الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم فنون العَرض

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر والموسومة بـــ:

تجربة الإخراج في المسرح الجزائري
المخرج سيد احمد قارة أنمُوذجاً

تخصص: نقد العَرض المسرحي

من إعداد الطالب :

❖ بن عربية لكحل

تحت إشراف

الأستاذة :

د. بلحوالة سهيلة

الموسم الجامعي : 1438هـ -1439هـ /2017 م-2018م

الإهداء

إلى من حملتني وهنا على وهنٍ "أمي الغالية" أطال الله في عمرها. إلى

روح أبي الطاهرة رحمه الله واسكنه فسيح جنانه

إلى أخواي: الهواري ومراد

إلى زوجتي العزيزة، إلى أبنائي الأعزاء: "حسام الدّين"، و"عبد

الرزّاق"، والبنت المدلّلة "وجدان"

إلى جميع أصدقائي الذين عملوا معي بولاية غارداية وخاصّة صديقي

الغالي: "شرابلي فوزي" بمليانة.

إلى جميع أصدقائي بمكان العمل متوسطة الشهيد : "أحمد قاضي"،

بسيدي لخضر ، وأخص بالذّكر : "بوعلام بلغشّام".

إلى جميع تلاميذتي بالمتوسطة.

وإلى جميع الأصدقاء والزملاء من بعيد أو قريب

إلى كل من اتّسع لهم قلبي ولم تتّسع لهم صفحاتي

أهدي لهم ثمرة جهدي.

كلمة شكر

بعد شكر المولى ذو الفضل العظيم

أتوجّه بخالص عبارات الشكر والإمتنان إلى أستاذتي المشرفة

"د.بلحوالة سهيلة" على نصائحها وتوجيهاتها الشديدة، التي كانت لي سندًا ومددًا،

ثم الشكر موصول إلى جميع أساتذتي بقسم فنون العرض، وأخص بالذكر

الأستاذة " بلعباسي كلثوم"

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الطالب الأستاذ "الوافي مراد" على دعمه

ومساندته ووقوفه إلى جنبي من أجل إنجاز هذا البحث، والذي لم يدّخر جهدًا

إلاّ وبذله وقدّمه من أجل خدمة أبي الفنون.

كما أخصّ بالشكر الأستاذ المخرج "سيد أحمد حسن قارة" الذي لم يبخل عليّ

بكلّ ما طلبته منه كما أنحني تواضعا لحسن ضيّافته وكرمه ووجوده يوم اللّقاء

كما أشكر أعضاء اللّجنة الموقّرين

شكر لكلّ من ساندني في إنجاز هذا البحث المتواضع

من قريب أو من بعيد وخاصّة الأستاذ "برايح الحاج" بجامعة الجلفة.

مقدمة

إنّ العمليّة الإخراجيّة عمليّة تكامليّة لعناصر عدّة منها النّص والتّوجيهات الإخراجيّة وتقنيات السّينوغرافيّة ...إلخ.

لكنّ من بين كل هذا يبقى المخرج هو سيّد الموقف، والحجر الأساسي في ذلك، وهو من يحمل راية المسرح عبر العصور.

وكلّما مرّ المسرح بعصر من العصور، إلاّ ووقف مكمّلا ومتمّما ممزجا بين الثقافات، مميّزًا صيغاته الأدبيّة، منمّيا عناصره الفنيّة، وممّا لا شكك فيه أنّ تاريخ المسرح قد دوّن في صفحاته عددًا من الأعلام والمشاهير والمخرجين المسرحيين الذين جمعوا بين البحث والتجريب من جهة، وبين تأسيس وتطبيق نظرياتهم من جهة أخرى.

ومع ظهور عمالقة مجدّدين ظهر المخرج مُستقلا بمهنته، والتي تمثّلت في إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي للعمل المسرحي.

ويعتبر العصر الحديث الثّروة المسرحيّة الحافلة بالفنّ، حيث ظهور عمالقة الإخراج أمثال "ساكس ميننجن"، و"أندريه أنطوان"، و "ستانسلافيسكي"، ويعود الفضل في عملية الإخراج المسرحي للمخرجين الجدد الذين كانوا على صلة بأشهر المدارس والاتجاهات الفنية والأدبية والزاخرة، فكانت حقبة مليئة بالتحدّيات، وهذا ما أدّى إلى ضرورة خلق واكتشاف ما يطور إبداع العمل المسرحي، ويعود كذلك الفضل للمخرجين ممن لهم الفضل في ابتكار عوامل الإبداع في العمل المسرحي.

أما عن العالم العربي والذي يعتبر هو الآخر من بين المجتمعات الحضاريّة التي لها جذورها في التّاريخ، وفي سيّاقات أخرى غير المسرح الذي يعتبر دخيل على هذه البيئة من قبل الدوّل الأوروبية، في وقت وجيز ومتأخّر، إلى أن وصلنا إلى الجزائر.

وفي هذه السيّاقات وقصد التعرّف على مفهوم الإخراج والمخرج وأهم ما ميّزه عن باقي العناصر الأخرى، وفي ميدان احتكاك المسرح العربي بأحدث المناهج الغربية الحديثة له.

إضافة إلى الإخراج الجزائري في المسرح والذي تبنّاه في ظروف صعبة، ومنه تمّت صيّاغة عنوان المذكّرة: "تجربة الإخراج في المسرح الجزائري".

بحيث ركّزتُ على ما يدور بأحوال المسرح الجزائري بما فيه من مخرجين أمثال "عز الدين عبار" و"علولة" و"مصطفى كاتب" وغيرهم، أمّا عن الجزء التطبيقي فقد كنت متخصّصاً في تحليل تقنيات السّنوغرافيا والأداء الحركي والتّمثيلي والصّوتي للمخرج "حسن سيد أحمد قارة"، متطرّقا إلى إمكانيّة التوفيق من عدمه في ذلك، فكان طرح الإشكالية كالآتي:

- ما هي أهم الفوارق بين المخرج الجزائري والمخرج الغربي في تحليل العرض المسرحي؟.

وأفصّل هذه الإشكالية من خلال الفرضيات الآتية:

- ما هي الشروط التي ينبغي أن يلتزم بها المخرج في وصوله إلى الدقّة في العملية الإخراجية للنّصوص المسرحيّة؟.
- كيف تعامل المخرج "حسن سيد أحمد قارة" مع الممثّلين في مسرحية "عودة العُبّاد"؟.

وقصد الإجابة عن هذه الأسئلة قمت بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، فضلاً عن مقدّمة، وخاتمة، وملحق.

- الفصل الأول: تاريخية الإخراج في المسرح الجزائري.

وفيه تطرّقت إلى أهم الدّعائم:

- المبحث الأول: الإخراج المسرحي في الجزائر (النشأة والتطوّر).
- المبحث الثاني: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري (التأثير والتأثّر).

- أما الفصل الثّاني: فعنوانه: مراحل الإخراج المسرحي.
- المبحث الأول: المخرج والنص المسرحي.

- المبحث الثاني: المخرج والسّينوغرافيا.

- أما الفصل الثالث والأخير: فكان دراسة تطبيقيّة لتحليل مسرحيّة "عودة العُبّاد" للمخرج "حسن سيد أحمد قارة"، وفيه تطرّقت للعناصر الآتية:

- فن الإخراج عند "حسن سيد أحمد قارة".
- رؤية المخرج وتحليل العرض.
- والممّثّل المسرحي عند "حسن سيد أحمد قارة".
- وأخيرا الأداء التمثيلي والصّوتي والحركي.
- وأهم تقنيات السّينوغرافيا من خلال مسرحية "عودة العُبّاد".

ولإنجاز هذا البحث المتواضع اعتمدت على المنهج التكاملي، والوصفي، التحليلي، القائم على التفسير والوصف والتحليل.

أمّا ما يتعلّق بأسباب اختيّاري لهذا الموضوع فمنه ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، فدوافع الموضوعيّة: تمثّلت في محاولة إثراء المكتبة الجزائريّة بما هو قليل ممّا جمعته من مادّة في مجال المسرح.

أمّا ما هو ذاتي فتمثّل في علاقتي الوطيدة وحبّي للمخرج "سيد أحمد قارّة"، وخبرته وحنكته في أبي الفنون.

ومن جملة العوائق التي واجهتها في مسيرة هذا البحث المُتواضع، ما تعلّق بالفصل الأول، وهو قلّة المادّة، خاصّة فيما تعلّق بتاريخيّة الإخراج المسرحي الجزائري.

رغم اللّقاءات التي كانت مع المخرج "حسن سيد أحمد قارة"، وكلّ ما قدّمه لي من مادّة على غرار الدكتورة "بلحوالة سهيلة"، والأستاذة "بلعباسي كلثوم"، وما قدّموه لي من نصائح وتوجيهات. لكن ثقتهم المجديّة جعلتني أتعامل مع الموضوع بكلّ جدّية، رغم قلّة الخبرة بالنسبة لي في مجال الإخراج المسرحي.

الفصل الأول:

تاريخية الإخراج في المسرح الجزائري

الفصل الأول:

تاريخية الإخراج في المسرح الجزائري

- **المبحث الأول: الإخراج المسرحي في الجزائر (النشأة والتطور).**
- **المبحث الثاني: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري (التأثير والتأثّر).**

لا يمكن لأي كاتب مسرحي أو مخرج درامي اليوم في عالمنا العبي تمثّل المسرح الغربي والاستفادة من تقنياته إلاّ باستيعاب أهم التصوّرات المسرحية لدى رجال المسرح. وقراءة ذاكرتهم المسرحية والاطلاع على أهم التقنيّات الغربيّة في تحقيق العرض الدرامي من أجل الاستفادة منها وتوظيفها في أعماله الدرامية وعروضه السّنوغرافية.

1- تاريخ الإخراج المسرحي:

يعتبر أرسطو أول من نظر للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشّعر"، اعتمادًا على أعمال سوفوكليس ويوربيدس وأرسطو فانوس، وإذا كان أسخيلوس أول من كتب نصًا دراميًا وهو "الضارعات"، فإنّ الإخراج المسرحي لم يظهر إلاّ في القرن التاسع عشر مع "ساكس ميننجن" في 1874م، وإن كانت كلمة الإخراج قد استعملت سنة 1820م.[1]

وقبل ذلك كان المؤلّف هو من يمارس الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية، وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإرشادات وتفسيرات تسعف الممثّلين على تمثل المسرحيّة.

ومن المعلوم أنّ المخرج هو من يخرج النّص من حالته المجرّدة الكتابيّة إلى حالة المعايشة والتجسيد. الحركي الملموس، ومن ثم يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين حسب الدكتور "محمد الكغاط"، والمخرج المفسّر والمخرج الذي يحافظ على روح النّص، والمخرج الذي يغيّر النّصّ، ويعيد بناءه من جديد.[2]

هذا قد مرّ المسرح بثلاث مراحل كبرى في تاريخ الإنسانية، وهي: مرحلة التمثيل ومرحلة الظواهر المسرحية، ومرحلة المسرح، كما مرّ المسرح كذلك بثلاث مراحا أيضًا وهي: مرحلة المؤلف (النص)، ومرحلة الممثّل، ومرحلة المخرج.

2- "ساكس ميننجن Sax Mien engin " والدقة التاريخية:

يعدّ "ساكس ميننجن" أول مخرج في تاريخ الإخراج العالمي، اقترن به الإخراج المسرحي سنة 1874م، وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح وأشكاله السطحية، وتمسّك بالأصالة التاريخية، وخاصّة في مجال السّينوغرافيا، وتصميم المناظر والأزياء، كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في تقديم العروض الدرامية.

---

[1] P. pavais. Dictionnaire de zheatre. Editions Sociales. Paris. 1980. P.254.

[2] محمد الكغاط، المسرح وفضاء النص، دار البوكيلي للطباعة والنشر، ط1، 1996م، ص179-180.

وتهدف نظرية "ساكس ميننجن" في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم في المناظر والأزياء.[1]

وقد أعدّ المخرج في مسرحية "يوليوس قيصر" لوليام شكسبير العُدّة لتقصّي كافة تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحيّة.

اهتم "ساكس ميننجن" بالأقنعة وتفاصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الزوائد المسرحية، ولم يَفُتْهُ رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة وهذه الأصالة أن تنتسب الأزياء المصممة إلى الحركة والفعل المسرحي اللاّزمين لديناميكية العرض.[2]

وكان "ساكس ميننجن" يجتهد كثيرا من أجل توفير النجاح والكمال والدقة لعمله، لذلك كان يعدّ كل ما يخدم المسرحيّة والممثّلين من ملابس وإكسسوارات وأزياء عصر المسرحية في أصالتها ويقرّبها لهم بعد أن يوفّرها في مخزن المسرح. ويضعها بين أيدي فرقته المدرّبة أحسن تدريب، والتي تقوم بأدوارها المسرحية في فريق جماعي منسجم.

وقد ساهم "ساكس ميننجن" في بلورة الممثّل البديل حينما أصدر تعليماته بأن يكون الممثّل على استعداد تام يمثّل أيّ دور ينط إليه. وهذا النّظام إن دلّ على شيء فإنّما يدل على توفّر روح العمل الجماعي الذي يُفترض أن تتحلّى به فرق التمثيل، أمر طبيعي لا يتوفّر هذا النّظام إلاّ في المسرح الفقير، وليس المسرح الخاص الذي يعتمد على ممثّلين تجمعهم الصدفة فحسب.[3]

ومن النظريات التي أضافها "ساكس ميننجن" قيّام أعضاء فرقته الفنّية بتشكيل جماعات يسيّرها قائد فنّي مرن له تأثير كبير على فرقته وجماعته التي يتحمّل مسؤوليّة تأطيرها والإشراف على تدريبها.[4]

3- "أندريه أنطوان" والجدار الرابع:

يعد من المخرجين الفرنسيين الكبار الذين ثاروا ضدّ المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثرت ب"ساكس ميننجن". صاحب المدرسة التاريخيّة الطبيعيّة في تقديم التّصاميم

---

[1] محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، ط1، 1996، ص179-180.
[2] أحمد زكي، عبقرية ال أحمد زكي، عبقرية الخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1، 1989، ص196.
[3] المرجع السابق، ص196.
[4] المرجع السابق، ص196.

والأزياء من أجل توفر فرجة مسرحية أصلية يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة. ويقترن "أندريه أنطوان" بنظرية الجدار الرابع.

وبهذا يعدُّ "أندريه أنطوان" من مؤسّسي المدرسة الطبيعيّة إلى جانب مبدعها "إميل زولا"، وخير من يُعتبر عن إنجازاته وأعماله مسرحه الحر الذي أنشأه سنة 1987م.

4- "قسنطين ستانسلافسكي":

يعدّ " ستانسلافسكي" من المخرجين الذين ركّزوا على تدريب الممثّل، ومن أهم كتبه الشّهيرة "إعداد الممثّل"، وبناء الشخصيّة.

وقد أسس " ستانسلافسكي" أستوديو والممثل في موسكو لتأهيل الممثّلين وتدريبهم على اللّياقة البدنية والعقليّة، والنفسية، ويجب أن يكون قادراً على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الخالي، الذي يرشّح عن طريق الظّروف ويحدّده الهدف.[1]

وينشر " ستانسلافسكي" التّصوير الصّادق للحياة الواقعيّة على عكسية المسرح، وقد ركّز على ما هو قائم في الوجود، ما يحتمل أن يكون حيّ المشاعر والمختارات التي تستلزمها الحياة، وطريقته تعطي للمثّل حرّية القيّام باكتشافات لنفسه وللشخصيّة، ولكن هذه الحرّية يجب أن تمارس داخل نطاق البناء الذي تقتضيه المسرحية والمفهوم الإجمالي للمخرج، كما ناقشته مع الممثّلين.[2]

وبهذا يكون " ستانسلافسكي" مؤسّسًا لحرفية الممثّل وواقعيته الداخليّة، كما تبنى منهج الحركات الطبيعيّة وتمثيل الممثّل لنفسه عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية (العرض الذاتي أو التقنية الشخصيّة)، والتلقائيّة في أداء الأدوار الدراميّة والتّركيز في تدريب الممثّلين على الأفعال.

وهكذا عمل "ستانسلافسكي" على الاهتمام بطريقة الإلقاء وتبنّي طريقة التحليل بالحركات الطبيعيّة.

---

[1] أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1، 1989، ص197.

[2] المرجع السابق، ص212.

ويحثّ " ستانسلافسكي" على استخدام تحليل الدور بالحركات الطبيعيّة، وبالتغلغل بواسطة التدريبات إلى أعماق المسرحيّة ولم يعرض عن استكشاف الدور عن طريق التفكير، بل إنّه على العكس من ذلك أصرّ عليه.[1]

5- فسفولد ميرهولد:

يعتبر من أهم تلاميذه " ستانسلافسكي" وقد ثار ضدّ حصانة المؤلّف والنّص معًا، واهتم بتكوين الممثّل وتدريبه ورفض واقعية أستاذه " ستانسلافسكي"، ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح، كما استغنى على الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوّضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع الدرامية. ومن المثبّت أنّ الممثّل يساعد المخرج على الابتكار، وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الحركي الأليق به.

