الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د

تخصص: سينوغرافيا فنون العرض

الموسومة

جماليات الديكور بين المسرح والسينما

دراسة مقارنة لنماذج عالمية

من إعداد الطالب:

– بدير محمد

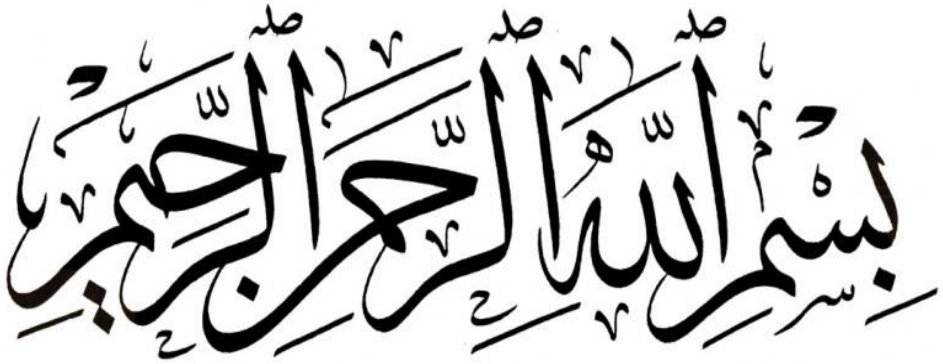
تحت إشراف:

– د. بوخموشة إلياس

لجنة المناقشة:

د. دين الهناني أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. بوخموشة إلياس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.براهيمي اسماعين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. شرقي نورية	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. بن دريس أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة وهران 1	عضوا مناقشا
د. بلبشير عبد الرزاق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2017-2018



((رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا))

صدق الله العظيم

الآية 10 من سورة الكهف

أرى لزاما علي تسجيل الشكر وإعلامه ونسبة الفضل لأصحابه، إستجابة لنبي ﷺ :

«من لم يشكر الناس لم يشكر الله».

و كما قيل :

علامة شكر المرء إعلان حمـــده فمن كتم المعروف منهم فما شكر

فالشكر أولا لله عزوجل على أن هداني لسلوك طريق البحث والتشبه بأهل العلم وإن كان بيني وبينهم مفاوز.

كما أخص بالشكر أستاذي الكريم المشرف على هذا البحث الدكتور بوخموشة إلياس، فقد كان حريصا على قراءة كل ما أكتب ثم يوجهني إلى ما يرى بأرق عبارة وألطف إشارة، فله مني وافر الثناء وخالص الدعاء.

والشكر موصول للنخبة الطيبة في قسم الفنون بجامعة سيدي بلعباس أساتذة وإدارة ولكل طاب علم، وإلى كل الزملاء وكل من قدم لي فائدة أو أعانني بمرجع.

إلى هؤلاء جميعا لهم مني خالص شكري وعرفاني.

إلى من كان له الفضل بعد الله تعالى في وجودي .

إلى من رباني صغيراً، ورعاني شابا، وصاحبني كبيراً .

إلى من فقدت بفقده أباً كريماً، وأخاً ناصحاً، ومُستشاراً مؤتمناً .

إلى من سألت الله أن يرزقني بره في حياته، وأنا الآن أسأله تعالى أن يرزقني بره بعد وفاته.

فإلى روح أبـــــــــــــــي طيب الله ثراه

إلى من رضاها سرّ توفيقي ' أمي' حفضها الله.

إلى إخواني وأخواتي وأفراد أسرتي العزيزة والكبيرة كل بإسمه ومقامه.

وإلى كل من يؤمن بأن بذور نجاح التغيير هي في ذواتنا وفي أنفسنا قبل أن تكون في أشياء أخرى...

قـال الله تعالى: "إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم "... الآية 11 من سورة الرعد.

إلى كل من يقتنع بفكرة فيدعو إليها ويعمل على تحقيقها، لا يبغي بها إلا وجه الله ومنفعة الناس.

إليكم أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

الطالب: بدير محمد

مقدمة

في خضم التطور التكتولوجي الذي شكل إلى حد سواء العصب الأساس في الحياة المعاصرة، بدأ التجريب بوصفه مبدءا يعكس أنماطا شديدة الخصوصية وعلى إلتماس مباشر بأحاسيس ومشاعر المتفرجين، وفي تأصيل مختلف التجارب المسرحية والسينمائية في محاولات اللحاق بركب العصر الحديث والإستفادة القصوى من كل ما من شأنه أن يرتقي بالشكل التقديمي للعرض المسرحي والفيلم السينمائي، بدءا من تعبق بأريج التراث وعبق أصالة الديكور المسرحي والسينمائي، إلى تجهيزاتها التقنية والفنية والإمكانيات المتاحة في تشخيص لتقنية الإضاءة وإستخداماتها التعبيرية والواقعية ومدى تمثلاتها في العرض المسرحي والفليم السينمائي، وفي متابعة حركة الممثل ونظم أداءه وطبيعة عمل الماكياج، والأزياء، والأكسسوار بوصفهم عنصرا متحركا ضمن إطار الديكور وطرق تنفيذه وصياغة فضاء محدد لمختلف العروض المختلفة.

يعتبر التفاعل المتحقق بين المبدع الفنان وقوانين إشتغال الواقع من شأنه أن ينتج منظومات معرفية وجمالية متقدمة تشكل إضافة جوهرية للمنجز الإبداعي في بعديه الذاتي والموضوعي، لأن الرؤية في النهاية تعبر عن موقف في الفن والحياة المبدع، بإعتبار وظيفة الفن هي صنع الجمال بمعناه الواسع الذي لايقف عند حدود الحس ولا ينحصر في قالب محدود. ولما كان الفنان هو المتذوق الأول والمبدع للقيم الجمالية في منجزه الإبداعي، فإن العمل الأساسي لعالم الجمال هو البحث في المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان بوصفه متذوقا ومبدعا له، ومنطلقة في ذلك من المكونات الفكرية والإجتماعية والجمالية للمبدع في محاولة للوصول إلى تحقيق أسلوب متفرد بأدوات فنية منتقاة، من شأنها أن تحقق روح المبدع وذاتيته لتمكنه من التعبير عن قضاياه الجوهرية بشكل موضوعي.

وبناءا على ما تأسس، فإن التجريب هو مسعى جمالي يخضع للفن كنشاط يقوم به المبدع الفنان كما أنه حرفة أولا ثم إبداع ثانيا، فالحديث عن جمالية الديكور هو من دون شكل حديث عن ذلك الفن الذي فرض نفسه في المشهد المسرحي والسينمائي إلى حد سواء، وبذلك لقي إهتماما كبيرا من مختلف المنظري والمخرجين منهم على وجه التحديد بغية النهوض بعناصره المختلفة والمشكلة له وأساليبه الفنية، وسعيا نحو تعمق أكبر في تبيان مكانته ضمن المنظومة الفنية لدى المخرج.

من هذا المنظور، تهدف مهنة مهندس الديكور بوصفها فنا شموليا إلى تكوين وتشكيل جماليات المتنوعة التي تسهم في الصياغة البصرية لعناصر العرض

المسرحي والفيلم السينمائي، وهذا الفن الشمولي تباينت الأراء في إمكانية تأثيره وتعريفاته المختلفة، وتنوعت وجهات النظر في صياغة معنى نهائي ومحدد يلم بهذا العنصر الحيوي من خلال تداخل المعارف وحوارية الفنون .

ولعل المبدع في مجال الفن المسرحي والسينمائي من مخرج ومهندس ديكور، هو الذي يخلق ويفجر المخيلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجم إلى عرض فني متكامل، والعرض هو في حقيقته قيمة فكرية ومفاهيم جمالية يتم صياغتها وبلورة تنظيراتها في العرض المسرحي والفيلم السينمائي، فهي تظفي علاقة محددة لتقويم كل من الجانب التشكيلي والتطبيقي لمختلف الرؤى ضمن أطر كل إتجاه إخراجي، وهذه العلاقة تؤكد مدى تفعيل الفكر الجمالي الإخراجي بين المسرح والسينما.

ولهذا، إرتأت الدراسة أن تركز في مضمونها على العرض المسرحي والفيلم السينمائي، والحديث عنهما يقودنا مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها كل من الديكور والعناصر الفنية المشكلة له.

وعليه، فقد إخترت بحثي وعنونته بـ **"جماليات الديكور بين المسرح والسينما -دراسة مقارنة لنماذج عالمية-"** وقد أردت من ذلك أن أبين مبدأ الجمالية عبر دراسة لكل عنصر من عناصر الديكور بين المسرح والسينما ومدى تأثيره الفني والجمالي على المتلقي. ومن هنا يصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه على النحو الآتي: كيف يساهم مبدأ الجمالية في تشكيل فن الديكور بين المسرح والسينما؟ وكيف يكون فن الديكور سبيلا في إكتساب نظم المعرفة وإنتاجها في ضوء تأسيس للعملية الإبداعية وحوارية الفنون؟. ومنه، فدراسة كل ما يتعلق بجمالية الديكور بين المسرح والسينما، يعتبر طرح علمي منهجي يسعى إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات المؤطرة لإشكالية البحث، مما يمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يلي:

1_ كيف تتحقق الجمالية في ضوء مبدأ التغيير الذي لازم المدارس المسرحية بإختلافها وتنوعها؟ وهل يعتبر الديكور المسرحي جزء من شاعرية العرض؟.
2_ كيف يساهم مسرح الفن أو نظرية الفن للفن في تشكيل طرح جديد مناقض للواقعية؟.
3_ هل يعتبر وجود المسرح الملحمي الأقرب إلى الواقعية ولكن بتقنيات تنفي الإيهام في الديكور المسرحي؟.
4_ هل يكفل وجود الديكور في الفيلم السينمائي نسق معرفي ورؤية جمالية فنية لدى المخرج في الفيلم الروائي؟.

5_ كيف وضفت الأنثروبولوجيا في السينما الواقعية الشاعرية؟.
6_ كيف تعاملت مختلف التيارات والإتجاهات الفنية مع فن الديكور، التي أكدت على أحقية توظيف الصورة الفوتوغرافية وأهملت الجانب الفني والجمالي للديكور السينمائي والخروج عن نظام الأستوديو؟.
7_ هل تعتبر الديكورات الواقعية واقعية إثنوغرافية بالأساس؟.
8_ ماذا عن علاقة السينما بالفنون المجاورة؟.
9_كيف يساهم كل من التراث الفكري والأنثروبولوجي في الكشف عن المعالم الثقافية في السينما السوفياتية؟ وهل يصبح الديكور رهين التطور التقني والتكنولوجي ضمن سياسية سينما الهوليوود الأمريكية؟.

يكتسي هذا البحث أهمية بالغة من حبث سعيه إلى رصد ما قدمته مختلف الرؤى الإخراجية في تحقيق مبدأ الجمالية، ومحاولة إبراز القدرات التي لها في مجال الكشف عن آليات إنتاج المعاني والدلالات من توظيف فن الديكور، وهي محاولة أخرى جديرة لأن تكون فكرا خصبا من خلال العمل التطبيقي الذي يسعى إلى تحقيقه المخرج ومهندس الديكور لبلوغ فكر جمالي وفني متكامل من أجل توطبن هذا البحث في مختلف الدراسات اللاحقة فهما وتطلبيقا إلى حد سواء.

إستندت الدراسة في إستمداد المادة العلمية على عدد من المصادر والمراجع التي تخدم موضوع البحث، ولعل من أهم هذه المصادر هي: مسرحية الحارس لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج نصا وعرضا، ومن ثم فيلم منزل الدكتور إدوارد لألفريد هتشكوك عرضا. أما المراجع فتميزت بإختلافها وتنوعها فكان من أهمها:

_ ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
_ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، د.ط، ج 1، سان بيتر للطباعة، القاهرة، 2002.
_ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.
_ باربارا لاسوتسكا-بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.
_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، ط 2، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
_مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، د,ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009.

_ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
_ جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،
_مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
_ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013.

_David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, 3 édition, De Boeck supérieur, paris, 2014.
_Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, édition nathan, paris, 2001.
_Antoine Gaudin, L'espace cinématographique 'esthétique et dramaturgie', Armand colin, paris, 2015.

أما عن المنهج المتبع في هذه الأطروحة وحرصا على حسن سيرها، فقد إرتأت الدراسة الإعتماد على ما يسمي بالمنهج المتكامل، إذ لجأت إلى مجموعة من المناهج التي تخدم في عملية البحث، كالمنهج التاريخي لرصد وتتبع تاريخ فن الديكور من خلال المدارس الحديثة والمعاصرة بين المسرح والسينما في كل من الفصلين النظريين،كما أولت إلى إستخدام منهجين آخرين مناسبين كالمنهج التحليلي والوصفي في الفصلين الأول والثاني، بغية وصف حالة الديكور من خلال أحد المدارس المسرحية والسينمائية المتبعة، ضف إلى ذلك الإستفادة من المنهج المقارن الذي كان الإعتماد عليه في الشق التطبيقي والمتمثل في دراسة مقارنة بين مسرحية **الحارس لهارولد بينتر** إخراج **ديدي لانج** وبين فيلم **منزل الدكتور إدوارد لألفريد هتشكوك**. ومن أجل الوقوف على جوانب موضوع هذه الدراسة قسمنا البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

يأتي في المقدمة والتي نحن بصددها، الولوج إلى ظوابطها المنهجية لمعرفة كل من إبراز الإشكالية ومختلف التساؤلات الفرعية التي تحن بصدد البحث والتعمق فيها، ومن ثم تبيان الهدف والمنهج وأهمية الموضوع وأهم الدراسات المتبعة ومن ثم أسباب إختبار الموضوع وخطة البحث.

وخصصت الدراسة في الفصل الأول الموسوم ـ: **"أثر المدارس الفنية على الديكور المسرحي بين رؤى المسرح الجديد وجمالية التوظيف"** إلى أهم المدارس الفنية التي برزت خلال فترة التجريب في فن الديكور، من المدرسة الواقعية إلى

التعبيرية مرورا إلى الإتجاه الطليعي والملحمي ومن ثم كيفية توظيفه ضمن الرؤية الإخراجية في الفن المسرحي.

أما في الفصل الثاني، فقد تطرقت الدراسة إلى الجانب السينمائي وعنونت بـ: **"آلية توظيف تقنية الديكور عبر الإتجاهات السينمائية المختلفة"**، وفيها كان التجريب في فن الديكور يتسم بالبعد الدلالي والمعرفي في بنية التشكيل إنطلاقا من الديكور الروائي والوثائقي بين الإتجاهات الحديثة والمعاصرة في المبحثين الأول والثاني، بينما يصبح المبحث الثالث تجربة خاضها الباحث للكشف عن تداخل المدارس الفنية بينهما عن طريق تداخل الفنون وحواريتها، فيصبح الفن التشكيلي مبدءا مؤسسا على السينما التعبيرية بإختلافها وتنوعها. أما المبحث الأخير، فكان عبارة عن تداخل المدارس الفنية وإختلاف في الأساليب الإخراجية بين الواقعية والتعبيرية، التي تأسس على الصناعة السينمائية بين الخطاب الإيديولوجي في السينما السوفياتية والعولمة التكنولوجية في السينما الأمريكية في تكوين فن الديكور السينمائي.

أما الفصل الثالث، فهو يمثل الشق التطبيقي وكان الحديث فيه عن **"تطبيقات فن الديكور بين مسرحية الحارس لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج وبين فيلم منزل الدكتور إدوارد للمخرج ألفريد هتشكوك"**، حيث قمت بدراسة مقارنة لهذه التقنية عن طريق دراسة كل عنصر على حدي مع تبيان أوجه الإختلاف والإئتلاف بين الديكور المسرحي والسينمائي.

وخلصت الدراسة من كل هذا إلى خاتمة تضمنت جملة من النتائج التي تم التوصل إليها، أوردت فيها النقاط المرتبة بحسب الفصول الثلاثة التي سبق ذكرها والمراد دراستها.

إن الرغبة الموضوعية الهادفة في البحث عن مكامن توظيف فن الديكور بين المسرح والسينما وكذا تأصيل لمبدأ الجمال من خلال التجسيد، يأتي في إطار الولوج إلى دراسة أكاديمية في كل الحدود، ضف إلى ذلك محاولة فتح المجال في غمار البحث عن طريق التوثيق لما هو نظري بإختلاف المراجع العربية والأجنبية، فتكون خير منهاج في البحوث المستقبيلية التي أصبوا إلى تحقيق ما يجب تحقيقه.

أما الشكل الثاني فيمسي في تحقيق الذائقة العملية، وفي معالجة أهم الجوانب الفنية والجمالية لما يتعلق بسياق البحث العلمي الخاص بي ضمن الدوافع الذاتية.

ولا يخلو أي بحث علمي من صعوبات التي تواجه الباحث، فإني أرى تشعب الموضوع ومن الصعب الإلمام بكل جوانبه، ومع ذلك حاولت أن ألم بأهم الجوانب المتعلقة بهذا البحث، من خلال ضرورة إيجاد أهم الدراسات والبحوث العربية والأجنبية منها بغية تأصيل لفن الديكور بين المدارس الفنية المسرحية، وهذا لإعتمادي الترتيب الكرونولوجي لكل مخرج مسرحي الذي أوردته سابقا، أما في السينما فالصعوبة تكمن في فك شيفرة التداخل الفني والجمالي بين المدارس الفنية التشكيلية وعلاقتها بفن الديكور السينمائي من ثم البحث في أغوار مهندسي الديكور، والتي لم أجد في شخوصهم إلا دراسات ضئيلة جدا مما إستلزم الأمر مني الولوج إلى ترجمة أسماءهم والبحث في مختلف الدراسات الأجنبية سواءا أكان في المسرح أو السينما. مما وجدت نفسي أمام غمار عسير في السعي الدؤوب والكشف عن طبيعة التداخل بين المدارس الفنية التشكيلية وأثرها على فن الديكور السينمائي، وهو الرهان الذي يكشف لنا عن مدى إرتباط الفن التشكيلي بالسينما عن طريق الحقل التجريبيي الذي أخذ بعدا واسعا بين حوارية الفنون.

إن إصرار البحث في خوض غمار الجهد العلمي الدؤوب نحو سبر أغواره، هو في الحقيقة حافز لنا في الولوج قدما بغية خوض مختلف التجارب في سياق البحث العلمي، فقد أخذ منا هذا البحث وقتا وجهدا ونحن لا نسوق هذا من أجل إدعاء الإحاطة بكل جوانب البحث والإجابة الكافية عن كل الأسئلة المتعلقة بالموضوع، وحسبي إني إجتهدت ما إستطعت تقديمه وما توفيقي إلا من عند الله الذي عز جلاله وتقدسة أسماءه.

وفي الختام لا يسعني إلى التوجه بشكري الخالص لأستاذي المشرف الدكتور إلياس بوخموشة الذي خصص لي وقتا هاما في جل لقاءاتي به وجهده ونصائحه الهادفة، فكان منضبطا معي طيلة مشوار بحثي وفي الإلتزام بمواعيد قراءتها والعمل على إيجاد السبيل الناجح للباحث الذي يسعى إلى تحقيقه وتكامله ضمن منظومة وأساسيات البحث العلمي.

إلى ذلك الحين، فإنني أودع هذه الدراسة بين أيدي الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة، لأشكر لهم عناء قراءتها وتصويب هناتها، ولنأمل من الله أن ينال قبولكم وأن يلقى الإستحسان منكم.

الفصل الأول: أثر المدارس الفنية على الديكور المسرحي بين رؤى المسرح الجديد وجمالية التوظيف.

المبحث الأول : الديكور المسرحي في المدرسة الواقعية.

المبحث الثاني : المسرح التعبيري ونظم الممارسة على الديكور المسرحي.

المبحث الثالث: المسرح الطليعي وأثره على الديكور المسرحي.

المبحث الرابع : المؤثرات الإيديولوجية وطبيعة توظيف الديكور في المسرح الملحمي.

يتحقق مبدأ الجمالية بطريقتين إثنتين، فإما أن تسبق النظرية التطبيق أو أن يسبق التطبيق النظرية على جميع الفنون، ويجمع الفن المسرحي الطريقتين معا ويتجسد ذلك عبر دراسة لمختلف أعمال المخرجين وتجاربهم في تقنيات الديكور الذي أخذ فيه التجريب بعدا واسع.

يقتضي البحث عن ملامح التجريب في فن الديكور والتأريخ لفن الإخراج المسرحي أساسا، بإعتبار أن المخرج هو المنفذ الفعلي لمختلف المفاتيح الواردة في النص المكتوب، فقد أعطى **الدوق ساكس مننجين** السلطة للمخرج وأصبح يرتبط في زمنه أكثر إرتباطا بالتغييرات الطارئة على صعيد بيئة الأنثروبولجية التي تتحكم في المبادئ الفكرية والفنية لعمل المخرج، وهذا ما أدى إلى ظهور ما إصطلح عليه **بمسرح المخرج**.

أثارت الكثير من التجارب مطلع القرن العشرين ضجة في فن الخشبة المسرحية وأنتجت إتجاهات منها: المسرح الطبيعي، التعبيري ،الرمزي ،الطليعي العبثي والملحمي، أصبحت هذه التيارات تأخذ بمبدأ التغيير في رؤية إخراجية بإعتبار التجديد هو سبيل الأفضل في تشكيل فضاء مسرحي يرتكز على مبدأ الجمالية، وبذلك وسعت هذه التجربة من حدود كان يبحث عنها علم جمال المسرح حيث أنجر عنه كثير من الأساليب والمناهج والمبادئ. وعليه، نبين من خلال هذا الفصل كل ما له علاقة بتقنية الديكور وعلاقتها بالمدارس الفنية، مع تبيان منهجية البحث المتبعة لدراسة الديكور من حيث الشكل الجمالي الذي يطال الرؤية الإخراجية في المسرح الحديث والمعاصر.

1_المبحث الأول: الديكور المسرحي في المدرسة الواقعية.

1_1_أثر الواقعية الطبيعية عند أندريه أنطوان.

يعد **أندريه أنطوان André Antoine*** من رواد الإتجاه الطبيعي في الإخراج المسرحي ومن الذين تأثروا بمنهج **الدوق ساكس مننجين Duke of Saxe-Meiningen**** من خلال الواقعية التاريخية التي أسسها وطورها، فرسمت له الطريق نحو مسرحه الطبيعي الذي يؤسس على الصدق التاريخي إلى صدق أكثر إلتحاما بالحقيقة، وسعيه إلى تحقيق الواقعية التي تهدف إلى خلق الإيهام والتواصل على خشبة المسرح.

إن ما تم تحقيقه عند **أندريه أنطوان** هو الفكر الذي أنتهجه من أجل تحقيق رؤية فنية وفكرية واحدة تربطه بطبيعة العلاقة الإجتماعية، فأعطى تغييرات في المسرح عبر الحقب التاريخية وخاصة المسرح الفرنسي الذي نتج عن ذلك تجديد في الحركة المسرحية بداية القرن العشرين، هذا ما سعى إليه من أجل الكشف الجوانب السلبية للإنسان التي تشخص للمعاناة والإستغلال لدى الجمهور التي بفضلها تشخص الفكر الإنساني. لذا يعتبر المذهب الطبيعي فكرا موجها إلى المجتمع، هذا ما إكتسبه **أندريه أنطوان** في كيفية ربطه بالنظام الإجتماعي الذي يسعى إلى تحقيق حوارية العرض المسرحي، وما تبناه في ذلك هو المسرح الحر الذي يعد مسرحا طبيعيا هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يتطلب عمل المخرج أن يكون شخصا مسؤولا عن تقديم القيم الجمالية للعرض المسرحي، وهذا ما نرفقه في تصوراتنا عن العملية الإخراجية ودورها عند **أندريه أنطوان**، وفي هذا الصدد يعرج **جان فيلار jean villar** *** بقوله: "ليس المسرح الحقيقي في الأربعين سنة

---

* _أندريه أنطوان André Antoine (1943/1858): مخرج فرنسي ومدير مسرح، بعد أن أمضى عدة سنوات ممثلا هاويا متحمسا أسس في عام 1877 المسرح الحر وهي فرقة تخصصت في تقديم أعمال إبسن وهاويتمان وسترندبيرج، وفي عام 1903 حتى اعتزاله في عام 1916 كان أنطوان مديرا لمسرح الأوديون. أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، د.ط، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 122-123.

** _ الدوق ساكس مينجين أو جورج الثاني Georg II, Duke of Saxe-Meiningen (1914/1826): كان الدوق ساكس مينجن قبل الأخير، تولى الحكم من 1866 الى 1914، كان له الفضل في نجاح مسرح البلاط، كان يعرف أيضا باسم مسرح هرتزوغ (مسرح دوق). أنظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_II,_Duke_of_Saxe-Meiningen

*** _ جان فيلار jean villar (1971/1912): ممثل ومخرج مسرحي فرنسي، كون في سنة 1943 فرقة مسرحية بإسم مسرح الجيب théâtre de poche، وحاول تحقيق وجهة نظره الخاصة التي تستند على عاملين. العامل الأول ، الإلقاء المجود للحوار في المسرح، والعامل الثاني، اللعبة التمثيلية في فن الممثل. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2006، ص230.

الأخيرة هم مؤلفين، بل هم مخرجين[1]"، فالمخرج هو منسق العمل ويساعد على النهوض بالمسرح نحو رؤية هادفة ومعينة.

يعتبر المكان المسرحي عند **أنطوان** السمة البارزة في تشخيص الأحداث عبر المعالم السينوغرافية التي كان يتبناها المذهب الطبيعي، وبهذا يعتبر **أندريه أنطوان** المكان هو الذي يحدد حركات الشخصيات وليست حركات الشخصيات هي التي تحدد طبيعة المكان، فقد تطرق أكثر في إختياره لديكورات مسرحية حتى راح يحاكي الطبيعة في كل شيء لنقل صورة فوتوغرافية من واقع الحياة دون تغيير على خشبة المسرح، وهو ما يوضحه بقوله: "لقد وجدت من الضروري، ومن المفيد، أن أبدأ عملي بإبداع المنظر والبيئة، بتصرف النظر والأحداث والحركات التي ستجري على خشبة المسرح[2]"، فالديكور المسرحي من وجهة نظره يجب أن يكون البيئة التي تشكل الحياة والأحداث عند الشخصيات من أجل تقديم الأسلوب الأمثل في تكوين الصورة المسرحية.

تكمن معالم التوظيف في مسرح **أندريه أنطوان** على أحقية الإتجاه الواقعي في تجسيد ما هو فني ومرئي لما هو موجود في البيئة الأنثروبولوجية، والتي تفرض وجودها بوصفها تصنع وتكون ذلك الإنسان من خلال المذهب الطبيعي الذي إستلهم مبادئه عبر رؤى رائد الحركة الأدبية للإتجاه الطبيعي **إيمل زولا Zola Emil*** ، والذي وجده شريكا يحمل أفكاره في منح المكان المسرحي الحقيقة القصوى وإيجاد الجو المسرحي لتسهيل مهمة أداء الممثل على التوحد مع الشخصية،كما إعترف **إميل زولا** برغبة **أنطوان** للتغيير عن طريق تحقيق الواقعية على المسرح ويصبح بذلك شريحة من الحياة .

من هذا المنظور، يعتبر الممثل حلقة الوصل بين مختلف عناصر العرض المسرحي عند **أندريه أنطوان** بمعارضته لنظام النجوم مؤكدا على روح الجماعة في الفرقة، فلا يستطيع بذلك أن يظهر على حساب بقية الممثلين الآخرين مجددا نفسيته حيال العرض التي تخدم العناصر المسرحية الأخرى، فسعى إلى التجديد بإكتشافه عنصر التمثيل والإخراج الطبيعيين، لذا يعتبر **أندريه أنطوان** "أن حركة الممثل من بين الأغراض

[1] _ لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، د.ط، دار القومية للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1964،ص 84.

[2] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ، الكويت، 1979،ص 44-45 .

* _ إميل زولا emil zola (1902/1840):روائي فرنسي، يعتبر زعيم المذهب الطبيعي وأحد الروائيين الفرنسيين الأكثر شعبية، ترجمة رواياته ونشرت في العالم، وكانت الأكثر إقتباسا في السينما والتلفزيون.أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/mile_Zola

المسرحية المتمثلة في الأثاث، والمعقدة في الفضاء الداخلي الحديث، فتصبح الشكل غير المقصود، وتكاد على الرغم من ذلك أكثر انسانية، وأكثر قوة، أكثر حيوية من المواقف والإيماءات[1]" التي تنجر عن طبيعة الأداء المترتبة عن حركة الممثل، فيستطيع المرء "أن يمد يده للممثلين من فوق أضواء مقدمة المسرح ويضع رجله على ركن الملقن. والخشبة ضيقة جدا لا تتسع إلا للمناظر الأولية، كما أنها قريبة منا جدا بشكل يلغي الوهم المسرحي[2]" وإعتبر المسرح بمثابة تحد للواقعية، والممثل على خشبة المسرح يجب أن يحس ويتصرف كما في الواقع المعاش وينسى وجود الجمهور في الصالة ويعطيه ظهره على أن يركز على مخاطبة ومواجهة الممثل، في حين يرى أن "الجدار الرابع يجب أن يبقى، وإن كان منطلق المسرح يقتضي أن يحل محله ستارة قديمة، ولقد يبدو لنا اليوم أمر تجسيد الحقيقة، أو نقلها نصا، ضربا من الجنون أو من الخيال، لأننا نعامل المسرح، والفن بوجه عام، على أنه نوع من الصياغة، من الصنعة، من إعادة ابداع الحياة من وجهة نظر الفنان[3]"، فلا يستطيع بذلك أن يصور مسرحا يقدم ويشخص الحياة بذات السهولة، فهو تصور سلبي الذي يهدم كل قيم الفن وبريقه في نظر **أندريه أنطوان**، وهي نفس النظرية التي نجدها في أحقاب الدراما الطبيعية عن **هنريك إبسن Henrik Ibsen*** الذي يؤمن بحتمية الجدار الرابع "إذ يجب تصميم المنظر الداخلي وكانت الغرفة جزء من البيت ككل، حيث السقف أو الدعامات الأفقية فوق الرأس لخلق الإنطباع الصحيح، ولذلك ينبغي عل مصمم الديكور أن يملأ الخشبة بعدد كبير من القطع الأثاث الصغيرة ليولد الاحساس بأن هناك من يستعملها[4]"، فهو يمثل صورة طبق الأصل للأشياء الحقيقية التي تمثل على خشبة المسرح.

يعطي **أندريه أنطوان** أهمية بالغة في تحديد الزي المسرحي للممثل، هو ما دفعه إلى تجديد في مختلف الرؤى التي لم تحرزه عروض **الدوق ساكس منتجين**، مؤكدا أن الواقع هو الذي يفصل في طبيعة العرض، ويرى أن المخرجين هم "معجبون بالرسامين الأكاديميين وتصاميم الأزياء، وتأكيدا على الأناقة والتفاصيل الهندسية

---

[1] _ André Antoine , causerie sur la mise en scéne, revue de paris, n 10, tome 2, mars_ avril , Paris, 1903, p607 .

[2] _ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 ، ص47 .

[3] _ سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 42 .

*_ هنريك إبسن Henrik Johan Ibsen (1906/1828): كاتب مسرحي نرويجي يعد عموما أبا للمسرح الحديث، تظهر سيرته العلمية إنتقالا تدريجيا الى دراسة واقعية للحياة المعاصرة، وبعد تحقيق ذلك الإبتعاد عنها بالإتجاه دراما الرمزية على نحو صريح، من مسرحياته : الأشباح، بيت الدمية، البط البري. أنظر : وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص 79 .

[4] _ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 51 .

للديكور، إن إستخدامه متعب وبذلك تتلاشى نوعية الملابس الحقيقة على إظهار الظروف الصعبة وكذلك تبيان الفترة التاريخية من الأرستقراطيين في المنفى[1]"، فعلى الممثل أن يرتدي الملابس الطبيعية دون مراعاة أية قيم جمالية، وإلا يهتم بإختيار الحركة التي تساهم مع جسد الممثل في خلق فضاء مكاني عندما يوظفها لتحقيق التداخل بين الشكل والفضاء المسرحي*.

ضف إلى ذلك، يحرص **أندري أنطوان** على "أن يكون البنطلون المستخدم مكتب محتويا على جيوب على الركبتين والكم الأيمن مصقولا بشكل يكشف عن مهنته. إنها أمثولة غالبا ما تنسى. حتى الرجل الأنيق نفسه يجب أن يبدو أنه خارج من عند خياطه. وعدد المرات التي تعاد التمثيلية لا يعتق الملابس كما يمكن أن يظن[2]" كي تتناسق مع صبغات أو طلاء الديكور الموظف على خشبة المسرح، معتبرا أن الألبسة المسرحية نابضة من الحياة ما لم يكن هناك إعداد مسبق لأداء المسرحي الخاص بالممثل التي تسلك طريق الطبيعية، فعندما تكون الملابس أكثر دقة يصبح الأداء كذلك وتدرس المسرحيات بصورة واضحة أي "حين ترفع الستارة، فيشاهد المرء اللمحة الأولى للشخوص المسرحية، وشخصياتهم وسلوكهم، لمجرد أن نرى المكان الفعلي الذي يتحركون فيه، تظهر أهمية الإخراج بدقتها، في الديكور، بحيث تكون مستساغة، مهضومة، وهي الطريق التي نسلكها بالبداهة[3]". (أنظر الصورة1)

[1] _Jean chothia, André Antoine: Directors in perspective, cambridge university press,united states of amirica new york, 1991,P66

* _ لقد تميزت نظم الإخراج في بداية القرن العشرين في فرنسا بالبذخ والتأنق وبالكماليات، وهو ما حصر عمل المخرج في إبراز الملابس البراقة والفراش الثمين، مما حولت خشبة المسرح الى معرض أزياء فاخرة في الوقت الذي كان ينشد فيه أن يكون منصة لتقويم الأخلاق أو معملا لتحليل قلوب النساء من الطبقة المتوسطة التي تحرص دائما على تقليد نساء الطبقة الراقية. أنظر : لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، م.س، ص83.

[2] _ فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان، ط3، عويدات للنشر والطباعة، القاهرة، 1985 ،ص 99.

[3] _ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 ، ص365 .

(الصورة 1) تمثل رسم توضيحي يبين الملابس الموظفة في مسرحية الأرض 'La terre' لـ إميل زولا، تصميم الديكور لـ هنري مينيسيار Henri Menessier، إخراج أندريه أنطوان سنة 1903.

Bibliothèque nationale de France

على هذا الشكل، أعطى **أندريه أنطوان** إهتماما كبيرا بالديكور المسرحي وأقر بديكورات واقعية حتى في أقل تفاصيلها، فكان تعامله مع الديكور تعاملا تقنيا مع الجوانب التعبيرية بل جعل من منظره الشكل الهادف إلى ترصين العمل، ويتضح ذلك من خلال إخراجه لمسرحية **الملك لير** وتعامله مع مهندس الديكور. لذا فالبيئة الإجتماعية هي التي تتحكم في نشاط العمل المسرحي، فتصبح بذلك عاملا رمزيا في تكوين عناصر الدراما الطبيعة على واقع الوجود من خلال الطبيعة الإجتماعية، والتي تفرض وجودها كعامل جوهري في تشخيص الديكور المسرحي بوسائل تعكس البيئة المحلية للمجتمع عبر وسائل وقطع الديكور المستعملة في المسرحية. وتتحدد معالم تصميم الديكور وفقا لرؤية الإخراجية عند **أندريه أنطوان** التي تحيل إلى الدور الجوهري الذي يحقق عمل المخرج*، فلكي يستكمل العمل المسرحي في تحديد طبيعة الفضاء العرض فلا بد على المخرج التعامل مع مهندس الديكور **لوسيان خيسوم** الذي أرسى مبادئ فنية وجمالية في مجال التصميم الهندسي للديكور وفي فن الرسم، وهو ما يتطلبه نجاح عمل مهندس الديكور لكي يكون ديكور المسرحي حقيقيا ومؤثرا ومطبقا للواقع، فيجب " أن يعد طبقا لشيء مرئي، منظرا طبيعيا أو داخليا، فإذا كان داخليا ينبغي أن تبنى بجواره أربعة، أي جدران أربعة دون الإهتمام بالجدار الرابع الذي لا يزال فيما بعد ليتمكن الجمهور من مشاهدة ما يحدث[1]"، فعمل على تأمين خلفية على خشبة المسرح والتي تجري فيها التدريبات على شكل خشبة جاهزة فهي تساهم في تبيين سلوك الشخصيات التي تساهم في نجاح تصميم ديكوراته، بإعتبار أن الديكور المسرحي يجب أن يكون "شيئا أكثر من إطار هارموني موظف لحركة الممثل، لكنه يجب أن يكون البيئة التي شكلت الحياة والأحداث عند الشخصيات[2]". (أنظر الصورة 2)

ويمثل الفضاء المسرحي المستخدم في مسرح **أنطوان** ببيئة منزلية وغرف بها أثاث بما يوجد داخل المنزل، ويشمل ذلك الديكور الذي يجسد أبعاد تلك البيئة، فهو لا يؤمن بالمنظر الشكلي لصورة الحياة الواقعية، وإنما يتخطى ذلك إلى خلق صورة طبيعية شبيهة بالحياة، فقام بإستبدال "مناظر الغرف الخفيفة الجدران بحوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها دون أن يخشى إهتزازها[3]" (أنظر الصورة3) ، مؤكدا

* _ هي النظرة التي تجسدت عند جاك كوبو بوصف الإخراج المسرحي عبارة عن مجموعة المنظر المسرحي، يشمل أساليبه وألوانه، وينبعث هذا كله من فكر واحد هو فكر المخرج لكي يضمن نجاح التشكيلات الهندسية للديكور المسرحي، أنظر: لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، م.س، ص 75 .

[1] _ André Antoine , causerie sur la mise en scéne, Op.cit, p 604

[2] _ سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 44 .

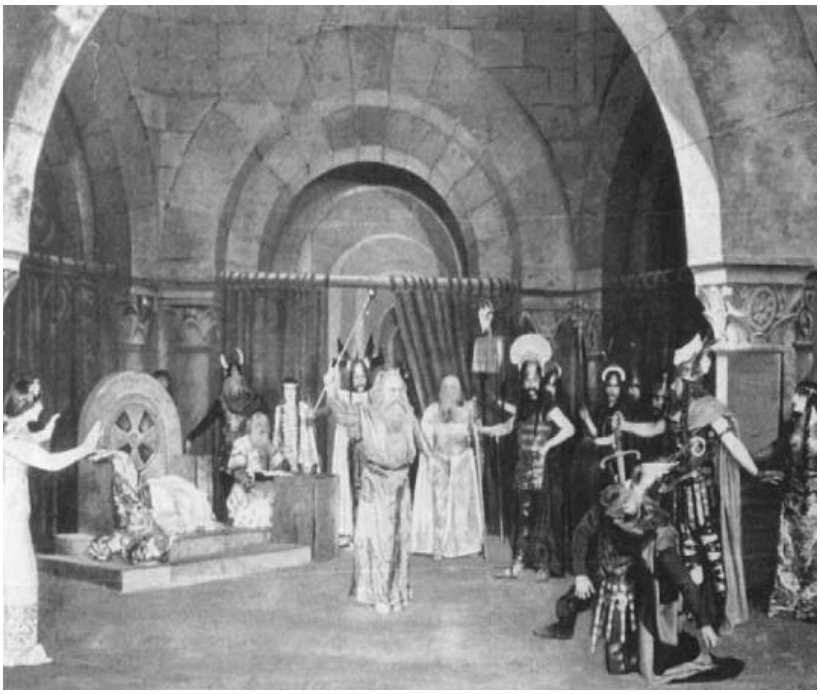
[3] –طارق العذاري، افاق مسرحية، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن،2001 ، ص28 .

على طبيعة تكوين الديكور عبر أهداف تقنية أكثر منها فنية وجمالية التي تخدم عمل المخرج إلى حد سواء، وهو ما أدى به إلى القول: "ليس من الممكن للمخرج المسرحي بشكل مناسب العمل على جو المنافسة وتكوين شخصيته، مع ديكورات قديمة، سيكون ذلك حقا إذا أردت أن تنجح، عنصرا جديدا من النجاح أنشأ خصيصا لكل قطعة من خشبة المسرح بشكل عقلاني"[1]. ومنه يرى رجال هذا المذهب أن تظهر على المسرح كل الوسائل الحقيقية من الديكور، والأكسسوار، وإستبدال الأشياء المرسومة والرمزية بأشياء حقيقة حسب طبيعة العرض، لذا يؤمن **أندريه أنطوان** بالتشكيل الكامل والأدق التفاصيل ما يدور على الخشبة، وذلك ما يؤكد عليه في قوله: "إن إعادة قلم رصاص أو عملية قلب فنجان هامة وعميقة التأثير على الجمهور قدر أهمية المبالغات الخطابية في المسرح الرومانسي[2]"، فيمكن للأكسسوار أن يقدم أدوار الممثلين، بمعنى أن الديكور يجب أن يعطي صورة صادقة للواقع والحياة اليومية، وهو ما يوضحه جليا في مجلة la revue de paris بقوله: "ينبغي في الديكورات الداخلية، عدم الخوف من الإسراف في الأغراض الصغيرة، التنوع في قوائم الأكسسوارات، فليس هناك شيء يعطي جانبا لمظهر داخلي أكثر إقامة، تلك هي أكثر الأشياء الغير مدركة التي تجعل المعنى أساسي[3]"، **فجعل** لكل مسرحية ديكورا خاصا بها من أجل التنوع في البيئة المستخدمة للشخصيات التي تفسر الأحداث والمواقف داخل النص المعد سلفا.

[1] _ André Antoine ,"Mes souvenirs" sur le théâtre libre , fayard artheme et cie éditeurs, Paris , 1921 ,p101 .

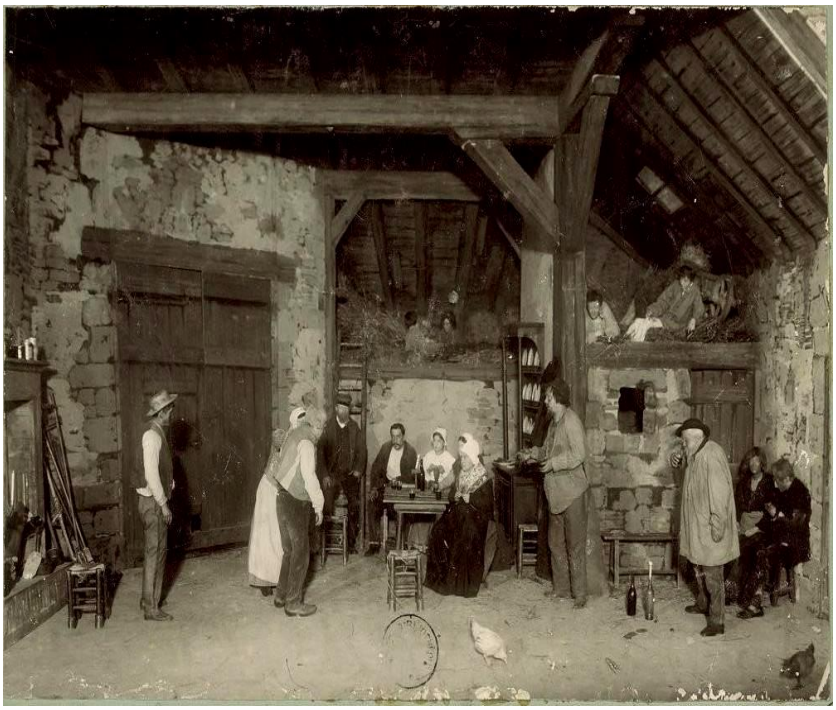
[2] _ ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، 51 .

[3] _ voir: André Antoine , causerie sur la mise en scéne, : Op.cit, p 607 .



(الصورة 2) تمثل ديكور مسرحية الملك لير لـ لوسيان جيسوم Lucien Jusseaume ، إخراج أندريه أنطوان باريس، 1904 .

_ Jean chothia, André Antoine: Directors in perspective, Op.cit, p 138.



(الصورة 3) تمثل ديكور مسرحية الارض 'La terre' لـ إميل زولا، تصميم الديكور لـ هنري مينيسيار Henri Menessier ، إخراج أندريه أنطوان سنة 1902 .

_Ibid, p129.

لا ريب أن الهدف الذي يسعى الى تجسيده وتفعيله **أندريه أنطوان**، هو كيفية إخراج مسرحية بأبعاد واقعية يتعلق بوجود الجدار الرابع، مما يسهل لحركة الممثلين أن تكون محدودة مع قدر من الحرية علي خلاف ما يحدث في المسرحية الطبيعية، فأكد على ضرورة التدريب ممثليه على العمل بروح جماعية مع توفر الأثاث وأدوات حقيقة على المسرح وجعل الجمهور يعتقد أن ما يشاهده هو الواقع في حد ذاته، حين أدرك أن "في المسرح حقيقة نسبية، هذا الواقع الخيالي كذب على ما يبدوا في الظاهر ولن يتم ذلك[1]" مما أدت جهوده إلى التأثير البالغ على الدراما الواقعية.

ليؤخذ التجريب في مسرح **أندريه أنطوان** نطاقا واسعا في الفضاء المسرحي، لكن بوجود الحركة الطبيعية في المسرح "مع وجود الحائط الرابع، وصدق الديكورات الحرفي الناقل لهذا الواقع، والواقعية التاريخية والفوتوغرافية للأزياء، وحرفية المهمات المسرحية (القطع الأكسسوار) التي كانت تؤخذ من الواقع اليومي، وتوضع فوق خشبة المسرح دون قيام بتعديل عليها أو تصنيف، مع صدق الشخوص المسرحية في نقل عن الواقع الحياتي الحرفي، توقف كل هذا عن أن يصبح تجريبيا[2]"، بإعتبار المسرح فنا لابد أن يكون مبني على بعض التقاليد التي تتجسد عليها جميع الأشياء لتكون نابعة من قوة الخيال، مما زاد التمسك بأدق التفاصيل الدقيقة التي كان يصبو إليها **أندريه أنطوان** في سبيل تحقيق تكاملية العرض وفي توظيف الدقيق لتقنية الديكور المسرحي.

ولعل من المبادئ التي أعطت أهمية بالغة في العمل الإخراجي والتي قام بإرسائها رائد الحركة الطبيعية **إيميل زولا**، كان لها تأثيرا مباشرا على مسرح **أندريه أنطوان** في فرنسا ومن ثم على المخرج **ستانسلافسكي** في روسيا ودعوته. هذا الأخير ذهب إلى البحث عن نقل الحقيقة على المسرح من خلال الواقعية التي تنبعث من نفسية الممثل، ومتأثرا في نفس الوقت بالوسائل والطرق التي تكشف عن الجوهر الروحي للعمل التي كان يمتاز بها سلفه **الدوق ساكس مننجين** مؤسسا في ذلك منهجه الذي أطلق عليه بإسم الواقعية النفسية.

[1] _ Jean chothia, André Antoine: Directors in perspective, Op.cit, p73.

[2] _ باربارا لاسوتسكا-بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999، ص31.

1_2_الواقعية النفسية ومعالم توظيف الديكور في مسرح ستانسلافسكي.

لقد إختلفت التجارب في المسرح العالمي بإختلاف طريقة العمل في الأسلوب الإخراجي، بيد أن **قسطنطين ستانسلافسكي Constantin Stanislavski*** بدأ على ضوء المسرح الطبيعي الذي سبقه **الدوق مننجين** في ألمانيا و**أندريه أنطوان** في فرنسا والذين إستأصلوا فكرة المحاكاة في طبيعة العمل التي كانت ترتكز على المعايشة والدقة في الأسلوب، فالإنسان "يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة والشاهد على ذلك التجربة: فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وما هي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه"[1]، محاولا في نفس الوقت تحقيق المطابقة الخارجية للواقع التاريخي يهدف إلى دراسة لمختلف العناصر العرض المسرحي. وتهدف منهجية **ستانسلافسكي** في الإخراج المسرحي، بالتركيز على النص المسرحي الأدبي الذي يمثل له وظيفة إجتماعية تتحقق عبر الممثل بوصفه المكون لخطاب العمل المسرحي _خطابي النص والعرض بكل ما يجسدان من إختلاف في بنيتهما وطبيعة نقل الفكرة المستوحاة إلى المتلقي_.

يرى **ستانسلافكي** أن تجسيد عنصر الحقيقة في العرض المسرحي يترتب عن مخلفات الواقع، مؤكدا على أن الصدق الفني هو نابع من فكره الخارجي الذي يتمثل في صدق الأشياء، والأزياء، وأكسسوارات المسرح، والمؤثرات الصوتية بينما يعد العرض مجرد محاكاة مسرحية للواقع ،ولكن يكمن النجاح في تجسيد الحقيقة وإن كانت حقيقة فنية خارجية وصادقة فهي تكشفت عن أهداف جديدة للمستقبل، وفي هذا يقول **ستناسلافسكي**: "إنني لا أعني بالصدق شيئا خارج ذاتي، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفي تجاه هذا المشهد أو ذاك، على خشبة المسرح وحيال مختلف الأشياء على الخشبة، حيال زملائي الذين يقومون بالأدوار الأخرى، بمشاعرهم وفكارهم"[2].

*_ قسطنطين سيرجيفيتش ستانسلافسكي Constantin Stanislavski (1938/1863): مخرج وممثل ومدرس روسي، وأحد اهم منظري مسرح القرن العشرين، إضافة إلى عمله في المسرح كان لستانسلافسكي تأثير عظيم على نحو مباشر من خلال كتبه، وغير مباشر، من خلال المدرسين الذين دربهم في المسرح خارج روسيا ولاسيما في أمريكا، ألف سيرة ذاتية مسرحية بعنوان (حياتي في الفن 1926). أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص 250-251 .

[1] _ أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الانجلومصرية، د.ت ، ص79 .

[2] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص221 .

مما جعل **ستانسلافسكي** يقترن بالفكر **الأركيولوجي** المتمثل في كيفية البحث في التاريخ وتحقيق ما هو ملتزم بالواقع في هذا الخصوص، فإختياره **الشكل الأكيولوجي*** هو دراسة تاريخ المعماري للحضارات المختلفة كإختلاف في أشكال المناظر وطبيعة الزي، وتعتبر الواقعية التاريخية في تشخيص لمرحلة الآثار جزء يعطي دفعة أكبر نحو الواقعية، بذلك بات التجريب في المسرح يمس كل العناصر التي تكون العملية المسرحية في طبيعتها وتكوينها وإعادة النظر في الكثير من الممارسات السائدة في المسرح بتحصيل العمل النظري والتطبيقي. ولئن كانت فكرة أن الواقعية هي طريق لمسرح الفن، فلم يكن **ستانسلافسكي** حينها يعمل على تشكيل المشهد المسرحي بالتوجه نحو الطبيعية الصرفة، وإنما كان توجهه نحو تغيير في طبيعة الشكل والصيغ ومفردات التي تفرضها الحياة كبديل عن المحاكاة الحرفية التي كانت تحت فرضية الإتجاه الطبيعي، وهو يخلص بقوله: "قد عدنا إلى الواقعية، بطبيعة الحال إلى الواقعية الأعمق، وأكثر صفاء إلى الواقعية أكثر تعمقا للنفس الإنسانية، دعونا نقوي أنفسنا قليلا في هذا الطريق، وسندرك عند إذن أننا نواصل رسالتنا[1]" فيحاول الكشف عن خبايا وظواهر الواقع الإجتماعي بوصفها مرحلة تجريبية في عمل **ستانسلافسكي**.

إقترنت هذه المرحلة فيما يتصل بفن الممثل، حينها حاول المخرج إعادة الإعتبار لتكوينه الذي جاء كرد فعل ضد التقاليد المسرحية التي كانت تتبناها المسارح الروسية، فدفعت بفن التمثيل إلى الزيف المسرحي، والتي يقول في صددها **ستانسلافسكي**: "لم تعد هذه الواقعية البيئية، أو الصدق الخارجي السابقة، بل واقعية الصدق الداخلي في الحياة النفس البشرية، واقعية المعايشة الطبيعية التي تتماشى بطبيعتها مع مشارف المذهب الطبيعي الروحي[2]"، فلابد للمثل أن يولي كل إهتمامه لدراسة أفعاله وأفكاره عن طريق الحياة النفسية الداخلية للإنسان الذي يعبر عليها الممثل على الحدس لا على العقل، حيث أصبح الممثل عند **ستانسلافسكي** لا يتحرك من مكان إلى آخر بكل حرية مطلقة، فحركته تبقى بدون تفسير ما لم يكن سبب معين حين أصبحت حركة الممثل مع وجود الديكور المسرحي تعطي دلالة إجتماعية وتاريخية، هذا ما يؤكده تلميذه **لي**

*_ الشكل الأركيولوجي أو الأركيولوجيا: إستعمله ستانسلافسكي في تحديد ثقافة المجتمعات وثقافات البشرية الماضية عبر الأزل كالمصنوعات الحفرية، وطبيعة المعمار المنجز، فمصطلح الأركيولوجيا في المسرح تعرف على أنها "تبين الوجه الخاص لمواقف نظرية الأداء التي يبديها التوسع لحساب العمل الأثري الميداني"، انظر:

_MIKE PEARSON Et MICHAEL SHANKD , Theatre/Archaeology, edition ROUTLEDGE (the edition published in the taylor and francis e-Library) , 2005, p1 .

[1] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 56.

[2] _ صالح سعد، الأنا–الآخر. إزدواجية الفن التمثيلي، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد274 ، الكويت، 1979،ص 164 .

سترسبوغ Lee Strasberg * حين يولي أهمية بالغة لطبيعة عمل الممثل، فيرى أنه ليس بالضرورة أن يشغل نفسه بكل الأشياء في وقت واحد على خشبة المسرح، وتزيد من إحساس الممثل الواقعي على المسرح "فيجب أن تضيف شيئا ما إلى تصورك، عليك أن تخلق شيئا لنفسك على شاكلة فأر المسرح وسوف يساعدك هذا كثيرا في أداء دورك وهنا تكمن المشكلة الحقيقية لفن التمثيل، فالأمر لا يتعلق بما يجب أن يفعله الممثل حين يرى فأرا على الخشبة ولكن الأمر يتعلق بتصورنا لرؤية الفأر حين لا يكون هناك فأر حقيقي في الواقع[1]".

أعطت حقيقة **لي سترسبورغ** في التمثيل إهتماما أكبر بدافع الحركة عند الممثل فعلها وسببها في فعل ذلك، مما أدى بالمخرج **ستانسلافسكي** بوضع مجموعة من الوسائل المساعدة والتي تبعث على تصوير الروح الإنسانية على الخشبة المسرح، ولعل أبرزها ما اصطلح عليه بـ **لو السحرية** التي تعد بمثابة الحلقة التواصلية التي يستطيع الممثل من خلالها نقل الشخصية إلى العالم الواقعي الملموس، وهذا ما يؤكد عليه في كتابه (**إعداد الممثل**) بقوله: "إن كلمة لو تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية لكلمة لو نفسها، فهما معا بالإشتراك والإنفصال، يساعدان على خلق عنصر الإثارة الداخلي[2]"، وهو الفكر الذي إنتهجه **لي ستراسبورغ** وما اصطلح عليه بالواقعية الخيالية أو بخيال الممثل، وتعتبر **لو السحرية** بمثابة الحافز للممثل وكلمة بمثابة السند الفعلي له فتنقله من الواقع إلى العالم الخارجي، فيخاطب **ستانسلافسكي** الممثل قائلا: "أعرف المشاهد والماكياج والملابس وواقع أني أؤدي دوري أمام الجمهور، أعرف أن كل ذلك ليس سوى زيف مكشوف. إن هذا الأمر لا ينبغي في شيء، لأن هذه الأشياء بحد ذاتها غير ذات موضوع [..] لكن، لو أن كل شيء يحيط بي على خشبة المسرح كان صادقا إذن لكان ينبغي لي أن أمثل في هذا المشهد أو ذاك، بهذه الوسيلة أو تلك[3]"، فعمل الممثل يبدأ بـ **لو السحرية** حين تظهر يكتشف الممثل أن في إستطاعته الإيمان بها

*_ لي ستراسبرغ Lee Strasberg (1901 / 1982): جعل ممثل المخبر إحدى أهم المدارس المسرحية في العالم، وتعد مدرسة الفنون الدرامية التي تأسست في نيويورك سنة 1947 من قبل شيريل كرفورد، إيليا كازان، وروبرت لويس، مخصصة لمجموعة من الطلاب الواعدين والذي جعل لي ستراسبورغ فيما بعد يأخذ زمام العمل وإدارته إبتداءا من سنة 1951. أنظر:

_André Roy, Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet : art, technique, industrie, éditions Fides, canada, 2007, p5.

[1] _ تأليف جماعي، منهج لي ستراسبيرغ في تدريب الممثل، تر: أ<حمد سخسوخ، د.ط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، د.ت، ص 56 .

[2] _ ستانلافسكي إعداد الممثل، تر: زكي العشماوي، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص 63 .

[3] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص221 .

بإخلاص كحقيقة ملموسة أثناء العرض، هو ما يتضح جليا عند **تورتسوف Tortsov** * الذي أعطى موقفه حول مسرحية **الطائر الأزرق لستانسلافسكي**، فيقول في ذلك: "وبالفعل ما الذي يهمني من الموقد الحائطي الأكسسواري؟ ولكن عندما إرتبط بكلمة لو أي عندما إفترضت وصول الفنانين المشهورين أدركت أن في إستطاعة هذا الموقد الحائطي العنيد أن يفسد علينا سمعتنا جميعا، لقد نلقى بذلك أهمية كبيرة، لقد شعرت بحقد صادق نحو قطعة الأكسسوار الكرتونية هذه، ورحت أكيل الشتائم للصقيع الهاجم ليس في حينه، ولم يسعفني الوقت لتنفيذ ما لقنتني إياه المخيلة المستشارة من الداخل[1]"، وهذه المخيلة يعتبرها **ستانسلافسكي** بمثابة صورة بصرية لما هو باطني لدى الممثل**. في حين، يعتبر بناء الديكور تجسيدا ضمن مخيلة الممثل، أي "لن نقوم ببناء ديكور خاص لاسيما أنه لدينا من أجل هذه الحالة فنان ديكور خاص بإستطاعته أن ينفذ من خلال ثانية واحدة تختلف المطالب دون مقابل. لن يكلفه شيئا أن يحول بلمح البصر غرفة الضيوف إلى الدهاليز أو صالة أو إلى أي شيء يخطر ببالنا. هذا الفنان هو خيالنا نحن[2]".

أصبح المكان المسرحي جزءا هاما للتعبير عن الجو العام للمسرحية، وأخذ الديكور المسرحي عدة تغيرات في مجال التصميم والتوظيف، بحيث إتسمت المرحلة بالإنتقال من المرحلة الواقعية الخارجية إلى مرحلة الواقعية التفسيرية وأصبحت تقنية الديكور جزء تفسيري مهم للفكرة الأساسية للمسرحية يشارك في توضيحها الجمهور، وهو يؤكد عن مكانة ودور الديكور في المسرحية بقوله: "لم يكن بؤسنا يسمح لنا بالديكورات الباذخة، ومثل هذه الديكورات للهواة إنقاذ، كم إخفت الديكورات من آثام الممثلين تحتها، لأن التشكيل (التصوير) يعطي العرض كله بهائه، بل وقيمته الفنية، ليس عبثا أن يختفي كثير من الممثلين والمخرجين، على خشبة المسرح خلف الديكور والملابس والبقع الملونة، وخلف الأسلبة والإنطباعية والتكعيبية والمستقبلية التي

*_ أركادي نيكولافيتش تورتسوف Tortsov: ممثل ومخرج ومربي روسي. أنظر: كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل من المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1997، ص42 .

[1] _ م.ن، ص110 .

**_ جاء تعامل ستانسلافسكي مع المخرج تورتسوف عبارة عن دروس كانت تلقى على الطلبة في الحصص والبروفات بواسطة طريقة الإختزال التي كان يعتمد عليها تورتسوف، تجسد هذا ضمن كتاب أسماه ستانسلافسكي بـ (دفتر التلميذ) والدفتر يحرره التلميذ (تلميذ المدرسة المسرحية) الذي كان يدون دروس تروتسوف، وقد أملى كونستانتين سيرغيفتش ستانسلافسكي أفكاره وتوجيهاته العملية، وكل ما يتعلق بإعداد الممثل، على لسان تورتسوف. أنظر: كونستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، د.ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص15 .

[2] _ كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل من المعاناة الابداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص133 .

تخيف المتفرج غير المجرب والساذج، ويحدث العكس، إذا كانت الديكورات رديئة ،لذلك على الممثل أن يمثل جيدا ويجب الإعتماد على ما له قيمة في قلب العمل، وفي جوهره[1]"، فكان يهمه التغيير والحداثة في إستحداث طرق وأساليب جديدة لتزيد من إبداع الممثل وإمكانية إستحضار الجو العام للواقعية في المسرح. مثلها مثل الملابس والماكياج في الأعمال الأولى لدى **ستانسلافسكي**، إذ كان لهما دور في التعبير عن شخصية الممثل وتعامله مع التاريخ بصورة واقعية بقدر ما هو كوقف جمالي، وفي هذا يقول **ستانسلافسكي**: "يمكن للممثل أن يكون في أدائه شرطيا (إستعاريا) عندما يكون وسط المؤثرات والأكسسوارات والناس المتنكرين (الماكياج) بيد أن الوضع يختلف في الحياة الواقعية، إذ لا ينبغي على الممثل أن يعرض نفسه ولا أن يتمايز عن الواقع المحيط به، وهكذا أدركت ماذا يعني الشعور بالقاعدة الصحيحة أو المقياس المناسب السليم[2]".

رغم إيمانه بأن كل شيء في الحياة يتجه نحو التغيير والحداثة والتطوير بالأساليب العلمية من أجل إكتشاف طرق وأساليب حديثة، فإنه جعل من الممثل يقدم واقعية بشكل جميل وقريب من الواقع الذي يعيشه المتلقي مرتقيا بحرفية فيها من جمالية الأداء والتمثيل، إضافة إلى الإيمان الحقيقي بكل ما يعرض من على خشبة المسرح وعلاقته بعناصر العرض المسرحي من ضمنها الديكور المسرحي. فهل أعطت هذه التغييرات مكسب فعلي في منهج **ستانسلافسكي**؟.

أعطى **ستانسلافسكي** إهتماما بالغا بمبادئ المخرج **كوردون كريغ** من خلال الرؤية الإخراجية المتبعة حتى أضحت سبيلا للنجاح في العمل المسرحي رغم إختلاف المدارس الإخراجية وتنوعها، مما أعطت هذه الإعتبارات نوعية في طبيعة تكوين الممثل وعلاقته بعناصر العرض المسرحي، فلا يجوز وضع "جسد الممثل إلى جنب من القماش(الخيش) المنظر المرسوم، وإنه لابد من وجود كل من النحت والعمارة ، ومواد الأبعاد الثلاثة على الخشبة، لتشكل الخلفية التي من خلالها يظهر جسد الممثل[3]"، وهي الحقيقة التي رآها **ستانسلافسكي** في الأخذ بمبادئ **كريغ** في ذلك، ومعتبرا الديكور المسرحي لا وجود له ضمن أولويات العملية الإخراجية فيستشهد قائلا: "كان مثلي يكره الديكور، وكان يرى أيضا أنه لابد من خلفية بسيطة للممثل، خلفية

[1] _ينظر: كونستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، م.س، ص 193 .

[2] _ م.ن، ص80 .

[3] _ م.ن، ص 465 .

يستطيع الإنسان من خلال أن يرسم عديدا من الأجواء والحالات أو الأمزجة[1]"*.

تعتبر **خطة الديكور**** واحدة من الخصائص التي يعتمد عليها مهندس الديكور في التصاميم البيانية والتي تساهم في تنظيم ميدان التمثيل على خشبة المسرح، بحيث نجد ذلك في مسرحية **فاوست** ومصممه **سيموف Simov** *** حين يقول: "سأقوم بتصميم هذا الديكور وليس من أحد الجوانب، ولكن في غرفة النوم، وهذا يعني ثلاثة جدران متواصلة وجعلها بالإضافة الأقرب، وزيادة في إنخفاض ذروة المشهد، تعطي بهذا الشكل ديكورات مظهر أكثر كآبة وأكثر تشعب. كل الأشياء التي تستخدم في غرفة فاوست مثل الكتب والقنينات، يجب أن توضح المعالم لا أن ترسم[2]"، فالنحت هو السبيل في بناء سياق العمل عبر ديكوراته الموظفة. أضف إلى ذلك، أن المخرج في أعماله يحتاج إلى مساعدة مهندس الديكور ليضع معه خطة تهدف إلى التشكيل الحركي للأشياء المحيطة بالديكور، وهو ما أسماه **ستانسلافسكي** بالمزاج العام للديكور، وقد علق على مهام مهندس الديكور ودوره في تكامل العرض المسرحي "فنجاح الديكور في المسرحية ما يتوقف على عمق فهم واضح للموقف الدرامي، ولهذا كان العمل في مسرح الفن يعتبر وثيق الصلة بالمخرج وبمهندس الديكور حتى سمح لواضعي الديكور والمصممين بالتداخل في بناء الدرامي للممثل ليمس الأبعاد العميقة[3]"، ويستند تنفيذه على أساس فهم العمل وقيمته حتى يؤدي وظيفته بصورة إبداعية تخدم الشكل العام للعرض المسرحي، والتي من شأنها أن تعطي الإبداع لمهندس الديكور "ليس في عمل الخيال

---

[1] _ ينظر: كونستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، م.س، ص 465.

* _ تجسد ذلك من خلال دعوة كريغ لستانسلافسكي والعمل على إخراج مسرحية هاملت لشكسبير، وهي النظرية التي دعا لها كريغ (مسرح الفن) والعمل عليها الى جانب ستانسلافسكي .

** _ خطة الديكور: هي الرسومات التي يضعها راسم ومصمم الديكور لمسرحية ما. وهذه الرسومات تمثل الخطوات الأولى في ميلاد الديكور والمناظر المسرحية، وأحيانا ما يحتاج مسؤول التصميم إلى تزويد المخرج (بماكيت-نموذج Mock_up) ليجسد تجسيدا كاملا أمام المخرج والممثلين.عادة ما تكون نسبة الرسم أو الماكيت 20:1 أو 50:1 باستثناء الأثاث الذي تكون نسبة الرسم فيه 1:1. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، م.س، ص287.

*** _ فيكتور أندرفيتش سيموف Viktor Andreievich Simov (1935/1858): رسام روسي وسينوغراف الذي كان رائدا في إستخدام الإعدادات الطبيعية، في 1 ماي 1898 أصبح سيموف المصمم الرئيسي لستانسلافسكي ونيميروفيتش الذي شكلا حديثا مسرح الفن في موسكو . أنظر:https://en.wikipedia.org/wiki/Viktor_Simov

[2] _Stéphane Poliakov, interactions esthétique les fondements figuratifs du système de stanislavski, Thèse de doctorat, faculté des lettres, sciences du langage et arts, université lumière Lyon 2, paris, 2006, p187.

[3] _ طارق العذاري، آفاق مسرحية، م.س، ص51 .

عملا داخليا وحسب، بل في تجسيد التخيلات الإبداعية تجسيدا خارجيا أيضا[1]" بتحويل عنصر الخيال إلى واقع يفرض وجود تجسيده، فكان تعامله مع مهندس الديكور ومصمم الملابس **فيكتور سيموف** الذي أولى مبدءا أساسيا في نجاح عروض **ستانسلافسكي** وإلتزامه بواقعية مثلى في كل من تصميمات لعروضه مسرحية: كمسرحية **الخال فانيا لأنطوان تشيخوف Anton Tchekhov** *(انظر الصورة4) و**سلطان الظلام لتولستوي** ** **Tolstoï**(انظر الصورة5)، و**الحضيض لماكسيم غوركي Maxime Gorki**** التي قادته إلى التعريف بالديكور المسرحية، حيث قال:" كان لزاما على الديكور أن يعبر عن كل هذه الأزمات الداخلية والخارجية العميقة والسطحية وأن ينفصل بها ويعكسها ولا شك أن جو المسرحية قد ألزم كل من التقدم على إخراجها أن يتبع الواقعية في التصميم الديكور المسرحي [..] أقول أن الديكور وكذلك الأكسسوارات يجب أن تكون واقعية سمتها في المسرحية، فقدارة المكان والهباب الأسود هو الذي يجب أن يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التي توضح زمن المسرحية وعصرها، هذا من ناحية إلى جانب ما يمكن الإستفادة منه بشكل سيكولوجي[2]".من ناحية أخرى، فعلى مهندس الديكور أن يكمل الرؤيا الابداعية من جانبه في الديكور المسرحي بإختيار الكتل والأحجام والألوان التي ينبغي للمخرج إيصالها إلى الجمهور.(انظر الصورة6)

[1] _ كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل من المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، م.س، ص 133 .

* _ أنطون بافلوفيتش تشيخوف Anton Tchekhov (1860/1904) : كاتب مسرحية وقصة قصيرة روسي، من أشهر أعمال تشيخوف اربع مسرحيات كتبها في أواخر أيامه (طائر النورس 1896)، (الخال فانيا 1899)، (الأخوات الثلاث 1901)، (بستان الكرز 1904). أنظر : وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص178-179.

** _ ألكونت ليف نيكولايافيتش تولستوي Leon Tolstoï (1828/ 1910) : روائي ومؤلف مسرحي روسي.كتب مسرحية الجثة الحية التي أعطيت أيضا عنوان (الإعتاق)عام 1900 إلا أنها لم تنقح أبدا وأخرجت على المسرح عام 1911، ومسرحية (الضوء المشع في الظلام)، و(آنا كاترينا) و(حرب والسلام) التي أعدها بيسكاتور للمسرح. أنظر : وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص180.

***_ أليكسي مكسيموفيتش بيشكوف ويعرف بإسم مكسيم غوركي Maxime Gorki (1936/1868) : أول كلاسيكي الواقعية الإشتراكية، وأحد الكتاب الروس الدين ساهموا بعبء كبير في نشر الاداب الإشتراكية السوفييتية بعد ثورة 1918 . أنظر :كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، م.س، ص681.

[2]_ كمال دين عيد، دراسات في الأدب والمسرح، د.ط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص97 .

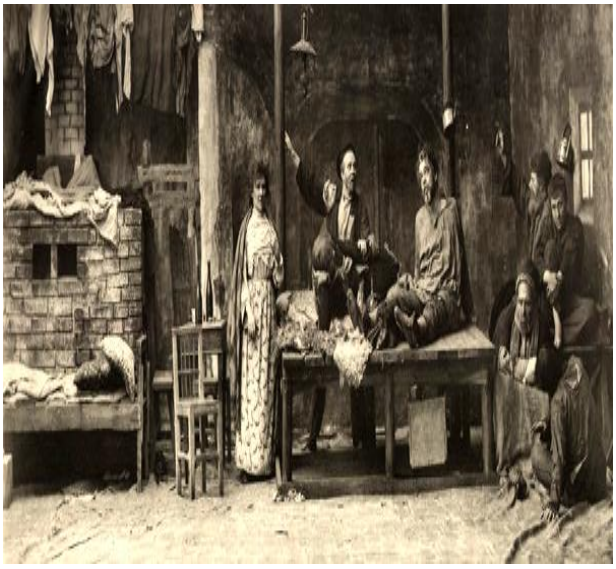
(الصورة 4) تمثل ديكور مسرحية الخال فانيا لـ فيكتور سيموف، إخراج ستانسلافسكي، سنة 1899.

Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski,

visite le site web:
http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/uncle-vanya

(الصورة 5) تمثل ديكور مسرحية سلطان الظلام ' power of darknessde' لـ فيكتور سيموف، إخراج ستانسلافسكي، سنة 1902 .

Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski,
visite le site web:
http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/power-of-darkness



(الصورة 6) تمثل ديكور مسرحية الحضيض ' The Lower Depths' لـ فيكتور سيموف، إخراج ستانسلافسكي، سنة 1902 .

Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski,
visite le site web:
http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/lower-depths

تعتبر تقنية الجدار الرابع عند **ستانسلافسكي** في الإخراج المسرحي على مجموعة من الشروط التي تندرج في مجموعها حول قيمة التكوين في المسرحية، بإعتبار الصورة هي أساس لبناء الديكور وهو يشير بقوله: "أخذنا مقاطع غير عادية من الغرف والزوايا والأجزاء الصغيرة من الأثاث، وضعناها على مقدمة الخشبة، وقد وضعت بطريقة تكون (مساندها) ظهورها بالإتجاه المتفرجين، لتوحي من خلال ذلك بفكرة الجدار الرابع، من المعروف أن الممثل يقف عادة ووجهه إلى الصالة لاسيما في اكثر لحظات الإثارة [1]"، يسمح لإحساس الممثل بمسايرة الحدث في كون العامل يفرض الوجود الوهمي للجدار على خلفية المعايشة المسرحية.

ضف إلى ذلك، إهتمام **ستانسلافسكي** إهتماما بالغا بالملحقات المسرحية، فرأى أن الطفل كفيل بهذه التجربة من خلال طبيعة أداءه وألعابه، مما مكنه من إستغلال تجربة الطفل الذي "يملك الرغبة الكبيرة في إرتداء مختلف الأزياء، فيرتدي أحيانا قبعة من الورق فوق رأسه، تمثل خوذة عسكرية في تصوره، والعصا عنده تصبح سيفا أحيانا أخرى، كما يتحول تل الرمال لديه إلى قلعة[2]". فأسلوب الطفل في معناه هو إلا وصلة مسرحية لعالمه الخيالي، مما يرتبط إرتباطا وثيقا بالعالم المعاش وإستغلال الأكسسوارات أتت لخلق الإيهام المسرحي. وعلى الرغم من التقدم الكبير الذي أحرزته الرؤية الإخراجية للدوق مننجين، و**أندريه أنطوان**، و**ستانسلافسكي** الذي مثل كل واحد منهم إتجاها مختلفا ، فإن التجديد الذي أضافوه للمسرح العالمي تمثل في تطوير السينوغرافيا المسرحية عموما، ومن ضمنها تقنية الديكور التي ما فتأت في فترات سابقة متمثلة بالمنظر المرسوم المعتمد على نظرية المنظور والتي إستبدلت بالمناظر المسرحية المجسمة التي تعامل معها الممثل تعاملا حيا ومباشرا. فقد ظهرت إلى حد الوجود إتجاهات إخراجية حديثة ومعاصرة دعت إلى الثورة على الإتجاه الطبيعي والواقعي لعل أبرزها ما سمي بـ مسرح الفن أو الفن للفن، المسرح الذي أخذ التجارب الغربية والأدب والدراما مادة له مكرسا حركته هذه لأجل مادة الجمال وجعلها منبعا له، وقد سلكوا بهذا طريق التعبيرية والرمزية سبيلا لتطور حركة الإخراج والأشكال السينوغرافية التي تكون صورة مسرحية متكاملة المعنى، فظهرت في ذلك أعمال ومنجزات مخرجين مسرحيين أمثال: ، و**أبيا**، و**كريغ**، و**رينهاردت** الذين حاولوا بفضل ما قدموه من طرح جديد مناقض للواقعية والبحث عن صيغة مسرحية متطورة، ومن ثم سعيهم إلى قطع العلاقة بتقاليد الواقعية النفسية في المسرح، والبحث عن آفاق جديدة تهدف إلى بعث تقاليد العصور

[1] _ كونستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، م.س، ص268 .

[2] _ زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1993، ص143 .

المسرحية السابقة وفكرها الإخراجي.

فإذا إعتبرنا أن الواقعية قد قدمت نماذج إجتماعية تتطابق مع الواقع، فإن المسرح التعبيري قد عارض ذلك التوجه من خلال سعي المخرجين المحدثين إلى البحث في فضاءات العرض الجديدة وفي تكوين نظم الإبداع وفي تشكيل الديكور المسرحي، قصدا منهم التجديد الفني المرتبط بتنوع وإختلاف في النشاط الفكري والجمالي الذي يشكل منبعا هاما في ثقافة المخرج. ولكن بقدوم **فيسفولد ميرهولد** بفكره المسرحي الديناميكي أخذ التضارب حول طريقة التعامل مع محتوى العرض، والذي إعتبر من التيارات والمناهج التي لم تقدم على منهج **ستانسلافسكي** فحسب بل إنها لاقت حيوية للعرض خصوصا، وعمل في نفس الوقت على تجديد في محتوى وسائل الإخراج المستخدمة في خلق وسط مسرحي خارجي سواء أكانت لها علاقة بفن الممثل أو بتقبل الجمهور، هو الآخر ما اصطلح عليه بالمنهج أو المسرح البيوميكانيكا التعبيري. وإعتبارا لذلك، يطرح سؤال مفاده: ما هي الجمالية التي نستوفيها من مبدأ التغيير التي تميزت بها المدارس المسرحية الأخرى؟ وهل بإمكاننا إعتبار أن الديكور المسرحي هو جزء من شاعرية العرض؟ .

2_المبحث الثاني: المسرح التعبيري ونظم الممارسة على الديكور المسرحي.

2_1_ البيوميكانيكا التعبيرية وأثرها على الديكور في مسرح .

عرف **فيسفولد ميرهولد Vsevold Meyerhold** *بسعيه نحو بناء مسرح جديد في آليات عمله وتأثيره، مخالفا في ذلك مبادئ أستاذه **ستانسلافسكي** الذي كانت سطوته كبيرة على المسرح موسكو الفني، فتخلى **ميرهولد** عن الإهتمام بالإيهام في التمثيل والأداء الجسدي والتشكيل البصري إلى حد سواء بعد أن ترك زمام العمل في مسرح موسكو، مناهضا لأسلوب الأداء الواقعي الذي كان يستمد جل معطياته وأفكاره وفق ما كانت تمتاز به فضاء العلبة الإيطالية، فتبنى مبدأ **الإنشائية constructivisme** أو **البيوميكانيكا التقنية biomécanique** التي وظفت لطبيعة الأداء والتي كانت تهدف إلى خلق وظيفة الخشبة ذات بعد إجتماعي، لذا يعتبر **ميرهولد** من أعلام التجريب في المسرح الحديث.

لقد أثرت الرمزية بشكل كبير في أعمال **ميرهولد** الإخراجية وخاصة في القرن العشرين بإعتبار أن المذهب الرمزي من الإتجاهات الفنية التي كانت ضد مذهب الطبيعي، ليعتبر **ميرهولد** من المخرجين الذين إنزاحوا من الواقعية إلى الرمزية، فأخرج مسرحيات لكبار الرمزيين أمثال: **هاوبتمان** و**ميترلينك**، ونافيا فكرة وجود الواقعية النفسية عبر تعميم الرمز، موظفا ذلك في المسرح الشرطي من خلال إستخدام ديكورا يعتمد على النوع التخطيطي في تشكيل الفضاء المسرحي، ورافضا فكرة الإيهام ومعتبرا أن فكرة الايحاء هي السبيل في تحديد مستجدات الواقع. فقد أقام **ميرهولد** مسرحا مؤسلبا أو الأسلبة التي تقوم على مجموعة من الحركات والرموز التي يمكن للمتفرج أن يعطي نشاط من التخيل، وهو مفهوم مرتبط بفكرة شرطية عند **ميرهولد** بمعنى "أن نؤسلب عصرا أو ظاهرة ما يعني أن نبرز جميع الوسائل التعبيرية أي التركيب الداخلي لذلك العصر وتصوير سماتها الداخلية المميزة"[1]، فقد سعى إلى تحطيم المسرح التقليدي والبحث عن وسائل تعبير مساعدة كتوظيف السينما والراديو في مختلف عروضه المسرحية.

*_ فيسفولد ميرهولد Vsevold Meyerhold (1940/1874): مخرج سوفيتي، وصاحب نظرية هامة ورائدة في المسرح العالمي، كان ميرهولد أول من أطلق تعبير(مؤلف العرض المسرحي) على المخرج المسرحي، إستعمل التعبير لنفسه. وأول من جرب في (الآلية الحيوية- البيوميكانيكا BIO MECHANIC). أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص453.

[1]_ فيسفولد ميرهولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ط1، دار الفرابي، ج1، بيروت، 1979، ص 8 .

إمتاز عمل **ميرهولد** بالإقتصاد على خشبة المسرح للعناصر المسرحية كالديكور والملابس، فسعى إلى إنتقاء الأفعال واللحظات وأكثر منها ضرورة لخدمة جوهر العرض، مما يساعد إيحاء الممثلين بالتعبير عن روح الفكرة داخل النص، ما يؤكد على مفهومه للأسلبة وتحقيقها ضمن مكونات المسرحية في النص وعلى مستوى العرض، بينما ترتبط نظرته في بناء وتكوين فضاء مسرح " بفراغ الفضاء، الفضاء المنصي المناهض للديكور، فذلك لأسباب مختلفة متعارضة أو متفقة[1]" .

فقد أولى **ميرهولد** إهتماما كبيرا على كيفية توظيف أفكاره وأسلوب إخراجه، والذي قاده إلى التعامل مع الفضاء المسرحي من خلال إخراجه لمسرحية **هايدا غابلت لهنريك إبسن** التي تحمل مبادئ الرمزية في الإخراج، فكان توظيف الديكور عبارة عن مزيج من الألوان تهدف إلى بناء سينوغرافيا مميزة، فحاول من خلالها أن يعكس صورة الإجتماعية في شكل أسلوب غير واقعي، معتمدا على ديكورات مجردة تحمل دلالة رمزية يستوعبها المتفرج عبر خياله والسعي إلى البحث عن رمز الأشياء وفق جوهرها الأصلي، فهو بذلك لا يريد أن يوهم المتفرج أن ما يجري أمامه على الخشبة هو حقيقة، ففي "المشهد الميرخولدي يكون على المتلقي أن يتخيل المكان كل دون أية معطيات أولية تجريدية، ذلك لأن التكوين المكاني في المشهد المايرخولد بحسب رأينا هو ليس مشهدا تجريديا كما يعتقد لكنه إنشاء علاماتي يتسم بالتحول التعدد الدلالي[2]"، وهذا ما يتوافق مع إيمان **ميرهولد** بأن جوهر المسرح يجذب المتفرج من أجل إستخدام خياله.

وتعتبر مسرحية **كوكو العجيب cocu magnifique** السمة البارزة التي جسدت من خلالها السينوغرافيا وأعطت جمالية للديكور من خلال التجسيد، وهذا لتعامله مع مهندسة الديكور ومصممة الملابس **ليودوف بوبوفا Luidov popova** * ، فيرتدي **ميرهولد** ممثليه "بدلة زرقاء وأيضا في بعض الحالات يستخدمها في تفاصيل مميزة، على سبيل المثال: ربطة العنق حمراء للمهرج، وتطبق خاصة على اللون الأزرق، وربما هو البحث عن أصل إستخدام البذلة الزرقاء وإعطاء تفاصيل مميزة لها[3]" بإعتبار أن البدلة الزرقاء هي

---

[1]_ آن ابر سفيلد، مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مركز اللغات والترجمة – اكادمية الفنون، القاهرة، د.ت، ص 115 .

[2]_كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر،ط1، دار ومكتبة عدنان للطبع والنشر والتوزيع، بغداد، 2013 ، ص88 .

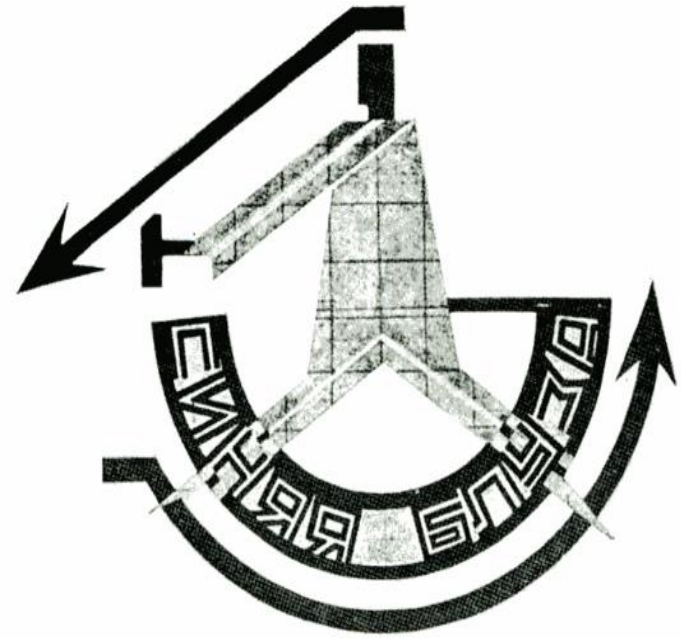
*_ ليودوف بوبوفا Luidov popova (1924/1889): مصممة أزياء ورسامة بنائية كتيار تشكيلي بخطى بعيدة نحو المستقبلية الروسية، وعضو في الطليعة الروسية.أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Lioubov_Popova

[3] _ Emile Copfermann, 'Renversement de signe' L'argent dans le théâtre, Travail théâtral, n12, juillet-septembre,suise, été 1973, p 68 .

الشكل الأساسي التي إتخذته الطليعة الروسية كمجال فني لها بغرض التعريف بالفضاء المسرحي(أنظر الصورة 7).

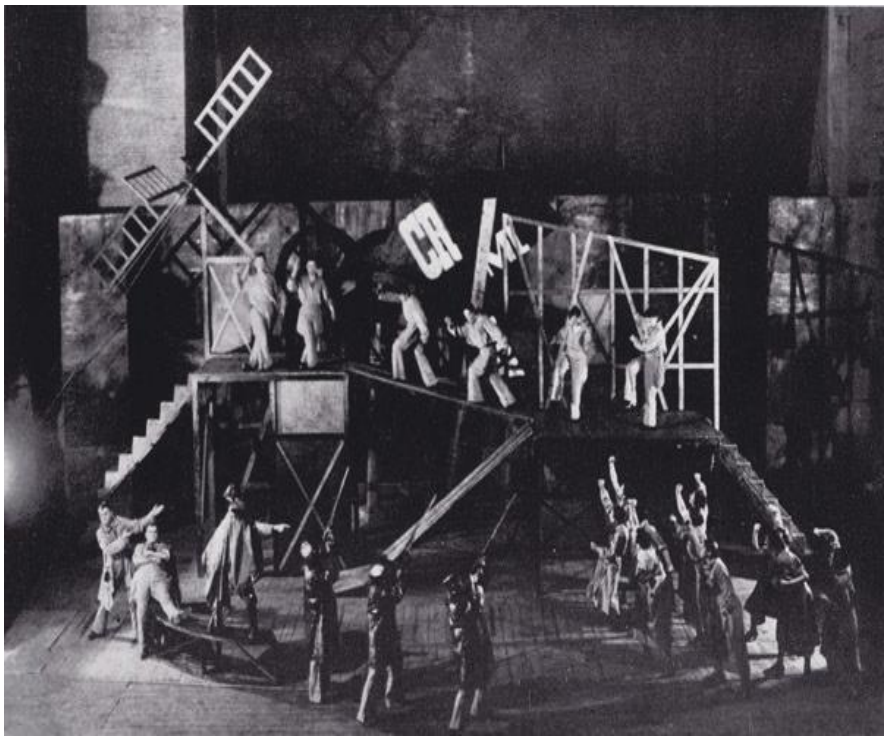
ليعتبر ديكور مسرحية **كوكو العجيب cocu magnifique** "كهيكل مكشوف ثلاثي الأبعاد يشمل منصات على مستويات مختلفة، متصلة بواسطة السلالم والوقوف على الجدار ذا خلفية عارية. أما العجلات (رموز ديناميكية من العالم التقني) أكدت على وتيرة الفعل الدرامي المسرحي بالسرعة التي تحولوا بها [1] "، فيمكن إعتبار الديكور المسرحي نوع من الآلة التي تجسد الحياة من خلال الإخراج المسرحي، لتقدم بذلك أداء الممثلين وقادرة على تحسين حركة الممثل عل أساس آلة الميكانيكا الحيوية. (انظر الصورة 8).

[1] _Andreï Ikonnikov L'architecture russe de la période soviétique, éditeur Pierre Mardaga, paris, 1990, p90.



توضح (الصورة 7) شعار البدلة الزرقاء La Blouse Bleue التي إعتمد عليها ميرهولد في مختلف المسرحياته.

_ Emile Copfermann, 'Renversement de signe' L'argent dans le théâtre,Op.cit , p69 .



(الصورة 8) تمثل ديكور مسرحية كوكو العجيب *Le Cocu magnifique* لـ Fernand Crommelynck ، تصميم الديكور لـ Popova Liubov ، إخراج فيسفولد ميرهولد، سنة 1922 بمسرح موسكو.

www.regietheatrale.com

لم يقتصر توظيف الديكور عند فقط على إستخدام تأثيث الخشبة من أجل المحاكاة الواقعية بقدر ما كان يمنح وظائف متعددة أعطت علاقته بالممثل، فلا يؤدي "حياة الشخصية المصورة بكل زخمها وتنوعها وإنما يعبر عن نغمة دالة رئيسية على نحو تزييني مؤسلب[1]" من حيث علاقته بالخلفية التصويرية البسيطة ومن ثم الإعتماد على طريقة النحتية بمعنى لا وجود لديكور على الشكل المؤلوف، ما يزيد من أهمية الأكسسوارات ويضع جسم الممثل ضمن سياق فن الرسم التي يتصف بمبدأ النحتية للجسم، يتجسد ذلك في إخراجه لمسرحية **الأخت بياتريس**، حيث جعل "الديكور قريبا من المقدمة الخشبة بحيث بدت الأخوات وكأنهن جزء من صورة تزيينية نافرة، وبدت مجموعة متسولين والأخريين الذين يتحركون معا في حركة بطيئة كافريز قروسطي [2]" بإعتماده على مدرسة النحت في تعامله مع البناء المسرحي "فكان الرسام التاريخي والنحات يحاولان خلقه في الصخر واللوحة، يخلقه الممثل الآن في نفسه، وهيئته، وأعضاء جسمه، وطبعه عل ملامح وجهه في سبيل حياة فنية واعية. والمواضيع التي كانت توجه النحات في التعبير عن الشكل الإنساني، توجه الآن وتعابير وجهه، والعين التي كانت تساعد الرسام التاريخي في العثور على الأفضل والأمتع والنموذجي سواء في الخط أو اللون أو الزي أو في تشكيل المجموعات[3]"، فتعامل النحات مع التمثال ليس كتعامل الرسام مع الصورة . وهو نفس الحال في إخراجه لمسرحية **هيدا غابلت** المؤسلبة بشكل كبير، فكان ديكورها عبارة عن "حائط قوطي الطراز المبني من حجارة ذات اللون الأخضر يمتزج لونيا مع النغمات اللونية الرمادية للستائر، ويلمع في خفوت بلون الفضة الشاحب والذهب[..] والراهبات يلبسن رداءا أزرق اللون[4]"، ليتعامل مع الشخصيات كأنها نقوش بارزة في لوحة جدارية على حائط من طراز قوطي والتي إمتازت بأضواء أمامية للمسرح، مما أعطى مرونة لحركة الممثل على اللعب.

وفي إخراجه لمسرحية **تريستان وإيزولد Tristan und Isolde**، إعتمد على نظريات **أبيا** في الإضاءة المسرحية لتمس جوانب من الديكور المسرحي،* فلم يعد من المناسب "إستخدام المناظر الرومانسية الغارقة

---

[1]_ فيسفولد ميرهولد، في الفن المسرحي ، تر: شريف شاكر، م.س، ص9 .

[2]_ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 503 .

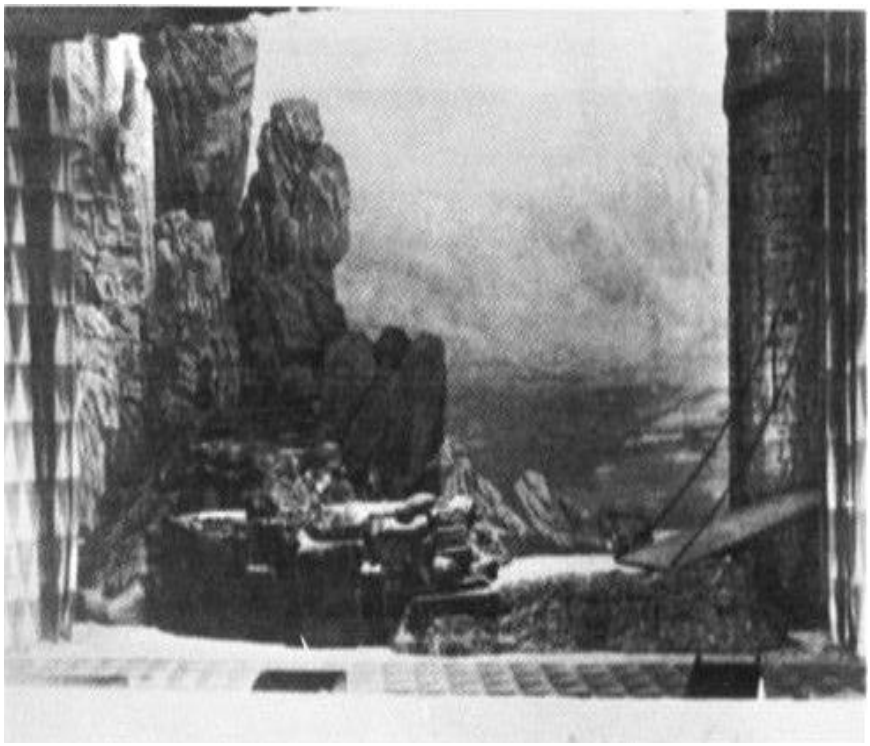
[3]_ فيسفولد ميرهولد، في الفن المسرحي ، تر: شريف شاكر، م.س،ص 95 .

[4] _ ينظر: إدوارد براون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، د.ط، مطابع المجلس الاعلى للآثار، أكاديمية الفنون، د.ت، ص 109 .

*_ هذا ما سوف نتطرق إليه في العنصر الموالي الخاص بكيفية تصميم الإضاءة ل أدولف ابيا في مسرحية تريستان وإيزولد.

في الألوان الطبيعية التي يرسمها مصمم المناظر. أن الضوء والظلال التي تحيط بالفراغ المسرحي من كل الإتجاهات تستوعبه، تربط الممثل برباط غير ملموس من كل ما يحيط به وتجعله ينصهر فيها، حينما وحيثما يتحرك، وهكذا تصبح وحدة الصورة المسرحية شيئا مستمرا"[1]، فقد رفض إستخدام العوارض الخشبية المغطاة بالقماش التي ترسم عليها المناظر في المسرح، وقام بإستبدالها بديكور مستخدم كلوحات الفنون التشكيلية، ليعتمد على وحدة خشبة المسرح على طريقة توزيع الضوء والظلال، فبمجرد إستيعاب المتفرج للأشكال التزينية في الديكور الموظف تكون له نظرة مستحيل تقبلها في البادئ ،وهي النظرة التي سعى لتحقيقها بدفع المتفرج إلى إكمال ما تبقى وأن يكون شريك لمهندس الديكور لمختلف نظرته الإبداعية، لذا يعتبر المتفرج المبدع الأول والأخير في تكوين الصورة المسرحية. (انظر الصورة9)

[1]_ إدوارد براون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، م.س، ص 126



تمثل (الصورة 9) ديكور مسرحية ترستان وإيزولد Tristan und Isolde لـ ريتشارد فاغنر، إخراج فيسفولد ميرهولد، سنة 1909 .

_Edward Braun, Meyerhold: A Revolution in Theatre, published by Methuen Drama, England, 1979, p93 .

من هذا المنطلق، تمثلت نظرة في تحقيق الشكل الهندسي لبناء الديكور المسرحي، وهذا لرجوعه إلى الطراز الإغريقي وما كان يحمله من وظيفة جمالية، وترتبط إطلالة إلى هندسة الخشبة بهندسة معمارية جديدة حسب الدوق العام للمسرحية، وهو ما يؤكد عليه في قوله: "إن المسرح الاغريقي، من حيث معماره هو المسرح الذي ينطوي على كل ما يحتاج إليه مسرحنا الحال: فهناك للديكورات، وهنا المكان ذو الأبعاد الثلاثة، هنا تصبح النحتية البلاستيكية ضرورية. طبعا سوف ندخل في معمار هذا المسرح تعديلات طفيفة يقتضيها عصرنا[1]"، وهو البحث عن أشكال جديدة في الأكسسوار، والديكور المسرحي، وطبيعة اللون، ومدى تأثيره على المتفرج. فإستخدام اللون يعد أسلوبا إنطباعيا لديه ، حيث يرفض إستخدام الألوان المتعددة شريطة أن تكون ألوان الديكور تصبغ بلونين لا أكثر، مراعيا في ذلك لون الزي الذي يعطي ديناميكية في العرض المسرحي، فيولي إهتماما بالغا في طبيعة تصميم الزي المسرحي، يتضح جليا في مسرحية **هيدا غابلد** إذ نجد "ألوان الأزياء تتوافق من الكتل اللونية في الخلفية، وطبيعة الشخصيات الداخلية[2]"، كما يستطيع مهندس الديكور "عن طريق الملابس والملحقات النابعة من مخيلته، إقناعنا بأن ذلك كله كان حقيقة بصورة أقوى مما لو أنه قام بتكرار شكل الملابس والملحقات المتخفية[3]" هذا عبر مسرحية **ترستان وإيزولد**.

سعى **ميرهولد** للبحث عن مسرح خالص، منتقدا الأداء الطبيعي وساعيا إلى البحث عن أداء يكفل له العمل الناجح، ومعتبرا أن الأداء الشرطي هو الأصح في ذلك، وبعث تقاليد المسارح القديمة وشكل الأقنعة التي كان يفرضها الطابع الإحتفالي للمسارح القديمة، مما أدى به إلى البحث في ينابيع المسرح الشعبي وتقنيات التهريج الجروتوسكي والأقنعة لتكون الأولوية للحركة والإشارة ومختلف الرموز الدالة التي كانت من مبادئ المسرح الرمزي، وليعتبر الممثل عند **ميرهولد** "مجرد أداة، آلة حية تقوم بتنفيذ مهام محددة بمساعدة الموسيقى التي تعمل لديه كحامل إيقاعي يعمل على ضبط الزمن، مثلما هو الأمر في المسرح الشرقي الذي لا يتوقف فيه الإيقاعات الضابطة لعمل الممثلين[4]"، فأعاد الإعتبار إلى الحركة الجسدية على خشبة المسرح وإعتبر أن

[1] _ كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، م.س، ص 88_ 89.

[2] _ ينظر: إدوارد برون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، م.س، ص99 .

[3] _ فيسفولد ميرهولد، في الفن المسرحي ، تر: شريف شاكر، م.س، ص 100 .

[4] _ صالح سعد، الأنا–الآخر. إزدواجية الفن التمثيلي، م.س، ص 170 .

الخلفية الموسيقية ضرورية لأداء الممثل، لأن الحركة عند هي تصوير موسيقي بلاستيكي الذي يصاحب الممثل، بينما يلعب الإيقاع دورا هاما وقاعدة أساسية ضمن نظم الإخراج المسرحي وفي تجسيد حركة الممثل.

من هذا المنظور، يرتكز منهج البيوميكانيك على الآلية الحيوية للممثل، فيجعله عنصرا مهما في التعبير والأداء التمثيلي وعلى وعي تام بالعملية التمثيلية التي تقام أمام المشاهدين في فضاء معين، ويلعب الراوي في مسرح دورا هاما في تشخيص وسرد الأحداث وهو ما يتوافق مع الإيقاع الأدائي التمثيلي في التنفيذ، باحثا بذلك عن كيفية الربط بين حركة الجسد والإنفعال المترتب عن جملة من الأداء الآلي الميكانيكي ضمن أسلوبه، واصفا إياه بقوله: "ما نحن إلا آلات، بمعنى أن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعا بعمليات فيزيائية بديلة معينة، فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية، فإنه سيبلغ حتما الإستثارة المطلوبة، التي ستنتقل بدورها للمتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل[1]"، فهو كتلة متحركة وسط فضاء مسرحي إلى جانب عناصر الأخرى كالديكور والإضاءة التي لها تأثير في خلق التكوين الجمالي على خشبة المسرح، إذ إستبعد الديكور "عن أية وظيفة تمثيلية وأقتصر على تقديم البنية الهندسية التحتية لحركة الممثلين المعبرة.هنا أصبحت دينميات الحركة واحدة من النظم الرئيسية الدالة في العرض[2]" هذا من جهة. ومن جهة أخرى، دعى إلى ضرورة النظر في العلاقة التي تربط الممثل بالمتفرج وضرورة إلغاء الحاجز الذي فرضته المسارح الإيطالية بين الخشبة والمتفرج، يتمثل ذلك في تحطيم الجدار الرابع "فلقد مثلوا تحت الأضواء الساطعة، بدون ستائر، مع إبقاء أنوار الصالة مضاءة، وقيام عمال المسرح بتغيير الأثاث على مرأى الجميع، لقد عمل الممثلون بشكل أساسي دون الإستفادة من الإيهام[3]"، فتحطيم الإضاءة الأمامية يعني دمج خشبة المسرح بالصالة أو قاعة العرض، ومعتمدا مبادئ التجريد والإقتصاد في وسائل الأداء التمثيلي، فالممثل مطالب بالإقتصاد في وسائله التعبيرية والإقتصاد في الجهد والزمن المبذولين أثناء بناء العرض.

ويرى البحث أن سعي إلى بناء مسرح جديد، لم يكن إلا سبيل في بناء عروض تكاملية وإعطاء فكر جديد للرؤية الإخراجية. ورغم ذلك، يرفض رسم المنظور على الخشبة المسرح ومؤيدا كل من **أبيا** و**كريغ** في

[1] _ صالح سعد، الأنا–الآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، م.س، ص 172 .

[2] _ مارتن أسلن، مجال الدراما (كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة) ، تر: سباعي السيد، د.ط، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1992، ص 95–96 .

[3] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 505

ذلك، فأعطى أولوية كبيرة للممثل في التحكم في طبيعة جسده وتطويره كأداة إبداعية سريع الإستجابة والحركة، لتتحكم فيه وسائط عديدة كديكور والأكسسوار عبر الفضاء الخارجي المحيط به، وهي النظرة التي سادت عند كل من **أدولف أبيا** و**كريغ** بتحقيقهما لمبدأ المشهدية المسرحية كبديل مغاير للواقعية، والإهتمام بالتعبير عن الإحساس بالزمان والمكان وتجاوز كل شكل واقعي يهدف إلى الديكور وعناصره. في حين أن **أبيا** أعتبر أن الخلفية التجريدية للديكور لها علاقة بالممثل، وهي النظرة التي يخالفها **كوردون كريغ** بإعتبار الممثل الواقعي مجرد علامة فوق الخشبة ساعيا في نفس الوقت إلى بناء مسرح المستقبل.

2_2_ المخرج السينوغراف وتكثيف العمل عند أدولف أبيا و كوردون كريغ.

2_2_1_ أدولف أبيا والمنظور الجديد في تصميم الديكور المسرحي.

عرف **أدولف أبيا Adolphe Appia** *بمنهجه التعبيري في الإخراج المسرحي الذي يعتمد على درامية الإضاءة والبؤر الضوئية وعلى الموسيقى، والذي أثار من خلاله على واقعية الديكور في سبيل الخطوط والألوان ونوع من التجريد في الفضاء، ذلك من خلال محاولته التخلص من الفصل القائم بين المسرح والجمهور وإيجاد فضاء يحوي الممثل والمتفرج ليحقق التبادل والتقاسم القائم على طبيعة المشاهد ضمن فضاء عام وموحد، ومعتبرا أن الزخم التعبيري ونظم الممارسة فيه هو واحد من ضمن أولوياته الرئيسية، وقد دعى **أبيا** للتخلي عن الفوتوغرافية التي تقدمها المسارح القديمة بدعوته عن التخلي عن مبدأ التصوير الأيقوني للواقع وإلى طرح جديد للمسرح كفن له مرجعيته ومبادئه الخاصة عن طريق تحقيق **المشهدية المسرحية Theatricalisme****
كشكل نقيض للواقعية على خشبة المسرح.

لقد سعى **أبيا** إلى الربط بين وحدات المكان وتطويرها والإهتمام بالفراغ المسرحي بوصفه عنصر تكميلي ضمن عناصر المسرحية الأخرى، ويرى **أبيا** في تصميم المشهد إستناده إلى عناصر تشكيلية "المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع[1]"، فمهمة مصمم الديكور هي جعل علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء منها التي تتميز بالحركة ومنها ما يتميز بالسكون،

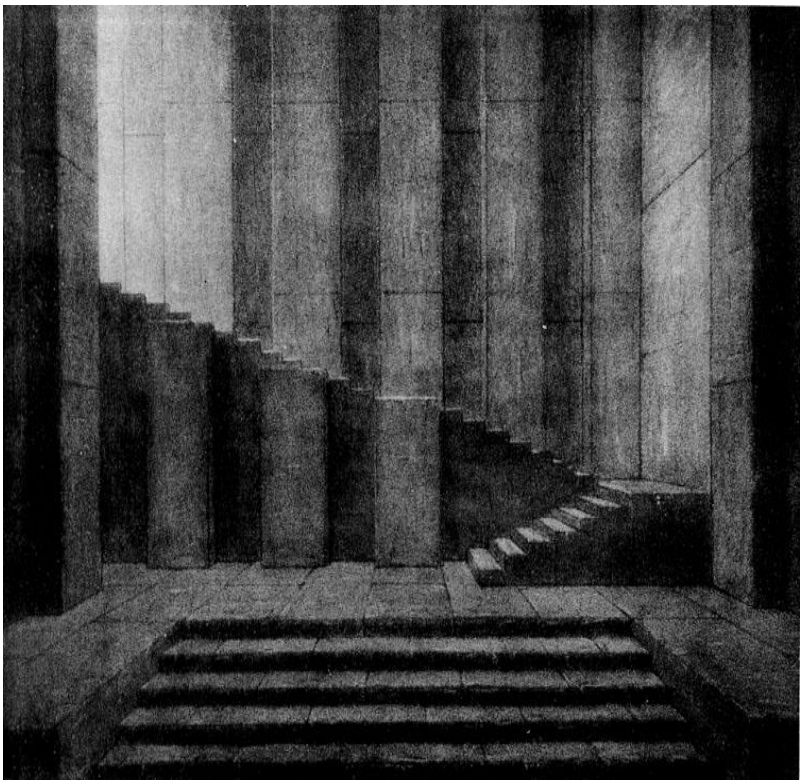
*_ أدولف ابيا Adolphe Appia(1862/1928) : مصور ومخرج مسرحي وباحث فني سويسري، يرى أبيا أنه يجب الإستعاضة عن الديكور (المشاهد المسرحية المصممة) بجهاز مبني وفق الأصول المعمارية، و يقول في ذلك " إن الجو المسرحي يتألف من عدد صغير من الخطوط الافقية والعمودية والمائلة مع تنسيق فني فيما بينها". هذا التصور هو غرس في المسرح التعبيري، وهو في الأصل نظرية البنائية ذاتها وهي نظرية جمالية ظهرت عام 1920 لتحل محل النحت التقليدي وقد أصبح هد التصور إتجاها معماريا للإخراج الحديث عند الكثير من المخرجين والمزخرفين الحديثين، ويرى أبيا أن دور الإضاءة المسرحية يقتصر على وضوح مشاهدة التأثير التعبيري على وجه هذا الممثل وجسمه، وكان ينزح إلى إضاءة خيالية في مشاهد قليلة. أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص88-89.

** _ Theatricalisme (المرزحية أو المشهدية المسرحية): وهي إستعمال العناصر المنتجة للنص المسرحي، إستعمالا معارضا لتطبيقات مدرستي الواقعية والطبيعية، أو لما من شأنه الإيهام بالواقع... فهي مثلا تتجاهل الإمكانيات المعمارية، وتضع أبوابا ونوافذ منفذة على شكل وحدات شسيهة، تقف وحدها فوق الخشبة المضاءة، أو ترسم هذه الابواب والنوافذ رسما منظوريا فوق الستائر. أي أن كل شيء فوق الخشبة يجب أن يقول للمتفرج هذا مجرد مسرح، وهذه لغة خاصة، لا لغة الواقع. أنظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص208.

[1]_ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 22.

فالتناغم بين العناصر الجمالية للعرض المسرحي جعلته يدرك أن العنصر الذي يؤدي إلى التفاعل وخلق الإنسجام والجماليات في الإيهام هو "قابلية التجريد أي القدرة على صنع بيئة خيالية أو واقعية لا تعتمد في أداءات واقعية لا تعتمد في أداء وظيفتها وإمكانية تحققها من خلال مقاربتها للواقع ، وعلى مستويين، أولهما المنظر المسرحي المرئي، والثاني هو مستوى التخيل من خلال الايحاء، والأداة الرئيسية لتحقيق هذا التغيير هي الإضاءة عن طريق إستغلال مساحة الأداء الثلاثية الأبعاد وتوظيف إمكانات التشكيلية اللانهائية بصورة تحقق التفاعل والإقناع[1]". وبهذا يمكن أن تحدد جل العناصر الأربعة في بناء المشهد المرئي للأشكال العمودية في بناء الديكور المسرحي كما هو مبين في الصورة 11.

[1] _ جبار جودي العبودي، السينوغرافيا – المفهوم ، العناصر، الجمالية – ، ط1، عدنان للطباعة والنشر والتزيع، بغداد، 2016 ، ص98 .



(الصورة 11) تمثل تصميم ديكور لأدولف أبيا ثلاثي الأبعاد من مسرحية Orphée et Eurydice وفإستخدم فيه الستائر كشكل الضباب والإضاءة.

Gauthier Valentine,points de basculements sceniques, mémoire spécialité architecture intérieure et design, école camondo, paris, p76.

هذا وقد أدى إصرار **أبيا** إلى التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجي، وسعيه إلى تصوير وتشخيص المناخ الداخلي للحدث داخل المكان "فالممثل يعمل في نقطة على أرضية المسرح حيث الديكورات المرسومة ليس لها إلا أقل تأثير. وطالما كان التوكيد في الإعداد المسرحي يستند إلى الديكور المرسوم، فإن الصورة غير الحية ليست سوى توضيح ملون يدفع النص إليه بعد أن يبعث الممثل فيه. ومن هنا يصطدمان، لا يلتقيان أبدا، ولا يؤلفان أي تفاعل ذي قيمة درامية مهما تكن يسيرة [1]" وهي ما تمتاز به الرؤية الإخراجية لعناصر التشكيلية عند **أبيا**، ومعتبرا أن رسام المشاهد لا يقتصر عمله فقط إلا الروح التميز التي يستوفيها من نشاطه الإبداعي، ويبقى الممثل هو الوحيد الذي يكفل له نجاحه وفق حلول معينة.

لا مناص من محاول **أبيا** الربط بين الممثل المتحرك والأرضية الأفقية بإستخدام منصات مدرجات السلالم، بإعتبار الديكور عند **أبيا** "تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيلين: النور والظل من ناحية التصوير، والكتل التكعيبية التي تكون مستويات راسية في الفراغ، نحت[2]"، وهو الشكل الموظف في تصميم الديكور **الراين الذهبي لريتشارد فاغنر Richard wagner** *الذي لم يجده في ديكورات المسارح القديمة ليجدها غير مناسبة، بل على العكس تحدث إضطرابا فكريا في ذهن المتلقي التقليدي من أجل الخروج من الأشكال القديمة التي إعتاد المتلقون على رؤيتها، فالمشاهد "كلما كانت أحسن رسوما كانت أسوأ إعدادا مسرحيا، وكلما كان الوهم الخاص بالبعد الثالث أكثر كمالا، من طريق المواصفات التصويرية التي يصنعها الرسم[3]"، فيتوجب على الممثل ذات الأبعاد الثلاثة تحطيم ذلك الوهم، بإعتبار حركة الممثل في تشكيل الديكور يمكن أن تعطي للوهم المرسوم والمجسد للبعد الثالث يستطيع أن يتحكم في الفضاء والكتلة أثناء العرض، ولكن لن يكون على ذلك ما لم يصبح تجسيد البعد الثالث أمر حقيقي الوجود على المسرح، فيقول: "إن إخراجنا المسرحي الحديث يستبعده فن الرسم- رسم الديكور- الذي يهدف إلى إيهامنا بالواقع. ولكن هذا الإيهام هو نفسه الإيهام، لأن الوجود المادي للممثل يناقضه، فوهم الديكور المرسوم على قطع قماش أفقية يتعارض

[1] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 23.

[2] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 79

*_ ريتشارد فاغنر Richard wagner (1813/ 1883): شاعر ودرامي وموسيقى ومؤلف أوبرالي كبير، تحول من الرومنتيكية الفنية إلى الرمزية في أعماله. يعتبر فاغنر واحدا من المصلحين المسرحيين ف تاريخ المسرح العلمي. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأروبي، م.س، ص352.

[3] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 23.

مع الوهم الذي يحدثه وجود الجسم المادي للمثل لبدانته وحيويته[1]"، ليعمل على إستبدال الديكور المرسوم الثابت بالقطع والأشكال المتحركة، وجعل خشبة المسرح متحركة أيضا ولها قابلية على التغيير بين لحظة وأخرى حسب متطلبات العرض، ورافضا تجسيد الواقعية على المسرح كما هي موجودة في الطبيعة، ما يعطي تأكيدا في هذا السياق بقوله: "لا تجسد الواقع على المسرح ولكن أوحى به فقط[2]". فإذا أراد تصوير مشهد ما على خشبة المسرح صوره كجو خاص ليعيش داخله الممثل، ويستطيع بذلك الإحساس في علاقته مع الأشياء المحيطة به ليوحي بوجودها على خشبة المسرح. (انظر الصورة12)

أدى هذا التغيير إلى إسهامات **أبيا** في تطوير المنظومة الضوئية وأهميتها في صناعة العرض المسرحي، فكان إشتغاله على التقنيات المسرحية في تصميم ديكوراته المسرحية ومنها في تطوير منظومة الإضاءة، فبدون الضوء لا يمكن تحقيق التعبير المطلوب على المسرح حسب تنظيرات **أبيا** "فالضوء والسطوع المرسومة العمودية يلغي إحدهما الآخر بدلا من تقويته. فثمة خلاف لا يفض بين هذين العنصرين المشهدين. لأن الرقعة المتعامدة المرسومة، بغية ان ترى بحاجة إلى وضع يساعدها على إقتناص أكبر كمية من ضوء، وكما كان الضوء المسلط عليها اكثر بريقا تبدو الحاجة إلى الوحدة بين الممثل واضحة ولو كان الإعداد قد رتب ليكسر شيئا من الضوء المسلط عليه، لتلاشت بنسبة الإنكسار[3]". لذا فالديكور المرسوم لا يعطي تناقض بنسبة للممثل فقط وإنما في تشكيل الإضاءة المسرحية، فلا يمكن تحقيق جماليات مؤثرة إلا بتأثير القيم التشكيلية للإضاءة.

تعطي تنظيرات **أبيا** إلى وضع مبادئ جديدة في الإخراج المسرحي، فيرى من واجبات مهندس الديكور أن يوحد ما بين الشكل المرئي والزماني، فهي "الصلاحية الجمالية للديكورات المجسمة الثلاثية الأبعاد بالمقارنة بالديكورات المرسومة ومن ثم الحاجة إلى وحدة الكاملة التي تجمع العمل المسرحي مع وحدات الديكورية والحدث[4]" فيستهدف من توظيف الديكور وجود التناسق والإنسجام في الصورة، والشكل، والحركة، والفراغ على خشبة المسرح. وعليه، قام **أدولف أبيا** بإخراجه لمسرحيات الرمزية بعد التخلص من الواقعية المسرحية،

[1] _ محمد الطيب الحسيني، أدولف أبيا والإخراج المسرحي، مجلة المعرفة، سوريا، العدد 28 ،1 افريل، 1964 ، ص90 .

[2] _ م.ن، ص 96 .

[3] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 23.

[4] _ جبار جودي العبودي، السينوغرافيا – المفهوم ، العناصر، الجمالية – ، م.س، ص 103.

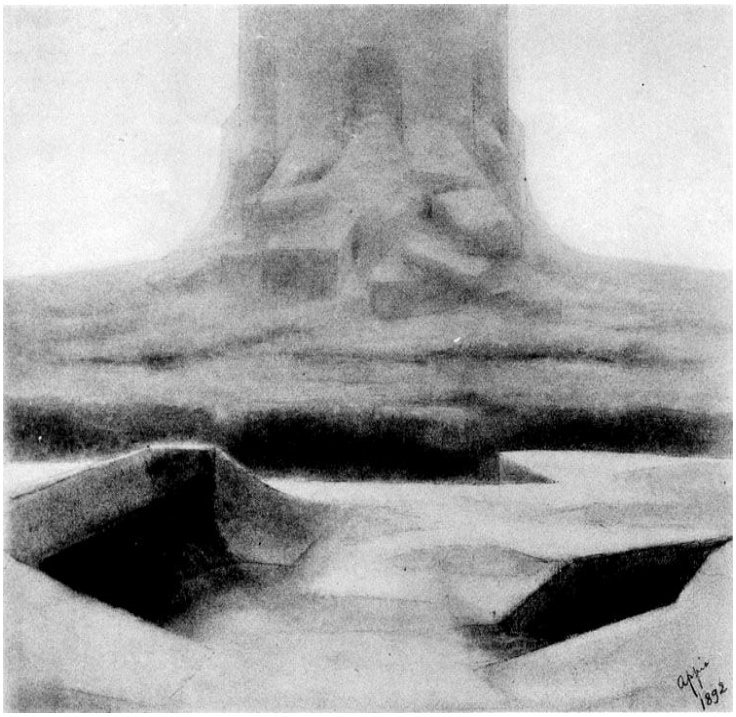
حيث قام بتصميم مسرحية **تريستان وإيزولد** ومتمسكا بمبادئ الإضاءة وعلاقتها بالديكور والأكسسوار "ليبقى إطار خلفية الخشبة مطموسا بالظلال بينما تختفي الجدران المغطاة باللبلاب ومصطبة والأشجار التي خلفها ضمن جو رتيب نصف مضاء يعطيك إنطباعا بالموت. وحين يتحرك الممثلون نحو مقدم الخشبة فيصبح المشاهد مدركا لحالة موت الزمن وتصبح الخلفية غير مرئية، كما يندمج هذا الجو الخفي نصف المضاء مع النغمة[1]"، ويصبح مهندس الديكور يغدوا لإيجاد التوازن بين الصوت والصورة دون الإخلال بتوازن العناصر الدرامية أثناء العرض.

وتمتاز مسرحية **تريستان وإيزولد** بالتجريد والإقتصاد في الديكور المستعمل "فالمنصات والمنحدرات التي يتحرك الممثلون عليها تجريدية بشكل أساسي وهذا ما لا يعيه الجمهور إلا عند حدوث حركة ما، قفزة أو سقطة مثلا، إن مثل هذه البنية تقلص المشاهد الملونة إلى أدنى درجة وتخلق خلفية تمثل جزءا من العالم الحقيقي[2]"، حيث إستطاعت الإضاءة بذلك توحيد الخشبة والحدث وفق متطلبات الموسيقى، ويرى **أبيا** أن بإستطاعة الجمهور أن يدرك من خلال حدسه ما يقوم به الضوء من خلال الدور المباشر التي تلعبه الموسيقى في تحديد العواطف قياسا على تأثير اللون والشكل والصوت في نفسية المشاهد، وهو ما يؤكد على أحقيتها وجمالياتها في تكوين فضاء جيد يستند إلى إضاءة الرسوم، لذا يؤكد عن وجود وتوفر نوعين من الإضاءة بالنسبة للديكور المرسوم "واحد يثبت على اللوحات عن بواسطة الرسم، والأخر يوضع لكي يجعلها مرئية فالإضاءة الأولى أي التي داخل اللوحة لا تؤثر في الممثل والإضاءة الثنية الحقيقة تؤثر في الممثل بالرغم من إنها لا تخص إلا الرسم[3]"، فيكون بذلك الممثل مرئيا وأن يكون جسده المتحرك يتماشى مع الأضواء المرسومة. (أنظر الصورة 13)

[1] _ ينظر: ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 222.

