المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر(مسرحية ماكبث إخراج صلاح القصـب أنموذجـــا)

ثابت رسول جواد*

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/4/1 ، تاريخ قبول النشر 2018/4/17 ، تاريخ 2019/5/27

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة الإطار الجمالي للتطور الجدلي لوظائف المخرج المسرحي المعاصر، في مقاربة جمالية لآليات التداخل الوظيفي ما بين مهام الدراماتورجيا والإخراج، والسينوغرافيا والإخراج، والكشف عن البنية الجدلية لذلك التداخل، وبما يمكن إجماله بالتساؤل التالي: (ما المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر؟)، فيتحدد البحث بهدف محوري، هو (تعرّف الطبيعة الجمالية للتطور الجدلي في مهام المخرج المسرحي المعاصر). وقد تناول الباحث بحثه في ثلاثة أطر: الإطار المنهجي، الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته، وهدفه، وحدوده، ثم الإطار النظري، وهو بمحورين: محور أول تناول لمحة تاريخية عن نشأة وأساليب الإخراج، ومحور ثان، تناول موضوع جدليات الإخراج: جدلية المخرج الدراماتورج، وجدلية المخرج السينوغراف، لينتهي بجملة من المؤشرات النظرية. الإطار الإجرائي، وضم إجراءات الباحث بإسقاط المؤشرات، التي خلص بها من إطاره النظري، على عينة بحثه التي حددها أنموذجا للدراسة. وخلص البحث إلى جملة من الاستنتاجات، أهمها:

1. معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية لإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج.
2. معطيات الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد.

الكلمات المفتاحية: مخرج مسرحي، مسرحية ماكبث، صلاح القصب.

المقدمة:

تطرح الممارسة المسرحية بطبيعتها التركيبية واقعا جدليا للبناء والتكوين الذي يقوم عليه فن الاستعراض، بالنظر لكونها فنا تركيبيا، من مختلف الفنون التعبيرية ، فهي تستند إلى نتاج المؤلف المسرحي، مثلما هي تستند إلى تعبيرية فن التشكيل بالانشاء السينوغرافي، من المفردات المنظرية، والإضاءة ، مثلما تحتوي وظيفيا على فن الموسيقى وتوظيف فضاءاتها التعبيرية، وفن التجسيد والأداء التمثيلي، بجنباته الفسيولوجية والسيكولوجية، وما ارتبط بها وظيفيا من التصميم الفني للأزياء والماكياج، وليس آخرها هندسة عمارة الصالة

* كلية التربية الأساسية- جامعة المثنى.

التي يقدم فيها العرض المسرحي. وبالنظر إلى تلك الفنون المتغايرة في طبيعتها المادية، والجمالية، وقوانينها الفنية، إلى حد التعارض والتضاد في ابداعات المصممين، فكل ينطلق من الطبيعة المادية لخامته الابداعية وقوانين التشكيل الفني وجمالياته بما يخص فنه الابداعي، فإن الممارسة المسرحية، بتطورها الجمالي، وخلال مساقها التاريخي في التجويد الفني لها شكلا ومضمونا، قد انتقلت من مرحلة التجميع الفني، إلى مرحلة الجدل في التركيب البنائي للعرض المسرحي. فما عادت تلك الفنون المتداخلة في خلق العرض المسرحي، بطبيعتها، ولا بخصائصها الجمالية، فقد دخلت طور الجدل الخلّاق لتكتسب هوية الاستعراض، وتندرج في قوانينه الفنية وضمن إطاره الجمالي. وإن تلك الانتقالة التاريخية، ما كان لها أن تبرز إلا ببروز التخصص الفني في عملية الانتاج المسرحي، وهي المرحلة الحاسمة في تاريخ فن المسرح، بظهور مسرح المخرج، وتأصيل مبدأ عمل الفريق الإبداعي، وهو ما طرح الحاجة لوظيفة القائد والمنظم لإبداعات الفريق، وشخصية المخرج، بوصفه المسؤول عن عملية الانتاج المسرحي. وقد تكاملت مهام المخرج الوظيفية، مع تطور مفهوم عملية الانتاج الفني، فالمخرج المفسّر لإبداع المؤلف، وهو مصدر الرؤية الخلاق، والمنظّر الجمالي، ومصدر القرار في تطوير التصميمات الفنية للإعدادات المسرحية، وهو مطور أداء الممثل، والمنسق لإبداعات الجميع في بنية العرض المسرحي الشامل، الذي يمثل رؤيته وفلسفته بالمحصلة. غير أن معطيات التحول الأيديولوجي في منظور الجماليات المعاصرة، قد أزاح الصياغات التقليدية لمفاهيم التخصص الفني والتبعية الجمالية للقرار الإبداعي، المرتبط بسطوة رؤية المخرج، وبالتالي إطلاق إبداعات الفريق من المبدعين، ووضعهم في تقابل جدلي مع القرار الإبداعي للمخرج، وذلك التقابل الجدلي الذي خلق تكاملا وظائفيا في مهام المخرج، مثلما أعطى مفهوما جديدا لإبداع المصممين، خارج تلك التبعية. إن تصاعد تلك الوحدة الجدلية قد طورت وظائف الإخراج ، بأن احتوت ممارسة الإخراج على مهام مكتسبة من وظائف المصممين، هي نتاج ذلك الجدل بتوسيع مهام المخرج وشمولية وظائف الإخراج المعاصر. فيأتي البحث بموضوعته الحالية مقاربة جمالية للتطور الجدلي لوظائف المخرج، وبما يمكن تلخيصة بالتساؤل التالي: **((ما المقاربات الجمالية للتطور الجدلي في وظائف المخرج المسرحي المعاصر؟))**

- **أهمية البحث والحاجة إلية:** يفيد البحث الحالي بموضوعته، تسليط الضوء على طبيعة التطور الجدلي في مهام المخرج ووظائف الإخراج المعاصر، وتحديد التداخل الجمالي في بناء الحدود الوظائفية لمهام المخرج/الدراماتورج والمخرج/السينوغراف، وبالتالي يفيد منه الاختصاص في حقل الفنون المسرحية، بالإضافة للدارسين للحقل الفني، في فهم كيفيات تطور وظائف الإخراج.

كما يهدف البحث إلى تعرّف الطبيعة الجمالية للتطور الجدلي في مهام المخرج المعاصر.

الإطار النظري

لمحة تاريخية عن نشأة وأساليب الإخراج

فن المسرح بوصفه فنا تركيبيا خلاقا هو جماع الفنون الأدبية والتشكيلية البصرية، والحركية الأدائية والسمعية، لذا هو إبداع جماعي يخلقه تظافر عمل الفريق، وليس لأحد الإنفراد بإبداعه في المسرح، دون أن يصبح عامل تخريب، وتشويه، ورغم أن مهمة إدارة فريق العمل، كانت وظيفة قديمة قدم المسرح، إلا أن ظهور التخصص لهذه الوظيفة في قيادة العمل المسرحي، لم يكن إلا متأخرا في أواخر القرن التاسع عشر،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بتجربة فرقة الماينغن، للدوق سايكس دي ماينغن، والذي كان منظرا لها، ومديرا، ومدربا، ومصمما، عرف باهتمامه المفرط بالدقة في الاعدادات المسرحية، والمطابقة التاريخية لها (ينظر:هبنر،ص214). وقد اثرت باتجاهاتها الفنية على كثير من الفرق المسرحية الاوربية المعاصرة لها، أهمها، فرقة المسرح الحر في ألمانيا، ومخرجها أتوبراهام، حيث قاد في عام 1874 بنفسه فرقته الناشئة، ليقدم في برلين أول مسرح في أوربا يعرف بـ(مسرح المخرج)، باكتشاف نظرية المنظور، واستخدمه في حركة الممثل الحي داخل المشهد، فوضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة، حركة تشريحية تجسد الأحداث الدرامية، مؤكدا على الوجود الانساني للممثل على خشبة المسرح، واعتبره الوحدة الأساسية للصورة المسرحية (ينظر:أردش،ص42-49). ومع تطور العصر توضحت أكثر مهمة الإخراج ووظائف المخرج، وأصبح تنوع أسلوب الإخراج استجابة فنية لمعطيات العصر الأيديولوجية، وضروراتها الجمالية.

1. **اسلوب الإخراج الطبيعي والو اقعي**: وتمثل بالممارسة المسرحية للمخرج الألماني أوتو ابراهام ، واندريه انطوان الفرنسي، استجابة لأيديولوجيا الحداثة وخطاب العلوم، حيث تكثيف بنية المشهد المسرحي في اطار شريحة مختبرية للحياة ببعدها الطبيعي الواقعي، ووفق مفهوم الجدار الرابع، الذي حد من حرية المعالجة الفنية، والاكتفاء بالقاعدة العلمية التي يبنى المشهد طبقا لها، ومطابقة المادة الطبيعية للشكل، إلى حد باتت ملكة الخلق والابتكار عند الفنان بحدود القاعدة العلمية. فانتج الاسلوب الطبيعي بالاخراج أعمالا تقريرية علمية وفق بديهات ومقولات جاهزة تفسر الشكل المسرحي على الخشبة.بينما في **الأسلوب الو اقعي**، كانت حرية المعالجة وانتقاء المادة الواقعية أوسع، وكان الاجتهاد الخلاق للفنان في بناء اشكال تفسيرية للمادة الواقعية، وليس مطابقتها طبيعيا، كما في واقعية ستانسلافسكي ودانشينكو(ينظر:أردش،ص77-79).
2. **الأساليب الرمزية والضدو اقعية:** إن النزعة العلمية التفسيرية للواقعية، اصطدمت بخطابات الفلسفة المثالية الجديدة، وكذلك نجد النزعات التركيبية والبنائية التي تمثل جموحا في التجريد العلمي كمعطى لعتبات القرن العشرين، فرغم تعارض تلك المؤثرات، إلا أنها ساهمت في خلق أسلوب إخراج ضدواقعي، تنوعت جمالياته، مابين المثالية المتعالية لكوردن كريج، وأسلوبه الرمزي بالمسرحة، والتركيبية الشكلية لمايرهولد، ومسرحة فاختانكوف بالواقعية الخيالية. فكانت مجاوزة كريج للواقعية، ورفضه للطبيعية، دعوة إلى فنون المسرحة، والمسرح المسرحي، وبالتالي الخروج عن مبدأ الإيهام، فالعالم المسرحي مجاوز للعالم الواقعي، ويوصل كريج جمهوره بذلك العالم عبر الفضاء الرمزي الذي يتشكل منه العرض، بمرموزاته، وإيحاءاته، حيث يقول كريج "تستطيع بطريق الإيحاء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأشياء ، من مطر وشمس، إلا أنك لن تستطيع أن تظهر هذه الأشياء على المسرح بمصارعتك الطبيعة عسى أن تقتطع شيء من كنوزها، فتضعه أمام الجمهور...أما الواقع ودقة التفاصيل، فلا جدوى منها على المسرح"(كريج،ص47) ، فيؤكد (كريج) على شمولية شخصية المخرج، ودوره كروح العرض المسرحي، بينما باقي المفردات والعناصر المسرحية، ليست إلا تجليات للمخرج. فكان أغلب أطروحاته تدور حول أهمية دور المخرج وحضوره الفني في أدق تفصيلات العرض، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف، والموسيقى، وفن العمارة المسرحية، وفن الرسم، وباقي التفصيلات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفنية الأخرى، فبالإيماء يتحقق على المسرح الإيهام بكل شيء، وبالحركة يكون التعبير عن أفكار الجماعات ومساعدة الممثل على التعبير عن أحاسيس الشخصية التي يتقمصها، فيرى أن وحدة الإخراج المسرحي، هي في الديكور، والإضاءة، والأزياء، ككل متكامل. وعدّها أجزاء مترابطة مع بعضها ومع الممثل وحركته، ولم ينظر إليها ككيانات منفصلة غير متماسكة (ينظر:كريج،ص165) ، بينما تمايز مايرهولد في اسلوبه الاخراجي الرمزي، بنزعته التركيبية الشكلانية، بالاختزال والتجريد والخروج عن المبدأ الواقعي، وتأكيد العنصر البصري وهندسة التشكيل الحركي الأدائي خارج البعد البشري، بجعل الجسد ماكنة حيوية للأداء، والأسلبة، بضبط العناصر التعبيرية لكشف التركيب الداخلي للموقف وفق شكل منمط وتجريدي، فالإخراج لديه غير معني بإعادة الخلق الدقيق لتفاصيل المشهد وخصائصه المعمارية التاريخية، بل هو يكتفي باستدعاء جوهر الخصائص تلك وروح المشهد لخلق الشكل على المسرح (ينظر:التكمةجي،ص52-53). ونحى فاختانكوف بأسلوبه الاخراجي بالواقعية الخيالية، إلى المعالجات المسرحية الحادة، والمسرحة والتخييل مبتعدا عن الواقعية حيث يؤسس معالجته الإخراجية بصياغة يحضر فيها الوعي الذاتي للواقع، والتعبير عن ذلك الواقع، بالخلق الخيالي بما فيه من فنتازيا، والابتعاد عن المسلمات المنطقية والفروض الواقعية، باتجاه تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت، وخلط الواقع بالانطباع الذاتي، وبمقاربة كاريكاتيرية حادة، ينشئها الفنان المبدع ويتشاركها مع الجمهور بألعاب المسرحة والتخييل للشكل المسرحي(ينظر:أردش،ص245-246).

