تأسيسًا على أن هذه الطبقة مقدرة من الطبقة العليا، وذلك وفقا لنسقه الفكري وهو "تقدير– أصالة– انتماء"، فهو يرى أنه مقدر من الطبقة العليا؛ لأنهم يدركون أن جهوده هو ورفاقه أمام الأفران هي التي تساعدهم على الترحال بين المدن على ظهر السفينة، وبما أنه مقدر؛ إذن فهو أصيل، وبالتالي فهو ينتمي إلى هذه الطبقة بكل فخر واعتزاز. وعندما تنزل واحدة من أبناء الطبقة العليا إلى باطن السفينة لعمل بحث اجتماعي عن الكيفية التي يعيش بها الفقراء في باطن السفينة، وبعد أن تظهرهم أكثر فقرا في أعين أنفسهم؛ يكتشف "يانك" أن هذا النسق الفكري الذي بناه ليس صحيحا، وأن

---

[٣٥] فاطمة العزب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، الفنون للطباعة والتجهيزات، الإسكندرية، مصر،١٩٨٩، ص٣١.

[٣٦] نفسه، ص٣١.

[٣٧] يوجين أونيل، القرد كثيف الشعر، ٥٥

الطبقة العليا لا تقدره هو ورفاقه من أهل الطبقة الدنيا، فيسعى للانتقام منها على اعتبار أنها مشكلة فردية، ثم ينبهه رفيقه "لونج" بأنها مشكلة طبقة وليست مشكلة فرد، وينتهي به المطاف إلى الضرب والركل والسجن، وهو في حالة إعياء يعيد على مسامعه نفس الكلمات التي سبق أن قالها وقت إيمانه بنسقه وقوته، تلك الكلمات التي تمجد في شخصيته، ولكن هذه المرة يعيد هذه الكلمات وهو يترنح من فرط الألم الذي أصاب جسده نتاج الضرب المبرح الذي تلقاه ما بين السجن والمنظمة التي يسعى للتعامل معها؛ فاعتبروه جاسوسًا، وبالتالي فإن "يانك" يقول الكلام الذي يمجد فيه نفسه في سياق مغاير هنا، في البداية كان السياق أنه مؤمن بانتماء لطبقته، مؤمن بأهميتها، مؤمن بقوته وطاقته ومكانته في المجتمع، أما في المرة الثانية فإن هذا الإيمان لم يعد موجودا، وبالتالي فإنه يقول كل هذه الكلمات ولكن من موقع الضعف واليأس.

يانك في "القرد كثيف الشعر" وهو في أوج قوته يزهو بقدراته الخاصة

يانك في "القرد كثيف الشعر" وهو في حالة انهيار نفسي وجسدي يردد الكلمات التي كان يقولها في وقت قوته ليتندر على معتقداته

"يانك أيها الظَّلَمة... إني أكاد أموت... أنا الوقاد صاحب العضلات... أنا الصلب الذي لا يلين... أنا القطار السريع والباخرة وصفارة المصنع... كنت الصلب فملكت العالم، ولم أعد صلبا فملكني العالم"[٣٨]

وقد أفاد الترديد هنا أن يعقد المتلقي دراسة مقارنة بين الموقفين المتباينين رغم ثبات الكلمات، الذي تغير هنا هو المكانة، إن مكانة "يانك" في الموقف الأول كانت تتسم بالعلو نتاج ثقته بنفسه، وإيمانه بنسقه الفكري، أما في الموقف الثاني، فالأمر يختلف؛ حيث أثبتت التجربة أن نسقه كان غير صائب، وبالتالي اهتزت ثقته بنفسه، فأعاد على مسامعه بصوت مرتفع نفس الكلمات التي سبق أن قالها في موقف القوة، ولكن الآن هو يتلوها بحشرجات صوتية تشير إلى اختلال المكانة وضعف المنطق، والترديد هنا يتم في سياق مغاير كما أن هناك عدم تطابق بين كلمات الموقف الأصلي، وموقف الترديد، وهو ما يختلف عن التكرار الذي سبق شرحه في مشهد سيدتي الجميلة؛ لأن التكرار كان يمثل إعادة حرفية بما يؤدي إلى تطابق المادة موضوع التكرار وهي الكلمات؛ لأن التكرار كان بهدف إظهار صعوبة التعلم، أو للتأكيد على أن هذه الطبقة لا بد أن تتعلم، وبالتالي فإن التكرار كان مقصدا دراميا، أما في حالة الترديد، ففي الغالب يرغب المصمم في أن يقوم المتلقي بمقارنة السياقين وما استحدثه من تعديلات في المادة موضوع الترديد، فموقف "يانك" الأول اتسم بالقوة، في حين اتسم الموقف الثاني بالضعف والخذلان.

الصوت المسترجع والترديد

يعد الصوت المسترجع أحد أهم التقنيات التي تحقق أساس الترديد في العروض المسرحية، في غالبية الأحوال تنشأ هذه التقنية في خيال مخرج العرض وليس مؤلف النص المسرحي، إن الصوت المسترجع يحدث في الغالب في مناطق متقدمة من الخط الدرامي للمسرحية، ويستخدم في الغالب لاستدعاء لحظات تمثل علامة مفصلية في خط تطور الشخصية، وفي الغالب تكون تمهيدا لنقطة تحول كبرى للشخصية، وبالتالي فإن استدعاء الكلمات التي قيلت في ظروف مغايرة يكون بهدف إما تقرير مصير الشخصية، أو تمهيدا لاتخاذ قرار يؤثر في مستقبلها،

---

[٣٨] يوجين أونيل، القرد كثيف الشعر، ص ٢٩

أو للمقارنة بين ما سمعته الشخصية في وقت ما، وما يتم من أفعال مغايرة لهذه الكلمات. وفي جميع الأحوال؛ فإن الكلمات المسترجعة تكون بأداء لا يتطابق تماما مع الأداء الذي قيلت– أو سمعت– به هذه الكلمات في مواقفها الأصلية للمرة الأولى، ذلك لاختلاف السياقين، فالسياق الأول الذي قيلت فيه الكلمات هو سياق واقعي، أما السياق الثاني الذي يتم الاسترجاع فيه هو سياق تعبيري يتعلق بذاتية الشخصية؛ لذا يمثل السياق الثاني استرجاعًا للكلمات، فلا تسمع الكلمات على حقيقتها وواقعيتها، وإنما تتردد أصداؤها على مسامع الشخصية المسرحية، ولتوضيح هذه الحالات سوف نعرض نماذج تطبيقية توضح الاستخدامات المختلفة للصوت المسترجع بوصفه تقنية من تقنيات الترديد.

هيلمر يناقض نسقه الأخلاقي بالرقص، ونورا في حالة ذهول تقارن الفعل بالأقوال

- **الترديد بهدف المقارنة (مسرحية بيت الدمية)**

في المشهد قبل الأخير من "بيت الدمية" يكتشف "هيلمر" أن زوجته اقترضت وزورت توقيع أبيها، فيصدم، ويقوم بتعنيفها بشدة، وهو ما يتوافق مع نسقه الأخلاقي الذي بناه عبر ثماني سنوات هي عمر زواجهما، وتتقبل "نورا" زوجته تعنيفه لها؛ ذلك لأنها توقعت رد فعله هذا تأسيسا على تعليماته الأخلاقية التي ترفض أفعالها، حتى وإن كانت قامت بها لتوفير الأموال التي تنقذ حياته بالسفر إلى إيطاليا كما أمر الطبيب المعالج. إن سبب ثورة الزوج هنا ليست لأنها هدمت نسقه الأخلاقي فقط، بل لأن هذه الأفعال تهدد مستقبله المهني، فهو بالتأكيد سوف يفقد وظيفته المرموقة بوصفه مديرا للبنك إذا ما

انتشر خبر هذه الفضيحة التي يمكن أن تكتمل حلقاتها بدخولها السجن وهدم كيان الأسرة بكامله، و"نورا" تتفهم أن السبب الأكبر لثورة هيلمر لا يتعلق بمصالحه الشخصية بقدر ما يتعلق بمنظومة الأخلاق التي خالفتها، وهي تثق تماما أنه حتى لو تم حل هذه المشكلة؛ فلن يرضى عنها "هيلمر" لأن حل المشكلة لا ينفي مخالفتها الأخلاقية.

في خضم ثورة الزوج يدق جرس الباب، وتفتح الخادمة، لنكتشف أن الشخص الدائن وهو "كروجشتاد" قد أرسل أصل الكمبيالة المزورة، مرفقا بها خطاب ينص فيه على أنه تنازل عن حقه، وأن مشكلة "نورا" قد حلت الآن، وبالتالي فلا يوجد أي احتمال لأن تطارده الفضائح الأخلاقية، هنا تحدث المفاجأة التي تشل تفكير "نورا"؛ حيث يتغير موقف الزوج تماما، وينسى كل المخالفات الأخلاقية التي ارتكبتها "نورا" ويركز فقط في نفسه ويقول "لقد نجوت"، ومن فرط فرحته يرفع "نورا" ويرقص بها وهي متيبسة في مكانها، ويحاول "هيلمر" أن يرفعها ويرقص بها وينسى تماما كل ما فعلته وهي معلقة بين يديه كدمية من القطن، إنها تفكر الآن فيما يفعله مقابل ما اعتاد أن يقوله عبر ثماني سنوات من الزواج. إنها تعقد الآن دراسة مقارنة بين الفعل الآني، والأقوال السابقة، وهو ما تم باستخدام أساس الترديد عبر تقنية الصوت المسترجع. إنها تستمع لكلماته المتقطعة المشوشة المتداخلة، إنها لا تستمع للكلمات بالحالة المستقرة التي قالها فيها أول مرة، ولكن بالطريقة التي استقبلها بها ذهنها المشوش، إنها الآن تمر بحالة عدم تركيز تتسم بفقدان جزئي للوعي؛ حيث إنها تستدعي من ذاكرتها الانفعالية كل الكلمات التي قالها في السنوات التي عاشتها معه، كما أنها تستدعي كل الأحاسيس التي سيطرت عليها عندما عرفت أنه سوف يعلم بأمر التزوير والاقتراض، مسافة شاسعة تفصل فعله الآني عن أقواله السابقة، إنه التباين الكبير بين القول الواضح والفعل النقيض، من هنا، كان أساس الترديد عبر تقنية الصوت المسترجع هو الحل الأمثل لعرض هذه الدراسة التي تجريها "نورا" بشكل لا إرادي. وهو ما تجسد بوجوم وصمت مطبق من "نورا"، مقابل حركة دائبة ونشاط راقص من هيلمر وهو يعد زوجته بأن يعيشا حياة سعيدة، وأنه قد سامحها إلى الأبد، وفي النهاية تقرر "نورا" أن تترك بيت الزوجية للأبد.

دانييل يحاول إثناء ماري عن قرارها بقتله وهو يستمع لكلمات في مواقف من الماضي بتقنية الصوت المسترجع

إن توظيف أساس الترديد في هذا المشهد عبر تقنية الصوت المسترجع قد ساعد على أن تقوم الشخصية بدراسة الأفعال الآنية مقارنة بما قيل عبر سنوات ثمانية، وهو ما يكشف زيف شخصية الزوج الذي كان يلقي بالشعارات الرنانة هنا وهناك وصدقتها الزوجة، هذا الاكتشاف من الزوجة هو ما جعلها تتخذ قرارا بتخليها عن الزوج والبيت والأولاد مقابل اتساقها مع ما آمنت به من مبادئ، وبالرغم من رفض الزوج لهذا القرار وعدم توقعه له؛ فإن "نورا" أصرت على تنفيذ هذا القرار، وغادرت بيت الزوجية، وهو ما أدى إلى مشكلة كبيرة في المجتمع النرويجي والأوروبي وقت أن كتب "هينرك إبسن" هذا النص عام ١٨٧٩ ؛ حيث إن المجتمع الأوروبي في هذا الوقت رفض أن تقوم المرأة بالخروج المتمرد من البيت، وقيل وقتها أنه قد سمع دوي غلق الباب في أوروبا كلها، وأجبر "إبسن" على أن يكتب فصلا رابعا لنصه المسرحي تعود فيها نورا نادمة إلى بيتها، إلا أن "إبسن" قبل موته تراجع عن هذا الفصل، وقال إن مسرحيته تنتهي بنهاية الفصل الثالث؛ حيث تغادر نورا البيت بلا رجعة. أما في العرض الذي أخرجه الباحث عام ٢٠٠٦، فقد ترك الباب مواربا بعد خروج "نورا" في نهاية مفتوحة، فقد تعود الزوجة وفق القواعد المصرية التي تنص على أن الزوجة ليس لها إلا بيتها وأولادها، وقد تجبر الظروف الصعبة "نورا" على العودة، وقد

تتدخل الجوانب الإنسانية من الأصدقاء والأهل كي تعود "نورا"، وقد لا تنجح كل هذه الأمور وتظل نورا على موقفها. في أوروبا خرجت نورا بلا عودة، أما في مصر فنحن لا نعرف إن كانت ستعود أم لا، إنها المجتمعات والثقافات المختلفة التي قد تتشابه لكنها لن تتطابق للكثير من التباينات المرجعية.

- **الترديد بهدف اتخاذ قرار**

في عرض "القصة المزدوجة للدكتور بالمي" يتوقف "دانييل" وبعينين مغرورتين ينظر إلى زوجته بإمعان ذاهلًا، وهي ترفع مسدسه نحوه لتقتله، هنا يستمع "دانييل" لأصوات مسترجعة من حياتهما معا، وهي كذلك تسمع جملا مسترجعة، إنها الآن اتخذت قرارا بقتله متوحدة مع الثوار لأنها تيقنت أنه قام بفعل التعذيب السياسي: لا يهم أن يدرك المتلقي من هو صاحب الجمل الأصلية، فبعضها قالته ماري، وبعضها قاله دانييل، وهناك جمل سمعها دانييل من باولوس، أو سمعتها ماري من الطبيب، ما يهم أنها لم توضح المبررات الدرامية التي أدت بشخصية "ماري" للوصول إلى قرار قتل زوجها. وكذلك فإن الجمل تصف مشاعر "دانييل" الذي اجتهد ليكون شخصًا عادلًا رومانسيًا، لكن ماكينة الواقع فرضت عليه أن يقوم بأفعال التعذيب، هي أيقنت أنها كانت متواطئة عن جهل كما وصفتها تلميذتها وهو أدرك بأنه يمثل تهديدًا على مستقبل طفله ومستقبل الوطن.

ماري ملايين من المعذبين... ما بين عيون مفقوعة... وألسنة منزوعة... وخوازيق منصوبة... يرجمون بقنابل الغاز أو يدفنون وهم أحياء

باولوس هناك أشقياء تطحنهم صخرة عملاقة... وآخرون يموتون غرقًا في البحر... وآخرون يحترق بهم قطار... تخيل يا دانييل أنهم يمكن أن يموتوا وهم يشاهدون عرضًا مسرحيًا

الدكتور من حق الناس أن يثوروا طالما فاض بهم الكيل من جراء الفساد الذي استشرى في بلد نهبت كل خيراته وتكومت في أيدي قلة محتكرة... أنا لا أقبل هذه السلوكيات تحت ظل أي نظام حاكم... هذا الشعب لن يصمت.... لأن التراكم الكمي لا بد وأن يفضي إلى التغير الكيفي

دانييل إن ما يحدث هنا لا يحطم فقط من يقع عليهم التعذيب... بل ومن يقومون به أيضًا

الدكتور كان يجب أن تدفع ثمنًا غاليًا لما فعلت... وها أنت تدفعه

ماري لا بأس من دفع هذا الثمن... إذا كان المقابل مستقبلًا حرًا لطفلي ورفاقه... فلكل شيء جميل ثمن

لقد ساعد الترديد عبر تقنية الصوت المسترجع على أن يلقي بالظلال على دوافع "ماري" للوصول لقرار قتل زوجها، إن الجمهور يستمع للكلمات التي ساهمت في تشكيل قرارها، وبالتالي مصير "دانييل"، وهو ما يساعد على اتصال المتلقي بالعرض، وتحقيق الوحدة العضوية لجميع عناصره.