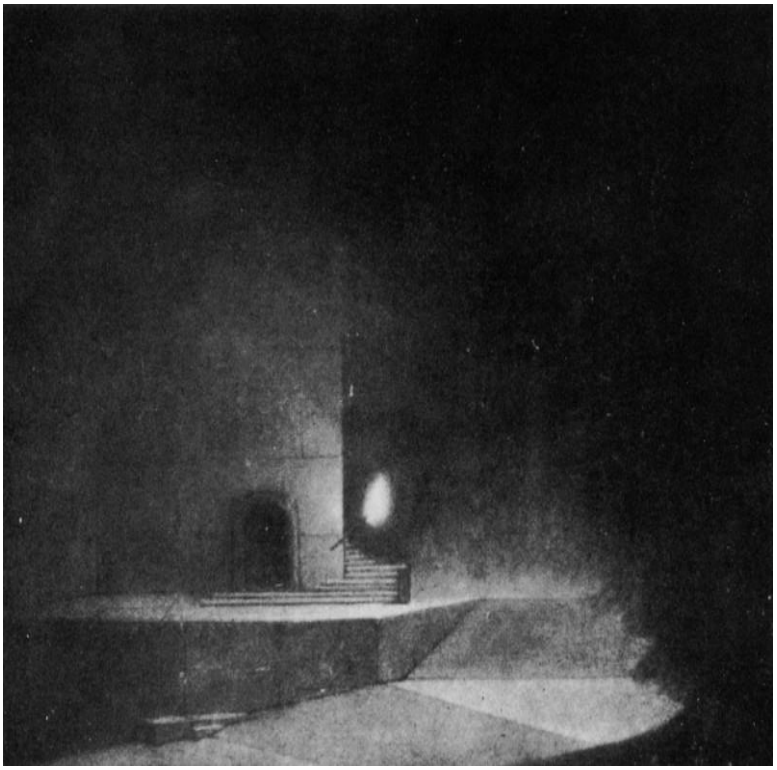
[2] _ م.ن، م.ن.

[3] _عقيل مهدي يوسف، اسس ونظريات فن التمثيل، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2001، ص 74 .



(الصورة 12) تبين تصميم أبيا لديكور مسرحية الراين الذهبي Das Rheingold لريتشارد فاغنر سنة 1892.

Denis Bablet,Marie-Louise Bablet, Adolphe Appia 1862-1928,nouvelle édition L'age D'homme, Lausanne, suisse, 1981, p65 .



الصورة 3 تمثل تصميم ديكور مسرحية تريستان وإيزولد لأبيا سنة 1896.

www.socks-studio.com

وعليه، أعتبر جسد الإنسان المتحرك تحت سلطة الموسيقى وسطوتها لا تحتاج إلى متفرج بإعتبار أن جسد الإنسان هو معيار لقياس المسرح، من خلال ذلك ولد المسرح حسب تقدير **أبيا** . فهل يمكن إعتبار الموسيقى شريكا في توصيل دلالات ايحائية لأداء الممثل وحركته على غرار الإضاءة والديكور المسرحي؟.

تمثل الموسيقى في نظر **أبيا** عنصرا أساسيا في العرض المسرحي ولا تقل أهمية عن الممثل والديكور الرمزي التجريدي، فيستطيع "الشكل الموسيقي أن يحدد الأشكال الهندسية وعلاقتها ببعضها ضمن منطقة التمثيل وحتى المقدمة الأمامية البروسينيوم. وبهذا الشكل تكسب الخشبة خاصية المرونة والبعد الثالث[1]"، فهي تستطيع تنظيم عناصر العرض خلال المشهد كلها في وحدة إنسجامية متكاملة إضافة إلى مساهمتها بشكل كبير في السيطرة على ضبط الإيقاع للعمل الفني، فالديكور المسرحي هو عبارة عن ساحة وفضاء للحركات الإيقاعية المترتبة عن الممثل "والمقياس الحقيقي لمدى تأثير الديكور، لأنه وقد وضع في الفضاء الثلاثي الأبعاد يصبح بارزا ومتماثل، وتفقد حركته الإيقاعية والإيحائية خصوصيتها كما في الرقص، وفي هذه الحالة يبدو التمثيل معادلا إنسانيا للموسيقى أكثر مما هو تشخيص للحياة الحقيقية[2]". وحتى ملابس الممثل بإمكانها أن تعطي إنطباعا مغايرا مثلها مثل الديكور، اذ يجب "ألا تؤخذ الملابس بشكل حرفي وإنما كإمتداد لمزاج الممثل لتظل وثيقة الصلة والإضاءة دوما[3]" لأنها توحد مابين الشيء المرئي والزماني وهذا يدخل ضمن أولويات مهندس الديكور المسرحي. في حين، جاءت الموسيقى والإضاءة لخدمة تصاميم ديكوراته المختلفة وفي تكوين حركة الممثل، وهذا ما نسميه بالمكان الإيقاعي الذي تم تجسيده في مسرحياته المختلفة. وعليه، يتأسس الإخراج المسرحي الحديث على وجود ذلك الوهم الذي يربطه بالمشاهد، والممثل هو الأساس في تشكيل الفضاء المسرحي التي تنطلق منه باقي عناصر الإخراج من الإضاءة والديكور والأكسسوار والحركة الميكانيكية الحديثة.

يأتي إرتباط النظرية الجمالية للرمزية في الإخراج المسرحي لرفض مبدأ محاكاة طبيعة والإيمان بملكة الخيال، فالخشبة عند الرمزيين لا تقوم على إعادة الواقع ولكن تشير إليه عن طريق الرموز التي تقوم على تحقيقها عناصر العرض المختلفة من الإضاءة وموسيقى والديكور، فإهتمام الحركة التجريدية الرمزية بالفن المسرحي هو السعي وراء القيم الجمالية في عالم التشكيل، فالتجديد والتجربة عند **أدولف أبيا** هو تقديم ما آل إليه سلفه

[1] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 220.

[2] _ م.ن، ن.ص.

[3] _ م.ن، ن.ص .

ستانسلافسكي وطبيعة تكوين أداء الممثل وفي تطوير نظرية الإضاءة التي تكفل في نجاح العمل المسرحي، فأعطت جهوده للنظرية الشكل التطبيقي سواء في الفلسفة الجديدة التي تناول بها فكرة الديكور وملحقاته أو في تطوير مفاهيم فكرية وجمالية ضمن منظومة الإضاءة إلى قيم إبداعية في الموسيقى وكيفية توظيفها، وهذا راجع إلى طبيعة الفضاء المسرحي وعامل المكان والزمان. فدعوة **أبيا** في بناء عمل فني متكامل في مسرح ما يسمى (بالمسرح الشامل) هي النظرة التي أكد عليها كل من **كريغ ورينهاردت** وسعيهما في تجسيد رؤية جديدة لمسرح المستقبل، معتبرين أنها إحدى أهم الركائز التي اتفقوا عليها في محاولة لبعث مسرح جديد نحو الأفق.

2_2_2_ الديكور المسرحي وسعي نحو مسرح المستقبل عند كوردون كريغ.

تبنى **كوردون كريغ Gordon Craig** *منهجا لمسرحه الجديد في الإخراج المسرحي من خلال المرحلة التجريبية، بإعتبار الإتجاه الواقعي لا علاقة له بالفن ومركزا على الجمالية الفنية التي تعتمد على الحدث، والخط، واللون، والإيقاع**. ويعرف **كريغ** الفن بأنه "ليس هو التمثيل، أو الرواية التمثيلية، أو المناظر المسرحية أو الرقص، إنما يتألف من كل هذه العناصر[1]"، وهي النظرة التي نجدها عند من خلال رغبته في خلق مسرح بديل يرى فيه المحاكاة للواقع. فإن رفض لذلك قد نبع من رؤية تسعى إلى خلق حالة شعرية على خشبة المسرح، لأن الفن لا يعكس الحياة بل قوانينها التي تقوم على مواد فنية ترتبط بالفن وليس بالطبيعة، ومعتبرا أن المسرح هو مكان للإيهام لمختلف الأشياء ضمن فضاء العرض الذي تنطلق منه الرموز والإشارات التي يقوم العرض المسرحي بصياغتها، والتي توحي في جوهرها إلى تلك الفكرة الموجودة في الطبيعة، وهو ما ترجمه

*_ إدوارد غوردُن كريغ Edward Gordon Craig (1872/1966): مصمم ديكور ومخرج مسرحي ومنظر مسرحي إنجليزي. تقوم نظرية كريغ في المسرح فن بصري، إبتدع كذلك فكرة uber_marionett للحد من أهواء الممثلين الخاصة وحرياتهم الذاتية التي تفسد الشخصية المسرحية التي يقوم بأدائها. رفض كريج الإخراج مرات ومرات بأسلوب المسرح العتيق. انطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريش نيتشه Friedrich Nietzsche المعروفة بالإنسان الكامل ubermensch، التي تقوم بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها الى الحياة، أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول الى خلق نوع جديد. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص50.

**_ الجدير بالذكر أن مختلف جهود التجريبيين في القرن العشرين وكانت من ضمنما السينوغرافيا، تخللتها فترة النزوح والإنتقال من فترة إلى أخرى جعلت السينوغرافيا تحظى باستقلاليتها كفن مستقل متجاوزة القيود التي كانت تفضها الكلاسيكية والمتمثلة في العلبة الإيطالية مما جعل أدولف أبيا وكوردون كريغ إلى تغيير في موازين وقوانين الخشبة.

[1]_ شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، د.ط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، 2007، ص 612 .

كريغ في قوله: "فن المسرح ليس هو التمثيل و لا المسرحية، ليس هو المشهد ولا الرقص، إنه يتآلف من كل الأمور المجتمعة، الفعل هو روح التمثيل، الكلمات هي جسم المسرحية، الخط واللون هما قلب المشهد، الإيقاع هو جوهر الرقص[1]"، فهو يريد أن يحقق فكرة شاعرية الصورة المسرحية من خلال تشكيل لمختلف عناصر العرض المسرحي كالديكور، والإضاءة، والموسيقى، بمعنى أن رؤيته الإبداعية تتطلب تحقيق مسرحة المسرح الذي يستمد وجوده من فنون العرض والتي يتوفر على عناصر يود أن يصوغ منها تجربته الفنية في عمليته الإخراجية.

ولعل سعي **كريغ** نحو مسرح خالص، هو ضرورة إحداث تغيير في المسرح التي جعلت منه مخرجا يستطيع في إبداعاته وإكتشافاته التي تغني المسرح بالفن الأصيل، وتميز دوره بالكشف عن الجديد بالتزامات وواجبات التي فرضها **كريغ** على المخرج ليصبح فنان المسرح، ويرى في ذلك أن "مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس ولا مسرح أقوال، مسرحا نسمع فيه أقل مما نرى، مسرحا بسيطا يصل إلى فهم الجميع عن طريق الإحساس، مسرحا يتفجر من الحركة، الحركة التي هي في الواقع رمز الحياة"[2] وهو التصور الذي أدى به إلى قمة التجريد في تصوره للعرض المسرحي، مبرزا دور المخرج وحضوره الفني وكاشفا على نظام جديد للعمل المسرحي بفضل التأثير الذي تركته فرقة الدوق منينجين وطبيعة معالجتها لشكل الخشبة المسرحية " والإنضباط الشديد في مشاهد المجاميع على خشبة المسرح، وهو سلوك إخراجي يتمتع بتعبير الدقة والإنضباط Descipline[3]"، مما أعطى أسلوبا مثاليا في طريقة عمل المخرج من خلال الحركة الفكرية والفنية في أحقاب نهاية القرن التاسع عشر .

يتمثل الشكل الجديد الذي جاء به **كريغ** ضمن رؤيته الإخراجية في تحديد فكرة مفادها، أن الديكور المسرحي لا ينبغي أن يقوم بوظيفة تحديد المكان المسرحي "بل يمكن توظيفه كمقابل مرئي للأحداث المسرحية أي كمكان درامي، وهكذا تولد فجأة من خلال السعي الدائب إلى مزيد من التجريد وعيا متزايدا بالمكان كمكان، وأفضى هذا الوعي بدوره إلى محاولة توظيف خاصية القدرة السالبة للمكان وتجسيدها في تصميم

[1] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 104.

[2] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 74 .

[3] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، د.ط، ج1، سان بيتر للطباعة، القاهرة، 2002، ص305.

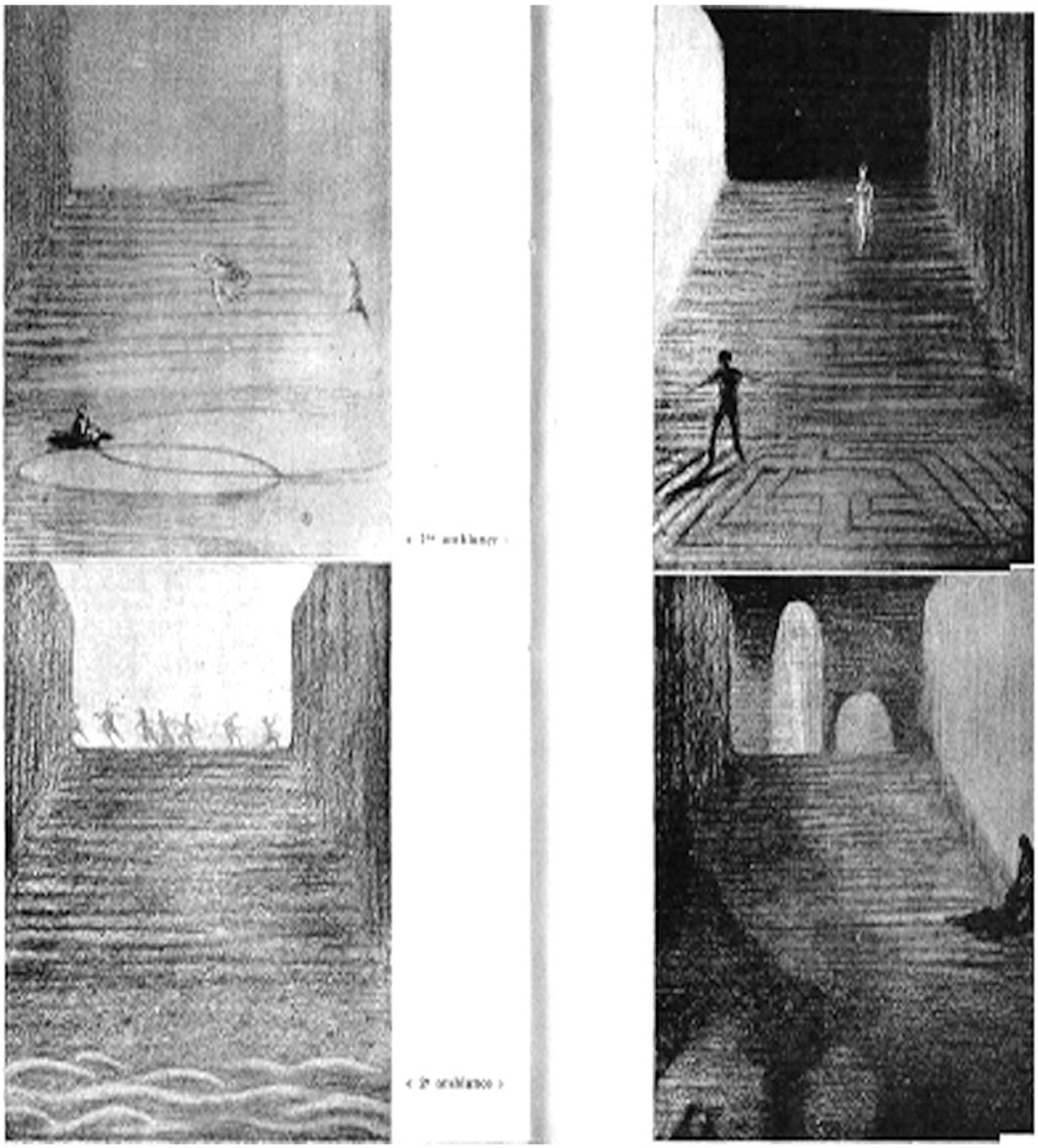
المنظر المسرحي[1]"، وهو العمل الذي ناد به **أبيا** حين ثاروا ضد مسرح **شكسبير** ورؤوا فيه أنه يفتقد إلى روح التجريد وهو الشكل الذي تبناه المسرح **الإليزابيتي** القديم. في حين أولى **كريغ** على أهمية الفضاء المسرحي في تشكيل العرض المسرحي وأكد على أن يكون المنظر منسجما وأفكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد، وإعتبر الديكور مفسرا لمضمون النص وأن " الإنطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هو أكثر الوسائل التفاعلية، ولا أقول لكم هذا إلا بعد بحوث عديدة وتجربة طويلة[2]"، مما إرتبط إرتباطا وثيقا بالفن التشكيلي، بينما إتخذت طبيعة التشكيل في المسرح وسيلة للخروج من الواقعية، حيث أصبح الفن التشكيلي عند **كريغ** غير قاصر على تكوين الشكل المرئي كالديكور والملابس بل أصبح السمة البارزة بدخول العنصر التشكيلي في العمل المسرحي .

بينما تكمن أهمية توظيف الديكور المسرحي من خلال رؤيته الإخراجية إلى تهميش وتجاوز النص والإنتقال إلى المشهد المعروض وإهتمامه البالغ بفن الرسم والعمارة، فتطلب على **كريغ** الإستغناء عن الكلام المنطوق وإعطاء أهمية بالغة للعناصر البصرية للعرض المسرحي، مما جعل عروضه تميل إلى العروض الصامتة التي تطغى فيها الحركة على الكلمة وإمكانية كل من الممثل وباقي عناصر السينوغرافيا على بناء لغة تهدف إلى مخاطبة المتلقي، هو ما جسد في **مسرحية الدرج (ESCALIERS)** سنة 1905، وهي تجربة "إستخدم فيها الديكور كوسيلة تعبير قائمة بحد ذاتها ولها إستقلاليتها الكاملة فقد أعطى لعنصر الديكور القادر على التحول معنى دراميا من خلال تقطيعه للفعل الدرامي إلى أربع مراحل تقوم الشخصيات في كل منها بصعود وهبوط الدرج بأشكال مختلفة[3]"، فلا يعتبر النص المصدر الوحيد الذي يشكل ويتحكم في تصاميمه المختلفة. (انظر الصورة 14)

[1] _ جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص143.

[2] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ، 2012، ص52 .

[3] _ ماري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 2006 ، ص 441



(الصورة 14) تمثل أربع رسومات توضيحية لمسرحية الدرج ESCALIERS من تصميم كوردون كريغ سنة 1905

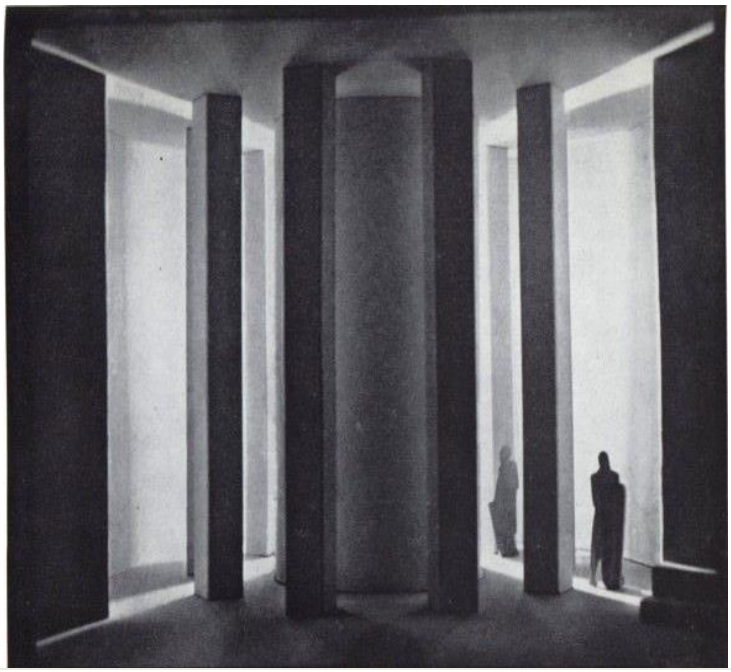
_Marc Duvillier, The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig : de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique, REVUES MODERNISTES, REVUES ENGAGÉES 'Revue Electronique', Presses universitaires de Rennes, paris, 2011 .
Visité le site électronique :http://books.openedition.org/pur/38412.

علاوة على ذلك، تعد طريقة السكرين screen* الطريقة الجديدة التي إتخذها **كريغ** في تصميم الديكور المسرحي(الصورة 15)، فالإيحاء بالمنظور "يكسب المسرح روحا ينم على جميع الأشياء، كالمطر والشمس، والريح، ونزول الجليد، والبرد والقيظ الشديد، إلا أنك لا تستطيع أن تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك للطبيعة، وإشتباكك بها، عسى أن تقطع شيئا من كنوزها، فتضعه تحت أنظار الجمهور[1]" وهي الخلفية المساعدة على تحديد نوعية الإضاءة المتبعة أثناء العرض، معتمدا على الطريقة ذاتها في تصميمه لديكور مسرحية **هاملت** للمخرج **ستانسلافسكي** ومطالبا بالإستغناء عن الستائر والكواليس وستار المقدمة، فإكتفى "بتكوين من البرافنات التي روعي أن تكون من الناحية المعمارية إمتدادا لصالة المسرح، والتي تسمح، عند تحريكها بإعطاء تكوينات هندسية وبيئة مختلفة[2]"،ومستعملا اللون كدلالة ورمز يعين المشاهد على معرفة ما يجري في تصميم مشهد القصر الملكي، ومستخدما الإضاءة لدلالة لترف التي كان يعيشه الحكم الملكي. (أنظر الشكل16)

*_ SCREEN أو الشاشات: هي عبارة عن جدران متحركة يمكن ربطها ببعضها البعض لتكوين صورة الديكور المطلوب.

[1] _ ينظر: جوردون كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، ط1، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، 2000،ص ص 62 .

[2] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص72



(الصورة 15) تمثل الطريقة الشاشات screen التي إتبعها كريغ في اعماله المسرحية.

_Moze Halperin and Shane Barnes, 45 Transgressive Spins on Shakespeare, Past and Present, Date Publié: 26 November 2014 .
voir le site web: http://flavorwire.com

(الصورة 16) تبين الديكور المستعمل في مسرحية هاملت وفيه طبق كريغ طريقة الشاشات screen المتبعة في تصميم المسرحية، من إخراج ستانسلافسكي سنة 1912 بمسرح موسكو.

_Susannah Clapp,The Observer's theatre critic chooses the 10 sets that changed the face of modern theatre, from a 1912 Hamlet to Punchdrunk's immersive Faust, Date Publier : 22 May 2011.
voir le site web: www.theguardian.com.

فإتباع **كريغ** لطريقة الأسلبة دليل على تخلصه من مشكل الربط بين الفن والواقع، فدعى إلى الحفاظ على التجانس في تحقيق وحدة الشكل البصري والكشف عن طبيعة اللون وتناقضاته. ففي إخراجه لمسرحية ماكبث نجده يشير بقوله مؤكدا :"إياك أن تمس لونا عدا هذا اللونين في أثناء رسمك لهذا المنظر، وتصميمك لتلك الملابس، ولكن لا تنس أن كلا من هذين اللونين له تدرجات كثيرة، فإذا أوجست خيفة، وخامرك الشك فيها صنعت، أو في قلته لك، فانك حينما ينتهي المنظر، لن ترى بعينى رأسك الأثر الذي كنت قد رأيته بعين عقلك[1]"، إحدهما يرمز للإنسان بالصخرة والآخر للروح بالضباب، منها اللون البني والرمادي كدلالة رمزية معينة في نفسية الجمهور ومعتمدا على قدراته الإبداعية وقدراته التخيلية.

آمن **كريغ** بتكامل عملية الإخراج ورأى ان جميع عناصرها بما في ذلك مساهمة الممثل أن تخضع لتصور واحد وفق مبدأ المخرج، وعلى المخرج المثالي أن يتخذ منطق الايحاء بغرض تكوين مسرحا خالصا بطرق مختلفة شكلا ومضمونا وهو "التشديد على واقعية الأشياء، هو رفضك بإيهام غرفة فعلية، أو حقل حقيقي أو جبل واقعي.يستطيع رسامو مسرحنا أن يقلدوا أي شيء، لكنهم عاجزون أن يقدموا لنا العاطفة التي يرغب الكاتب المسرحي، الفنان، في الإشارة إليها، عن طريق المشاهد[2]"، إذ يرى **كريغ** أن المحاكاة غير قادرة على بلوغ الهدف، ما إستهدف به الإنتقال إلى ما وراء الواقع عبر رمزية الأشياء وكيفية التطلع في مبادئها التي يستحسن على العقل تقبلها. وعلى هذا الشكل، يعتبر **كريغ** أن منطق الإيهام يكمن في تحديد الزي المسرحي بوصفه مكمل للشكل الذي كان ينشده مع ضرورة تصميم المخرجين لأزيائهم بأنفسهم، وهو ما يوضحه **كريغ** في قوله: "إذا كنت تريد تصميم الأزياء فإياك ان ترجع إلى كتب متخصصة مثل كتب تاريخ الأزياء مثلا،بل أترك لخيالك العنان، ولبس شخصياتك حسب ما تمليه عليك قدراتك الإبداعية[3]"، لأن المخرج من وجهة نظره هو المسؤول عن إنهاء عملية تصميم الملابس المسرحية، حتى وإن كانت الصعوبة تكمن في نوعية الملابس وطبيعة اللون لديها فهي تحتاج الدقة في تصميمها.

ثار **كريغ** على الممثل الواقعي والممثل الجسد وفق منطق التقليد والمحاكاة برفضه الواقعية، ومطالبا الممثل بعرض وتفسير شخصية المؤداة وعدم محاكاة التي تفرضها الطبيعة باعتبارها مصور فوتوغرافي، فهو بغرض

[1] _ جوردون كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، م.س، ص 59

[2] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 138.

[3] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 72.

تكوين ذلك الفنان المبدع ليعارض في ذلك منهج الواقعية النفسية عند **ستانسلافسيكي** "فالتمثيل ليس فنا، ولهذا من الخطل التحدث عن الممثل بوصفه فنانا، وذلك أن الحادثة الطارئة عدو من إعداء الفنان[1]"داعيا إلى إستبدال الممثل المتقمص الحرفي بممثل المبدع الفنان، وهي النظرة التي يصبوا إليها **كريغ** في بناء ممثل جديد وفق مبادئ وأسس معينة، لذا وجب على الممثل" أن يخلق لا أن يقلد الواقع، فالممثل ينظر إلى الحياة صورة لتحقق الصورة التي تصورها هذه الآلة، صورة لا تستطيع أن تنقل روح وفكرة وجودها إلى المشاهد، صورة خيالية من الفن نسخة طبق الأصل نفسه[2]"، وهي المسألة التي يعالجها **كريغ** حول مسالة تناقض الفن، مما أدى به إلى إلغاء الممثل بالمفهوم التقليدي وإستخدامه عبارة الدمية المتحركة كبديل عن مفهوم القديم للممثل، واصفا إياها في قوله:"يمكن بقوة جسده وجدية تعابيره أن تجعل من الممثل عملاقا أو إلاها جميلا، أو صورة مقدسة في المسرح الطقسي لا مكان فيه خصائص الفردية أو أنا الممثل، ومن خلال الدمية المتفوقة ينتظر الجمهور العودة إلى استمتاعه القديم بالشعائر[3]"، وهو التحكم في دقة الممثل وتحريكه كيفما يريد المخرج إلى الجمهور، فتمثل الروح الدينية والطقسية التي تكون وراء إستخدام الأقنعة التي توحي بمبادئ العبادة والقدسية في المسرح، فلا يبقى من "الشخص الحي إلا صورته، وعبر هذا الصوت تدنو الدمى من الشخوص الحية[4]".

مهما كانت قوة التأثير التي فرضتها تعديلات **كريغ** حول مستقبل الدمية المتحركة، فإنها لن تعطي ذلك التفاعل الذي يحققه الوجود الفزيونومي للمثل وعلاقته المباشرة والحية مع المتفرج، فكانت "الفكرة الفنية هي البحث العلمي في الفن[5]" كوسيط إبداعي الذي يكفل نجاح العمل المسرحي من خلال التركيبات التي قام بها **كريغ** في مجال تقنية الديكور وفي تطوير منظومة العرض المسرحي. ومهما بلغ ذلك، لن ننكر ما أحدثته الصناعة المسرحية الحديثة بفضل نجاحات **كريغ** التي أرخت عليه بوجود إنجازات في القرن العشرين، جسدت له مبادئ جديدة بإمكانيات التي وفرت في هندسة الديكور المسرحي عبر مختلف تصاميمه في العروض المسرحية.

---

[1] _ ينظر: جوردون كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، م.س، ص 88.

[2] _ ينظر: عقيل مهدي يوسف، اسس ونظريات فن التمثيل، م.س، ص 215 .

[3] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 228

[4] _ تأليف جماعي، سيمياء براغ للمسرح، تر: ادمير كورية، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص82 .

[5] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص307 .

2_3_ ماكس رينهاردت ومبادئ تصميم الديكور في المسرح الشامل.

إستطاع **ماكس رينهاردت Max Reinhardt** *من إستثمار كل الوسائل العرض المسرحي المتوافرة في عصره للوصول إلى أقصى دراجات التأثير الفني، من خلال إنتقائه للأسلوب الإخراجي المناسب لكل عرض من عروضه المسرحية لإبهار الجمهور من خلال أشكاله الجديدة في التوظيف التي تبناها من إبداعات **أبيا** و**كريغ**، ومن ثم إتباعه لنظرة المدرسه الواقعية التاريخية من أجل تحقيق واقعية التجسيد، ولم يكن راضيا تماما في بساطة تصوير الطبيعية ومناقضا لها، ومستمدا وجوده من الفلسفة الكونية لدلالة المسرح وقدرته عن الكشف عن الحقيقة وله القدرة على صنع الإنسان ومجتمع جديد تحكمه الطبيعة الدينية.

سعى **رينهاردت** إلى إعطاء ديناميكية التواصل بينه وبين الجمهور من خلال إغراء الجمهور بمختلف الحيل المسرحية، ومعتبرا أن حب الإنسان للمسرح هو شيء غريزي سواءا كممثل أو متفرج "فلجأ إلى إستغلال كل الإكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح، لعب الإضاءة بالألوان وإستعمل أغلى الأقمشة وأفخر الأكسسوارات، كما لعب بالأعداد الضخمة التي يدفع بها إلى خشبة المسرح[1]"، هذا ما تبناه **رينهاردت** في أسلوبه الثابت، فهو يرى أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في الإخراج. وبوصفه مخرجا برؤية فنية خالصة، كان إعتماده على طريقة السكربت (نسخة الإخراج) في تسجيل الملاحظات وهي الطريقة التي إمتاز بها سلفه **الساكس مننجين** باستعماله ملاحظات بسيطة عن الديكور والأزياء، وهي النظرة التي مكنت **رينهاردت** من تشكيل فكر جديد وفق رؤية إخراجية معينة، فهي الطريقة التي "تسجل الأهميات الفنية تكتب تحديدا درجات الصوت، والتونات وتغييراتها وإنتقالاتها عند كل ممثل، وفي كل مشهد تسجل الصمتات التي تخترق بعض أدوار الممثلين، تدون المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد، توضح حالة الإضاءة وألوانها وقوتها

*_ ماكس رينهاردت Max Reinhardt (1943/1873): مخرج نمساوي، أسس راينهاردت في عام 1903 المسرح الصغير كما يعرف kleines theater. أول أعماله الإخراجية الكبيرة التي تلفت إليه الأنظار كانت (أوديبوس ملكا) عام 1910 عندما قدم الدراما الإغريقية القديمة على سيرك فيينا. عمل منذ عام 1903 مخرجا أول ومديرا فنيا للمسرح الألماني في برلين. يستعمل في منهجه مذهب (الإنتقائية Eclecticism) بمعنى إختياره للأفضل من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة، أي الأفضل من جميع الانظمة والقواعد والمذاهب والتيارات، دون يتبع نظاما واحدا في فلسفة الإخراج المسرحي عنده. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص569-570.

[1]_ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 85 .

وضعفها[1]"، وإعتبرت طريقة سكربت على أنها قاموس لغوي مسرحي يحتوي على كل المفردات العرض المسرحي التي تمكن **رينهاردت** على إستثمارها عند الحاجة.

أما النص المسرحي، فلم يتقيد به وأصبح أكثر حرية في طريقة إخراجه لعمل المسرحي وتجسيده عن طريق المناظر، وهو ترجمته إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح بفضل سعة خياله والتي ساهم بتحرير المخرج في كيفية تعامله مع النص، مما إنعكس الأمر نفسه على تعامله مع التكوينات البصرية والحركية ويعد إنجازا في تدعيم التكوين وتأكيد عمقه التشكيلي والجمالي.

إستفاد **ماكس رينهاردت** من مختلف التقنيات التي كانت في القرن العشرين وتسخيرها لخدمة العرض المسرحي، من جمع بين المسرح الإغريقي القديم وبين المسرح الحديث، ليتجاوز إطار المنصة وليوحد بين منصة التمثيل وصالة المشاهدين، وهو ما تحقق في مسرحية **أوديب ملكا** تاركا مسرح العلبة، فأضفى شكلا جماليا في توظيف الديكور المسرحي بأبعاد إغريقية خالصة "فواجهة قصر اليوناني بدائي تتقدمها أربعة أعمدة مربعة ضخمة، وفي منتصفها باب، ويتقدم كل هذا قاعدة مستطيلة طويلة، وبجانبها مجموعتا درجات تصلان حتى أرضية السيرك، على أن الجزء المخصص للتمثيل كان يشمل يمينا ويسارا على جناحين نصف دائرتين[2]"، باحثا عن العلاقة بين الفضاء المسرحي القديم والرؤية المعاصرة للسينوغرافيا التي تعطي عناصرها من ناحية المساحة والفضاء إسهاما بصورة فعالة في التعبير وتشخيص عن ماهية الأفكار المسرحية المطروحة وفق سياقات العرض الدرامي، ويساعد هذا الأخير على التعبير عن محتويات العرض الذي يفرضه العمل المسرحي "فإستبدل الديكورات المرسومة بقماش بسيط ذي لون واحد أيضا مظهر داخلي للمكان وتل لون واحد أيضا مظهر خارجي للمكان[3]".

[1] _ ينظر: كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، د.ط، ج2، سان بيتر للطباعة، القاهرة، 2002، ص443.

[2] _عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، د.ط، دار الحريري للطباعة، القاهرة، 2005، ص27-28.

[3] _ عقيل مهدي يوسف، أسس ونظريات فن التمثيل، م.س، ص 186 .

وبعيدا عن مسارح العلبة الايطالية، أخرج **راينهارت** مسرحية المعجزة التي إمتاز بها المسرح في العصر الوسيط، فكان إعتماده على مهندس الديكور **أرنست ستارن Ernest stern** * بتحويل قاعة أولمبيا إلى كاتدرائية ضخمة وإعطائها صبغة التعبيرية خالصة في التوظيف ديكورها المسرحي "بشكل فانتازي غير متوقع، إستخدام الأرابيسك مضفورا مع الأزهار والأوراق والفاكهة، بالتفحص الدقيق، بينت أنها أقنعة مشوهة بشكل غرائبي، وفي الوسط كان هناك منصة كبيرة تعلو وتهبط، وكل مرة بديكور داخلي مختلف، مرة قاعة طعام، ومرة قاعة محكمة وهكذا، أبواب قرمزية ضخمة على الأطراف صن الكتدرائية تفتح لتكشف مشهدا داخليا يتألف من شجرة واحدة على منحدر التل الأجرد[1]"، وهذا وفقا للعملية الإبداعية التي يضفيها مهندس الديكور في المسرحية **، بينما يكمن الهدف من إخراج مسرحية **المعجزة** في محاولة إعادة تقديم تجربة إغريقية أمام جمهور حديث، وليمتلأ بكثير من عناصر الإخراج تتطلبها الكلاسيكيات القديمة التي إمتاز بها **شكسبير**، ولتكون معالجته الحسية لموضوع روحي مثير وفقا لمبادئ دينية وتصورات فلسفة كونية عبر مسرحية **المعجزة**.

وعليه، يتمثل مبدأ **راينهاردت** في منح كل عرض أسلوبه الخاص في الإخراج، فلم يكن يهمه الأسلوب بقدر ما يهمه نجاح العمل المنجز والمقدم لذا الجمهور، فأدخل تعديلات بسيطة على الأساليب التقنية القديمة في الإخراج المسرحي، فأدى به إلى تقديم شكل جديد في تشكيل الديكور المسرحي بوضعه "الستارة الدائرية السيكلودراما **Cyclodrama** التي تحزم خلفية المسرح تماما[2]" بإلغاء الأشكال التقليدية على الخشبة بعيدا عن الأشكال المكررة الجامدة والمألوفة والموظفة سابقا ومؤكدا على أهمية الفن التشكيلي***.

---

*_أرنست ستارن Ernest stern (1954/1876): مهندس ديكور ألماني من أصل روماني، ساعد في تحديد نظرة التعبيرية في كل من المسرح والسينما.https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Stern

[1] _ عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، م.س، ص 439.

** _ يضيف مهندس الديكور أرنست ستارن أن إتقانه للون الغامض جاء لخدمة التعبيرية ودعا أن تكون مشروعة في خدمة الديكور . فكان إستخدام كلمة الديكور بمفهومه القديم، أي انها كلمة كثيرة الإستعمال وفق التوظيف، ومعتبرا بالمعنى الجديد إنها ليست بالديكور ، بمعنى أن الرؤية ما نسميه ديكور ينطلق من تقديم أوسع للتعبير عن تلك الكلمة بإعتبار أن فن الرسم هو الذي يحدد معطياته وأشكاله الهندسية. أنظر: _HUNTLY CARTER , THE THEATRE OF MAX REINHARDT, CORNEL UINVERSITY LIBRARY, NEW YORK,1935, p84 .

[2] _ كمال الدين عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1997، ص131 .

*** _ Cyclodrama او Cyclorama: هي مؤلفة من قماشه طويلة موحدة يتراوح ارتفاعها بين 15 و 20 م ولا تحمل أي صورة مرسومة، بل صبغة عامة تكون في أغلب الاحيان زرقاء فاتحة اللون جدا. وتشكل على المسطح، شكل قوس دائرة يلمس الجدار في وسطه من الداخل ويقترب من أطراف الجدران الموجودة على الجانبين. أنظر: فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان، م.س، ص91

من هذا المنظور، أصبح في المسرح كل شيء ممكنا ومتحركا وتظهر فيه الحياة بكل ما فيها من مظاهر وحركة مستمرة، فإشتهر بإستخدامه للمنصة الدائرية المتحركة في تقديم "مشهدين أو ثلاثة أو أربعة من دون عناء في تبديل المنظر المسرحي[1]"، مكنه ذلك من إستعمال المسرح الدوار في مسرحية **حلم ليلة منتصف الصيف** لشكسبير على مسرح **neues theatre** "بانيا على الخشبة المسرح غابة كاملة، مستغنيا عن سوفيتا وأعمالها، وأضواء الحافة الأمامية الأرضية لخشبة المسرح، مستعيضا عنها بأضواء قوية عالية واضحة تصدر من بروجيكتورات معلقة فوق المسرح والصالة، وتشاهد بوضوح من قبل الجمهور[2]"، وموظفا المنظر الطبيعي بتقنيات وآليات إصطناعية تتوافق مع درما شكسبيرية للعمل، بينما يصرح **رينهاردت** بقوله "أحببت أن أتعامل مع المسرح الدائري الشكل لحل مشكلاته مع الجماهير، وجندت كل قواي لحل هذه المشكلات، إذ لابد لمثل هذا المسرح من الظهور والتطور[3]".

ولم يقتصر عمله على هذا الحد، بل لاق إستحسانا كبيرا حتى في توظيف الجيد للإضاءة المسرحية في إخراجه لمسرحية **حلم منتصف ليلة الصيف**، معتمدا على إنجازات **أبيا** و**كريغ** في ذلك، إذ يتم الحصول على "اللون عن طريق الضوء، فألقيت إلا عاكسات أعدت لإلتقاطها والحصول عليها، وبعد ذلك توجه إلى موقع الخشبة، بحيث يتم نشر الضوء الملون بدلا من التركيز على نقاط معينة[4]" من الديكور مستثمرا كافة التقنيات والإكتشافات الميكانيكية على الخشبة المسرح ومتخذا بذلك قيما جمالية وتعبيرية مؤثرة، وأصبحت كل من الإضاءة والألوان عنصرا متميزا في تشخيص الديكور من خلال الإظهار والتجسيم وخلق تكوينات جمالية في العرض المسرحي. (انظر الصورة 18).

[1] _أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م.س، ص60 .

[2] _ م.ن، ن.ص.

[3] _كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج2، م.س، ص 462 .

[4] _VOIR :HUNTLY CARTER , THE THEATRE OF MAX REINHARDT, Op.cit, p 175

(الصورة 17) تمثل ديكور مسرحية المعجزة من تصميم أرنست ستارن وإخراج ماكس رينهاردت سنة 1912 يبين الفضاء الموحد بين الممثل والمتفرج.
www.gettyimages.fr

تمثل (الصورة 18) ديكور مسرحية حلم منتصف ليلة الصيف من تصميم إرنست ستارن ،إخراج ماكس رينهاردت سنة 1938.

Really Inventive Stuff , Max Reinhardt - "A Midsummer Night's dream" (1938), voir le site web: www.pinterest.com.

لعل إعتماد **رينهاردت** على المظاهر الكلاسيكية الجديدة في الفن، خلف ديناميكية التقارب بين الملابس والديكور وكيفية تصميمها لتحقيق الإنسجام، فكانت الأزياء "تتفق مع حركات الممثلين وشخصياتهم التمثيلية إذ كان يضفي على الملابس السيدات الغنيات ألوانا شاعرية، كما كان يلبس الخونة ملابس باهتة غبراء، وكان مما يلفت النظر فيها هو اللون لا الزخرف[1]"، فمعرفة الأزياء معرفة دقيقة بكل تفاصيلها يأتي من خلال معرفة لونها ومجمل الأشياء المحيطة بها من خلال مقاربات لونية تسهم في تعميق الصورة على المستوى المادي والنفسي والفكري، وهو ما يعطي للمخرج رؤية متكاملة مع مصمم الملابس بفضل شكلها وزخارفها وألوانها، لتتوافق وتتجانس مع الديكور والإضاءة المسرحية معا، ويعتبر **رينهاردت** أن "الأزياء القديمة غنية جدا بالألوان وترتيبها يظهر الشعور في تناغم الألوان الجديدة النقية[2]" في نفسية الممثل، ما يعطي **لرينهاردت** إهتماما دقيقا بكل مشهد وعلى العمل المشترك بين المخرج والممثل، مركزا على الإندماج والإنسجام بين الجسد وحركاته والإنفعال وأحاسيسه الداخلية، فيجب أولا "تأكيد فردية اللعب وبعد ذلك فرديته وشخصيته الخاصة[3]"، وهي النظرة التي إكتساها كل من **أبيا** و**كريغ** في تعاملهما مع الممثل، رافضين بذلك مبدأ النجومية، بينما ينبغي للممثل أن يخضع نفسه لروح أو مزاج الخاص بالعرض ويهدف قبل كل شيء من نقل هذا المزاج إلى الجمهور . وعليه، يهدف **رينهاردت** إلى إقتراح قانون خاص بالمسرح الجديد لأقصى درجات البساطة في نظره، فليس هناك وقت لإجراء تغيرات تتطلب فراغ أوسع وأبسط الأشكال الموحية لتصميم الديكور المطلوب. في حين، يعتقد **رينهاردت** أن مشكلة المسرح تكمن في تحديد الوقت وعدم توظيف عناصر العرض بشكل سليم يخلف إضطرابا في سياق المشهد المسرحي، لدى فالديكور المسرحي "يمكن أن يكون إلا إطار العام للمشهد وليس له وظيفة، فإن وضعت التفاصيل والتأكيد على الفروق الدقيقة تختفي، فصوت الممثل والممثلة هي حقا ضرورية، في حين تصبح الإضاءة المصدر الحقيقي للديكور الهدف الوحيد غرضه تحقيق أهمية الضوء وترك أهمية للظل[4]"، هو التأكيد على حالة الإيهام الذي يرمي إليه في تصميماته باعتبارها حقيقة وهي شريحة من الواقع. لتفتح إنجازات **ماكس رينهاردت** في الإخراج المسرحي المجال أمام الكثير من المخرجين ممن تأثروا بإتجاهه في الإخراج المسرحي، فتجربته وإرتباطه بتكوينات جمالية في تصميم الديكور المسرحي أصبحت جزءا من شاعرية خشبة المسرح التي تضاف إلى مبادئ وجمالية الصورة السينوغرافية.

---

[1] _ عثمان عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص187 .

[2] _HUNTLY CARTER , THE THEATRE OF MAX REINHARDT , Op.cit, p136.

[3] _ Ibid, p14.

[4] _Ibid, p 122 .

3_ المبحث الثالث: المسرح الطليعي وأثره على الديكور المسرحي.

3_1_ بناء الصورة المتخيلة في مسرح العبث (الديكور المسرحي وديناميةالتحول).

تعتبر العبثية تجسيدا للواقع المعاش بتصور غير واقعي، فهي المنطق/ اللامنطق الذي لا يشير إلى الماضي ولا يعطي رؤية واضحة ومفهومة للمستقبل التي تداولت في المجتمع الأوروبي الغربي، بدءا من الحضارة اليونانية التي كانت منطلق لظهور بوادر مسرح العبث وكتشخيص للماضي بهدف البلوغ بالمستقبل من خلال وعي بالحاضر الذي يترتب عن السلوك الإنساني. وتبعا لذلك، أتت رؤية العالم لفهم الظواهر التي تعترض نطاقه على أساس إفتقاره للمنطق، وهي فلسفة إصطلح عليها بفلسفة **الباتافيزيقية** التي كان لها تأثير كبير على مسرح العبث، ويصفها الكاتب **ألفريد جاري** بأنها "العلم الذي شرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية، إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية، ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود، ونحقق وعيا لا يمكن تحقيقه، وبها نصل إلى قوانين التي تحكم العوارض والإستثناءات في الكون بحيث نكشف العالم الذي يكمل عالمنا التقليدي[1]"، وهي حالة من الإستثناء التي تخالف نظريات الفلسفية بمخالفة لكل قوانين المتعارف عليها.

تتأسس معالم ظهور المسرح الطليعي في بناء مسرح جديد وفي تجدده المستمر الذي يكمن في وجوده ضمن مسرح مناهض للأشكال المسرحية التقليدية، شريطة بأسلوب ساخر يعطي للروح الإنسانية وجودا على الحياة، فمسرح الطليعي هو مسرح "الأحداث والشخصيات التي تكون نسيج الحلم هي بشكل ما مربوط بعضهما ببعض بخط يبدو لنا في وعينا أنه لا منطقي أو غير معقول، ولكنه يعبر عن فكرة معينة أو عاطفة معينة[2]" فهي تعكس ثورة ضد المجتمع وضد الأشكال المسرحية التي سادت عند **ألفريد جاري Alfred Jarry***، الذي يعتبر عن وجود نقيض للحياة وعالم مضاد يسوده فوضى في القيم، وهو ما يعكسه في قوله: "أردت ان تكون المنصة منذ رفع الستارة مرآة أمام النظارة يرى فيها الرذيل نفسه وله قرن ثور وجسم

---

[1]_ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ،1997، ص70 .

[2]_ عبد الفتاح قدعه جي، المسرح الحديث- الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل- ، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2012، ص 125.

*_ ألفريد جاري Alfred Jarry (1907/1873): شاعر وكاتب مسرحي فرنسي يعتبره عدد من الدارسين من مؤسسي المسرح الطليعي الحديث رغم أنه لم يبق من أعماله سوى مسرحية واحدة هي (أوبو ملكا)، وأثر جاري تأثيرا كبيرا في قيام الحركة السيريالية. أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص 187.

تنين بمقدار إفراطه في رذائله[1]"، فهو الشكل الذي يفتقر إلى المعنى أو وجود علاقة منطقية تعطي إرتباطا كليا بما تبقى من النص والخشبة ضمن فلسفة الوجود التي تبناها مسرح العبث.

من هذا المنظور، يسخر مسرح العبث بعنف وبقسوة من عبثية الحياة المتشبعة بالزيف والكذب "فلا يمكن تفسير العبث من خلال العقل، كما أنه لا يعترف للإنسان بأي تعليل فلسفي أو سياسي لعمله. يجب تمييز عناصر العبثية في المسرح، عن مسرح العبث المعاصر.في مسرح العبث، نتكلم عن عناصر العبثية عندما لا نحس إعادة ترتيبها، في سياقها الدراماتورجي المسرحي والإيديولوجي[2]"، فقد أعطت الفلسفة الباتافيزيقية تأثيرا كبيرا في مسرح العبث، ويتضح ذلك في أعمال كل من **يونيسكو*** و**بيكت**** وسعيهم إلى إيجاد حلول غير منطقية وفكرة لا وجود من أجل إستخلاص والخروج بحلول لا تخضع للمنطق والعقل معا، وهو أساس لظهور بوادر الطليعة بإخراج مسرحية **المغنية الصلعاء ليونسكو وفي إنتظار غودو لصامويل بيكت**.

يحاكي مسرح كل من يونيسكو و**بيكت** جوهر الوجود الإنساني وفي تقديم رؤية فلسفية ليس من السهل فهمها وتقبلها، فقد جاء الفضاء المسرحي الذي جسد في مسرح العبث "ضمن التراث الرمزي، كما كانت خالية من أية عقدة منطقية أو تشخيص بأي معنى تقليدي، فشخصياتها تفتقر إلى الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا يتعمق أحاسيسها بالعبثية[3]"، لتعطي رموزا كدلالات إيحائية معبرة عن الحدث المسرحي، وهو تجريد للفضاء المسرحي الذي "يبحث عن الصورة الرمزية التي من شأنها أن تشير في النهاية إلى الفكرة والعاطفة، وبهذا يصبح للإيحاء الرمزي الحضور الأقوى بالنسبة لعنصري العقل والعاطفة[4]"، لتبقى العلاقة بين الرمز ومدلوله علاقة متداخلة لا يعبر أي عنصر عن الآخر. فإذا كانت الرمزية تشيد بالفن الجمالي للفضاء

---

[1]_ عبد الفتاح قلعه جي، المسرح الحديث- الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل- ، م.س، ص123 .

[2]_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.ص 53.

*_ يوجين يونسكو Eugène Ionesco (1994/1909): مؤلف مسرحي، وكاتب فرنسي من أصل روماني، قدم الأفضل لمسرح العبث في فرنسا، وكتب العديد من الأعمال منها: المغنية الصلعاء (1950) والكراسي (1952) ووحيد القرن (1959).

_Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/ Eugène_Ionesco

**_ صامويل بيكت samuel Beckett (1989/1909): مؤلف مسرحي وروائي ارلندي، كتب معظم أعماله الاخيرة بالفرنسية. أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص 172.

[3]_ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص346.

[4] _ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص218 .

المسرحي، فإن **يونسكو** إستفاد من تجارب الداديين والسرياليين كحركيتين مناوئتين في الإخراج المسرحي "فإحتقرت الجمال ووسائله من التنسيق والإيقاع[1]" الموظفة في العرض المسرحي.

3_1_1_ملامح توظيف الديكور في مسرح يوجين يونسكو.

يبنى مسرح العبث على دلالات فكرية وفنية فهو "مسرح مؤلف لا مسرح مخرج[2]" ما يعطي السلطة للمؤلف في التحكم على مجريات العرض وفق رؤية دراماتولوجية معينة لتعطي تناقضات على مستوى الشكل، فالنص العبثي هو نص باتافيزيقي بأبعاد فلسفية مغايرة، نص"لا علاقة بالفكاهة بمعناه التقليدي أو بالجنون كما يعرفه علم النفس. إن الحياة لا معنى لها [..] ومن المضحك أن نأخذ مأخذ الجد، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد سوى كل ما هو فكاهي ولا معقول[3]".

يحمل توظيف الديكور في مسرحيات **يونسكو** أبعادا رمزية في طبيعة التوظيف، ليتم تجسيد ذلك في إخراجه لمسرحية الملك يموت **Le roi se meurt** للمخرج **جورج لافيلي Jorge Lavelli** * سنة 1976. لذا لا يمثل الديكور حسب رؤية المخرج "مظهرا تشكيليا، فإن بعض عناصره تصبح آلة لعب، قطع ديكور متنقلة، وتصاميم منحنية، ومتحركات، وآليات بنيوية [..] فالغرض إذن هو أقل علانية، فهو ينتج معاني سينوغراقية تتطعم بالنص[4]" بوصفه يخضع لرؤية المؤلف أولا وقبل كل شيء، ومن ثم تكون وظيفة المخرج مرتبطة مع طبيعة أداء الممثلين، مما يعطي للديكور المعنى التجريدي الغير مستخدم بغرض منح غرض جمالي في تشكيل الفضاء المسرحي.

بينما يعطي هذا التشكيل في الفضاء المسرحي على أن قطع الديكور الموظفة هي عبارة عن أشكال مسرحية مكملة للديكور، فتوظيف الكرسي المتحرك للملك وسقوط الكراسي الناتج عن حركة الممثل (الخادمة)، جاءت "في صلب وفي قلب التمثيل، مما يدل على أنه يشكل أساس الديكور، والممثل، وجميع

---

[1] _ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م.س، ص 222 .

[2] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 345

[3] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س،ص 119 .

*_جورج لافيلي Jorge Lavelli : ولد سنة 1932 ببونيس آيرس، وهو مخرج مسرحي وأوبيرالي أرجنتيني. أنظر:
_https://fr.wikipedia.org/wiki/Jorge_Lavelli.

[4] _ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص367 .

القيم الجمالية للعرض المسرحي[1]" مما يتطلب على المخرج أن يلم بمختلف الأشكال المعمارية الفنية الذي يتطلبه كل عصر ضمن تصميماته التي تؤرخ لتاريخه المعماري، من حيث الزخرفة والنقش من أجل تبيان صورة جمالية للديكور بلمحة موجزة من ذلك العصر، والذي يبديها فنان أو مهندس الديكور من خلال رؤيته الإبداعية التي تسمح "لطوفان اللاوعي بالإنطلاق التلقائي ولكن بعد ذلك يأتي دور الفحص والتنظيم والفهم والإختيار لتحقيق العمل الفني الناجح[2]" الذي يهدف إلى إبراز الدوافع اللاشعورية من أجل الوصول إلى الرؤية واضحة في تصاميمه الهندسية. فتكمن جمالية الديكور من خلال الفكر الجمالي الذي يهدف إليه مهندس الديكور **ماكس بينانس Max Bignens*** بإدراج الالوان والكتل والتصميم الهندسي، الذي يمنح توازن وخلق الإنسجام في رؤية هادفة يستخلصها الجمهور، وهي الجمالية التي وضفها المخرج ومهندس الديكور وفق متطلبات النص. فإختفاء الأبواب والنوافذ وجدران قاعة العرش تحت إضاءة رمادية خافته وإختفاء الملك وعرشه[3]، يأتي خدمة لرؤية إخراجية رمزية تستند إلى ضرورة خلق بيئة تتناسب مع بنية الشخصية "فحركة الممثل وميماء الوجه وتأشيراته تشكل مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في العمل كديكور يساهم في انجاز الفضاء المسرح[4]". لذا يلعب توظيف الديكور في مسرحيات **يونيسكو** دورا أساسيا في تحديد بنية العرض المسرحي "من أجل تحقيق خطاب فكري قائم على الجمالية والإبهار واللامعقول، فتحققت شحنة فكرية مكثفة لإعادة النظر بالحدث عموما[5]"، فعبثية يونيسكو تعمل في نشاط مخالف لمبادئ مسرح العبث فهو "ليس مسرح بلا خطاب فكري موجه، ولا يعتمد اللغة العاجزة التي هي بمحصلتها مجرد هديانات لا تكشف إلا عن عجز الإنسان حتى عن التفكير نفسه لا القيام بدور أو فعل[6]". فكيف نرى تلك المتناقضات التي جمعها في مسرحياته والتي شكلت لنا صورة مغايرة للواقع، فحياة الملك ترتبط بالساحر ومن ثم موته يرتبط بزوجته الملكة، فهي أراء تحيلنا إلى تفسيرات وإعطاء رؤية لا نهائية حول العرض المسرحي وبفلسفة مغايرة.

---

[1] _ Patrice Pavis, l'analyse des spectacles, Armand Colin, paris, 2005, p171 .

[2] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س،ص 122 .

* _ ماكس بينانس Max Bignens (2001/1912): سينوغراف، ومصمم ملابس سويسري.أنظر:

_ https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Bignens

[3] _ Ionesco, le roi de meurt, Mise en scéne : Jorge Lavelli , Date filmé : 27/11/1976, Editions Montparnasse, DVD 9, 2009.

[4] _ أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ط1،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتزيع، دمشق، 2010، ص 103 .

[5] _ حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ط1، منشورات ضفاف، بغداد، 2013، ص125 .

[6] _ م.ن، ص 126 .

3_1_2_ جمالية الديكور في مسرح صامويل بيكت.

لم يكن فكر **يونسكو** منصبا على الروح التجربة التي إختارها وإعادة خلق الواقع في كتاباته المسرحية، ومن ثم كيف يستحيل التعبير عنها في قالب إخراجي برؤية مغايرة للشكل الذي يصبو إليه حتى يرى الناس على حقيقتهم من الداخل بقالب كريكاتيري عبثي، فإن **بيكت** أعمق تأثيرا من مسرح **يونيسكو** "المرتبط معظم شخصياته بالمنطق العقلي العقيم، عكس مسرح بيكت الذي تحاول شخصياته أن تغوص داخل أعماقها وتحلل دوافع سلوكياتها وأسبابها بقدر ما تستطيع ثم نكتشف أن المعاناة الأساسية العميقة ترتبط بمعاني كلية مطلقة[1]" حتى يعيد خلق الواقع الداخلي للشخصية بكل حركاتها، فيسمح للممثل من مسايرة الحدث من خلال تعبيراته الإيمائية التي تساعد في خلق فضاء مسرحي متكامل، وهذا بإعتماده على "مضمون وتقنيات الإيماء ومسرح المنوعات الموزاييك هول والسيرك والكوميديا ديلارتي في تصويرها لنشاط الحياة اليومية[2]". فلم يكن **صامويل بيكت** مجرد كاتب مسرحي طليعي فقط، فقدرته الفكرية مكنته إلى"قيامه بإخراجه لعمله الذي لا يعد مجرد كلمات نص صامت أخرس، وإنما نص يتجسد في أفكار وكائنات حية تنبض بالحياة [3]"، فقد أبدع في عمله وفق مفهوم معين لإخراجها. وبوصفه مخرجا شديد الإهتمام في ضبط إيماءات الممثلين وحركتهم ونبرتهم الصوتية، فإن نظرته في تشكيل الفضاء المسرحي أتت لبناء صورة ديكور غير مؤلوفة تحمل أبعاد رمزية التي يستحيل للجمهور الفهم والتعرف عليها بنظرة ميتافيزيقية في تجسيد تقنية الديكور المسرحي.

هذه النظرة جسدت في مسرحياته كمسرحية **في إنتظار غودو** من إخراج **روجر بلين Roger Blin** * التي أعطت تشكيل فني ورؤية مغايرة في طبيعة الإخراج المسرحي العبثي، فيرى **بيكت** أن الديكور المسرحي "كل تغيير يطرأ عليه، وكل جزئية تضاف إليه، لا يقل أهمية عن حركات الممثلين أو الكلمات المنطوقة[4]".

---

[1] _نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الاغريقية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 255 .

[2] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 347 .

[3] _ زيجمونت هنبر، جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، م.س، ص 58 .

*_ روجر بلين Roger Blin (1984/1907): ممثل ومخرج مسرحي فرنسي، رجل المسرح والسينما، قام بتحرير عدد كبير من مسرحيات صامويل بيكت، إكتشفه جان جنيه ليقدمه إلى الجمهور الفرنسي، كما قام بتصوير في اكثر من 70 فيلم. أنظر:

_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Roger_Blin

[4] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س،ص 129 .

ومنه، فمسرح **بيكت** مسرح شعري يتجسد في تشكيل فني محسوس على خشبة المسرح، فستبدل الكلمة بالحركة وجعل الديكور المسرحي"أداة تعبير درامية شعرية أساسية، وجزءا لا يتجزأ من الحدث المسرحي. ولم يعد الديكور في هذا النوع من المسرح مجرد حلية، أو إطارا يحتوي الحدث واقيا أو رمزيا، بل لم يعد إنعكاسا تشكيليا للحدث يؤدى وظيفة التكثيف للمعنى، بل أصبح الديكور عنصرا إيجابا في الصراع الدرامي لا يكتمل معنى الحدث دونه[1]". وتكمن ملامح تشكيل الديكور لمسرحية **في إنتظار غودو** بإعتماده على " الديكور الإيحائي المدروس جيدا، ذلك الديكور الذي يترك الحرية للخيال المتفرج، موحيا إليه بجو خاص غالبا ما يكون جوا شاعريا[2]" وهذا التصور لتقنية الديكور جاء لخدمة المسرح الحديث، وهو الإتجاه نحو الإقتصاد والعمل على تقليص في أجزاء الديكور بهدف الايحاء بالمقصود الدلالي، فقد إستعان **روجر بلين** بمهندس الديكور **سرجيو جيرستان Sergio gerstein** ** من أجل التوافق في العمل المسرحي، فوظف "الإضاءة الشديدة والشجرة الهزيلة النحيلة كما صممها جياكوميتي وعلى وجود حجر يجلس عليه أستراغون[3]" ليصبح الضوء من الأشياء المرئية التي تتحرك في الديكور المسرحي، ما يجعل إهتمام **روجر بلين** يهدف إلى التركيز على "العنصر المرئي للمسرح بالطبع أكثر من إهتمامه بالملابس أو المؤثرات الفراغية، ليست أيضا الكلامية، فتعرف مسرحيات **بيكت** بشدة على أنها لوحات للضوء والفراغ، تقدم نصوصه جماليات متميزة للمسرح وهو ما يطلق عليه الظروف المضادة للوجود والمعرف معا[4]"، فالغرض من توظيف الإضاءة هي مواكبة الواقع والتأكيد على شاعرية العرض التي يصبو إليها المخرج تمكنه "من الوصول إلى شعور أفضل بإهتمام بالمسرح كمشهد[5]"، بإعتبار كل من الضوء والظلال عنصرين أساسين الذين إستعان بهما مهندس الديكور من أجل إضفاء أسلوب رمزي أكثر منه تجريدي على الفضاء المسرحي. (أنظر الصورة19)

---

[1] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س، ص130.

[2] _ عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، م.س، ص155 .

** _سرجيو جيرستان Sergio gerstein: مهندس ديكور فرنسي. أنظر: http://data.bnf.fr/14681021/sergio_gerstein.

[3] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 352 .

[4] _ كيمبول كينج، مؤلفو المسرح الحديث، تر: هبة نبيل عجينة، د.ط، مركز اللغات والترجمة- أكادمية الفنون-، القاهرة، 2003، ص59.

[5] _ م.ن، ص60 .

(الصورة 19) تمثل ديكور مسرحية في إنظار غودو لصامويل بيكت، تصميم سرجيو جيرستان Sergio gerstein، إخراج روجر بلين، سنة 1953.

Geneviève Latour, premiére de ‘ en attendent godot’ au théatre Babylone, paris, 23 janvier 1953, Célébrations nationales, 2003 .
visite le site web :
http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/godot.htm

أما توجهات الأزياء، فهي عنصر أساسي من العناصر المسرحية في حد ذاتها، وجزءا من الديكور بوصفها ديكورا حيا وبوصفها تشكل بناء معماري يشد خلاله الديكور المسرحي، فيرتدي"ديدي بنطالا ضيقا مخططا وجعله يرتدي سترة غوغو السوداء التي كانت صغيرة عليه، كما إرتدى غوغو بنطالا أسود يناسب مقاسه مع سترة ديدي المخططة التي كانت فضفاضة جدا. والمقصود هو تعزيز القناعة بأن كلا من الشخصيتين تكمل الأخرى[1]"، فالأزياء تختلف بإختلاف مرتديها مما يعطي ظهورا أوضح للمثل على المسرح ولكن برؤية فلسفية ترتكز على الوضوح والبساطة "فقميص الداخلي الوردي الذي يرتديه غوغو طويلا جدا بحيث ظهر وهو يغطي إلى مادون ركبته حين نزل بنطاله إلى الأرض، وفي رقصة الشجرة أراد بكيت لغوغو أن يتخذ وضعية اليوغا الحقيقية ويده فوق رأسه كأنه يصلي، يحمل تفكير بيكت حول ترتيب الخشبة معنى ميتافيزيقيا خاص به[2]" وهي دلالات إيحائية تمثل تناسقا تعبيريا على خشبة المسرح. ومن بين العناصر الفنية الأخرى، نجد أن الممثل في مسرح **بيكت** يخضع لمتطلبات العرض، فهو لا يعيره إهتماما بالغا ما لم تتشكل عناصر المساعدة له من الديكور، والأكسسوار، والإضاءة لتعطي نسقا جماليا في الفضاء المسرحي، وفي هذا يقول: "ممثلون مجرد ممثلون، مهرجون، أكثر مما هم شخصيات، يكتسون ملامح ومزايا لتمضية الوقت في هذا الأنظار الملتبس، يلعبون لعبة الزمن، إنهم يتنكرون بأدوارهم ويقتنعون بكلامهم[3]". لذا فالإنسجام الذي يحققه الممثل في الفضاء المسرحي يكشف عن فهم والبحث في جوهر العرض المسرحي وإبراز قيم جمالية المتنوعة، فالعلاقة التعبيرية بين العناصر الفنية للعرض المسرحي يستطيع الممثل بفضلها تجسيدها وتعزيزها بحضوره ما يعطي قيما جمالية من خلال الحركة والمعنى، فإن جسد الممثل بوصفه منظم للديكور المسرحي بإمكانه أن يشكل جسده بتعبيراته الحركية إحدى عناصر التصميم في الفضاء المسرحي من خلال إيهام المتفرج بشكل الذي يحقق حركته فيها ضمن فلسفة عمل **صامويل بيكت**.

فحوى القول، أن مسرح العبث كصياغة فنية وكمفهوم صنعه الإنسان من خلال صراعه مع الواقع ومع ذاته، قد إتسع لكل أشكال التعبير المتعلقة بالتجربة الإنسانية. وبتالي، فإن الرؤية الإخراجية في مسرح **يونسكو** ومدى إرتباطه بتوظيف الديكور المسرحي، جاء بأبعاد فلسفية تحمل تقاليد بورجوازية ونظم سياسية، عكس

[1] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 352 .

[2] _ م.ن، ص 353-354 .

[3] _ صمويل بيكت، في إنتظار جودو، تر: بول شوول، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2009، ص 26 .

الذي يحمله ديكور مسرح **بيكت** الذي يعمق مبدأ الهوة وعدم تواصل الإنسان بينه وبين نفسه، فيعطي أهمية في تشخيص الفضاء المسرحي الذي إعتبره تيمة في أعماله المختلفة، كل ذلك هي عوامل مساعدة في إعطاء لمسة جمالية وفنية للديكور المسرحي الذي بدوره يعطي تأثيرا على إعداد العرض المسرحي وتلقيه وتفسيره وبالتالي مدى نجاحه.

3_2_ أنطونين آرتو وديكور مسرح القسوة.

يعتبر **أنطونين آرتو Antonin Artaud** *من المخرجين الذين حاولوا الإنزياح عن الشعرية الأرسطية، والتمرد عن المسرح الغربي المعاصر، فنادى بالتخلي عن الواقعية النفسية في محاولة البحث عن مسرح بديل للمسرح الأوروبي. فدعوة **آرتو** في مختلف تجاربه المسرحية إلى مسرح ذات بعد أسطوري هو محاولة تبيين الصراعات المتأصلة في اللاشعور الإنساني والنظر إلى الوجود المادي بوصفه صورة غير مكتملة لما يبرزه الفن من إيحاءات رمزية وفلسفة الروح المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي، فكانت نتاج تراكمات وظهور مختلف التيارات الفنية والتي يعبر عنها بقوله: "يجب أن ترى أمام عينك تبديد الثورة الإجتماعية، وسوف تقوم السريالية بالحركة الصحيحة[1]"، هي الدعوة إلى فن خالص يهدف إلى التجديد في حركة المسرح بتجاوز التقاليد المسرحية الغربية. ومن الواضح أن نظريات **آرتو** ترفض وجود جديلة قائمة بين الخشبة المسرحية والمجتمع، فلم يعد مهتما إلا بكل ما هو إنساني، ويتضح جليا في كتابه الذي أسماه (**المسرح وقرينه**) مستشهدا بما في ذلك بقوله: "يجب عن نعتبر المسرح قرينا، لا لذلك الواقع اليومي المباشر الذي أصبح، شيئا فشيئا، مجرد صورة جامدة منه [...] بل قرينا لواقع آخر خطير، نموذجي، المبادئ فيه كادرافيل تسارع إلى العودة إلى ظلام المياه حالما تظهر رؤوسها[2]"، فالقرين هو المسرح في حد ذاته لوجود علاقة التطابق والتوافق فيما بينهما، وبالعودة إلى أهمية الميتافيزيقا التي تتحكم في كيان المجتمع بإستخدام السحر والأساطير الغامضة والإستعارات الملتبسة "فمخزون الطاقات الذي يتجلى في الأساطير والذي لم يعد بمقدور الإنسان تجسيده يتجسد في

*_ أنطونين آرتو Antonin Artaud (1946/1896): ممثل ومخرج مسرحي، بدأ حياته شاعرا سرياليا، تتمركز كتاباته في مجلده المعنون (المسرح ونقيضه Le Théâtre Et Son Double) وفيه يشرح آرتو نظرية القسوة في منهجه المسرحي. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص87.

[1]_Yves Benot, entendre le cri d'artaud, revue du Rationalisme modern ' La Pensée', N 188 , Paris, Aout, 1976, p103 .

[2]_أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، د.ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص 164.

المسرح[1]"، راغبا بضرورة الأخذ بمنطق الحكمة والعقلانية المنبعثة من المسرح التراجيدي اليوناني الذي يفرضه المفهوم الميتافيزيقي على المسرح، مما يعطي تأثيرا بالغا في بعض الممارسات الفنية وحضور أعماله عند الكثير من المخرجين الذين نادوا بطبيعة هذا المسرح على أساس الطابع الرمزي الديني والطقوسي، يعتمد في طياته على الحركة والغناء والرقص عند **جيرزي جروتوفسكي**، و**بيتر بروك**، و**جوزيف شاينا**، و**بربا** والذين دعوا لممارسة هذا النوع من المسارح العلاجية النابع عبر مختلف أعضاء الجسد.

ولا ريب أن الهدف الأسمى الذي يسعى إلى تحقيقه **آرتو** في الكشف عن مبادئ المسرح، هو إدراكه الإختلاف الحاصل بين الواقع المسرحي والواقع المادي من خلال نوعيتهما، ومن ثم يهدم المسرح نفسه إذا ما حاول نقل ونسخ الحياة اليومية، فينطوي رد الفعل إتجاه المدرسة الطبيعية على رفض مظاهر الزيف التي تقوم عليها الحضارات الغربية، فيرى أن المسرح الغربي غير جدير بإعادة صياغة الحياة بشكل جديد، ورافضا مسرح المحاكاة والإخراج التقليدي الذي يستهدف الواقعية والإيهام "من أجل إعادة صياغة الحياة والمطالبة بعرض، كامل ولغة مسرحية قائمة على الجسد والنفس، المطالبة بمسرح يتخد صفة الإحتفال السحري، بل الصوفي، والمطالبة بمسرح قائم على الإتصال والعلاج بالقسوة والمطالبة بتجديد الحياة عن طريق المسرح[2]".

جعلت تطلعات **آرتو** لتحقيق مسرح شامل يتحرر من القواعد المسرحية ما لم يتوفر عنصر القسوة في كل عرض من العروض، بوصفه "المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات البلاغة الحركية[3]" ويخلص الإنسان من إنفعالاته اللاشعورية الموروثة، والإنفتاح على المسرح الأنثروبولوجي والتجارب القائمة على السينوغرافيا والطقوس الدينية والكولغرافيا الجسدية والتعبير الحركي، فهو يهدف إلى مسرح مضاد وجديد يقوم على إبراز نوعا من الطقوس المسرحية والأسطورة، ومعتبرا أن الإنسان هو المسرح بطبيعة المعايشة بنظم الإخراج التي ترفض الواقعية. ويعتبر مسرح **آرتو** مسرح تشكيلي يعتمد على الإخراج المسرحي ويستمد وجوده من الأشكال والرموز المباشرة التي تحقق "شاعرية المكان المرتكزة على اللغة الملموسة التي ينطلق بها كل ما يجري وما يوجد في المسرح، وهذه اللغة تنبعث إلى حد بعيد من الديكور الحقيقي الذي

[1] _كريستفر إينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996) ، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية، 1994، ص 118.

[2] _ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، م.س، ص 159-160 .

[3] _نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س، ص70 .

يجعل المشاهد يتعايش مع الأحداث المسرحية نظرا لواقعيته[1]" وهي الفكرة التي يقربها **آرتو** إلى دهن المتفرج، فيعطيها الشكل الملموس بوصفها دينامية المنظر المسرحي التي تؤثر في نفسية المتفرج. وعليه، ينطلق **آرتو** من فكرة مفادها أن "لا وجود لديكور بالمعنى المألوف لإفساح المجال للفراغ كي يتكلم بذاته[2]" وهي النظرة التي ذهب إليها **آرتو** في بناء أفكاره حول الفراغ المسرحي، مستعينا بالأزياء القديمة التي تمتاز بالرونق وجمال مظهرها، ومستعيضا بالمانيكان والدمى والأقنعة، ومستفيدا من تجارب **كريغ** بإعتبار أن الدمية المتحركة بإستطاعتها أن تحل محل الشخصية وأداء وضيفتها والتي تأكد الجانب المحسوس في تصوير كل شخصية حقيقية لقرينها الخاص "يرتدي ملابسها، ويخفي كل الإقران الممثلين بالثبات المقلق، ببطء، وهم يعرجون، في حين تنتفض الشخصيات وكأنها افاقة من سبات عميق[3]".

فإستخدام **آرتو** للمانيكان وتوظيفها*، هو رغبة في المبالغة لتصوير فكره السريالي الذي يؤول إلى تشعبات في تكوين الديكور المسرحي، ويعطي تجسيد القرين رؤية إزدواجية سلبية المعنى التي إستخلصها من الإنسان والعالم، وبهذا لا يمكن أن تكون "الصورة المسرحية في المسرح الجديد نسخا منقولا عن الحياة الواقعية، بل يجب أن يكون طابعا الخاص ولغتها الحية القادرة على التأثير في وعي الجمهور. ويجب أن يتمتع هذا المسرح بقدر كبير من النشاط والخبرة المباشرة التي تتخطى كل الحدود وعليه أن يفعل في الحواس فعل التنويم المغناطيسي بإستخدام المرئي والحسي والإعتماد على الأداء ممثليه وكأنهم تماثيل عملاقة بأقنعة ضخمة[4]" بهدف بعث التقاليد الطقسية التي تمكن الجمهور من تقصي ومتابعة الأحداث، وإشراكهم في نسق عام مع الممثل في فضاء مسرحي جديد يختلف تماما عن صلات العرض التقليدية، فالمسرح "ليس إلا واقع زائف من الضرورة بمكان بشه وتقديمه الزائف في سباق الحقيقي، هو التعريف المثالي لهذه الرؤية الإخراجية[5]".

تكمن رؤية **آرتو** الإخراجية في جعل الإيهام القائم على صنع الأشكال الخاصة بالديكور المسرحي، تضع الجمهور يبني قناعات معتادة حول طبيعة العالم المادي لإستخدامه هندسة الأشكال "بشكل تجريدي

[1] _ حفيظة محمد عبد المنعم، أنتونان آرتو ومسرح القسوة، مجلة الفصول، العدد 03، ، مصر، يونيو، 1982، ص 105 .

[2] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 328 .

[3] _ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، م.س، ص174.

*_ المانيكان le mannequin : دمية عرض الملابس.

[4] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص328-329.

[5] _ كريستفر اينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996) ، تر: سامح فكري، م.س، ص138.

الكيفية التي نرى بها بيئتنا المادية. على هذا الإعتبار فان الهندسة تحدد تقديرنا لأوضاعنا في المقابل أوضاع الأشكال، كذلك تحدد الهندسة أيضا وضعيتنا بالنسبة للواقع، ومن خلال تطبيقها للأشكال الهندسية على رؤيته للفوضى والبدائية[1]" تجسد فكرة مجردة لتأخذ أبعاد رمزية على نظم ميتافيزيقية خالصة. فحاجة **آرتو** في محاكاة الطبيعة بشكل تهكمي ساخر، قاده إلى إستخدام مواد حقيقة في تصميم الديكور المسرحي عوضا من "إستخدام المواد المعتادة مثل الشاسيهات والستارة الخلفية والطرائق التقليدية في تقديم الأحلام في إطار غامض إنطباعي[2]". وتعد مسرحية **السنسي les cenci لأنطونين آرتو** تجسيدا للشكل الهندسي عبر مبادئ الطبيعية التي منحت ديكورا واقعيا على خشبة المسرح، فإعتمد على مهندس الديكور والرسام **بالتيس Balthus*** كمرجعية في تشكيل الفضاء المسرحي (انظر الصورة 17)، مما أمكن "رؤية أشياء حقيقية: سرير، دولاب، بوتاجاز، كفن، وهي أشياء صيغت في نظام سيريالي، أو بكلمات أخرى وضعت في إطار من اللانظام إذا ما نظرنا إليها بزاوية الواقع العادي، وقد كان هذا النظام بمثابة تجاوب مع منطق العميق للحلم، خصوصا عند تلك النقطة التي يتجسد فيها الحلم ويصبح الحياة، وقد تجاوبت مع نفس عدا المنطق الغريب كشافات الإضاءة متعددة الالوان[3]"، بإعتبار الإضاءة وأجهزتها لم تعد تصلح للعمل في العرض المسرحي مع إعادة النظر في الألوان المستخدمة، بإدراج في عنصر الضوء "عناصر الخفة والكثافة والسمك بقصد إستحداث أحاسيس الحرارة والبرودة والغضب والخوف[4]" الذي سعى لتحقيقه مهندس الديكور.(أنظر الصورة 18)

[1] _ كريستفر إينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996) ، تر: سامح فكري، م.س، ص 130.

[2] _ م.ن، ص 139 .

*_ بالتيس Balthasar Kłossowski Balthus (2001/1908): رسام تشكيلي فرنسي من أصل بولندي.
_https://fr.wikipedia.org/wiki/Balthus

[3] _ م.ن، ص 140-141 .

[4] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 53.

(الصورة 17) تمثل رسم تخطيطي لديكور مسرحية les Cenci ، من تصميم بالتيس Balthus

Visité le site web :http://www.metmuseum.org

(الصورة 18) تمثل ديكور مسرحية السينسي les cenci ، تصميم بالتيس Balthus،

إخراج انطونين آرتو ، باريس،سنة 1935 .

théâtre des Folies-Wagram, mai 1935 Décors et costumes de Balthus
visite le site web : www.gettyimages.fr

أما توجهات الزي المسرحي، فلا تختلف عن باقي عناصر العرض المسرحي على غرار الديكور، فيفضل تجنب الزي الحديث في عروضه قدر الإمكان"دون إتخاذ زي موحد، في مسرحيات كلها لا إحتراما للماضي الذي مرده الخرافة والصنمية، بل لأن الأزياء القديمة لها غاية شعارية، ولو أنها وجدت في لحظة معينة من الزمن، أنها قد إحتفظت بجمال ومظهر إيحائي، لإقترابها من التقاليد التي أنجبتها، وهذا أمر يبدو بديهيا كل البداهة[1]"، فهو يكتفي بأزياء العصور القديمة لإعطاء القدسية على العرض المسرحي.

وعليه، يسهم الديكور والأزياء المسرحية وكل ما يشغل الفراغ على خشبة المسرح في خلق لغة مسرحية تخرج عن نطاق المنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة، بإعتبار المسرح هو إلتقاء الفكرة بالحركة ولتصبح اللغة المحسوسة لغة حركية بصرية لتنتج ما يسميه **آرتو** لغة الجسد التي تعيد الإنسان إلى شخصيته المعتادة تقوم على حركات الممثل وإشاراته التي تخضع لنظم الإيقاع، فيعطي نوعا من الميتافيزيقا المتحركة للأداء التمثيلي في مسرح **آرتو**، بينما يرى في ذلك أن "الممثل الذي لا يؤدي نفس الحركة مرتين، بل يؤدي بعض الحركات، يتحرك، وسيقسو على الأشكال بطبيعة الحال. إذ يهدم هذه الأشكال، يلحق بما يحيا بعدها، ويضمن إستمراريتها[2]" وهو الأسلوب الذي يمُكِن الممثل من تقديم الشكل الأمثل والأفضل التي تتطلبها قسوة الأداء، فهي تعطي الأولية إلى التعبير الجسدي أو البدني الموحي إلى الطبيعة الميتافيزيقية حتى يتمكن المتفرج من رؤية تمثيلا وتشخيصا كاملا للحياة فيحرره ويثير حماسه، وهي النظرة التي يؤكد عليها **جاك دريدا Djacques Derrida** حول مسرح القسوة وأسلوب التمثيل المتبع لديه، وفي ذلك يقول: "ينبغي أن يتوفر الممثلين في المقام الأول قبل كل شيء، وهذا يعني، أن الذي على خشبة المسرح يخاف من الإحساس الحقيقي للمسة من السكين، والإضطراب العنيف _هو حقيقي تماما للموضوع_ الذي من المفترض أن يتولد وينشأ[3]" .

ومن المؤكد أن الجمالية المسرحية التي سعى إليها **آرتو** لم تكن سبيلا في الممارسة المسرحية على فضاء الخشبة، بقدر ما كانت في شكل تصورات نظرية تجلت في مبدأ الممارسة على مستوى النص بعدما إعتبر هذا الأخير غير كفيل لصناعة المسرح، تاركا المجال للإخراج الذي يعد المبدأ الأساسي للمسرح المعاصر القائم على قواعد وأسس تعليمية وفنية باعتباره "لا مجرد درجة إنعكاس النص على المسرح، بل نقطة إنطلاق كل

[1] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، م.س، ص 53.

[2] _ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، م.س، ص 165.

[3]_ Edward scheer, antonin artaud : a critical reader , published by routledge taylor and francis group, London, 2004, p40.

خلق مسرحي، اللغة المسرحية النموذجية[1]" تسمح للممثل بتحويل النص إلى مختلف الحركات الجسدية وفقا لأداء القسوة، ومن ثم يصبح كل من الديكور، والأزياء، وتقنية الإضاءة، وتعابير الوجه كالأقنعة من بين عناصر العرض التي تعطي وصفا لفضاء العرض وعدم تجانسها هو ما يعطي جمالا مسرحيا في الفضاء المسرحي.

أضحت الواقعية السحرية عند **آرتو** منهجا مكتملا في العملية الإخراجية وإستخدام طابع التشويه في المنظور الخاص بالديكور المسرحي، هو التوجه الذي أحدثه المذهب السريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية بدقة شديدة، فيعطي للعرض المسرحي الشكل اللاعقلاني والغير منتظم، إضافة إلى البعد الديني النابع من ثقافات الشعوب المختلفة بتوظيف كل الأشكال السحر والميتافيزيقا كمعيار لتشكيل الفضاء المسرحي التي سعى إليه **آرتو** بوصفها إحدى سمات مسرح القسوة.

صفوة القول، أن تأثيرات **أنطونين آرتو** خلقت أثرا بالغا في أسلوب كل من **جيرزي جروتوفسكي** و**بيتر بروك**، وقد أدت الإتجاهات الإخراجية الحديثة إلى التخفيف من وطأة الديكور وقدرته على الكشف بمكوناته مبكرا، عندما آل بعض المخرجين في أعمالهم إلى مبدأ التقشف الذي يوفر لهم فرصة التعويض لمختلف العناصر المساندة الأخرى في العرض المسرحي، ومن بينهم المخرج **جيرزي جروتوفسكي** الذي لم يعطي إعتبارا للمسرح الحديث، رافضا إياه بوصفه المسرح الذي يقوم على دمج وتكوين مجموعة من الفنون التشكيلية التي يقوم عليها فضاء العرض ومؤسسا لمسرح فقير يفتقر إلى الديكور والنص الأدبي المكتوب، ويعطي الأولوية للممثل كأساس للتواصل بينه وبين المتفرج. في حين، يعتبر **بيتر بروك** أن افكار **آرتو** بمثابة السند الفعلي له والبحث عن مسرح شامل يعتمد على المعارف ومختلف التقنيات المسرحية على غرار الإضاءة، والموسيقى، والرقص، والصورة البصرية.

[1]_ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، م.س، ص82 .

3_3_تجريدية الديكور في المسرح الفقير عند جيرزي جروتوفسكي.

يتخذ عمل **جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski** * عدة تيارات فنية وتعليمية في تحقيق الإبداع الفني، فهو ينطلق من معرفة علمية تجسد تأثيرها البالغ في أسلوبه الإخراجي بمنطلق جديد، وأصبح يطلق عليها بمصطلح **المسرح الفقير**.

ينبع إختياره لمصطلح **المسرح الفقير** من نظرة فكرية وعلمية لتاريخ المسرح وتداخله مع مختلف الفروع المعرفية وإستعانته بعلم النفس والأنثروبولوجيا الثقافية كسبيل للمعرفة الحقة، والتي وجد من خلالها أن الأسطورة هي الشكل البدائي الذي له وجود مستقل في سيكولوجية المجتمعات عبر السلوك الذي يطال النشاط الروحي للمجتمع عن طريق توظيف الأسطورة في العرض المسرحي، وهي طقوس مسرحية الحديثة أتت لإستحضار الأشكال القديمة من ناحية الصياغة والتعديل، بينما يوظف السحر بغرض إثارة الدهشة والإعجاب في نفسية المتفرج.

فقد جاء عالم الأحلام والمشاعر في تجربة **جروتوفسكي** كبديل مفارق لنظرية **فرويد**، وهو ما يؤكد عليه بقوله: " لقد وهبت الطبيعة الرحيمة المقدرة على أن يعبر في أنواع إنتاجه الفني عن أصفى مشاعره النفسية الخفية حتى عليه، والتي تؤثر تأثيرا قويا على الآخرين، الذين هم غرباء عن الفنان، دون أن يكونوا قادرين على أن يقرروا متى تأتي هذه الإنفعالات[1]"هو الإعتبار الذي يعطي تحولات عميقة في نفسية المتفرج، وهي النظرة التي يخالفها **كريستوفار يونغ** بمبدأ التحليل النفسي الجمعي حتى يشكل مشروع **جروتوفسكي** منطلقا من الإقتصاد الإجتماعي إلى التحليل النفسي الجمعي بعد تجارب الطقوسية التي دعا إليها **آرتو**، ليستشهد **جروتوفسكي** بما جاء في كتابه (**المسرح الفقير**) بقوله: "من الصعب جدا إحداث تلك الصدمة التي نحتاج إليها للوصول إلى الأعماق النفسية وراء قناع الحياة. فمن المستحيل اليوم أن تتعرف الجماعة على نفسها في

*_ جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski (1999/1933): مخرج ومدير مسرحي بولندي، وجه مسرحه يقترب من وجه مسرح القسوة في إجراءاته، لتعتمد إهمال فنيات الأزياء والديكور وفن التخطيط الوجه (الماكياج). أطلق جيري جروتوفسكي على مسرحه تعبير المسرح الفقير الخالي من الديكور والأزياء المسرحية والماكياج، في مواجهة قوية مع المسرح الثري. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص233-234.

[1]_ سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975، ص58 .

الأسطورة، أو بمعنى آخر أن توحد ما بين الحقيقة الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية[1]"، فأصبح على المتفرج الحصول على فكر جديد من خلال النفسية المترتبة التي يستخلصها من الأسطورة التي تجسد التوتر في نفسيته والإحساس بالقدسية الذي يتطلبها العرض المسرحي، وبذلك تتحدد معطيات العرض المسرحي وفقا رؤية المخرج وإتجاهه، وهو الإتجاه النابع من فكر المخرج **جروتوفسكي** الذي ركز على توظيف القالب الطقوسي على عكس ما كنت تحمل من قالب أسطوري التي كانت تتبناه المسارح اليونانية القديمة، فيرى أن "الطقوس البدائية هي أولى أشكال الدراما، فمن خلال مشاركاتهم الكاملة في هذه الطقوس كان البدائيون يتحررون مما يتراكم في لأوعيهم. ولم تكن هذه الطقوس إلا أفعالا تحمل سمة النمط الأصلي archetype، وكانت بمثابة طقس إعترافي جماعي يؤكد على الصلابة القبلية [2]" المستمدة من الجذور العميقة للحضارات والثقافات الإنسانية.

في هذا الصدد، تأتي دعوة **جيرزي جروتوفسكي** إلى المسرح الفقير من نفيه لمجموعة من المعارف الفنية والإبداعية على غرار الرسم والعمارة والنحت، والتي تعطي لنوع من المسارح المركبة تحت نطاق المسرح الشامل على أساس أنه "يعتمد على السرقة الفنية، فهو يستمد وجوده من الفنون الأخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بدون عمود فقري أو شخصية ومع ذلك فهي تقدم عمل فني يتسم بالوحدة العضوية[3]"، وهو المسرح الغني الذي ينطلق منه **جروتوفسكي** في محاولة فك مسألة أن المسرح ليس بإمكانه مجارات كل من السينما والتلفزيون لأنهما أكثر تقنية"فمهما حاول المسرح أن يتطور آليا بإستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون. وبالتالي فأنني أدعو إلى الفقر في المسرح[4]". ومن هذا القول، يتضح جليا الكشف عن ماهية المسرح الذي يتطلب أسلوب الفقر في إستخدام التكنولوجيا .

من هذا المنطلق، يؤكد لنا **جروتوفسكي** في قوله: "إننا نعيش الآن حقبة ما بعد المسرح post theatrical وليس موجه جديدة في المسرح، إنما شيء ما يحل محله[5]" وهي تسخير عناصر العرض في إيضاح

[1] _ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999، ص17 .

[2] _ كريستفر إينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى 1996)، تر:سامح فكري، المرجع السابق، ص298 .

[3] _ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، م.س، ص13 .

[4] _ م.ن، ص 14 .

[5] _ حسين علي كاظم التكمه جي، مفهوم الخطاب البصري لمسرح ما بعد الحداثة، مجلة الخشبة، العدد 3 و4، بغداد، 2015، ص 16.

فكرة الذي يتطلبها العرض، وأصبح المسرح ما بعد الحداثة يعطي إعتبار لعناصر العناصر التركيبية التي تساهم في بناء الصورة والتي تعوض النص وفق رؤية المخرج، وذلك ما يؤكد عليه بقوله: " إن النص بالنسبة إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض. ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية[1]". وعلى هذا الأساس، ينفي بوجود النص المكتوب ويسقط قدسيته فيتخذ شكل المجرد من الرموز أو الأسطورة التي يبنى عليها العرض المسرحي.

3_3_1_ماهية الديكور المسرحي عند جيرزي جروتوفسكي.

يرفض **جروتوفسكي** الإستعانة بالإبتكارات الحديثة في طرق تصميم الديكور المسرحي وفي الإضاءة والموسيقى، فمن وجهة نظره يرى أن تلك العناصر هي التي تفسد طبيعة المسرح الحديث، ومتجاهلا مبدأ العصرنة على خشبة المسرح من أجل تجسيد مسرح جديد يكون بمثابة التواصل والحوار كأساسين مباشرين في تكوين النظم الفكرية والحضارية القائمة ما بين الجمهور وخشبة المسرح.

ليتضح جليا في مخالفته لمبادئ المسارح التقنية التي تعتمد إعتمادا كبيرا على الأجهزة التقنية الحديثة التي تعطي لمهندس الديكور المسرحي المبالغة في تشكيلاته الزخرفية الموظفة في العرض المسرحي، فالمسرح بالنسبة لمهندس الديكور هو عبارة عن فن تشكيلي يستخلص منه نتائج إيجابية في التوظيف، ويرى **جروتوفسكي** أن مهندس الديكور هو "في الغالب هاو للمسرح الأدبي، وينادي بأن يخدم كل من الديكور والممثل العمل المسرحي. هذه المهنة لا تكشف عن رغبة في خدمة الأدب بل هي بالبساطة عقدة تجاه المخرج. ويفضل مهندسو الديكور أن يكونوا إلى جانب الكاتب مادام بعيدا عنهم أي غير قادر على فرض رؤاه عليهم. إن مهندسي الديكور الذين يتوفرون على الأصالة يطالبون بشكل عملي مواجهة بين النص والرؤيا التشكيلية التي تتجاوز خيال الكاتب وتكشفه[2]" والتي يدعوا من خلالها مهندس الديكور إلى المجابهة بين النص والرؤية التشكيلية لتفوق خيال وفكر الكاتب. لذا تعتبر رؤية مهندس الديكور "رؤية مبدعة لا نمطية،وحتى إذا كانت نمطية، فهي تفقد طابع الحشو بنظام التضخيم.ومع ذلك، بتحول المسرح شاء المهندس،أم أبى إلى مجموعة

[1] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 222.

[2] _ جيري جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية، د.ط، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، د.ت، ص 7-8 .

من اللوحات الحية ويصبح كاميرا ضخمة أو فانوسا سحريا[1]". ومهما يكن، فإن إستعمال العناصر التشكيلية في المسرح تعطي تحصيل فكري المترتب أثناء الإستعمال، وهي بذلك ترضي طموح المخرج بوصفه فنانا مبدعا.

ويتضمن المسرح جملة من التعريفات حسب رؤية المخرج التي تعتمد على الحذف والإختزال مع الإحتفاظ بالشيء الضروري، وفي هذا يقول **جروتوفسكي** :"هل يستطيع المسرح أن يوجد دون ملابس ودون ديكور؟ [...] نعم يستطيع ذلك.

هل يستطيع أن يوجد دون موسيقى ترافق التمثيل؟ نعم.

هل يستطيع أن يوجد دون مؤثرات الإنارة؟ طبعا.

وبدون نص؟ نعم[2]".

وبذلك تبقى عناصر العرض إضافة نوعية رغم ضرورة عملها على خشبة المسرح، ليحققها جسد الممثل بفضل أسلوب الفقر في المسرح أي تخليص المسرح من كل شيء وغير ضروري وبدون أهمية.

أعطت منهجية **جروتوفسكي** في المعاملة مع الفضاء المسرحي جملة من التفصيلات التي تعطي إعتبارا لخشبة المسرح ومن ضمنها الديكور المسرحي **الغائب الحاضر** وفق رؤية المخرج، وهذا بإستغناء عن العناصر التشكيلية التي لا تخدم نشاط الممثل على المسرح مما يساعد هذا الأخير في خلق ديكور خاص به، فممثلو **جروتوفسكي** "لا يستخدمون الأثاث والعناصر المسرحية إستخداما طبيعيا، ولكن بتلك التلقائية الخلاقة التي يتميز بها الطفل والطلاء الثقافي الذي يتميز به الفنان المنضبط[3]"، فيمكن أن تحول الأرض إلى بحر والمائدة إلى زورق بفضل أدائهم الصامت على خشبة المسرح العارية، وهو ما يتطلبه أسلوب التجريد في مسرح **جروتوفسكي** الذي أصبح في صلب العرض المسرحي الذي يساعد على تقديم الفرجة المسرحية، بعيدا عن النقل الفوتوغرافي للواقع والطبيعة الحية الذي يخلقه غياب التجريد في مسرحه، فيتخذ بذلك البعد الفني

[1] _ جيري جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية، ، م.س، ص 8-9 .

[2] _ينظر: م.ن، ص 11-12 .

[3] _ جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، هلا للنشر والتوزيع، 2000، ص232.

والجمالي الذي يشكل الفضاء في أبسط أشكاله، كما يؤدي وظائف مختلفة على النسق الدلالي والتواصلي على مستوى الفضاء المسرحي.

3_3_2_مبادئ تجسيد الديكور في مسرحية الأمير الصامد Le prince constant لجيرزي جروتوفسكي.

يأتي إختيار الباحث لهذه المسرحية، كونها تمثل المبدأ الأساسي والمنطلق الذي يجسد لنا من خلاله **جروتوفسكي** تعامله مع عناصر العرض، فهي تمثل السمة البارزة التي تجسد دينامية العمل بالتخلي على ما هو له ضرورة في تكوين فضاء مسرحي بهدف بناء نسق معماري يجسده الممثل كونه حامل للعلامات بنسبة **لجروتوفسكي***.

يرى **جروتوفسكي** أن مختلف أشكال الفنية للديكور المسرحي لا تستطيع أن تعبر عن مضمون العرض ولا النص، فجمالية المسرح الفقير والرغبة في التجريد "يقودان المخرج أحيانا إلى إستبعاد للديكور قدر المستطاع، لأن الخشبة وإن كانت فارغة فهي تبدو دائما (متأهبة)، (وفراغها جميل). لشيء يوحي بعدم وجوده: غياب عرش الملك مثلا، أو تصوير القصر كمكان معين للأسطورة [..] ليس هناك وجود للديكور إلا من خلال (الديكور الكلامي) أو من خلال حركة الممثلين وطريقتهم في الأداء[1]" أو من خلال التلميح إلى العنصر الزخرفي الغير منظور، في حين ركز جل إهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية والإيماءات التي توحي بالطقسية، فقد إستعان بمهندس الديكور **جيرزي غورافسكي Jerzy Gurawski****** الذي ركز "على المساحات التي تجري فيها الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا على الوحدة بين الجمهور والممثلين، فتارة نشاهد يحيط الممثلين بالجمهور، أو يشكل الجمهور على شكل هلالين منفصلين، يمكن الممثلين خلالهما من الحركة والانتقال بواسطة الجسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي التي يجلس عليه الجمهور، وتارة أخرى، يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جاذبية ملاصقة للجدران[2]" فيعطي تجريدا كليا من

*_ تجدون العرض المسرحي الخاص بمسرحية الأمير الصامد le prince constant في الملحق.

[1]_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص159-160 .

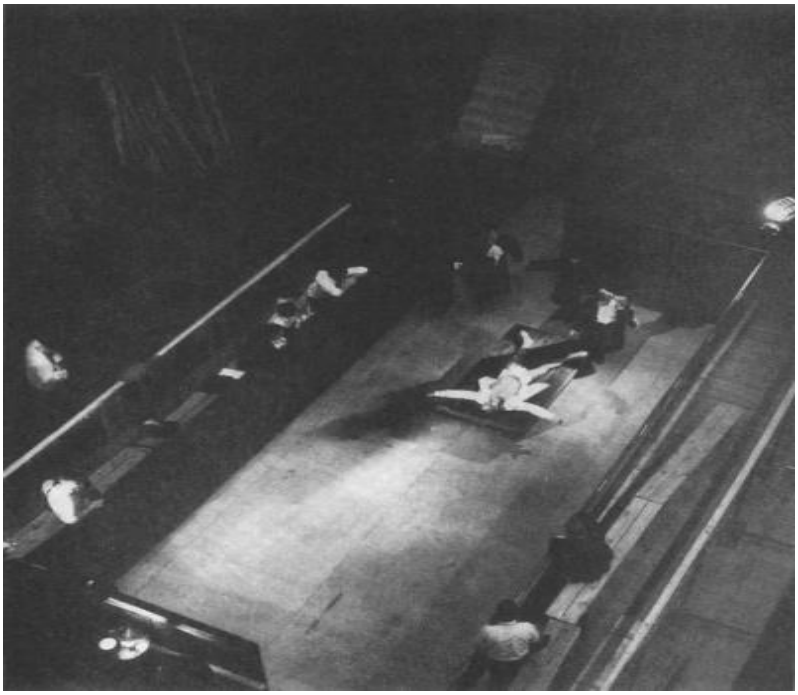
** _ جيري غورافسكي Jerzy Gurawski (1935/09/4): مهندس معماري ومصمم سينوغرافي بولوني.

_https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Gurawski

[2] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م.س، ص205.

الديكور والأكسسوار، وأصبح مكان الجمهور ديكورا في حد ذاته، بينما "صار الممثل لزميله الممثل الآخر في بعض أعماله، بمثابة المنظر المسرحي[1]". وتترسم رؤية **جروتوفسكي** بوجود مجموعة من المبادئ في تكوين مسرحه الفقير الذي يقوم على رفض كل المعارف الغير مألوفة وجعل التمثيل هو لب الفن المسرحي بإستخدام جسده، وهي قابلية الممثل على التحويل من صورة إلى صورة في تبيان طبيعة الديكور المسرحي، وجعل كل من الممثل والجمهور في العرض المسرحي يخلق نوع من الأنثروبولوجية الإنسانية بإعتبار الطقوس الدينية البدائية هي المنطلق في ترجمة صورة مادية، لذلك قام مسرحه على إلغاء كل العناصر فلا وجود للإضاءة، ولا ملابس، ولا ماكياج (انظر الصورة 19).

[1]_ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م.س، ص 206 .



(الصورة 19) تبين قمة التجريد التي سعى إلى تحقيقها جروتوفسكي ومن ضمنها الديكور ،ويتضح لنا أن الجمهور مشارك في العرض المسرحي وهو جزء منه الى جانب الممثل، المسرحية من إخراج جيرزي جروتوفسكي سنة 1965 .

Jerzy Grotowski, Towards a poor Theatre,Edited :Eugenio Barba, published by_Routledge, new York, 2002, p100.

لم يعد من الممكن إستخدام تقنيات الإضاءة في مسرح **جروتوفسكي**، فكان إعتماده مقتصرا على "مصادر ضوئية ثابتة التي تتعلق بطبيعة الممثل من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء، فبمجرد أن يجد المتفرج نفسه في منطقة مضاءة، أو بمعنى آخر يصبح في مجال الرؤية[1]" تهدف إلى خلق الشكل الطقوسي التي تتطلبه الإضاءة ويصبح الجمهور مشاركا في الحدث إلى جانب الممثل.

ولتحقيق التكامل في العرض المسرحي، جاءت الأزياء المسرحية التي يرتديها الممثل على خشبة المسرح لتعطي دلالات تنفي تحديد جنسيته أو انتماءه الطبقي الإجتماعي والطبيعي للشخصية، بل تعتبر الإنعكاس لما يلبسه الممثل التي تستمد قيمتها من علاقتها بالشخصية، فالزي المسرحي "يأتي مألوفا، وغياب الأزياء لا يرتبط بوجود الخشبة، فتصبح بذلك رمز من الصراع الطبقي[2]" ما لم تشر إلى موقعها الإجتماعي أو الإيديولوجي وإلى وضيفتها الدرامية. ففي مسرحية **الأمير الصامد**، فإن الأزياء المسرحية "هي بدون عمر والتي تتضمن صعوبة في تشخيص الماضي، فإن إندماج مجموعة من المرجعيات: الموت، الكنيسة، الكتاب المقدس، محتشدات الإعتقال، في نهاية المطاف لا يمكن أن تعبر عن رؤية جمالية في العروض المسرحية، كما هي رؤيتنا للعالم ومتابعته وتعزيز شكل من أشكال الذاكرة الإجتماعية[3]"، وهو ما سعى إليه **جروتوفسكي** في منح الأزياء المسرحية شريكا للممثل في الأداء، وإمتداد فني له وعليه أثناء أداءه للدور المسرحي.

ولا يخلو الفضاء المسرحي من التجريد إلا بتجاوز تقنية الماكياج فلا ضرورة لها، ويستطيع الممثل أن يغير في ملامح وجهه "بتكوين تعبير الثابت بالوجه كالقناع بالإستخدام عضلات الممثل ودوافعه الباطنية له تأثير مسرحي باهر بينما الذي يعده فنان الماكياج ليس إلا حيلة[4]" بفضل الإضاءة والعرق والتنفس تصبح عضلات الوجه وملامحه تشكل قناعا.

من هذا القبيل، يركز **جروتوفسكي** على الممثل بوصفه عنصر جوهري في العرض المسرحي والذي أسس بفضله **"المختبر المسرحي"** ميدانا لتجريب أفكاره وتطبيق نظرياته في محاولة للوصول إلي منهج شامل قوامه تدريب الممثل تدريبا متكاملا حيث صار الممثل محور العملية المسرحية بعد الإستغناء عن كافة العناصر التي

[1] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م.س، ص206.

[2] _ Ouaknine serge, Le costume du théatre pauvre ou la vérité cachée : Grotowski, le living theatre et le squat theatre, revue de théatre, n 31 , l'université de Montréal, Canada, 1984 ,p 59

[3] _ Ibid, p59 .

[4] _ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، م.س، ص15 .

إستعارها المسرح من الفنون المرئية الأخرى. لذا فإن الفضاء المسرحي هو الفضاء "الذي يبنى بالنسبة للممثل، بالنسبة للفضاء الذي ينسجه حول نفسه وبالنسبة لتركيب أجساد الممثلين بعضها بالبعض الآخر.يقوم عمل جروتوفسكي كله على إعادة كتابة النصوص الكلاسيكية مثل الأمير كونستانت أو تطوين مجموعة نصية تسمح بخلق فضاء لا شكلي مبنى بالكامل من الحركات والعلاقات الجسدية بين الممثلين[1]" وهو الشكل اللاهندسي الذي يحتاجه **جروتوفسكي** في رؤيته الإخراجية .

وعليه، لا يعتبر ممثل **جروتوفسكي** الذي يوصف بالقديس "مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية، وأنه من أجل تحقيق هذه القدرات يجب أن يكون راقصا وبهلوانيا، وساحرا، و أن يلعب اليوجا، وان تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطأ والأشد سرعة وعلى التحكم في كافة عضلاته[2]"، وهو المنهج المتبع الذي إعتمد عليه **جروتوفسكي** في صياغة محتوى العرض والذي يؤسس بفضله فضاء مبني على حركات الممثل، تاركا المجال لجسمه ليكون وسيلة مترجمة في إنتاجه للعمل المسرحي والإستغناء عن باقي العناصر العرض من خلال الديكور والأزياء وغيرها من العناصر الغير ضرورية.

تنبع تجريدية الديكور في مسرح **جيرزي جروتوفسكي** من فكر تجريبي بأسس تعليمية تهدف إلى خلق مبادئ يؤسس عليه المسرح المعاصر، تلك التجربة التي أتت إرتباطها بأعمال فنية خالصة جسدتها كل من أعمال مريهولد و**أبيا** و**كريغ**، ومستعينا برؤية حداثية طقوسية جاءت مترتبة لأعمال **آرتو**، فإرتبطت أعماله لعدد من المخرجين الذين إشتغلوا على تجديد في المسرح المعاصر ومدى تأثرهم بنظرية **جروتوفسكي** في المسرح الفقير، من ضمنهم مؤسس نظرية المساحة الفارغة المخرج الإنجليزي **بيتر بروك**.

[1] _ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، د.ط، مركز اللغات والترجمة- أكادمية الفنون-، د.ت، ص214 .

[2] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص225 .

3_4_ تجريبية بيتر بروك في الديكور من الإفتراض إلى تحقيق التكامل في العرض المسرحي.

يعتبر **بيتر بروك peter brook** *من المخرجين الذين أسسوا إتجاهاتهم الإخراجية بشكل إنتقائي يعتمد على منجزات الرواد السابقين الحديثين والمعاصرين. وما يمكن التعبير عنه من خلال مسير **بيتر بروك** الحافل بالإنجازات الفنية، هو إدراكنا للعلاقة الفعالة التي كانت تربطه بالكاتب الدرامي **وليام شكسبير**، دون أن يعي أيضا أثر هذا الكاتب عليه سواء من ناحية فهمه الكامل للدراما أو من خلال تجاربه المسرحية التي قدمها أو من خلال كتاباته المسرحية وعبر التنويع في الأجناس المشهدية في مختلف عروضه المسرحية. ومنه، كان فكر **بروك** التجريبي منصبا على الحدث والحركة والفضاء، مما أدى إلى توافق زخم من التجارب الفنية منها والفكرية من خلال الرؤى الإخراجية المعاصرة المسرحية وتطورات في السينوغرافيا التي تكمن في تشكيل الإطار العام للعرض المسرحي.

لم يكن بإمكان **بيتر بروك** الخروج عن نمطية المسرح الديني المتشبع بالموروث الثقافي الغربي الذي فرضته المسارح القديمة بغية تحقيق التكامل في عروضه المسرحية، فلجأ هذا الأخير إلى تجربة **آرتو** من أجل تجسيد مسرح مغاير لكل الأعراف والتقاليد التي وضفة في المسرح الأوروبي. من هذا المنطلق، قرر **بيتر بروك** "في بداية العام التالي 1924 إنشاء معمل مسرحي يجري فيه تجاربه.وساهمت فرقة شكسبير المسرحية التي كان بروك قد عين مديرا مساعدا لها عام 1964 في تمويل هذه التجربة المعملية[1]" والذي أطلق عليه إسم مسرح القسوة ليحدو طريق **آرتو** في تجسيد القسوة على عروضه المسرحية. ولم تكن تجريبية **بيتر بروك** مقتصرة إلى هذا الحد، بل أعطت رؤى وتجارب **جروتوفسكي** النابعة من ثقافات وخلفيات تراثية وإجتماعية مختلفة في تكوين أطر خاصة بكيفية تكوين الممثل الطقسي وفي معالم توظيف عناصر العرض المسرحي من مبدأ الإفتراض إلى مبدأ التجسيد، وهذا ما جاء في قوله: "الطقس هو ضرب من ضروب العرض المسرحي، وهو فعل قائم بذاته. والطقس إذا تحرر من طبيعته العقائدية الدينية، أصبح مسرحيا. وأنا لا أسعى إلى إكتشاف شيء

*_بيتر بروك peter brook (ولد سنة 21 ماي 1925 بمدينة شيسوسكي بلندن): مخرج مسرحي إنجيزي، يقدم أعظم أعماله المسرحية في عام 1963 (الملك لير-شكسبير) وينشأ مع المخرج الفرنسي جان لوي بارو Jeans Louis Barrault (من مواليد 1910) أستوديو المسرحي العالمي. في عام 1968 يصدر كتابا بعنوان Empty Space .أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص143.

[1]_ صبري حافظ، التجريب والمسرح، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 13 .

جدد، بل إنني أميط اللثام عن حقيقة طواها النسيان، حقيقة قديمة ترجع إلى عهد الذي تكن قد قامت فيه الفوارق بعد بين الفنون[1]" وهي التجربة التي ميّزت مساره الإخراجي، باحثا عن طرق التجديد وخلق نظم إبداعية التي تمكن الفنان من مواصلة نشاطه الإبداعي في عملية تجريبية خالصة يكون فيها الجمهور جزءا منها، وهو ما يوضحه بقوله: "طقوس مسرحي التجريبي في خدمة المعتقدات الأغلبية. أعمالي التجريدية المسرحية أشبه ما تكون بموسيقى شعبية تنفد إلى المجاميع في يسر وسهولة.فلسفتي أن بعد عن التعقيد، البساطة هي التي تجدب الجمهور، ولكي نصل إلى الجمهور لا بد أن نتقمص أسلوب حياته، إنني أبحث عن شكل ولغة المسرح[2]"، لغة يمكن أن يستوعبها أي شخص مهما إختلفت جنسيته أو خلفيته الثقافية بإعتبار أن المسرح لا يقتصر على فئة معينة من المشاهدين .

وعليه، أعطت هذه الرؤية في بلورة نظرية لظاهرة مسرحية سمية بـ"**نظرية المساحة الفارغة**" التي قادته إلى ذرى العالمية وحملته إلى أقصى الأماكن عبر المعمورة، فظل يحفر في العمق ويصوغ النظرية التي أشتهر بها، فالفضاء المسرحي عند **بروك** هو ذلك المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق شكلا تواصليا حقيقيا ومتماثلا لم يتوصل إليه بعد، ففي هذا يقول :"يمكنني أن أتناول أي مكان خال، فأسميه مسرحا عاريا، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر[3]"، ولم يعطي فكر **بيتر بروك** الإهتمام الأكبر لطبيعة الإخراج والتمثيل ومختلف عناصر العرض، وإعتبر المخرج شخصا ميتا لا وجود له في الحياة التي من ضمنها أن يبحث العلاقة بين الممثل والجمهور وإكتشاف الفضاء المسرحي وتحرير الممثل من مختلف القيود المختلفة لذا يتأسس مسرح **بروك** على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور "إنطلاقا من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاد الظاهرة المسرحية[4]".

[1] _ بيتر بروك وآخرون، التفسير والتفكيك والاديولوجية، تر: نهاد صليحة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000، ص 33 .

[2] _ سناء سعيد، المخرج المسرحي العالمي بيتر بروك ، مجلة الدوحة ، العدد8، قطر، أوت 1976، ص83 .

[3] _ محمد سيف، الفضاء الخالي، مجلة الثقافات، العدد 6،، البحرين، أفريل 2003، ص142 .

[4] _ صبري حافظ، التجريب والمسرح، م.س، ص15 .

تلك الظاهرة المسرحية التي قسم خلالها **بروك** المسرح إلى أربعة أنواع من المسارح بمختلف المعاني التي تطرق إليها في كتابه **' المساحة الفارغة*** ، وذلك ما يؤكده بقوله : "قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنبا إلى جنب في بعض الأحيان سواء في الويست آند west end، في لندن، أو ساحة تايمز في نيويورك، وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في وارسوا والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالا مستعارة وقد يظهر نوعان منها في أمسية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان[1]"، مما أعطت شكلا نظريا قائم على مختلف الرؤى الإخراجية في مختلف الكثير من التجارب والممارسات المسرحية .

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد يتمثل فيما يلي: إذا كانت هذه التجارب المسرحية أتت لإستحضار مظاهر التغيير في منظومة الفضاء المسرحي عند **بيتر بروك**. فماذا يمثل الديكور في نظره؟ وهل نلمح وجودا له ؟ وفيما تتمثل جماليته من خلال التوظيف؟. ما يحيلنا إلى هذه النظرية التي أتت من أجل تشكيل الفضاء العرض المسرحي، هو سعيه الدءوب في تحقيق فكرة الفضاء الخالي التي قدمها، والتي أتت لدراسة عميقة لموضوع الشكل وإختبار لكل أساليب والأدوات لتوظيف مستلزمات العرض المسرحي، شريطة الإستغناء على كل الأشياء الغير ضرورية لغرض الإسراف الإفراط في إستخدام الأشكال التي توظف ضمن إطار العام للديكور المسرحي، ويستطرد **بروك** في قوله: " ليست هناك قواعد صارمة تحدد لنا ما إذا كانت المساحة حسنة أو رديئة والحقيقة ان كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق والمضبوط الذي علينا ان نطوره عن طريق التجريب الدائم، عن طريق التجريب القائم على الحقائق، هذا هو الأمر إذن، مزيدا من التنظير[2]".

يقف **بيتر بروك** ضد مختلف العوامل التي لها علاقة بالرومانسية في إعدادات العرض وإخراجه بعيدا عن الخيال والإبتعاد عن الإسراف في الديكور، فهو يهدف إلى " الإطلاع وراء مظاهر الحيوية الخارجية نحو أخرى داخلية. إن الفخامة الخارجية قد تكون جذابة، لكن علاقتها بالحياة الحديثة علاقة واهية[3]" التي تأسس

*_ جاءت التقسيمات التي تضمنها كتاب المساحة الفارغة عل الشكل التالي: المسرح المميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن والمسرح المباشر، وهي التقسيمات التي لا زالت رائدة من الناحية النظرية وأصبح معتمدا عليهم في تجارب وممارسات مسرحية عبر مختلف أرجاء المعمورة.

[1]_ محمد سيف، الفضاء الخالي، م.س، ص 142 .

[2]_ بيتر بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما في استكشاف المسرح–، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 154، 1991، ص 160 .

[3] _ م.ن، ص 92 .

على صراعات وطقوس والقضايا الصادقة في تشخيص العالم، بينما يرى أن إستخدام المساحات المسرحية يختلف بإستخدام الوظيفة ويشترط إقصاء كل الأشياء الزائدة والغير المعتمدة والضرورية، ويتضح جليا في قوله :"إعطيني أية مساحة فارغة وسأصنع منها مسرحا حقيقيا [1]"، وهو سعيه إلى التخلص من مخلفات البناية للمسرح التقليدي التي إستخدمها في عروضه السابقة فأكسبته التجربة والخبرة في أعماله المسرحية، وهذا ما تجلى في قوله: "أنا دائما ضد الأشكال الفنية الميتة، أرفض التقليد بمعناه الذي قف حائلا بين الحياة والخلق [..] أعمالنا التجريبية تحاول أن تجد طريقتها إلى مصدر الحياة المسرحية[2]"، ليعتمد في طياته على روح التغيير التي قادت التقاليد والأعراف في العمل المسرحي إلى تدمير في لب الظاهرة المسرحية وهو قابل للتغيير ومواجهة الحقيقة، فكان "يبدأ في بناء المنظر، ومن ثم يهدمه، يشيد منظرا آخر ويعود يهدمه [..] وعملية الهدم والبناء هذه تتخللها بالطبع تدريبات مستمرة [..] تلك التدريبات تقرر بنية ذلك المنظر وبقاءه[3]" هذا بتحويل الإحساس إلى شكل مادي ويصبح الديكور المكان بوصفه أحد العناصر الرئيسية عند **بيتر بروك** .

إستطاع **بيتر بروك** الإقتصاد على خشبة المسرح، وأكتفى بديكور بسيط خالي من البهرجة وبقطع بسيطة موحية، فكان تعامله مع مهندسة الديكور ومصممة الملابس **سالي جاكوبس Sally Jacobs*** التي قامت بهندسة ديكور مسرحية **حلم منتصف ليلة الصيف** سنة 1970، فكان الديكور عبارة عن"جدران بيضاء ناصعة وسط فراغ هائل على خشبة المسرح. المنظر يقبل أكثر من تفسير. فهو يظهر بحوائطه البيضاء الأنيقة كمستشفى، أو كفصل من فصول التعليم في المدارس الراقية، أو كمعمل من معامل الابحاث العلمية وقد إنتهى عامل الطلاء لتوه من طلاء الحجرة[4]"، وتعتمد مهندسة الديكور على الخبرة في الممارسة لكن لابد أن تكون ملمة بعدد من العلوم المهمة منها العمارة، والتصوير، والإضاءة، والأكسسوارات، والملابس مع معرفة تاريخ المسرح وعصوره، والرجوع إلى الأطر الفنية والجمالية للطراز المعماري لخشبة مسرح **الإلزابيتي** المتمثل في "خطوط ثلاثة مستقلة عن بعضها البعض. ومع ذلك فهي ملتحمة متضافرة تماما. الممثلون يقيمون

[1] _علي كامل، إنبثاق الشكل وميلاد الحدث المسرحي في مسرح بيتر بروك! ، مجلة النصوص ، العدد 1، انجلترا، أكتوبر 1994، ص 103.