3. **أسلوب الإخراج التعبيري** ، ويمثل الاتجاه التعبيري نسقا جماليا مجاوزا للمفهوم الواقعي والمحاكاة، نحو جمالية البوح والتعبير لعرض الموقف الذاتي للفنان من عالمه الواقع، وتمثل رد فعل على ازمة الذات في العالم الحديث، فتؤكد على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخوص، وتجريد اللغة والمفردة من الاعتياد والمألوفية، وبناء الشكل المسرحي بالتفتيت، والتشويه، والمبالغة وخلط الواقعي بالحلمي، فيكون المسرح معها اسقاطا ذهنيا، وجهازا عصبيا بتكويناته المختزلة والحادة بحضورها بما يشبه الايعازات التلغرافية البرقية الناجمة عن التفجرات الانفعالية للموقف ومعالجة المخرج الحادة بتقنيات الإضاءة، والمنظر، والمؤثر الصوتي بهدف خلق الصدمة الاخلاقية ، والروحية الجمالية وبعثها في فضاء المسرح. وتتنوع اساليب ومعالجات الاخراج التعبيري، عدا اتفاقها على غايتها بتلك الصدمة ، كما في تنوع معالجات المخرجين التعبيريين الألمان: كارل هاينزمارتن، ولودفيج برجر، وريتشارد فيشر، وجوستاف هارتونج (ينظر:أردش،185)، فلكل منهم اسلوبه في المعالجة، عدا أن تلك المعالجات تتفق من ناحية الحدة والعنف، ومن ناحية الغاية ببعث الصدمة الروحية والأخلاقية.

4. **أسلوب الإخراج الملحمي**، وهو صياغة المخرج الألماني برتولت بريشت لنموذج المسرح السياسي الاجتماعي الفاعل على مستوى استنهاض ارادة الجمهور وتشجيعه للبحث عن موقف له من الحدث على الخشبة، والذي يقدم بصيغة الماضي المسترجع، خارج مبدأ الإيهام الأرسطي، ولكن وضعه بعلاقة جدلية مع المعطى البيئي لكشف الفاعل التاريخي في تكوينه، وبالتالي ايجاد الحل لذلك الموقف في الواقع، فيعتمد بمعالجاته الفنية للشكل المسرحي على تقنيات التغريب بمعنى كسر ألفة المفردة وجعلها بؤرة للتأمل والتفكير، والاستمرار في خرق أفق توقع المتلقي، وكسر ألفة الموضوع بواسطة الراوي، والمبرزات الفيلمية، والوثائق

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واللوحات، والحرص على تحقيق المباعدة الجمالية بالمسافة النقدية مابين الجمهور والأحداث، ومنع الاندماج مع الأحداث أو الشخصيات، والاحتفاظ بالوعي للمتفرج متوقدا(ينظر:التكمةجي،ص64) فلا يذهب بريشت لخلق أجواء خيالية مثيرة للعواطف، لأنها تعطل الوعي واردة الحكم عند المتفرج، فيستخدم الوسائل المبسطة للمسرح، واعتماد المسرحة، وكسر الأيهام المتحقق، والأسلبة، والمعالجة بتقنيات الإضاءة الكاشفة، والمنظر المختزل والمسطح، الذي يشير للحدث بأبسط التفصيلات، مع مراعاة جمالية الترتيب والتنظيم والتناسق، وتأكيد القيم الموسيقية والنغمية في الإنشاد كمتعة من متع العرض، وبنفس الوقت تكون غنية بعناصر الجست الحركي لمتابعة تفسير الموقف في مسار تقدمه.

5. **آرتو وأساليب الإخراج الطليعية**، شكل آرتو السريالي، منعطفا جماليا في أساليب الإخراج المسرحي، بالانطلاق فلسفيا مع الاتجاهات اللاعقلانية، ومن اللحظة النيتشوية، فقد امتازت معالجاته الاخراجية بتدمير البنى العقلية في الشكل المسرحي، وكسر العلاقة التقليدية مع المتفرج باستدعاء اللاوعي والرمزي الانثربولوجي البدائي في فضاء طقس وجوبي المشاركة، بإطار من العنف والقسوة (ينظر:آرتو،ص75)، فكانت موضوعاته ميتافيزيقية، وخارج الإطار السيكولوجي، وبالتالي ابتعاده عن النص، بوصفه اطارا عقليا سيكولوجيا، فعالج ثيماته الأصلية بعيدا عن أدبية النص، وبتقنيات مسرحية أعتمدت الإبهار العنيف بالشكل واللون والتركيب من العناصر المتضادة، مكرسا العنف الجمالي بتدمير عقلانية الأشكال على المسرح، بالاضاءة وحضورها الحادة بالبقع اللونية وحزم الإضاءة الافقية والعمودية، لتعبر عن اجواء الحلم والرعب والهذيان، والمناظر على طريقة الاشكال السريالية، بالمبالغة والغرابة والتركيب اللاعقلي الصادم ، والأزياء الشعائرية الطقسية والألوان الحادة، والاقنعة الغريبة والماكياج المبالغ فيه والتسريحات الغريبة، والموسيقى بإيقاعات بدائية طقسية.

لقد كان أسلوب آرتو مؤثرا مهيمنا على من جاء بعده من المخرجين الطليعيين، طوال حقبة القرن العشرين، وحتى أدائيات مابعد الحداثة. نرصد أثره البالغ على **بيتر بروك** بمسرحه الطقوسي ونزعته الانثربولوجية، بالوسائط اللاعقلية واللغة العبرثقافية، والصياغات التعبيرية الذاتية، والعنف الجمالي في تركيب الشكل المسرحي، لكشف السري الحقيقي المحتجب خلف الاعتياد والمألوفية، وهو ما اسماه باللامرئي المقدس، واللاعياني المغيب خلف العياني المادي، وبواسطة خلق حالة من الشعرية البدائية، والتجربة الحياتية المفارقة للمألوف، بمؤثرات صادمة، وصرخات، ورقية سحرية، وأقنعة، ودمى، وملابس طقسية (ينظر:أينز، ص238)، وكذلك أسلوب **غروتوفسكي** بالمسرح الفقير، بالعودة إلى جذور المجتمع البشري البدائي، مجتمع الطقوس الجماعية والسحرية، لكن دون الرمزية الدينية، نحو مذهب علماني، هو طقوس مسرحية لا دينية، إلا أنها مستمدة من الطقوس القديمة، وخلق حالة الإثارة، والدهشة، والإعجاب، والإيحاء، واستفزاز الطاقات العضوية، والكلمات، والإشارات السحرية، وحركات الأكروباتيك، وبالاعتماد على حالة من التوتر والإرهاق الجسدي التي تدفع الجسم الإنساني إلى ما وراء حدود طبيعته العضوية، وتحقق مجاوزته لذاته (ينظر:أردش،ص310)، وامتد أثر أرتو إلى باقي أساليب الإخراج الطليعية، فقد أثر عميقا بالمسرح الحي **لجوديث مالينا وجوليان بيك**، والمسرح المفتوح **لجو تشايكن**، كترجمة عصرية لمعالجاته في مسرح القسوة، دون الخروج عن إطاره الجمالي، والنزعة البدائية الانثربولوجية في المسرح البيئي **لريتشارد شيشنر**، ومسرح

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يوجينو باربا،وصولا إلى أدائيات مابعد الحداثة **لروبرت ويلسون**، بمسرح الرؤى، حيث النسق اللاعقلي، وتدمير المعطى المنطقي في الشكل، والعنف الجمالي في التركيب، ودوامية التحول، وضرب يقينية الزمان والمكان، بمحاكاة لحالة الهذيان والهلوسة في تداعي اللاوعي في فضاء طقس تشاركي حل محل تقليدية الجماليات البرجوازية للعرض المسرحي(ينظر:أينز،ص398).

مما تقدم نخلص إلى أن التنوع الواسع في طبيعة المعالجات الإخراجية، طبقا لتنوع الأساليب الإخراجية، وحتى المغايرة في الأسلوب الإخراجي الواحد، وذلك استجابة للمحددات الجمالية لرؤية الإخراج، والتي تتعلق بأدبية النص، وخصائصه الجمالية، والفضاء الأيديولوجي المتحكم بميل وتفضيل المتلقي وتوقعاته، والمزاج العصري المتحكم بطبيعة المعالجات التقنية وجمالياتها، والقدرات المادية في بناء وتركيب الشكل المسرحي على الخشبة. حيث أن تلك المحددات الفنية والجمالية قد وضعت مهام وظيفة الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، والمصمم السينوغرافي، ومصمم الأداء، لخلق حالة التركيب الإخراجي، وهي تكاملية البناء الفني للعرض المسرحي، الذي يتجاوز المهام التقليدية الفنية بإنتاج العرض، إلى المهام الجمالية الشاملة، بإدارة الوعي الجمالي للمتلقي.