- **الترديد التلقائي إعادة تقدير الموقف (مهاجر بريسبان)**

في مسرحية "مهاجر بريسبان" يعود المهاجر إلى القرية بعد غياب سنوات طويلة، هو يشعر بالأسف لأنه ترك ابنًا غير شرعي واختفى منذ سنوات طويلة. هو الآن يريد أن يعوض الابن والأم التي غدر بها سنوات الحرمان. لذا، فقد عاد إلى القرية بحقيبة فيها خمسة ملايين من الدولارات كي يمنح الأم وابنه إياها، ولكنه يموت قبل أن يصل لابنه المجهول، وعندما يعلم العمدة بتفاصيل الواقعة، تثور التساؤلات عمن تكون الأم، ومن أجل معرفتها، يكلف العمدة سكرتيره بجمع أهل القرية، وتعليق صورة المهاجر على الشجرة من أجل التعرف عليه، وتنحصر الشبهات في ثلاث من النسوة اللاتي عاصرن الرجل في شبابه وفقًا لأعمارهن، لكن، النسوة الثلاث متزوجات، وتثور الشكوك في نفوس أزواجهن، وتدافع النسوة عن شرفهن أمام أزواجهن في مشهد مركب للأسر الثلاث على التوازي، ومن خلال نقاشات كل زوج مع زوجته، نتعرف على "سكارميلا" الذي يوقن أن زوجته الراقصة بتاريخها الذي يعرفه هي الأقرب لأن تكون الفاعلة، ومع تصاعد شكوكه، يقرر أن يقتلها كي يخلص القرية من العار، وكذلك نتعرف على "بيكالوجا" الذي لا يكف عن تدخين السجائر من الحسرة والألم على سمعته التي لطخها الوحل، وتلتمس له زوجته العذر تقديرًا لرجولته التي طالها الأذى من جراء هذا الموقف الصعب، وعندما تصرح له بأنها تقدر شكوكه، يؤكد لها أنه يوقن أنها بريئة، هنا تنقلب عليه وتلومه لأنه لم يفرغ بندقيته في صدر سكرتير العمدة الذي اتهم زوجته في شرفها طالما يوقن ببراءتها وتقرر أن تقتله، أما "باربي"، الزوج الأخير فهو يوقن بنقاء زوجته، لكنه يريد المال الوفير الذي

يمكن أن يتحصل عليه إن كانت زوجته هي أم الطفل غير الشرعي، فيطلب منها أن تعترف كذبا بأنها هي أم الطفل المزعوم كي يحصل على الثروة، وعندما ترفض يقرر أن يقتلها، الرجال الثلاثة يصلون لقرار القتل في لحظة واحدة، وفي مكان واحد، ولكن الأسبق لتنفيذ فعل القتل يكون "باربي"، ويتسلم المال، وهو يعتقد أن مخططه قد نجح، لكن سكرتير العمدة يكتشف السر، ويحيك قصة وهمية يهدد بها "باربي" ويحصل منه على الخمسة ملايين دولار، وهنا تأتي سخرية القدر، فالرجل يقتل زوجته، ويخسر الأموال التي قتل من أجلها، وتكتفي السلطة المتمثلة في السكرتير بإطلاق اسمه على القرية للمداراة على فعلته، ويخلد "باربي" بطلا بلا أموال، ولا أخلاق، ولا أي فعل يفخر به.

باربي وهو يفقد الثروة التي قتل زوجته من أجل الحصول عليها

باربي يسلم الحقيبة للحارس

وقد استخدمت الرؤية الإخراجية أساس الترديد بتقنية الأصوات المسترجعة، للدخول تعبيريا إلى داخل شخصية "باربي" لتبيان ما تفكر فيه الشخصية لحظة أن تكشفت كل الأمور، هنا يسمع "باربي" أصواتًا كثيرة أهمها تحذير زوجته من أنه سيجعل الناس يعتقدون أنها عاهرة، وأنه ديوث، وأن الأموال لن تعالج ما ستفسده فعلته.

ماريا لَيسَ لَدَيكَ ذرةٌ مِنْ نَخْوَةٍ يا باربي

باربي قولي إنَّ أحدَ أولادي هُوَ ابنُ السيدِ جالارد

ماريا أيُّ ولدٍ؟

باربي أيِّ ولدٍ... لا يُهِمُّ

ماريا والضميرُ؟

باربي الثروةُ التي ستملِكِينَهَا سوفَ تملأُ بئرًا أعمقَ مِنَ الضمائرِ كُلِّهَا

ماريا وعندما يُشيرُ الناسُ إلينا بأنني عاهرةٌ وأنتَ دَيُوثٌ؟

باربي لقد سدَّتِ الثروةُ أذني

ماريا فهلْ بإمكانِكَ أنْ تخدَعَ اللهَ؟... وهلْ سيُنسيكَ هذا المالُ ابنَكَ الذي ستبيعُهُ للسيدِ جالارد؟

باربي ستصيرُ البلدةُ كلُّهَا عندَ قدميكِ

ماريا دعني أنظُرُ إليكَ وأنتَ تتوسلُ إليَّ كي أُلطِخَ أسرَتَنَا البريئةَ بالعارِ... تعالَوْا واسمعُوا من القوَّادِ الذي يختبئُ خلفَ الهواءِ... القوادُ الذي يريدُ أنْ يُشيرَ الناسُ بأصابِعِهِمْ إلى زوجَتِهِ ويَصِفُونَها بالعاهرةِ

هنا أيضا يساعد الترديد من خلال تقنية الصوت المسترجع على النفاذ لداخل شخصية باربي لمعرفة ما يفكر فيه، هو بالتأكيد نادم على أنه لم يستمع لرجاء زوجته بأن يتراجع عن تلويث شرفها وشرفه، لأن النتيجة كانت أن خسرت زوجته حياتها، وهو خسر زوجته، وسمعته، ولم يجن أيًا من الأموال التي وعد نفسه بها.

الترديد بهدف تقرير مصير الشخصية (القرد كثيف الشعر)

- يتوجه "يانك" إلى السماء لينادي السماء متسائلا عن تهمته التي يرد فيها على نفسه بأنها تهمة وجودية، فتهمته كما أجاب هو أنه قد خلق، أنه قد وجد، ويطلب من الله أن يلبسه رداء الحكمة ويرشده إلى الحل، أو بالأحرى، إلى المكان الذي يذهب إليه.

"يبدأ "يانك" في استعادة كل ما مر عليه من أحداث، وهو الآن أمام خيارات ثلاثة: الأول يتمثل في بقاء الأمر على ما هو عليه بأن يعيش بنسق فكري مختل مشوش غير متزن، وهو الأمر الذي لا يناسب شخصية بمواصفات "يانك"، أما الخيار الثاني فيتمثل في تحقيق انتقامه الذي اتضحت معالمه تمامًا بعد رحلته،

وتبين أنها– وفقًا لرأي لونج– لا تمثل سلوكًا فرديًا بقدر ما تمثل سلوكًا جماعيًا، وهو ما يعني الانتقام من الطبقة بأكملها وهو ما لا يقدر عليه، في حين يكمن الخيار الثالث في إعادة بناء النسق المختل بتعديل جزئه الأول بما يتناسب مع الجزأين الثالث والرابع، وهو ما يقرر "يانك" اختياره؛ حيث يذهب إلى وضع نفسه في المكانة التي تحقق تقديره من قبل الطبقة العليا، ولأن الآنسة "ميلدرد دوجلاس" وصفته بالوحش المفترس، فإنه حفاظًا على تقديرها– ومن ثم تقدير طبقتها له– يلجأ إلى وضع نفسه مكان الحيوان، فيذهب إلى قفص الغوريلا في حديقة الحيوان، ليطلق سراحه كي يذهب إلى الغابات فتتحقق أصالة الغوريلا، ومن هنا تتحقق أصالة "يانك"، ومن ثم يظل منتميًا إلى طبقته محافظًا على انسجام نسقه الفكري. وهو (تقدير... أصالة... انتماء)"[٣٩].

وهنا يتجه يانك إلى قفص الغوريلا متأثرا بتلك الجمل التي مرت على مسامعه، والتي قادته لاتخاذ قرار كسر قفص الغوريلا وتحريرها ووضع نفسه مكانها.

يانك قل لي أيها الحكيم... يا من في علاك؟ ما هي تهمتي؟... تهمتي أني ولدت... ألبسني رداء الحكمة وقل لي أين أذهب

وتأتي الإجابة عن طريق الصوت المسترجع لا شك أنها كانت كمن رأت قردا ضخما فر من حديقة الحيوان

- أبعدوني عن هذا الحيوان القذر
- إنك قرد بلا مخ
- حيث الإنسان سرعان ما ينحل ويعود إلى مرحلة القرد
- وضعت كال إثارتها في فتحة الفرن

وقد استخدمت تقنية الصوت المسترجع هنا لتوضيح الدوافع التي قادت "يانك" لاتخاذ قرار الذهاب لحديقة الحيوان لتحرير الغوريلا ووضع نفسه مكانها، وذلك حتى يقدره المجتمع، وبالتالي تتحقق أصالته، ويظل منتميًا.

---

[٣٩] **جمال ياقوت، دراسات تطبيقية في الإخراج المسرحي، بسطرون للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ص ٥٨، ٥٩**

٧. التناغم

يانك يسأل السماء عما يتحتم عليه فعله

ويعني تآلف العناصر داخل التصميم؛ حيث تبدو العناصر منسجمة مع بعضها البعض، والتناغم هو هدف منشود بين العناصر المختلفة أو داخل العنصر الواحد، وفي المسرح يمكن قياس التناغم بين الأصوات، والصور والفلسفات والأفكار؛ ففي عنصر الديكور يجب أن يكون هناك تناغم، كما أنه يجب أن يكون هناك هذا التناغم بين الديكور، والملابس، والإضاءة، ونأخذ مثالا يوضح هذه النقطة؛ ففي مسرحية "النحلة والأسد" التي أنتجتها كريشين جروب بقصر التذوق سيدي جابر عام ٢٠٠٧ وهي مسرحية للأطفال كانت المرة الأولى التي تقدم فيها عروض مسرحية للأطفال خاصة في قصر التذوق، وتم الاتفاق على أن يقوم مرسم القصر الذي يحوي عددا كبيرا من الأطفال الموهوبين وكذلك من المشرفات الموهوبات في مجال الفنون التشكيلية بعمل تصميمات الديكور والملابس، وقد تم تقسيم الموظفين والأطفال إلى قسمين؛ بحيث تقوم كل مجموعة بعمل عنصر محدد، فكانت هناك مجموعة لتصميم وتنفيذ الديكور عملوا على لوحة خلفية للغابة تشمل مجموعة من الحيوانات، وكانت فيها براعة شديدة من حيث اللون، وكذلك الملمس الذي اعتمد على أن تكون الأشكال بارزة من خلال قشر الفول السوداني وبعض المواد الأخرى، وعلى الجانب الآخر؛ قامت مجموعة أخرى من الموظفين بعمل الملابس التي مثلت حيوانات الغابة وكانت تحتوي على ألوان جميلة

وتفاصيل دقيقة، وبالتالي تحقق التناغم بين وحدات الديكور في حد ذاتها؛ فهي منسجمة مع المنهج الذي تم العمل به، وكذلك وحدات الملابس. إلا أنه عند وضع الديكور في أول ليلة من ليالي العرض، ووقف الأطفال الممثلون على خشبة المسرح بملابسهم أمام اللوحة الخلفية كانت المشكلة الكبرى، هي أن التناغم مفقود بين عنصري الديكور والملابس، وكان هناك ازدحام شديد في التفاصيل، وهو ما أدى إلى إعادة التفكير مرة أخرى في تحييد أحد العنصرين، إما بتهدئة الخلفية أو الاعتماد على ملابس بألوان وتفاصيل ورسومات أقل بهدف تقليل التشويش الذي يمكن أن يصيب عين المتلقي.

افتقاد التناغم في مسرحية "النحلة والأسد" بسبب الألوان والرسومات في الخلفية، في حين يتحقق التنـــاغم في "حكاية توتو وجوجو" بسبب البانوراما الخلفية الخلفية في الحالتين

٨. التباين

يعني التباين الاختلاف والمغايرة والمفارقة والتناقض...إلخ، إننا هنا نقارن بين شخصين أو شيئين توجد بينهما فروق نوعية أو كمية، ولتوضيح المفهوم البسيط للتباين نأخذ طرفي النقيض في الألوان وهما الأبيض، والأسود، فدرجة التباين بين الأبيض والأسود تبلغ ١٠٠%، فإذا ما وضعنا لوحة بها أبيض وأسود فستكون شديدة الوضوح، ويقل التباين بأن نحرك المسافة الوسيطة بين الأبيض والأسود حيث تنتج الكثير من الدرجات الرمادية، وهنا يقل الوضوح ويحتاج المتلقي جهدا بصريا أكبر لتحقيق الإدراك.

الأمر نفسه يمكن ملاحظته في الدراما، فشخص يقف والآخر يتحرك هو نوع من أنواع التباين، كما أن شخصًا صغير الحجم وآخرَ كبير الحجم هو نوع من التباين، وقطعة ديكور لونها أصفر وأخرى لونها أحمر تحقق التباين العالي، ولكن هل التباين دائما يعني أننا في حالة درامية جيدة؟ الإجابة.. بالقطع لا.. لأن وجود تباين في التركيبة النفسية للشخصية يخرج الشخصية عن دراميتها لانعدام الانسجام في تكوينها، ما لم يكن هذا التباين سمة أساسية في تركيبة الشخصية، تماما مثل الآنسة جوليا التي تقوم وحدة الشخصية فيها على التباين الواضح في سلوكياتها تماما كأمها الكونتيسة التي اتسمت شخصيتها بالتناقض.

" جان إن الآنسة جوليا تغالى في بعض الأمور ولا تغالى بالقدر اللازم في أمور أخرى... تمامًا كأمها الكونتيسة حال حياتها... كانت تأنس أكثر ما تأنس في المطبخ وبين الأبقار... ولكنها كانت ترفض أن تركب عربة يجرها حصان واحد ... كانت تلبس ثوبها حتى تتسخ أساوره... ولكنها كانت تصر على أن تضع على أساورها أزرارًا محلاة بالتيجان... أما عن السيدة الشابة فإنها لا تعنى العناية الكافية بنفسها وبهندامها"[٤٠]

وتشير "كريستين" إلى التباين الكبير في تصرفات الآنسة "جوليا" عندما تقول ل "جان"

"كرستين أنا لا أستطيع أن أصدق... السيدة الشابة التي تطلق الرصاص على كلبتها المسكينة لأنها كانت تتجول مع كلب البواب... هل يمكن أن..."[٤١]، وتقصد هنا؛ هل يمكن أن تقيم علاقة مع خادمها؟

للتباين أهمية كبرى في الدراما المسرحية؛ حيث إن التباين في أفكار الشخصيات يؤكد بعضها البعض، كما أن التباين في إرادات الشخصيات هو الذي يخلق الصراع في المسرحية، إن شخصيات متآلفة لا تتباين إراداتها، أو رغباتها،

---

[٤٠] أوجست سترندبرج، مس جوليا، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٢ ص١٠، ١١

[٤١] أوجست سترندبرج، مس جوليا، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٢ ص٦٨

وأفكارها لا تخلق دراما؛ لأنها ستفتقد الصراع، فالصراع يتأسس على تعارض الإرادات، وأفضل أنواع الصراع هو الذي يقوم على تكافؤ هذه الإرادات المتباينة، فإرادة قوية جدا مقابل إرادة ضعيفة جدا لا ينشئ دراما جيدة، كما أن وجود رد فعل ضعيف مقابل رد فعل قوي أو العكس لا ينشئ دراما جيدة، أما الدراما الجيدة فتنشأ عندما يتساوى الفعل مع رد الفعل فينتج الصراع الصاعد في حركة متدرجة، إن إرادة "هيلمر" في "بيت الدمية" بإصدار قرار فصل "كروجشتاد" من وظيفته هو فعل قوي يتأسس على احترام المبادئ الأخلاقية ونبذ المنحرفين اجتماعيا، كما أن رد فعل "كروجشتاد" المتمثل في إظهار الكمبيالة التي تثبت أن زوجته قد زورت هو أيضا رد قوي يهدد مستقبل "هيلمر"، ومن هنا تتساوى كفَّتَا الصراع، وتصبح "نورا" في حيرة شديدة بينهما؛ فهي لا تمتلك رفاهية معارضة زوجها صاحب نسق الأخلاق، ولا معارضة "كروجشتاد" الذي يمكن أن يخبر زوجها بحقيقة التزوير الذي قامت به، وهو ما يقوي الصراع، ويبرز التناقض داخل شخصية "نورا" الذي يتمثل في رغبتها الشديدة في أن تدافع عن "كروجشتاد"؛ لأن عدم الدفاع عنه يعني انكشاف كذبها على زوجها، وكذا انكشاف فعل التزوير، وبالتالي تقع فضيحة كبيرة لها، وفي الوقت ذاته هي مقتنعة بقرار زوجها بفصل "كروجشتاد". نحن هنا أمام قضية خلافية تحمل في الوقت ذاته سمتي الصواب والخطأ، هذه القضية الخلافية موجودة داخل الشخصية المسرحية ذاتها، وهي خلافية لأنها تختلف عن تلك القضايا التي يسهل حسمها مثل: هل من حق الإنسان أن يقتل؟ الإجابة ستكون: بالتأكيد لا ليس من حقه، بالتالي فقضية القتل هنا ليست قضية خلافية، أما إذا سألت شخص ما، هل ارتكبت "نورا" جرمًا لقيامها باقتراض مال– مع ملاحظة أن فعل الاقتراض يتنافى مع إرادة زوجها– أو بإنكار هذا الاقتراض عن زوجها– وزوجها لقنها مرارا وتكرارا أن الحياة الزوجية لا بد أن تقوم على الصراحة– وهل قيامها بتزوير توقيع أبيها هو تصرف سليم؟– مع أن التزوير منبوذ أخلاقيا؟ الإجابة في الأسئلة الثلاثة هي أن التصرف صواب وخطأ في الوقت ذاته؛ لأن الاقتراض، والإنكار، والتزوير أمور مرفوضة أخلاقيا، ولكنها في الوقت ذاته تصرفات صحيحة وواجبة لأنها السبيل الوحيد لإنقاذ حياة زوجها.