[2] _ سناء سعيد، المخرج المسرحي العالمي بيتر بروك، م.س ،ص 84 .

[3] _ علي كامل، إنبثاق الشكل وميلاد الحدث المسرحي في مسرح بيتر بروك! ، م.س، ص 105 .

*_ سالي جاكوبس Sally Jacobs : مهندسة الديكور، سينوغراف، ومصممة الملابس

إنجليزية.أنظر: Bibliothèque nationale de France, /http://data.bnf.fr/14684509/sally_jacobs

[4] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص391 .

العلاقة مع الصالة في يسر وبغير جهد جهيد. تماما كنفس العلاقة التي قامت قديما في مسرح شكسبير[1]". (انظر الصورة 20)

علاوة على ذلك، أخرج **بيتر بروك** مسرحية **الملك لير** التي قام بتصميم ديكورها بنفسه، وهو ما يؤكده بقوله: "كان مشهدا مثيرا للانتباه ومعقدا، من الحديد الصدئ به جسور صاعدة هابطة وكنت مولعا به، وذات ليلة بدا لي ان هذه اللعبة الطريفة لا جدوى منها على الإطلاق، وهكذا إنتزعت معظم ما في النموذج، والقليل الذي بقي منه كان الأفضل[2]" هادفا إلى خلق البساطة في المسرح وإلى كل ما هو جوهري، حتى يتمكن من الوصول إلى طبيعة المحتوى وإستغلال كل الوسائل اللازمة التي تأسس لبناء الفضاء المسرحي وفق نظم تجسد على الطقوس البدائية والحضارات القديمة، والتي إتخذها **بروك** سبيلا من أجل تجريبيته "في التركيز على كل ما هو جوهري وأساسي لتقديم مسرح عار من الزخارف وأدوات الإبهار. كل أن بساطة الأدوات المسرحية وتقلصها إلى مجموعة من العصى وقالب وأوعية الأكل والشراب يمكن التجربة المسرحية من التجول بيسر من القرى والمجتمعات الصغيرة [3]". (انظر الصورة 21)

[1] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص392 .

[2] _ بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما في استكشاف المسرح–، تر: فاروق عبد القادر، م.س، ص23 .

[3] _ صبري حافظ، التجريب والمسرح، م.س، ص20 .

(الصورة 20) تمثل الفضاء الفارغ من مسرحية حلم منتصف الليلة الصيف، من تصميم سالي جاكوبس Sally Jacobs، وإخراج بيتر بروك سنة 1970.

PETER BROOK 1970 PRODUCTION,
VISITE LE SITE WEB: HTTPS://WWW.RSC.ORG.UK

(الصورة 21) تمثل مشهد من عرض مسرحية الملك لير، تصميم ديكور وإخراج بيتر بروك سنة 1962.

Bibliothèque nationale de France
visité le site web : www. Source gallica.bnf.fr

يسعى **بيتر بروك** للوصول إلى عالم متخيل، وفهم إمكانية العمل لن تتحقق ما لم يصبح المسرح حدثا يؤسس على بناء الصورة مسرحية، وأصبح الحدث المسرحي نقيض الديكور الذي صار من أولويات التوظيف عند **بيتر بروك**، حيث يقول: " أريد إضاءة ساطعة جدا، أريد أن يكون كل شيء مرئيا، أريد أن يكون كل شيء واقفا في مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن.ذات الفكرة هي التي أدت بنا كثيرا لأن نستخدم سجادة بسيطة كخشبة مسرح وكمشهد مسرحي أيضا. إنني لم أصل لهذه النتيجة لأنني من المتطهرين، ولا لأنني أريد أن أدين إستخدام الأزياء المنمقة وحزم الضوء الملونة، الأمر ببساطة هو أنني وجدت الإهتمام الحقيقي في كل مكان آخر، في الحدث ذاته، وهو يحدث في كل حركة دون أن ينفصل عن إستجابات الجمهور[1]"، تلك الحركة التي يهدف إليها **بروك** بغرض إثارة إهتمام الجمهور، فيعطي إهتمامه لكل عنصر مباشر في العرض المسرحي مما يسمح له بضرورة الحفاظ على كل شكل يهدف إلى التجديد والتطور. وعلى المستوى الجمالي، توظف الأزياء وباقي العناصر العرض على حسب البيئة التي إختارها **بيتر بروك** والتي إستقاها من تجاربه في مختلف بلدان العالم، ويهدف إلى الحفاظ على دينامية التوازن على خشبة المسرح، فتصبح الأزياء إمتدادا تشكيليا متحركا للديكور المسرحي "فينبغي أن تكون العناصر والوسائل مساعدة ومفيدة في فضاء اللعب والخيال، لهذا العرض المسرحي، كالبذلة المسرحية[2]"، تلك العناصر تشكل لغة تساهم في التعبير عن الإحساس الذي من المفترض أن يجسد في شكل ملموس وفقا لمتطلبات الرؤيته الإخراجية، بينما يستطيع خلق لغة إخراجية خاصة يكون فيها الممثل طرفا مساهما في تشكيل فضاء العرض المسرحي.

من هذا المنظور، يترك **بيتر بروك** المجال للغة الممثل الجسدية للإفصاح عن كل إمكانياته الكامنة، فلا وجود لديكور والملابس ضمن متطلبات العرض بغرض أن الممثل "يستطيع أن يقيم وحده أو عرض مسرحي لا يعتمد على النص كامل بقدر ما يعتمد على فكرة عامة لدى المشاهد عن الموضوع تكون وظيفة العرض معها خلق أحاسيس وإستثارات ازاء هذه الفكرة يتحول معها دور العمل من مجرد تقديم رؤى جاهزة إلى المشاهد إلى خلق فعاليات داخل هذا المشاهد وحثه على التفكير من خلال الصور الحسية التي يشاهدها[3]".

[1] _ بيتر بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما في استكشاف المسرح–، تر: فاروق عبد القادر، م.س، ص 24 .

[2] _ Alexandre Demidoff, Peter Brook: «Comme Shakespeare, la neurologie permet de révéler l'invisible, Publié jeudi 16 octobre 2014, consulté le 15 AVRIL 2017 , voir le site : https://www.letemps.ch

[3] _ صبري حافظ، التجريب والمسرح، م.س، ص 15 .

ومنه، يدعو **بيتر بروك** إلى إشراك الجمهور في الحدث ومشاركا في فهم العرض في تخيله وتشكيله مما يعطي علاقة مباشرة مع المتفرج، وهي نقطة الإشتراك التي يلتقي فيها **بيتر بروك** مع **آن أبرسفيلد**، والتي تقول في صددها: "إستقبال المتفرج وحده هو الذي يربط ببعضها البعض الآخر، كما أن خيال المتفرج وحده هو الذي يمدها ويبسطها. إن الفضاء المسرحي يصبح فضاء الرموز، الفضاء السيميوتي بمعنى الكلمة، ففي الفضاء الفارغ كل رمز له قيمة في ذاته وكل رمز يتكلم، وبدلا من أن يقول عالما مرجعيا واحدا، يجب المتفرج على أن يضفي عليه معنى آخر، أن يعطيه مدلولا جديدا[1]" ليعمل وفقا لرؤية ومتطلبات الفضاء الفارغ ويعطي تشكيلا موحيا بمبدأ الخيال.

ونافلة القول، أن المسرح المثالي في نظر **بيتر بروك** هو "الحدث التلقائي الذي يتفجر في العراء ولا يعتمد على الإعداد المسبق ولا على تشذيب الإنفعالات أو عقلنة الإستجابات، إنه فورة إنفعالية مركزة ومتوهجة معا فيها بساطة تلقائية وتعقد الخبرة المكتنزة عبر عشرات التجارب والأحاسيس[2]"، فإستطاعت تجريبيته أن تتخلى كلية عن الاطر وتقاليد المسرح القديمة دون المساس بالنشاط الإنساني والمسرحي، ما فتئ يوما يقدم صورة للعالم البدائي والتي إكتسبها الإنسان مع المسرح منذ ظهور بوادر نشأته إلى تجارب حديثة ومعاصرة، جسدتها رؤية إخراجية خالصة مبنية على فضاء مسرحي متكامل تجسدها عناصر العرض بين وجوب الإستغناء وضرورة الإفتراض والتجسيد كيف لا وأن طابع الدراما الشكسبيرية أخذت معالم الشعبية التي تؤرخ لطبيعة البيئة الإجتماعية، وهو ما دأب عليه **بيتر بروك** من خلال التجديد والتجريب في تكوين أطر بناء فضاء فارغ يفتقر إلى الديكور المسرحي، مع هذا يمكن إعتبار المسرح الجيد " هو وليد لحظته التي يعمل فيها على المسرح. فالمسرح يتعامل مع الملائكة الأحياء ويحتاج في كل لحظة إلى وقفات تجديدية وتعديلات جوهرية[3]" بدلا من تطبيق الشكل الطبيعي على خشبة المسرح بكل مستلزماته، فيعتبرها **بيتر بروك** تفاصيل لا يحتاجها المسرح المعاصر وبذلك عدم توظيفها وتجسيدها على فضاء العرض المسرحي.

[1] _ آن أبر سفيلد، مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، م.س، ص 115

[2] _ صبري حافظ، التجريب والمسرح، م.س، ص 26.

[3] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص343 .

لا يمكن الجزم أن الديكور لا يعطي وظيفة جمالية ايحائية وفق المدارس المسرحية المتبعة وكيفية توظيفها لهذا الأخير، بدءا بالواقعية التي جسد الديكور على حقيقته الواقعية، ومرورا إلى التعبيرية التي مكنت لتقنية الديكور من البلوغ نشاط ابداعي وفق مرتكزات وأطر فنية جمالية خلدتها أعمال **أبيا** و**كريغ** و**رينهاردت**، ومن ثم بروز فكر مصاحب بنظم التجديد والتجريب وأصبح جسد الممثل ينوب عن عناصر العرض المسرحي بالرغم من أهميتها.

وعليه، بإعتبار بيتر بروك من المخرجين المعاصرين الذين أسسوا إتجاهاتهم الإخراجية بشكل إنتقائي والذي يعتمد على منجزات الرواد السابقين، فإن هذا الأخير يؤسس لفكرة مفادها أن "المسرح كالحياة، يتكون من صراع المتواصل بين الإنطباعات والأحكام، الوهم واللاوهم يتعايشان بألم وبطريقة لا يمكن فصلهما[1]". فهل يتحقق ذلك بوجود المسرح الملحمي الأقرب إلى الواقعية ولكن بتقنيات تنفي الإيهام في توظيف الديكور المسرحي؟.

[1] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 335 .

4_ المبحث الرابع: المؤثرات الإيديولوجية وطبيعة توظيف الديكور في المسرح الملحمي.

4_1_ بسكاتور والبحث في مسرح القضية والتغيير الإجتماعي والسياسي.

كان **إرفين بسكاتور Erwin Piscator** * السبّاق إلى توظيف المسرح الملحمي ذو الطابع السياسي من خلال مخاطبة عقل الجمهور قبل عاطفته، ليأخذ موقفا من القضايا السياسية تتمثل في خدمة الحركات الثورية لصالح المجتمع، وليقيم مسرحا يهدف إلى البعد الأخلاقي والإجتماعي تتجلى في "محاولة تغيير الإنسان نفسه، وإذا كان التغيير الثوري في مسرح بيسكاتور قد إهتم بالتجارب الجديدة، فإن الدراما من جانبها هي الأخرى قد حاولت رسم صورة دراماتورجية شابة تساعد الشخصيات المسرحية على الظهور بمظهر الجديد الملائم والمناسب للعصر، والزمن العصري المسرحي[1]"، فحاول إلغاء كل الأشكال القديمة وفق المتطلبات التي تفرضها السياسة والإيدولوجيا في المسرح، وكان على خشبة المسرح أن تكون أداة سياسية بأوسع المعاني لتقديم "عرضا مباشرا للتاريخ في محاولة للوعي، والإلمام بهذا التاريخ من أجل تفهم وتعرف اللحظة الآنية بكل مشكلاتها وهمومها، وصولا للإستيعاب الكامل للحكمة السياسية التي يطرحها العرض[2]"، ولتكون مخبرا علميا يتعامل مع الحقائق ومن ثم يعالجها موضوعيا، فهو "يثابر على التركيز على الجوانب الكئيبة في الواقع الحالي، وفي حين يأبى الوصول إلى خواتيم مأسوية، يظل مهتما في المقام الأول بالظروف المأساوية، ربما تعزي أسباب التدهور البشري الآن إلى نظام الإجتماعي، ولكن الفساد مازال يلفت نظره، حتى إذا كان يسمى الآن الرأسمالية[3]"، فتتجلى وظيفة المسرح السياسي في خدمة الحركات الثورية لصالح المجتمع بطابع ثوري سياسي.

وتتحدد العلاقة بين الإنسان والمجتمع من خلال المعتقد الذي كان يربط الإنسان بحضاراته القديمة، وهي علاقة تؤسس بين الإنسان والقدر حسب رؤية **بسكاتور**، ويرى من مهام المخرج التغيير في مجرى الأحداث الدرامية من مناخها التاريخي إلى المناخ المعاصر، ويسعى المسرح الملحمي عند **بسكاتور** إلى تحقيق ما لم

---

*_ أرفين بسكاتور Erwin Piscator (1966/1893): مخرج مسرحي ألماني، أخرج مسرحيات بأسلوب تعبيري، استخدم من خلالها وسائل المسرح الميكانيكية التي كان يمتاز بها سلفه رينهاردت، من هنا راح يلتمس طريقة نحو فكرة المسرح الملحمي التي شارك بريخت فيها. أنظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، م.س، ص171 .

[1] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، م.س، ص 619.

[2]_ توفيق موسى اللوح، إتجاهات المسرح السياسي المعاصر، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008، ص16 .

[3]_ روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 225 .

يستطيع الأدب تحقيقه وذلك عن طريق العرض المباشر للتاريخ لا كخلفية للمسرح، مما يساعده على بناء مسرح جديد على أساس التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الإكتشافات الجديدة على الخشبة المسرح، فلجأ إلى المنهج التركيبي في العرض المسرحي لعرض "الصور المتحركة على الشاشة، وأداة التلوين، وتبادل المتقابل بين الضياء وبين الفيلم وتحريك الخشبة على نحو متكامل، من خلال هذه الوسائل والعديد من الوسائل الأخرى هو ما إستجده العلم الخلاق، ليحل محل صندوق الدنيا القديمة[1]" فهو يسمح للتعبير عن رؤى ومضامين فكرية لصالح كتاب المسرح والمخرجيين وحتى الممثلين، مما زاد إهتمامه على توظيف والإستعانة بالعناصر التقنية كالسينما والشرائح المصورة والديكور المسرحي الدوار ومختلف الإبتكارات الميكانيكية التى أتاحتها الاكتشافات الحديثة، وإستطاع توظيف الفراغ المسرحي بمختلف أبعاده، وهو ما يؤكده في قوله: "إن ما نحن بحاجة إليه ليس مسرحا، بل مجتمعا هائلا به جسرا متحرك ورافعات وادرعة ممتدة على محاور ومنصات عملية معترضة يمكنها أن تنقل اثقالا تبلغ عدة أطنان حول خشبة بضغط من قاع[2]" .

إنطلاقا من المرتكزات التي سار على نحوها **بسكاتور**، لم يكن هذا الأخير مفسرا للنص المسرحي بل كان على إستعداد لتعديله حتى يتناسب وآلياته، ليتم تعويضه بالشكل التقني المتمثل في الوسائل التكنولوجية المتاحة من خلال "إكساب العرض المسرحي الطابع القصصي والوصفي مع اللجوء الكافة الوسائل التوضيحية كالمعلقات واليفط والبيانات والشرائح الزجاجية والأفلام التسجيلية لربط الأحداث التي يجري عرضها بأحداث التاريخ القريب والبعيد، من خلال العلاقة ديالكتيكية[3]" فهي التعاليم التي سادت في مسرح بيسكاتور الجديد نظريا وتطبيقيا، في حين يرفض بيسكاتور أن يكون المخرج تحت سلطة النص ولا خادما له "إذ أن النص من وجهة نظر مدرسة بيسكاتور ليس شيئا مطلقا أو جامدا يؤدي بالمخرج إلى نظرة واحدة لا جدال فيها، أو حتى إلى رأي مطلق. لأن العالم يتجدد من حولنا، والحياة هي الأخرى تتجدد من لحضة إلى أخرى[4]"، فأصبحت السينما والصور الفتوغرافية –كما إستعملها ميرهولد من قبل– واللافتات كخلفيات تشكل نص مرئي يتجسد في صورة مسرحية بوسائل تقنية حديثة.

[1] _ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، المرجع السابق، ص 461 .

[2] _ جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، م.س، ص106 .

[3] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 141.

[4] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص 626 .

رغم التقدم العلمي والتقني في وسائل التكنولوجيا الحديثة، ساعد **بسكاتور** في تقدير أرقى العروض المسرحية التي قدمت للجمهور بتوظيف مسرح تقني يهدف إلى إستخدام آلات ثقيلة كالرافعات وخشبات المسرح الدوارة، وفي محاولة ربط بن الخشبة وصالة الجمهور لتحقيق التواصل في العرض المسرحي، فيرى أن براعة التشكيل تكمن في التواصل الأمثل بين المخرج ومهندس الديكور من خلال "الإستفادة من الصور المعروضة على الشاشات والستائر للتوفيق بيم وسيط ثنائي الأبعاد مع ثلاثي الأبعاد، ومع ذلك يستطيع الإثنان إبراز بعضهما بعضا، فتستطيع السينما إضافة إمتداد تكنولوجي حديث للعالم الذي يجري تصويره على الخشبة. يمكن التحكم بالشريط زمنيا بحيث يعزز، يوسع أو يعلق على الحدث الخشبة، والصور الموجودة على الخشبة وعلى الشاشات ليوحي حتى بالسبب والنتيجة[1]"، وهي ضرورة إشراك الفيلم السينمائي كأداة للتعبير الفني باستعمال الأشرطة الوثائقية والسينمائية تنعكس على **ستارة الفوندو***، لتعطي الصورة الفيلمية دلالة رمزية يكون في الجمهور طرفا يحمل صراعا بين الحقيقة والوهم خلال تلقي العرض المسرحي .

هذا لم يمنع **بسكاتور** لمواكبة تطورات التقنية التي لازمت حياته الفنية، فيرى أن ضرورة توظيف الديكور المسرحي هو أساس للتغيير في موازين الفضاء المسرحي بوسائل تكنولوجيا حديثة، فقد أحدث **بسكاتور** تبديلات على مستوى العرض، وإنجر عنها تغييرات على المستوى التقني والتي تؤسس لبناء مسرح الشامل "يسمح لكل مخرج بفضل التمييز المعنوي (من المعنى) للإستخدام التقني، والتعامل داخل الوحي المسرحي ذاته فوق خشبة المسرح الايطالي، أو البروسينيوم (مقدمة خشبة المسرح) أو خشبة المسرح الدائري، إما بشكل منفرد أو جميعها في وقت واحد[2]". من هذا المنطلق، يولى بيسكاتور أهمية كبيرة في إقتناء ديكورات باهظة الثمن رغم تكلفة الوسائل التي كان سببها الظروف التي طالت العالم خلال الحرب العالمية الأولى، هذا لم يمنع **بسكاتور** من مسيره نحو تقديم الأفضل على خشبة المسرح بفضل مختلف التدابير التي تسمح "بخروج مهندسين الديكور لإستبدال الديكور الزخرفي بواسطة الخشبة المعمارية وبواسطة الفضاء الدرامي[3]" من أجل إضفاء

---

[1] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص 565 .

*_ ستارة الفوندو أو الستارة الخلفية: ستارة مرسومة، تشد رأسيا فوق المناطق الخلفية للمرزح كي تمثل السماء، او أي منظر طبيعي، أو غير طبيعي، وهي بلا شك تحجب المنطقة الخلفية للمرزح عن انظار المتفرجين. أنظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، م.س، ص 297

[2] _ باربارا لاسوتسكا-بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، م.س، ص105 .

[3] _ Emile Copfermann, 'Renversement de signe' L'argent dans le théâtre, Travail théâtral, Op.cit, p48.

نسق جمالي في تكوين ديكور مسرحي وفق ما يتطلبه التقدم التقني بمختلف وسائله التكنولوجية، التيتجعل "المسرح قادرا على إستعادة صورة أكثر تلائم مع الواقع، وأكثر إكتمالا، وعلى الأرجح أن ترفع في مستوى الدراما الوثائقية التي لا تقبل الجدل[1]".

وعلى خطى **رينهاردت**، سار **بسكاتور** في نهجه بإستعمال نسخة سكربت وإعتبره كتاب تعليمي لمهندس الديكور، فإستعان بمهندس الديكور **جورج جروس George Grosz*** في تصميم ديكور مسرحية **السفينة التائهة**، فوظف "الإضاءة projection والفانوس السحري لعرض الصور لتحديد خشبة المسرح.يضيف جزءا بالشريط السينمائي ليعكس البيئة والظروف السياسية للدراما[2]"، ولا تخلو الرؤية الإخراجية من الجمالية عند **بسكاتور** إلا من خلال إخراجه لمسرحية **راسبوتين** لتولستوي سنة 1927، فكان الديكور المسرحي من تصميم **تروغت ميلر Muller Traugott** ** يمثل "بانوراما ضخمة تبدو كمقطع من الكرة الأرضية تدور فوق قاعدة، هذه البانوراما تستخدم لعرض الأفلام السينمائية التي تصور الأحداث السياسية والعسكرية المهمة منذ بداية خدمة راسبوتين في بلاط القيصر رمانوف. وقد إستخدم ثلاث آلات للعرض السينمائي، وفيلم طوله ألفي متر، وعلقت شاشة أخرى وشريط علوي، تظهر فيه الهوامش وتتابع الأحداث والتواريخ[3]".

ويتضح مما سبق ذكره، أن تعامل بيسكاتور مع مهندسي الديكور جاء لخدمة متطلبات العرض التي تكفل لنجاح العمل المسرحي، هذا بفضل توظيف بيسكاتور لتقنية السينما التي كان لها أثرا في التعريف بالفضاء المسرحي والوصف الدقيق للحدث الذي يتجسد على خشبة المسرح، وللكشف عن شعور الجمهور من خلال الصور المعروضة على شاشات العرض، ومن ثم فإن توظيف الفيلم السينمائي يؤرخ لظروف

---

[1] _ Emile Copfermann, 'Renversement de signe' L'argent dans le théâtre, Travail théâtral, Op.cit, p 49.

*_ جورج جروس George Grosz (1959/1893): رسام ألماني، الذي كان عضوا مهما في الحركة الدادية فضلا عن الجناح الأيسر من حركة الموضوعية الجديدة. https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Grosz

[2] _ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، م.س، ص620 .

** _ تروغت ميلر Muller Traugott (1944/1895): سينوغراف ألماني، مسرحي ومخرج سينمائي. أنظر:
https://de.wikipedia.org/wiki/Traugott_ Müller

[3] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، م.س، ص90 .

الإنسانية التي إستقاها **بسكاتور** من العالم، يهدف إلى تقديم أحداث تاريخية معاصرة بوسائل تقنية متنوعة ومتعددة. (أنظر الصورة 22)

فإصرار **بسكاتور** على بلوغ هدفه، مكنه من التقدم نحو عالم أمثل يفرض وجود الجمهور كشريك في العرض المسرحي، فقد إرتبط **بسكاتور** بالمهندس المعماري **وولتر غروبيوس Walter Gropius** * الذي زاد من إهتمامهما المشترك في تطوير مسرح مصمم بأسس فنية خالصة، يتسع لعروض الحلبة أو عروض أمام الستارة إعتمادا على منطقة تمثيل دوارة "سقف يستريح فوق اثنى عشر عمودا، أما صالة المتفرجين فتنزلق أمام فتحة المسرح في ثلاث درجات، وفي الأسفل نعثر على خشبة المسرح الثلاثة الإيطالية، والتي تخص بدرجات مقاعد المتفرجين المتقدمة إلى الأمام ولذلك يمكن الأداء المسرحي فوق خشبة المسرح المتوسطة أو في واحدة من خشبات المسرح الجانبية أو فوقها جميعا أي فوق الخشبات الثلاث في وقت واحد، ويسمح قضابان فوقهما عربات مسرحية بالتغيير السريع والمستمر للديكورات المسرحية[1]"، وهي إحدى إلهامات السينوغراف ومهندس المعماري **وولتر غروبيوس** في جعل الجمهور مشاركا في بناء الحدث**. (أنظر الشكل 23)

*_ وولتر غروبيوس Walter Gropius (1969/1883): هو مهندس معماري، مصمم ألماني، يحمل الجنسية الامريكية، وهو أحد مؤسس مدرسة باهاوس، وهي حركة رئيسية في الفن الأوروبي بين الحربين العالميتين.

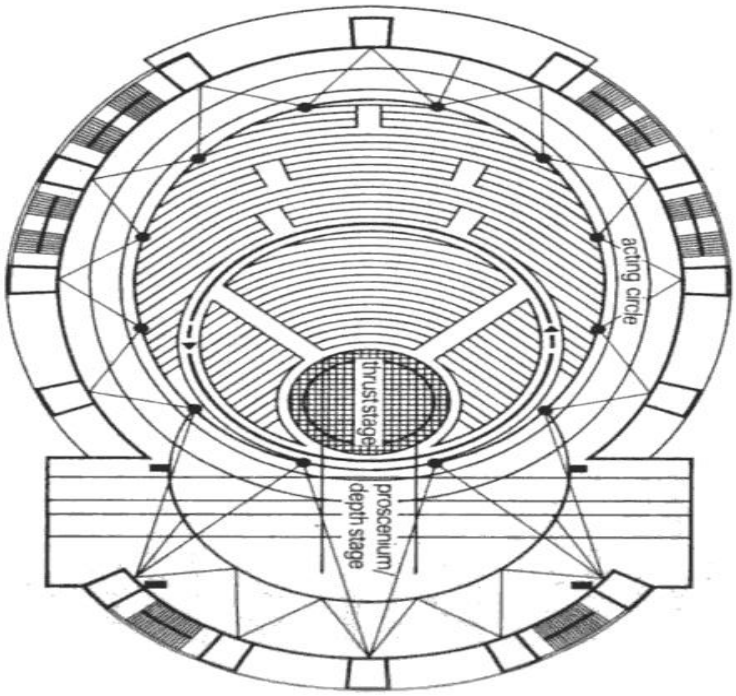
_https://fr.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius

[1]_ ينظر: باربارا لاسوتسكا-بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح،م.س، ص 105.

**_ لم تنفذ تصميمات جروبيوس Gropius بشكل نهائي. ولكن أفكارا تشكيلية مماثلة لأفكاره، كانت إحتجاجا ضد الإيهام القرن التاسع عشر في المسرح، وقد توالدت هذه الأفكار في مراكز متنوعة من مسارح العالم، وتحقق بعضها فيها، فضلا عن إنها إتخذت مسميات متعددة ومتباينة: مسرح الفضاء المسرحي، مسرح الخلاصة، المسرح المتواقت أو المتزامن، المسرح المتنامي، كلها مسارح تجريبية في صياغة وتشكيل وتناول مفردات العرض المسرحي. أنظر: م.ن، ص 106.

(الصورة 22) تمثل الديكور المستعمل في مسرحية راسبوتين من تصميم تروغت ميلر Traugott Muller ، إخراج **إرفين بسكاتور** سنة 1927.

_Chris salter, Entangled Technology and the transformation of Performance, The MIT Press, Cambridge, London, 2010, P35.



(الشكل 23) رسم توضيحي يبين الشكل المعماري للمسرح الذي صممه غروبيوس لبسكاتور سنة 1927.

_C .D.INNES ,ERWIN PISCATOR'S POLITICAL THEATRE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1972,P 146.

هذا مما زاد إهتمام مهندس المعماري **غروبيوس** في بحثه عن "طرق توحيد ما بين الفنان والتقني، ويهدف إلى إيجاد أسلوب وضيفي مشترك للفنون البصرية كالرسم وتصميم الديكور، النحت وفن العمارة، قاده إهتمامه الخاص بالتكنولوجيا إلى نماذج من الدراما الممكنة وجدها في ستوديو بسكاتور، فأخذ يكشف الفراغ والضوء المسرحيين على مسرح باوهاوس ذاته[1]"، المسرح الذي خلق تأثير كبيرا عند **إرفين بسكاتور** يهدف إلى تحرير الفن من الصناعة وإحياء الحرفية من الجديد والإبتعاد عن الزخرفة الزائدة، وإعتبرت كل من "الأزياء والأقنعة هندسية الشكل في مظهرها، والإيماءات والحركات متخشبة ومتقطعة كأنها صادرة عن آلية مضبوطة، كان ينظر إلى التمثيل على أنه شكل فراغي يجب وضع تصميمه وإضاءته مثل الرقص[2]"، وهو التوجه الذي أتى به مسرح الباوهاوس ومدى تأثيره على الرؤية الإخراجية لدى **بسكاتور**.

تتطلب الأزياء المسرحية دراسة حتى في كيفية تصاميمها وهذا راجع إلى تأثيرات مسرح باوهاوس على الأعمال المسرحية **لبسكاتور**، فيرتدي الممثل "ملابس خشنة ذات زوايا حادة مخالفة عمدا لخطوط الجسم البشري، حيث يبدون كالإنسان الآلي[3]"، فيكسب أهمية كبيرة في فضاء العرض عبر إرتداءه من قبل الممثل الحي الذي يعتبر من عناصر تشكيل الفضاء المسرحي، بينما للزي المسرحي علاقة وثيقة بالديكور للترابط التشكيلي في تكوينهما الذي تعززه الإضاءة الكهربائية، والتي حقق بفضلها **بسكاتور** تقدما علميا وتقنيا ناجحا من خلال توظيفها وإسهامها بشكل جمالي لدعم المحتوى الأساسي للعرض المسرحي، والتي تشكل هدفا الذي تتضافر على إبرازه كل عناصر العرض المسرحي. (انظر الصورة 24)

[1] _ ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، م.س، ص571 .

[2] _ م.ن، ص 571 .

[3] _ عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، ط1، سان بيتر للطباعة،القاهرة، 2001، ص15 .

(الصورة 24) توضح الزي المتبع في مسرحية 'هيا نحن نعيش' 'Hoppla wir leben' والتي جاءت تصاميمه وفق مدرسة الباوهاوس، بحيث أصبح الممثل عبارة عن روبوت متحرك، المسرحية من تصميم تروغت ميلر Muller Traugott من إخراج بسكاتور سنة 1927.

visité le site web : www.pinterest.com

ولا يكاد يتحقق التكامل في العرض المسرحي لولا وجود حركة الممثل التي يكتسبها العرض من تعبيرات جسدية وصوتية للممثل، وهذا ما حققه مسرح **بسكاتور** الوثائقي الذي تميز بالحركة والضجيج، ففرض على "الممثلين أن يصرخوا بصوت أعلى من صوت الأجزاء المتحركة، ولذلك فقد طور أسلوبا من الأداء اللاتشخيصي مسميا إياه التمثيل الموضوعي objective وعكس هذا الأسلوب تجربته في مشاهدة مسرح الكابوكي الياباني في برلين سنة 1930[1]" شريطة أن يكون التمثيل موجها إلى الجمهور مباشرة. ولهذا لم يكن الممثل بإستطاعته أن يغير من مجريات العرض المسرحي بل كان بإستطاعته الخضوع بنفسيته وأداءه الحركي وفقا لمتطلبات العرض التي عمل عليها **بسكاتور** في المسرح السياسي.

نافلة القول، أن الوسائط المتعددة التي إستخدمها **بسكاتور** في بناء الديكور المسرحي هي وسائل فنية وظفت للتغريب على المستوى التقني، تلك التي رسخها من بعده **بروتولد بريخت** في إستخدامه الإكتشافات العلمية الحديثة في خطوى لتأسيس المسرح الشامل يحمل بوادر السياسة في العمل المسرحي، وحاملا فكرة تغريب الأشياء والأشكال التي تنفي عنها صدقها وتصبح غريبة عما هو واقعي.

[1]_ سباعي السيد، المسرح الوثائقي بعد بيسكاتور، مجلة القاهرة، العدد 113، مصر، فبراير، 1991، ص 95 .

4_2_ تقنية التغريب وأثرها على جمهور مسرح بروتولد بريخت.

يرى **بروتلد بريخت Berot Brecht** * أن المسرح غير الأرسطي هو مسرح تجريبي ،كون المسرح الملحمي يجب أن يحرك شعور المتفرجين إلى المشاركة الفعالة في إصلاح العالم بمختلف الثورات والتي تؤرخ الحقائق التاريخية مع بيان تحليلها، ويرى أن الإنسان ذات متغيرة وليست على طبيعة السكون، و أن العقل هو الذي يقيم مجرى الأحكام وليست العاطفة "بل أن ثورة بريشت الجمالية لا تنفصل عن أهدافه الثورية. إنه لا يريد لنفسه أن يكون مجددا للشكل المسرحي، بل مجددا للمسرح ولوظيفة المسرح[1]"، فهو المسرح السردي الذي لا يمثل الأحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده. فإن هذا الأخير لم يكن يبحث عن الأسلوب الذي يمنح الإبهار الجمالي الذي يقدمه للجمهور، وإنما إراد من كل هذا أن يحاور التاريخ الإنساني بحثا عن وسيلة تجعل الفن قادرا على مواجهة كل الأشكال التي تطال ظروف الإنسان ضد الفقر والعزلة. غير أن ثورة **بريخت** جاء في"ظاهرها موجهة ضد نفاق المجتمع البرجوازي وجشعه وظلمه، وهي في باطنها موجهة ضد عدم النظام في الكون والفوضى في النفس البشرية، أن ثورة بريخت الإجتماعية موضوعية إيجابية، علاجية، واقعية[2]"، فأخذت هذه الثورة بمفهوم التغيير في موازين الحياة اليومية وعلى قوانين التي تفرضها النظم الإجتماعية والسياسية والإقتصادية، والنهوض بالفن من أجل واقع إجتماعي يسوده الإستقرار، وهذا الشكل لن يتم إلا بوجود مسرح ملحمي يؤصل لمفهوم الأنثروبولوجية الإجتماعية وإرتباطها بالظروف الإنسانية.

يرفض مفهوم المسرح **البريختي** مبادئ المسرح الأرسطي الذي عمل على عزل "مسرحه عن مسرحيات طليعية موازية في الخروج على المسرح الأرسطي كمسرح بيكت ويونيسكو وأوديبيرتي، ومسرحيات ملحمية كبيرة تنطلق من الفكر المادي[3]"، ليعتمد إعتمادا كليا على عقل المشاهد من خلال توعيته بكل ما يحدث.

---

*_ بروتولد بريخت Berot Brecht (1956/1898): شاعر ألماني وكاتب درامي ومخرج مسرحي، أحد أركان الدراما الحديثة في القرن العشرين، تهتم نظريته (الإغراب) بالجمهور والابقاء عليه بعيدا عن الإيهام والتأثير المسرحي، وهو ما أسماه علماء المسرح (الإغراب البريختي) وكتابه (الأورجانون الصغير) Kleines Organon Fur Das Theater الذي كتبه عام 1953 يحدد تفصيلها نظرياته والعلاقات الداخلية للنظرية البريختية. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، م.س، ص133-134.

[1]_ محمد بري العواني، دراسات مسرحية- نظرية وتطبيقية-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013 ، ص 31 .

[2]_ روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص206 .

[3] _ينظر: عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث-الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل-، م.س، ص80 .

وبالتالي وجد **بريخت** أن مفهوم المسرح الملحمي مفهوم ضيق لا يعبر عن الحقيقة، حينها أيقن ضرورة العودة إلى توظيف تقنيات المسرح التقليدي في تركيب جدلي مع تقنيات المسرح الملحمي عبر مسرح ديالكتيكي لتقديم منهجا لتحليل الواقع الذي يأخذ بمبدأ المحاكاة والتطهير الذي يحمله المسرح الأرسطي ولكن من منظور ماركسي، وهذا إعتبارا أن المسرح الملحمي "قد أدار الدفة إلى الواقعية، لكنها تختلف عن الواقعية التقليدية الخالصة، فمحيطها رحب إذا ما قورن على سبيل المثال بالمحيط المحدد لأبعاد إبسن. فالمسرح الملحمي يهدف إلى التعرض للحقائق الخاصة بالعالم الحديث الذي يعيش فيه[1]"، بينما نجده يبطل آراء **أرسطو Aristote** الخاصة بالنظرية النفسية، وهذا لإعتقاده الراسخ أن على المتفرج أن تتيح له الفرصة في استغلال مواهبهم الفنية والنفسية حتى يخرجوا بحصيلة هادفة ووافرة من النقد الإجتماعي.

ومن ثم فالديالكتيك هو مفهوم "يدور على التناقض، وعلى محاولة رفع هذا التناقض أو محاولة الابقاء عليه وتناقض،في محاولتين، يدور على المطلق والنسبي[2]" من خلال تأثر **بريخت** بالفلسفة الماركسية التي ما فتئ يحاول تجسدها في خدمة مسرح جديد الذي يخالف القواعد الأرسطية "القائم على التمثل والإيهام، وإعتبر أن كسر الإيهام من خلال الاعلان عن المسرحة في مرحلة ما من مراحل العرض يخلق علاقة مختلفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المتفرج وواقعه وما يراه على الخشبة[3]" مجسدا مسرحا جديد من حيث الشكل والمضمون، فيساعد على تغيير الواقع بأسلوب علمي وساعيا إلى التعبير عن إرتباطاته الكامنة بدعوته لتوظيف الفن المسرحي من أجل التغيير في الوضع الإجتماعي، يهدف إلى إيقاظ الوعي بما فيه الوعي السياسي عن طريق الجمع بين الفكر والمتعة عند **بريخت**، حتى يتمكن هذا الأخير من تحقيق وجوده الإخراجي.

من هذا المنطلق، قام **بريخت** برفضه لتقاليد الخشبة الإيطالية التي أعطت إسهاما في خلق الإيهام المسرحي بفصل الخشبة عن صالة العرض، وبرفضه لمبدأ الجدار الرابع بإعتبار أن مسرح الإيهام "شكل من أشكال تحقق نفي النفي: حيث يصل التشابه بين واقع العالم الإجتماعي والإقتصادي الذي يعيشه المتفرج إلى أقصى درجات التشابه حتى يتأرجح الواقع ذاته، أو بشكل اكثر تحديدا يجد نفسه مضطرا إلى اللجوء إلى السلبية

[1] _ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م.س، ص148.

[2] _ ينظر: مراد وهبة، قصة الذيالكتيك، ط1، دار العالم للنشر، 1997، ص74 .

[3] _ ماري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، م.س، ص257 .

أمام واقع يحاول محاكاة هذا العالم ليبدو حقيقيا[1]" فلا وجود للإيهام المسرحي في رؤية **بريخت** الإخراجية، فألغى "الستارة في بعض الأحيان، وإستخدم الإضاءة ثابتة يرى المتفرج مصدرها، وجعل الخشبة تعلن على أنها خشبة مسرح بشكل دائم من خلال عناصر تبرز المسرحة لافتات، توجه للجمهور[2]"، فلا تكون الخشبة المسرحية هي المنطلق الذي يعبر عن صورة مصغرة للعالم ولا خلفية لواقع المتفرج بل هي تأسس لمبدأ النقد والمحاكاة في وجودها. وقد يحيلنا هذا القول إلى البحث في أساس التغيير الذي لازم خشبة المسرح، هذا لقيام **بريخت** بتوظيف تقنية التغريب "بإحداث أثر الغرابة في نفس المشاهد مع إدراكه لما يشاهد، فالصورة المغربة هي تلك التي تجعلنا ندرك الموضوع وفي نفس الوقت تشعرنا بأنه غريب عنا[3]" فيعمل على كسر الإيهام المسرحي مع إظهار آلية البناء الدرامي أمام المتفرج. ومع هذا لم تكن تقنية التغريب التي وظفها **بريخت** وحدها كفيلة لكسر الإيهام بين الممثل والمتفرج بل أصبحت نوعا من الخطاب الفكري والجمالي للواقع من خلال الفن المسرحي. وإن الإخراج اللاوهمي عند **بريخت** بما يتضمن من عرض الصور على الشاشة والمشاهد والأفلام، يكرس لخدمة التمثيل السردي والتوجه المباشر نحو الجمهور بغية الوصول إلى هدف الذي بصدد تحقيقه على خشبة العرض المسرحي.

4_2_1_تقنية التغريب وأثرها في صياغة مفهوم جديد للديكور المسرحي.

بإعتبار مسرح **بريخت** مسرحا ملحميا يرتكز إلى أساليب تجريدية جمالية في إستخداماته لمختلف التقنيات المسرحية في الديكور والمؤثرات المسرحية والأداء التمثيلي، فإنه يرى أن المسرح جدير لخدمة حقيقة الإجتماعية التي تأكد على أحقيته وانتماءه السياسي ومنه الثقافي "فيستند إلى المسرح الصيني في بعض أفكاره، إلى المسرح الروسي في الكثير منها، وتقرب إلى أعداء الواقعية في إعراضه عن المشهد التقليدي والحوار الصوري [4]"، فقد لجأ إلى تشكيل في الفضاء المسرحي الذي كان ضمن أولوياته في توظيف"سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الخالية من مسرحه ولكن بأسلوب آخر نلمسه في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية على سبيل المثال حين تعبر جروشا المسرح الخالي وكأنها تعبر جسرا فوق الجليد، وخلف كل هذه الوسائل في توظيف المساحة

[1] _ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، م.س، ص 49-50 .

[2] _ ماري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، م.س، ص459 .

[3] _ برتولت بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، تر: عبد الرحمان بدوي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 13 .

[4] _ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ط1، وزارة الثقافة والفنون والتراث للنشر، قطر، 2009، ص 156 .

المسرحية لتصوير أماكن وأشياء واقعية أو خيالية[2]"، فنرى مبدأ التغريب الذي إعتمد عليه **بريخت** كوسيلة الوحيدة لرؤية أحد عناصر التي تجسد الواقع رؤية دقيقة وشاملة ومن ضمنها الديكور المسرحي.

من المسلم به أن الملحمية الواقعية أقرب إلى الطبيعية ولكن بتقنيات تنفي الإيهام المسرحي، وبالتالي فمسرح **بريخت** مسرح ينتمي إلى الإتجاه الطبيعي وأهم ظاهرة لديه هي طبيعته في تجسيدها. وكمثال على ذلك، إمتازت مسرحياته بطابعها التقليدي الذي يهدف إليه المسرح الديالكتيكي، **فمسرحية دائرة الطباشير القوقازية** حاولت إستعادة مبادئ الطبيعية في توظيف عناصر العرض المسرحي، في حين إعتمد **بريخت** على "خلفية زرقاء وقضبان حديدية وألوان فضية تغطي المسرح من كل جانب مما أعطى احساسا بالبرودة طوال العرض المسرحي، وإذا كان الجزء الأول قد تميز بسرعة الإيقاع وتزاحم الصور الدرامية، إلا أن الجزء الثاني كان يعينه ببطء الإيقاع وبرودة الأداء[2]"، فإن جمالية الديكور تكمن في تجسيد الواقع العصري سواء أكان بالزي أو بالأكسسوار المستخدمة في محاولة لتحقيق عنصر التغريب في الديكور المسرحي[3].

ومع ذلك، لم يقم الديكور على نقل الصورة الواقعية على الخشبة المسرح وإنما أصبح يمثل بعض والأغراض الموحية على وجوده في المنصة، شريطة أن تكون الأغراض المسرحية منتقاة بشكل جيد ما يسمح بتشكيل جزء أساسي من الديكور، وهذا ما يدفع المتفرج إلى توظيف خياله في إتمام الديكورات الغير الموظفة والناقصة بإحالة كل ما هو مألوف إلى غير مألوف، وتجريد الأشكال بغرض إيقاظ انتباه المتفرج فيخلق له نوعا من الدهشة، ويعني بذلك أن "يوجه المشاهد إلى الأحداث بعين فاحصة وناقدة[4]".

يتضح جليا من هذا القول، الكشف عن رؤية المخرج ودوره في تقديم الأسلوب المناسب لأعماله المسرحية، فهو يسعى إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الإجتماعية عبر خشبة العرض المسرحي ويعطي أولوية كبيرة في تشكيل الفضاء المسرحي، فيرى أن من واجب مهندس الديكور أن يعكس رؤيته الإبداعية على خشبة المسرح ليتمكن المشاهد من فهم مستجدات الخشبة، وقد تأثر **بريخت** في إستخدام أسلوب بناء

[1]_ جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، م.س، ص143-144 .

[2]_ أحمد سخسوخ، برت بريشت –النظرية والتطبيق.. مسرحيا وسينمائيا–، د.ط، أكادمية الفنون، مصر، 2006، ص201 .

[3] _VOIR:Bertolt Brecht ,Le Cercle de craie caucasien, mise en scéne: Benno Besson ,Date de diffusion:09 juillet 1996, source :INA, Festival d'Avignon, France,1978. Voir le site : http://fresques.ina.fr.

[4]_ برنار دوت، قراءة بريشت، تر: ماري لورسمعان، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997،ص 233 .

الديكور بالمخرج **كوردون كريغ**، فقد أدرك الأخير خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم كشكل الغابة مجسدة بأكملها مثلا، بينما يرى أن أفضل طريقة ممكنة لتصميم الديكور هي "أثناء إجراء التمارين مع الممثلين، إذ أن أهم شرط لتصميم المنظر المسرحي العلمي والناجح، هو أن لا ينهي المصمم تصميماته المنظرية قبل بداية التمارين، بل الأجدر به أن يسترشد بآراء وأفكار فريق العمل المسرحي[1]"، مما يعطي رفضا بوجود ستار في عروضه المسرحية من أجل اعطاء فرصة للمشاهدين أن يشاهدوا الإستعدادات التطبيقية مباشرة قبل بداية العرض المسرحي. لذلك نجد أن القطع الديكورية التي عمل على تجسيدها مهندس الديكور في أعماله الإخراجية تتمثل في "النحاس والخشب والقماش والجلد ما إلى ذلك. كانت المواد الأولى على المنصة دائما صريحة، حية، طيعة[2]" كانت تراوح بين الكاريكاتيرية الساخرة ونوع من البساطة والتجريد على فضاء العرض المسرحي.

وتبعا لذلك، يهدف مهندس الديكور الذي يمتلك وسائل تعبيرية خاصة بتمتع بحرية محددة لفهمه نص المؤلف والعرض المسرحي، فلم يكن هدف **بريخت** هو خلق الإيهام من خلال هندسة الديكور بل إكتفى بالإشارة فقط إلى مكان معين تدور فيه الأحداث الجارية بالخروج من "دائرة المكان الموحد والضيق الرقعة إلى الإتساع[3]".وعليه، يشير **بريخت** إلى "أن المخرج حر في أن يضفي على مكان الحدث ما يراه من سمات إجتماعية خفية قد لا يكون متاحا للمتلقي ملاحظتها دون تشخيص فني لها[4]"، فعلى مهندس الديكور المسرحي أن يعي المادة المجسدة بشكل تصويري ويعكسها بأسلوب متطور وفعلي ،ولم يعد دور الديكور المسرحي يقتصر على تفسير النص إنما أصبح مرتبطا بالحدث المسرحي، وغرضه هو كسر الإيهام المسرحي ومبعدا المتفرج عن التوحد والإيهام.

[1] _ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية في المسرح الالماني، مجلة الفنون المسرحية ، مأخودة عن تاريخ 2016/12/29 ، مقال منشورة من الموقع الالكتروني: http://atitheatre.ae

[2] _ جينيفيف سيرو، تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين القاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1974، ص 214 .

[3] _ينظر: عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث-الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل-، م.س، ص84 .

[4] _ كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، م.س، ص 94 .

أعطى إرتباط **بروتلد بريخت** بمهندس الديكور **كاسبارنيهير Caspar Neher** * المهني بعدا جماليا من خلال شكل الرسوماته التوضيحية التي قام بتصميمها، فلم "يقصد إعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث: يثير، ويحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب [..] الخ، وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب، وبمعنى آخر، العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث أو تتواصل بشكل مختلف[1]" بوصف الديكور عنصرا مهما من عناصر الفضاء المسرحي، يتضح جليا من خلال الجمالية في تصميم ديكور مسرحية **الأم الشجاعة لبريخت**، إذ نرى في أحد المشاهد أن الأم الشجاعة وهي تغني برفقة أبناءها بالقرب من العربة، نلمح ديكورا "يشير إلى أحد المنازل والذي لم يسلم من آثار الحروب ، فيأخذ المنزل شكلا مستطيلا لا لتغطية سوى بعض الألواح الخشبية، وفي أعلاه شباك يخرج منه شعاع الضوء[2]"**.

وبناءا على ذلك، فالمخرج لم يحقق الطبيعية في الديكور بل "كان يستخدم ويصور جزء من هذا الديكور كما في الواقع ثم يجعل بقية الديكور يأخذ الشكل التجريدي في محاولة لإستحضار هذا الديكور من الواقع والإشارة إليه[3]"، ولا يتم تحقيق التكامل في العرض المسرحي إلا بوجود الأزياء المسرحية والماكياج بإعتبارهما جزءان مكملان للديكور المسرحي، فالأزياء المسرحية لها وظيفة جمالية تساهم في تشكيل صورة السينوغرافية للعرض المسرحي، إضافة إلى بعث طاقة تساهم في الإفصاح عن المعاني الأحداث ومختلف دلالات الشخصيات، وفي ذلك يقول **رولان بارث Roland Barthes**: "إن فن المسرح البريشتي ونظرية المباعدة، وممارسة مجموعة برلين المتعلقة بالديكور والملابس ككل تطرح قضية علاماتية بينه، لأن كل ما تسلم به التقنية المسرحية البريشتية اليوم على الأقل هو الفن المسرحي عليه أن يدل على الواقع أكثر من أن يعيب عليه[4]".

---

* _ كاسبار نيهير Caspar Neher (1962/1897): مهندس الديكور في المسرح ألمانيا، تدرب على يد برتولت بريخت، بدأ في إنشاء وإقامة ديكورات للأوبرا قبل عام 1937، وهي أساس السينوغرافيا في الإخراج المسرحي لمسرحية Engel من سلسلة شكسبير.
_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Caspar_Neher

[1] _ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع السابق ، ص 153 .

[2] _ أحمد سخسوخ، برت بريشت –النظرية والتطبيق.. مسرحيا وسينمائيا–، م.س، ص259 .

** _ يمكنكم مشاهدة مقاطع من العرض المسرحي لمسرحية الام الشجاعة على الموقع التالي:
_ Brecht, Mère Courage , mise en scène de Jean Vilar, voir le site : http://fresques.ina.fr

[3] _ أحمد سخسوخ، برت بريشت –النظرية والتطبيق.. مسرحيا وسينمائيا–، م.س، ص 259 .

[4] _ باربارا لاسوتسكا–بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، م.س، ص94.

من هذا المنطلق، يقودنا الحديث عن الماكياج إلى الحديث عن وظائف القناع كونه يتوسط المساحة الفاصلة بين الأزياء والماكياج المسرحي، **فبريخت** بغية تحقيق التغريب لعناصر العرض المسرحي قام بتوظيف الأقنعة البريختية الصماء من خلال فكره الإخراجي الذي "يقاطع إلى حد ما، مع القناع في الكويدي دل آرت، فما يضع الممثل قناعه، حتى يتحول رمزا لأحد الأنماط الإجتماعية[1]" بهدف تحقيق التغريب، ومستندا "لفكرة الأنماط في توظيفه السياسي ضمن إعتبارات فنية وجمالية ترى أن أهمية الفرد تنبع من إنتماءه الطبقي[2]"لذلك يشكل القناع البريختي وسيلة هامة بغية إخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الإجتماعية كما توضحه الصورة رقم 25 من مسرحية **دائرة الطباشير القوقازية**.

[1]_ نديم معلا، لغة العرض المسرحي، ط1، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص92 .

[2] _ يحي سليم البشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عَمان، 2012، ص43-44.

توضح (الصورة 25) القناع المستعمل في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية، من إخراج برتلد بريخت.

Le Prat Thérèse (1895-1966) ,Gérard Lorin portant le masque d'un médecin dans "Le cercle de craie caucasien" de Brecht. visite le site web : http://www.photo-arago.fr.

من جانب آخر، إهتم المسرح الملحمي بحركة الممثل ولا يمكن فصلها عن العناصر المكونة للديكور المسرحي فهي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي، فلا يستطيع الديكور المسرحي أن يوحي بفضاء مسرحي محدد فيمثل مشهديا " بواسطة تمايل أجساد الممثلين الذي يمكن أن يمثلوا شكل أشجار أو أعمدة، وبهذا نستطيع أن نتخيل الفضاء المسرحي من خلال عواقب العاصفة تستطيع حركات الممثل وإنفعالاته الداخلي أن توحي لنا بفضاءات مغلقة[1]" فالتمثيل المسرحي ليس إندماجا بل هو مجرد تصوير لشخصية، لأن الشخصية في المسرح الملحمي لا تعبر عن ذاتها بل هي صفة إجتماعية التي تنوب عن فئة أو طبقة إجتماعية فيحددها التعبير الإيمائي من خلال الجسد والصوت والوجه ،وهذا ما يعرف **بالتحرك** أو **الجستوس (GESTUS)** *، الذي تتحدد معالم توظيفه في تبيان "تصرفاته، وردود فعله وألعابه الجسمانية، والحال أن الحركات هنا هي في أن واحد، الحركة والكلام والموقف والموسيقى، أي ذلك مجموع والمعقد الذي يكشف للجمهور ليس فقط بوسائل سيكولوجية، بل كذلك غبر تصرفاته والحركة [2]".

ما يمكن أن نخلص به، هو قيام **بروتلد بريخت** بتغريب في كل وسائل العرض ومن بينها تقنية الديكور كأساس لبناء الفضاء المسرحي، فيقتضي عند إخراج الدراما الملحمية إستعمال الإمكانيات المسرحية إستعمالا خاصا شريطة أن تكون المناظر غير واقعية، بل إيحائية تدفع المتفرج إلى التعرف على المكان والزمان عن طريق أشياء صغيرة دون الولوج إلى تفاصيلها. أما الغرض من توظيف الديكور هو تحقيق الواقع بالإشارة إليه دون تحقيق الطبيعية في تفاصيلها بغية الحفاظ على يقظة العقل في منح الفرصة للمتفرج للتفكير والتأمل في حياته اليومية، وهكذا تصبح عناصر الديكور المسرحي غريبة عما هو واقعي، فهي ليست واقعية صادقة وليست رمزية ولا تعبيرية إنما هي شيء ينوب عن أصل الشيء، فديكور **البريختي** لا يعني بالتصورات الطبيعية أو الواقعية بل يعرض شرائح تشير إلى أصلها.

[1] _ينظر: أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، م.س، ص100 .

*_ التحرك او الجستوس GESTUS: للتحرك معنى الخاصية المحددة لاستعمال الجسد، ويأخذ المعنى الإجتماعي تجاه شخصية أخرى، وهو يعد المفهوم الذي ذكره بريخت في نظريته حول التحرك. أنظر : باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص260 .

[2] _ينظر: عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، 1999، ص 126 .

وبهذا الكم من المعلومات والتحصيل حول أثر المدارس الفنية على الديكور المسرحي بين رؤى المسرح الجديد وجمالية التوظيف، يختم الفصل الأول الذي عالج كل ما له علاقة بين تقنية الديكور المسرحي بالإتجاهات الفنية المختلفة. ومنه، تنامت العلاقة بين التشكيل والمسرح مع ظهور عدة مدارس وإتجاهات فنية كطبيعية والتعبيرية والرمزية والسريالية ومسرح العبث والمسرح الملحمي في أوائل القرن العشرين ومن ثم مدرسة الباهاوس الألمانية والأخذ بزمام المدرسة التكعيبية والتجريدية في الفكر المسرحي.

يعتبر تداخل العلاقة مع الفنون الحديثة مرورا بظهور المفاهيمية وفن التشكيل في الفضاء المسرحي، تأخذ بمبدأ التقارب والبحث عن كل ما له علاقة بالفن المسرحي. هذا التشكيل نحن بصدد الولوج إليه والبحث في أعماقه، إنطلاقا وتأسيسا لما ورد ذكره على لسان المنظر الفرنسي **أندريه بزان** الذي يرى أن "وظيفة السينما هي أن تكشف وتلقي الضوء على بعض التفاصيل المعينة التي كان المسرح سيتركها بلا معالجة[1]". وهو ما سوف يسعى إليه البحث في التأكيد على هذه المبرهنة في الفصل الثاني المتمثل في آلية توظيف تقنية الديكور عبر الإتجاهات السينمائية المختلفة ومدى إرتباط السينما بالفنون المجاورة على غرار الفن التشكيلي، ومن ثم الأخذ بمختلف نظريات التي جاءت خدمة للسياق الجمالي في فن الفيلم على غرار واقعية كل من **أندريه بزان** و**سيغفريد كراكاو**، ومن ثم ضبط كل ما له علاقة بين البحث الإجتماعي والفن السينمائي يتقدمهم عالم الإجتماع الفرنسي **إدغار موران** الذي يؤكد على إمكانية وضرورة تواجد سينما الحقيقة في الواقع، والأخذ بزمام نظرية الإدراك البصري لدى المنظر الألماني **رودولف أرنهايم**، مرورا إلى محاولات المنظر الفرنسي **إيلي فور** الذي يرى مدى إرتباط السينما بالفن التشكيلي وما يسميه بسينيبلاستيك. مما سيمهد لنا كل هذا المرور إلى الجانب التطبيقي من خلال تحديد أوجه الإختلاف والإئتلاف بين جمالية الديكور بين المسرح والسينما مع دراسة لنماذج عالمية وفقا للمنهج المقارن.

[1]_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، ط2، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص 359.

الفصل الثاني : آلية توظيف تقنية الديكور عبر الإتجاهات السينمائية المختلفة.

المبحث الأول: الديكور الواقعي بين الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في الفيلم الروائي.

المبحث الثاني: فن الديكور بين التقاليد الإثنوغرافية والممارسات الميدانية في الفيلم الوثائقي.

المبحث الثالث: تقنية الديكور السينمائي بين المدارس الفنية التشكيلية.

المبحث الرابع: الصناعة السينمائية بين الخطاب الإيديولوجي والعولمة التكنولوجية في تكوين فن الديكور السينمائي.

1_المبحث الأول: الديكور الواقعي بين الإتجاهات الحديثة والمعاصرة في الفيلم الروائي.

تعتبر السينما الروائية أحد أشكال النتاج الفني، تستطيع إنتاج الواقع بطرق مختلفة مؤطرة ببنية جمالية مؤثرة بالمتلقي، حيث مكنها التطور الجمالي من الحصول على إستقلاليتها في مواجهة التصوير الفوتوغرافي وفي مواجهة نقل العالم الواقعي، وتحديدا باللجوء إلى المجال التقني خدمة للصورة السينمائية، والتي تعطي بدورها للمتفرج رؤية فنية وجمالية حول متطلبات العرض السينمائي وما يحيط به من عناصر تضفي بعدا دلاليا وواقعيا في تشكيل فن الديكور السينمائي، لذا تعتبر السينما فن الواقع حتى وإن تنوعت إتجاهاتها الفنية فإن الواقع هو مادة التعبير السينمائي. وعليه، إذا كانت بوادر ظهور السينما التسجيلية عند **الأخوين لوميار** تعكس الجانب الجمالي والفني للسينما العالمية. فهل توظيف تقنية الديكور في الفيلم السينمائي يكفل بوجود نسق معرفي ورؤية جمالية فنية لدى المخرج في الفيلم الروائي؟.

1_1_ الديكور والبدايات السينما مع الأخوين لوميار.

لم تكن بوادر ظهور السينما إلا وأصبحت هناك إمكانية لعرض الأفلام التسجيلية حينها، وهذا ما تحقق بوجود جهاز **الكينوتوسكوب** الذي اخترعه **توماس أديسون** سنة 1891 وأعطى إمكانية الوضوح للمخترع، هذا فضلا إلى أول عرض للصور المتحركة سنة 1893 بفضل إختراعه طريقة التسجيل على شريط مغناطيسي مرورا إلى أول عرض سينمائي **للأخوين لوميير** سنة 1895، وهو إدراك قيمة السينما بإعتبارها مجرد وسيلة تسجيل لا إلى فهم طبيعتها بوصفها وسيطا فنيا دراميا بالمعنى المسرحي. ليعتبر مبدأ الواقعية عند الأخوين **أوجست ولويس لوميير Auguste et louis Lumi ére** * تجسيدا لأفلام كانت تشخص الحياة على حقيقتها وواقعيتها عن طريق سينما الواقع التي تستمد مبادئها الفنية والجمالية كتأسيس للواقع الذي تسير فيه الأحداث، لذلك يرى المنظر الفرنسي **أندري بزان Andr é Bazin** أن الواقع السينمائي جاء كدلالة نوعية فهو "ليس واقع مادة الموضوع أوواقع التعبير ولكن واقع المكان الذي بدونه

*_ أوجست ماري ولويس نيكولا لوميير Auguste et louis Lumi ére: أوجست ماري (1862/10/19-1954/04/10) ولويس نيكولا (1864/10/05-1948/06/06):مهندسين وصناعيين فرنسيين لعبوا دورا رئيسيا في تاريخ السينما والتصوير الفوتوغرافي. وغالبا ما يشار إليهم بإسم الإخوة لوميار. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_et_Louis_Lumi ére

لن تكون الصورة المتحركة سينما[1]"، منذ أن جاء قطار الإخوة لوميير إعتبرت بذلك اللحظة التى وجد فيها الإنسان وسيلة للإستحواذ على الزمن متى أراد وإعادة إنتاجه فى شكل واقعي، حينذاك ولدت السينما كمبدأ جمالي جديد وكطريقة جديدة لإعادة خلق العالم المرئي. من هذا المنطلق، فإن الأساسيات التي أكد عليها **الأخوين لوميار** والتي إبتدعاها، جاءت لخدمة الشكل الواقعي في السينما وبأطروحات واقعية، تمثلت في التأكيد على أحقية التصوير في المشاهد الخارجية ذات ديكورات طبيعية خالصة وتصوير مشاهد نوعية هادفة، فضلا على أن أعمال **لوميار** تمثل عنصر الطبيعة في حد ذاتها، فبوجود "مبدع آلة السينماتوغراف رفض الوسائل التي وضعها المسرح تحت تصرفه، فهو لم يقم بأي إخراج ولم يستعن بممثلين إطلاقا، وكانت نصوصه السينمائية (السيناريو) يمثلها أقرباءه ومستخدموه أو أصدقائه[2]" من أجل الكشف عن جوانب تشخيصية وتصويريه للأشياء وأشكال الحياة رغم أهميتها وضرورتها، ومن أجل إستخلاص مدى أهمية السينما وتوافقاتها مع فن المسرح، على الرغم من فرض هذا الأخير وجوده عند الجمهور ضمن الرؤية الفنية لعدد من المخرجين والفنانين والمنظرين. ومهما يكن، فإن السينما ورغم تقنياتها وبوادر ظهورها هو الشكل الذي لم يحققه المسرح بوجود الكاميرا كأساس لتصوير المشاهد الخارجية، والتنقل عبر أرجاء الأماكن من أجل الوصف الدقيق للواقع.

يعتبر الشكل التعبيري للفن السينمائي التي أكد عليها **الأخوين لوميار**، كأساس لبلوغ الجمالية الأفلام المعروضة مثلها مثل أعمال المخرج **جورج ميليس Georges Méliès*** الإبداعية خلال حقبة السينما في بواكرها، والتي أتت لخدمة السينما رغم إختلاف المدرستين. فهل هذا يكفل بوجود واقع السينمائي في أعمالهما؟ وما هو المنظور الذي نستخلصه من خلال الرؤية الإخراجية الموظفة لهما؟.

---

[1] _ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، ط1، منشورات العويدات، لبنان، بيروت، 1968، ص33 .

[2] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، ط1، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع ، عمان، 2016، ص 33-34 .

*_ جورج ميليس Georges Méliès (1938/1861): أشتهر بأفلامه الخيالية المعدة بشكل معقد، وأفلام الحيل الغريبة، وكثيرا ما كانوا يصفونه بأنه نقيض الأخوين لوميير، فقد كانت إنطلاقته خيالية يتم إعتبارها العكس من الأفلام الحقائقية التي يقدمها الأخوان كشريحة من الحياة. أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص302.

يمثل كل من **لويس لوميار** و**جورج ميليس** من مؤسسي التقاليد الواقعية والإنطباعية في السينما، هو ما زاد إهتمامهما إلى توسيع دائرة المعارف الفنية بالإلهام الكبير في تأسيس مدرستين للنظرية الفلمية، لتهدف النظرية الواقعية إلى "التأكيد الجوانب التسجيلية لفن الفيلم. تقيم الأفلام بالدرجة الأولى من خلال الدقة التي تعكس بها الحقيقة الخارجية. من ناحية الطراز يفضل الواقعيون الأفلام ذات تقنيات غير مرئية مع التأكيد على الأشكال والمؤثرات الفنية المختلفة[1]". هذا ومن المؤكد أن تكون صلة بين السينما والتصوير الفوتوغرافي وبعض من ملامح الأدب والدراما كشكل تبنى عليه التقاليد الواقعية، بينما تتجه أفلام **جورج ميليس** إلى التأكيد "على الجوانب الشكلية للسينما، الحقيقة الخارجية ليست بالضرورة كما أنها ليست بالدرجة الأولى القياس الذي يقيم بموجبه عالم الفيلم[2]"، وهو يعكس نظرة **لويس لوميار** بالتأكيد على الموضوع المراد تصوير بينما يأخذ **جورج ميليس** الفكرة على أساسها ولكن بنظرة أساسها تحقيق التقنية*.

من هذا المنظور، تعطي الأساليب الفنية المتبعة في إخراج الأفلام الصامتة دينامية التحول في كيفية بناء النسق العام للفيلم وجماليته، برغم ما تحمله الصورة من دلالات إيحائية حول الموضوع المصور، وهو ما تعكسه أفلام "معركة الثلج والساقي يبلل أي لا توجد سوى حقيقة تشكيل المشهد، بل هما أيضا يعتبران من أولى السيناريوهات في تاريخ السينما[3]"، والتي تعتمد عى اللقطة السينمائية المعبرة والإستغناء على الحوار، فغيابه يجعل من السينما الصامتة مفهومة رغم إختلاف لغات المشاهد.

من المسلم به، أن السينما بإستطاعتها وفي مقدورها أن تجعل المكان قابل للتأويل سواء أكان المكان واقعيا أو خياليا، فيخضع الواقع السينمائي لتنظيم ويصبح مكانا ملائما للواقع الفني من أجل الحصول على نسق جمالي الذي يبنى عليه الفيلم السينمائي، هو ما يحيلنا للوصول إلى دلالة الإشتغال على المكان "فجورج مليس لم يخترع أو يبتدع الخيال بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن بدلا من ذلك تحرير الخيال المعروف

---

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 543_544.

[2] _ م.ن، ص 544 .

* _ هي الجدلية التي توقعها إدغار موران بين لوميار وميليس يجب وبالتالي، إعادة النظر: إلى الواقعية المطلقة للوميار، والإستجابة إلى اللاواقعية المطلقة لميليس، فللإعجاب نقيض ما يمكن أن يحبه هيغر، أو كان من المقرر أن تكون قد نشأت وتطورت في السينما، هو إندماج السينمائي لوميار وخيال ميليس. أنظر :

_Elizabeth Ezra , George Méliès, Manchester university press, England, 2000, p 81.

[3] _ Michel Pascal, Le cinéma, Editions Le Cavalier Bleu, Paris, 2003 , p 15 .

وتحريكه في ثغرة مفتوحة على نهاية إمكانيات البصرية والسينوغرافية[1]" مع ضرورة إعطاء صورة واضحة من الناحية الجمالية.

على هذا النحو، يحيلنا المكان المرئي في أفلام كل من **جورج ميليس** و**الأخوين لوميار** إلى إرتباطه "بما هو المتخيل على نحو خاص وهو ما نطلق عليه مكان الفيلم، فينهض بالموجودات والأشياء التي تظهر على الشاشة ويخضع عليها وجودا خاصا يعكسه جو الفيلم[2]"، فإختيار المكان يعطي الجو المصاحب للمشهد والذي يتألف مع بقية العناصر بهدف تحقيق القيم والدلالات الفكرية والجمالية، ما يعطي **للأخوين لوميار** التأكيد على الواقعية بفضل جهاز السينيماتوغراف ليخلق دينامية في العمل السينمائي، وتجعل من فعالية **جورج ميليس** تأسس على "كل الإحتمالات العرض للسينما الناشئة، كما هو الحال في المسرح، من ممثلين حقيقيين، وديكورات إصطناعية[3]" عبر فيلم **قضية دريفوس L'Affaire Dreyfus** من تصميم **جورج مليس** سنة 1899.

من هذا المنطلق، تنبع توجهات **مليس** في تحديد أطر الفنية للديكور السينمائي من تشكيلات أساسها المسرح والواقع، فالديكور السينمائي "لا يختلف تماما عن ديكور المسرح، فو رسم الذي يخدع العين فيوظف على القماش بغية خدعة العين، بواسطة مليس[4]"، فهو يخضع إلى آلية إختيار المكان عبر تعامل مع آلة التصوير بهدف الكشف عن قوة التعبير وإيصال جوهر إلى المتلقي بما يتناسب مع الموضوع الفيلم.

1_1_1_السياق الجمالي لتقنية الديكور في أفلام لوميار:

لعل تحقيق مبدأ الجمالية التي يضيفها المخرج على الفيلم، تكمن في طريقة إيصال رؤيته الإبداعية عبر تقنية الكاميرا وكيفية توظيفها حاملة نسقا دلاليا وجماليا لموضوع الفيلم، وتكمن طريقة التعامل مع الديكور السينمائي بهدف تبيان ملامح الواقعية وهي النتيجة التي تؤسس لنظرية حول طبيعة العلاقة بين الفيلم

[1] _ Michel Pascal, Le cinéma, Op.cit, p15.

[2] _ رائد محمد، صلاح عبد ربه، مبادئ الإخراج، ط1، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص 64 .

[3] _article non signé, Demain George Meliés sera fété au ciné 37 de l'exposition et le pionnier du cinéma présentera ses premiers films , journal ce soir, édition 6, n217 , paris, octobre, 1937 ,P3.

[4] _Roger Boussinot, L'encyclopédie du cinéma A-H, Édition Bordas, paris, 1980 , p 366

والواقع، وبين الفنان المبدع الذي يراعي الشكل الهندسي للديكور وفقا لنظرة فنية هادفة "يؤكدها الإختبار الذي يقوم به للواقع لا تغييره لشكل الواقع وهذا يعني من جانب آخر أن التعبير السينمائي الحقيقي ليس نتاج إستخدام مدروس للصفات الخاصة للوسيط الفني ولكنه قيمة تتحقق إذ إستخدم الوسيط بواقعية ولو أنها بالإختيار[1]"، لتجسد لنا السينما واقعا تجريبيا عن حقيقته. وعليه، يحدد **لوي ديجانيتي** في كتابه (**فهم السينما**) العلاقة التي تربط بين عناصر المكونة للفيلم مع الواقع، فالفيلم "لا يتكون من نسخة من الواقع، ولكنه نوع من الترجمة للخصائص التي تتم ملاحضتها، تحول إلى أشكال الوسط الفيلمي[2]"، وهي الفكرة التي تتيح لنا قراءة متعددة للطبيعة توظيف الديكور السينمائي.

لا مناص أن جل موضوعات **الأخوين لوميار** تمثلت حول تصوير حركات القطارات وخروج العمال من المصنع، جاء هذا التشخيص بهدف محاولة "إعادة تمثيل بالأشخاص حقيقين، إمكانية مشاهدة تعابيرهم بشكلأ مما لو كانوا يقدمون على المسرح في تلك الفترة[3]" مع تصوير الديكور المتمثل في الطبيعة وأوراق الأشجار وإندفاع القطارات نحو الجمهور، بهدف التشويق عن طريق كاميرا السينماتوغراف التي بمقدورها إعطاء صورة من مواقع حقيقية وأجزاء واقعية من الطبيعة. وعليه، فإن أول أفلام **لوميار** لم يكن لها ديكورا موضوعا مسبقا، فالمخرج "لديه العديد من الخيارات لاختيار الديكور، فيجوز له ذلك، فهي ممارسات ترجع تاريخها إلى بدايات السينما، ويكون المخرج موجود في المكان مسبقا، كلويس لوميار الذي صور فيلم الساقي يبلل في الحديقة[4]" بينما يكتفي المصور بالتركيز كميراته وتصوير ما يمكن إلتقاطه، هذا يجعل شخصياته وممثليه يؤدون قصة بسيطة على أحد ديكورات المتمثلة في الحديقة، ولم يحز فيلم الساقي يبلل مختلف الصفات التقنية التي سبقه في ذلك وصول القطار إلى محطة سيوتات ولكن السيناريو السينمائي ضمن بهذا نجاحه.

[1] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص 46-47 .

[2] _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، 2001، ص74 .

[3] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص 42 .

[4] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, 3 édition, De Boeck supérieur, paris, 2014, p193 .

تتميز صفات الديكور الجيد سواء كان داخليا أو خارجيا "أن يكون واقعيا، وأكرر ذلك إلا عندما يكون الموضوع نفسه غير واقعي، وأن يساهم في الحدث، ويعاون في خلق الجو السيكولوجي للدراما[1]"، ما يلفت الإهتمام لأسباب كان المساهم فيها بقدر كبير توظيف الكادر أو التأطير في الفيلم بهدف تحديد السلوك السيكولوجي للشخصيات، ليعطي الديكور الإثارة للإهتمام في مجال السينما من خلال قيمة نوعية المستمدة من توظيفه. فمن أجل التوصل إلى تشكيل الصورة البصرية للفيلم، كان لابد من إعادة تشكيل الديكور لا إعادة بناءه فحسب بل التركيز على العناصر الجمالية داخل الصورة، فهو يسمح إلى إعادة توفر إمكانية إختيار عناصر من الواقع كفيلم **وجبة الطفل Le repas de bébé** سنة 1895، فوضعية الكاميرا في الفيلم "تركز على جوانب الحركة: فأراد من توظيف المنظر الشامل لتعيين موقع الأسرة في سياق الحديقة، في حين يفضل لوميار تأطير الشخصيات في المنظر المتوسط لتقليص من وجود الديكور، وهذا راجع بالنظر إلى أهمية الحركات وإيماءات الوجه لأفراد الأسرة[2]" بغية تحقيق التكامل في الفيلم السينمائي. إضافة إلى ذلك، يتطلب تحقيق الإتجاه الواقعي تواجد المكملات السينمائية على غرار الأكسسوار سواء أتعلق بالحركة أو بالفعل أو بالحدث، مما يعطي إعتبارا نوعيا لطبيعة الفيلم وتجسيده على حقيقته الواقعية.(أنظر الصورة 3)

[1] _ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، د,ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009، ص64 .

[2] _David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 288.

تمثل الصورة رقم 3 التأطير المستعمل في فيلم وجبة الطفل Le repas de b éb é لـ لويس لوميار،سنة 1895.

Voir: David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 288 .

تتحدد معالم التكوين والتشكيل في الديكور السينمائي من خلال عمل الممثل وتنقلاته وحركاته، فلا يستطيع أن يقترب "من أحد الابواب وفتحته أو الدخول في غرفة من الغرف والنظر حوله إلى غير ذلك دون أن يعرف موضع الجدران والأبواب والأثاث وخلافها في حدود طاقة آلة التصوير، لذلك فإنه سواء بالنسبة للمخرج أو الممثل يصبح تعريف كل مسألة من المسائل مرتبطا بالبيئة التي يتم فيها التمثيل[1]" بغرض ترسيم البيئة التي تتعلق بدور الممثل وفي رسم توضيح جميع تحركات الممثلين، هو الشكل الذي يساعده في إستخدام كافة جهوده لتحكم في حركاته من أجل تكوين الصورة وكل المطالب الفنية الأخرى المتعلقة بالفيلم، حتى يتمكن المشاهد من إمكانية التوافق مع العرض وفي فهم مطالب الصورة المستوحاة من موضوع الفيلم، وليتطلب الفهم الدقيق للحدث الناتج عن حركات الممثل والمخرج بإعتباره الأداة التي تشكل النسق الجمالي بين الصورة والمشاهد.

تهدف أفلام **لوميار** لتجسيد مبدأ التواصل بفضل إختراعهم من خلال مسارات إنجازاتهم خلال حقب السينما الصامتة، فتحقيق الإتجاه الواقعي في السينما هو تصوير الواقع على طبيعته إعتمادا على التوازن الدقيق في سرد الأحداث، والإشارة إلى طبيعة توظيف الديكور سواء أكان داخل الأستوديو أو في الطبيعة بفضل ما تراه الكاميرا في كافة أوضاعها وحركاتها أو في المكان نفسه. هو ما آلت إليه مختلف التغييرات في المنظومة الفكرية والفنية والإخراجية التي طرأت على السينما العالمية خصوصا الواقعية ومختلف إتجاهاتها الفنية.

[1] ـل.كياريني وا. باربوا، فن الممثل، تر: طه فوزي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 92-93 .

1_2_ ديكورات جون رونوار والواقعية الشعرية في السينما الفرنسية.

جاء على لسان المخرج **جون رونوار Jean Renoir** * في كتابه (**حياتي وأفلامي Ma vie et ma film**) قائلا: "هل السينما فن؟ وجوابي هو :ما الذي يمكن لك ان تصنع منها. أعمل أفلاما، أو أعمل حدائق، فكلاهما فن بنفس المقدار الذي تكون غليه قصيدة لفيرين أو لوحة ديلاكروا. فإذا كانت أفلامك أو أعماله الحدائقية جيدة، فأنت تمارس فن صنع الحدائق أو فن السينما. وتكون بذلك فنانا[1]".

من هذا المنظور، ينطلق **جون رونوار** من فلسفة مفادها أن الفن لا يمكن إعتباره مهنة من المهن، فهو يمثل الطريقة التي تمارس بها المهنة، والتي ترتكز عن نشاط الإبداعي والفكري حسب مقتديات الحياة اليومية، وبهذا فهو يمثل الطريقة التي تمارس بها أي نشاط إنساني. وحسب ما جاء من تعريفات حول الفن، يعرفه **جون رونوار** بأنه "العمل، فالفن الشعري هو فن عمل القصائد، وفن الحب هو فن عمل الحب[2]" لتشخيص الطبيعة ومحاولة تصويرها بشكلها الواقعي، بإعتباره توجها فنيا يقوم على مبدأ موضوعية الكاميرا وتداخلها في تصوير الواقع، فالشكل الموضوعي هو صفة أساسية وركيزة هامة في منطلقات الواقعية في السينما كمفاهيم وأسس جمالية وفلسفية حسب رؤى **جون رونوار**، وهي الفكرة التي ينطلق منها المنظر **أندري بزان** الذي يرى أن قدرة الفيلم هي النقل والنسخ الأفكار التي توفر لنا وسيلة تؤدي إلى توجيه إهتماماتنا للواقع، فتكمن قدرتها على الإيحاء بفضل الإستخدام الفني للكاميرا عبر نظرية السينما الكلاسيكية التي تصبو إلى إثبات أن السينما فن "عن طريق إثبات إلى أي مدى يمكننا إستخدام الكاميرا من الإبتعاد عن إعادة إنتاج الواقع[3]" بفضل مختلف النظريات التي نجحت في التوصل إلى جعل السينما ذات قيمة هادفة عن طريق رؤى فنية وفكرية خالصة، هذا يعني أن فلسفة **جون رونوار** ترتكز على شكلين

---

*_ جون رونوار Jean Renoir (1979/1894): مخرج وكاتب سيناريو وممثل فرنسي، وهو واحد من أكثر السينمائيين أصالة في تاريخ السينما الفرنسية. وهو شاعر الواقعية وأستاذ الصنعة، وثوري وكلاسيكي، وشخصية مهمة في تاريخ الحداثة الأروبية. أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج3، م.س، ص1069.

[1]_ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما–، دمشق، 2001، ص88 .

[2]_ ينظر: م.ن، ص 88 .

[3] _ جوردون غراهام، فلسفة الفن– مدخل إلى علم الجمال–، تر: محمد يونس، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص206 .

في صناعة الأفلام أي وجود الواقع على حقيقته ومن ثم التسجيل السينمائي للواقع، وهنا ما يؤكد عليه المنظر السينمائي **سيغفريد كراكاو Siegfried kracauer** *في هذا الصدد بقوله: "إن لكل صانع فيلم دافعين محتملين، دافع الواقعية ودافع الشكلية وتحطم الشكلية المعالجة السينمائية فقط إذا عملت من تلقاء نفسها دون وعي لتلك السلطة التي لها لكن إذا إستخدمت إستخداما سليما فإنها تساعد في القيام بالواجب الثاني من واجبي صانعي الأفلام، أن ندخل إلى الواقع ونغوص فيه[1]"، أي أن ما يشغل المشاهد في الأفلام هو القدرة على الإعجاب وما تحتويه من تأثيرات فنية وجمالية.

من هنا، نرى أن بروز الأساليب السينمائية وفقا لنظرياتها الفنية جاءت لخدمة متطلبات الفكر الإنساني، وكذا تعبير عن الواقع بصيغة جمالية لتثير الإحساس العاطفي ذات جذور واقعية معاشة عن طريق التأمل وإثارة وجدانية في تصوير واقع يمتلك مبدأ شاعرية الأفلام الواقعية، وقد كتب في ذلك المخرج البريطاني **روجر مانفيل Roger Manvell** عن مكامن بروز الواقعية الشاعرية في السينما، وهو يعرج قائلا: "لحسن الحظ أن إفلاس الشركات الرئيسية الكبرى حوالي عام 1935، أعطى المنتجين والمخرجين المستقلين فرصة تحقيق أشرطة كانت أساس المدرسة الفرنسية العتيدة التي يمكن ان نطلق عليها اسم المدرسة الشاعرية الواقعية[2]" جسدتها في ذلك أعمال المخرج الفرنسي **جون رونوار**. لذا فالواقعية الشعرية مهمة في تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين إبداعات جمالية بخطى **لوميار** و**ميليس**، ولكن لأنها تحدث ذلك التفاعل بين غريزتين أساسيتين في السينما وهما تذوق الوثيقة الملموسة وتجسيد الخيال العاطفي.

تعتبر أفلام **جون رونوار** مرآه عاكسة للواقع الثقافي والإجتماعي ليقدم سينما أنثروبولوجية واقعية تأتى من البعيد والنادر إلى القريب والمعلوم، ومدى إمكانية الصورة من وصفها للواقع ويساهمتها في الوصف الحالة الإجتماعية والثقافية لطبيعة موضوع الفيلم، هذا شأنا إلى توظيف العناصر المكملة للفيلم التي يحتاج بفضلها المخرج إلى أهم تشكيلات التي يتم توظيحها وتبيان توظيفها في الفيلم، فيحتاج **جون رونوار** إلى

*_ سيغفريد كراكاو Siegfried kracauer (1966/1889): صحفي وباحث إجتماعي ومؤرخ ألماني. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, édition nathan, paris, 2001, p116.

[1]_ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص 51 .

[2]_ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، م.س، ص 294 .

كل الأطر الفنية المساعدة في تشكيل الديكور السينمائي ومكملاته كالإحساس بالمناظر، والملابس، والكومبارس بهدف الكشف على الثقافات المحلية ومختلف العادات المتعلقة بالبيئة الأنثروبولوجية، وعبر معالم السينما الإثنوغرافية التي كانت ضمن أعمال تلت من بعد ذلك كأمثال **روبر فلاهرتي**، و**دزيقا فيرتوف**، و**روسوليني** وغيرهم ممن أنتجوا ثقافات نوعية ذات أطر جمالية وفنية. ولما كان سعي هذه الدراسة إلى إيجاد مكامن توظيف تقنية الديكور في أفلام **جون رونوار**، إرتأى البحث أولا إلى تقصي حدود مفهوم الأنثروبولوجيا في أفلام **رونوار**، وثانيا تتبعه دلاليا إلى تحديد كيفية ولوج المخرج إلى إرتباطاتها وكيفية تجسيدها في السينما الواقعية الشعرية، هذا بفعل العلاقة التي لا بد أن تكون تفاعلية بين المخرج ومهندس الديكور منطلقا من التساؤلات التالية:

_ هل هذا يعني أن العالم الأنثروبولوجي دخيل على ثقافة الشعوب؟.

_ هل وجود العامل الأنثروبولوجي في أفلام **جون رونوار** يحقق مبدأ الواقعية في السينما؟.

_ ما هي الجماليات التي نستوفيها من توظيف تقنية الديكور في أفلام **جون رونوار** ؟.

تكمن براعة المخرج **جون رونوار** في توصيل المادة على حقيقتها الواقعية والوصف الدقيق للصورة التي تعتبر أساس الشاعرية، ليضاف إليها درجة من النضوج بغية تسجيل وصف حقائق العالم عبر الثقافة المجتمع، بإعتبار أن نظرة **جون رونوار** هي نظرة الفكرية والفنية تحمل مبادئ "والقيم المشتركة والمعتقدات لا تتلاقى بشكل عشوائي وإنما هي دائما مرتبطة بالعلاقات الإجتماعية التي تساعد في إضفاء الشرعية عليها[1]" ليمتلك الواقع شاعرية عندما تقوم السينما بتصويره والتعامل معه، كل هذا من أجل الكشف عن عناصر الشعرية المتواجدة في الواقع والتركيز عليها بأسلوب شاعري. **مما جعل جون رونوار** يقوم في حقب السينما الصامتة من إستغلال الفضاء المسرحي وتوظيفه لفائدة السينما*، فبتدع "الديكورات الأولى –

[1] _ مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 223، 1997، ص 30.

*_ تكمن بوادر الواقعية الشاعرية في أفلام رونوار في توظيف ديكورات تحمل أبعاد مسرحية – ديكورات صورت على خشبة المسرح- وتوظيفها لفائدة السينما، جسد هذا الشكل عبر أولى أفلام الواقعية الشعرية لفيلم نانا سنة 1926عن رواية إميل زولا، إذ حمل في طياته تصوير جل مشاهد الفيلم داخل المسرح.

الواقعية- ، بمعنى أن هذا المصطلح في فكر رونوار يلعب على عناصر الديكور التي تعطي إنطباعا بالصدق والأصالة، فضلا على أنه يروج لمسرحياته_ (في أروقة Boudu)، فالفضاء هو عمل المؤلف وليس مجرد عنصر وثائقي[1]" عن طريق المزج بين المسرح والسينما خالقة في نفس الوقت إحساسا من العاطفة الشعرية للأشياء، لتكتسب تلك الشعرية نكهة واقعية في نفسية وإحساس المشاهد، وهو ما يؤكده عيله **ماكس دوي Max Douy*** أحد مهندسي ديكورات أفلام **جون رونوار** في قوله: "يقال أحيانا أن رونوار كان مهتما جدا بالديكورات، فالكثير من الناس الذين يقولون إنهم لا يعرفون رونوار، لأنهم إذا عرفوا رونوار فإنهم لن يقولوا مثل هذا الكلام الفارغ، رونوار على العكس من ذلك، يعلق أهمية كبيرة على الديكور ومرافق التصوير التي تجلب الديكورات[2]" .

فرغم ذلك، لم يكن إهتمام **رونوار** منصبا على العامل التقني أو الصناعي، بل زاد ذلك إلى دخول مرحلة الواقعية المطلقة التي لا تعتمد على فصل الواقعية عن بعض المعالجات والتعديلات في الرؤية الإخراجية سواءا على المشهد المعروض أو على الشاشة، وهو بلوغ ذروة الواقعية بتحقيق ما يسمى بالواقعية الفانتازية في أعماله ومن ضمنها فيلم **نانا Nana**، وفي هذا يقول: "إسطعت ممارسة عبادتي للفنتازيا الجامحة للعناصر الواقعية بحيث ان كل ما هو عجيب ومستبعد في الواقع تجاوز مخيلة المختصين بالديكور[3]". هنا تكمن براعة ودور المخرج في تحديد النسق العام للفيلم ومعالجة السيناريو وتحديد وجهات النظر حسب ما يؤول إليه الفكر الإخراجي ومدى تقبل الجمهور إلى هذا النوع من الواقعية في الفيلم. علاوة على ذلك، يتمثل تعامل **جون رونوار** مع مهندسي الديكور لخدمة الإطار الفني للفيلم، فقد كان تعامله مع مهندس الديكور **كلود أوتانت لارا Claude Autant Lara** ** الذي"لا يقنع بأن يقلد أو يحمل إلى أستوديو

---

[1] _ séverine calais, La politique d'un auteur ? une analyse critique des personnages renoiriens, Thèse pour obtenir le grade de doctorat, université de Nancy 2,paris, 2006-2007,p 73.

* _ ماكس دوي Max Douy (2007/1914): مهندس ديكور فرنسي. أنظر:

_https://fr.wikipedia.org/wiki/Max_Douy

[2] _ ibid, p73.

[3] _ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 147 .

** _ كلود اوتانت لارا Claude Autant Lara (2000/1901): مهندس ديكور موهوب، لديه عدد قليل من الأفلام القصيرة التي إعتبرت نموذجا للروح الأصلي للأفلام الأولى. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs), éditions robert laffont, paris, 1982, p33.

أشياء حقيقية، وإنما هو يستعمل للمستويات الخلفية للديكور_ التي يراها المتفرج من خلال النافذة مثلا- لوحات من قماش ملون المرسوم، أو صورا فوتوغرافية مكبرة، أو ماكينات ذات ثلاثة أبعاد[1]". (أنظر الصورة 4) وحتى يكتمل تشكيل الديكور السينمائي، يذهب مهندس الديكور إلى دراسة ثقافة "التي تبرز بذاتها حقيقة تفردها، فالثقافات بهذا التصور تتنوع بتنوع الأمم، الجماعات العرقية، الشركات، النوادي، وسائر التجمعات الأخرى بين الناس التي تفكر بطريقة مختلفة ولو قليلا عن غيرها، وتستخدم رموزا متباينة إلى حد ما، أو التي تعبر ممارساتهم وصنائعهم المعتادة عن شيء ما خاص بهم[2]"، فتستخدم هذه الثقافة بغية التعريف الموروث الثقافي كما هو الحال في الثقافة الفرنسية والديكورات البرجوازية المشيدة وفي طريقة اللباس المستخدم في فيلم **نانا**.

من هذا القبيل، يصر الناقد والمؤرخ السينمائي **نويل بارخ Noël Burch*** بنظرة براغماتية عملية على أحد جوانب الكادراج 'خارج الحقل **contre champ**' كأداة لتشكيل صورة الديكور ولتكوين أسس ونظم الإخراج السينمائي قابلة للإستغلال بغرض التواصل التعبيري للسينوغرافيا. ومنه، يبني **جون رونوار** تصنيفا مفصلا للأجزاء المختلفة لخارج الحقل في فيلم **نانا** "العدد ستة: الجوانب الأربعة للكادر+ خلف الديكور المرئي+ خلف الكاميرا، ثم يحلل دور العمليات البصرية كداخل وخارج الحقل، ونظرة موجهة إلى خارج الحقل، التي توفر عن طريق تعبئة العناصر الخفية الموجودة في هذه الأجزاء الستة[3]"، وهي النظرة التي يخالفها **نويل بارخ** بإعتماده على عمليات مختلفة في الإخراج السينمائي، فهو بهذا المبدأ لا يؤمن بالشكل الطبيعي لعالم **أنطولوجيا**** الفيلم. (انظر الصورة 5)

---

[1] _ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص17 .

[2] _ مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، م.س، ص 34 .

*_ نويل بارخ Noël Burch (من 1932 إلى يومنا هذا) : مؤرخ ومخرج فرنسي فرنسي من أصل امريكي. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Op.cit, p22 .

[3] _ Antoine Gaudin, L'espace cinématographique 'esthétique et dramaturgie', Armand colin, paris, 2015, p12.

**_ أنطولوجيا: يدرس هذا العلم في البحث والكشف عن طبيعة الوجود اللامادي في القضايا الميتافيزيقية المترتبة على التصورات أو المفاهيم والقوانين العلمية.

تمثل الصورة رقم 4 صورة لديكور فيلم نانا nana من تصميم مهندس الديكور كلود أوتنت لارا Claude Autant Lara ، الفيلم من إخراج جون رونوار سنة 1926.
Voir le site :
http://www.jugendohnefilm.com

تمثل الصورة رقم 5 le champ/contre champ، الحقل /خارج الحقل لأحد المشاهد التصويرية لفيلم نانا على خشبة المسرح.
_ séverine calais, La politique d'un auteur ? une analyse critique des personnages renoiriens, Op.cit, p 90.

ضف إلى ذلك، إهتمام **جون رونوار** إهتماما بالغا بعنصر التمثيل ولطبيعة العلاقة بين المخرج والممثل، بينما تتحدد الرؤية الفنية للمخرج بإتخاذ أسلوب مماثل يسهل عمل الممثل على أداءه ضمن الفضاء المخصص للتمثيل، وهي الطريقة التي يثني عليها **رونوار** في قوله: "أنا أعتقد أيضا أن طريقة التمثيل يجب أن يكتشفها الممثل نفسه، وحينما يتم له ذلك أطلب منه أن يكبح جماحه وألا يمثل بشكل كامل على الفور [..] بل عليه أن يتحسس طريقه ويختبره في حدر [..] وعلى الخصوص عليه إلا يضيف الإشارات والإيماءات اللازمة إلا في النهاية [..] و أن يكون على البينة كاملة من معنى المشهد، قبل أن يسمح لنفسه بتحريك منفضة سجائر، أو الامساك بقلم، أو إشعال سجارة[1]" بغرض تفعيل دينامية الممثل وباقي عناصر الفضاء السينمائي، فيمكن للديكور " أن يساهم في ذلك إلى حد كبير، ليس من خلال الإيهام الذي يقدمه للمتفرج، بل من خلال التأثير الذي يمكن أن يمارسه على الممثل، وهذا صحيح، بوجه خاص، في حالات التصوير خارج الأستوديو. بالنسبة إلى الجمهور فان تصويرا مكبرا سيكون وافيا بالغرض. أما بالنسبة للممثل فإن التأثير مختلف تماما[2]" بإعتباره أحد مكملات الديكور والفضاء السينمائي.

أما توجهات الأزياء في فيلم **رونوار**، فأخذت طابعا تقليديا ومترتبا عن الطبقة الثقافية البرجوازية الفرنسية التي تحمل سياقات جماليات ذات أبعاد فلسفية، وهو ما يصرح به قائلا: "في كل حياتي لقد غيرت فقط الزي. أعترف، هذا لا يمنع إرتداء الملابس بإمتياز لأنها ملابس جديدة رثة[3]" بإعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر المكونة للديكور السينمائي، مما يتطلب البحث ودراسة في فن الأزياء التي تدور وقائعها في العصور التاريخية مثلما هو الحال في توظيف الملابس في فيلم **الوهم الكبير Le grand illusion** من إخراج **جون رونوار** سنة 1937، والتي إمتازت بالدقة والتفاصيل التشخيصية لحقبة من حقب التاريخ القديم. في حين، يمكن تحول الملابس إلى أشكال أكسسوارية في الفيلم لخدمة الممثل، فيعرج **رونوار** في هذا الصدد بقوله: "غير أن ما يتيح لي التخلص بكرامة هو أنني قد نسيت هذه الثياب القديمة، وأنني إستخدمتها كقطعة أكسسوار. لم يعد ذلك هو جوهر المسألة، بل ما أحس به، والذي يتبدى في ردود أفعال لست

[1]_ ينظر: عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص79-80 .

[2]_ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 125 .

[3] _ séverine calais, La politique d'un auteur ? une analyse critique des personnages renoiriens, Op .cit, p72.

أنا المتحكم فيها[1]" هذا من أجل إستحضار مختلف الأكسسوارات المتنوعة وتحقيق مبدأ التكامل في الفيلم السينمائي.

ما يمكن التعبير عنه هو تحقيق التوافق بين عامل التقنية المستوحاة من رؤية إخراجية خالصة في التوظيف، والتي أتت لإستحضار مبادئ فنية وجمالية لأفلام **رونوار** وإرتباطها بالعامل الثقافي في إستخلاص الجوهر الأساسي كمبدأ الذي يبنى عليه الفيلم عبر شاعرية الديكور، والممثل، والملابس وغيرها من المكملات المساعدة في تشكيل صورة سينمائية خالصة. فهل هذا يعني أن **جون رونوار** إستغل العامل الأنثروبولوجي خدمة للفضاء السينمائي ومن ضمنه تقنية الديكور؟ .

تميزت الواقعية الشعرية بالعقل ، فجاءت لتبين صورة عادلة ونزيهة لوسائط الحياة بنسبة للسكان المجتمع _فهي تمس الطبقة المتوسطة_، بينما يعالج **رونوار** في أفلامه الحالة الإجتماعية للمجتمع كمصير الإنسان والطبيعة الإجتماعية السئية. فإذا كان عنصر الشعر يجلب الجمال الحقيقي للناس قليلا، فإنه ينظر إليه في ذلك من فكاهة والتنوع والفردية، هي الدقة في بروز الواقعية في أفلامه كتصوير شوارع سوداء تحمل أبعاد جمالية للديكور مع تصوير منظر الضباب في المدن. هي حدود لا يمكن التغلب عليها باعتبار ان الرغبة في التغيير هو سبيل في تأصيل الحياة الإجتماعية التي خلص بها **جون رونوار** في مختلف أعماله، وإن كانت "المعرفة التاريخية تجعلنا قادرين على النظر إلى الحضارة الإنسانية بإعتبارها نتاجا للواقع الإنساني المتطور، وتدفعنا إلى البحث في الماضي من أجل أن نتعرف فيه على ماضي الحضارة الإنسانية ودلالتها. وإذا كان الوعي التاريخي يبدو لنا اليوم كعنصر طبيعي وجوهري في ثقافتنا، وإذا كان ذلك قد ينسينا أن هذا الوعي حديث النشأة ، فإن هذا كله ينبغي أن يؤدي بنا إلى إغفال أهمية هذا الوعي في تاريخ الثقافة الإنسانية[2]". وإن لم يكن بهذا الشكل، فإنه بالتالي يحدو المنعطف السلبي للثقافة الشعبية الغير المعقولة على تطبيقها وتقبلها، كل هذه المعطيات جاءت لتحمل سياقات فنية ومنها جمالية أخذت منحى التشكيل في أعمال **رونوار**، نذكر على سبيل الحصر فيلم **الوهم الكبير Le Grande illusion** سنة 1937 الذي يُعرف الحالة التاريخية للمجتمع الفرنسي والظروف السياسية التي طالت تلك الفترة.

---

[1] _ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 72 .

[2] _ حسن فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 98، 1986، ص 11.

على رغم من المظاهر الواقعية في فيلم **الوهم الكبير Le Grande illusion**، فإنه يقدم "أمثلة على الأسلبة Stylisation التي قادتنا نحو الفنتازيا. وأنا أدين بهذا الإنفتاح على الإستيهام[1]" والذي يتخذ أشكال وأبعاد سينوغرافية خدمة الفضاء السينمائي. فالممثل بإعتباره أحد عناصر السينوغرافيا وأحد العناصر التشكيلية للديكور، فإن حاجة **جون رونوار** كانت تتمثل في الثراء التمثيلي الذي يتطلبه الفيلم بالرجوع إلى إلى قواعد الفن "مثلما في الحياة هو مسألة التوازن. والمسألة الأساسية تكمن في المحافظة على توازن كفتي الميزان في مستوى واحد، لذلك فقد تصرفت بصدد زي ستروهيم تماشيا مع نظرياتي الواقعية في ذلك الوقت[2]". فلأزياء في أفلام **رونوار** هي دائما واقعية في تحمل الطابع التاريخي في الفيلم، وهو ما يؤكده بقوله: "الزي هو أصيل من ثروة لامعة غير معروفة لقائد معسكر السجناء خلال الحرب. كنت بحاجة إلى هذا الثراء المسرحي لموازنة عظمة البساطة الفرنسية[3]" .

أما من الجانب التقني، فكان فكر **رونوار** الإخراجي منصبا في أفلامه على توظيف وإختبار العديد من العدسات ومدى إرتباطها بتقنية الديكور، هو المهام الذي يرتكز عليه مهندس الديكور الذي يعرف حدود المنظر وفقا للعدسة المستخدمة، فيستخلص من هذا الإختبارات وجود قناعة فيما يتعلق بالنواحي البصرية، فإما أن "يجري إستخدام عدسة شديدة الإنفتاح، وهو ما يعطي مزيدا من الإنارة، ولكن على حساب الأعماق التي تغدو ضبابية، أو أن العدسات المستخدمة تسمح بتحقيق الوضوح في الخلفيات ولكن هذه العدسات تكون أقل ألقا وتحتاج إلى إضاءة أكثر ومنذ اللحظة التي وقعت فيها على هذا الإكتشاف لأهمية الوحدة بين عناصر الصورة وأجزاءها سعيت إلى أن لا أصور مطبقا أي مشهد دون أن أعززه بحركة في الخلفية أكثر أو أقل إرتباطا بالحدث، سيندهش البعض لأنني لم ألجأ إلى تغييرات في بؤرة العدسة. أنا لا أحب ذلك، فهذه التبادلات في المسافة بين المقدمات والخلفيات تبدو لي مصطنعة[4]" بهدف الوصف الدقيق للديكور سواء أكان داخليا في الأستوديو أو خارجيا ضمن نطاق الطبيعة.

---

[1] _ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 148 .

[2] _ م.ن، ص 147 .

[3] _ séverine calais, La politique d'un auteur ? une analyse critique des personnages renoiriens, Op .cit , p71.

[4] _ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 143- 144 .

ليكون نتاج العمل الإبداعي لمهندس الديكور متمثلا في إحساسه ومواهبه الشخصية التي تسمح بالتكييف أسلوبه مع وجهة نظر المخرج، فهو يستخدم "عمالا في مختلف الحرف: فالنجارون يقيمون هيكل الديكور الخشبي، وعمال الأسناف يكسونه بتلك المادة ويعملون في صبها وتشكيلها، ويطلى النقاشون أجزاء الديكور المختلفة، ويقوم الحدادون بتركيب الاقفال والمقابض، وكل الأشياء المعدنية التي يمكن أن تدخل في بناء الديكورات[1]"، ليتطلب على مهندس الديكور أن يتحلى بثقافة فنية واسعة و أن يلم بمختلف العصور بإطلاع على مختلف الثقافات والحضارات التاريخية للكشف على إحدى الجوانب الفنية والجمالية لتصميم الديكور السينمائي.

نستنتج وفقا للمعطيات السابق ذكرها، إلى قيام **جون رونوار** بتصوير مشاهد أفلامه إما خارج الأستوديو ضمن مشاهد خارجية أو ضمن مشاهد داخلية واقعية بنظم أنثروبولوجية في تشكيل الفضاء السينمائي. ليس إلى هذا الحد، بل إن السمة البارزة التي كانت تتخذها أفلامه هو غياب النجم "ليس النجم- الممثل، بل والنجم- الديكور، وحتى النجم –الموقف[2]" خاصة في **فيلم توني Toni** سنة 1937، الذي يتخذ منحى مغايرا عن الشاعرية في الفيلم ولكن بأسلوب واقعي*. كل هذه المعطيات تأسس إلى بلوغ نوع من الواقعية في إستخدام العناصر الطبيعية على حقيقتها ومن جهة أخرى تتيح له بلوغ واقعية منقولة بأقل قدر ممكن، ليفتح المجال للعديد من التوجهات والأساليب الإخراجية وفقا مختلف النظريات من النظر إلى تحقيق واقعية أكثر تجسيدا للواقع على طبيعته، مما يؤسس إلى ظهور ما يسمى بالواقعية الجديدة الإيطالية في سينما **روبيرتو روسوليني**.

[1] _ ينظر: عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص 19-20 .

[2] _ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، م.س، ص 141 .

*_ يرى إدغار موران أن وجود الديكور بإمكانه أن يلعب دورا أكبر من دور الممثل، وتعبر بدلا منه، فبينما في المسرح الممثل يوضح الموقف، في السينما الموقف يوضح الممثل. في السينما يدخل الديكور في ملامح الشخصية، بينما في المسرح يحدد المكان، وشيئا من الإيماء. ينظر: إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، ط1، النظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012، ص 127.

1_3_ الفكر الروسوليني وبوادر تشكيل ديكور الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية.

إذا كانت بعض الأفلام الواقعية الشعرية في السينما الفرنسية قد مهدت إلى ظهور الواقعية الجديدة خصيصا في فيلم **توني Toni لجون رنوار** سنة 1937، فإن السينما لا تزال تعطي المنحى الجمالي في العالم فميزت بقوة الحياة الثقافية الإيطالية في فترة ما بعد الحرب بفضل نخبة من المخرجين يتقدمهم المخرج **روبيترو روسوليني Roberto rossellini***، مكنه الوصول بالواقعية الجديدة الإيطالية إلى توجهات فنية وجمالية بفضل رؤيته الإخراجية والتي تعد من أكثر المدارس تأثيرا من الناحية التاريخية في السينما العالمية.

برزت الواقعية الجديدة كتيار فني في الأسلوب الإخراجي وهذا ناتج إلى الوضع الإقتصادي في صناعة السينما ومحأولة وصف الصورة الإنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، وطرح مشاكله بطريقة صادقة عن الواقع الحقيقي بموضوعات تتسم بالواقعية إلى ما آل إليه النظام الفاشي الذي كان يحكمه **موسوليني** في إيطاليا، وترجع بوادر الواقعية الجديدة "من إبتكار أمبرتو باربارو في عام 1946. وفي مؤتمر فاريزي، أكدت سوزانا غوريان على أن الحركة التي عادت للإزدهار بعد عام 1940 تعود بجذورها إلى الواقعية الإشتراكية الروسية، وقد تكيفت بفعل معطيات التاريخ، هذا بينما يرى جان ديسترن في هذه المدرسة التعبير عن رومانسية جديدة، تعيد الأسبقية إلى الشعور وإلى الحلم[1]".

بينما يرى المؤرخ الفرنسي **جورج سادول George Sadoul** من وجهة نظر أخرى، إذ يقول في ذلك: "إننا لم نفهم شيئا من الواقعية الجديدة إذا ما فصلنا هاتين العبارتين عن التعبير النزول إلى الشارع[2]" والتي بدأت بوادر الواقعية جديدة في طريقها إلى تبلور عبر مساس الفيلم بعمق حياة الطبقة العامة وتصوير الحقيقي والصادق للشارع، كل هذا بعيدا عن أسلوب الزيف والتي تبديه النظم البرجوازية وكشف الدقيق لأثر الفقر والظروف الحياة القاسية للمجتمع الإيطالي. ساعدت هذه العوامل في تحديد نقطة الإنطلاق

---

*_ روبيترو روسوليني Roberto rossellini(1977/1906): مخرج إيطالي، ينبع مفهوم سينما روبيرتو روسوليني من منظور اجتماعي ذات خلفيات كلاسيكية. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit, p182 .

[1]_ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة وللنشر، بيروت،1980، ص59 .

[2]_ م.ن، ص60 .

في تطور السينما الواقعية الجديدة وما وصفت إياه بمصطلح **الشعبية الجديدة***، بإعتبار أن الواقعية الجديدة "تعبر عن رؤية للواقع تقوم على إعطاء الأولوية لما هو شعبي بما يعني ذلك من الإتجاه للتغبير عن النزاعات الإقليمية واللهجات وعناصر المسيحية والإشتراكية الثورية والطبيعية والفلسفة الوضعية والإنسانية[1]" بدءا من سنة 1945 مع فيلم **روما مدينة مفتوحة لبريرتو سوسوليني**، وهو فيلم يتيح طريقة جديدة لرؤية العالم وتمثيل الواقع في إيطاليا ومخلفات الحرب تجسيد أعمال المقاومة حينها، بفضل الفكر الرسوليني الذي كشف "واقعا باعثا على التشتيت والتبديد، حافلا بالثغرات والتمزقات، وعلى الأخص في فيلم روما مدينة مفتوحة، ولكن على الأخص في فيلم **paisa** بايزا، سلسلة من المصادفات متشظية، مبتورة وضعت الشكل **Sas** موضع التساؤل. وكانت الازمة الاقتصادية ما بعد الحرب بالأحرى، هي التي ألهمت **دي سيكا** De Sica الممثل والمؤلف السينمائي واحد رواد الواقعية الجديدة[2]"، مع رفع مستويات الدرامية ووصف المشاعر الإنسانية عبر فيلم **سارق الدراجة** سنة 1948. فرغم التنوع في الموضوعات التي قدمها رواد الواقعية الجديدة الإيطالية، فإن التعبير عن الواقع والإنتماء إليه وكشف دلالاته ووصف الطبيعة الإجتماعية كان واضحا في وضع بصمة أسلوبية بارزة في جل تلك الأعمال السينمائية التي قدموها في السينما الإيطالية.

من هذا المنطلق وخصيصا في فيلم **روما مدينة مفتوحة**، برزت أهم التشكيلات الأسلوبية للواقعية الجديدة الإيطالية بفضل مختلف التغييرات التي طرأت على الصعيد الفني والإخراجي بإستخدام "الممثل غير المحترف وإستعمال الكاميرا الخفية أو المخبأ والإعتماد على التصوير الخارجي في الشوارع والبيوت وبعيدا عن الأستوديوهات والتصوير بالنور السائد أي الطبيعي ومحاولة الإبتعاد حرفيات الصنعة بسبب عدم توفر الإمكانيات والإصرار على التعبير الصادق عن الحياة الواقعية من ناحية أخرى[3]" بعيدا عن نظام التصوير داخل الأستوديو، هو ما يتيح الفرصة لبلوغ بحياة واقعية أساسها تجسيد لديكورات طبيعية خالصة حتى

---

*_ إن تحديد نقطة النهاية في تطور السينما الواقعية الجديدة هي قضية مثيرة للجدل كإستخدام المصطلح نفسه، فبالنسبة للكاتب والناقد فرانكو فورتيني الذي كتب مقاله حول الموضوع في عام 1935، فإن المصطلح قد تم فهمه على النحو الخاطئ، وأعتبر حينها المصطلح الأفضل هو الشعبية الجديدة. ينظر: جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة، تر: أحمد يوسف، ط1، المؤكز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص453 .

[1]_ م.ن، ص 453 .

[2]_ جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص280-281 .

[3]_ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص 120 .

في أدق تفاصيلها، مع الإعتماد على التلقائية في التصوير وأداء الممثلين الغير محترفين، والتأكيد على الطبيعة الموضوعية في عمل آلة التصوير بمختلف إستخداماتها كإستخدام اللقطة العامة في الوصف الكامل لحالة الديكور بغرض المحافظة على الإستمرارية الزمانية والمكانية في الفيلم.

ومن سمات الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، نجد كل ما يتعلق بالجانب الفني في الكشف عن دلالة الصورة ومحتوياتها بغرض تبيان النسق العام للفيلم، معتمدين "على التصوير في المواقع الحقيقية وعدم التركيز على الأبطال أو الشخصية البطل الأسطوري بقدر ما يجري التركيز على الناس العاديين في لحظات بطولية، مع التأكيد على المضمون أو مادة الموضوع أكثر من العناصر لشكلية، مع ضرورة التصوير في الضوء السائد وإستخدام الممثل غير محترف[1]". كل هذه التحولات التي طرأت في السينما الإيطالية هي عوامل مساعدة في إكتشاف الواقعية الجديدة على أحقيتها في بلوغ صورة واقعية بأهداف حقيقية.

1_3_1_ الديكور والخروج عن نظام الأستوديو:

خطت الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية طريقها إلى السير في نهج أسلوب متبع في طريقة التصوير. وإعتبارا من سنة 1945، دمرت الحرب الجزء الأكبر من الشنيشيتا الإيطالية وكانت ديكورات الأستوديو غير كافية ومتاحة، ولكي يتم إخراج فيلم يحمل أبعاد الواقعية الجديدة يتطلب الأمر توفر على ديكورات حقيقية، وإعتبرت صورة الأفلام الواقعية الجديدة الجانب الخام من الوثائقيات المعروضة على الشاشة، وهو يما يؤكده **روسوليني** بقوله: "لقد بدأنا من تصوير الفيلم بعد شهرين فقط من تحرير روما، وكنا نعاني نقصا كبيرا في الفيلم الخام [..] صورنا في ديكورات الطبيعية حيث مرت الأحداث التي نعيد تمثيلها لكي نصورها [..]ولكي أبدأ الفيلم بعت سريري ثم كومودينو ودولاب بمراية[2]".

وعليه، تمثلت بوادر التغيير التي طالت الواقعية الجديدة في الكشف عن الحقيقة التي إستنتجها **روسوليني** المتمثلة في تصوير ديكور داخل الأستوديو، ومعتبرا أن عدو السينما الكبير هو الأستوديو، فيقول **روسوليني** في ذلك: "أنا لا ألجأ إليه إلا حينما لا أستطيع غير ذلك. ولكنني منذ أن أدخل في هذه

[1]_ ينظر: رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص 124-125 .

[2]_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص131 .

الآلات الضخمة أجدني مضطرا إلى إرتداء ملابسي بطريقة معينة [..] أن ألبس هذا البنطلون، وهذا القميص [..] بإختصار اليونيفورم السينمائي، ثم يبدأ الإستعراض الكبير للآلية والتكنيك[1]"، وهذا يتطلب التحرر من أغلال الأستوديو والخروج عن نطاقه والكشف عن وجه الشارع وواقعيته في التصوير، فقام **روبيرتو روسوليني** "من شراء قطع فارغة من المخزون الخام لدى المصورين من أجل إخراج روما مدينة مفتوحة، وبالتالي تم تصوير جزء كبير من الفيلم بخصائص ونوعيات مختلفة[2]"، فيفتح المجال بوجود إحتمالات جديدة للكشف عن مخرجي الواقعية الجديدة من خلال العودة إلى التصوير الخارجي بفضل طريقة التواصل "عبر حرية الإرتجال في الحركة وفي إستخدام الديكورات، أعطى مرونة معينة في التأطير، يتضح جيدا في مشهد موت بينا في روما مدينة مفتوحة[3]" وهو ما توضحه الصورة رقم 7.

[1] _ ينظر: عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص 91 .

[2] _David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 774.

[3] _ibid, p 744.

توضح الصورة 7 أحد المشاهد المصورة في الشارع بوجود بينا pina قبل إطلاق نار عليها من طرف الجنود النازيين الألمانيين وهو ما يبين وجود علاقة بين أداء الممثل والديكور الواقعي الموظف بفضل ما تحمله الكاميرا من توجهات فنية وجمالية التي تكتسيها الواقعية الجديدة.

_Peter Bondanella, The Films of Roberto Rossellini, first published, Cambridge university press, England, 1993 ,p 58.

من هذا المنظور، يحدد **روبيرتو روسوليني** وجهة نظر مغايرة حول طبيعة توظيف الديكور السينمائي ومدى إرتباطه بعناصر المساعدة في تكوينه، وهي النظرة التي تنفي وتؤكد على عدم أحقية توظيفه والإستغناء عنه مع بقية العناصر المساعدة على تحقيقه، وفي ذلك ما يؤكد بقوله: "من ناحيتي، أنا لا أحب الديكور، وأكره الماكياج، وأفضل أن إستغنى عن الممثلين. يكفي طبقة رقيقة من الطلاء لتغيير المظهر الحقيقي للجلد وملامح الوجه. وسأسر إليكم شيئا: إذا كنت قد أخذت في أفلامي أشخاصا قد سبق لهم أن قاموا بالتمثيل فقد كانوا في أغلب الأحيان ممثلين لا شهرة لهم[1]" وتحقق ذلك بتغير الديكور، والماكياج، والأزياء، والظروف المحيطة ويبقى الممثل على طبيعته من خلال الإستجابة ومدى إرتباطه بالعناصر المشكلة للديكور رغم إعتماد المخرج على ممثلين هواة، وتكون بذلك مهمة المخرج إعادة الإنتباه على الممثلين إلى ما يجب أن تتمحور حوله طاقاته وإنتباهه التي تعكس إيماءاته الجسدية، وما ينجر عن ذلك بروز تشكيلات مختلفة من خلال الشخصية المكتسبة بالرجوع والإعتماد على السيناريو الفيلم، ليبقى الماكياج عبارة عن مخلفات التي يبديها الممثل أثناء الدور، وهو ما خلص به **روسوليني** بعدم الإعتماد عليه مهما خلصت الظروف.

يسعى **روسوليني** للحفاظ على دينامية التواصل بين عناصر الجمالية للصورة السينمائية، هذا راجع إلى النوعية الوثائقية للفيلم الفوتوغرافي التي كانت دائما واحدة من المعايير التقليدية للواقعية الجديدة. وبهذا التسجيد، إعتمد **روسوليني** على المصور الفتوغرافي **إيبالدو أراتا Ubaldo Arata** * كسبيل في تحقيق الواقعية وكمعيار مغاير عن تصوير الديكور السينمائي، فلجأ إلى بديل يحاكي الواقع عير التصوير الفوتوغرافي في غياب مهندس الديكور في بعض أفلامه، وهي فكرة التي يؤسس عليها المنظر السينمائي **أندري بزان André Bazin** ** حول مبدأ العلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والواقع، فيرى أن "على المراء أن يختار

---

[1]_ ينظر: عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص89.

*_ إيبالدو أراتا Ubaldo Arata (1947/1895): مدير تصوير إيطالي. أنظر:

_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubaldo_Arata

** _أندري بزان André Bazin (1958/1918): يظل أندري بزان بعد خمسين عاما من وقاته أهم ناقد وصاحب نظرية سينمائية في العالم. بدأ بازان الكتابة عن الأفلام في باريس عام 1943، واستمر في عرض مجموعة أعمال بالغة التنوع والحماس. وخلال حياته الفنية القصيرة، كتب نحو ثلاثة آلاف مقالة، نشرت في العديد من الصحف التي كان أشهرها كراسات السينما، والتي شارك في تأسيسها في عام 1952. أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص1073.

صورة ويقوم بتاطيرها. لكن ،لأن التسجيل أو أسر الصورة فوتوغرافية هو أمر تام وكامل، بعكس الطريقة غير متقنة وناقصة ومتحيزة التي تعالج بها العين البشرية للعالم، فإن التصوير يتيح للواقع إمكانية الكشف عن نفسه بطريقة جديدة واضحة وعميقة بشكل إستثنائي[1]" وهي قدرة الكاميرا على الرصد والكشف عن بوادر تشكيل الواقعية الجديدة في سينما **روبيرتو روسوليني**.

يحدد منظور ما يقارب "النصف قرن يكشف عن عناصر التعبيرية الواضحة للتصوير الفوتوغرافي والإضاءة على التسلسل في غاية الأهمية مثل مشهد التغديب، وتعريف ما يسمى بالواقعية التصويرية في فيلم روما مدينة مفتوحة يعتمد إلى حد ما على التجربة الشخصية ومعرفة التاريخ الإنساني[2]" التي تندرج ضمن مهام المصور الفوتوغرافي **إيبالدو أراتا Ubaldo Arata** الذي سعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية بالكشف عن إحدى الجوانب التفصيلية للديكور، وبالولوج إلى التصوير الخارجي الذي يشخص الحالة التواصل بين عناصر المكونة لتقنية الديكور والحدث وآلة الكاميرا التي لا تكشف عن الموضوع فقط وإنما سياقه أيضا، فإن النظر إلى شارع مدينة روما و**موت بيينا pina**، كل ذلك يوحي بسياقات مختلفة للرؤية. وبالتالي، هي طرق مختلفة لمعايشة الحدث الذي يدور في المشهد، مما يعيد تشكيل أحداث المقاومة بحيوية بالغة جعلت المشاهدين يشعرون أن ما يرونه واقع حقيقي بفضل تجسيد واقعية الديكور، وهو ما يؤكد لنا مدى أهمية الكاميرا في تكوين مبادئ الديكور السينمائي الذي كان أبرز توجهات الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية.

