

الايخراج المسرحي بين الحرفة والإبداع مسرحية "كلمات متقاطعة" أنموذجاً
**Theatre Directing between Craft and Creativity: The Play
"Cross Words" as a Model**

غسان حداد*، ومحمد الرفاعي

Ghassan Haddad & Mohammad Al-Refai

قسم الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، اربد، الأردن.

*الباحث المراسل، بريد الكتروني: ghassanhd@gmail.com

تاريخ التسليم: (2015/3/12)، تاريخ القبول: (2015/10/11)

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى التمييز بين الإخراج المسرحي كونه حرفة أو صنعة والإخراج المؤسس على عملية إحترافية أساسها الإبداع والابتكار. وقد سعى الباحثان الى استكشاف دور المخرج المسرحي، والمسؤوليات المناطه به، وثقافته، وفكره، وموهبته وادواته الإبداعية. تناولت الدراسة في مستهلها استعراضاً تاريخياً لتطور عملية الاخراج. ثم بحثت في الاطار المنهجي لعمل المخرج المسرحي المعاصر. وفي الجانب التطبيقي تناول البحث النموذج الذي تم اعتماده في الدراسة والمتمثل في عملية اخراج مسرحية "كلمات متقاطعة" تأليف واخراج محمد الرفاعي كنموذج للعمل الإبداعي المتميز، حيث تمت دراسته وتحليله. وقد خلصت الدراسة الى نتائج كان اهمها ان الاخراج المسرحي ليس صنعة، والمخرج المبدع هو الفنان الذي يمتلك الموهبة والإبداع الذاتي والخيال الخصب والخبرات الحسية الذاتية والمهارات العقلية والخبرة الجمالية.

الكلمات المفتاحية: الاخراج المسرحي، المخرج المسرحي، مسرحية "كلمات متقاطعة".

Abstract

This study aims to distinguish between theatrical directing as a craft, and directing depends on founding the professional basis of creativity and innovation. The researchers sought to explore the role of theater director and his responsibilities, cultivation, thought, talent and his creative tools. The study begins with a chronological review about the evolution of the process of directing. Then it addressed the methodical

framework of contemporary theater director. On the practical side, the researchers examined and analyzed directing process of the play "Cross Words" written and directed by Mohamed Al-Rifai as a model for outstanding creative work. The study concluded that theatrical directing is not a craft. Creative director is an artist who has the talent, creativity, imagination, mental skills, and aesthetic experience.

Key words: Directing Theatre, Theatre Director, Play "Cross Words".

مقدمه

مما لا شك فيه أن المسرح هو أحد أهم أشكال المعرفة بسبب إسهاماته في سد احتياجات الإنسان الذهنية والفكرية والجمالية. وقد ساهم في ثقافة العديد من المجتمعات في الكثير من مجالات الحياة لما له من قدرة على طرح أسئلة ذات طابع جدلي عميق تتعلق بوجود الإنسان وطبيعته الأخلاقية. كما يجمع المختصون والباحثون في مجالات الفنون الإبداعية على أن الظاهرة المسرحية تتميز عن بقية الظواهر الفنية بمجموعة من الخصائص التي تجعل منه فناً مركباً ومعقداً بكل تجلياته حيث يتداخل في تكوينها التجسيد والجمهور، والعلاقة بين هذه المكونات هي علاقة جدلية وفي حركة تطور مستمر. وإذا كانت النهضات المسرحية تعتمد على الدراسات والبحوث والتجارب فإنه يصبح من الأهمية إجراء الدراسات العلمية حول عنصر أساسي في إنتاج هذه الأعمال الإبداعية وهو "المخرج" وعملية الإخراج المسرحي، واستكشاف دور المخرج ومسؤوليته الهامة في العرض المسرحي.

مشكلة البحث

لقد تطورت تقنيات وادوات ومفهوم الإخراج المسرحي حديثاً واصبح للمخرج المسرحي المبدع خصائصه الذاتية ومكوناته الفكرية التي يستند عليها في بناء العرض المسرحي الخلاق، وتحول دوره من مجرد مفسر و مترجم للعرض المسرحي الى مبدع لمنظومه بصرية سمعية تفيض بالخلق والابداع والابتكار وهي العرض المسرحي الابداعي. رغم ذلك، لا زال البعض يعتقد ان الموهبة لوحدها او التعليم فقط يستطيع خلق فنان مبدع. لذا فان مشكلة البحث تتلخص في محاولة التمييز بين الإخراج المسرحي على أساس كونه حرفة، والإخراج المؤسس على عملية احترافية أساسها الإبداع والابتكار بروح من الاصاله التي تنوئب للانطلاق نحو المعاصرة ومعالجة قضايا المجتمع بطريقة من شأنها إحداث التغيير من جهة والتأثير في عقول وعواطف المشاهدين على أكثر من منحنى.

أهمية البحث

لقد شهد المسرح في الوطن العربي تراجعاً في مستوى العروض المسرحية، مما خلق نوعاً من التنافر لدى المتلقي، وزرع الشك في مصداقية وأهمية هذا الشكل من أشكال الفرجة. ويربط

كثير من المتشائمين أزمة المسرح بالافتقار إلى النصوص الجديدة، لكن المتتبع لحركة المسرح الغربي يجد الأدلة الكافية على أن الأوروبيين استطاعوا تخطي هذا الزعم، وركزوا اهتمامهم على المسرح كحركة ديناميكية متعددة الجوانب لا تقف حدودها عند توفر النص الجديد. فكم من نصوص ضعيفة أبدع المخرجون في تقديمها، وكم من نصوص قديمة تم إحيائها بروى معاصرة جديدة. ولعل هذه الدراسة تسهم ولو بلبنة في بناء صرح الحياة الثقافية لهذا المجتمع الذي نعيشه في أقطارنا العربية المختلفة على أساس ان المسرح مؤسسة ثقافية وحضارية لبناء الانسان. وبناءً عليه، لم يجد الباحثان أي دراسة تتناول الإخراج المسرحي بين الحرفة والأبداع، فقد تناولت معظم الدراسات الاخراج المسرحي بالصورة التقليدية العادية، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال: دراسة بيرمن (Berman, 2010) الذي تناول من خلالها مفهوم الإدراك والإبداع في الإخراج المسرحي، وكان الغرض منها هو تحليل كيفية تطبيق النظريات المعرفية لطريقة وضع تصور الإخراج المسرحي. شملت الدراسة عددا من المخرجين والطلبة الجامعيين في جامعة كانيلا في الولايات المتحدة حول الإبداعات والادراكات المتعددة. كشفت نتائجها بان حالات الابداع عند المخرجين تساعدهم على توسيع المدركات الحسية والبصرية لعالمية الإخراج المسرحي.