إذن؛ هذه القضايا الخلافية هي التي يظهر فيها التباين بدرجة عالية بين شخصية وأخرى، فشخصية مثل "نورا" توقن أنها على صواب لأنها اتبعت السبل التي تحفظ حياة زوجها "هيلمر"، في المقابل شخصية مثل السيدة "ليند" صديقتها تؤمن أن البيت لا بد وأن يقوم على المصارحة واتباع السبل الأخلاقية حتى لو انهدم البيت، وهو ما حدث بالفعل، إن السيدة "ليند" وجهت حبيبها السابق "كروجشتاد" كي يرسل الكمبيالة إلى بيت "هيلمر" ويشرح في الخطاب المرفق بها حقيقة ما حدث، حتى لو كان "كروجشتاد" ينوي التنازل عن حقه، وهو ما حدث بالفعل، عرف الزوج كل الحقائق، وتنازل "كروجشتاد" عن حقه، وبالفعل انهدم البيت في النهاية، ولكن هدم البيت لم يكن بسبب اكتشاف هيلمر للحقائق التي أخفتها زوجته، ولكن لأن "نورا" اكتشف مقدار الزيف الذي تعيش فيه مع رجل يفعل عكس ما اعتاد أن يلقنه إياها من أخلاقيات عبر ثماني سنوات.

إن التباين لا يتعلق بالأفكار فقط، لكنه يتعلق بكل عناصر العرض المسرحي، التباين هو الأساس الذي يمنح العرض المسرحي حيويته، فتباين ألوان الإضاءة، وشدة الاستضاءة، وزوايا السقوط، يصنع جماليات بصرية ويحقق حالة من الدهشة تميز الفنون عن غيرها من أشكال التواصل، كما أن التباين في أحجام وأشكال قطع الديكور يخلق التنوع الذي يحافظ على الوحدة العضوية للمنظر المسرحي، التباين في عناصر العرض نفسها ما بين المرئي والمسموع يحقق الدهشة التي تحافظ على ارتباط المتلقي بالعرض، ولا شك أن التباين في أحجام وأصوات وحركة الممثلين يحقق إيقاعًا مسرحيًا منضبطًا، وبصفة عامة يمكن القول بأن التباين هو روح الفن، لأن عدم وجود التباين يحول المنتج الفني لموضوع باهت لا يثير الدهشة ولا يجذب الانتباه.

وعلى مستوى الصورة، لو تخيلنا أن هناك عددًا من الممثلين يقفون في إضاءة غامرة على خشبة المسرح، ويرتدون ملابس قليلة التباين، فإن إظلام المسرح وتوجيه إضاءة مركزة على واحد أو أكثر منهم سوف يرفع من درجة التباين؛ حيث سيظهر الممثل المضاء بوضوح وسط بيئة مظلمة، وبالتالي يساعد التباين هنا على لفت انتباه المتلقي لهذا الممثل بالذات عبر أساس التباين مستخدمين تقنية الإضاءة.

٩. التناسب

صورتان من مسرحيتي "تاجر البندقية"، و"مهاجر بريسبان"، وفيهما يظهر تناسب المنظر المرسوم مع الديكورات المادية

التناسب من الأسس المهمة جدا التي يتحتم على المصمم مراعاتها عند وضع تصميم فني، فالتناسب يعني ملاءمة أحجام العناصر لبعضها البعض، كما أنه يعني المناسبة بين الكتلة والفراغ بشكل عام، وفي الدراما بأنواعها المختلفة لا بد أن يحقق المصمم التناسب بين العناصر المختلفة، وكذلك بين أجزاء العنصر الواحد. وفيما يتعلق بالممثلين، هناك حد أدنى لطول الشخص ووزنه، وحد أقصى كذلك، وعندما نقرر اختيار ممثلين لأداء أدوار محددة، فإننا نختار الأجساد التي تتناسب وطبيعة الشخصية، إذ ينبغي أن يتناسب حجم الممثل مع الدور الذي يؤديه، كأن نختار مثلا ممثلا ذا بنية جسدية قوية للقيام بدور مصارع، أو ملاكم، كما نختار ممثلا كبير السن للقيام بدور شيخ، أو نختار امرأة جميلة للقيام بدور فتاة محبوبة كل هذه الأمور يجب مراعاتها.

وعلى الجانب الآخر؛ إذا كنا نقوم باختيار ممثلين للقيام بدور زوجين أو حبيبين، فعلينا أن نختار الأجساد التي تناسب بعضها البعض، فلا يجوز أن نختار فتاة طويلة جدا، أو ضخمة، مع رجل هزيل، وعلى الجانب الآخر، فإن التقارب في الأحجام ليس دائما هو الحل الأمثل في الدراما، فأحيانا يكون من الملائم جدا أن نختار أحجاما مختلفة عن بعضها عن قصد؛ لتحقيق اتساق الرؤية البصرية، فإذا قامت ممثلة بشرية بتجسيد دور فراشة أو قطة مثلا، فلا بد أن تكون الموجودات المادية المحيطة بالممثلة ضخمة جدا حتى تتناسب مع العلاقة المنطقية بين حجم الفراشة أو القطة مع الموجودات المادية مثل الكراسي والمناضد، وعلى جانب

آخر، عندما ننتقل من المناظر المرسومة إلى الموجودات المادية التي يتم تصنيعها لا بد أن نراعي تناسب الزاوية والحجم والمنظور؛ مثلا في تاجر البندقية لشكسبير كانت البانوراما الخلفية المرسومة فيها امتدادا لميناء فينيسيا بما فيه من بيوت وشرفات تمتد على مرمى البصر، وكانت توجد على المسرح شرفة واحدة صنعت ماديا من الأخشاب. هنا تحتم على المصمم أن يتأكد أن الشرفة التي تم تنفيذها بشكل مادي تتناسب من حيث الحجم، والمنظور، والزاوية، واللون، مع تلك الشرفات المرسومة في خلفية المسرح.

تصميم المنظر العام في "بيت الدمية" بمنهج يبتعد عن الواقعية ويتناسب مع التعبيرية التي أتخذت منهجا لإخراج

كما أن اختيار المقطوعات الموسيقية لا بد أن يتناسب والحالة الشعورية المسيطرة على المشهد، مع الأخذ في الاعتبار أن الوحدة العضوية تتطلب أن تتناسب الموسيقى مع المنهج، فاختيار موسيقى حزينة لمشهد عزاء أو جنازة يناسب المناهج الواقعية أو الطبيعية.

في حين أن الإخراج التعبيري قد لا يتطلب تطابق حالة الموسيقى مع الموقف الدرامي، فلو كانت الشخصية سعيدة بحدث الحزن لمصلحة خاصة كأن تكون على علاقة غير جيدة بالمتوفى، أو أنها كانت تنتظر موته لتحقيق ثروة من الميراث، وطالما كانت مشاعر الشخصية تخالف المشاعر العامة، فيمكن أن تكون الموسيقى مبهجة؛ حيث إن التعبيرية تسعى للتعبير عما يدور داخل الشخصية المسرحية؛ حيث إنها تتسم بالذاتية المفرطة، وهنا تعد التيمة الموسيقية المتناقضة مع الحدث مؤشرا للتناسب وليس العكس.

وفي الفيلم الأمريكي القصير "الرجل المبتسم"The Smiling Man"*" وهو فيلم قصير يحكي عن رجل يتعرض لحادثة في العمود الفقري يترتب عليها أن يبقى طوال حياته مبتسما، وهو ما يعرضه لمواقف مزعجة نتيجة أنه يبتسم بلا مناسبة. إن عدم التناسب هنا ينشأ عن علة درامية، ومبررها موجود وأهدافها الدرامية محددة، وبالتالي فعدم التناسب هنا لا يعد خطأ دراميا، ولكنه ضرورة تأسست عليها الحبكة الدرامية. كما يحدث في بعض الأحيان أن يختار مصمم العرض المسرحي مدرسة فنية تختلف عن المدرسة التي كتب بها النص الأصلي للمسرحية، إن الأمر هنا يتعلق بإعادة صياغة عناصر العرض بأكملها حتى تتناسب مع المدرسة المراد تصميم– أو إخراج– العرض بها، والمثال الأقرب في هذا الصدد هو لمسرحية "بيت الدمية" التي يؤرخ بها لبداية المدرسة الواقعية في المسرح، لقد كتب "إبسن" هذه المسرحية من أجل التنديد بموقف المجتمع النرويجي من المرأة، ولأن هذه المسرحية قدمت آلاف المرات في العالم كله، كان من الضروري البحث عن رؤية فنية مختلفة ومعاصرة، فكان قرار أن يتم إخراجها بالمدرسة التعبيرية، وهو ما أدى إلى تغيير الرؤية التصميمية للمنظر المسرحي الذي ابتعد كل البعد عن المدرسة الواقعية، وكذلك استخدمت تقنيات تعبيرية تتناسب مع منهج إخراج العرض، وهي كلها تقنيات غير مذكورة بالنص الأصلي، مثل الرقصات التعبيرية، والحلم، والأصوات المسترجعة.

١٠.مركز الاهتمام

يشير مركز الاهتمام إلى المناطق الأكثر أهمية التي يريد المصمم أن يلفت نظر المتلقي إليها، وعلى اختلاف الفنون، فإن هناك شيئا ما يريد المصمم أن يلفت نظر المتلقي إليه، الأمر هنا يشبه مناط القول في الجملة، والذي يمثل الكلمة الأكثر أهمية في سياق الجملة كلها، فمناط القول في الجملة هي الكلمة التي يريد الشاعر أو الأديب أو كاتب المقال أن يلفت نظر القارئ إليها، كذلك الحال في

---

* **تأليف:** Anton Lanshakov، **بطولـــة:** Willem Dafoe ، Camille Guaty، **إخـــراج:** Anton Lanshakov

الفنون البصرية، يرغب المصمم في أن يلفت انتباه الجمهور لأمر ما أكثر من غيره.

الدمية في تصميم إعلان عرض "ساحرات سالم" بوصفها مركز اهتمام التصميم

اللون الأحمر في تصميم إعلان عرض "حمام الست"

ويمثل مركز الاهتمام في الدراما أهمية كبرى، ولكن القدرة على تحقيق لفت الانتباه تتباين من فن لآخر، ففي السينما والفيديو يمكنك أن تقوم بتقريب الصورة لإظهار أدق التفاصيل عن طريق تقنية zoom كذلك في التصوير الفوتوغرافي هناك عدسات Close Up وهي عدسات تقرب للمصور الموضوع محل التصوير، كما أن اختلاف زاوية التصوير سواء في التصوير الفوتوغرافي أو في تصوير السينما أو الفيديو يمكن أن يساعد على اختيار مركز الاهتمام، والتأكيد عليه، أما في دراما المسرح بأنواعها المختلفة فإن الموضوع صعب ومعقد للغاية، ذلك لأن المسافة التي تفصل الجمهور عن الكادر المسرحي ثابتة لا

يمكن تقصيرها بتحريك الجمهور أو خشبة المسرح، وحتى لهؤلاء الجالسين في الصف الأول فإن مسافتهم واحدة مع خشبة المسرح ولن تتحرك، ولكي يقرر المصمم توجيه نظر الجمهور لأمر ما؛ فإن عليه القيام بالكثير من الأفعال الفنية، التي يمكن أن تساعد في توجيه نظر الجمهور لمنطقة على المسرح دون سواها، ولكنها لن تكون بنفس فاعلية التقنيات المستخدمة في الوسائط الأخرى مثل السينما أو الفيديو.

قد يكون من بين الأفعال التي تستخدم في لفت انتباه المتلقي لمنطقة ما هي تلك الأفعال التي تعتمد على أسس التصميم ذاتها؛ مثل: التباين بين الواقف والمتحرك؛ لأن التناقض هنا يجذب الانتباه، كما أن عمل تشكيلات حركية بتجميع كتلة في مكان ما يجذب الانتباه، وكذلك، فإن وقوف الممثل وحيدا في مقابل كتلة كبيرة من البشر يجذب الانتباه، والعزل بالإضاءة يجذب الانتباه. وفي النهاية، تبقى براعة المخرج أو المصمم في استخدام ما أتيح له من أدوات مسرحية في جذب الانتباه هي الفيصل بين مصمم وآخر، وأحيانا لا يكون الهدف هو لفت الانتباه لفعل جزئي يبدو صغيرا في حد ذاته، بقدر إيصال إحساس بحالة عامة تكون هي من نتاج تفاعل هذه التفاصيل، ففي مسرحية "مس جوليا"، وبعد أن طلبت من ممثلة دور جوليا أن تتوقف عن تحريك حاجبيها، وأن ترشد الاستخدام المفرط لليدين، وأن ترحل يدها التي تسندها على ظهر الكرسي قليلا في حدود خمس سنتيمترات، وأن ترفع رأسها قليلا.

وفي النهاية كل هذه الأمور أثارتها فقالت: نحن في مسرح فهل يشاهد الجمهور كل هذه التفاصيل؟ وكان الرد "قد لا يشاهد الجمهور أو يدرك كل الأفعال الصغيرة على فرديتها، ولكن الأثر الكلي الناتج من اجتماع كل هذه التفاصيل سوف يصل إلى المتلقي، هنا نحن نجذب انتباه المتلقي عن طريق مجموعة تفاصيل، وهو يختلف عن جذب انتباه المتلقي بتفصيله محددة يتم التركيز عليها بالإضاءة، أو العزل، أو أية وسيلة من الوسائل المسرحية، ولكن أهمية جذب الانتباه هي التأكيد على شيء محدد أو شخصية معينة، وهي مناط المشهد، أو بمعنى أوضح، هي ما يريد المصمم أن يقوله، سواء على مستوى الفكرة، أو على مستوى القيمة الجمالية التي يحتويها المشهد المسرحي.

الخادم "جان" في تطور علاقته بسيدته "جوليا" – من الخضوع وتقبيله لحذائها، لممارسة العنف الجسدي ضدها، ثم دفعها للانتحار قبل وصول الكونت

الأمر ذاته يمكن ملاحظته في إعلانات العروض المسرحية؛ ففي "ساحرات سالم" أول ما تقع عليه العين هنا هو الدمية، وذلك على الرغم من أنها ليست موضوعة في منتصف الصورة، إن عين المتلقي تقع عليها أول ما تقع، لأنها صممت من درجات لونية تتباين مع باقي التصميم الذي استخدم الأبيض والأسود في غالبية أرضية التصميم، ولطبيعة الدمية المتفردة، فهي دمية وسط كلمات، ولحجمها، ولوجوده اللافت معلقة على المشنقة، وأخيرا هي تتناسب جدا مع طبيعة موضوع العرض. وفي بوستر عرض "حمام الست" يمكن ملاحظة مركز الاهتمام من الوهلة الأولى، فالعين تقع مباشرة على الفنانة "ندى بسيوني" وذلك بسبب لون الفستان الأحمر، وهو لون لافت للانتباه خاصة إذا ما وضعناه بجوار التي–شيرت الأبيض الذي يرتديه الفنان "محمد عز"، إن التباين الكبير بين الأبيض والأحمر يجذب الانتباه، وكذلك لون الشعر وطريقة الوقوف، ثم تنتقل العين للفنان "محمد عز" ثم مباشرة إلى "هاجر الشرنوبي" بسبب الجزء الأحمر الظاهر من ملابسها.