6- "جيرزي كروتوفسكي" والمسرح الفقير:

يرى " كروتوفسكي" أنّه من الممكن الاستغناء عن مجموعة من المكوّنات المسرحية، ويركّز " كروتوفسكي" كثيرًا على الممثّل حل كل المشاكل التي تعترضه.[2]

إنّ " كروتوفسكي" عندما يركّز على الجوهر، ويرى أنّ بالإمكان إلغاء بعض العناصر المسرحيّة، يقف موقف من يعارض ما يسمّى بالمسرح الشامل.

ولعلّ هذا ما جعل بعض الدارسين يذهبون إلى أنّه يرفض كلّ أشكال المسرح عدا مسرحه هو الذي أسماه المسرح الفقير.[3]

7- "برترولد بيرخت":

تتميّز مسرحيّات "بريخت" بغيّاب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية، وقد كسّر "بريخت" الجدار الرّابع، وهذه التقنيّة وظّفها "أندري أنطوان"، وقد استخدم "بريخت" في مسرحياته الملحمية، مجموعة من التقنيّات الإخراجيّة، كاللاّفتات والشّعارات كما اعتمد على تقنيّات شوقية كالتغريب والرّاوي والحكاية والأقنعة.[4]

---

[1] أحمد زكي، المرجع السابق، ص226.

[2] كروتوفسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر، الدار البيضاء، ص16-17.

[3] د.نهاد صليحة، المدارس المسرحية، المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1، 1986، ص107-108.

[4] د.عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 1985، ص94.

8- أدولف آبيا:

اهتم كثيرًا بالعرض الدرامي وقلّص من قيمة النص المسرحي، وكان يهدف إلى خلق شعرية مسرحيّة يتقاطع فيها المستوى الصّوتي مع المستوى المرئي، والغرض من ذلك هو تحقيق الإبهام المسرحي والاندماج بين العرض والمتلقّيّ.[1]

هي أهم التّصوّرات المسرحيّة والتقنيّات الإخراجية التي المسرح الغربي نظيرًا وتأليفًا وتطبيقًا، عبر تاريخه الممتد من العصر اليوناني إلى يومنا هذا مرورًا بمدراس أدبيّة وتشكيلية، ويمكن لكل من يريد الكتابة المسرحيّة، عليه الانفتاح على المسرح العربي وتمثّل تصوّراته المسرحية واستيعاب تقنياته الإخراجيّة.

كما سبق وأن قلنا "ساكس ميننجن" باعتباره أول مخرج وهذا ما أكّدته بعض المصادر والمراجع، وأنّ اسمه اقترن بظهور الإخراج، كما هو موضّح عند "باتريس بافيس" في قوله: "...فإنّ الإخراج المسرحي لم يظهر إلاّ في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني "ساكس ميننجن" في 1874م، وإن كانت كلمة إخراج قد استعملت في 1820م.[2]

وقد ذهب "سعد أردش" أنّ الحديث عن الإخراج المسرحي بالجزائر قبل الاستقلال لم يرد كعنصر أساسي يعتمدونه، وظهر أول إخراج مسرحي في أوائل الستّينات من القرن الماضي، ومن بين المخرجين نذكر: "مصطفى كاتب"، و"عبد الرحمان كاكي"، و"عبد القادر علولة".

ومن خلال ما تطرّق إليه "سعد أردش" يظهر لي أنّ الإخراج في الجزائر هو ليس ذلك الإخراج المتّفق على تسميته بالمعنى الكامل بقدر ما هو حامل لتلك التسميّة وفقط، وأنّ مفهومه لا يغدو أن يكون في مستوى العالميّة.[3]

---

[1] د.عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط.1، 2001، ص97.

[2] P. pavais. Dictionnaire de zheatre. Editions Sociales. Paris. 1980. P.254.

[3] أنظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ت)، ص269.

أولا: الإخراج المسرحي في الجزائر (النشأة والتطوّر):

يعتبر الإخراج في المسرح مهمّة صعبة ومضنية، لا تخلو من العراقيل نتيجة قلّة المراجع والدّراسات الأكاديميّة، التي يمكن اعتمادها في تقصّي الدقّة الموضوعيّة حول خصوصيّات المسرح الجزائري، خاصّة فيما يتعلّق بالتأسيس والتأصيل والدّور المنوط به في المجتمع، باعتبار المسرح يمثّل مؤسّسة تربوية ورسالة تثقيفيّة تهم جميع الطبقات الاجتماعية، خاصّة المهتمّين بتاريخ واستقصاء العبر.

يتفق الباحثون في الجزائر على أنّ البداية الفعلية للمسرح كانت عام 1921م، عندما زارت جورج أبيض الجزائر، ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشّمال الإفريقي.

مع مطلع سنة 1925م بدأت مرحلة المسرح الشعبي والعامي الذي ذهب أعلامه إلى البحث في كشف المضامين الحديثة وما ميّز المسرح الجزائري في هذه الفترة، أنّه لم يلجا إلى الاقتباس عن المسرحيّات الأجنبية، فكتب "علاّلو وداحمون" مسرحية عن مقالب بطل الحكايات العربيّة، سنة 1926م. كما شاركهما كم من محي الدّين بشتارزي، ورشيد قسنطيني.

بقي المسرح في مرحلته الأولى محصوراً في المدن، ينمو في صمت بعيدًا عن الرّتابة.[1]

وفي المرحلة الممتدة مابين 1957م و1962م، شهد المسرح تأسيس الفرقة الفنّية لجبهة التحرير الوطني بتونس سنة 1958م، وكانت بمثابة المنبر الذي يعول من صوت الصّوت الشعب، وبعد الاستقلال مباشرة، وفي الفترة الممتدّة مابين 1962م و1972م، والتي عرفت مرحلة إعادة البناء والتنميّة الوطنيّة وازدياد الوعي الوطني.

وبدأت فترة الرّكود سنة 1972م، نتيجة قلّة الفنّانين المحترفين وقلّة الإمكانيّات.

وبرزت أسماء عديدة أمثال: روشيد، مصطفى كاتب، عبد القادر علولة، ومن مسرحيّات هذه الفترة، "البوّابون" التي تعالج مشاكل شريحة من النّاس البسطاء، وفق صراعهم مع الحياة.

[1] تمار ألكسانروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص201.

قدّم علولة في نفس الإطار مونولوج "حمق سليم" ثم مسرحيّة "الرّجل دو النعل المطّاطي"، لكاتب ياسي، الذي يستعرض فيه الأحداث التاريخيّة، وتوظيفه أفكار تقدّميّة عبّر عنها بجمل قصيرة، تميل فيها اللّغة إلى الشفافيّة أحيانًا والرّمز أحيانًا أخرى.

لكن ابتداءً من 1983م، لاحت بوادر انتعاش وديناميكيّة المسرح، حيث قُدّمت أعمال ذات جودة عالية ومغايرة للسّابقة.

لجأ الفنّانون إلى التّراث الشّعبي، ليس لمجرّد الترصيع والتزيين، بل له أهداف وأغراضٌ عميقة في التأثير على القارئ.[1]

غير أنّ الظّروف النّاجمة عن سوء التّسيير وانعدام سياسة ثقافيّة واضحة، انعكست سلبًا على الإنتاج المسرحي الذي تزامن وقلّة الكتّاب، فأفرز ظاهرة التأليف الجماعي بالنّسبة للمسارح الجهوية، وطغيان الاقتباس عمومًا في بعض مراحله المتعاقبة.

ومع ذلك استطاع المسرح الجزائري، أن يشقّ طريقه ويفرض نفسه على المستوى المغربي والعربي.

وكان شيئًا طبيعيًّا أن يتّجه فرسان المسرح العربي كُتّابًا ومُحرجين إلى البحث عن صيغة عربيّة للمسرح.

ومن بين القرارات التي عرفها المسرح الجزائري، كان العصر الذهبي في سنواته الأخيرة أي ما بين 1980م و1990م. حيث ظهر كتّاب حاولوا البحث والتنقيب، لإبداع قالب جزائري محلّي، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى أساتذة كانوا السبّاقين في هذا الميدان، على رأسهم "ولد عبد الرحمان كاكي، علّولة، ...إلخ.

على أنّ أهمهم من حيث الإخراج كان علّولة والذي تميّز عنهم أنّه دعا إلى مسرح سمّاه "الحلقة".

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، ص2006، ص94.

لذا نرى أنّه من الواجب الحديث عن تجربة، إخراجيّة مسرحيّة جديدة، أي ما بعد علّولة وكاكي، وغير من السبّاقين في المسرح الجزائري، ملتمسين عدم التّقصير، ولو من باب الاعتراف بالجميل نيّابة عن المسرح.[1]

ثانيا: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي الجزائري (التأثير والتأثر):

أرجع الباحثون في تاريخ المسرح البدايات المنهجية لفن الإخراج المسرحي، إلى جورج الثاني وتعدّ المحاولات الإخراجيّة الأولى لرجل المسرح القديم "أسخيلوس"، ولرجل المسرح في عصر النهضة شكسبير راسين، ومن تبع دربهم على طريق التأليف والإخراج التّمثيل والإدارة مجرّد محاولات، لا تدخل في إطار التخصّص الذي نعرفه في مجال الإخراج المسرحي.

وهكذا بدأ مفهوم الإخراج في التبلور والتمحور عبر الأساليب المختلفة للمدارس الأدبيّة (الكلاسيكيّة والطبيعيّة والرومانسية والواقعيّة، والتجريديّة والرّمزيّة والتعبيريّة، والملحميّة والتسجيليّة). بعد أن كان الإخراج في بداياته مقصورًا على تنظيم عناصر العرض المسرحي، في إطار التّرجمة واللّوحات الرّاقصة، والأزياء والأقنعة بالقليل من الملحقات، وذلك على مرّ العصور التي كانت العروض خلالها تُقام في مسارح الهواء الطّلق، وفي الأماكن المفتوحة، التي تتّسع لعشرات الآلاف.

لا شكّ أنّ كل عصر يبتكر أساليب تعبيره عن نفسه بالفنّ الذي ينبع منه ومن تفاعلاته الحضاريّة وآليّات المياه الثقافيّة القوميّة والوطنيّة.[2]

ولأنّ النّص المسرحي قد تطوّر وفق تطوّر المجتمعات عبر العصور، وظهرت فيه مؤثّرات النّظريّات العلميّة والفلسفيّة والنّفسيّة حتى انتهى إلى ما انتهى إليه من تنوُّع في المدارس الفنّية والأدبيّة.

فإن أسلوب النّص المسرحي يتّصل بأسلوب عرضه، ولأنّ المسرح الجزائري وافد غربيٌ نصًّا ونظريةً وعرضًا، لذلك اتّخذ أساليب النّص المسرحي والعرض المسرحي

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والروّاد والنّصوص حتى 1972م، دار الهدى، الجزائر، 2005م، ص65.

[2] أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص235.

الغربي بدعم كل الادعاءات والدعوات النّظريّة في الجزائر نحو مسرح جزائري أو عربي خالصٍ.[1]

فالمسرح الجزائري يجري عليه ما يجري على غيره من الفنون التي كانت تمرّ بمرحلة التأسيس، وخلاله عرف المسرح الإخراج الجماعي، الذي لا يمكن أن نتكلّم فيه عن إدارة الممثّل، غير أنّ هذا لا ينفي أنّ كثيرًا من الرّوّاد الأوائل قد نبغوا في الإخراج. وقدّموا أعمالاً راقيّةً قيّاسًا إلى المرحلة التي قُدّمت فيها.

وربّما هذا ما ذهب إليه "سعد أردش" أنّ الحديث عن الإخراج المسرحي بالجزائر قبل الاستقلال، لم يرد كعنصر أساسي يعتمدونه، ومن المستحيل القول أنّ المرحلة التي امتدّت إلى أوائل الستّينات، وحتّى بعد جلاء المستعمر، وتحقيق الاستقلال، أنّه كان هناك إخراج مسرحي، بينما كان هنالك المُنَظِّم للعرض، وهذا ما كان يفعله "البشطرزي" و"قسنطيني" و"علالو"، بعد الثورة من تأليف من تمثيل وغناء، وكان بالطبع يتركون لواحد منهم مهمّة تنظيم العرض، ولعلّ من الأسباب التي كانت سببًا في استمراريّة جهود هؤلاء الرّوّاد هو التفاف الجماهير بتلك العروض، وأنّ المسارح العربي كان من قاوم الاستعمار الفرنسي، ولو بشكل غير مباشر، إلاّ أنّ هذه الجهود ظلّت مكانها لم تعرف رقيًّا، أن أسسّت ميلاد أدبي مسرحي جزائري، وعربي ذو قيمة رفيعة، وهكذا اعتبر "أردش" أن البدايات الأولى لكتابة أدب مسرحي مؤرّخ به للمسرح الجزائري، هو مسرح "كاتب ياسين"ن "الجثّة المطوّقة"، والتي كانت كأوّل عمل مسرحي على إثر مجزرة 8 ماي 1945م بالجزائر العاصمة، ومن خصوصيات مسرحه، أنّه كان يُكتبُ باللّغة الفرنسيّة أيضًا، أمّا عن الكتابة باللّغة المحلّية فكان في مطلع السبعينات.[2]

ولعلّ أنّ كل ما ترتّب عن "كاتب ياسين"، كان يوحي بفتح المسارح والمعاهد، وكذا الفروع على اختلافها وتعدّدها وذلك قصد استثمار ذلك الإرث والإنتاج الأدبي المسرحي.

بدأ الإخراج في الجزائر بظهور تلك البدايات للمسرح العربي بها فيما بعد الاستقلال، ومن بين المخرجين الذين كانوا معروفين على السّاحة الفنّية آنذاك "مصطفى كاتب"، "عبد القادر ولد عبد الرحمان" الملقّب بـ"كاكي"، و"عبد القادر علولة":

[1] المصدر السابق، ص136.
[2] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص265.

- مصطفى كاتب:

لقد كان الكونسرفرتوار أو المعهد أو المدرسة من بين العوائق والعراقيل التي كان يحتاجها هذا المسرح في هذه الآونة، لإضافة إلى موت الكثير من الفنّانين والمؤلّفين المسرحيين الذين يصعب ملء فراغهم، وفيها تتلمذ "كاتب" على يد "بشطرزي"، فالكلّ ومما لا شكّ فيه أنّه كان على نهج معلّمه. ولذا حاول خلق حركة مسرحيّة عربية بالجزائر، أو على أسس علميّة، فكان قد ساهم في تشكيل بعض الفرق الفنّية.

ومن أهم أعمال " مصطفى كاتب" "الجثّة المطوّقة"، و"الرّجل ذو الحذاء المطّاطي" ، و"دائرة الطباشير القوفازيّة" و"بونتيلا" و" لبريخت".[1]

أمّا عن المشاركات الخارجيّة يقول "مصطفى كاتب"، "لقد شاركنا في مهرجانات عربيّة ودوليّة ومنها مهرجان فلورينس بإيطاليا، وقدّم المسرح أعمالاً رائعة لفنن أنظار العديد من الجهات.[2]

وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على أن مصطفى كاتب كان واحد من أثبتت وجوده، سواء على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي، والذي تمثّل في تلك المشاركات في المهرجانات الدوليّة.

يُعدُّ "مصطفى كاتب" من بين المتشبّعين بالثقافة الفرنسيّة الغربيّة، لذا كان تأثره بالمسرح الفرنسي، وبمخرجي الكارتل بوجه خاص، ومن بين الذين تأثّر بهم "جان بيلار"، وهكذا كان "مصطفى كاتب"، كمخرج جزائري متأثّر بالمسرح الفرنسي، وقد كان يتطلّع إلى مسرح سياسي، وهكذا كانت بعض أفكاره مستوحاة من نظريات "براخت".

ومن العسير أن نتحدّث عن فن الإخراج، ونحن بصدد هذه المرحلة من تاريخ المسرح الجزائري، وذلك نظرًا للتّمازج اللّغوي "الفرنسي والعربي"، المتواجد عند الجزائريين منذ بداية 1975م.

وهنا يرى "سعد أردش" أنّه ليس من السّهل إصلاح كل ما أفسده الاستعمار، ومن ثم فمحاولة تصنيف تنصرف فقط إلى الصورة العامة للعرض، ولقد يؤدّي انعدام وحدة اللدغة

[1] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص267.
[2] بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبيّة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص27.

ووحده الإيقاع، وأحيانا وحدة الأسلوب، إلى خلل العروض واهتزازها إيّاها كانت خطّة المخرج، أيما كانت طاقته وقدرته، في الأخذ بحبل القيادة للمجموعة.

الأمر الذي يمكن أن ينسق أي جهد إخراجي.[1]

- عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي:

تعتبر فرقة القراقوز من بين الفرق المسرحية التي قام على تأسيسها في الخمسينات، لقد كان مهمًّا بدراسة أحوال الشعب، وتسجيل كل خدماته من أغاني وأساطير كما اهتموا بتلك الرقصات، وتسجيل الأشعار الشعبية.

فقد تميّزت فرقته باسم التكامل والروح الجماعية المبنية على العمل والتحصيل الفكري والإبداع، ناهيك عن الأسماء والتشهير بها، وهكذا قد تمكّنوا من الوصول إلى نوع من المونتاج لبعض المشاهد أسموها في طريق البحث عن المسرح.