جدليات الإخراج

- **جدلية المخرج الدراماتورج:** بدءا نقدم إلى الالتباس المعرفي والوظيفي لمصطلح الدراماتورج، عدة مقاربات تعين في تحديد إجرائي يمكن من رصد فعل التطور الجدلي لوظيفة المخرج، إزاء وظائف الدراماتورجية، وشخصية الدراماتورج. مقاربتنا الأولى هي الوظيفة التحليلية للدراماتورجيا ومهمة الدراماتورج، حيث ارتبطت بالنظام الكلاسيكي التحليلي، وهي **الدراماتورجيا الكلاسيكية**، وحددت بصانع الدراما، والحارس على إحكامها وتجويدها، فتاريخيا هي تركة الحقبة الكلاسيكية، بالبحث التحليلي الذي يربط مقومات النص وأطره الجمالية في بيئته، ويضعه في إطار الشعرية ، بما يقارب الوظيفة النقدية، إلا أنها ذات طابع تنظيري أكثر منه مرجعي. فهي تبحث عن العناصر المكونة للبناء الدرامي متفحصة عمل المؤلف والبناء السردي للأثر الابداعي دون الاهتمام المباشر بتنفيذ العرض (ينظر:بافيس،ص195)، وهو ما طرحه ليسنغ في مؤلفه(دراماتورجيا هامبورغ). والمقاربة الثانية لوظيفة الدراماتورج هي الرقيب الأيديولوجي، وحارس الأيديولوجيا، فقد تلقف عصر الأيديولوجيا القرن التاسع عشر، هذا الإرث الكلاسيكي، ووجد فيه أداة حفظ للأيديولوجي، وتنظيم شمولي، عبر مهام البحث الأدبي في النص، وملائمة الأعراف الفنية، وإدخاله في منظومة الإجتماعي والثقافي للعصر، وبالتالي وضع النص في موقعه من شبكة التراث الابداعي للشعب. وهو ما وافق ببعده الإجرائي التقعيد الجمالي لتلك الوظيفة بإطار الدراماتورجيا الأدبية، والتي تجاوزت في مسارها التطوري حدود الاستشارة الأدبية، نحو متابعة الخطاب الأيديولوجي، بمراحل نقل النص الى الخشبة، وتصميم فضاء التداول بتداخل فضاءات النصي، والدرامي، والركحي، بفعالية جدلية مابين البنى الثقافية التي يعكسها البناء الفني لعملية الانتاج المسرحي، وتفاعيل تلقيه إلى حدود إعادة رسم وتصميم الوعي الاجتماعي للعمل ككل(ينظر:حميد،ص126)، كما في **الدراماتورجيا البرختية**، حيث "أصبحت تعبر عن بنية أيديولوجية، وشكلية في الوقت نفسه، للعمل الفني، كما أنها تمثل ذلك الرباط المتميز بين الشكل والمضمون، والتعاضد بين عالم ذهني، وبين بناء محسوس، أي بين الرؤية والشكل" (المسعودي، ص37) ،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فما يخلقه برخت على المسرح من علامات ، لا تستهدف تطوير الشكل، بقدر ما هو ربط الشكل في علاقة جدلية مع منظومة النص الأيديولوجية التي شكلتها قراءاته في انتاج النص. ومقاربتنا الثالثة هي **الدراماتورجيا المعاصرة**، حيث إن مفارقة العصر بحل أبوة النص، ودعوات إعلان وفاة المؤلف، والتدنيس، ووضع النص عند مفترق نصوص، أمام حسية اللغة المسرحية، ومغريات فنون العرض المسرحي، قد حتمت حضور عقل تنظيري، يعيد تشكيل المادة النصية، تشكيلا معرفيا وجماليا، يجعل منها نظاما من أنظمة العرض المسرحي، بمعنى إزاحة تراثية النص وارتباطاته الأدبية، نحو بنية حسية متعينة من الأشكال في فضاء العرض المسرحي، وفي شبكة علاقات ديناميكية، مستمرة التوليد والتحويل والإنشاء والهدم، فيصبح هنا تركيب الإخراج، بنية جدلية لتداخل الوظائف لحد الاندماج الواحدة في الإخرى، فالإخراج والدراماتورجيا لا ينفصلان، ولكن تداخل الواحد بالأخر. فإذا كان وضع الشكل من مهمة الإخراج، فإن الدراماتورجيا، هي الدوران حول الشكل، واكتشاف الأسئلة، بمعنى إعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه أزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره، وهنا الشكل مقابل إرادة وقصدية المخرج في التكوين، يكون موضوعا للتأويل، ومع سيل الأسئلة المكتشفة بفعل الدراماتورجيا، يستحيل التأويل مع تقدم العرض الى الاكتشاف، عند دوامية الهدم والانشاء المستمر، فلا ينشأ محور دلالي يحيل إلى مرجعية تفسيرية، ويساعد على إيجاد تأويل مرضٍ للشكل، ولكن الشكل الذي يتحول بطبيعته وماهيته، يخلق تعديلا مستمرا لأفق توقع المتفرج، بوضعه في دائرة الاكتشاف المستمر. ونرصد من مقاربتنا في الدراماتورجيا المعاصرة، أن مهام المخرج في خلق الشكل المسرحي عبر التكوين وبناء الميزانسين، تبقى في حالة العوز للقوة الديناميكية التي تحول الحدث الدرامي من ارتباطاته الأدبية إلى تجربة عضوية فوق الخشبة، إلا بفعل الدراماتورجيا بما تضع الشكل المسرحي موضع التساؤل المستمر الذي يفضي إلى القطيعة المرجعية للشكل، فلا يصبح مفردة مرحلة من الواقع الطبيعي، ولا مادة محاكية، ولكن خلقا جماليا بفعل دهشة الاكتشاف، التي يفضي إليها تصاعد فعالية التأويل إلى حدودها القصوى، وبالتالي إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، وتعديل لأفق توقعاته. بمعنى لا تكتمل التجربة الفنية في بناء الشكل المسرحي، إلا بضبط أثرها الجمالي، وهو عمل المخرج بما يتوصل إليه الدراماتورج، من بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه من جديد كتجربة جمالية مجاوزة، تحدث أثرها في وعي المتلقي، وهو غاية العرض المسرحي، فجهد الدراماتورجيا المعاصرة، هو القدرة على تحويل طبيعة الاشياء المكونة في الشكل المسرحي، لتكتسب مادية العرض المسرحي، وخاصيته في انتاج المعنى، بما يمكننا وصفها، تبسيطا، بمسرحتها. حيث أن تلك المسرحة لا تأتي بمجرد وضع الشيء على الخشبة، ولا تتحقق إلا بفعل ذلك التحويل. ومما تقدم يمكن وصف الدراماتورجيا المعاصرة، بأنها وظيفة متقدمة في فن الإخراج، ومهمة إخراجية محددة بإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج، وبما توفره من وسائط معالجة فنية بين يدي المخرج، تمكنه من متابعة خلق الشكل المسرحي، وتحقيق أثره الجمالي. ويدعم فرضنا هذا، أن الدراماتورجيا، لا يمكن لها أن تتحرك خارج فضاء الشكل الذي أنتجته رؤية الإخراج، غير أنها توسع آفاق ذلك الفضاء، وتكشف عن أعماقه، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن وظيفة الإخراج تعمل على بناء الشكل المسرحي بعملية معقدة من التركيب المعرفي، فالتركيب الإخراجي هو تركيب معرفي بالأصل، شامل لكل فعاليات وأدوار الفنانين في عملية خلق العالم المسرحي، الذي نصفه بأنه عالم مجاوز وخلق جمالي يعيد من خلاله الوعي إدراك ذاته، ووعي عالمه، وموقعه، بواسطة الطبيعة المفارقة لفن المسرح، فالإخراج المعاصر ينأى عن محاكاة الواقع الطبيعي، واعتماد الفرض الجمالي الذي تؤسسه قراءات وفلسفة المخرج في بناء الاحتمال الفني الذي يمثل رؤيته بوصفها نوعا ما من الطموح، ولكن بلا بعد ذاتي. أي إرادة كيف سيكون العالم لو؟ وعبر ذلك التركيب المعرفي من الفرضيات تتجمع مكونات تركيب الإخراج، وتطلب تحققها التجريبي في الفضاء المسرحي، ويقارب ذلك وصف **ستانسلافسكي** بنظامه الأدائي، القوة المحركة التي تبعث الحياة في الدور، بأن العقل أولا سيمكن من فهم النص، ثم ستبث إرادته الشجاعة اللازمة فيه ليتقدم في عمله، وثالثا ستسهل له أحاسيسه تحويل مجرد التعاطف مع الشخصية، إلى ممارسة الشخصية، ففي بناء التركيب الإخراجي ، تتوضح تلك القوة المحركة للتركيب الإخراجي والتي تخلق الشكل المسرحي، بالوعي والفهم العميق للنص، عبر تعدد القراءة ووضع الفروض، التي تطلب تحققها، وهنا يمتلك العقل الإرادة في طرح الفرض للتحقق التجريبي بما يخلق الشكل المسرحي المجاوز للواقع الطبيعي، ليعلن عن ذاته واقعا جماليا ، يتعامل معه العقل مختبريا، لاستحصال قيم التحقق التجريبي للافتراضات التي وضعت وتشكل منها الشكل المسرحي، وهذا هو البعد المعرفي في التجربة الفنية التي أنشأها المخرج، فوظيفة المخرج ببعديها المعرفي والجمالي، تصب في خلق الإطار الفني المناسب لطرح الفرضية الإخراجية ، والتي تعاني التوتر المرجعي مع الفرضية الأدبية، وهو جزء من صراع تاريخي مابين المؤلف والمخرج، فتوظف الدراماتورجيا إمكانات بحثها في إيجاد الأسئلة التي تعمق فلسفة الشكل، وابعاده، وبالتالي تحقق نوعا من الروابط المُحدثة في فضاء التجسيد المسرحي عندما تضع الشكل في مواجهة فعل اكتشاف ورسم أفق توقع متغير باستمرار، فيعاد صياغة الموضوع معرفيا وجماليا باكتشافه من جديد. ونجد صدى الدراماتورجيا المعاصرة في وظيفة المخرج المعاصر، في أدائيات مابعد الحداثة، وعلاقتها المتوترة أصلا مع الإطار الفني، والمرجعية الجمالية، ومحاولة تدمير الشكل، وتشظية المعنى. فيطرح **روبرت ويلسون** بمسرح الرؤى، صيغة جديدة لمهام المخرج، هي وظيفة متبناة من وظائف الدراماتورجيا المعاصرة، ألا وهي التوتر في الشكل الذي يطرحه التركيب الإخراجي، ويصل الى حدود الهذيان، واهتمامه بالخصائص التعبيرية للجسد، وخاصة في تعارضها مع الفكر الجدلي والمنطقي، الذي تطرحه الثيمة النصية، وإيثاره للشكل، وعملية العرض، أكثر من المضمون والمنتج النهائي(ينظر:كارلسون،ص178)، فيأخذ العرض هنا مفهوم عملية إبداع وليس منتجا إبداعيا. حيث يقارب فعله الإجرائي في تفكيك الواقع، نشاط الدراماتورجيا المعاصرة في بعث الارتباك بالتراث، وإعادة رسم دائم لأفق التوقع، فمع الدراماتورجيا يصبح العمل الفني عملية وليس منتجا ابداعيا، وهكذا في الأساليب الإخراجية المعاصرة لمابعد الحداثة، اندمجت وظيفة الدراماتورجيا كمهمة من مهام المخرج، الذي يضطلع بوظيفة مخرج ودراماتورج، فالضرورة العصرية التي قدمت شخصية الدراماتورج كشرطي ورقيب أيديولوجي، قيم على الثيمات الأدبية وهي ترحل من مدونة النص الأدبي إلى فضاء الخشبة ، قد انتفت، في عصر مابعد الحداثة، كما في أسلوب **ريتشارد فورمان** بمسرح الهستريا الوجودية، فالتركيب الإخراجي لا يحقق أي نوع من الوحدة في المعنى، أو الترابط المنطقي،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولكن الإمعان في عملية التشـظي للنص (ينظر:كارلسـون،ص199)، فيتعرض حامل الأيديولوجي من حوار وشخصية، وحبكة، إلى عملية تقويض مستمر، ونزع الدلالة فيه، حيث انحلال السرديات الكبرى، وضرب المرجعيات، والاحتفاء بالشـكل المفتوح، والاحتمال والتعدد والتناقض، والاطراف السـائبة التي يعاد وصلها بفعالية ذاتية.