كما أن دراسة مك كاسلين (McCaslin, 2005) "حول الإبداع في مسرح الشباب" تناولت مفاهيم الخبرات الإخراجية والإبداع والخيال في أن واحد حيث تم تطبيقها على مجموعة من الطلبة الذين يمارسون الدراما الإبداعية في جامعة الينوي. أشارت نتائج الدراسة من خلال التجارب المسرحية التي قام بها الطلبة بان تدريب الخيال والإبداع هي حالات فطرية ناتجة عن الموهبة التي يتحلّى بها الفنان المخرج. أوصت الباحثة في نهاية الدراسة بضرورة العودة إلى تجارب الحياة الشخصية من اجل تنمية الإبداع والخيال لدى الطلبة.

ومن الدراسات العربية ايضا على سبيل المثال لا الحصر، كتاب "المدارس المسرحية وطرق إخراجها" (Qajah, 1991)، و"المخرج والتصور المسرحي" (Zaki, 1988)، و"عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي" (Abdel Muti, 1996)، فقد ركزت جميعها على دور وأهمية ووظيفة المخرج الا أن أي منها لم يميز بين الإخراج المسرحي كونه حرفة أو صنعة والإخراج المؤسس على عملية إحترافية أساسها الخلق والابداع.

منهج البحث

يعتمد الباحث في سبيل تحقيق اهداف البحث منهج البحث الوصفي التحليلي القائم على جمع المعلومات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الاطار النظري، والمنهج التحليلي لعرض مسرحية "كلمات متقاطعة" تأليف واخراج محمد الرفاعي كنموذج للعمل الابداعي المتميز.

تحديد المصطلحات

الابداع: وكما يعرفه معجم المعاني (Lexicon meanings) بايجاد الشيء من عدم، ابتكار، ايجاد شيء غير مسبوق بمادة او زمان. وابداع الشيء اي اختراعه لا على مثال، والله

بديع السماوات والارض اي مبدعهما. والتفكير الابداعي يعني التميز في التفكير والندره والقدرة على النفاذ الى ما وراء المباشر او المؤلف من الافكار.

الحرفة: وجمعها حرفات وحرف وتعني المهنة او الصنعة وهي وسيلة الكسب من التجارة او الزراعة او الصناعة او غيرها (Lexicon meanings).

الإخراج المسرحي: يعرفه إبراهيم حمادة في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" (Hamada, 241) : هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء أو الشفهي الى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه المتفرجون.

ويعرف الباحثان الابداع في الإخراج: هو تقديم عرض مسرحي احترافي اساسه الابداع والتميز والابتكار.

تطور عملية الإخراج

كان الإخراج قديماً بمثابة الترجمة الحية للنص المسرحي بواسطة التجسيد التمثيلي مع الاستعانة بالموسيقا والغناء والرقص والملابس والأقنعة وبالقليل من اللقطات المسرحية الضرورية. أي انه مقتصر على اختيار الممثلين، وتنظيم عناصر العرض المسرحي. ولما كانت عملية اختيار الممثلين هي أحد المهام الأساسية في العروض المسرحية، فقد أنيطت هذه المهمة عند الإغريق بما كانوا يسمونه "الخوريجوس". ويرى الكسندر دين (Alexander Dean) بأن "الخوريجوس كان مخرجاً مسرحياً طبقاً لفهمنا للمصطلح اليوم (Dean, 1982, p.41). ويذكر تشلدون تشينبي (Sheldon Cheney) في كتابه "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة" أن أثينا طورت نظاماً يمكن بمقتضاه انتداب أحد الأغنياء لكي يضطلع بالإشراف على إخراج عرض مسرحي لأحد الشعراء على أن يتحمل معظم ما ينفق على المسرحية حتى تصبح معدة للعرض، وكان الخوريجوس يساعد الشاعر في انتقاء الممثلين، و أعضاء الكورس (1971, p.34).

وفي العصر الكنسي أوحى المسرحيات الدينية لعدد من الفنانين برسم لوحات، وابتكار مناظر شديدة التأثير على المشاهدين مما ساهم في تغيير شكل العروض المسرحية وذلك بظهور نمط جديد من أنماط البناء المسرحي. كما حصل انتقال من مجرد التمثيل فوق أرضية أو باحات إلى التمثيل في ديكورات مصورة. ولما كانت النهضة الإيطالية بمثابة الثورة في الفنون والأدب، فقد فتحت للعالم طريقاً جديداً للإخراج، وذلك بازدهار فن المناظر المسرحية وفي توظيف الإنارة المسرحية، وأصبحت العروض تجري بعد مغيب الشمس غالباً (Sallam, 2006, p.53).

حدثت في القرن التاسع عشر تحولات مهمة في تطور الصورة المرئية في العرض المسرحي نتيجة بعض الاكتشافات العلمية والابتكارات التكنولوجية الحديثة، والتي كان أهمها اكتشاف تقنيات الإضاءة باستخدام الغاز ثم الكهرباء، مما أدى إلى ترسيخ تقاليد جمالية وفنية جديدة خاصة بفن المسرح، وفرض اهتمام متزايد بهيئة وشكل العرض المسرحي الذي يعد الإخراج المسرحي ركيزته الأساسية، مما كان له دوراً بارزاً في ظهور المخرج المسرحي

(Hebner, 1993, p.72). وقد تزامن هذا التطور مع بروز الحاجة إلى ظهور مثل هذا الفنان بسبب ما وصفه فرانك هويتنج (Frank whiting) بسيئات النظام القديم، والذي اعتمد على فترة تدريبات قصيرة تصل إلى بضع ساعات، وقلما تتعدى الأسبوع بالنسبة للأعمال الجديدة (1979, 199). وقد سجلت كيتي مولوني (Katy Moloni) إحدى أبرز الممثلات في أمريكا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعض التفاصيل التي أفصحت لنا عن التقاليد المتبعة في تلك الفترة، حيث تقول: "عشرة أيام كافية لأداء الفرقة للثبوت من حفظ الأدوار في مسرحيات ماكبث وهاملت وعطيل، وبإضافة بضعة تدريبات قليلة أخرى، يصبح البرنامج بأسره الذي يشمل أيضا مسرحيات ريتشارد الثالث وكاترين وبتروكيو وتاجر البندقية وانتقام المهرج وبروتس ودون سيزار وطريقة مبتكرة لتسديد الديون القديمة والملك لير للعرض" (Clurman, 1997, p.139).