١١. التطور:

التطور هو أساس الدراما على اختلاف أنواعها، ومنذ نشأة الدراما، وحسب المدرسة الكلاسيكية، فإن البناء الدرامي يتطور من البداية إلى الوسط إلى النهاية كي يصل إلى الذروة؛ حيث يتم التعقيد ثم الحل، كما أن وظيفة الحوار الأساسية هي أن يدفع الحدث المسرحي إلى الأمام، وهذا الدفع للأمام يحقق التطور، ولا يمكن أن تكون هناك مسرحية دون أن يكون هناك تطور للأحداث،

ودون أن تساهم جميع عناصر المسرحية في هذا التطور، وبالتالي فالحبكة هي توالي أحداث المسرحية في نسيج محكم الصنع؛ بحيث يؤدي كل حدث إلى الحدث الذي يليه، وفقا لقانون العلة (السبب والنتيجة)، كما أن الصراع الأفضل هو الصراع الصاعد الذي تتساوى فيه الأفعال مع ردود الأفعال، وبالتالي يحدث التطور الناتج عن الصراع في حركة تصاعدية متدرجة، والشخصية المسرحية أيضا تتطور، فلا يمكن أن تظل الشخصية المسرحية ثابتة في مكانها لا تواجه أخطارا، ولا تقوم بأفعال مؤثرة، فالشخصية تتعارض إرادتها مع إرادة شخصية– أو شخصيات– أخرى، والتطور يحتم أن يحدث تغير في المواقف، كما أن علاقات السلطة والمكانة تتطور مع تقدم الأحداث.

ففي مسرحية "مس جوليا" اعتاد "جان" أن يتكلم بلسان مهذب لسيدته "جوليا"، لقد اعتاد أن يستخدم قاموسا لغويا به من المفردات ما يؤكد طاعته لسيدته وخضوعه الكامل لها، وهو في الوقت ذاته يستخدم قاموسا مغايرا مع خطيبته بنت طبقته "كريستين" التي اعتاد أن يمارس معها طموحاته ككونت، فكان يتحدث بعجرفة وتعال، ومع تطور الأحداث، ينجح في أن يفقد "جوليا" عذريتها وفق الخطة التي وضعها لإجبارها على سرقة أموال الكونت الأب، ومع تطور الأحداث يصبح "جان" هو السيد الذي يقود المسيرة النفسية ل "جوليا"، ومع سوء معاملته لها تصفه بأنه، عديم الإحساس فتقول له: "أنت إذن مجرد من كل الإحساسات، ويكون رده "ما من أحد فياض بالإحساسات مثلي"، ومع عدم احتمالها لأفعاله العنيفة ضدها تقول له "الحقير حقير"، فيرد عليها "والبغي بغي"، وفي نهاية المسرحية يقود التطور إلى الذروة عندما يدفع جان سيدته إلى الانتحار. والخلاصة أن التطور هو قانون الدراما، لا يوجد أي عمل مسرحي لم يتطور على مستوى النص، وبالتالي يجب على المصمم أن يخضع كل العناصر المسرحية لآلية التطور؛ حيث إن العناصر تقدم تجربة جمالية تتوازى مع التجربة الفكرية للنص.

١٢.الوحدة العضوية:

الوحدة هي العنصر الدال على نجاح جميع الأسس السابقة، فهي تعد النتاج الطبيعي لأسس تصميم فاعلة، وقد "عاب ريتشارد فاجنر R. Wagner في

ألمانيا على الفن الدرامي عدم وجود وحدة بين العناصر التي تؤسس فرجته، لهذا، اقترح مفهوم "النتاج الشامل"، الذي يعمل على تجميع عناصره الدرامية مبدع واحد، وهذا ما أدى إلى إعادة النظر إلى الإخراج المسرحي وتطوير آفاقه على يد منظرين أمثال أدولف آبيا A. Appia وجوردن غريغ G. Graig الذين "عوضوا واقعية الديكور بعناصر رمزية وتجريدية تمتزج بتركيبات ضوئية لخلق انطباعات في نفسية المتفرج بدلا من إيهامه بالواقع"[٤٢]، خاصة أن العرض المسرحي "يمتلك أدواته ومفرداته وعناصره التي تشكل كيانه المادي والمعنوي التي تبث معانٍ خاصة، وعامة، وموحية، ومختزلة، ومكثفة لما نجده في الواقع، فهو يخترق عبر استعاراته ومجازاته ذلك التصوير المباشر، والنقل الحرفي، والاقتباس النصي للواقع، وهي الدعوة التي طالما نادى بها ستانسلافسكي وهو يرى أنه من الضروري أن نصور الحياة، ليس كما تحدث في الواقع، وإنما تماما كما نحسها في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي"[٤٣].

ويعد ستانسلافسكي من المخرجين السباقين الذين وضعوا قواعد الإخراج، فقد وضع منهجا، وطور فن العرض المسرحي الموروث عن تاريخ المسرح كله، وتعد طريقته في التعامل مع الممثل غريبة عن المعايير المتحجرة والجامدة في الإبداع، فهي تتطلب وحدة الشكل والمضمون، لكنها لا تشترط أية سنن ثابتة في مضمار الشكل الفني"[٤٤].

للوحدة في الفن المسرحي معانٍ كثيرة وفق ما يعنيه السياق، فهناك الوحدات الثلاث؛ وهي وحدة الموضوع، والزمان، والمكان، وهي وحدات ترتبط بالمدرسة الكلاسيكية التي تعني أن العمل المسرحي يناقش موضوعا واحدا، وتدور

---

[٤٢] حسن المنيعي، شعرية الدراما الحديثة، ضم كتاب، الكتابة الدرامية بين النص والعرض، منشورات فانواميك، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ٢٠١٨، ص ١٣، ١٤

[٤٣] رياض موسى سكران، المعنى الآخر، موجهات القراءة والتأويل ومتعة البحث عن المعنى في عروض المسرح العربي المعاصر، سلسلة دراسات، عين ١١٦، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ص٦

[٤٤] عامر صباح المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بغداد، العراق، ٢٠١٨، ص١٩

أحداثه في مكان واحد، وخلال دورة شمسية واحدة مقدارها ٢٤ ساعة، ويمكن أن تعني وحدة العمل الفني وحدة الفكرة التي يطرحها؛ حيث تدور أحداث العمل الفني حول فكرة واحدة، وهناك أيضا وحدة الأسلوب أو المدرسة التي يتم تقديم العمل بها؛ إذ يمكن أن تقدم المسرحية كلها بمدرسة واحدة مثل مدرسة الواقعية، أو الطبيعية، أو التعبيرية، كما يمكن الخلط بين المدارس وفق الرؤية الإخراجية، أما ما نعنيه هنا فهي الوحدة العضوية، ويمثل العرض المسرحي كلاً واحداً مكوناً من مجموعة من الأجزاء، هذه الأجزاء تقسم على مستويات مختلفة؛ مثل مستوى طبيعة العنصر، فيتكون العرض من عناصر الأداء التمثيلي، والمناظر المسرحية، والأزياء، والمكملات المسرحية، والإضاءة، وغيرها من العناصر، كما يمكن تقسيم العرض المسرحي إلى مشاهد أو فصول.

ومهما كانت معايير التقسيم فإن العرض المسرحي رغم هذه التجزئة لا بد أن يظل وحدة متماسكة تتسم بالترابط والانسجام، وهو ما يدفعنا لتحليل العرض وفق مفهوم المادة والشكل والتعبير، حيث تمثل المادة المكون الأولي لأي منتج فني، فالكلمة هي مادة النص المسرحي، في حين يمثل النص والأداء التمثيلي والمناظر وباقي العناصر التي تشكل العرض المسرحي مواد العرض المسرحي، أما الشكل فيقصد به الترتيب الذي يتم به تقديم هذه المواد مع التأكيد على طبيعة علاقاتها المتبادلة، في حين يمثل التعبير الطاقة العاطفية التي تنتج عن وضع هذه المواد بهذا الترتيب بالذات، وفي هذا الصدد يقول جريوم ستولنيتز Jerome Stolnitz "تدل المادة على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل؛ من أصوات، وألوان، وألفاظ ...إلخ. وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين؛ هو الشكل، غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية، فعندما ندركه جماليًّا، نجده ينطوي على انفعالات، وصور، وأفكار، فنجد في الموسيقي حزنًا، وفي الرواية تشاؤمًا. والمادة، والشكل، والتعبير، بالنسبة للعمل الفني الواحد، لا وجود لها إلا في داخل ذلك العمل؛ ففيه يؤثر بعضها في البعض ويتفاعل معه، وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة"[٤٥].

---

[٤٥] جريوم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٣

الوحدة العضوية "مفهوم يشبه الأعمال الأدبية بالكائنات الحية التي تشكل نفسها من خلال عملية النمو "الطبيعي". إن عقيدة الشكل العضوي التي روج لها في أوائل القرن التاسع عشر إس. تي. كوليردج Samuel S. T. Coleridge Coleridge* ... Taylor وفضلها فيما بعد النقد الأمريكي الجديد، تقول إن الكل في العمل الفني هو أكثر من مجرد مجموع الأجزاء المكونة له، وأن الشكل والمحتوى يندمجان بشكل لا يتجزأ في العمل الفني"[٤٦]، ويمكن القول بأن "الوحدة العضوية، في الأدب، مبدأ بنيوي، ناقشه أفلاطون لأول مرة (في محاورة فايدروس، وجورجياس، والجمهورية) ثم وصفه وعرّفه أرسطو لاحقًا. يدعو هذا المبدأ إلى تطور موضوعي ودرامي متسق داخليًا، مشابهًا للنمو البيولوجي، وهو الاستعارة التوجيهية المتكررة في جميع كتابات أرسطو. وفقًا لكتابه الشعري، يجب تقديم فعل السرد أو الدراما باعتباره "كلًا كاملًا، مع حوادثه المتعددة المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بحيث يؤدي نقل أو سحب أي منها إلى تفكيك الكل"[٤٧]، "إن أرسطو يؤكد في كتاب فن الشعر أن الحوادث في التراجيديا ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقًا كارتباط العلة بالمعلول، بحيث تسفر آخر الأمر عن الذروة المحتومة."[٤٨]، وعلينا ألا ننسى أن "المضمون التعبيري ليس إلا بعدا واحدا للعمل الفني، والعمل الفني الكامل هو الذي يكون جيدًا أو رديئًا من الوجهة الجمالية. فعندما نعزو إليه قيمة (بمعنًى ما)، فلا بد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل، بالإضافة إلى التعبير؛ ذلك لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه. ولو كان الشكل مضطربا لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار أمرا يثري اهتمامنا، بل لكان العكس هو الصحيح؛ ذلك لأنه للمادة الحسية والموضوع الذي يعالجه العمل الفني أهميتهما بدورهما. وعلى ذلك فإن التعبير ليس كل شيء، فلا يمكن إذن أن يكون هو مبدأ القيمة في الفن، ولو ظننا أنه كذلك لكان في هذا تشويه شديد لطبيعة الموضوع الفني؛ ذلك لأنه إذا كانت دراستنا لتركيب الفن قد

---

* شاعر إنجليزي، وناقد أدبي، وفيلسوف، وعالم لاهوت

[46] Oxford Dictionary of Literary Terms

[47] https://www.britannica.com/art/organic-unity

[٤٨] جريوم ستولنيتز، النقد الفني، سبق ذكره، ص ٣٢٥

علمتنا شيئًا، فهو أن المادة، والشكل، والتعبير، متساوون في الأهمية، ويعتمد كل منهم على الآخر، وأن من المحال فهم أي من هذه العناصر أو تقديره إلا في داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني."[٤٩]

لقد كان "المعتقد، من الوجهة التقليدية، أن أهم نوع من التركيب الشكلي هو الوحدة في التنوع variety in unity وتتحقق هذه الوحدة على حد تعبير باركر Parker عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريًا لقيمته، والواقع أن أي عمل فني يتسم بالوحدة في التنوع، يمكن أن يقال عنه ما قاله الشاعر براوننج Browning عن الموسيقى: لم أسمع، إلا هنا، عن موهبة كهذه أتيحت للإنسان... أن يستطيع من ثلاثة أصوات لا أن يكون صوتًا رابعًا بل نجما. إن عناصر العمل تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض؛ فكل منها يقوي دلالة الآخر وقيمته"، و"العنصر الفني ينطوي، حتي يكون داخل العمل، على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة؛ وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظرا إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل؛ وهو يسهم في تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل، ويكتسب بدوره ثراء بفضل موقعه داخل العمل ككل؛ والعمل الفني الجيد يشعرنا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثَم فهو متعدد وواحد في الآن نفسه، النقد الفني ولو فسرنا مبدأ «الوحدة في التنوع» على هذا النحو، لما كان نوعا خاصا من التركيب الشكلي، بقدر ما هو مثل أعلى يتم تحقيقه باستخدام أساليب شكلية محددة"[٥٠]

وفيما يختص بالوحدة في التنوع، فإن وحدة الإيقاع المسرحي التي تصب في النهاية في الوحدة العضوية للعرض ككل تتحدد وفق مستويات التنوع المتعلقة بالصوت والصورة، ولنأخذ مثالا للتنوع الصوتي، وإذا تصورنا مشهدًا ما، فإن هذا المشهد يتضمن جملًا أو عبارات تقولها الشخصيات، هذه الجمل المتتالية– من الشخصية ذاتها أو من الشخصيات المختلفة– تشكل نسقًا ثابتًا؛ وهو النسق الذي تستمر فيه الحالة الشعورية من جملة لأخرى، أو أن يكون النسق متغيرًا، وهو

---

[٤٩] نفسه، ص٣٥٥

[٥٠] نفسه، ص ٣١٥، و٣١٦

النسق الذي تتغير فيه الحالة الشعورية من جملة لأخرى، وبالتالي فهو يحتوي على جمل مسرحية بمشاعر متباينة، وعندما يعزم المخرج على العمل لوضع رؤيته التفسيرية أو التفكيكية لهذا المشهد؛ فإنه سيراعي ارتباطه بالرؤية الكلية للعرض المسرحي، والتي ستتحقق بدورها عن طريق توظيف عناصر العرض المسرحي؛ بحيث تمثل الاستخدامات الدرامية لهذه العناصر ما يمكن أن نطلق عليه المعادل الموضوعي الذي يتضممن في مفهومه البسيط استخدام عناصر العرض كمعادلات للأفكار المطلوب طرحها، وأخيرًا، لا يمكن أن تتشكل وحدة الأداء الدرامي للممثل وباقي عناصر المشهد– أو العرض– إلا من خلال إيجاد صيغة لعلاقات السلطة التي تحكم شخصيات المشهد.

ولكي نصفَ عرضًا مسرحيًا بأنه يملك أسباب الوحدة العضوية؛ فهناك الكثير من المعايير أهمها على الاطلاق هو ألا يشعر المتلقي بلحظة ملل أثناء مشاهدته للعرض، وهو ما يعني أن أحداث العرض على مستوى الأفكار مرتبة في تسلسل منطقي يصدقه المتلقي، والتسلسل المنطقي هنا لا يعني التسلسل الواقعي للأحداث، إنما التسلسل الذي يتسق مع منهج إخراج العرض، فقد يبدأ العرض من حدث تمهيدي يمثل البداية، ثم يليه الوسط فالنهاية، شأن غالبية المسرحيات التقليدية. وقد يبدأ العرض المسرحي من نقطة هجوم تمثل ذروة الأحداث، وأحيانا يبدأ العرض من لقطة الختام– مثل مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور التي تبدأ من مشهد موت الحلاج، ثم تعرض باقي الأحداث المنصرمة بالاسترجاع. في جميع الأحوال، يجب أن يشعر المتلقي أن السياق الذي تقدم به الأحداث هو سياق منطقي وينجذب لما يجري من أحداث، ومن بديهيات الوحدة العضوية ألا يكون هناك ترهل في أحداث النص، لا إسهاب في المعلوماتية الافتتاحية، ولا حوارات زائدة، وتقدم المسرحية بلغة يفهمها الجمهور، وعلى مستوى عناصر العرض، فإن كل عنصر من عناصر العرض يجب أن يوظف أسس التصميم السابق عرضها، وهو ما يعني ببساطة أننا بصدد القيام بعدد كبير جدا من الأفعال الدرامية المنضبطة وفق أسس محددة، وحسابيا يمكن القول بأن عناصر العرض المسموعة والمرئية يمكن حصرها بشكل مبدئي في: الأداء التمثيلي، والمناظر، والأزياء، والماكياج، والمكملات، والموسيقى التصويرية، والمؤثرات الصوتية، والأغاني،

والاستعراضات، والعرائس، وما قد تتطلبه الطبيعة الخاصة لبعض العروض مثل Video Mapping أو Video Projection وإذا كنا بصدد السعي لتطبيق الاثني عشر أساساً من أسس التصميم كلها لجميع هذه العناصر؛ فإننا نتوقع أن نكون أمام أكثر من مئة فعل مسرحي بهدف تحقيق الوحدة العضوية للعرض المسرحي ككل، ولكن الأمور لا تتم حسابيا في مثل هذه الأحوال، فهناك أفعال معينة إن قمنا بها قطعنا شوطا كبيرا في سبيل تحقيق الوحدة العضوية؛ ذلك لأن السعي لتحقيق أساس من أسس الوحدة العضوية قد يشمل تطبيق ثلاثة أو أربعة أسس أخرى بالتوازي، فلو كنا مثلا نسعى لتحقيق أساس التنوع بأن نصمم ملابس متنوعة يستخدمها ممثلون متنوعو الأحجام؛ سوف نسعى ونحن نختار ألوان هذه الأزياء أن تتسم بدرجة من التباين الواضح، ولن نغفل ضرورة أن يتحقق التناغم بين هذه الألوان، وأن تكون هذه العناصر مترابطة، وبالتأكيد سوف نسعى لتحقيق الترابط والتوازن بين أجزاء التصميم، إذن الأمر لا يحسب بالقطعة، إنما هي أفعال فنية تؤثر في بعضها البعض.