وقد قدّمت الفرقة هذه الفصول سنة 1964م، بباريس، وكل ما قيل عنها من طرق النّاقد الفرنسي، "جيل ساندريه" في مجلة "آرت".

إنّ كاكي أقرب إلى "بريخت" والحكوانية العرب منه إلى "فيرمان جيميين" الفرنسي صاحب نظرية المسرح الشّعبي، وآلات المسرح الثقيلة الضخمة، إنّ أعمال كاكي على تحرّك ناعم ولطيف للتمثيل (الضحك، قراقوز، مهرجون بسيرك، مسرح إيمائي). ويبدو النّص كأنه تقريري إلا أنّ هذا ظاهري فقط، والممثل مع المخرج يتلاعبون في تقديمه والتعب بكلماته. كل ما فيه ذو أبعاد النقد الميزاج.

وحتى العنصر التراجيدي، والعنصر المرعب، ها هو فن حر وصحيح. نجد فيه حتى رؤساء الجمهوريّات غير مقدّسين وفي كل هذه الفصول التي يعتمد أولا على الجوقة (جوقة مابين أرسطو فان وسوقوس)، نجد هذه المواضيع مطروحة بطريقة ناتجة مسرحيًا.[2]

ومن خلال هذه المقولة يتّضح لنا أنّ ولد عبد الرحمان كاكي واحدًا من تبنّى مبادئ الدراما الملحمية التي تقوم علة كسر الجدار الرابع، فكانت توظيفه في مسرحياته، يقتصر غالبًا على المدّاح، ولعلّ بسبب نجاح تلك العروض يرجع إلى ما تحتوي عليه الرّواية الشعبيّة من عناصر درامية من ناحية، وما كان يبديه الرّاوي الشّعبي بفضل براعاته

[1] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص267.
[2] انظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص262.

وموهبته الفنّية خلال عملية الحكي، وبالرّغم من خلوّ المأثورات الشعبيّة الجماليّة المسرحيّة وتقنيات الفن المسرحي الحديث، فإن الرّاوي استطاع من خلال وسائله الخاصّة، وما أوتي من إمكانات خياله الإبداعي، وقدراته في الأداء الدرامي أين يتقمّص شخوص القصّة ليخلُق مشاهد مسرحيّة منسجمة مستعينًا في ذلك بالحركة والكلمة.[1]

وهكذا استطاع عبد الرحمان كاكي تأكيد منهجية كما أصّل لمسرح عربي على أسس من التراث الشعبي، ولكن ذلك يتطلّب فنّانين ذوي مواهب نادرة صوتًا وحركة وتعبيرًا وثقافةً وعملاً فنّيًا مبنيًّا على روح جماعيّة.

فإذا أردنا أن نتحدث عن إدارة الإخراج في هذه الحقبة لا مجال للحديث عنها بتاتًا مقارنة بما هو موجود في الدول الغربية لعدة أسباب وعوامل عديدة.

بالرّغم من انذ بعض المخرجين كانت اهتماماتهم وانشغالاتهم تصرّ على مدى تألّقهم وتأثّرهم بالغربيين.

إلاّ أنّ هذا ظلّ مستحيلاً يفتقد إلى الكثير من الأمور على مستوى الفضاءات المسرحيّة.

- عبد القادر علّولة:

يعتبر علولة من بين المخرجين الجزائريين الذين بدءوا يعودون من بعثاتهم الدرامية في مطلع السّبعينات، وكانت عودته إلى الجزائر سنة 1972م، بعد أن أتمّ دراسته في موسكو، أسمت مسرحيّته بعرض ممثّل واحدٍ، عُرض في يوميّات "مجنون" لـ"جوجول" على خشبة المسرح الوطني في الجزائر، وعلى إثر هذا العرض يوضّح "عبد القادر علولة" منهجه الفكري والفنّي، لقد أخذ مسرحه لمسة سياسيّة متشبّث بفكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، غالبًا ما كان ينهج الطّريقة "الستانسلافيسكية" القائمة على التحليل النّفسي الاجتماعي، زمن الملحميّة لـ"بريخت"، ومن بين المهام التي تقلّدها مدير المسرح الوطني سنة 1974م بوهران.

[1] ميراث العيد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص45.

كما قام بتأسيس سيّاسي جماهيري، وكانت تجربته تقوم على أساس المسرح المرتجل، ولعلّ من العوامل والأسباب التي أدّت به إلى ذلك انعدام النّص المسرحي الجزائري.[1]

لقد ظهرت هناك عدة قضايا ظلّ فيها الشباب الجزائري باحثًا عن إيجاد الحلول، فكانت اجتماعاتهم وطرح انشغالاتهم محلّ النّقاش، وبعد المبادرة بالحوار وكذا التّناقص بدأت عمليّة الاختيار إلى أن وصل إلى الحيثيّات والتفاصيل الكاملة للعرض، وليس النّص فحسب.

وتتّضح التجربة في بدئها كتكرار لتجربة الفنّ الإيطاليّة، إلاّ أنّها أوسع بإنجاز وتسجيل النّص والعرض المحتكم والمنظّم فيل مواجهة الجمهور، إلاّ أنّ الشيء الذي ظن يخفي على "عبد القادر علولة"، والذي لم يضعه في حسانه لكي تصبح هذه التجربة رائدة وناجحة لا بدّ أن يتفق رجال المسرح بالمعنى الشمولي والكامل معرفيًا وثقافيًا، فنّيًا وفكريًّا، ولا بدّ على هذا الفريق أن يتحلّى بالصياغة الدراميّة.

وهذا لمّا شاهده "سعد أردش" في تجربة الجزائريين مع الثّورة الزراعيّة في الجزائر، حيث يصفها بأنّها قائمة على أسس من السطحيّة، والسّذاجة، بالرّغم من أنّه لا يشكّ في إخلاص المجموعة وتفانيها.[2]

ومن خلال ما تطرّق إليه "سعد أردش" يظهر لي أنّ المخرج والإخراج في الجزائر هو ليس نفسه المتفق على تسميته بالمعنى الكامل بقدر ما هو حامل لتلك التسمية وفقط، وأنّ مفهومه لا يغدو أن يكون في مستوى العالميّة.

وبما أنّني تطرّقت إلى أن "عبد القادر علّولة "على أنّه متأثّر بالمنهج "الستانسلافيسكي" القائم على التحليل النفسي الاجتماعي ومن منهج "بيرخيت"، نجد في الوقت نفسه أنّ المخرج "سيدي أحمد قارّة" يرى بأنّ الإخراج عمليّة ذاتيّة، والقانون الذي يسيّرها هو تحقيق الفرجة للجمهور والمتلقّي، وأنّ هذا الأخير ودون شعور يجد نفسه حتما في نوع من أنواع المسرحيّة، وما يصلح للمخرج بالضّرورة يليق بإعجاب المتفرّج، والإخراج هو تحويل المقروء إلى فرجة.

---

[1] المرجع السابق، ص47.

[2] أنظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م.ن، ص269.

الفصل الثاني:

مراحل الإخراج المسرحي

الفصل الثاني:

مراحل الإخراج المسرحي.

- **المبحث الأول: المخرج والنص المسرحي .**
- **المبحث الثاني: المخرج والسّينوغرافيا.**

يمر الإخراج المسرحي بعدة مراحل منها مرحلة البروفات وتتكون هذه المرحلة من ثلاثة أجزاء، الأولى منها بروفة أو تدريب المنضدة وفيها يتم جُلولُ المخرج من الممثّلين حول منضدة مع المخرج الذي يقرأ النص، ويبدأ في تحليله ويوضّح مضمون المسرحيّة من النّاحية الفكريّة وما يشتمل عليه النّصّ من الشخصيّات التي على لسانها الصّراعُ أحيانا يكون داخليا (بين العقل والقلب) وخارجيا (بين الشخص وآخر) ويتم عن طريق الحوار جماعيا، ويقوم المخرج في البروفات الأولى للمنضدة، ويكون مؤلِّف العرض موجود ويشترك مع المخرج والممثلين ويوضح الرّؤيا لكافة الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمانيّة لكل شخص توزع الأدوار وعلى هذا الأساس يستطيع المخرج أن ينتقي أفضل الممثّلين وأقربهم لتقمّص هذه الشخصيات، مع ملاحظة الأبعاد الثلاثة للشخصية، وهي النفسية والاجتماعية والجسمانية مثال: إذا كانت الشخصية تتسم بالخبث والدهاء فلا يسند الدور إلى ممثّل ضخم الجثّة بطئ الحركة.

يبدأ الممثّلون في قراءة أدوارهم حول المنضدة، ويقوم المخرج بعملية الإضافة أو الحذف وتحديد أماكن الوقفات التامّة المتعلّقة، ويدلي بإرشادات في المناطق وأجزاء الجملة والكلمات التي تحتاج من الممثّل أن يُركّز عليها في أدائه لأهميتها، ومتى يعلو صوت الممثّل ومتى ينخفض ثم عملية التنفّس في الأداء ومن أيّ المناطق بالجسم يؤدّيها. هل من الجوف أم من الحلق؟[1].

وبعد دراسة النص وتحليله وتشريحه، وفه أبعاد الشخصية والإضافة والحذف، وبعد قراءة الممثلين لأدوارهم بالإلقاء المطلوب.

وتقمّص كل منهم لدوره، وبعد حفظهم للأدوار جيّدًا تبدأ المرحلة الثانية على خشبة المسرح، عناصر الإخراج المسرحي، عندما يبدأ المخرج في قراءة النّص للمرة الأولى، يجب عليه أن يكون مهيّئا ذهنيا لذلك.

ثم ينكبّ على قراءة النص المسرحي باهتمام ويقف على أعظم ما ينطبع منها في نفس ويعي المفهوم الذي يختفي وراء السّطور، والهدف الذي يقصده المؤلف ونوعية شخوصه، وما قام به المؤلف من معالجة.

[1] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1ن 2002، ص262.

وبعد القراءة الثانية يجد انه يخرج من المسرحية بانطباعات أكثر تحديدًا، ثم يأخذ في تسجيل هذه الانطباعات من خطوات وألوان ومناظر وأفكار.

وفي القراءات التالية يهيّئ المخرج نفسه لمعايشة النص كاملة، ويترك لخياله العنان، فيتصوّر شخصيّات المسرحية وهي تتحرّك أمامه، وينطق بالكلمات ف نبر واضحٍ كما يصوّر ملابسها وماكياجها، وعموما يشاهد موضوع النص وهو يتحرك في أحداث منطقية ومواقف متوالية على خشبة المسرح، كما يدرك أبعاد كل شخصية في النص المسرحي (سلوكها، مواصفاتها، أخطائها)، وبعد القراءة المتعددة للنّص، يكون رأيه في طريقة ونوعية وأسلوب الإخراج.[1]

ثم يرسم الحركة (بمعنى أن يضع الكلمات في شكل أو يحرّك الكلمات، مع ملائمة كل دور بالمسرحية أو كل شخصية بالنّص لأفراد الفرقة الموجودة، وعليه أن يدوّن كل ما يعني له من رؤى يستشفها من خلال معايشة شخصيات وكلما ظهرت له رؤى جديدة وكلما تفهم ما بين السطور ووضحت له معالم النص والأسلوب الذي يجب أن يسير عليه الإخراج.

أما المرحلة الثانية: فيجلس المخرج إلى أعضاء الفرقة ويقرأ معهم ويوضح طريقة الإلقاء المطلوبة مرات عديدة.حتى يستطيع أعضاء الفرقة هضمها.وبعد أن يقوم المخرج بتوزيع أدوار النص ويوجههم على الإلقاء السليم والقراءة الصحيحة. ويكلف المخرج أعضاء الفرقة بحفظ جميع أدوارهم. حينما تتم مرحلة وعمل المنضدة.

ولكن من الذاكرة حتى يتأكد المخرج من سلامة الحفظ والإلقاء. يجب على المخرج ألا يبدأ الخطوة التالية وهي مرحلة الحركة. قبل أن يتأكد من أن كل فرد قد حفظ دوره حفظا تاما.

لأن المسرح يلغي دور الملقن.حيث أنه يضر الممثل أكثر من نفعه.لأن الممثل يشغل أثناء تمثيله ويخرجه عن تقمص الشخصية التي يؤدي دورها.

بعد اختيار المخرج لمجموعة الممثلين يخصص التدريب الأول لقراءة النص الكامل للمسرحية. وهذا أنسب وقت لمراقبة النطق والإلقاء فإذا قرأ الممثل إحدى العبارات بطريقة تكشف عن عجزه عن فهم معناها. فمن واجب المخرج أن يشرح له ما غمض عليه قبل أن يستقر المعنى الخطأ في ذهنه. وينبغي أن يشجع المخرج الممثل على التفكير في تحليل

[1] المصدر السابق، ص263.

الشخصية التي سيقوم بدورها بدلا من أن يمليها عليه المخرج. وفي هذا التدريب المخصص للقراءة تتجمع لدى الممثلين فكرة عن المسرحية ككل[1].

ويبدأ كل ممثل من التعرف على موقف شخصيته من بقية الشخوص ويفهم مكانه في المسرحية. ويشعر بأنها تخرج إلى الحياة.ينضج أداء المسرحية كلما طالت المدة التي يقضيها الممثلون مع المسرحية.

أما المرحلة الثالثة من مراحل الإخراج فتتمثل في الحركة المسرحية وهي حركة التدريب الأول للحركة. ينبغي أن يجري على خشبة المسرح المخصص للعرض بالانطباعات الأولى قوية الأثر. وإذا لم تيسر وجود مسرح. فتجري التدريبات في حجرة واسعة تسمح للممثلين بالحركة. كما لو كانوا على خشبة المسرح. ويقوم المخرج بتوجيه الممثل في الحركة بعد أن يحدد أماكن الأثاث والملحقات المسرحية. وتكون توجيهاته وفق خطة عامة يلتزم بها.

وإذا كانت المسرحية تزيد على الفصل الواحد يركز المخرج اهتمامه على عدة تدريبات للفصل الأول. وحين ينتهي أمر الحركة للمثلين يحول اهتمامه إلى الشخصيات. ويتأكد من أن كلا منها تتطور تطورا طبيعيا[2] .

وبعد الانتهاء من الفصل الأول يبدأ في الفصل الثاني. ثم يقوم بالتدريب على الفصلين. ثم يبدأ في الفصل الثالث.ثم يعيد الفصول الثلاث. ويهتم بالجزء الأخير من المسرحية. يرى المخرج أنه من الضروري إدخال تغييرات من يوم لمواجهة أي طوارئ قد تظهر.

لا يمكن للمخرج المسرحي أن يحقق التوازن والنسبة إلا من خلال تركيزه على المسرحية كلها. وأن الكثير من المراجعات العامة تمنح المسرحية استمرارية ووحدة.

كما يجب على المخرج قبل كل شيء أن يساعد الممثلين على الإلمام بعقدة مسرحية. ويجب أن توضح لهم فكرة المسرحية أو موضوعها وبعد هذه المناقشة والدراسة الأولية. على المخرج أن يشرح هدفه العام وخطته وأسلوبه الذي سيتبعه في إخراج المسرحية. والخطوة

[1] المصدر السابق، ص264.
[2] المصدر السابق، ص265.

التالية هي مزيد من الدراسة الشخصية ليعرف الممثلون صلب الفعل لكل منها. وسوف تكشف الدراسة التفصيلية عن وحدات الحركة الصغيرة. وعن الدوافع والمؤثرات والاستجابات في شكل صور ذهنية وحركة جسمانية.

يساعد المخرج الممثلين في القراءة والتأكيد ومقامات الصوت والتمثيل الصامت والحركة.

وفي فترة التخطيط الأولى من التدريبات تتناول البحث عن النمط العام للحركة وعن القطع الكبيرة من العمل التمثيلي المصاحب اللازم لجلاء عقدة المسرحية، وعلاقات الشخصية[1].

هذا النمط المادي الشامل ينتج عن الفهم الواضح من جانب المخرج لكل شخصية علاقته بالشخصيات الأخرى وبالمواقف.

أما المرحلة الأخيرة من الإخراج المسرحي: فتتمثل في مرحلة البروفات الجنرال والتي يقوم بها المخرج بالصالة وليس على خشبة المسرح حتى يقف على كل ما هناك من أخطاء سواء في الحركة أو في أداء الممثل أو في توزيع ألوان الملابس. وقد يطرأ له فكرة جديدة في حركة ما.وقد يكتشف أن قطعة من الديكور ناقصة أو زائدة.

وفي أثناء عمل البروفات النهائية يطلب المخرج من الممثلين استكمال إكسسوار هم اليدوي.

وهذا من اختصاص الممثل. ومؤكد سيجد المخرج أشياء كثيرة غابت عن ذهنه أثناء البروفات.

يحرص المخرج على تطبيق بعض المبادئ الإخراجية الأساسية. والتي لا تزال مستخدمة حتى الآن وان دخلت عليها بعض التعديلات. هذه المبادئ شملت عمل البروفات مكثفة. وهي تشجيع الأداء التمثيلي الجماعي. ومراعاة الدقة في الملابس والديكورات المستخدمة. بحيث تتماشى مع السياق التاريخي للأحداث. ضرورة تخلي المخرج برؤية خاصة وسيطرة تامة على كل جوانب، الإنتاج والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة.

إن الممارسات والأساليب الإخراجية السابقة لا تزال تطبق حتى الآن[2].