يرى كثير من المختصين والباحثين أن أول شخص في التاريخ يستحق لقب المخرج هو جورج الثاني (1826-1924) دوق ساكس منجن (Sax Meinangin) في ألمانيا، والذي ظهرت فرقته لأول مره في برلين عام 1874 وطافت معظم بلدان أوروبا وقدمت العديد من العروض المسرحية التي أكدت على التفوق الذي يمكن تحقيقه عندما ينصب تركيز المخرج على التدريبات الطويلة. لكن آخرون أمثال إبراهيم حمادة وفرانك هويتنج يرون عدم ثبوت من يستحق شرف هذه التسمية. فقد قيل بأن الشاعر الإغريقي سوفوكليس (Sophocles 406-496 Bc) كان يخرج مسرحياته بنفسه في القرن الخامس قبل الميلاد، كذلك كان يفعل الكاتب الفرنسي موليير (Moliere 1622-1673) في القرن السابع عشر، كما أن الممثل الإنجليزي ديفيد جارك (David Jarek 1717-1770) قام بإخراج المسرحيات التي قام ببطولتها (Whiting, 1970, p. 56).

ومع نهاية القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين، ونتيجة لعوامل اقتصادية وسياسية واجتماعية، فقد ظهرت فلسفات ونظريات فنية جديدة كان لها أثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة في الأساليب والأشكال الفنية، وبالتالي أصبحت الأشكال التقليدية غير صالحة بنظر البعض، مما دفعهم إلى البحث عن مفاهيم ومعطيات جديدة، وإبداع أساليب فنية حديثة للتعبير عنها (Saliha, 1986, p. 11-13). ولذلك، فقد ظهرت مفاهيم حديثة لمكونات عناصر الإنتاج المسرحي، وأصبح الإخراج المسرحي فناً مستقلاً، وفرض المخرج وجوده كمبدع وخالق لجميع العناصر المكونة للعرض المسرحي، بالإضافة إلى كونه القائد والمفكر والمنظم لفريق الإنتاج. وقد برز عدد من المخرجين العظام الذين استطاعوا بلورة لغة مسرحية حديثة في فن التجسيد قادرة على التعبير عن الإيقاع المتغير في العصر الحديث، منهم على سبيل المثال لا الحصر: أروين بسكاتور (Erwin Piscator)، وبرتولد بريخت (Bertold Brecht)، ومير هولد (Meyerhold)، وجروتوفسكي (Grotowski)، وبيترفايس (Peter vice)، وبيتربروك (Peter Brook).

وقد أصبح المخرج في المسرح الحديث العقل المفكر والواعي لجميع تفاصيل العرض المسرحي، ولم تقتصر وظيفته على نقل كلمات النص المسرحي وبعث الحياة في أجساد

الممثلين، أو تجسيد البيئة الجغرافية والنفسية والتاريخية للأحداث، بل تجاوزته إلى الغوص في الأعماق المدفونة في أحشاء كلمات النص المسرحي واكتشاف السحر الكامن ما بين السطور، من أجل تفجير كوامن النص ضمن منهج يحمل رموزه ودلالاته الخاصة القادرة على التأثير في المتلقي.

الإطار المنهجي لعمل المخرج المسرحي

يرى فرانك هوايتج أن تعقد مهمة الإخراج تجعل الحصول على المخرج المبدع أمراً صعباً فهي تتطلب مخيلاً الفنان وحساسية ومهارة المعلم وصحة وكفاية المدير وقدرته على التنظيم (Whiting, 1970, p. 210). ويشاطره الرأي تيرون جاثري (Tyrone Guthrie) حيث يقول "أن المخرج نصفه فنان يتراس مجموعة أخرى من الفنانين، سريع الاثارة، صعب القيادة، طفولي، فجائي "الإلهام" هو بالاضافة الى هذا كملاحظ العمال في المصنع، ورئيس الرهبان في الدير، والمشرف على معمل للاختبارات. ولاضير ان هو تسلح، الى جانب اسلحته الاخرى بحلم الممرضة الرءوم، وخنجر الشاويس ولفته" (89, 1959). وهذا يؤكد أن المقدرة الفنية وحدها غير كافية إذ ينبغي إن تقترن أيضاً بقدرة المعلم والقائد على التنظيم والقيادة.

كما أن بناء العرض المسرحي يتكون من مزيج من العناصر التي قد تتفاوت في الأهمية وهذه العناصر: النص، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا (ديكور، وإضاءة، وأزياء، وماكياج، واكسسورات) والمؤثرات الصوتية، والموسيقيا. لكن الثابت أن المخرج المسرحي هو المسؤول الأول والأخير عن صهر هذه العناصر في بوتقة واحدة لجعلها متوحدة ومنسجمة مع بعضها بعضاً ضمن رؤية فكرية فنية، لكي يجعل منها عرضاً نابضاً بالحياة، وقادراً على خلق التأثيرات العقلية والعاطفية والجمالية لإبراز مضمون محدد.

وبذلك فإن العمل المسرحي يعتمد في أساسه على المخرج الذي هو مركز الدائرة، وعامل النجاح أو الفشل، مثلما يعتبر المخرج محرك بقية عناصر المسرحية وموجهها، وعلى عاتقه تقع مسؤولية تأمل النص وتصوره برؤية خاصة به، مثلما تقع عليه مسؤولية عملية اختبار الأسلوب الذي يقدمه به للمتلقين (المشاهدين). فاختيار الممثلين، وتوزيع الأدوار، ورسم الصورة الحركية على خشبة المسرح مسألة أساس في عمل المخرج. ومع ادراكنا بأن العمل المسرحي عملاً متكاملًا يساهم فيه الممثلون، والمصممون، والفنيون والحرفيون وغيرهم، إلا أن عملهم يظل ناقصاً مبدئياً إذا تخلف أو قصر أحد عناصر هذا العمل المشترك أو تعثر، فإن المسؤولية تقع على عاتق المخرج وحده لأنه هو المسؤول عن هذا الأمر في النهاية.