ومما تقدم يمكن أن نضـع إطارا لجدلية المخرج الدراماتورج، بأن شـخصـية الدراماتورج بمهامها تنحل وتندمج في شخصية المخرج وكواحدة من مهامه في عملية الإخراج، كلما ابتعد العمل عن الإطار الأدبي، لتبرز شخصية المخرج الدراماتورج ومسؤليته في هندسة عمارة النص، وتحويله إلى فن المسرح.

- **جدلية المخرج السـينوغراف :** نمهد لمقاربتنا في تحديد مفهوم السـينوغرافيا، بالترجمة الحرفية للمصـطلح scenographia ، وتعني عملية طبع المشـهد، وحيث أن فضـاء المسـرح هو الخامة التي تنفذ عليها طباعة المشهد المسرحي، يمكن أن نحدد مبدئيا مصطلح السينوغرافيا، بأنها الانطباع السيكولوجي والذهني لتداعي الشكل المسرحي في المفردات المادية على خشبة المسرح، وهو مفهوم شامل لكل المفردات المادية المركومة على خشـبة المسـرح، والتي يحويها إطار المنظر المسـرحي، حيث تتداعى فيها الصـورة الذهنية لتحقق موضـوع التصميم ، سـواء كانت أفقية على الخشـبة، أو عمودية معلقة، والتي تشـكل بعلاقاتها الديناميكية الفضـاء المسـرحي، فتشـمل بذلك كامل المنظومة البصـرية، وجسـد الممثل بحركته الأدائية، والزي الذي يرتديه، ومساقط الإضاءة، ومن هذا التحديد الإجرائي، نتلمس طبيعة وظيفة السينوغرافيا، ومهام السـينوغراف، وهو المصمم المسؤول عن إبداع وتنفيذ السـينوغرافيا، بأنه المسؤول عن تشـكيل الفضـاء المسـرحي، تلك المهمة التي تفترض أدواتها الإبداعية من معطيات الفضاء المعماري للصالة، شكلها، وتوزيع مناطق المشاهدة والأداء، والوحدات المنظرية للديكور، من المفردات المادية، من خشب، ومعدن، وقماش، وبلاستك، ويتعدى ذلك في مفرداته التصـميمية الابداعية إلى جسـد الممثلين، والوضـعيات، والتشـكيل الحركي، بالإضـافة للإضاءة والموسيقى، حيث يشكل السـينوغراف، من كل تلك الخامات، بنية السـرد البصـري، وهو فضـاء تشـكيلي ديناميكي(ينظر:أبرسـفيلد،ص85)، يجعل من السـينوغرافيا بوظيفتها الشـاملة، ليس فقط، خلق الإطار الذهني للأحداث الدرامية، بحيث تكون أكثر تحققا وأعمق أثرا جماليا، ولكن إغناء الخشـبة بالتفصيلات والعلامات المسرحية، تبعث فضاء التخييل المسرحي، بفعالية التخييل التي تستدعي الشكل على الخشـبة، ويبدو هذا التحديد الأولي تقليديا في دلالاته، وهو من وجهة نظر الإخراج، مهمة تقنية تابعة لمصممي المنظر والإضاءة، ترتبط برؤية الإخراج وفرضيات المخرج من جانب، مثلما ترتبط بفرضيات المؤلف، والثيمات النصـية، والإرشـادات التي يقدمها النص. وبذلك ترتبط الممارسـة السـينوغرافية، بغايتين أسـاسـيتين، هما تحديد أبعاد المكان الفيزيائي للحدث، وتحديد الزمان، هذا من جانب، ومن جانب آخر، وضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث، بمعنى خلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية المرحلة من النص إلى خشبة المسرح، بما يجعل من السينوغرافيا فن تشكيل فضاء العرض المسرحي، بهندسة العلاقات ما بين البنى الدلالية، في الشـكل المسـرحي، بوحدة تصـميمية حاوية للجسـد الأدائي، ولحشـد القيم من الحدث الدرامي، حيث ووضـع المفردات في حالة تحول ديناميكي مسـتمر باتجاه تحقيق أهداف العرض المسـرحي وغاياته (ينظر:حسـن،ص265-266)، وتعد تلك الغايات من الشـمولية أن تداخلت في مهمة التجسـيد

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الدرامي، وخلق الشكل المسرحي لمهمة الإخراج، لذا يطبع عمل السينوغراف الجدل المتصاعد مع مهمة المخرج في وضع تصوراته على الخشبة، فلكل منهم رؤية تصميمية تجاه الشكل، ومنطلقات فنية مغايرة في الخلق، تبعا لارتباط الفعل الإبداعي بحقل فني مغاير للآخر، بمعنى ينطلق مصمم السينوغراف من البناء التشكيلي البصري، ووفق القوانين الجمالية للفن التشكيلي، في تحقيق رؤيته التصميمية للمعطيات النصية بينما المخرج ينطلق في تصميمه من قوانين البناء الحسي لفن العرض المسرحي وتحديداته الجمالية.

إن السينوغراف الفنان الرسام في عصر النهضة الكلاسيكي، الذي كانت وظيفته رسم الخلفيات، قد تحول في عصر الرومانسية إلى فنان المناظر المسرحية، وباني بيئات تفسيرية في الواقعية، التي تحولت مفهوميا وجماليا في الرمزية إلى التصميم الفني الدقيق بعد ذلك عند **أدولف آبيا** في مطلع القرن العشرين، في محاولة لبناء منظومة فنية من تداخل فنون التشكيل والحركة والموسيقى والإضاءة، بوحدة عضوية، فحركة الممثل فن مكاني يخضع للموسيقى وهي فن زماني، والفضاء المسرحي المعد للتركيب، بمستوييه العمودي والأفقي، فن مكاني يخضع للإضاءة، وهي فن زماني، فحدود الحركة ترسم ابعاد المكان، وتوزيع الكتل المنظرية، ومع الإسقاط الضوئي، يتحقق الفضاء الشعري الذي يعكس جوهر القيم الدرامية للنص(ينظر:أردش،ص108)، وهو ما أعطى فنان السينوغرافيا شخصيته الوظيفية ومدى أوسع في خياراته الإبداعية واستقلالية نسبية في رؤيته التصميمية، وهو الأمر الذي كان غالبا ما يتقاطع مع وظائف المخرج الأوتوقراط، فيدخل عمل التصميم السينوغرافي طور الجدل المتصاعد ما بين المصمم والمخرج، والذي انعكس على تطور وظيفة المخرج باحتوائها مهام السينوغراف، كما في مهام المخرج عند **كوردن كريج**، الذي استهواه فن الرسم، ليعمل على توجيه مواهبه إلى فن الديكور، فكانت تصاميمه تعتمد التركيبات المعمارية العمودية، التي توحي بأنها ترقى إلى السماء، كما أنه ألف بين الحركة، وتقنية اللون، وصورة المشهد المنظري، من خلال مهارته في توزيع تقنية الإضاءة، والتناسب الدقيق، بين الأضواء، والخطوط، وتحولات المنظر المستمرة، لجعل المتلقي مسحوراً بما يرى (ينظر:التكمةجي،ص46). ليحدد وحدة الإخراج المسرحي، في الديكور، والإضاءة، والأزياء، ككل متكامل. وعدّها أجزاء مترابطة مع بعضها ومع الممثل وحركته، ولم ينظر إليها ككيانات منفصلة غير متماسكة. فتتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي. وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل. فالسينوغرافيا هنا تتحدد بغايتها ببعث فضاء التخييل المسرحي على الخشبة، أو على الأقل تحديد ملامحه، وكما تصفها باميلا هاورد، بخلق الفضاء اللعبي على الخشبة، أي صناعة العرض المسرحي بصريا (ينظر:هاورد،ص200)، بينما الإخراج هو عملية مسرحة شاملة لمنظومة من العناصر المتعارضة في طبيعتها ، حيث مزج حضورية المادة الحية في الممثل، مع ثقل المادة غير حية في الإعدادات المسرحية من المعدات والكتل المنظرية، والازياء والاكسسوارات، وحتى أثيرية مادة الموسيقى والإضاءة، كل ذلك يتعامل معه المخرج انطلاقا من بنية نصية، ابداع مؤلف، ومكان فيزيائي بنمط معماري معين، ونسق أيديولوجي وجمالي، في مقاربة لرؤية إخراجية تمثل فرضية المخرج الإبداعية، وبذلك الإخراج تركيب وتعبير، وهو من جانب آخر تحليل وفك للعقد التي يحتويها الشكل المسرحي، أي إخراج الشكل من طبيعة الثبات والاستقرار ، وجعله في حالة قلقة من الهدم والبناء، والحركة الدائمة، لذا يترادف الإخراج مع مصطلح

الميزانسين (الفرنسي) بوصفه التشكيل الحركي الدائم على الخشبة، والتعبير المستمر عبر ذلك التشكيل الحركي، وهو ما يبث الحياة على الخشبة ببعث الفضاء التخييلي الذي يستدعي التصور الذهني في المفردات المادية على الخشبة وبذلك يكتمل التركيب الاخراجي بغاياته (ينظر:معلا،ص35). فالتخييل هو جوهر التلقي المسرحي، حيث يكتمل الشكل بديمومة حركته وتحوله، بما ينتج من أنظمة دالة وعلامات ، أي عملية إعادة تشكيل ابداع المؤلف، في بنية إبداعية شاملة من عناصر مسرحية نشطة ، وحية مستمرة في صيرورتها، وقدرتها أن تستمر في خلق، وتوليد المعنى، بشكل دائم، وهو ما يجعل منه معيارا لإبداع العمل الفني، فالإبداع ليس تقديم المسرحية كما لو كانت في عصر المؤلف، ولكن أن تكون حية تعيش في اللحظة التاريخية المعاصرة في زمن العرض المسرحي، وذلك بناءا على خلّاقية المخرج في بناء الانساق العلامية الدالة من البصري والسمعي، وبما يحدث عملية التحول من زمن الفرضية النصية الى زمن المخرج المعاصر، والذي يمثل فضاء فرضياته الجمالية ورؤيته الإخراجية، وبالتالي التحول في المكان، بانبثاق الفضاء المسرحي، بوصفه شبكة علامية من العلاقات الدالة، والتي تحقق تداعي الشكل المسرحي على الخشبة، مثلما يحقق تداعي ما لا يمكن تحقيقه عيانيا على الخشبة من مستحيلات الطبيعة، والثيمات الميتافيزيقية، عبر التنظيم العلامي الذي يستدعي الأثر الانفعالي لتلك المستحيلات، وبالتالي حضورها في الفضاء المسرحي.