والطريقة الفعالة لتحقيق الوحدة العضوية بإعمال أسس التصميم على عناصر العرض المسرحي تتلخص في التدقيق في الوظائف الست التي ينبغي على المخرج القيام بها بوصفه مديرا للعرض المسرحي، وهي: التخطيط، والتنظيم، والتوظيف، والتنسيق، والتوجيه، والرقابة.

٥. تحليل أسس التصميم في مسرحية "أمل"*

إن مسرحية "أمل" التي يتناولها البحث بالتطبيق تناقش الفكر الداعشي وما تسبب فيه من دمار مجتمعات عربية مثل العراق، والمخرج هنا– وهو المؤلف في الوقت ذاته– يقدم في نصه/عرضه عملًا مسرحيًا يصور أحد البيوت العراقية التي أصابها التدمير من الداخل من جراء وجود داعش بالعراق، ولكنه في الوقت ذاته يصور البيئة الخارجية وما يحدث فيها من أحداث جسام تتسبب في هذا الدمار الداخلي، وعند قيامه بوضع التصميم العام للعرض، يضع في اعتباره أن تتضافر جميع العناصر من أجل إيصال الفكرة التي تعكس ما يحدث في البيئة الداخلية، وكذلك مسبباتها في البيئة الخارجية، وهو أمر ليس سهلا في المسرح، فمن السهل في السينما أن تتنقل بين البيئات بالكاميرا، فتقرب وجه ممثل حتى يمكنك أن تبرز أدق التفاصيل، أما في المسرح فيتحتم عليك أن تستخدم أدوات المسرح في قيادة انتباه الجمهور وتوجيهه إلى النقطة التي تريده أن يتعمق بالنظر إليها، وذلك باستخدامات أدوات المسرح مثل الإضاءة والحركة المسرحية...إلخ، ففي المسرح، أنت مجبر على وضع تصميماتك الإخراجية في مكان أو مكانين على أكثر تقدير، والمنظر في هذا العرض هو منظر واحد ثابت وهو صالة البيت العراقي.

وحدة النص والأفكار الدرامية

الفكرة الرئيسة لهذا العرض هي أن التطرف يؤدي حتما إلى دمار المجتمعات، ويتعرض النص مكانيا للعراق، وما حدث فيه من دمار بفعل التطرف في الفكر من خلال عرض الآثار التي حدثت في هذا المجتمع بسبب وجود داعش، وهو ما ينسحب على باقي المناطق التي دخلتها داعش من العالم العربي. إن الأضرار التي أصابت هذه المجتمعات لا تتوقف فقط على فقدان الأمن والأمان في البيئة الخارجية؛ حيث انتشرت عمليات القتل والترويع والتهديد، وإنما وصل الأمر

---

* "امل" مسرحية من تأليف وإخراج جواد الأسدي تمثيل: رضاب أحمد، وحيد جمعة، وسينوغرافيا لعلي محمود السوداني، والإدارة المسرحية لبهاء خيون، وأزياء وماكياج هشام جواد، وصوت مجد حميد، والمسرحية تعد صرخة أمل ضد كل تصدعّات اليوم ونداء حقيقي للحياة.

إلى خراب وتدمير البيوت من داخلها، وكذا تدمير أسس الاستقرار النفسي والاجتماعي للأشخاص الذين يسكنون هذه البيوت.

"باسم ركضت أمي... لبست عباءتها على رأسها وهي حافية القدمين... طرقت بوابات السجون... طرقت بوابات المستشفيات... طرقت بوابات الردهات السرية... فتحت برادات الموتى... فلم تجده... عادت أمي إلى البيت... دخنت وجعها ليلًا ونهارًا وهي تنتظره عند باب البيت عله يعود... قتل أخي وقبله قتل أبي في مشهد وحشي أمام عيني؟"[٥١]

يصف الزوج "باسم" الأم بأنها تدخن سنوات عمرها وتفقدها في الهواء دون فائدة، وهو يصف حادثة مقتل أخيه بواسطة أربعة ملثمين، وقبل الأخ قتل الأب، وبالرغم من أن زوجته حامل وتنتظر وليدها؛ فإنها ترى أن هذا الابن الذي سيأتي سوف يأتي إلى بيئة كلها أخطار تهددهم جميعا، وبالتالي فهي ترغب في التخلص منه، وهو ما يرفضه الزوج "باسم". إن هذه المقدمة الافتتاحية تعرض للمعلوماتية الضرورية لمتابعة أحداث المسرحية Exposition التي تقول إن هناك زوجًا وزوجةً يعيشان في بيئة شديدة القتامة وهما على الجانب الآخر يعانيان من التناقض في الأفكار رغم وحدة المعطيات الحياتية التي تجمعهما.

البيت به مكتبة ضخمة، والكتب منتشرة في أرجاء البيت، والزوج والزوجة يقرآن، وهو ما يلقي بظلال قوية على طبيعة المستوى الثقافي الذي يعيش فيه الزوجان، وبالتالي يؤثر على المنظومة الفكرية التي تقود كلًا منهما في معترك الحياة، أو لحسم المشكلة التي تواجههما، تطلب أمل عيادة الطبيب لأنها سبق وأن حجزت موعدًا، ولكن هذا الموعد لم يتأكد بعد؛ فهي تصرخ وتنفعل لأنها تريد أن تذهب لكي تجهض جنينها، في الوقت ذاته باسم يقرأ "فان جوخ"، إنه يقرأ عن اللطف، والحب، والرومانسية، وهو ما يتعارض مع البيئة الصوتية والحركية التي تقرأها أمل بالمكان؛ لذا فهو يعترض، إذن هو يريد أن يكون في حالة أكثر هدوءًا.

يقول لها إن صوتك كالجبل يقع على رأسي ويجلد مخيلتي... هذه التعبيرات البليغة تؤكد حالة التأجج التي عليها باسم وحالة الصراخ التي عليها أمل... ولكن ما الذي أدى إلى وجود هذه الصعوبات في حجز موعد عند الطبيب؟

---

[٥١] جواد الأسدي، أمل، المغرب، يناير ٢٠٢٣

"أمل تصور يا باسم... طبيب ساعد في إنجاب كل شباب وبنات هذه المدينة يكفرونه ويطلقون عليه الرصاص بحجة الحلال والحرام؟... وأنه لا يجوز أن يلمس النساء ويساعدهن في الإنجاب؟ "[٥٢]

على الجانب الآخر، تقرر أمل أن تخرج إلى الطبيب ويحاول "باسم" أن يمنعها لأن هذا الخروج يمكن أن يهدد حياتها بالخطر بسبب وابل الرصاص الذي يسمع دويه، وينجح باسم في إقناعها بالبقاء.

باسم اتركي فكرة ذهابكِ إلى الطبيب؟... كل الشوارع تغلي بالرصاص؟

أمل اسمعني باسم اسمعني... تغلي... تشتعل... تتهدم... تتصدع... تتقطع... بغداد هي بغداد... وأنا أدمنت جحيمها منذ زمن بعيد؟

باسم ذهب أبي لشراء العصير لنا... وبعد لحظات مرّتْ جثة أبي أمامنا في النهر؟... وهو يحمل بيديه العصير وثلاث رصاصات في الرأس؟... تريدين أن تميتي ابني بالدخان تريدين أن تخنقيه... تريدين أن تقتلي ابني؟

أمل أخطط لأتخلص من الجمرة التي رميتها في رحمي باسم؟... النار... النار تحرقني كلما رأيت الفتيان وهم ينزفون ويقتلون ويذلون؟

باسم رأيتك يا أمل... رأيتك كيف تضربين بطنك بالجدار لإطاحة الجنين؟... أمل... راح أعلم ابني الرقص والموسيقى؟

الرقص والموسيقى هي أجمل عبادة للتقرب من الرب وتطهير النفوس؟

لكن أمل في النهاية لا تستطيع إلا أن تنقاد وراء إحساسها بالخوف من المستقبل، وتجهض نفسها ويموت الجنين، والموت هنا ليس مجرد موت جنين لم يكتمل نموه بعد؛ إنما هو رمز لموت الإنسان العراقي، فالشيوخ ماتوا رميا بالرصاص، والشباب ماتوا بفعل المخدرات والمواد التي يتناولونها كي يفقدوا الوعي ويفقدوا الإحساس بكل ما يجري حولهم من أحداث، وكي يتغلبوا على

---

[٥٢] جواد الأسدي، أمل، سبق ذكره

إحساس القلق الدائم بشأن الحاضر والمستقبل، الجميع يموتون، ومن قبلهم تموت أرض كانت منارة للثقافة والأدب والعلم على مر العصور، هذه الحالة شديدة اليأس التي يطل علينا بها جواد الأسدي، والتي يرى البعض أنها نظرة لمستقبل بلا أمل في الإصلاح في عرض اسمه "أمل"، يراها هو نفسه أنها نظرة تدعو للتأمل والحزن من أجل العراق بما يمثل الدافع الكبير للتغيير للأفضل، لذا؛ فمخرج العرض الذي هو مؤلفه يقول إن عرض "أمل" لا يجب أن يصيبنا باليأس بل يجب أن يجعلنا نتمسك بالأمل في تغيير الحالة المأساوية التي أصبح عليها المجتمع العراقي؟

التصميم العام

في الأجواء العادية نرى مكتبة منتصبة بها مجموعة من الكتب المرصوصة بجانب بعضها البعض، والتي تتمثل فيها جماليات الشكل بجانب أهمية الموضوعات التي تحويها هذه الكتب، والتي ترتبط غالبًا بموضوعات فكرية، أما هنا فنحن بصدد مكتبة مائلة تنبئ عن دمار أكثر مما يبدو أي شيء آخر، وبالتالي فهي في حالة حركة لأسفل، وتنتفي عنها صفة الثبات والاستقرار التي تتسم بها عادة مثل هذه القطع من الأثاث المنزلي، إنها على وشك السقوط على الأرض، إن هذه المكتبة بها عدد كبير من الكتب يجثم على صدر المتفرجين ويهجم عليهم

بضراوة، فهي تميل للأمام، هذا الميل للأمام أعطى المتلقي إحساسًا بعدم الاستقرار طوال الوقت، كما أن هذا الميل فرض عليه إحساسًا بالخطر الداهم الذي يهدد البيت من خلال إحساس دائم بأن هذه المكتبة ستسقط ومعها يسقط كل شيء، إنه إحساس بانتظار دمار يأتي من عالم المجهول، وإذا كنا نشعر بهذا النوع من مشاعر الخطر، فإننا نعجب أن هذه المشاعر كانت نتاج مكونات مادية عمودها مكتبة مليئة بالكتب، تلك الكتب التي اعتدنا أن تكون مصدرًا للثقافة، والفكر، والمتعة، وتنمية الإنسان، هذا التناقض الذي يقع بين المغزى العام لفكرة الكتب والمغزى المراد تأكيده من خلال وضعية المنظر المسرحي يعد واحدًا من أهم صور الجمال في هذا العرض، وبالرغم من أن هذه الحركة كامنة وغير مادية فإنها تضبط إيقاع العرض لما تصدره من مشاعر الترقب والخوف، كما أنها تستدعي لخيال المتلقي ما يحدث بالبيئة الخارجية.

في هذا العرض تبرز أسس التصميم الفني جميعها بجلاء، وأهمها وحدة التصميم، فمن الوهلة الأولى لدخول قاعة العرض تصطدم أعين المتلقين بآثار الدمار الذي أصاب بيتًا صغيرًا يعيش فيه رجل وامرأة في عمر الشباب، تقع أحداث هذه المأساة في بغداد في الفترة التي سيطرت فيها داعش على مقدرات الأمور، والمعاناة التي يلاقيانها من جراء فقد الأهل والأصدقاء، وفقدان الأمان، والخوف من المستقبل، ويلاحظ أن المكان تسيطر عليه الكتب سواء تلك التي قاومت السقوط من المكتبة أو التي تبعثرت في أرضية المكان، أو تلك التي وضعت على المنضدة، والمفارقة المهمة هنا، أن الكتب التي تعد وسيلة للتثقيف وترقية الفكر وتوجيه للبناء لا للهدم، كانت هي المادة لتوضيح الدمار الذي أصاب البيت والمجتمع والبشر بسبب التطرف في الفكر، وهو ما أكد عليه تصميم المنظر المسرحي بما يشمله من موجودات مادية، وإضاءة مسرحية، وإكسسوارات، وأزياء مسرحية، وأكد عليه كذلك عنصر جسد الممثل في علاقته بالمساحات الفارغة على خشبة المسرح، وهو العنصر الذي يؤكد– بحضوره الحي وبتفاعله مع باقي عناصر الصوت والصورة المسرحية– الوحدة العضوية التي تقوم على التنوع ويتحقق الترابط بين أجزائها، وكذا يتحقق التناغم والاتزان، وهو ما سنعرض له تفصيلا في الصفحات التالية.

مركز الاهتمام

تعد المكتبة هي مركز اهتمام التصميم المسرحي، فهي التي تحمل بعضًا من الكتب التي ما زالت عليها، وهي التي كانت تحمل كل هذه الكتب التي وضع بعضها عن عمد على المنضدة، أو تلك التي وقعت على أرضية المكان من جراء الاهتزازات الناجمة عن الانفجارات، المكتبة هي مركز الأفكار التنويرية، وهي مصدر التاريخ الثقافي للمجتمع، وبالتالي نجح المصمم في صناعة مركز الاهتمام بواسطة المكتبة وجعلها تأسر عين المتلقي وذهنه من الوهلة الأولى، كما أن الميل الذي صممت به المكتبة يحقق تناسب وضع هذه القطعة المهمة مع عدم استقرار المجتمع، فالمكتبة على حافة الانهيار، وكذلك المجتمع، وهو ما يؤكده التصميم غير المستقر، بما يعكس عدم استقرار المجتمع ذاته من جراء الأخطار التي تحيط به، وفي هذا الصدد تقول مفيدة خليل: "مكتبة عظمى مليئة بالكتب شبه المائلة، كتب متناثرة في كامل فضاء اللعب، المكتبة هي المنطلق والنهاية أيضا، هي فضاء اجتماع الشخصيات، ومجال حوارهم فالمكتبة بكتبها المتراكمة وكلماتها المتناثرة ستختزل صورة العراق بكل وجعه، وحروبه، وتصدعاته، التي يعيشها مثقف العصر الراهن، ذاك المتعب بذكريات الأمس والخائف من رصاصة غدر طائشة، وفي الوقت ذاته مجبر على الحلم والإبداع لكتابة تاريخ العراق، وإضفاء الأمل على صورة الغد، بين هاتين الحالتين النفسيتين سيحمل الممثلان "حيدر جمعة"، و"رضاب أحمد" جمهور المسرحية ويدخلانهم إلى عوالم الشخصيات وانفعالات نفسية وعصبية توهن الروح قبل الجسد وبصفة عامة يمكن القول بأن هذه الكتب تسيطر على مفردات الصورة المسرحية"[٥٣].