جدلية الإخراج مع النص

قامت جدلية الإخراج مع النص في مطلع القرن العشرين بمحاولات لإخراجه من أدبيته "سردتيه" ووضعه في دائرة "المسرحية"، فالتطورات الحاصلة من أدولف آبيا (Adolphe Appia) مروراً بجوردن كريج (Gordon Craig) و ستانيسلافسكي (Staislavski) وصولاً الى اخر الاساليب الإخراجية هي تنويعات في "الوظيفة والتعبير" لمعرفة حدود "النص" الغارقة

على منطلقات العرض المسرحي في حيز المكان ألا وهو خشية المسرح التي تعد مجموعة أماكن كل منها يمثل حلقة في الفعل الدرامي. كل ذلك ضمن نظام صارم بالتشكيل الحركي خلال العرض المسرحي (Marei, 2003, p. 5). ويعتبر جوته (Goethe) هو أول من فرض نظاماً صارماً للتشكيل الحركي في العرض المسرحي كله، بشكل كلي ابداعى (Ramiz, 1974, p. 25). وهذا ما أكد عليه "هونزل" في ان المسرح الحديث يبحث في مشكلة "كلية العمل الإخراجي ووحدته" في كل عرض مسرحي (Saknowski, 1989, p. 31). فتحويل النص الى مشهد مسرحي مكاني يعتبر هو الوحدة الأولى التي يتركب منها العرض المسرحي، والذي ينبغي له ان يؤخذ بنظر الاعتبار من قبل المخرج والا ستفتت كلية العرض إلى جزيئات منفردة مبعثرة.

لقد اخضع ستانسلافسكي تعبيرية الفعل الدرامي لفن الممثل حينما طالب ان يكون التصميم الخارجي للعرض المسرحي مرتبطاً بالخلاصة الابداعية للممثل ضمن فلسفة النص المسرحي، وهذه هي من مسؤولية المخرج فيقول "يجب ان يمضي عمل المخرج الابداعي جنباً الى جنب مع عمل الممثل، دون ان يسبقه او يقيد، وينحصر هدف المخرج المعاصر في مساعدة ومراقبة ابداع الممثلين، والانتباه الى انسجام نمو هذا الابداع بشكل عفوي في وحدة كلية مع التصميم الخارجي للعرض المسرحي انطلاقاً من جوهر النص" (Tourkov, 1979, p.152). اذ ان التشكيل الحركي يتكون على ارضية اهتمامات محددة للشخصيات التي تخضع حياتها لشفيرات النص، وفك تلك الشيفرات من مسؤولية المخرج عندما يمسه بيده الفعل ليخلق لوحة حياة كاملة شاملة. بمعنى ان القاعدة العامة في الاخراج هي تركيز اهتمام المشاهد على المسائل الاساسية في حركة الفعل، اضافة الى التنوع في الحركة والايقاع الزمني والصوت ضمن اساسيات وسمات نجاح العمل المسرحي اخرجياً، والتي تعتبر الوحدة والتنوع (unity & Varity) من أهم أركانها. بحيث يجعل العرض المسرحي الذي يمتلك وحدة متضمنة للتنوع من متلقيه شريكاً إيجابياً في تفاعله وتحليله وتركيبه لعناصر ذلك العرض. ويتوقف هذا على موهبة وقدرة وكفاءة المخرج في الجمع لعناصر عمله في كل موحد، اضافة الى قدرته التخيلية على اضافة تنوعات لوحدة العمل الاساسية (Ramiz, 1974, p. 89).

فالفكرة الاخراجية تفرض وحدة في النوع والاسلوب، اي اسلوب وجنس العرض المسرحي. فالمخرج يستطيع بوساطة الممثل ان يخلق تنوعاً مكانياً وزمانياً في العمل المسرحي محدثاً علاقة حركية ايجابية بين الممثل والكتل في البناء. وعلى المخرج ان يتذكر دوماً ان كل كلمة تمتلك في مصدرها محتوى صورة (Eilam, 1992, p. 16).

لقد ساهم تطور تكنولوجيا الصوت والصورة في تطور صورة العرض المسرحي في المسرح المعاصر، وذلك من خلال اعتماد المخرج على استخدام التقنيات الحديثة والتي لها القدرة على إيصال علامات ودلالات تنتمي الى مختلف عناصر العرض المسرحي. لكن هذه التقنيات رغم قدرتها الفائقة على صنع صورته مبهره إلا أنها بمفردها لا تستطيع تقديم عرض مسرحي قادر على إيصال أفكار المسرحية. لكن المخرج المبدع هو الذي يستطيع تقديم صورة تكاملية أساسها العلاقة الترابطية بين مجموع التكوينات والأشكال والكتل واللون كذلك في

الانفعالات والأفكار والرؤى التي تتكون منها ذات المخرج، من خلال التأويل والتفسير والانتقاء كي يخلق بنية فلسفية مكانية وزمانية محددة لإيصال الصورة الفكرية Conceptual Imagery او المفهوم. وبذلك نستنتج انه لا قيمة ولا معنى للصورة التي تصفها التقنيات الحديثة ان لم تعزز بمفاهيم فلسفية كي تصبح موضوعاً أو شكلاً يحمل مضموناً. فالصورة بالمعنى الفلسفي هي "التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل واكتساب المادة من حيث كونها قوة صرفاً لوجودها النهائي، وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة الشيء وماهيته، وعند التشكيل أصبحت صورة" (Ibraheem, 2006, p. 71). وبذلك يمكن القول ان المخرج الواعي هو الذي يستطيع أن يحول الأشكال والألوان والظل والضوء وكل ما هو في المساحة الفارغة على خشب المسرح إلى تشكيل معين مشفوع بقيم دلالية أكثر كثافة ووضوحاً كي يصبح صورة فكرية.