[1] المصدر السابق، ص266.
[2] المصدر السابق، ص267.

فالمخرج يتولى مسؤوليتين اثنتين وهما:

1- تنفيذ رؤيته الشاملة.

2- قيادة الآخرين نحو تحويل النص المكتوب إلى عمل حي على خشبة المسرح. وكي يتمكن المخرج من الاطلاع على هاتين المسؤوليتين. فعليه أن يستقر على التأويل الذي يتبناه للنص المكتوب،وأن يتعاون مع المؤلف. وأن يختار فريق الممثلين المشاركين في العمل ويقود البروفات.

وكي يتمكن المخرج من الاستقرار على التأويل المناسب للنص. فإنه يحلل الاسكربيت. كي يضع يده على بناء المسرحية والمغزى،وعليه اختيار القيمة المناسبة التي تدور حولها المسرحية، وعليه أن يفهم جوانب كل شخصية من شخصيات المسرحية. وعليه يجب أن يكون قادرا على وضع تصور للجو العام للمسرحية.

وأخيرا يجب أن يكون المخرج قادرا على رؤية المسرحية على المستويين المادي واللفظي. قبل مرحلة البروفات[1].

يجتمع المخرج مع المصمّمين (الإضاءة، الملابس، الديكور).

وفي هذه المرحلة من مراحل الإخراج: لا يقتصر دور المخرج على شرح رؤيته الخاصة وتوضيحها. ولكنه يمتد للاستماع إلى أفكار باقي الفنانين. وعادة ما ينتهي هذا الحوار الإبداعي بالتوصل إلى حل وسط أفضل بكثير من الرؤية الفردية الأصلية. وذلك لأن الأفكار الإبداعية للمخرج في تفاعلها مع الأفكار الإبداعية لباقي الفنانين تنتج رؤية أشمل. وفي هذه المرحلة من مراحل الإخراج المسرحي قد تكون لدى المخرج متطلبات خاصة. ومن ثم تكون هذه الاجتماعات فرصة مناسبة لطرح هذه المتطلبات على المصممين. وفي هذه المرحلة أيضا يجب أن يكون المخرج على وعي بالسمات البدنية لكل شخصية.

إن مرحلة اختبار الممثلين هي أكثر المراحل استغراقا للوقت. ويجب أن يكون المخرج منظما إلى أقصى درجة. في هذه المرحلة يختبر المخرج الممثل على قدرة الأداء في الفضاء المسرحي والوقت.ويعرف الفضاء المسرحي بأنه المساحة المخصصة للتمثيل والديكورات. أما الوقت فيعرف بأنه مدة العمل وديناميكيته.

[1] المصدر السابق، ص269.

ويجب على المخرج فهم الممثل الذي أمامه بدقة وأن يتعامل مع احتياجاته ويميل المخرجون إلى إتباع خطوات معينة أثناء البروفات.في البداية يطلب المخرج من الممثلين قراءة النص كاملا. حتى تتيح للمخرج فرصة مناقشة رؤيته.والتأويل الذي يساعده على رؤية شخصياتهم بوضوح وفهم.[1]

بعد ذلك يقوم المخرج برسم حركة الممثلين. ويوضح لهم الأوضاع المختلفة على خشبة المسرح.

[1] المصدر السابق، ص270.

أولا: المخرج والنص المسرحي:

أظن أن رغبة بعض المخرجين في تغييب النص أو إهماله يعود غلى عدة أسباب منها: الرغبة الجامحة في التجريب والتغريب والنص قد يعوق مساحات التجريب التي يطمح المخرج في النص تحقيقها في عرضه المسرحين، لأن النص يعني الالتزام والتقيد بأداء ما يقوله المؤلّف، وتكون المساحة التي أمام المخرج هنا في التغيير عن بعض الفراغات الموجودة في النّص أو محاولة تفسير بعض الفرضيات التي يطرحها النص.

أمّا السبب الثّاني: فإن الكثير من المخرجين مع ازدياد التجريب في المسرح، يعدّون النص المسرحي من مخلفات الأزمنة السابقة، فاللّغة عندهم فقدت معناها في التواصل، والبديل لها لغة الجسد والإشارات والأصوات والرّقصات، ولهذا لم تعد للنّصّ أهمّية مع المخرجين أصحاب هذه الرّؤية.

أمّا السبب الثالث: فإن بعض المخرجين ينظرون إلى علاقتهم بمؤلّفي النصوص المسرحيّة على أنّها علاقة صراع، وليست علاقة تكامل، ففي عصر شكسبير وقبله كانت الأهمية للمؤلّف، والمخرج يذكر عرضاً إذا ذُكر.[1]

أما اليوم فبعض المخرجين يرون أنّهم انتصروا في صراعهم مع المؤلّفين، ولهذا يتجاهلون النّصوص المكتوبة – أو يعدّونها حَسَبَ أهوائهم – عند عروضهم، وهم بهذا يشعرون أنفسهم بأنهم انتصروا في هذه المعركة. والحقّ أنّ العلاقة بين المخرج والمؤلّف...وكل من مع المخرج في العرض المسرحي هي علاقة تكامل، والحقّ أيضاً أنّ إغراء التّجريب الذي جاءنا من الخارج، واعتبرناه في العالم العربي، هو التصوّرُ الوحيدُ للمسرح وألغينا ما سواه ليس إلاّ نوعًا واحدًا من المسرح في الغرب، والأنواع الأخرى تُعرض بكثافة كالمسرح اليوناني والإليزابيثي والواقعي والعبيّ وغير ذلك.[2]

علينا أنّ نسلّم جدلاً بأنّ النص المسرحي، يُكتب لكي يُعرض، ومن هنا فإنّ النص ينبغي أن يترك الفرصة لاحتمالات العرض، وفي هذا الصّدد فإنّ الإشارات والإرشادات بالغة الدقّة تكون دائمًا مبعث ضيّق وبخاصّة تلك التي تتعلّق بالممثّلين.

[1] د.أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار النشر، ط1، 2004، ص133.
[2] المصدر السابق، ص134.

لكن يبقى على المخرج أن يسدّ النقص الذي في النص حتى لا يكون في هذا النص ما يزوّدنا بالكيفيّة التي ينبغي أن تظهر بها شخصيّة ما.

وعلى النّقيض مما تقدّم، من الصّعب أن تتصوّر عرضًا مسرحيًّا من دون نص، حتّى إذا لم يكن النّص يتضمّن كلامًا يقال يُقال فمسرحيّة "نظرة الأصم"، (لبوب ويلسون) تعتبر سلسلة من الصوّر المتتابعة. لا يمكن تصوُّرُها من دون أرضية نصّية، وتسهم بالتّالي في انتاجها، وأيضًا فالتّمثيل الصّامت، مع التسليم باعتباره مسرحًا. هو ليس مسرحًا من كون نص.[1]

إنّ "صموئيل بيكيت" قد كتب نصّا شاعريًّا ممتازاً، هو السّيناريو الذي يمثّل أساس مسرحيته "فصل من كلام" وكان غيّاب الكلام المنطوق بمثابة أثر لكلام سالف أو داخلي. فالمتفرّج يترجم إلى حدّ ما. إلى لغة منطوقة مراحل المشهد الصامت أو التراكيب الأساسيّة للصّورة، وبذلك فإنّ الكلمة المسرحيّة تنتقل من الأرضيّة النصّية (نص الإشارات الإرشادية) إلى ضمير المتفرّج، عن طريق الإخراج، من دون المرور بضمير الممثّل.

ومن الصّعب. اللهمّ يسوى في حالات نادرة جدّا، أن تتصوّر تحرير نص مسرحي من دون أن تأخذ في الاعتبار شيئًا بالغ الأهميّة، وهو أنّ النّص المسرحي، لا يمكن أن يُكتب من دون تصوّر مسرحي سابق، فنحن لا نكتب من فراغٍ ولا نكتب للمسرح من دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح.

فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائمِ، وهذا يعني أن العرض المسرحي، بالمعنى الواسع سابق بشكل ما على النّصِّ.

لقد كان شكسبير يكتب مع الفرقة التي كانت تمثّل أعماله، و"موليير"، كان يعرف الممثّلين ويعرف ماذا يمكن أن يعمل كل منهم، كما كان يعرف كل شيئ عن الفضاء المسرحي المتوفّر له.[2]

[1] د. مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو ينعدم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص57.

[2] المرجع السابق، ص58.

لا يمكن أن نفصل بين الكاتب المسرحي بوصفه كاتبًا للنص وبين المخرج الذي ينفّذ العرض. ويسوقنا هذا إلى السّلم بوجود. قبل النّصّ المسرحي، نوع من النّصّ الجنين على حدِّ تعبير كريستيفا.

ويبقى أن نقول إنّ الإخراج الذي ينطلق من نصّ مكتوب يبني عليه نصّا جديدا آخر، وقد يصل الأمر عند بعض المخرجين إلى إزاحة كل الدلالات المباشرة لهذا النّصّ لكن لا يمكننا أن ننكر أن نواة النّصّ السّابق لا تزال موجودة.

فالكاتب المسرحيُ هو مُخرجُ بالضّرورة، والمُخرجُ المسرحي هو كاتب بالضرورة أيضا وكل منهما يحاول أن يطغى على الآخر، وأن يكرّر نصّه كما يشاء، وأن يعمل على تحريره من رقبة سيطرة نص الآخر، وهنا تبرز أهمّية التفاصيل عند التّقليل من الكلام.

وعندما ينزع المسرح نحو تقديم عرض مسرحي إيمائي ورمزي وتعبيري، مع الاختلاف الموجود فيما بين هذا الصيّغ الثلاث، عليه أن يتقن مرحلة التفاصيل.

وعندما تدفع هذه الصيّغ بالتعبير الفنّي المسرحي إلى أحضان التّعبير الحركي والإيماءة غير المفصّلة والدّقيقة. فإنّ الأمر يصبح أكثر تعقيدًا وصعوبة. [1]

ثم عندما يستعاض عن النّص المسرحي، كتعبير كلامي وأداء نطقي، بكل ما ذكرنا أعلاهن فإنّ الخطر يصبح مُحرقًا أكثر بالعرض المسرحي، وهكذا يكون الخوف من الكلام في المسرح والهروب منه لأسباب عديدة، واللّجوء إلى التعبير الحركي غير النّاضج والإيحاء بالجسد والصّوت والصّدمة، تمامًا في مثل هذا الحال، كالمستجير من الرمضاء بالنار.

ونحن لسنا ضدّ التقليل من كمية النص المسرحي، ولسنا بالتالي ضدّ إلغائه في عرض مسرحي، واستبداله بنص آخر مختلف، ولأنّ النّصّ المسرحي لغةً درامية، فإن الاستعاضة عنه بلغة أخرى يعتمدها المخرج يجب أن تكون درامية أيضا، وقويّة بحيث لا تشعرنا بضرورة وجود النص الدرامي المكتوب، وتجعلنا نستغيث أحيانًا للإتيان بالكلمة المسرحية لا الدراميّة النّاطقة.

[1] د.مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو ينعدم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007 ص59.

إنّ إلغاء النّص المسرحي الدرامي ككلام ليس جريمة البتّة، في حال كانت لغة أخرى قوية كملأ الفراغ الذي يتركه النّصّ في غيابه، واللّغة الأخرى، الدراميّة أيضا لغة الجسد بتعبيراته وتقرّحاته، ولغة الإشارات النّطقيّة – الصّوتيّة- والإيماءات المدروسة والتفصيليّة والواضحة، ومن هنا فإنّ الممثلين الذين لم يحترفوا التّعبير الفنّي على مستوى الجسد، وبخاصّة في الرّقص التعبيري والدرامي والإيحائي، فإنّهم يُؤَدون بشكلٍ عامٍ ومشوّهٍ ومجّانٍ[1]. لجهة حركاتهم وأداءاتهم، ما يريدون عنه في العرض المسرحي، إنّ لغة التفاصيل ضرورية والولوج فيها يستلزم احترافًا، ليس أقل احتراف رقص البالية بأنواعه بأنواعه، واحتراف مسائل أخرى من قبل الممثّل.

ويكون مقبولا بالنّسبة لنا، في حال كان هناك نص درامي، أن يقوم ممثّل لم يحترف الرّقص بالرقص في سياق تعبيري كفاصل، أو مواكبة تعبير كلامي، ثم أن نغنّي بصوت مقبول وأداء مقبول، وذلك لأنّ التفاصيل هنا لها وظيفة تعوّض في الأداء النّطقي لكلام وحوار النّص الدرامي لا المسرحي.[2]

فالمخرج المسرحي ينطلق من النّص الدرامي بما هو مفسّر في الأساس. وهو محلل بطريقة أو بأخرى، فالإخراج هو ذكاء تحليلي وتركيبي للنص في الوقت ذاته.

إنّ التحليل للنص الدرامي ينطلق من معطيات هذا النص غير أنّ تنوّع التحليلات يعود ليس فقط لما في النّص من إمكانات. بل لعمليّة الاجتهاد أحيانا من قبل المحلّل.

فالتفسير هو ضرورة للرّؤية الإخراجية للمخرج، فإنّه ينطلق من معطيات التّحليل أو من النّص ليحلّق عاليا، مستخدما كل المعطيات الثقافيّة وحالة العصر وسمية والفانتازيا واحتمالات الخيال التي لا تُحدّ، مالئًا فراغات النّص وبياضاته.[3]

على المخرج أن يعمل في هذا الاتجاه وهو التفسير العام للنص كي يصل إلى المعنى بوضوح للمشاهدين ويقتنعوا به، لأن المسألة تختلف من نص إلى نص آخر، ومن مؤلف إلى آخر، ومن مخرج إلى آخر.

---

[1] المرجع السّابق، ص60.
[2] المرجع نفسه، ص61.
[3] المرجع نفسه، ص220.

إنّ التفسير العام يحمل في طيّاته فلسفة المخرج، ومن الضّروري أن يجعل المخرج الجماهير يعرف كل ما يعرف عن النّصّ، وأن يخرج من دار العرض، وهي تحمله في وجدانها أفكارًا صحيحة عن ما شاهدوه.

إن تفسير النص من طرف المخرج ما هو إلاّ تحليل لمعاني النّص لحظة بلحظة، لإبراز الأحداث الداخليّة لهذا النّص.

وممّا لا شكّ فيه، أنّه ليس بالضرورة أن تتشابه الرّؤى والمفاهيم أو التسليم بما هو متوارث من تفسيرات للنّص.

إذ أنّ لكلّ مخرج الحقّ في أن يتصوّر أو يتناول نصًّا ما بمفهوم جديد.

فالتفسير التّابع من النّصّ، هو التّفسير الذي يستنبطه المُخرج من ثنايا النّصِّ. مصدر هذا التفسير ما يضعه المؤلّف من شرح بين قوسين، أو ملاحظات أو النّقد الذي يطرحه النّقّادُ عن النّصّ كعمل أدبي، وعن المؤلّف وأفكاره، أو الظّروفُ التآريخيّة المحيطة بأحداث النّص.[1]

يكشف المخرج مغزى النص، وذلك بدراسة وبحث ثنايا النص سواء في الجمل أو الملاحظات، أو الصوّر التي يطرحها المؤلّف والرّموز، والكلمات التي تحمل معانٍ.

لذا واجب على المخرج أن ينظر إلى النص الذي بين يديه وقد لا يكن بالضّرورة متّسقا مع من سقوه، بل يأتي أحيانًا مخالفًا لكلّ الآراء، وممّا لا شك فيه أنّ ما من مخرجٍ يرى نفس القيّم التي يراها مخرج آخر في نفس النّص ولا يحاول حتى الاستعانة بإخراجات غيره في بناء تفسيره للعرض المسرحي.

إنّ كتّاب المسرح يحاكون أحداثًا، وعلى المخرج بدوره اكتشاف النّص، والوصول إلى تلك الصّراعات، التي أثارها النّص، ويفترض أن يجد لها المخرج حلولاً.

إنّ التحليل أداة حيويّة هامّة تمكّن المخرج من تحديد عناصر البناء الدرامي للنّصِّ، وفهم القوى المتصارعة، والوُصولُ إلى أسباب هذا الصّراع.

[1] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، 2002، ص279.

يصل المخرج إلى آخر خطوة للنّصّ وهي إعداده للعرض بعد محاولته إيجاد التفسير الملائم للنّصّ الذي بين يديه، وعليه أن يدرس لغة النّص، وعلى المخرج أن يحدد الكلمات البليغة ذات المعاني الخاصة التي يريد إبرازها في النّص.[1] .

كما يجب على المخرج أن يستخرج الكلمات العامية أو تحديد اللهجة المحلّية إن وجدت. وعليه أن يختار أفضل الترجمات إذا كانت المسرحية منقولة عن لغة أجنبية.

كما لا يسمح للمخرج أن يُجري أيّة تعديلات في النّص.

فالنّص المسرحي مثله مثل باقي عناصر العرض، وكلّها تصبّ في قبضة المخرج بحكم مسؤوليته، وهو كالمادّة الخام يشكّله المخرج كما يريد، فتصبح له مواصفات خاصّة متميّزة.[2]

لكل ما سبق فإنّ المخرج فنّان خالق مبدع، لأنّه من خلال استخدامه لكافة العناصر الفنّية الأخرى، والنّص مجرّد واحد منها، يخلق عرضًا مسرحيًّا مرئيًا يتّفق وجهة نظره، ويعبّر عن إحساسه وانفعاله بمضمون النّص.