إن ذلك التنظيم العلامي الذي يصممه المخرج في بناء الفضاء المسرحي بوصفه فضاءا لفرضياته الجمالية وموضع تجسيد رؤيته الإخراجية هو حقل اهتمام واشتغال السينوغراف، غير أن السينوغراف، يبحث في علاقات تشكيلية، فتصور السينوغراف، ينطلق من تصفير المسرح، بمعنى خلق أبعاد فيزيقية معدة للإمتلاء، كما اللوحة التشكيلية، ثم تركيب العلاقات للشكل في بنية دلالية ، يستند في ذلك على بنية نصية، وموتيفات الحدث الدرامي، ووقائع الشخصية، ثم يتطور ذلك جدليا مع تفاصيل فرضية المخرج بما يعرض الشكل التأسيسي الأول للسينوغراف إلى هزات متتابعة بالتفاعل تكشف عن مضمرات نصية، وتولد إطارا جماليا لرؤية الإخراج ، فالسينوغراف يعمد إلى المعالجة التشكيلية الصرفة، من ناحية التنفيذ، رغم أن الأثر الجمالي للسينوغرافيا حسي بصري، متضمن لما هو سمعي، فيعمل على معالجة الفضاء المسرحي القصدي بالأشكال المتعددة الأغراض ، والمعبرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية(ينظر:التكمةجي،ص149). فتكون السينوغرافيا وسيطا حسيا محايثا، والذي يتشكل من جملة خطابات السمعي والبصري، وليس تجسيدا له، بمعنى لا يترجم خطاب السينوغرافيا ثيمات فرضية الإخراج ، ولكن يجاورها، وبالتالي فتح آفاقها على أعماق تأويلية، تشيع الارتباك والتوتر الجمالي في افتراض الشكل الذي تطرحه رؤية الإخراج ، وذلك الفعل الجدلي هو منشأ تطور الرؤية الإخراجية خلال العمل على انتاج العرض المسرحي. وهو تطور يلقي بظلاله حتى على فهم المخرج الفرضية الأدبية للمؤلف، ومراحل بناء التركيب الإخراجي، وصولا إلى بلورة الرؤية الإخراجية ليس بإطارها الجمالي، حسب، ولكن بتصميمات المعالجة الفنية لها، والمتمثلة بتصميم الوحدة الأدائية للممثل، والضوء، والمنظر، والأزياء والإكسسوارات، والموسيقى والمؤثرات السمعية، حيث تطرح السينوغرافيا خطابها في حدود المنطقة مابين خطاب النص/خطاب العرض وذلك لحل القطيعة الابستيمية المعرفية والاستاتيكية الجمالية الناشئة عن المغايرة في طبيعة الخطاب مابين النص والعرض، ومن خلال ما تبعثه (السينوغرافيا) من طقسية للعبور من التراث الأليف والخبرات

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، وهو ما يمكن أن يلحق بالسينوغرافيا وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، إي طقس العبور من التراث، والمعطى، إلى التفاعل مع الافتراض الذي تطور جدليا بابداعات التصميم للفنانين، وهو طقس من مهامه بث الشفرات الدالة في فضاء المسرح، الذي استحال فضاؤه، إلى آلية سيبرانطيقية، بارتفاع الستار، تبدأ بثاً من الشفرات المتزامنة والمتنوعة الإيقاعات، والتي ترسم حدود الإدراك الأولي لمعطيات خطاب العرض، وبما تنقل توقعات الذهن المتلقي، من مناطق ألفته، إلى مناطق الدهشة، وخرق التوقع، وبالتالي إدارة الوعي الجمالي لذهن المتلقي، وقيادته عبر جغرافيا العرض المسرحي. لذا السينوغرافيا بما تطلقه من شفرات، هي مرتبطة بالمخطط الإدراكي الحسي، المسؤول عن تبلور التصور الذهني لفكرة المكان والزمان، والفضاء البيئي، وهو ما يدخلنا في مدار الرؤية الإخراجية، ويجعل مواردنا الحسية مترعة بالفرضيات التي تشكلها الرؤية الاخراجية في بناء الشكل المتحقق بفضاء العرض.

إن مهام السينوغرافيا التي اندمجت في وظائف الإخراج ، تبدت علاقاتها في التعديل المستمر للمعطى من الشكل المتحقق على المسرح، بدوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه في مناطق الدهشة، كما في ستراتيج مسرح الموت **لتادوش كانتور** ، حيث لا منطقية التتابع الحضوري للشكل، عدا بناء بصري من العلاقات التشكيلية الحادة ، هو بناء حدسي، ومكاني، وانفعالي، وغريزي، وخيالي، وحركي، يستدعي المكان، ومفردات الذاكرة الكابوسية، التي تستحثها تفصيلات الشكل الخارجي، وتتابع الصور الغرائبية" (كووسوفيتش،ص90) التي تبني المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، مقاربا **لكابروف** في تجاربه الأدائية بعروض الهابننغ (الواقعة) ودمج فن التشكيل بفن الاستعراض، فهو يعالج المشهد فنيا بإنشاء فضاء سينوغرافي، بتركيب أشكال رمزية ذات طابع تجريدي تحمل خصائص مشتركه ضمن فضاء العرض لتولد المعنى العام من خلال التكوين الجمالي للشكل. أي يستعيض عن العلاقات الدرامية بالتشخيص، وتغذية الوحدة الصراعية في الموقف الدرامي، بعلاقات تشكيلية حادة، ومتوترة، تزيح سكونية الصورة التي يكشف عنها المشهد، بعلاقات ديناميكية للمفردات المادية على الخشبة، وهي تتحول باستمرار في دلالاتها، وبذلك يتسم الإخراج بمهام بنائية تشكيلية، حيث يتم تصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء، أي الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، بما يسقط مهام تجسيد الحدث بمقابل الحضورية له وعبر الانشاء السينوغرافي(ينظر:التكمةجي،ص106)، فنجد شخوصه، مفرغة، بلا بعد سيكولوجي، أشبه بقرين حاضر لشخصية غائبة، في عالم كابوسي، ومحايد بدرجة صفرية، والذي يحققه الحدث بذاته، ومن خلال حضوره على الخشبة. فتكون وظيفة الاخراج بمهامها ، استعارة وتبني لمهمة السينوغراف، في بناء إطار تشكيلي لاستحضار الحدث بثقله السيكولوجي والدلالي، دون تشخيصه. وتلك السمة المميزة في أسلوب كانتور الإخراجي، تقدمت على سائر المهام التقليدية لوظيفة الإخراج، بوصفه مخرجا/سينوغراف. وبنفس الاتجاه التشكيلي، يعالج **جوزيف شاينا** ثيماته المركزية التي تدور حولها رؤيته الإخراجية، بالكولاج العنيف والتداخل الحاد في بناء المشهد بوصفه وحدة تشكيلية بلاستيكية قائمة على ثنائية الممثل/السينوغرافيا، فيبني خطابه من خلال التشكيل السينوغرافي بدلا عن الرؤية الأدبية، واعتماد الجانب البصري وخطابه التشكيلي بدلا عن السمعي وخطابه

اللغوي، بفنون العرض المسرحي(ينظر:حسن،ص267)، فالنسق السينوغرافي في عروض شاينا هو نسيج الرؤية التشكيلية التي يسعى شاينا إلى بلورتها داخل العرض المسرحي.

إن ثقل المكون المعماري في المشهد المسرحي، وماديته، هو واحد من معوقات جموح الرؤية وخلاقيتها عند المخرج، وبالتالي من محددات مهامه الوظيفية، فالمعمار يحاول أن يفرض هيمنته على تصورات المخرج لفكرة المكان والزمان والتي تحدد الإطار الفيزيائي لفرضياته التي تشكل رؤيته الإخراجية. لذا وجد المخرج المبدع، كسر ذلك المهيمن، والبحث الاستكشافي في الفضاء المسرحي، الوسيلة لإطلاق إبداعاته، وتطويع معطى العمارة بالتشكيل والإنشاء السينوغرافي ، بوصف السينوغرافيا فن الإنشاء والتركيب للشكل المتداعي، في الفضاء المسرحي، في بناء ديناميكي متحرك، مرتبط وظيفيا بالوحدة البنائية للعرض، وأهدافه، وغاياته الجمالية والفكرية، وبذلك تمام مهام المخرج، وتكامل وظائف الإخراج، والذي أوصل إليه جدل المخرج السينوغراف.

مؤشرات الإطار النظري

1. المحددات الفنية والجمالية لرؤية الإخراج، قد وضعت مهام وظيفة الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، والمصمم السينوغرافي، لخلق حالة التركيب الإخراجي.
2. معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، في ضوء مهام المخرج، تمثلت بفتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض.
3. يعمل جدل المعطى الدراماتورجي في مهام الإخراج على إعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه إزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره. وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى. وبالتالي إدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج.
4. تركيب الإخراج، في ضوء معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، هو بنية جدلية لتداخل وظائف الإخراج والدراماتورجيا، لحد الاندماج ، ومعبرا عنها بالمخرج الدراماتورج. حيث شخصية الدراماتورج بمهامها تنحل وتندمج في شخصية المخرج وكواحدة من مهام المخرج في عملية الإخراج، كلما ابتعد العمل عن الإطار الأدبي، لتبرز شخصية المخرج الدراماتورج ومسؤوليته في هندسة عمارة النص، وتحويله إلى فن المسرح.
5. تتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي، وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل
6. معطى الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكل تداخلا وظيفيا مع مهام المخرج، بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد، والتي عن طريقها تتبلور فكرة المكان والزمان، والحدث تجسيدا للتصور الذهني الذي ركب فيه المخرج رؤيته الإخراجية، ليشكل لنفسه فضاءاً سينوغرافيا محايثاً، بعيدا عن الإشكال الهندسية والمساحات المعطاة.