وفي نفس الوقت لا يجب النظر الى العناصر التقنية السينوغرافية كالإضاءة والموسيقى والأزياء والماكياج وغيرها على أنها عناصر ثانوية أو غير أساسية في العرض المسرحي. فكل عنصر يشكل لغة في التعبير المكمل للفعل المجسد فوق الخشبة وله أهميته الدلالية، ويلعب دوراً هاماً في تعميق متعة التدفق لدى المشاهد. كما يجب على المخرج أن لا يتعامل مع هذه العناصر كأدوات لتزيين العرض المسرحي أو التركيز فقط على قيمتها الجمالية فالغرض منها في العرض المسرحي يختلف عنه في الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو العمارة، فجميعها مرتبطة بفكر النص المسرحي وشخصياته وأجوائه الانفعالية والنفسية، أي إن هدفها هو خدمة أفكار النص المسرحي. وفي هذا يرى هاني أبو الحسن سلام ان رودني بنيت (Rodney Bennett) المخرج البريطاني قد وفق في إخراج مسرحية "هاملت في خلق حالة من التفاعل بين الدلالات في الكثير من اللقطات التي تنتظم فيها علاقات مرئية مع أخرى كلامية سمعية كالحركة والأزياء والملحقات والإضاءة مع الموسيقى و المؤثرات مما أنتج دلالات إيمائية ذات جماليات وتأثير درامي فاعل وبذلك حقق العرض معنى اللحظة المسرحية من خلال دلالة التنوير، وتعميق المقاربة والمغايرة بين الصور المثالية التي يكمل بعضها بعضاً (Sallam, 2006, p. 299).

فكر المخرج المسرحي وثقافته

ان فكر المخرج وروحه الإبداعية تكمن في معالجاته للشخصيات والتشكيلات الحركية في نسق واحد موحد مرتبط بفكرة العرض المسرحي فمهارة المخرج كما يقول ميخائيل روم تكمن في الجمع بين الخطتين تعبيرية التشكيلات الحركية والتعبير المبرر عن الفعل الداخلي للممثل، وافكار المؤلف (Romm, 1984, p. 17).

والشيء الهام في البحث في قضايا ثقافة وفكر المخرج المسرحي والاحترافي هو الوعي والانتباه الى ان العرض المسرحي هو إطار معرفي لانتاج مرجعية جديدة غير مرجعية النص. ذلك لأن النص يتكون من منظومة "علاماته" ومهمة المخرج المسرحي هي تحويل تلك العلامات الى نظام مرئي بمعنى تحويل العلامات اللغوية إلى اشارات بصرية في العرض تنتقل عبر الفضاء المسرحي. وهذا يعني ان عملية الاخراج هي عملية تحويل العلامات الكلامية

"النص" الى اخرى هي "العرض". فالعرض المسرحي بعد عملية التحويل او التغيير هذه يتصف بخاصية التأويل من قبل "المتلقي" المشاهد وكل هذا يتم بفعل المخرج ونجاحه.

ومن اساسيات ابداع المخرج حتى يكون عمله الاخراجي احترافاً وابداعاً هو امتلاكه شاعرية خاصة يستطيع من خلال استنثارها ان ينظم اشكالا ذاتية على المسرح. وقد عرف عن جوردن كريج (Gordon Creg) مثلاً انه كان يضع اشكالا مصغرة "ماكيت" للديكور ويرسم عليه حركة الممثل، تماماً كما ينفذها على الخشبة. وهذا يؤكد لنا ان جميع عناصر العرض المسرحي من نص وتمثيل ومناظر وحركات عبارة عن مجموعة حركية لبعث "الفعل الابداعي" الذي هو روح التمثيل. والتي يتحدد نجاحها وتميزها بمقدار تنظيم المخرج لأفكاره والتسلسل المنطقي في تقديمه لرؤيته للنص المسرحي والتي هي مجتمعة انعكاس لفكر المخرج ورؤيته، وهذا ما يؤكد رميز بقوله ان فكر المخرج المسرحي يتأسس اولاً من خلال تمثله لفكرة وموضوع المسرحية بعد تحليله لخصوصية تلك الفكرة (Ramiz, 1974, p. 48).

فالمطلق الفكري عند المخرج يتبلور ابتداء من التقاطه الفكرة الرئيسية المثبوتة بين قنوات النص. وبذلك يمكن القول ان فكر المخرج وثقافته تنعكس إما ايجابياً أو سلباً على النص والعرض المسرحي نظرياً وتطبيقياً. لذلك وجب على رؤية المخرج وافكاره ان تكون قادرة ان تحمل معها احتياطي الطاقة المجازية وان تتجسد في تعبير بصري واضح ومؤثر، لنلخص الى القول ان من اشد اهتمامات المخرج المسرحي هو تحريك (المتلقي)، بل الحرص على اقامة العلاقة التفاعلية معه بوصفه المستقبل الحي لرسالة لها وظيفتها الاتصالية المختلفة عن وسائل الاتصال الاخرى. فلا يسع المخرج المسرحي الا ان يضع وجوده (متلق) فاعل يعيد انتاج التشكيل، ويرسم افق التوقع، وعندها تتحقق شروط الابداع المسرحي والاحتراف من مخرج وممثل يمتلكان ذوق جمالي ولديهما إلمام لعناصر الفنون التشكيلية من لون وتكوين خطوط وحجوم وظل وفراغ وغيرها من عناصر لازمة لعمل المخرج المسرحي المبدع القادر على تقديم عرض مسرحي يتكون من نظامين: نظام مسموع (الكلام) وهو الحامل الرئيسي للأفكار، ونظام مرئي (صور تشكيلية) متصلة ومتنامية تشكل كلية الرؤية (Marei, 2003, p. 9). ان العلاقة بين العناصر البصرية والعناصر المسموعة علاقة تلازمية بالعمل المسرحي تكمل بعضها البعض في توصيل افكار العرض المسرحي وذلك حسب طبيعة الاحداث ووفقاً لمتطلبات الاسلوب التشكيلي الحركي للمخرج نفسه.