الترابط والاتزان

تميز تصمم عرض "أمل" بالسعي الدؤوب لتحقيق الترابط بين عناصر العرض المسرحي، وكذا، تحقيق الترابط على مستوى أجزاء العنصر الواحد؛ توجد بصالة البيت مكتبة الكتب، وكنبة وفوتيه ومنضدة عليها أكوام من الكتب غير

---

[٥٣] مقال بعنوان مسرحية "أمل " إخراج جواد الأسدي، صورة الوطن الموجوع والمثقف المنهزم توضع عارية على الخشبة، جريدة المغرب، ٢٠٢٣/١٢/١١

المعتنى بها، وعلى يسار الجمهور يوجد برميل مياه، أما الأرض فقد انتشرت عليها أكوام من الكتب تشير وضعيتها المادية على الأرض لقدر كبير من الأتربة التي شوشت على ما في هذه الكتب من أفكار تتناقض بالتأكيد مع هذه الوضعية المهينة على الأرض بما تحوي من قاذورات، في أعلى الصالة توجد فتحة في السقف، هي بالتأكيد من فعل التخريب الذي أصاب المدينة بأكملها، كما يوجد برميل ماء على يسار المتلقي، وهو ما يعطي مؤشرًا واضحا بأن هذا البيت لا يستخدم صنابير المياه، الأمر يتعلق بعدم توافر الحد الأدنى من مقومات الحياة الآدمية وهي المياه والصرف، حيث تمتلئ أرضية الصالة بالمياه والأوحال الناتجة عن اختلاط غبار الأتربة المسربة من فتحة السقف مع رذاذ الماء الذي يتناثر خارج البرميل، ولكن أين يذهب الماء المتسخ حال تعطل الصرف في المدينة، يبقى داخل الغرفة كي يتراكم الطين في صورة بليغة لتردي الحياة في هذه المدينة التي انتشر فيها الرعب والمخدرات والإرهاب.. والرعب الأبدي، وبسبب اهتراء مباني البيت، فإن الكثير من العطوب قد أصابت جدرانه، وهناك ماء حقيقي ينزل من شق السقف ب"تيمبو" ثابت ونقاط متتابعة تمثل أحيانا الموضوع الرئيس الذي يريد المخرج أن ننتبه إليه، وأحيانا تمثل الخلفية التي تدور معها أفعال أخرى تستخدم الصوت (صوت الممثلين– الموسيقى التصويرية– المؤثرات الصوتية) والصورة (ثابتة تتعلق بالعناصر المرئية ومتحركة تتعلق بحركة الممثلين– الدخان– الإضاءة المسرحية).

الترابط والاتزان في عرض "أمل"

توظيف الإضاءة في تحقيق الربط بين البيئة الخارجية والبيئة الداخلية بمساعدة الدخان المعبر عن انفجارات الخارج

إن الربط القوي بين العناصر المادية للعرض تحقق بوجود استخدامات درامية تخص كل عنصر، وتكتمل أواصر الترابط بالتوظيف الجيد لعنصر الإضاءة المسرحية، فقد لعبت الإضاءة دورًا كبيرًا في إضفاء جو من الظلمة على المكان، ومن حين إلى آخر تظهر أشعة الشمس التي تدخل المكان، ورغم أنها قد تحمل بصيصًا من أمل؛ فإن هذا البصيص سرعان ما يتلاشى مع عنف الكلمات التي يتبادلها الزوجان، وتؤكد أشعة الشمس التي تدخل عبر شق في السقف فكرة أن هذا البيت ليس في حالته المستقرة، وأن البيئة الخارجية ألقت بظلالها بعنف وقسوة على البيئة الداخلية، أو على البيت بالداخل، فهناك أخطار ودمار وحروب وانتهاكات والكثير من الأمور المرعبة التي ألقت بظلالها على البيت، ولكن أكثر ما ألقت عليه الظلال كان هو مظهر الكتب ومظهر الشخصيتين (الزوج والزوجة)، وقد لعبت الإضاءة دورًا فاعلًا في تحقيق الترابط بين عناصر التصميم المختلفة؛ مثل الربط بين البيئة الداخلية والخارجية، وكذلك الربط بين الممثلين بإنارتهما بمؤثرات ضوئية خاصة وسط المكان المعتم، وبالتالي تحققت الوظيفة الأساسية للإضاءة وهي الإنارة، وكذا تحققت وظيفة التركيز التي نشأ عنها الوظيفة الجمالية حيث أضفت المؤثرات الضوئية الشاحبة بعدًا جماليًا في الصورة المسرحية بسبب وجود هذه المؤثرات في بيئة معتمة تماما، وهو ما أدى إلى أن تلعب "الإضاءة دورها في

نحت ملامح الشخصية والمكان، فالإضاءة شبه منعدمة وكأنها تدخل أغوار الروح المثقلة بالحرب، الإضاءة توزع حسب أفكار الشخصية لا حركتها، والضوء في العمل يتماهى مع وضعية الشخصية وقلقها النفسي، فعبر الإضاءة يمكن قراءة الخوف داخل الأنثى من الغد، ومشاهدة مدى بشاعة ندوب الحرب في قلب وروح المثقف الأستاذ، إذ لا يكتمل المنظر المسرحي إلا بوجود الشريك له (الإضاءة) التي تكتمل عبرها عملية الإبصار؛ وهي العنصر الذي يرفع قيمة الأشياء جماليًا وفكريًا. إن الإضاءة والمنظر لديهما القدرة على التفاعل بوجود مجموعة التقنيات الرقمية الحديثة لخلق عمل فني متكامل" كما يقول سينوغراف العرض الدكتور علي محمود السوداني في كتابه "جماليات المنظر الرقمي"[٥٤].

استخدم المصمم مكتبة الكتب وهي المكون الأساسي في المنظر المسرحي؛ كي يربط العالم الداخلي بالعالم الخارجي، فقد استفاد من فكرة سقوط الكتب على الأرض واستغل المساحات الفارغة في المكتبة كنوافذ نرى من خلالها العالم الخارجي بكل ما فيه من دمار، وتأكدت حالة الدمار الخارجي بصوت الانفجارات وما يصاحبها من أتربة ودخان نراها من خلال الرفوف الفارغة للمكتبة والتي تسلل بعض من دخانها إلى داخل البيت وكأنها تحمل دمار الخارج للداخل.

توظيف الإضاءة في تحقيق الترابط بين الممثلين في البيئة المعتمة باستخدام المؤثرات الضوئية الخاصة

[٥٤] نفسه

على مستوى الفكر، فقد كانت هناك حالة من الاتزان بين طبيعة أفكار أمل من جانب والأفكار المضادة من زوجها باسم من جانب آخر. أما على مستوى المنظر المسرحي، فقد كان الاتزان غير متماثل في تصميم المنظر الكلي للمسرحية؛ حيث وضعت المكتبة في المنتصف، وعلى اليسار وضع برميل المياه يقابله على اليمين كومتين من الكتب، وفي المنتصف وضعت المنضدة وعليها الكتب وكرسيان على مسافتين غير متماثلين من المنضدة، كما تحقق الاتزان بين عناصر التصميم المرئي بالصورة التي تعكس أفكار العرض المسرحي، فعدم اتزان المكتبة ووضعها في حالة تأهب للسقوط بوصفها مركز الاهتمام تدل على الأخطار التي تهدد المجتمع من الأفكار المتطرفة، ولأن عدد الممثلين قليل فقد لجأت الرؤية التصميمة للحركة المسرحية على تحقيق الاتزان المتماثل في غالبية الأوقات.

ففي هذه الصور يظهر الاتزان المتماثل في مخاريط الضوء، وكذلك في الممثلين والكرسيين، وهو ما يشير إلى حالة من الاستقرار التي تتناقض وميل المكتبة، وكذا تتناقض مع منهج الأداء التمثيلي الذي يعتمد على النبر العالي، وهذه التباينات تحقق نوعًا من التنبيه للمتلقي وتحسن من إيقاع العرض على مستوى الصوت والصورة.

التباين

أهم ملمح للتباين هو التباين بين المنهج الذي قدم به العرض، والرسالة التي يريد المؤلف/ المخرج إيصالها للجمهور، إذا كنا نشعر بهذا النوع من مشاعر الخطر الذي يظهر في الميل الكبير لمكتبة الكتب التي تتأهب للسقوط؛ فإننا نعجب أن هذه المشاعر كانت نتاج مكونات مادية عمودها مكتبة مليئة بالكتب، تلك الكتب التي اعتدنا أن تكون مصدرًا للثقافة، والفكر، والمتعة، وتنمية الإنسان، هذا التناقض الذي يقع بين المغزى العام لفكرة الكتب والمغزى المراد تأكيده من خلال وضعية المنظر المسرحي يعد واحدًا من أهم صور الجمال في هذا العرض، والسؤال المطروح هنا: أين الأمل في مسرحية "أمل"؟ المسرحية فيها الكثير من النظرات المتشائمة؛ فهي تعرض لواقع شديد المأساوية، والأم تقتل جنينها في النهاية للتأكيد على قلقها البالغ من المستقبل، فأين الأمل الذي اختير اسمًا للنص، ومن ثم العرض؟

هذا هو التباين الأكبر في هذا العرض، وقد طرح هذا السؤال على "جواد الأسدي" مؤلف ومخرج العرض في الندوة التطبيقية التي تلت العرض الذي قدم في مهرجان المسرح العربي بالمغرب في يناير ٢٠٢٣، وكان رده "هناك مشكلة في درجات التلقي للعروض المسرحية، فهناك تلقٍ سلبي، وآخر جمالي يتم وفق معايير تأتي من مرجعيات الجمهور، إنهم يفسرون كل فعل درامي بمختلف التأويلات التي يفترض أن تكون لها معانٍ محددة، وفي هذا الصدد أشير إلى نص مسرحية "بستان الكرز" للكاتب الروسي "أنطوان تشيكوف"؛ حيث صور موسكو كما لو كانت مسلخا حقيقيا، في حين أن موسكو لم تكن سيئة بهذه الصورة، بل كانت بها أشياء جميلة موجودة بالفعل، لكن تشيكوف أظهر عتمة كبيرة في هذا النص استنادا إلى منطق يقضي بأنه كلما أوغلت في العتمة كلما أظهرت القلق المعرفي، وهو ما يعني البحث عن الأمل القادم من أجل تغيير هذه العتمة، وبالنسبة لنا كعراقيين فإن بغداد هي مدينة الفلاسفة– ومنهم حمورابي– وهي مدينة السلام والأمل والمعرفة والكتابة العظيمة"[٥٥]، وهو يعني هنا أن اليأس العميق في هذه المسرحية يدعونا للتوقف من أجل البحث عن أمل في الخلاص، فلن يرضي الفنان والمثقف العراقي أن يرى كل هذه المشاكل الجسيمة ويصمت، إنه يصدم العراقيين بتعرية واقعهم من أجل حثهم على التغيير، إذن التباين هنا يهدف إلى التنبيه من أجل البحث عن حلول.

هذا التباين بين المعروض والمستهدف هو أحد أهم عناصر التجربة الجمالية التي بنيت على التباين والتضاد، فأحيانا يكون غياب الشيء أقوى بكثير من حضوره؛ فغياب الأمل وعرض كل ما يناقضه ويتباين معه هو أحد المثيرات المهمة التي تدفع للتفكير في مخرج يوصل العراقيين لتحقيق هذا الأمل، وليس أدل على ذلك من التباين الكبير الموجود في اسم شخصيتي العرض؛ فشخصية "أمل" بلا أمل، وهي تسعى وتنجح في أن تجهض نفسها كي لا يأتي للدنيا طفل لا تتوفر أمامه بارقة أمل في مستقبل محترم، وشخصية "باسم" لم يبتسم ولو لمرة واحدة طوال العرض، وبالرغم من ذلك، فالعرض يدعونا للتفكر عن الآلية التي يمكن بها

---

[٥٥] جواد الاسدي، الندوة التطبيقية لعرض "أمل، المغرب، يناير ٢٠٢٣

أن يتحقق ذلك الأمل في عراق سالم مفكر مستقر كما يتمناه العراقيون، وما يلقي بالظلال على المشكلة من أجل التأثير في وجدان المتلقي لحثه على البحث عن حلول هو التباين بين المعروض والمستهدف، وهناك أمثلة كثيرة لفكرة تأكيد الشيء بالغياب وليس بالحضور؛ ففي نص "مأساة الحلاج" للشاعر "صلاح عبد الصور" تغيب عنه شخصية الوزير "حامد بن العباس" وهو الشخصية المحركة لكل الأحداث، وفي نص "مس جوليا" للسويدي "أوجست سترندبرج" تغيب شخصية "الكونت الأب" التي تقود الأحداث كلها وهي غائبة، وليس أدل على ذلك من دفع "جان" ل "جوليا" بالانتحار لخوفها من مصيرها لحظة قدوم أبيها "الكونت" كما أن هناك تباينًا بين اسمي الشخصيتين وما يتسمان به من صفات، فبطلة العرض "أمل" بلا أمل، وبطله "باسم" لم يبتسم ولو لمرة واحدة، أمل اسم يحمل كل معاني التفاؤل بالمستقبل، باسم اسم يحمل معنى البهجة والتفاؤل، لكن كُل منهما يعيش حالة مغايرة للاسم، وهو ما يؤكد القيمة الجمالية القائمة على التناقض. كما أن هناك ثقبًا في سقف البيت نتيجة للانفجارات، وهو ما يشير للدمار، هذا الثقب ذاته استخدم كي يدخل منه ضوء الشمس ناصع البياض، ويلقي بصيصا من أمل على مستقبل هذا المكان؛ فشعاع الشمس الذي يحمل كل طاقات الأمل، والذي ينسل من سقف صالة البيت المتهدم، يحمل بين طياته النقيضين، فهو الآتي بالأمل من خلال الوهج الأبيض في ظل وجود ظلام يشمل غالبية المساحة الفارغة، وتعانق الدخان مع ضوء الشمس يحيلنا إلى السماء بسحبها البيضاء، وينقلنا لعالم من البهجة لطالما افتقدها هذا البيت الذي يغرق في الظلمة، وكذلك يتحقق التباين في الأداء الصوتي للممثلين، فبينما تسيطر حالة من الصراخ المصحوب بالنبر العالي عن "أمل" في غالبية الأوقات نجد أنها تتبع بصمت، وهي من أهم مناطق الإيقاع... حيث تتعاظم قيمة لحظات الصمت التام بعد توقف فجائي لحالة من التأجج الصوتي... هنا تكون لحظات الصمت مليئة بالفعل المسرحي المؤثر؛ لأنها تمثل عامل تنبيه مضمونًا لتشبث المتفرج بالعرض، تمامًا مثل حالة الصراخ التي تنطلق من لحظة صمت مطبق. كما تحقق التباين على مستوى الصورة في الكثير من عناصر العرض، ومن أهمها عنصر الإضاءة التي تباينت بين الخلفيات السوداء والتركيزات البيضاء التي تحقق الاختلاف الناتج عن التباين كما يظهر من الصور.