7. غايات الممارسة السينوغرافية، تحديد الأبعاد الفيزيائية للحدث، من مكان وزمان، ووضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث، وخلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية المرحلة من النص إلى خشبة المسرح، وهي متداخلة في مهمة التجسيد الدرامي، وخلق الشكل المسرحي لمهمة الإخراج.
8. جدل مهام المخرج السينوغراف، حل للقطيعة المعرفية والجمالية للمغايرة ما بين طبيعة خطاب النص وخطاب العرض، بما تبعثه السينوغرافيا من طقسية للعبور من التراث الأليف والخبرات الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية.

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بالأنموذج الذي أورده العنوان

عينة البحث: يحدد الباحث العينة التي يطبق عليها إجراءات بحثه بعرض المخرج صلاح القصب (ماكبث)

أداة التحليل: يتخذ الباحث ما توصل إليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.

منهج التحليل: التحليل الوصفي

التحليل:

ماكبث

تأليف: وليم شكسبير

إخراج: صلاح القصب

يروي المتن الحكائي لمسرحية ماكبث، قصة البطل الذي أصبح نذلاً، بعدما استبد به الطموح، ليسمع صداه في نبوءات أخوات القدر، وهن يستخرجانه كائنا خديجا تتلقفه ليدي ماكبث، بأولى تعاليمها له ((...أنت تريد العظمة، ولست خالياً من الطموح، ولكنك خالٍ من الشر الذي لابد أن يصحبه)) لتدفع به نحو تنفيذ الجريمة، فيقتل دنكن ويغتصب العرش بعد أن يشرّد الورثة الشرعيين، أبناء دنكن، دونالبين ومالكولم، فيتهاوى في فعل الجريمة المتصل، من القتل فاغتصاب العرش، فالاستبداد، بحثا عن الأمن الذي افتقده باقترافه الجريمة، فالجريمة فعل تورط مستمر، لتتحول قلعة ماكبث في أنفيرنس، إلى مقصلة إعدام، يهرب منها الجميع، فتنغلق بوابات القلعة على عزلة مروعة لماكبث وشريكته ، ليدي ماكبث، ينتهيان إلى مجابهة مخاوفهما وأعداءهما مالكولم ابن دنكن وجيشه على السواء، مما يدفع بالليدي ماكبث إلى الجنون والموت، وماكبث يواجه قدره حينما يموت بسيف مكدف، ليستعيد مالكولم ابن دنكن العرش، بينما يعلق رأس ماكبث على باب القلعة. ونجد أن نصا بغنى وعمق النص الشكسبيري، وبالذات ماكبث، يمثل مادة للمعالجة الإخراجية عبر التاريخ، شكل التنوع في أساليب إخراج المسرحية، حقلا تبدى فيه التنوع في ترتيب عناصر المعالجة الفنية بما انعكس على طبيعة مهمة الإخراج، ومهام المخرج، استجابة للمحددات الجمالية لرؤية الإخراج. فالنص قابل لانفتاح دلالاته وتعدد قراءاته وتنوعها بما يفرزه المتن الحكائي من تعدد مستويات جمالية وفكرية، وبالتالي شكلت أدبية النص وخصائصه الجمالية إغراءا للمخرج صلاح القصب، في توافر أرضية خصبة لرؤية الإخراج، لما يحتوي النص الشكسبيري من عمق فلسفي، وامتداد إنساني، يسمح باستعراض رؤية الإخراج، والتي وافقت بمزاجها العام الفضاء الأيديولوجي المتحكم بميل وتفضيل المتلقي

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتوقعاته، بما انعكس فيها من ثيمات اندفاع الموجة الاستعمارية لتجليات النيوليبرالية،بنهايات القرن العشرين، وفرضياتها التدميرية لصالح النظام العالمي، والمتجسدة في ثالوث الهلاك الطاقة والمرتزقة والسلطة، فرؤية الإخراج تطرح مفهوم التاريخ بأنه تاريخ جريمة، وفواعله مثلث: البترول، والسلطة، والمرتزقة. كما أن تجسدات رؤية الإخراج جاءت في مزاج ما بعد حداثي تمثل بالاحتفاء بالشكل المفتوح، والتعدد والتناقض، والمسارات السائبة، والبؤر المشتتة، وقد اتاحته القدرات المادية للفضاء المفتوح، في بناء وتركيب الشكل المسرحي، وهو ما وضع مهام الإخراج في طابع جدلي تخوض فيه شخصية المخرج صلاح القصب فعلا جدليا مع وظائف المؤلف الدرامي، بإطار الدراماتورجيا، والمصمم السينوغرافي، بإطار الإنشاء والتشكيل البصري، لخلق حالة التركيب الإخراجي.

يأتي معمار نص العرض ماكبث بتسلسل مشهدي وهو مشهد الساحرات الذي يستهل به العرض بعد أن تحول بصرياً إلى دخول ماكنة القدر، وهي الدراجة النارية السوداء، حيث تحول راكبها إلى معادل عصري للساحرة وهو يطلق نفير البوق مرات عدة ليفتتح حلقة من حلقات الجريمة الممتدة بلا انتهاء، والمشهد التالي هو مشهد القتل، يليه مشهد الليدي ماكبث وهستيريا بقعة الدم التي لا تزول، والمشهد الأخير مصرع ماكبث الذي يتصل بدخول الدراجة النارية السوداء ولكأنها تأكيد لانهائية فعل الجريمة واستمرارية التاريخ الذي هو تاريخ جريمة. غير أن المشهد لا يتحدد بوحدة سردية بذاتها ولا منظر أحادي أو حركة خطية للثيمة، بل ينبني المشهد من تعددية الوحدات السردية وتداخلها، وتزاحم الثيمات في حركات متقاطعة يتم تصدير بعضها بطريقة اللقطة السينمائية وإرجاء البعض كخلفية بانورامية للمشهد، حيث تبقى الوحدات المشهدية للنص الشكسبيري حاضرةً في الوحدة المشهدية لنص العرض، إلا أنها تحت سيطرة التصدر حيناً والإرجاء حيناً آخر، وذلك انطلاقاً من آليات تشكل المعمار النصي عند القصب، بانتقائه الحوارات من النص الأصل، ومزجها في مبنى حكائي موازي للمبنى الحكائي الشكسبيري، لعمل تصدرات جديدة لفرضيات مغيبة تستمر في قراءات ديناميكية تساعد على تصعيد خطابات العرض إلى مستوى التداول الجمالي والفلسفي. فهو استيرادات نصية، بجمل تلغرافية، فالمخرج صلاح القصب، في إعداد البنية النصية للعرض، يعمل على وضع النص الشكسبيري في حالة توتر قصوى، وقطيعة معرفية وجمالية، مع تراث النص، بالتفتيش عن الأسئلة، وفتح طيات النص، وإرباك أفق التوقع بإسقاط اشتراطات النص الشكسبيري القرائية، فالنص غني بالثيمات المتجسدة، مثلما هو غني بالاحتمالات والفرضيات المغيبة، لينطلق القصب من الفرضية المغيبة، ودون إلغاء البنية النصية الشكسبيرية، ولكن إرجائها في وعي المتلقي خلفية للشكل المتصدر. وبتلك المهمة الدراماتورجية، ينتفي صراع الرؤية مابين المؤلف والمخرج، في وحدة جدل المخرج الدراماتورج، بوصفها وظيفة متقدمة من وظائف الإخراج إضطلع بها المخرج صلاح القصب، في بناء نص العرض المسرحي ماكبث، فيأخذ النص المعد بالقراءة الدراماتورجية للمخرج صلاح القصب، بنية السيناريو بالانتقال الأفقي، والتزامن بتراصف الأحداث خارج التتابع الزمني. حيث يتوقف الزمن في لحظة صفرية لاستعراض بانوراما التاريخ الجريمة، هو استعراض حصيلة الحياة عند لحظة الموت، فيشكل النص بمعماره تداعياً لماكبث لحظة مصرعه. حيث أن ذلك الخرق لشبكة القراءات المرجعية للمتلقي، قد أحدثت تحولا مقلقا في توقعاته القرائية، وبالتالي ، إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، على وفق رؤية الإخراج، هذا من جانب، ومن جانب آخر،

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فإن عمل المخرج على نص العرض بوصفه تداعياً لماكبث لحظة مصرعه، قد فتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف عن أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض، وهو ما جعل الشكل في حالة توتر وحراك في أطره المؤسسة، ينطلق معه فيض من الطاقة الشعرية، تعيد تشكيل الفضاء النصي للنص الشكسبيري (ماكبث)، بحشد من الفرضيات المغيبة، والبناء من الفجوات النصية، لمبنىً حكائي موازٍ، ينبثق منه ماكبث رؤية صلاح القصب، وهو ماكبث الجريمة المعاصر، فيرينا القصب، بعين طاغية كوني في لحظة مصرعه، حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف، وهي رؤية جحيمية تشبعها تركيب الإخراج، الذي ضرب جهوزية الإدراك العقلي والتفسير المنطقي، فيهيئ بذلك ذهنا متحررا، وخلّاقا يعيد نظم الثيمات في فضاء النص خارج مؤثر التراث الجمالي، فيعمل المخرج هنا على إعادة انتاج الشكل، الذي تنتجه الثيمات النصية، معرفيا بوضعه أزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره. فالممارسة الدراماتورجية التي اندمجت في مهام المخرج عند القصب، وشكلت تطورا وظيفيا في مهام المخرج، كانت بجهده في إيجاد متسلسلة من الأوضاع الجمالية، التي تمثل منطلقات المقاربة لقراءة النص الشكسبيري، التي يتعرض لها النص والوعي به، وصولاً إلى تملكه عبر إدراكه بكليته وبالتالي تحقق الشرعية الجمالية، في تفكيك الرؤية الأدبية التي تستند إلى مهيمن التراث بخرق النص، والنفاذ فيه نحو فجواته، والفرضيات المغيبة، بما يؤسس لبناء نصي مجاور، يستند إلى النص الأصل، ويتجاوزه نحو إدراك موضوعه الخاص به ، بإعلان خطاب الرؤية الإبداعية للعرض. وذلك حصيلة بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى. كما أن الانغمار في المعطى النصي الشكسبيري، من ناحية اكتشاف الأسئلة المعلقة فيه، دون البحث عن تفسيرات، أو إيجاد إجابات، تحدد الشكل، جعل من نص العرض (ماكبث) حقلا جماليا للاكتشاف، خارج تراثيته، حيث بنى بالقراءة الدراماتورجية، المخرج صلاح القصب، رؤية لعالم ينهار أخلاقيا، وبحشد من الثيمات المتضادة، بفضاءاتها، كمعادل جمالي للعالم المعاصر بأزماته القاتلة، عبر الفوضوية، واللاعقلانية التي تحكم بناء المشهد السردي في نص العرض، فيجعل من ذلك الانهيار نبوءة قدرية محتومة ، توجه لنا، للإنسان المعاصر، وبذلك يحيل القصب، النوع البشري المعاصر في الهنا والآن، إلى ماكبث معاصر في لحظات نزعه الأخير يشاهد تاريخ حياته، تاريخا من الجريمة المستمرة، فالقصب بالتنافذ ما بين التخييل الافتراضي الأدبي للنص، وبين المعطى الواقعي، في الهنا والآن، للنوع البشري في قطيعيته الحضورية المعاصرة، يستحضر فضاء الجريمة العالمي ، انطلاقا من رؤيته الفلسفية، بأن التاريخ تاريخ جريمة، ممتدا بلا انتهاء، بتأكيد رمزية القتل التي تنفتح على فضاءات معاصرة، تستحضر الحروب العالمية، والحروب الإقليمية، والحروب الأهلية، وعالم المرتزقة السري، ووقائع الإبادات والتطهير العرقي، لتشكل تلك الفضاءات، مركز الفعل الحضاري والتصاعد الجدلي لحركة التاريخ. بينما باقي الفعل الإنساني من فنون وآداب وتجليات السلم، هي الهامش المبعد لذلك المركز، والمعادل للحظات الاحتضار الكوني طالما هنالك تسيد للشر الذي لابد منه مصاحباً للطموح، فالإنسان طَموح، وطموحه فعل يحرك التاريخ جدليا، وبذلك ينشأ التركيب الإخراجي، بالتفاعل الجدلي ما بين فعل القراءة الدراماتورجية، ووضوح وقوة الرؤية الإخراجية للمخرج، وهو تفاعل جدلي طبع تركيب الإخراج بطابع التداخل ما بين وظائف الإخراج