مما سبق نستدل على ان رؤية وأفكار المخرج تنهض وتتأسس دائماً على الرؤية المجازية الدقيقة للحدث الرئيسي في المسرحية. وهذا التأسيس هو الذي يمنح المخرج القدرة على تعددية القراءة الاخراجية للنص المسرحي الواحد، خاصة اذا ما جعل العمل الاخراجي يقوم على ايجاد معادل مكاني للصور البلاغية ونقلها الى فضاء المشهد المرئي بمعنى ان يرسم لها مرجعية جديدة (Yousef, 1995, p. 124). وبالنظر الى الحركة المسرحية العالمية في فترة الربع الاخير من القرن العشرين وبدايات هذا القرن الحالي فاننا نجد انها معنية بشكل واضح او بشكل اخر بالبحث عبر الاعمال المسرحية والعروض عن مقاربات "للفضاء المسرحي" وكيفية قيام وحدة جمالية عضوية برؤية شمولية لعرض مسرحي تتجسد فيه الابداع الجمالية والتقنية

الاحترافية بمعنى ان العملية المسرحية تتمحور في علاقة المخرج بـ "الفضاء" الدال والدلالي الشامل. هذا الامر الذي يجعل من عمل "المخرج" عملاً يتجاوز فيه عملية اعادة إنتاج النص وأصبح يتعامل معه أو يطرحه على أنه اشكالية مما فرض نوعاً من التعددية في القراءة والتأويل.

الإطار التحليلي لمسرحية "كلمات متقاطعة". تأليف وإخراج محمد الرفاعي فرضية الفكرة وأدواتها

انطلق العرض ليؤكد أن الإخراج المسرحي هو فن حياة النص على خشبة ولان الحياة تتسم بالتطور ولان التطور مرتتهن بالمغامرة ولان المغامرة تنطلق من رفض الموجود، وان الرفض يستهدف التغيير وان التغيير هو إحلال غير الموجود محل الموجود وان هذا الإحلال يأتي عبر محاولات عملية وأن هذه المحاولات ما هي إلا التجريب الواعي بعينه. وعليه فان محاولات تقديم العروض المسرحية تبدلت وتغيرت بحكم ظروف العصر وأصبحنا نشاهد ونقرأ عروضاً تنتمي ولا تنتمي إلى تيارات فنية بعينها. ذلك أن حركة المسرح في العالم حركه متغيرة وان هذا العرض من العروض المرنة التي واكبت تغيرات العصر ومتطلباته. وعليه يمكن الإشارة إلى أهم الفرضيات التي ارتكز إليها عرض مسرحية "كلمات متقاطعة":

– التجديد بما يتوافق مع حركات التغيير في العالم فكرياً وفنياً.

– ابراز حالة الصراع الإنساني (الداخلي والخارجي) بصورة مغايرة.

في هذا العرض يبحث المؤلف المخرج عن بقعة ضوء ترشده الى اسباب ما وصفه العرض بالانهيار الاخلاقي عند البشر في مكان غير محدد فلا يجد الا الحيرة، يفكر في الامل ولكن تطمس عيناه تلك الصراعات اللانسانية، التي تكبر يوماً بعد يوم فوق هذه الكرة والتي يصفها العرض بالرمزية المائبة الملتهبة التي صنعت هذا الانسان الحائر وسط هذه الصراعات التي لا يجد لها مبرراً. صراع الانسان مع الانسان المقهور وصراعه مع حيرته ورغباته ونوازعه وعواطفه التي يبحث من خلالها عن انسانيته فلا يجد الا اللون القاتم في انارة واعية لمدلول الحدث المعروف فوق خشبة المسرح فلا يجد اجابة ليبرز السؤال الاكثر أهمية: اذن ما هي الحقيقة؟ والتي اجاب عليها العرض المسرحي بعمق: انها هنا وهناك، واضحة ولا تحتاج الى بحث الا اننا نجدها حيث نريد ونتعامى عنها عندما نريد. هذا هو النص وهذه هي افكاره ورؤيته.

لعبت العناصر الفنية البصرية دوراً رئيساً في تشكيل العرض المسرحي من حيث ارتباطها بشكل حي مع الأحداث ، فهي أفكار تتحرك على خشبة المسرح، تؤكد الفكرة تارة، وتارة تفسرها، ولا تقل أهميتها عن أهمية التمثيل الذي حمل أفكار النص في تأكيد لفكرة العمل، فالإكسسوارات ومنها (اللوكس اليدوي) على سبيل المثال ما هي الا جزءاً من الفكرة، وكذلك (أنتين الراديو) والجريدة والملابس..... ساعدت في إظهار حيرة الإنسان المقهور المأزوم في نفس الوقت، مثلما هي الشخصيات عبارة عن أفكار لمقومات فيزيائية وفسولوجية وسيكولوجية

غير محددة الجنس (ذكر أو أنثى)، لكنها تمتلك قدرات جسدية عالية، لأنها اعتمدت على حركات الممثلين في تفسير الحدث فنيا، وعلى قدرة التأثير المصاحبة لعناصر العرض الأخرى.

المنهج والرؤية الأخرائية

لقد كانت لغة العرض غير تقليدية من خلال توظيف المخرج ادواته البصرية، بحيث أصبح العرض لا ينتمي الى مدرسة محددة، بل امتزجت فيه ملامح بعض المدارس الأخرائية، مثل: التشكيلية والتصويرية والرمزية ومسرح القسوة، وأصبح العرض أحيانا طقسا انثروبولوجيا. لقد اعتمد المخرج في عرض المسرحية على تقديم مدلولات الشخصيات حسب حالاتها التي مرت بها لتشكيل لنا نسيجاً درامياً بصرياً وسمعيّاً محملاً بالدلالات التي افضت وبقوة عن الأفكار التي تحملها الشخصيات بفعل تجانس ادائها مع حركات اجسادها، والتي عبرت عن افكارهم وانفعالاتهم ومشاعرهم من خلال معاشتهم لظروفهم وبيئتهم الخاصة.