كما أنّ تناول المخرج للنّص بالأسلوب الذي تراه إنّما يتفق مع حرّيته في اختيار الأسلوب الأمثل والمناسب للعرض، والذي يخدم هدفه النّهائي.

إذن المخرج سيّر العمل، وما عاداه مجرّد عوامل مساعدة.

كما لا يبدأ المخرج من فراغ، فهو يتناول النّص المسرحي وفيه كافّة الأفكار والملاحظات، ويوردها في النص.

هذه الأرضيّة يضعها المخرج في اعتباره ولو جزئيًّا عند معالجة النّص.[3]

فعندما يختار المخرج الأسلوب الفنّي الذي يقدّمه في العرض فهو سيوحي ذلك من النّص، والأمانة الفنّية تفرض على المخرج طرحه كما هو في إطار يتفق مع سيّاق النّص ولا يسمح لنفسه أن يقحم أفكارًا غريبة على أفكار النّص حتّى لو كان ذلك في مصلحة النّص.

ويرى "سعد أردش" نفس هذا الرأي عندما يقول: "فأمانة المخرج قبل" المؤلّف وفكره،

---

[1] المصدر السابق، ص250.

[2] نفس المصدر، ص251.

[3] نفس المصدر، ص251.

لا تتعارض مع حقّه في الاجتهاد شريطية ألاّ يصل به الاجتهاد إلى لَيِّ عنق النّص.[1]
إنّ النّصّ المسرحي لم يكن أبدا عائقا للإبداع المسرحي عند من تأسست ثقافته وتحصيله المسرحي تأسيسيا حقيقيا، حتى في أفضل حالات التوهّج الخيالي عند المخرج المسرحي، فالنّص باق بقاء الزّمن مهما تغيّرت صور تداوله بين المخرجين.
سيظلّ النص هو الأساس الباقي على شكل كتاب مطبوع.[2]

- المخرج والنص المسرحي :

بالرغم من البدايات السحيقة لفن المسرح إلا أن لفظة مخرج من الناحية التاريخية لم تظهر إلا في حوالي النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

حيث يعتبر دوق (ساكس ميننجن) الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في مايو عام 1874م حيث كان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات عنده طويلة ودقيقة. ولم يكن في فرقته نجوم، إذ كانت كل الدوار هامة عرفه، أما مشاهد المجموعات التي كانت تترك حتى ذلك الوقت تحت رحمة النكرات، فقد حضيت بعنايته وجهده المثمر، كما أخضعت المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق وامتزجت جميعها في التأثير العام.

ويمكن لنا أن نعرف الإخراج المسرحي بأنه :

تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وكذلك هو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض، لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة.

- آلية عمل المخرج :

لا توجد وصفة جاهزة أو ثابتة ليلتزم بها كل مخرج وذلك لأنه مجال واسع ومرن، وقابل للتطوير، ولكن هناك بعض القواعد تجعل العمل منظما :

- دراسة المسرحية بدقة لمعرفة معناها وخصائصها، ومكان وزمان حدوثها.
- دراسة دور كل شخصية في إيصال جزء من فكرة المسرحية.
- دراسة علاقة الشخصيات بعضها بالبعض.

[1] المصدر السابق، ص253.
[2] أبو الحسن سلام، المخرج والدور المسرحي، دار الشكر، ط1، 2004، ص37.

- دراسة الجو النفسي لنقله عن طريق الإيقاع والحركة والعناصر الأخرى.

يبدأ عمل المخرج مع اختياره للنص الذي يعبر عن أفكاره أو الذي يحتوي على قضية يهتم هو بعرضها على الجمهور، مع مراعاة ملائمة النص لعقائد المجتمع وأعرافه، وأن يلاءم مستوى الممثلين/ المؤدين والتقنيين ليكون الأداء مقنعا ومناسبا لمدة العرض.

ثم يقوم المخرج بدراسة النص بتأن ليحدد رؤيته الإخراجية للنص وتصوراته ثم يقوم وفقها بإجراء التعديلات اللازمة، ومن الضروري أن يقوم المخرج بعملية برمجة واضحة تشمل الفترة الزمنية من لحظة اختيار النص مرورا بأول لقاء مع الفريق وحتى آخر يوم عرض، وتحديد مهمة كل يوم تدريب وعدد ساعاته، وتحديد مواعيد تواجد الممثلين لوضع برنامج ملائم للجميع. كما عليه أن يعد تقديرا للميزانية التي يتطلبها إنتاج العرض المسرحي.

- المخرج وطاقم العمل :

من مهام المخرج الرئيسية أيضا تحديد هيئة العمل اللازمة من ممثلين وإداريين وفنيين وتوضيح عمل كل منهم. وبعد أن يحدد فريقه من الطلاب ويحلهم مسؤوليات كمشرفين على الإضاءة، والمؤثرات الصوتية، الديكور، الملابس، مساعد المخرج، مدير الخشبة أو المسرح..الخ ليشعر كل منهم بانتماء للتجربة.

تتلخص علاقة المخرج بالممثل بثلاث مستويات هي :

❖ **المستوى الأول : الجانب البصري:**

ويتعلق بمظهر الممثل ومقدار ملائمته لمظهر الشخصية، وموضع الممثل من الديكور والأثاث وهل يتفق مع الفعل الذي تقوم به الشخصية، والحدث الذي تعيشه ومع علاقاته مع الشخصيات الأخرى. ويتعلق الجانب البصري أيضا بالأزياء التي يرتديها الممثل وهل تتناسب مع الشخصية وهل تتفق مع أبعادها وهل تهيئ له حرية الحركة والتعبير وهل تنسجم مع ألوان المنظر والإنارة وهل تعبر عن فكرة أو رمزا معينا في ذهن المخرج.

❖ **المستوى الثاني : الجانب السمعي:**

ويتعلق بصوت الممثل وكلامه وهل يتلاءم صوت الممثل وكلامه مع الشخصية التي يؤديها وكلامها وهل يتناسب هذا الصوت مع أصوات الشخصيات الأخرى سواء بالتوافق

أم بالتضاد وهل يتلاءم إيقاع الكلام في كل مشهد مع الواقع والفعل. ويقوم المخرج بتقديم كل المعونة للممثل للوصول إلى الهدف.

❖ **المستوى الثالث : الجانب الحركي:**

ويتعلق بحركة الممثل وإيماءاته وهل تتلاءم مع أبعاد الشخصية ودوافعها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى التي يلتقي وهل يتلاءم إيقاع الحركة مع تلك الأبعاد والدوافع والعلاقات وهل تتناسب الحركة مع حركة الشخصيات الأخرى سواء كانت بالتوافق أو بالتضاد، ويهتم المخرج أيضا بحركة الممثل مع المجموعة وحركة المجموعة ككل.

الإخراج المسرحي (2) اختيار الممثل :

يطلب من كل ممثل تأدية جمل مسرحية من دور بعدة حالات شعورية، بحزن وبقلق، وخوف، هستيريا، مرح..الخ ويرى حينها إن كان الممثل يحتوي خامة يمكن أن تتطور ويصلح لدور محدد أم لا..كما أن هذه الطريقة تظهر المشاعر التي تبدو مقنعة وحقيقية لدى الممثل والتي تناسب شخصية دون أخرى. مع ملاحظة أن الممثلين (الطلاب) الذين لم يتم اختيارهم لأداء أدوار لسبب أو لأخر لا يهملوا أو يستغنى عنهم بالاعتذار، وإنما توكل إليهم بعض المهمات الإدارية المسرحية الأخرى.

من ضمن أسس اختيار الممثل للدور، ملائمة البعد الجسدي للشخصية فله علاقة بإنجاح العرض.

- تدريبات الطاولة :

تبدأ تدريبات الطاولة لمناقشة النص والمضمون والشخصيات، ووضع تصور جماعي للأداء، وتستغل هذه التدريبات أيضا في تقطيع الجمل الحوارية تقطيعا فنيا والوصول لنبرات صوتية مناسبة وإيقاع مناسب، وتلمس أحاسيس الشخصية وأخيرا حفظ الحوار. والمخرج في هذه التدريبات يشرح للممثل أبعاد كل شخصية بالتفصيل وارتباطها بالحدث، والفكرة، والشخصيات الأخرى، ويعطيه تصورا كاملا عنها كما يجب أن يبين سياق الأحداث ويعطي الطلاب فكرة عن الزمن المتناول والشخصيات إذا كان لها مرجع تاريخي ومعلومات عن الكاتب وكل ما يتعلق بالأمر.

بعد بدء تدريبات الحركة على المخرج أن يتعامل بكثير من الحكمة لضبط الفريق وسير العملية، ويجب دائما أن يخفف من حدة توتر الفريق عندما يقترب موعد العرض، و أن يبدو متماسكا، ولا مانع من زجر الممثل أحيانا وملاطفته أحيانا أخرى.

ويجب أن يعم المخرج منذ البداية القوانين على الممثلين كفعل إداري مثلاً: الالتزام بالتدريبات (البروفات) والمواعيد، وعدم الغياب دون إعلام أو سبب مقنع وطريقة تلقي الملحوظة، وطريقة إرسال ملحوظة، ومتى وكيف، وطريقة تعامل الممثّل مع زميله ومع المخرج...ولا بد أن ينتبه المخرج إلى ضرورة عدم تعزيز فكرة الممثل النجم فهي تعميق الفردية وتسبب الفوضى وعدم السيطرة والغيرة والحسد ويجب أن يرسخ مقولة ستانسلافسكي (المخرج الروسي): ليس هناك دور كبير ودور صغير بل هناك ممثل كبير وممثل صغير.

ثانيا: المخرج والسينوغرافيا:

من مهمات المخرج الرئيسية تحديد الفريق المتعاون معه من ممثلين وإداريين وفنيين وتوضيح عمل كل منهم، وبعد أن يحدد فريقه من الممثلين ويحملهم مسؤوليات كمشرفين على الإضاءة، المؤثّرات الصوتيّة، الديكور، الملابس، مساعد المخرج مدير الخشبة أو المسرح...إلخ ليشعر كل منهم بالمسؤولية وأن الكل يعمل من أجل الفريق الواحد، وأن يلعب المخرج دور المشرف على عمل كل منهم بالمتابعة والتنسيق والتزويد بالتعليمات ليتفرغ هو بالكامل للتعامل مع الممثل، فالممثّل هو العنصر الأهم في العرض المسرحي، وتكون طريقة المخرج في اختيار الممثل بأن يطلب من كل ممثل تأدية جمل مسرحية بمواقف متعددة (بحزن، بقلق، خوف، هستريا، مرح...الخ) ويرى حينها أن كان الممثل يحتوي خامة يمكن أن تطور ويصلح لدور محدد أم لا...كما أن هذه الطريقة تظهر المشاعر التي تبدو مقنعة وحقيقية لدى الممثل والتي تناسب شخصية دون أخرى...ومن ضمن أسس اختيار الممثل للدور، ملائمة البعد الجسدي للشخصية، وبعدها تبدأ تدريبات الترابيزة لمناقشة النص والمضمون والشخصيات ووضع تصور جماعي للأداء، وتستغل هذه التدريبات أيضا في تقطيع الجمل الحوارية تقطيعا فنّيًا (تكسير النص) والوصول لنبرات صوتيّة مناسبة وإيقاع مناسب والإحساس بالشخصيّة وأخيرا حفظ الحوار.

والمخرج في هذه التدريبات يشرح للمثل أبعاد كل شخصية بالتفصيل وارتباطها بالحدث والفكرة، ويعطيه تصورا كاملا عنها، كما يجب أن يصور سياق الأحداث ويعطي الممثلين فكرة عن الزمن المتناول والشخصيات إذا كان لها مرجع تاريخي ومعلومات عن الكاتب، وكل ما يتعلق بهذا الأمر...وبعد بدء تدريبات الحركة، على المخرج أن يتعامل بكثير من الحكمة لضبط الفريق وسير العملية، ويجب دائمًا أن يخفف من حدة توتر الفريق عندما يقترب موعد العرض، وأن يبدو متماسكا، ولا مانع من زجر الممثل أحيانًا، وملاطفته أحيانًا أخرى، فالأولى تنبه وتجعله أكثر حرصًا على التطور، والثانية تعزّز ثقته بنفسه وتجعله يحتفظ بمستواه الفني ويجب أن يعمم المخرج منذ البداية مجموعة من القوانين على الممثلين وكفعل إداري. مثل الالتزام بالتدريبات (البروفات) والمواعيد، عدم الغياب دون إذن أو سبب مقنع، ويجب أن يفهم -خاصة الممثلين- بأن هناك عقوبات ونظاماً صارماً لأي مخالفة، ومع الهواة يجب أن تكون ملاحظة المخرج واضحة وصريحة ومباشرة دون تردد، ولابأس أن يؤدي للمثل المرتبك الطريقة التي يراها مثلى في الأداء، وعلى المخرج أن لا يألو جهدًا في حث الممثلين على بذل قصارى الجهد مع ناقشتهم في تفسير النص وأسلوب الأداء باستمرار لكل مشهد ودلالته وكل إشارة ودلالتها. وأن ينبه إلى صوت كل مثل وإمكانياته المتعددة، ودفعه لاستخدامه بالأسلوب الأمثل، في أن يعطي كل جملة صوتها المطلوب ونبرتها ونغمتها ودرجة الارتفاع أو الانخفاض، ومع تقدم (البروفات) يذكر المخرج الممثلين بما قيل عن التصور ودوافع الأفعال عبر الأسئلة، فيسأل لماذا تدخل هنا؟. لماذا تعامل فلان بهذه الطريقة. لماذا ضحكت هنا؟. إن ذلك يخرج الممثل من عالم الملل، ولا بد أن يتبنه المخرج إلى ضرورة عدم تعزيز فكرة الممثل النجم فهي تعميق للفردية وتسبب الفوضى وعدم السيطرة وتخالف أهداف المسرح الكنسي وعليه أن يعلن للفريق دائمًا بأنه حسب تعبير ستانسلا فسكي الذي وضع أول نظرية علمية في فن التمثيل (لا توجد أدوار صغيرة وإنّما يوجد ممثّلون صغار) فكل شخصيّة كبرت أم صغرت تؤدي دورا محددا لا يقل ولا يزيد عن غيره من الأدوار وما يفيد للمثل هو درجة إتقانه لدوره وليس طول الدور أو صغره.

إن من أولى مهام المخرج المسرحي هي إخضاع النص المسرحي المدوّن باعتباره نوعا من أنواع الخطاب الأدبي، بلغة حوارية تتسامي وفق تصاعد مقوّمات الصّراع.

فالنّص المسرحي يختلف بطبيعة الحال اختلافًا كبيرًا عن باقي المدوّنات الأدبيّة، فيحاول المخرج مجتهدًا في تفسير النّص من خلال رؤيته الفنّية الجمالية الإدراكيّة الاستنباطية الخصبة الفاعلة، فهو المفعل الأساسي والمتسيّد للصورة المرئيّة، والمفسّر الحقيقي الفنّي للرؤية الخفيّة المستترة، والمناطق الغامضة واللامرئيّة داخل ذهن الكاتب محاولا تنوير الملمات الجسديّة للممثّل، لخلق ذلك التطابق المرئي للعرض، عبر الصورة والجسد وتنسيق الحركة باعتباره لغة وظيفة الإخراج المسرحي.

فالمخرج هو من يضع منهجية وتصميمًا للسّينوغرافيا، وقد تطوّرت التقنيات الإخراجيّة عبر المدارس التنظريّة المتعددة التي ظهرت على السطح المسرحي، باختلاف الطرق والأساليب الجمالية والسّنوغرافية للعمليّة الإبداعيّة لفن الإخراج المسرحي ابتدءا من ميننجن والفرنسي أندريد أنطوان وستانسلافسكي ومايروخولد وغروتفسكي وبراندلو وبيسكاتوربر يخت، وكوردن كريك وآدولف آبيا وانتهاءًا ببيتربووك.

ويعتم عمل المخرج المسرحي على قيّاس من المسافات المساحيّة التناظريّة وتحليل الانفعالات الموضوعية، وتفعيل المدارك الاستنباطية، وإيصال وسائل الاستنتاج وتشييد عناصره المتعلقة بالقيمة التأملية والمخيّلة الفاعلة التفسيرية والتأويلية للنص المسرحي، ومن ثم التأسيس لفرضية العرض.[1]

يعد الاستقراء للجهد الفنّي للمخرج على مستوى المنجز التفسيري للنص يأتي دور الجهد العلمي للسّينوغرافي في تفسير النّص المسرحي عبر استثمار المتخيّل العلمي المرئي في بلورة تكييف النّمطيّة السّردية للحوار بأفعال موازية مرئيّة صوريّة تفسيرية مكثّفة يتعيّن عليها بموجب امتلاكها لذلك المناخ الشكلي التغييري للصّورة الثّابتة لإحالتها إلى صورة متفرّدة حيّة مرئيّة جماليّة نابضة، باعتبار أنّ السّنوغرافيا هي مجموعة علوم وتقنيّات تصب في صالح الإبهار للصورة المرئيّة.

استطاعت السّينوغرافيا أن تداخل الأزمنة والأمكنة في بعضها ضمن شرائط المتصوّر العلمي والتّلاقح بين الدلالتين الفوقيتين (الأما المحاضرة) و(الفكرة المنقرضة).