نستخلص مما سبق ذكره، أن الفكر **الروسوليني** لم يكن سبيلا في إعادة تمثيل الواقع فحسب، بل تقديم الواقع مباشرة في محاولة التقرب من الفيلم التسجيلي الذي كان أحد السمات الأسلوبية لمخرجي من رواد الواقعية الجديدة التي قدمت جماليات جديدة ذات طبيعة جماعية، فأطلقت العنان للإرتجال والحدس متخذة من الغريزة دليلا لها وتاركة الواقع يتحدث عن نفسه. وبالتالي، تحررت من التقاليد المسرحية خاصة

[1] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص95.

[2] _Peter Bondanella, The Films of Roberto Rossellini, first published, Cambridge university press, England, 1993 , p 48.

والخروج عن نظام الأستوديو والولوج إلى الحياة الواقعية بالتصوير في المواقع خارجية وبديكورات حقيقية، وما تبرزه من مضامين فكرية من الجانب السياسي للمقاومة ومن الجانب الفني والجمالي من خلال النظم الإبداعية التي تكفل عمل المخرج، ليعتمد في طياته على الصناعة المحلية وعدم التقليد، ويرى أن الأفلام الأخرى على غرار الصناعة الأمريكية يجب أن تتغير لتحدو نهج الصناعة الإيطالية في الإنتاج المحلي، مؤكدا ذلك في قوله: "تعتمد الصناعة السينمائية في امريكا على بيع آلات العرض وعلى الإستثمار، الأفلام الهوليودية مكلفة جدا حتى تكون مربحة، وكلفة جدا على قصد لتثبيط مهمة المنتوج المستقبل. إنه لمن الجنون إذن أن نقلد في أوروبا الأفلام الأمريكية، وإذا كانت الأفلام مكلفة حقا لكي يتم تصورها وإخراجها بحرية، فعلينا ألا ننتج أفلاما، إنما مخططات أفلام، مجملات[1]" تهدف إلى التكثيف من الإنتاج المحلي الذي يخدم الصناعة السينمائية الأوروبية ومن ضمنها الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، ولكن بالمقابل ظهر تيار جديد في السينما الفرنسية يحمل إسم الموجة الجديدة الذي ثار على الصناعة السينمائية المحلية بفضل إنجازات المخرج **فرنسوا تريفو** الذي يفتقر إلى الشعور القومي وإعجابه بالسينما الأمريكية إلى حد سواء. وعلى الرغم من إستمرار الأنماط الفلمية التقليدية كأفلام الكوميديا، والدراما الإجتماعية، والتاريخية خلال فترة الموجة الجديدة وتحقيقها نجاحا أفضل بمقارنة مع الصناعات السينمائية الأخرى، فإن التطور الأهم في السينما الفرنسية كان تكاثر وإزدهار أفلام وإنتاجها ضمن سياسة سينما المؤلف خلال حقب تواجد الموجدة الجديدة.

[1]_ فرنسوا تريفو، أفلام حياتي، تر: السعيد بوطاجين، ط1،هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(الكلمة)، الامارات العربية المتحدة، 2011، ص333 .

1_4_ ديكور سينما الموجة الجديدة الفرنسية بين حداثة فرنسوا تريفو وتجريبية جون لوك غودار.

يهدف **فرنسوا تريفو Fran ҫois Truffaut** *إلى تحقيق الدافع العاطفي والثقافي في آن واحد، وكانت السينما هي منبع الثقافة في رؤية الإخراجية له، بينما تبنت أفكاره الخصوصيات التي تعبر عن السينما بموضوعات تمس الواقع الاجتماعي، فهو يرى من وجهة أخرى أن على المرء تعلم التاريخ والحاضر وماضي السينما من خلال الأفلام السينمائية بإعتبارها المصدر الدائم للثقافة المجتمع، ويكون بذلك **تريفو** واحدا من السينمائيين الذي يوالون مشاهدة الأفلام القديمة سواء أتعلق الأمر بالسينما الصامتة أو الأفلام الأولى من السينما الناطقة. وبالرغم من طبيعة أفلامه المؤلفة من خلال العناصر المستمدة من مصادر إنتقائية في الأسلوب أو في الموضوع، فإن طبيعة التعامله مع توجهات فكرية إخراجية أخرى ضمن له هذا التوجه التأثر بأسلوب ومبادئ الواقعية الجديدة وخصوصا مبادئ وأفكار **روبيرتو روسوليني**، وفي ذلك يقول **فرنسوا تريفو**: "هل أثر في روسوليني؟ نعم. صرامته، إنضباطه ومنطقه جردوني قليلا من حماستي الساذجة للسينما الأمريكية. روسوليني يمقت مقدمات الأفلام الماكرة المشاهدة التي تسبق المقدمات، الإرتدادات بشكل عام، كل ما هو تنميقي ، كل ما لا يخدم فكرة الفيلم أو طبائع الشخصيات، إذا كنت قد حاولت، في بعض أفلامي، أن أتابع شخصية واحدة ببساطة وصدق، وبطريقة وثائقية تقريبا، فلأنني مدين له[1]"، هذا لأن تروفو كان أكثر كلاسيكية في أسلوبه الذي تميز بطابع الحداثة وبإستقطاب الإهتمام وتأثير على صناعة الأفلام التجارية نحو الأفضل أحيانا وبإتجاه الأسوء في غالب الأحيان، فإنتمائه وإقترانه بتوجهات السينما الأمريكة ضمن له أن يكون نموذجا مثاليا للحرية والثقافة والإستقلالية إلى حد سواء.

يرى **تريفو** أن صعوبة تحقيق عامل الرؤية الإخراجية تكمن في تعامله الدائم والمستمر مع الجمهور، وهو ما يؤكد عليه بقوله: "أظن أن ما جعل الحياة المهنية لروسوليني حياة صعبة هو أنه تعامل دائما مع الجمهور على قدم وساق، في حين كان هو نفسه رجلا إستثنائيا، ذكريا وحيويا، لهذا لا يطيل، لا يشرح،

*_ فرنسوا تريفو Fran ҫois Truffaut (1984/1932): مخرج فرنسي، وناقد سينمائي في مجلة دفاتر السينما، ثم شخصية فعالة في الموجة الجديدة. كاتب سيناريو ومنتج، وظهر كممثل في مختلف الأفلام. ومؤلف العديد من كتب السينما. أنظر:

_https://fr.wikipedia.org/wiki/ Fran ҫois_Truffaut

[1]_ فرنسوا تريفو، أفلام حياتي، تر: السعيد بوطاجين، م.س، ص334 .

لا يطول، لا يغالي: يقدف بأفكاره الواحدة تلوى الأخرى[1]" هي إحدى المبادئ التي يستخلصها تروفو من خلال الرؤية الإخراجية المتبعة عند **روبيرتو روسوليني** وما أنتجته الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية.

ظهرت في فرنسا مع بدايات سنة 1958 تيار أصطلح بالموجة الجديدة الفرنسية والتي يمثلها جيل من الرواد والسينمائيين الشباب أبرزهم **فرنسوا تريفو**، و**جون لوك غودار**، و**كلود شابرول**، هذا الجيل من السينمائيين هم نقاد سينمائيين تحولوا إلى صناعة السينمائية وإستطاعوا بفضلها تقديم إتجاهات جديدة في مجال الموضوع والجمالية في إستخدام العامل التقني. وعليه، يستخدم تيار الموجة الجديدة في السينما الفرنسية بهدف التعبير عن أفلام سينمائيين فرنسيين الذين تأثروا بسينما الواقعية الجديدة الإيطالية وسينما هوليوود الكلاسيكية الأمريكية، ولعل إرتباط رواد الموجة الجديدة مكنهم من الرفض الواعي للشكل السينمائي الكلاسيكي وروحهم الشبابية المتمردة على التقاليد، فشكلوا فيما بعد جزءا مهما من السينما الفنية الأوروبية، ما عدا صناعة أفلام المخرج **جون لوك غودار Jean-Luc Godard** * التي كانت نقيض السياسة الهوليودية تماما، وفي هذا تأكيد على ذلك في قوله: "كنا جميعا نقاد قبل أن نبدأ في صناعة الأفلام، ولدي –كل أنواع السينما– الأفلام الروسية، الأمريكية، والواقعية الجديدة. ومن خلال السينما التي لدينا أو في أي حال، أردت أن أصنع أفلاما. لم أكن أعرف شيئا عن الحياة، إلا عن طريق السينما[2]" هذا لإشتراكهم بأعمال تهدف إلى الكشف عن الجوانب السياسية والإجتماعية، جاعلين من تجاربهم الراديكالية منطلقا في الكشف عن الأسلوب البصري عن طريق الصورة والشكل السردي جزءا من دلالة الفيلم السينمائي.

فقد بدأ كل من **فرنسوا تريفو** و**جون لوك غودار** وغيرهم ممن حمل سياقاتهم الفنية الفكرية في مجال السينما، نقادا في المجلة **دفاتر السينما Cahiers du cinéma** والتي كان أحد مؤسسي المجلة والمنظر السينمائي **أندري بازان** مصدر تأثير على تيار الموجة الجديدة. وبما أن المخرج هو المؤسس الحقيقي ومبدع

---

[1] _ فرنسوا تريفو، أفلام حياتي، تر: السعيد بوطاجين، م.س، ص334 .

* _جون لوك غودار Jean-Luc Godard (ولد سنة 1930): مخرج سينمائي فرنسي، له مقالات مصورة بقدر ما هو أكثر من نصوصه المكتوبة، يظهر جون لوك غودار في قاموس لنظرية السينما. كل ذلك من أجل ضبط مسألة الشعور بالصورة الفلمية.أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, Op.cit, p92 .

[2] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 777.

الفيلم، خلف هذا التأثير بوضع القاعدة لعدد من المفاهيم التي كانت أساسها المقالات النقدية تم دمجها في أو سياسة المؤلف، التي تؤكد على أحقية المخرج في التصرف في مجريات الفيلم فيصبح هو المؤلف لأفلامه. ومن بين النقاط التي يمكن معالجتها والتي كانت المنطلق السلبي التي تفرضه سياسة الموجة الجديدة، هو التأكيد على إستخدام نظرية المؤلف، بالمقابل كانت توضح أن مؤلفي الأفلام هم كتاب بإعتباره تقليد ناتج عن الأدب.

ومنه، يعتبر منظري الموجة الجديدة أن المؤلف الفيلم هو المخرج، وليس مؤلف الفيلم السيناريست الذي يقوم عليه الفيلم، نظرا لعمل المخرج الذي يعتبر "هو المسؤول عن الصور، والمشرف على تصميم الديكورات، والتصوير السينمائي، والمونتاج، وأداءات الممثلين، وأيضا، في حالات كثيرة، يعيد كتابة السيناريو أو النص[1]"، وفقا لمنظري ونقاد الموجة الجديدة الذي يعتبرون المخرج هو صاحب الرؤية الفنية والجمالية في الفيلم وليس كاتب السيناريو*.

وفي إحدى المحاضرات التي دونت في الإخراج السينمائي عن المخرج **جون لوك غودار**، يرى هذا الأخير عن وجود مبالغة في نظرية المؤلف التي "تألفت من دعم المؤلف حتى لو كان ضعيفا. لقد كان من الأيسر لنا أن ندعم فيلما رديئا قام بصنعه مؤلف (وهو نفسه المخرج–م–) عن دعم فيلم جيد قام بكتابته شخص آخر غير المخرج، لكن بعد ذلك صارت الفكرة بأكملها مضللة. فقد تحولت إلى عبادة المؤلف –المخرج– بدلا من عبادة عمل المؤلف–المخرج– وهكذا أصبح الكل مؤلفا، وهذه الأيام يريد حتى مصممي الديكورات أن يسموا بـ مؤلفي المسامير التي يثبتونها داخل الحوائط[2]" ولم يعد يهدف مصطلح المؤلف للكشف عن دلالة الفيلم. وبالتالي، تعطي فلسفة **غودار** إعتبارا آخر لتوظيف نظرية المؤلف في سينما الفرنسية، والقيام على "تأكيد كلمة مؤلف auteur، بينما كلمة النظرية هي التي كانت تستحق تأكيدنا وإصرارنا عليها، لأن الهدف الحقيقي لهذا المفهوم هو عدم إظهار من الذي يصنع فيلما جيدا وإنما

[1] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة– مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي–، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص205 .

* _ يعتبر النقاد الأكاديميون أقوى المنتقدين لنظيرة سينما المؤلف، فكانوا متأثرين بـ ماركس وفرويد الذي كانت هذه الطريقة في دراسة السينما ببساطة غير مقبولة ولا يعتد بها. ولم يكن هؤلاء النقاد معنمين بدراسة السينما كفن وبتفسير أو تأويل رسالة الفنان. كانوا مهتمين بفهم المعالجة التي كانت فيها الإيدولوجيا الثقافية، سواء قيم الإستهلاكية رأسمالية أو افكار بطريركية عن النوع السينمائي. أنظر: م.ن، ص208.

[2] _ لوران تيرار، محاضرات في الإخراج السينمائي: دروس خاصة من أفضل مخرجي العالم، تر: محسن ويفي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص239–240 .

نوضح ما الذي يصنع فيلما جيدا[1]"، فمادة الموضوع ليست بالضرورة من تجعل الفيلم جيدا وإنما وجوب معالجتها، فعلى المخرج التحكم والسيطرة على المعالجة فيصبح بذلك المخرج الجيد مؤلفا للفيلم السينمائي.

لعل أبرز ما سعى إليه رواد الموجة الجديدة في السينما الفرنسية هو تحطيم "الشكل القديم للفيلم المفتعل الجدي الصنع وتفجير أسلوب اخر من الإخراج يعتمد على التداعي الحر وعدم الإلتزام بالترتيب الزمني للأحداث وإستخدام معدات إضاءة خفيفة وإستخدام الكاميرا المحمولة الحاوية[2]" بالعودة إلى طبيعة تعامل مع نظم الإخراج وما أفرزته الواقعية الجديدة برغم من إختلاف في الموضوع والتقنية، والرغبة في السير نحو محاولة التحرر من مختلف المستلزمات الصناعية الباهضة بهدف التصوير بتكلفة أقل وإستدراج الشارع والأماكن الحقيقة في تقصي الأحداث الواقعية، مناهضين على نظام "سينما الأستوديو، وإختاروا أن يعرضوا أفلامهم في أوضاع حقيقية، داخل باريس وما حولها. وأصبح التصوير في المواقع الخارجية قاعدة أساسية[3]" بفضل الإعتماد المصور على الكاميرا الطليقة للتخلص من القيود الذي يفرضها الأستوديو واللجوء إلى ديكورات واقعية، بينما كان على الممثل التعبير عن شخصيته الذاتية مع محاولة التمثيل وفق السلوك العادي.

ومن مظاهر تجسيد الديكور في سينما الموجة الجديدة، نجد التغيير المصاحب الذي لازم تقنية الإضاءة وتطوراتها في السينما الفرنسية "فتم إستبدال الإضاءة المثالية للأستوديوهات بالإضاءة المحيطة وبعض المصادر الإضافية[4]" فيشكل دينامية التوازن في تشكيل تقنية الديكور وفي تجسيد جمالية الصورة السينمائية.

ولعل التأثير الذي لازم أسلوب **فرنسوا تريفو** في أفلامه هو طبيعة التأثر بجماليات الواقعية، التي تفترض على المخرج إتخاذ الأسلوب الأمثل لتوظيف التقنية السينمائية أو بالأحرى تحقيق اللغة البصرية للسينما، وكمثال على ذلك نجد هذا مجسدا عبر فيلمه **400 ضربة**، بحيث "الإستخدام المفرط للقطات المصاحبة والمحوية، واالقطات العلوية، والدوران البانورامي السريع للكاميرا، والإحلال التركيبي، والنقلات أو اللقطات المفاجأة، والإطارات الثابتة التي تعمل كلها على جذب الإنتباه إلى عملية الإخراج[5]" فهي عوامل مساعدة

[1]_ لوران تيرار، محاضرات في الإخراج السينمائي: دروس خاصة من أفضل مخرجي العالم، تر: محسن ويفي، م.س، ص 240 .

[2]_ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص126 .

[3] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 778.

[4]_ Ibid, p779.

[5]_ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة– مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي–، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص221 .

في تشخيص صورة الديكور في الفيلم. فإستخدام **فرنسوا تريفو** للتقنيات السينمائية في أفلامه مثل "لقطة الزووم والدوران البانورامي السريع، التي تجذب الإنتباه إلى الوسيط السينمائي توضح أيضا أي مدى كان تريفو مدينا لـ السينما المباشرة أو سينما الحقيقة[1]" التي إستغل مخرجوها حمل المعدات الخفيفة والكاميرا اليدوية لتسجيل الأحداث تلقائيا وفي مواقع خارجية وبصورة واقعية. بينما إعتماده على أسلوب السينما المباشرة وبتقنياتها وأماكن التصوير، كان دافعا لتنفيذ أفلامه ترتبط في حقيقتها بتقنيات السينما التسجيلية، التي أصبحت فيما إذن ضمن خيارات **فرنسوا تريفو** الشعرية التي سبقتها في ذلك أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية. (أنظر الصورة 8)

من هذا المنطلق، لم يكن **فرنسوا تريفو** ليهمل العامل التقني في أفلامه، بل يرى في هذا الصدد بقوله: "الأزمة وحدها هي التي ستنقذ السينما الفرنسية: يجب تصوير شيء آخر، بروح مغايرة ومناهج أخرى[2]" مع ضرورة الإعتماد على الجانب التقني للفيلم، ومراعاة إستخدام مبادئ الواقعية التي تتطلب الإستغناء على الأستوديوهات والديكورات المجسدة وأجهزة الإضاءة وكتاب الحوار، حتى يقودهم شغفهم للعمل وصدقهم وإحترامهم للواقع*.

على غرار **فرنسوا تريفو**، إرتبطت تجريبية **جون لوك غودار** في السينما بنظريات تعنى بالعلاقته مع المتفرج، يتميز بحثه الدائم في خلق صلة جمالية بالواقع وتتعدد وتتنوع فيها الأساليب السينمائية، بينما تتعمق صلته في تعامله الفني بالواقع بشكل أكثر عمقا من سابقيه، وهي إحدى المبادئ الإخراجية التي يستلهما من المخرج المسرحي **بريخت**، الذي يرى أن "الواقعية لا تتخلص في إعادة إنتاج الواقع، بل في تبيان كيف هي الأشياء واقعيا[3]" في محاولته لمخاطبة وعي المتلقي عبر قطع الإيهام التي يتم تحقيقها وتجسيدها عبر كل ما له تقني وفني جمالي في الفيلم كالديكور ومختلف العناصر المكملة له، فهو يحاول التعريف بحدود الواقعية بالتركيز على الواقع الذهني بمعنى تحقيق حوارية بين المخرج مع المتفرج، وهو ما يؤكده في قوله: "إن أول

[1] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص222-223 .

[2] _ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000، ص 103.

* _ من المخرجين المعاصرين هنالك جان لوك غودار الذي يتجنب مناظر الأستوديو مدعيا بأنها يمكن أن تقلل من واقعية الفيلم بألف طريقة صغيرة. أنظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 412 .

[3] _ قيس زبيدي، في الثقافة السينمائية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص62 .

أشكال الموهبة اليوم، في السينما، قوم على الإهتمام بما هو أمام الكاميرا أكثر من الكاميرا نفسها، أن نجيب أولا على السؤال 'لماذا؟' لكي نتمكن بعد ذلك الإجابة عن السؤال 'كيف'؟[1]". فالمشاهد عندما يرى لعبة لا يجوز له أن يستغرق فيها وإنما يرى إلى ماذا تقود، فالفيلم لم يضع حدودا بين الواقع التي تشخصه الكاميرا وبين إعادة خلق الواقع من جديد، ناهيك على أن "الشخصية الرئيسية وهي منشغلة بأداء دورها إنما تؤدي وسط أناس حقيقيين لا يعلمون بوجود الكاميرا، وكذلك ينطوي الفيلم على سخرية عميقة من أساليب السينما السائدة في التمثيل والتكوين والحبكات، و أن مشهد موت البطل في نهاية فيلم كان إستعراضيا ساخرا من عمل الممثل المحترف أمام الكاميرا وهو يموت[2]"، فأداء الممثل يكفل لنجاح نسق الفيلم وفي تشكيل منظومة الديكور السينمائي وإعطاء جمالية للصورة التي بدورها تحقق مبادئ الواقعية بنسبة للمتفرج. (أنظر الصورة 9)

[1] _ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، م.س، ص104 .

[2] _ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011، ص 109.

تمثل الصورة رقم 8 من فيلم 400 ضربة لفرنسوا تريفو، حركة الكاميرا الموضوعية التي تتابع الممثل أنطوان المراهق حتى وصوله شاطئ البحر، فتبدو شاعرية للغاية بسبب طول اللقطات، ومن جانب آخر فإن التركيز على عامل الواقعية في الفيلم يزيد من جمالية الديكور الطبيعي الموظف بفضل تقنية الكاميرا. الفيلم من تصوير Henri Decae ، تصميم ديكور لـ Bernard Evein سيناريو وإخراج فرنسوا تريفو سنة 1959.

_Robert Ingram et Paul Duncan, François Truffaut : film author 1932-1984, edition Taschen, English,2004. P44.

تمثل الصورة رقم 9 أحد لقطات من فيلم **على آخر نفس À bout de souffle** للمخرج جون لوك غودار، ويتبين من هذا المشهد عن وجود دلالة توضيحية لطبيعة تصوير المستوحات من الشارع وفي مواقع خارجية منه، بغرض توضيح عن أحقية الصورة في الوصف الدقيق لأحد الجواب التأسيسية للديكور السينمائي، وهو ما يعطي دينامية التواصل وحوارية بين المخرج والمتفرج. تصوير رووك كوتارد Raoul Coutard، سيناريو وإخراج جون لوك غودار سنة 1960.

Viewing Log: January 2013, voir : www.andrewsidea.wordpress.com.

في حين، تكمن أهمية الرؤية الإخراجية عند **جون لوك غودار** في صدق الصورة والدقة النظر في مستخلصاتها وطبيعة توظيفها بفضل ما تقدم الكاميرا من جماليات لوصف الحالة الواقعية في الفيلم، ولا تقدم الكاميرا ببساطة رؤية الشخصية وعالمها، بل تفرض رؤية أخرى حسب ما أسماها **بيار باولو بازوليني Pier Paolo pasolini** "ذاتية غير مباشرة حرة[1]"، من خلال السينما بإمكان الصورة أن تدعي الموضوعية أو الذاتية، وهذا الأمر يتعلق بشيء مغاير يتجاوز الموضوعي والذاتي في الصورة السينمائية، ويتحقق هذا الإرتباط في فلسفة **غودار** الإخراجية من خلال "الإرتباط المتبادل بين صورة-إحساس وشعور-كاميرا conscience camera يغير الصورة- الإحساس[2]"، وأصبحت مسألة السينما ذات خصوصية كبير والتعريف بالكاميرا وإبراز دورها في السينما الموجة الجديدة .

ومنه، تعتبر شاعرية **غودار** في الإخراج بمثابة تأسيسا للشكل "التقنوي techniciste مع أنه ليس أقل شاعرية [..] غير أنها لم تفتقد أية درجة من حريتها المادية، وهي مفعمة بالحياة. وتمثل بالأحرى ولادة نموذج أنثروبولوجي جديد[3]" في أعماله الإخراجية، فإستخدام **غودار** لعنصر المفارقة في أفلامه جاء بغرض التأكيد الطابع التغريبي في المكان والزمان والحدث، راغبا "في جعل متفرجه منتجا في الواقع وغير مغيب عما يدور أمامه من صور فلمية[4]" فيتطلب منه تفهمها وإعادة بنائها وتأويلها. وتأسيسا لما ورد ذكره، يرى البحث عن وجود دلالة معرفية في أفلام **غودار** لاسيما وجود الديكور ضمن رؤيته الإخراجية، وهو ما يؤكد عليه المنظر **سيغفريد كراكاو** في هذا الصدد بقوله: "بما أن كل وسط منحاز للأشياء التي ينفرد بإمكانياتها لا يصالها، فإن السينما في تصورنا تحيا بالرغبة في تصوير الحياة المادية العابرة، الحياة في أكثر أشكالها زوالا، حشود الشوارع، الإيماءات العفوية، والإنطباعات السريعة[5]" وهو ما يمكن إستخلاصه من تجريبية **غودار** في السينما الفرنسية.

---

[1]_ جيل دولوز، الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، م.س، ص106.

[2]_ م.ن، ن.ص .

[3]_ م.ن، ص 108 .

[4]_ مهدي عقيل يوسف، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما-، م.س، ص77 .

[5]_ م.ن، ص78 .

جاءت حداثة **فرنسوا تريفو** مغايرة عن تجريبية **غودار** في السينما، هو ما يعطي للمخرج **تريفو** محاولة تقديم للمتفرج ما يختلف عن توقعاته بغرض محافظ على مفاجأتهم بإستمرار، لتعتبر "أفلامه كأنها عروض السيرك تضم تحويلات عديدة وتبهر متفرجين ويفضل في النهاية أن يصطحب المتفرجين معه إلى الريف أو أي منظر يوحي بالرضا والطمأنينة، جليد أو بحر[1]" بغرض الكشف عن ملامح الطبيعة وواقعيتها، هو ما يؤسس على تبيان ملامح الديكور المستعمل في أفلامه والتي لعبت دورا هاما في بلوغ سينما الموجة الجديدة الفرنسية ذروتها العالمية.

مهما إختلفت توجهاتهما في المجال الفكري والإخراجي، فهذا لا يمنعهما من البحث على أطر جمالية وفنية في الجانب التقني والكشف عن ملامح تجسيد واقعية الصورة السينمائية، فسياق الإيديولوجي في أفلام **روبيرتو روسوليني** لم يكن ليتأكد لولا ضرورة اللجوء الى تحطيم نظام الأستوديو وتداعياته في سينما الواقعية الجديدة، هذا يفتح أفاقا مباشرة للبحث عن نظم إخراجية مغايرة جسدتها أعمال **تريفو** و**غودار** الفرنسيين. وعليه، إذا كان الديكور يوظف على أساس البناء الإيديولوجي والمفهوم الأنثروبولوجي في السينما **جون رونوار** و**روبيرتو روسوليني**، فإلى متى يتم تحقيق ذلك بوجود تيارات وإتجاهات أخرى أكدت على أحقية توظيف الصورة الفوتوغرافية وأهملت الجانب الفني والجمالي للديكور السينمائي والخروج عن نظام الأستوديو؟ وماذا عن علاقة الفيلم الوثائقي التسجيلي بالواقع، وعلاقته المتبادلة مع الحقيقة؟ وهل يمكن أن نؤسس على الفرضية القائلة أن " واقعية الأماكن أي الديكورات الواقعية هي واقعية إثنوجرافية نسبة الى علم خصائص الشعوب[2]"؟.

[1] _ مهدي عقيل يوسف، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما–، م.س، ص 89.

[2] _ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، م.س، ص36 .

2_ المبحث الثاني: فن الديكور بين التقاليد الإثنوغرافية والممارسات الميدانية في الفيلم الوثائقي.

تأتي عملية تشكيل الصورة الوثائقية من خلال إبرازها البعد الجمالي والفني لتقنية الديكور السينمائي كأساس لتشكيل العرض السينمائي، فيجعل الصورة وثيقة صلة ذات مستوى فكرى وجمالي، بينما يكشف التصوير الفوتوغرافي بالأساس عن بنى متعددة في الواقع والحقيقة عن طريق الإقتراب من موضوع الواقع، والتأكيد ملامحه بدلالة فكرية جمالية خالصة عن طريق الكشف عن موضوعات غير مباشرة. لتشير الواقعية في السينما الوثائقية إلى طريقتين مختلفتين في صناعة الأفلام ومعالجتين للصورة السينماتوغرافية. فالجانب الأول، يشير إلى مماثلة الفيلم للوقع ومصداقية الشخصيات والأحداث، أما الجانب الثاني، فتأخذ نقطة إنطلاقها من القدرة الآلية للكاميرا على نسخ الواقع.

2_1_ الديكور الواقعي في الفيلم الوثائقي التسجيلي عند روبرت فلاهرتي.

جدير بالذكر أن الفيلم الوثائقي التسجيلي بوصفه عملا إبداعيا حقيقيا يقترح رؤية خاصة للمادة الوثائقية تتأتى من وسائل ومعالجات سينمائية وجمالية خالصة، هي الفكرة التي يؤسس عليها نخبة من الباحثين والمخرجيين الذين ذاق صيتهم في المجال السينمائي الوثائقي والغوص في البحث الإثنوغرافي من أجل الكشف عن جوانب المعرفية للحياة الإنسانية، عن طريق جملة من المعارف والبحوث الذي يؤسس عليها صاحب الإتجاه الرومانتيكي الطبيعي الأمريكي **روبرت فلاهرتي Flaherty Robert** *الذي يعد "رائد الإتجاه الرومانسي، حيث كان يقوم بتصوير مشاهد أفلامه كلها في المواقع الأصلية للأحداث[1]".

يتحدد البعد الموضوعي للفيلم الوثائقي التسجلي عند **فلاهرتي** من خلال مادته الوثائقية التي تعتمد مصدر الصورة على الواقع الحي المباشر "بالإلتقاط المباشر للواقع بواسطة الكاميرا والمادة الفوتوغرافية الحساسة هو واقع موضوعي بصفة مطلقة، أي أن عملية التصوير لا تتم من دون تدخل الإنسان الذي

*_ روبرت فلاهرتي Flaherty Robert (1951/1884): مخرج سينمائي أمريكي، كان بحثه مقتصرا في البحث عن الإنسان وعلاقته بالطبيعة. من أعماله: نانوك رجل الشمال 1920، موانا 1923-1926، بريطانيا الصناعية 1931. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs),Op.it ,p 252.

[1]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية-، ط1، دار أفكار للدراسات والنشر، دمشق، 2012، ص81.

يديره هذه العملية ويوجهها[1]"، معتبرا في هذا السياق أن عملية التصوير هي فعل إنساني يعتمد عن كفاءة وجرأة صانع العمل على تحقيق الواقعية في الفيلم، فيلتقط وثائق من الواقع ويقدمها كفيلم وثائقي من أجل منح مصداقية الفكرة وكوسيلة مادية مقنعة بهدف الكشف عن جوانب الحياة وتشخيصها.

لم يكن فكر **فلاهرتي** منصبا على تحقيق الواقعية في أفلامه فحسب وإنما الأخذ بالمادة التوثيقية وتفسيرها، وهو ما يتطلبه الاتجاه الرومانسي أو الرومنيتيكي الطبيعي في سينما **فلاهرتي** "بإسباغ الذات على الموضوع والتعبير عن الإنفعالات في العمل الفني وتتميز الرومانسية بأنها تضفي مغزى رفيع وهم على الأشياء اليومية المعتادة والمؤلوفة في الحياة الإنسانية وإعطاء مظهر مختلف ومبهر لهذه الأشياء[2]" بحيث تخلق مشاهد الفيلم إحساسا عاطفيا لدى المشاهد، بينما تكون عناصر المشكلة للرومانسية في سينما **فلاهرتي** نابعة من الطبيعة بما يحيل إلى التأمل في عناصرها وما يدور بها من أحداث واقعية.

ويعد فيلم **نانوك رجل الشمال** سنة 1922 من أهم الأفلام التي تتناول الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة أو بالأحرى تبيان ملامح الرومانتيكية الطبيعية التي تهدف إلى تشخيص الواقع على حقيقته، وفي هذا يقول **فلاهرتي**: "لم أكن قد فكرت أبدا على الخصوص في عمل فيلم عن الإيسكيمو. أن إكتشاف هذه البلاد وعادات أهلها وأخلاقياتهم أثارت شعوري وشجعني، ومع أنني سافرت لعمل فيلم تسجيلي للدعاية والإعلان [..] فقد عدت بفيلم نانوك رجل الشمال. في هذه الحالة إني على إستعداد لإخراج كل فيلم يمكنني من وسيلة إكتشاف بلد ما والحياة الخاصة لسكانه[3]" بالنظر الى أهمية تجسيد الفكر الرومانسي في أعمال **فلاهرتي**، فإن هذا يتطلب دراسة العامل الأنثروبولوجي بالدعوة إلى النظر الى السلوك الأفراد أو الجماعات في الثقافات المختلفة وفي السياق العام للقيم والقواعد التي تحكم هذا السلوك، وبفضل ما يمكن أن تقوم به آلة الكاميرا كحد سواءا في تكوين صورة تحمل أبعاد وثائقية مرتبطة بالواقع والدعوة "إلى الأخذ بضرورة تنوع الشعوب، وإحترامها، ومحاولة دراستها وتفهمها والوصول إلى أوجه التشابه والإختلاف بين الثقافات، الأمر الذي يساعد على فهم أفضل للطبيعة الإنسانية وتفسير سلوك الأفراد كافة، والتعرف على

[1]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص37 .

[2]_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص 55 .

[3]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص80 .

أنماط الحياة الإجتماعية في الحاضر والمستقبل[1]"، بينما يستمد **فلاهرتي** أبعاده الفكرية عن طريق البحث الإثنوغرافي كأداة للكشف جوانب الحياة الإنسانية عن طريق فن السينما، لينطوي على جوانب إنسانية تهدف إلى الحفاظ على العديد من الصور للثقافات السائدة أو التى فى سبيلها إلى التلاشي، بحيث تبين خصوصيتها أو جوهر عالميتها عن طريق الفيلم الوثائقي التسجيلي. وعليه، يستطيع المخرج أن يمنح القيمة والأهمية لمشروع الفيلم من خلال "أدوات السرد التي تضم الشخصيات والحبكة وشكل القصة، فإن المخرج الجيد يستخدم مقاربة تعتمد على التباين من أجل إضفاء قراءة مركبة الى معنى النص. فنحن نشعر بالمتعة والسرور بالمفاجآت التي نزيد من عمق القصة[2]" مع تنسيق المعطيات البصرية وأداء الممثلين وقراءات النص – إن كان الفيلم الوثائقي لا يرتكز على مبادئ السيناريو الأدبي وتجسيده عكس ما تحمله سياقات الفيلم الروائي– لإستحداث المعاني الضمنية قادرة على زيادة عمق تجربة الفيلم التي يعيشها المشاهد. وعليه، إذا كان العامل الأنثربولوجي كفيل في تبيان ملامح الفيلم الوثائقي التسجيلي وتعريفه. فهل هذا يؤكد على ضرورة وجود الجانب الفني في أفلام **روبرت فلاهرتي** ومنه تقنية الديكور السينمائي؟ وأين تكمن واقعيته من التوظيف؟.

يؤكد **روبرت فلاهرتي** على الأساس الفوتوغرافي للفيلم السينمائي، وهي النظرة التي يؤول عليها كل جانب من الفلم الوثائقي التسجيلي لتقصي الأحداث وإنتاجها وتفسيرها، فيرى أن "كل تصوير هو في طريقه للمغامرة، فتصوير الأفلام الوثائقية خاصة تعبر (كقاعد عامة) خارج الأستوديوهات، في ظروف حياة والعمل الصعبة في بعض الأحيان، فالتصوير موضوع رومانسي يتيح إختبارات العبور والإكتشاف من حيث الفيلم، من شأنه أن يرسم شيئا من قوتها وجمالها[3]". فسينما **فلاهرتي** ليست تأملية على وجه التحديد فهي تعمل على ضبط الرؤية الهادفة والتحقيق والتفسير في الأحداث المعروضة.

بينما يؤكد الفيلم الوثائقي التسجيلي على عدة جوانب تقنية تتيح له الإستقلالية عن الفيلم الروائي "فروبرت فلاهرتي يعطي أهمية بالغة للديكورات الطبيعية المحترمة، وعلى هذا النحو لم تعد ديكورات

[1] _ حسن فهيم، قصة الأنثروبولوجيا، م.س، ص127 .

[2] _ كين دانسيجر، فكرة المخرج، تر: محمد علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما–، دمشق، 2014، ص85

[3] _ Jean louis comolli, L'homme essentiel, Man of Aran de Robert flaherty, revue image documentaire, n20, 1er trimestre, paris, 1995, p53.

الأستوديو بديلا لذلك[1]" فالفيلم الوثائقي في جوهره يلغي السيناريو الأولي، والديكور المشيد، والراوي وإعادة تشكيل التاريخ من جديد، ويرى **فلاهرتي** أن الديكور الطبيعي يضمن إستقرارية الحدث وتشخيص الحالة الإجتماعية وإكتشاف عالم الأنثروبولوجي لمختلف الحضارات الأزلية عن طريق فرض الحقيقة المستوحاة من الطبيعة الرومانسية .

على هذا الأساس، يرى **أندري بزان** أن الأسلوب السينمائي الفني الهادف هو ذلك الذي يوظف اللقطة الطويلة والبعد البؤري لإستكشاف معالم الطبيعة ومناظرها، وفي ذلك يقول عن فيلم **روبرت فلاهرتي نانوك رجل الشمال:** "شيء لا يتخيل يظهر لنا منظر الشهير لصيد الفقمة في فيلم نانوك الشمال الصياد والحفرة وحيوان الفقمة جميعا في نفس اللقطة. إنه ببساطة مسالة احترام للوحدة المكانية لحادثة ما في حين تجزئتها كان سيغيرها من شيء حقيقي إلى شيء متخيل[2]"، بينما يوظف اللقطة الطويلة والبعد البؤري بغرض إتاحة الفرصة لإكتشاف الدافع والكشف الغموض في السلوك الإنساني، وتؤكد اللقطة الطويلة في نظر على مبدأ الإحترام لزمان الحادثة، وفي نفس السياق يتيح لنا البعد البؤري أن نرى الطبيعة الكاملة التي يجرى فيها صيد حيوان الفقمة. (انظر الصورة 9)

[1] _ Guy Gauthier, Géographie sentimentale du documentaire: L'esprit des lieux, Edition L'harmattan, paris, 2010, p17.

[2] _ آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، د.ط، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص97-98 .

توضح الصورة 9 وجود العامل الرومانتيكي الطبيعي في تصوير فن الديكور السينمائي، الفيلم من تصوير وإخراج روبرت فلاهرتي سنة 1922.

Voir le site : https://fr.wikipedia.org/wiki/Nanouk_Esquimau

علاوة على ذلك، لا يمكن أن يكتمل الديكور وتشكيله إلا بجود الممثل وأدائه، فهو يعتبر في السينما التسجيلية أداة تعبيرية التي تعكس الواقع بأسلوب فني، وتقدم تشويقا ومحركا لسير الأحداث خلال عرض العمل إلى جانب الديكور، فهو يعتمد على "الظواهر الموجودة في الواقع أو على ظواهر وجدت وأعيد بناءها طبق الأصل. وهو أداء ذو صيغة تسجيلية صارمة لا تحتمل أي خرق لصحة الأحداث المعاد بناها. والممثل في الفيلم التسجيلي يعايش أحاسيس مألوفة عليه، وإذ أنه يصطدم بها كل يوم في عمله، وفي ظروف السكينة، في الشارع ومع الأصدقاء وهو عادة يمثل الوسط ذاته، الذي يعيش فيه[1]" وتعتمد طبيعة التمثيل على الواقع وفي تحقيق الممثل واقعية الأداء، فتساهم السينما التسجيلية في تفسير الواقع لا أن يكتفي بعرضه حتى تكتمل وضوح الرؤية للمتلقي، ليتجلى ذلك في فيلم "نانوك رجل الشمال للمخرج الأمريكي فلاهرتي، فإنه جعل شخصيات الفيلم، وهم صيادون حقيقيون يتصنعون الحقيقة، فقد منعهم من إستخدام البنادق في الصيد الفقمات، وجعلهم يستتخدمون الخطافات التي كانوا قد تركوا إستخدامات منذ مدة طويلة[2]" بهدف خلق الحقيقة المترتبة عن واقعية التصوير وفي تشكيل عنصر الدراما من خلال الكشف عن صورة الإنسان في مواجهة الطبيعة.

لم يقتصر توظيف العامل الأنثروبولوجي في أفلام المخرج **روبرت فلاهرتي** إلى هذا الحد، بل إلتمس جانبا من ثقافات الإنسانية من خلال العادات والتقاليد التي تتميز بها المنطقة، وهو توظيف الملابس في الفيلم السينمائي بوصفها الحامل لشخصية الممثل وفي منح صورة واضحة للديكور الطبيعي "ومن المؤكد أن فلاهرتي كان مدانا بميوله الرومانسية ومحاولة القاء الأنثروبولوجي حيث عمل على محو ما هو غربي وجعل الإيسكيمو يرتدون الثياب التقليدية التي تكن تستخدم وقتها[3]". وهنا يتبين مهام المخرج في إحتفاظه بأهمية الواقع في تشكيل الصورة السينمائية، ومنه ما يؤكد عليه بقوله: "تستطيع قدرة الفنان الخلاقة أن تنشط فحسب، حيثما لا يتوافق معا، حقيقة الواقع ومجال التصوير أو التمثيل[4]"، فينبغي للمخرج أن يتقيد

[1] _ ينظر: أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية، د.ط، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 2007، ص50 .

[2] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص40-41 .

[3] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص 614.

[4] _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، م.س، ص 49-50 .

عند تمثيله بالواقع الحقيقي نفسه حتى يكتمل التوافق بين تجسيد تقنية الديكور وباقي العناصر المكملة له.

من هنا، نخلص بإستنتاج مفاده أن عمل **فلاهرتي** كان مقتصرا على عملية إعادة تمثيل التصوير في عمله الإخراجي هذا ما تضمنه فيلم **نانوك رجل شمال**، فأضحت هذه الطريقة في عملية إعادة بناء صورة وثائقية تمتلك المصداقية في التعامل مع الواقع خلال رؤيته الإخراجية، وكرد فعل على الإنتقادات التى طالت أسلوب **روبرت فلاهرتي** من خلال التلاعب بموضوعاته وشخصياته في مختلف أفلامه التسجيلية، ليجيب في قوله: "على المرء أحيانا أن يشوه شيئا لكي يمسك بروحه الحقيقية[1]"، وهي دلالات في غاية أهمية بنسبة لممارسة السينما التسجيلية مع إمكانية الأفلام التسجيلية من تسجيل وتوثيق العناصر الروحية أو غير الملموسة والمجسدة للحياة بطابع مادي والمرئي.

وبهذا الشكل أتت السينما الوثائقية التسجيلية عند **روبرت فلاهرتي** لإستحضار مظاهر الإكتشاف الفني والجمالي لجوانب الحياة اليومية عن طريق العالم الأنثروبولوجي للإنسان، وتبقى طرق المعالجة والتعبير عن الواقع محل جدل في السينما التسجيلية ذلك أن الواقع هو جوهر العمل الوثائقي، ومن ثم الولوج الى نقل الواقع كما هو في الحقيقة بدون إضافات وبدون وسائل تعبيرية لا تحتاج الى الكثير من الفن. إلا أن تطور السينما الوثائقية التسجيلية يدفع المخرجين للبحث دائما عن الأفضل الطرق للمعالجة والتعبير عن الأفكار، إضافة إلى الخروج عن نظام الأستوديو والولوج إلى إستخدام تقنية الديكور الطبيعي ومختلف العناصر المشكلة له، هذا ضمن رؤية فكرية وفنية وإخراجية معينة جسدتها الرؤية الإخراجية عند **جون جريرسون**.

[1] ــ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص232.

2_2_ الفيلم التسجيلي السياسي وواقعية الديكور عند جون جريرسون.

منذ أن واصلت صناعة الفيلم الوثائقي التسجيلي ذي الطبيعة السياسية سيرتها في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، جاءت جملة من التغييرات الفكرية التي لازمت فترة صناعة الأفلام بإنتاج أفلام إخبارية وإعلامية كصناعة أولية تأكد على إيديولوجية المجتمع من تطورات سياسية وفكرية ومختلف الصراعات العرقية في العالم.

وعلى نحو مغاير، ظهر "الفيلم التسجيلي الجديد في إنجلترا ،في شكل بسيط في فيلم المجرفون 1929، إخراج جون جريرسون، فيلم تسجيلي صامت في 58 دقيقة عن عملية الصيد. يركز على سفينة صيد تبحر لصيد الرنجة والناس الذين يجدبون الشباك ويضعون السمك في البراميل لإعادته للسوق[1]" بهدف الكشف عن أهمية الفيلم البريطاني في بلوغ تشخيص العامل السياسي والإقتصادي حينها، ومدى إمكانية التجديد الذي ظهر في الثلاثينات وما بعدها بنسبة للفيلم الوثائقي التسجيلي. عادة الصناعة الوثائقية عند **جون جريرسون John Grierson*** في فترة الثلاثينات إلى موضوعات تهدف إلى إيجاد حلول فكرية تخدم المجتمع خلال فترة الركود الإقتصادي والسياسي، وكان السباق في التعامل مع الموضوعات الإجتماعية التسجيلية التي تسعى إلى البحث "في التعبير عن حقيقة تتجاوز المسائل الخاصة بالإستغلال والمعاناة الإقتصادية، ورغم أنه تنحى الناس الذين قاموا بالعمل الفعلي إلى هامش فيلمه، فإنه إستطاع أن يمزج السرد المعتاد لعملية الإنتاج بجماليات حديثة[2]"، وهي الحقيقة التي سعى الى تحقيقها دون زيف أو دون إعادة تمثيل التصوير من جديد، بإعتبار هذه الطريقة نقيض لرؤية **روبرت فلاهرتي** الأكثر رومانسية.

تعتبر السينما التسجيلية عند **جون جريرسون** أداة للدعاية السياسية بفضل قدرة الوسيط السينمائي على الوصول الى الجمهور وتعليمه، فيؤسس هذا المبدأ بوجود مفهوم جديد السينما في نظر **جون جريرسون** بوصفه "أداة، في خدمة الإيدولوجيا والسياسة، ومكانتها في المجتمع هو أكثر ثانوية وأن ينظر إليها كفن.

---

[1]_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد االأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، م.س، ص623.

*_ جون جريرسون John Grierson (1972/1898): منتج ومخرج إنجليزي. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit, p94.

[2]_ م.ن، ص 623 .

وبالتالي، فإنها ليست وسيلة للتعبير عن الذات، ولكن أداة الجماعية للإنتاج، والفيلم ليس عملا فنيا ولكن هو معالجة للموضوع[1]" ذات أهمية إجتماعية وما تحمله من أفكار إيديولوجية خدمة للإتجاه الواقعي.

يفتح تعريف **الفيلم الوثائقي التسجيلي*** عند **جون جريرسون** آفاقا جديدة أمام الفنان التسجيلي من أجل الكشف عن الواقع وبشكل فني أكثرا تأثيرا، وفي هذا الصدد يعرج المخرج **بول روثا Paul Rotha** في قوله: "كل إتجاه في السينما يعكس الخصائص الإجتماعية السياسية ذلك العصر الذي يظهر فيه، وهذه الخصائص بدورها ترجع إلى إنعاكس الظروف الإقتصادية القائمة، والمنهج التسجيلي كنوع متميز من الأشرطة وكمحاولة لفهم الحس الإجتماعي أو التفكير الفلسفي مختلف تماما في أهدافه وأشكاله عن دوافع التسلية الموجودة في الشطة الروائية[2]"، فهي حقيقة مادية ملموسة نتيجة لعدة متطلبات الإجتماعية والسياسية والفكرية التي يحملها مكامن الفليم الوثائقي التسجيلي. وعليه، تستطيع واقعية السينما أن تسجل صورة الواقع وتقدمه بأمانة كبيرة إلى المتلقي بإعتبار أن الواقع هو الأساس لمبدأ الواقعية في السينما عموما والوثائقية خصوصا، ولأن التشكيل في منظومة الصورة السينمائية لا يخلو من الفنية بمختلف أبعادها الجمالية، يتجه **جون جريرسون** إلى توظيف العمل التقني المتمثل في توظيف الديكور السينمائي الذي يضمن نجاح الفيلم والعمل على إستغلال عامل المكان الذي يخدمه الاتجاه الواقعي في السينما الوثائقية، مشيدا بطبيعة تصوير الأشياء على حقيقتها ومن ثم تفسيرها، وفي هذا يقول: "إن الإبداع الفني لا يعني تصوير الأشياء بعينها بل يقصد به إبراز المغزى الذي يكمن خلف الأشياء[3]"، فلابد أن يتوفر الفنان السينمائي على القدرة على النفاذ الى المستقبل والتنبأ بأحداثه، وأن يتم التصوير في الأماكن الحقيقية والطبيعية بعيدا عن نظام الأستوديو والإشتغال على الديكور الطبيعي والكشف عن ملامحه

---

[1] _Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit, p95.

*_لا وجود لمسألة التداخل في المعنى بين مصطلحي الفيلم التسجيلي والفيلم الوثائقي فهو يحمل ترجمة لمصطلح الإنجليزي documentary film فهي أحد الجوانب المشتركة التي تسمح بإمكانية اطلاق المصطلحين على مدلول واحد وبهذا لا يكون الفرق بين الفيلم الوثائقي والتسجيلي في تسمية المصطلح ،وبإعتباره نوع سينمائي خالص فهو نوع مسرحي أيضا ،ضف إلى ذلك أن (أول من إستخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جريرسون j jerison ، الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع) . أنظر: ماري الياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، م.س، ص 520.

[2] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص78 .

[3] _ أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية، م.س، ص49 .

وتشكيلاته في علاقة تربط بين المخرج والمصور إلى حد تقدير، بما يشكل "واحدة من مزايا الصورة المتحركة تكون قادرة على إستخدام الديكور الطبيعي للحياة، والبيئة المحيطة به عن طريق ألاف الأصوات الغير مألوفة، فتساهم في إبراز الجانب الحقيقي من المشهد المصور[1]"، فهي إحدى ميزات الفيلم الوثائقي التسجيلي الذي يصور عناصر طبيعية على الرغم من أنه أحيانا يتم إعادة صياغة الواقع ولكن بأقل قدر ممكن من التغيير، وهذا للحفاظ على واقعية ومصداقية ما يعرض من أحداث واقعية. (أنظر الصورة10)

[1] _ Théophile Pathé, Le cinéma, Edition Corréa et Cie, paris, 1942, p 57.

الصورة رقم 10 تمثل أحد المشاهد التصويرية من فيلم المجرفون، حيث قام جون جريرسون بإعتماد على عامل التصوير الخارجي بتوظيف ديكورات واقعية في الفيلم، الفيلم من إخراج جون جريرسون سنة 1929.

Beatboxer Jason Singh to provide Scots silent film score.
voir le site: http://www.bbc.com

وعليه، تتمثل أهمية الديكور السينمائي في أفلام **جريرسون** باللجوء إلى كل ما هو واقعي، فيتحدد هذا بقدرة المخرج على الكشف "عن طرق جديدة وأساليب مبتكرة، لجعل المناظر والوقائع التي يعرضها تبدو جذابة ومثيرة، وقادرة على توصيل المعلومات إلى المتفرج العادي، دون أن يشعر أنها مملة وجافة أو مفوضة عليه[1]"، فيخدم الإطار العام للفيلم ولتكون الصورة السينمائية التي باتت أطروحاتها الفلسفية في جماليات الفنون تسابق الزمن في الوصف الجمالي، ومعالجة الفنية جديدة للفيلم الوثائقي التسجيلي الذي يقدم دورا هاما في تقديمه معالجة لموضوعات أصلية تساعد في تكوين صورة ذهنية معينة لدى المشاهد*.

ومن العناصر المكملة للديكور السينمائي، نجد الممثل كوسيط فني مؤسس للعملية الإبداعية بين رؤى المخرج وما تحمله سياقات آلة الكاميرا كعامل في تقصي الأحداث التسجيلية المباشرة، فالواقعية **جريرسون** ليست هي "مجرد تقديم الشخصيات المألوفة والشائعات والموضوعات المستمدة من الطبيعة حسب، وإنما هي تكشف أيضا عن فردية البشر وتشابههم وتقاربهم مع البشر الآخرين في آن واحد[2]"، تاركة المجال لضبط أسلوب التمثيل الذي يساهم في بلورة الحدث ومكان الحدث ، وفي هذا يعرج المخرج **جون روش** في قوله: "لقد قلت لنفسي أنه يمكن السير خطوة جديدة إلى الأمام في البحث عن الصدق فيما لو طلبت من الناس أن يعيدوا بناء حياتهم الخاصة بدلا من دعوة الممثلين للتمثيل في الفيلم[3]" مما يساعد عمل المخرج مع الممثل الغير المحترف في الفيلم الوثائقي التسجيلي على التعبير عن نفسه وعن مشاعره الخاصة بكل حرية، وهو أحد أقطار المشكلة للديكور السينمائي إلى جانب الإضاءة التي تخدم الفيلم، لتعطي جمالية المعنى من خلال الإستناد إلى الإضاءة الطبيعية كعامل تقني فني وسيكولوجي في الفيلم الوثائقي التسجيلي. لترتكز السينما الوثائقية التسجيلية عن **جون جريرسون** على مادة الحياة وعلى الظواهر والمواد المتاحة في الواقع والطبيعية، فهي إحدى سمات الذي يبنى ويؤسس عليه الديكور الواقعي وفي إعادة بناء الواقع دون

---

[1]_ أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية، م.س، ص49 .

*_ لقد حدد بول روثا بوضوح الإضافة المزدوجة التي أحدثها فيلم المجرفون أو الغواصون سنة 1929، فهو نقل إلى الشاشة بكل تواضع عمل صيادي الرنكة في بحر الشمال.. بحيث يدرك المتفرجون، وربما للمرة الأولى أن سمكة الرنكة في طبقهم ليست شيئا يهبط من السماء، بل نتيجة لعمل جسدي يقوم به اناس آخرون، ونتيجة للشجاعة التي يتحلى بها هؤلاء الآخرون، فكان هذا الهدف الأول ذا طابع إجتماعي. أنظر: هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص 55.

[2]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص79-80 .

[3]_ أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية،م.س، ص51 .

الإكتفاء بنسخه، بفضل ما يبديه الإنسان من نشاط فكري وكمرتكز فعلي خدمة للطبيعة الإنسانية بوصفه الحدث الواقعي والفكرة التي تبنى عليه السينما الوثائقية.

من هذا المنظور، لا يمكن الجزم أن الإنسان لا يعطي إعتبارا نوعيا في الفيلم التسجيلي السياسي وفي صياغة مفهوم جديد تبنى عليه واقعية الصورة السينمائية. ولكن، هناك من يعتبر أن الإنسان لا وجود له ضمن أولوياته الفكرية والفنية وليس بإمكانه أن يخدم الواقع بل هناك من ينوب عن ذلك ويكون البطل الحقيقي الكاميرا، وهي إحدى النظريات التي اصطلح عليها بـ سينما العين أو (الكينو–جلاز) عند المخرج الروسي **دزيقا فيرتوف**.

2_3_ سينما العين وتجربة الديكور الواقعي عند دزيقا فيرتوف.

تعد سينما العين (**الكينو–جلاز**) أحد الإتجاهات الواقعية التي إعتمد عليها المخرج الروسي **دزيقا فيرتوف Dziga vertov*** في رؤيته الإخراجية، يتمثل هدفها في تسجيل الإنطباعات عن الواقع الحياتي والإجتماعي من خلال عين الكاميرا وليس من خلال العين البشرية "ومنطلقا من مبدأ أن عين الكاميرا تفوق العين البشرية، وأن إنعدام الإحساس في الآلة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي في واقعها[1]"، بإعتبار أن الكاميرا هي البطل الحقيقي وليس الإنسان، وتعتبر السينما الوثائقية التسجيلية أكثر صدقا بالواقع الذي تصوره عين الكاميرا حتى يتمكن الإنسان من مواجهة الواقع.

ينبع مفهوم السينما العين من "القدرة على الرؤية وتعلم كيفية إبصار ما يجري إمامك بمستوى يفوق عملية الوصف المباشر للواقع أو ما يحصل ،وهو على العكس من السينما الروائية التجارية التي لا تطرح الواقع بشكله الصادق[2]"، فتجعل الإنسان حينها عاجزا عن مواجهته من خلال الإنبهار الذي ينتج عن الإحساس بالحقيقة، التي تفرزه السينما من خلال مبادئ التي طورها **فيرتوف** في بلورة نظرية السينما العين.

---

*_ دزيقا فيرتوف Dziga vertov (1954/1896): مخرج سينمائي روسي، رفض كل الجوانب إلى تأسس للخيال في السينما، وصاحب نظرية (سينما العين) وهو أحد إتجاهات السينما الوثائقية . أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op.cit, p213.

[1]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص82 .

[2]_ م.ن، ص 83 .

يعتبر التأثير الإجتماعي الذي تخلفه السينما للمشاهد، الشكل الذي لا يمكن أن يعبر عنه في ظل وجود التوهم العميق للواقع ومحاربة أشكال الوجود، هذا لكي يتسنى ذلك في فهم الواقع على حقيقته من خلال السينما الوثائقية بوصفها أداة وصل وظاهرة جمالية، في حين يؤكد المنظر السينمائي **أندري بزان** عن صحة ذلك بقوله: "إن السينما تحل محل أبصارنا عن طريق عالم يطابق رغباتنا[1]"، هذا يجعل المخرج يتقيد بالدلالات الفكرية بتحديد الوثيقة في الفيلم وليس حسب طبيعة موضوعها التي يريد توظيفها والتعبير عنها في نطاق بنية الفيلم، وفي هذا يقول **جون ميتري Jean Mitry** معرجا في ذلك: "لقد أخذت تلك المدرسة على عاتقها مهمة إلتقاط الواقع كما هو، والإمساك بالحياة في قلب الحياة نفسها، عائدة بهذا، للوهلة الأولى، إلى المبادئ الأساسية التي سار الإخوة لوميير على هديها، كتتويج لخمسة وعشرين عاما من البحوث الجمالية[2]".

يعتبر إرتباط اتجاه سينما العين بتجربة **دزيقا فرتوف** شكلا متكامل يتعامل مع الواقع ووسائل الجمالية والفنية التي يمكن أن تخطو حدوها في تناول الواقع، متخذة صفة "سينما المباشرة direct cinema وسينما الحقيقة cinema verite ويؤكد كل من هذين التعبيرين على سمات مختلفة، مع السينما المباشرة يكون التأكيد على طرق الملاحظة، بينما يعنى التعبير بالنسبة لسينما الحقيقة التأكيد على أسلوب المواجهة. وقد ثبت بوجه عام في التطبيق العملي، إنه ممن الأكثر فائدة النظر إلى صانع فيلم سينما الحقيقة بإعتباره مشارا في الملاحظة[3]". ويتضح من ذلك أن كل من الواقع والحقيقة في أفلام **فيرتوف** إتسموا بالتعديل والإضافة بفضل ما خلفته سينما الحقيقة، لتعطي إمكانيات سينمائية مبهرة بجدود وضوابط للتعبير عن الواقع.

ويرى البحث أن تناول موضوع سينما الحقيقة في الأفلام السينما السوفياتية لا تخلو عن نظيرتها في السينما الفرنسية ولا البريطانية، هنا يجب التأكيد على السياق النظري في الكشف عن مكامن توظيف سينما الحقيقة وتحديد أهدافها ومفهوميتها، والتي أتى بها نخبة من الباحثين في عالم السينما يتقدمهم الباحث

[1] _ جرامون وروبير لافون، السينما المعاصرة، تر: موسى بدوى، د.ط، المطبعة العربية للنشر، 1977، ص35 .

[2] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص 52 .

[3] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010 ص 875-876 .

وعالم الإجتماع **إدغار موران Edgar Morin** *الذي يؤكد على إمكانية وضرورة تواجد سينما الحقيقة في الواقع، بحيث "يقتنص الفيلم التسجيلي أصالة الحياة كما هي معيشة في الواقع، وبهذه المعالجة يصبح صانع الفيلم مشاركا فعالا ويسهم في خلق دراما إجتماعية بالكاميرا، ويأخذ الموضوع الفرصة لكي يعرض حياته أمام صانع الفيلم، وهو ما يمثل حالة لها من قيمة ما يماثل قيمة صدق التحليل النفسي، وهذا يعني بدقة أن كل ما هو مختفي يظهر على السطح[1]" هذا مع ضرورة المشاركة الفعالة لصانع الفيلم في الإخراج السينمائي الذي يعد مبدأ مؤسسا للاتجاه الواقعي في سينما العين عند **دزيقا فيرتوف**، وجعل آلة الكاميرا وثيقة الصلة بالواقع المباشر في تشخيص الحدث واللجوء "إلى إستخدام الكاميرا المخفية أو التصوير المفاجئ والملاحظات الطويلة الدقيقة لموضوع التصوير[2]".

يعتبر **دزيقا فيرتوف** الأب الشرعي "للفيلم الوثائقي الراديكالي، وهو نوع من صنع الأفلام يتحدى الأشكال رؤية الواقع المتعارف عليها التي تمليها الفطرة السليمة[3]"، فإستطاع أن يغير إدراك المشاهدين للواقع اليومي من خلال أساليب راديكالية تحاول أن تنهض بإدراك كل مشاهد متتبع للفيلم الوثائقي التسجيلي. وبإستخدام المخرج **جون روش** لمصطلح السينما الحقيقة في أفلامه الإثنوغرافية الأكثر تقليدية "إستعاد إتجاه فيرتوف للفعل التسجيلي الإنعكاسي كما في الرجل والكاميرا سنة 1922[4]" وهو نوع من الأفلام الوثائقية تهدف إلى الإفصاح للمشاهد عن التقليد التمثيل الوثائقي للأحداث وقدرته على كشف الحقيقة، بينما يركز "الفيلم الوثائقي الإنعكاسي على كيفية تصويرها، ففي الفلم الوثائقي الإنعكاسي تصبح خواص الفيلم وعملية صنع الفيلم موضع تركيز الإنتباه الرئيسي، لا يدعي الفيلم الوثائقي الإنعكاسي إنه ببساطة يقدم شرائح من الواقع، بإعتبار أنه يحاول أيضا أن يوضح للمشاهد كيف تبنى صورة الفيلم. وفي حين أن

*_ إدغار موران Edgar Morin (من 1921 إلى يومنا هذا): عالم إجتماع فرنسي، كان في وقت مبكر من المهتمين في دراسة الإتصال الجكاهيري، الذي نشر سنة 1952، عن طريق مقالات في المجلة الدولية للسينما. إذا كانت النجوم (1957) يتماشى مع هذا القلق الإجتماعي، فإن السينما أو رجل الخيالي (1956) يقدم كمنهج أنثروبولوجي للسينما. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, op.cit, p135-136.

[1] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف،م.س، ص 879 .

[2] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص91 .

[3] _ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 240- 241

[4] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص899 .

الصيغة المفتعلة تجعل وجود صانع الفيلم معروفا لدى المشاهد، فإن الفيلم الوثائقي الإنعكاسي يجعل عملية صنع الفيلم بأعمالها معروفة لديه[1]". ويعد فيلم **رجل الكاميرا** من الأفلام التي حملت مبادئ الفيلم الوثائقي الإنعكاسي في تجربة المخرج الروسي **دزيقا فيرتوف**. (انظر الصورة 11)

[1] _ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص240.

توضح الصورة 11 وجود الة الكاميرا وهي في حالة تقصي الأحداث وتسجيل حركة المدينة، بينما يعتمد فيرتوف هنا على المصور السينمائي Mikha ĭ Kaufman ميخائيل كوفمان كمدير للتصوير في فيلم الرجل الكاميرا، الفيلم من إخراج دزيقا فيرتوف سنة 1929.

L'HOMME À LA CAMÉRA
VOIR LE SITE : WWW.CINEMATHEQUE.FR

علاوة على ذلك، تتحد نظم الإخراج من إتجاه الى آخر ، فإتجاه سينما العين "لا يعمل على وفق سيناريو معد سلفا إذ أن فيرتوف يعتبره خرافة ألفها الأديب ومن ثم فأن فيرتوف إعتمد على المونتاج توليف الواقع بشكل كبير، وأن مادته الفيلمية تستند إلى عملية التصوير وكذلك عملية المونتاج ويأتي فيلمه الرجل الكاميرا دليلا عن إمكانية في جعل البطل الحقيقي هي الكاميرا وليس الإنسان[1]" في محاولة إستبعاد السيناريو وعدم وضع سيناريو مسبق الذي يطرحه إتجاه سينما العين، ويجعل الكاميرا تصور لحظة وقوع الحدث عارضة الحقيقة كما هي عن طريق عملية المونتاج وليس من خلال الإعداد المسبق الذي يفرضه **فيرتوف** في أفلامه.

يحيلنا البحث إلى فهم حقيقة ومترتبات الممارسة الإخراجية في سينما العين عند **دزيقا فيرتوف**، فبوجود الكاميرا كأساس لتشكيل الصورة الوثائقية وفي تشكيل أبعادها الجمالية في سينما العين. فهل بإمكان **فيرتوف** الإعتماد عن التشكيلات المكملة لنظم الإخراج ومن بينها تقنية الديكور والعناصر المترتبة عن ذلك من ممثل والملابس وغير ذلك؟ وأين تتضح ملامح توظيف الفعل الإنعكاسي في إتجاه سينما العين؟.

أعلن **فيرتوف** في بيانه جاء في صحيفة **kino pravda** * بقوله: "أن على السينما ترفض الممثل والملابس والماكياج، والأستوديو والمناظر والإضاءة، أي بكلمة واحدة ترفض كل الإخراج لتستسلم أمام الكاميرا، التي هي العين أكثر موضوعية من العين البشرية، وكانوا يرون أن الحيادية الميكانيكية هي أفضل للوصول الى الحقيقة[2]". يتضح من ذلك، أن اتجاه سينما العين لم يجعل لتقنية الديكور والإضاءة وأي شكل من الأشكال التي تدخل في نطاق الإخراج لا وجود لها ضمن أولوياته الفكرية والفنية والجمالية عند **فيرتوف**، وهي المبرهنة التي خلص بها **مارسيل مارتن** عن كيفية إلتقاط الكاميرا للحدث بمفردها في فيلم **رجل الكاميرا** سنة 1929، في هذا الصدد يقول **مارسيل مارتن**: "على الحدود التي لا تحد الواقعية

---

[1] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص83 .

* _ إن الأعداد الثلاثة والعشرين من صحيفة kino pravda قادت رواد الحقيقة إلى مفهوم أكثر تطرفا أيضا إلا وهو سينما الحقيقة فدعوا بواسطة أفلامهم وبياناتهم المحررة بالأسلوب المستقبلي الغريب، فكان على السينما بموجب ذلك أن ترفض الممثل والثياب والتمشيط، وأن تخضع للمصورة وهي عين أكثر موضوعية أو شيئية من عين البشرية. أنظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، م.س، ص204.

[2] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، م.س، ص 52 .

بالتأكيد، بل تحد ذلك الفهم المزيف للواقعية الذي يقوم بنسخ الواقع: بيد أنه من البديهي لا يمكن للمرء في السينما، كما في بقية الفنون الأخرى أن يكون طبيعيا إلا بقوة لفن وحده[1]"، فيجعل المخرج قادرا في جمع الوثائق التي تقوم بتسجيلها الكاميرا ومن ثم إستخلاص مختلف الدلالات ذات أهمية منها.

صفوة القول، أن **دزيقا فيرتوف** لم يعطي أهمية بالغة في توظيف الديكور ولا العناصر المشكلة له، فأراد من ذلك أن "يؤكد على أن المصور والمخرج أن يستوعبا الواقع فكريا، وأن يعرفا ماذا يريدان أن يصورا وما هو الهدف من التصوير[2]"، فيتيح للمصور الفرصة في تقصي وضبط الأحداث في لحظة مباشرة، وهنا يندرج مهام المصور الفوتوغرافي ضمن رؤية **فيرتوف** الإخراجية وأن يكون بقدر أهمية مهندس الديكور في تشكيل الفضاء السينمائي، فإستطاع **فيرتوف** ومساعده المصور ومدير التصوير **ميخائيل كوفمان Mikha ĭ Kaufman** * "أن يسجلا دون عناء موضوعات عادية من الوقائع الحالية كالحفلات، والخطبات، والإجتماعيات الشعبية والمظاهرات والمباريات الرياضية الخ [..] أو موضوعات خاصة مثل منظر أولاد صغار مستغرقين في العمل ما يحول دون انتباههم للمصور[3]"، ويكون عمل المصور قد منح لصانع الفيلم الوثائقي التسجيلي المرونة في جعل الأحداث تعبر عن نفسها بمستوى من المصداقية.

هذا وتجدر الإشارة إلى وجود مبدئين أساسين في عمل **فيرتوف** وما يسميه مبدأ (الفيلم –الحقيقة) ومبدأ (الفيلم–العين)، فالأول يتمثل في عمل التصوير الحياة كما هي، أما المبدأ الثاني فهو "عملية بناء فيلم من هذه اللقطات من خلال خصائص الفيلم المحددة.في رجل معه آلة تصوير سينمائية، كل لقطة بحد ذاتها هي قطعة صغيرة من الواقع[4]" وكأنها مادة خام التي يصنع منها الفيلم الوثائقي التسجيلي عند **فيرتوف**، ليطلق على هذا النوع من اللقطات "آجرات الفيلم، بعد ذلك يكون لدى صانع الفيلم الخيار

---

[1] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، م.س، ص53.

[2] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص83 .

*_ ميخائيل كوفمان Mikha ĭ Kaufman (1980/1897): مدير تصوير ومخرج سوفياتي. أنظر:

_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Kaufman

[3] _ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، م.س، ص204.

[4] _ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص241.

بين بناء منزل متواضع أو قصر من هذا الآجر[1]"، ويكون بمثابة تجسيد المعادل الفلمي في بناء قصر وتشيده فيعطي بهذا منظورا جديدا للواقع. حتى وإن كان الديكور لا وجود له في فلسفة **فيرتوف**، فمن الممكن أن يعبر عنه من خلال المعادل الفيلمي وتكون حقيقة الصورة فيما بعد مبنية التي يعطيها للمشاهد، فيجعل فيلم **رجل الكاميرا** فيلما وثائقيا إنعكاسيا الذي تبناه إتجاه سينما العين. من المؤكد أن يكون الفيلم الوثائقي التسجيلي عينا على المجتمع بطريقة تتجاوز قدرة الإنسان على الملاحظة، هي الأفكار التي حملت مبدأ التغيير في الإتجاه الواقعي على يد **دزيقا فرتوف**، ولكن لا يستقر مبدأ الجمالية إلا من خلال تناول الواقع بوصفه المادة الخام في بناء الفيلم الوثائقي مع ضرورة التقرب منه من دون المساس به أو التأثير عليه، فيجعل هذا التأثير يتعامل مع الواقع بشفافية وحيادية معه من أجل كشف الحقيقة التي تتوافق مع ما توصل إليه من البحث وتوثيق للواقع، ومن أبرز المخرجين الذين أكدوا على جمالية الفيلم الوثائقي التسجيلي وعملوا على تحقيق مبادئه الفكرية والفنية والإخراجية كسبيل مغاير للإتجاهات الإخرى وهو المخرج الهولندي **يورس إيفنز**.

[1] ــ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص242.

2_4_ سيمفونية يورس إيفنز وديكوراته في السينما الوثائقية.

تفاعلت السينما العالمية عبر إنجازاتها المتنوعة بتلك الحركات والتيارات السينمائية المتعاقبة، بحيث قدمت الكثير من الإبداعات التي تطرح تلك الأسئلة الجمالية والفكرية بقدرات الابتكار والتجديد التي دأب على تحقيقها مختلف دارسي السينما والباحثين فيها والمخرجين المبدعين في المجال أفلام، فظهر جيل الرواد في مراحل تطور السينما فتأثر فيها صناع السينما العالمية على غرار تجارب وجهود رائد السينما التسجيلية الهولندي الطائر **يورس إيفانز Joris Ivens** * بفضل كاميراته التي عاين بحرفية فنية متميزة الظروف إنسانية في أكثر من حقبة زمنية من القرن العشرين. إستطاع **يورس إيفنز** أن يعطي إعتبارا نوعيا للفيلم التسجيلي السياسي على غرار سلفه **جون جريرسون** من خلال الظروف السياسية القاسية التي شهدتها هولندا، مما جعل عمله السينمائي يتعلق بإستخدامه إعادة تمثيل الواقع من أجل الكشف عن الحقيقة الداخلية للعمل السياسي، وفي هذا يقول: "هناك طريق للحرية لكل البشر، وعلى الفيلم التسجيلي أن يسجل ويساند هذا التقدم نحو الحرية[1]" بهدف جعل الفيلم الوثائقي التسجيلي أداة تحرر، ولتبرز كل ظرف من الظروف السياسية والكشف عن الحقيقة التي طال الإنسان في إنتظارها وتحقيقها.

جاءت سيمفونية **إيفنز** كاتجاه مغاير من الأفلام الوثائقية التي تعتمد في طياتها على حركة المشابهة بين السينما والموسيقى، فتعبر "الموسيقى عن عنصر الحركة في الزمان بينما السينما تعبر عن حركة الضوء في الزمان والمكان[2]" وتجري الأحداث في هذا النوع الوثائقي بعيدا عن الرومانتيكية أو المناظر الطبيعية، فمواضيعها هي مختارات حول التجمعات الإنسانية مثل المدن والقرى، بينما يعد فيلم المطر الذي إخرج سنة 1929 من الأفلام التي مثلت هذا الشكل السيمفوني من الأفلام الوثائقية التسجيلية، وهي "قصة تدور حول يوم المطر، يصاحبها مويسقى كلاسيكية كخلفية، تعكس فيها العاصفة أصداء البنية

---

*_ يورس إيفنز Joris Ivens (1898/1989): مخرج سينمائي هولندي، من أعماله: الجسر 1928، المطر 1929، راديو فيليبس 1931، أرض اسبانيا 1937. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs),Op.it ,p 350.

[1]_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة تر: أحمد يوسف، م.س، ص 803 .

[2]_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص81 .

الموسيقية[1]". وعليه، يروي الفيلم الوثائقي قصة عن الحياة الواقعية تدعي المصداقية، لتعطي سيمفونية **يورس إيفنز** المشاهدين يصوغون معنى أي فيلم من خلال الجمع بين المعرفة والإهتمام بالعالم وبين الشكل الذي يصور به المخرج العالم الإنساني.

ويعبر المخرج والناقد **جون جريرسون** عن هذا الشكل الوثائقي بقوله: " تجري الأحداث العادية التي لا يتوافر لها طرافة المجهولة أو الرومانتيكية الإنسان النبيل أو المناظر الطبيعية الغربية كما في أفلام الاتجاه الرومانتيكي[2]" كون هذا الشكل الوثائقي يتعامل مع الصورة السينمائية بوصفها خطابا موسيقيا مكون من الحركة، وقد إستغل العديد من الفنانين مفهوم سيمفونيات كوسيلة لتجربة الشكل عن طريق صياغة مفهوم جديد يحاكي واقعية تجسيد الحقيقة في الرؤية الإخراجية عند **إيفنز**. مهما إختلفت موضوعات الفيلم "ظل تمثل التفاعل بين الإنسان والطبيعة واضحا. فالطبيعة تمثل من المصدر الرمزي القوى معا، أيا كانت هذه الطبيعة: أرض هواء، ماء، أو نار[3]" وهي أهم المرتكزات التي يعتمد عليها المخرج في إضفاء لمسة جمالية وفنية من خلال توظيف عامل الطبيعة وبلمسة موسيقية خالصة. فهل هذا يؤسس لوجود الديكور طبيعي كأساس في تشكيل مبادئ السيمفونية عند **يورس إيفنز**؟.

يتميز هذا الشكل بجملة من الأساسيات التي يستطيع بفضلها **إيفنز** بلوغ عتبة الواقعية عن طريق تحقيقها، فهو يعتمد التآلف بين الواقع والطبيعة والموسيقى والة التصوير، وهذا التآلف هو الإقتراب من الواقع ببساطة وعفوية حتى يتسنى للمخرج التعامل مع الصورة وأبعادها الجمالية في فيلم **المطر** سنة 1929، والذي يكشف عن "حساسية عناصر السوائل ، الهواء والماء، والتي ستستمر على طوال الحياة، وبعد إستكشاف الديكور، الحضاري أو الطبيعي، يجب أن يأتي الإنسان إلى المسرح العالمي ومعه الدافع القوي للمواجهة[4]" بإعتبار المسرح والسينما فنين متلازمين، بينما يمكن للديكور المسرحي أن يخدم العمل

[1] _ باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر: شيماء طه الريدي، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013، ص09 .

[2] _ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية–، م.س، ص81-82 .

[3] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة تر: أحمد يوسف، م.س، ص803 .

[4] - Philippe Roger, Joris Ivens, revue études (revue électronique), numéro de juin , 2009, date consultation 02/09/2017, voir le site : https://www.revue-etudes.com/article/joris-ivens-11916

السينمائي وهذا حسب رؤية مهندس الديكور المعينة فيتطلب الأمر اللجوء إلى إستحداث كل ما هو مسرحي خدمة للفيلم السينمائي.

في هذا الصدد، يتبين لنا أن المخرج **يورس إيفنز** لم يعمل تحت إطار الأستوديو ومتطلباته، وهو ما يؤكد عليه بقوله: "أنا لست مخرج الأستوديو[1]"، هي ضرورة يسعى إليها المخرج من خلال التصوير في المواقع الخارجية والأخذ بعين الإعتبار التعامل مع عناصر المشكلة للديكور كالممثل، والإضاءة بوصفها عنصرا دراميا يساعد على توصيل الحدث وفهمه بين الديكور والممثل، فالإضاءة "تكشف عن الدور الحاسم الذي تلعبه في الفيلم، وخلق جو درامي في المشهد، عن طريق وضع المشاهد في حالة من التلقي، نحن حساسون لوضوح الضوء، فهي تساهم عبر التغيير في مشاعرنا. وبالمثل، في السينما، حيث أن هذه الإضاءات الطبيعية تشكل الديكور والحالة الجسمانية للممثل، وإعداد الجمهور للعمل الدرامي[2]" كما تحمل أبعاد سيكولوجية يستند إليها المخرج لإضفاء الجو الجمالي والدلالي للفيلم الوثائقي التسجيلي وتعريف به ونوعيته إلى جانب الممثل بوصفه المحرك للحدث. ويرى **كين دالي** في كتابة **(الإنتاج السينمائي)** "أن الغالبية العظمى من الناس، مستغرقون بأعمالهم يبقون غير مدركين تماما بوجود آلة التصوير، ويعطون أداء طبيعيا متقنا، وفي الوقت الذي يكون فيه التصوير الفعل التلقائي العفوي معتمدا أساسا على مسالة الإصابة حينها والخطأ حينها أخر، والتي تحتاج إلى الصبر متناه لإنجاز لحظات قصيرة من البهجة أو المتعة، فإنه يكون من الأفضل غالبا اللجوء إلى افعال الموجهة، من أجل الحصول على نتائج أسرع[3]"، فيتطلب الدقة في تصوير أداء الممثل بغية خلق التوازن في الفيلم الوثائقي ويكون المتلقي بذلك مستوعبا للحدث والفعل التي تنتجه الصورة السينمائية. (أنظر الصورة 12)

[1] _P.U ,ce que nous dit Joris Ivens qui a film éla défense de Madrid, journal «regard », n167,25 mars 1937, paris, p 04 .

[2] _ Théophile Pathé, Le cinéma, op.cit, p 57-58 .

[3] _ كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر:عصام الدين المصري، ط1، أكاديمية الفنون الجميلة، دار العربي للموسوعات، بغداد، ص109.

توضح الصورة 12 أهم اللقطات التي قام يوريس افنز بتصويرها، كما توضح هذه اللقطات بوجود حركة سيمفونية في أداء الشخصيات والإعتماد على الديكور الطبيعي، الفيلم من إخراج وتصوير يورس إيفنز سنة 1929.

Regen (Rain) | Joris Ivens (1929)
voir le site : http://www.monsieurcocosse.blogspot.com

مهما إختلفت الإتجاهات الفنية التي ساهمت في بلورة السينما وجمالياتها ومن ضمنها الفيلم الوثائقي التسجيلي، فإنها تعطي تنوعا في الأهداف ومفهوم وفي كيفية تعاملها مع تقنية الديكور السينمائي الذي أصبح مطلبا مؤسسا لنظم الإخراج السينمائي، فطبيعة التعامل مع الديكور في الفيلم الروائي جاءت بهدف التعريف بالديكور الواقعي ومختلف العناصر المكملة له، إضافة تجسيده في الفيلم الوثائقي التسجيلي لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود الصورة والمصور الفوتوغرافي الذي يراعي ظروف العمل إلى جانب رؤية المخرج الفنية والفكرية والجمالية، وفي الكشف عن مظاهر تجسيد البعد الأنثربولوجي والإثنوغرافي في السينما الوثائقية التسجيلية. وبهذا يكون البحث قد إرتأى إلى حدود المبحث الأول كل ما يتعلق بحدود الإئتلاف والإختلاف بين الفيلم الروائي والوثائقي وكيفية توظيفهما لتقنية الديكور، فهي مختلف الجماليات التي تؤسس على تشكيل مبدءا متكاملا في تحديد الإطار العام للسينما العالمية.

لم يكن المخرج **يورس إيفنز** الوحيد الذي يتعامل مع سيمفونية الإخراج في الإتجاه الواقعي، فقد سبقه في ذلك المخرج **يوري لوتمان** وفيلمه **برلين سيمفونية مدينة عظيمة** سنة 1929، وهو يوثق لحياة يوم كامل لمدينة برلين ملقيا الضوء على التناقضات والتفاوت الطبقي للمجتمع الألماني، وفق ما حمله **يورس إيفنز** في ذلك . وعليه، إذا كان فيلم **المطر** الذي تم إخراجه سنة **1929** هو عبارة عن تتابع للصور الفوتوغرافية "التي أحسن تركيبها على المظاهر التشكيلية المتعددة لهطول المطر، ونقاط الماء في برك الماء وإنعكاسها على الأرض والمظلات اللمعة من الرطوبة[1]" يحمل في طياته بوادر الواقعية في السينما. فهل يتحقق هذا بوجود ملامح التشكيل في الفيلم السينمائي؟ وإن لم يكن عنصر التشكيل غير مؤسس عليه في الأفلام الواقعية. فكيف تعاملت المدارس الفنية معه؟.

3_ المبحث الثالث : تقنية الديكور السينمائي بين المدارس الفنية التشكيلية.

شهد القرن العشرين بروز العديد من الحركات الفنية التجريبية التي لم تقتصر على أنواع الإبداع الفني فحسب وإنما شملت كل ما له علاقة بالإبداع الفني الخلاق، ورغم التنوعات والإختلافات التي تميز تلك الحركات يبعضها البعض سواء أكان في الشكل الفني أو التقني من حيث ما له علاقة بالجانب الفكري والنظري، فإنها حأولت البحث عن أسلوب جديد قادر على إستيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن ما له علاقة بالتجربة الإنسانية التي تحاكي عصره، التجربة التي تتمحور بالضرورة بفكر العصر وما يتبادر عن الفن بوصفه عاملا يؤسس لهذه التجربة الإنسانية. من هنا، إرتبط الفن عبر تاريخه الطويل بالعمل الإنساني، فأبدع الفنان نماذج تشكيلية عبر بها عن العلاقة التي ترتبط بالطبيعة وبالمحيط الإجتماعي وبرؤية عميقة للأمور وبتصوير صادق لها عن طريق الشكل الفني الذي يمثل الجانب العضوي لنشاطه العملي، فأدى إلى حد بعيد إلى صياغة علاقة إبداعية بينه وبين العالمه المعاصر.

وعلى هذا الأساس، يشخص الفنان واقعه عن طريق المنجز الإبداعي فيكون الوسيط التعبيري إنعكاسا لذهنه، فلا يستطيع أن يجد حريته إلا من خلال السينما التجريبية أو سينما الطليعة * التي تؤسس لتركيب جديد للغة السينمائية، هذا التأسيس يجري وفقا لمنطق التجريب نفسه الذي يبحث في أصول الفن وتداعياته. ويحاول البحث في هذا الصدد السعي نحو إيجاد أصول العلاقة التي تربط بين المدارس الفنية التشكيلية وتقنية الديكور السينمائي وفقا لعامل الرؤية الإخراجية، والتي ساهمت في بلورت كل ما هو فني وجمالي لتجسيد عنصر الإبداع في فن الديكور السينمائي.

*_الطليعة تعني مقدمة الجبهة، في مقدمة الجسم الرئيسي، أي الجسم الرئيسي يعني الأفلام الروائية التجارية،و لقد سميت السينما الطليعة أسماء عدة ليست جميعها مؤدبة، في الثلاثينات والأربعينات كان المعروف هو الفلم التجريبي أو السينما الشعرية. أنظر: لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص495.

3_1_السينما التعبيرية ونظم الإبداع الفني في توظيف الديكور السينمائي.

تعتبر الحركة التعبيرية من أكثر الحركات الطليعية التي ظهرت خلال العقد الأول من القرن العشرين، وألهمت فنون التصوير والآداب والمسرح والموسيقى والتصميم الهندسي وعلى الخصوص الفن التشكيلي، وجاءت كرد فعل ضد المدرستين التأثيرية والطبيعية في الأدب والفن. وتقع الحركة التعبيرية على النقيض من الحركة الطبيعية ومن جماليات مشابهة للواقع كما يصفها **كزمبير إدشميد Casimir Archimedes** الذي يعد أحد منظريها في تعريف جوهر التعبيرية في الفن، وفي ذلك يقول: "التعبيرية هي رد فعل ضد تقسيم الذرات عند الإنطباعية، حيث تعكس الغموض المتلألئ بألوان متغايرة، والتنوع المقلق، والمظاهر العابرة للطبيعة. في نفس الوقت تضع التعبيرية نفسها في المقابل الواقعية بهوسها بتسجيل الحقائق المجردة، وهدفها الزائد غير المكترث بتصوير الطبيعة أو الحياة اليومية العالم هناك ليراه الجميع، وسيكون من العبث إعادة إنتاجه أو توليده على نحو نقي وبسيط كما هو عليه[1]"، فيجعل الفنان التعبيري يسعى نحو التجريد والتشويه لتجاوز المظهر اليومي الواقعي لتصوير العالم، والأخذ بالعامل التاريخي الذي إنبثقت منه التعبيرية الألمانية والمتمثلة في الدمار الذي لقي ألمانيا في الحرب العالمية الأولى من ثم هزيمتها، هذا لم يمنع العديد من الفنانين الألمان خلال هذه الفترة من إصباغ رؤيتهم للعالم بمشاعر الدعر والتصرف اللاعقلاني في الحياة اليومية. وفي ضوء التغييرات التي طرأت في البنية الإيديولوجية للمجتمع الألماني. كيف عبر الفنان التعبيري عن مبادئه وأفكاره المصاحبة لمبدأ التغيير؟.

يرى الكاتب والأديب الروسي **ليف تلستوي Lev Tolstoi** في كتابه (**ما هو الفن؟**)، أن الفن التعبيري هو نشاط إنساني "ينقل بعض الناس من خلاله أحاسيسهم إلى البعض الاخر، وهو أي فن ليس خدمة للجمال أو إظهار للأفكار وما شابه ذلك، فعلينا أن نقبل به حتما. وإذا كان حقا أن الفن هو نشاط يقوم بواسطته إنسان عانى من أحاسيس ينقلها بوعي إلى الآخرين فعلينا الإعتراف من كل بد، بأنه في كل ما يسمى بيننا بالنتاجات الفنية للطبقات الغنية[2]". ومنه ينقل **ليف تلستوي** صورة للنشاط الفني المنتشر على نطاق عام بين الناس، ليستلهم الفنان تجربته من الواقع ويستخدم مهاراته في الكلام والرسم

[1] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص78 .

[2] _ ينظر: ليف تلستوي، ما هو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص 177-178.

والموسيقى والنحت أو في بناء الحركة لتجسيد عنصر الإنفعال في عمله فني، مما يساعده في نقل تجربته الإنفعالية إلى الجمهور.

وإعتبارا لذلك، لم تقتصر الحركة التعبيرية على الأدب فحسب بل لاقت تحولا كبيرا لا سيما في مجال الفنون بإختلافها وتنوعاتها ومنها الفنون التشكيلية وعلاقتها بالفكر الإنساني، ليعتبر الفنان التشكيلي فنانا "خالقا إيجابيا من خلال إرادة الوعي، ومنتجا للصور البصرية التي تعكس الحالات الداخلية أكثر من الواقع السطحي. وعلى العكس ألوان الباستيل الشاحبة في التأثيرية، فان التعبيريين فضلوا ضربات الفرشاة الصريحة، والظلال الونية الثرية والكثيفة، والتي يتم إستخدامها بدون النظر إلى المظهر الطبيعي للشيء الذي يتم تصويره[1]" ورفضهم لنسخ الإنطباع الفوتوغرافي للواقع الذي يحل محله رؤية الفنان الذاتية للعالم، والولوج إلى التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان ورفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، فتحذف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان وتشويه الأشكال واصطناع الخطوط القوية وشدة التباين contrasts، وجعل الفنان التعبيري يهتم بمبدأ التصوير بإعتباره وسيطا فنيا للعمل التشكيلي في الحركة التعبيرية*.

ولم يقتصر بحث الحركة التعبيرية في المجال الفنون التشكيلية فحسب بل لاقت دينامية كبيرة في المنجز الإبداعي على غرار فن السينما، يعود هذا الأمر إلى أن التعبيرية في السينما كمثيلاتها من الحركات الفنية أخذ نشوئها في أحضان الحركة التعبيرية التشكيلية الألمانية، وهي من المرتكزات التي سار عليها أهم المخرجين في المجال الفني التعبيري أمثال **روبرت واين، فريدزلانج، وفان جول هانز، وهانز ريختر**. وعليه، إذا كانت الحركة الطليعية أو التجريبية في السينما أتت بمنظومة التغيير والتجسيد في المنجز الإبداعي في المجال

---

[1] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص446.

*_ طبقا لرودولف كيرتز وهو أحد أوائل المعلقين التاريخيين على الحركة المسماة بالتعبيرية، فإن عدم التحديد في الدلالة التعبيرية كان أصيلا عن إستخدام المصطلح لأول مرة بواسطة مجموعة من الفنانين البصريين في ألمانيا الإمبراطورية قبل الحرب العالمية الثانية. ويربط كيرتز بين التعبيرية الألمانية وكل من تكعيبية بابلو بيكاسو، والفن البنائي الروسي عند ألكسندر أرشيبينكو، وكازمير ماليفيتش، بينما رأى أن البورتريهات مشبعة الألوان عند فينيسينت فان جوخ ولوحات الجنوب عند بول جوجان هي أعمال تبشر بالتعبيرية. ومنه يستنتج البحث من خلال ما تقدم به رودولف كيرتز: أن المدرسة التكعيبية cubisme، والمدرسة البنائية constructivisme، والمدرسة التفوقية أو السوبرماتية suprématisme الداعمة للمدرسة التجريدية، ومدرسة ما بعد الإنطباعية postimpressionnisme، هي أهم التشكيلات الفنية التي أخذت الحركة أو المدرسة التعبيرية كأساس للبناء الفني التشكيلي لها. أنظر: م.ن، ص 445-446.

السينمائي. فهل بإمكاننا إعتبار أن مختلف التيارات التي صاحبت الحرب العالمية الأولى مع بدايات القرن العشرين كان أساسها الحركة التعبيرية، في وقت نرى أن تضافر وتكتل التيارات الفنية المختلفة في مجال الفنون التشكيلية أعطت تأسيسا لهذا الأخير؟ وهل يستطيع المبدع أو الفنان السينمائي أن يجرب وينجح في إرتياد آفاق جديدة وفقا للمدارس التشكيلية المختلفة، في وقت يخضع فيه لمختلف النظريات والأساليب الفنية التي أكدت على تواجد الجانب التشكيلي كأساس لتوظيف تقنية الديكور السينمائي؟.

3_1_1_ النزعة الكاليغارية وأثرها على الممارسات التعبيرية لفن الديكور عند روبرت واين.

بالنظر إلى تأثير الحركة التعبيرية على المشهد الثقافي في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، لم يتجلى ظهورها جليا إلا في السنوات التي تلت هزيمة ألمانيا المباشرة، فخلف نظرة تجريبية للفنان التعبيري لتقصي الواقع وتشكيله في عمل فني إبداعي، فكان سعي المخرج إلى ضرورة الإرتجال لتصوير فيلم يحتوي على عناصر الفن وبأسلوب يهدف إلى تشكيل الخطاب البصري في أفلام السينما التعبيرية. ولعل من العوامل التي أثرت في أسلوب الفيلم وأعطت الفضل في بداية السينما التعبيرية، فيلم للمخرج **روبرت واين Robert Wiene** ***عيادة الدكتور كاليغاري** سنة 1919 وهو من كلاسيكيات الحركة التعبيرية الألمانية، فهو يزخر بالكثير من الملامح التي يعتبرها المؤرخون في حقل السينما سمة مميزة لهذا الأسلوب، بينما يتخذ أسلوبا يتسم بطابع غير مألوف بإعتباره يمثل الملامح الحركة التعبيرية فيضفي تشويه الأشكال تجسيدا ماديا ملموسا "لتشوهات ذهن إحدى شخصياته وتشوهات الحضارة الألمانية في ذلك العصر على حد سواء، وأن كلا المناظر الداخلية والخارجية تفقدان تعامد مستطيلاتها المألوفة، وتمثل السقوف بزوايا حادة بشكل بارز، وألواح النوافذ الزجاجية معقوفة، وتنحدر الجدران بطريقة خطرة، والأشجار على طول الطريق ملتوية تجريدية[1]" فالمخرج هو الفنان الخالق للعمل السينمائي، هو ما يؤكد عليه أحد مصممي ديكور فيلم **عيادة**

*_ روبرت واين Robert Wiene (1938/1881): ممثل ومخرج مسرحي ألماني، كان دخوله إلى عالم السينما سنة 1914، بعد خمس سنوات، أخرج فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، وهو فيلم يبين سمات الحركة التعبيرية. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire Du Cinéma (Les Réalisateurs), Op.it ,p 33 , p728.

[1]_ ينظر: آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، م.س، ص157.

الدكتور كاليغاري هيرمان وارم Hermann Warm * على أن تكون "الأفلام تصويرا متفتحا للحياة، يجب أن تصبح الصورة نقشا محفورا[1] " فيما يخضع الفيلم لرؤية خاصة للعالم من ناحية المنظور، والتشكيل المعماري للديكور، والإضاءة، والممثل، ومستلزماته من أزياء، وماكياج، والإرتياد على إتخاذ فن البانتوميم لإضفاء جمالية للفيلم بفضل رؤية الفنان التشكلي التعبيري لهندسة الديكور السينمائي.

في ضوء تطور الحركة التعبيرية في الفن الحداثي، تهدف الحركة إلى تحقيق ما هو ذاتي أكثر من ما هو موضوعي وما هو خيالي وخارق للطبيعة، والجمع بين الفن وقضاياه في أعمال سينمائية تخاطب الجمهور داخل سياق ثقافة السينما التجارية، هو الطرح الذي جاء به **كزمبير إدشميد** حين إعتبر الذاتية في السينما التعبيرية لا تتم ولا تتحقق رؤيتها كمجرد تعبير فقط عند فنان، بل تكمن الذاتية عندما يصبح المتفرج راغبا في الدخول إلى عالم مغاير عن عالم الواقع، فيكون طرفا في تحقيق المتعة البصرية التي تتأتى من التصميم السينمائي، فالسينما التعبيرية "تنحو إلى تأمل الذات، ونحو جعل المتفرج واعيا بالإصطناع الفني للصورة، ومكانه كذات تستهلك الصور، سواء من خلال الإستخدام المباشر والصريح للديكورات المرسومة، أو بالإستخدام غير الطبيعي للفيلم الخام الملون والعدسات، أو إغتراب المتفرج عن أداء المتمثلين المفرط في أسلوبه[2]" ليكون الإختلاف في طبيعة السرد الموظف في السينما التعبيرية بأسلوب مناقض عن السرد الهوليودي الأمريكي، وتصبح السينما التعبيرية تجسد العالم فقط من خلال وجهة النظر الذاتية للمخرج.

جاء عالم التناقضات في السينما التعبيرية التي دأب في تجسيده **روبرت واين** في فيلمه **عيادة الدكتور كاليغاري،** بهدف تحقيق ما إصطلح **بالكاليغارية caligarisme**** في السينما التعبيرية، فكان إرتباطها وثيقا بالحركة التعبيرية الألمانية في الشعر وعلى الخصوص فن الرسم ، بينما يكمن تأثيرها في تحقيق الدوق

---

* _ هيرمان وارم Hermann Warm (1976/1889): مدير فني ألماني ومهندس ديكور في السينما، أعتبر شخصية هامة في الحركة التعبيرية سنة 1920. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Hermann_Warm

[1] _ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، م.س، ص 50.

[2] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص456 .

** _ الكاليغارية (caligarisme): كلمة مشتقة من الفيلم الخيالي الكلاسيكي الشهير عيادة الدكتور كاليغاري سنة 1919 للمخرج روبرت واين. حثت هذه الكلمة بعض الكتاب الفرنسيين على إستعمالها لإحياء ذكرى: روح القلق التي سادت أوروبا في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى، الأسلوب التعبيري الذي إكتسب شهرة واسعة في عالم السينما بفضل فيلم المخرج وين. أنظر: كيفن جاكسون، السينما الناطقة 1928-1996، تر: علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007، ص69.

الجمالي في السينما "قريبا من التعبيرية التصويرية، وسميت هذه النزعة الجمالية بالكاليغارية بسبب النجاح الهائل الذي حققه الفيلم. إن الديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جدا والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى عدم التوازن في محتوى الصورة، وأداء الممثلين مبالغ فيه وطابع الوجه يدعو إلى القلق، كل ذلك أثر على ما نسميه أحيانا بالتيار التعبيري بل فيما وراء الفيلم الأسود[1]".

يتبن في خضم بحثنا أن الإصطلاح **الكاليغاري** في السينما التعبيرية يحمل في طياته بوادر التصويرية التعبيرية ومدى إرتباطها بالفنون التشكلية، بإعتبار التصوير أحد وظائف الرئيسية للفن وتجسيده يطبق على فن الرسم على الخصوص "فتقدم الفن يتوقف على تحسن المطرد في أساليب التصوير، والنزعة التصورية representationalism لا تفتقر إلى أنصار بين الفلاسفة الفن. وعلى حين أن أفلاطون يدم الفن، لأنه ليس أكثر من إعادة إنتاج لمظهر الأشياء، فإن أرسطو يجعل من التصوير الأشياء الطابع المميز لما نسميه فنا[2]". فبرغم من أهمية التصوير في فن الرسم، تعتبر النزعة التصويرية نظرية وصفية سعى إلى تحقيقها المخرج **روبرت واين** في تأسيس للإصطلاح **الكاليغارية** في السينما التعبيرية. وعليه، إلى أي مدى يمكن لهذه القدرة التصويرية أن تمضي في الجانب السينمائي؟ وهل يمكنها أن تقدم شيئا شبيها بما يقدمه الإدراك البصري في تجربة المخرج **روبرت واين؟**.

3_1_1_1_ الميزونسين التعبيري وجمالية الديكور السينمائي:

تسعى التعبيرية إلى تطوير جميع مبادئ الفن السارية في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، فإستطاعت بفضل طرح مطالبها العنيفة أن تقد ثورة ثقافية في عالم السينما، وحاولت أن تحاكي عملية الخلق الواقعي وتشكيل صورة العالم بطريقتها الخاصة، وإستخدام القدر الكبير من الوسائل التخيلية والتركيز على المزاج النفسي أكثر من الشكل المادي المحسوس، بينما يتأتى ذلك عن وجود الأشكال القوطية، والمناظر العتمة، والظلال المركبة من عدة الأوان مختلفة.

[1] _ Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006,p14-15.

[2] _ جوردون جراهام، فلسفة الفن- مدخل إلى علم الجمال-، تر: محمد يونس، م.س، ص176 .

من هذا المنطلق، يتميز الإخراج التعبيري عند **روبرت واين بالقولبة الأسلوبية St ér éotype** *والمبالغة فيها، فتتجسد عن طريق "إعداد الديكورات والتمثيل والماكياج والأزياء هاتين السمتين، وأساس إستخدامهما في الفيلم هو في جوهره صراع الأضداد[1]" يجسد هذا الصراع تناقضا مرئيا عن طريق مظهر الخاص بالممثلين، وفي كيفية توظيف الماكياج، والزي بإعتبارهما أحد عناصر المكملة للديكور السينمائي، وبدورهما يحملان تناقضا كبيرا في كيفية تجسيده وفقا لمبادئ الحركة التعبيرية. فمبدأ التناقض في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، يشكل بالمقابل العديد من الديكورات التي تبرز "بشدة الخطوط الراوية المذبذبة، وضعت مناظر منظمة حول نماذج دائرية، وتحمل غرفة جين مظهر الامان والطمأنينة بشكلها الدائري على نحو ملحوظ[2]"، فيظهر التناقض من خلال جمع الفنان للأضداد داخل العمل الفني حتى يصبح الشيء ونقيضه من مكونات العمل الفني، بينما يتجلى عمل الفنان في إيجاد وحدة مبنية على المفارقة كأساس لتوظيف مبدأ التناقض وعدم التوازن في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، وهي النظرة التي يعبر عنها المخرج الفرنسي **جون كوكتو** في هذا الفيلم بقوله: "إن كاليغاري الجديد هو ضرورة، كل التفاصيل الإخراجية التي أعطته وزنا وثقلا، عدم التوازن بين الديكور المصنع وواقعية الشخصيات، مرحه السمج والسطحي بعض الشيء، سيصبح روح العمل[3]". لذا يعتمد المخرج **روبرت واين** على التأثير البصري لأحد أنواع الديكورات التجريدية بالتركيز على عالم الطبيعي والعالم الصناعي المركب، يتضح جليا في "مقدمة وخلفية لقطات خيمة كاليغاري، هناك أشجار قصيرة أو أحراش، وأخرى مشابهة لها تظهر في المدافن، وحول الكوبري في مطاردة سيزار، وقرب الطريق حيث ينهار سيظار في النهاية، أنها صور للطبيعة يمكن تمييزها، لكن أضحت غير طبيعية، إنها تخترق قواعد النمو، على جانب التل، حيث تنمو في مكان لا تنمو فيه الأشجار عادة معضمها عارية من الأوراق، وحيث تكون لها أوراق، تبدو الأوراق كالبراعم[4]"، فالفنان لدى إنتاجه للوحة

*_ القولبة الأسلوبية أو الصورة النمطية (Stéréotype): يستخدم روبرت واين هذا المصطلح في فيلم كاليغاري، ليصف ميل الإنسان إلى إختزال المعلومات والمدركات، ووضع الناس والأفكار والأحداث في قوالب عامة جامدة، بحيث يمثل حكما متعجلا غير مدروس، يتسم بالجمود وعدم التغير. والقولبة هي الصورة السلبية أو الإيجابية لموضوع في إطار مرجعي معين. أنظر:

_ https://fr.wikipedia.org /wiki/St ér éotype

[1] _ آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، م.س، ص 158 .

[2] _ ينظر: م.ن، ن.ص.

[3] _ جان كوكتو، فن السينما، تر: تماضر فاتح، د.ط، منشورا وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص 114.

[4] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة– مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي–، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص79 .

الفنية يسعى لعكس فكرة معينة عمليا، وقد يخضع أو لا يخضع لقاعدة معينة من خلال ما يقوم بتصوير، فيجعله يقع في إشكالية تناقض وصعوبات تناول بين ما يعكسه في الصورة المعبر عنها، والتي قد تشكل مستندا ووثيقة تجسد ذلك الحدث وبين وجهة نظره الفكرية والأسلوبية والتقنية عند المخرج **روبرت واين**.

يعتبر مهندس الديكور فنانا تشكيليا يحمل في طياته بوادر التشكيل في السينما التعبيرية*، فينساق إلى التعبير عن مشاعره الخاصة وإنفعالاته الذاتيه عن طريق "تحريف الأشكال أو التأكيد على اللون، وبذلك يكون الفنان قد أهمل الحقيقة الواقعية التي تراعا العين لمصلحة التعبير النفسي الداخلي فيعبر عما بداخله ومن ثم يؤثر بها غيره، فيفصح بذلك عن مشاعره للآخرين بلغة الشكل واللون والحجم والظل والنور خاصة عن طريق المبالغات والتحويرات الكثيرة في الخطوط والألوان[1]"، فالمهندس الديكور أو الفنان التشكيلي بمقدوره تحويل الحقيقة المطلقة إلى حقيقة جزئية والواقع المطلق إلى واقع مختزل بصورة واحدة، وهذا بإحداث الحركة والخروج عن سياق الواقع بإيجاد واقع تقني جديد داخل الكاميرا أو اللوحة بتركيبه للأفكار التي يحملها وإختزالها في فكرة واحدة، وتنظيم مكوناتهما التقنية والفنية والتحكم فيها بغرض الشكل العام الذي يراد التعبير عنه. وبالتالي، تهدف مختلف النظريات والأساليب الفنية في الإخراج السينمائي إلى التأكيد أن السينما فن عن طريق إثبات مدى إمكانية إستخدام الكاميرا والإبتعادها عن إعادة إنتاج الواقع في السينما، بينما تتجلى النظرية الأخرى في إثبات إلى أي مدى تمنح القدرة الخاصة على إعادة إنتاج الواقع للسينما تميزا وإبداعا لا تتمتع به الفنون الأخرى. فما أساس هاته النظريتين؟ وما علاقتهما بالواقع؟ .

يرى المنظر الألماني **رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim** **أن فن الفيلم هو نتيجة مباشرة للإختلافات بين "الواقع الفيزيائي والواقع السينمائي وأن المخرج السينمائي يستغل قصور هذا الوسط ليقيم عالما يشبه العالم الحقيق ولكن بمعنى محدود. ففن الفيلم لا يتكون من نسخة عن الواقع ولكن من نوع من

*_ من بين الفنانين الذين صمموا ديكورات كاليجاري: (هيرمان وارم، والتر ريمان، والتر رهريج)، حيث كان تصميمهم على شكل خلفية من الديكورات التعبيرية المرسومة على نحو يمكن تمييزه حيث تشوه العالم الطبيعي بغرابة إلى أشكال تجسد أو تبرز العالم الخارجي المعذب والمشوه. أنظر: مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص 79.

[1]_ أسامة محمد مصطفى الفقي، مدارس التصوير الزيتي، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2016، ص 181 .

** _ رودولف أرنهايم Rudolf Arnheim (2007/1904): عالم نفساني وفيلسوف ومؤرخ للفن وناقد سينمائي ألماني. أنظر:
_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit, p10.

الترجمة للخصائص التي يتم ملاحظتها تحول إلى أشكال الوسط الفلمي[1]"، فقيمة الفيلم والإهتمام به تكمن في قدرته على الإيحاء التي تنبع من الإستخدام الفني لتقنية الكاميرا حسب الرؤية الإخراجية في السينما التعبيرية. وعليه، فعدم التقيد بمظهر الطبيعة في فن الفيلم يعتبر حسب رؤية **رودولف أرنهايم** تشويها لها*، فالعملية الإبداعية التي ينطلق منها مهندس الديكور تتجلى عن طريق تشويه مظاهر الطبيعة عند قيام بهندسة الديكور وصناعة الفيلم "وهو سبب الإبداع لأنه أرقى من حقيقة صادقة مفترضة في الطبيعة ولكنها بلا فن: هذه الحقيقة المشوهة بذاتها هي التي تعطي هذه الأفلام فنها البارز[2]"، وليكون على مهندس الديكور تحرير أفكاره وإطلاق العناء لخياله بغية رسم لوحة تشكيلية بأسلوب تعبيري خالص.

3_1_1_2_ الإدراك البصري والتقدير الجمالي لتقنية الديكور السينمائي:

يعتمد الفيلم سينمائي في طياته على مبادئ الفن التشكيلي أو بإعتماد على لوحة تشكيلية في السينما التعبيرية كما هو الحال في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، ويستند **رودولف أرنهايم** على إدراك الخبرة إذ يجد المتلقي نفسه أمام مشهد في تحسس مناطق الضوء من العتمة، والبحث عن حقيقة فحوى المادة السمعية البصرية المزدوجة التي بصدد متابعتها والبحث في أصولها، بينما يبنى الفيلم بتزامن مع بناء اللوحة، وهو ما يؤكد عليه المنظر **رودولف أرنهايم** في قوله: "عندما ترى العين، للمرة الأولى، لوحة معينة، فيجب أن تواجه موقفا جديدا: يجب أن تتوجه، أن تجد بنية ستقود الذهن إلى فهم معنى هذه اللوحة. وإذا كانت لوحة تمثيلية، فإن مهمة الأولى تقوم على فهم موضوعاتها. ولكن الموضوع تابع للشكل، لتركيب والألوان الذي يظهر في حالته الخالصة في أعمال مجردة غير محاكاتية[3]"، والمخرج السينمائي في محاولته محاكاة الطبيعة لا يستطيع تسجيل العالم الفيزيائي وإنما يستطيع تفسير من خلال آلة التصوير، ليبقى عنصر الإدراك للوحة

---

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 568 .

*_ في حين، يرى المنظر بيلا بالاش حول جمالية فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، أن التشويه في فيلم روبرت واين يعود إلى هندسة وإلى الديكور أكثر بكثير مما يعود إلى أسلوب الفيلم الخاص، وأن ما فعلته الكاميرا كان تصوير الرسومات. أنظر: هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص85.

[2] _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية –دراسة في جماليات السينما–، م.س، ص74 .

[3] _ جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما– دمشق، 1999، ص167 .

التشكلية يتحدد عن طريق القنوات ميكانيكية المتعددة للإدراك في السينما والتي لا تتوفر عند الإنسان، بينما لا تمكلك عين الإنسان "ما يقابل التداخل التدريجي أو التعريض المتكرر أو الصور السالبة والعدسات المشوهة والمرشحات والتحكم في التوضيح وكل المؤثرات الخاصة الاخرى التي يمكن تحقيقها من خلال إستخدام الطابعة الصورية[1]". ليعتبر الفيلم في أساسه عمل تشكلي يستهدف جزءا معينا من متعة العين، وتبقى نظرة **رودولف أرنهايم** تنحصر في مجال علاقته بالمشاهد، وفي العلاقة البنيوية بين عين المشاهد وتركيب العمل في تأسيس لعلاقة تربط بين الفن التشكيلي والسينما. ويستخلص من ذلك، أن نظرة **رودولف أرنهايم** الإنطباعية في كيفية الربط بين العالم الإبداع وكيفية تجسيده في الفيلم السينمائي، جاءت كرد فعل على الإتجاه الواقعي الذي يمثلهم المنظر الفرنسي **أندري بزان** الذي يعتقد أن قدرة الفيلم على نسخ أو النقل توفر للمتلقي وسيلة لتوجيه إهتمامه بالواقع. لتحمل صورة الديكور في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** أبعادا إجتماعية فطرية متعلقة بنفسية وسلوك الإنسان والبحث عن قيم الجمال في الفن، بينما يتجسد فيها الإدراك perception دورا مركزيا ونقطة إلتقاء المعرفة بالواقع عن طريق العقل _المتلقي وحدود إستعاب صورة الديكور في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**_، والإدراك بشكل عام هو تركيبة من العمليات "التي يتم من خلالها تنظيم المعنى وتجميعه وإعطاءه للمثيرات الحسية، وتشمل هذه العمليات المشاركة في عملية الإدراك للصور على مكونات فيزيائية وطبيعية خاصة بالمثيرات الخارجية، ومكونات فيسيولوجية وعصبية وحسية خاصة بالحواس، ومكونات وجدانية خاصة بالإنفعالات[2]"، فالإدراك لا يقتصر على الأشياء الخارجية التي يدركها الفنان أو مهندس لديكور، ولكنها تتحدد من خلال مختلف العوامل التي تشكل طبيعة الإدراك للعمل الفني*.

---

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 573 .

[2] _ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 311، 2005، ص 52.

* _ من العوامل المؤثرة في عملية الإدراك أهمها: الإنتباه attention_ الثبات أو الدوام constancy _الدافعية motivation _التنظيم organisation_الوجهة set _الخبرة السابقة past expérience _التشويه أو التحريف distorsion_ الخداع الإدراكي illusion_ الشكل والأرضية figure et ground_ الإغلاق closure. أنظر: م.ن، ص52-58.

في هذا الصدد، يرى البحث أن كل من اللون، والشكل، والخط وغيرها من العناصر التي تتخذ من الأشكال الهندسية أساسا لبناء العمل الفني، هي عناصر تعطي دلالات لصورة الديكور التعبيري وبدورها تكون من بين عناصر التصميم التعبيري للمشهد، فالخلفيات "هي أبنية وشوارع مطلية يقصد أن توحي زواياها وأشكالها المشوهة بعدم التوازن الذهني والفوضى الإجتماعية لدى الشخصيات[1]" وتنوع المساحات الهندسية في الأشكال تبعا للخطوط والأشكال وإتجاهاتها المختلفة، فيركز مهندس الديكور على فكرة النظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسية الموظفة في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، والوصول إلى هذا الهدف لا يتحقق إلا عن طريق تحطيم الشكل الخارجي والصورة المرئية في السينما التعبيرية. (انظر الصورة 13)

[1] ـ تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013، ص89-90 .

تمثل الصورة رقم 13 أحد الديكورات المرسومة في فيلم عيادة الدكتور كاليغاري، إذ يعتبر الممثل عنصر مكون للديكور التعبيري. الديكور من تصميم: هيرمان وارم ، وإخراج روبرت واين سنة 1919.

Voir : David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 751.

ولعل ما يبرر إدراك مهندس الديكور لعمله الفني، هو الإستناد بقول مهندس الديكور **هرمان وارم** عن إمكانية العودة إلى توظيف التراث التعبيري في السينما، وإعتبار الصورة التعبيرية "تتماثل بشكل وثيق مع الحفر على الخشب في مجال الحفر التعبيري، من حيث غياب العمق وقسوة التقابلات بين الأسود والأبيض، وعنف وصلابة الخط والتشويهات المبالغ فيها والأسلوبية المفرطة، كما أنها تأتى بإدراك جديد للمكان، حيث لم يعد المكان مدركا بوصفه محتوى، مستقبلا للأشكال وإنما بوصفه بناءا لذات الشخصيات النفسية[1]"، فتصعب إستحالة التعايش بين المرسوم والمعاش في السينما التعبيرية وبين الديكور، والممثل، واللقطة، والحجم.

3_1_1_3_ فلسفة الضوء والظلال في العمل التعبيري:

تمثل الإضاءة السينمائية إحدى السمات المميزة لكثير من مواقع التصوير في السينما التعبيرية، وكان إستخدام الطلاء لإعطاء دلالة للضوء والظل، بينما كان إستخدام الإضاءة الصناعية بدلا من المصادر الضوء الطبيعي، ويرى **رودولف أرنهايم** أن الإضاءة في الأفلام هي "أكثر من مجرد كونها ذات نفع، الأنوار يمكن أن توحي بأفكار رمزية، إنها تستطيع أن تبرز خصائص الشيء الجوهرية وهي تستطيع إظهار أو إخفاء تفاصيل معينة وبإمكانها نقل إهتمام المشاهد من نقطة إلى أخرى على الشاشة[2]" وباتت الإضاءة عنصرا هاما في التصميم البصري السينمائي وهي تلقى أهمية في صناعة الأفلام، ومنه تمثل الإستجابة العفوية للظلام والضوء عنصرا هاما في علم النفس البشري الذي يستثمره مخرج الفيلم بهدف التأثير على طرق إستجابة المشاهد للتطور السردي في الفيلم.

يسعى مهندس الديكور بوصفه فنانا تشكيليا في السينما التعبيرية، بمعالجة نواحي عدة لإستخلاص بمختلف النتائج تعوض النقص في اللون وفي الحجم أو العمق، هذا بإختيار وضع الإضاءة لتوزيع الظلال خاصة في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري**، حيث "طليت الظلال على الشق التي تشكل جدران البلدة، والمواقع الداخلية المتنوعة، بل وحتى على الأرضيات والأدراج. وحتى مع إستخدام شكل حقيقي والصناعي

[1]_ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، م.س، ص51 .

[2]_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 572 .

مع ذلك للإضاءة، كان هذا التأثير يقوي بظلال مطلية: شكل من التعبيرية المفرطة[1]"، فتوظيف الضوء والظل في فيلم **روبرت واين** يعتبر الوظيفة الوصفية التي ترسم الحدود بين الحلم، واليقظة، والوعي، واللاوعي.

يرى المنظر الفرنسي **جيل دولوز Gilles Deleuze*** أن صناع السينما التعبيرية إكتسبوا إحساسا قويا للتلوين في إبداعاتهم الفنية، والأخذ بعين الإعتبار "أن التظليل كان معروفا في فترة التي شهدت عرض فيلم فاينه الذي تم تظليله في العرض، وكان المشاهدون المثقفون سينمائيا سيلاقون قليلا من الصعوبة في فهم الحالات التي تثيرها الظلال اللونية الأساسية: الأحمر للحب والغضب مثلا[2]" لتتأثر الأفلام التعبيرية بمبادئ وأسس المسرح التعبيري، فوسعت من عملية الإخراج في الأفلام التعبيرية بزيادة اللون من خلال المدى البصري الذي يعرض على الشاشة والمشكل لتقنية الديكور السينمائي، بينما تعمل الظلال الإصطناعية المرسومة في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** على تعزيز وتنمية التحريف والتباين، لتدخل ضمن العناصر الأساسية المكونة للديكور والمتكاملة والفاعلة في الحدث عن طريق "المنظورات المحرفة والتشويشات المفرطة: شوارع متداعية، مباني وسقوط ملتوية ومعوجة، جدران آيلة للسقوط نحو بعضها البعض، حتى النماذج أو الأشكال التجريدية تخدم في تأكيد المخاوف النفسية كالرهاب والهيولية الوشيكة[3]" وهي الجمالية التي نستوفيها من توظيف عامل الضوء والظلال وعلاقتهما بتقنية الديكور السينمائي وفقا لرؤية الإخراجية لدى **روبرت واين**.

وعليه، تعطي فلسفة المنظر الفرنسي **جيل دولوز** حول طبيعة العلاقة بين الصورة- الحركة، كيفية معالجة التباين والإختلاف contraste في ديكورات الفيلم التعبيري لتعطي تأثيرا الرمزيا للموضوع، فالضوء "كدرجة 'الأبيض' وكصفر 'الأسود' يدخلان في علاقات محسوسة من التضاد contraste أو من الإمتزاج

---

[1] _ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013، ص37 .

*_ جيل دلوز Gilles Deleuze (1995/1925): فيلسوف فرنسي، كانت حاجته متمثلة في الإختراع الدائم لنظريات جديدة وإتخاذ النصوص الكلاسيكية مبدأ لتوليد طرق جديدة للبحث الفلسفي. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit, p49.

[2] _ م.ن، ص36 .

[3] _ أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، د.ط، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995، ص42 .

m éanger تلك هي سائر السلسلة المتضادة من خطوط البيضاء والخطوط السوداء، لاشعة الضوء، والخطوط الظلام: عالم مخزز stri é مضلع ray é ظهر لدى واين في اللوحات التصويرية لفيلم حجرة الدكتور كاليغاري[1]" أي معالجة اللون الأبيض الناصع ضد الظلام القائم، فيوازن عنصر الضوء بين الخير والشر من أجل المساهمة في بناء الدرامي للفيلم ومشاركته الفعالة في توضيح ملامح الديكور السينمائي .