وقد اعتمد الأخراج على التوزيع التشكيلي البصري في بناء الصورة التعبيرية الحية، مما نتج عنه خلق صور حركية وبصرية متتالية، إضافة الى استخدام التشكيل السينوغرافي في الديكور ذي الدلالة الرمزية للتعبير عن شمولية الفكرة بلغة غير منطوقة، والاكتفاء بالحركة ودلالاتها بمساندة عناصر العرض الفنية الأخرى لترتيب المشاهد بصورة منطقيه تتصارع داخل سيناريو الفعل مع حركات الممثلين المشفوعة بالفضاء العام للخشبة ومحتوياته من موسيقى وإضاءة وملابس وماكياج وإكسسوار، إضافة الى تفعيل إمكانات التعبير بالأشكال وكل ما هو حركة وصوت ولون وتشكيل يؤدي إلى فهم الكلمة كالحركة، لأن الحركة تحمل قوتها معها، ذلك أن المسرح يفترض أن لا جدوى من الفعل ما لم يكن قد تم. فالحركة ضرورية ليس لأنها تعالج عروضا معاصرة فقط، بل لأن بإمكانها أو بواسطتها يمكن العثور على إنسانية المسرح. والحركة الجيدة هي التي تشعر المشارك بأن فعاليتها لم تستنفذ شريطة أن لا تخلق تلك الحركات الرتابة. أي أن العرض يجب أن يكون منظماً بوعي ودقة، كي تستطيع الحركة التحليق بالمشاهد إلى ما وراء الطبيعة، بغية بلوغ الهدف الدرامي بشكل ملموس، كما يجب أن ترتبط الأصوات بالحركات، لأن الصوت لا يكتمل بطبيعته إلا بحركات لها ذات الصفة.

لقد كان عرض المسرحية بمثابة الدرس عن أهمية تفعيل دور (الإيماءة)، تلك التي بدت وكأنها إرشادات تعلمنا الماهية للمجرد والمحسوس، تعلمنا إياه بحركات وجدت لكي تبقى، فالذي يحرك المسرح نوع من الطبيعة الأولى، مؤلف من بعض الصور المسرحية التي تبدو كلغة جديدة وجدت لفهمها، ذلك أن الحركات تهدف في النهاية إلى خلق الإحساس الجاد بالمجال التشكيلي، لإيضاح حالة أو قضية ذهنية. فالفكرة قد اصطدمت أولاً بالحركات عن طريق صور مرئية أو صوتية. فهناك ربط بين الحركة بالإيقاع والموسيقى والأزياء والجو العام، في محاولة لتحويل الحالات الذهنية إلى حركة، قد تكون معبرة عن أفعالنا.

ولقد تم توظيف الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية بشكل فاعل ومؤثر، وخلقنا أجواء من التوتر الدرامي انسجمت مع الفضاء المسرحي، وساهمت في إبراز المعنى الدال للحدث، وعمقت افكاره لدى الجمهور. كما لعبت الاضاءة المسرحية دوراً هاماً ورئيسياً في

صنع تكوين مسرحي احتوى على عنصرين اساسيين هما: جسد الممثل، والفضاء المسرحي، لتضفي طابعا تعبيريا عمق الدلالات التي تحتويها لوحات المسرحية والتي صاغها المخرج عبر سلسلة من الاحداث المتنامية.

كما كان للأزياء والماكياج والأكسسوارات وغيرها من العناصر المساعدة لغتها في التعبير عن الفعل المجسد فوق الخشبة، لشرح نص العرض ونقل فكرة صراع الإنسان مع نفسه ومع الآخر في مستويات عدة، حيث التمازج الوظيفي بين النص والرؤية مجسدة فنيا في عرض حي يعتمد على قدرات الممثلين الجسدية في التعبير من خلال الحركة والصوت والإشارة والرمز، كما في استخدام (اللوكس اليدوي والأنتين والمؤثرات الصوتية والموسيقية والجريدة والقناع...) التي سخرها المخرج لكي تكون إشارات لمغزى الحدث المتمثل في فوضى الحياة التي يعيشها الإنسان المقهور الحائر المأزوم أخلاقيا، وسياسيا واجتماعيا، حائرا بين ما يسمعه من وسائل الإعلام المختلفة وما يشاهده، يبحث عن دربه فلا يجد مبررات منطقية ترشده، بل يجد عبثا يقود إلى اللاشيء.

ابدع الممثلون في اتقان ادوارهم من خلال المخرج نفسه، فقدم رؤية مدروسة لجميع عناصر العرض، وصنع من الممثلين أداء ابداعيا موازيا للنص والرؤية تتم عن وعي اخراجي، وقدمهم وكأنهم أصحاب تجربة غنية، ونجحوا في التعبير عن حالة التوهان التي يعيشها انسان هذا العصر وسط الصراعات اللا إنسانية وكأنها تؤكد الحالة العامة من العرض المتمثلة في الانسان المأزوم على جميع المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

اضافت هذه الرؤية الى المشاهد متعة بصرية وفكرية، مما قيد المشاهد بهذا العرض حتى نهايته، واصبح الجمهور عنصرا مشاركا باحاسيسه المتمازجة مع احاسيس ودفء الجو العام، وأصبح يعاني كما يعاني الممثل حالة التوهان والشroud. وكانت تحية الجمهور لهذا العرض من خلال الانبهار العام لهذه الصورة المتناغمة. لهذا وذلك صفق لها الجمهور بعد الصمت.

ويعتقد محمد نصار الناقد الاردني ان العرض طرق بقوة عقل المشاهد من خلال مستويات الصراع التي تمثلت في أداء الممثلين في مواقف الحائرة التي تدل على الاتهامية. وطرق عيناه من خلال الصورة المشهدية ودقة تنفيذ عناصر العرض وتناغمها مع التمثيل (Nassr, 2009). فكان المشاهد دائم النظر الى فضاء الخشبة التي حملت كل تلك العناصر بصورة منسجمة وقدمها في لوحة فنية انسانية رسم خيوطها المخرج في ابداع الممثلين، وشكل الوانها في هذا التمازج المتناغم لعناصر العرض. بهذا العمل المسرحي، اراد المخرج ان يصنع حلمه الفني على محك التجربة والتجريب من خلال استغلاله كل ما يمتلك من ادوات ابداعية، وبالتالي قدم عرضا" خالف فيه كل تجاربه السابقة.