تهمّ السّينوغرافيا أو السّينولوجيا بتنظيم فضاء المسرح تقنيًّا، وهي المهارة التقنيّة المنسجمة مع الملامح الفنّية والتشكيليّة لرؤية المخرج المسرحي، باعتباره المتسيّد على

[1] الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، (د.ت)، ص160.

عموم مناطق التعبير النّهائي عن الفكرة الأصليّة للنص المسرحي والسّينوغرافيا تساهم في ملء الحيّز الفراغي الذي يضمن تشكيل الكتل والأحجام والمسافات والحركات.

ومن هنا تأتي أهمّية وفاعلية السّينوغرافيا في إنجاز المنتج المرئي للعرض المسرحي باعتباره المفسّر الثّاني للنص وفق شرائط استهلاكه أولا للضّمانات الفنّية كالذوق الحسّي الرّفيع والتذوّق الموسيقي والبصيرة اللّونيّة المرهفة، وإلمامه بالدّيكور والأزياء والإضاءة وفن توزيع المسافات والثقافة المعرفية القرائيّة الخزينة، التي تخلق لديه وعي نوعي تراكمي لمهارته الفنّية السّينوغرافيا.[1]

فاللّوازم السّينوغرافيا الشّافعة ستكون منصّة يرتقي فوقها السّينوغرافي في إطار إتمام تلك المهام الفاعلة، لاستخراج نتائج مبهرة على مستوى الاستجابة من قبل المتلقّي (الجمهور) ومعينًا في تقديم رؤيا جديدة في إنعاش وتفسير المشهد المسرحي، وكسر حاجز الرتابو والملل.

وربما الذي سينتشلنا من تلك الرتابة والملل، والحركة المستمرة فوف كرسي الفورجة هو ذلك الفن الجمالي الأكاديمي الرّاقي (السينوغرافيا) والحس المرهف باللّون.

ومن هذا التواشج والتعاضد والتلاقح والتلاقي الفنّي الجمالي بين المخرج المسرحي باعتباره المتسيّد على رمز العملية التفسيريّة للنص المسرحي.

وفي الطرف الآخر يقف السّينوغرافي بوصفه المشارك الفعلي الآخر في تفسير العرض المسرحي، والأداة الإبداعية المكتنزة لمجمل مواطن التّثويرات الجماليّة المرئيّة لتحديد وتجديد روح المؤثث داخل العرض المسرحي، وهو الموجة التشكيليّة الجريئة، الصّانعة للصّورة المرئيّة المشهرية الفاعلة والمؤثّرة في ضبط حركة الممثّل عبر الإدراك والإحساس باللّون والشكل العام، في متابعة نسيج صورة مبهرة للارتقاء بالعرض المسرحي إلى مستوى التّفسير.

ويكاد الجزم بات ملزمًا وضروريًّا وملِحًّا في ضرورة تحقيق الاتحاد والاجتماع الأفضل والأمثل بين هذين العنصرين والدّعامتين المهتمّين الأصليتين وهما المخرج والسّنوغرافيا، باعتبارهما المؤسسة الجماليّة المفسّرة للعرض المسرحي.[2]

---

[1] المصدر السابق، ص261.

[2] المصدر السابق، ص161.

يمتلك المخرج سلطة كبيرة في المسرح لدرجة أن المقولة الشائعة في عالم المسرح اليوم: "إنّ العرض ملك للمخرج".

فمن مهام المخرج تحليل النص وتقرير التفسير المناسب الذي سيحدد شكل العرض. والإشراف على التدريبات، كما يجب على المخرج لأن يكون ملمًّا بالنّص حتى يستطيع اختيار الممثّلين وتدريبهم وإرشاد المصممين، يعمد المخرج إلى اكتشاف طريق المؤلّف في ابتكار جو النّص وذلك بدراسة واستشفاف رد فعل المشاهدين، ويعمد المخرج بعدها إلى تحليل تصرّفات الشخصيّات والجو المسيطر في كل جزء من النّص، ليقرّر علاقة الجزء الواحد بالآخر وعلاقة الاثنين بالنّص ككل. ويتقبّل المخرج رأي الممثّلين بشأن شخصيّة النص أثناء عمليّة التدريب. وينبغي على المخرج على أن يتمتع بالقدرة على تصوير متطلّبات الديكور والأزياء والإضاءة في العرض. غير أن المسؤولية النهائيّة في اختيار الأفضل والأنسب تقع على عاتق المخرج وحده فقط.

يبحث المخرج على تفسير المسرحية مع مصمّمي الديكور والأزياء والإضاءة وعليه أن يتأكّد من أنّ التصميمات المقترحة تناسب الأحداث التي كتبت فيها المسرحيّة.

فمثل هذه التجارب الآرائية إجبارية في جمع عروض المحترفين. وتعطى للممثّلين الذين يشاركون في التجربة الآرائيّة، وقد تعطى للمخرجين استعمال طريقة اليانتوما (طريقة التمثيل بالحركات).[1]

تختلف طريقة التدريبات من مخرج لآخر، وهناك أشياء يهتم بها بعض المخرجين التقليديين وهي: الحضور المسرحي، والحركات والإشارات وتعابير الوجه، الصوت والإلقاء.

إن عمل المخرج بالنّسبة لهذا المنحي هو تركيز أشباه المشاهدين على العناصر المهمة، وتحصل هذه الحركة بالتحكم في مواقف الممثّلين بعلاقتهم بالمشاهدين وعلاقتهم ببعضهم.

تعتبر الحركة بالنسبة للمخرج أكثر حيوية من الحضور المسرحي لانّ الحركة هي العنصر الأساسي الذي يمزج المشهد المسرحي مع غيره لإيجاد الشعور بسير الحدث

[1] المصدر السابق، ص162.

وتطوره، كما يجب على الحركة أن تناسب الشخصيّة والموقف والحالة النّفسيّة ونوع المسرحيّة. كما تعتبر الإشارات وتعبير الوجه مكتملة للحركة.

صحيح أن الممثلين هم المسؤولين على التغلّب على مشاكل الصّوت والإلقاء. غير أنّ المخرج هو المسؤول عن جعل الممثّلين يتحدّثون بطريقة واضحة ومؤثّرة، تتم التدريبات عادة في غرفة خاصّة بدلا من خشبة المسرح.

يتكوّن برنامج التدريب على مسرحيّة تقليديّة من عدد مراحل وهي: قيّام المخرج والممثّلين بقراءة ودراسة المسرحيّة بعدها يقوم المخرج بقولبة الحدث، أي تحضير الإطار العام لحركة الممثّلين بصورة مبدئية، بعد ذلك يتم العمل المفصّل في دراسة تقمّص الشخصيّات وقراءة النّص سطراً والقيّام بالأدوار التمثيليّة وتغيير المناظر ودمج الممثّلين في وحدة متناعمة وفنّيات التغلّب على مشاكل الإضاءة والديكور والأزياء وأيّة اهتمامات فنّية أخرى. ويقوم المخرج أخيرًا في مرحلة التجربة بالأزياء، بدمج جميع عناصر العرض لتقديم الصّرة النهائيّة التي ستظهر بها المسرحيّة في ليلة الافتتاح.[1]

ما إن ينتهي المخرج من مرحلة توزيع الأدوار. حيى يبدأ في وضع جدول التدريبات، وعلى ضوء ما سبق تدوينه من معلومات في استمارة البيانات، يمكن تحديد مواعد التدريبات من طرف المخرج، مراعيًا الظروف المناسبة للجمع، وقد يضطر لعمل بعض الاستثناءات خاصّة لنجومه، الذين تضطر لهم أعمالهم الخارجية إلى التغيّب عن بعض التدريبات. وهذا الأمر رغم تعارضه مع منطق العمل المسرحي، إلّا أنّها واقعة. تفرض نفسها على سير التدريبات ولا مفرّ من قبولها والإذعان لها، إذ أنّ تفرّغ الممثّل للعمل في جهة واحدة قد مضى، وفرض تعدّد جهات العمل[2].

إنّ موعد التدريبات هو آخر ما في برنامج المخرج المبدع النجم، فيأتي إلى مكان التدريب منهك القوى، مستهلك الجهد يعطي التدريب بحساب يتناسب مع بذله في جهات أخرى.

على المخرج تنظيم وقت خاص بالتدريبات، حتى يحصل على وقت كاف للتدريب.

---

[1] المصدر السابق، ص162.

[2] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، ص248.

يحدّد المخرج عدد التدريبات اللاّزمة وفقًا لنّوعيّة النّص الذي بين يديه معتمدًا في ذلك على قرارات ممثّلين وخبرتهم ومدى تعاونهم.

يستغرق إخراج مسرحية الفعل الواحد، مابين ثلاثة أو أربعة أسابيع ثلاث مرّات أسبوعيًّا لمدّة ساعتين في كلّ مرّة.[1]

ومن الضروري تقسيم وقت التدريبات وتوزيعه على مشاهد المسرحيّة، ففي البداية لا بدّ من إعطاء بعض الوقت للقراءة، والتدريب على الإلقاء في بعض المشاهد، ثم تخصيص جزء من الوقت لتحضير بعض المشاهد للتدريب القادم، ثم إعطاء فترة راحة متناسبة، ثم العودة إلى التدريب وفق جدول العمل اليومي، الذي يراه المخرج.

ويعتمد هذا التقسيم على ذكاء المخرج ومدى دقة ملاحظته ويعتمد نجاحه على اختياره للّحظة المناسبة التي يستحثّ فيها ممثّليه، عندما يشعر ببوادر تراخي، أو يحدّد وقت الرّاحة إذا ما استشعر من أداء ممثّليه التعب أو الإرهاق.[2]

دائما ما يكون بين مجموعة الممثّلين من يحتاج إلى تدريبات خاصّة، ليكون في مستوى باقي المجموعات.

بالطّبع يجب أن تتمّ مثل هذه التدريبات في أوقات خاصّة، لا تتعارض مع وقت التدريب الأساسي، كما يجب أن تحقّق كل جليسة تدريب هدفًا من الأهداف الموضوعة لهذا العمل، بمعنى أنّ كل جلسة تعتبر خطوة إلى الأمام في مسيرة بالوصول إلى الهدف النهائي، وهو العرض، فكل ما يفعله الممثّلون والأقسام الفنّية، هو السّعي حديثًا نحو التاريخ المعلن لبداية العرض.

يوضّح المخرج للمتعاونين معه طريقته وأسلوبه في العمل، حتّى يتفق الجميع على أسلوب واحد طوال جلسات التدريبات على أيّة حال.

إنّ التدريبات المسرحيّة هي فترة من الفترات الخاصّة التي لها سمات خاصّة في حياة فنّان المسرح، فهي ساعات خلق وتركيز وصولا للإبداع والكمال، ولذلك فإنّ خشبة المسرح كأيّ مكان مقدّس، لها تقاليدها.

[1] المصدر السابق، ص248.
[2] المصدر نفسه، ص259.

من الأمور المسلّم بها، أن المخرج هو مايسترو العرض، وبالتّالي فإنّ قيادته لهذا العمل تحتم عليه سعة الصدر والحكمة في معالجة الأمور.

المخرج بالنّسبة في مرحلة الخلق، هو النموذج والمثل الأعلى، بل الأدب الرّوحي، فإذا فقد الممثّل سوف يفتقد فيه القائد والمرشد والمعلّم.[1]

يجب على المخرج الحرص على خلق روح الجماعة بين الفرقة المسرحيّة، بصرف النظر على طول الدور وقصره.

كما يجب على المخرج ضبط النّفس والاسترخاء، فالرّقص والحركة، والتدريبات الرّياضيّة والعناية بالجسد، كلّها أمور تساعد على تحقيق المرونة والاسترخاء للمثّل.

إنّ التدريبات هي الفرصة التي تجمع مابين المخرج والممثّلين، والوقت طويل يوميًّا، هذه اللّقاءات تساعد على خلق جو من الألفة والمودّة، فيستشعر الممثّل الثقة والطمأنينة، التي ترفع كلّ الحواجز، وتفجّر كامن الطاقة.

إنّ التعامل من خلال التعاون للخلق في عمل محسوب علينا نحن الاثنين، يزيد من فرصة النجاح، مع مراعاة النّظام التام والالتزام به حتى لا يضيع وقت التدريب في أمور تافهة.

مع الحرص على الهدوء على خشبة المسرح أثناء التدريب، وكلّما كان المكان هادئًا كلّما زاد التدريب.

أمّا المدّة المقرّرة للتدريبات فتختلف من مسرحيّة إلى أخرى.

يتقاسم المخرج والممثّلين الأبحاث عن خلفية المسرح وتحديد وقتها الزّمني، إذ تساعدهم في فهم أدوارهم.[2]

ثم تأتي المرحلة الفنّية، وهي المرحلة التي يطلع المخرج ممثّليه على المناظر المقترحة للعرض المسرحي، الذي هم بصدده. كما يدرس معهم المسقط الأفقي والمنظور لهذه المناظر، حتى يتعرّف كل منهم نظريًّا على المداخل والمخارج، ومناطق التمثيل الهامّة، ويتصوّر المنظر أثناء حفظه للدور، ممّا يساعده على سهولة أداء الحركة، أيضًا يستعرض المخرج معهم الملابس وتصميماتها وألوانها وأنواع أقمشتها.

---

[1] المصدر السابق، ص251.

[2] نفس المصدر، ص255.

في هذه المرحلة يراجع المخرج مع ممثّليه الجدول المقترح للتدريبات على ضوء ما سبق جمعه من معلومات وبيانات، وفي هذه المرحلة يؤكّد هذه البيانات، أو يتم تعديلها، بحيث تصبح مواعيد شبه نهائيّة لتسيير العمل، ويتصرّف الممثّلون على ضوئها ويرتّبون أعمالهم ومواعيدهم على أساسها.

ثم تأتي مرحلة الاستكشاف: وهي مرحلة من مراحل الخلق، وتبدأ بعد الاستقرار على ما سيؤدون الأدوار، ويعرف كل منهم كل شيء عن دوره، وما يدور حوله النّص، والعلاقات المتشابكة لهذا الدور، يبدأ المخرج تقسيم النّص إلى وحدات مستقلّة، يتعامل معها على حدة.

كلّما كان جو التدريب هادئا، ومنظّمًا تحوطه المودّة والتفاهم، ويغلفه التعاون وحسن النيّة، جاء الجهد المبذول بأفضل ما يستطيع كل من الممثّل والمخرج.

كما يجب على المخرج أن يعطي الفرصة الكافية لممثّليه، في هذه المرحلة يسجّل إرشادًا له، سواءٌ الخاصّة بالحركة (عبور، وقوف، جلوس). أو بالأوضاع الجسمانيّة.

ثمّ يحدّد المخرج الأجزاء التي سيتمّ عليها التدريب.[1]

قد يعدّل المخرج من إعداده المسبق، سواء بالنّسبة للحركة أو أوضاع الممثّلين، إذ أنّ التجربة العملية والواقعُ والممثّلُ يضفون مزيدًا من الإمكانيّات، التي تفرض نفسها على عمليّة التجسيد.

تأتي المرحلة الرّابعة يمكن أن نسمّيها مرحلة تشكيل العرض أو التدريبات النهائيّة، يتولّى المخرج ربط كافّة الأجزاء بعضها بعض، مع تجميع العناصر من موسيقى، ومناظر، وملابس، وإكسسوار وأثاث، وتمثيل إلى آخر العناصر، ووضعها في صورتها النهائيّة.

كما يهتم للإيقاع والذروة، وفي هذه المرحلة يؤدّي الممثّلون أدوارهم في استرسال دون مقاطعات أو توقف، وعلى المخرج في هذه المرحلة تدوين ملاحظاته ومناقشاتها مع الممثّلين بعد انتهاء المشهد.

لا بدّ أن تنتهي هذه التدريبات بالملابس والملحقات والأثاث والمناظر، ولقيّاس وقت التغيير وإحساس الممثّلين بميكانيكيّة وديناميكيّة العرض، ممّا يزيد من قدراتهم الإبداعيّة، أيضًا تُسهم هذه التدريبات في معرفة إمكانيّات الملابس من حيث سهولة الحركة، وسرعة

[1] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، 2002، ص256.

التغيير، خاصّة في المشاهد، التي تتطلّب هذا الأمر كما أنّ الآمر كما أنّ الممثّلين يتأقلمون مع المناظر، والأثاث ويتكيّفون مع الملحقات وحركتها.[1]

كلّما اقترب موعد البروفة النهائيّة، ركّز المخرج على الأمور الفنّية للعرض، سواء فيما يتعلّق بالملابس وقيّاساتها وإمكانيّاتها وتعديل غير الصّالح منها، أو استعراض المناظر وميكانيكيتها، وتجربة التغيير من مشهد لآخر عدّة مرّات. لحساب زمن هذا التغيير وأثره في الإيقاع العام، بالإضافة إلى كونه تدريبًا للفنّيين، كذلك اختيار الأثاث الذي سيُستخدم سواء لمعرفة أثر حجمه على مساحات منطقة التمثيل، أو على حركة الممثّلين، كذلك لونه ومدى العلاقة بينه وبين ألوان المناظر والملابس.