التنوع والإيقاع

تميز إيقاع هذا العرض بالعمل على مستويات متعددة، غالبيتها يقوم على التنوع، فإيقاع الصورة المنضبط يعود إلى التنوع بين العناصر المختلفة مثل الديكور، والإضاءة، وعنصر الأداء التمثيلي، وكذلك التنوع داخل نفس العنصر؛ مثل التنوع في عنصر الديكور الذي اعتمد على قطعة رئيسة فيها الإحساس العالي بالحركة وهي المكتبة المائلة، وقطع أثاث ثابتة؛ مثل الكراسي، والمنضدة، وبرميل المياه، والكتب المبعثرة على الأرض، وهي كلها أشياء مستقرة حسنت إيقاع العرض في تباينها مع المكتبة المائلة وأجساد الممثلين المتحركة، كما تنوع الأداء الصوتي للممثلين والذي تناوب في كثير من الأحيان بين النبر العالي المتبوع بالصمت، ثم النبر المنخفض، وهو ما أدى إلى وضوح العلاقة الجدلية بين الأفعال الدرامية والأزمنة، ففي العراك المستمر بين "أمل" و"باسم"، كان هناك فعل أول ساخن يصل إلى الذروة، ثم يتبع بصمت تام يتلوه حديث بصوت منخفض وهو ما يمكن أن نطلق عليه: البارد على الساخن (نبر صوتي عالٍ– صمت– نبر صوتي منخفض)، كما يوجد في خلفية هذا التنوع الصوتي صوت خرير المياه بصوت حجمه لا يتعدى ١٠%، كما استخدمت الموسيقى التصويرية في مرات محدودة أهمها الموسيقى التي تعمق حالة التوتر في بداية العرض، وموسيقى التوتر

المتعلقة بالخطر وفيها الكثير من الترقب واتسمت بالسرعة البطيئة، وأخيرا الموسيقى الحالمة التي غلفت حلم باسم، والموسيقى الحزينة التي لازمت حديث ذكريات أمل عندما تذكرت بداية حبها مع باسم، مثلت هذه التموجات بين المستويات الصوتية المتنوعة للممثلين، والموسيقى التصويرية، وخلفية صوت المياه، موجات إيقاعية عملت في تنوعها على المحافظة على أسر ذهن الجمهور واستمرار التنبيهات الإيجابية التي تحافظ على رباطه بما يجري من أحداث على خشبة المسرح، وفيما يتعلق بأهمية صوت المياه المستمر تقول مفيدة خليل، "أما الموسيقى فيصنعها صوت قطرات الماء المنسكبة على الركح طيلة العرض، صوت مزعج ومقلق يحمل المتلقي مباشرة إلى زنازين التعذيب ورائحة الخوف، صوت يصمّ الأذن ويجعله متابعا للعمل، يحفّز ذكرياته علّه يجد داخلها ما قرأه عن حروب الشوارع والإعدامات ورائحة الخوف في شوارع بغداد طيلة حروب كثيرة عاشها البلد المتعب بأحلام أبنائه، الموسيقى القارة (صوت الماء) هي أيضا رغبة في التطهّر من أدران الوجع، فالماء كان دائما رمزية للحياة من جديد، الماء عنوان للخلق وللبدايات،كذلك شخصيات المسرحية كلما ضاقت أمامها السبل التجأت إلى الماء لتصنع موسيقى حية، يمتزج فيها الماء بجسد الممثل وثورته الداخلية على واقع البلد، ومنه يشكلون صورا بصرية مبهرة تتماهى مع النص الموجع والكثير من لحظات الصمت القاتلة، لحظات بحجم الخوف الذي تعيشه أُمٌ تحمل في أحشائها جنينها لكنها ترغب في إجهاضه حتّى لا تفجع فيه؛ "إلى أيّ مذبحة تريدني أن أزف جسد وليدي؟ إلى أي محرقة تريدني أن أنجب ابني؟ أي وجع وخوف سأعيشه حين يقتل ابني؟، وكلمات كثيرة تتزاحم في حلق شخصية أمل فقط لتكشف القليل من وجع الأم العراقية قديما وحديثا بسبب الحروب الكثيرة من حرب النار إلى حرب الإدمان."[٥٦]

إذا قمنا برسم خط مستقيم يمثل "فعلًا أول" يستغرق "زمنًا أول"، ثم رسمنا خطًا آخر يمثل "فعلا ثانيا" يتم التعبير عنه بالصمت يستغرق "زمنا ثانيا" يفصل بين الفعل الأول والفعل الثالث الذي يمثل رد الفعل الأول في الغالب، وهو

---

[٥٦] مفيدة خليل، سبق ذكره

يستغرق "زمنا ثالثا"، هنا نكون أمام ثلاثة أفعال درامية مكتملة، الثاني فيها هو فعل صامت يستخدم للتعبير، وكذلك يكون لدينا ثلاثة أزمنة. إن دراسة العلاقات المتشابكة بين الأزمنة الثلاثة وطبيعة الفعل الأول والثالث يمكن أن تنبئ بطبيعة الإيقاع في هذا العرض، فالفعل الأول والثالث في الغالب يكون في حالة تناقض على مستوى الصوت والصورة، والفعل الثاني هو الصمت الدرامي المعبر المشحون بالمشاعر الناتجة عن الفعل الأول، وبالتالي فإن الزمن الثاني هو زمن صمت، والمعادلة في الغالب تكون: (صراخ– صمت– هدوء)، أو، (هدوء– صمت– صراخ)، وهذا التنوع في مستويات الصوت إذا ما تمت صياغته في معادلات زمنية ملائمة يحقق التباين الصوتي الذي هو جوهر الإيقاع الجيد، وهو ما يحقق جوهر المسرح الذي يتمركز حول الإيقاع المنضبط، ويمكن القول بأن منهج الأداء التمثيلي تجسدت فيه روح التنوع، وبالرغم من استخدام نبر عالٍ من الممثلين غالبية الوقت؛ فإن هذا النبر كان مناسبًا للحالة الدرامية التي فرضتها طبيعة النص، وخطة الإيقاع التي اعتمدت على التباينات الصوتية وما بينها من لحظات صمت.

"باسم الخوف... الخوف... الخوف... الخوف يا أمل... الخوف اجتاح كل مكان؟... الخوف اجتاح البيوت... اجتاح الطرقات... اجتاح الشوارع

أمل أعرف باسم أعرف... الخوف يقتل... العالم يزداد يومًا بعد يوم... عهرًا... وفسادًا... وقسوةً... وألماً... لا بل يزداد ضحالة وحنقًا؟... يومًا بعد يومٍ والهواء يتناقص في بلدي...

باسم أحس بالاختناق يا أمل... أعطيني البخاخ أرجوكِ؟... افتحي الأبواب والشبابيك... (يختنق باسم)"[٥٧]

تنتاب باسم أزمة شديدة يطلب على إثرها البخاخة، وتذهب أمل لنجدته لإعطائه البخاخة، وهنا مرة أخرى بعد لحظات من الصراخ، والصوت المرتفع، والحركة الدائبة، نصل إلى نقطة الهدوء والصمت التام التي تحقق حالة إيقاعية جيدة، ومع حالة الهدوء والصمت يخرج الدخان من البخاخة وكأنه يبث كل الغضب الذي كان

[٥٧] جواد الأسدي، أمل، سبق ذكره

بداخل "باسم"، و"أمل" تقف خلفه وهي تنظر إليه في دهشة وهي تفكر في هذا الواقع الأليم، في حين يظهر من سقف الغرفة شعاع الشمس الذي يحاول أن يعطي أملًا في غد قد يكون أكثر آدمية، وهنا تلجأ أمل إلى أن تشعل السيجارة، وهذه السيجارة بدورها من المفترض أنها تتناقض مع حال "باسم" الذي هو الآن يختنق فكيف يكون تأثير دخان هذه السيجارة عليه؟

الحركة

"أمل" تتحدث إلى عيادة الطبيب وهي تتحرك بعصبية لفشلها في حجز موعد لإجهاض الجنين، و"باسم" يطلب منها أن تسكت لأن صراخها أصابه بالتوتر وقطع حالته المزاجية وهو يقرأ فان جوخ

بذل مصمم السينوغرافيا جهدًا فكريًا مميزًا في أن تأتي الصورة المسرحية معبرة عن قيم درامية تتسق مع الموضوع الذي يطرحه العرض، وقد يكون الميل في المكتبة والكتب التي انزلقت– أو ألقيت على الأرض– هو أحد أهم عوامل تأكيد الحركة التي أضفتها الصورة المسرحية على العرض، فالسينوغرافيا أبعدت العرض عن حالة السكون وأدخلته بفاعلية في حالة من الحركة الدائبة... الأمر نفسه ينطبق على حركة الدخان المنبعث من بخاخة باسم وتعانقه مع الضوء الآتي من سقف البيت، كذلك الغبار الناتج عن ضرب الكتاب برأس باسم، وأخيرًا رذاذ الماء الذي يتعانق مع الضوء كل هذه التباينات حققت حركة دائبة وأبعدت العرض عن السكون الذي يؤثر بالسلب على الإيقاع وقد ساعد على تحقيق هذه الحالات الموسيقى التي مضت على وتيرة شبه ثابتة في سرعة بطيئة تعبر عن حالة السكون والملل التي يعيشها باسم وأمل دون أن تدع هذا الملل يتسرب للجمهور.. وهذا هو الفارق الكبير بين أن توصل حالة الملل للجمهور وبين أن تصيب الجمهور ذاته بالملل.

أما خطوط حركة الممثلين فقد كانت غالبيتها في خطوط مستقيمة، خاصة في أوقات العراك بين باسم وأمل، وذلك لحدة الموقف الدرامي، وكذا استخدمت في أحيان أخرى الخطوط الملتوية في أوقات الألم، وأخيرا استخدمت الخطوط المنكسرة في أوقات التردد، في حين اختفت التكوينات الحركية لقلة عدد الممثلين، ومن الملاحظ أنه في أوقات كثيرة عمدت الرؤية الإخراجية لجعل ممثل يقف وآخر يتحرك، مثلما كان الحال عندما كانت أمل تتحدث لعيادة الطبيب فكانت حركتها في خطوط ملتوية تعكس حالة التوتر التي تعيشها، في حين يجلس باسم على الكرسي يقرأ فان جوخ وهو يطلب منها أن تسكت.

التكرار والترديد

تعد تقنية التكرار التي تعني إعادة الفعل الدرامي كما هو بنفس حالته، أو تكرار العنصر المادي بنفس مواصفاته، هي الأساس لتقنية الترديد التي تحمل نفس معنى التكرار ولكن مع اختلافات في طبيعة الفعل أو تكوين العنصر المادي، وفي عرض "أمل" استخدمت الرؤية الإخراجية تقنيتي التكرار والترديد في أماكن مختلفة وفق المتطلبات الدرامية.

وسنركز في هاتين التقنيتين على ثلاث مناطق استخدما فيها بهدف التكرار أو الترديد؛ فعل النثر Spreading: المرة الأولى كانت لنثر الدخان، والثانية لنثر الماء، والثالثة لنثر الأوراق، وإذا كانت تقنية النثر هي التي تمثل مبدأ التكرار؛ فإن نوع المادة المنثورة (دخان– ماء– أوراق) تمثل مبدأ الترديد وذلك لاختلاف طبيعة المادة المنثورة كما سيتضح فيما بعد.

نثر الدخان

يعد نثر الدخان ترديدا لتقنية النثر الذي تختلف مادته من مرة لأخرى، كما أنه من تقنيات الترديد نثر دخان الانفجارات، ونثر دخان بخاخة باسم، ونثر دخان سيجارة أمل؛ ذلك لأن فعل نثر الدخان يتكرر بأنواع دخان وبأشكال تكرار مختلفة.

ولقد وظفت تقنية نثر الدخان في هذا العرض بشكل درامي توازى مع قيم فكرية غلفتها قيم جمالية، فاستخدام دخان التفجير في المشهد الافتتاحي يمثل جزءًا مهمًا في المعلوماتية Exposition التي تعمل على ضبط مزاج التلقي Mood

Setting؛ فيدخل المتلقي في الحالة الشعورية التي تتناسب وموضوع العرض، إن الدخان هنا يعكس التفجيرات التي تحدث في البيئة الخارجية وما يصاحبها من دمار، وانعكاسات هذه التفجيرات على البيئة الداخلية ماديا بدمار البيت، ونفسيا بدمار الجو الإنساني العام بين الزوجين.

"باسم" ينثر دخان بخاخته – فعل النثر بشكل عام (ترديد) – نثر دخان (تكرار وترديد) – نثر دخان بخاخة باسم المتكرر (تكرار)

وعلى الجانب الآخر، يتردد صدى الدخان عندما يتكرر مع بخاخة باسم (تكرار) التي تعكس اختناق المواطن العراقي بسبب ما يحدث من أفعال تتنافى والمنطق الإنساني، أما المرة الثالثة للدخان فهي عندما تدخن أمل (فعل التدخين ترديد لفعل النثر) في ثلاثة مواقف مختلفة (تكرار) يتكرر فيها دخان سيجارتها ترديدا لفعل نثر الدخان، الذي يعد هو ذاته ترديدا لفعل النثر بشكل عام. (فعل النثر ترديد، وفعل نثر الدخان، أو الماء أو الأوراق ترديد وتكرار، وفعل نثر دخان التفجيرات، أو نثر دخان بخاخة باسم أو نثر دخان سيجارة أمل، كلها تكرار).

نثر الماء

كما يتكرر فعل النثر مع الماء عندما ينثر "باسم" الماء على جسده، فيتطاير الرذاذ منثورا في الهواء في اختزال جمالي للاستحمام، كما يتكرر فعل نثر الماء عندما يضرب باسم بقدمه في الماء الموجود على الأرض من فرط عدم اتزانه فيتطاير رذاذ الماء في الهواء في اختزال جمالي لحالة الغضب التي يوجد عليها باسم، وكذا لحالة عدم الاتزان، وهنا يحدث النثر من أسفل لأعلى (فعل النثر ترديد، ونثر الدخان، أو الماء أو الأوراق ترديد وتكرار، ونثر الماء تكرار).

"باسم" ينثر الماء – فعل النثر بشكل عام (ترديد) – نثر الماء المتكرر (تكرار)

وأخيرا، يتكرر فعل النثر عدما ينثر باسم أوراق الكتب بعد أن يضرب بها رأسه في نهاية المسرحية حزنا على الجنين الذي قتلته الزوجة في أحشائها، وهو يعادل موضوعيا الموات الذي أصاب الأمن والسلام في المجتمع العراقي، (فعل النثر ترديد، ونثر الدخان، أو الماء أو الأوراق ترديد وتكرار، ونثر الأوراق تكرار)

باسم هل أجهضت الجنين يا أمل؟

يمزق الكتب بالضرب على رأسه وهو يدخن ويصرخ ويعترض، ويبكي، ويلقي بالكتب وكأنه يكفر بكل ما آمن به منها، ويلقي بالكتب ويتخلص منها وهو يتخلص من كل معتقداته التي آمن بها، ويرتمي بجانبها على الأريكة، وفي هذه اللقطة الجمالية استخدم باسم الكتاب الذي يعد من أهم وسائل تغذية العقل بأن يضرب بالكتاب ذاته رأسه وكأنه يدمر عقله بنفس الأداة التي كونه بها معرفيا. هذا الاستخدام المتباين للكتاب أضفى قيمة جمالية أكدتها حركة يد باسم التي تحمل

الكتاب كي تضرب به بعنف على رأسه، في الوقت الذي تلعب فيه الإضاءة دورًا كبيرًا في إضفاء لمسة جمالية تتأكد بتعانق الضوء من الدخان المتصاعد.

"باسم" ينثر أوراق الكتب التي مزقها – فعل النثر بشكل عام (ترديد) – نثر أوراق كتب باسم المتكرر (تكرار)

التناغم والتناسب

هذه القيم الثلاث تحققت في العرض من خلال عناصر العرض الفكرية والتشكيلية، إن التباين في الفكر فيما بين الفكر المستنير والفكر المتطرف كان له

صدى في الكثير من مناطق التباين على مستوى الصوت والصورة، كما سبق وأن أوضحنا بالأمثلة التطبيقية، كما أن ما يطرحه النص من أفكار تتعلق بخراب العقول بسبب التطرف الفكري، تجسد ماديا بأدوات مناسبة من خلال خراب البيت والبيئة الخارجية، أما فيما يتعلق بالمناهج الفنية، فقد استخدم المخرج منهجا للأداء التمثيلي يعكس ما يدور داخل الشخصيات من أفكار، كما كانت فكرة المكتبة المسيطرة على المكان متناغمة مع فكر النص، وكذا تناغمت جميع أجزاء الديكور مع باقي عناصر العرض، وتناغمت أجزاء العنصر الواحد؛ فألوان قطع الأثاث، والمكتبة، والأزياء، جاءت متناغمة مع بعضها البعض، ومتناسبة مع البيئة الاجتماعية والثقافية للشخصيات.