3_1_1_4_ الممثل بوصفه عنصرا البصريا في تشكيل الديكور السينمائي:

تعتبر حركة الممثل بوجود الديكور أحد مبادئ الإخراج السينمائي، فيسمح للمخرج من إختيار أفضل الطرق لتحفيز الممثل على الأداء، وعلى المخرج أن يتعامل مع الممثل بنفس التعامل مع بقية العناصر البصرية الأخرى، بينما يشبه التمثيل السينمائي في قواعده وأصوله التمثيل المسرحي بالرغم من بعض الفروقات الأساسية بينهما تتجسد في الجمهور على سبيل المثال، فيجعل المخرج **روبرت واين** عنصر التمثيل "متكيف مع المفهوم الميتافيزيقي للعمل ومؤدى وفق أسلوب معبن يشبه بحركات الإنسان الآلي، كما لو أن الشخصيات نسخ مزدوجة ومطابقة لمنحنيات وحركات الديكور الخادعة. وجوه الممثلين تبدو محرفة وشبيهة بالأقنعة نتيجة الماكياج المبالغ فيه[2]"، فعلى الممثل أن يتعلم الإستفادة من ميزات الأداء التعبيري التي يمنحها إياه التمثيل السينمائي، فالممثل في السينما التعبيرية غير مضطر لمحاولة إقناع الجمهور بأن الأكسسوار الذي يستخدمه حقيقي، هو نفسه مع الممثل المسرحي الذي يستخدم مختلف الأشياء والأغراض مصنوعة من الكرتون على سبيل المثال، مما يعطي الأكسسوار الموظف والبيئة التعبيرية لدى الممثل إستجابات جسدية فردية يكون أساسها التصنع والتكلف عند المخرج **روبرت واين**.

وبصرف النظر عن إرث الحركة التعبيرية في الفن المسرحي، فإن الممثلين في السينما التعبيرية وجدوا "أنفسهم خاضعين لبصريات الأفلام، فشخصياتهم جزء من الديكور، حرفيا. وبدأ، تطلب الأمر منهم عدم الإكتفاء بمجرد التحرك في موقع التصوير بطريقة تتناغم مع تصميم الديكور[3]" فتنفيذ الأداء الحركي للمثل في السينما التعبيرية يكون على الأساس المبالغة الحركية التي تؤدي إلى دينامية التوازن في الفيلم

[1] _ جيل دولوز، الصورة–الحركة او فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، م.س، ص74 .

[2] _ أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، م.س، ص42 .

[3] _ إبان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، م.س، ص37 .

السينمائي، بينما تتناسب طبيعة الفعل الحركي للممثل مع سياق الأداء وطبيعة الشخصية المرسومة من خلال عملية اندماج جزئي مع الشخصية المجسدة، بحيث تبدو حركة الممثل التعبيرية متناسبة مع طبيعة الشخصية ومع المعطيات التي ترسم أبعاد الشخصية مع المخرج.

يمكن القول أن التعامل مع الجسد وتحولات التي تطرأ على الأشياء والأغراض المشكلة لتقنية الديكور في الفيلم، هي عبارة عن مفردة بصرية ديناميكية لخلق الصورة المعبرة بأسلوب عمل فني خالص، حيث سعت الكثير من التجارب في السينما التعبيرية إلى إستنباط مختلف المبادئ والأساليب الفنية في المسرح، وإلى تحقيق الجانب البصري في أداء الممثل التعبيري بوصفه "عنصر بصري من الفيلم، ولكن مع تسليط الضوء على الشخصية. كونراد فيدت خلال أداءه رقصة القيصر، وهو يمشي أثناء النوم في عيادة الدكتور كاليغاري، يمتزج تقريبا مع الرسومات الديكور[1]"، فالمبالغة البصرية والتشكيلية في فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** أكدت على كيفية توظيف الصورة بما يعكس ويترجم الحالة النفسية والحركة الداخلية للشخصية في الفيلم، أما طابع الرسومات الهندسية فهي بمثابة أشكال من السينما التعبيرية الألمانية.

وعليه، تعتبر حركة الممثل النسق البصري الذي يشكل منظومة الديكور السينمائي ودورها في بناء الصورة التعبيرية وفقا رؤية فنية وجمالية، يعمد المخرج إلى توظيفها في الفيلم عن طريق تفعيل أدواته من خلال الإختيار وإعادة التشكيل والتعبير لكي تتحقق العملية الإبداعية، ومكملا للصورة الغريبة المشوهة الحادة التي صنعها الديكور، فيتطلب على الممثل أن يجعل تفاعلاته مادية مع الديكور، والأكسسوار، والملابس، والماكياج إضافة إلى قوام الممثل وتناسقه، فهي عناصر تساعده على رسم وتوضيح الحدود المادية للشخصية بفضل العناصر المشكلة لتقنية الديكور. أما توجهات كل من الملابس والماكياج، فهي عنصر نوعي في السينما التعبيرية ولا يقل دورها في المسرح كما هو الحال في فيلم **عيادة الدكتور كالغاري**، فينبغي أن تكون الملابس التي يرتديها الممثلون ملائمة للظروف التي تقع فيها حوادث الفيلم، فيتم تحديد الملابس المناسبة لمكان وزمان الحدث، فينتج عن توظيفها "خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفي لإحدى الشخصيات بإستخدام الألوان في الملابس، فلا يصح أن يكون تغير لون الملابس

[1] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 226.

مجاني، بل لا بد أن يكون له وظيفة[1]" فتساعد الألوان في الملابس الكاتب في رسم شخصياته ومن ثم تساعد المخرج أثناء التصوير في تجسيد رؤيته للعمل الإخراجي، أما عنصر الماكياج فلا يقل أهمية عن الملابس في طبيعة التوظيف فكيلاهما يمثلان نسق تعبيري جمالي في الفيلم، ويلعب الماكياج دورا مهما في تحديد ملامح الشخصية كما يؤكد عليه عالم الإجتماع الفرنسي والمنظر السينمائي **إدغار موران** بقوله: " تأتي صنائع التبرج أي الماكياج في كونها إمتدادا لصنائع التصوير، لتحول الملامح، في وجه من الوجوه، تبعا للتعبير الذي تتطلبه كل لقطة على حدة[2]" لتهتم التعبيرية بالشكل من خلال إستخدام الماكياج والملابس بطريقة غير مألوفة وخلق إحساس بالغموض من خلال التلاعب بالضوء والديكور المرسوم والمبالغ فيه.

نستخلص مما سبق ذكره، أن السينما التعبيرية جاءت بلغة الافصاح عن الأشكال، والألوان، والأحجام، والأضواء، والظلال كأساس لبناء العمل الفني الإبداعي، وعن قيمة فنية يحس بها الفنان التشكيلي أو مهندس الديكور في نقل مشاعره إلى الآخرين، هته الأشكال الفنية التعبيرية ساهمت بحد كبير عند الفنان إلى إنتقال الشحنة الداخلية لديه إلى الخارج كي يتأثر بها غيره، ويعتبر المخرج **روبرت واين** صاحب الفضل في ظهور التعبيرية في السينما عن طريق الأسلوب البصري المتبع في الرؤية الإخراجية، وأصبح المنهج الأسلوبي المعتمد في الفيلم علامة فارقة مميزة في الميزانسين التعبيري ونتاجا للعمل الفني الإبداعي الذي يحمل في طياته بوادر التشكيل في السينما التعبيرية. وعليه، جاء فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** لعرض رؤية شخصية عبر الميزونسين التعبيري، جسد ديكورات مرسومة بأبعاد بصرية خالصة وهي أدوات مستعارة من المسرح التعبيري. وبالتالي، فإن أهم التشكيلات الفنية التي تؤسس على تضافر المدارس الفنية وإرتباطها بتقنية الديكور السينمائي، تعتبر الواقع معيارا في تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به. ومنه، يحاول البحث تسليط الضوء على أهم التيارات الفنية الأساسية التي برزت في القرن العشرين والتي ساهمت في بلورة الحساسية الفنية وأساليب الإبداع الفني للحركة التعبيرية. فكيف تشتغل السينما ضمن حقول الفنون المجاورة، وذلك بالتركيز على الجانب التشكيلي لتقنية الديكور عبر المدارس الفنية المختلفة وإنفتاح الفنون وتداخلها ؟ وهل تبقى وظيفة التصميم كما هي في ضوء تنوع وتداخل المدارس الفنية فيما بينها ؟.

---

[1]_ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1987، ص 138 .

[2]_إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص130.

3_1_2_ ديكورات كارل هاينز مارتن في السينما التعبيرية التكعيبية.

توالت الحركات الفنية في القرن العشرين بشكل كبير حيث شهدت تطورات وتغيرات واضحة في الفكر الأوروبي خاصة في مجال الفن بشكل واضح، فقد تحرر الفنان من التقاليد الفنية التي كانت متبعة في المدارس السابقة ورفض بذلك مبدأ محاكاة الواقع، حينها لم يعد يتقيد بأشكال المرئيات وألوانها فسعى إلى تحقيق نظم التجديد والإبداع في مجال الفن.

كان الفن التشكيلي مرتبطا بالواقع المرئي، وأصبح هدف الفنان البحث عن الشكل الجوهري الذي يهتم بالمضامين الكامنة وراء الشكل الخارجي بدلا من مجرد البحث عن مظاهر الأشياء وأشكالها السطحية، بإعتبار أن الحقيقة الظاهرة للأشياء قابلة للتحول وخاضعة للزوال والتغيير ومنها ما تعلق الأمر بالفنون التشكيلية*، فلم تعد الصورة عندها نقلا عن الطبيعة وإنما هي تصوير عالم جديد خارج إحساس الفنان يعبر عن طريق الاجسام المكعبة،والأسطوانية،والمخروطية وغيرها، فتحول بذلك كل شيء إلى أشكال هندسية بفضل نظم الإبداع الفني. وعليه، فما هي العلاقة القائمة بين الجمالية والفن؟ وكيف أصبحت هذه الأشكال تأخذ بمبدأ التغيير والتجديد في الفن التشكيلي؟.

*_ لهذا فقد بدأ الفنان في البحث الدائم عن المطلق، عن الجوهر. خاصة مع ظهور نظريات إمانويل (عالم الجمال) في الظاهر والحقيقة، وكروتشه في الشكل المعبر عن المضمون، إلى جانب نظريات أفلاطون وأرسطو وفيتاغورث في الشكل المثالي والشكل الجوهري والشكل المجرد. مما جعل لهذا الجانب الميتافيزيقي شأنا كبيرا حتى أصبح الأساس المهم التي تستند إليه مذاهب الفن التشكيلي الحديث. أنظر: كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص38 .

3_1_2_1_ الحركة التكعيبية من منظور الفن التشكيلي:

تمثل ظهور **الحركة التكعيبية Cubisme** * نتيجة لإهتمام الفنان المتزايد بطرق التعبير والإبداع بدلا من إهتمامه بالمضمون، وكان يمثلها عدد من الفنانين التشكيلين في طليعتهم **بيكاسو**، و**براك**، و**سيزان**، إذ أعطوا تعريفا عن جوهر الحركة التكعيبية في الفن، قائلين في هذا الصدد: "الحقيقة أن غاية الفن ليست تصوير الأشياء، بل تصوير إدراكنا النفسي لها، ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا توجهنا إلى الداخل [..] إذا صورنا الزمن كما نحس به في أعماقنا، لا كما تمثله لنا الحجوم والأبعاد في العالم الخارجي [..] إن التكعيبية لا ترفض الموضوع، بل تحاول أن تستخدم عناصره الواقعية كما هي [..] ولذلك فإن التكعيبية تبقى مستعبدة للمكان، ونحن نفتخر بأن حركتنا تريد أن تصور تعاقب الزمن الحي[1]" فبدأوا في إطار بحثهم عن إيجاد طرق جديدة للتغيير كتمزيق الشكل وإظهاره من زوايا المنظور لكشف عن جوهره، بحيث إعتمدوا على الحركية وهندسة الخط وأصبح استعمال اللون شيئا نسبيا في الفن التشكيلي التكعيبي. وبالتالي، فإن الآليات التي يشتغل عليها الخطاب البصري التكعيبي تعد مغايرة بأكملها للواقع، ومغايرة لعمليات الإدراك الحسي التي تهتم بالشكل الفيزيائي في حيثيات الوسط الخارجي للفنان، فيعرج الفنان التكعيبي **بابلو بيكاسو Pablo Picasso** بقوله في هذا الصدد: "كل ما عندي لا أقوله [..] إذ قلته بالأسلوب الذي شعرت بما يجب أن يقال[2]" فتحاكي الأشكال التكعيبية ما هو جوهري في نفسية الفنان، وينتج عنها الكشف عن العلاقة التشكيلية التي تبين ظهورها خلال العلاقة التي تربط بين الفنان وخياله ضمن "خطابات تمهد لتجريد خالص [..] لا عالم له [..] إلا وفضاءات سطح تصويري ينضح بالمثالية إذ تتصاعد منه نسغية

* _ التكعيبية Cubisme: مصطلح في تاريخ الفن الحديث ظهر في القرن العشرين، يشير إلى جملة من النشاطات في مجالي التصوير والنحت، ظهرت في باريس فيما بين عامي 1914-1917م وكانت أهم حركة في تاريخ الفن الحديث، فاشتغل الفنانون متأثرين بأرضية سيزان الهندسية، ودامت هذه الفترة التي عرفت بالفترة السيزانية فيما بين 1909–1907م، ثم تلتها فترة التكعيبية التحليلية فيما بين 1912-1910م، وختاما ظهرت التحليلية التركيبية بعد 1913م. وقال أبوللينير إن الحركة التكعيبية نشأت كردة فعل على إستسهال الفنانين الإنطباعيين والوحشيين FAUVISM للتعاطي مع الرؤية الفنية. أنظر: عبد العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، د.ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص194.

[1] _ صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعلام ومدارس وتيارات فنية، د.ط، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2011، ص88 .

[2] _ علي شناوة آل وادي، الخطاب الجمالي المعنى والتشكيل،ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الاردن، 2014، ص269 .

عقلية الذهنية صاعدة[1]"، فهي إحدى المعالجات التي تشكل تأثيرا مهما في خطاب فن ما بعد الحداثة وبالخصوص في مجال الفن التكعيبي*، كما يصفه **بابلو بيكاسو** بقوله: "التكعيبية ليست لا بدورا ولا أجنة، ولكن فن يعالج أولا الأشكال، وحين يتحقق الشكل فهو هناك ليحيا حياته الخاصة [...] إذا كانت التكعيبية فن التغيير فأنا متأكد أن شيء الوحيد الذي سينتج عنها هو شكل آخر من أشكال التكعيبية[2]". ومن هنا تظهر جمالية التشكيل عند الفنان من خلال واقعيته في تحليل العناصر وإخراجها في مضمون تعبيري جديد، هذا بالإعتماد على الخطوط الحادة ذات الزوايا فضلا عن الإعتماد على الخطوط المنحنية وتعدد السطوح والإستناد إلى عامل التجريد في أعماله النحتية واللوحات التشكلية.

وعليه، جاءت الحركة التكعيبية رافضة لمبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية، ومتجهين إلى إختزال هذه الأشكال إلى منحاها وأصولها الهندسية وإعادة صياغتها بأسلوب جديد بعيد عن عناصرها الأصلية، بينما كانت العلاقة النسبية في جسم الإنسان معيارا جماليا في العمارة، والنحت، والتصوير لا سيما في مجال هندسة الديكور، وأضحت الأشياء أشكالا هندسية مجردة في شكل مكعب، وكرة، ومخروط وغيرها من الأشكال التي جعلت الفنان التكعيبي يقوم بعمليات التركيب والتحليل وفقا للمعطيات القبلية. وبناءا على ما تقدم، يطرح سؤال مفاده: ما الذي يمكن أن يضيفه البعد التشكيلي للعمل السينمائي؟ وأين يكمن تأثير الحركة التكعيبية على تقنية الديكور السينمائي؟.

3_1_2_2_ الحركة التكعيبية التعبيرية في سينما كارل هاينز مارتن:

تعتبر المدرسة التعبيريه إتجاه فني يرتكز على تبسيط الخطوط والألوان، وخروجا عن الأوضاع الكلاسيكية التي تقوم على تسجيل معالم الجسم والطبيعة تسجيلا دقيقا سواء في الخط أو في تلوين

[1] _ علي شناوة آل وادي، الخطاب الجمالي المعنى والتشكيل، م.س، ص 270 .

* _ إن تقنيات الخلق الفني لدى الفنان تكمل ما لم تستطع الطبيعة إكماله، ولا يقف الفنان بحدود حرفية النقل الواقعي وإنما ينبغي له أن يعبر عما يجب التعبير عنه، وأن التجربة الإستطيقية لدى أرسطو تبحث في توجهات الحسية والتجريبية والحرفية والعلمية ودوره العقل الإنساني في الخلق الفني وعدم إنفصال التجربة الإستطيقية عن الفعل السلوكي التربوي والإخلاقي كما يظهر جليا في عالم المسرح مثلا. أنظر: علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن و علم الجمال، ط1، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011، ص82.

[2] _ روبرت جولد ووتر وماركس تريفيس، الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 320 .

الأشكال، فركزت على دراسة الأجسام ورسمها ومن ثم المبالغة في إنحرافات الخطوط وبعض أجزاء الجسم وحركته، إلى أن هنالك "صلة وثيقة بين منهج التعبيريين والمدرسة التكعيبية التي ولدت عام 1908 في باريس وحاولت الوصول إلى كون الخطوط المنحنية التي نراها في الحياة لتعبر عن المستويات المسطحة الأساسية[1]" مما يجعل الفنان التشكيلي يبحث عن الحقيقة الهندسية للشكل، تلك الحقيقة التكعيبية التي لم يقتصر تأثيرها فقط في فن التصوير بل تعدت إلى سائر الفنون كالعمارة و الإخراج المسرحي والسينمائي.

يستشهد الناقد والكاتب السينمائي الفرنسي **مارسيل مارتن Marcel Martin** في كتابه (**اللغة السينمائية**) بنص كان ظهوره في مستهل 1921 من مجلة سينيا revue de cin éa ، يصف فيه الإنطباع الذي أحدثه أول فيلم تعبيري في فرنسا بعنوان **من الفجر إلى منتصف الليل De l'aube à minuit** للمخرج **كارل هاينز مارتن Karl Heinz Martin** *، فيعطي الكاتب الألماني **إيفان جول Ivan Gull** وصفا حول الفيلم في هذا النص بقوله: "إن كل شيء يدور في جو محموم، فإن المخرج العظيم الشاب، كارل هاينز مارتن، الذي هو في الوقت نفسه أحد مخرجي مسرح رينهاردت، قد تناول الموضوع وخلق منه، بمعاونة أحسن رسامي المدينة، أول فيلم تعبيري تكعيبي: أي أن كل المناظر وكل الأشياء مكبرة ومصغرة بشكل مفرط طبقا لفترة المنر، وكل شيء يبدو كما تراه عين الصراف المأخوذة، شبابيك البنك المترنحة، والشوارع المقلوبة رأسا على عقب، ورجال يصرخون كالمجانين، كل روح البطل مفصلة ومنقولة إلى أشياء وأشكال في جو داخلي للفيلم[2]". ليتخذ هذا النص مفهوما جماليا في تاريخ السينما العالمية، ومنه يتضح لنا أن المذهب التعبيري مؤسس على رؤية ذاتية للعالم عن طريق تشويه الشكل والأسلوب بطريقة تجعل من الديكور يتخذ طابعا رمزيا في الحركة التعبيرية.

---

[1] _ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، م.س، ص 145-146 .

* _ كارل هاينز مارتن Karl Heinz Martin (1948/1886): مخرج ألماني، أشتهر بفيلمه من الفجر إلى منتصف الليل De l'aube à minuit سنة 1920، يأخذ الفيلم أصالته من خلال ديكورات نيباش التي جعلت من الفيلم مبني على الأساس الجرافيك.
أنظر: Jean Tulard, Dictionnaire du cin éma (Les R éalisateurs),Op.cit, p469.

[2] _ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر:فريد المزاوي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2009، ص65 .

وبالتالي، يعتبر مهندس الديكور فنانا تشكيليا وفق أسس تكعيبية، يعمد إلى هندسة الأشكال وتحويل الجسم الهندسي إلى سطح له بعدان تخترق فيه السطوح والأشكال فيما بعضها، بينما تتأتى جمالية الديكور التكعيبي في فيلم **من الفجر إلى منتصف الليل De l'aube à minuit** بإعتماده على "الديكور المرسوم بالأسود والأبيض فتنعكس الألوان على وجوه الممثلين بالإعتماد على الماكياج المتطابق هندسيا، ولكن في نهاية المطاف يعتبر شكل الديكور صفة مجسدة، مع وجود شخصيات غير واقعية مما يترجم شفافيتها والفراغ دون الدخول حقا إلى عالم الكابوس[1]"، وهو التأكيد على عامل الزمن بوصفه بعدا رمزيا في الفيلم إلى جانب الأبعاد التي يستخدمها المصور في تقديم والكشف عن الحقيقة التي يهدف اليها الفنان التكعيبي. (انظر الصورة 14)

[1] _ Claudine Amiard chevrel Et auteurs, Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité, Tome 1, volume 1, L'âge D'homme, Paris, 1990, P182.

تمثل الصورة رقم 14 أحد ديكورات فيلم **من الفجر إلى منتصف الليل De l'aube à minuit**.

يرى الفنان التشكيلي بول سيزان أن كل جسم في الطبيعة يمكن ترسيمه إلى معادله الهندسي، أي إلى مربع أو مستطيل أو دائرة أو مكعب، فأساس العمل الفني يمكن إرجاعه إلى الهندسة التي يقوم عليها وهي أساس التكوين وجوهر البناء في العمل السينمائي. الفيلم من إخراج كارل هاينز مارتن سنة 1920، وتصميم الديكور لروبرت نيباش Robert Neppach .

Voir: www.cineaste.com

يتحدد البعد الجمالي لتقنية الديكور في فيلم **كارل هاينز مارتن** بهدف البحث عن حقيقة الأشكال الهندسية المرسومة، فجاءت بطريقة مجزئة من "أجسام إلى مكعبات صغيرة تتألف من تركيب وتصميم جديدين عبر السطوح منبسطة ومتداخلة وإضاءات مختلفة ذات ظلال متنوعة تكسر من حدود العلاقات حينها وتؤكدها أحيانا أخرى بحيث تتوزع عليها إحساسات حركية شتى[1]" فأهملوا عنصر التظليل والألوان، وأصبحت صور الوجوه التكعيبية في الفيلم نقطة بحث في المعادل الهندسي وتحويل الأشكال إلى عناصر هندسية مختلفة.

ومن المؤكد أن نجاح العمل السينمائي وتكامله يرجع إلى العلاقة التي تربط بين مهندس الديكور ورؤية المخرج من أجل إضفاء لمسة جمالية في الفيلم، إذ تهدف ديكورات مهندس الديكور والفنان التشكيلي **روبرت نيباش Robert Neppach** *في فيلم **من الفجر إلى منتصف الليل** "لكشف عن ملامح السرد بقدر ما يتم تحديد الديكورات من قبل وجهة النظر الداخلية لشخصية البطلة في الرواية، ومن ثم يرى المشاهد العالم الذي يتشكل في المشهد كما تشعر الشخصية البطلة في الرواية، فهي مجرد تلميحات. ومع ذلك، فهو نفس الأسلوب الذي يترأس ديكورات الفيلم: الأسود والأبيض وتركيز على الإضاءة من حيث المعنى والقوة[2]" والإهتمام بالدراسة الشكل La forme الذي يعتمد على التعبير الدرامي في الفيلم، فينبغي إلمام مهندس الديكور بأصول الإخراج السينمائي والإستناد إلى قواعد فن التصوير كي يستطيع تصميم ما يلائم طبيعة الإخراج.

يأتي تعامل مهندس الديكور مع الأشكال الهندسية تكعيبية ليحمل بوادر التشكيل في فضاء العرض المسرحي. ومنه، يرى البحث أن أهم الإختلافات التي سايرت ظهور السينما العالمية تمثلت في الأخذ بالمبادئ فن المسرح خدمة لها خصوصا ما أسفرت عليه المدارس الفنية الحديثة من مبادئ جمالية وفكرية للفن، فنجد أن **روبرت نيباش Robert Neppach** "قد حدد مساحة الفضاء كما هي موجودة في

[1]_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص 35 .

*_ روبرت نيباش Robert Neppach (1939/1890): مهندس ديكور، منتج ومدير فني نمساوي. أشرف على صنع أكثر من 80 فيلما. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Neppach

[2] _Claudine Amiard chevrel Et D'autres auteurs, Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité, Op.cit, p 180.

المسرح، ففي المشهد الأول مجال الحركة مغلق تماما، يتصادم الفعل مع الديكور في منظورات مشوهة. الأكسسوار يتكون من ورق مقوى –طاولة المنزل، باب المتجر–تتحرك وتظهر كحيل مسرحية[1]"،هي فوارق تعتبر مؤسسة لتقنية الديكور السينمائي في الفيلم التعبيري الذي يحمل في طياته مبادئ الحركة التكعيبية*.

نستنتج مما سبق ذكره، أن لكل مخرج طابع مميز ضمن حدود التشكيل الهندسي للحركة التكعيبية، فتأثيرها لم يكن منصبا من جانب الفن فحسب وإنما تمثل تأثيرها في حوارية الفنون بإختلافها وتنوعها، فأعطت للسينما التعبيرية إضافات جديدة لمفاهيم التشكيل كالكتلة، واللون، والخط، والتركيب في تصميم الديكور السينمائي، وصارت تتحرك بصورة عامة ضمن أطرها الأساسية كرسم الأشياء بموضوعية ومن ثم الإستناد إلى التحريف التكعيبي الذي بدأ فنانوه بالإبتعاد عن الطبيعة، ومن ثم عرضها في قالب جديد بطريقة مميزة بعيدا عن نقل الأشكال كما هي موجودة في الطبيعة، فمهدت لظهور حركة جديدة مع بداية القرن العشرين وأمست هذه الحركة كنشاط فني بإمتياز لها مقومات، بينما كان هذا إتجاه منصبا إلى الشكل، واللون، والخط مع الإستغناء عن الطبيعة بكل مكوناتها وعن الموضوع. وعليه، فما أساس هذه الحركة؟ وأين يكمن تأثيرها في الحقل السينمائي؟.

[1] _ Claudine Amiard chevrel Et D'autres auteurs, Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité, Op.cit, p183.

*_ كما هو الحال في المسرح والسينما التعبيرية فيما مضى، تلعب السلالم دورا رمزيا في الفيلم، بينما يرسم الفضاء دائما على الديكور، هذا الخط الأبيض في شكل ثعبان، هذا الطريق يؤدي إلى الفندق، الملصق يستمر ستة أيام، هذا الرصيف امام وكر للقمار، هي مسارات ضرورية للشخصية فهي مقصودة من طرف مهندس الديكور جاءت في شكل لوحات مسرحية مجسدة للديكور. أنظر:

_ ibid, p184.

3_1_3_ ديكورات التعبيرية التجريدية في أفلام هاينز ريختر.

جاءت الحركة التجريدية في الفن لإعادة صياغة الواقع برؤية فنية جديدة تتجلى في حس الفنان باللون، والحركة، والخيال، فإهتمت بالأصل الطبيعي ورؤيته من زاوية هندسية حيث تتحول المناظر إلى مثلثات، ومربعات، ودوائر، بينما تظهر الأشكال الهندسية التجريدية مجرد قطع إيقاعية مترابطة ليست لها دلالة بصرية مباشرة حتى وإن كانت تحمل في بوادرها شيئا من خلاصة التجربة التشكيلية لدى الفنان التجريدي.

يسعى المذهب التجريدي في الفن التشكيلي إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة، لتحمل في طياتها خبرات فنية تثير وجدان الفنان التجريدي، فمصطلح التجريد "في الفن التشكيلي المعاصر هي صفة لعملية إستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، فالفن مهما إختلفت مظاهره أساسه التجريد، ويعني أساس الفن هذا، أحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل، أو بين التفاصيل والصيغ، بحيث ينصهر كل شيء في بوتقة العملية الإبداعية التي تأذن بولادة الجديد، وهذا المغزى عام لا يهم فيه المظهر الذي تتدثر به القطع الفنية[1]"، وبذلك تتخلص الحركة التجريدية من كل آثار الواقع والإرتباط به، والخروج من تقاليد التصوير وإلغاء الصورة الطبيعية الواضحة من موضوع الفنان، وكان بزوغ التيار التجريدي وإستخدام البارع للخامات ومحاولة الخروج عن العالم الواقعي يعتبر مصدرا للموضوعات والأفكار في الفن التشكيلي. وعليه، يرى الفنان التجريدي **كازمير ماليفيتش Kasimir Malevitch** * أحد اعلام الحركة التجريدية الهندسية في الفن التشكيلي**، أن التجريد في الفن يمثل شكلا منعزلا عن الواقع، وفي ذلك يقول: "المربع الذي عرضته، لم يكن مربعا خياليا، بل إنه إحساس

[1]_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص58.

*_ كازمير ماليفيتش Kasimir Malevitch (1935/1879): أحد أوائل الفنانين التجريديين في القرن العشرين.رسام ونحات ومنظر بولندي، وصاحب الحركة الفنية التي اسماها بـ السوبرماتيزم. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasimir_Malevitch

** _ يبحث كازمير مالفيتش من خلال معالجاته التجريدية، في البحث في مثاليات إستطيقا النقاء الخالص حد الإقتراب من أن تكون الظاهرة الجمالية لا ترتبط بأي فيزيقيا السطح التصويري لتكون أقرب منها إلى أفكار مجردة، فقد أكد الفنان في مسعاه هذا إلى ما ذهب إليه في هذا المجال كروتشه إذ تغدو ظاهرة كهذه ذهنية مجردة، إذ يبحث مالفيتش في الأحاسيس الخالصة التي تنتج أشكالا في قمة النقاء، في تفوقية تغادر الأفكار والموضوعات والمضامين. أنظر: علي شناوة آل وادي، الخطاب الجمالي المعنى والتشكيل، م.س، ص46.

بفقدان الموضوع، وبذلك أعتبر الفن المجرد، تعبيرا عن الإحساس المحض، غير المرتبط بأي موضوع[2]" فلكل فنان طريقته الخاصة في التعبير عن شخصيته وفكرته التي تجول في مخيلته، كل هذا عن طريق الممارسة والتجريب اللذان يهدفان إلى تنمية وتعزيز الحس الجمالي والذوق الفني كهدف عام من أهداف الفن التجريدي.

ومن المؤكد أن الدعوة إلى الأمور المجردة في الفن التشكيلي أصبحت تقليدا في الفن أي إستقلال فن التصوير عن أية غاية وضرورة فنية، وبهذا ألغي الإرتباط بالموضوع والفكرة والإحساس والعاطفة لدى الفنان، فالفن التجريدي "معارض للتمثيل الطبيعي للأشياء، ولكنه ليس معارضا للتمثيل الطبيعي للأشياء، ولكن ليس معارضا للطبيعة كما يظن عادة. إنها معارضة للطبيعة الخام البدائية الحيوانية للمرء ولكنها على وفاق مع الطبيعة البشرية الحقة. أولا وفي الصدارة ليس هناك قانون أساسي للتوازن الحركي يضاد التوازن الساكن بالشكل الخاص[1]"، أي أن التجريد هو أسلوب خاص يحمله الفنان من أجل الكشف عن طبيعة الموضوع، ويكون الأسلوب عبارة عن إضافة أو حذف أو تحريف أو تغيير في النظام البنائي لمختلف العناصر الموجودة بالفعل وتتجسد في رؤية فنية خالصة لدى الفنان التجريدي. ويصبح الفن التجريدي حينها عملية إختزال في الشكل وصولا إلى جوهره، وإبتعاد الفنان عن الطبيعة نهائيا والإستغناء عن الموضوع لإستكمال التجريدية لبنائها، فالفن التجريدي هو فن لا موضوعي يعتمد في طياته على الشكل، ولون، وخط، والإستغناء عن الطبيعة وعن الموضوع، فقد سعى الفنان التجريدي عبر رسوماته إلى تحقيق الذوق الجمالي سواء في الألوان، والخطوط، والأشكال، وتطبيق مفهوم الجمال الذي إتخذ طابع الأسلوب في الفن فأضحى خاضعا للإنفعال الذاتي وخصوصية الأداء في العمل الإبداعي.

ولعل ما يؤسس على ظهور حركة الرسم التجريدي الأوروبي الحديث، هي إسهامات الحركة التكعيبية بشكل أو آخر في بلورة حركة الفن التجريدي، فكانت ظهورها "وليد التكعيبية وعزز مكان الفن التجريدي وذلك لقيام ذات العناصر المشتركة بين الإتجاهين في أخذ مكانهما فيهما من مربعات ومكعبات وخطوط متقاطعة، وفيها يبدأ الفنان بالأصل الطبيعي ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ في أحكام الروابط التحليلية

[2]_ صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعلام ومدارس وتيارات فنية، م.س، ص 190 .

[1] _ روبرت جولد ووتر وماركس تريفيس، الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، م.س، ص328-329 .

حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالصلة، وتتحول إلى مجرد، مثلثات، ومربعات ودوائر وأقواس، محملة بملامس مختلفة تنبئ عن مميزات لتلك الأسطح التي جردت من الأصل الطبيعي[2]" فيحاول الفنان التجريدي من الإستفادة من الدراسات وتعزيزها بمختلف الأشكال التعكيبية، وتمثل الدائرة أو الجسم الكروي تجريدا لعديد من الأشكال التي تحمل طابع التجريد، بينما تستخدم الكرة في الرسم أو في التشكيل بغرض الكشف عن دلالة ضمنية نحو الأجسام التجريدية المضمرة.

على هذا الأساس، فإن البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في خلاصات موجزة، جاءت لتحمل في طياتها مبادئ التشكيل التي مر بها الفنان التجريدي وأثارت وجدانه. ومنه، يؤسس الفن التجريدي على أسلوبين رئيسين "إحداهما ذو النزعة تعبيرية روحانية يتمثل بصورة واضحة في أعمال فاسيلي كانديسكي، والثاني ذو نزعة هندسية رياضية وقد تزعم هذا الأسلوب بيت موندیان، وقد بلغت على يدي هذين الفنانين الذين هما قطبا التيارين المتقابلين في الفن التجريدي[1]". فالإتجاه الأول هو أسلوب يتجه نحو التأثر بالتجريد الموسيقى أو الغنائي يمتد جذوره إلى التعبيرية، أما الشكل الثاني فهو انعكاس لطبيعة الغنائية التي إستخدمها **كاندنسكي** مبدءا للفن التجريدي والمتمثل في الشكل الهندسي المعماري التي بدأها التكعيبيون، لذا تعد الأولى تعبيرية غنائية أما الثانية فهي تعد تجريدية هندسية.

لقد قضت كل من تجريدية **كاندنسكي** و**موندیان** على الشكل الواقعي قضاءا تاما، إذ إهتم **كاندنسكي** باللون على حساب الشكل، بينما الشكل عند **موندیان** عموما لا ينفصل عن المادة والتعبير فهو يتصل بكل ما هو هندسي تجريدي، وتبتعد الأشكال عن المنحى الطبيعي لأنها تعد عملية إستبعاد لكل ما هو عضوي وطبيعي له، فأصبح الإتجاهين ظاهرة من ظواهر الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين. فإلى أي مدى يمكن أن يطبق هذا الأسلوب على باقي الفنون ومن ضمنه فن السينما؟ وهل أصبح الديكور السينمائي يؤخذ بعدا التجريبيا في الفيلم التجريدي؟.

3_1_3_ 1_ تجريدية الديكور في أفلام هاينز يختر:

[2]_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص59.

[1]_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص 61 .

جاء على لسان المخرج الأمريكي **ديفيد لينش David Lynch** في قوله: "لا تقتصر السينما على سرد القصص، وإخراج الكلمات والحوارات، ولكن لخلق جو عام. ما أراه ،هو هذا التجريد الذي يمكن أن يشارك الفيلم مع الرسم. الذهاب إلى أبعد ذلك في هذا التجريد، هو أن يذهب إلى واقع أعمق، الذي يوجد بالتوازي مع الآخرين. إذا كان لنا أن نرسم فقط، فنحن نعلم أن قصة الفيلم يمكن أن تحتوي على التجريد[1]".

من هذا المنظور، يتبن لنا أن عنصر التجريد لم يقتصر فقط على فن الرسم بل أصبح يحمل بعدا تجريبيا في فن السينما، وقد تميزت أفلام السينما التجريدية بطابع هندسي لتعتمد على التصميم المحكم وعدم الإعتماد على الألوان، وتستندت جل لوحاته التجريدية بالأخذ من مبادئ الرسم التجريدي من خلال تصميمات هندسية موزونة متكاملة سادت فيها الأشكال الهندسية المجردة كالخطوط المستقيمة، والأقواس، والمربعات. في هذا الصدد، ظهر في برلين بما يسمى بالفيلم التجريدي أو التجريد في الفيلم "أشهرهم هو هاينز ريختر الذي قدم للبطولة ما الفيلم المطلق الذي ليس فيه محتوى حقيقي وإنما يتكون من أشكال بحتة[2]"، تلك الأشكال التي عبر عنها **ريختر** على أنها تمثل في محتواها مبادئ الفن التجريدي والرقص والموسيقى التجريدين وليس بالعودة إلى مبادئ الحركة الطبيعية كالأدب الدراما في الفيلم، فيما يتخذ **الفيلم المطلق*** عند المخرج **هاينز ريختر Hans Richter** **"أشكالا وأنسجة ونماذج غير تشخيصية مصممة

[1] _ Eric Dufour, David Lynch : Mati ère, Temps et Image, Librairie philosophique j. Vrin, paris, 2008, p7.

[2] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 510 .

* _ إن التجريد لا ينفصل عن مسميات مثل الطلق والخالص واللامرئي، فأفلاطون يصعد من الجمال الذي يستند إلى المعرفة المستديرة ممثلا بارتقاءاته إلى عالم المثل متوسما المنحى العقلي الذي يتسامى فوق الحسي... وهو يعتقد بجمال الأشكال الهندسية التي يكمن جمالها فيها أي شيء آخر، غير قابلة للهوائية والتبدل، فهي أقرب منها على نماذج الكاملة في عالم المثل. إنها أشكال تجريدية خالصة منزهة من الحسية والغرضية والزوال ذات نسقية صاعدة تتصل بالمعرفة المجردة والمثال، ترتبط بأحكام الموضوعية المثالية. أنظر: أنظر: علي شناوة آل وادي، الخطاب الجمالي المعنى والتشكيل، م.س، ص33.

** _ هاينز ريختر Hans Richter (1976/1888): مخرج ورسام ألماني، أحد عظماء السينما إلى جانب روتمان وانجلنج في أفلام الطليعة. عمل إلى جانب المخرج إيزنشتاين في سنة 1929 في إنتاج أفلام قصيرة. من أعماله: الإيقاع21 1921، الإيقاع23 1923، الإيقاع25 1925، التضخم 1927. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cin éma (Les r éalisateurs),Op.it ,p 578.

وفق إيقاع في مهرجان صوري لعلاقات شكلية متغيرة[3]" وكان الديكور يتشكل من أنغام موسيقية مجردة، بينما يمثل **فيلم الإيقاع 21 rythmus21** من بين الأفلام التجريدية الأولى ضمن الحركة الطليعية، وكانت الموسيقى تمثل مصدرا أساسيا لتشخيص اللوحات الفنية المجسدة في الفيلم.

يهدف **الفيلم المطلق** إلى التجريب في منظومة الإخراج السينمائي، فهو لا يعير أهمية بالغة إلى بقية العناصر المشكلة له كالتمثيل والسيناريو، بينما يحمل الديكور طابعا رمزيا يتكون من "الأشكال المجردة والتصاميم، وبإصرار على أن السينما لا علاقة لها بالتمثيل والقصص أو أي نوع من المواد المعروفة إعتقد ريختر أن الفيلم مثل الموسيقى والرسم التجريدي يجب أن يهتم بالأشكال غير تشخيصية[1]" فالموسيقى لا تنقل موضوعا بصريا وإنما تتفاعل بالنغمات والإيقاعات، ويصبح التجريد بعد ذلك عبارة عن أشكال المجردة بالخط، والمساحة، والملمس، وتوافقات الألوان وتبايناتها والتي تبعث من التعبير التجريدي، لأن التعبير هو صفة من صفات الفن التشكيلي ومن ثم في الفيلم التجريدي، يتأتى دوره في عملية التشخيص والتبليغ التي تحدث من خلال الأشكال الفنية المشكلة لتقنية الديكور، أي أن "الأشكال والألوان في ذاتها حينما تصاغ، تولد المكاني التشكيلية، وهي تختلف عن معاني التي تعتمد على الترابطات البصرية، فالتزاحم والتدفق، والوفرة، والإنفراج، والميوعة والصلابة[2]"، هي معاني تثيرها مختلف الأعمال التجريدية مشكلة لتقنية الديكور فيستجيب لها المشاهد دون أن يربطها بمدلول بصري معين. ليتخذ المخرج **هاينز ريختر** من الفن التكعيبي نقطة البداية للوصول إلى التجريدية الهندسية، مستندا في الوقت نفسه إلى مبادئ الفنان الروسي **كازمير ماليفيتش** في التشكيل الهندسي للديكور بتوظيف "المربع الأسود أو مربع ماليفيتش الأسود وتمثل مربعا أسود كاملا على أرضية بيضاء، وذلك بألوان الزيت بأبعاد 89,5×89,5 سم، حيث إستغنى على الألوان، وكان هذا المربع الأسود أول دعائم المذهب الجديد[3]" كل هذا يؤسس على تشكيل حركة فنية

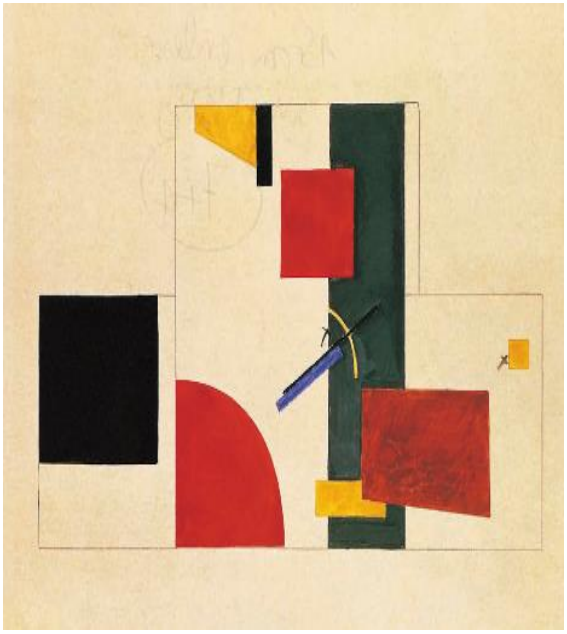
[3] _ م.ن، ن.ص.

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص509 .

[2] _ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص 64 .

[3] _ أسامة محمد مصطفى الفقي، مدارس التصوير الزيتي، م.س، ص348 .

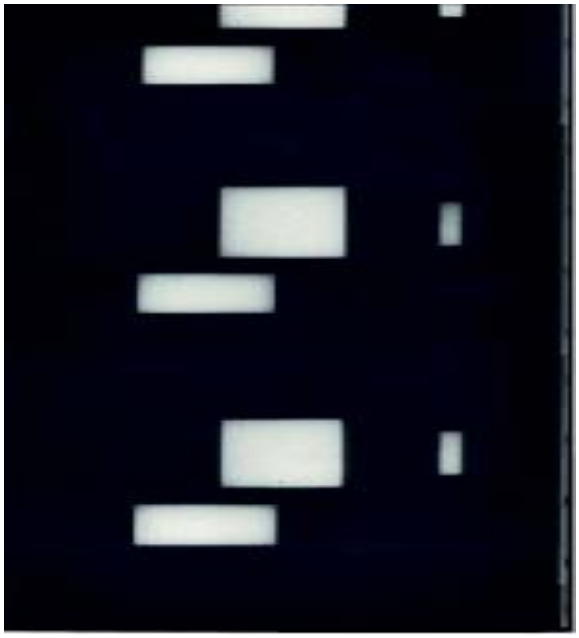
جديدة إصطلحت **بالسوبرماتيزم suprématisme** أو **التجريدية السوبرماتية** *كأحد الحركات الأساسية في الفن الحديث والمنبعثة من فن التجريد في الفنون التشكيلية. (أنظر الشكلين 15 و16)



الشكل 15 يمثل صورة لأشكال هندسية تجريدية إعتمد عليها كازمير ماليفيتش في رسم لوحاته الفنية، ومن ضمنها لوحة المربع الأسود Le Carée noir سنة 1917.

_Voir: Gerry Souter et Karin Py, Kasimir Malevitch,Parkstone Press Internaional, new York, 2008, P55.

*_ التجريدية السوبرماتية suprématisme: يعتمد هذا الإتجاه على الهندسة، وعلى الخط المستقيم، ويعتبر المربع العنصر الأساسي في السوبرماتية، لأنه يتوافر في الطبيعة، وقد مر مالفيتش في فترة تكعيبية ومستقبلية. وفي لوحات مالفيتش وضع مربعا أسودا على أرضية سوداء يعتقد أن المربع الذي وضعه ليس خاويا، أنه خال من الترابطات البصرية لكنه يمتلئ بالمعنى. وقد حاول في بعض إنتاجه اعلاء العقل على المادة، وقد نادى بالحرية الروحية. وهو يعتبر من أوائل الفنانين المخترعين للفن اللاموضوعي. أنظر: كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص 63 .



بينما يمثل الشكل 16 صورة لأشكال مجردة وتصاميم هندسية المستعملة في فيلم الإيقاع 21، بحيث يستند هاينز ريختر على مبادئ الفنان التشكيلي كازمير مالفيتش في تجريدية الديكور وفق الحركة التجريدية السوبرماتية، ويرى رائد الفيلم المطلق هاينز ريختر أن الفيلم مثل الموسيقى والرسم التجريدي، يجب أن يهتم بالأشكال الغير موضوعية. الفيلم من تصميم وإخراج هاينز ريختر سنة 1921.

_Voir :Leah Dickerman,Matthew Affron, Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art, The Museum of Modern Art, new York , 2013, p 348.

يهتم المخرج **هاينز ريختر** بالإبراز الجانب الجمالي من خلال التأثير السيمفوني لحركة الأشكال التجريدية بالإعتماد على القطع والإيقاع والتوقيت السليم، يتضح جليا في فيلم **التضخم Inflation** سنة 1927، إذ يستند إلى مبادئ الحركة من خلال تركيزه على الديكور المستخدم في الفيلم كغاية فنية وجمالية، نتج عنها إستخدام التأثير البصري للديكور بالإعتماد على الجمال الحركي الموسيقي، وبلغت الصورة في فيلم **هاينز ريختر** مستوى التجريد فإقتصر تعبيرها على الفكرة والحركة "فتصميم البصري للفضاء السينمائي، يمكن أن يؤدي أيضا لمعالجة الشاشة، كنظافة سطح التكوين، من خلال تساؤل عن إمكانيتها تشكيل البعد الثلاثي المرئي، كما هو الحال في بعض الأفلام الطليعة الغير التصويرية، ولكن يمكن القول أن الفضاء التشكيلي للصورة لا يعني بالضرورة فضاء تجريدي ثنائي الأبعاد: يمكننا الحفاظ على فكرة وجود الفضاء التشكيلي مع الحفاظ على إستقبال الفضاء الثلاثي الابعاد المصور، بما في ذلك بعض الأفلام المجردة، مثل

فيلم الإيقاع 21 لهاينز ريختر سنة 1921[1]"، فيصبح التشكيل البصري في فيلم **الإيقاع** 21 وفيلم **التضخم** لدى المخرج **هاينز ريختر** أساسا للفن التجريدي الهندسي الذي يعتمد في بعض جوانبه على المنظور الحسي، ولتنطوي الأشكال الهندسية المشكلة للديكور البصري على دقة التصميم الكلي وتفاصيل الهندسية التي تولد الإحساس بالحركة في الفيلم التجريدي*.

خاض مهندس الديكور تجربة في صورة مذاهب والإتجاهات الفنية مختلفة "فيخفي خلالها الإلهام التي أوصلته إلى التجريد، ولا يرى إلا أشكالا وألوانا بلا مدلولات بصرية، وأحيانا أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التي تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد وأحيانا ثالثة يظل محتفظا بالأصل الطبيعي[2]"، فتتحدد رؤية **كاندنسكي** التشكيلية في عدم إلتزام الفنان بالمحاكاة للمرئيات ليوسع في مجال التعبيري النفسي ويفتح المجال لإبراز الإنفعالات التي يعيشها الفنان التشكيلي أو مهندس الديكور، محاولا التعبير بإستخدام الأشكال اللونية المجردة بعد ما تبين أن القوة التعبيرية في الفن التشكيلي لا تستند بالضرورة إلى مدلول بصري في الفيلم التجريدي، مشكلة ما يسمى بالفن اللاموضوعي الذي يؤسس على ديكور أساس تشكيله "إيقاع وزخارف متحركة من خطوط ومستويات وأحجام، موسيقى مرئية ترتبط بسهولة الإيقاع الموسيقي[1]".

ومهما إختلفت المناهج والأساليب الفنية في الإخراج السينمائي، فلا ننكر جهود السينما التعبيرية في تشخيص الحركات الفنية الأخرى وإرتباطها بمختلف مدارس الفن التشكيلي، وما حمله فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** من دلالات فنية وجمالية شكلت عنصر التجريد كحقيقة فنية هادفة. ومنه يؤسس البحث على أن "الحركة التجريدية تستمد مبادئها من السينما التعبيرية. إن الإتجاه اللانفسي والإتجاه اللافردي يمكن أن يكون لهما ذروة واحدة فقط:التجريد. وبالتالي، في الفنون التشكيلية، من أعمال تاتلين، ماليفيتش، أو

---

[1] _ Antoine Gaudin, L'espace cinématographique 'esthétique et dramaturgie', Op.cit, p 30.

*_ يمكن أن يكون الديكور البصري في الفيلم التجريدي إمتدادا إلى التجريدية وخداع البصر، وهذه الحركة في الأساس فن تجريدي هندسي، ويمكن إعتباره امتدادا للتكعيبية ونزعة الباهاوس..ويتم خداع النظر نتيجة أحكام التنظيم الهندسي الذييعتمد في بعض جوانبه على المنظور الحسي، حينما تصغر بعض الأشكال الهندسية في تدرج، بينما غيرها في المقابل ينظم بالعكس، ويتولد نتيجة هذا التنظيم، بالإضافة إلى توزيع القوائم والفواتح، إحساس عام بالحركة. أنظر: كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص 62–63.

[2] _ ينظر:م.ن، ص62 .

[1] _ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية– دراسة في جماليات السينما–، م.س، ص 41 .

موندیان تمثل نتیجة نهائیة للمحاولات التعبیریة[2]"، أما الشكل الثاني فيتمثل في التجريد الحركي يمثله المخرج **هاينز ريختر**، ينطوي على تفعيل عنصر الضوء والحركة أو الصورة–الحركة أو الصورة– الضوء حسب رؤية المنظر الفرنسي **جيل دولوز**، فيكون تجسيده في السينما التعبيرية الألمانية "كحركة في غاية التكثف intensité إنها الحركة المكثفة بإمتياز، وما نجده هنا هو فن حركي cinétique مجرد abstrait في أفلام ريختر Richter [3]"، فالضوء والظل يهدفان إلى تشكيل حركة متتالية ممتدة بنسبة لأفلام **هاينز ريختر** خصوصا والسينما التعبيرية التجريدية عموما.

نستخلص مما سبق ذكره، أن المخرج **هاينز ريختر** جسد كل المبادئ المتعلقة بالنشاط التجردي في الفن التشكيلي والإستناد إلى تجريدية **كاندانسكي** الغنائية والتجريدية الهندسية أو التشكيلية المحدثة عند **بيت موندیان**، ومن ثم الإرتباط الفني بالصيغ الرياضية أو بما يسمى بالحركة السوبرماتية المنبعثة من الفن التجريدي عند **كازمير مالفيتش**. هي عوامل ساعدت المخرج **هاينز ريختر** من بلوغ دينامية التواصل بين ما هو تشكيلي وسينمائي، وعلى الرغم من قوة الفن المجرد ضمن مدارس الفن التشكيلي في التحوير والتشخيص الأشكال الفنية، فقد جسد الديكور بطريقة جمالية وفنية وبأشكال هندسية ذات صبغة رمزية، فالغاية من هذا التشكيل بلوغ النسق التجريبي بنظم تعبيرية في الفيلم التجريدي عند **هاينز ريختر**. فهل يعتبر كل شكل هندسي رمزا في حد ذاته؟ وهل يؤسس هذا الشكل الهندسي على مبدأ الرمزية في الفنون التشكيلية؟ وكيف تبنى المخرج الألماني **فريدزلانج** لهذا المبدأ التشكيلي في السينما التعبيرية؟.

3_1_4_ التعبيرية الرمزية بين النسيج المعماري وصورة المدينة عند فريدزلانج.

لم تظهر الرمزية إلا كحركة فنية تجسد منشأها في أواخر القرن التاسع عشر بفرنسا وكانت بدايتها كمذهب أدبي، وترجع مبادئها الفلسفية إلى مثالية **أفلاطون Platon** التي جاءت لتنكر حقائق الأشياء المحسوسة، ولم ترى فيها إلا كنشاط فني يتجسد في شكل صور ورموز لحقائق مثالية بعيدة تماما عن العالم المحسوس. وتشكل الحركة الرمزية ثورة ضد ما هو واقعي وطبيعي بإعتبار أن أصحاب الحركة الرمزية يؤمنون

[2] _ Rudolf Kurtz, Un cinéma de l'abstraction, Le Cinéma Expressionisme Allemand, voit le site :http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/films-expressionnistes/rudolf-kurtz-7.php.

[3] _ جيل دولوز، الصورة–الحركة او فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، م.س، ص 73 .

بأن الحقيقة البشرية باطنة وخفية، وإن كل مشهد واقعي ليست إلا لونا من الإيهام والتمويه، فيعطي تعريفا للحقيقة عن طريق الإكتفاء بملاحظة ما هو ظاهر فقط "فأنكروا إغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع [..] وأن الحقيقة لا تبدو في صورها الصادقة الأصلية إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الاعماق بالرمز والإيحاء والتلميح، وليس بالجهر والفضح والتصريح، لأن الرمز والإيحاء والتسليح في نظرهم هي عوامل خلاقة، تولد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج[1]"، فيتحكم فيها مبدأ الخيال ويجعل الرمز كدلالة أولية على المشاعر العاطفية، يقوم الفنان بترجمة أفكاره ومشاعره المختلفة إلى إشارات ورموز تعبر عن المعاني بصورة رمزية تتجسد في لغة التعبير لديه.

ومن المؤكد، أن الرمز هو عبارة عن صورة أو علامة لها دلالة معينة في مجال التجربة الإنسانية المتوارثة، تجعل الفنان يعبر "عن غرضه بالفكرة المباشرة، أي المعنى التجريدي، وبما يعادله من الصور التشبيهية، فإن الفنان الرمزي يبحث عن الصورة الرمزية التي من شأنها أن تشير في النهاية إلى فكرة وعاطفة، وبهذا يصبح الإيحاء الرمزي الحظور الأقوى بالنسبة لعنصري العقل والعاطفة[2]"، فكان إستخدام الرمزية بهدف التعبير عن الحالة النفسية العميقة لدى الفنان بفضل نحت الصور في شكل رسومات فنية هندسية مجردة، وأصبح تمثيلها فيما بعد يجسد عبر مبادئ الفن التشكيلي.

وبرغم من ظهور الحركة الرمزية كالنشاط فني في المجال الأدبي، فإن تمثيلها لم يقتصر إلا بإرتباطها بمجال التصوير الفني، وأصبح الفنان التشكيلي يستوعب أفكاره بإستخدام الرموز في أعماله الفنية، ولم يأخذ عنصر التجريب أهدافه الفنية والجمالية إلا عن طريق أعمال الفنان التشكيلي **بول غوغان Paul Gauguin** بتجريب في مجال الرسم الذي يقتصر على إستخدام اللون والخط بعيدا عن وصف المظهر العادي للموضوع، فإهتمام الفنان التشكيلي بالرمز هو إظهار العالم الداخلي والروحي للإنسان، فأدى هذا إلى مساهمة فعلية في ظهور الحركة الرمزية بنظم تعبيرية في الفن التشكيلي.

وإذا إنطلقنا من إعتبار أن السينما هي فن الواقع والتعبير عنه، فإن رمزيتها لا بد أن تتخذ شكلا تعبيريا لكي يكون منسجما مع طبيعته حتى يكون ذاتيا حسب رؤية الفنان لطبيعة الصورة الموظفة، وفقا

[1]_ دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، د.ط، ملتزم الطبع والنشر، القاهرة، 1961، ص166.

[2]_ فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، م.س، ص 218 .

لما يؤكد عليه عالم الإجتماع الفرنسي **إدغار موران** في قوله: "إن أي صورة في الفيلم الرمزي تحمل السينما في حد ذاتها كل الثروات العقل البشري إلى الدولة الوليدة. صفة الرمز هي أن توحد فيه السحر والشعور والتجريد. يرتبط الرمز بشكل واقعي بالمعنى الدراسي ، وهذا يعني أن سحر الكلمة هي الشيء الذي يرمز". والسبب في ذلك يعود إلى تعبيرية الصورة من الناحية الشكلية، وأن جوهر التعبيرية الرمزية يكمن في التعبير عن ذاتية الفنان بشكل رمزي عبر السياق الدرامي والشخصيات ومعالجتها للتعبير عن فكرة ذات طابع تعبيري.

من هذا المنطلق، يعتبر المخرج **فريدزلانج Fritz Lang** * من المخرجين الذين طوروا أسلوبا جديدا من خلال إستخدامه للتعبيرية والإضاءة والمونتاج، وأثره واضح في توجهه السينمائي من خلال الفن والعمارة، إلا أن إجتهاده في التشكيل المعماري والهندسي لديكورات المدينة تبقى أحداث معاصرة لكل زمان ومكان، وتبقى تقنيته المتقدمة تدهش المخرجين اليوم وتجعل منه أحد أبرز الأفلام التي شكلت محطة هامة في تاريخ السينما عبر فيلم **ميتروبوليس (مدينة المستقبل) Metropolis** سنة 1927، بحيث ينقل المشاهد إلى عالم الخيال عبر ديكورات مذهلة، فيجمع بين الفانتازيا و الخيال والنقد الاجتماعي.

يبرز **فريدزلانج** أهمية المعمار الخيالي ودوره في معالجة الظروف الإجتماعية والحلول المعمارية عن طريق الصورة السينمائية، بينما ينقل المشاهد إلى تنويعة كبيرة من الأماكن المتخيلة ومتنوعة عبر الفانتازيا التي أصبحت مبدأ أساسيا ضمن الرؤية الإخراجية لديه، فهي تقتصر "على مجموعة فرعية من الأفلام التي تقدم الشخصيات، أو أحداثا، أو أماكن، مستحيلة أو غير ممكنة الوجود في العالم كما نعرفه[1]" فهو يتناول قصة المدينة المستقبلية، حيث تعيش فيها الطبقة الراقية والغنية حياة رفاهية، بينما العمال مستعبدون تحت الأرض يحافظوا على صيانة الآليات حتى تبقي المدينة حية.

*_ فريدزلانج Fritz Lang (1976/1890): يعتبر فريدزلانج واحدا من أعظم المخرجين في السينما الألمانية والهوليودية الكلاسيكية، كان بارعا في الملاحم الكبيرة والميلودرامات القاتمة في آن واحد. وطوال حياته الفنية ظل معروفا بأسلوبه البصري القوي، الذي كان يمزج تقنيات الإضاءة الأسلوبية والتكوينات الهندسية، لكي يعبر عن عالم قدري يحاصر الشخصيات. أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص460.

[1]_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، م.س، ص481 .

يحمل **ميتروبوليس** مختلف المؤثرات الخاصة التي تزيد من تعبيريته ورمزيته، وهذه التقنيات تسهم في تصوير الأحداث ذات بعد فانتازي خيالي برغم من أن هذه التقنيات كان في الممارسة مستخدما في الغالب على نحو عام لتصوير ديكورات واقعية، إلا أن **فريدزلانج** إستطاع أن يستند إليها في فيلم **ميتروبوليس** بفضل "التقنيات المعقدة مثل التقنية التي إخترعها المصور السينمائي الألماني إيوجين شوفتان في منتصف سنوات 1920، وإستخدم من بين أفلام أخرى في فيلم فريدزلانج ميتروبوليس (1927). فقد تضمن هذا البناء أواسط بيئية مصغرة توضع بجانب الحدث الدي سيتم تصويره. وتوضع حينئد مرآة مكشوطة أمام الكاميرا بزاوية 45 درجة ويتم التقاط الحدث من خلال جانب المرآة المكشوط، بينما تنعكس المناظر كم خلال الجانب غير المكشوط. وبشكل تبادلي فإن جانب المنظر يمكن أن ينطمس بخليط معدني، ويتم إنقاذه في القطة فيما بعد في المعمل[2]" أو تكون هناك خلفية يمكن إسقاطها على شاشة في خلفية الأستوديو. لذا تعتبر المدينة التجسيد الأعظم للبنية التكنولوجية، ولهذا السبب ظل الخيال العلمي نوعا سينمائيا يرتبط إرتباطا شديدا بالحاضر، وهو الإهتمام في الكيفية التي يكون فيها فيلم **ميتروبوليس** مرآة لزمن إنتاجه، والتي وجد "لانج في ناطحات سحاب نيويورك نظرة إيجابية عن مستقبل أوروبا، ولكن الرؤيا في ميتروبولس أبعد ما تكون عن اليوتوبيا. وفي الحقيقة، تذمرت كثير من القراءات المعاصرة للفيلم لأنه أخفق في الإسهام بتنبؤات عن أسلوب الحياة المستقبلي. وفيما نرى لقطات لهاتف فيديو، وهندسة معمارية للمدينة توحي بتطور تكنولوجي معين، إلا أن الحوامات لا تزال على تحليقها المعتاد، عدا عن أن ثياب

الشخصيات لا تدل على تقدم ما[1]"، وهذا مما يبدوا أن الكشف النفسي المستوحى من التعبيرية ينطبق على الوضع هنا بشكل عام بما أن ثمة تأويلا آخر لفيلم **ميتروبوليس** كتجسيد للأحلام في الفيلم، لتمتزج رؤى واضحة وسلاسل أحلام مع عناصر متخفية بشكل أكبر تتعلق بالتطور الفني في الفيلم "وجمالها التصويري الرائع حيث أن التقلبات الدرامية في المجال المعماري والتكوين الجرافيكي تنقل الموضوعات الرئيسية[2]".

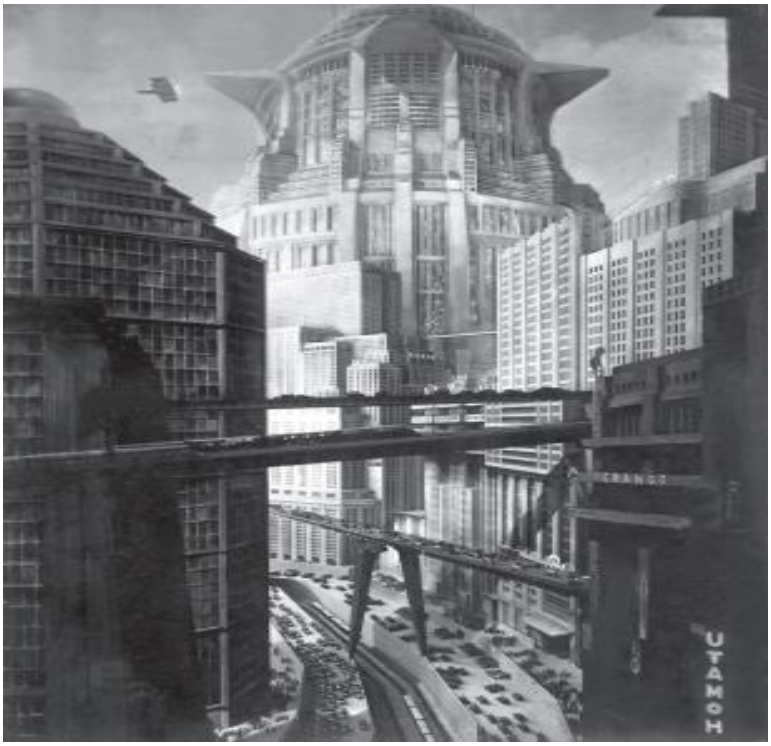
[2] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، م.س، ص573 .

[1] _ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، م.س، ص88-89 .

[2] _ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، م.س، ص590 .

ومنه، يقدم **فريدزلانج** "صورة أولية للمدينة في فيلم الخيال العلمي. عرض الفيلم تحديدا صورتين، الأولى للمدينة الكبرى فوق الأرض، أي مستوى النخبة الحاكمة وعائلاتها، ومدينة العمال تحت الأرض. يُعطي البداية أولوية كاملة لمكان الأحداث، أي مجمع لحاكم المدرج، والمستوحى تصميمه جزئيا من لوحة الرسام بيتر بروجل برج بابل وإنطباعات لانج عن مانهاتن، التي تنعكس في لقطات لماكينات ضخمة أثناء عملها[3]"، فهي تقدم تعريفا للمدينة الكبرى كمجمع مبان صناعية حضرية يسودها نمط حياة وحشي خاص بها، ومدى إرتباط الحياة الإنسانية بالتقدم التقني والتكنولوجي في تلك الفترة من جمهورية جمهورية فايمار الألمانية. (أنظر الصورة 17)

[3] _ ديفيد سيد، الخيال العلمي، تر: نيفين عبد الرؤوف، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2016، ص54 .



الصورة 17: إن تلك الماكنات هي ما تقدم تعريفا يسودها نمط حياة وحشي خاص بها. في الرواية الأصلية الصادرة عام 1927، تصف الكاتبة تيافون هاربوزي العمال الأمل الوحيد وحركتهم المنتظمة في «برج بابل الجديد»، وهو عاد تقديمه في الفيلم عبر التسلسل الهرمي البنوي للمدينة الكبرى الذي يضع تأثير العمال أسفل الماكنات. وقد حدد فيلم «المدينة الكبرى» نمطا من الصور المزاجية إتبعته تصورات لاحقة للمدينة في الخيال العلمي، وهو نمط يرتبط إرتباطا وثيقا بالتخطيط الخيال العلمي الحضري في حقبة العشرينيات، كما يتضح في كتاب المعماري هيو فرييس «مدينة الغد» (1929) الذي يستخدم الأشكال الهندسية الحديثة في تخطيط المدن.

_ ينظر: ديفيد سيد، الخيال العلمي، تر: نيفين عبد الرؤوف، م.س، ص56.

ومن المؤكد أن فيلم **ميتروبوليس** أخذ فيه التجريب بعدا واسعا، فأغلب الأفلام خلال الفترة التجريبية لم تصور بقياس 16 ملم وإنما صورت بقياس 35 ملم وهو الأكثر تكلفة والحجم القياسي للأفلام الخيالية، هذا وفقا لمختلف الميزانيات الصغيرة بإعتبار عوائدها المادية محدودة الدخل التي تصنع بها الأفلام، إلا أن هناك القليل من الأفلام التجريبية تستند مثلا إلى سوبر 8 ملم (Super 8) بغرض التقليل من النفقات.

وعليه، فإن أفلام موجة الطليعة هي أفلام تعبيرية يستخدم مخرجوها الفيلم "كوسيلة لإستكشاف ما تحت السطح في هذا العالم المادي. إنهم لا يهتمون بتسجيل الحياة الحقيقية وإنما بخلق كون خيالي تماما. إنهم يفضلون الإختراع على الإكتشاف ويفضلون التقديم على التمثيل. الكثير منهم منشغل بالحقيقة بالحقيقة السايكولوجية الباطنية أو الوجود الأسطوري الغارق بالتخوم الروحية التي لا تظهر مرئية في العالم المادي[1]". ولهذا السبب، ينشأ التجريب على هامش النشاط الإبداعي للفنان وإستكشاف إمكانيات الوسيط التعبيري في التعبير عن موقف ورؤية الفنان من العالم.

وإذا كان فيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** للمخرج **روبرت واين** يتسم بالمذهب التعبيري ذات خلفيات مسرحية، إلا أن هناك "مذهبا تعبيريا معماريا موازيا لهذا النوع الأول، وستظل تحفته الأولى فيلم ميتروبوليس حيث تبدو الكارثة التي تحيق بالمدينة ملتهمة الرجال كأنها تنبأ بالمصير المقبل لألمانيا الغربية[2]"هذا عن طريق ديكورات عجيبة مجسدة بأطر فنية وجمالية لفن المعمار، من خلال تكوين وإنشاء الحجوم والفراغات التي تخصص من أجل الوظائف والنشاطات الإنسانية والإجتماعة على مختلف أصنافها وأنواعها. وبذلك فإن المعمار هو إنعكاس لأشكال وسمات الإنجازات أكانت مادية أم حضارة، وهو ما يسميه **رولان بارث** بـ "الديكور المديني (ديكور المدينة) من جسور وعمارات وشوارع وشبابيك وأسيجة وجسور، بمعنى أنه يرفع من قيمة ما هو بصري[3]" فتحمل ديكوراته بعدا تعبيريا ورمزيا وفقا لمتطلبات الرؤية الإخراجية، مما تبرز أهمية الفيلم في كونه أحد الأفلام الخيالية الأولى، وببراعة تصويره وديكوراته الغريبة. ضف إلى ذلك مختلف جماليات توظيف الديكور السينمائي "كبريق الفولاذ الذي يخترق المباني المضررة للمدينة المترامية الأطراف

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص497-498.

[2] _ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، م.س، ص66 .

[3] _ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، م.س، ص161 .

حيث أن قطع الديكور المقطوعة إلى حواف حادة تمتص بقسوة جل الروبوتات[1]".

لا مناص إذن من إستخدام كل من الضوء والظلال وأساليب التمثيل، ومواضيع التعبير النفسي وأجواء الفانتازيا وما وراء الطبيعة إلى التعبيرية بمظاهرها الأدبية والمسرحية والسينمائية، تبرز صعوبة إقتفاء دورها الدقيق الذي يعود إلى أن التعبيرية السينمائية كمثيلاتها من الحركات الفنية، أخذت مع عناصرها في تشكيل نظرتها من طيف واسع من الأسلاف الأدبيين والفنيين والسينمائيين "ففي الأسلوب البصري المميز لأفلام لانغ، يمكن تمييز عناصر من المسرح التعبيري، فن الرسم الرومانسي،Jugendstil وغيرها ممزوجا بميزانسين مبتكر أعطى الديكور أسلوبا متفردا مع توظيف تأثيرات الكياروسكورو المطلية في الإضاءة، وإعتناق التكلّف كمنهج في التمثيل، أطلق لاحقا شهرة أفلام فايمار[2]"، ليكون عنصر التمثيل من العناصر الرئيسية في تشكيل وحدة الفيلم التعبيري وأحد العناصر المشكلة لتقنية الديكور إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، وهذا إعتبارا أن "كل شيء يتكون: تقريبا أي صورة، توقفت، من شأنه أن يجعل صورة من الأشكال والإضاءة متوازنة بشكل رائع. كما أنه وأحد من الأفلام التي تترك في الذاكرة الرؤى الأكثر حيوية، يمتاز بالدقة، القليل من الجمال الجامد. ولكن أكثر من ذلك وهو تواجد الرسم، أنه يعتبر فن معماري متحرك[3]".

يعتبر ممثلو الأفلام التعبيرية شخصيات جزئية من الديكور، وبذا تطلب الأمر منهم عدم الإكتفاء بمجرد التحرك في موقع التصوير بطريقة تتناغم مع تصميم الديكور، ومن ثم هناك الإضاءة إحدى السمات المميزة خصوصا لكثير من مواقع التصوير التعبيرية عند **فريدزلانج**، كان إستخدام تأثيرات الطلاء لإعطاء إنطباع الضوء والظل، وكذلك تفضيل إستخدام الإضاءة الصناعية بدلا من مصادر الضوء الطبيعي، فقد "إبتكر لانغ لقطات وصل مزرورة faux Raccords ساطعة لتعبر عن التغيرات المتكثفة في الكل. إنها هندسة منظورية Perspectiviste عنيفة تعمل من خلال الإسقاطات projections وسطوح الظلال Plages d'ombres من خلال المنظورات المائلة. فالإسقاطات القطرية Diagonales والإسقاطات القطرية المعاكسة contre-diagonales تميل إلى أن تحيل الاسقاطات الأفقية والعمودية، والمخروط يحل

[1] _ Collection Encyclopédie de la Pléiade , Histoire de l'art : Du Réalisme a nos jours, tome 4 , Editions Gallimard, Paris, 1969, p 1071.

[2] _ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، م.س، ص20 .

[3] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p751.

محل الدائرة والكرة، والزوايا الحادة والمثلثية الحادة تحل محل الخطوط المنحية أو القائمة[1]" مما يعني أن إصرار **فريدزلانج** على السيطرة التامة على الصورة، وإستخدامه لتأثيرات كياروسكورو في الضوء والظل، بالإضافة إلى ميزانسين يسعى غالبا إلى كشف دواخل الشخصيات بتعبيريتها ورمزيتها، كل هذا يساهم في تكريس إسمه كمخرج تعبيري يعمد على تحقيق الشكل التقني للإضاءة من خلال "تمديد الخطوط ونقاط التجميع (التركيم) التي لا تعود تظهر إلا على نحو غير مباشر، ضمن علاقات مترية[2]"، فإن الخاصية التعبيرية للإضاءة تمتلك حضورا جماليا من خلال التركيز والظلال والأشكال الهندسية في فيلم **ميتروبوليس** التي تبرز نتيجة لذلك، بإعتبار أن التكوينات والتشكيلات الهندسية في الفيلم تعبر عن الجمال الذي يبرز من خلال التعبيرات الكلية للشكل الفيلمي الذي تعززه الإضاءة إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المشكلة لتقنية الديكور وتنتج من خلال القيم الجمالية المعبرة، ليزيد عنصر الجمال في العمل الفني من خلال إمكاناته التعبيرية والرمزية بفضل الشكل الهندسي والمعماري لأحد ديكورات **فريدزلانج** الخيالية.

صفوة القول، أن الإتجاه الرمزي هو إتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال، سيطرة تجعل من الرمز دلالة أولية على مختلف المعاني الفعلية، بحيث ينبري الفنان أو مهندس الديكور إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبر عن المعاني بصورة رامزة على العموم، فتسمي وحدها لغة التعبيير في العمل الفني السينمائي. إلا أن هناك إتجاه فني آخر يحدو حدو الرمزية عن طريق إرتباطه بالشكل وإستخدام ذاتية الفنان في إبراز العملية الإبداعية، وهذا لمشاركته للرمزية التعبيرية عن طريق إتجاهين مساهمين في تأصيل فن الديكور، ألا وهما: "إتجاه غيبي خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه، أو الوجود الذهني. وإتجاه باطني وهو السعي إلى إكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي". كل هذا يؤسس إلى بروز إتجاه فني آخر، يحمل نظم تعبيرية ويتجاوز دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة منها والمنطقية، وتخطى دور الشعور الطبيعي بحقيقة هذه الأشياء، لترتكز فيما بعد على عامل المخيلية وحدها. فما أساس هذه الحركة التجريبية في تأصيل لفن الديكور السينمائي؟.

[1] _ جيل دولوز، الصورة–الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، م.س، ص77 .

[2] _ م.ن، ن.ص.

3_1_5_ سريالية الديكور السينمائي في أفلام جون كوكتو ولويس بونويل.

لعل سقوط المبادئ والأفكار التي كانت سائدة قبل الحرب العالمية الأولى تمثل في إلتماس الإنسان في مواجهة حياته وعلاج مشكلاته الإجتماعية عبر فلسفات جديدة، فظهرت حركة تدعو إلى التحلل في الأخلاق وتحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية بهدف إشباع الغرائز والرغبات في نفس الإنسان، ولم يكن إقتصارها على الحياة فحسب بل إمتدت إلى الفن والأدب، ما أدى إلى ظهور ما سمي بالسريالية أو ما وراء الواقع أو الحركة التي تستند إلى منطق اللاوعي.

تعتبر السريالية حركة ثقافية في الفن الحديث تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، يعرفها أحد منظريها **أندري برايتون** بقوله: "إن كلمة السريالية أي ما فوق الواقعية أو ماوراءها، تعتبر في رأينا عن رغبة في تعمق اسس الواقع، والرغبة في الوصول إلى وعي بالحياة أكثر وضوحا من قبل، إلى وعي بها أعنف عاطفة واشد شعورا. لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين عما في طريقهما إلى الإندماج لكي يصبحا في النهاية حقيقة واحدة[1]".إذن فالأمر يتعلق بقواعد الفكر، فالسريالية هي نشاط مركب بعيد عن أي تحكم خارجي في إنشغال الجمالي أو الأخلاقي، لذا كان إعتماد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تتجسد في رموز للتعبير عن أحلامهم و بالبلوغ بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

على الرغم من كون عنصر الأحلام يمثل موضوعا أساسيا للفنانين السرياليين، فإن عملية "تدوينها بصريا قد كانت تستوجب تمهلا واعيا جدا. وكما أوضح كثير من المعلقين، كانت تلك الفكرة مناقضة لنموذج تجاوز رقابة العقل. إن تدخلات نقدية كهذه، التي تتطلب إعادة تقييم مستمرة للمبادئ، أمست القاعدة المعمول بها إلى حد كبير في السريالية[2]"، فقد وجهت الحركة السريالية جهودها إلى طرح بديل فني وجمالي وتشكيلي مغاير ومفارق تماما لكل ما كان سائدا على ساحة الفن الأوروبي. وعليه، جاءت السريالية بهدف إطلاق روح الإنسان وتحرره من قيود المنطق، والعقل، والنظام، والشكلية، والرتابة، والجمود، فهي تنكر الواقع لتراه في شكل الأحلام ويكون بذلك الفنان قادرا على الإعتماد على نظم اللاعقل في منجزه

[1]_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص44 .

[2]_ ديفيد هوبكنز، الدادية والسريالية، تر : أحمد محمد الروبي، ط1، مؤسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص30 .

الإبداعي، بينما يتشكل أساس الحلم واللاوعي في الفن الحديث بفضل العامل الأكبر في وجود الإتجاه وهي نظريات **سيغموند فرويد** في اللاوعي أو اللاشعور. فقد دأب أنصار المدرسة السريالية على رفض فكرة نقل مظهر الأشياء بإستخدامهم المكثف للتصوير بشكل غير مؤلوف، فيمثل حينها تعبيرا عن التداعيات، والهلوسة، والكوابيس والأحلام منطلقا من التحليل النفسي عند **فرويد**، ولم يكن التجريب في الفنون المجاورة مقتصرا على أحد المراحل الزمينة المعينة، بل أصبح يأخذ بعدا جماليا في الفنون وتداخلها لا سيما في فن السينما على العموم وفن الفيلم على الخصوص.

جاء إهتمام المخرج السينمائي بالحركة السريالية وليد أفعال عفوية والخيال والتأكيد على مبدأ الترابط الحر والإحساس في الميزنسين الذي يحمل بوادر تشكيل الحركة التعبيرية، لكن بنسق مغاير يحمل دوافع التجديد والتجريب في الفيلم السريالي. ويعد كل من **جون كوكتو** و**لويس بونويل** من المخرجين السرياليين الذين نادوا بأفكار ومعتقدات تبلورت أسلوبيا في مختلف أعمالهم السينمائية.وعليه، فما هي أساسيات التجريب في فن الفيلم، وأين تكمن جمالية توظيف فن الديكور السريالي عند **جون كوكتو** و**لويس بونويل**؟.

3_1_5_1_ شاعرية الديكور السريالي في منهج جون كوكتو الإخراجي:

جاء على لسان المنظر الفرنسي **هنري آجيل Henri Agel** في قوله: "كانت شاعرية السينما تتطابق في الوقت نفسه مع إستلهام عالم خيالي ومع السريالية تكون واقعية مع الواقع اليومي[1]".

يتلخص المنظور الجمالي لمخرجي الإتجاه الشاعري بعدم الإهتمام بالواقع الظاهري التي تتميز به السينما الشاعرية، وهذا إستنادا إلى قول **جون كوكتو** الذي يرى أن جوهر السينما هو في أصله أسلوب شاعري بإمتياز، بينما تعود أصول الإتجاه الشاعري في سينما **جون كوكتو jean cocteau** * إلى الأخذ بزمام ما سمي **بالمسرح المؤفلم**، المسرح الذي يحتوي على تركيبة سينمائية من خلال التصوير في مشاهد خارجية مختلفة، وقد تجلى ذلك في فيلم **الأهل الأشقياء** سنة 1948، وفي ذلك ما يؤكد عليه في قوله: "إنه لا

---

[1] _ عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما: الصورة والتعبير، ط1، E-kutub Ltd للنشر، لندن، 2017، ص38 .

* _ جون كوكتو jean cocteau (1963/1889): كاتب ومخرج سينمائي فرنسي، له عدة أعمال سينمائية أهمها: دم الشاعر 1930، الجميلة والوحش 1946، النسر دو الرأسين 1948. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs),Op.it ,p 156.

ينبغي عليه أن يضيف أي شيء للديكور، لأن السينما لم تأت هنا لتراكم بل لتكثف[1]"، هذا بفضل إستخدام تقنية الكاميرا في المسرح وتوظيفها كل إمكانيات اللغة السينمائية من أجل تجسيد النص المسرحي.

تكمن جماليات توظيف فن الديكور في أفلام **جون كوكتو** إلى تكثيف الجهود في العمل من أجل إظفاء بعد تشكيلي في فن الديكور السريالي، ويقتصر العمل على جهود عماله "يرونه معهم فوق السلالم والألواح والممرات الخشبية بينما عيناه تحترقان. فلابد من معايشة الديكور والعيش فيه، وأن يحس بنفسه كيف يمكن أن نعيش داخل ذلك الديكور، حتى يمكنه بعد ذلك أن يجعل شخصياته تعيش فيه، حتى إنه، في بعض الاحيان، كان يقوم بنفسه بعمل ذلك الديكور الخارجي[2]" فتصميم الديكور وتنفيذه يعد من أبرز العناصر في العمل السينمائي، وهما أمران يتطلبان معرفة المبادئ الأساسية في المجال ومن ثم الخبرة والتجربة، ومن دون هذا تظل الأمور تدور في إطار العشوائي والإرتجال في فن الديكور السينمائي، فيتفق كل من المخرج ومهندس الديكور على وظيفية الديكور الجمالية والدرامية في آن وتفاصيل أخرى في طبيعة العمل السينمائي .

من هذا المنظور، أخذ التجريب بعدا واسعا في سينما **جون كوكتو**، وإتسمت الأفلام أولى له بالطابع التجريبي خصوص ما تعلق الأمر بالجانب الفني والجمالي لعناصر الإخراج السينمائي، يتضح جليا في فيلم **دم الشاعر** سنة 1930، إذ تميز إلى حد كبير على أنه **فن الفيلم*** الذي ينتمي إلى فترة صناعة الأفلام التجريبية في فرنسا خلال العشرينيات من القرن العشرين. ومنه، يعطي **رودولف أرنهايم** تعريفا موجزا عن فن الفيلم في قوله : "فن الفيلم لا يتكون من نسخة عن الواقع ولكن نوع من الترجمة للخصائص التي يتم ملاحضتها تحول إلى أشكال الوسط الفلمي[3]"، فالصورة في نظر **أرنهايم** تمتلئ بعدد من المظاهر اللاواقعية

[1] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، م.س، ص150.

[2] _ رينيه جيلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص13 .

* _ يشير التعريف المحدد لفن الفيلم أو فيلم الفن إلى الخمسينات حين ظهر تيار في السينما الأوروبية له مجموعة مميزة من الخصائص من حيث الشكل والموضوع، ومنافد متخصصة للعرض، ومكانة فنية خاصة بإعتبارها جزءا من الثقافة الرفيعة، تشكل إرتقاء تأخر عن موعده للسينما حتى تصل إلى حداثة فنون القرن العشرين.إذ هذين المعنيين مرتبطان ببعضهما. أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 307-308.

[3] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص62-63 .

والتي بدورها يجب أن تكون المادة الخام لفن الفيلم، والذي يعتمد على تناول ما هو مرئي تقنيا بالدرجة الأولى مع التأكيد على أحقية الشكل والتقنية ، ليلعب الشكل وظيفة درامية جمالية في إيصال المعنى بينما تتخذ التقنية وسيلة لتوكيد وتحقيق الشكل في السينما السريالية، هذا ما يوضحه أحد مشاهد السينمائية من فيلم **دم الشاعر** مع الوصف الدقيق لتقنية الديكور "الذي يتم إعادة تعريفه من قبل الصورة، والغرابة في طريقة المشي، حركة عظلات الظهر ملطخة من العرق والرسم على الديكور يرتبط إرتباطا وثيقا بالشعر[1]". فالديكور السريالي لا يهتم بحقيقة الواقع بقدر ما يولده الواقع في النفس أو العقل الباطن من خيالات في محاولة لتخطي الواقع والدخول إلى اللاشعور، ومن ثم تركه يعبر عن مضامينه التي يطرحها خيال الفنان أو مهندس الديكور. لتأتي الحركة السريالية لرفض كل أساليب التعبير الفني المألوفة ومحاولة الوصول إلى عناصر مختلفة للاوعي، أو بناء عالم خيالي يهدف إلى محاولة إزالة الحواجز السيكولوجية بين الوعي واللاوعي لدى لفنان الديكور وحتى العناصر المشكلة لتقنية الديكور، على غرار الممثل الذي يعد حلقة رئيسية في تكوين أطر الفنية والجمالية داخل الديكور السريالي، مما أفسحت مجالا واسعا في نفسية مهندس الديكور للكشف عن رؤاه الدفينة وعن مختلف عوالمه السحرية، فوجد مهندس الديكور فرصته لبلورة ما يخطر في دخيلته من هواجس "تجعل الفنان يسترسل في تجسيد إحساساته وهو يكاد يكون نصف نائم، أو يسمح ليده وفرشاته أو تصور إحساساته العضلية وخواطره المتتابعة، دون عائق ودون حساب فكري[2]" بفضل التأثيرات الواضحة التي خلفها العالم النفساني **سيغموند فرويد** من خلال التأكيد على محاولة إستكشاف اللاشعور، والتخلص مما يعرضه الشعور عن طريق التلقائية والأحلام في السينما السريالية. فالإستناد إلى نظرية **سيغموند فرويد** وإستخدامها في أفلام **جون كوكتو** تمثلت "في العقل اللاوعي وإنشغاله بالأحلام كمرآة للوجود بلغة خاصة بها مع التأكيد على الرمزية الجنسية كان لكل ذلك تأثير عميق على صانعي الأفلام هؤلاء، كانوا يعتقدون بأنهم عن طريق حفر الينابيع العقل الباطن إنما يستطيعون كشف واقع أكثر حقيقة، واقع يسيطر في النهاية على كل سلوكنا الخارجي الواعي[3]".فالمخرج **جون كوكتو** تجاوز دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة

[1] _ Jean Cocteau, Le sang d'un poète, Editions du Rocher, Paris, 1999, p13.

[2] _ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص47 .

[3] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 512 .

والمنطقية وتخطى دور الشعور الطبيعي لحقيقة الأشياء، ليكون التركيز على عامل المخيلة وحدها الموظفة في الرؤية الإخراجة عند **جون كوكتو**.

ويعتبر المخرج في نظر **جون كوكتو** بمثابة الشاعر، يؤمن بأن السينما هي مركبة من الدرجة الأولى لحمل الأفكار، فتسمح للمخرج –بوصفه شاعرا– أن يصطحب المشاهد السينمائي إلى عوالم الأحلام واللاوعي، يتضح هذا في فيلم **دم الشاعر** بوصفه "مشاهد تسجيلية من عالم آخر بالطبع إن الواقع بالنسبة لكوكتو كما بالنسبة للسرياليين الأخرين ليس شبيها بالواقعية التي نجدها في زاوية أحد الشوارع. كان كوكتو مهتما بالحقائق الداخلية، تخوم النفس والروح وخاصة روح الفنان[1]"، فيستلهم حيثيات الأشكال من الطبيعة كما هي وإضفاء عليها جو من الواقعية وبصورة خادعة في تشكيل الديكور السينمائي.

وتكمن جماليات السينما السريالية بالإعتماد على التصوير الفوتوغرافي في تبيان ملامح فن الديكور، كل هذا يتبين جليا في مشهد دخول الشاعر في المرآة "فالمعنى هنا بالطبع هو التعبير الحرفي عن الإستعارة. أن الشرح المفصل اللفظي للمشهد قد يكون الخلق الشعري يشبه دخول المرأة. أو ، إذا ما حاولنا التشبيه إلى الإستعارة الخلق الشعري هو دخول مرآة. في مخاطبة حوارية مزاجية من فلم دم الشاعر يقول تمثال للشاعر بأن يسير في المرأة[2]" هي إحدى المؤثرات البصرية التي تحمل استعارات مجسدة إستخدمها **جون كوكتو** من الناحية التقنية بواسطة خدع التصوير في تبيان ملامح فن الديكور (أنظر الصورة 18)، كما جسدت المؤثرات البصرية في فن الديكور على شكل "الأرض تبدو الجدار والجدار مثل الارض. ثم وضع دورق فيه سائل يعكس الضوء على الأرض، فكانت حافات الدورق توحي بأنها إطار المرآة. سمر العديد من الاثاث والملحقات –كراسي[..] إلخ– على الجدار فوق الدورق، عندما غاص الممثل في السطح العاكس للسائل من أعلى الظهر بأنه يدخل المرآة وذلك بعد عرض الفلم بجعل الجانب الصحيح إلى الأعلى[3]"، مما يساعد في عمل الممثل وتنقلاته وحركاته داخل الديكور "فلا يستطيع الإقتراب من أحد الأبواب وفتحه أو الدخول في غرفة من الغرف أو النظر حوله إلى غير ذلك دون أن يعرف موضع الجدران والأبواب والأثاث وخلافها

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص517 .

[2] _ م.ن، ص512.

[3] _ م.ن، ص518 .

في حدود طاقة آلة التصوير. لذلك فإنه سواء بالنسبة للمخرج أو الممثل يصبح تعريف كل مسألة مرتبطا كل الإرتباط التي يتم فيها التمثيل[1]"، فعلى مهندس الديكور أن يضع مرجعية في تصميم الديكور السينمائي وفقا لمبدئين أساسين:

أولا: البيئة المكانية والزمانية التي يأخذها من سيناريو الفيلم.

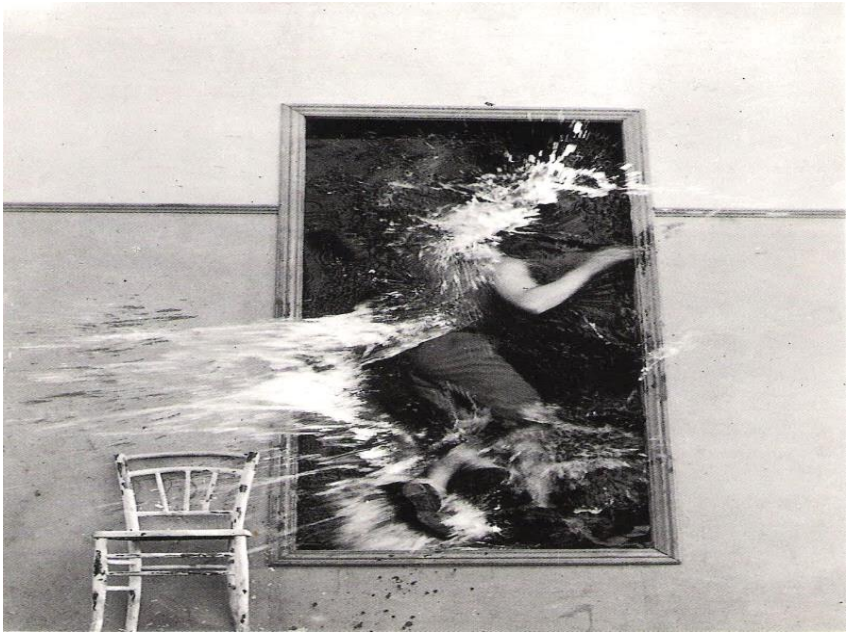
ثانيا: البيئة التي يعيش فيها المتفرج أو الجمهور.

وبناءا على هذين المرجعيتين، تكمن أهمية عمل مهندس الديكور في وضع تصاميمه عبر مساحات مختلفة يتحرك من خلالها الممثل بحرية مطلقة، أما تشكيل الديكور فلابد أن يتكيف مع حركة الممثل عبر خطة ميزانسينية الموظفة لدى المخرج السينمائي.

نستخلص مما سبق ذكره، أن معالم تشكيل فن الديكور في السينما السريالية إتخذ بعدا شاعريا في أفلام **جون كوكتو** وفي تبيان ملامح التجريب في فن الديكور السينمائي، ولا ننكر أن مبادئ الإتجاه الشاعري في سينما **جون كوكتو** كان أساسه ما سمي **بالمسرح الشاعري** الذي يحمل كل المتطلبات الفنية في تحديد فن الديكور والعناصر المشكلة له. ويتبين من ذلك، أن **جون كوكتو** هو المخرج الوحيد "الذي كان أول من صاغ أسلوبها- وعصره- مضمونها بطريقة جديدة مبتكرة سمحت للمضمون أن يلائم الشكل ويتجانس معه، فلا الشكل يغاير المضمون ولا المضمون ينفصل عن الشكل، أما المضمون فهو الشاعرية وليس الشعر [..] شاعرية الفكرة وشاعرية الإحساس، شاعرية اللغة وشاعرية الأسلوب[2]"، سمحت هذه الشاعرية في مسرح **جون كوكتو** – المسرح الذي يتخذ النظم التعبيرية- أن تحقق الشاعرية الفنية شكلا ومضمونا عبر تحقيق نظرية كوكتو في المسرح، وكيفية تجسيدها في لغة سينمائية أساسها جمالية التصوير الفوتوغرافي في سينما السريالية. (أنظر الصورة 19)

[1] _ ل.كياريني وا. باربوا، فن الممثل، تر: طه فوزي، م.س، ص92-93 .

[2] _ جان كوكتو والآخرون، المعقول واللامعقول – روائع من المسرح العالمي-، تر: فتحي العشري، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص16 .



يتضح من الصورة 18 كيفية إستخدام المؤثر البصري المجسد في فيلم دم الشاعر سنة 1930 من الناحية التقنية بواسطة خدع التصوير السينمائي، فيعطي أهم التشكيلات الفنية والجمالية في الكشف عن معالم تقنية الديكور السينمائي. الفيلم من إخراج جون كوكتو سنة 1930، وتصميم ديكور لـ جون دوبون Jean d'Eaubonne.

_ أنظر: أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، م.س، ص 230.

الشكل 19 يمثل صورة من الديكور الموظف في فيلم دم الشاعر سنة 1930، إذ إعتمد المخرج جون كوكتو على تحقيق نظم المسرح الشاعري وتجسيده خدمة للغة السينمائية.

1932, The Blood of a Poet, Le Sang d'un Poète, J. Cocteau - J. d'Eaubonne
Voir : www. theredlist.com

تحمل الحركة السريالية في سينما **جون كوكتو** في كل معانيها عنصر التغريب، والذي يتمثل في نقل كل شيء من وسطه المعهود إلى وسط غريب عنه، وهو ما تحقق في تشكيل تقنية الديكور والعناصر المشكلة له، فالجانب النفسي ومنطق اللاشعور لدى الفنان يعتبر مرتكزا أساسيا من مرتكزات المفاهيم السريالية، والإبتعاد عن إطار العقل الواعي والشعور بالأشياء الموضوعية وظواهرها وأشكالها وأحجامها ضمن مرتكزات الرؤية الإخراجية عند **جون كوكتو**. وعليه، بما أن الحركة السريالية في السينما **جون كوكتو** هي أكثر واقعية تتمحور حول تفعيل الجانب التقني والجمالي للتصوير الفوتوغرافي، فهناك من يعتمد على التشويهات الفوتوغرافية مع التأكيد على جانب اللإتجاه في الميزنسين. فمن الذي تبنى هذا الإتجاه الإخراجي في السينما السريالية، وكيف جسد عنصر التغريب في فن الديكور السينمائي؟.

3_1_5_2_تشكيل فن الديكور السريالي وفقا لمنطق الحلم واللاوعي في سينما لويس بونويل.

نادى أصحاب الإتجاه السريالي بالتحرر من قيود القيم الإجتماعية والأخلاقية التقليدية، وإعتبرت الحرية الجنسية ضمن أولويات العمل الإبداعي، فيكون المرء وفيا لغرائزه وأن يتخلص من القيود التي يفرضها المجتمع البرجوازي إضافة إلى النواهي الأخلاقية التي إعتبروها رجعية وخاصة الكنسية الكاثوليكية، فهي أشكال مادية ومدمرة عندما يتعلق الأمر برغبات الجنس البشري وغريزته الطبيعية لاسيما في أعمال المخرج الفرنسي **لويس بونويل Luis Buñuel** *.

على الرغم من كون الأحلام محورية كموضوع أساسي للفنانين السرياليين، فإن تلك الفكرة كانت مناقضة لنموذج تجاوز رقابة العقل الذي يتطلب إعادة تقييم مستمرة للمبادئ أمست القاعدة المعمول بها إلى حد كبير في الحركة السريالية، لذا كان الطريق ممهدا للأفلام من أجل الإستجابة إلى المتطلبات السريالية. وفي أواخر عشرينيات القرن العشرين، أعطى **لويس بونويل** دينامية التحول في نظم الإخراج السينمائي قادته صلته بالفنان التشكيلي **سلفادور دالي** إلى إخراج فيلم "**كلب أندلسي Un chien andalou** " سنة 1926 والذي إعتبره زعيم الحركة السريالية **أندري برايتون** فيلما سوريالية بإمتياز. ولعل من العناصر

*_ لويس بونويل Luis Buñuel (1983/1900): مخرج من أصول اسبانية، له عدة أفلام في مسيرته الفنية، منها: كلب أندلسي 1929، العصر الذهبي 1930، ارض بدون خبز 1932، المنسي 1950. أنظر:

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs),Op.it ,p 109.

المساعدة في تشكيل مبادئ الحركة السريالية كالصدمة، والرعب، والحلم، والجنس، واللامنطق، والمشاعر المعادية للبورجوازية التي وضفت في الفيلم، جاءت لتتعارض تماما مع صناعة السينما التقليدية بإعتبارها جزء أساسي من التفكير السوريالي*.

يعتمد الإخراج السريالي في أسسه على مبادئ الشكل أكثر من المضمون، جاء ليؤكد إنتصار الشكل السينمائي بلغة التعبير عن الحياة والواقع والإنسان، خصوصا ما تعلق الأمر بإخراج فيلم **كلب أندلسي** الذي إعتمد في طياته على تشكيل مبادئ السريالية "أكثر واقعية_ بالمعنى النسبي فقط، وأقل إعتمادا على التشويهات الفتوغرافية الخاطفة وتؤكد السريالية على الإحساس باللإتجاه الميزانسين. تقطع الموجودات من سياقها الطبيعي وتوضع في مواقع إعتباطية مدهشة[1]". فتحقيق التكامل والتشكيل في الميزونسين، يتعلق بالأساس لوجود اللقطة والمونتاج كي لا يؤثر على بناء سرد الفيلم وإنما على كيفية فهم المتفرج للقطات، بينما يتعلق اللإتجاه الميزونسيني على وجود الغرابة المقصودة في الأفلام السريالية، فهي تستغل الأسلوب السريالي بغية تفكيك الأشياء لتوحي بعدم الإنسجام والترابط**.

يسعى المخرج **لويس بونويل** إلى جعل من السريالية قوة تصورية هادفة لتصبح السينما أكثر قدرة على إخراج ما هو كامن في الواقع، لذا فإن "أسلوب السينما السريالية إنتقائي. الإخراج غالبا ما يتأثر بفن الرسم من نفس الحركة[2]". في الوقت نفسه يؤكد المخرج على الشاعرية والحلم اللذان يجعلان الإنسان يتجاوز شروط الملموس، مما أكسب أفلامه القدرة على تجاوز زمانها ومكانها واللجوء إلى إستخدام صور للأحلام ولخيال العقل الباطن بشكل خالي من القيود، والتي يفرضها المنطق والتقاليد الإجتماعية ليضفي بعدا جماليا

* _ إن السريالية فتحت أبوابها عبر "كلب أندلسي" على مصراعيها كي تنهل السينما من كشوفاتها ولعل إحدى غايات السريالية المعلنة في شتى فنونها، من الرسم ودراما وسينما وشعر ورواية وغيرها كانت جعل الكائن البشري يتحول من الوعي إلى اللاوعي من عقل الواعي إلى العقل اللاوعي. أنظر: بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، م.س، ص103.

[1]_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 513 .

** _ في فيلم (كلب أندلسي) مثلا وضع بونويل ودالي حمارا ميتا فوق آلة البيانو، لا شيء واضح أو مبرر ويترك المشاهد لوحده يحاول إيجاد أسباب لهذه الأحداث والإستعراضات الشادة. كان السرياليون يغتبطون "للغرابة" من أجل ذاتها وغالبا ما كانوا يسخرون من التوضيحات المحرجة في أعمالهم، لقد "اوضح" بونويل ودالي بشكل غير طبيعي بإنه "لا شيء في هذا الفلم يرمز إلى شيء "الذي لا يحتوي بالطبع على كلب أو "أندلسي" او أي شيء. أنظر: م.ن، ص 513-515.

[2] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 759.

في تشكيل الإخراج السريالي.

إتسم الشكل في فيلم **كلب أندلسي** بطابع غير مؤلوف، فهو يتمتع ببنية سردية مؤكدة فيها إحساس بتقدم الأحداث في الفيلم. ومن جهة أخرى، يعزز الإحساس "التغيير المفاجئ في المكان–من الغرفة إلى الحديقة، من الغرفة إلى شاطئ. مرة أخرى، تتحرك شخصيات الفيلم عدوانية تشعر المتفرج بالتشويش[1]" فالشخصيات هم أفراد تقودهم النزوات وينبذون المنطق لصالح الغريزة. لتعتمد السريالية على عنصر تغريب الأشكال المكونة لفن الديكور وفي نقل الشخصيات من وسطها المعهود إلى وسط غريب عنها، بهدف الخروج السرالية على حدود المنطق والعقل الباطن للكشف عن خبايا وأسرار اللاشعور.

جدير بذكر أن أفلام المخرج **لويس بونويل** إتسمت بطابع الفنتازيا لتتخلى عن الإتساق السردي ضمن مبادئ فن الفيلم الأوروبي، تمثل ذلك في إستخدام المخرج السريالي "لديكورات ومؤثرات خاصة ومفعمة بالحيوية، المونتاج، لإكتشاف إمكانية السينما كتعبير عن دوافع ثورية وغير واعية[2]"، لذا فالمزج بين الحياة والحلم وبين المدرك واللامدرك لا يتم تحقيقه إلا عن طريق فن السينما. ومنه، فتحقيق التكامل في اللإتجاه الميزونسيني هو عبارة عن "مشاهد خيالية، عناصر الديكور، حركات الشخصيات توضح الحالات النفسية 'بين التمسك بالتفكير الذي يبحث عن ترجمة النتيجة'[3]". فتأكيد الذات في فلسفة **أندري برايتون** ونظريات **فرويد** في التحليل النفسي وإجتهاداته في إضاءة مبدأ اللاوعي وتفسير الأحلام، يعتبران مرتكزان أساسيان من مرتكزات المفاهيم السريالية، بينما تشكل الحيل السينمائية في فيلم **كلب أندلسي** رموزا تشكيلية ضمن أسس تصميم فن الديكور "فألغت كل القوانين الفزيائية: "كل شيء طبيعي [...] كل شيء ممكن إنه المسعى السوريالي الذي يهدف أساسا إلى أفلمة ما هو سحري في مجرى الحياة اليومية[4]".

---

[1] _ غوين إدواردز، الدليل إلى بونويل، تر: أكرم الحمصي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما–، دمشق، 2014، ص47 .

[2] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص489 .

[3] _ voir: Henri B éhar, Le cin éma des surr éalistes, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, suisse, 2004, p51.

[4] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، م.س، ص40 .

ويؤكد البحث في هذا الصدد عن وجود علاقة تكاملية بين المسرح والسينما لاسيما في توظيف حركة الممثل ضمن الرؤية الإخراجية عند **لويس بونويل** في فيلم **كلب أندلسي**، والتي إستقى مبادئها ومرتكزاتها ــحركة الممثلــ من الفن المسرحي وفي تشكيل تقنية الديكور، دون أن نستثني في ذلك أعمال المخرج المسرحي السريالي **أنطونان آرتو** وأثره في أعمال **لويس بونويل** الذي ركز على خصوصيات القسوة المتمثلة في اللاوعي الجماعي عبر عروض ذات أجواء أسطورية، إلا أن قسوة **بونويل** "هي موضوعية كليا، إنها صحوة وليس فيها أي قدر من التشاؤم، وإذا كانت الرحمة تخرج عن إطار أسلوبه الجمالي فذلك لأنها تغمر كل شيء[1]" ليؤكد على الحركة، والصراخ، والإلتواءات.

ولا يخلو الفيلم من مبدأ الجمالية إلا وتمثل في توظيف الأزياء السينمائية، فيكتسي طابعا فنيا وجماليا في فيلم **كلب أندلسي**، فقد إستغل مهندس الديكور السريالي "ديكور المعرض كوسيلة لإستقطاب الدعاية، لكن إنشغالهم بعالم الأزياء تجاوز إلى حد كبير إنشغال أسلافهم، فقد إستُعيرت تماثيل عرض الأزياء مثلا من بيوت أزياء رائدة[2]"، ومن الممكن إعتبار الأزياء السريالية على أنها تلقائية فنية ونفسية، تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام*. إلا أن تخلص السريالية من مبادئ الرسم التقليدي شكل خلق إحساس بعدم الواقعية التي تعتمد على اللاشعور، فإستطاعت السريالية في الفن التشكيلي أن تحقق الوسيط التعبيري السينماتوغرافي وخاصة بالإستناد إلى اللوحات التشكيلية للفنان **سلفادور دالي** الذي يعتبر مبدأ في تحقيق اللإتجاه الميزونسيني إلى جانب المخرج **لويس بونويل** في إخراج فيلم **كلب أندلسي**.

ومن المؤكد أن ظهور السريالية في الفن السينمائي أعطى تأثيرا بالغا في فن الديكور السينمائي، نتج عنه عالما جديدا من المتعة وتغير المنطق الوصفي للأشياء. وعليه، يستند البحث إلى قول الناقد الإنكليزي **هاربرت ريد Herbert Read** حول طبيعة إستلهام الفنان لمادته الموظفة في عمل فني إبداعي، وفي هذا يقول: "لقد غدا الفنان لأول مرة في التاريخ شاعرا بمصدر إلهامه، وغدا يتحكم بإلهامه تحكما واعيا، لكي

[1] ــ أندري بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما–، دمشق، 2009، ص30.

[2] ــ ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد محمد الروبي، م.س، ص49 .

*ــ أنظر إلى فيلم "كلب أندلسي" للمخرج لويس بونويل عبر الموقع الالكتروني:

ــ https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM

يسيره في طريق الفن: وهذا الطريق هو تعميق إحساسنا بكلية حقيقة الوجود، وتنمية وعي الإنسان[1]" فالهدف من السريالية هو تحرير الإنسان من قيود المنطق والعقل والإعتماد على الشكل الغير مؤلوف في العملية الإبداعية سيما في أعمال الفنان التشكيلي أو مهندس الديكور. ومنه، يخضع الفنان التشكيلي **سلفادور دالي** إلى القيم التشكيلية في معظم أعماله الفنية وبالخصوص فيلم **كلب أندلسي**، حيث إعتمد على التلقائية الآلية التي ينجر عنها اللاوعي والإكتشاف الحلم الذي يمثل وسيلة المتكررة التي تحمل العنصر السريالي، والولوج إلى الإستخدام الكامل لتقنية **الرسم الحالم*** الذي يعكس وهم الحقيقة في الفيلم وإرتباطه بنظريات **سيغموند فرويد** في التحليل النفسي **Psychoanalysis**.

وبالتالي، يقتصر عمل السريالية على إطلاق الفنان التشكيلي ومهندس الديكور للمعاني الكامنة في النفس البشرية وللأفكار المكبوتة، لتظهر من خلال التعبيرات الفنية يكون اللاشعور هو المصدر الأساسي لغالبية الأفكار. لذا يتضح جليا أن مهندس الديكور السريالي لا يمثل جل الحقيقة فهي حقيقة مستقرة في اللاشعور، لأن الهدف الأساسي للسريالية يتمثل في البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام. كل هذا يساهم في تطور الجماليات على أساس عمل الأحلام والإبتعاد عن بناء السرد التقليدي بهدف تتبع منطق الحلم، هذا بفضل أهمية المخرج **لويس بونويل** في التطور السينمائي لأفكار التحليل النفسي**.

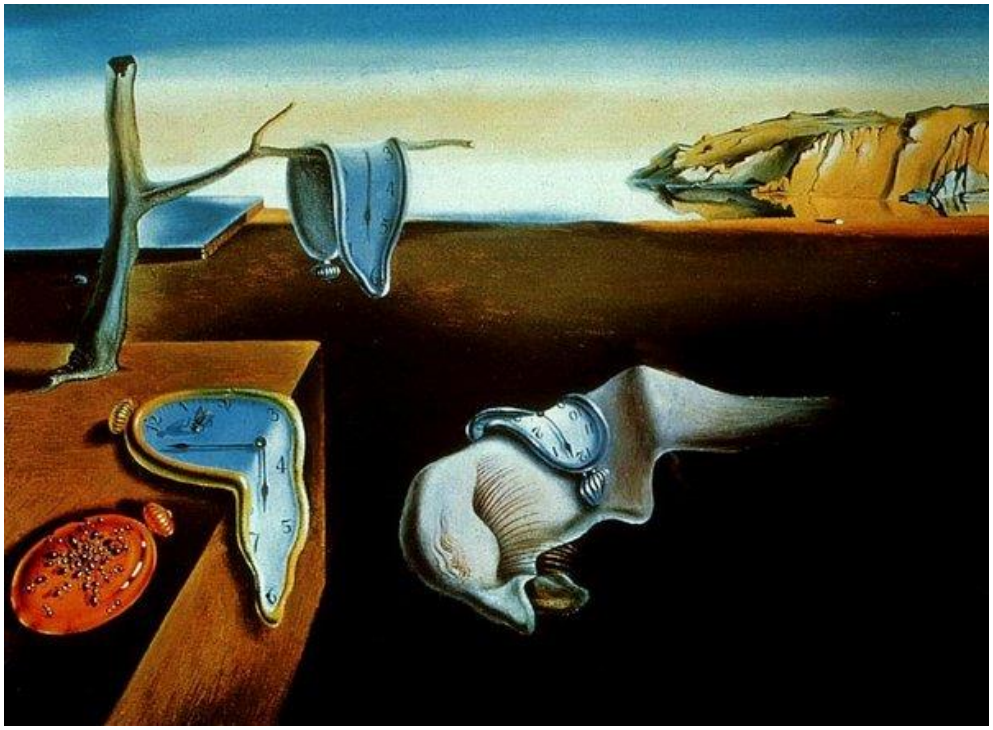
[1] _ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، م.س، ص44 .

* _ كان الرسم السريالي من بدايته تقريبا مستقطبا. من ناحية، كان هناك نمط واقعي فني من أنماط الرسم تم فيه تصوير الوقائع البديلة اللاعقلانية بدقة شبه أكاديمية. ترسخت هذه النزعة في أعمال جورجيو دي شيريكو، ولكنها تجذرت أيضا لدى الرسامين الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، أمثال أوديلون ريدون وجوستاف مورو. ولأغراض التيسير، تسمى تلك النزعة "الرسم الحالم" ولو أن أمثلة تلك النزعة، التي أنتجها إرنست ودالي، كما سيتجلى لنا لاحقا، لم تستغل بضرورة الحال الأحلام الشخصية، بل كثيرا ما قامت على سجلات لحالات فرويدية. أنظر: ديفيد هوبكنز، الدادائية والسريالية، تر: أحمد محمد الروبي، م.س، 83.

** _ يميز علم النفس التحليلي لدى فرويد مستويين من النشاط النفساني: المستوى الأولي، وهو يعني بتنظيم العمليات اللاواعية (العوارض العصابية، والأحلام...)، والمستوى الثاني، وهو مستوى الفكر الواعي الذي هو، وبالنسبة إلى فرويد، مستوى التشكيل، والسيطرة، وربما الكبت، والطاقة النفسية الأولى، الخاضع لمبدأ الواقع. أنظر: جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري،ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص95.

إلا أن إستخدام القيم التشكلية في فيلم **لويس بونويل**، يحيلنا إلى البحث في طبيعة توظيف الصورة السينمائية وكيفة إدراكها لتحمل نظم فلسفية متعددة، فيرى المنظر الفرنسي **جيل دولوز** في **كتابه (فلسفة الصورة– الصورة الحركة)** أن حضور الصورة/الغريزة في أعمال **لويس بونويل** يتمثل في إدخال قوة التكرار على مستوى الصورة السينمائية، حينها "لم يكن بونويل يتوقف كثيرا إزاء الأعراض الغريزية symptomes أو التيمات f éticfes، فقد أعد نموذجا آخر لإشارة يمكن أن نسميها sc éne "دلالة مشهد" والتي تعطينا، ربما صورة–زمن مباشر. وذلك جانب من جوانب أعمال بونويل المتأخرة، ذلك لأنه قد تجاوز الطبيعة، ولكن بونويل يتجاوز الطبيعة من داخلها، دون أن ينكرها إطلاقا[1]" أي بناء صورة–فعل لا بد لها أن تكون متناولة ومباشرة خلال العلاقة بين الأواسط والسلوكات كنموذج من الحركة السريالية، ومن ثم فالصورة– الفعل هي التي تشكل كابحا للصورة–الغريزة خصوصا ما يتعلق الأمر بإدراك الجانب التشكيلي في السينما السريالية، فيحقق دينامية التفاعل بين المتفرج والفيلم وفي كيفية إدراك صورة الديكور السريالي ومختلف العناصر المشكله له. (أنظر الصورة 20)

[1] _ جيل دولوز، الصورة–الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، م.س، ص 184 .



تمثل الصورة 20 أحد اللوحات التشكيلية لسلفادور دالي La persistencia de la memoria "إصرار الذاكرة " سنة 1931. ويتضح جليا أن هناك صلة قرابة بين اللوحة التشكيلية وفيلم كلب أندلسي، فيعطي البحث إسقاطا ضمنيا حول طبيعة توظيف الصورة السريالية ومحتوياتها في هذا الفيلم، إذ تشير اللوحة التشكيلية "إصرار الذاكرة "إلى عدد من الساعات التي تشير إلى الوقت فتصور حالة حلم، فالساعات الذائبة والمائلة ترمز إلى مرور الوقت الغير منتظم الذي يشعر به المتفرج اثناء الحلم، كما تشير إلى أن الوقت لا يوجد له أي تأثير في عالم الأحلام ومن ثم تخضع لمنطق الذوبان.

1_ الساعة الموجودة على غصن الشجرة يابس مجردة من الحياة، أخذ عليه الزمن لسبب معين لدى الفنان التشكيلي فأصبح الوقت لديه لا ضرورة له في الحياة، ليتضح جليا من خلال إستعمال الممثل شفرة الحلاقة و تحريكها في شق العين ليشبه على نحو ما حركة قمر حول الأرض.

2_ الساعة الموجودة على الطاولة، جسدها لويس بونويل في شكل خدعة بصرية بتحويل الكتب على الطاولة إلى سلاح، فكل ما يمكن أن تحتويه الطاولة من أغراض وأكسسوارات تشكل في معانيها نطاقا سلبيا في المدرسة السريالية.

3_ الساعة الموجودة على الأرض توضح لنا حالة ضحية وهو الملقاة على الأرض، ليتغير الزمن وليغير في الديكور وتصبح الضحية خاضعة لمتطلبات الطبيعة ونضم الأحلام والدوافع الجنسية.

فالفنان التشكيلي ومهندس الديكور بإستطاعته أن يجعل من ذكائه الفني إعطاء الإحساس لجماليات العناصر الإخراجية والمشكلة لفن الديكور بأسلوب يخضع الزمن دوره في تحديد ملامح التشكيل وفقا لمتطليات المدرسة السريالية.

Voir : Nathalia Brodska ïa , Surrealism , Editions Parkstone International, Paris, 2009, p 202.

لعل نزوح المتفرج من المألوف والتقليدي إلى الراديكالي والجوهري، هي أشكال يعتبرها المنظر **رودولف أرنهايم** أشكال مشوهة والوسيلة الأولية "والفعالة لإحراز التوتر الموجه المدرك تلقائيا كإنحراف عن الإطار المكاني الأساسي للخط العمودي والأفقي، هذا يستلزم توترا بين موضع النموذج أو المعيار وبين موضع ذلك الشيء المنحرف الذي يناوش الإطار، وهذا الإنحراف يمكن أن يشمل الموضع والمظهر معا[1]" لتكون الحركة السريالية فنا فاعلا محولا وتدميريا في نظر **رودولف أرنهايم**، إلا أن هنالك ما يؤكد عليه المخرج **لويس بونويل** في كيفية إدراك صورة الديكور السريالي ضمن الرؤية الإخراجية، مستدلا في ذلك بقوله: "الواقع أن ما تعلمته من إيبستين كان قليلا للغاية [...] عندما راقبت إيبستين وهو يقوم بالإخراج،كنت أفكر كثيرا– بالجرأة التي تميز كل المستجدين– أنني لا أرغب في القيام بذلك على هذه الشاكلة، وأن موقع الكاميرا أو الإضاءة وإختيار الممثلين كان يمكن أن يتم بهذه الطريقة أو بتلك. لقد تعلمت ما تعلمته على وجه الخصوص من خلال بناء الصورة في عقلي، كي تكون مختلفة عما أراه[2]". وعليه، تهتم الصورة السينمائية السوريالية من خلال وصفها الدقيق لتقنية الديكور ومختلف العناصر المشكله له، بالشكل المحير الذي يدهش المشاهد ويحفزه معتمدة على الغرائبية، ما يعني أن الصورة تحررت من كل قيد ممكن أن يحدها من خلال منظور جمالي الذي لا يعتمد أساسا على الواقع، وإنما يعتمد على الحلم بإعتباره مصدر من مصادر الجمال عند المخرج السريالي **لويس بونويل**.

يتضح من ذلك، أن تفسير الصور السريالية المعروضة في أفلام **لويس بونويل** يرجع في الحقيقة إلى عالم الأحلام والكوابيس التي تطفو على سطح اللاوعي والتي كان **بونويل** وغالبية السورياليين يقدرونها. وبالتالي، فالسلوك الغريزي المتحرر من العقل كان مصدر عدائه للحياة التي تجسدها البورجوازية ومعارضتها للقيود السلوكية التي تفرضها تعاليم الكنيسة، لذا فالسوريالية هي أكثر من مجرد حركة فنية صرفة قامت على موقف ثوري من الحياة وعلى فلسفة شددت بسبب إرتكازها إلى إختبارات التحليل النفسي لدى **فرويد**، وعلى أهمية اللاوعي والرغبة الغريزية مقابل أعمال العقل والمنطق.