ولا شكّ أنّ الملحقات الخفيفة أيضا لها نصيب من التجريب فمثلا العصا، نوعها وحجمها وطريقة الإمساك بها وأثر ذلك على حركة الممثّل.

كل هذه الأمور المادية يمكن اختبارها سواءٌ أثناء جلسة التدريب، أو قبلها أو بعدها، ولطن بالضّرورة، هناك بعض الأمور الفنّية التي يجب أن يتيقّن المخرج من انضباطها كدرجة السرعة أو الحركة والنّشاط في المسرحيّة.

قد يصل الممثّلون لقمة الأداء والتأقلم مع شخصيّاتهم، ولكن قد يحتاج الأمر مطالبة البعض بزيّادة الجرعة الصّوتيّة أو الانفعاليّة أو حفضها وفقًا لها رمونية الأداء الجماعي.

مع نهاية هذه البروفة، يجب أن يوجّه المخرج ملاحظاته برفق وبساطة، حتّى لا يؤثّر عنفه أو غضبه على ثقة ممثّليه وأملهم في تقديم عمل ناجح في اليوم التالي لهذه البروفة.[2]

لفنّيين نصيب من وقت المخرج وتوجيهاته، وعلى المخرج أن يخصّص لهم جلسات تدريب خاصّة بكل ما يتعلّق من أمور فنّية هذه التدريبات في أوقات بعيدة عن وقت تدريبات الممثّلين، وبذلك يضمن المخرج سير الأمور الفنّية في نفس الاتجاه، وعلى أيّة حال، إذا أخطأ أحد أقسام الفنّية، فعلى المخرج تدوين الخطأ ومكانه، ويوجّه العاملين إليه ويمكن توقيف التدريب، وتوجيه الملحوظة.

على المخرج تجهيز التحيّة، وتحديد من يدخل أوّلا، ثمّ من يليه وهكذا، بل وطريقة قفل الستار. هل هي سريعة أم بطيئة.

---

[1] المصدر السابق، ص258.

[2] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط1، 2002، ص260.

الجمهور المشارك في مشاهدة البروفة النهائيّة، يساعد الممثّلين في التعرّف على مناطق الضحك في المسرحيّة الفكاهيّة، ومناطق التأثّر.

يجب على الممثّل أن يحرص على التواجد في غرفته، قبل العرض بوقت كاف يقدّره البعض بساعة على الأقل.

ومن الأمور التي يجب أن يحرص عليها الممثّل عدم ظهوره في صالة العرض، أو حتى في ردهات الصّالة، سواء كان ذلك بملابسه العادية أو بملابس الشخصيّة ماكياجها.

لا يجب أن يبتعد الممثّل كثيرًا عن منطقة التمثيل، حتى يظلّ على اتصال بما يجري على خشبة المسرح.[1]

[1] المصدر السابق، ص261.

الفصل الثالث:

فن الإخراج المسرحي عند المخرج "سيد أحمد حسن قارة".

دراسة تطبيقية لمسرحيّة "عودة العُبّاد".

الفصل الثالث:

فن الإخراج عند المخرج "حسن سيد أحمد قارة"

دراسة تطبيقية لمسرحية "عودة العُبّاد".

- **الأداء الحركي والصّوتي والتّمثيلي عند المخرج "حسن سيد أحمد قارة".**

- **تقنيات السّينوغرافيا عند المخرج "حسن سيد أحمد قارة" في مسرحية "عودة العُبّاد"**

✦ فن الإخراج المسرحي عند المخرج "سيد أحمد حسن قارة": دراسة تطبيقيّة لمسرحيّة "عودة العُبّاد":

- ملخّص المسرحيّة:

تعتبر مسرحيّة "عودة العُبّاد" من المسرحيّات التي ألّفها "عبد الرزّاق بوكبة"، وأخرجها "سيد أحمد قارة"، والتي كان المغزى منها تبيان الجانب الروحي في الجزائر. والسيرة الرّوحيّة "لسيدي بومدين".

وتتمحور أحداث المسرحيّة في تبيان الجانب الرّوحي العقائدي، بما فيها من نساء ورجال وأطفال.

فماذا يحدث لو يعود صلحاء الماضي إلى حاضر يتوقف إلى صلاحه، صلاح الرّوح والجسد والعقل، في ظلّ حيرة الأسئلة والإجابات معًا، مَنْ يغيّر مَنْ إذا حدث ذلك؟ الحيرة الإنسانيّة واحدة في الماضي والحاضر والمستقبل، قد تختلف تجليّاتها لكن جوهرها واحد: كيف أكون مختلفًا عن الآخرين، ومُنسجمًا مع روح الكون – مع روح الله-؟.

كانت الكلمات إبداعيّة ودراميّة، حول الرّجل الجزائري، وبما يمتاز به من مروءة وإحسان وإخلاص ودين.

وتعالج هذه المسرحيّة التي أنتجتها تعاونية براكسيس لمليانة بمشاركة ممثّلين لتبيّن سيرة الرّجل الصّالح "سيدي بومدين شعيب" الذي توفي بناحية عين تاقبالت قربمدينة تلمسان وهو في طريقه إلى المغرب فُوري جثمانه الثرى بمنطقة العُباد بتلمسان، ومن هنا استلهم المخرج سيدي "أحمد حسن قارة" عنوان المسرحيّة.

فكان التّجسيد صوتيًّا وحركيًّا، لعبت فيه العوامل السّنوغرافية ودورها.

- رؤية المخرج وتحليل العرض:

اعتدنا من المخرج "سيد أحمد حسن قارة" معالجة قضايا وطنية والمستمدة من الوطن الأم الجزائر، والمستمدة أيضا من تاريخه وأصوله، حيث يظهر ذلك جليًّا من خلال نصوصه المسرحيّة التي يختارها بدقة مثل: "الجزائر قبل كل شيء"، "وطن الملائكة"، "صرخة شعب"، والعديد من المسرحيات، إضافة إلى المسرحية التي هي بين أيدينا والتي تحمل عنوان "عودة العُبّاد".

نستنتج من خلال المسرحيّة بأنّ المخرج "سيد أحمد حسن قارة" غيور على دينه، وذلك من خلال مسرحيته "عودة العُبّاد" والتي تعالج قضيّة دينيّة عقائديّة ومهما بلغت تراجيديا النّصوص، وتصارعت فيها الشخصيّات البطلة ووصلت الأزمات إلى ذروتها، فإنّها تتحوّل عن القالب الإخراجي للمخرج "سيد أحمد حسن قارة"، إضافة إلى المميزات الخاصّة والمعالجة الوطنيّة الإنسانيّة الملفتة للنظر التي تحملها فضاءات عروضه المسرحيّة، وهذا ما نلتمسه في قراءاته الإخراجية، وتوظيفه لمفهوم جديد "الصوفيّة" أي "المسرح الصّوفي" والذي يتناول السّيرة الصّوفية ل"سيدي بومدين"، حيث اعتبر أن التصوّف عقيدة وأنّ هناك أنواعًا من الإسلام، في حين أنّ الصوفيّة هي نهج إنساني موجود في كل العقائد، وأنّ الإسلام دين واحد.

وهذا ما أعطى لعروضه المسرحيّة ذوقًا فنّيًا خاصًّا ومتميّزًا.

وعرض مسرحيّة "عودة العُبّاد" الذي هو بين أيدينا من بين الأعمال المسرحيّة التي جمعت بين الأفكار الأساسيّة لنص مسرحي، وبين طريقة توظيفها في فضاء المسرح.

وأنّ بصمة المخرج في العرض المسرحي تطرّقت إلى عدّة أفكار، حيث كانت الأحداث كلّها مترابطة ومنسجمة مع الأداء الرّوحي الذي خلّفته الشخصيّات المسرحيّة بحركاتها وطريقة إلقائها.[1]

وعلى الرغم من بقاء شكل الديكور والإضاءة والفضاء المسرحي بكل عناصره ثابتًا، وهذا ما يسبب نوعًا من الملل أحيانا لدى المُشاهد، إلاّ أنّ الشكل الحركي رسمه المخرج للشخصيّات بكل حركاتها وأساليبها.

وهنا يظهر أنّ المُخرج "سيد أحمد حسن قارة" قد قام بتوظيف مُجسّمات بسيطة وأشكال مصغّرة، كانت تحملها هذه الشخصيّات.

- **الممثّل المسرحي عند المخرج "سيد أحمد حسن قارة":**

يبدو أن المخرج "سيد أحمد حسن قارة" لا يقل أهمية عن المخرجين المسرحيّين المعاصرين على مستوى الوطن الجزائري، وذلك بحكم خبرته وتجربته الفنّية الواسعة، ذلك

[1] لقاء الطالب مع المخرج يوم: 2018.08.30م، على الساعة: 10:00سا صباحا بمستغانم.

ما ظهر في عروضه المسرحيّة، والتي أشرف عليها وقام بإخراجها، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّها يدل على التجربة الفنّية الواسعة في الحقل المسرحي.[1]

حيث كان عرض مسرحية "عودة العُبّاد" للمؤلّف "عبد الرزّاق بوكبة" والذي أعادت معالجته ومتابعته من طرف الدكتورة "سهيلة بلحوالة"، والتي قامت بإدخال عدّة تعديلات وتنقيحات في إعطاء تلك الملامح الصّوفيّة لكلّ شخصيّة[2]. رفقة المخرج "سيد أحمد حسن قارة"، فكان غنيًّا بثرائه بمختلف تقنياته الإخراجيّة، سواء على مستوى تقنية الإخراج، أو إعداد المُمثّل وتكوينه نظريًّا وتطبيقيًّا، لأنّ هذا العرض جمع في ثناياه حملة من الأساليب والأشكال التمثيليّة، والتي لا يمكن أن تنتسب إلى منهج إخراجي محدّد.

كما يعمل المخرج "سيد أحمد حسن قارة" على ترقية أداء الممثّل في جميع الجوانب.

- **توزيع الأدوار أثناء التدريبات:**

يبقى المخرج "سيد أحمد حسن قارة" دوما واحدا من الذين يلاحظون الممثّل عبر مسيرتهم الفنّية وكل ما كان يقوم به هو محاولته في رصد ما يتعلّق بالممثّل ومدى الطابقة مع دوره، فكانت طريقته في توزيع الأدوار أثناء التدريبات، موزّعة بطريقة رسميّة، حيث قام الطلبة الممثّلين بمهمّة الأداء في غيّاب الوسيلة، وذلك بفضل تعبيراتهم الجسدية والصّوتيّة.

فإذا كان الطالب الممثّل يتوهّم لك أشياءً وكأنّه يراها ويتعامل معها فهذا دليل على أنّ هنالك خصوبة على مستوى خياله بإمكانها أن تعطي مردودية في الإنتاج المسرحي.

الشيء الجميل الذي يتميّز به المخرج الفذ "سيد أحمد قارة"، أنّ كلماته لم تكن جارية ولا كلام فاض ترتّب عليه نوعًا من الحساسية بينه وبين الطالب حتى تعيق في النّهاية ذلك العمل الفنّي.

- **الأداء التمثيلي:**

يبدو أن العمل على إخراج مسرحيّة ليس بالأمر الهيّن خاصّة المخرج في العرض، لأنّه يحمل كل أعباء هذا العمل، سواء نجح أو فشل هذا الأخير، حيث المخرج وحده من يقع

[1] انظر الملحق، السّيرة الذّاتيّة والفنّية للمخرج "سيد أحمد حسن قارة".

[2] لقاء الطالب مع الدكتورة "سهيلة بلحوالة": 2018.09.01م، على الساعة: 10:00سا صباحا بمستغانم.

عليه عاتق الإرشادات والتوجيهات في العمليّة المسرحيّة ككل، سواء في توزيعه الأدوار أو رسمه للتشكيلات الحركيّة للممثّلين فوق خشبة المسرح، ووضعه للأشكال المناسبة كالدّيكورات المسرحيّة التي تتناسب والعرض، إضافةً إلى السّنوغرافيا فيما يريده من هذه الرؤيا الإخراجيّة، وبصدد حديثنا عن الممثّل وتكوينه وإعداده من طرف المخرج "سيد أحمد حسن قارة" في عرض "عودة العُبّاد" والتي كانت تجربة في مجموعة الطلبة على اختلاف تخصّصاتهم.[1]

وحسب التدريبات التي رأيناها ذلك عبر الشريط الوثائقي والتي اشتملت على بعض التمارين والتي اختصّت بالجانب النفسي للممثّل، ألا وهو التركيز والاسترخاء اللّذان يُعدّان بمثابة العمود الفقري لأي عمر إبداعي وفنّي.

فكان التّركيز والاسترخاء من أولى الخطوات التي تطرّق إليها المخرج "سيد أحمد حسن قارة"، ولكن هذا بطريقته الخاصّة والمتميّزة، وهذا ما هو معلوم عند كل مُخرج مسرحي أثناء عمله مع فرقته.

- **الأداء الصّوتي:**

بناءاً على مشاهدتنا لعرض مسرحيّة "عودة العُبّاد" في 2011م، بالمسرح الجهوي، في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، نجد أنّه قد لعبت الحوارات في عرض مسرحية "عودة العُبّاد"ن دورا فعّالاً لبعض الشخصيّات خاصّة وأنّها تناولت ما هو ديني وعقائدي، وعلى هذا قد خلق وأبدع المخرج "سيد أحمد حسن قارة" مشاهدة بصرية مختلفة تحكي حكاياتها الخاصّة، في الوقت الذي كان الحوار يحرّكها بكلمات قويّة، متوازية، ممزوجة بالأداء المسرحي.

فكانت هذه الأساليب الصّوتيّة تحقّق متعة المشاهد، ضف إلى ذلك أن المخرج أضفى المفاهيم الصّوفيّة، فقد كان عاملاً في أهميّة الدّور الكبير الذي سيكون على عاتق الممثّل والذي تستبعث بكلّ طاقاته الصّوتيّة والحركيّة.

[1] ينظر جلال الشرقاوي: أسس فن التّمثيل وفن الإخراج.

- **الأداء الحركي:**

يعتبر بمثابة الرّكيزة الأساسيّة التي ينبغي أن يركّز عليها الممثّلون، فإذا عدنا إلى مسرحيّة "عودة العُبّاد"، وجدنا أن كل ما قام به الممثّلون من إشارات وإيماءات فوق خشبة المسرح، تعدّ بمثابة العنصر الأساسي الذي بنى عليه المخرج "سيد أحمد حسن قارة"، منهج لإعداد وإخراج مسرحية "عودة العُبّاد"، وبفضل إرشادات وتدريبات المخرج استطاع هؤلاء الممثّلين الطلبة من تحقيق متعة متكاملة في جو مسرحي ساحر، حيث قام هؤلاء الطلبة بتقنياتهم الأدائيّة المختلفة والمتنوّعة والشاقّة من نقل المشاهد إلى أماكن للتعبُّد والتضرُّع، وذلك بتوظيف كل أعضاء الجسم الصّغيرة والكبيرة، حيث نجد بأنّ المخرج "سيد أحمد حسن قارة" في حد ذاته، كان محتوم عليه في بعض الأحيان أن يقوم هو الآخر بنفسه أداء بعض الأدوار التي كانت تبدو صعبة على من يؤدّيها من الممثّلين، وبفضل هذه المعاناة مع طلبته الممثّلين استطاع تحقيق ذلك.[1]

ويتّضح ممّا سبق أنّ قلّة الإمكانات التقنيّة والبصريّة والسمعيّة المكلفة، يمكن أن تُعوّض على تشغيل جسد الممثّل وحركاته.

لقد اتّخذت مجمل الوضعيّات الحركيّة والجسديّة تغيُّراً دلاليًّا متعدّدًا دون أن تتكرّر.

نستنتج بأنّ المخرج "سيد أحمد حسن قارة" قد وظّف ما أمكن توظيفه، وكل هذه الحركات بصفة عامّة.

ويعمل هذا النّوع من المسرح المستلهم من نصوص تاريخيّة ولسيّر ذاتيّة حقيقيّة على إبراز ملامح وخصال بعض الشخصيّات الصّوفية ومواقفها من الظّواهر السلبيّة لمجتمعاتنا.

وتعالج هذه المسرحيّة سيرة الرّجل الصّالح "سيدي بومدين".

ويحاول هذا العمل في قالب فنّي تمثيلي وحوار لغوي فصيح، نسج العلاقة التي كانت تربط "سيدي بومدين" بمحيطه الاجتماعي وبعض شيوخ الصّوفيّة، مثل شيخه الرّوحي "عبد القادر الجيلاني".

[1] انظر الشريط الوثائقي حول ورشة عرض مسرحية "عودة العُبّاد".[1]

السّنوغرافيا:

لقد وظّف "سيد أحمد حسن قارة" في مسرحيّته "عودة العُبّاد" مشاهد تليق بما فرضه النّص المسرحي، وبجميع الأماكن المفترضة فوق خشبة المسرح، فكان الأثاث الخشبة وزخرفتها وتنظيمها دور هام في إبراز أحداث المسرحيّة.

ومن ثمّ فإنّ سينوغرافيا العرض كانت بسيطة من حيث الديكورات الحقيقيّة، استخدم الحركة الكثيفة التي أدّاها الممثّلون، وكذا شخصيّتهم للطابع الصّوفي العقائدي، حيث كان لهم الدّور الفعّال بفضل أجسادهم في تشكيل اللّوحات الرّمزيّة المشبّعة بالحياة منذ بداية العرض إلى نهايته.