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والدراماتورجيا، لحد الاندماج ، وبما يمكن التعبير عنه بالمخرج الدراماتورج. كما أن عمل المخرج صلاح القصب، على إزاحة المعطى النصي، من منطقة الفرضية الأدبية للمؤلف، وجهد التنقيب الأركيوكولوجي في طبقات النص، إزاء التحقق التجريبي للفرض الجمالي لرؤية الإخراج، ومحددات المخرج الفلسفية، قد حلّ شخصية الدراماتورج، بمهامها التقليدية، لتندمج في إطار مهام الإخراج، وضمن وظائف المخرج بتحويل النص إلى نظام العرض المسرحي. وهو نظام مغاير، يجتهد بالابتعاد عن الإطار الأدبي، وجهد المخرج في إعادة هندسة العمارة النصية، وعلى وفق القوانين الحسية والجمالية لفن المسرح.

إن العرض جاء محتشدا بالتركيبات الذهنية المتداخلة أشبه ببارانويا تعكس هستريا الجريمة والعنف، التي تعصف في الفضاء الدرامي للأحداث، التي هي ليست غير تداعي ماكبث في لحظة مصرعه، وهو ما يجعلنا نفترض أن القصب قد أسس معالجته الفنية لرؤيته الإخراجية بإنشاء سينوغرافي غني بالعلاقات الفضائية العنيفة والمتداخلة لتجسيد مشهدية المعركة وغابة بيرنام، في عرض النهاية المأساوية لماكبث، واستعراضه للتاريخ الجريمة واستمراريته بالامتداد العمودي الزمني، والافقي البانورامي، لتأكيد فعل الجريمة المستوطن بحياة الجنس البشري. فالبناء البصري المشتت، والمتداخل الفضاءات، والعلاقات الحادة، وانفتاح الدلالة، وضع الإنشاء السينوغرافي معادلا حسيا وسيكولوجيا، للقيم الدرامية المحتشدة في الفضاء الدرامي للحدث وهو تداعي ماكبث الأخير لحظة مصرعه، بالمشهد الهستيري للجريمة والعنف، في غابة بيرنام، فتتداخل وظائف السينوغراف مع وظائف المخرج، بوصف السينوغرافيا البناء البصري لعناصر العرض المسرحي المتعلقة بالتجسيد المشهدي، وبما يحقق القراءة الدالة لمضمون تلك الخطابات في وحدة خطاب العرض الشامل، فيعرض لنا القصب الأحداث بتأسيس معاصر لمواكب المافيات الإجرامية، والقتلة المأجورين الذين يطاردون ضحاياهم، ووقائع الاغتيالات السرية بشكل مكثف بالحضور الحسي، وأبواق النفير التي تطلقها تلك السيارات الجامحة وهي تطارد ضحاياها وتستمر في حضورها، وانتشار العملاء السريين في المكان، بينما تتابع مواكب الجريمة بالدخول إلى المشهد، إثر الإعلان الاحتفالي بالجريمة، على لسان مكدف(أفيقو...أفيقوا...جريمة..وخيانة)، وهو فعل احتفالي شيطاني تحتشد فيه كل مشاهد الجريمة عبر تاريخ الجنس البشري، ولكأنه لقاء في الجحيم، وبمعية الساحرات التي تقود دراجة نارية سوداء، تطلق ابواقها، وذلك تأسيسا لمعالجة المخرج الفنية للرؤيته الإخراجية، فالعرض يبدأ بعد نفاذ الجريمة الى نتائجها المأساوية، وبما يجعل العرض نوعا من التداعي لأشباح وأطياف معذبة، تطالب بالثأر من ماكبث، وهي تدور تصرخ في روح ماكبث الآثم، وتسرد حكايتها الخاصة عن وقائع الجريمة، وهو ما نجده بالتأثيث البصري لكل شخصية على حدة، وبالتالي الفضاء السينوغرافي لكل شخصية، لتجسيد العزلة والانقطاع، من جانب، ومن جانب آخر وحدانية الفعل الإجرامي بوصفه قدرا ومصيرا للجنس البشري، فيركّب القصب رؤيته الإخراجية بتصورٍ ذهني يعالجه فنيا بالإنشاء السينوغرافي المتعدد البؤرة، وبعث فضاء محايث له، فيصمم الخطط الإدراكية للمشهد، والتي تبلور فكرة المكان والزمان للحدث، وهو الامتداد التاريخي للجريمة زمانيا ومكانيا، مع ذلك التعدد والتشظي في فضاءات السينوغرافيا، وبما يجعل من معطى الممارسة السينوغرافية لديه، تداخلا وظيفيا مع مهام المخرج، ووظيفة متقدمة من وظائف الإخراج، وذلك بتحديد الزماني والمكاني الممتد، ووضع

مجلة الأكاديمي-العدد 92-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المتلقي في الجو النفسي للإحداث، بخلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية النصية، بما يحيل الإنشاء السينوغرافي إلى مهمة التجسيد الدرامي، وخلق الشكل المسرحي التي هي من صلب مهام المخرج.

إن الاشتغال على فضاءات الإنشاء السينوغرافي، في العرض المسرحي ماكبث، والذي جاء داخل الإطار الجمالي لمسرح الصورة، أحال البعد التصميمي التقني للشكل في فضاء العرض المسرحي، إلى بنية معرفية، تتصل بالخطاب النصي من جهة، وبالخطاب الإبداعي لرؤية الإخراج من جهة أخرى، عندما جعل المخرج من غابة بيرنام فضاءاً حاوياً للفرضيات المغيبة، وأعاد تأثيثها بصريا بالمفردات المادية، خارج تراثها الدلالي، وبعلاقات عنيفة، قائمة على التضاد، والتعارض، والتناقض، والتعدد، والتشتت، مجموعة في وحدة كولاج بصري للمشهد، هو قد فتح الثيمة المكانية الشكسبيرية، مثل القصر، غرفة ماكبث والليدي ماكبث، غرفة دنكن، قاعة في القصر، ممرات، قلعة أنفيرنس، أمام القلعة، جاعلاً من البنية المكانية بنية متحولة فيزيائياً ودلالياً إلى حد كسر علاقاتها المنطقية والعقلية، ومحتواة في شمولية فضاء غابة بيرنام، وبالتالي تهشيم المنطق الزمني، وجعله قابلا للتحول والاحتمال، حيث أن معالجات القصب السينوغرافية في إنشاء بنية صورية غير متعينة تمتص الاحتمالات القرائية التراثية، جعل من إنشاءاته السينوغرافية طقسا للعبور من التراث الأليف والخبرات الجمالية السابقة، إلى تحقق الشكل المسرحي على الخشبة، والتفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، وتداعيها، وبالتالي حل للقطيعة المعرفية والجمالية ما بين خطاب النص وخطاب العرض.

إن الكثافة الرمزية في الوحدة السينوغرافية للعرض المسرحي، قد وضعت الإنشاء السينوغرافي في حالة ديناميكية من التحول، بالتعديل المستمر للمعطى من الشكل، كما في مشهد دخول الليدي ماكبث المتوتر، عندما تصل بسيارة صغيرة، إلى داخل المشهد، المؤثث سينوغرافيا، من أدوات السحق، والتقطيع، ومستوعبات النفايات، وتشكيلات العملاء السريين المتوزعين في المكان، والقتلة المأجورين، وأبواق الساحرة التي تركب دراجة نارية، لإعلان جهوزية ماكنة الجريمة للانطلاق، مع الاعلان الاحتفالي لمكدف، بأن هنالك جريمة وخيانة وقعت. ومشهد مطاردة السيارات لدنكن وقتله، ومشهد مطاردة بانكو وهو يصرخ في أعلى السقالة للتشهير بالجريمة بعد أن يجمع أشرطة التسجيل التي توثق تاريخ الجريمة. وكذلك الأروح الغاضبة المحشورة في السيارات التي تدور مزمجرة تطلب الثأر، ومشهد هستيريا ماكبث باستخدام المقصلة، وهو يردد تداعيه الهائل:

غداً...وغداً...وغدا...وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً اثريوم حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب، وكل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين الطريق إلى الموت والتراب...ما الحياة إلا ظل يمشي و ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح...ثم لا يسمعه احد...إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء!!!

وهو تداعي اندمج ايقاعيا مع حركة ذراع المقصلة في تماهي مصيري ما بين الاستبداد والحياة، والتي لا تكتب غير تاريخ جريمة مستمر، ومحاولاته للخلاص بالهروب من خلال مروره داخل سيارات الموكب المرصوفة، حتى ينتهي بوقفته النهائية على سيارة الموكب قبل سقوطه صريعا في المعركة. فالمعطى من الشكل المتحقق يعاني