الوحدة

في هذا النموذج التطبيقي، يمثل العرض استكمالا لحياة النص، والقارئ للنص يدرك المساحة التي تركها المؤلف للمخرج، قد يكون هذا هو السبب الرئيس الذي جعل النص المسرحي يختفي منه الإرشاد تمامًا، فلا توجد جملة إرشادية واحدة، إنما ولوج مباشر للحوار... حتى أن القارئ للنص لا يتخيل كم الصور والأفعال المسرحية الموازية التي يمكن أن يتضمنها العرض، إن عناصر المنظر المسرحي والأزياء وحركة الممثل ومنهج الأداء التمثيلي.. كانت موجودة وبالتفاصيل في ذهن الكاتب الذي جسدها عندما تصدى لإخراج النص، في حين أنه لم يضمن أيًا منها بالنص، وهو ما يؤكد فكرة أن النص المسرحي دائمًا هو حياة لا تكتمل إلا بالتجسيد على خشبة المسرح، لكن هذه الحالة تطرح سؤالًا، هل يحق للمؤلف ألا يكتب جملة إرشادية واحدة إذا كان هو القائم بفعل الإخراج؟... وهل انتفاء صفة المخرج عن المؤلف يمكن أن تقود لنص فيه الكثير من تفاصيل تتعلق بتفسير المواقف الدرامية، وتفاصيل المنظر المسرحي، والحركة، ومنهج الأداء التمثيلي؟

هناك اهتمام كبير من المؤلف/ المخرج بفكرة الوحدة العضوية لعناصر العرض، فالمنظر المسرحي متسق الأجزاء، يغلب على مفرداته المعنى الكامل للقتامة، المكتبة المائلة التي تنذر بخطر السقوط، الكتب المبعثرة على الأرض والكراسي والمنضدة، برميل المياه الذي زاد المكان قذارة بالطين الناتج عن

اختلاط الماء بالأتربة، الإضاءة المعتمة التي لا تتغير إلا بدخول شعاع النهار من سقف صالة البيت، والموسيقى تمضي على وتيرة شبه ثابتة تعبر عن البطء الذي يمر به الوقت على الشخصيتين، كما أن المنهج الصوتي الذي يتناوب بين الصراخ والصوت المتهدج من أثر التعب يؤكد حالة الموات التدريجي للشخصيتين بوصفه استجابة عفوية لما يحدث بالمجتمع الخارجي الذي يعد البيت وحدة مصغرة منه، وفي هذا الصدد تقول "مفيدة خليل": "مزج المخرج والسينوغراف المؤثرات الصوتية والضوئية، وانسجمت مع أداء الممثلين، وصدقهم لتحمل جمهور العمل إلى واقع بغداد وصراعاته القديمة، نقدوا في العمل وضعية المثقف الانهزامي، فشخصية "باسم" رجل الثقافة وكاتب الشعر في العمل ينساق إلى "الأرق" حتى يسقط في فخ الخوف المرضي، يخاف الخارج والداخل، يعيش مع ذكرياته الموجعة "كان جسد أبي يطفو أمامنا في النهر حاملا العصير، لا زلت أرى صورته دوما"؛ لذلك كانت كل الكتب متناثرة وملقاة في كل زاوية، مشتتة شتات أفكاره ومشاعره، وكلما انعزل المثقف عن محيطه وقصّر في دوره الفكري كلما أصبحت المدينة خربة وانتشرت رائحة الموت عوضا عن رائحة الزهور، والمكتبة المائلة كانت أكبر الرموز المحيلة إلى تراجع دور المثقف وانهزاماته."[٥٨].

[٥٨] مفيدة خليل، مقال بعنوان مسرحية "أمل" إخراج جواد الأسدي، صورة الوطن الموجوع والمثقف المنهزم توضع عارية على الخشبة، جريدة المغرب، ٢٠٢٣/١٢/١١

النتاج والتوصيات

إن تحقيق الوحدة العضوية هو الهدف الأسمى الذي تسخر كل الأفعال الدرامية من أجل تحقيقه، إذ أن جميع الأسس السابقة تتم من أجل تماسك العرض في كلٍ عضويٍ متشابكة أجزاؤه، وهو ما يعني أن التماسك لا يتسم بالتراص ولكنه يتسم بالتداخل والانخراط بين الأجزاء، وهذه الوحدة يجب أن تجمع الأجزاء لا أن تقدمها في كلٍ يمثل مجموعها؛ بل في كلٍ له شخصيته المتفردة، وقوة تأثيره الأثيرة، فالكل الجيد القادر على التواصل مع الجمهور لا بد أن يحوي بداخله أسباب الحيوية والقدرة على أسر ذهن المتلقي، ولا شك أن وحدة العمل الفني تعني أننا نرى تصميم العرض المسرحي باعتباره وحدة واحدة وليس مجرد عناصر منفردة، فلا يمكن أن ننظر مثلا للأزياء المسرحية دون أن نربطها بالسياق العام للعرض، وبالتالي نربطها بباقي عناصر المسرحية، كذلك المنظر المسرحي، وكل ما يتعلق به من موجودات مادية، لا بد أن ننظر إلى هذه الموجودات في علاقاتها المتشابكة مع عنصر التمثيل والإضاءة وكل ما يمكن أن يؤثر أو يتأثر بهذه الموجودات، وفي سبيل سعي المخرج لتقديم رؤية تحقق الوحدة العضوية للعرض المسرحي؛ فإنه يقوم بمجموعة من الوظائف يمكن حصرها في: التخطيط، والتنظيم، والتوظيف، والتوجيه، والتنسيق، والرقابة، وفي جميع هذه الوظائف ينبغي على المخرج أن يراعي أسس التصميم الفني التي أشار البحث إليها. ليس في عناصر الصورة فقط، وإنما في الأفكار والمعالجات الدرامية أيضا، وهو ما يمكن أن يظهر أثره في تقديم عرض يتسم بترابط أجزائه فكريا وماديا، وكذلك تتحقق أسباب التناغم والتناسب والتباين بين العناصر المختلفة، وبين أجزاء العنصر الواحد، وتجمع حركته بين البعدين الفكري والجمالي، يتطور عبر الأصوات والصور التي يقدمها معتمدا على أسس التكرار والترديد للأفكار والأفعال المادية التي تنتج عنها معانٍ محددة تساهم في إيصال رسالة العرض، ويراعي كذلك قواعد التوازن خاصة غير المتماثل منه، وأخيرا يتحقق فيه الإيقاع المنضبط الذي يقوم على تنوع الأصوات والصور، وهو ما يقود حتما لتحقيق الوحدة العضوية للعرض، وبالتالي يظل المتلقي مشدودا للعرض الذي يشاهده ليس

باعتباره مجموعة من العناصر المتنافرة، ولكن باعتباره كلا واحدا له شخصيته المستقلة نتجت عن تكامل وتفاعل مجموعة من الناصر المتفردة.

ويمكن الوصول بالعرض المسرحي لكيان تتحقق فيه أسباب الوحدة العضوية التي تجعل منه كلا متكامل العناصر باتباع معايير معتمدة مثل أسس التصميم الفني، وهو ما سيتضح في سياق توصيات البحث التي تتمحور حول:

١. تحقيق الترابط بين أجزاء العمل المسرحي على مستوى الأفكار، وكذلك عناصر العرض المادية التي يلمس وجودها الجمهور سمعيا وبصريا، ويجب أن يتحقق الترابط في أشكاله المختلفة القائمة على التجاور، أو التماس، سواء كان هذا التماس ماديا أو فكريا، وكذلك يجب أن تسعى الرؤية الإخراجية لتحقيق الترابط القائم على التداخل بين العناصر المختلفة.
٢. تحقيق التوازن، بحيث لا يطغى جانب على آخر من حيث الحجم أو العدد.
٣. تحقيق التنوع باستخدام عناصر مختلفة عن بعضها البعض، وكذلك التنوع في طبيعة العنصر الواحد، ومن البديهي أن يكون التنوع هو جوهر المسرح، لأن الإيقاع المسرحي يتجه نحو الانضباط بزيادة قدر التنوع فيما بين العناصر المختلفة.
٤. ضبط إيقاع العرض المسرحي بهدف توطيد ارتباط المتلقي بالمنتج موضوع التصميم، وتركيزه الشديد في تفاصيله. وذلك ببذل العناية الكافية من أجل إيجاد علاقات تبادلية مثيرة للدهشة بين الأفعال والأزمنة التي تؤدى فيها.
٥. الاعتماد على الحركة التي تتم وفق بواعث داخلية من الشخصيات، لا التحريك الآلي الذي يهتم بمجرد الانتقال المادي من مكان لآخر، كما يفضل أن تتنوع الخطوط الحرة ما بين الخطوط المستقيمة، والمنكسرة، والمنحنية، وحتى عند اللجوء للخطوط الحرة العشوائية؛ فيجب أن يتم ذلك وفق منهج ينظم استخدامها في تحقيق التنوع وإثارة انتباه الجمهور.
٦. الاعتماد بشكل كبير على التكرار والترديد، وذلك بإعادة الفعل ذاته بنفس مواصفاته التي قدم بها في المرة الأولى، أو إعادة الفعل بمواصفات مغايرة، وتعد تقنية الصوت المسترجع إحدى أهم التقنيات التي تحقق أساس الترديد في العروض المسرحية.

٧. تحقيق التناسب الذي يعنى بملاءمة أحجام العناصر لبعضها البعض، وكذلك المناسبة بين الكتلة والفراغ، وكذلك يجب أن يتحقق التناسب بين أجزاء العنصر الواحد.

٨. التأكد من تحقيق التناغم بين عناصر العرض؛ بحيث تبدو منسجمة مع بعضها البعض، وكذلك داخل العنصر الواحد.

٩. تحديد مركز اهتمام العناصر الفكرية والمرئية والمسموعة، وذلك بإظهار العناصر المهمة التي يرغب المصمم في لفت نظر المتلقي إليها.

١٠. السعي لتحقيق أساس التباين، وهو يعني الاختلاف والمغايرة والمفارقة والتناقض، هذا التباين ينبه الجمهور، ويحقق الرؤية الجيدة للموضوعات والمواد موضوع التباين.

١١. لا بد أن تتطور الدراما في العرض المسرحي على مستوى الأفكار من خلال الحوار، وكذلك تتطور الشخصيات.

١٢. التأكد من تحقيق الوحدة العضوية، ذلك لأن كل الأفعال التقنية على المستوى التخطيطي والتنفيذي تهدف لتقديم العرض بوصفه كيانا عضويا متماسكا، فالوحدة هي العنصر الدال على نجاح جميع الأسس السابقة، فهي تعد النتاج الطبيعي لأسس تصميم فاعلة، ولوحدة تتأسس على تنوع العناصر الفنية للعرض، فوحدة الإيقاع المسرحي التي تصب في النهاية في الوحدة العضوية للعرض ككل تتحدد وفق مستويات التنوع المتعلقة بالصوت والصورة. حيث يتأسس العرض على توظيف عناصره من أجل معادلتها موضوعيا مع الأفكار المراد طرحها على الجمهور.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١. أوجست سترندبرج، مس جوليا، دراماتورجيا جمال ياقوت، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٣

٢. مسرحية "أمل" تمثيل: رضاب أحمد، وحيد جمعة، سينوغرافيا علي السوداني، إخراج جواد الأسدي

٣. مسرحية "مس جوليا"، تأليف "أوجست سترندبرج"، إخراج، "جمال ياقوت"

٤. مسرحية "القصة المزدوجة للدكتور بالمي"، تأليف "أنطونيو بويروو باييخو"، إخراج، "جمال ياقوت"

٥. مسرحية "تاجر البندقية"، تأليف "وليم شيكسبير"، إخراج، "جمال ياقوت"

٦. مسرحية "حمام الست"، عن مسرحية "حمام روماني" تأليف "برانسيلاف ستراتييف"، إخراج، "جمال ياقوت"

٧. مسرحية "بيت الدمية"، تأليف "هينرك إبسن"، إخراج جمال ياقوت

٨. مسرحية "القرد كثيف الشعر"، تأليف "يوجين أونيل"، إخراج جمال ياقوت

٩. مسرحية "ساحرات سالم"، تأليف "آرثر ميلر"، إخراج جمال ياقوت

١٠. مسرحية "مهاجر بريسبان"، تأليف "جورج شحادة"، إخراج جمال ياقوت

١١. مسرحية "القفص"، تأليف "ماريو فراتي"، إخراج جمال ياقوت

١٢. مسرحية "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة"، تأليف "سعد الله ونوس"، إخراج جمال ياقوت

١٣. مسرحية "ليلة طلاق" عن مسرحية "ليلة ساهرة من ليالي الربيع"، تأليف "إنريكي خارديل بونثيلا"، إخراج جمال ياقوت

١٤. مسرحية "بينوكيو"، تأليف وإخراج جمال ياقوت

١٥. مسرحية "صياد العفاريت"، تأليف وإخراج جمال ياقوت

١٦. مسرحية "حكاية توتو وجوجو"، تأليف وإخراج جمال ياقوت

ثانيا: المراجع العربية

١. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

٢. أبو الحسن سلام، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية، الإسكندرية، ٢٠٠١.

٣. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع سوريا ٢٠١٣.

٤. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٥. إيمان كرم حسين، البعد الرابع لفن النحت، بحث منشور في مجلة الفنون والعلوم الإنسانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا، المجلد ٣، العدد ٦، ديسمبر ٢٠٢٠.

٦. جمال المراغي، جولة في فنون العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢٠.

٧. جمال ياقوت، المخرج وتوظيف الصورة بين القيم الدرامية والقيم الجمالية، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٦.

٨. جمال ياقوت، دراسات تطبيقية في الإخراج المسرحي، يسطرون للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٠.

٩. جمال ياقوت، مقدمة في الإنتاج المسرحي، الطبعة التاسعة، يسطرون للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٠.

١٠. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، سلسلة دراسات، ع ١، ٢٠١١.

١١. حسن المنيعي، شعرية الدراما الحديثة، ضم كتاب، الكتابة الدرامية بين النص والعرض، منشورات فانوراميك، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ٢٠١٨.

١٢.رياض شهيد على الباهلي، تحولات العرض المسرحي من الإيهام إلى التحريض، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات، ع٧٢، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٩.
١٣.رياض موسى سكران، المعنى الآخر، موجهات القراءة والتأويل ومتعة البحث عن المعنى في عروض المسرح العربي المعاصر، سلسلة دراسات، عين ١١٦، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.
١٤.عامر صباح المرزوك، آليات التجريب في العرض المسرحي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، بغداد، العراق، ٢٠١٨.
١٥.عبد الصاحب نعمة مرعي،التشكيل الحركي الميزانسين في العرض المسرحي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٣.
١٦.عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة، منشورات ضفاف، العراق، ٢٠١٤.
١٧.عقيل مهي يوسف، فكرة الإخراج، دائرة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات مسرحية، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.
١٨.علي محمود السوداني، جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر، مهرجان بغداد الدولي للمسرح حاصلة وزارة السياحة والثقافة والآثار، بغداد، العراق، ٢٠٢٢.
١٩.عمر الرويضي، المسرح والخيال، إعداد عصام أبو القاسم، مجموعة مؤلفين، دراسات ملتقى الشارقة للمسرح العربي، دائرة الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٢١.
٢٠.فاطمة العزب، العناصر الفنية للتعبير الحركي، الفنون للطباعة والتجهيزات، الإسكندرية، مصر، ١٩٨٩.
٢١.محمد عبازة، محاورات مع المسرح التونسي،دار سحر للنشر، تونس، ٢٠٢١.
٢٢.نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، الإسكندرية، ١٩٩٦

ثالثا: المراجع المترجمة بمعرفة آخرين

١. أوجست جرودجيتسكي، حركة التجديد في المسرح العالمي، المخرجون البولنديون نموذجًا، ترجمة هناء عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠
٢. بيتر بروك، الأعمال الكاملة، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢
٣. جريوم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٣
٤. جون لينارد، وماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما، ترجمة وتقديم محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع١٠٠٤، ٢٠٠٦
٥. روبرت جيل ام سكت، أسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد إبراهيم، ومحمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، بدون تاريخ
٦. زيجمونت هبر، جماليات فن الإخراج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٧. كارل إلنزويرث، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠
٨. لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨
٩. هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦١

رابعا: الدوريات

١. مفيدة خليل، مقال بعنوان مسرحية "أمل" إخراج جواد الأسدي صورة الوطن الموجوع والمثقف المنهزم توضع عارية على الخشبة، جريدة المغرب، ٢٠٢٣/١٢/١١

٢. مشعل الموسى، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، الحوار المتمدن، محور الأدب والفن، العدد٨١٦، ٢٠٠٤.

خامسا: اللقاءات الحية

١. جواد الأسدي، الندوة التطبيقية لعرض "أمل، المغرب، يناير ٢٠٢٣

سادسا: المراجع المترجمة بمعرفة الباحث

١. Harold Clurman, on directing, Fireside Rock Center Ltd, New York, 1997
٢. Katie Mitchel, The director's Craft, Rutledge Ltd, New York, 2009.
٣. Stephen Unwin, So You Want to Be A Theatre Director, Nick Hern Books Ltd, London, 2007
٤. Terry John Converse, Directing for The Sage- A Workshop Guide Of 42 Creative Training Exercises and Projects-, Meriwether Publishing Ltd, USA, 1995.

سابعا: المواقع الإليكترونية

١. https://www.youtube.com/watch?v=QbJzC_WTSTg
٢. https://www.britannica.com/art/organic-unity