وفي ذلك يوضّح لنا أحد الطّلبة الممثّلين في مسرحيّة "عودة العُبّاد"، أن النّار استعملت للفرجة وذلك بإضفاء صبغة جماليّة للمسرحيّة في هذه الطّقوس الدّينيّة.[1]

ويظهر المخرج "سيد أحمد حسن قارة"، بأنّه لم يغفل عن الدّور الذي يلعبه الدّيكور في فضاء المسرح ممّا له من دلالات وإيحاءات مرئيّة لمكان أحداث المسرحيّة، والدّيكور بالنّسبة للمخرج "سيد أحمد حسن قارة"يخدم الحالة النفسيّة للعرض.

وعلى الرّغم من أنّ السّنوغرافيا كانت لافتة في العرض، نجد بأنّ الديكور قد تمثّل في تلك الرّايات المرفوعة، والتي كانت تظهر بأشكالها المختلفة وألوانها أمام المتفرّجين، والدالّة على الصّفاء والنّقاء الرّوحي للدراويش والولي الصّالح "سيدي بومدين".

كما دارت أحداث المسرحيّة وسط ديكور متحرّك، يعكس الفراغ الذي تراه العين المجرّدة، كما ركّز المخرج على لونين اثنين هما الأصفر والأزرق، كاشفا من جهة أخرى أن العمل ينقسم إلى ثلاثة أبعاد رئيسيّة، بُعدُ يظهر زوجين كانا "بسيدي بومدين"، وثان يستحضر شخصية "بسيدي بومدين" الطفل، وتجلّى روح التصوّف لديه، وثالث يبعث مناقب "لسيدي بومدين" الرجل وسيرته الرّوحيّة".

كما استخدم المخرج "سيد أحمد حسن قارة" في مسرحية "عودة العُبّاد" آلة السيف كأكسسوارات للدّلالة على الحرب الصّليبيّة التي شارك فيها "سيدي بومدين" رفقة "سيدي عبد القادر الجيلاني".

[1] لقاء مع المخرج "سيد أحمد حسن قارة"، يوم الأحد 02 سبتمبر 2018م، على الساعة: 11:00 صباحا بمستغانم.

الخـــاتمـــة

وفي الحصيلة النهائيّة لهذا البحث، تم استخلاص جملة من النقاط، والتي كانت عبارة عن نظرتي الخاصة وموقفي الشخصي اتجاه هذا البحث المتواضع كآخر مرحلة، أشرت فيها إلى أهم النتائج والاقتراحات، المتوصّل إليها وقد وردت فيما يلي:

فالعملية الإخراجية عملية تكاملية، تتظافر فيها عدّة عناصر وجهود، بروح جماعيّة إلاّ أنّ الشيء المهمّ والأساسي والمحرّك الوحيد الذي ينبغي أن تسلّط عليه الأضواء هو المخرج، لأنّ مهمّته هي إنجاح وتثمين العمليّة الإخراجيّة.

كل ما يتطلّب من المخرج هو أن يضع مكانه موضع الباحث، والمحلّل والمفسّر والذي يتمتّع بالحرّية والثقافة.

لا بدّ أن تكون له نظرة شاملة وسلطة محكمة، بفضلها يمكن أن يعي ما يصدر عنه، وأن يمتلك تلك النّظرة النقدية.

المخرج لا يقلّد أسلوب غيره من المخرجين، بل يعي هذه الأساليب ويدرس خبرات الآخرين.

يجب على المخرج والذي يتسيّر العمليّة الإخراجيّة أن يحقق جميع وسائل الرّاحة، كما يجب عليه أن يكون ملمًّا، بجميع النظريّات والقواعد الحديثة، والتي بإمكانها أن تدرّب الممثّل وتصل به إلى أفق مستواه.

لا بد أن تكون بين المخرج والممثّل علاقة حميميّة مبنيّة على أساس من الثقة والتجاوب، وفكّ كذا الخلافات القائمة في الفريق، وذلك قصد الوصول إلى الأهداف الفنّية السّاميّة.

تعد المدارس والمناهج والاتجاهات الحديثة عن المخرجين المأوى الوحيد الذي لا بدّ أن يلجأ غليه المخرج، وذلك حتى تتاح له فرصة الإلمام والجمع في معرفته لجميع تقنيات الإخراج المسرحي.

يبقى المسرح الجزائري واحد من بين المسارد العربيّة والذي له شكله الخاص به، حيث كان اعتماده على المخرج وفن الإخراج المسرحي، إلاّ أنّه لم يسر إلى العالمية بعدُ، أي أنّه يمرّ بتجربة إخراجيّة.

تأثّر المسرح الجزائري بأحداث المناهج والمدارس الإخراجية المعاصرة، كان له دور إيجابي نوعًا إلاّ أنّ وصولهم لم يفض إلى ما وصل إليه الغربيون ويرجع ذلك إلى عدة

عوامل وأسباب غالبًا ما تصبّ في قالب النّقص المادي للوسيلة، وكذا التكاليف الباهظة في إنشاء المسارح والمختبرات التكوينيّة وعدم اهتمام الوصايا بذلك.

أمّا عن المخرج "سيد أحمد قارة" فيبقى واحد من المخرجين الجزائريين الذين حاولوا تبنّي عدة مناهج إخراجيّة عالميّة بطريقتهم الخاصة اتجاه أعمالهم المسرحيّة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

01/ أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي والقراءة المتعدّدة للنّص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط.1، 2006م.

02/ أبو الحسن سلام، المخرج والدور المسرحي، دار النشر، ط1.، 2004م.

03/ جلال شرقاوي، أسس فن التمثيل وفن الإخراج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2012م.

04/ شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، ملتقى الفكر، ط.1، 2002م.

05/ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرّواد والنّصوص حتى 1972م، دار الهدى، الجزائر، 2005م.

06/ عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط1.، 2001.

07/ عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 1985م.

08/ محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، ط.1، 1996.

- **المراجع باللغة العربيّة:**

01/ أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط.1، 1989م.

02/ بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبيّة، المؤسسّة الوطنيّة للكتاب، ط.1، 1996م.

03/ تمار ألكسانروفيا، ألف عام وعام على المسرح العربي، [د.ت].

04/ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، [د.ت].

05/ كروتوفسكي، المسرح الفقير، دار الفرقان للنّشر، الدّار البيضاء، [د.ت].

06/ مشهور مصطفى، عندما يتضاءل المسرح أو ينعدم، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط.1، 2007.

07/ ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران.

08/ نهاد صليحة، المدارس المسرحيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1.، 1986م.

09/ نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ط.1.

المراجع باللّغة الفرنسيّة:

- Patris Pavais, Dictionnaire du théâtre, éditions, sociales, Paris, 1980.

المقابلات:

01/ لقاء مع المخرج حسن سيد أحمد قارة بجامعة مستغانم.

02/ لقاء مع الدكتورة بلحوالة سهيلة بجامعة مستغانم.

العروض المسرحية:

01/ شريط وثائقي حول ورشة عرض مسرحية "عودة العُبّاد" في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلاميّة 2011م.

الملحق

السّيـــــرة الـــــذاتيّـــة :

المخرج: سيد أحمد حسن قارة.

المزداد: 1968.11.06 بالجزائر العاصمة

Bloc M 133 Les Cerisiers

Miliana 44200

Tel : 07.72.54.94.88

05.55.34.80.04

Email sidkara @ yahoo.fr.

- باحث ومخرج مسرحي.
- المدير الفنّي لتعاونيّة براكسيس بمليانة.
- المستشار الفنّي في المهرجان الوطني للمسرح المحترف من سنة 2006م إلى غاية 2013.
- المستشار الثقافي لدى مصالح ولاية عين الدفلى مدة عشر سنوات.
- حاليا مدير التّكوين في المهرجان الوطني المسرح الهواة بمستغانم.
- المستوى العلمي: جامعي.

اللّغات: - الفرنسية.....جيّد جدًّا.

- الإسبانيّة..... جيّد جدًّا.
- العربيّة..... جيّد جدًّا.
- الإنجليزيّة.....متوسّط.

تجارب الإعلام الآلي:

- Word.
- Excel.
- 3d studio max et cinéma 4d.
- Maya bleuder.
- Montage son et vidéo.
- Photoshop.
- Adobe premiere.

- **التجارب الفنّية:**

- المشاركة في سنة الشباب في روسيا سنة 1985م.
- تربص في الإخراج المسرحي في إسبانيا من سنة 1987م إلى غاية سنة 1989م.
- 1990م تكوين وخلق تعاونية براكسيس وتأسيس أوّل فرقة مسرحيّة على مستوى ولاية عين الدفلى (محفوظ طواهري).
- 1992م جائزة أحسن إخراج وجائزة أحسن تمثيل رجالي في الدورة الأولى لمهرجان مليانة.
- 1993م جائزة أحسن عرض في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، إخراج قارة حسن سيد أحمد.
- 1993م أحسن فرقة مسرحيّة عربيّة في الدورة الخامسة للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة.
- 1994م جائزة أحسن تمثيل رجالي وأحسن إخراج في الدورة الأولى للمهرجان المغاربي للمسرح بعنابة.
- 1999م جائزة أحسن تمثيل رجالي في مهرجان المسرح بسيدي بلعباس.
- 1994م جائزة أحسن عرض في المهرجان المغاربي بوهران وجائزة أحسن عرض وأحسن نص وأحسن توزيع موسيقي وأحسن تمثيل رجالي.

- **النص اقتباس وإخراج سيد أحمد حسن قارة:**

- 1995م جائزة أحسن إخراج وأحسن تمثيل رجالي في الدّورة السّابعة للمهرجان الوطني للمسرح بسكيكدة.
- 1995م جائزة أحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح الهُواة بمستغانم.
- 1995م جائزة أحسن عرض في الدورة 128 للمهرجان الوطني المسرح الهُواة بمستغانم.
- 1995م المشاركة في الدورة السابعة للمهرجان الدولي للمسرح بقرطاج تونس.
- 1996م جائزة أحسن عرض (القناع الذهبي) في الدورة الثانية للمهرجان المغاربي للمسرح بعنابة.
- 1998م أحسن جائزة في الدورة الثانية للمهرجان الوطني للمسرح بسيدي بلعبّاس.
- 1998م المشاركة في الدورة 23 للمهرجان الدولي للمسرح بفنزويلا.
- 1996م ترجمة وإخراج نص "حِلم ليلة صيف" لوليام شكسبير.
- 1997م "جذور (2)" جائزة أحسن بحث مسرحي وأحسن سينوغرافيا في الدورة 30 للمهرجان الوطني للمسرح الهُواة بمستغانم.
- مونودراما. جائزة أحسن إخراج في الدورة الأولى للمهرجان الوطني للمونولوج بقسنطينة 2000م .The bug.
- 2001م "ليل ليل" الجائزة الكبرى في المهرجان الوطني لمسرح الهُواة بمستغانم.
- 2003م "الجزائر قبل كل شيء".
- 2004م "فاطمة امرأة السيرك".
- 2005م "جلجامش ومملكة الحكم".
- 2006م المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر العاصمة.
- 2007م "البوقالة" إنتاج المسرح الوطني الجزائري.
- 2010م "بنات لير" إنتاج المسرح الوطني الجزائري.
- 2011م "عودة العُبّاد" في إطار تلمسان عاصمة الثّقافة الإسلاميّة.
- 2013م "صرخة شعب" إنتاج المسرح الوطني الجزائري.
- 2013م "وطن الملائكة" إنتاج تعاونية براكسيس في إطار تظاهرة خمسينية

للثورة.

- 2015م "سلطان الفليتة" إنتاج دار الثقافة لولاية غليزان.
- 2015م "قصر الأحلام" مسرحية للأطفال في إطار قسنطينة عاصمة الثقافة العربية.
- 2016م "الجنّة والكلب" نص وإخراج قارة سيد أحمد، مسرح غليزان.
- 2017م "بيت برناردا ألبا" إخراج حسن سيد أحمد قارة، جامعة مستغانم.
- 2018م "كل واحد وحكمه" إخراج حسن سيد أحمد قارة، مسرح سطيف.

- **تجارب أخرى:**

- إخراج ثلاثة أعمال مسرحيّة خارج الحدود فرنسا، تونس، وكوبا.
- تجارب ناجحة في مجال السمعي البصري.
- تأطير تربّصات في مجال تكوين الممثّل منذ 20 سنة.
- عضو في لجنة التحكيم تخصّ مهرجانات وطنية وكذا مغربيّة.
- تقديم دروس في الإخراج المسرحي لطلبة جامعة قسم الفنون.
- المساهمة ببحوث عالمية تابعة للهيئة الدوليّة للمسرح.
- إنشاء ثلاث مهرجانات وطنيّة ناجحة.
- رئيس مشروع بنايات مسرحيّة جديدة في ولاية عين الدفلى.

المعني:

حسن سيد أحمد قارة.

لقاء مع المخرج حسن سيد أحمد قارة:

- **السّؤال الأوّل:**

كونك مخرج مسرحي قمت بإخراج عدّة مسرحيّات ولا ربّما منذ سنة 1985م إلى يومنا هذا، هل بإمكانك أن تحدثنا عن مسرحية من مسرحياتك ولو بالشيء القليل؟.

- **الجواب:**

"صرخة شعب" هي اقتباس من عمل "أمحمد بن قطاف" ومن أعماله "صباح هادئ"، ومن قام بالاقتباس "د/ بلحوالة سهيلة" والمنتج هو المسرح الوطني الجزائري، أول عرض كان في نوفمبر 2013م، وفي الإخراج سيد أحمد حسن قارة" والكوريغرافيا (التعبير) ريشارد كونوسالتي"، والفونوغرافيا (التصميم) "قارة سيد أحمد"، والسينوغرافيا (التنفيذ) "مراد بوشهير".

- **السؤال الثّاني:**

تعدّ المناهج الإخراجيّة من أهم ما ينبغي أن يلتزم به أي مخرج في عمله المسرحي، فعلى أي منهج كان انشغالك في أعمالك المسرحيّة؟.

- **الجواب:**

الإخراج عملية ذاتيّة، والقانون الذي يسيّر هذه العمليّة، تحقيق الفرجة للجمهور والمتلقي، بحيث يجد القارئ نفسه أثناء مشاهدة أي مسرحية ودون شعور في نوع من أنواع المسرحيّة، وما يصلح للمخرج بالضّرورة يليق بإعجاب المتفرّج والإخراج هو تحويل المقروء إلى فرجة.

ملصقـــــــــــة

الحرب الصليبية التي شارك فيها سيدي بومدين رفقة عبد القادر الجيلاني

رحلة سيدي بومدين من تلمسان إلى بجاية

الصوفي الكبير يلقن الصوفي الصغير مبادئ الصوفية

تقديم التحية من طرف المخرج حسن سيد أحمد قارة و ممثلي المسرحية بعد نهاية العرض

رقصة طلب العلم و هي رقصة صوفية

خلوة بومدين و هو صغير

رقصة الدراويش و هي رقصة صوفية

المخرج حسن سيد أحمد قارة مع الممثلين قصد شرح خطة العمل و تقديم أولى التدريبات

سيدي بومدين في خلوته يتعبد و يذكر الله - عزوجل -

" زاوية " و " بوراق " من عصرنا في زيارة سيدي بومدين تبركا بالولي الصالح

فاس و الاحتفالات الدينية أيام السيادة الوطنية

سيدي بومدين و هو صغير يقود الكبار

سيدي بومدين الصغير و هو يدعو الله و يقول : " إني إذا مادعوت ربي إشتاق قلبي إلى لقائه "

مناجاة سيدي بومدين

الفهرس

الفهرس:

شكر

إهداء

المقدمة.....أ

الفصل الأول: تاريخية الإخراج في المسرح الجزائري

1- تاريخ الإخراج المسرحي.....06

2- "ساكس ميننجن Sax Mien engin " والدقة التاريخية.....06

3- "أندريه أنطوان" والجدار الرابع.....07

4- "قسنطين ستانسلافسكي".....08

5- فسفولد ميرهولد.....09

6- "جيرزي كروتوفسكي" والمسرح الفقير.....09

7- "برترولد بيرخت".....09

8- أدولف آبيا.....10

- أولا: الإخراج المسرحي في الجزائر (النشأة والتطوّر).....11

- ثانيا: مناهج الإخراج لدى المخرج المسرحي

الجزائري (التأثير والتأثر).....13

- **الفصل الثاني: مراحل الإخراج المسرحي**

- أولا: المخرج والنص المسرحي.....27

- ثانيا: المخرج والسينوغرافيا.....36

الفصل الثالث: فن الإخراج المسرحي عند المخرج "سيد أحمد حسن قارة" (دراسة تطبيقية لمسرحيّة "عودة العُبّاد)

- ملخّص المسرحيّة.....49

- رؤية المخرج وتحليل العرض.....49

- الممثّل المسرحي عند المخرج "سيد أحمد حسن قارة".....50

- توزيع الأدوار أثناء التدريبات.....51

- الأداء التمثيلي.....51
- الأداء الصّوتي.....52
- الأداء الحركي.....53
- السّينوغرافيا.....54
- الخاتمة.....56
- قائمة المصادر والمراجع.....59
- الملحق.....62
- الفهرس..... 77