[1]_ أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، م.س، ص 41 .

[2]_ غوين إدواردز، الدليل إلى بونويل، تر: أكرم الحمصي، م.س، ص39.

وعليه، يستخلص البحث مما سبق ذكره أهم الفروقات والمبادئ والتوجهات الفنية لطبيعة العلاقة بين السينما التعبيرية والسينما السريالية وعلاقتهما بالفنون التشكيلية ، كان من ضمنها:

1_ يتحرر الخيال الإبداعي لدى المخرج والفنان التشكيلي ومهندس الديكور في أصوله، بهدف إستكشاف الرغبة الجنسية وإطلاق قوة الأحلام في صورها، فتشكل الصورة السريالية تحديا للجمايات الأكثر معنى ورصانة، مما يشكل تحديا آخر لإنشغال الفلسفة بالتأمل والحجج المنطقية.

2 _ إهتمام السينما التعبيرية على أسلوب التنافر والتكثيف والإنفعال العنيف والتشويه في فن الديكور والعناصر المشكلة له، هو دليل على أن الفنان لم يعد حينها متفرجا متأملا بل أصبح مشاركا فعالا. لذا فالمنظورات المحرفة، والتضخيم وتحريف المبالغ في اللون والشخصية والديكور، والأشكال التي تصور ذات مظاهر وأحجام شاذة، تهدف جلها إلى إنتزاع المتفرج من شكل المألوف إلى الشكل اللامألوف والجوهري. وعليه، تكمن جمالية السينما التعبيرية بالغوص في الواقع لإكتشاف الحقيقة الباطنية عبر التركيز على أولوية الشكل (الصورة) على المضمون، ومن ثم التركيز على المزاج النفسي المرتبط بالفنان التشكيلي ومهندس الديكور والمتفرج. هذا يؤسس على الإنجذاب نحو السر الكامن وراء المظهر الخارجي المألوف والشائع عند مخرجي السينما السريالية.

كل هذا يؤسس لعلاقة تواصلية تربط بين فن السينما والفنون المجاورة (الفن التشكيلي) من خلال إعتمادهما على الصورة، ومن ثم إمكانية الكاميرا من توفير أهم التفاصيل بلغة الدقة من خلال اللوحة التشكيلية أو النحت أو فن الديكور الذي يوسع دائرة التكامل فيما بينهما عن طريق جمالية الصورة السينمائية، ومن ثم جعل السينما فنا تشكيليا بإمتياز إستنادا إلى محاولات المؤرخ والمنظر في مجال الفن الفرنسي **إيلي فور Élie Faure** * وما يسميه بـ **سينيبلاستيك (cin éplastique)** التي تقوم على "لعبة شبه حرة في الأشكال البصرية التي يجب أن تكون أقرب إلى الفنون بشكل جوهري: فالسينما هي تشكيلية

* _ إيلي فور Élie Faure (1937/1873): يعتبر واحدا من المفكرين في النقد الفني في فرنسا، كانت كتابات إيلي فور مكرسة مباشرة للسينما نوعا ما، ولكن كان لها تأثير كبير (بما في ذلك ' شارلي ' و 'سينيبلاستيك ' 1922). أنظر:
_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit, p77 .

أولا: وهي تمثل نوعا ما، بنية متحركة يجب أن تكون في إتفاق ثابت، وتوازن دينامي مع الوسط، والمناظر التي ترفع أو تسقط عليها[1]" وهي محاولات تؤسس على دينامية التفاعل بين السينما والفنون المجاورة.

لم يعش أي عصر تفجرا ثقافيا وفنيا مماثلا في فترة زمنية قصيرة نسبيا بظهور حركات على هذا القدر من التجديد والدينامية في المدارس الفنية التشكيلية، وإرتباطها بالسينما كالتعبيرية، والتكعيبية، والتجريدية، والرمزية، والسوريالية، وبالأخص أن معظم إتجاهات الفيلم التجريبي–الطليعي قد إنشغلت بنقل هاته المدارس الفنية إلى السينما، فأخذ الفيلم التجريبي أو الفيلم الطليعي إمتيازه من خلال تطوير الأساليب السينمائية أساسا كمصدر لتجاربه وأفاقه، في علاقة تؤسس بين السينما والفنون المجاورة بإعتبارها تمثلات جديدة في حقل الفنون المجاورة المجسدة داخل فن الفيلم، وبهذا فإن الفنون المجاورة _ الفنون التشكيلية_ إستوعبت المناهج والأساليب والإتجاهات الفنية لتجسدها في الفيلم التجريبي سواء على صعيد اللغة السينمائية أو الشكل أو المضمون الفلمي. هذا لمواكبة السينما بإستمرار أهم التطورات والكشوفات في مجال الصناعة الفلمية، التي نحن بصدد الولوج إليها في المبحث الموالي وفقا لمبدئين أساسين:

1_ البناء الإيديولوجي بإعتباره نموذجا فعليا في تحديد المرجعية الثقافية لتوظيف التراث في السينما السوفييتية.

2_ تجليات العولمة التكنولوجية وبوادر الصناعة الفلمية في تشكيل الخطاب الجمالي في السينما الأمريكية.

وعليه، يطرح السؤال التالي: كيف يساهم التراث (الفكري، والأنثروبولوجي) في تحديد معالم الثقافية في السينما السوفياتية؟ وماهو البعد الجمالي الذي نستوفيه من تصميم فن الديكور يخضع لنظم تكنولوجية حديثة؟.

[1]_ ينظر: جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري، م.س، ص 78 .

4_ المبحث الرابع: الصناعة السينمائية بين الخطاب الإيديولوجي والعولمة التكنولوجية في تكوين فن الديكور السينمائي.

ينطلق المخرج السينمائي في العملية الإخراجية من فكرة تعبر عن مضمون ليراها مناسبة لبداية حكايته، هذا عبر آلية الصورة كأساس للبناء الجمالي في الفيلم الروائي المتقن ورؤية إخراجية التي تترجم المضمون في لقطات ومشاهد، مشتغل عليها بنوع من التمرس والتطبيق لتصبح تعبيرا ووصفا عن حالات من الوجود المتناهي للأشياء.

أصبح الفيلم السينمائي عنصرا مهما في التيار الثقافي السائد، بإعتباره وثيقة وتشكيلا إبداعيا في الوقت ذاته، فهو يعتبر خطابا مزدوج يرتبط بالواقع وبمتغيراته ليختار موقفه منها من ناحية أخرى، وليكون المخرج بمسايرة الواقع نفسه تبعا لذخيرته الثقافية المختلفة، ولن يتحقق التكامل في البنية الفنية للفيلم إلا وكانت هناك إمكانية وجود الفيلم كسبيل في تحقيق التلقي والتواصل عبر العامل الإثنوغرافي ومدى علاقته بالمشاهد، تلك الأفكار تولي إهتماما للمشاهد عن طريق الجوهر الإيديولوجي التي لا تظهر بشكل صريح ومُعلن إلا من خلال تصورات ثقافية معينة.

ومنه، يؤكد **جون بول سارتر Jean-Paul Sartre** عن وجوب تحقيق المعرفة، والذي يريد بفضلها أن يصبح المبدع طرفا مساهما في تحقيق مبدأ التغيير سواءا كان كاتبا أو روائيا أو مخرجا لفيلم روائي أو وثائقي تسجي، لذا تمثل العديد من الأفلام التي تحتوى على أشكال من الإيديولوجيا المتضمنة ومن ضمنها سياسية الصناعة السوفياتية للفيلم السينمائي، تلك الأفلام التي إقترن مبدأها بتحقيق "الإستعمالات الخمسة تتغاير التعابير (تقليد، الروح، بنية، وهم، تعاقل) وتختلف المنطلقات التي تميز الأدلوجة عن الحق (العقل الفردي، تاريخ عام، مجتمع إنساني، حياة)[1]"، هي أساسيات تعبر عن ماهية الإيديولوجيا بإعتبارها آلية في تبيان الحدث الحقيقي وتأصيله ليخضع لنظم فكرية معينة. لذا تعتمد فلسفة الفيلم السينمائي أساسا على تحقيق الواقع وإستنطاق حقائقه، هذا بالكشف عن الواقع للوصول إلى أعماقه غير المرئية وبشكل مباشر عن طريق البحث الإثنوغرافي، كل ذلك من خلال معالجة العديد من الظواهر الإجتماعية

[1]_ عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ط8، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، 2012، .130

والسياسية والإقتصادية والعلمية التي تطال المجتمع الإنساني عبر البحث عن ماهية العولمة وتحققاتها في الصناعة الفلمية للسينما الأمريكية.

لعل ما يميز الجوهر الإيديولوجي في السينما السوفياتية هو تشكيل الواقع وإستنادا إلى خلفياته عن طريق تصوير الإنسان على حقيقته، ليمثل فن الديكور دورا محوريا في الثقافة السينمائية التي ترتبط أساسياتها بالرؤية الإخراجية للمخرج، حينها أصبح هذا الأخير يعنى بسجال فكري وفني وحاملا لخصوصيات المجتمع الإنساني حسب تجربته وحسه وخلفيته الثقافية والتاريخية والفنية. وهو ما ما يحيلنا إلى البحث عن البعد الإيديولوجي بوصفه نموذجا فعليا في تحديد المرجعية الثقافية لتوظيف التراث في السينما السوفييتية، أي البحث في التمثلات الأنثروبولوجية لفن الديكور في السينما السوفيايتية. بمعنى آخر، هل يصبح الديكور حاملا لثقافة معينة؟، ومن ثم الولوج إلى العولمة التكنولوجية وبوادر الصناعة الفلمية في تشكيل الخطاب الجمالي في السينما الأمريكية والبحث في مكامن توظيف فن الديكور السينمائي.

4_1_ سلاح الإيديولوجيا في السينما السوفيتية وديكوراتها .

4_1_1_ فن الديكور وسؤال التراث في سينما الواقعية الإشتراكية عند سيرجي إيزنشتاين.

غني عن البيان أن السينما أصبحت تعنى بالطابع الجدي عندما أدخل المخرج الروسي **سيرجي إيزنشتاين Sergue ïEisenstein** * آفاقا جديدة في الحقل السينمائي تتمثل في مختلف الآراء والنظريات الجديدة، حينها أصبحت السينما عبارة عن نشاط فكري يحاول من خلالها **إيزنشتاين** وضع مختلف المعادلات الرياضية المختلفة لتصبح السينما نتيجة صيغة مكتملة تخاطب العقل مباشرة، فقد عبر عن ذلك حين قال: "إن السينما تستطيع بما لها من حرفيات تتحسن يوم بعد يوم، وبما تحققه من أعمال في تزايد مستمر، أن تقيم صلة عالمية مباشرة من الفكر الخلاق، فقد تم إنجاز الكثير الذي يعتبر ممتازا بحق، ويحتل المكان الأول، فيما يخص باقصى ما يذهب إليه المضمون، التيار المندفع للأفكار الإجتماعية الجديدة والمثل

*_ سيرجي ميخالوفيتش إيزنشتاين Sergue ïMikhailovitch Eisenstein (1948/1898): شخص متفرد تماما في تاريخ السينما. لقد كان سينمائيا ومنظرا ذاته للسينما، صنع أفلاما وكتب العديد من الكتب حول بناء وطبيعة السينما. وكانت أفلامه وكتاباته (التي تملأ أجزاء عديدة) بالغة التأثير أنظر: باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص322.

الإشتراكية الحديثة[1]" كون السينما لها إنفراد كلي داخل المجتمعات ويكون العمل الإخراجي طرفا مساهما في في تأصيل الواقع، فتصبح السينما وسيط تعبيري متميز لها قواعدها وإشتراطاتها ومن ثم إستناد الفيلم على أصوله الروائية والدرامية إلا عاملا من عوامل متعددة تمد الفيلم بموضوعاته المختلفة. ومنه، أصبحت أفلام **سيرجي إيزنشتاين** تعنى بطابع الرمزية الصورية مشكلة مفردات لغة سينمائية فكرية وذلك لإدراكه أنه متى إستطاع صناع الفيلم أن يعملوا على دمج اللغة السينما مع لغة العقل في عمل فني متكامل*.

ولعل ما يبرهن على صدق العمل الفني عند **إيزنشتاين** ، هي فلسفته التي تتمثل في طبيعة الوجود الجوهرية والتي تعتمد بدورها على جريان والتغيير المستمر، فيصبح إعتقاده يتمثل في صراع الأضداد كسبيل في بناء الحركة والتغيير "فوظيفة كل الفنانين هي إقتناص الصدام الديناميكي بين الأضداد، وإدخال مبدأ الصراع ليس في مادة الموضوع الفنية حسب بل في الأشكال والتقنيات أيضا. كان الفن بالنسبة لإيزنشتاين إمتدادا للطبيعة نفسها. كان الفن نوعا من العالم الصغير. وظيفة الفنان هي أن يعطي المشاهد الحساسية تجاه النبض الأزلي للكون الكبير، وأن يثير في نفس الصراع الذي نلاحظه في كل مكان من الحياة. فالصراع شمولي في كل الفنون ولذلك فإن كل الفنون كما يقول إيزنشتاين تطمح إلى الحركة[2]" لتكون السينما أكثر الفنون شمولا تجمع بين الصراع البصري المتمثل في فن الرسم، والصراعات الحركية للرقص، والصراعات الصوتية للموسيقى، والصراعات الكلامية للغة، ومن ثم صراعات الفعل والشخصية في الدراما والقصص الخيالية المختلفة.

إتخذت كل قيمة صورية في سينما **إيزنشتاين** بعدا رمزيا، إلا أن رمزيته أمست واقعية بإعتبار صورتها مستمدة من المحيط أو الطبيعة، وأن اشراك الطبيعة يعني إعطاءه قيمة تعبيرية لخدمة المضمون، بينما إتسم الإتجاه الإخراجي في سينما **إيزنشتاين** بالواقعية الإشتراكية ذات منطلقات واقعية، تمثل جليا "في مؤتمر

---

[1] _ سيرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2012، ص7 .

* _ من أشهر إستراتيجيات إيزنشتاين لإثارة المتفرج ما كان يطلق عليه مونتاج عناصر الجدب. فمع ظهور النزعة البنائية، وهي الحركة الفنية التي تصنع تشابها بين الأعمال الفنية والآلات، تحدث العديد من الفنانين السوفيت عن الإبداع باعتباره مسألة مونتاج.وهي الكلمة الفرنسية التي تعني الأجزاء. ينظر: بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص612.

[2] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 214 .

لكبار صناع السينما في عام 1935، حيث أقسم صناع الأفلام السوفييت يمين الولاء للواقعية الإشتراكية، طرح إيزنشتاين فكرة أن قوة الفن تكمن ليس في الإلتزام بالخط الرسمي في التصوير العالم، وإنما في العمليات الشكلية والبنائية للقوة البدائية العظيمة. والآن أصبح الكلام الداخلي مفهوما بإعتباره الفكرة الأولى الأكثر ظهورا من طقوس الثقافت البدائية، وكان هو مفتاح التعبير الفني[1]". يصبح هذا التوجه حاملا لطابع فني ذات أسلوب إشتراكي من خلال إبراز القيم الإجتماعية العليا وتأكيد الحضور الدائم للمجتمع في أفلام **إيزنشتاين**، وهذا يعني "أن الفن يتبنى يتبنى أهداف الطبقة العاملة والعالم الإشتراكي. وبذلك إقتصر إستخدام عبارة عبارة الواقعية الإشتراكية على مجموعة الأفلام التي تنتمي إلى بلدان المعسكر الإشتراكي، الإتحاد السوفياتي وبلدان أروبا الشرقية[2]" ومحاولا خلال أفلامه التعبير عن حقائق واقعية عبر موقف إيجابي يكون المجتمع قد خلص من الإستغلال والإستبداد نصب عنها حركة التطور والبناء الجديد في السينما السوفياتية، ليحقق ذلك التكامل الفني إعتماد **إيزنشتاين** على تجريبية أفلامه بعلاقة تربطه مع الشكلانيين الروس. وعليه، فيما تتمثل هذه العلاقة في ضوء تأسيس لنظرية فن الفيلم ؟.

4_1_1_1_ الشكلانية الروسية وتحققاتها في سينما سيرجي إيزنشتاين:

تمثل الشكلانية أو الشكلية **formalisme** من المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا من خلال الفترة الممتدة بين العام 1910 و1930، وهي تشتمل على عدد من أعمال المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير على الساحة الأدبية أمثال: **فيكتور شيكلوفسكي**، و**يوري تينيانوف**، و**رومان جاكوبسون** وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي بين العام 1914 إلى فترة الثلاثينيات، وذلك يرجع إلى جهودهم التي بذلوها للتأكيد على خصوصية لغة الشعر والأدب والفن، وتعد الشكلية الروسية حركة متشعبة لا يجمع مناصريها فكرة موحدة ولا أهداف واضحة لجهودهم وأعمالهم، ليعتبر الأدب منتج له إستقلاليته وخصوصيته التي تصبوا إلى تحقيقها الشكلانية الروسية.

لعل ما يبرر العلاقة التي تربط النزعة الشكلية في السينما بالأدب، وهو أن "النزعة الشكلية السينمائية مستقاة من نظرية الأدب، بعد ضبطها بدقة على الإمكانيات التاريخية والتقنية للوسيط السينمائي. وكما

[1] _ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص617.

[2] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص133 .

سوف نرى، فأن هذا الضبط ذاته هو الذي يفسر السمات غير العادية للنزعة الشكلية السينمائية[1]" وتصبح جزءا من التقاليد الشكلية الأوسع*، فهي تمثل في جوهرها وفي فحواها برنامج للتحليل والتذوق البنائي للأفلام بإعتباره كأحد الموضوعات جمالية.

يتحدد نظم التراث الشكلي بنسبة للفكر الشكلاني الروسي والذي "إبتعثه إيزنشتاين عبر أفلامه مثل أكتوبر والإضراب والمدرعة بوتمكين وإيفان الرهيب. والتي إنطوت على كشوفات مهمة في الفيلم وإضافة للنظرية الشيء الكثير، إضافة إلى أنها تجريبية بكل المقاييس، إذ لم تصنع على منوال فلم سابق لها، أو إنطلقت من تجارب لتضيف عليها، وإنما كانت الفكرة المسيطرة على إيزنشتاين هي أن فن السينما هو أكثر الفنون تأثيرا في الإنسان من ناحية[2]". ومن ناحية أن خرى، فإن فن السينما كان ممثلا للتراث السوفييتي في مجال الأدب والفن والعلم كنشاط ومستوى ذهني كان ينقل أكثر الأفكار تعقيدا لفن الفيلم. ومنه، تمثل تلك المبادئ التي إبتعثها **إيزنشتاين** من الشكلانية الروسية عبارة عن إستعارات من الفنون المجاورة لتثري الوسيط التعبيري لفن الفيلم. فالولوج إلى مبادئ وأفكاره النزعة الشكلانية وتسخيرها خدمة لسينما **إيزنشتاين**، جاءت لتكفل لوجود علاقة تربطه بأحد منظري الشكلية الميكانيكية الروسية عند **فيكتور شكلوفسكي Victor Chklovski** ** الذي إنصب إهتمامه على الطرق الشكلية والتركيز على التقنيات والأدوات، حيث أشار إلى أن "الفن هو تفاعل الأدوات الأدبية والفنية التي يستخدمها الفنان لإنتاج أعماله. وقد كان هدف شيكلوفسكي في هذا أن يفند ما كان شائعا في الأوساط الأدبية فيروسيا في ذلك الحين حيث كان يعتبر الأدب منتجا إجتماعيا أو سياسيا حيث كانت تخضع في تفسيرها وفهمها للخلفية التاريخية والإجتماعية، كما كان الأدب يعد تعبيرا شخصيا عن نظرة المؤلف للعالم يوضحها

---

[1]_ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص224 .

*_ ظهر التناول الشكلي الأول للسينما خلال عشرينيات القرن العشرين، عندما كان الوسيط السينمائي لا يزال يحأول أن يضفي المشروعية على نفسه بوصفه شكلا فنيا. وكان هذا التناول محاولة من الشكليين الروس للإمتداد بجمالياتهم الأدبية إلى السينما، وفي هذه المحأولة أثروا على فنانى المونتاج السينمائي السوفييت، خاصة سيرجي إيزنشتاين. وقد إشتركت هاتان المجموعتان في الإهتمام باللغة والبناء التقني للأفلام. ينظر: م.ن، ص225.

[2]_ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، م.س، ص135 .

** _ فيكتور شكلوفسكي Victor Chklovski (1984/1893): منظر أدبي وكاتب روسي، ومؤسس جماعة الشكليون الروس في سانت بطرسبورغ OPOYAZ ومؤلف العديد من روايات السيرة الذاتية. كما كان ناقد سينمائي وكاتب سيناريو. أنظر:

_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Chklovski

من خلال توظيف الصور والرموز[1]"، ولكنه لا يوجد توافق بين الشكليين أنفسهم حول هذه الأدوات بوصفها أداة فنية.

وعليه، يستند المنظر **فيكتور شكلوفسكي** في وصفه لوظيفة الفن متمثلا بإستخدامه "لمصطلح (ostranenie) أو التغريب أو إزالة التعود، ومصطلح (zatrudnenie) أو التصعيب أو جعل الشيء صعبا. إن العمل الفني يقوم بتغريب وتصعيب مادته على الفهم، من خلال التحول الجمالي، وهو بذلك يجدد الإدراك ويجعله أكثر حدة، بتفكيك التعرف التلقائي وإعادتنا إلى -إحساس الحياة-[2]" هذا يعني أن الفن عموما والسينما خصوصا أداة ووسيلة لتدريب الحواس، بإعتبار أن الإدراك الفني "هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خراج الإدراك. لقد إكتسى مفهوم الشكل معنى جديد، فلم يعد غشاء، وإنما وحدة intergrité ديناميكية وملموسة. لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي. وها هما يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمبادئ الرمزية التي ترى أنه يجب يستكشف عبر الشكل، شيء من المضمون. كذلك تم تدليل عقبة عقبة النزعة الجمالية l'esthétisme، وهي إعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون[3]". فتاريخ الفن بنسبة للشكليون الروس هو تقليب دائم للموضوعات الفنية بهدف تحقيق التغريب "وهو ما يفسر إفتتان الشكليين بالنزعة الطليعية، حيث أنها من وجهة نظرهم آلية التغيير التاريخي. ومع ذلك فإن التشكيليين الجدد مهتمون بالتقاليد الراسخة لصناعة الأفلام بقدر إهتمامهم بالخروج عن هذه التقاليد. لكنهم يستخدكون مفهوم التغريب لتفسير الشروط التاريخية لأسلوب ما لكي يعتبر ثاقب الفكر، أو واقعيا، أو تعبيريا، أو سينمائي خاصا[4]"، وهي الفكرة التي شدد على تطبيقها **إيزنشتاين** من خلال الإهتمام بتأثيرات الفليم على الجمهور في بنائه وسياقه.

يحمل التغريب في فلسفة **إيزنشتاين** بعدا رمزيا من خلال إشراكه لعناصر دالة ومنفردة خاصة في فيلم **أكتوبر** سنة 1928 ،حيث أن لتوظيف عقارب الساعة في المشهد الختامي من الفيلم ومن ثم إنارة

[1] _ ينظر: المدرسة الروسية الشكلية، موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: المدرسة_الشكلية_الروسية https://ar.wikipedia.org/wiki

[2] _ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص229 .

[3] _ تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانين الروس-، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص41.

[4] _ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص232-233 .

الشوارع في موسكو*، جاءت جلها بغية للكشف عن البعد الرمزي والدلالي في فيلم **أكتوبر** إنطلاقا من تحقيق عنصر التغريب في السينما **سيرجي إيزنشتاين**.

4_1_1_2_ توظيف التراث في أفلام سيرجي إيزنشتاين:

لعل الإشتغال على التراث في السينما يعني حضور العمل الإبداعي لمختلف الأساليب، وموضوعات، وجماليات، وأشكال، ومضامين، وإقتباس، وإستلهام خدمة لتشكيل أو مواصفات السرد، أو التخييل، أو ما هو جمالي و أسلوبي في الفيلم السينمائي ، أو لتأكيد على أحقية إنتساب الفيلم إلى ثقافة أو هوية أو جهة وفقا لبيئة معينة، وهو الإشتغال الذي سعى إلى تحقيقه المخرج الروسي **سيرجي إيزنشتاين** في أفلامه والمتمثل في توظيف التراث والثقافة الأسيوية ضمن رؤيته الإخراجية، وهو ما يؤكد عليه في قوله: "في مسرح الكابوكي يرينا اليابانيون مجموعة متوحدة تنتمي إلى نوع خاص جدا وغريب. فهنا نلاحظ أن الأصوات والحركات والحيز المكاني لا ترافق الممثلين اليابانيين بل ولا تشتغل متوازية مع بعضها البعض، بل هي تعالج كعناصر متسأوية. أي أن الكابوكي، بدلا من عملية الترافق يكشف عن عملية تبادلية بين مختلف المواد وبين مختلف الفئات التحريكية[1]".

يتضح من ذلك جليا، أن الخلفية الثقافية للإنسان بما فيه إنتماؤه العرقي على وجه الخصوص، هي تصورات يتحكم فيها البعد الأنثروبولوجي في تحديد ثقافة معينة، فسؤال التراث يتعلق "بالحضارة فإنهم يقصدون بها الإشارة إلى ثقافة تقف موقف التعارض والتقابل مع الأفكار والقيم والأوضاع العامة السائدة في ثقافات الجماعات البدائية. وعلى ذلك فإن الحضارة بالمعنى الدقيق للكلمة تصدق في نظرهم على النماذج الثقافية التي تتميز بالتغاير والتفاضل العضوي والإجتماعي[2]"، يتجلى ذلك بالولوج إلى البحث الأركيولوجي في البحث عن ثقافة وتراث الحضارة القديمة هذا ضمن رؤية المخرج **سيرجي إيزنشتاين** في تحقيق التكامل في الفيلم السينمائي.

---

*_ voir : le film October (Ten Days that Shook the World) (1928), sur le site: https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0

[1] _ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص100 .

[2] _ الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2009، ص24 .

وتأسيسا لما ورد ذكره، فإن البحث في الخلفية التراثية وتوظيفها في الحقل السينمائي، أتت لتحمل ما سمي بأفلام التراث، الأفلام التي تعرض "ما يمكن أن يعبر سماتها النمطية عندما تعالج المناظر الطبيعية[1]" فهو التأسيس الذي دأب إلى تحقيقه **إيزنشتاين** في أفلامه من خلال الشكل المتنوع في إستنباط أسس الموروث الثقافي الآسيوي، يتمحور هذا جليا في الفيلم التاريخي للمخرج **سيرجي إيزنشتاين ألكسندر نيفسكي Alexandre Nevski** * سنة 1938 وتوظيفه لديكورات تحمل التراث الماغولي الآسيوي ذات حقبة تاريخية قديمة. (أنظر الصور رقم 21).

[1] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص908 .

*_ ألكسندر نيفسكي: شخصية عسكرية سياسية روسية إرتقى إلى مكانة أسطورية بسبب إنتصاراته العسكرية على الغزاة الألمان والسويديين وكان يتبع سياسة العمالة إتجاه القبائل المغولية.

الصور 21 توضح الديكورات المستخدمة في فيلم ألكسندر نيفسكي، حيث إتسمت بالموروث الثقافي الفني الماغولي والتي تمثلت في العربة وفي الشخصيات العسكرية، فهي عينات جاءت خدمة لديكور الفيلم، الفيلم من إخراج سيرجي إيزنشتاين سنة 1938.

Voir : Alexandre Nevski (Aleksandr Nevskii) - 1938 - Serge ïEisenstein, sur le site : https://www.youtube.com/watch?v=mr3S6ItLMTo

ضف إلى ذلك وما يسميه المخرج **سيرجي إيزنشتاين** بـ **توليفة المنوعات** "ففي المشهد النهائي تتقاطع مذبحة المضربين مع ذبح ثور في مسرح. فإن هذه التوليفة ليست موجودة في فيلم الدارعة بوتمكين حيث كل ما يحتويه الفيلم مرتبط بالسيرورة المنطقية للحدث[1]"، فإستخدام التراث في أفلام **سيرجي إيزنشتاين** تتباين معايير إستخدامه وتنوعت بين الإهتمام بالفكرة وأسلوب التوظيف وبين التقنية وأدوات السينما في تشخيصه، بينما إعتبر تجسيده ضمن نسق الديكور شكلا يمثل بعدا رمزيا "بإستثناء بوتمكين إستخدام رموز إختارها بعشوائية ليطبقها على الواقع بدلا من أن يجعل الوقاع نفسه يتتبعها[2]"، هذا لتعريف بمكامن توظيف التراث ضمن ثقافة محلية إستخدمها **إيزنشتاين** بهدف إعطاء جمالية للفيلم السينمائي السوفياتي.

4_1_1_3_ جمالية فن الديكور في أفلام سيرجي إيزنشتاين:

يبدأ المخرج **سيرجي إيزنشتاين** في خضم بحثه عن كيفية صياغة مفاهيم جديدة في الحياة، ويرى أن مهندس الديكور "على وعي كامل بالغاية التي في ذهنه ثم يقرر أحسن وسيلة لتحقيق هذه الغاية[3]" ويكون الخيال طرفا مساهما في تحقيق ديناميكية الأفضل في تشكيل فن الديكور السينمائي. وفي هذا الصدد، يعرج **إيزنشتاين** في قوله موضحا: "إن فكرتنا عن شارع مألوف لنا لا تخلقها مجرد المعلومات عن تضاريس المكان، لكننا نعرف الشارع من خلال التعرض كل يوم –وبحكم العادة– للبيوت والدكاكين وإشارات المرور، وعلاماته البارزة وسماته المميزة. إن فكرتنا عن الشارع مؤلفة من هذه الإنطباعات المتراكمة. وإلى حد ما فإن ذلك مفهوم تجريبي (يقوم على التجريب) في تصوير الذهن، مع أفكار تشكلت مما يطلق عليه هيوم (الإقتران الدائم)[4]"، ومنه يتضح من ذلك أن الإحساس بديكور الشارع يمثل شكلا عاطفي، إضافة إلى أنه ذهني، بإعتبار أن الأحاسيس تولد من عملية التكرار والتداعي ذاتها بنسبة لمهندس الديكور.

إلا أن هناك إدلاء أتى به الفيلسوف والناقد الثقافي **سلافوي جيجك Slavoj Žižek** عن كيفية إقتران مبدأ الخيال بالواقع، ليتضح ذلك في قوله: "ما يقدمه الخيال ليس مشهدا تتحقق فيه رغبتنا، وتشبع

[1]_ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، م.س، ص 102.

[2]_ م.ن، ن.ص.

[3]_ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، م.س، ص 137 .

[4]_ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص618 .

بالكامل، ولكن على العكس، هو المشهد الذي يميز، ويبرز الرغبة كرغبة. والنقطة الأساسية في التحليل النفسي هي أن الرغبة ليست شيئا يعطى مقدما، ولكنها يجب بناؤه، وأدور الخيال على وجه التحديد أن يعطي الإحداثيات لرغبة الشخص، وأن يحدد هدفها، وأن يحدد الموقع الذي يفترض وجود الشخص فيه. من خلال الخيال يعتبر الشخص راغبا، نتعلم كيف نرغب[1]" ليمثل خيال فنان الديكور القدرة على التجريب وإستكشاف الجديد من خلال العقل، وعلى البناء والتشكيل والمحاكاة والربط بإستخدام صور ذهنية تحاكي الطبيعة هذا ضمن فلسفة الواقعية الإشتراكية لدى **سيرجي إيزنشتاين**.

تكمن جماليات الديكور السينمائي في فيلم **إيفان الرهيب** بتوظيف "الديكورات المبالغ في فنيتها وضخامتها، وغزارة الأدوات الباهضة، وفخامة الألبسة. ولكن من خلال دراسة الصورة تتوصل إلى إستنتاج غير متوقع، كل ذلك أقل بكثير مما يبدو. وهناك ديكوران كبيران جدا هما: كاتدرائية أوسبينسكي والحجرة الذهبية (القصر الذهبي)، حيث يتم تمثيل العرس، الكثير من الديكورات مضغوطة في قناطر، شبيهة بالأقلبية أكثر مما تشبه القصور، جميعها تقريبا فيها جدران غير فنية مبيضة، أما الجداريات التي كثيرا ما يكتب عنها فكانت في أربعة أماكن فقط منها: (الكاتدرائية، حجرة الاستقبال، حجرة الطعام، ومشرقة المطران)[2]" هنا يكمن البعد التعبيري في تشكيل فن الديكور بنسق واقعي في تشكيل مبادئ اللغة السينمائية، كما يساهم في تجسيد الحدث ويتعاون في خلق الجو النفسي للأحداث.

ولا يتحقق التكامل في الفيلم السينمائي إلا وكانت إمكانية وجود حركة الممثل ضمن نسق الديكور، وهو يصرح **إيزنشتاين** في قوله: "كنت أومن على الدوام بأن التمثيل للسينما يجب أن يكون مبالغا فيه، لكني رأيت في هذه اللمحة الواحدة، أن تحكم في الأداء هو شيء الرئيسي الذي يجب أن يتعلمه في تحويل فنه من خشبة المسرح إلى الشاشة، ومن الممكن في أي وقت، دراسة فن التحكم في الأداء والإيحاء على الشاشة بمراقبة تمثيل شارلي شابلن الذي لا يمكن تقليده[3]" ما يؤكد على ضرورة التحكم في الأداء وتأكيد

[1] _ جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل ابو أصبع، فاروق منصور، ط1، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، 2014، ص179 .

[2] _ ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي، مصور الروائع أندري مسكفين، تر: محمد الخيمي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص304 .

[3] _ سيرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، م.س، ص133 .

المبالغة ويكون الإيحاء النموذج الفعلي في بناء حركة الممثل ضمن أطر تشكيل فن الديكور، هذا بالعودة إلى أسلوب التمثيل الشرقي الآسيوي "المختلفة في تدريب الممثل أن تزرع أسلوب المبالغة الأكروباتي في الأداء، غير واقعي في معنى ضيق، لكنه ملائم ليعدى المتفرج بالمشاعر القوية. لقد كان مفتونا بالتقاليد التمثيل الآسيوية، والتي تقدم بديلا سينمائيا للتبادل بين السكون والسرعة، وهو ما كان يطلق عليه (التمثيل بلا إنتقالات)[1] "، حيث إستمر هذا الإهتمام بالأداء الأسلوبي في التمثيل من خلال إعتماده في فيلم **إيفان الرهيب**.

أما توجهات الملابس فلا تقل أهمية عن باقي العناصر المشكلة لفن الديكور، فقد أعطى **سيرجي إيزنشتاين** أهمية بالغة في توضيفها إلى جانب حركة الممثل، وكان إستخدامها واقعيا بنظم تعبيرية "هناك الملابس الفخمة للحاشية والقيصر نفسه، ولكن في الجزء الأكبر كان إيفان مرتديا القميص أو رداء الراهب. كان الخدم الخاصون يرتدون ثيابا سوداء غطس وألبسة الرهبان. كانت الأدوات الباهضة قليلة جدا[2]"، والملابس في السينما تجعلنا نتعرف على زمان الأحداث ومكانها، ونوعية الشخصيات، وكذلك تحدد الطبقة الإجتماعية للشخصية ، وتحدد لنا الفروق الطبقية بين الشخصيات وبعضها. ضف إلى ذلك، إختيار نوعيات معينة من الملابس بالنسبة لشخصية يحدد طبيعة مزاجها وكذلك حالتها النفسية.

أما إستخدام الألوان في السينما، فأضيفت إلى وظائف الملابس وظيفة جديدة، وهي خلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة، فيمكن تتبع التطور العاطفي لإحدى الشخصيات بإستخدام الألوان في الملابسه على اللون، وهو ما يؤكد عليه **إيزنشتاين** موضحا في ذلك بقوله: "يجب أن نذكر هذا عندما نتناول اللون، وأنا أركز بكل هذا الإلحاح على المراحل السابقة لسبب محدد، هو أنه بدون إدراك هذا المناهج إدراكا كاملا في تطبيقه على اللون، يستحيل القيام (تطور عناصر اللون) الهادف في الفيلم كله، مثلما يستحيل بدون هذا الإدراك إقامة المبادئ الأولية للغاية (لتطور عنصر اللون) في السينما[3]"، لتصبح الملابس وسيلة لإقناع المشاهدين بالحدث السينمائي أو خلق تفاعل إيجابي في بناء حضور الممثل داخل الديكور، إضافة

[1] _ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص612 .

[2] _ ينظر: ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي، مصور الروائع أندري مسكفين، تر: محمد الخيمي، م.س، ص304 .

[3] _ ينظر: سيرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، م.س، ص220 .

إلى توظيف عنصر الماكياج فهو يعد من العناصر المكملة لفن الديكور يستند إليه الممثل بغية تشخيص المكان والتعريف بسلوك الشخصية "فبينما نرى أن تعبير الوجوه المشعثة، والمجعدة، والمتغضنة في لقطات إيزنشتاين الكبيرة، هو سر جمالها، فإن الجمال إشعاع وجوه النجوم بالشفه نصف مفتوحة، هو الذي يمثل تعبيرها[1]" في علاقة تربط بين ما هو جمالي وفني في تشكيل فن الديكور السينمائي ذات دلالة تعبيرية بنظم الواقعية الإشتراكية في سينما **سيرجي إيزنشتاين**.

4_1_2_ فلسفة أندري تاركوفسكي في تشكيل فن الديكور الواقعي بين التقاليد الثقافية والمقدس الديني.

نظرا لإعتبار أن السينما من أهم الفنون التي تعطي للإنسان إعتبارا في تشخيص حياته اليومية كما قال **لينين**، فهي تمثل الشكل الفني الأكثر إنتاجا وقدرة على الوصول إلى مختلف الجماهير، فقد ساهمت حينها بقسط كبير في النضال السوفياتي وفي نشر أهداف الثورة، فتمثلت النتيجة حينها بإزدهار في تيارات الطليعة المتعددة الأشكال، ومختلف النزعات الفكرية بإختلاف أنواعها في الرسم والمسرح والأدب والسينما. شهد هذا التوالد الثقافي نشوء عدة تيارات فنية في الأسلوب الإخراجي في التجربة السوفياتية، وهذا من خلال إنسجام الفن الطليعي والإيديولوجيا الراديكالية، وإلتحام الشكل والمحتوى في رؤية فلسفية يكون المخرجا طرف مؤسسا وفاعلا في تجسيد جمالية الفن السينمائي. وهي النظرة التي جسدت في أعمال المخرج الروسي **أندري تاركوفسكي Tarkovski Andre ï** * بوصف أفلامه تجسيدا لمختلف العلاقات المعينة بين البشر والعالم المادي المعاش.

ولعل السياق الفلسفي المعتمد في أفلام **أندري تاركوفسكي** إنما يوحي بأفكار فلسفية مختلفة، هو ما يمكن تفسيره من خلال الخلفية الفلسفية الخاصة التي تمس بجدورها في الثقافة الروسية "فتاركوفسكي يضع نفسه في التقاليد الثقافية للفلسفة المسيحية الروسية، ويمكن أن تعتبر أفلامه سلسلة من الأبحاث بلغة

[1]_ ينظر: إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، م.س، ص140 .

*_ أندري تاركوفسكي Andre ïTarkovski (1986/1932): المخرج الروسي الذي أنتج (ستة أفلام) روائية نادرة، لكن كان مرحبا به بإستمرار بسبب الإنتقادات الدولية، أندري تاركوفسكي فوق كل شيء يبقى حساس لمسألة الزمن. وجود الوعي البشري في الزمن: الدافع الرئيسي لمشاهدة الفيلم هو البحث عن الزمن: السينما هي فن الزمن. أنظر:

_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire th éorique et critique du cin éma, Op.cit,p203 .

السينما عن سؤال كيف إستمرت هذه التقاليد، أو أعيد إحياؤها– في مدينة أواخر القرن العشرين[1]" لتكون نظرته الفلسفية متمثلة في صناعة ما إصطلح **بسينما المسيحية** التي تحتوي على رسالة مسيحية أو أخلاقية، فتكون الأفلام عابرة للطوائف المسيحية، ولكن يمكن أيضا أن تستهدف هذه الأفلام طائفة معينة من الطوائف المسيحية.

تعتبر السينما في نظر المخرج **أندري تاركوفسكي** "الشكل الفني الوحيد الذي يستطيع فيه المبدع أن يرى نفسه بوصفه خالقا لواقع تام، غير مشروط، ولعالم خاص به. في السينما، الدافع المتأصل إلى توكيد المرء لذاته يجد أحد وسائله الأكثر مباشرة لتحقيق ذلك.الفيلم هو واقع عاطفي[..]هكذا يستقبله الجمهور: كواقع ثان[2]" هذا في تحديد مسعى العلاقة بين الفيلم والجمهور وبين ما هو جمالي وفني في فلسفة **أندري تاركوفسكي**.

من هذا المنطلق، ظهر تيار فلسفي مثالي إنتشر في الفلسفتين الأمريكية والفرنسية في بداية القرن العشرين، يعبر في جوهره عن مذهب أخلاقي وإجتماعي مبني على فكرة أن للشخص الإنساني قيمة مطلقة، من حيث إتصافه بصفات تمكنه من المشاركة العقلية والوجدانية في العلاقات الإنسانية، ولكل إنسان شخصية مميزة ولا تتشابه بالضرورة مع أي شخصيات أخرى، إلا في بعض السمات المشتركة التي ترتبط بالعادات العائلية أو المجتمعية، والتي تهدف إلى تحقيق وجوده كفرد من خلال دراسة تاريخية وإجتماعية له وهو يتطور من شخصية إلى أخرى، مع الأخذ بعين الإعتبار ما يتحلى به من إبداع في التخيل ودقة في الشعور وقوة في التعبير، أي جميع الصفات التي تميز أسلوبه الشخصي رأيه وهويته التي تميزه عن غيره من الأفراد. فما أساس هذا التيار الفلسفي، وكيف يمكن تحقيقه وتسخيره ضمن الرؤية الإخراجية عند **أندري تاركوفسكي**؟.

4_1_2_1_ مبدأ الشخصانية وتحققاتها عند أندري تاركوفسكي:

من الواضح أن مصطلح **الشخصانية** أو **الشخص personnalisme** ضروري لإدراك العالم، كما تعمل بدراسة الشخصية الفردية بصفتها العامل الرئيسي المؤثر في البيئة المحيطة بالفرد، ونجد من يعتبرها

[1]_ بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص916 .

[2]_ أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص170 .

المحور الرئيسي لبناء فلسفة عامة داخل المجتمع، وهنا نجدها تعطي للشخصية مكانة مركزية في الفلسفة والتي لا تقل أهمية عن أي مكون آخر من مكونات الفلسفة، فإن **تاركوفسكي** كان "متأثرا بالنزعة الشخصانية المسيحية الروسية، التي تنادى بأن الوعي بالذات يولد الشخصية الخاصة بكل فرد، وأن أفلامه تمثل نهضة محددة لهذا الفكر[1]"، فالشخصانية المسيحية هي نزعة فلسفية أكثر تأثيرا في تطور الفكري عند **تاركوفسكي**، وهي عدم قابلية **الشخصانية** للإختصار أي إن كل شخصية عبارة عن عنصر كامل، ومتكامل لا يمكن تجزئتها، أو التعامل مع حالة معينة منها فقط "فالشخص لا يشبه أي شيء في العالم، ولا تكمن مقارنته بأي شيء. وعندما يدخل الشخص المتفرد وغير المتكرر إلى العالم، تتحطم عملية العالم وتضطر هذه العملة إلى تغيير مسارها، برغم أن ذلك حدث لا يمكن إدراكه[2]"، حيث يعتبر **الشخص** مادة إنسانية وكانت طبيعة العلاقة بين الشخص والعالم الخارجي أكثر شمولا ووضوحا في أفلام **أندري تاركوفسكي** التي تتجلى بوضوح في الدور المحوري لفكرة الصراع بين الشخص والفرد وبين الشخص والعالم*.

ويرى البحث أن فلسفة **أندري تاركوفسكي** جاءت بلغة التغريب في الفيلم السينمائي، لتحمل **الشخصانية** بعدا رمزيا ودلاليا في تكوين شخصية الممثل ومن ثم مدى إرتباط هذا الأخير بالعناصر المشكلة لفن الديكور السينمائي، ونستدل ذلك من خلال فيلم **طفولة إيفان L'Enfance d'Ivan** للمخرج **أندري تاركوفسكي** سنة 1962، إذ يعتبر الممثل إيفان شخصية عنيدة وشرسة مع كرهه الكبير للعدو، فيقدم **تاركوفسكي** في هذا الفيلم "شخصية تجربته عن العالم الخارجي لا تعطيه فرصة لكي يتطور إلى شخص. وليست لدى إيفان إستقلالية عن محيطه، إنه مخلوق من مخلوقات الحرب، ويتصرف طبقا لذلك[3]" لأن الإيمان بالنسبة إليه عبارة عن صيغة مجردة مع قدرة الإنسان على العودة إلى عناصره الطبيعية وسماتها الأصلية، ومن ثم القدرة على الإيمان بالإنسان وإيمان الإنسان بنفسه هو عند **تاركوفسكي** معادل

---

[1] _ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص917.

[2] _ ينظر: م.ن، ص 918 .

*_ لكن الشخصانية – على عكس الوجودية– لم تعتبر الحالة الإنسانية سمة موحدة للإنسان. إنما تقسم الإنسان إلى كينونتين متضادتين. ومن محوري للفكر الشخصاني ففكرة أن الإنسان متكامل جزئيا في البيئة البيولوجية والإجتماعية، لكنه في جزء آخر – وهو جزء مهم– مغترب عن البيئة. والجزء المتكامل مع البيئة من الإنسان يسمى الفرد، والجزء المغترب يسمى الشخص. ينظر: م.ن، ص917-918.

[3] _ ينظر: ن.ص، ص920 .

مختصر لكلمة الأمل في فيلم **طفولة إيفان***. فمن الواضح أن العنصر الديني في أفلام **تاركوفسكي** يشكل حيزا للسلوان وإرتباطه مع الآخرين، إذ يتضح جليا في "فيلم أندري تاركوفسكي (1932-1986)، الذي يلخص نهاية حياته الفنية، –التضحية– (1986)، يزاوج بين معتقدات يبانية ومسيحية في الروحانية عالمية تضاهى رداء الكيمونو الذي يرتديه البطل ألكسندر، وهو يتضرع إلى الله أن ينقد العالم من الدمار النووي[1]" وهي إرتباط فلسفة **أندري تاركوفسكي** بالثقافة الدينية الآسيوية من خلال الأفلام التي تحمل البعد الروحاني في تطرقها لمختلف المعتقدات المتعددة.

4_1_2_2_شعرية الديكور وفقا لمنظور فلسفة أندري تاركوفسكي:

يرجع تطور أسلوب **أندري تاركوفسكي** إلى إدراكه لوحدة الوجود في الطبيعة والمجتمع وفي العقيدة الأرثودكسية، ومن ثم تأمل الجمال الطبيعي والإنساني الذي يقرب الإنسان من إدراك البعد الديني والروحاني، إذ تلعب الرموز والأيقونات دورا محوريا في تحديد وظيفة الشكل، ومنه تتجلى العلاقة عن مدى إرتباط فن الديكور بالعقيدة الدينية الأرثودكسية أو بالمقدس الديني.

يمثل الديكور السينمائي عند **أندري تاركوفسكي** الشكل الأيقوني أو "النافذة على عالم الألوهية من خلال الجمال. ويتم تقديم هذه الفكرة في الكنائي الHرثودكسية بحائط الأيقونات. أو الفاصل الأيقوني الذي يعزل المذبح في الكنيسة، ويفصل بين المساحة الدنيوية والمساحة المقدسة[2]" ليحقق الديكور للإنسان الإتصال البصري مع العالم المقدس، والإتصال البصري الغير مباشر من خلال توظيف الخيال الذي يساعد فنان الديكور في تأمله للجمال. وعليه، يشكل توظيف الديكور السينمائي في أفلام **تاركوفسكي** بعدا فلسفيا "وثروة في سياق الرمزية، كما تؤدي العناصر الطبيعية التي تلعب دورا هاما من الدرجة الأولى تشير إلى تردد صداه بعمق في نفوسنا. والمخرج الذي في هذه الوحدة الغامضة من الطبيعة وخارق للطبيعة وهو

---

* _ ينظر: فيلم طفولة إيفان L'Enfance d'Ivan سنة 1963 للمخرج أندري تاركوفسكي عبر الموقع الإلكتروني:
_ https://www.youtube.com/watch?v=Z0nx70hAqjM

[1] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج3، م.س، ص1087.

[2] _ بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص928.

ربما أكثر حضورا عند أندري تاركوفسكي[1]" فتكون الطبيعة شكلا من أشكال الأيقونية التي يعتمد عليها **تاركوفسكي** في تشخيص شعرية الديكور السينمائي.

وفي خضم ذلك، يرى المؤرخ وعالم الأثار الفرنسي **ميشال دوبيدور Debidour Michèle** في هذا الصدد بقوله: "يمارس هذا المسيحي الأرثودكسي فنه بإعتباره صلاة وأصبحت عناصر الطبيعة دينية رمزية أكثر أو اقل وضوحا في إشارة إلى الكتاب المقدس، سننظر في مثالين: النار والشجرة[2]" فلقد شكل الرمز ثيمة أساسية في توسيع الفكر الإنساني بكافة معارفه التي أسهمت في تنمية الوعي لدى الإنسان عن طريق الأديان، ومن ثم أصبحت الشجرة ديكورا رمزيا وأيقونيا في فيلم **طفولة إيفان**، يعطي توظيفها "القيم الدينية للحياة النباتية تتجلى، بأقوى وأوضح ما تتجلى في مثل هذه الرموز، رموز (شجرة كونية) أو (شجرة الخلود) أو (شجرة العلم). وبعبارة أخرى، إن الشجرة المقدسة أو النباتات المقدسة تكشف عن بنية البديهية في شتى الأنواع النباتية المشخصة. والقداسة، كما قلنا سابقا، هي التي تكشف النقاب عن اعمق بنيات (العالم). وإنما يبدوا (الكون) لغزا في المنظور الديني وحده[3]" إنطلاقا من رمزية الديكور في فيلم **إيفان الرهيب** وما توضحه الصورة الموالية. (أنظر الصورة 22).

[1] _ Michèle Debidour, Le cinéma, invitation à la spiritualité, Les édditions de l'atelier/éditions ouvrières, paris, 2007, p56.

[2] _ voir: Michèle Debidour , Loc.cit.

[3] _ ينظر: مرسيا إلياد، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، د.ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص178.

تمثل الصورة 22 توظيف أشكال مستوحاة من الطبيعية وهي رمزية الشجرة مشكلا ديكورا شعريا ذات خلفية واقعية في فيلم طفولة إيفان لأندري تاركوفسكي سنة 1963.

Voir : http://www.passioncinema.ch/lenfance-divan

تكمن جمالية توظيف الديكور في العمل السينمائي بالإستناد إلى علاقة المخرج بمهندس الديكور، إذ يرى **أندري تاركوفسكي** في هذا الصدد بقوله: "بإمكانك أن تشيد مناظر رائعة وفاتنة تكون مصدر فخر وزهو لمصمم المناظر، لكن إذا لم تكن هذه المناظر مستوحاة من فكرة المخرج الأصلية، فإنها عندئذ يمكن أن تشكل عائقا أمام الفيلم[1]" لتكتمل عناصر العمل الدرامي بالتأكيد على الديكور وتقديمه بمهنية وحرفية عالية، ومن ثم تقديم هذا العنصر بما يتناسب مع رؤية المخرج **أندري تاركوفسكي** ومهندس الديكور، وليكتمل بذلك العمل الدرامي ومهمة مهندس الديكور في تحقيق التوافق بين الرؤيا الجمالية والمنظر البصري المناسب مع السياق الدرامي للفيلم.

يتضح مما سبق ذكره، أن على مهندس الديكور الميل "إلى رؤية العالم حسب منظوره هو، وكما يدركه أو يحسه. لكن العالم ليس كذلك، والأشياء التي توجد 'بذاتها وبمعزل عن الأشياء الأخرى 'تبدأ في إمتلاك وجود خاص'من أجلنا' خلال تجربتنا الخاصة.حاجة الإنسان أن يعرف الوظائف بهذه الطريقة تعني معرفة المعنى.الناس محدودون في قدرتهم على معرفة العالم بواسطة أعضاء الحواس التي منحتها لهم الطبيعة[2]" فيصبح الديكور أحد العوامل الرئيسية التي تحدد نجاح أو فشل العمل الفني، حيث يعد جزءا من البناء الأساسي للفيلم ويعبر عن الحالة الدرامية للعمل الفني، وهذا لإكتسابه أهمية كبرى لكي يناسب مع الأجواء الدرامية التي تصل للمشاهد، فتحمل معها شحنة كبيرة من الأحاسيس المرتبطة بالأبعاد الروحانية والدينية في سينما **أندري تاركوفسكي** إلى جانب العناصر المكملة لفن الديكور على غرار حركة الممثل وأداءه. فعلى المخرج أن يعمل على نحو مغاير مع ممثليه فيمسي الممثل الشخص الذي يعيش حالة من خلال نص بكل أحاسيسه ومكوناته، ويعبر عنه متقمصا جميع أساسياته وتفاصيله ليصل إلى المشاهد وإلى مستوى الفرجة في الفيلم السينمائي، وهو ما يؤكد عليه **أندري تاركوفسكي** في قوله: "الممثل الحقيقي، في تصوري، هو القادر على قبول أي قانون من قوانين اللعبة التي توضع أمامه [..] بسهولة وعلى نحو طبيعي، ودون أية بادرة إجهاد أو إنفعال، وأن يظل تلقائيا في ردود فعله تجاه أي وضع مرتجل. أنا لست راغبا في العمل مع أي صنف من الممثلين، ذلك لأنهم سوف لن يؤدوا أي شيء يقع خارج نطاق ما هو مألوف وتبسيطي

[1]_ أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، م.س، ص59 ..

[2]_ م.ن، ص178-179 .

لهم[1]". بينما يوظف عنصر الملابس على الشكل الواقعي، مؤكدا على ذلك في قوله: "أنت تستطيع أن تنجز مشهدا بدقة وثائقية، وأن تكسو الشخصيات بالملابس على نحو صحيح وواقعي جدا، وأن ترسم كل التفاصيل تماما كما في الحياة الحقيقية[2]".

يحمل الديكور في نظر **أندري تاركوفسكي** بعدا رمزيا ودلاليا في أفلامه السينمائية التي تعد إمتداد للديانة الأرثودوكسية كخلفية عقائدية يعتم عليها **تاركوفسكي** في تبيان واقعية الديكور، وهو ما يؤسس على أن "الأشياء الطبيعية والصناعية، والمناظر الطبيعية الجميلة تثير في كل التفاصيل الصغيرة وجود الألوهية التي تبقى كاملة أيا كانت القسوة التي تحيط بها في المحيط المادي والإجتماعي[3]" فهو يضفي طابعا مهما على العمل وله بعده الدرامي والفكرة، والأهم أن جميع أدوات العمل الفني يجب أن تكون متجانسة ومتكاملة وأن مهندس الديكور جزء من هذه العملية، فيصبح الديكور والعناصر المشكلة له جزءا من شاعرية الفيلم وجماليته التي سعى إلى تحقيقها **أندري تاركوفسكي** ضمن فلسفته في تشكيل فن الديكور الواقعي ومدى علاقته بالمقدس الديني.

[1]_ ينظر: أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، م.س، ص138 .

[2]_ ينظر: م.ن، ص20 .

[3]_ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص929.

4_2_ السينما الأمريكية وبوادر الصناعة في كنف الأستوديوهات.

4_2_1_دافيد وورك غريفث وديكور الواقعية الملحمية.

بالعودة إلى التقاليد النمطية والصناعية للسينما الملحمية في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، إعتمدت هذه الأفلام على تقديم عروض تاريخية ودينية بالخصوص في علاقة مع فن التصوير التشكيلي ومسرحيات الأجواء الرومانية ومسرحيات الآلام (المسرحيات التي تصور حياة سيد المسيح)، بينما كان الشكل الملحمي في بدايات القرن العشرين مرتبط بين ما هو ديني وتاريخي والنزعات القومية، لتكون هذه التقاليد سائدة بشكل خاص بين مختلف الطبقات المتوسطة والعليا والتي إرتبطت لديها إحترام للموضوعات الدينية والتاريخية والمسرح التقليدي، ومع الأفلام مثل "مولد أمة (1915)، والتي تتناول موضوعات من التاريخ الأمريكي، فإن أفلاما مثل هذه ساعدت عن تأسيس أفلام مبهرة وضخمة وعالية التكاليف، وفائقة التميز والتي وسوف يتم إنتقاء عرضها في المسارح التقليدية، والقصور السينمائية الفاخرة، والتي تزيد عددها آناذاك في المدن الكبرى[1]" ليكون الإعتماد على توظيف ديكورات ذات تكاليف باهضة الثمن بغية تأصيل للحدث التاريخي والديني الذي تتطلبه واقعية الفيلم*.

لعل خير من يمثل أسلوب الواقعية الملحمية في السينما العالمية هو المخرج الأمريكي **دافييد وورك غريفيث David Wark Griffith** **، بحيث يتخذ هذا النوع من الأفلام الواقعية الأحداث طابعا سرديا قصصيا تكون فيه الشخصيات ممثلة للإنسانية على العموم "ولعل فيلم (التعصب 1916 intolérance) من أبرز أفلام جريفيت الذي أراد فيه أن يقدم موضوعا ملحميا يحدد فيه طبيعة الصراع

---

[1] _ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، م.س، ص346 .

*_ في عام 1913، إتخذ جريفيث خطوته المصيرية، فقد هجر بيوجراف. عندما رفضت الشركة عرض judith of Bethulia فيلمه الروائي الطويل. بعدما سدد ضرباته بنفسه، فقد أنتج وأخرج كذلك سلسلة من الشرائط الروائية الممتازة فنتج عنها مولد أمة (1915)، الفيلم الذي أظهر للعالم على نحو كامل ما يمكن أن تكون عليه الأفلام شديدة التأثير. أنظر: وليم روثمان، عين الكاميرا (مقالات في تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها)، تر: محسن ويفي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص36.

** _ دافييد وورك غريفث David Wark Griffith (1948/1875): منتج ومخرج سينمائي أمريكي، يعد أهم شخصية في السينما الأمريكية والمخرج الأكثر تأثرا بالسينما العالمية. أنظر

_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs),Op.it ,p 306.

بين الخير والشر وطبيعة التعامل الإنساني عبر عصور مختلفة بالرغم من ارتباطها بفكرة وأحدة، وفي هذا الفيلم وكما عرف عن أسلوب جريفت في المونتاج وفقا للموضوع أو المضمون استطاع ان يطور تلك القصص الأربعة بصورة متوازية أي تتقاطع فيه المشاهد من فترة زمنية مع المشاهد من فترة أخرى[1]"، هذا يدفع إلى خلق نوع من الملحمة وبشكل موضوعي مع إثارة الإحساس بالملحمة التاريخية في أفلام **غريفث**، وبذلك القدر من تشكيل الواقعية على أساس الموضوع التاريخي وبأسلوب ملحمي.

يتشكل الميزانسين من كل العناصر الفيلم الإخراجية التي تتآلف مع الفن المسرحي، ويسلزم ميزانسين الفيلم "إختيار المخرج للممثلين وكيفية توجيههم، وطريقة التي يضاء بها المشهد، وإختيار مكان التصوير أو تصميم الديكور، والأكسسوارات، والملابس، والماكياج. ولأن جريفث كان ممثلا قبل قدومه إلى السينما، فلم يكن مفاجئا نقله لخبرته من المسرح إلى الشاشة. كان جريفث يستغرق وقتا، أكثر من المخرجين الآخرين المعاصرين له، في إختيار طاقم الممثلين المناسبين للادوار وتدريبهم بعناية قبل تصوير المشاهد[2]"، إضافة إلى إختياره الملابس والأكسسوارات وأماكان التصوير وبنظرة هادفة توفر معلومات سردية تعزز من التأثر الدرامي للفيلم*. فقد أدى إصراره "على بناء ديكورات وأكسسوارات مساعدة لأفلامه ذات أبعاد ثلاثية تبدو أصلية. كما عمل أيضا على إضفاء المزيد من الواقعية على الشاشة عن طريق توجيه الممثلين ليؤدوا بأسلوب مسرحي محجم أو مقيد، وطبيعي، وأقل تكلف[3]" مما يبدوا التقدم الواضح في إستخدام "التكنيك السينمائي والإثارة في السرد الروائي في أعمال المخرج جريفيث من سنة لأخرى في مجموعة أفلامه القصيرة الأولى. وقد أدرك جريفيث في بداية عهد السينما الصامتة أن محتى اللقطة السينمائية هو الذي يقرر علاقة الكاميرا بها بدلا من التقليد الذي كان سائدا آناذاك، وهو اللقطة الواسعة أو البعيدة. وإكتشف جريفيث أن المضمون العاطفي للمشهد السينمائي، وليس موقع المشهد، هو الذي يقرر الموقع الصحيح

[1] _ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات وأساليب الفيلم السينمائي، م.س، ص131 .

[2] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص24 .

*_ ذات مرة تعلم طلاب السينما أن جريفث قد إبتدع وحده ما يمكن أن يسمى بمرونة نحو السينما –القطع المترابط، اللقات القريبة، لقطات وجهات النظر، لقطات حدقة العين، الإضاءة المعبرة، المونتاج المتوازي والتقنيات الأخرى والحيل الشكلية التي وظفتها الأفلام لمدة تزيد عن سبعين عاما (وقت كتابة هذه الدراسات-). أنظر: وليم روثمان، عين الكاميرا (مقالات في تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها)، تر: محسن ويفي، م.س، ص37.

[3] _ م.ن، ص25 .

للكاميرا في اللحظة المناسبة[1]". بينما لم تقتصر إبتكارات المخرج غريفيث على إستخدام الكاميرا والمونتاج فحسب، بل إحتوت إكتشافاته أيضا لأهمية الضوء وتوظيفه في الفيلم السينمائي ومن ثم مهاراته في إستخدام المؤثرات الضوئية في أعماله السينمائية.

ولعل ما يعطي جمالية التشكيل في الميزانسين الواقعي لدى **غريفث**، هو إستخدامه لمصطلح "الفيلمية (profilmic) إلى الأشياء الموضوعة أمام الكاميرا ليتم تصويرها–الممثلين، المناظر، الأكسسوارات،إلخ. وهو مصطلح مفيد وهم نقديا لأنه يسترعي أو يلفت الإنتباه إلى الإختلاف بين الأشياء الموجود في العالم قبل تصويرها وتلك الأشياء ذاتها بمجرد تأطيرها على السيلولويد[2]"، بينما تتجلى الخيارات التي يقوم بها المخرج في تأطير الصور سواءا كانت في شكل لقطة عامة أو لقطة مقربة، أو لقطة بكاميرا ثابتة أو متحركة يمكنها أن تضيف مختلف التأثيرات الدرامية ذات دلالة قوية للحدث المصور.

ليوضح الديكور الموظف في فيلم **مولد أمة** "كيف إستوعب جريفث جيدا الصدى الرمزي المحتمل للخلفية أو موقع التصوير الذي جرت على خلفيته إخراج التسلسل الدرامي في الفيلم. الغابة التي تمر بها (فلورا) في طريقها إلى النبع تستدعي على نحو نمودجي منظر طبيعي للحلم، غابات القصص الخرافية والأساطير حيث الفتيات الفتيات الصغيرات البريئات اللاتي يحملن الدلاء أو السلاسل والتي من المحتمل أن يصادفن فيها ذئاب كبيرة شريرة[3]" وهي اللقطة العامة التي تظهر فيها الشخصية فلورا في ديكور طبيعي*، يحمل بعدا "دراميا لتزيد من إحساسنا بضالتها وهشاشتها. الطريقة التي سلطت بها الإضاءة على فلورا، بحيث يأتي الضوء من خلفها، تخلق تأثير هالة حول رأسها. هذه التقنية، المشار اليها بـ (الإضاءة الملائكية)، تزيد من إحساسنا ببراءتها. يؤدي ظل داكن لوتد مائل في قاعدة الكادر الذي تتجه صوب دورا مشئوما

[1]_ محمود الزواوي، روائع السينما، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص209 .

[2]_ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة– مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي–، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص25 .

[3]_ م.ن، ص35 .

*_ ديكور غابة كان في الحقيقة بعيدا عن ديكورات منزل كاميرون، التي جرى تصويرها في أستوديوهات ريليانس ماجيستيك الواقعة في سانسيت بوليفار في لوس أنجلوس، وفقا لـ ريتشارد سكيكل، صور جريفث المواجهة بين جس وفلورا في التضاريس الجبلية في بحيرة الدب الكبير في كاليفورنيا، بعد الكثير من الجولات الإستكشافية بحثا عن مكان يتيح جوا مناسبا لهذا المشهد. أنظر: م.ن، ن.ص.

(وحرفيا) يندر بالمصير الذي ستلاقيه نتيجة لدخولها الغابة[1]" وهو التعريف بديكور فيلم **مولد أمة** وأهم العناصر المشكلة له*.

يعد الممثل أحد وسائل التعبير السينمائية ضمن إطار فن الديكور في أفلام **غريفث،** فيستطيع المخرج أن يضع الممثل المناسب في موضعه الملائم كما ينص السيناريو، فكان إستخدامه متمثلا في "جيش من الممثلين والكومبارس، وبنى ديكورات غاية ف الضخامة. وكان هذه الديكورات- وهو قصر بالتاز البابليوني- ترتفع أبراجه سبعون مترا، وعمقه ألف وستمائة متر. وقد إستخدم جريفيث أربعة آلاف كومبارس في مشهد مأدبة بالتازار، واضطر مصور الفيلم أمام هذا الإتساع الهائل أن يصور من بالون طائر. وفي لقطة أخرى من الفيلم صور جلايفيث ستة عشر ألفا من المحاربين في الجيوش الفارسية. ولنقل وتموين وإدارة هذه الفرق أقاموا خطوطا للسكك الحديدية والتليفون[2]" هذا عبر فيلم **التعصب** من إخراج **غريفث** سنة **1916**. ليعطي الديكور الحرية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث، كما يساعد على بلورة رؤية كل منهما بإعتبار الديكور بمثابة تجسيد للحالة النفسية للشخصيات في الفيلم. (أنظر الصورة **23**)

[1]_ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص25 .

* _voir : film Naissance d'une nation (The Birth of a nation) -1915 - D.W. Griffith – VOSTF.

[2]_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص106 .

الصورة 23 تمثل أحد القصور البابلية التي إعتمد عليها دافيد غريفث في فيلم التعصب سنة 1916، وينقسم الفيلم إلى أربعة أجزاء، يمثل كلّ جزء منها فترة زمنية مختلفة : من بينها بابل القديمة في عام 539 قبل الميلاد، إذ اعتبر فن الديكور ذات خلفية تاريخية ودينية خلال القرون الماضية، معتمدا في ذلك الواقعية الملحمية في تشخيص أحداث الفيلم.

_ voir : Junius P. Rodriguez, Encyclopedia of slave resistance and rebellion, volume 1: A-N, Greenwood press, London, 2007, p264.

ضف إلى ذلك، تشييده "ديكورات لباريس في القرن السادس عشر. وديكورات لبيت المقدس أيام المسيح. وقد إشترك ستون ألفا من الكومبارس والعمال والممثلين والفنيين في العمل خلال إثنين وعشرين شهرا هي فترة إنتاج الفيلم. وبلغت التكاليف في النهاية مليونين من الدولارات. وقد صور جريفيث مائة ألف متر من الفيلم الخام –أي ما يسأوي 76 ساعة عرض- وبلغ الطول النهائي للفيلم أربع عشرة بوبينة (خمسة آلاف ومائتين من الأمتار) أي ما يقارب من ثلاث ساعات عرض[1]" ليجد مهندس الديكور بدءا من التباحث مع المخرج للتعرف على وجهة نظره، ومن ثم تنفيذها والإطار الذي يحكم فكرة المخرج وأسلوبه وشخصية ضمن أعمال دافيد **غريفث**.

فحوى القول، أن الواقعية الملحمية في أعمال **دافيد غريفث** تصور دراما إنسانية على نطاق واسع. ويكون نطاق القصة في الفيلم الملحمي أكبر منه في أنواع الأفلام الأخرى، وهذه الطبيعة المميزة للفيلم تجعله بمثابة قطعة زمنية في الفيلم الملحمي مع التأكيد على إستخدام الميزانسين في وضع وترتيب الأشياء وحركتها داخل الإطار الصوري وإيصال المعنى بما يخدم فن الديكور في الصناعة السينمائية الأمريكية.

[1]_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص106 .

4_2_2_ ديكور سينما الواقعية التعبيرية عند أورسن ويلز.

ظهرت مجموعة من الأفلام بمثابة نقاط فاصلة في تاريخها الطويل بعد مضي أكثر من قرن على وجود السينما، أفلام هامة حددت أو شكلت معالم الفن السينمائي، وهي إحدى هذه الأفلام القليلة التي تميزت بخصائصها لدرجة أنه أصبح مرجع وإلهام هام جدا عند أي مخرج وكاتب ومتفرج ما صنعه المخرج الأمريكي **أورسن ويلز Orson Welles** *، وهو الذي حظي من خلاله على سيطرة كاملة من قبل الأستوديو أن يكتب ويمثل ويصدر أفلامه بطريقته الخاصة بالضبط وبحرية مطلقة، في هذا الصدد يعرج **أورسن ويلز** في قوله: "لا يكون الفيلم جيدا إلا حينما تكون الكاميرا عينا في رأس شاعر[1]" وهي ضرورة العمل على إستحداث كل ماهو جديد في الفيلم السينمائي من وسائل تقنية مختلفة. وعليه، يصبوا **أورسن ويلز** في أفلامه إلى إستحداث أسلوبا "ثوريا جديدا في التعبير السينمائي[..] وهو وإن كان قد أعاد إستعمال طرائق فنية معروفة من قبل- مثل العودة إلى الوراء، وإستخدام الديكورات المسقوفة، والتصوير من تحت مستوى النظر ومن زاوايا غريبة- إلا أنه قد حولها جميعها بطريقته الخاصة الثورية[2]"، بينما إستخلص منها مختلف التأثيرات الجديدة التي لها طابع أصيل في الصناعة السينمائية عبر فيلم **المواطن كين** سنة1941 الذي أعطى تأثيرا ضخما في السينما العالمية.

من بين إنجازاته على صعيد اللغة السينمائية في فيلم **المواطن كين**، إكتشافه "طريقة الإخراج القائمة على إستخدام عمق المجال وبناء اللقطة كمشهد تكون فيه الصورة مهمة في المقدمة مثلما في خلفية المشهد، أي أن حركة الممثلين في الفيلم وتكوين المشهد لا يكتفي بالصورة المستطحة، بل يوحي بالعمق[3]"، وأعتبر هذا الإكتشاف بمثابة طفرة نوعية في أسلوب الإخراج الذي أصبح يعادل في أهميته إكتشاف المنظور في الرسم في القرن الثالث عشر، ويعتبر عمق المجال أحد مسلمات الواقعية كما أشار إلية المنظر الفرنسي

---

*_ أورسن ويلز Orson Welles (1985/1915): ممثل ومخرج سينمائي أمريكي، من أفلامه: (hearts of age فيلم غير تجاري 1934)، (Citizen Kane 1941)، (The Magnificent Ambersons 1942)، (It's All True1942).
أنظر: Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma (Les réalisateurs) ,Op. cit ,p.721

[1]_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص125 .

[2]_ م.ن، ص127 .

[3]_ محمود الزواوي، روائع السينما، م.س، ص23 .

أندري بازان، بحيث حاول **أورسون ويلز** "كما في المسرح، إعطاء الفرصة للمتفرج لينظر إلى الجزء الذي يحبه في الإطار، وليس توجيه إنتباهه تجاه المكان المحدد من خلال الإختيار المحيطي الذي يحدده الفوكس المنتقى[1]". فمن خلال **الفوكس Focus** * المنتقى، نرى شكل التصوير الذي يحافظ على مساحة واحدة في حالة فوكس، هذا بالرغم من أنه في مناطق أخرى توجد عناصر في هذه اللحظة لا تبدو مهمة دراميا من خلال رؤية المخرج، ومنه تبقى في حقل غير واضح. إلا أن منظروا الإتجاه الواقعي وعلى رأسهم **أندري بازان،** يدافعون عن اللقطة العامة كشكل يضمن حرية في رؤية المتفرج في فيلم **المواطن كين** "فقد أطرى الفيلم إلى حد كبير لإستخدامه اللقطات الطويلة والتصوير في العمق، حيث شعر بزان أن الفيلم جلب إلى الشاشة واقعية بالغة العمق وشكل ثورة في لغة الشاشة[2]"، مما يجعل المخرج **أورسون ويلز** يطور ويوسع بإتقان إستخدام تقنيات التعبير المرتبطة بالمونتاج السوفياتي والتعبيرية الألمانية، كون فيلم **المواطن كين** يعتبر من العلامات الفارقة في جمع بين الواقعية والتعبيرية في الشكل السينمائي.

تعطي تقنية عمق المجال حالة من الإستمرارية والتواصل في الزمان والمكان، بينما تتجلى ميزاتها في إظهار العناصر الخلفية والأمامية للصورة بشكل تام، لذا فقيمة "اللقطة العامة وعمق المجال تكمن في المحافظة على إكتمال الموقف كما في (المواطن كين) إخراج (أورسن ويلز) لا يمكن أن يكون مبالغا فيها، فإن مشاهد كاملة تعالج في لقطة واحدة بفضل عمق المجال[3]" هذا ما يؤكد على تجسيد البعد الفني والجمالي في تشكيل واقعية الديكور والعناصر المشكلة له، على غرار توظيف تقنية الإضاءة والنظر إلى كيفية إستخدام أسلوب اللقطة العامة وعمق المجال عند **أروسن ويلز،** وهو إهتمامه "بالإضاءة المتناقضة العنيفة والمتنوعة في نفس الوقت، والكتل الكبيرة من الفاتح القاتم تخرتقها ثغرات من النور كان يمارس عن علم ودراية مع الممثلين[4]".

---

[1] _ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص106 .

* _ الفوكس Focus: هي عملية تقوم بها العدسة لتظهر الصورة بشكل واضح، ويتحكم بالفوكس عن طريق تحريك عناصر العدسة للتحكم بمكان تلاقي أشعة الضوء المستوحاة من الخارج.

[2] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص145 .

[3] _ عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما: الصورة والتعبير، م.س، ص69.

[4] _ م.ن، ن.ص.

في هذا الصدد، يرى المنظر الفرنسي **أندري بازان** أن طبيعة آلة التصوير التي تكون ساكنة لفترة طويلة من الزمن تحد من مشاركة المشاهد في الأحداث والشخصيات، بمعنى أن اللقطة الطويلة زمنيا تخلق مسافة بين المشاهد من جهة والأحداث والشخصيات من جهة أخرى، وهو ما يؤكد عليه بقوله: "إن رفض تحريك آلة التصوير طيلة إستمرار المشهد، وخاصة حين تمر أغنس مورهيد بأزمتها العاطفية وتخرج مندفعة (وتبقي آلة التصوير أنفها ملصقاً بعناد بحلوى الكاتو والفراولة)، يعادل جعلنا نشهد الحدث في وضعية رجل مربوط بكنبة وعاجز عن تحرير نفسه[1]"، إلا أن هنالك جوانب إيجابية كثيرة في إختيار **ويلز** لأسلوبه الإخراجي والمتمثل في مكان وزمان المشهد اللذان يبقيان كاملين ومستمرين ومساهمين في تشخيص فن الديكور السينمائي "فإن اللقطة الطويلة زمنيا تلتزم بوحدتي المكان والزمان المسرحيتين. وإحدى نتائج الإلتزام بوحدتي المكان والزمان المسرحيتين هي التركيز على أداء الممثل. فبدلا من تجزئة الأداء إلى عدة لقطات، يجري تتبعه على الشاشة دون مقاطعة. وإذا كان أداء الممثل ذا أهمية خاصة في أحد المشاهد، قد يقرر المخرج اللجوء إلى اللقطة الطويلة زمنيا من أجل الإمتناع عن مقاطعة ذلك الأداء أثناء تطوره[2]" ليستخدم المخرجون المعاصرون اللقطة الطويلة زمنيا من حين إلى الآخر بغية الحفاظ على وحدتي المكان والزمان المسرحيين أو التركيز على أداء الممثل في الفيلم السينمائي.

في خضم الإكتشاف التقني والفني الذي ساير أعمال المخرج **أورسن ويلز** في رؤيته الإخراجية، قام هذا الأخير بإختراع تعبيري جديد ساهم إلى حد بعيد في تشكيل جمالية اللغة السينمائية، والمتمثل في إستخدم **زاوية الكونترابيكادا** * للتأكيد على الشخصيات المصورة وإكتشاف الملامح العامة للديكور وحركة الممثل، وهو ما يوضحه **أورسن ويلز** في قوله: "أعتقد أن الفوتوغرافية تظهر أفضل إنطلاقا من هذا المنظور. نعم، أعتقد أنه كذلك، ببساطة. أعتقد أنني إستخدمت كثيرا في المواطن "كين" اللقطة من الأسفل، بزاوية منخفضة، لأنني كنت مستمتعا بالنتيجة وشكل اللقطة[3]"، فلم يكن غايته متمثلة في

---

[1]_ وارن بكلاند، فهم دراسات الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص32 .

[2]_ م.ن، ص33 .

*_ الكونترابيكادا أو الكونترابيكادو: عادة تكون هذه الزاوية العمودية مختلفة بدرجات قليلة، لقطة "كونترابيكادو" بشكل طفيف، حتى أكثر من (45درجة)، أو لقطة كونترابيكادا" حادة. لا توجد مصطلحات أكثر دقة لتحديد زاوية الكاميرا . أنظر: فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، م.س، ص118.

[3]_ م.ن، ص119.

إستخدام هذه التقنية بغرض التي تعطيه الشخصيات أثناء الدور وإنما تمثل ذلك في إعجابه بالتأثير البصري الناتج عن هذه اللقطة الموظفة توظيفا محكما. (أنظر الشكل 24)

ومن الأسباب إستخدام **زاوية الكونترابيكادا** في أفلام **أورسن ويلز**، فيرى أن "هناك مجموعة المساحات الداخلية الكئيبة، المواطن كين مليء بها، لا تثير الإنتباه نظرا لطبيعتها، وتشاهد أفضل بكثير عندما تكون الكاميرا منخفضة. أعتقد انني إستخدمتها بكثرة[1]". ومنه، يستخلص أهم نتيجتين حول إستخدام **زاوية الكونترابيكادو** في أعمال **أورسون ويلز** مع كيفية تشخصيها لفن الديكور، من خلالها يمكن "للزاوية المحايدة أن تكون رتيبة، بينما تمنح الزاوية زيادة في تقديم المنظور. إنها تقنية جيدة لإبراز الديكورات غير الممتعة، أو الكئيبة كما يسميها ويلز[2]". أما من جانب آخر، فإن وضع الكاميرا "في زاوية منخفضة يضمن إخفاء الديكور عندما لا يعنينا إظهاره في الصورة، سواء كان لأسباب جمالية، أو درامية. عند خفض الكاميرا، إذا ما خسرنا ديكورا أهميته قليلة، فإننا نكسب السقف[3]". بمعنى آخر، إذا قمنا بتصوير غرفة نوم من مستلزمات الديكور أي الأكسسوارات مثل الأثاث، سيكون البعد جماليا وسرديا وممتعا من خلال التوظيف.

وعليه، يرجع الفضل إلى المخرج **أورسن ويلز** بمساهمته في نشر "موضة الديكورات الشاذة، وقد رأينا السينما الأمريكية تتكاثر فيها الأفلام التي يتوارى فيها إخفاق الحدث وراء الرواء السهل للديكورات غير متوقعة على الإطلاق[4]" لتشكيل فن الديكور السينمائي من خلال تبيان البعد الدرامي في الفيلم، ويتضح جليا عبر "قصر كين الضخم (زنادوا) في فلم (المواطن كين). العقار الفخم إستخدم ليظهر بشكل مرئي ثروة كين الخيالية وسيطرته المتزايدة على الآخرين. خلال فترة حياته يظل يضيف أكثر وأكثر من المخزن إلى قصره. حتى زوجته الثانية هي في جوهر الأمر إحدى الموجودات المخزونة في هذا المخزن الكبير. القلعة هي مزيج غريب من الطرز والفترات التاريخية كما كانت شخصية كين مزيجا غير ثابت من التناقضات

[1] ـــــ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، م.س، ص120..

[2] ـــ م.ن، ن.ص.

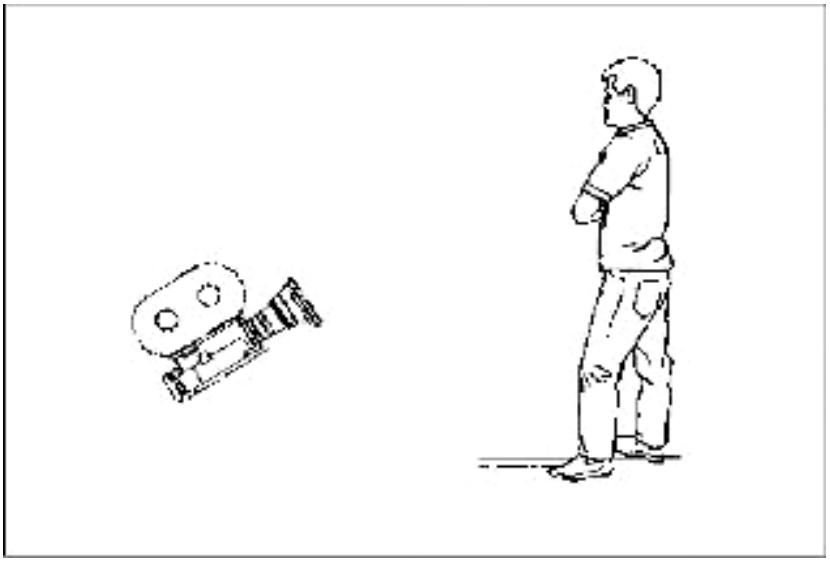
[3] ـــ م.ن، ن.ص.

[4] ـــ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، م.س، ص66 .

السايكولوجية[1]". ليخضع مهندس الديكور في عمله فني إلى التعبير عن المشاعر والعواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفسه وإلى تمثيل الطبيعة ومحاكاتها للتعبير عن الإنفعالات والأحاسيس الذاتية، ويطلق بصفة خاصة على الفنون المجاورة ومنها الفن التشكيلي وإنطلاق وتغيير في العناصر أو الأشكال الطبيعية، ففي اللقطات الأولى من فيلم **المواطن كين** "نقترب من قصر زانادوا. هذا المشهد يعيد إلى حد كبير توظيف المؤثرات الخاصة: المنزل عبارة عن صورة مرسومة، المرتبطة بواسطة مخابئ تحتوي على نماذج ثلاثية الابعاد مرتبة في الحقل الأمامي[2]" هذا بالإعتماد على البعد التعبيري في تشكيل فن الديكور يخضع إلى نظم الواقعية التعبيرية في فلسفة المخرج **أورسن ويلز**. (أنظر الصورة 25)

[1] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص413 .

[2] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 498.



يوضح الشكل 24 رسم تخطيطي لصفات الصورة وإستخداماتها التعبيرية في الفيلم السينمائي والمتمثلة في توظيف زاوية كونترابيكادا في أفلام أورسن ويلز، فعندما نخفض ارتفاع الكاميرا، ونجعل زاويتها مختلفة عموديا لتأطير الموضوع أو الشخصية المصورة، فإننا نصور لقطة كونترابيكادا. أنظر: فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، م.س، ص118.

تمثل الصورة 25 أحد الديكورات المرسومة في فيلم المواطن كين والتي تحمل سمات البعد التعبيري في تشكيل فن الديكور السينمائي. قام بهندسة الديكور دارال سلفيرا Darrell Silvera وإخراج أورسن ويلز سنة 1941.

Voir : David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p 498.

ومن جماليات التشكيل في فن الديكور السينمائي، نجد تقنية الإضاءة واللون التي يعتبر كل منهما العنصر الخلاق لتعبيرية الصورة، هذا بإستخدام "الأسود والأبيض في المواطن كين غني بالرموز اللونية. فطول الفيلم، يستخدم اللون الأبيض كرمز متناقض. فهو يوحي بالبراءة وكذلك فقد البراءة، هو لون الثلج الحقيقي الذي عرفه كين في صباه ولون الثلج الصناعي في مثقلة الأوراق الزجاجية التي يحتفظ بها كتذكار لذلك الزمن السعيد والأبيض أيضا رمز للحرية، فحين تترك سوزان كين، يصبح ببغاء أبيض ويطير مبتعدا. لكن الأبيض يستحضر أيضا العقم والموت. فقبو زانادوا، وهو بيت كين المتشابه للقصور، مليء بالتماثيل غير المصدقة، وكأن كين يجمع بصورة رئيسية الأشياء البيضاء اللون. والزي الرسمي للممرضة التي تدخل الغرفة كين قي لحظة موته أبيض اللون[1]"، وهذا التمثيل يمكن أن يعطي القيمة الرمزية للون على نحو فني وجمالي من خلال إستخدام الأسود والأبيض بحيث لا يشعر المتفرج بغياب اللون في الفيلم، وبفضل ما يحمله اللون في الديكور من دلالة رمزية وإيحائية إلى جانب الملابس السينمائية وعنصر الماكياج الذي عرف عند **أورسن ويلز** "بالدرجة الأولى بتمثيله أدوار قوية مسيطرة إلا أنه أيضا لجأ إلى مثل هذه الحيل في الماكياج ليزيد الخلافات بين أدواره. الممثلون غير محترفون يضعون عادة أقل ما يمكن من مكياج بسبب أن إختيارهم تم بالذات لمظهرهم الفيزيائي الحقيقي والمثير للإهتمام[2]".

وتأسيسا لما ورد ذكره، فإن جماليات الواقعية التعبيرية عند **أورسن ويلز** يمكن ترسيمها أكثر من نقطة، وهي الإستخدام الواقعي للوسيط السينمائي في إختفاء التقاليد ومحو الفنان لذاته حسب رؤية المنظر **أندري بزان**، وتصبح أبرز التنظيرات الواقعية بخصوص جوهر السينما يتضح أنها فن التعبير عن الواقع بالصورة من خلال واقعية الديكور وتجسيده، ومن ثم إستخدام الشكل التعبيري المتمثل في الإكتشاف التقني في اللغة السينمائية لدى المخرج الأمريكي **أورسن ويلز**.

[1] _ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص168 .

[2] _ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص404 .

4_2_3_ هوليوود والعولمة التكنولوجية في تشكيل الديكور السينمائي.

يشكل التطور التقني الهائل في ميدان التكنولوجيا والذي أصبح بدوره ظاهرة شاملة في المجتمع المعاصر، سببا أساسيا في تكريس العولمة وتوسيع دائرة تأثيرها وإنتشارها وبتعميق الهيمنة الأمريكية منها بوجه خاص على مجمل النشاطات الدولية تحت راية العولمة، والتي أصبحت تعنى بالسجل الثقافي الذي ساير التقدم التقني والتكنولوجي في مجال الفن السينمائي، لتؤدي التطورات التقنية في بعض الأحيان "إلى تغيير جماليات الفن، وفي أحيان أخرى، فإن الرغبات الجمالية تستدعي تقنية جديدة، ودائما ما يكون تطور التكنولوجيا ذاتها نتيجة لمزيج من العوامل الإيديولوجية والإقتصادية. لكن إلى أن تستطيع الدوافع الفنية التعبير عن نفسها من خلال نوع ما من التكنولوجيا. فإنه ليس هناك وجود لعمل فني[1]" فكانت كل من السينما، والتسجيل الصوتي، والفوتوغرافيا أشكالا مساهمة بقسط كبير في العصر الصناعي تعتمد تماما على تقنيات بارعة في مجال التكنولوجيا ومدى إرتباطها بمقهوم الحداثة والتجريب في مجال السينماتوغرافيا.

من هذا المنظور، ترتبطت السينما الأمريكية منذ بزوغ عصر السينما بالحقل التجريبي والحداثي في التطورات التي سايرت النشاط الهوليوودي في الصناعة الفلمية، هذا بإعتبار أن الحداثة في بالنسبة للصناعة الهوليوودية شكلت "إتجاه وضعي وتقني مركزي وعقلاني جرت مماهاتها مع الإعتقاد بالتقدم الخطي المستقيم والحقائق المطلقة، وبالتخطيط العقلاني للنظم الإجتماعية المثالية، وكذلك بتنميط قوة المعرفة والإنتاج[2]"، هذا يعني أن الحداثة شأنها شأن المنعطفات الكبرى في تاريخ البشرية جاءت بمسعى التجريب من خلال السعي نحو التقدم التقني والتكنولوجي ضمن سياسة الصناعة الهوليوودية. ليعطي نظام الأستوديو دافعا كبيرا نحو تأصيل للصناعة الهوليوودية من خلال سيطرة مختلف الشركات الكبرى على الإنتاج والإستثمار والتوزيع العالمي كشركة فولكس، ومترو، وبارامونت، ويونيفرسال في الصناعة السينمائية الأمريكية، فإن السينما الهوليوودية "كما صممت أصلا في عقول مديري الأستوديوهات في العشرينيات والثلاثينيات — ولاسيما بعد دخول الصوت، وبروز مشكلة اللغة– صممت لتكون سينما عالمية، ولو كانت تسعى حينداك

[1]_ جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص74 .

[2]_ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية،م.س، ص54 .

إلى ترويج الثقافة الأمريكية ونمط الحياة الأمريكية، كما يقال عادة، لما نجحت فقط. إنها ليست مجرد سينما قومية: بل هي السينما الوحيدة العالمية، أو بمعنى أكثر دقة، السينما كما يجب أن تكون[1]" لتشهد السينما الأمريكية ثورة تكنولوجية أحدثت تحولا جذريا في مسيرتها كصناعة وفن ووسيلة ترفيه جماهيرية، وأحدث ذلك تغييرات رئيسة في طبيعة أفلام هوليوود وأنواعها وجمهورها في بناء عصر جديد للسينما الأمريكية، وأصبحت تسمى بعصر هوليوود الجديدة التي تعود بداياتها إلى "عام 1975 مع فيلم ستيفن سبيلبيرج الفك المفترس، الذي أعلن عن دخول جيل جديد من مخرجي هوليوود، هذا الجيل الذي ولد في الأربعينات وتربى مع السينما وأنشأ علاقة حميمية مع أفلام هوليوود الكلاسيكية[2]" ليعتمد نجاح هوليوود الجديدة على الإنتاج المستمر لأنماط الأفلام ضمن سياسة الصناعة السينمائية في أمريكا.

أما من الناحية الاقتصادية، فزادت "النزعة المستمرة نحو العولمة، وزالت الأستوديوهات العالمية تسيطر على السوق السينمائية العالمية. لكن هناك منافد ممكنة لبلدان أخرى للحاق بالركب، ليس من خلال حظر الأفلام الأمريكية، لأن ذلك الأمر أصبح يتزايد صعوبة حيث إن التكنولوجية أدت إلى الديموقراطية عملية التوزيع، وإنما بتحدي الأستوديوهات الأمريكية على أرضها ذاتها، فقد فهمت أن التأثيرات الإقتصادية المتضاعفة تزيد تصدير الثقافة[3]" عن طريق إسهامات التكنولوجيا ودورها في بلوغ ذروة التقدم التقني في المجال السينمائي، هذا من خلال المؤثرات الخاصة البصرية والصوتية وإستخدام الحاسوب خدمة لتصاميم الديكورات الإفتراضية في طبيعة الإنتاج السينمائي وإرتفاعه وتزايده*.

يهدف نظام الأستوديو الأمريكي إلى تحقيق كلا من الشكل التقني والفني الذي يعتمد على تشييد ديكورات داخل نطاق الأستوديو، فتصبح الديكورات "تشاد داخل الأستوديو كلما أمكن ذلك. أغلب

[1]_ محمد خضر، دفتري:سيادة النموذج السينمائي الأمريكي، ط1، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006، ص33 .

[2]_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف، ط1، م.س، ص53.

[3]_ جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، م.س، ص367.

*_ ومن ناحية التقنية، إستمرت الوسائط البصرية في تطوير قوتها ودقتها، لتفتح مزيدا من العملية التقنية الغامضة أمام مجموعات جديدة من الفنانين. فما كان في الماضي يعتبر مشروعا جماعيا يحتاج إلى إستثمارات كبيرة في الرأسمال، أصبح الآن أداة شخصية ومرنة للتواصل، كان ألكسندر أستروك Alexdre Astruc قد أسماها (الكاميرا القلم). أنظر: م.ن، ص368.

المخرجين كان يشعر بأن مثل هذه المناظر تسمح له بدقة وسيطرة أكبر[1]" فالأفلام المرتبطة بفترات تاريخية تستفيد في غالب الأمر من الإحساس بالواقعية في ديكورات مبنية داخل الأستوديو، إذ أمسى الديكور شكلا ضروريا من أجل أغراض التثبيت الأساسي في الفيلم، كإستخدام المصغرات الفلمية التي "تصنع في الأغلب، رغم أن هذه المصغرات قد تبلغ من الطول ستة أو ثمانية أقدام تبعا لكمية التفاصيل والواقعية المطلوبة[2]" ومن ثم يعتمد أسلوب التعامل تقني – المصغرات الفلمية– على إختزال مفهوم الزمان والمكان عن طريق الصور الملتقطة داخل الأستوديو، حيث بإمكان تسجيل العديد من مصادر المعلومات على أفلام خاصة بمساحة صغيرة وحفظها في أماكن صغيرة واسترجاعها عند ضرورة. وعليه، جاءت التكنولوجيا خدمة للصناعة السينمائية بفضل الإبداع التقني في أفلام هوليوود، والذي يعطي مدة من الزمن في إنتاج حتى يتم تطوير التكنولوجيا السينمائية القادرة على حمل فكرته. ولذلك تم تطوير كاميرات خاصة لهذا الفيلم بالذات، كما أن شخصيات كاملة بالفيلم عبارة عن برامج حاسوب، بشخصيات وديكورات إفتراضية من أجل الحصول على التجربة كاملة ضمن سياسة نظام الأستوديو الأمريكي.

4_2_3_1_ الديكور الرقمي الإفتراضي في تجارب جيمس كامرون.

لا يمكن إعتبار أن كل الأفلام التي تحدوا طريقة الأستوديوهات في الإنتاج تعد أفلاما ذات ميزانية ضخمة وممولة من مختلف الشركات الكبرى، بل أن هنالك ميزانيات صغيرة تكون طرفا ممولا في أسواق معينة، هو ما يتضح جليا مع بدايات القرن العشرين وإمكانية عرض مختلف الأفلام التجريبية بدور عرض خاصة بها ضمن نطاق إنتاج الأفلام المستقلة. ففي خضم التطور التكنولوجي والتقني في عصر الهوليوودي الجديد، أصبح "الفيديو هو الوسيلة لعرض مثل تلك الأفلام، وفي هذا النوع من الأفلام قد تتشابك الإختصاصات، حيث يمكن أن يقوم المخرج بكتابة السيناريو، فيكون بمثابة المنتج للفيلم، كما يمكن أ، يقوم المونتير بعمل مهام مهندس الصوت[3]" وهي علامة فارق في طريقة الإنتاج السينمائي الذي يخضع لمتطلبات العولمة التكنولوجية وتداعياتها على السينما الأمريكية.

---

[1]_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص408.

[2]_ م.ن، ن.ص.

[3]_ ينظر: محمد خضر، دفتري:سيادة النموذج السينمائي الأمريكي، م.س، ص50 .

بينما تتجلى بوادر التطور التكنولوجي بوضوح تام، عبر فكر المخرج الأمريكي **جيمس كاميرون James Cameron** * التي تتميز أفلامه بالتقنية العالية في التصوير، بإعتباره من أوائل المخرجين الذين إستخدموا الحاسوب في التصوير السينمائي في هوليود، عبر سلسلة **المبيد (The Terminator)** من الأجزاء الأخيرة للسلسلة، وفي ذلك ما يؤكد عليه في قوله: "لا مانع من تصوير أوراق الأبحاث التي تتناول كيفية عمل الطباعة الضوئية وعرض الفيلم على البروجيكتور، وكل ألف باء هذه المهمة المتعلقة بمناطق التكنولوجيا المتقدمة لمهنة الإخراج. في هذا الوقت لم يكن هناك إبداع أو إبتكار صور الكومبيوتر، فقد كانت الصناعة تقوم على الكيمياء الضوئية وعلم البصريات. قرأت ذلك كله وتشربته وتعلمت كيف أفعله، منحت نفسي جرعة تعليمية تكنولوجية راقية في الإخرج السينمائي بمنهج الملاحضة والنقل والتصوير[1]". وضمن فكره أيضا، نجد التشابك والصراع بين الإنسان والآلة ليتضح جليا عبر فيلم **تايتانك (Titanic)** الذي تم تجسده ضمن نطاق الأستوديو وبديكورات تم بناءها جلها "فوق تكوين فولادي كبير، يمكن أن يتحرك إلى أعلى وأسفل أثناء إكتساح المياه. لكن أين هي المياه؟ إذن الحل في الصهريج. لكن أين هو الصهريج؟ إذن علينا أن نبنى الصهريج أيضا. لقد أصبحت الأمور مدهلة ممتعة في كيفية العثور على حلول لخلق هذه التخيلات[2]"، فيتوقف تنفيذ الديكور على رؤية فنية والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراجه لفيلم إستجابة لحاجة السيناريو، وفلسفته ضمن الأسس الجوهرية التي تساهم في تشكيل الديكور مهما كان أسلوب المخرج وإتجاهه الفني.

إلا أن هندسة الديكور وتنفيذه يعد تخصصا مهنيا متعدد الجوانب، حيث تقوم على تطبيق الحلول الإبداعية والتقنية داخل هيكل معين لتكوين فن الديكور والعناصر المشكلة له، فمن جماليات التشكيل نجد "ديكورات المشهد الداخلي للسفينة والتي كانت بضع عشرات من الأمتار من البركة الكبيرة، في

---

*_ جيمس فرانسيس كاميرون James Francis Cameron (1954 إلى يومنا هذا): هو مخرج وكاتب سيناريو ومنتج سينمائي كندي. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/James_Cameron

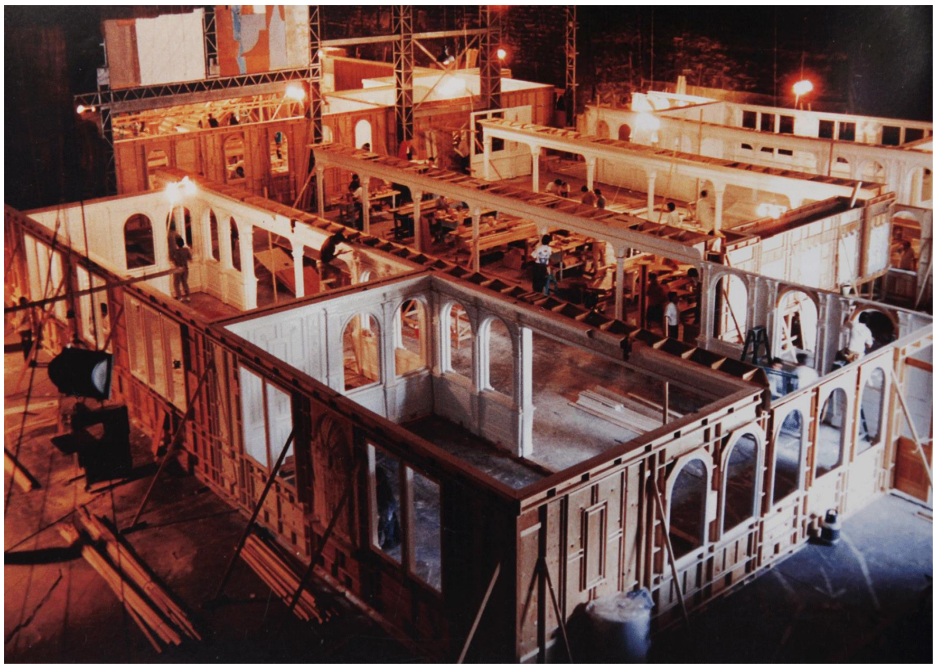
[1] _ روبرت جي إيمرى، المخرجون كلاكيت أول مرة، تر: نهاد إبراهيم، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010، ص169 .

[2] _ م.ن، ص194 .

أستوديوهات صممت خصيصا لإستيعابهم[1]" وهي مصممة خصيصا وفقا لمتطلبات الرؤية الإخراجية التي تحدوا منحى جمالي وفني في غاية التصميم، بإعتبار أن "معظم الديكورات الأخرى، كانت مصنوعة بالحجم الطبيعي. أما الدرج الكبير، من ناحية أخرى، فقد تم توسيعه مقارنة مع الشكل الأصلي وبطريقة تتناسب مع الشخصيات[2]". (أنظر الصورة 26)

[1] _voir : Florian Paume, Retour vers le cinéma, Dans les coulisses de Titanic, Date d'entrée :28/07/2018, viste le site web : https://www.retourverslecinema.com/galerie/dans-les-coulisses-de-titanic/.

[2] _voir : Pierre Rossignol, Titanic une brève histoire, Société des écrivains, Paris, 2008, p47.



تمثل الصورة 26 أحد ديكورات فيلم تيتانيك والمتمثل في غرفة الطعام الخاص بالدرجة الأولى والتي شيدت في أستوديوهات Les Estudios Churubusco Azteca في المكسيك بمقياس حقيقي. بعد بضع أسابيع، سيتم تفكيك الديكور وارساله إلى أستوديوهات جديدة لـ Rosarito حيث يتم تصوير الفيلم. قام بهندسة الديكور بيتر لامونت Peter Lamont وإخراج جيمس كاميرون سنة 1997.

_Voir :https://www.retourverslecinema.com/galerie/dans-les-coulisses-de-titanic.

من هذا المنطلق، يهدف أسلوب المخرج **جيمس كاميرون** إلى تحقيق العامل البصري في فكره الإخراجي، فهو يرى أن أفضل وسيلة للإخراج تكون من خلال التصوير المباشر بإستخدام تقنية ثلاثية الأبعاد، في هذا ما يؤكده بقوله: "تمكنت من تحويل فيلم تايتانيك إلى ثلاثي الأبعاد، لأن أسلوبي في الإخراج قريب من هذه التقنية. أنا أعطي عمقا للكادر وشخصياتي تتوضع ضمن ديكور واسع، لدرجة أن السفيمة بحد ذاتها قد تحولت إلى شخصية مستقلة. العمق في الكادر أحد أهم ركائز تقنية ثلاثي الأبعاد[1]" والتي بفضلها إستثمرت السينما هذه التقنية التي جعلت من المخرجين يبحثون عن الإبهار والتأثيرات البصرية. لذا يتضح الأمر عند الكثير من المخرجيين الذين يتفننون بفضل تقنية ثلاثي الأبعاد من تحديد جمالية الديكور المستخدم ومدى تكوينه، وفي هذا يصرح قائلا: "قمنا بإعادة صنع ماستر رقمي ذي دقة عالية كي نحصل على صورة في غاية الوضوح، هذه هي الوسيلة الوحيدة للتمكن من تحويل الفيلم والحصول على نتيجة مماثلة للتصوير ثلاثي الأبعاد[2]"، حيث يمكن للمخرج أن يحظى برؤية مسبقة لمشاهد من الفيلم خلال تجمع الممثلين الحقيقيين وخلفيات ومؤثرات إفتراضية مصنوعة في برامج الرسم ثلاثية الأبعاد، ومنه يصبح الممثل آلة ميكانيكية وأداة تقنية تحل محل الممثل في أداءه وهو ما يتضح جليا عبر فيلم **المدمر** سنة 1984 من إخراج **جيمس كاميرون**، إذ أعتبر الممثل روبوت "بالشكل البشري يشير إلى أن التكنولوجيا تعمل في كثير من الأحيان في الخيال العلمي على تجزئة الجسد وتفكيكه لأغراض إعادة البناء والتعديل[3]" ومن ثم يعطيه التحكم الكامل في أماكن الممثلين داخل مواقع التصوير وداخل نطاق الأستوديو وبديكورات مجسمة بفضل تقنية ثلاثي الأبعاد*، وفي ذلك تأسيسا بما جاء على لسان **جيمس كاميرون** في قوله: "إنها تجعل دماغك يتقبل واقعا آخر، تعتقد أنك بصحبة الشخصيات، إنه فرق كبير **!** الديكور

---

[1] _ سعيد محمود، لقاءات مع رواد السينما الجديدة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص08-09 .

[2] _ م.ن، ص35 .

[3] _ ديفيد سيد، الخيال العلمي، تر: نيفين عبد الرؤوف، م.س، ص65 .

* _ حققت التقنيات الكمبيوترية تقدما هائلا في الإيهام بواقعية المؤثرات الخاصة في السينما، وأتاحت الكاميرا المزودة بتقنيات التحكم في الحركة إنجاز المؤثرات الخاصة من خلال لقطتين: الأولى تحتوي على الممثل أو الحدث الرئيسي، أما الثانية فتصور نفس ما كان موجودا باللقطة الأولى، لكنها لا تحتوى على ممثل أو الحدث. أن الكومبيوتر يسجل حركة الكاميرا أو الكادراج، ويمكن له أن يصنع لها نسخا مطابقة في لقطات متعاقبة. أنظر: جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف، م.س، ص74.

والشخصيات تأخذ بعدها الطبيعي فتشعر بأنك فتحت نافذة على عالم جديد[1]" بفضل متطلبات العامل التقني الموظف توظيفا محكما وجيدا يتناسب مع مجريات السيناريو.

ولا يتحقق التكامل في العرض السينمائي، إلا وكانت تقنية الإضاءة سبيل في تكوين الإطار العام لفن الديكور، فيستعين المخرج "بالعديد من العناصر لتمرير معنى المشهد، فالإضاءة شخصية، وإضاءة كتلة أكثر من غيرها أمر له دلالات. إن تقنية ثلاثي الأبعاد هي أحد هذه العناصر[2]" فهي بمثابة المؤثر البصري الذي يضفي رونقا وجمالية لصورة الفيلم التي يسعى إليها المخرج من أجل توصيلها إلى المتفرج، والتي يصفها **أرسطو** في كتابه **(فن الشعر)** بالإستعراض أو بالمؤثر البصري بإعتباره "مؤثر مسرحي يستهوي العين أكثر مما يجذب العقل، وإعتبره أقل عناصر المسرحية أهمية. والمؤثرات البصرية تستدعي الإهتمام لنفسها، بغض النظر عن الشكل الذي تتخذه. أما حين تدفع المؤثرات الحبكة إلى الأمام كما يفعل الحوار، فيلم فإننا نلاحظها، ولكن ضمن سياق الفيلم[3]".

يتميز فن الديكور عن غيره من العناصر الفنية الأخرى، بأحداثه وشخصياته وفضاءه الواقعي والتعبيري ومدى إرتباطه بسياق الفنون المجاورة، والتي من خلاله تتكاثف وتتداخل جملة من القيم الجمالية والفنية تعمل على ترابط الأحداث وتشخيص الواقع من خلال التوظيف، فيكون بذلك عمل إبداعي يشكل بنية متميزة لها القدرة على الكشف عن مختلف الرؤى الفنية والجمالية هذه التقنية. وسنحاول من خلال الفصل الموالي الخاص بالجانب التطبيقي تسليط الضوء على مبادئ تجسيد فن الديكور بالتحليل، ومبرزين في ذلك أهميته وعلاقته بأسلوب المخرج من خلال التعامل مع هذه التقنية، ومن ثم مساءلة الديكور في مدى بلورته لرؤى الإخراجية في كل من المسرح والسينما، مع تبيان أوجه الإختلاف والإئتلاف لكل منهما من خلال توظيف فن الديكور ومدى جماليته في العرض المسرحي والفيلم السينمائي.

[1] _ سعيد محمود، لقاءات مع رواد السينما الجديدة، م.س، ص10 .

[2] _ م.ن، ص09-10 .

[3] _ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص189 .

الفصل الثالث: تطبيقات فن الديكور بين مسرحية الحارس le gardien لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج Didier Lang وبين فيلم منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardes للمخرج ألفريد هتشكوك ـدراسة مقارنةـ

المبحث الأول: تطبيقات فن الديكور في مسرحية الحارس Le gardien لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج Didier Lang.

المبحث الثاني: تطبيقات فن الديكور عبر فيلم منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardes للمخرج ألفريد هتشكوك.

المبحث الثالث: الإختلاف والإئتلاف في الديكور المسرحي والسينمائي عبر النماذج التطبيقية المعروضة.

المبحث الأول: تطبيقات فن الديكور في مسرحية الحارس Le gardien لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج Didier Lang.

يتطرق المبحث الأول إلى تحليل العرض المسرحي لمسرحية **الحارس لهارولد بينتر** إخراج **ديدي لانج**، وذلك بدراسة فن الديكور وعلاقته بعناصر التشكيل ومدى تطبيقاته وتحققاته في المسرحية، بإعتباره المصدر الأساسي الذي تقوم عليها الدراسة، إذ أنه يتضمن القيم الفكرية والفنية التي تعمل علي توضيح الصورة المسرحية، فهو يعتبر من أهم العناصر البصرية في التشكيل الفني للمكان علي خشبة المسرح، وهو أحد العناصر الخاصة بتشكيل وتكوين الفضاء المسرحي وأهم العناصر البصرية المكونة للعرض المسرحي.

بينما سنتطرق في هذا الصدد إلى ضبط مفهوم الدراماتورجيا وعلاقتها بفن المسرحي من خلال تحديد وظائفها المتعلق به، كما يمكن مساءلة موضوع المبحث الأول بمختلف التساؤلات التي نحن بصدد الولوج إليها والبحث فيها، من أهمها:

ـ ما هي الدراماتورجيا؟ هل هي تأويل وإنتاج معنى معرفي وجمالي أم هي عبارة عن قراءة محايثة؟.

ـ لماذا نتطرق إلى البناء الدراماتورجي والصراع كي نفهم فن الديكور من خلال التوظيف؟.

ـ هل يخضع مبدأ الجمالية (الجماليات) إلى الجانب الشكلاني في العرض المسرحي إنطلاقا من مسرحية الحارس؟.

ـ كيف يتم تحقيق التكامل بين فن الديكور وعناصر المشكلة له في مسرحية الحارس؟.

1_1_ البطاقة الفنية للمسرحية.

في هذه البطاقة الفنية نقدم تعريفا موجزا بالعرض المسرحي المراد دراسته، فقد كتبت هذه المسرحية سنة 1959 للكاتب المسرحي البريطاني **هارولد بينتر Harold Pinter** *، وكان عرضها الأول على خشبة مسرح لندن في 27 أفريل 1960 من إخراج **دونالد ماكويني Donald McWhinnie**، قبل أن يتم إقتباسها وعرضها سنة 2006 على مسارح فرنسا Théâtre de l'Œuvre من طرف المخرج الفرنسي **ديدي لانج Didier Long** **.

_ كاتب المسرحية: هارولد بينتر

_ نوعها: الدراما الكوميدية

_ عدد الفصول: 3

_ تاريخ كتابة المسرحية: 1959

_ اللغة الأصلية: الإنجليزية

_ مكان النشر: لندن[1]

_ إقتباس: فيليب دجيان

_ إخراج: ديدي لانج

_ مساعد المخرج: آن روتنبرغ

_ الشخصيات الرئيسية: _ روبيرت هارش (ديفز)

_ صامويل لابارث (آستون)

_ سيريل ثوفينين (ميك)

*_ هارولد بينتر Harold Pinter (2008/1930): كاتب، دراماتورج ومخرج مسرحي بريطاني. كتب للمسرح، الراديو، التلفزيون وللسينما. نال جائزة نوبال للآداب في سنة 2005. أنظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter

**_ ديدي لانج Didier Long: مخرج مسرحي فرنسي، ومدير مسرح الورشة بباريس إبتداءا من 2015. أنظر: _https://fr.wikipedia.org/wiki/Didier_Long

[1] _ voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Gardien_(Pinter)

_ ديكور وأزياء: جون ميشال آدم

_ إضاءة: جايال دو مالجلايف

_ الموسيقى الأصلية: فرونسوا بيروني

_ مكان العرض: Théâtre de L'oeuvre

_ تصوير العرض المسرحي برعاية: Théâtre de paris

_ إنتاج: _COPAT

France 2_

[1] Centre National de la Cinématographie _

_ مدة العرض: 2:13:47

_ تاريخ العرض: 2006

1_2_ ملخص المسرحية.

تعد مسرحية **الحارس لهارولد بينتر** من المسرحيات التي تعكس ثورتها على منهاج الواقعية والطبيعة في المسرح الحديث خاصة وأن الواقعية سمة غلبت على الدراما الأوروبية بشكل عام وعلى الدراما الإنجليزية كجزء يتجزأ منها، إذ تشكل المسرحية طابعا عبثيا ذات دلالات رمزية في كل أطوار المسرحية.

تدور أحداث المسرحية في أحد المنازل بغرب لندن، تتكون من ثلاثة أشخاص رئيسية فهناك الأخوان آستون وميك، الأول يتعدى سنه الثلاثين من عمره، طيب القلب ويعيش في عزلة عن الآخرين، وقد عرف هذا الأخير بأنه أدخل مستشفى الأمراض العقلية كي يعالج بصدمات كهربائية، بينما الأخ الثاني فهو أصغر سنا من أخيه آستون رجل دون الثلاثين.

في بداية المسرحية نرى آستون وقد عاد إلى منزله القديم المتداعي مصطحبا العجوز ديفز والذي أنقذه آستون من معركة في أحد المقاهي، وجاء به إلى غرفته رفقا به ليمضي ليلته.

[1] _ voir : Harold Pinter, Le Gardien, mise en scène : Didier Long, Date filmé : 2006, Théâtre L'œuvre, paris, Production : COPAT avec le participation de France 2, (DVD), 2007.

يقترح الأخوان –كل واحد بطريقته الخاصة– على أن يصبح ديفز حارس البيت، الذي أصبح تدريجيا فظ ومثير للشفقة. سرعان ما عرف العجوز ديفز بتشرده وبغرابة أطواره يتملكه غرور وحب الإستطلاع، وبالرغم من أنه بلا مأوى إلا أنه يشعر بأهميته وبأنه أسمى من غيره، مما جعل ميك ينصب لديفز فخا ليوهمه بأنه يثق به وأنه يريد أن يجعله حارسا لهذا المنزل الذي يمتلكه، وحينما يعرف ديفز أن ميك هو الأقوى وهو صاحب المنزل وصاحب الأمر والنهي، يبدأ في التقرب اليه وتملقه، فيبدأ في التقليل من شأن آستون وإتهامه بالجنون، وإلى جانب ذلك يحاول الإيقاع بين الأخ وأخيه معتقدا أنه بذلك يقوي مركزه ويستطيع أن يحصل على غرفة بمفرده، ليطرده الأخوين في الأخير بعد إكتشافهما لآمره، ومن هنا نرى صراع المتشرد من أجل غرفة يعيش فيها وفشله في ذلك، وهو فشل يؤدي إليه ضعفه وإنهزامه.

1_3_ قراءة في محتوى العرض المسرحي.

1_3_1_ البنية الدراماتورجية للعرض المسرحي.

تعتبر الدراماتورجيا خاصية تتميز بها الأعمال الدرامية عن غيرها وفي المسرح تحديدا بوصفها بالمسرحة إذ كان إقترانها متمثلا بالكتابة الدرامية المسرحية، لتمتحن الحدث والشخصية والمكان والزمان، وجميع الوسائل بإختلافها وتنوعها التي أسهمت في تأسيس الأنظمة التطبيقية على مستوى النص والمسرح، إذ تعتمد على تحقيق اتصالية إبداعية فلا ترتبط بالقواعد الكلاسيكية للعمل المسرحي.

تعرف الدراماتورجيا بأنها "فن أو تقنية التأليف الدرامي أو التقديم المسرحي وتلك الكلمة إستخدمها (ليسنج) في سلسلة مقالات بعنوان (دراماتورجيا هامبورغ) وقد نشرت من فترة (1868-1869) وهي كلمة مشتقة من الإغريقية وتعني (التأليف الدرامي) أو (الحدث المسرحي)[1]"، ففي معناها الأكثر شمولية تعتبر بمثابة التقنية والشعرية للفن الدرامي التي تشتغل لإقامة مبادئ بناء على العمل المسرحي "إما بشكل إستنباطي إستقرائي عبر أمثال (محسوسة) واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة. يفترض هذا المفهوم

[1]_ يوسف رشيد، الدراماتورجيا الوظيفة الإبستيمية للمستشار الجمالي، مجلة الخشبة، م.س، ص22.

مجموعة قواعد مسرحية خاصة[1]" لتصبح المعرفة ضرورية وهامة للكتابة المسرحية ومن تحليلها بصورة صحيحة وواضحة.

ومن المسلم به، أن نميز في المفهوم العام للدراماتورجيا بين مفهومين آخرين، وهما: "التحليل الدراماتورجي أي الممارسة النقدية التي تتعلق بنقد وتقويم هذا الفن المسرحي، وبين النظرية الدراماتورجية وهي التي تبلور الأدوات الضرورية لهذه الممارسة كما أنه يجب أن نميز بين الدراماتورجيا الكلاسيكية والدراماتورجيا الحديثة[2]"، لتهتم الدراماتورجيا الكلاسيكية كبنية داخلية بالعقدة، والعرض، والصراع، والنهاية، والبنية السردية للنص الدرامي، بينما ينحصر مهام الدراماتورجيا الحديثة كبنية خارجية لإهتمامها بسبل ووسائل الإنتاج على خشبة المسرح وإهتمامها بكل عناصر العرض المسرحي.

تضع الدراماتورجيا أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتداخلة للنص الدرامي، وهذا بإختيار معين وتوجه العرض وفقا لنظرة معينة، فهي تكون في خدمة مجموع الإختيارات الجمالية والإيديولوجية التي يتبناها فريق العمل الفني من المخرج والممثل والسينوغراف. وفي لقاء أجراه الباحث مع السينوغراف المسرحي حليم رحمون، يوضح هذا الأخير عن مدى إمكانية توظيف العملية الإبداعية لدى الدراماتورج وتسخيرها خدمة للعرض المسرحي، وفي هذا يقول: "إذا قام الدراماتورج (الكاتب) بالعملية الإبداعية، فإنه ينادي إلى تشخيص أو إلى تجسيد هذا النص إلى ديكورات وشخصيات وسينوغرافيا، إلى حد الآن هناك شخصين قاموا بالعملية الإبداعية، الدراماتورج يأتي بنص، المخرج يأتي بنظرة[3]". يتضح من ذلك أن الدراماتورجيا هي نسيج العرض المسرحي أي سبل تشغيل الأحداث على خشبة المسرح، وبذلك يصعب التمييز في المسرح الحديث بين كل من الدراماتوجيا والعرض المسرحي، والإخراج، والكاتب المؤلف.

ولا يتحقق التكامل في بنية الدراماتورجيا وتطبيقاتها في العرض المسرحي، إلا بضرورة تواجد الدراماتورج أو المؤلف المسرحي من خلال الإستعمال التقني الحديث للمصطلح، والذي يعرفه المنظر والباحث الفرنسي

[1]_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص195 .

[2]_ يونس لوليدي، الدراماتورج والسينوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، العدد 68/67، دمشق، 2009، ص11 .