الاستنتاجات

توصلت الدراسة الى النتائج التالية

- الاخراج المسرحي ليس مهنة أو وظيفة، بل هو فن ابداعي. والمخرج الحرفي الذي لا يمتلك أدوات الابداع الحقيقية فإن نجاحه يكون عند الحد الأدنى دائماً. وهنا يجزم الباحثان على ان التعليم وحده لا يخلق فناناً من شخص ليس مهيناً بالفطرة او الميل الطبيعي نحو هذا الفن او الاحساس به.
- لم تعد وظيفة المخرج المعاصر الذي يسعى الى الابداع وظيفة تقليدية أساسها تحويل كلمات النص المسرحي فقط الى حالة مادية أو تجسيد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية، إنما تجاوزته وأصبحت العروض الابداعية الحديثة تعتمد على رؤية المخرج لعالمه من خلال التعبير عن التجربة الانسانية بفكر ابداعي خلاق.
- المخرج المبدع هو القادر على اكتشاف الاسرار المدفونة في أحشاء النص الدرامي، واستخراج المعاني الفكرية العميقة والمخفية خلف كلمات النص، وادراك المناخ الانساني الذي تأسس عليه ومن ثم تحويله الى منظومه بصرية سمعية تفيض بالخلق والابداع والابتكار، وهي العرض المسرحي الابداعي.
- لعل من أهم ركائز الابداع لدى المخرج هي استيعابه لبيئة المجتمع الذي يعيش فيه من جميع النواحي، السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية والاقتصادية من أجل خلق علاقة تفاعلية مبنية بين العرض المسرحي وبين الجمهور.
- الابداع في الاخراج المسرحي ليس عملاً عشوائياً، ولا ينتج عن الهام غامض، بل هو نتاج جهد منظم ومدروس.
- المخرج المبدع هو الفنان الذي يمتلك الموهبة والابداع الذاتي والخيال الواسع والخبرات الحسية الذاتية والمهارات العقلية والخبرة الجمالية.
- المخرج المبدع هو الذي يستطيع تقديم صورة تكاملية أساسها العلاقة الترابطية بين مجموع التكوينات والأشكال والكتل واللون كذلك في الانفعالات والأفكار والرؤى التي تتكون منها ذات المخرج.
- لا قيمة ولا معنى للصورة التي تصفها التقنيات الحديثة في العرض المسرحي إن لم تتعزز بمفاهيم فلسفية كي تصبح موضوعاً أو شكلاً يحمل مضموناً.

References (Arabic & English)

- Abdel Muti, Othman. (1996). *Elements of vision at the theater director*. Cairo: General Egyptian Book Organization.

- Aristotle. (1999). *Art of poetry*. (Hamada Ibrahim, Trans.). Cairo: the Anglo-Egyptian library.
- Berman, K. (2010). *Aspiring to acts of conceptualization: A Study of creative cognition in theatre director*. New York: Eric Document Reproduction service.
- Cheney, Sheldon. (1971). *The theatre; three thousand years of drama, acting and stagecraft*. (Duraini Khashabah, Trans). Cairo: The Egyptian General Institution for Authoring and Publishing.
- Clurman, Harold. (1997). *On directing*. (Mamdouh Hamdan, Trans.). Damascus: Damascus House.
- Dean, Alexander. (1982). *Fundamentals of play directing*. (Saadia Ghoneim, Trans.). Cairo: General Egyptian Book Organization.
- Eid, Kamal al-Din. (2002). *Global methods in theatre directing*. Cairo: St. Peter for Printing.
- Eilam, Kebeer. (1992). *Semiotics of theatre and drama*. (Raeif Karam, Trans.). Beirut: Center of Arab Culture.
- Elzaben Mohammad and others. *Lexicon meanings*.
<http://www.madinahnet.com>
- Guthrie, Tyrone. (1959). *A Life in the Theatre*. Columbus: Mc Graw-Hill.
- Hebnar, Zegmont. (1993). *Aesthetics of directing art*. (Mohamed Abdel Fatah, Trans.). Cairo: General Arab Authority for Books.
- Hamada, Ibrahim. (1986). *Lexicon of theatrical terms*, Cairo: Knowledge House
- Ibraheem, Ahmmed. (2006). *Drama and theatre view*. Alexandria: Loyalty House for Printing and Publishing.
- Khashabah, Duraini. (1999). *The most famous theatrical genres*. Cairo: Egyptian Lebanese Publishing House.

- Marei, Nemah. (2003). *Stage setting in theater production*. Sharjah: Department of Culture and Mass Communications.
- McCaslin, Nellie. (2005). *Seeking the Aesthetic in Creative Drama and Theatre, Aesthetic Education*. Champaign: University of Illinois.
- Nassar, Mohammad Yousuf. (2009). *Every play production is a battle: critical study*. Amman: *Jordanian Theater Festival Journal*.
- Qajah, Jumah A. (1991). *Theatre genres and its directing methods*. Rabat: Bright House.
- Ramiz, Oscar. (1974). *The Idea of directing and movement modulation*. Beirut: Knowledge House.
- Romm, Mikhail. (1984). *Conversations in directing theater*. (Adnan Mdanat, Trans.). Beirut: Dar Al-Farabi.
- Saknowski, A. (1989). *The notes on the history of directing theater* (A. Joodeh, Ttrans.). *Damascus: Theatrical Life Magazine, Issue 10*.
- Saliha, Nihad. (1986). *Contemporary theatre genres*. Cairo: the Egyptian General Authority of Books.
- Sallam, Hany Abu-Hassan. (2006). *Semiotics of theater between text and production*. Alexandria: Loyalty House for Printing and Publishing.
- Shukri, Abdul Wahab. (2001). *Scientific and theoretical foundations for theatre directing*. Cairo: Horas Institution for publication and distribution.
- Stanislavski, Konstantin. (1979). *An actor prepares*. (M. Zaki Ashmawi and M. Morsi, Trans). Cairo: Egypt house for printing and publishing.
- Tourkov. (1979). *Stanislavski and art presentations*, (A. Joodeh, Trans). *Damascus: Life Play Magazine, Issue 7*.
- Whiting, Frank M. (1970). *Introduction to Theatre*. (Kamal Yousef and Others, Trans). Cairo: Knowledge house.

- Yousef, Akeel Mahdi. (1995). *intertextuality and drawing theatrical production*. Baghdad: Asfar Journal, Issue 219.
- Zaki, Ahmed. (1988). *The director and theatrical perception*. Cairo: the Egyptian General Authority of Book.
- Zaki, Ahmed. (1989). *Theatre direction: A Study in the genius of creativity, schools and genres*. Cairo: the Egyptian General Authority of Books.