التعديل المستمر، بفعل دوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه باستمرار في مناطق الدهشة، كما في حضورية الدراجة النارية، ومستوعبات النفايات، والأحذية العسكرية، وتقطيعها بآلة قطع الورق، وعلامات المرور المقلوبة، حيث لا منطقية التتابع الحضوري للشكل، عدا بناء بصري من العلاقات التشكيلية والكولاج العنيف. وبالتالي انعدام القدرة النقدية التي تنبني على تراث وتجارب جمالية سابقة، بما يجعل الشكل بناءا حدسيا غريزيا، وانفعاليا، متحول زمانيا ومكانيا، حيث تحيد الإرادة العقلية الواعية في مقابل تجربة التكشف الحدسي والتواصل الانفعالي بالانغمار الكلي في فضاء الانشاء السينوغرافي، فضاءا طقسيا حاويا لانفتاح الفرضيات القرائية المستمرة، مع غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، الناتج عن تفكيك المعطى النصي، ومجاوزة الرؤية الأدبية، بمقابل الحضورية الحسية للإنشاء السينوغرافي. فماكبث الشكسبيري بوصفه مهيمنا، نصياً أسقطه حلول الفضاء السينوغرافي الديناميكي لفرضية هستيريا المافيات والاغتيال دهساً بالسيارة، والبترول، والمرتزقة، وأجواء الجريمة العالمية المعاصرة. حيث عملت تفصيلات الشكل الخارجي، وتتابع الصور الغرائبية على بناء المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، وبالتالي غياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل الديناميكي المتحقق، وغياب البناء النفسي، والمنطقي بالحتمية السببية والتنظيم العاطفي والانفعالي، فالقصب يحتفي بمعالجاته، بالبناء الجمالي والفلسفي المتحرك للصورة المسرحية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء. فينطلق القصب من فضاء غابة بيرنام، بما تصدره من ثيمات التوحش، والغموض، والخوف، وانعدام الألفة، والاحتواء القسري للعالم، فالعالم بارد، والفرد فيه ضائع خائف، مجهول المصير، حيث تنفتح كل احتماليات الشر، وهو ما تؤطره نبوءة الساحرات. فيؤسس معالجاته السينوغرافية بالفضاء المفتوح لساحات قسم الفنون المسرحية، الذي يعيد انتاجه فضاءا معماريا للعرض، بالامتداد الأفقي والعمودي المادي، كفضاء حاوي لتشظيات الوحدة السينوغرافية المؤسسة بالكولاج الحاد والتجميع العنيف لمواكب السيارات الجامحة، والدراجة النارية، وبراميل البترول، وخراطيم الغسل والتنظيف لفرقة المرتزقة، ومستوعبات الموت المتراكم من الحاويات الموزعة في المكان، ومقصلة التقطيع، و غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، لتأتي معالجاته السينوغرافية الحادة، ضربا للمنطق الدرامي المتسلسل، والذي يعرض التشكل المنطقي للحدث، حيث الحدث مبتورا، حاضرا بقوة التحقق، وبلا ارتباطاته التخييلية في التجسيد، فكان الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، والذي لخص حضوريا المصير المأساوي للجنس البشري، كما استعرضتها تداعيات ماكبث لحظة مصرعه، حيث اسقطت تلك الحضورية للشكل مهام تجسيد الحدث، وعبر الانشاء السينوغرافي الذي اعتمده القصب طقسا لتجسدات رؤيته الإخراجية.

نتائج واستنتاجات

نتائج التحليل:

1. عمل القصب بمهمة دراماتورجية، في إعداد البنية النصية للعرض بشكل السيناريو بالانتقال الأفقي، والتزامن بتراصف الأحداث خارج التتابع الزمني، بوضع النص الشكسبيري في حالة توتر قصوى، وقطيعة

معرفية وجمالية، مع تراث النص، بالتفتيش عن الأسئلة، وإرباك أفق التوقع بإسقاط اشتراطات النص الشكسبيري القرائية. وبالتالي، إدارة الوعي الجمالي للمتلقي، على وفق رؤية الإخراج.

2. القراءة الدراماتورجية للمخرج القصب، قد فتحت آفاق الرؤية الإخراجية، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض، بجعل الشكل في حالة توتر فائق يعيد تشكيل فضاء النص الشكسبيري، بالفرضيات المغيبة، والفجوات، لمبنىً حكائي موازٍ، ينبثق منه ماكبث رؤية صلاح القصب.
3. ينشأ التركيب الإخراجي، عند القصب، بالتفاعل الجدلي ما بين فعل القراءة الدراماتورجية، ووضوح وقوة الرؤية الإخراجية للمخرج، وهو تفاعل جدلي طبع تركيب الإخراج بطابع التداخل ما بين وظائف الإخراج والدراماتورجيا، حد الاندماج.
4. معالجات القصب السينوغرافية في إنشاء بنية صورية غير متعينة تمتص الاحتمالات القرائية التراثية، جعل من إنشاءاته السينوغرافية طقسا للعبور من التراث الأليف، إلى التفاعل مع سيل الفروض والمعطيات التي تزخر بها فعالية التجسيد على الخشبة، هي وظيفة خلق الطقس للرؤية الإخراجية، وتداعيها، وبالتالي حل للقطيعة المعرفية والجمالية ما بين خطاب النص وخطاب العرض.
5. احتفى القصب في معالجاته، بالبناء التشكيلي الجمالي والفلسفي المتحرك للصورة المسرحية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء بالتفصيلات، لبناء المشهد بجوانبه الحضورية دون التشخيصية، وغياب الأنموذج التفسيري ما وراء الشكل الديناميكي المتحقق.
6. أسس القصب معالجاته السينوغرافية بالفضاء المفتوح، وغياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية، وبالتالي كانت معالجاته السينوغرافية الحادة، ضربا للمنطق الدرامي المتسلسل، والذي يعرض التشكل المنطقي للحدث، حيث الحدث مبتورا، حاضرا بقوة التحقق، وبلا ارتباطاته التخييلية في التجسيد، فكان الانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته.

استنتاجات البحث

تلعب المحددات الفنية والجمالية لرؤية الإخراج، دورا في تشكيل الإطار الجمالي الذي تحركت فيه كيفيات التطور الجدلي لوظائف الإخراج ، بما تخوضه شخصية المخرج المعاصر من فعل جدلي مع وظائف الدراماتورج، ومصمم السينوغرافيا، لخلق حالة التركيب الإخراجي. لتنتهي تلك الوظائف محتواة في الممارسة الإخراجية ومن مهامها، ووظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر. ونلخص ذلك بالتالي:

1. معطيات الدراماتورجيا المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية لإدارة الوعي الجمالي وفق رؤية الإخراج تتحدد بالتالي:

أ. فتح آفاق الرؤية الإخراجية، وكشف أعماقها، بما يحقق الأصالة الفنية في الشكل، وعمق أثره في التجربة الجمالية للعرض. بإعادة انتاج الشكل معرفيا بوضعه إزاء منظومة الأسئلة، وخلق حالة التوتر الشعري في الشكل نتيجة قوة السؤال في اعمام قطيعة مع المعرفة بالشكل، والموجود بقوة حضوره.

ب. بث التوتر المعرفي في الشكل، وتدمير تراثه، لأجل خلقه كتجربة جمالية مجاوزة، بخاصيته في انتاج المعنى.

2. معطيات الممارسة السينوغرافية المعاصرة، شكلت وظيفة متقدمة من وظائف المخرج المعاصر، ومهمة إخراجية بتصميم الخطط الإدراكية الحسية للمشهد، تتحدد بالتالي:

أ. ديناميكية الشكل في الانشاء السينوغرافي، بالتعديل المستمر للمعطى من الشكل المتحقق على المسرح، وبدوام إزاحته جماليا خارج حدود الألفة، ووضعه في مناطق الدهشة.

ب. لا منطقية التتابع الحضوري للشكل بتفكيك المعطى النصي، ومجاوزة الرؤية الأدبية،، بالبناء البصري من العلاقات التشكيلية والكولاج العنيف. حيث الشكل هو بناء حدسي، وانفعالي، وغريزي، وخيالي، وحركي.

ج. غياب الجوانب التشخيصية للحدث في المشهد، مقابل الحضورية للشكل معادلا حسيا وجماليا للحدث ذاته في تركيب الصورة المسرحية

د. البنائية التشكيلية، بتصفير المسرح وما يعلو خشبته من ممثل وأدوات، وإعداده للامتلاء،بالانطلاق من واقعة انبثاق الفضاء السينوغرافي، باعتباره واقعة الحدث الفني ذاته، بما يسقط مهام تجسيد الحدث، بمقابل الحضورية له وعبر الانشاء السينوغرافي.

المصادر :

1. آرتو، أنتونان: المسرح وقرينه، ت: سامية أسعد(القاهرة: دار النهضة العربية،1973)
2. أردش، سعد:المخرج في المسرح المعاصر(الكويت:عالم المعرفة،1979)
3. أوبرسفيلد، آن: مدرسة المتفرج، ت: حمادة إبراهيم(القاهرة: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،1996)
4. اينز ، كريستوفر المسرح الطليعي، ت:سامح فكري (القاهرة:مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،1999)
5. بافيس، باتريس: معجم المسرح، ت: ميشال ف. خطار(بيروت: المنظمة العربية للترجمة والنشر،2015)
6. التكمةجي، حسين: نظريات الإخراج (بغداد: دار المصادر،2011)
7. حسن، حنان قصاب وماري إلياس:المعجم المسرحي،ط2(بيروت:مكتبة لبنان،2006)
8. حميد،معتمد مجيد:الاقتراب التداولي في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة الأكاديمي،ع84(جامعة بغداد:كلية الفنون الجميلة،2017)
9. كارلسون ، مارفن : فن الأداء – مقدمة نقدية ، ت : منى سلام (الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ، 2007)
10. كريج ، كوردن :في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة(القاهرة: مكتبة الآداب،1960)
11. كووسوفيتش،يان:مسرح الموت عند كانتور،ت:هناء عبدالفتاح(القاهرة:أكاديمية الفنون/مركز اللغات والترجمة،1994)
12. المسعودي، عبد الحليم: تجليات الحس التجريبي في الدراماتورجيا التونسية المعاصرة- مجلة الحياة المسرحية، ع67,68(دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب،2009)
13. معلا، نديم: لغة العرض المسرحي (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر،2004)
14. هاورد باميلا:ما هي السينوغرافيا؟،ت:محمود كامل(القاهرة:اكاديمية الفنون – مركز اللغات والترجمة،2004)
15. هبنر، زيجمونت: جماليات فن الإخراج، ت:هناء عبد الفتاح (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993).

The Aesthetic Approaches to Dialectical Development in the Functions of Contemporary Theater Director
(Macbeth Play Directed by Salah al-Qasab a Model)

Thabet Rasool Jawad[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 92 - year 2019
Date of receipt: 1/4/2018…....Date of acceptance: 17/4/2018….....Date of publication: 27/5/2019

Abstract

The current research studies the aesthetic framework for the dialectical development of the functions of the contemporary theater director in an aesthetic approach to the mechanisms of functional overlap between the dramaturgy and direction functions, and scenography and direction, the detection of the controversial structure of that overlap, and what can be summed up in the following question: (what are the aesthetic approaches of the dialectical development in the function of the contemporary theatre director?). The research is determined by a pivotal aim which is (knowing the aesthetic nature of the dialectical development in the functions of the contemporary theater director). The researcher addressed his research in three frameworks: the methodological framework in which the researcher identified the research problem, importance, goal, and limits, then the theoretical framework, which consists of two dimensions: the first dealt with a historical overview of the origins and methods of direction , and the second dimension dealt with the theme of direction dialectics: dialectic of the dramaturgy director, and the scenography director , ending with a set of theoretical indicators .

The procedural framework included the researcher's procedures of dropping the indicators, which he concluded from his theoretical framework, on his research sample which he identified as a model for the study. The research concluded with a number of conclusions, the most important of which are:

-1The data of contemporary dramaturgy formed an advanced function for the contemporary director, and a directing task to manage the aesthetic awareness according to the direction vision.

-2The data of contemporary scenography practice formed one of the advanced functions of the contemporary director, and a directing task through the design of sensory cognitive plans of the scene.

Key words: Theater Director, Macbeth Play, Salah al-Qasab.

College of Basic Education - Muthanna University [1]