[3]_ لقاء مع السينوغراف حليم رحمون، يوم 2016/12/27 على 10:30 صباحا بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي، ولاية مستغانم.

باتريس بافيس في معجم المسرح على أنه "المؤلف المسرحي ومصدره نابع من المعنى رقم واحد أي: دراماتورج، إستنادا إلى ترجمته وإستعماله للمعنى الألماني، ويعني اليوم المستشار الأدبي والمسرحي الملحق بفرقة أو بمخرج أو بمسؤول عن تحضير عرض ما[1]" فيلعب الدراماتورج كل الأدوار أو على الأقل يشارك فيها، وليس شرطا أن يكون الدراماتورج شخص أو ربما كان الدور مجزئا لعدة أشخاص ليقود الصنعة إلى إنتاج خلاق في العرض المسرحي.

وعليه، يعتبر الإخراج بمثابة تصدي لنص معين أو مختلف النصوص بالتحليل والتجسيد لتفجير كوامنها هذا وفقا لقراءة فلسفية معينة وبرؤية معاصرة وبأسلوب إخراجي معين، وبشكل آخر فهو يمثل تصدي لفكرة معينة أو نص معين بقراءة جمالية وفلسفية عبر خطاب بصري تشيده ذائقة جمالية للمخرج ومخيلته، هذا إنطلاقا من "الفرضية التأسيسية التي ترى أن المخرج هو المؤلف الثاني فإن تكرار هذه التسمية (المؤلف) يبرر شرطية الإحالة إلى مقاربة إجبارية بين عمل المخرج وعمل المؤلف في العرض المسرحي[2]". ومنه، تكون للمخرج مهمة وظيفية في العمل المسرحي على توظيف الأشكال الدرامية وتداخل العلاقة بين الفعل الدرامي ونظرية الدراما، ومن ثم الإشتغال على طبيعة القيم الدراماتيكية التي تشكل المنبع الأول لمنطلقات عمله الإخراجي.

من هذا المنطلق، يرى **باتريس بافيس** أن مستقبل الدراماتورجيا وتحدياتها يركز في أساسه على تلقي الجمهور، فالتأمل النظري يمنح من الممارسة التطبيقية، فيقترح ضرورة التفكير في طرائق الإشتغال الأكثر تأقلما مع التجارب الجديدة من خلال الدراماتورجيات الجديدة، فهي ممارسة عامة لكل طرق وأدوار الصنعة بدءا من الفكرة وحتى العرض مرورا بالتأليف والتصميم السينوغرافي والتشكيل الميزونسيني، بحيث تشدد على مبادئ هامة في أداء الدور لدى صناعة العرض بناء على منطلقات علمية لخدمة العرض المسرحي. إلا أن هناك ما اصطلح بـ 'الدراماتورجيا ما بعد السردية' في خضم المعارف الجديدة التي تحقق التكامل في العرض

[1]_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص194 .

[2]_ يوسف رشيد، الدراماتورجيا الوظيفة الإبستيمية للمستشار الجمالي، مجلة الخشبة، م.س، ص27 .

المسرحي والتي تشمل كل النصوص والعروض الخاصة والمتحررة من كل الحكاية، والسرد البعيد عن الدراماتورجيا الكلاسيكية، يتمثل ذلك في عروض المسرح العبثي على الخصوص.

ولئن كان النص المسرحي هو نص مقتبس من كتابات **هارولد بينتر** والذي جسد في قالب مسرحي فرنسي عن طريق **فيليب ديجان**، فإن مهمة الدراماتورج في هذا السياق تكمن في قيامه بكتابة ثانية، فيمكن للدراماتورج الإقتباس من أي رواية أو مسرحية مهما كانت جنستها ولغتها وإيديولوجيتها المعينة، هذا مع مراعاة الأمانة العلمية وذلك بالمحافظة على إيحاء هذه المسرحية المراد الإقتباس منها، وهذا الإقتباس يندرج في إطار ما يسمى بـ 'النسق التضمين' يكون فيه نص وليد نص آخر، بمعنى أن التضمين يشير إلى "مجموعة من العلاقات التي تربط نصا معينا بكوكبة من النصوص الأخرى [...] أو إستخدام نص قديم معروف في نص أدبي جديد[1]"، ليعد الإقتباس أحد عمليات الإعداد المسرحي إلى جانب عنصر الترجمة الذي يهدف إلى سقل كل المعاني الضمنية من النص الأصلي إلى النص المقتبس دون إخلال بأي عنصر من عناصر البناء الدرامي، فيصبح إعداد النص المسرحي من مهام المخرج وتصوره الذي يسعى هذا الأخير إلى نقل النص إلى فوق الخشبة وجعل الدراماتورج يشتغل على النص وآلياته مع إعداده إعدادا دراماتورجيا بمفهومه الخاص.

من هنا، تهدف رؤية الدراماتورج إلى تحديد صياغة جديدة للكتابة المسرحية، فالمؤلف المسرحي أو الدراماتورجي في مسرحية **الحارس** منح جو من الغموض والإبهام في المسرحية، بينما المشاهد مشدود إلى الحاضر، فمنذ الوهلة الأولى يرفع الستار فنشاهد ميك وحده في الغرفة ويظل ساكنا حتى وان سمع وقع أقدام مقبلة، فإنه يغادر بعد ذلك الغرفة ويغلق الباب بهدوء.

فقد أفلح دراماتورج في المسرحية **الحارس** في الإحاطة بمسرحيته بنوع من الغموض والابهام، هو ما تتطلبه المسرحية العبثية "كعمل مناقض لمفهوم الدراماتورجيا الكلاسيكية، وللنمط الملحمي البريختي ولواقعية المسرح الشعبي المناقض للمفهوم المسرحي (antithéâtral)[2]". ومنه تتضح ملامح المسرحية العبثية في إستغناءها عن الحبكة، ترفض المسرحية كل محاكاة نفسية أو حركية وجسمانية أو أي تصرف خادع، فالمشاهد مرغم

[1]_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجا، د.ط، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص138.

[2]_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص54 .

على قبول إصطلاحات تعبيرية جسدية لعالم الخيالي الجديد والمبتكر، ومنه تتحول المسرحية العبثية إلى خطاب على المسرح ليتخطى إطار الخشبة.

نجد أن المؤلف المسرحي أو الدراماتورجي في المسرحية قد حافظ على وحدة الفعل والمكان، أما وحدة الزمان "فقد خرج عليها خروجا صريحا داخل بها اخلالا بالغا. فهذه المسرحية تنقسم إلى فصول ثلاثة، وهذه الفصول لا تنقسم إلى مناظر أو مشاهد. ومع ذلك فإن الفصل الأول لا تجري حوادثه متصلة إتصالا زمنيا، ولكي ويضح الكاتب مرور فترة زمنية ينتقل بها من مشهد إلى أخر، لجأ إلى حيلة بسيطة هي الظلام[1]"، فهو يقطع صلته بأغلب المعايير السائدة كالحبكة والزمان برغم أنه في جانب معين في المسرحية ظلت الأشكال والوسائل للمنظور المسرحي تقليدية نوعا ما (توظيف الفعل والمكان أحد عناصر المسرح التقليدية)، وتستلزم وحدة المكان أن تحدث كل الحوادث المتمثلة على المسرح في مكان واحد، فأحداث المسرحية تدور جلها داخل غرفة، تتشكل من "الحائط الخلفي نافدة، نصفها الأسفل مغطى بزكيبة. على طول الحائط الأيسر سرير حديدي يعلوه دولاب صغير، وجرادل طلاء وصناديق تحتوي صواميل ومسامير قلاووظ، الخ[2]" فهي تشكل مصدر قلق لعدم ملاءمتها وفي الوقت نفسه ملجأ حماية من مخاطر خارجية المحدقة دوما.

من هنا، يؤكد **هارولد بينتر** في فلسفته أن وجود المكان يمسى وجوده مستقلا عن الأشياء، كونه شيئا مستقلا عن ذاته، بمعنى أن تعاقب أجسام على مكان واحد يمكن إثبات ذلك عن طريق ملاحظة رؤيتنا لمكان معين وإنتقالنا منه إلى مكان آخر، فهو يحقق حركة الفعل المسرحي ضمن محيط ساكن مما يخلق جدلية في الحركة والسكون ضمن الفعل المسرحي، يتضح هذا جليا في الفصل الأول من المسرحية:

"ينفتح الباب
يدخل ميك، ويضع المفتاح في جيبه
ويغلق الباب في السكون. يقف عند
الباب ويرقب ديفز.

[1]_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، د.ط، مكتبة مصر، القاهرة، 1961، ص21 .

[2]_ م.ن، ص35 .

لماذا يحتفظ بكل هذه الأوراق؟

يخطو ديفز فوق بساط الملفوف

إلى حقيبة زرقاء.

ملاية ومخدة جاهزة هنا.

يفتح الحقيبة

لاشيء.

يغلق الحقيبة

على أي حال، وجدت مكانا لأنام فيه. أنا لا أصدر أصواتا.

ينظر إلى النافذة

ولكنه يستطيع أن يغلق هذا الشبك. هذه الزكيبة لا فائدة منها. سأخبره بذلك. ما هذا؟

يتناول حقيبة أخرى ويحاول أن يفتحها. يتحرك ميك نحو المسرح في سكون[1]".

يتبين لنا من خلال هذا المقطع من المسرحية، أن الجدلية هي التي تسهم في خلق إيقاع المكان بالفعل المسرحي، لذا نجد أن الحركة هي أكثر توظيفا في فعل المجاميع ضمن فضاء العرض التي سعى إلى تحقيقها الكاتب المسرحي **هارولد بينتر** في مسرحية **الحارس**.

ومنه يوضح لنا كاتب المسرحية مرور فترة زمنية معينة ينتقل بفضلها من مشهد إلى آخر، هذا لإعتماده على عنصر الظلام كآلية لانتقال من مشهد لآخر، يقول الكاتب في أحد اجزاء المسرحية من الفصل الثاني:

"يتلاشى الضوء إلى أن يسود الظلام. ثم تضيء الأنوار. نحن الأن في الصباح.

نرى أستون يرتدي بنطلونه فوق سروال طويل. يعلو وجهه شيء من الجهامة. يتطلع حوله إلى رأس سريره، يتناول منشفة من على شباك السرير ثم يلوح بها حوله[2]".

[1]_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص70-71 .

[2] _ م.ن، ص105 .

وفي مستهل الفصل الثالث، نجد ذلك واضحا وجليا في نص المسرحية:

"بعد أسبوعين.
ميك راقد على الأرض، إلى اليسار،
رأسه مسندة إلى البساط الملفوف،
ينظر إلى السقف.
ديفز جالس على الكرسي، يمسك
بغليونه. يرتدي جاكتة التدخين.
الوقت بعد الظهر[1]".

وفي أحد الأجزاء من الفصل الثالث، يوضح لنا الكاتب في قوله على ضرورة الإنتقال الزمني لأحداث المسرحية عن طريق خاصية الظلام والعتمة، قائلا:

"ظلام دامس.
ضوء خافت من خلال النافذة.
الوقت ليل. آستون وديفز نائمان.
ديفر يئن. يجلس أستون،
وينهض من السرير، ويضيء الغرفة
ثم يذهب إلى ديفز ويهزه[2]".

يتبين لنا أن الإنتقال الزمني الذي سعى إلى تحقيقه **هارولد بينتر** بطريقة مغايرة يكون قوامه خاصية الظلام، يقوم عن طريق التصرف القائم من جانب الشخصيات الموظفة، فالبناء الدرامي في مسرح العبث يعتبر وسيلة للتعبير عن صورة مركبة تكشف عن ذاتها بتطور الزمن، ومن ثم يبقى توظيف الزمن يخضع

[1] _ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص115 .
[2] _ م.ن، ص127.

لضرورة شكلية، فيصعب حينها إدراك هذه الصورة المركبة ولو لحظة زمنية واحدة. لذا فالكتابة المسرحية ليست إلا الوجه الأخر لعملية الإخراج المسرحي، يكون فيها الكاتب أو الدراماتورج قادرا على التحكم في جميع المكونات الأنظمة المسرحية ومن ضمنها النص. فضرورة الوصول إلى عمل متكامل في تحقيق جمالية العرض المسرحي يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائي للعرض، لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذي يجب أن يكون المؤلف على درجة كاملة من الوعى به، فالإنتهاء من كتابة النص بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من إخراج وتشكيل كل من حركة الممثل، والإضاءة، والديكور وغيرها من العناصر الفنية التى تبنى على ما يوجد فى النص المسرحى من معاني وأهداف المراد تحقيقها.

وعليه، تعتبر الكتابة الدرامية فضاء مسرحي "كما سجله الكاتب في النص والذي يتلقاه القارئ. فالمسرحية متصورة كبناء أدبي مرتكز إلى بعض الأسس الدراماتورجية الآتية: فصل الأدوار، والحوارات، والتوتر الدرامي، وأفعال الشخصيات. وهذه الكتابة الدرامية تتمتع بمميزاتها تسهل عبورها أو مواجهتها مع الكتابة المسرحية، خاصة توزيع النص إلى أدوار، وكذلك هفواته وإلتباساته، ووفرة الإرشادات المكانية والزمانية، ومع ذلك، لا يجب أن تلتبس الكتابة الدرامية بشكل كامل مع الكتابة المشهدية[1]"، فيأخذ بعين الإعتبار جميع الإمكانيات التعبيرية لخشبة المسرح كحركة الممثل والعناصر المحيطة به والفضاء الزماني والمكاني للعرض المسرحي.

يعتبر عمل الدراماتورجيا من بين الأعمال التي تستند إلى دراسة فحوى العلاقة بين مختلف العناصر الفنية في العرض المسرحي، والتي يطلق عليها ما يسمى بـ 'دراماتورجيا الأشياء' المرتبطة بالفضاء العرض المسرحي. وبتالي، فالتمييز بين "الديكور والأكسسوار والزي المسرحي يعطي في الحقيقة خللا: إلا إذا إستولى الممثل على قطعة من الزي أو الديكور، فسينتج عن ذلك صورة مسرحية. عندما تجعل الشخصيات التعليقات التي تشمل الأشياء، والزي، يصبح هذا من بين الأشكال المسرحية[2]"، فما يعرض للجمهور في المسرح هو عبارة عن لوحة جدارية أنثروبولوجية حقيقية ومتحركة بطريقة مضيئة وغامضة ومغامرة بالأشياء

[1] _ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص204 .

[2] _ Dominique Mathieu, Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais, Revue L'information littéraire, Edition Les Belles lettres, Volume 54, n° 3, Paris,2002, P11.

في مسرحية **الحارس**. هنا تكمن وظيفة دراماتورجيا ديكور مسرحية **الحارس** عن طريق تحديد ثلاثة وظائف أساسية ورئيسية في العرض المسرحي، إنطلاقا من:

ـ إظهار وترسيم مختلف العناصر الفنية "التي نظن أنها ستكون موجودة في الفضاء المسرحي: ينتقي مصمم الديكور بعض الأغراض والأماكن المقترحة في النص: إنه يعاصر أو بالأحرى، يوحي ويرمز بالمحاكاة إلى الفضاء الدرامي[1]"، هذا التشخيص يعتبر رسم تزييني وإختيار دقيق للإشارات، وخير دليل على ذلك، نجد توظيف الديكور الإيحائي أو الشرطي في مسرحية **الحارس** والذي يوحي ببعض العناصر بدلا من التصوير الكامل والتفصيلي للمكان المسرحي كما هو الحال في المسرح الملحمي إذ يعتبر هذا النوع وظيفة دلالية في العرض المسرحي.

ـ هيكلة الخشبة بإعتبارها آلة للأداء، فلم يعد الديكور حينها "يدعي بأن عليه أن يقدم لنا عرضا مقلدا بل إنه مجموعة خرائط، وجسور، وأبنية تقدم الممثلين مساحة منصة ومكانا لتحركهم[2]" ليتجسد كل هذا عن طريق حركة الممثل، فيقوم في خضم ذلك ببناء فضاء حركي أماكن مختلفة كهندسة ديكور الغرفة المشيد بأطر عبثية ميتافيزيقية بامتياز من خلال التجهيزات المسرحية كتواجد التقنية التي تندرج في الإضاءة ونوعية الأكسسوار وطبيعة الزي الموظف.

ـ أهمية كل من الألوان والإضاءة والشعور بمبدأ الحقيقة والواقع بالكشف عن حالة كل شخصية من شخصيات المسرحية، فكلا من العنصرين يساهمان في الكشف عن أداء الممثل وكيفية تجسيده للحدث الدرامي وعن الكشف عن حركة المشهدية ضمن فضاء والبيئة المسرحية المناسبة، مما يحقق كل منهما الخيال الذي يزيد من التفاعل بين المتلقي وما يجري فوق خشبة المسرح.

[1]ـ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، م.س، ص160 .

[2]ـ م.ن، ن.ص.

1_3_1_1_ الصراع.

يعتبر الصراع النسيج الشامل لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية التي تقوم بها شخصياتها إلى عمل ذات حبكة مثيرة وقد تغير تناول بقية عناصر التأليف المسرحي، فالصراع الدرامي كما يراه الكاتب **عبد عزيز حمودة**، هو "صراع بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر. وما نراه نحن على خشبة المسرح طوال الوقت في العرض المسرحي جيد هو تيار مستمر بين أخذ ورد، بين مد وجدر لصراع بين إرادتين متباينتين[1]" فنعدما يكون الصراع مشكلا على هذا المستوى يصبح عنصرا إنسانيا ومبدأ أساسيا، كون المتفرج يتطلع دائما إلى التعاطف مع جانب ضد الآخر.

تبدأ المسرحية بإصطحاب آستون للعجوز ديفز إلى المنزل، وقد جاء به إلى غرفته رفقا به ليمضي ليلته، محاولين تجسيد قيم الصراع من خلال تمثيل العالم الخارجي لتلك الصراعات على الشخصيات من تصورات ورؤى بإعتبارها تمثل طرفي الصراع، فيحاول المخرج أن يعطي بكل قطب من أقطاب الصراع بعده التعبيري عبر أداء الممثل، وإكتسابه لشخصية معينة ودور المكان الذي يشكل منطلقا لأحداث المسرحية عبر الغرفة وديكورها العبثي والرمزي في تشكيله.

بينما يتجلى الصراع عبر مسرحية **الحارس** في صراع بين فكرة وفكرة وبين فلسفة وأخرى، ومن ثم يحاول الصراع أن يكون كل جانب فيه من إثبات صحته ووجاهته، فالمنطق الذي يبدأ منه المؤلف المسرحي عادة ما يكون منطلقا فكريا يحاول بعد ذلك إيجاد مختلف الشخصيات ليلبسها الأدوار التي يفصلها، فهو يعد عاملا من المنطق الفكري، ومن هنا يشكل الصراع الفكري أحد أصناف الصراع في مسرحية **الحارس**.

من أصناف الصراعات الأخرى، نجد الصراع النفسي والمتمثل في صراع الإنسان مع نفسه، ليعد صراع داخلي يدور داخل نفس الإنسان فيتواجه الإنسان ويتصارع مع ذاته، ومن ثم يحاول أن يعوض النقص والمرض والضعف الجسماني كما يحدث للشخصية آستون الذي يعيش في عزلة عن الآخرين، والذي أدخل

[1]_ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العانة للكتاب، القاهرة، 1998، ص110 .

مستشفى الأمراض العقلية كي يعالج بصدمات كهربائية، لذلك أدخلوه المستشفى ليشفوه من بصيرته التي تجعله يرى بوضوح ما لا يراه الآخرون وإتهموه بالهلوسة لأنه كان يتحدث إليهم حديثا أعلى من مستواهم. يتضح هذا جليا في نهاية الفصل الثاني، حيث يدلي آستون بمونولوج في غاية الغرابة في مما يدفعك إلى التفكير في مرماه ومغزاه، وفي ذلك يقول:

"بعد ذلك الأسبوع شرعوا في الحضور إلي إلى أن فعلوا ذلك الشيء بمخي. كان المفروض أن يفعلوا ذلك الشيء بنا جميعا، نحن الذين كنا في العنبر. وجاءوا، وفعلوا ما أرادوا بنا واحد بعد الآخر. واحد كل ليلة. وكنت أنا من بين الآخرين. فكنت أستطيع أن أرى بوضوح ما فعلوا بالآخرين. وكانو يجيئون إلينا ومعهم هذه الـ [...] لا أعرف ماذا كنت [...] كانت تشبه الكماشة الكبيرة، وبها أسلاك. كانت الأسلاك مربوطة في آلة صغيرة. كانت مكهربة[1]".

من هذا المنطلق، يحاول آستون أن يعوض المرض والضعف الجسماني بالمثابرة والإنتصار على عدوه، مما يساعد هذا الصراع في طرح قضية أمام الجمهور بكل ابعادها بإعتبارها فكرة مجردة، بحيث تتحول الشخصيات التي تحمل هذه الأفكار إلى شخصيات مجردة حاملة الأفكار لها شخصيات ذات أبعاد إنسانية. إلا أن الصراع في مسرح العبث يختلف نظيره الصراع في المسرح التقليدي، فالبناء الدائري في المسرحية العبثية ينتهي كما بدأ فلا ينتظر الجمهور ما سيحدث، ففي بداية الفصلين الأول والثاني "هي نسخة طبق الأصل من الفصل الثالث، في تتبع الحركة الدرامية التي تنتقل من الكوميديا إلى توقف الكوميديا. في نهاية كل فصل، يحافظ على الشعور بعدم الإرتياح، حتى ولو كانت الردود السابقة مضحكة أو مسلية. وفي نهاية الفصل الأول، تجربة ميك في الصدمات الكهربائية تعطي تشابكا بين الكوميديا والتراجيديا في حين تقدم القصة إلى الصراع[2]"، فيواجه مسرح العبث المتفرج بمختلف الإنفعال التي ليست لها دوافع ظاهرة ومبينة وشخصيات دائمة التغيير من حالة أخرى وفي أفعال في غالبيتها غير معقولة ومفهومة.

[1] _ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص112 .

[2] _ Brigitte Gauthier, HAROLD PINTER: le maître de la fragmentation, Edition L'Harmattan, paris, 2002, P33.

جسد الكاتب **هارولد بينتر** العالم الداخلي للإنسان الذي يحلم بالحقيقة ويسعى للوصول إلى المعرفة، وهي موجودة ضمن عالم الخيال والأحلام اللذان يمثلان الواقع النفسي، والذي يختلف عن الواقع المادي، فالأول مرتبط الظروف النفسية التي يمر بها المستأجر آستون، والثاني السجال الذي يدور بين العجوز المتشرد ديفز ومالك غرفة ميك، فنجد من خلال أحداث المسرحية بأن الصراع هنا يتمثل في العالم الداخلي للإنسان الذي يسعى بدوره للوصول إلى الحقيقة عن طريق العالم الخارجي لكل شخصية من شخصيات مسرحية **الحارس**.

يستند البحث في الأخير إلى رؤية الفيلسوف اليوناني **أرسطو** الذي يوضح لنا في قوله: "إن الفن يكمل ما تفشل فيه الطبيعة، أو يحاكي الأجزاء الناقصة[1]"، في دلالة أن الفنان المبدع من مخرج ودراماتورجي بتشخيصه للصراع بهذه النمطية وبهذه الصورة _صورة المسرحية_ يجعله تجسيدا لهذا القول، ليصور الطبيعة والمكان بصورة أحسن مما هي عليه في الواقع.

1_3_1_2_ الشخصيات.

لعل رسم الشخصية في العمل المسرحي هو أحد أهم عناصر الدراما وضمانة لنجاح المؤلف ولتمكنه الفني والإنساني، وتعتبر الشخصية حامل للفعل الدرامي من بداية المسرحية إلى نهايتها، فالفعل هو الذي يكشف عنها وعن خصائصها فتتطور بإفتعال نسيج الأفعال المتتالية الفعل لروح الشخصية فيبث فيها طاقة للتعبير من أجل تبيان الحدث المسرحي.

تدور الشخصيات في مسرح العبث حول نفسها خاصة بعدما تحطمت العلاقة المنطقية بين شخوصها، فأخذت تتكلم لمجرد الكلام ولمجرد الألفاظ دون روابطه اللغوية تتواصل بها الشخصيات في مسرحية **الحارس**، ففي هذا السياق "متعدد الإستخدامات لإستخدام الدرامي لمرض الشيزوفرينيا، يجعل هارولد بنتر يوضع الشيزوفرينيا مبدأ الدرامية في عمله. شخصياته هم ضحايا هوية ثقافية وإجتماعية مجزأة، تأخذ ممارسته اللغوية

[1]_ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، م.س، ص127 .

والدرامية بعين الإعتبار ظاهرة الإنفصام وإنعكاساتها هو جزء من الرؤية الوجودية للتجزئة[1]" فالشخصيات لا تعرف كيف تفكر لأنها لا تعرف كيف تنفعل، فلا عواطف لها ولا إنفعالات خاصة بها، مما يتولد صراعا نفسيا شخصية آستون طريق ظاهرة الإنفصام (الشيزوفيرينيا) التي تعاني منها، فتفتقد إلى كيان خاص بها. وعليه، تتحرك الشخصيات المسرحية على خشبة المسرح بلغتها وسلوكها وعلاقاتها الخارجية والتي تربطها بمختلف الشخصيات الأخرى في العمل المسرح، فهي تستند إلى محور أساسي وهو المحور النفسي المتعلق بالحالة التي يصورها الكاتب لتتحرك فيها تلك الشخصية، وبعد ذلك تكون ملامح الشخصية إقرارا للحالة النفسية لكل شخصية من شخصيات مسرحية **الحارس**.

تهدف المسرحية إلى تجسيد المضمون العميق لكل من الرسالة الضمنية والكونية التي حاول تمريرها **هارولد بنتر** من خلال مسرحية **الحارس**، تشكل الرسالة الأولى خلفية سياسية إعتمد عليها **بينتر** في كتابته المسرحية، وهو ما يؤكد عليه المخرج **ديدي لانج** في حوار أجري معه من طرف نخبة من الصحفيين حول عروض مسرح الورشة بفرنسا (théâtre de l'Atelier) متمثلا ذلك في قوله: "هناك دائما بعد سياسي في هذه النصوص، صراعات إجتماعية: نظرة على أحداث المجتمع. هذه القصة الكبيرة التي تواجه القصة الصغيرة[2]". بمعنى آخر، تصبح هذه الرسالة غير مباشرة، ولكن الكاتب يصبوا من أجل توضيح ملامح هذه رسالة مباشرة من خلال حضوره السياسي والمتمثل في الكشف عن الوسائل الأكثر تجردا في التعبير عن الأفكار التي تصدر عن كل شخصية فتصبح هي الوجه الآخر للرسالة المباشرة في العرض المسرحي. ففي مستهل الفصل الثالث من المسرحية، يتبين لنا هذا الطرح الذي أدلى به العجوز ديفز مخاطبا ميك حول إمكانية ترميم الشقوق ومن ثم مسألة الجردل (الدلو المملوء) والتي تعطي سياق ضمنيا لكل شخصية التي تتحدث، وتجادل، وتسأل، ومن هنا يختلف الواقع في نظرتهم وتصبح الحقيقة في نظر الشخصية قد يبررها الحوار والرغبة

[1]_ Brigitte Gauthier, Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation, Edition L'Harmattan, paris, 2002, P10.

[2] _Interviews réalisé par un groupe de journalistes avec le réalisateur Didier Long, au théâtre de l'Atelier, À propos de parler de ce programmation de lectures faites par de grands comédiens à côté de la programmation habituelle des spectacles du soir, Voir l'interview en annexe.

في الفهم، ونجد الحيرة قد سيطرت على شخوص المسرحية، فكل شخص له عالمه الخاص وهو مشغول به، يتضح جليا في قول ديفز:

"ديفز: يظهر أنه فعل شيئا بهذه الشقوق.

صمت

نزلت الأمطار كثيرة في الأسبوع الماضي، ولكن المطر لم يكن ينزل في الجردل.

صمت

لا بد أنه دهنها بالزفت.

صمت

كان هناك شخص يمشي فوق السقف في إحدى الليالي.

لابد أنه هو.

صمت

كانت مسألة خطيرة، مسألة الجردل. كما من الممكن أن ينزل على رأسي في أي وقت إذا تصادف أن كنت واقفا هناك. لا أدري إذا كان قد أفرغه الآن.

صمت

ولكن يظهر أنه دهنها بالزفت فوق السقف. لم يقل لي شيئا عن ذلك. لم يقل لي ولا كلمة[1]".

أما الرسالة الثانية فهي التيمة الأساسية للغريب/ المتشرد الذي تحول إلى شبه مستعمر وعلاقته بالمستأجر والمالك*.

ويتضح لنا من خلال العرض المسرحي، بأن الشخصيات الثلاثة متباينة كل التباين ومتناقضة فيما بينها، فآستون هو "رجل بطيء الحركة، بطء التفكير، ولكنه مع ذلك رقيق وديع كريم، يبسط جناح رحمته على

[1]_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص115-116 .

*_ في أحد المقالات التي دونت لأحد النقاد الإنجليز عن مسرحية الحارس قال فيه أن ديفز يرمز إلى الـ Id (الهو)، أي تأثير الوراثة والغرائز. وأن ميك يرمز إلى الـ super-ego (الأنا الأعلى)، أي تأثير الناس في الشخص وخاصة تأثير الأب والأم والمدرسين. وأن آستون يرمز إلى الـ ego (الأنا)، أي ذلك الجزء الذي ينمو من (الهو) ليكون همزة الوصل بينه وبين العالم الخارجي. أنظر: م.ن، ص20.

الأفاق الشريد (ديفز). وأستون دائما يفعل شيئا بيديه، فأما إن يكون في يده مفك أو فيشة أو توستر أو شيء من هذا القبيل [...] ولدينا بعد ذلك (ديفز)، الأفاق الشريد الذي لا يصلح لشي. لا بيت له ولا مأوى. ولا هو بالمستطيع أن يفعل شيئا يجنى به قوت يومه[1]"، إضافة لشخصية ميك سريع، كثير الكلام، وشديد الطموح. وإن تفاوتت الشخصيات فيما بينها، فإنها تنتمي إلى الطبقة السفلى من المجتمع، أما الإختلاف فيما بينهما فهو يتمحور في أساسه حول مسلكها الظاهر، المسلك الذي يدل على الإختلاف في عقليتهما ومأربهما. مما يجعل الكاتب المسرحي حرا في إنتقاء أحداث حكايته دون أي إهتمام بما يأتي به "من أحداث ووقائع لا يمكن أن يقع في الحياة. وهو بهذه الحرية المطلقة له، يطلق جناح خياله فلا يحده قيد واقعي أو فهم سطحي لمعنى الواقعية شريطة أن تكون أفعال وأقوال شخصياته الغريبة المدهشة منسجمة مع دوافعها. فإذا أحسن إحكام التناسب بين الأفعال ودوافعها، فقد ملك أكبر أسرار الكتابة المسرحية. وامتلك – وهذا هو الأخطر والأصعب والأهم – سر بناء الشخصيات[2]"، فيجعله يتصف بالإستثنائية لأن التناسب بين الفعل، والدافع إلى الفعل هو الواقعية في تجسيد الأحداث إلى عبثية في التشكيل الفني للعرض المسرحي، ويجعل خيال الكاتب بعيدا عن الواقع أو المألوف في مسرحية **الحارس**.

كما يعد المكان دور مهم في نفوس الشخصيات، حيث إن النفسية المتأزمة للشخصيات جاءت وليدة العنف الممارس من طرف المكان عليها (الغرفة). إضافة إلى توظيف العناصر المشكلة للديكور المسرحي بطريقة تخدم القهر الذي يسعى المكان لممارسته على شخصيات المسرحية، وهو ما عبرت عليه هذه الأخيرة عن طريق التذمر الدائم والنفسية المشحونة الذي رافقها طيلة أحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها. بينما سنتطرق في العنصر الموالي إلى تبيان أهمية فن الديكور في تحقيق مبدأ الجمالية في العرض المسرحي ومدى أهميته في تحقيق التكامل بينه وبين عناصر المشكلة له في مسرحية **الحارس** من إخراج **ديدي لانج**.

[1] _ ينظر: هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص15-16 .

[2] _ فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص83.

1_4_ دراسة في ديكور مسرحية الحارس Le gardien.

1_4_1_ دراسة حركة الممثل.

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية للعرض المسرحي فهو حامل لأفكار وموصل للمشاعر عند طريق أداءه المتميز، وهذا لحصوله على مكانة بارزة ضمن كافة الإتجاهات المسرحية التي عملت على تطوير أداءه، فلا يمكن الإستغناء عنه بإعتباره جزءا لا يتجز من منظومة العرض المسرحي، وفي هذا ما يؤكد عليه السينوغراف حليم رحمون في قوله: "الممثل الذي هو جوهر العرض، يبقى دائما جوهر عضوي، في بعض الأحيان نتغاضى على السينوغراف والمخرج والموسيقي [..] ويبقى الممثل الوحيد الذي يصنع الفرجة[1]" فهو يعرض إمكانيات متباينة حول طبيعة أداءه ضمن سياق الديكور ، ليؤثر في المتفرج بصدق أداءه وقوة إنفعالاته ومقدار إقناعه ومدى براعته وتجسيد تعبيراته بفضل التشكيل الحركي الذي يتناغم وينسجم مع باقي العناصر الفنية لطبيعة الصورة الدرامية للعرض المسرحي. إذ يعتبر التشكيل الحركي للممثل من أبرز الأساليب التعبير الفني الذي يستند إليها المخرج **ديدي لانج** حتى يتماشى وأفكاره المسرحية، فالحركة بمثابة الوسيلة الأكثر ليونة في التعبير عن الفضاء المسرحي ذلك أنها تستطيع أن تكون حاملا لخطاب الديكور المسرحي.

يعتمد المخرج **ديدي لانج** في طياته إلى الإعتماد على تشكيل الحركي الذي يهدف بتفجير النص إلى حركات تصب في المعنى الذي يصبوا إلى تحقيقه، إضافة إلى التركيز على الفعل المسرحي الذي يتجسد في النص، لتعطي حركة الممثل دلالاتها عن طريق مختلف الأغراض التي يتعامل معها الممثل والتي تحيط به، بينما تحدده هذه الحركة الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي، فعندما يتكلم أحد الممثلين يصدر حركة مصاحبة وموازية للكلام المنطوق، كحديث العجوز ديفز للمالك ميك فتنتج حركة مصحوبة بفعل أدائي لشخصية ديفز *، وفي مقطع آخر من الفصل الثاني أيضا تتحدد معالم التشكيلي الحركي والموازي لكلام المنطوق لكل

[1]_ ينظر: لقاء مع السينوغراف حليم رحمون، يوم 2016/12/27 على 10:30 صباحا بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي، ولاية مستغانم.

* _ voir : Le spectacle - Le Gardien- pour Harold Pinter, mise en scène : Didier Long, Deuxième Acte (1 :13 :24/1 :13 :28).

من ديفز وميك* في الفصل الثاني من المسرحية:

"ميك: أنا لا أرى في هذا الشيئا عجيبا.

ديفز: ولا أنا.

ميك: هل تبدأ في النفاق؟

ديفز: لا، لا. أنا لا أكن... لم أكن... كنت أقول...

ميك: لا تحاول التهرب.

ديفز: إسمع. كل ما كنت أريد أن أقوله... [1]".

بينما تبدوا من الواضح أهم التشكيلات المعتمدة في العرض المسرحي طبيعية في أداء الممثل وفقا لإعتماد المخرج على منهج الواقعية النفسية عند المخرج **ستانسلافسكي**، مؤكدا على أن الصدق الفني هو نابع من فكره الخارجي الذي يتمثل في صدق الديكور، والأزياء، وأكسسوارات، والملابس وغيرها من العناصر المساعدة في تشكيل العرض المسرحي، ليعد العرض مجرد محاكاة مسرحية للواقع، بينما يكمن النجاح في تجسيد الحقيقة وإن كانت حقيقة فنية خارجية وصادقة فهي تكشفت أداء الممثل وأسلوبه الفني وفقا لرؤية إخراجية معينة. فالتمثيل المسرحي ليس إندماجا بل هو مجرد تصوير لشخصية، لأن الشخصية في المسرح الملحمي لا تعبر عن ذاتها بل هي صفة إجتماعية التي تنوب عن فئة أو طبقة اجتماعية فيحددها التعبير الإيمائي من خلال الجسد والصوت والوجه، وهذا ما يعرف **بالجستوس (GESTUS)** أو بالإشارة الحركية الدالة، إذ تتحدد كل من الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة لا يمكن تزييفها مطلقا، فيصبح الجستوس عبارة عن فكرة توحد أو تكامل عناصر التعبير الفنية الأخرى.

أفلح المخرج **ديدي لانج** في ضبط حركة الممثل وأدائه في الفضاء المسرحي، بتوظيف جسده وصوته لتحريك دلالات النص المسرحي حتى تصبح مرئية ومسموعة لدى المتلقي، فيجعل من الممثل يستحضر

* _ voir : Le spectacle - Le Gardien- pour Harold Pinter, mise en scène : Didier Long, Deuxième Acte (1 :14 :23/1 :14 :39).

[1] _ ينظر: هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص102.

لإعتبارات تكنيكية خاصة به والتي يحدد فيها علاقاته المتنوعة فيما حوله، مما جعل المخرج يستحضر الجانب الواقعي في أداء الممثل وتقنياته المجسدة كخلفية السقوط* عن طريق الفعل الحركي للممثل في الفضاء المسرحي، يتجلى ذلك في نهاية الفصل الأول**:

"سرعان ما يضطره ميك إلى السقوط
على الأرض. ديفز يقاوم وهو مكفهر
الوجه، ينشج ويحملق[1]".

يستطيع الممثل بفضل العلاقة التعبيرية بين العناصر الفنية للعرض المسرحي، أن يوحدها ويعززها بحضوره ويكسبها بعدا جماليا متنوعا من خلال المعنى والحركة التي لا بد لها "أن ترمي إلى التباين والتنوع، فهي بدون ذلك لا تقوم بوظيفتها. إن آلية الحركة تتناقض مع جوهر روح الممثل [...] ودائما ما تؤدي إلى إرتكاب جميع أثام الشعر. فهي غير مبررة، وغير محتملة كذلك، كآلية الإيقاع في الشعر التي تقتل روحه، عندما يغدو النص المسرحي شعرا موقعا بأسلوب آلي في الكتابة. وكذلك فإن حركة الممثل ينبغي أن تتخلى عن الآلية[2]" فهي نفس المبادئ والأسس الجوهرية التي يجب مراعاتها في حالة التمثيل الجماعي.

يهدف أسلوب المخرج **ديدي لانج** بالتركيز على حركة الممثل وميماء الوجه وتأشيراته كي تشكل مظاهر دقيقة الترابط ومتكاملة في العمل المسرحي إلى جانب ديكور الذي يسهم في إنجاز الفضاء المسرحي***، بإعتبار أن جسد الممثل في مسرحية **الحارس** يشكل دلالة تعبيرية عن تكوين الفكري والجمالي

* _ من الضروري أن نضيف أن الإسترخاء الذي يستولي على الممثل في حالة السقوط لا علاقة له بشرود التفكير أو توقفه. لأن الممثل ينبغي أن يتهيأ لسلسلة من الحركات الواعية. أنظر: جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، تر: إبراهيم حمادة، الطبعة الثانية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995، ص47.

** _ voir : Le spectacle - Le Gardien- pour Harold Pinter, mise en scène : Didier Long, Première Acte (44:46/44:49).

[1] _ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص71.

[2] _ باربارا لاسوتسكا–بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، م.س، ص67.

*** _voir : Le spectacle - Le Gardien- pour Harold Pinter, mise en scène : Didier Long, Deuxième Acte (1:15:58/1:16:04).

للنص عند بلوغه العرض المسرحي، وهذا لإهتمام الممثل بجسده وأداءه بوصفه المكون الأكثر تجسيدا من خلال مختلف حركاته التعبيرية من خلال أجزائه الإيمائية وفي ابسط مكوناتها، ليرتكز **ديدي لانج** في رؤيته الإخراجية على التمثيل الصامت في بعض المشاهد من المسرحية والذي "يستبدل بالكلمة المنطوقة الحركة. أما الممثل، فهو يقترن الكلمة المنطوقة بالحركة الحقيقية[1]".

يشكل جسد الممثل بمختلف تعبيراته الحركية في مسرحية **الحارس** إحدى عناصر التصميم في الفضاء المسرحي من خلال إيهام المتفرج بمكان الحدث التي يحقق أداءه وحركته فيها، يتضح جليا إعتماد المخرج **ديدي لانج** على تشكيل فن الديكور يرتكز في طياته على مبدأ الخيال، وهذا بالعودة إلى مبادئ الواقعية النفسية لدى **ستانسلافسكي** بوضعه لمجموعة من الوسائل المساعدة والتي تبعث على تصوير الروح الإنسانية على الخشبة المسرح، أبرزها إستخدام لو السحرية التي تعد بمثابة الحلقة التواصلية التي يستطيع الممثل من خلالها نقل الشخصية إلى العالم الواقعي الملموس في تشكيل الديكور المتخيل، وإرتباطه بالأداء من خلال الحركة الإيمائية والإشارات اللفظية. ففي أحد مشاهد الفصل الثالث، تتحدد ملامح تشكيل الديكور المتخيل بنسبة لشخصية ميك في قوله: "أستطيع أن أحيل هذا المكان إلى جنة. خذ مثلا هذه الغرفة. هذه الغرفة تستطيع أنت أن تستعملها كمطبخ فاتساعها مناسب، شباك لطيف، وتدخلها الشمس. وأفرش أرضها بمسمع أزرق وأحمر. وأجعل هد الألوان تتكرر على الجدران. وفي المقابل ذلك أدهن اسطح أجهزة المطبخ بلون رمادي. والمكان يتسع لدوليب الصيني. دولاب حائط صغير، ودولاب حائط كبير، دولاب حائط زاوية بأرفف متحركة[2]" .

من هذا المنظور، فإن فعل الممثل الحركي والشخصيته وأبعادها في الفضاء نفسه، قامت برسم وتشكيل هذا النوع من الديكور في مخيلته، لتخلق حركة الممثل على خشبة المسرح أحد عناصر التصميم في المشهد المسرحي "بمعى أن الممثل بإستطاعته إبتكار حركات وأشكال تعبيرية مختلفة يحقق فيها تأثيرات متعددة

[1] _ جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، تر: إبراهيم حمادة، م.س، ص14 .

[2] _ ينظر: هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص118-119.

لأشياء لا وجود لها ماديا وفعليا على الخشبة[1]" فيتخذ الممثل خياله من أجل مختلف أفكار التي يساهم في المعالجة الإخراجية التي يسعى إلى تحقيقها المخرج **ديدي لانج** في مسرحية **الحارس**. فالممثل بحركته المتواصلة في تجسيده لشخصية معينة وإنطلاقا من العناصر المكونة للديكور المسرحي، يبعث الروح في تلك العناصر الجامدة ويجعلها تحيا من جديد فوق خشبة المسرح بشكل جمالي، الأمر الذي يساعده على تحقيق الهدف الفكري والجمالي في تشكيل جمالية العرض المسرحي.

1_4_2_ الديكور والأكسسوار.

يتميز الأكسسوار عن عناصر الديكور الأخرى بخفة وزنه وقدرة الأفراد على حمله وتبادله، وعادة ما يمثل إنتقاله من شخص إلى آخر تطورا في سياق الحبكة أو خطوة تفضي إلى تطورها، فهي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية التي تكون خارج سياقات المادية لباقي العناصر الفنية في العرض المسرحي.

تعدد إستعمال الأكسسوار في مسرحية **الحارس** من خلال توفره على روافد تعبيرية في حقل التواصل ضمن الخطاب المسرحي، هذا من خلال إشتراكه الفعلي والحيوي بحركة الممثل وأداءه فوق خشبة المسرح أو بإمتزاجها مع باقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، فلا يستطيع الممثل التحرك على خشبة المسرح من دون الإستعانة بعنصر الأكسسوار الذي يساعده على إتمام فعله الدرامي والتي بدونها لا يمكن إنجاز الفعل والحدث المسرحي وصياغة شكل الخشبة وهيكلها أو تحديد الفضاء المسرحي خاص بها، فمثلا نجد قميص الشخصية ديفز يتعدى وظيفة الزي ليتحول إلى جنس الأكسسوارات ويبقى خارج حدود الأزياء، فتنتج دلالة وبعد جمالي تختلف تماما عن ما يشغلها بجسد الممثل الذي يكسبها حيوية زائدة بفعل الحركة والتعبير في تشكيل الفضاء المسرحي، ذلك لأن الأكسسوار يكتسب أهميته من كونه قابلا للإستعمال والإستبدال الوظيفي مع من يستخدمه. (أنظر الصورة 01)

[1]_ جبار جودي العبودي، السينوغرافيا – المفهوم ، العناصر، الجمالية – ، م.س، ص90 .

الصورة 01 تمثل قميص للشخصية ديفز أثناء تفقده للحقيبة، لتتعدى وظيفة الزي وتبقى خارج حدود الزي فتتحول إلى أكسسوار.

إستطاع **ديدي لانج** في خلق نوع جديد من المسرح، لا يقوم عرض الأفكار والقضايا وإنما يهدف أساسا إلى تفريغ جميع الأفكار من جديتها وإظهار عبثيتها عن طريق الشكل المرئي الملموس لعناصر العرض المسرحي، كالأكسسوار وعلاقته بفن الديكور ذلك من خلال بعض التغييرات التي طرأت على على خشبة المسرح، والتي لجأ إليها المخرج في تبيان لوحة عبثية من خلال إستعمال الأكسسوارات العشوائية في غير موضعها والذي يولد التناغم والإنسجام في شكل الصورة المرئية للعرض المسرحي، فكان إستخدامه متمثلا في "حوض غسيل للمطبخ، سلم خشبي، جردل فحم، آلة لقطع الحائش، عربة شاي، صناديق، أدراج بوفيه. تحت هذه الكومة سرير حديدي. أمام فرن بوتاجاز. فوق هذا الموقد تمثال بوذا. إلى الوراء ناحية اليمين، مدفاة. فوقها حقيبتا ملابش، وبساط ملفوف، ومصباح غازي، وكرسي من خشب ملقي على جانبه[1]" لتفرز الاكسوارات عدة أشكال تعبيرية ورمزية ذات بعد جمالي تؤثر بدورها في المتلقي وتدوقه للعرض المسرحي كما تعطي رموزا كدلالات ايحائية معبرة عن الحدث المسرحي.

يشارك الأكسسوار في العرض المسرحي من خلال إستخداماته في خلق صورة تشكيلية التي ينتج عنها التفاعل والتنوع والتداخل مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، وهو إستناد المخرج **ديدي لانج** إلى تقنية التغريب في الملحقات المسرحية والولوج إلى الفلسفة الباتافيزيقية أو ما سمية بفلسفة الحلول الخيالية والتي

[1] _ ينظر: هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص35 .

يصفها **ألفريد جاري** في قوله: "العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية، إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية [...] ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود ونحقق وعيا لا يمكن تحقيقه وبها نصل إلى القوانين التي تحكم العوارض والإستثناءات في الكون بحيث نكتشف العالم الذي يكمل عالمنا التقليدي[1]"، وإفتقاده لإيمان بوجود عالم روحي وراء الظواهر الطبيعية حسب رؤية **ألفريد جاري** للفلسفة الباتافيزيقية وكيفية توظيفها في مسرحية **الحارس** كتوظيف أكوام الأوراق والمصباح والجردل (الدلو) وتمثال بوذا. لتلعب هذه الأشكال دورا هاما في صياغة الحدث وتفرض حضورها على وعي المتفرج بصورة تحولها من مجرد جزء من الديكور أو إحدى الأكسسوارات إلى عنصر فاعل في تشكيل المسار الدرامي للعرض المسرحي، فجمالية أداء الأكسسوارات المسرحية لا يعتمد في طياته على الإستقلالية فحسب وإنما يعتمد بتداخلها الفكري والفني والفلسفي مع كل عناصر العرض المسرحي. (أنظر الصورة 02 و03 و04)

[1] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، م.س، ص115.

(الصورة 02) تمثل أكوام الأوراق القديمة

(الصورة 03) تمثل الجردل والمصباح

(الصورة 04) تمثل تمثال بوذا

كما نجد في العرض المسرحي مدى إرتباط الأكسسوار بالإضاءة المسرحية إرتباطا مباشرا من خلال بعض الأدوات كالمصابيح المثبة على ديكور الغرفة، وإستعمال عود ثقاب وإستخدامه بشكله الإعتيادي كجزء من الملحقات أو بشكله الذي يسهم في إنتاج الإضاءة ذات دلالة تعبيرية وجمالية، يتضح ذلك في إحدى المشاهد من الفصل الثاني:

"ماذا أفعل الآن؟ (يتحرك، فيعثر) يارب، ما هذا؟

نور !نور !آه، فكرة!

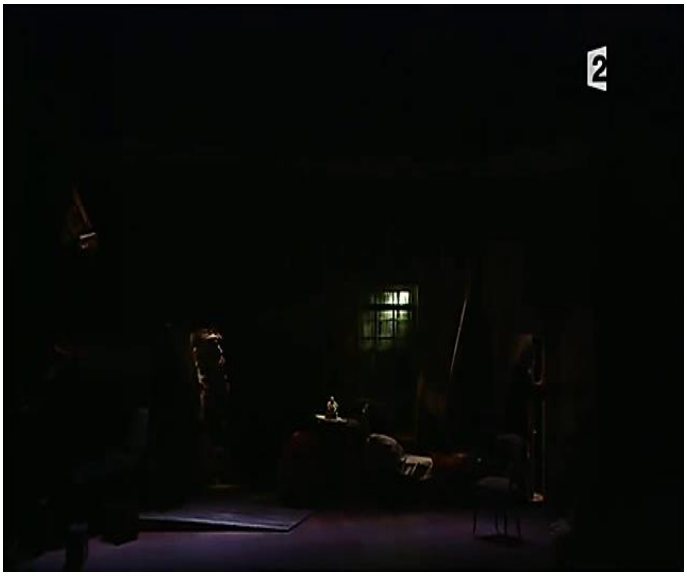
يبحث عن ثقاب في جيبه. يخرج

علبة ويشعل عودا. ينطفئ العود

وتسقط العلبة[1]".

في مشهد آخر من الفصل الثاني، إستخدمت الإضاءة بهدف تشخيص الأكسسوار المستخدم في مسرحية **الحارس** كتشخيص لتمثال بوذا فتتلاشى الإضواء إلى أن يسود الظلام، ومن ثم يعلو ضوء غير متجاور آتيا من النافذة يركز على أحد الجوانب التفصيلية لأحد أشكال الأكسسوار الذي يعطي رمزا لوظيفة روحية وبعدا دينيا متساميا، فيوضح لون الأكسسوار الإيحاء بالفضاء الموجود فيه، فالأكسسوار الذي يتعرض كثيرا لأشعة الشمس لابد من أن يبهت لونه (أنظر الصورة 04). من هنا تلعب كل من الإضاءة والأكسسوار دورا فاعلا في تشكيل الفضاء المسرحي ركحيا ودورا كبيرا وذلك لإرتباطها المباشر والوثيق بعناصر المشكلة لتقنية الديكور المسرحي.

[1]_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص95 .



تمثل الصورة 04 يبين تعرض تمثال بوذا لأشعة ضوئية آتية من النافذة مما ينتج عنه الكشف عن لونه وتحديد شكله.

شكلت الأكسسوارت حضورا جماليا بارزا على المستوى الشكل والإستخدام في صياغة صورة الديكور المسرحي، على الرغم من بساطته إلا أنها كانت محورا مركزيا في التخطيط والتشكيل لمجريات العرض وساهمت في إغناء التصورات الإخراجية الحركية والأدائية للممثلين في العرض المسرحي.

1_4_3_ دراسة الأزياء.

تساهم الأزياء المسرحية في إضفاء جمالية في تشكيل الصورة النهائية والعامة للعرض المسرحي، إضافة إلى مساهمة طاقتها الإشارية في الإفصاح عن مختلف معاني الأحداث والدلالات المتعلقة بالشخصيات، فالممثل يبحث عن الزي الذي يناسب شخصيته ودوره مع الإتفاق المسبق مع المخرج المسرحي، فيصبح جسده الحامل لدلالة الزي ضمن العملية الإبداعية في العرض المسرحي بكونه هو "البناء الذي يصمم عليه السينوغرافي الأزياء، والرسم الدائم هو وسيلة التي ينتمي بها الفنانون فهمهم التشريحي الذي يعزز تصميم الأزياء[1]".

[1]_ سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، 2013، ص106 .

يمنحنا **ديدي لانج** أجواء تهدف إلى تحقيق الثنائية في العرض والمتمثلة بين الخير–الشر/ التعبير عن الحالة الإجتماعية–النفسية عند الشخصيات، من خلال روامز لونية أو شكلانية لتحقيق وظيفة رمزية في مسرحية **الحارس**، لتختلف نوعية الزي حسب نوع البيئة الإجتماعية والطبيعة الأنثروبولوجية للشخصية، فنجد أن آستون يرتدي "معطفا قديما من التوليد، تحته بدلة رقيقة رثة مقلمة بصف زاير واحد، وبلوقر، وقميص ورباط رقبة باهتان[1]"، أما الشخصية ديفز فقد ألبسها **ديدي لانج** "معطفا باليا بني اللون، وبنطلونا لا شكل له، وصدريا، وفانلة بدون قميص، وصندلا[2]"، هذا الزخم من الأزياء يرتبط بحالة من التحول الوظيفي حسب تطور الواقع الإجتماعي، ليزيد التوسع في السياق الدلالي الذي كان له دورا هاما في منح الممثل القدرة على التعبير عن الشخصية كل من آستون وديفز فكريا وجماليا في مسرحية **الحارس**. (أنظر الصورة 05 و06)

الصورة 05 توضح ملامح الزي المعتمد لشخصية آستون

الصورة 06 توضح ملامح الزي المعتمد لشخصية ديفز

[1]_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص36 .

[2]_ م.ن، ص37 .

يمكننا رؤية بوضوح جماليات الزي في مسرح **ديدي لانج**، إذ وظفت الأزياء في مسرحه توظيفا فنيا مقنعا وعميق البلاغة في دلالته، فقد عبر **ديدي لانج** عن معاني الإستلاء والشر الذي تحمله شخصية ديفز أثناء خلعه لمعطفه والإعتماد على ملابس داخلية خاص بالنوم، مما يساهم في دلالة على الحالة الشعورية في إرتدائها مع تأكيد العصر الذي تعيش فيه الشخصية، وتتراوح هذه "الأعراض بين الإنزواء والبعد عن الناس إلى الإستعراض بشتى الأساليب، ومنها إستعراض في المظهر أو الملبس، ومعناها أن الفرد المتمرد على مجتمعه يتكيف مع متطلبات الحياة بأسلوب يختلف عن أساليب أغاب من هم في سنه وبيئته[1]". ويعتبر الزي من أهم عناصر تشكيل المشهد البصري على خشبة المسرح ضمن فراغ مسرحي يشكل فراغا زمنيا من خلال الإضاءة (إعتمد عليها **ديدي لانج** في الفصل بين مشاهد المسرحية)، أما الفراغ المكاني فيتمثل في حركة الممثل وأداءه ضمن نسق الديكور. (أنظر الصورة 07)

تبين لنا الصورة رقم 07 الخلفية الإيديولوجية والأنثروبولوجية المتبعدة في توظيف الزي المسرحي لشخصية ديفز.

وعليه، يحاول رولان بارث في هذا الصدد إبراز مكانة الزي في العرض المسرحي، وإعتبره تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الممثل بغية التعبير عن بؤرة من الإيماءات ذات مضامين الفكرية والجمالية، مما يعني "أن نوكل للزي المسرحي دورا وظيفيا صرفا، وهذه الوظيفة تكون فكرية أكثر منها تشكيلية أو عاطفية. فالزي ليس إلا طرفا من أطراف العلاقة الجدلية التي ترتبط بين المعنى وشكل المسرحية في لحظة من لحضاتها،

[1]_ عليه أحمد عابدين، دراسات في سيكولوجية الملابس، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2008.، ص46.

وكل ما يفقد هذه العلاقة وضوحها أو يناقض أو يطمس أو يزيف الجستس الإجتماعي في العرض فهو سيء[1]". ومنه يسعى رولان بارث إلى المحافظة على الزي من خلال حدوده الوظيفية المقدرة له.

وعليه، يؤكد بارث عن دور الملابس ووظيفتها الإجتماعية ودلالتها المكانية والتي إستقها **ديدي لانج** في تجربته الإخراجية في مسرحية **الحارس**، ليتأكد لنا عن وجود علاقتين هامتين في توظيف الزي المسرحي:

_ إقامة علاقة بين كل من الزي والفضاء الإجتماعي والمكاني، بمعنى على كل ممثل أن يرتدي لباسا يتماشى مع روح عصره حسب متطلبات البيئة الأنثروبولوجية التي تعيشها الشخصية وهذا بالإستناد إلى مستجدات النص المسرحي.

_ أما العلاقة الثانية فتتمحور بين كل من الزي والموضة، هذا لإهتمام الأزياء بصنع الشكل المسرحي المعبر بالقيم الجمالية كونها أحد العناصر البارزة في تأسيس قوة الشكل من خلال المعنى، الذي تحمله في تكوينها وطريقة تصميمها التشكيلي واللوني والمضمون الذي يتم إنتاجه بطبيعة خطوطها وتفاصيلها. هذا ما دأب إلى تحقيقه المخرج **ديدي لانج** بالتركيز على طبيعة الموضة التي تتجلى في زي الشخصية ميك وكيفية تجسيده للعلاقة الثانية. (أنظر الصورة08)

تمثل الصورة 08 الزي المعتمد للشخصية ميك، ليحقق العلاقة الثانية حسب رولان بارث اي الإعتماد على الموضة كأحد أساسيات تكوين الزي والذي يرافق متطلبات العصر.

[1] _ يحي سليم البشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، م.س، ص35.

على هذا الأساس، يحافظ المخرج **ديدي لانج** على العلاقة التي تربط بين الأزياء والديكور المسرحي للترابط التشكيلي في تكوينها الذي تعززه تقنية الإضاءة، لذا تأخذ الملابس في الديكور المسرحي (ديكور الغرفة) دورا مساهما في إغناء الجانب التشكيلي إضافة إلى وظيفتها في التعبير عن الزمان والمكان والشخصية، إذ تشكل هذه الخصوصية التشكيلية مبدأ للتعبير باللون والمساهمة بشكل جمالي وفني لدعم فكرة الأساسية للعرض المسرحي. إلا أن هناك ما يكفل بوجود نسق جمالي في منظومة العرض المسرحي إلى جانب الأزياء، وهي العلاقة التي ترتبط بين الزي وعنصر الماكياج والتي يأتي في وحدة تشكيلية واحدة، بإعتبارهما "جزءان مكملان لعنصري الديكور والإضاءة، وذلك لأن كلا منهما يمثل شفرة تستخدم الخط واللون وطراز التصميم الزمني في إرسال مجموعة من الأفكار ومفاهيم إلى المتفرجين[1]". ومنه يمكن إعتبار أن تقنية الزي والماكياج إمتدادا تشكيليا متحركا للديكور المسرحي. وهو ما سوف نتعرض إليه في العنصر الموالي خلال دراستنا لعنصر الماكياج ومدى إرتباطه وتحققاته ضمن نسق الديكور والعناصر المشكلة له في مسرحية **الحارس**.

1_4_4_ دراسة الماكياج.

يساعد عنصر الماكياج على خلق وتدعيم مزاج الشخصية المسرحية ومظهرها الخارجي وإبراز حيوية الممثل التي تساعد في التوكيد على الجو العام للعرض المسرحي مع بقية العناصر الفني، كما يقوم الماكياج بتحديد عمر الشخصية وجنسها ومكانتها الإجتماعية ودوقها العام ومزاجها الخاص وملامحها التي تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى في العرض المسرحي.

يخلص **ديدي لانج** في العملية الإخراجية إلى تحقيق واقعية العناصر الفنية للعرض المسرحي، وهذا لعدم إعتماده بشكل كبير لعنصر الماكياج نظرا لواقعية الأداء وطبيعة العمل الإيديولوجي والصراع الناتج بين العجوز والمالك والمستأجر، معتمدا على تقنية الغروتسك في تبيان ملامح شخصيات المسرحية، هو ما عمد إلى تحقيقه مسرح العبث بإعتماده لهذه التقنية أسلوبا بإيقاع خاص ضمن رؤية الإخراجية لدى **ديدي لانج**، وفي هذا الصدد يقول **ستانسلافسكي** لممثليه: "إنكم لا تمكجون وجوهكم، بل تمكجون أرواحكم

[1]_ جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، م.س، ص167 .

الداخلية، وذلك إنطلاقا من أن المشاعر عند الممثل تنطلق من الداخل، وليس من الخارج[1]". (أنظر الصورة 09 و10 و11)

توضح لنا الصورة 09 مدى إعتماد المخرج ديدي لانج على تقنية الغروتيسك للكشف عن ملامح الشخصية آستون

الصورة 10 توضح لنا ملامح الشخصية ديفز

الصورة 11 توضح لنا ملامح الشخصية ميك

[1]_ جبار جودي العبودي، السينوغرافيا – المفهوم ، العناصر، الجمالية – ، م.س، ص69 .

ولعل الإعتماد **ديدي لانج** على تقنية الغروتيسك في مسرحية **الحارس** أتى ليحول فعل الإظهار والتباعد الذي يهدف إلى تعرية الواقع وإبرازه من خلال تقنية الماكياج المعتمد في العرض المسرحي، مما وجب عليه أن يأخذ بعين الإعتبار عند إستخدامه لهذه التقنية الظروف التي تخلقها العناصر الفنية الأخرى على غرار تقنية الإضاءة، فالضوء يتحكم بالماكياج وبمستواه الجمالي إلى درجة كبيرة فيحصل الإنسجام فيما بين الألوان الإضاءة ودرجة سطوعها وبين لون الماكياج ودرجته. (أنظر الصورة 12)

الصورة 12: يرسم الماكياج إلى جانب الإضاءة صورة الشخصية آستون وطبيعة شكلها وهي في حالة إكتئاب، فهي من العوامل النفسية والمتغيرات التي تمر بها الشخصية في العرض المسرحي.

أما إرتباط الماكياج بالزي المسرحي فيأتي في وحدة تشكيلية متكاملة حيث يستخدم كلا العنصرين الألوان والخطوط في إبراز القيم الجمالية، بإعتبار أن ديناميكية الماكياج والزي المسرحي المكتسبة من الحيوية الحركة والتعبيرات المتاحة لها عبر آلية الممثل تتكامل جماليا مع شكل الديكور المسرحي، ومع الإضاءة التي تعمق التعبير الدرامي والجمالي لجميع العناصر المشكلة لتقنية الديكور في مسرحية **الحارس**.

1_4_5_ دراسة الإضاءة والألوان.

تساهم الإضاءة مساهمة كبيرة في تبيان وخلق الجو النفسي العام فوق خشبة المسرح وإبراز القيم الدرامية، فهي من أبرز العناصر التقنية المكونة للعرض المسرحي التي تكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية ومدى تعبيرها عن الحدث المسرحي وتطوره. وللإضاءة دور أساسي في تشكيل أساسيات الديكور المسرحي، فبإستطاعتها أن "تضخم حركة من الحركات أو جزءا من الديكور، أو تغييرهما، بل أن تستطيع

أن تضيف إلى ما تسلط عليه من قيمة سيميولوجية جديدة[1]"، فهي تعمل على تكامل مختلف العناصر الفنية عبر إنسجامها مع العناصر التقنية المشكلة له من ديكور وماكياج وأزياء بالإضافة إلى إبراز شخصية الممثل في حالاته النفسية.

عمد المخرج **ديدي لانج** إلى تحديد العلاقة بين الضوء والعرض المسرحي من خلال توضيح الجانب العملي لكيفية توظيفها، والجانب الآخر يختص بالخيال بإعتبار الضوء أحد المصادر الهامة للصورة المسرحية، فمن خلال الوظيفة الأولى جاء إستعمالها متمثلا في تشخيص أداء الممثل وإنارة مساحة العرض في فضاء مكاني المتمثل في ديكور الغرفة، أما الوظيفة الثانية فقد ساهمت في التعليق على الأحداث أو التداخل في مسارها، بينما تجلى إستعمالها كمؤشر رئيسي لتبيان وحدة الزمن للإنتقال من مشهد إلى آخر، فقد لجأ **ديدي لانج** إلى الإعتماد على خاصية "الظلام. ففي مكان ما في الفصل الثاني مثلا يقول الكاتب:

يتلاشى الضوء إلى أن يسود الضلام.
ثم تضيء الأنوار.
نحن الآن في الصباح[2]".

سعى **ديدي لانج** للوصول إلى عالم متخيل من خلال فهم إمكانيات العمل، والذي لا يتحقق ما لم تصبح الإضاءة المسرحية حدثا يؤسس على بناء الصورة مسرحية، مهتديا برأي المخرج بيتر بروك الذي يقول: " أريد إضاءة ساطعة جدا، أريد أن يكون كل شيء مرئيا، أريد أن يكون كل شيء واقفا في مكانه بوضوح دون اقل ظل ممكن[3]" تلك الحركة التي يهدف إليها **ديدي لانج** بغرض إثارة إهتمام الجمهور، فيعطي إهتمامه لكل عنصر مباشر في العرض المسرحي مما يسمح له بضرورة الحفاظ على كل شكل يهدف إلى التجديد والتطور في توظيف الإضاءة المسرحية.

[1] _ سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي، م.س، ص109-110 .

[2] _ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، م.س، ص21 .

[3] _ بيتر بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما في استكشاف المسرح–، تر: فاروق عبد القادر، م.س، ص 24 .

ضف إلى ذلك، قيام **ديدي لانج** بتحقيق مبدأ الجمالية من خلال توظيف الضوء والظلام كأساس لتشكيل مبادئ الصورة المسرحية، وفكان إشتغاله متمثلا في إستعمال الظل في أحد المشاهد من الفصل الثالث خصوصا في نهاية الفصل عندما يظل آستون بلا حراك، ومواليا ظهره لديفز عند النافذة، مقتفيا بمبادئ المخرج **فيسفولد ميرهولد** الذي يعتمد على وحدة خشبة المسرح على طريقة توزيع الضوء والظلال، وفي هذا يقول: "الضوء والظلال التي تحيط بالفراغ المسرحي من كل الإتجاهات تستوعبه، تربط الممثل برباط غير ملموس من كل ما يحيط به وتجعله ينصهر فيها، حينما وحيثما يتحرك، وهكذا تصبح وحدة الصورة المسرحية شيئا مستمرا[1]"، فتوظيف الظل هدفه تحقيق قوة تعبيرية وجرأة في تشكيل أهم التكوينات الحيوية. (أنظر الصورة 13)

تمثل الصورة 13 توزيع الظلال والضوء على أحد شخصيات مسرحية الحارس.

كما إستعان **ديدي لانج** بالإنارة الكاشفة التي تسمح بتوضيح كل جزئيات العرض المسرحي الذي كان يحمل الكثير من الصراع الإيديولوجي والإجتماعي الناتج عن فعل شخصية في العرض المسرحي، لتحدد الإضاءة الفضاء المسرحي عن طريق كشف "الضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعني الفضاء الآني للحدث، كما تخلق الإضاءة فضاءات مسرحية متنوعة من خلال الظلال والنور، ودرجات هذه الظلال التابعة للكتل والعوامل المحيطة بالجسم والأضواء العاكسة عليها أي التأليف والتوزيع[2]" وهي تحدد من خلال

[1] _ إدوارد براون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، م.س، ص 126

[2] _ أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، م.س، ص90 .

اللون والقوة المزاج الذي يعبر عن فضاء مغلق كما هو الحال في فضاء الغرفة، هذا لإستعانة لتقنية إنارة الممثل في مختلف مشاهد المسرحية من أجل إبراز الشخصية ودور الممثل على خشبة المسرح، وخلق جو عام يؤدي إلى إبراز الجوانب السيكولوجية والروحية لكل شخصية وهذا بالكشف عن الحالة المزاجية والتأثير النفسي الذي تخلقه تقنية الإضاءة لدى المشاهد. (أنظر الصورة 14)

في حين، ترتبط الألوان بالإضاءة إرتباطا وثيقا، وتعتبر من أهم الأنساق التي تشكل الفضاء المسرحي، بينما تكون ألوان الإضاءة المستخدمة في كل جزء من أجزاء المسرحية ذات دلالة جمالية وفنية ترتبط بطبيعة الحدث والشخصية، فإختيار "اللون المضيء أو الضوء الملون فإن ذلك يعتمد على قدرة مصمم الإضاءة ودرجة تخيله لما يحتاج اليه المشهد المسرحي من ألوان[1]" وهو ما تمثل إستخدامه لدى **ديدي لانج** لإنارة ملونة (الأخضر الفاتح) لدلالة التشخيص لديكور الغرفة، وتبان ملامح كل شخصية (شخصية العجوز وميك) من خلال الإستخدام الناجح للضوء الملون الساقط على الأشكال المتحركة على المسرح فتبدو الأشكال في تكوين متكامل.(أنظر الصورة 15)

الصورة 14 تبين تركيز الإنارة على الممثلين المراد توضيح شخوصهم بالإعتماد على تقنية إنارة الممثل.

[1]_ محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، د.ط، مطبعة الشعب، بغداد، 1975، ص09 .

توضح الصورة 15 إعتماد ديدي لانج على الإنارة الملونة وهذا بالإعتماد على اللون الأخضر الفاتح لدلالة الكشف عن أحد ملامح ديكور الغرفة.

لقد وفق **ديدي لانج** في إستخدام لتقنية الإضاءة عبر مسرحية **الحارس**، وذلك بإعتبارها عمليه إبداعية يتمخض عنها نتائج جمالية مبهرة في التجسيد، ولتتولد من الحركة المتاحة لها عبر التنقلات في فضاء العرض، فهي المحرك الرئيسي لتشكل الصورة المتكاملة للعرض أمام الجمهور وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقة المتلقي، لتصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض المسرحي.

تعتبر مسرحية **الحارس** للكاتب **هارولد بينتر** إخراج **ديدي لانج** تجسيدا لمبدأ التجريب في كل العناصر المشكلة للديكور المسرحي، كون العرض المسرحي يزخر بالعناصر الفنية المرئية المتنوعة والتي تقوم بأداء وظائفها التعبيرية التي يتمخض عنها القيم الجمالية والفكرية بشكل متناغم ومنسجم فيما بين العناصر الفنية، ولا يمكن أن ينسجم بدون وجود حركة الممثل بإعتباره عنصر ديناميكي في الإطار المسرحي، وإستخدام الإطار بأنواعه وأشكاله، والإستناد إلى عنصري الماكياج والأزياء كوحدة أساسية في تبيان شخصية الممثل وملامحه وأسلوبه وإنتماءه الطبقي، والعمل على الإضاءة المسلطة على الممثل والأكسسوار والملابس بضيائها وظلالها على الديكور الغرفة. كل هذا يبعث إلى تحقيق جمالية في الفضاء المسرحي العبثي المتمثل في فضاء الغرفة، فإن هذه الغرفة تحمل علامات تدل على الذوق والدين والثقافة والطبقة والعمل تشرح بشكل واضح صفات الشخصيات التي تقيم فيها، هكذا كما هو حال الممثل والأزياء والماكياج والأكسسوار والديكور والإضاءة والألوان،مع ذلك فإن هذه العناصر الفنية تحمل ما هو ضروري ويخدم النص المسرحي، وفي تأسيس للجانب الشكلاني _الشكل_ الذي يؤسس على تضافر هذه العناصر الفنية خدمة للعرض المسرحي.

المبحث الثاني: تطبيقات فن الديكور عبر فيلم منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardes للمخرج ألفريد هتشكوك.

سنسلط الضوء في المبحث الثاني على مبادئ تجسيد فن الديكور السينمائي بالتحليل، ومبرزين في ذلك أهميته وعلاقته بأسلوب المخرج من خلال التعامل مع هذه التقنية، ومساءلته في مدى بلورته لرؤى الإخراجية في السينما عبر فيلم **منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardes** للمخرج **ألفريد هتشكوك**.

بينما سنتطرق في هذا الصدد إلى الكشف عن ماهية الدراماتورجيا وعلاقتها بالفن السينمائي من خلال تحديد وظائفها المتعلق به، كما يمكن مساءلة موضوع المبحث الثاني في إحدى جوانبه من خلال الولوج إلى مختلف التساؤلات التي نحن بصدد الولوج إليها والبحث فيها، من أهمها:

_ ما علاقة الدراماتورجيا بالسينما ؟.

_ ما هو السياق الرابط بين سينما ألفريد هتشكوك ونظريات التحليل النفسي لدى سيغموند فرويد، بإعتبار أن سينما هتشكوك شكلت لحظة تاريخية في بناء الشخصية النفسية في السينما الروائية ؟.

_ هل وفق المخرج في الأخذ بزمام واقعية الديكور في الفيلم، أم أنه يحدو نحو تأسيس علاقة ثنائية متكاملة بين السينما والفنون المجاورة ؟.

2_1_ البطاقة الفنية عن الفيلم.

يحمل عنوان فيلم **منزل الدكتور إدوارد** عدة ترجمات مختلفة، نجد ذلك متمثلا في بعض الترجمات التي تأخذ حدوها في النطاق الترجمة العربية تحت **إسم المسحور**، أما باللغة الإنجليزية **Spellbound** وهو يحمل الإسم الأصلي للفيلم، أما باللغة الفرنسية فيحمل إسم **La Maison du docteur Edwardes**. ويعد هذا فيلم الذي بين أيدينا أحد أفلام الإثارة والغموض **لألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock***، فقد كان الفيلم مقتبسا من رواية الكاتب البريطاني **جون ليسلي بالمير John Leslie Palmer** بعنوان **The House Of Dr. Edwardes** سنة 1927، بيد أن الرواية أعيد إقتباسها وتحويلها إلى سيناريو سينمائي سنة 1945 عن طريق كاتب السيناريو **بين هاشت Ben Hecht** بمشاركة **ألفريد هتشكوك** وبمساعدة **ماي روم May E. Romm.**

عنوان الفيلم: منزل الدكتور إدوارد

إخراج: ألفريد هتشكوك

تمثيل: _ إنجريد برجمان (كونستانس بيترسن)

_ جريجوري باك (جون بالونتاين/ الدكتور أنتوني إدوارد/ جون براون)

ديكور: ايميل كوري

رسومات مشهد الحلم: سلفادور دالي

إنتاج: Selznick International Pictures[1]

البلد الأصلي: و.م.أ

سنة الإخراج: 1945

---

*_ ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock (1980/1899): مخرج ومنتج من أصل إنجليزي. هناك جزءان في مسيرة هتشكوك الطويلة: الفترة الإنجليزية، ثم الفترة الأمريكية التي قادته إلى العمل في الأستوديوهات الرئيسية في هوليوود، بارامونت، وارنر، م.ج.م، فوكس.
أنظر : _ Jean Tulard, Dictionnaire Du Cinéma (Les Réalisateurs), Op.it , p336

[1] _ voir : film d'Alfred Hitchcock , La Maison du docteur Edwardes, Date filmé : 1945, French DVD.

نوع الفيلم: الفيلم الأسود

مدة الفيلم: 111 د

2_2_ موجز ملخص الفيلم.

يسعى المخرج **ألفريد هتشكوك** في فيلم **منزل الدكتور إدوارد** إلى تحقيق دافع الإثارة والتشويق في السينما العالمية، ليكشف لنا الفيلم عن الدوافع النفسية عميقة في الإنسان، تتحرى المخاوف الإنسانية الطبيعية وتكشف زيف البرجوازية التي يمتزج فيها الغموض بالإثارة والتشويق، هذا التماثل ينطوي بين منطق الحلم والواقع أو التماهي بينهما، ليعكس إلى أي حد إستفادت السينما من علم النفس ومن مستويات الخطاب داخل هذه المنظومة بإرتباطها مع مستويات مختلفة من الواقع، ليتجسد ذلك عن طريق أول فيلم سينمائي قائم على أساس عالم التحليل النفسي سنة 1945.

تدور أحداث الفيلم عن قصة كونستانس بيترسون التي تعمل كطبيبة نفسانية في عيادة جرين مانور للطب النفسي بقيادة الدكتور مورشيسون، هذا الأخير على وشك التقاعد (مبكرا) بعدما بلغ المدير سن التقاعد ويجب إستبداله بالطبيب الشاب الموهوب أنتوني إدوارد. وبمجرد تثبيته، يظهر المدير الجديد سلوكا غريبا يتبين أنه شخص فاقد الذاكرة يدعى جون بلونتاين، ويعتقد بأنه الرأس المدبر في التخلص من الدكتور إدوارد الحقيقي الذي كان قد إقتمص هويته، بينما كونستانس بيترسن والتي وقعت في حب جون براون، ستساعده في العثور على هويته، فتأخذه إلى أحد معلميه السابقين الدكتور أليكس برولوف، الذي يقوم بتحليل أحلامه بغية لإختراق سره، والتي سوف تمكنها في نهاية الفيلم من الكشف عن القاتل الحقيقي للدكتور إدوارد وهو الدكتور مورشيسون، وينتهي الفيلم بإنتحاره في نهاية الفيلم.

2_3_ قراءة في محتوى الفيلم السينمائي.

2_3_1_ البنية الدراماتورجية للفيلم السينمائي.

تهدف الدراماتورجيا في محتواها الفني إلى التجريب والبحث في السينما، ما دامت تؤسس لهذا المنظور في علاقتها من خلال الإنتقال بالمفهوم التقليدي للكتابة الدرامية نحو تأسيس مفهوم مغاير له عبر ربط هذا الأخير بالفيلم السينمائي، مما يبدو "من الحكمة الإستمرار في التساؤل حول الرابط الموجود بين الدراماتورجيا والسينما حتى لو ثبت بوضوح أن إستخدام الدراماتورجيا ليست ضرورة لصنع الفيلم[1]"، وهو تصور قائم في أساسه على التجريب الذي يشمل كل العناصر التي تكون العلاقة التي تربط بين الدراماتورجيا بالسينما على وجه الخصوص.

مما لا شك فيه أن إستخدام التركيبة الدرامية في أفلام سينما الطليعة أو السينما التجريبية جاءت على نطاق واسع من خلال تركيبة أفلام المخرجين، ومنه جاءت أعمال المخرج **ألفريد هتشكوك** ومختلف رواد الحقل التجريبي كتأسيس لمفهوم الدراماتورجيا والإعتماد عليها في العملية الابداعية، وهو ما يؤسس "على أن موهبتهم كدراماتورجيين تخضع لرغبتهم العميقة في التعبير، فيبقى السرد الدرامي أحد الركائز المركزية لأعماله[2]" بإعتبار أن الكتابة السينمائية تتميز عن الكتابة المسرحية بالفكر الغني عن التداخلات الدلالية التي تسير معنى النص أي النص السينمائي، فهو يبحث في مجراه عن الفكرة الأساسية التي تصوغ منها الفكرة على حال الكتابة في المسرح فهي بداية التصور والإدراك التي يعتمد عليها الفيلم الروائي. أما في حدود التواصل في الكتابة الدراماتورجية بالنسبة للسينما، فإن "مفاهيم العقل السينمائي والتفكير السينمائي هي السبب في ولادة مصطلحات ذات نزعة إنسانية تتعلق بالقصد (التصديق، التوحد والتقمص الوجداني،الخ)[3]" وذلك بما يتميز به الفكر السينمائي الإبداعي بين الشكل والمضمون.

---

[1] _ Pierre-Jean Foulon, Art Vidéo: Commentaires, Presses universitaires de Namur, Belgique, 2004,p22.

[2] _ Pierre-Jean Foulon, loc.cit..

[3] _دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1 ، 2009 ، ص269 .

فإذا كانت الكتابة السينمائية هي عمل أدبي مستقل بحد ذاته، فإن نظرية "الكاتب تشير إلى أن كتابة النص السينمائي لديها سبب أساسي للوجود ولتحويلها إلى فيلم سينمائي [...] فالفيلم عمل إبداعي من الكاتب وليس من المخرج[1]". هنا تصبح وظيفة الدراماتورج دالة وهامة لما يقدمه من إسهامات وتجديد في نجاح الفيلم، فإن هذه الوظيفة يمكن إعتبارها وسيلة هامة لحل الصراع التقليدي بين المؤلف أو الكاتب والمخرج، هذا إعتبارا أن "المخرج والكاتب الدرامي (دراماتورج)، أو حتى الكاتب المساهم الذي يدخل بعملية التطوير المتقدم للسيناريو سيجد نفسه مدافعا عن النص الذي لم يكتبه[2]"، فيصبح الدراماتورج مساهما في تطوير نص أصلي أو ترجمته من لغة أخرى من أجل تقديمه برؤية فنية وجمالية وبعملية إبداعية خالصة.

إعتبرت أفلام **هتشكوك** مشحونة على نحو عميق بالإثارة والتشويق، هو الرأي الذي أدلى به كل من منظري سينما المؤلف المخرجان الفرنسيان **كلود شابرول** و**إيريك روميير**، زاعمين أن "هتشكوك أحد أعظم مخترعي الشكل في تاريخ السينما بالكامل [...] أبدا لن تذهب جهودنا سدى لو أمكن أن نبين كيف أن عالما أخلاقيا بالكامل تم إتقانه وإحكامه على أساس هذا الشكل وعلى طريق قسوته وصرامته الشديدة[3]"،جعل هذا من أعماله يتسيد قصص التشويق المثيرة وفنانا سينمائيا جدا ونموذج لمخرجي سينما المؤلف. وبما أن المخرج هو المؤسس الحقيقي ومبدع الفيلم، فإن سينما المؤلف تؤكد على أحقية المخرج في التصرف في مجريات الفيلم فيصبح هو المؤلف لأفلامه، هو التأكيد على إستخدام نظرية المؤلف، بالمقابل كانت توضح أن مؤلفي الأفلام هم كتاب بإعتباره تقليد ناتج عن الأدب. إذ يعتبر منظري سينما المؤلف، أن المؤلف الفيلم هو المخرج وليس مؤلف الفيلم السيناريست الذي يقوم عليه الفيلم، نظرا لعمل المخرج بإعتباره "هو المسؤول عن الصور، والمشرف على تصميم الديكورات، والتصوير السينمائي، والمونتاج، وأداءات الممثلين، وأيضا، في حالات كثيرة، يعيد كتابة السيناريو أو النص[4]" وفقا لمنظريها الذين يعتبرون

[1] _ كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص22.

[2] _م.ن، ص39–40 .

[3] _ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة– مدخل إلى فن تقنية السرد السينمائي–، تر: محمد هامش عبد السلام، م.س، ص 225.

[4] _ م.ن، ص205 .

المخرج هو صاحب الرؤية الفنية والجمالية في الفيلم وليس كاتب السيناريو، فعلى المخرج التحكم والسيطرة على المعالجة فيصبح المخرج الجيد مؤلفا للفيلم السينمائي.

تكمن العملية الإبداعية في الكتابة المشهدية عبر فيلم **منزل الدكتور إدوارد** بإستخدام مشهد الإستهلال أو مشهد التقديم "يستطيع الكاتب أن يوجز أو أن يوضح أو أن يقدم الفكرة الفلسفية للعمل الأدبي أو تمهيدا للثيمة الدرامية بشكلها التجريدي أو الإشاري الذي إشتغل عليه الكاتب أن المؤلف. وبعبارة أخرى فإن هذا المشهد عبارة عن عملية توضح أو تفسير بشكل غير مباشر للعنوان الرئيسي للعمل، وفي الوقت نفسه عملية تجريد فلسفية لذلك الموضوع[1]"، فقد شغل هذا المشهد أذهان الكثير من المؤلفين في مجال الأدب والمسرح، يتضح هذا الأمر جليا في فيلم **عيادة الدكتور إدوارد** للمخرج **ألفريد هتشكوك** الذي سعى إلى تجسيد الأدب الإنجليزي في مشاهد الإستهلال للشاعر وكاتب **ويليام شكسبير**. (أنظر الصورة 16)

توضح الصورة 16 إعتماد المخرج ألفريد هتشكوك على نصوص الكاتب الإنجليزي وليام شكسبير في مستهل فيلم عيادة الدكتور إدوارد.

[1] _ قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا، د.ط، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، بغداد، 2009، 09.

جاء إهتمام المخرج **ألفريد هتشكوك** بالحركة السريالية في بعض مشاهد الفيلم وهذا وليد أفعال عفوية والخيال والتأكيد على مبدأ الترابط الحر والاحساس في الميزنسين، لكن بنسق مغاير يحمل دوافع التجديد والتجريب في الفيلم **منزل الدكتور إدوارد**، ومع ذلك فإن "هتشكوك وكاتب السيناريو، يحرران نفسيهما من أي شيء آخر، ولا سيما أن النموذج التوضيحي الذي أعتمد من قبل هذه الرواية تتمثل في الغموض: جنون الطبيب المزيف إدوارد الذي أوضح بانتمائه إلى طائفة شيطانية. يجعل هتشكوك هذا النموذج مرضي يتم تطبيقه لحساب سلوك هذه الشخصية، المتمثلة في أعراضه الرئيسية وهي فقدان الذاكرة بسبب عقدة الذنب. مند ذلك الحين، فإن الموضوع الرئيسي في الرواية سيتركز في أساسياته على نوع هذا المرض والتحليل النفسي الذي سيتم انعقاده ضمن الوظيفة العلاجية[1]" على الرغم من كون عنصر الأحلام يمثل موضوعا أساسيا في هذا الفيلم، والذي يهدف في أساسياته إلى إطلاق روح الإنسان وتحرره من قيود المنطق، والعقل، والنظام، والشكلية، ليتشكل أساس الحلم واللاوعي في الفن الحديث بفضل العامل الأكبر في وجود الإتجاه وهي نظريات **سيغموند فرويد** في التحليل النفسي.

يعد فيلم **منزل الدكتور إدوارد لهتشكوك** مثاليا لهذا الغرض نظرا لقدرته على خلق حالة درامية مثيرة بناءا على ما يعتقده المشاهد ويتوقعه، وليس إعتمادا على ما يراه أمامه على الشاشة فحسب، فإن طبيعة العلاقة بين الدراماتورجيا بالسينما تتجسد حول فكرة "المخرجين الذين يستخدمون مبدأ الدراما التقليدية، فإن الفيلم السينمائي هو شكل من أشكال التعبير الذي يرغب في الإستغناء عنه. بل يمكن القول أنه في كثير من الحالات لا يمكن اللجوء إليه. وبإختصار ، فإن نسبة كبيرة من إنتاج الأفلام المنتجة من خلال السينما تستخدم الدراماتورجيا[2]" كأساس لبناء العمل السينمائي عبر فيلم **منزل الدكتور إدوارد**.

[1] _ Nancy Berthier, Quand Hitchcock rencontre Dalí : Spellbound (La maison du docteur Edwardes, 1945), revue Savoirs et clinique, Édition ERES, N12, Paris, 2010, p116.

[2] _ Pierre-Jean Foulon, Art Vidéo: Commentaires, Op.cit, p22.

2_3_1_1_ الصراع.

للشخصية الدرامية في العمل الدرامي دور مهم لما تقوم به من صياغة الأفعال التي تعمل على خلق الصراع الدرامي ومن ثم تنمو وتتطور الشخصية في عمل فني خالص، ولما كانت الصراعات الدرامية تجري ضمن حركة تتشكل في عقل وواقع الشخصية بالتأكيد، فلا وجود للصراع الدرامي من دون وجود الشخصية الدرامية، فهي التي توجه الصراع وتنمية وتطوره عبر أفعالها وحواراتها، مما ينمي العمل ويزيد من حركته وتفاعلاته وعلى هذا الأساس يمكن إعتبارها أهم عناصر البناء الدرامي.

سعى **ألفريد هتشكوك** في فيلمه إلى تشكيل سلسلة من الأحداث التي ستدفع البطل إلى فض الصراع بينه وبين الآخرين "والمقصود بها قوة التزامن الغامضة التي يحللها كارل غوستاف يونغ في كتاباته. يمكن أن يكون للتكرار العرضي لبعض الكلمات، أو الأفكار أو الأحداث، معنى خاص وأن يلفت الإنتباه إلى ضرورة التصرف أو إحداث تغيير[1]" هته الدوافع تعطي أسبابا ومبررات لأي صراع يبرز في العمل الفني سواء كان الصراع خارجيا أم داخليا بنسبة للشخصية البطلة. ولتبيين مبدأ الصراع في الفيلم **ألفريد هتشكوك**، يتعين علينا الإستناد إلى التقسيم الذي يعتمده الفيلسوف **هيغل** وهما على شاكلتين من الصراع الدرامي، حيث يكون العامل الداخلي أحد أسباب التصادم الدرامي والذي يعتبر عملا صائب وفي الإتجاه الصحيح، والتي لا يمكن أن تستمر على حاله، ويتحقق الصراع في الفيلم إنطلاقا من:

1_ العامل الداخلي: وهو الذي يركز على صراع نفسي داخلي من خلال قرارة الشخصية الرئيسية، كما هو الحال بنسبة الشخصية الدكتور أنطوني إدوارد وصراع النفسي في التغلب على الحالة الهستيرية التي يمر بها إعتقادا منه أنه الرأس المدبر في التخلص من الدكتور إدوارد الحقيقي الذي كان قد تقمص هويته، مما إضطر إلى علاجه من الإضطراب الذي يسببه له الحديث عن عقدة الذنب ورؤية اللون الأبيض، كما ظهر عند رؤيته الثلج والخطوط المتوازية التي أصابته بالذعر عندما رأها على أغطية الطاولة، معتمدا على منطق الحلم الذي يهدف إلى الإستخدام الكامل لتقنية الرسم الحالم من خلال رسومات **سلفادور دالي**، الذي يعكس

[1]_ كريستوفر فوغلر، دليل السيناريست، تر: زياد خاشوق، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص123 .

وهم الحقيقة في الفيلم وإرتباطه بنظريات **سيغموند فرويد** في التحليل النفسي **Psychoanalysis***.

2_ العامل الخارجي: يتمثل في القوى التي تواجهها الشخصية بإعتبارها لا إنسانية ولا شخصية في جوهرها برغم من صنع الإنسان، يتمثل ذلك جليا في سعي الشخصية بيترسن إلى إيجاد القاتل الحقيقي للدكتور إدوارد بعدما إتضح الأمر في نهاية الفيلم، فتقرر مساعدته لتذكر حقيقة شخصيته وتبرئته من شبهة قتل.

من هذا المنطلق، لا تفهم الشخصيات المعارضة عند **هتشكوك** على أنها خصوم فقط، لكنها تمثل أحد الأفكار معارضة، فهي تجعل القضية التي تعالجها القصة أكثر وضوحا والمعنى وأكثر قابلية من أجل إستعابها، لتنكشف الشخصيات في خصالها وقيمها المتعارضة، وقد توجد تشابهات بينها ولكن توجد إختلافات جوهرية أيضا، وهذه الإختلافات تحدد طبيعة الصراع الحقيقية، كما هو الحال بين القاتل الحقيقي للدكتور إدوارد الدكتور موريشيوس وطبيعة العلاقته مع الشخصيات الأخرى في الفيلم. فوضع المعالجة الإخراجية السينمائية للشخصية الدرامية يؤخذ بعين الإعتبار مفهوم وحدود الصراع الذي تمر به الشخصية في الفيلم، هنا يتجلى في صراع الإرادات "صراع الإنسان مع نفسه وصراعه مع غيره"، إذ بدون هذا الصراع يصبح المشاهد منفصلا عن الحدث ويراقب فقط بدلا من التفاعل. فيمكن لهذا الحس بالصراع أن ينشأ بين الشخصيات، أو بين الشخصيات والمحيط، مما يتعين على المخرج أن يجعل الصراع يتمركز في صلب عملية مسرحة قصة.

2_3_1_2_ الشخصيات.

تتسلسل أحداث قصة الفيلم من خلال الشخصية الرئيسية في محاولة الوصول إلى حل الأخير عن طريق الشخصية المرسومة جيدا من طرف السيناريست، وهذا النوع من الشخصيات إما أن يساعد أو يعرقل في صراع عنيف مع أو ضد الشخصية البطلة، هذا الصراع هو منبع القصة الدرامية حيث يستمر ويتماشى حتى الذروة أو العقدة في نهاية الفيلم.

* _ voir : film d'Alfred Hitchcock , La Maison du docteur Edwardes, séquence N° 2, (10 :00/12 :04).

يستعمل كاتب السيناريو مختلف العناصر الخارجية في إنهاء أحداث فيلمه، ليجد نفسه "قد وصل إلى ذروة الأحداث، ولا يجد وسيلة ينهي بها تلك الأحداث، فيلجأ إلى عنصر من عناصر خراج العمل الدرامي ليريح نفسه[1]". خير مثال على ذلك يتجسد في المشهد 28 من فيلم **ألفريد هتشكوك**، حيث إستعمل المسدس كوسيلة لتبيان ظروف الشخصية ولإستمرارية الحدث حتى النهاية، وبذلك يكون السيناريست قد وفر على نفسه عناء التفكير في نهاية منطقية نابعة من تسلسل الأحداث وتصاعدها*.

لقد جسد **ألفريد هتشكوك** كل المعاني التي تخدم السيناريو، أي مكامن الفعل والشخصية وطبيعة توظيفهما داخل الفيلم، بإعتبار أن كل سيناريو يضفي التأثير الدرامي على الفعل والشخصية فهو يعد مفهوما أساسيا في الكتابة السينمائية، لهذا كان "أرسطو يعتقد أن الحدث هو الشخصية، وفي الفيلم الحدث والشخصية بصريان، ويمكنك دراسة الوجوه للوصول إلى أرواح الشخصيات[2]". فمن خلال الفيلم، فيطرح السؤال مفاده: ماذا يحدث، وما هي الشخصية التي وقع عليها الحدث ؟.

يظهر المدير الجديد أنه شخص فاقد الذاكرة، والذي تقمص شخصية الدكتور إدوارد، ضنا منه أنه الرأس المدبر في التخلص من الدكتور إدوارد الحقيقي، هو الشكل الذي سعى إليه **ألفريد هتشكوك** في التعبير عن الفكرة دراميا، مما يعني أن التركيز على شخصيات الفيلم وتحركاتها وتحولاتها بإعتبار أن الدراما هي الفعل بحد ذاتها، ذلك أن فعل الشخصية في الفيلم يتجسد على نوعين مختلفين:

1_ الفعل الجسدي: تقمص شخصية الدكتور الحقيقي في بنيته الفيزيونومية وبمبادئه الشخصية، بمعنى أن "الأفلام التي تعتمد على المشاكل النفسية هي من المؤلف [..] ففي منزل الدكتور إدوارد 1945 لألفريد هتشكوك يعتبر فاقد الذاكرة قاتلا[3]".

[1] _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، م.س، ص131 .

* _ voir: film d'Alfred Hitchcock , La Maison du docteur Edwardes, séquence N° 28, (1:34:25/1:45:14).

[2] _ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص38 .

[3] _ Gérard Pernon, Histoire du cinéma, Edition Jean-Paul Gisserot, Paris, 2001, p48.

2_ الفعل الإنفعالي: يتجسد ذلك عن طريق الممثل بإعتبار أن "(الشخصيات والتحليلها) يعيشون في دوافع بألوان قوية. والفخ واضح: هو أن أبطال الفيلم يتم تجسيدهم بدقة عن طريف الممثلين، وبتالي فإن فهم ذلك يعبر عن وجود الأوهام[1]" وذلك ما تحس به كل شخصية داخل السيناريو ومن أحاسيس وردود أفعال مختلفة.

يجعل **ألفريد هتشكوك** من شخصية الدكتور أنتوني إدوارد قرينا لها، وهذا الأخير يتجسد بحسب طبيعته الإيجابية أو السلبية أن يساعد البطل أو أن يقضي عليه، وهو ما يسميه **ألفريد هتشكوك** بـ **الشخصية المتحولة** في الفيلم "ورمز رغبة عارمة في التحول. في بعض الحالات، قد يدفع التعاون مع شخصية متحولة البطل إلى التصرف بشكل مختلف مع الجنس الآخر أو إلى تخلصها من الطاقات المكبوتة التي ساعد هذا النموذج البدئي على إظهار. يتضمن النموذج البدئي للشخصية المتحولة كل إسقاطات تناقضاتنا، تلك الصور وتلك الأفكار الجاهزة التي لدينا عن الحياة الجنسية والعلاقات الإنسانية[2]". وعليه، جسدت **الشخصية المتحولة** بغرض إثارة الشك والتشويق في قصة الفيلم، بالتركيز على ثلاث شخصيات جوهرية في الفيلم بدءا من شخصية جون بالونتاين إلى الدكتور أنتوني إدوارد مرورا إلى شخصية جون براون، تلك الشخصيات تتخذ الصفة متعددة **protéiforme** فيتحول تلقائيا متخذة أشكالا عدة، وتعتبر الشخصية المتحولة لجون بالونتاين أحد النماذج المبدئية الأكثر مرونة، فهي تدير عددا كبيرا من الوظائف في قصة الفيلم، بينما تكون أيضا ذات فائدة كبيرة في مواقف أخرى من الفيلم، من أجل وصف الشخصية التي يتطور مظهرها وسلوكها حسب إحتياجات القصة بنسبة للرؤية الإخراجية عند **ألفريد هتشكوك***.

[1] _ Murielle Gagnebin, Léonard Alonso, Cinéma et inconscient, Edition Champ Vallon, Paris, 2001, P10.

[2] _ كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، م.س، ص81-82 .

*_ من بين الوظائف الدرامية التي إعتمد عليها ألفريد هتشكوك في فليمه وهو إعتماده على وظيفة الظل الدرامية بمعنى منح البطل خصما يليق به، هذا الخصم يتمثل في تعدد الشخصيات وإنفصام الشخصية، لتخلق الظلال الصراعات وتهدد حياة البطل، متيحة له بهذا الشكل إظهار أفضل ما عنده.

لعل تجسيد هذا النوع من الشخصية في فيلم **هتشكوك** يبرز الدور الهام الذي تلعبه السينما في تأصيل جوانب علمية مختلفة، هذا ما يعكس حوارية متكاملة بين السينما والتحليل النفسي الفرويدي في كل أطوار الفيلم، فمن خلال شخصية أنطوني إدوارد يشخص التحليل النفسي على حتمية الإعتماد على عنصر "أنا"، وتوليد الأنا جديدة في عالم جديد "كما إضطر الأبطال إلى التخلص من أناهم القديم للدخول إلى العالم الفائق، يتخلون الآن عن الشخصية التي أظهروها خلال الرحلة وينشِئون شخصية أخرى أكثر تلاؤما مع العالم الإعتيادي، شخصية ينبغي أن تعكس أفضل جوانب الشخصية القديمة مغتنية بالدروس المتعلمة خلال مسيرة الطريق كلها[1]" وهي إحدى الأساليب التي قد توصف بالتجربة العلمية التي سعى إلى تحقيقها **هتشكوك** في البحث عن "الأنا" بنسبة لشخصية جون بالونتاين بالإستناد إلى الخبرة الفرويدية في مجال علم النفس. لتكون لدى **فرويد** محاولات جادة من خلال نظرياته التي مست الحقل السينمائي والمتمثلة في نمو الشخصية وبنائها السيكولوجي والإجتماعي الديناميكي، وإعتبرت أن الشخصية الدرامية تنمو من خلال الصراعات السيكولوجية والإجتماعية خلال سنوات الطفولة المبكرة على العموم.

كيف لا وأن هنالك عدد من المفارقات في فيلم **ألفريد هتشكوك** تشكل مبدءا أساسيا لتنشئة الفكرة الفرويدية لديه "يمكن فهم حلم بالونتاين على أنه مرتبط بموت إدوارد، كما تفعل بيترسن، لكن إذا أخذناها من زاوية جديدة، يمكن أن يكون مرتبطا جدا بموت شقيق بالونتاين عندما كانوا أطفالا. بالونتاين كان بإمكانه أن يجسد ما يسمى بفكرة النزوح. العنصر الثانوي، وفاة إدوارد، يستبدل في العنصر الأساسي، وفتاة أخيه في عقله، إن الذكريات المكبوتة منذ طفولته كشفت له عن وفاة إدوارد لأن كلا الإثنين متشابهين في هذه الفكرة، وهي فكرة الإنزلاق على منحدر أبيض والذي يؤدي به إلى السقوط[2]"، هي مفارقات ناتجة

[1] _ كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الابداعية في فهم البنية العاطفية، تر: إياد دك الباب، م.س، ص234 .

[2] _ Analyse du rêve de ballentine - la maison du docteur edwardes - alfred hitchcock, Date Publié le: 7 juin 2010, Date consultation le: 13 aout 2018, voit le site : www.etudier.com.

عن صراعات متعددة بين الشخصيات، فالمريض هو رجل وطبيب نفساني وإمرة واقعة في الحب، كل هذا يسعى الطب النفسي إلى إحتكامها بوصفها عملا مجسدا لواقعية الحدث*.

فحوى القول، أن **ألفريد هتشكوك** من خلال فيلم **منزل الدكتور إدوارد** لا يبدوا "معني بوجه خاص بتوخي الدقة في العديد من مستويات الواقع، سواء معايير التشخيص النفساني، أو الأحداث في حياة مصادر الإلهام الواقعية للفيلم[1]" لأن سمات الواقعية في الفيلم تتمحور حول هدف **هتشكوك** المعلن هو اللعب على الجمهور، ومن ثم تنطوي هذه النوعية من الأفلام إلى رفع الحدة الدراماتيكية للإضطرابات النفسية التي تعتمد إلى تحقيق الواقعية في الفيلم.

2_4_ دراسة في ديكور فيلم منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardes.

2_4_1_ دراسة حركة الممثل.

يساهم كل من الممثل إلى جانب العناصر المحيطة به والمشكلة للديكور السينمائي إسهاما بالغ الأهمية في نجاح الفيلم، فنجاح الممثل وأداءه وبناء شخصية في فيلم **ألفريد هتشكوك** تشكل كل منهما أبعاد أكبر من أبعادها كشخصيات فردية، والتي قصد منها **هتشكوك** أن تعبر عن شرائح إجتماعية معروفة بسبب موضوع الفيلم، وهو طبيعة تشخيص الحالة النفسية للفرد إنطلاقا من ضرورة اللجوء إلى **التحليل النفسي Psychoanalysis** عن طريق السينما.

عمد **ألفريد هتشكوك** بشحن إحساس أداء الممثليه بالإرتياب، ليبدو الأداء واقعيا في جل مشاهد الفيلم، لعل مثالا عن توجيه فكرة المخرج لصالح الأداء قد يوضح وجهة نظر البحث في هذا السياق، وهو إستخدام إستراتيجية الممثل/الشخصية لتكثيف الجو الرومانتيكي في الفيلم ومنح شخصياته فرصة للإعتراف برغباتها والكشف عن ذنوبها بأسلوب علاجي عن طريق التحليل النفسي الفرويدي. وفي كلتا الحالتين تعمل

* _ voir: film d'Alfred Hitchcock , La Maison du docteur Edwardes, séquence N° 27, (1:28:27/1:31:04).

[1] _ سكيب داين يونج، السينما وعلم النفس، تر: سامح سمير فرج، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015، ص62.

هذه الإستراتيجية المستعملة على توسع السرد من مجرد البحث عن قاتل الدكتور إدوارد الحقيقي إلى قصة حب بين كونستانس بيترسن وجون بالونتاين.

كما تتيح التجربة الحركية للمثل بنسبة **هتشكوك** طبيعة الإيقاع والأسلوب بالتأثير عليها "وتمتن المعنى الداخلي في شعور ولا شعور الممثل. عندما يتحرك الممثل وسط ديكور التصوير، فإنه ليس في حاجة على الإطلاق إلى التفكير والتحليل حول ما تفعله الشخصية، ولكن عليه ببساطة أن يقوم بالأفعال[1]" بينما تكون مهيأة الأداء من أجل تنسيق الشعور بفكرة المخرج. وعليه، يتميز أداء الممثل عن **هتشكوك** في تقليص الحركة الجسمانية، إذ نجده وضع الجسم في الإفصاح عن مكامن الأفكار الإخراجية مستعينا في ذلك بأسلوبين مختلفين في الإخراج يمكن أن نحصيهما على الشكل التالي:

ـ إعتماده على تعاليم **أنطونين آرتو** في مسرح القسوة وهو الأسلوب الذي يمُكِن الممثل من تقديم الشكل الأمثل والأفضل التي تتطلبها قسوة الأداء*، فهي تعطي الأولية الي التعبير الجسدي الموحي إلى الطبيعة الميتافيزيقية حتى يتمكن المتفرج من رؤية تمثيلا وتشخيصا كاملا للحياة، فيحرر الممثل ويثير حماسه عن طريق طبيعة الأداء، حيث نقرأ في المشهد 22 وجود تشكيل يتمثل في ديكور مرسوم يحمل عدد من الأعين الفردية مع وجود عدد من الممثلين غير مكشوفي الهوية على طاولة لعب الورق كأنها أشباح وكوابيس تطارد جون بالونتيان أثناء تشخيص أحالمه، فالواقعية السحرية عند **أنطونين آرتو** أضحت منهجا مكتملا في العملية الإخراجية وإستخدام طابع التشويه في المنظور الخاص بالديكور وعلاقته ببحركة الممثل، هو التوجه الذي أحدثه المذهب السريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية بدقة شديدة، فيعطي صورة الفيلم السينمائي الشكل اللاعقلاني والغير منتظم ليعبر على خصوصيات القسوة المتمثلة في اللاوعي الجماعي للممثل وأداء القسوة (أنظر المشهد 07). ولا يختلف أسلوب الأداء التمثيلي عند **هتشكوك** عن أداء المخرج **لويس بونويل** ورؤيته الإخراجية، ليؤكد على الحركة، والصراخ، والالتواءات فهي كما يعبر عنها **لويس بونويل**

[1] ـ ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، ط1، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص67 .

* ـ دون أن ننسى أن مسرح القسوة من خلال قسوة الأداء، كان له أثر كبير في أعمال أرتو السينمائية بوصفه مخرجا وممثلا في السينما أو كما يسميها البعض بالسينما الممسرحة أو الأفلام التي تتبع الصيغ المسرحية في العرض والتمثيل.

في قوله: "هي صحوة وليس فيها أي قدر من التشاؤم، وإذا كانت الرحمة تخرج عن إطار أسلوبه الجمالي فذلك لأنها تغمر كل شيء[1]".

_أما الأسلوب الثاني الذي عمد إلى تحقيقه **هتشكوك**، فيتمثل في تجسيده لواقعية أداء الممثل كما نجده متمثلا في المشهد 02 و03 و04 من الفيلم، فهو يرتكز على طبيعة التمثيل لدى **جون رونوار** والإعتماد على الواقعية الشعرية التي أضحت أسلوب مماثل يسهل عمل الممثل وأداءه ضمن الفضاء المخصص للتمثيل، وهي الطريقة التي يؤكد عليها **رونوار** في قوله: "عليه ألا يضيف الإشارات والإيماءات اللازمة إلا في النهاية [..] وأن يكون على البينة كاملة من معنى المشهد، قبل أن يسمح لنفسه بتحريك منفضة سجائر، أو الإمساك بقلم، أو إشعال سجارة[2]"، هذا بغرض تفعيل دينامية الممثل وباقي عناصر المشكلة للديكور السينمائي الذي يساهم في ذلك إلى حد كبير، ليس من خلال الايهام الذي يقدمه للمتفرج بل من خلال التأثير الذي يمكن أن يمارسه على الممثل بإعتباره أحد مكملات فن الديكور.

أما من بين الإستخدامات التقنية التي سعى إلى توظيفها **ألفريد هتشكوك** في فيلمه، إستخدامه لتقنية **عمق المجال** وهي التقنية التي إكتشفها **أورسون ويلز** في فيلمه **المواطن كين**، ليتحقق ذلك من على صعيد اللغة السينمائية "طريقة الإخراج القائمة على إستخدام عمق المجال وبناء اللقطة كمشهد تكون فيه الصورة مهمة في المقدمة مثلما في خلفية المشهد، أي أن حركة الممثلين في الفيلم وتكوين المشهد لا يكتفي بالصورة المستطحة، بل يوحي بالعمق[3]" فمن خلال تقنية **الفوكس Focus** في الفيلم **هتشكوك** توجد عناصر لا تبدو مهمة دراميا من خلال رؤية المخرج **هتشكوك**، ومنه تبقى في حقل غير واضح. (أنظر الصورة 17)

[1] _ أندري بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، م.س، ص30.

[2] _ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، م.س، ص79-80 .

[3] _ محمود الزواوي، روائع السينما، م.س، ص23 .

في الشكل 17 يستخدم هتشكوك تقنية الفوكس بغرض تحديد الإشارة والتعبير في لقطة كبيرة لوجه الممثل بالونتاين وهي لقطة للممثل في محيط محدود.

تعطي التقنية **الفوكس Focus** الإستمرارية والتواصل في الزمان والمكان، بينما تتجلى ميزاتها في إظهار العناصر الخلفية والأمامية لشكل الديكور المستعمل، مما يعطي للشخصية الإندماج في الديكور عبر مناظر ثابتة تستغرق زمنا معينا ويؤدي ثبات الكاميرا فيها إلى تعزيز قيمة الدراما السيكولوجية، كما نجد ذلك واضحا وجليا في بعض المشاهد الحلم وإرتباط حركة الممثل بديكورات **سيلفادور دالي** من خلال ديكورات الحلم ذات أبعاد تشكيلية سريالية يكون فيها الممثل طرفا في الكشف عن مناحي وتفاصيل الديكور المرسوم، لتبقى "لقطة العمق البصري deep focus التي نرى فيها تفاصيل جيدة الإضاءة للديكور، ممتدة بين مقدمة الصورة وأبعد حد للخلفية، تمنح حرية أكبر للممثل. إنها تؤمن له احتكاكا أشد بالديكور والأكسسوار، كما أنها توسع مدى العلاقات، وتزيد الملامح البيئية للصورة. يمكن للممثل أن يتفاعل مع واقعية الأثاث والأكسسوار والجدران – وهي علاقة يجدها الممثل المسرحي مريحة ومثيرة للتحدي[1]"، مما يؤكد المخرج على تجسيد البعد الفني والجمالي في تشكيل واقعية أداء الممثل وحركته، مما يتطلب عليه أن يجعل تفاعلاته مادية مع ديكور والأكسسوار ومع الشخصيات الأخرى أيضا والملابس والماكياج، إضافة

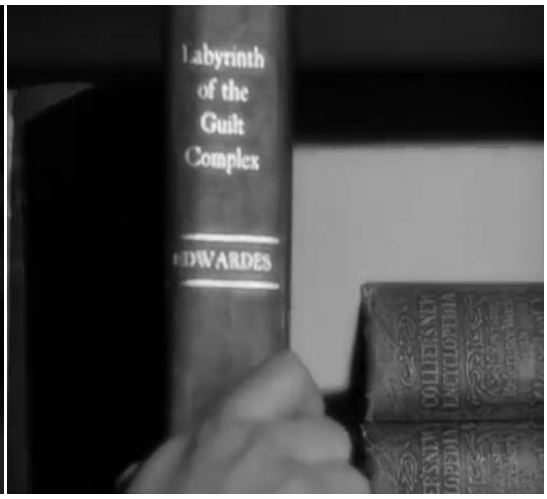
[1]_ ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، م.س، ص106 .

إلى قوام الممثل وتناسقه، عناصر تساعد الممثل على رسم الحدود المادية للشخصية عبر الرؤية الإخراجية عند **ألفريد هتشكوك**.

2_4_2_ الديكور والأكسسوار.

من المسلم به أن الأكسسوار هو الجزء المتحرك في الديكور المسرحي والذي يضمن وجوده إستمرارية في الحدث حسب متطلبات الرؤية الإخراجية، التي من خلال تكشف لنا عن مختلف التفاصيل التي تسهل لنا تلقي معلومات في غاية الأهمية عن الفيلم وموضوعه وعن رؤية المخرج على الخصوص.

تكون الوحدات الأكسسوارية إحدى الطرق والوسائل التي يستعملها مهندس الديكور للكشف عن طبيعة العمل أو الفعل الذي يقوم به صاحب الدور أو هدفه الظاهر، فطريقة حمل جون بالونتاين لشفرة الحلاقة، وحمل الدكتور مورشيسون للمسدس وإستعماله في كشف الحقيقة، يؤكد وظيفتها الدلالية في الفيلم، إضافة إلى بعض الملحقات المساعدة التي تكشف عن بعض تفاصيل لأحد جوانب من الديكور: كالكتاب الذي تحمله بيترسن في المشهد 06 والبرقية الملقاة على الأرض في المشهد 11 والسكين وشوكة الطعام في المشهد 02، فهي لا تقل أهميتها في الدلالة على الشخصية وسلوكها وعن طبيعة دورها في تشخيص فن الديكور بإعتبارها قطع ديكورية ذات أبعاد واقعية من خلال التوظيف وهي بمثابة بحث في الحقيقة والواقع. (أنظر الصورة 18 و19 و20)



في الصورة 18 يعد الكتاب من الوحدات الأكسسوارية التي يستند إليها الممثل في تبرير الحدث.

الصورة 19 توضح لنا البرقية وهي ملقاة على الأرض لتصبح احد قطع الديكورية المستعملة في الفيلم بفعل الممثل.

الصورة 20: تعد شوكة الطعام والسكين من الملحقات التي تشخص الحالة النفسية للشخصية البطلة كما هو الحالة لشخصية بالونتاين، وهما وسيلتان تؤثران في سلوكه وفي حالته النفسية كما هو مبين في المشهد 02 .

في هذا الصدد، قام **هتشكوك** بتوظيف تلة من الأكسسوارات في فيلم **منزل الدكتور إدوارد**، بغرض الكشف عن مدلول كل عنصر من عناصر القطع الديكورية في الفيلم عن طريق تجانسها وتفاعلها مع باقي العناصر الفنية، وموضوع الفيلم من ناحية المضمون الذي إتسم بالواقعية في أطوار الفيلم كونه يشخص لحالة نفسية تطال الفرد طيلة حياته اليومية، مما يوضح ذلك اللجوء إلى مبادئ التحليل النفسي الفرويدي كأحد الحلول التي يعتمد إليها **هتشكوك** في التشخيص العلمي وتسخيره خدمة للفن السينمائي. مما جعل **هتشكوك** إهتمام المشاهد مركزا على مضمون دلالة شفرة الحلالة ومسدس مورشيسون (أنظر الصورة 21 و22)، وبذلك يكون **هتشكوك** قد مزج بين تشكيلتين مختلفتين من المدارس الفنية والأخذ بزمام المدرسة الواقعية والتعبيرية في فيلمه، هذا عن طريق:

ـ إبراز الجانب الواقعي لتناوله موضوعا إجتماعيا هادفا أساسه الولوج إلى مساعي البحث العلمي في مجال الطب النفسي وإرتباطه بالسينما الهتشكوكية.

ـ إبراز الجانب التعبيري في تشكيلاته الفنية كتوظيفه لشفرة الحلاقة بتحقيق الإيهام والخيال عن طريق مبدأ الأحلام وديكورات المشوهة ذات طابع سريالي عند **سلفادور دالي**، ليغوص جون بالونتاين في أحلام غير متناهية.

توضح الصورة 21 وجود مسدس بين يدي مورشيسون بوصفه حدثا مؤسسا في تبيان ملامح القاتل الحقيقي للدكتور إدوارد.

يتضح من الصورة 25 وجود قيمة تعبيرية لشفرة الحلاقة التي يحملها بالونتاين، ليتجلى الدور التعبيري لعنصر الأكسسوار في منطق الاحلام واللاوعي للشخصية البطلة.

من هنا، تتحدد أهمية هذه الوحدات الأكسسوارية عندما تدخل ضمن سياق الفيلم ونوع الدور الذي تلعبه بين عناصر المشكلة للديكور السينمائي، فتصبح لها قوة ديناميكية الفعل وتتوازن القوة التصويرية لعناصر للأكسسوارات المستعملة في الفيلم، يكون لوظيفتها والسياق الذي تدخله دور هام في تحديد نوعية وأهمية الدور الذي تلعبه، وتبقى هذه الوحدات الأكسسوارية هي التي تعطي للعرض بعده الجمالي والفني للفيلم السينمائي.

2_4_3_ دراسة الأزياء.

توصف الأزياء بأنها جزء مكمل لعنصري الديكور والإضاءة وذلك لأنها تمثل شفرة تستخدم في إرسال مجموعة من الأفكار والمفاهيم إلى المتفرجين، وهي تعتبر إمتدادا تشكيليا متحركا للديكور السينمائي، تتحكم في حركة الممثل وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللأزياء وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للفيلم، وذلك لمساهمتها في تحقيق مختلف الأهداف الواضحة التي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يوضح عمر الشخصية وجنسها جنسيتها، ومكانتها الإجتماعية.

تحمل الأزياء في فيلم **منزل الدكتور إدوارد** أبعادا الزمكانية مشتركة من حيث فترة اللباس ونوعه وإنتمائه، فلا تكون الأزياء في الفيلم "عنصرا فنيا منعزلا، وينبغي النظر إليها من جهة الأسلوب خاص للإخراج في إمكانها أن تزيد أو تنقص من تأثيره. وهي تبرز من أعماق مختلفة الديكورات لكي تخلع على حركات الشخصيات ومواقفها وقيمتها[1]" هذا تبعا لهيئة الشخصية وتعبيرها أثناء مشاهد مختلفة من الفيلم، فكان توظيفه في بعض المشاهد يوحي عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية بالونتاين في الفيلم. (أنظر الصورة 21)

[1]_ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، م.س، ص61 .

تمثل الصورة 21 كيفية توظيف هتشكوك للزي السينمائي، ومنه يبين لنا هذا النوع من الأزياء الطبقة الأرستقراطية في بريطانيا التي تتكون عموما من أشخاص يعتبروا هم الطبقة الإجتماعية التي في قمة النظام الإجتماعي لذلك المجتمع.

تلعب الأزياء في فيلم **هتشكوك** دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني والتي يمكن أن تنحصر في هذه النقاط التالية، أهمها:

ـ الإحالة على المكان والموقع الجغرافي للحدث الذي تدور أطواره في عيادة جرين مانور للطب النفسي وفي بعض المشاهد التي ترتكز على مشاهد داخلية من الغرفة والعيادة.

ـ الإحالة على تاريخ وزمن وقوع الأحداث وهذا بالكشف عن الحالة الهستيرية التي يمر بها بالونتاين أثناء وفتاة أخيه، كما توضح الأزياء من الوهلة الأولى الإعجاب القائم بين كونستانس بيترسون وجون بالونتاين.

ـالإحالة إلى عمر الشخصية وجنسها والطبقة الإجتماعية، فجون بالونتيان هو شاب في ريعان شبابه من طبقة راقية، إضافة إلى الطبيعة الفيزيونومية لبيترسون التي تدل على سنها مع إرتدائها لأزياء طبية تعكس البعد الجمالي لها.

وعليه، تتخذ الأزياء في فيلم **هتشكوك** طابعا تقليديا ومترتبا عن الطبقة الثقافية البرجوازية في بريطانيا التي تحمل سياقات جماليات ذات أبعاد فلسفية (أنظر الصورة 22) بإعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر المكونة للديكور السينمائي، ليرى **هتشكوك** في واقعية الأزياء مبدأ تكامليا في تشخيص لحالة الشخصية وفي مكانتها وأسلوب أدائها، حاملا في ذلك مبادئ وتعاليم المخرج **جون رونوار** وواقعيته الشعرية في توصيف كل عنصر على طبيعته الواقعية، وهو ما يتطلب البحث ودراسة في فن الأزياء التي تدور وقائعها في العصور التاريخية والحفاظ على مظهرها وشكلها.

الصورة 22: تعتبر الأزياء الكلاسيكية لدى كونستانس بيترسون علامة بارزة على الأرستقراطية والأناقة، فهي تعد النمط الكلاسيكي في السينما، مما يعطي هذا النوع من الأزياء إضفاء جمالية على الشخوص والشاعرية على الاحداث.

من هنا، يتبين لنا أن المخرج **هتشكوك** قد عمد إلى تحقيق ما يسمى بنظام الموضة التي إمتازت بالدقة والتفاصيل التشخيصية لحقبة من حقب التاريخ القديم، فالتركيز على الموضة "تعني القبول والموافقة لإستعمال ملبس معين في وقت معين محدد من بعض الفئات ذو المكانة والسلطة، وهي ترتبط أساسا بالناحية العملية، ولها إتصال وثيق بالتاريخ وبالنواحي الجغرافية والفنون ومكانة العلم، وهي لهذا السلوك ذو

إرتباط جماعي[1]"، فهي تلعب دورا كبيرا في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل، إن كان يعيش إضطرابا أو هدوء أو قلقا وما إلى ذلك.

أعطت الأزياء في سينما **ألفريد هتشكوك** مذاقا للفيلم وقيمته، وقدرة على التوافق أمام جريان الزمن والأحداث دون أن تفقد سماتها كفن بصري بالأساس، فهي تعد إنجازا بصريا عبر تقنيات متجددة تأخذ فيها الأزياء عنصرا لافتا في صناعة الفيلم، ويرجع الفضل إلى دور الهام الذي يلعبه المخرج في إضفاء مفردات التأثير الدرامي على الشخصيات والزمان والمكان، تؤدي فيه تقنية الكاميرا وحركة الممثل وأهم العناصر الفنية المحيطة به إلى تكوين نتيجة مشهدية بصرية ومتحركة تبهر المتلقي من خلال جمالية الأزياء عبر فيلم **منزل الدكتور إدوارد**، والتي حملت في طياتها تحقيق لمبدأ الواقعية من خلال التوظيف.

2_4_4_ دراسة الماكياج.

تتميز تقنية الماكياج عن بقية العناصر الفنية في الفيلم السينمائي، حيث يأتي إرتباطه متمثلا بآلية الممثل من خلال ملامح الوجه، ويأخذ حيويته وقدرته من قسمات ذلك الوجه المراد تزيينه، فهو يساعد بشكل أو أكثر على تدعيم مزاج الشخصية في الفيلم. بينما يرتبط إرتباطا "وثيقا بنوع لباس الممثل. على العموم يفضل النجوم الماكياج الذي يزيد سحرهم[2]". إلا أن على الممثل أن يجمع بين كل من البعد الظاهري الجسماني من سلوك وهيئة، وبين البعد النفساني في تقمص صفات وأحاسيس الشخصية التي يخلقها في نفسه، مما يمكنه ترجمتها في تعبيره الخارجي، وإيمانه الحقيقي بأن الإبداع في السينما يبدأ من مظهر الوجه بفضل تقنية الماكياج، بوصفه "منتج تجميلي المطبق على جلد الشخصية يسمح بتقديم صورة فوتوغرافية مرضية، مع الأخذ بعين الإعتبار الفيلم المستخدم والإضاءة والديكورات والأزياء والإخراج. وماكياج يمكن أن يكون طبيعيا أو راقيا[3]"، فإنه يستخدمه دائما ويلجأ إلى حركة الكاميرا ليعطي أكبر تركيز وقوة ممكنة

[1]_ عليه أحمد عابدين، دراسات في سيكولوجية الملابس، م.س، ص195 .

[2]_لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، م.س، ص 404.

[3] _ André Roy, Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet : art, technique, industrie , Op.cit, p286.

لتعبير الممثل وإيماءاته وطريقته أداءه.

لم يعتمد **ألفريد هتشكوك** كثيرا على هذه التقنية نظرا لطبيعة العامل الأنثروبولوجي التي تنتمي اليه الشخصية وظروف التي تجري فيها الأحداث، فكان توظيفه لماكياج ذات دلالة طبيعية بسيطة على وجوه كل شخصية من شخصيات الفيلم. فإذا كان الماكياج في السينما على العموم يزيد من الدور الوظيفي للشخصية في أطوار الفيلم، فإنه لعب دوره كاملا في تكييف أداء كونستانس بيترسن ظاهري للتعبير عن دور الشخصية البرجوازية ومكانتها الإجتماعية، والحريصة على عملها، فأعطاها ماكياجها صبغة واقعية تتواءم وعمرها، فلم يكن ماكياجها مكياجا مبالغا فيه، بل تمثل بالبساطة والواقعية، إلا أن الممثلة "تصل إلى نوع من الجوهر من خلال الحركة الدقيقة وتجريديتها، وبواسطة الضوء الداخلي المنتشر على وجهها. علاوة على ذلك، فهي ضد إستخداماته في هوليوود في ذلك الوقت، رفضت أنغريد بيرغمان التغيير لتتوافق مع قوانين المنتجات الأمريكة الرئيسية. وستكون أول ممثلة هوليوود طبيعية لن تغير إسمها وستلعب بلا ماكياج تقريبا[1]"، مما أعطى **لهتشكوك** ضرورة الأخذ بمبادئ الواقعية والإلتزام بالماكياج الطبيعي لكل شخصية كون الموضوع يعالج موضوعا واقعيا يمس الجانب العلمي في تشخيص الحالة النفسية للفرد وسلوكه.

علاوة على ذلك، يشكل الماكياج المستخدم لدى جون بالونتيان دورا محوريا بين الإضاءة المسلطة عليه ونوع اللابس وطبيعة الديكور الذي يشخص الحدث من بدايته إلى نهايته، فمن المهم أن يعكس الماكياج الشخصية التي يحاول تطويرها أمام تقنية الكاميرا، وأن يتكيف تعبير الممثل وأسلوبه مع حاجات الشخصية، وكذلك مع متطلبات الكاميرا التي تعطي ديناميكية بين عناصر الفنية المشكلة للديكور السينمائي. (أنظر الصورة 22 و23)

[1] _ voir: Ingrid Bergman, http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=31907.

تمثل الصورة 22 ملامح الشخصية كونستانس بيترسن بالإعتماد على ماكياج طبيعي في كامل مشاهد الفيلم.

تعطي الصورة 23 بعدا جماليا من خلال دور الماكياج الطبيعي لشخصية جون بالونتاين، إذ يبين ملامح الواقعية في الفيلم.

لا يخلو أي عمل سينمائي من تقنية الماكياج، إلا وكان إستخدامه عند **هتشكوك** متمثلا في تقنية القناع، خصوصا مشاهد الحلم بوصفها مكملة له وللأزياء في آن واحد، فالقناع في الفيلم وظف بعدة أشكال تعبيرية مختلفة: كإستخدامه لإخفاء ملامح معينة كأقنعة تنكر، فكان القناع في مشهد الحلم يتوسط المساحة الفاصلة بين الأزياء والماكياج، وإستعماله كستار خفي للوجه يخلو من أي تعبير أحيانا بفضل الإستخدام التشكيلي في تشخيص الحالة النفسية للشخصية البطلة، والذي مكن **ألفريد هتشكوك** بالتركيز على مبادئ الحركة السريالي وفقا لأسلوب الرسام التشكيلي **سلفادور دالي** في بعض المشاهد الحلم (أنظر الصورة 24) مما يشكل فيما بعد وحدة تشكيلية فنية وجمالية مع باقي العناصر المكونة لفن الديكور السينمائي.

تعتمد الصورة 24 على أحد أنواع الماكياج المستعمل في الفيلم وهي تقنية القناع، ليتمثل تجسيدها بتركيز على مبادئ الحركة السريالية التي تعتمد على عالم الأحلام واللاوعي.

2_4_5_ دراسة الإضاءة والألوان.

للإضاءة تأثيرها الخاص على عناصر الفنية ودورها الهام في إبراز رؤى المخرج، والكشف عن الحالة السيكولوجية للشخصية السينمائية، بإعتبارها العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة بعد عمل الكاميرا، إذ تمثل في أفلام التشويق والإثارة لدى **ألفريد هتشكوك** عنصرا دالا على طبيعة الزمان والمكان وطبيعة الحدث، مما يستوجب عليه أن "يضع في المشهد أناس عاديين قد وقعوا في حالات ومواقف مختلفة التي يبدو أنها تجاوزوها، رسم العالم الذي لا يبعث بالإطمئنان فقط من خلال المظهر. فإن فن **هتشكوك** في المؤامرات والمفاجآة يعطي للعب على الإضاءة، جعلت منه مخرجا ناجحا[1]" كما هو الحال في فليم **منزل الدكتور إدوارد**.

حقق **ألفريد هتشكوك** الفرجة الجمالية من خلال أشكال الإضاءة المستخدمة في الفيلم، فأحسن إستعمالها على مستوى تشكيل الصورة السينمائية وخدمة لباقي العناصر الفنية الأخرى، حيث تنوعت تشكيلتها وإختلافها من خلال إدارة الإضاءة السينمائية، لتتضح معالمها من خلال التمييز بين "الإضاءة الأمامية، والجانبية، والإضاءة الخلفية، والإضاءة المنخفضة، والإضاءة العلوية[2]" والتي تمثل تجسيدها بناءا على النحو التالي :

_ **إستخدامه للإضاءة الأمامية lumière frontale**: يجعل هذا النوع كل شيء نراه أكثر جاذبية مما هو في الحقيقة، لتولد الإضاءة الأمامية للوجه مظهر الشبابية، فهي تزيل عن الوجه شخصيته. (أنظر الصورة 25).

_ **إستخدامه إضاءة جانبية lumière latérale (ou Cross light ,éclairage croisé)**: إستخدمها **هتشكوك** للتأكيد على سمات الممثل. ففي تبيان ملامح الشخصية الشريرة، يضيء المصباح الجانبي ضلالا حادا جدا على وجه الشخصية، فنجد موضوع التصوير نصف مضاء ونصفه الآخر في الظل. (أنظر الصورة 26)

[1] _ Gérard Pernon, Histoire du cinéma, Op.cit, p40.
[2] _ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p208 .

_ **إستخدامه إضاءة منخفضة lumière d'en-dessous**: يمكن لهذه التقنية أن تقدم وظائف مختلفة حسب السياق، فيضفي هذا النوع على الموضوع المصور طابعا يتسم بالشؤم في الفيلم. (أنظر الصورة 27)

_ **إستخدامه الإضاءة الخلفية Le contre-jour**: ينتج المصباح والنافدة ضوءا مضادا يجعل الشخصية كونستانس بيترسن تبدو شبه مظلمة تماما، بإعتبار هذا النوع يأتي من خلف الموضوع الذي تم تصويره من الأعلى أو من الجانب أو من الأسفل أو يشير مباشرة إلى العدسة، كما يبرز مختلف التفاصيل الدقيقة في التصاميم والأنساق في الخلفية. (أنظر الصورة 28)

_ **إستخدامه للإضاءة العلوية lumière zénithalle**: يعتمد **هتشكوك** على هذا النوع بوصفه يمثل أحد المصادر الضوئية من الأعلى فوق الموضوع المراد تصويره، وهذا النوع يعطي لملامح الوجه لكل شخصية جماليته وبريقه من خلال الضوء المسلط عليه. (أنظر الصورة 29)

الصورة 25

الصورة 26

الصورة 27

الصورة 28

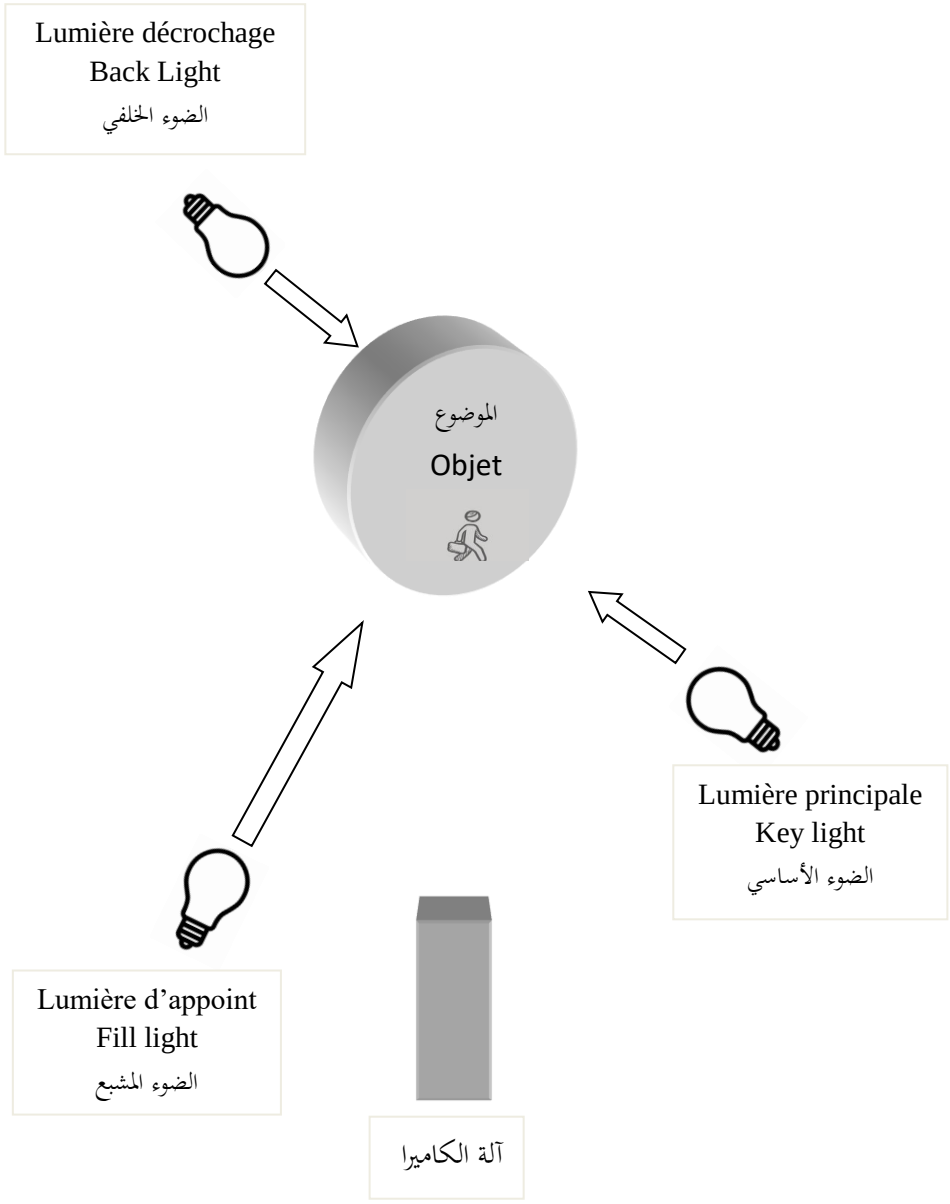
الصورة 29

لتصبح الإضاءة أداة مهمة جدا في تنفيذ فكرة المخرج **ألفريد هتشكوك**، نظرا لأن سينما هوليود الكلاسيكية هي نوع من التقاليد التي تستخدم ما يسمى **إضاءة النقاط الثلاثة L'éclairage trois points**، حيث تستخدم "الأنوار الأساسي والمشبع والخلفي. وليست هذه هي الأنوار الوحيدة، ومع ذلك فإن إضاءة النقاط الثلاث هي خطة إضاءة متعارف عليها ويمكنها، إذا فهمت فهما صحيحا، أن تفسر كيف يمكن للإضاءة أن تؤثر على الصورة التي يكونها المشاهد عن الشخصية أو الخلفية[1]".

لقد حقق كل من **ألفريد هتشكوك** ومدير الإضاءة **ميكلوس روزا Miklós Rózsa** في فيلم **منزل الدكتور إدوارد** جمالية في توظيفهما للإضاءة، ليروا في ذلك أن هنالك "نوعين إثنين من مصادر الضوئية على الأقل: ضوء رئيسي (مفتاح الضوء) وضوء المشبع (ملء الضوء). يوفر الضوء الرئيسي، الذي يطلق عليه أحيانا الهجوم بالتأثير، الإضاءة السائدة وينتج أشد الظلال. ويكمل الضوء المشبع، الذي يطلق عليه عادةً الضوء المحيط، الضوء السابق عن طريق تخفيف أو إزالة ظلال معينة[2]". لهذا السبب، من الضروري إستخدام إضاءة أخرى لملء المناطق التي تتركها الإضاءة الأساسية الغير مضاءة وللتخفيف من الظلال التي تسببها الإضاءة الرئيسي. ولكن حتى الجمع بين النور الأساسي والنور والمشبع غير كاف إذا كان المطلوب هو توفير إحساس بالعمق، أما النور الخلفي فيعطي سوى صورة ظلية على الأشكال الديكورية والعناصر الفنية المشكلة له، فالجمع بينه وبين النورين الأساسي والمشبع يجعله يفصل الشيء المصور عن بيئته وبذلك يخلق إحساسا بالعمق، كون النور المشبع يستخدم للتخفيف من التباين في المشهد وتوفير الإضاءة لأجزاء الصورة الواقعة في الظل. (أنظر الشكل30)

[1] _ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، م.س، ص138 .

[2] _ Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, Op.cit, p210 .



الشكل 30 هو عبارة عن رسم توضيحي يبين فيه البحث تقنية إضاءة النقاط الثلاثة L'éclairage trois points والتي إعتمد عليها ألفريد هتشكوك في فيلمه منزل الدكتور إدوارد بإعتبارها تقنية أساسية في سينما هوليوود الأمريكية.

وبوصف فيلم **منزل الدكتور إدوارد** من الأفلام التي إعتمدت في طياتها على أسلوب الفيلم الأسود – اللون الأبيض والأسود–، فإن هذه الأنواع من الإضاءة السالف ذكرها كانت ضمن المبادئ الأساسية التي إحتكم إليها **هتشكوك** في صياغة مفهوم جديد للإضاءة السينمائية، مما يبدو أن الضوء والظلام على نحو مختلف في فيلم **هتشكوك** أكثر واقعية في التجسيد، فيمسي كل من اللون الأبيض والأسود تشكيل "الواقعية المستهدفة ترتبط بالقيم الموجودة في الواقع ذاته فإن الإضاءة المشاركة بلونيها هي جزء من علة اللون جزء من التأكيد وإظهار ذاتية الواقع بلونيه[1]".

يتخذ اللون بعدا تجريبيا بامتياز، كون السينما التجريبية لم تضع عنصرا من عناصر اللغة السينمائية إلا وأخضعته لمعالجتها التجريبية، فبفضل تكوين الإضاءة تستطيع أن توضح معالم ديكور وتبيان شخصية الممثل عن طريق أزياءه وطبيعة الماكياج الموظف وأن تشخص حركة الممثل وأداءه وإبراز القوة العمل التعبيري له، لتصبح الإضاءة فيما بعد أحد المصادر الرئيسية للصورة السينمائية وأحد المؤشرات الرئيسية للزمان والمكان والحدث في الفيلم السينمائي الهتشكوكي.

[1] _ ينظر: بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، م.س، ص14.

المبحث الثالث: الإختلاف والإئتلاف في الديكور المسرحي والسينمائي عبر النماذج التطبيقية المعروضة.

يعتبر المبحث الثالث مبحثا مخصصا لإجراء عملية المقارنة، وإنطلاقا من التعريف الذي يعد عملية المقارنة عملية عقلية، يستدعي ذلك تحديد أوجه الإختلاف والإئتلاف بين فن الديكور المسرحي والسينمائي ومدى إرتباطه بعناصر الفنية الأخرى، هذا إنطلاقا من النماذج التطبيقية المعروضة.

ضف إلى ذلك الطريقة المتبعة لتقديم نموذج المقارنة كما هو معمول به في الدراسات القبيلية وكما آلت إليه، فيتعين على الباحث ضبط كل عنصر فني على حدى مع تبيان مدى تحققاته وتوافقاته بين فن الديكور المسرحي والسينمائي. هذا إنطلاقا من دراستنا للعناصر التالية:

_ الإخراج والبناء الدراماتورجي بين المسرح والسينما.

_ حركة الممثل بين المسرح والسينما.

_ الديكور والأكسسوار بين المسرح والسينما.

_ الأزياء بين المسرح والسينما.

_ الماكياج بين المسرح والسينما.

_ الإضاءة والألوان بين المسرح والسينما.

3_1_ أوجه الإختلاف.

3_1_ 1_ الإخراج والبناء الدراماتورجي بين المسرح والسينما:

_ بات من المسلم به ان المخرج المسرحي **ديدي لانج** أصبح الركيزة الفاعلة التي يحول القيم الطبيعية لصورة المادة الخامة وفق معطيات جمالية في تشكيل فن الديكور المسرحي، مما تؤكد الصورة الفنية وعملية الإشتغال على هذه التقنية ضمن خصائصها الفنية التي لا تنسخ عن الواقع بل تصيغ بتناسب وتناسق فني في المسرح العبثي، فالإشتغال على المكان العبثي يعد إرتباطا أساسيا لتحول البيئة الواقعية إلى إرتجالية فنية تبعا للعلاقات المترابطة للعناصر الفنية المشتغلة في الفضاء المسرحي. أما في السينما، فإستخدام التركيبة الدرامية في أفلام سينما الطليعة جاءت على نطاق واسع من خلال تركيبة أفلام المخرجين يتقدمهم المخرج **ألفريد هتشكوك**، الذي أولى على الأهمية البالغة الذي تلعبه الواقعية في تشخيص الظواهر العلمية ومدى تحققاتها في السينما عبر حقيقتها وأهميتها بنسبة للمتفرج، مما نتج عن ذلك الولوج إلى بعض المفاهيم السريالية لتشخيص الظاهرة العلمية كاللحلم واللاوعي ومدى إرتباطاته بنظرية التحليل النفسي.

_تتميز الكتابة السينمائية عن الكتابة المسرحية بفكرها الغني عن التداخلات الدلالية التي تسير معنى النص، فالكتابة السينمائية هي بداية التصور والإدراك التي يعتمد عليها الفيلم الروائي، يبحث في مجراه عن الفكرة الأساسية التي تصوغ منها الفكرة على حال الكتابة في المسرح.

_ يتمثل البناء الدراماتورجي في المسرحية بالمحافظة على وحدة الفعل والمكان، أما وحدة الزمان فقد إستغنى عليها مبدئيا. أما في السينما، فقد حقق **ألفريد هتشكوك** قواعد المنطق الأرسطي في تركيبة البناء الدرامي والمتمثلة في الوحدات الثلاث: وحدة المكان والزمان وحدث، نظرا لإهتمامه بطريقة السرد الكلاسيكي.

_ أدى تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول، وهذه الفصول لا تنقسم إلى مناظر أو مشاهد، فلا تجري حوادث كل فصل متصلة اتصالا زمنيا، فلكي يوضح الكاتب مرور فترة زمنية ينتقل بها من مشهد إلى أخر باللجوء إلى خاصية الظلام، فقد ينشر الظلام على خشبة المسرح بين مشهدين، بل قد تُسدل الستارة بينهما للدلالة

على مرور فترة زمنية معينة. أما في السينما، فهناك ما يسمى بالإستبدال فيعني حلول لقطة تدريجيا محل لقطة أخرى، بحيث يقوم هذا النوع من الإنتقال، الذي تندمج فيه الصورة المنتهية مع الصورة المبتدئة، بوظائف متنوعة، ليستعمل صانعو الأفلام الإنتقالات لتكون جسرا بين مشهدين على عكس المسرحية.

_ جسدت وحدة المكان في مكان وأحد طبقا لمختلف الأحداث التي تدور في غرفة واحدة وفي ديكور واحد، بينما وجود المكان والعمل عليه في فلسفة **هارولد بينتر** يمسى وجوده مستقلا عن الأشياء، كونه شيئا مستقلا عن ذاته، مما يخلق جدلية في الحركة والسكون ضمن الفعل المسرحي. أما في السينما، فتكمن براعة المخرج **ألفريد هتشكوك** في توصيل المادة على حقيقتها الواقعية، عن طريق الوصف الدقيق لصورة المكان التي يعتبر على أساس الشاعرية، ليتغير كل من الديكور والمكان حسب طبيعة الحدث السينمائي: من غرفة المستشفى، إلى المقهى، مرورا إلى الغابة، ومن ثم غرفة المنزل، وصولا إلى محطة القطار. كل هذا من أجل الكشف عن عناصر الشعرية المتواجدة في الواقع والتركيز عليها بأسلوب شاعري وفقا لمبادئ الرؤية الإخراجية عند المخرج **جون رونوار**.

_ يختلف الصراع في مسرح عن الصراع في السينما، فالبناء الدائري في المسرحية العبثية ينتهي كما بدأ، فيواجه المتفرج بمختلف الأفعال التي ليست لها دوافع ظاهرة ومبينة وشخصيات دائمة التغيير من حالة أخرى وفي أفعال في غالبيتها غير معقولة ومفهومة. أما في السينما، فيتجسد الصراع في الفيلم على شاكلتين:

1_ صراع الداخلي: وهو الذي يركز على صراع نفسي داخلي من خلال الشخصية الرئيسية يتطلب ذلك الأمر إرتباط السينما بنظريات **سيغموند فرويد** في **التحليل النفسي Psychoanalysis**.

2_ صراع الخارجي: فتتجلى عن طريق القوى التي تواجهها الشخصية.

_ تهدف مسرحية **الحارس** إلى تجسيد كل من الرسالة الضمنية والكونية التي سعى إلى تحقيقها الكاتب **هارولد بينتر**، فالرسالة الأولى هي عبارة عن خلفية سياسية، فتصبح هذه الرسالة غير مباشرة بغرض الكشف عن الوسائل الأكثر تجردا في التعبير عن الأفكار التي تصدر عن كل شخصية، وهي الرسائل التي لا يمكن

إدراك غايتها من الوهلة الأول، لتمسي الوجه الآخر للرسالة المباشرة في مسرحية **الحارس**، فيجعل الكاتب يتصف بالإستثنائية عن طريق مبدأ الخيال بعيدا عن الواقع أو المألوف في مسرحية. أما في السينما، فيكون الفيلم عبارة عن رسالة مباشرة عن طريق تحقيق الغاية العلمية في تشخيص الحالة النفسية للفرد.

_ تدور الشخصيات في مسرح العبث حول نفسها خاصة بعدما تحطمت العلاقة المنطقية بين شخوصها وأصبحت الشخصيات الثلاثة متباينة كل التباين ومتناقضة فيما بينها. أما في السينما، الشخصيات المعارضة لا تفهم على أنها خصوم فقط، بل لأنها تمثل أحد الأفكار معارضة، فهي تجعل القضية التي تعالجها القصة أكثر وضوحا والمعنى وأكثر قابلية من أجل إستعابها في الفيلم السينمائي.

3_1_ 2 _ حركة الممثل بين المسرح والسينما.

_ يعتمد مفهوم الأداء التمثيلي في المسرحية على خواص الواقعية من خلال التحكم في عمليات الإشتغال الداخلية والخارجية ضمن المستوى التأسيس لبناء الشخصية، فمن التشكيلات المعتمدة في العرض المسرحي نجد أسلوبين إخراجين مختلفين إعتمد عليها المخرج **ديدي لانج** في تجسيد أداء الممثل، من بينهم:

1_ إعتماده على تعاليم الواقعية النفسية عند المخرج **ستانسلافسكي**، التي تؤكد على الصدق الفني النابع من فكر الممثل الخارجي الذي يتمثل في صدق الديكور، والأزياء، وإطارات، والملابس والماكياج، بينما يكمن النجاح في تجسيد الحقيقة وإن كانت حقيقة فنية خارجية وصادقة فهي تكشفت أداء الممثل وأسلوبه الفني وفقا لرؤية اخراجية معينة. علاوة على ذلك، يشكل جسد الممثل بمختلف تعبيراته الحركية في مسرحية ضمن الفضاء المسرحي، إيهام المتفرج بمكان الحدث التي يحقق أداءه وحركته فيها يكون الخيال طرفا مؤسسا، هذا بالإعتماد على مجموعة من الوسائل المساعدة من بينها **لو السحرية** التي تعد بمثابة الحلقة التواصلية التي يستطيع الممثل من خلالها نقل الشخصية إلى العالم الواقعي الملموس في تشكيل ديكور متخيل وإرتباطه بالأداء الممثل عن طريق الحركة الايمائية له.

2_ إعتماده على أسلوب المسرح الملحمي عند **بروتولد بريخت** في بعض أطوار المسرحية، كإستخدام ما يعرف **بالجستوس GESTUS**، بإعتبار التمثيل المسرحي ليس إندماجا بل هو مجرد تصوير لشخصية، فهي لا تعبر عن ذاتها بل تعد صفة إجتماعية التي تنوب عن فئة أو طبقة إجتماعية يحددها التعبير الإيمائي من خلال الجسد والصوت وميماء الوجه.

أما في السينما، فإن أداء الممثل عن **هتشكوك** يتميز بتقليص الحركة الجسمانية، إذ نجده وضع الجسم في الإفصاح عن مكامن الأفكار الإخراجية، مستعينا في ذلك بأسلوبين مختلفين في نظم الإخراج، وهما:

- الولوج إلى تعاليم **أنطونين آرتو** في مسرح القسوة وهو الأسلوب الذي يمُكِن الممثل من تقديم الشكل الأمثل التي تتطلبها قسوة الأداء التي تحرره وتثير حماسه، فهي تعد إحدى المبادئ التي إعتمد عليها **هتشكوك** في تأصيل الأسلوب السريالي في الإخراج السينمائي، حاله حال المخرج **لويس بونويل** الذي نجد فيه أثر ضمن الرؤية الإخراجية **لهتشكوك** عن طريق توظيف الحركة، والصراخ، والإلتواءات، لأن المسرح في نظر **آرتو** هو التخلي عن الواقعية السردية والنفسية.
- الولوج إلى تعاليم الواقعية الشعرية عند المخرج **جون رونوار** في واقعية أداء الممثل، فهو يرتكز على طبيعة التمثيل والإعتماد على الواقعية الشعرية التي أضحت أسلوب مماثل يسهل عمل الممثل وأداءه الواقعي ضمن الفضاء التمثيلي، من خلال التأثير الذي يمكن أن يمارسه على الممثل بوصه أحد مكملات فن الديكور.

_ أما من بين التطورات التقنية التي أكدت على ضرورة تشخيص الصورة بإبعادها الجمالية والفنية، نجد تقنية الكاميرا التي أسفرت على محتوياتها التقنية كلقطة عمق المجال التي تعطي الإستمرارية والتواصل في الزمان والمكان مع إظهار العناصر الخلفية والأمامية لشكل الديكور. أما في المسرح، فيكون الإعتماد أوضح على مبادئ الصورة المسرحية وما تحمله من واقعية في تصوير الديكور على حقيقته وفقا لأسلوب المخرج.

3_1_ 3_ الديكور والأكسسوار بين المسرح والسينما.

يعتبر الأكسسوار مجموعة الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية والتي تكون خارج السياقات المادية لباقي العاصر الفنية الاخرى سواءا تجسد ذلك مسرحيا أو سينمائيا، إلا أن هناك تلة من الإختلافات التي تطال طبيعة توظيف عنصر الأكسسوار ومدى إرتباطه بفن الديكور ضمن أسلوب كل مخرج مسرحي وسينمائي، فمن بين الإختلافات نذكر ما يلي:

_ لجأ المخرج المسرحي إلى الكشف عن لوحة عبثية بفضل قطع الأكسسوارات العشوائية التي هي في غير موضعها، لتعطي أشكال الأكسسوار قوة تعبيرية ورمزية ذات بعد جمالي تؤثر بدورها في المتلقي، إضافة إلى الكشف عن مدلول كل رمز كدلالة إيحائية معبرة عن الحدث المسرحي. إلا أن توظيفه في العرض المسرحي إتسم بالغرابة –تقنية التغريب– في الملحقات المسرحية، بالولوج إلى الفلسفة فلسفة الحلول الخيالية عند **ألفريد جاري**. أما في السينما، فإن توظيف الأكسسوار في الفيلم إتسمت بالواقعية في مشاهد الفيلم، كون كل عنصر من عناصر الأكسسوار يشخص لطبيعة الحدث، مما يوضح ذلك اللجوء إلى مبادئ التحليل النفسي الفرويدي كأحد الحلول التي يعتمد إليها المخرج لشد إهتمام المشاهد والمتلقي في علاقة تربط الأكسسوار بالحدث. وهذا لإستناد المخرج إلى أسلوبين إخراجين في الفيلم عن طريق الواقعية التي إهتمت بالمضمون الفيلم، أما التعبيرية فتمثلت تموضعاتها من خلال الشكل الفني والجمالي في الفيلم.

3_1_ 4 _ الماكياج بين المسرح والسينما.

من خلال تقنية الماكياج في المسرح والسينما، فإن إعتمادهما عليه لم يكن بالشكل الكبير نظرا لواقعية الأداء وطبيعة الحدث، إلا أن المخرج **ديدي لانج** قد إعتمد على تقنية الغروتسك في تبيان ملامح شخصيات المسرحية التي تهدف إلى الإظهار والتباعد الذي يهدف إلى تعرية الواقع وإبرازه في العرض المسرحي.

أما في السينما، فإن المخرج **هتشكوك** الأخذ بمبادئ الواقعية والإلتزام بالماكياج الطبيعي لكل شخصية كون الموضوع يعالج المواضع التي تمس الجانب العلمي في تشخيص حالة الشخصية، بينما يكمن الإختلاف

في إستخدم **هتشكوك** لتقنية القناع في مشاهد الحلم، بوصفها مكملة له وللأزياء في آن واحد ليعد عنصرا تعبيريا بإمتياز، مما أمكن على **ألفريد هتشكوك** التركيز على مبادئ الحركة السريالي الذي يتبعه الرسام التشكيلي **سلفادور دالي**.

3_1_ 5 _ الإضاءة والألوان بين المسرح والسينما.

يتجلى دور كل من الإضاءة والألوان في المسرحية والفيلم بتركيز علهما لما لهما من أهمية في خلق الجو المسرحي والسينمائي، إلا ان هناك ما يبرر نقطة الإختلاف بينهما وفي طبيعة توظيفهما لتقنية الإضاءة والألوان، وهذا راجع إلى الرؤية الإخراجية المتبعة لكل مخرج وحسب طبيعة العمل عن طريق عامل التقنية، فمن أهم الإختلافات نجزي مايلي:

_ تتحدد الإضاءة في العرض المسرحي عن طريق توضيح الجانب العملي في تشخيص أداء الممثل وإنارة مساحة العرض في فضاء مكاني المتمثل في ديكور، أما الجانب الآخر فيختص بتوظيف الخيال كإستعمالها كمؤشر رئيسي لتبيان وحدة الزمن للإنتقال من مشهد إلى آخر.

_ الإستناد إلى خاصية الضوء والظلام في العرض المسرحي والذي يكمن هدفه في تحقيق قوة تعبيرية وجرأة في تشكيل أهم التكوينات الحيوية، إضافة إلى ولوجه في إستخدام الإنارة الكاشفة التي تسمح بتوضيح كل جزئيات العرض المسرحي.

_ إستخدامه الإنارة ملونة لدلالة التشخيص لديكور، وتيبان ملامح كل شخصية في العرض المسرحي من خلال الإستخدام الناجح للضوء الملون الساقط على الأشكال المتحركة على المسرح لتبدو الأشكال في تكوين متكامل.

أما في السينما، فتتنوع تشكيلات وإختلافات في توظيف الإضاءة حسب رؤية المخرج وأسلوبه الفني:

_ يكون توظيف الإضاءة مركزا على الجانب العملي والتقني من خلال التمييز بين الإضاءة الأمامية lumière frontale، والجانبية lumière latérale، والإضاءة الخلفية Le contre-jour، والإضاءة

المنخفضةlumière d'en-dessous، والإضاءة العلوية lumière zénithall.

_ نظرا إلا أن الفيلم يعنى بالسجال الثقافي من خلال سينما هوليوود الكلاسيكية، يرتئي المخرج إلى ضرورة إستخدام ما يسمى بإضاءة النقاط الثلاثة L'éclairage trois points :الضوء الأساسي والمشبع والخلفي للكشف عن كل مدلول في الفيلم وتوضيح معالمه.

_ يشكل الضوء والظلام في الفيلم أكثر واقعية، فيمسي كل من اللون الأبيض والأسود تشكيل الواقعية مرتبطة بالقيم الموجودة في الواقع بعيدا عن مبدأ الخيال، هذا حسب نوع الفيلم المدروس –الفيلم الأسود – باللون الأبيض والأسود.

3_2_ أوجه الإئتلاف.

3_2_1_ الإخراج والبناء الدراماتورجي بين المسرح والسينما.

_تهدف الدراماتورجيا في محتواها الفني إلى التجريب والبحث في كل من المسرح والسينما، ما دام كل منهما يؤسس لهذا المنظور في علاقتها من خلال الإنتقال بالمفهوم التقليدي للكتابة الدرامية نحو تأسيس مفهوم مغاير لهما.

_ بما أن النصين المسرحي والسينمائي هما نصوص مقتبس، فإن مهمة الدراماتورج تكمن في قيامه بكتابة ثانية، هذا مع مراعاة الأمانة العلمية وهذا بالمحافظة على إيحاء هذه المسرحية أو الرواية المراد الإقتباس منها، وهذا الإقتباس يندرج في إطار ما يسمى بالنسق التضمين، ليعد الإقتباس أحد عمليات الإعداد المسرحي والسينمائي إلى جانب عنصر الترجمة الذي يهدف إلى سقل كل المعاني الضمنية من النص الأصلي إلى النص المقتبس دون إخلال بأي عنصر من عناصر البناء الدرامي لهما.

_ تصبح وظيفة الدراماتورج دالة وهامة من خلال إسهامات و تجديد في نجاح العرض المسرحي والفيلم، ليصبح الدراماتورج مساهما في تطوير نص أصلي أو ترجمته من لغة أخرى، من أجل تقديمه برؤية فنية وجمالية وبعملية إبداعية في المسرح والسينما.

_ إستفادة المخرج **ديدي لانج** و**ألفريد هتشكوك** من تجارب الفرويدية التي وجدا فيها مرتعا خصبا لإغناءه، برغم من إختلاف في نظم الإخراج بين العبث والواقعية في رؤيتهم الإخراجية. إلا أن الإهتمام بالمدرسة الفرويدية –وإن كانت في بعض مشاهد من مسرحية **الحارس**–، فإن إكتشافها يتمثل في زيف التصرفات الواقعية وإشارتها إلى واقع نفسي آخر يعتبر أكثر صدقا بفضل التشخيص الذي أتى به التحليل النفسي عند **سيغموند فرويد** في عالم السينما.

3_2_2_ حركة الممثل بين المسرح والسينما.

_ يعد الممثل الركيزة الأساسية من خلال إسهامه بالغ الأهمية في نجاح العرض المسرحي والفيلم السينمائي فهو جزءا لا يتجزأ من المنظومتين، ليعرض إمكانيات متفاوتة حول طبيعة أداءه ضمن سياق الديكور، وهذا لحصوله على مكانة بارزة ضمن كافة الاتجاهات المسرحية والسينمائي التي سعت إلى تطوير أداءه.

_ يهدف تشكيل الحركي إلى تفجير النص إلى حركات تصب في المعنى العرض المسرحي والفيلم السينمائي مع التركيز على الفعل الذي يتجسد في النص، لتعطي حركة الممثل دلالاتها عن طريق مختلف الأغراض التي يتعامل معها الممثل والتي تحيط به سواءا أكان متمثلا في المسرح أو في السينما.

_ يستطيع الممثل بتوظيف جسده وصوته لتحريك دلالات النص المسرحي حتى تصبح مرئية ومسموعة لدى المتلقي، عن طريق إعتبارات تكنيكية خاصة به والتي يحدد فيها علاقاته المتنوعة فيما حوله، وهي نفس التجربة الحركية للمثل في السينما التي تكون مهيأة الأداء من أجل تنسيق الشعور بفكرة المخرج، مما يتطلب على المخرج إستحضار الجانب الواقعي في نظم أداء الممثل.

3_2_3_ الديكور والأكسسوار بين المسرح والسينما.

_ يتحدد وجه الشبه بنسبة لعنصر الأكسسوار بين المسرح والسينما في تحقيق الأحداث والكشف عن معالمه الدفينة والعميقة التي تكون خارج سياقات المادية لباقي العناصر الفنية بينهما.

ـ يعتبر الأكسسوار جزءا متحركا في المسرح والسينما وهذا للكشف عن مختلف التفاصيل التي تسهل لنا تلقي معلومات في غاية الأهمية وموضوعه وعن رؤية المخرج.

ـ بإمكان الممثل الإستعانة بالأكسسوار نظرا لأهميته والذي يساعده على إتمام فعله الدرامي، فتكون الوحدات الأكسسوارية إحدى الوسائل التي يستعملها للكشف عن طبيعة العمل أو الفعل الذي يقوم به. من هنا تتحدد أهمية الوحدات الأكسسوارية وواقعياتها عندما تدخل ضمن سياق الفيلم، فتصبح لها قوة دينامكية الفعل وتتوازن في الفيلم.

3_2_4_ الأزياء بين المسرح والسينما.

ـ تعبر الأزياء دلاليا على الشكل الجمالي للصورة البصرية النهائية للعرض المسرحي والفيلم السينمائي، كما تساعد على الإستدلال الدرامي لظروف الأحداث المسرحية والسينمائية فتكسب أهمية بالغة في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية وعن مكان الحدث وزمن وقوعه.

ـ تسهم الأزياء بسمة التخصيص في العرض المسرحي والسينمائي لإظهار الطراز والعصر والوسط الإجتماعي والذوق الشخصي للشخصية.

ـ تميز الأزياء علاقة العرض المسرحي والفيلم السينمائي بالواقع الإجتماعي، نظرا لمحاولات المنظر الفرنسي **رولان بارث** في إبراز مكانة الزي في كلتا المنظومتين، وسعيه إلى المحافظة عليه من خلال حدوده الوظيفية المقدرة له.

ـ الإهتمام بنظام الموضة التي إمتازت بالدقة والتفاصيل التشخيصية لأحد الحقب المعينة، فهي تلعب دورا كبيرا في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل.

ـ تعتبر الأزياء إلى جانب الماكياج من الأجزاء المكملة لعنصري الديكور والإضاءة، نظرا لإمتدادهما التشكيلي المتحرك في الديكور المسرحي والسينمائي.

3_2_5_ الماكياج بين المسرح والسينما.

ـ يهدف عنصر الماكياج إلى خلق وتدعيم مزاج الشخصية ومظهرها الخارجي وإبراز حيوية الممثل التي تساعد في التوكيد على الجو العام للعرض المسرحي والفيلم السينمائي هذا مع بقية العناصر الفنية الأخرى.

ـ تتكامل آلية الممثل جماليا مع شكل الديكور المسرحي ومع الإضاءة التي تعمق التعبير الدرامي والجمالي لجميع العناصر الفني الأخرى. أما في السينما، فإن الإضاءة المسلطة على الممثل ونوع اللابس وطبيعة الديكور يشخص الحدث من بدايته إلى نهايته، مما يشكل ديناميكية بين الزي والعناصر المشكلة لتقنية الديكور.

3_2_6_ الإضاءة والألوان بين المسرح والسينما.

ـ تعتبر الإضاءة تجسيدا لمبدأ التجريب في كل العناصر المشكلة للديكور المسرحي والسينمائي، بإعتبارهما يزخران بالعناصر الفنية المرئية المتنوعة، التي تقوم بأداء وظائفها التعبيرية والواقعية التي يتمخض عنها القيم الجمالية والفكرية فيما بين العناصر الفنية.

ـ تساهم الإضاءة مساهمة كبيرة في تبيان وخلق الجو النفسي العام للمسرحية والفيلم، وإبراز القيم الدرامية تأثيرها الخاص على عناصر الفنية ودورها الهام في إبراز رؤى المخرج، فهي تكشف عن الحالات السيكولوجية للشخصية ومدى تعبيرها عن الحدث المسرحي والسينمائي وتطوره.

ـ أسهمت الإضاءة المركزة في تشكيل الصورة النهائية المعبرة عن المعنى في العرض المسرحي والفيلم السينمائي، بالإستناد إلى مختلف المصابيح الصغيرة في توفير الجو الملائم لصورة الحدث وواقعيته.

3_3_خلاصة المقارنة:

يستخلص البحث في خضم المقارنة التي أجرت في الفصل الثالث، أن الرؤية الإخراجية بين المسرح والسينما جاءت لتحمل جمالية تشكيل في فن الديكور، وهذا التشكيل لا يمكن أن نعبر عليه إلا وكانت إمكانية تواجد المدارس المسرحية والسينمائية بإختلافها وتنوعها وتمظهراتها، والتي أكدت على جمالية العنصر التقني والفني وتضافره مع باقي العناصر الفنية الأخرى. وقد يهتم كل من المخرج **ديدي لانج** و**ألفريد هتشكوك** بفنه في المشروع المشترك من دون أن يتخلى أحد منهم عن إستقلاليته وعن ذاته الإبداعية، الأمر الذي يفسح مجالا رحبا للإرادات الواعية في أن تمارس حرياتها لخدمة الإبداع بإنسجامه فكريا وجماليا بين المسرح والسينما.

إلا أن هذه الدراسة لا يمكن لها أن تدعي الكمال، فهي تعد محاولة متواضعة في الدراسات المقارنة، تحاول أن تمهد هذا الطريق الشائك أمام دراسات أكثر عمقا في الجانب المسرحي والسينمائي على وجه الخصوص.

خاتمة

سأحط الرحال بعد رحلة غنية بمختلف المعارف والتي قضيتها رفقة هذا البحث لتكون هذه الخاتمة آخر جزئية أختم بها هذه المرحلة، لذلك سأحاول أن أرصد فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في حدود ما إستطعنا إنجازه والتي نوجزها فيما يلي:

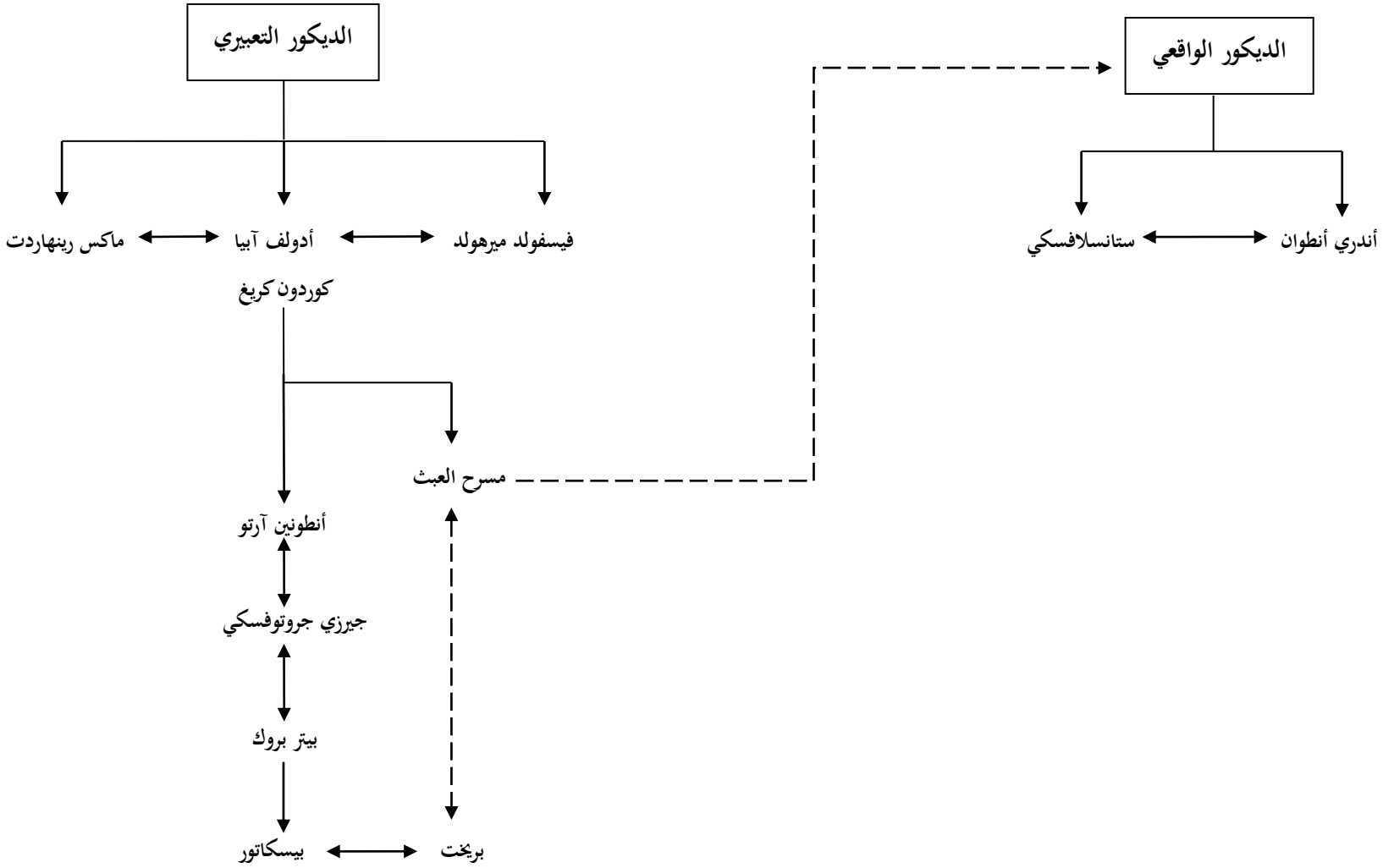
1_ يتجسد أثر المدارس الفنية بإختلافها وتنوعها وتمظهراتها على الديكور المسرحي والسينمائي إلا بوجود إتجاهين رئيسين في تأصيل لفن الديكور، ليعتبروا تأسيسا وإمتدادا لفن السينما منذ بدايته عن طريق أفلام كل من **الأخوين لوميار** وأفلام **جورج ميليس**، ألا وهما:

- الديكور الواقعي الذي يهتم بالجانب التاريخي عن طريق تأصيل للحدث الواقعي.
- الديكور التعبيري الذي يهدف إلى تجسيد الحركة والشكل معا.

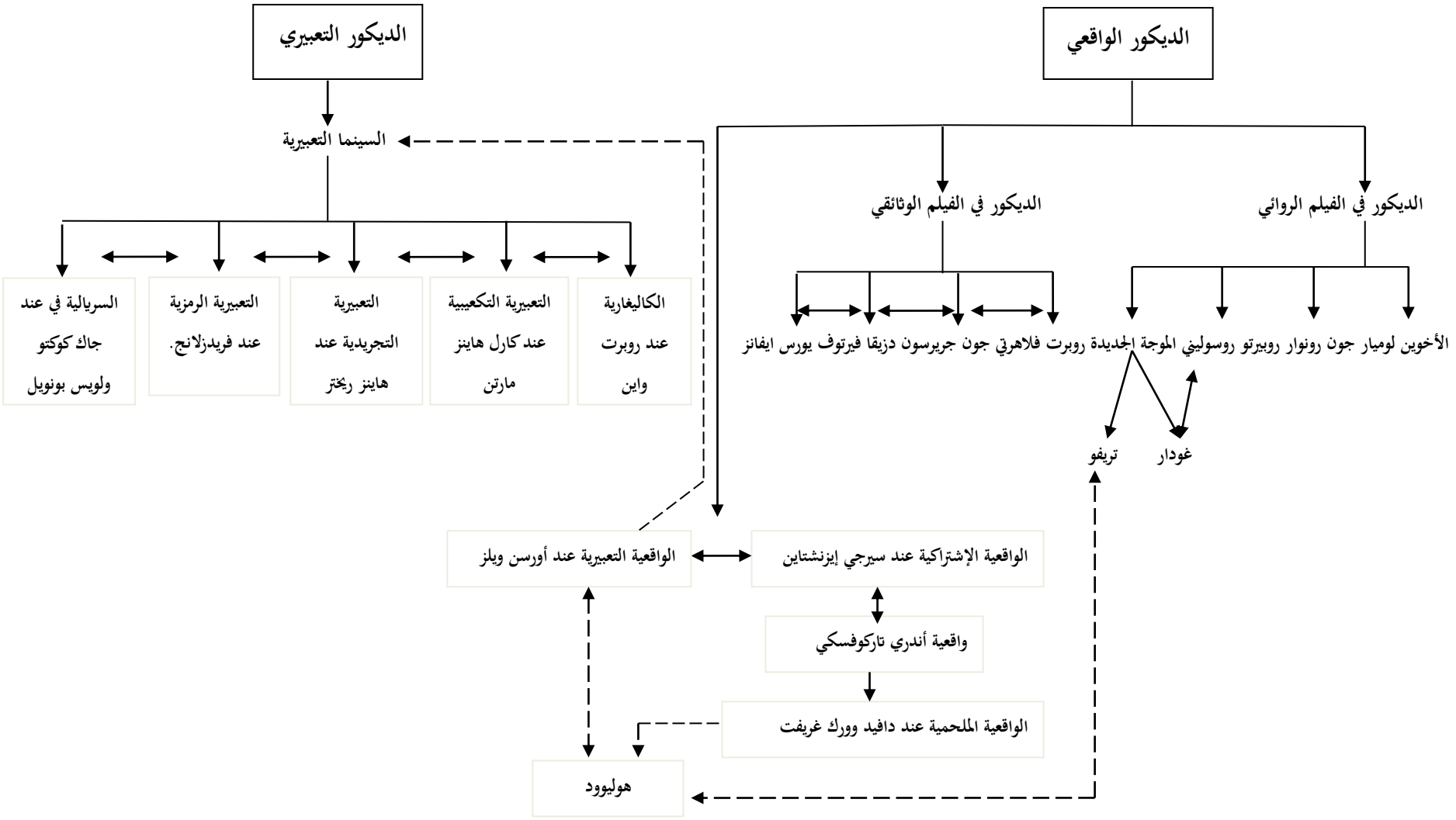
2_ تهدف الأفلام الواقعية إلى تحقيق أسلوب غير مرئي وهو أسلوب يلفت الإنتباه لذاته، أما الأفلام التعبيرية فتهتم من ناحية الأسلوب على عنصر التزويق، فيهتم المخرج بالتعبيير عن رؤيته الشخصية والذاتية للواقع. أما من ناحية الشكل والمضمون، فإن الأفلام الواقعية التي تسعى إلى تحقيق المضمون والذي يأتي دائما في المقدمة، عكس الأفلام التعبيرية تميل إلى توكيد الشكل والتقنية.

وبالتالي، تظهر الدراسة أنموذجا تخطيطي لعملية تداخل المدارس الفنية فيما بينها عند مختلف المخرجين، كجزء توضيحي الأخير لما ذكر مسبقا طبقا لمفهوم فن الديكور، وهو كما يلي:

أ_ في الفن المسرحي:



ب_ في الفن السينمائي:



3_ يؤخذ التجريب في المسرح والسينما أشكالا متعددة ومتنوعة ومنه إبراز الجانب التشكيلي والفني للصورة المسرحية والسينمائية، فالتجريب لا يسمى تجريبا ما لم تكتمل له عناصر الوسيط التعبيري كلها، لذا يمكننا التحدث عن التجارب المسرحية الحديثة الكاملة إستندت إلى مرجعية إكتمال الوسيط التعبيري عن طريق ما أسفر عليه الجانب النظري والتطبيقي للبحث، وهذا عن طريق الرؤية الإخراجية التي ساهمت في بلوغ ذروة التجريب بمختلف أشكاله وتحققاته في فن الديكور، من أهمها:

- يعتبر المسرح فنا على مختلف التقاليد التي تتجسد بفضلها جميع الأشياء لتكون نابعة من قوة الخيال، مما زاد تمسك **أندريه أنطوان** بأدق التفاصيل الدقيقة في سبيل تحقيق تكاملية العرض وفي توظيف الدقيق لتقنية الديكور المسرحي.
- البحث عن نقل الحقيقة على المسرح من خلال الواقعية التي تنبعث من نفسية الممثل عند **ستانسلافسكي**، التي تؤكد على الصدق الفني النابع من فكر الممثل الخارجي الذي يتمثل في صدق الديكور، والأزياء، وأكسسوارات، والملابس، والماكياج.
- ظهور ما سمي مسرح الفن أو الفن للفن، وهو طرح جديد مناقض للواقعية والذي أخذ التجارب الغربية والأدب والدراما مادة له مكرسا حركته لأجل مادة الجمال وجعلها منبعا له، وهذا لبروز مختلف الأفكار جعلت من العمل الفني قيمة تطلب لذاتها. من أنصاره:

_ **فيسفولد ميرهولد** الذي أعطى أولوية كبيرة للممثل في التحكم في طبيعة جسده وتطويره كأداة إبداعية سريع الإستجابة والحركة، لتتحكم فيه وسائط عديدة كديكور والأكسسوار عبر الفضاء الخارجي المحيط به وهذا ما سمي بالبيوميكانيكا الحيوية.

_ **أدولف أبيا** الذي إعتبر أن الخلفية التجريدية للديكور لها علاقة بالممثل، فقد دعا إلى تقليص حركة الممثل على خشبة المسرح وتحويلها إلى أدوار متحركة بإخراج إيقاعي، وهذا لإهتمامه بالموسيقى والمسرح الغنائي، والإضاءة بهدف خلق جو مؤثر في العرض المسرحي.

_ **كوردون كريغ** الذي يهدف إلى بناء مسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها، فأصر على إخضاع جميع عناصر العرض المسرحي لإرادة المخرج، وهذا كله يقود إلى تقليص دور الممثل إلى جزء من المشهد المسرحي، بحيث يكون هذا الممثل سهل التحريك من خلال ما سمى بالممثل الدمية، مما

جعل عروضه تميل إلى العروض الصامتة تطغى فيها الحركة على الكلمة وإمكانية كل من الممثل وباقي عناصر المشكلة لتقنية الديكور على بناء لغة تهدف إلى مخاطبة المتلقي.

ـ **ماكس رينهاردت** الذي يهدف إلى بناء مسرح شامل من خلال إستثماره كافة التقنيات والإكتشافات الميكانيكية على الخشبة المسرح، فأصبحت كل من الإضاءة والألوان عنصرا متميزا في تشخيص الديكور من خلال الإظهار والتجسيم وخلق تكوينات جمالية في العرض المسرحي.

- جعلت عروض المسرح التجريبي في العالم كلها تهدف إلى البحث عن اللغة المشتركة بين الناس، وهي لغة الطقوس وإشاراتها وعلاماتها ودلالاتها، بفضل الإنسجام الذي يحققه الممثل في الفضاء المسرحي يكشف عن البحث في جوهر العرض المسرحي وإبراز قيم جمالية المتنوعة، مما بجعل الديكور أداة رمزية وتعبيرية والحاظر الغائب في بعض العروض المسرحية. من ضمن التجارب المعاصرة نذكر ما يلي:

ـ بإمكان جسد الممثل بوصفه منظم للديكور المسرحي أن يشكل جسده بتعبيراته الحركية إحدى عناصر التصميم في الفضاء المسرحي الذي يحقق حركته في فلسفة **يوجين يونسكو** و**صامويل بيكت**.

ـ إستخدام طابع التشويه في المنظور الخاص بالديكور المسرحي لدى **أنطونين آرتو**، هو التوجه الذي أحدثه المذهب السريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية بدقة شديدة، فيعطي للعرض المسرحي الشكل اللاعقلاني والغير منتظم، لأن المسرح في نظره هو مسرح الأسطورةِ والسحر والتخلي عن الواقعية السردية والنفسية بوصفها إحدى سمات مسرح القسوة.

ـ يرتكز مسرح الفقير إلى مبدأ التقشف الذي يوفر فرصة التعويض لمختلف العناصر المساندة الأخرى في العرض المسرحي، فليس هناك وجود للديكور إلا من خلال الديكور الكلامي أو من خلال حركة الممثلين وطريقتهم في الأداء، مما يعطي الأولوية للممثل كأساس للتواصل بينه وبين المتفرج ضمن فلسفة **جيرزي جروتوفسكي**.

ـ يترك **بيتر بروك** المجال للغة الممثل الجسدية للإفصاح عن كل إمكانياته الكامنة، فلا وجود لديكور والملابس، والأزياء، والماكياج ضمن متطلبات العرض، بغرض أن الممثل يستطيع أن ينوب عن باقي العناصر الفنية الأخرى ضمن نظرية المساحة الفارغة.

- إن وسائل التغريب لاتقتصر على النص المكتوب فحسب، ولكنها تتعدى ذلك لتكون على مستوى عناصر العرض المسرحي، ولهذا يحرص الإخراج فى المسرح الملحمي على تحطيم وهم الحقيقة والإندماج مع الشخصيات والآحداث، سواء عند فنان أو عند المتفرج، وهذا عن طريق:

ـ إعتبار الوسائط المتعددة التي إستخدمها **إرفين بسكاتور** في بناء الديكور المسرحي من وسائل فنية وظفت للتغريب على المستوى التقني، فستعان بالعناصر التقنية كالسينما، والشرائح المصورة، والديكور المسرحي الدوار، ومختلف الابتكارات الميكانيكية التى أتاحتها الإكتشافات الحديثة بفضل مسرح **بسكاتور** الوثائقي.

ـ إعتماد **بروتولد بريخت** على تقنية التغريب في كل وسائل العرض، مما يقتضي إستعمال الإمكانيات المسرحية إستعمالا خاصا شريطة أن تكون الديكورات غير واقعية، بل إيحائية تدفع المتفرج إلى التعرف على المكان والزمان عن طريق أشياء صغيرة دون الولوج إلى تفاصيلها ضمن مبادئ المسرح الملحمي.

4ـ ترتبط الواقعية في السينما إرتباطا وثيقا على غرار بقية المدارس الفنية الأخرى على نحو حميم بتجربة الحياة، فأمست عناصرها متناقضة بشكل مباشر لجماليات هوليوود، وظل الديكور السينمائي يمثل بعدا جماليا وفنيا نابعا من تجارب **الأخوين لوميار**، والواقعية الشاعرية عند **جون رنوار**، والواقعية الجديدة عند **روبيرتو روسوليني**، مرورا إلى تجارب **فرنسوا تريفو** و**جون لوك غودار عن** طريق سينما الموجة الجديدة. إلا أن هناك من يمثل الجانب الإثنوغرافي والأنثروبولوجي لسينما الواقع أو السينما المباشرة التي أكدت على أحقية الصورة الفوتوغرافية وأهملت الجانب الفني والجمالي للديكور السينمائي والخروج عن نظام الأستوديو عبر تجارب كل من **روبرت فلاهرتي** في الفيلم الوثائقي التسجيلي، وتجربة الديكور عبر الفيلم التسجيلي السياسي عند **جون جريرسون**، مرورا إلى ديكور **دزيقا فيرتوف** في سينما العين، وختاما بسيمفونية الديكور من خلال الإيقاع الموسيقي النغمي عن **يورس إيفنز**.

5ـ لم يقتصر التجريب في الفنون المجاورة على مرحلة زمنية معينة، وهذا راجع إلى إختلاف المدارس الفنية في الإخراج السينمائي، وكل محاولة سعت إليها مختلف المدارس الفنية التشكيلية في الفنون المجاورة للسينما إنما كان السعي لتحويل مفاهيم في الإدراك العقلي عبر رموز جمالية وتعبيرية ودلالية خدمة للصورة السينمائية، وهو الفن الذي ينطلق من حساسية أصيلة تجاه الوسيط التعبيري ومن ثم فإن الفن

دائم الإنشغال بوسيطه التعبيري. فحاولت السينما في خضم التجريب في فن الفيلم التعبير عنها بتأثير من الفنون المجاورة، كون التعبيرية الألمانية هي أول من إعتبرت الديكور، والإضاءة، والملابس، والماكياج يمكن لها أن تكون عناصر اللغة السينمائية وهذا ما يمكن أن نسميه بتداخل المدارس الفنية فيما بينها بدءا من التجريب الحقيقي في الفيلم **عيادة الدكتور كاليغاري** أو النزعة الكاليغارية لدى **روبرت واين،** فبدا ممثلا بفيلم إستمد تجريبيته من التعبيرية الألمانية في فن الرسم والمسرح، مرورا إلى تجارب التعبيرية التكعيبية عند **كارل هاينز مارتن،** والتعبيرية التجريبية عند **هاينز ريختر،** ومن ثم أثر الديكور في إتجاه التعبيرية الرمزية عند **فريدزلانج،** وأخيرا الولوج إلى الحركة السريالية مبدءا لتحليلي النفسي ومنطق الحلم واللاوعي عند **جان كوكتو** و**لويس بونويل**. فإن العلاقة بين فن السينما والفنون المجاورة تتحدد من خلال إمكانية الكاميرا من توفير أهم التفاصيل بلغة الدقة من خلال اللوحة التشكيلية وفن الديكور، مما جعل السينما فنا تشكيليا بإمتياز إستنادا إلى محاولات المؤرخ الفرنسي **إيلي فور** وما يسميه بـ **سينيبلاستيك (cin éplastique)**.

6_ يتمثل الجوهر الإيديولوجي في السينما السوفياتية في تشكيل الواقع وإستنادا إلى خلفياته عن طريق تصوير الإنسان على حقيقته، بإعتبار أن فن الديكور يشكل مبدءا أساسيا في الثقافة السينمائية التي ترتبط أساسياتها بالرؤية المخرج. هذا بالبحث عن البعد الإيديولوجي بإعتباره نموذجا فعليا في تحديد المرجعية الثقافية لتوظيف التراث في السينما السوفييياتية، أي البحث في التمثلات الأنثروبولوجية لفن الديكور في السينما السوفيايتية، والحامل لثقافة إنسانية معينة عن طريق الواقعية الإشتراكية وسؤال التراث عند **سيرجي إيزنشتاين** بفضل ما أفرزته الشكلانية الروسية على تعاليمه في فن الإخراج، ومن ثم الولوج إلى الفكر الواقعي المتمثل في البعد الثقافي والمقدس الديني عند **أندريه تاركوفسكي** الذي يعتبر الديكور رمزا دينيا بإمتياز ذات خلفيات عقائدية.

7_ يهدف العامل التقني والتكنولوجي في السينما الأمريكية إلى تبيان فن الديكور يعتمد في طياته على البعد التجريبي في كنف الأستوديوهات، وهذا راجع إلى تحقيق الواقع وإستنطاق حقائقه، بفضل ما قدمه **دافيد وورك غريفت** من خلال الواقعية الملحمية ومن ثم سينما الواقعية التعبيرية عند **أورسن ويلز**.كل ذلك من خلال معالجة العديد من الظواهر الإجتماعية، والسياسية، والإقتصادية، والعلمية التي تطال

المجتمع الإنساني عبر البحث عن ماهية العولمة وتحققاتها في الصناعة الفلمية للسينما الأمريكية وتداعيات السينما الهوليوودية وهيمنتها على السينما العالمية.

8_ تأتي الرؤية الإخراجية بين المسرح والسينما لتحمل جمالية تشكيل في فن الديكور، وهذا التشكيل لا يمكن أن نعبر عليه إلا وكانت إمكانية تواجد المدارس المسرحية والسينمائية التي أكدت على جمالية العنصر التقني والفني وتضافره مع باقي العناصر الفنية الأخرى، إنطلاقا من مسرحية **الحارس** للمخرج **ديدي لانج** ومرورا إلى فيلم **منزل الدكتور إدوارد** للمخرج **ألفريد هتشكوك**.

وفي الأخير، فإنني أسدل الستار عن هذا البحث حيث كانت تلك أهم النتائج المتوصل إليها من عملي المتواضع، فقد كانت رحلة ممتعه وجاهدة للإرتقاء بدرجات الفكر والعقل ولم يكن هذا بالجهد القليل ولا نستطيع أن ندعي فيه الكمال، ولكن لنا عذرنا أننا بذلنا فيه عصرة جهدنا، فإن وفقنا الله في إصابة ما هدفنا إليه فلأن ذاك هدفنا، فنأمل حينها أن نكون قد بلغنا وأفدنا بها كل مطلع ولو بالقدير اليسير.

ملاحق البحث

الملحق الأول: ثبت المصطلحات

البروسينيوم Le Proscenium

البعد الثالث La troisième dimension

البهرجة Glamour

البيوميكانيك Biomécanique

التجريب Expérimentation

التجريدية Abstractionnisme

التحليل النفسي Psychanalyse

التسجيلي السياسيDocumentaire politique

التضاد Contraste

التعبيرية L’expressionisme

التغريب Distanciation

التكعيبية Le cubisme

الجدار الرابع Le quatrième mur

الجمالية L'esthétique

الحداثةModernisme

الحدث L’événement

حركة الممثلMouvement d’acteur

الحقل Le champ

خارج الحقل Le contre champ

خطة الديكور Plan Décoration

الدراما الوثائقية Drame documentaire

الفضاء L’espace
الفضاء الفارغ L'espace vide
الفنون المجاورة Arts voisins
الفيلمية Profilmic
القطرية المعاكسة Contre-diagonales
القولبة الأسلوبية Stéréotype
اللاوعي Le subconscient
ما بعد الحداثة Poste modernisme
المحاكاة Mimesis
المختبر المسرحيLaboratoire
المخرج السينمائي Réalisateur
المخرج المسرحي metteur en scène
المستقبلية Futurisme
المسرح الحديث Théâtre moderne
المسوح الحر Théâtre Libre
المسرح الشامل Théâtre Total
المسرح العبث Théâtre de L’absurde
المسرح الفقيرThéâtre Pauvre
مسرح الفن Théâtre d'art
المسرح القسوة Théâtre de la cruauté
المسرح المعاصر Théâtre contemporain
المسرح الملحمي Théâtre épique
المسرحة Théâtralité
المشهدية المسرحية Theatricalisme

الدراماتورجيا Dramaturgie
الدعامات الأفقية Piliers Les horizontaux
الدهاليز Les vestibules
الديالكتيك Dialectique
الديكور Le décor
الديكور الرقمي Le décor numérique
الديكور الكلامي Le décor verbal
الرمزية Symbolisme
الرومانتيكية Le romantisme
الزمن Le Temps
السريالية Surréalisme
السيكلودراما Cyclodrama
السيمفونية La symphonie
سينما العينKino-Eye /Cine-Eye
سينما المؤلف Cinéma Auteur
السينوغرافيا Scénographie
الشكل التقنوي Techniciste
الشكلانية Formalisme
الصدق الخارجيL'honnêteté externe
الطبيعيةNaturalisme
الطقسية Le ritualisme
الطليعة Avant-Garde
الظلال Des ombres
العوارض الخشبية Les chevrons

المقدس الديني La religion sacrée

المكان Lieu

المكياجMaquillage

الممثل الدمية Ruper-marionnette

الموجة الجديدة Nouvelle vague

النزعة التصورية Representationalisme

النص المسرحي Texte théâtral

نظام الأستوديو Le système de studio

نظام النجوم Système d'étoiles

النمط الأصلي Archetype

هندسة منظورية Perspectiviste

الواقعية الإشتراكية Réalisme socialiste

الواقعيـــــــة البيئية Réalisme de l'environnemental

الواقعية التعبيرية Expressif réalisme

الواقعية الجديدة Néo-Réalisme

الواقعية الخيالية Réalisme fantastique

الواقعية السحرية Le réalisme magique

الواقعية الشعرية Réalisme poétique

الواقعية الفوتوغرافية Réalisme photographique

الواقعية الملحمية Réalisme épique

الواقعية النفسيةRéalisme psychologique

الواقعية Réalisme

الوثائقي الإنعكاسي Documentaire réflexif

الوثائقي الراديكالي Documentaire radical

الملحق الثاني: ثبت الأعلام

إدغار موران Edgar Morin

إدواردكوردون كريغ Edward Gordon Craig

أدولف أبيا Adolphe Appia

أرسطو Aristote

أرفين بسكاتور Erwin Piscator

أركادي نيكولافيتش تورتسوف Tortsov

أرنست ستارن Ernest stern

أفلاطون Platon

ألفريد جاري Alfred Jarry

ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock

آن أبرسفيلد Anne Ubersfeld

أندريه أنطوان André Antoine

أندريه بزان André Bazin

أندريه تاركوفسكي Andreï Tarkovski

أنطون تشيخوف Anton Tchekhov

أنطونين آرتو Antonin Artaud

أوجست ولويس لوميير Auguste et louis Lumiére

أورسن ويلز Orson Welles

إيبالدو أراتا Ubaldo Arata

إيلي فور Élie Faure

إيميل زولا Émile Zola

إيفان جول Ivan Gull

إيوجين شوفتان Eugen Schüfftan

بابلو بيكاسو Pablo Picasso

باتريس بافيس Patrice Pavis

بالتيس Balthasar Kłossowski Balthus

باولو بازوليني Paolo Pasolini

برنارد إيفن Bernard Evein

بروتلد بريخت Bertolt Brecht

بول غوغان Paul Gauguin

بول روثا Paul Rotha

بيت موندیان Piet Mondrian

بيتر بروك peter brook

تروغت ميلر Muller Traugott

توماس أديسون Thomas adison

جاك دريدا Jacques Derrida

جان فيلار Jean Vilar

جورج جروس George Grosz

جورج سادول Georges Sadoul

جورج لافيلي Jorge Lavelli

جورج ميليس Georges Méliès

جون بول سارتر Jean-Paul Sartre

جون جريرسون John Grierson

جون دوبون .Jean d'Eaubonne

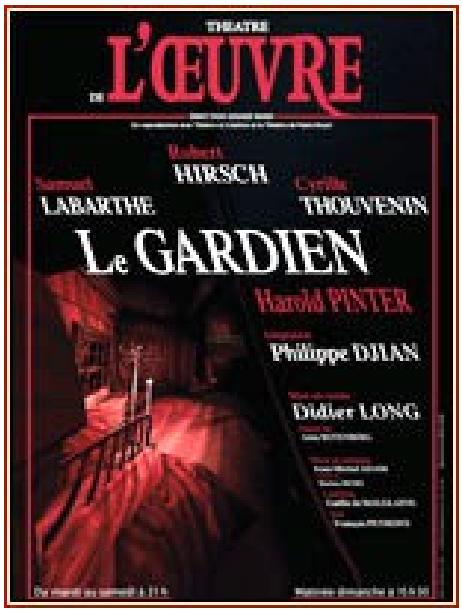
جون رونوار Jean Renoir

Slavoj Žižek سلافوي جيجك
Salvador Dalí سلفادور دالي
Sergueï Eisenstein سيرجي إيزنشتاين
kracauer Siegfried سيغفريد كراكاو
Sigmund Freud سيغموند فرويد
samuel Beckett صامويل بيكت
Vassily Kandinsky فاسيلي كاندنسكي
François Truffaut فرنسوا تريفو
Fritz Lang فريدزلانج
Vsevold Meyerholdفيسفولد ميرهولد
Viktor Simov فيكتور سيموف
Victor Chklovski فيكتور شكلوفسكي
Heinz Martin Karl كارل هاينز مارتن
Kasimir Malevitch كازمير ماليفيتش
Caspar Neher كاسبارنيهير
Christopher Young كريستوفار يونغ
Casimir Archimedes كزمبير إدشميد
Claude Autant Lara كلود أوتانت لارا
Robert Neppach لروبرت نيباش
Richard wagner لريتشارد فاغنر
Lucien Jusseaume لوسيان خيسوم
Loui D. Janetti لوي ديجانيتي
Luis Buñuel لويس بونويل
Lee Strasberg لي سترسبوغ

Lev Tolstoï ليف تلستوي
Luidov popova ليودوف بوبوفا
Marcel Martin مارسيل مارتن
Max Bignens ماكس بينانس
Max Douy ماكس دوي
Max Reinhardtماكس رينهاردت
Maxime Gorki مكسيم غوركي
Michèle Debidour ميشال دوبيدور
Miklós Rózsa ميكلوس روزا
Mikhaïl Kaufman ميخائيل كوفمان
Noël Burch نويل بارخ
Herbert Read هاربرت ريد
Harold Pinter هارولد بينتر
Henri Agel هنري آجيل
Henri Menessier هنري مينيسيار
Henrik Ibsen هنريك إبسن
Hermann Warm هيرمان وارم
Georg Wilhelm Friedrich Hegel هيغل
Walter Gropiusوولتر غروبيوس
Peter Lamont يتر لامونت
Eugène Ionesco يوجين يونسكو
Joris Ivens يورس إيفانز

الملحق الثالث: خاص بالعمل التطبيقي

واجهة مسرحية الحارس لهارولد بينتر.



ملصقة مسرحية الحارس للمخرج ديدي لانج سنة 2006.

ملصقة فيلم منزل الدكتور إدوارد للمخرج ألفريد هتشكوك سنة 1945.

DIDIER LONG

Les lectures de l'Atelier

La rencontre a lieu au premier étage du théâtre, dans le bar dont les fenêtres donnent sur la place Charles Dullin, illustre prédécesseur du nouveau directeur de ce lieu vieux de presque deux cents ans (le bâtiment a été construit en 1822). Didier Long, le tout nouveau directeur du prestigieux Théâtre de l'Atelier accueille avec simplicité une poignée de journalistes blogueurs pour parler de la programmation de lectures faites par de grands comédiens à côté de la programmation habituelle des spectacles du soir.

« Faits de rêve, de temps, d'amour de l'écriture, ces lectures sont venues de l'envie d'entendre des mots. » annonce un Didier Long détendu et souriant. Sa voix est douce, bien timbrée, chaleureuse.

La conception du projet lecture s'est faite très vite, plus à cause de rencontres avec les comédiens que par une volonté préméditée. Mais Didier Long s'y connaît en lecture puisqu'il a été entre autre directeur artistique du Festival de la Correspondance de Grignan de 2000 à 2007. C'est donc là une proposition d'un amateur éclairé, mais une proposition qui laisse la totale liberté aux comédiens du choix des textes qu'ils ont envie de dire.

Dominique Blanc a d'emblée proposé le texte d'Annie Ernaux, *"Les années"*.

« Jean-François Balmer, lui, a attendu que je lui propose un texte pour qu'il décide finalement de me proposer une lecture de *"Un candide à sa fenêtre"* de Régis Debray. » nous dit-il.

Sami Frey quand à lui, se lancera à partir du 3 mars, dans une autre forme de challenge :« Il va lire *"Les entretiens avec Jean-Paul Sartre"* de Simone de Beauvoir dans leur continuité, un passage après l'autre pour chaque lecture. Car il a la volonté de tout embrasser, de ne négliger aucune partie du texte. Il y a aussi le côté expérience moderne de se lancer chaque soir sur scène. »

Mais pourquoi programmer ces lectures, d'où vient cette envie ?

« Peut-être est-ce un besoin actuel de retourner aux textes : plus les échanges via les réseaux sociaux et autres moyens modernes seront dans l'instantané, plus on aura besoin de cette transmissions de textes. » répond Didier Long comme une évidence. Et il ajoute : « Et puis, il y a à chaque fois une dimension politique dans ces textes, des combats sociétaux : un regard sur les événements de la société. C'est la grande Histoire confrontée à la petite histoire. »

Une autre raison plus subtile nous est donnée un peu plus tard :

« Dans les choix de ces textes, les comédiens en disent beaucoup plus sur eux-mêmes que par des choix de personnages dans d'autres productions »

Didier Long aime les comédiens, les comédiennes, il aime aussi les textes qui racontent les aventures humaines. Il travaille dans cet esprit à la programmation de la saison future du Théâtre de L'Atelier qui nous sera dévoilée plus tard.

http://www.regarts.org/Interviews/didier-long.htm

مستغانم يوم: 27/12/2016

السيد: بدير محمد

باحث أكاديمي في ميدان الفنون بجامعة سيدي بلعباس –الجزائر–

تخصص سينوغرافيا فنون العرض

الموضوع: إجراء لقاء مع السينوغراف حليم رحمون في إيطار تحضير الباحث لأطروحة الدكتوراه.

في يوم 27/12/2016 وفي تمام الساعة 10:30 صباحا بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي بولاية مستغانم، أجرى الباحث حوار مع السينوغراف حليم رحمون، وجاءت هذه المقابلة في شكل تسجيل صوتي تخللتها بعض التساؤلات في إيطار تحظير الباحث لأطروحة الدكتوراه.

ومن بين الأسئلة التي يطرحها الباحث على السينوغراف حليم رحمون، والتي يمكن مساءلة موضوع الأطروحة الموسوم بـ (جماليات الديكور بين المسرح والسينما –دراسة مقارنة لنماذج عالمية–) في جوانبه المختلفة المؤسسة على مختلف الأسئلة المتمثلة في:

- **من خلال مختلف المسرحيات التي قمت بتصميم مناظرها كمنظر الديكور والأكسسوار في مسرحياتك، وإستنادا الى الأخذ ببعض الإتجاهات الفنية المختلفة من خلال تشكيل الديكورات التي صممتها في عروضك المسرحية. هل لنا في ذلك أن نرى بروزا وإعتمادا على إحدى التوجهات الفنية من خلال مدارس الديكور المختلف على غرار الواقعية والطبيعية والتجريدية... في أعمالك الفنية؟.**
- **ما هو أهم عمل مسرحي قمت بتصميم ديكوره؟ وما مدى إمكانية تنفيذه؟.**
- **ما هي الخامات المستخدمة في مسرحياتك لتنفيذ الديكور ، مثلا: مسرحية صرخة النساء للمخرج محمد أدار؟.**
- **كيف ترى العلاقة بين مهندس الديكور وبين المخرج المسرحي؟.**
- **هل بإمكان الصورة السينوغرافية أن تحقق التواصل الأمثل في العرض المسرحي؟.**
- **أين تكمن جمالية الديكور المسرحي من خلال التوظيف ؟.**

الباحث بدير محمد: **السينوغراف حليم رحمون :**

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ المصادر:

أ_ المصادر المترجمة باللغة العربية:

1_ أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الأنجلومصرية، د.ت ، ص79 .

2_ برتولت بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، تر: عبد الرحمان بدوي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

3_ صمويل بيكت، في إنتظار جودو، تر: بول شوول، ط1، منشورات الجمل، بيروت، 2009.

4_ هارولد بينتر، مسرحية الحارس، تر: عبد الحليم البشلاوي، د.ط، مكتبة مصر، القاهرة، 1961.

ب_ المصادر باللغة الأجنبية:

5_ Alfred Hitchcock , La Maison du docteur Edwardes, Date filmé : 1945, French DVD.

6_ André Antoine ,"Mes souvenirs" sur le théâtre libre , fayard artheme et cie éditeurs, Paris, 1921.

7_ Harold Pinter, Le Gardien, mise en scène : Didier Long, Date filmé : 2006, Théâtre L'œuvre, paris, Production : COPAT avec le participation de France 2, (DVD), 2007.

8_ Ionesco, le roi de meurt, Mise en scéne : Jorge Lavelli , Date filmé:27/11/1976, Editions Montparnasse, DVD 9, 2009.

9_ Jean Cocteau, Le sang d'un poète, Editions du Rocher, Paris, 1999.

10_Jerzy Grotowski, Towards a poor Theatre, Edited :Eugenio Barba, published by_Routledge, new York, 2002.

ثانيا/ المراجع:

أ_ المراجع العربية:

11_ أحمد سخسوخ، برت بريشت –النظرية والتطبيق.. مسرحيا وسينمائيا–، د.ط، أكادمية الفنون، مصر، 2006.

12_ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان ، 2012.

13_ أسامة محمد مصطفى الفقي، مدارس التصوير الزيتي، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2016.

14_ أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، ط1،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتزيع، ديمشق، 2010.

15_ الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ط1، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2009.

16_ العزيز علون، أعلام النقد الفني في التاريخ، د.ط، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

17_ أيمن عبد الحليم النصار، إعداد البرامج الوثائقية، د.ط، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمَان، الأردن، 2007.
18_ بان جبار خلف، منطق السينما التجريبية، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2011.
19_ توفيق موسى اللوح، إتجاهات المسرح السياسي المعاصر، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.
20_ جبار جودي العبودي، السينوغرافيا – المفهوم ، العناصر، الجمالية – ، ط1، عدنان للطباعة والنشر والتزيع، بغداد، 2016.
21_ جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق اخراجها، ط1، اصدارات ادارة الثقافة والفنون، الدوحة، 2009.
22_ حسن عبود نخيلة، خطاب الصورة الدرامية، ط1، منشورات ضفاف، بغداد، 2013.
23_ حسن فهيم، قصة الانثروبولوجيا، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 98، 1986.
24_ دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ، د.ط، ملتزم الطبع والنشر، القاهرة، 1961.
25_ رائد محمد، صلاح عبد ربه، مبادئ الاخراج، ط1، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
26_ رعد عبد الجبار ثامر، نظريات واساليب الفيلم السينمائي، ط1، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع ، عمان، 2016.
27_ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ، الكويت، 1979.
28_ سعيد محمود، لقاءات مع رواد السينما الجديدة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.
29_ سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمَان، 2013.
30_ شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 311، 2005.
31_ شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، د.ط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.
32_ صالح سعد، الأنا–الآخر. ازدواجية الفن التمثيلي، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد274 ، الكويت، 1979.
33_ صبري حافظ، التجريب والمسرح، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
34_ صدقي إسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي العالمي: أعلام ومدارس وتيارات فنية، د.ط، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2011.
35_ طارق العذاري، آفاق مسرحية، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن،2001 .

36_ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات ع الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1987.

37_ عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما: الصورة والتعبير، ط1، E-kutub Ltd للنشر، لندن، 2017.

38_ عبد الرحمان دسوقي، الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، د.ط، دار الحريري للطباعة، القاهرة، 2005.

39_ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العانة للكتاب، القاهرة، 1998.

40_ عبد الفتاح قدعه جي، المسرح الحديث- الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل- ، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2012.

41_ عبد القادر التلمساني، فنون السينما، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

42_ عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، ط8، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، 2012.

43_ عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، ط1، سان بيتر للطباعة،القاهرة، 2001. .

44_ عثمان عبد المعطى عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.

45_ عقيل مهدي يوسف، أسس ونظريات فن التمثيل، ط1 ، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، 2001.

46_ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، 2001.

47_ عقيل مهدي يوسف، جماليات المسرح الجديد، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، 1999.

48_ علي شناوة آل وادي، الخطاب الجمالي المعنى والتشكيل،ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الاردن، 2014.

49_ علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، ط1، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، 2011.

50_ عليه أحمد عابدين، دراسات في سيكولوجية الملابس، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2008.

51_ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.

52_ فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

53_ قاسم علوان، البنية الأدبية وتحولاتها مسرحيا وسينمائيا، د.ط، إصدارات إتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة، بغداد، 2009.

54_ قيس زبيدي، في الثقافة السينمائية، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

55_ قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجا، د.ط، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

56_ كاظم مرشد السلوم، سينما الواقع – دراسة تحليلية في السينما الوثائقية-، ط1، دار أفكار للدراسات والنشر، دمشق، 2012.

57_ كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر،ط1، دار ومكتبة عدنان للطبع والنشر والتوزيع، بغداد، 2013 .

58_ كلود عبيد، جمالية الصورة –في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر–، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.

59_ كمال الدين عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1997.

60_ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، د.ط، ج1، سان بيتر للطباعة، القاهرة، 2002.

61_ كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، د.ط، ج2، سان بيتر للطباعة، القاهرة، 2002.

62_ لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، د.ط، دار القومية للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1964.

63_ محمد بري العواني، دراسات مسرحية– نظرية وتطبيقية–،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ديمشق،2013.

64_ محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، د.ط، مطبعة الشعب، بغداد، 1975.

65_ محمد خضر، دفتري:سيادة النموذج السينمائي الأمريكي، ط1، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006.

66_ محمود الزواوي، روائع السينما، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص209 .

67_ نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الاغريقية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

68_ نديم معلا، لغة العرض المسرحي، ط1، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.

69_ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ،1997.

70_ يحيى سليم البشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عَمان، 2012.

2_ المراجع المترجمة:

71_ إدغار موران، نجوم السينما، تر: إبراهيم العريس، ط1، النظمة العربية للترجمة، بيروت، 2012.

72_ إدوارد براون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين حسين الرباط، د.ط، مطابع المجلس الاعلى للآثار، أكاديمية الفنون، د.ت.

73_ إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1986.

74_ آلان كاسبيار، التذوق السينمائي، تر: وداد عبد الله، د.ط، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

75_ أموس فوغل، السينما التدميرية، تر: أمين صالح، د.ط، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995.

76_ آن أبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، د.ط، مركز اللغات والترجمة– أكادمية الفنون–، د.ت.

77_ آن أبرسفيلد، مدرسة المتفرج، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مركز اللغات والترجمة – أكادمية الفنون، القاهرة، د.ت.

78_ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، د.ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.

79_ أندري بازان، سينما القسوة، تر: مروان حداد، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2009.

80_ أندري تاركوفسكي، النحت في الزمن، تر: أمين صالح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

81_ إيان روبرتس، السينما التعبيرية الألمانية، تر: يزن الحاج، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013.

82_ باتريشيا أوفرهايدي، الفيلم الوثائقي، تر: شيماء طه الريدي، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2013.

83_ باربارا لاسوتسكا-بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1999.

84_ برنار دوت، قراءة بريشت، تر: ماري لورسمعان، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

85_ برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

86_ بيتر بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما في استكشاف المسرح-، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 154، 1991.

87_ بيتر بروك وآخرون، التفسير والتفكيك والاديولوجية، تر: نهاد صليحة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

88_ بيزلى ليفينجستون وكارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.

89_ تأليف جماعي، سيمياء براغ للمسرح، تر: ادمير كورية، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، ديمشق، 1997.

90_ تأليف جماعي، منهج لي ستراسبيرغ في تدريب الممثل، تر: أحمد سخسوخ، د.ط، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مصر، د.ت. .

91_ تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانين الروس-، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

92_ تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2013.

93_ ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 .

94_ جاك أومون، الصورة، تر: ريتا الخوري،ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013.

95_ جاك أومون وميشيل ماري، تحليل الأفلام، تر: أنطوان حمصي، د.ط، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما– دمشق، 1999.

96_ جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، تر: إبراهيم حمادة، الطبعة الثانية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

97_ جان رينوار، حياتي وأفلامي، تر: حسن عودة، د.ط، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما–، دمشق، 2001.

98_ جان كوكتو، فن السينما، تر: تماضر فاتح، د.ط، منشورا وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

99_ جان كوكتو والآخرون، المعقول واللامعقول – روائع من المسرح العالمي–، تر: فتحي العشري، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

100_ جرامون وروبير لافون، السينما المعاصرة، تر: موسى بدوى، د.ط، المطبعة العربية لنشر، 1977.

101_ جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: ابراهيم الكيلاني، ط1، منشورات العويدات، لبنان، بيروت، 1968.

102_ جوردون جراهام، فلسفة الفن– مدخل الى علم الجمال–، تر: محمد يونس، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

103_ جوردون كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، ط1، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، 2000،.

104_ جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

105_ جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل ابو أصبع، فاروق منصور، ط1، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، 2014.

106_ جي آنبال، المدارس الجمالية الكبرى في السينما العالمية، تر: مي التلمساني، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000.

107_ جيري جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية، د.ط، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، د.ت.

108_ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999.

109_ جيل دولوز، الصورة–الحركة أو فلسفة الصورة، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

110_ جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، هلا للنشر والتوزيع، 2000.

111_ جيمس موناكو، كيف تقرأ فيلما: الأفلام، والوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

112_ جينيفيف سيرو، تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الذين القاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1974.

113_ دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، تر: أحمد يوسف، ط1،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ، 2009.

114_ ديفيد سيد، الخيال العلمي، تر: نيفين عبد الرؤوف، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2016.

115_ ديفيد هوبكنز، الدادية والسريالية، تر : أحمد محمد الروبي، ط1، مؤسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.

116_ روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم البشلاوي، د.ط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

117_ روبرت جولد ووتر وماركس تريفيس، الفن والفنانون، تر: مصطفى الصاوي الجويني، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

118_ روبرت جي إيمرى، المخرجون كلاكيت أول مرة، تر: نهاد إبراهيم، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

119_ رينيه جيلسون، جان كوكتو على شاشة السينما، تر: فتحي العشري، د.ط، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

120_ زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

121_ سكيب داين يونج، السينما وعلم النفس، تر: سامح سمير فرج، ط1، مؤسسة هندواوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015.

122_ سيرجي إيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، تر: أنور المشري، د.ط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2012.

123_ سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفن، تر: سمير كرم، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975.

124_ غوين إدواردز، الدليل إلى بونويل، تر: أكرم الحمصي،د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2014.

125_ فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء شنانة، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

126_ فرنسوا تريفو، أفلام حياتي، تر: السعيد بوطاجين، ط1،هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث(الكلمة)، الإمارات العربية المتحدة، 2011.

127_ فيسفولد ميرهولد، في الفن المسرحي ، تر: شريف شاكر، ط1، دار الفرابي، ج1، بيروت، 1979.
128_ فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، ترجمة: بهيج شعبان، ط3، عويدات للنشر والطباعة، القاهرة، 1985.
129_ كريستوفر فوغلر، دليل السيناريست، تر: زياد خاشوق، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.
130_ كريستينا كالاس، كتابة النص السينمائي الإبداعية في فهم البنية العاطفية، تر: اياد دك الباب، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.
131_كريستفر إينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى 1996) ، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية، 1994.
132_ كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: زكي العشماوي، د.ط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.
133_ كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل من المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1997.
134_ كونستانتين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، تر: نديم معلا، د.ط، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
135_ كيمبول كينج، مؤلفو المسرح الحديث، تر: هبة نبيل عجينة، د.ط، مركز اللغات والترجمة- أكادمية الفنون-، القاهرة، 2003.
136_ كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر:عصام الدين المصري، ط1، أكاديمية الفنون الجميلة، دار العربي للموسوعات، بغداد.
-137_ كين دانسيجر، فكرة المخرج، تر: محمد علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما-، دمشق، 2014.
138_ ل.كياريني وا. باربوا، فن الممثل، تر: طه فوزي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
139_ لوران تيرار، محاضرات في الاخراج السينمائي: دروس خاصة من أفضل مخرجي العالم، تر: محسن ويفي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، .
140_ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، ط2، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981.
141_ ليف تلستوي، ما هو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991.
142_ مارتن أسلن، مجال الدراما (كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة) ، تر: سباعي السيد، د.ط، مطابع هيئة الآثار المصرية، القاهرة، 1992.
143_ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد المزاوي، د,ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2009.

144_ مارلين فيب، أفلام مشاهدة بدقة- مدخل الى فن تقنية السرد السينمائي-، تر: محمد هامش عبد السلام، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.

145_ ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، ط1، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.

146_ مجموعة من الكتاب، نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، د.ط، سلسلة علم المعرفة، الكويت، العدد 223، 1997.

147_ مرسيا إلياد، المقدس والعادي، تر: عادل العوا، د.ط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.

148_ هنري آجيل، علم جمال السينما، تر: ابراهيم العريس، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

149_ وارن بكلاند، فهم دراسات الافلام، تر: محمد منير الاصبحي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012.

150_ وليم روثمان، عين الكاميرا (مقالات في تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها)، تر: محسن ويفي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

151_ ياكف ليونيدوفيتش بوتوفسكي، مصور الروائع أندري مسكفين، تر: محمد الخيمي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012

152_ يكيفن جاكسون، السينما الناطقة 1928-1996، تر: علام خضر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2007.

3_ المراجع الأجنبية:

153_ Andreï Ikonnikov L'architecture russe de la période soviétique, éditeur Pierre Mardaga, paris, 1990.

154_ Antoine Gaudin, L'espace cinématographique 'esthétique et dramaturgie', Armand colin, paris, 2015.

155_ Brigitte Gauthier, Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation, Edition L'Harmattan, paris, 2002.

156_ Brigitte Gauthier, HAROLD PINTER: le maître de la fragmentation, Edition L'Harmattan, paris, 2002.

157_ C .D.INNES ,ERWIN PISCATOR'S POLITICAL THEATRE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, LONDON, 1972.

158_ Chris salter, Entangled Technology and the transformation of Performance, The MIT Press, Cambridge, London, 2010.

159_ Claudine Amiard chevrel Et auteurs, Théâtre et cinéma années vingt: une quête de la modernité, Tome 1, volume 1, L'âge D'homme, Paris, 1990.

160_ David Bordwell,Kristin Thompson, L'art du film, 3 édition, De Boeck supérieur, paris, 2014.

161_ Denis Bablet,Marie-Louise Bablet, Adolphe Appia 1862-1928,nouvelle édition L'age D'homme, Lausanne, suisse, 1981.

162_ Edward scheer, antonin artaud : a critical reader , published by routledge taylor and francis group, London, 2004.

163_ Elizabeth Ezra , George Méliès, Manchester university press, England, 2000.
164_ Emile Copfermann, 'Renversement de signe' L'argent dans le théâtre, Travail théâtral, n12, juillet-septembre,suise, été 1973.
165_ Eric Dufour, David Lynch : Matière, Temps et Image, Librairie philosophique j. Vrin, paris, 2008.
166_ Gérard Pernon, Histoire du cinéma, Edition Jean-Paul Gisserot, Paris, 2001.
167_ Gerry Souter et Karin Py, Kasimir Malevitch,Parkstone Press Internaional, new York, 2008.
168_ Guy Gauthier, Géographie sentimentale du documentaire: L'esprit des lieux, Edition L'harmattan, paris, 2010.
169_ Henri Béhar, Le cinéma des surréalistes, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, suisse, 2004.
170_ HUNTLY CARTER , THE THEATRE OF MAX REINHARDT, CORNEL UINVERSITY LIBRARY, NEW YORK,1935.
171_ Jean chothia, André Antoine: Directors in perspective, cambridge university press,united states of amirica new york, 1991.
172_ Junius P. Rodriguez, Encyclopedia of slave resistance and rebellion, volume 1: A-N, Greenwood press, London, 2007.
173_ Leah Dickerman,Matthew Affron, Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art, The Museum of Modern Art, new York , 2013.
174_ Marie Thérèse journot, Le vocabulaire du cinéma, Armand colin, paris, 2006.
175_ Michel Pascal, Le cinéma, Editions Le Cavalier Bleu, Paris, 2003 .
176_ Michèle Debidour, Le cinéma, invitation à la spiritualité, Les édditions de l'atelier/éditions ouvriéres, paris, 2007.
177_ MIKE PEARSON Et MICHAEL SHANKD , Theatre/Archaeology, edition ROUTLEDGE (the edition published in the taylor and francis e-Library) , 2005.
178_ Murielle Gagnebin, Léonard Alonso, Cinéma et inconscient, Edition Champ Vallon, Paris, 2001.
179_ Nathalia Brodskaïa , Surrealism , Editions Parkstone International, Paris, 2009.
180_ Patrice Pavis, l'analyse des spectacles, Armand Colin, paris, 2005.
181_ Peter Bondanella, The Films of Roberto Rossellini, first published, Cambridge university press, England, 1993 .
182_ Pierre Rossignol, Titanic une bréve histoire, Société des écrivains, Paris, 2008.
183_ Pierre-Jean Foulon, Art Vidéo: Commentaires, Presses universitaires de Namur, Belgique, 2004.
184_ Robert Ingram et Paul Duncan, François Truffaut : film author 1932-1984, edition Taschen, English,2004.
185_ Théophile Pathé, Le cinéma, Edition Corréa et Cie, paris, 1942.

ثالثا/ الرسائل والأطروحات الجامعية باللغة الأجنبية:

186_ Gauthier Valentine,points de basculements sceniques, mémoire spécialité architecture intérieure et design, école camondo, paris.

187_ Stéphane Poliakov, interactions esthétique les fondements figuratifs du système de stanislavski, Thèse de doctorat, faculté des lettres, sciences du langage et arts, université lumière Lyon 2, paris, 2006.

رابعا/ المعاجم والموسوعات:

أ_ العربية:

188_ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1998.

189_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

190_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

191_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

192_ باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ط1، ج3، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

193_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

194_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثالث) السينما المعاصرة، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010 .

195_ جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم (المجلد الثاني) السينما الناطقة، تر: أحمد يوسف، ط1، المؤكز القومي للترجمة، القاهرة، 2010.

196_ كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

197_ ماري ألياس وحنان قصب، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، 2006 .

198_ وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، د.ط، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

2_ الأجنبية:

199_ André Roy, Dictionnaire général du cinéma: Du cinématographe à internet :art, technique, industrie, Edition Fides, Canada, 2007.

200_ Collection Encyclopédie de la Pléiade , Histoire de l'art : Du Réalisme a nos jours, tome 4 , Editions Gallimard, Paris, 1969.
201_ Jacques aumont et Michel marie, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, édition nathan, paris, 2001.
202_ Jean Tulard, Dictionnaire du cinéma)Les réalisateurs(, éditions robert laffont, paris, 1982.
203_ Roger Boussinot, L'encyclopédie du cinéma A-H, Édition Bordas, paris, 1980.

خامسا/ الدوريات والمجلات والجرائد:

أ_ العربية:

204_ مجلة الثقافات، العدد 6، البحرين، افريل 2003.
205_ مجلة الحياة المسرحية، العدد 67/68، دمشق، 2009.
206_ مجلة الخشبة، العدد 3 و4، بغداد، 2015 .
207_ مجلة الدوحة ، العدد8، قطر، أوت 1976.
208_ مجلة الفصول، العدد 03، ، مصر، يونيو، 1982.
209_ مجلة القاهرة، العدد 113، مصر، فبراير، 1991.
210_ مجلة المعرفة، سوريا، العدد 28 ،1 أفريل، 1964 .
211_ مجلة النصوص ، العدد 1، ، إنجلترا، أكتوبر 1994.

ب_ الأجنبية:

212_journal ce soir, édition 6, n217 , paris, octobre, 1937.
213_ journal « regard », n167,25 mars, paris,1937.
214_revue de paris, n 10, tome 2, mars_ avril , Paris, 1903.
215_ revue de théatre, n 31 , l'université de Montréal, Canada, 1984 .
216_ revue du Rationalisme modern ' La Pensée', N 188 , Paris, Aout, 1976.
217_ revue image documentaire, n20, 1er trimestre, paris, 1995.
218_revue L'information littéraire, Edition Les Belles lettres, Volume 54, n° 3, Paris,2002.
219_ revue Savoirs et clinique, Édition ERES, N12, Paris, 2010.

سادسا/ اللقاءات والحوارات:

220_ لقاء مع السينوغراف حليم رحمون، يوم 27/12/2016 على الساعة 10:30 صباحا بدار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي، ولاية مستغانم.

221_Interviews réalisé par un groupe de journalistes avec le réalisateur Didier Long, au théâtre de l'Atelier, À propos de parler de ce programmation de lectures faites par de grands comédiens à côté de la programmation habituelle des spectacles du soir.

سابعا/ المواقع الإلكترونية:

222_ أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني، مجلة الفنون المسرحية ، مأخودة عن تاريخ 29/12/2016 مقال منشورة من الموقع الإلكتروني: http://atitheatre.ae

223_المدرسة الروسية الشكلية، موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة: المدرسة_الشكلية_الروسية https://ar.wikipedia.org/wiki

224_ 1932, The Blood of a Poet, Le Sang d'un Poète, J. Cocteau - J. d'Eaubonne, Voir :

225_ Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski, visite le site web: http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/uncle-vanya

226_ Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski, visite le site web: http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/lower-depths.

227_ Academic research based on the work of Konstantin Stanislavski, visite le site web: http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/power-of-darkness

228_ Alexandre Demidoff, Peter Brook: «Comme Shakespeare, la neurologie permet de révéler l'invisible, Publié jeudi 16 octobre 2014, consulté le 15 AVRIL 2017 , voir le site : https://www.letemps.ch.

229_ Alexandre Nevski (Aleksandr Nevskii) - 1938 - Sergeï Eisenstein, sur le site : https://www.youtube.com/watch?v=mr3S6ItLMTo

230_ Analyse du rêve de ballentine - la maison du docteur edwardes - alfred hitchcock, Date Publié le: 7 juin 2010, Date consultation le: 13 aout 2018, voit le site : www.etudier.com.

231_ Beatboxer Jason Singh to provide Scots silent film score. voir le site: http://www.bbc.com

232_ Bertolt Brecht ,Le Cercle de craie caucasien, mise en scéne: Benno Besson ,Date de diffusion:09 juillet 1996, source :INA, Festival d'Avignon, France,1978. Voir le site : http://fresques.ina.fr.

233_ Bibliothèque nationale de France visité le site web : www. Source gallica.bnf.fr.

234_ Bibliothèque nationale de France, http://data.bnf.fr/14684509/sally_jacobs.

235_ Brecht, Mère Courage , mise en scène de Jean Vilar, voir le site : http://fresques.ina.fr.

236_ film Naissance d'une nation (The Birth of a nation) -1915 - D.W. Griffith – VOSTF.

237_ Florian Paume, Retour vers le cinéma, Dans les coulisses de Titanic, Date d'entrée :28/07/2018, viste le site web : https://www.retourverslecinema.com/galerie/dans-les-coulisses-de-titanic/.

238_ Geneviève Latour, premiére de ' en attendent godot' au théatre Babylone, paris, 23 janvier 1953, Célébrations nationales, 2003 . visite le site web: http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations2003/godot.htm.

239_ http://data.bnf.fr/14681021/sergio_gerstein.

240_ http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/power-of-darkness

241_ http://theatrefutures.org.uk/stanislavski-centre/uncle-vanya.
242_ http://www.jugendohnefilm.com.
243_ http://www.metmuseum.org.
244_ http://www.passioncinema.ch/lenfance-divan
245_ http://www.regarts.org/Interviews/didier-long.htm
246_ https://de.wikipedia.org/wiki/Max_Bignens .
247_ https://de.wikipedia.org/wiki/Traugott_ Müller .
248_ https://en.wikipedia.org/wiki/Ernst_Stern
249_ https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_II,_Duke_of_Saxe-Meiningen
250_ https://en.wikipedia.org/wiki/Viktor_Simov
251_ https://fr.wikipedia.org /wiki/Stéréotype
252_ https://fr.wikipedia.org/wiki/ Eugène_Ionesco.
253_ https://fr.wikipedia.org/wiki/ François_Truffaut .
254_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Auguste_et_Louis_Lumiére.
255_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Balthus .
256_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Caspar_Neher.
257_ https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Grosz.
258_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Hermann_Warm
259_ https://fr.wikipedia.org/wiki/James_Cameron
260_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Jorge_Lavelli.
261_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Kasimir_Malevitch
262_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Gardien_(Pinter)
263_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Lioubov_Popova .
264_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucien_Jusseaume
265_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Max_Douy .
266_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Kaufman.
267_ https://fr.wikipedia.org/wiki/mile_Zola
268_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Neppach
269_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Roger_Blin.
270_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Ubaldo_Arata .
271_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Chklovski
272_ https://fr.wikipedia.org/wiki/Walter_Gropius.
273_ https://pl.wikipedia.org/wiki/Jerzy_Gurawski.
274_ https://www.retourverslecinema.com/galerie/dans-les-coulisses-de-titanic.
275_ https://www.youtube.com/watch?v=054OIVlmjUM
276_ https://www.youtube.com/watch?v=Z0nx70hAqjM
277_ Ingrid Bergman, ttp://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=31907.
278_ le film October (Ten Days that Shook the World) (1928), sur le site: https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0

279_ Le Prat Thérèse (1895-1966) ,Gérard Lorin portant le masque d'un médecin dans "Le cercle de craie caucasien" de Brecht. visite le site web : http://www.photo-arago.fr.
280_ L'HOMME À LA CAMÉRA, VOIR LE SITE : WWW.CINEMATHEQUE.FR
281_ Marc Duvillier, The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig : de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique, REVUES MODERNISTES, REVUES ENGAGÉES 'Revue Electronique' , Presses universitaires de Rennes, paris, 2011 .visité le site électronique : http://books.openedition.org/pur/38412.
282_ Moze Halperin and Shane Barnes, 45 Transgressive Spins on Shakespeare, Past and Present, Date Publié: 26 November 2014. voir le site web: http://flavorwire.com.
283_ PETER BROOK 1970 PRODUCTION, VISITE LE SITE WEB: https://www.rsc.org.uk.
284_ Philippe Roger, Joris Ivens, revue études)revue électronique(, numéro de juin , 2009, date consultation 02/09/2017, voir le site : https://www.revue-etudes.com/article/joris-ivens-11916
285_ Really Inventive Stuff , Max Reinhardt - "A Midsummer Night's dream" (1938), voir le site web: www.pinterest.com.
286_ Regen (Rain) | Joris Ivens (1929) voir le site : http://www.monsieurcocosse.blogspot.com
287_ Rudolf Kurtz, Un cinéma de l'abstraction, Le Cinéma Expressionisme Allemand, voit le site : http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/films-expressionnistes/rudolf-kurtz-7.php.
288_ Susannah Clapp,The Observer's theatre critic chooses the 10 sets that changed the face of modern theatre, from a 1912 Hamlet to Punchdrunk's immersive Faust, Date Publier: 22 May 2011. voir le site web: www.theguardian.com.
289_ théâtre des Folies-Wagram, mai 1935 Décors et costumes de Balthus,
290_www.gettyimages.fr.
291_ www. theredlist.com
292_ www.cineaste.com
293_ www.gettyimages.fr.
294_ www.pinterest.com.
295_ www.socks-studio.com.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شــكر وعــرفان	
إهـــداء	
مقدمة	ح-أ
الفصل الأول: أثر المدارس الفنية على الديكور المسرحي	
بين رؤى المسرح الجديد وجمالية التوظيف.....	9
1_ المبحث الأول : الديكور المسرحي في الواقعية.....	11
1_1_ أثر الواقعية الطبيعية عند أندري أنطوان.....	11
1_2_ الواقعية النفسية ومعالم توظيف الديكور في مسرح ستانسلافسكي.....	20
2_ المبحث الثاني : المسرح التعبيري ونظم الممارسة على المسرحي.....	30
2_1_ البيوميكانيكا التعبيرية وأثرها على الديكور في مسرح ميرهولد.....	30
2_2_ المخرج السينوغراف وتكثيف العمل عند أدولف أبيا و كوردون كريغ.....	40
2_3_ ماكس رينهاردت ومبادئ تصميم الديكور في المسرح الشامل.....	56
3_ المبحث الثالث: المسرح الطليعي وأثره على الديكور المسرحي.....	62
3_1_ بناء الصورة المتخيلة في مسرح العبث (الديكور المسرحي وديناميةالتحول).....	62
3_2_ أنطونين آرتو وديكور مسرح القسوة.....	70
3_3_تجريدية الديكور في المسرح الفقير عند جيرزي جروتوفسكي.....	77
3_4_ تجريبية بيتر بروك في الديكور من الإفتراض الى تحقيق التكامل في العرض المسرحي.....	86
4_ المبحث الرابع : المؤثرات الإيديولوجية وطبيعة توظيف الديكور في الملحمي.....	95
4_1_ بسكاتور والبحث في مسرح القضية والتغيير الإجتماعي والسياسي.....	95
4_2_ تقنية التغريب وأثرها على جمهور مسرح بروتولد بريخت.....	104

الفصل الثاني : آلية توظيف تقنية الديكور عبر الإتجاهات السينمائية المختلفة..... 114

1_المبحث الأول: الديكور الواقعي بين الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في الروائي..... 115

1_1_ الديكور وبدايات السينما مع الأخوين لوميار..... 115

1_2_ ديكورات جون رونوار والواقعية الشعرية في السينما الفرنسية..... 123

1_3_ الفكر الروسوليني وبوادر تشكيل ديكور الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية..... 133

1_4_ الديكور سينما الموجة الجديدة الفرنسية بين حداثة فرنسوا تريفو وتجريبية جون لوك غودار. 141

2_ المبحث الثاني: فن الديكور بين التقاليد الإثنوغرافية والممارسات الميدانية في الفيلم..... 150

2_1_ الديكور الواقعي في الفيلم الوثائقي التسجيلي عند روبرت فلاهرتي..... 150

2_2_ الفيلم التسجيلي السياسي وواقعية الديكور عند جون جريرسون..... 157

2_3_ سينما العين وتجربة الديكور الواقعي عند دزيقا فيرتوف..... 162

2_4_ سيمفونية يورس إيفنز وديكوراته في السينما الوثائقية..... 170

3_ المبحث الثالث: تقنية الديكور السينمائي بين المدارس الفنية التشكيلية..... 175

3_1_السينما التعبيرية ونظم الإبداع الفني في توظيف الديكور السينمائي..... 176

3_1_1_ ةعزنلا الكاليغارية وأثرها على الممارسات التعبيرية لفن الديكور عند روبرت واين..... 178

3_1_2_ تاروكيد كارل هاينز مارتن في السينما التعبيرية التكعيبية..... 192

3_1_3_ تاروكيد التعبيرية التجريدية في أفلام هاينز ريختر..... 200

3_1_4_ ةيريبعتلا الرمزية بين النسيج المعماري وصورة المدينة عند فريدزلانج..... 208

3_1_5_ ةيلايرس الديكور السينمائي في أفلام جون كوكتو ولويس بونويل..... 216

4_ المبحث الرابع: الصناعة السينمائية بين الخطاب الإيديولوجي والعولمة التكنولوجية في تكوين فن الديكور السينمائي..... 233

234

4_1_ سلاح الإيديولوجيا في السينما السوفيتية وديكوراتها .....
4_1_1_ نف الديكور وسؤال التراث في سينما الواقعية الإشتراكية عند سيرجي إيزنشتاين.....
4_1_2_فلسفة أندري تاركوفسكي في تشكيل فن الديكور الواقعي بين التقاليد الثقافية والمقدس الديني..... 245
4_2_ السينما الأمريكية وبوادر الصناعة في كنف الأستوديوهات..... 253
4_2_1_دافيد وورك غريفت وديكور الواقعية الملحمية..... 253
4_2_2_ روكيد سينما الواقعية التعبيرية عند أورسن ويلز..... 259
4_2_3_ دوويلوه والعولمة التكنولوجية في تشكيل الديكور السينمائي..... 266

الفصل الثالث: تطبيقات فن الديكور بين مسرحية الحارس Le gardien لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج Didier Lang وبين فيلم منزل الدكتور إدوارد La Maison du docteur Edwardesللمخرج ألفريد هتشكوك
–دراسة مقارنة–..... 274

1_ المبحث الأول: تطبيقات فن الديكور في مسرحية الحارس Le gardien لهارولد بينتر إخراج ديدي لانج Didier Lang..... 275
1_1_ البطاقة الفنية للمسرحية..... 276
1_2_ ملخص المسرحية..... 277
1_3_ قراءة في محتوى العرض المسرحي. 278
1_3_1_ ةينبلا الدراماتورجية للعرض المسرحي. 278
1_3_1_1_ . عارصلا 287
1_3_1_2_ .تايصخشلا 289
1_4_ دراسة في ديكور مسرحية الحارس .Le gardien..... 293
1_4_1_ ةسارد حركة الممثل. 293
1_4_2_ روكيدلا والإكسسوار. 297
1_4_3_ ةسارد الأزياء. 302
306
308

1_4_4_ ةسارد الماكياج. .....

1_4_5_ ةسارد الإضاءة والألوان.....

_2 المبحث الثاني: تطبيقات فن الديكور عبر فيلم منزل الدكتور إدوارد 313

La Maison du docteur Edwardesللمخرج ألفريد هتشكوك..... . 314

2_1_ البطاقة الفنية عن الفيلم. 315

2_2_ موجز ملخص الفيلم. 316

2_3_ قراءة في محتوى الفيلم السينمائي. 316

2_3_1_ ةينبلا الدراماتورجية للفيلم السينمائي. 320

2_3_1_1_ .عارصلا 321

2_3_1_2_ .تايصخشلا 325

2_4_ دراسة في ديكور فيلم منزل الدكتور إدوارد .La Maison du docteur Edwardes..... 325

2_4_1_ ةسارد حركة الممثل. 329

2_4_2_ روكيدلا والإكسسوار. 332

2_4_3_ ةسارد الأزياء. 335

2_4_4_ ةسارد الماكياج. 338

2_4_5_ ةسارد الإضاءة والألوان. .....

3_ المبحث الثالث: الإختلاف والإئتلاف في الديكور

المسرحي والسينمائي عبر النماذج التطبيقية المعروضة. 344

3_1_ أوجه الإختلاف. 345

3_2_ أوجه الإئتلاف. 351

3_3_ خلاصة المقارنة. 355

خاتمة. 356

ملاحق البحث. 365

قائمة المصادر والمراجع. 375

390

فهرس المحتويات. .....

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في جماليات الديكور بين المسرح والسينما، وهذا عن طريق الولوج إلى مساعي التجريب وأصوله في فن الديكور. ويرجع بروز العديد من الحركات الفنية التجريبية في الميدان المسرحي والسينمائي، إلى كل ما له علاقة بالإبداع الفني والرؤية الإخراجية المتبعة، ورغم التنوعات والإختلافات التي تميز تلك الحركات يبعضها البعض من خلال الشكل الفني أو التقني من حيث ما له علاقة بالجانب الفكري والنظري، فإنها حاولت البحث والسعي في إيجاد أسلوب جديد قادر على إستيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن ما له علاقة بالتجربة الإنسانية، وذلك بظهور مختلف الحركات الفنية على هذا القدر من التجديد والدينامية في المدارس الفنية التشكيلية وعلاقتها بالعرض المسرحي والفيلم السينمائي، هذا لمواكبة كل من المسرح والسينما بإستمرار أهم التطورات والكشوفات في مجال الصناعة المسرحية والسينمائية نحو البحث في أصول فن الديكور.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، الديكور، المسرح، السينما، التجريب، الفنون المجاورة، المدارس الفنية التشكيلية.

Résumé :

Cette étude a pour objectif d'étudier l'èsthètique de décor entre le théâtre et le cinéma, grâce à l'accès aux efforts d'expérimentation et de ses origines dans l'art de décor. En raison de l'émergence de nombreux mouvements dans le domaine théâtral et cinéma d'art expérimental, tout est lié à la vision de réalisateur artistique, malgré les variations et les différences qui caractérisent les déplace l'interaction par le biais de l'art ou des termes techniques liés à l'intellectuelle ,Et il a essayé de trouver la nouvelle méthode susceptible de la saisir la vision de l'artiste contemporain de son monde et connexions expresses à l'expérience humaine, l'émergence des différents mouvements artistiques de cette innovation et dynamisme dans les écoles des beaux-arts et sa relation avec le spectacle théâtral et la recherche et film cinématographique, pour faire face à l'ensemble de la salle de cinéma vers le bas les évolutions majeures et les informations à fournir dans l'industrie théâtrale et cinématographique vers des recherches sur les origines de l'art de décor.

Mots Clé : Esthétique, Le Décor, Théâtre, Cinéma, Expérimentation, Arts voisins, Les écoles d'art plastique.

Abstract :

This study aims to study the aesthetics of the decor between the theater and the cinema, through access to the endeavors of experimentation and its origins in the art of the decor. The aim of this study is to investigate the aesthetics of the decor between theater and cinema, This is through access to experimentation and its origins in the art of decoration, The emergence of many experimental artistic movements in the field of theater and film To all that has to do with artistic creativity and the vision of the output, In spite of the variations and differences that characterize these movements, some of them are expressed by artistic or technical form, In terms of what has to do with the intellectual and theoretical aspect, it has tried to search and seek a new method capable of understanding the contemporary artist's vision of his world and to express what has to do with human experience, And the emergence of various artistic movements to such an extent of innovation and dynamism in the schools of plastic art and its relationship to theatrical presentation and film, in order to keep pace with the theater and cinema constantly the most important developments and disclosures in the field of theatrical and cinematic industry towards the search of the assets of the art of the decor.

Keywords: Aesthetic, The Decor, Theatre, Cinema, Experimentation, Neighboring Arts, The schools of Plastic arts.